

EASY – PLAIN – ACCESSIBLE

---

Maher Tyfour

---

**Sprachmacht  
auf engstem Raum:  
Die Inszenierung der Stadt  
in den Hörfilmen  
der Münchner Tatort-Filmserie**

**Eine korpusgeleitete Studie zur Audiodeskription**

Maher Tyfour

Sprachmacht auf engstem Raum: Die Inszenierung der Stadt  
in den Hörfilmen der Münchner Tatort-Filmserie

Silvia Hansen-Schirra / Christiane Maaß (eds.)  
Easy – Plain – Accessible  
Vol. 7

Maher Tyfour

Sprachmacht auf engstem Raum:  
Die Inszenierung der Stadt  
in den Hörfilmen  
der Münchner Tatort-Filmserie

Eine korpusgeleitete Studie zur Audiodeskription

In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und diverse Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.



CC-BY-NC-ND

ISBN 978-3-7329-0699-4

ISBN E-Book 978-3-7329-9279-9

ISSN 2699-1683

DOI 10.26530/20.500.12657/52364

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2021. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

Zugleich Dissertation Universität Hildesheim 2019, Hil 3  
Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. phil. habil. Christiane Maaß  
Zweitgutachterin: Frau Prof. em. Dr. phil. habil. Ulla Fix;  
Prof. Dr. phil. habil. Silvia Hansen-Schirra  
Prüfungskommission: Prof. Dr. Bettina Kluge  
Datum der Disputation: 30. September 2020

# Danksagung

Dies ist eine leicht geänderte Fassung meiner Doktorarbeit, die ich am 30.09.2020 am Bühler-Campus der Universität Hildesheim verteidigt habe. Das Exposé zur Annahme als Doktorand des Fachbereichs 3 habe ich im Mai 2013 eingereicht. Im Zeitraum von 7 Jahren sind mir viele Menschen begegnet, die zum erfolgreichen Abschluss dieses Projekts in irgendeiner Art und Weise beigetragen haben. Bei einigen von ihnen möchte ich mich an dieser Stelle namentlich bedanken.

Zuerst bedanke ich mich bei meiner Doktormutter, **Christiane Maaß**, für ihre endlose Unterstützung und gewissenhafte wissenschaftliche Betreuung. Auch ihre Familie hat mich im Laufe der Jahre unterstützt und bekräftigt: **Holger, Magdalene** und **Alva Maaß** sowie **Gisela** und **Walter Helbig** sei an dieser Stelle herzlichst gedankt.

Ich bedanke mich bei meiner in Syrien lebenden Familie für ihre Unterstützung aus der Ferne, v. a. bei meiner Mutter, **Amira Fahed**, und meinem im Juli 2014 verstorbenen Vater, **Toufik Tyfour**, sowie meinen Geschwistern **Waseem, Amjad** und **Dima Tyfour**.

Ich bedanke mich bei allen Mitgliedern des Instituts für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation an der Universität Hildesheim sowie allen Kolleginnen und Kollegen des Doktorandenkolloquiums. Besonders danke ich Frau Prof. **Ulla Fix** für ihr Zweitgutachten. Das Verfahren der mündlichen Prüfung hat Frau Prof. **Bettina Kluge** geleitet. Frau Prof. **Silvia Hansen-Schirra** hat Frau Prof. Fix online vertreten und Frau Dr. **Isabel Rink** hat das Protokoll geschrieben. Bei ihnen allen bedanke ich mich recht herzlich. Für die liebevolle Kommunikation und Erleichterung des Bürokratischen möchte ich mich bei Frau **Angelika Lehmann** und Frau **Nicole Lindemann** bedanken.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. **Bernd Benecke** vom Bayerischen Rundfunk für das Bereitstellen der Audiodeskriptionskripte aus erster Hand.

Vielen Dank an **Andy Schäfer** für das Korrekturlesen und das Redigieren. Das Annotieren des Korpus fand teilweise in der City Bahn 11 zwischen Chemnitz und Stollberg statt. An dieser Stelle möchte ich mich beim sächsischen Landesamt für Schule und Bildung (**LaSuB**) Regionalstelle Chemnitz, v. a. bei allen Arbeitskolleginnen und -kollegen und meinen Schülern an der

*Altstadtschule Stollberg* im Erzgebirge für ihre stetige Unterstützung bedanken.

*Marta Estévez Grossi, Jacob Mourelo Martínez, Henning Wilhelmi* und Herr *Winfred Deister* ist u. a. für das Dasein nach der Disputation herzlichst zu danken. Auch an alle Freunde, die an dem Tag da sein wollten, aber wegen der COVID-19-Restriktionen nicht konnten, richte ich meinen herzlichen Dank: *Hajnalka Ritz, Lilla und Bálint Tóth, Fanny Prouté, Hivan Derashi, Paul Zimmermann, Pedro Ribeiro Martins, Elena Montes Cobos, Marta Niedzielska, Petra Bilz, Claudia Elsner, Omran Aljazzar, Anas Elshoumary, Fabian und Peter Lé Blond, Max Hirche* und *Stefanie Däne*.

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	5
Abbildungsverzeichnis.....	10
Tabellenverzeichnis.....	11
Verzeichnis der Diagramme.....	13
<b>0 Einleitung.....</b>	<b>15</b>
<b>1 Hörfilm und Audiodeskription .....</b>	<b>21</b>
1.1 Kurze Einordnung und Geschichte.....	21
1.2 Audiodeskription als audiovisuelle Übersetzung.....	28
1.3 Sprachliche Merkmale der Audiodeskription.....	37
1.4 Hörfilm vs. Hörspiel.....	40
1.5 Audiodeskription als partielle Translation .....	45
<b>2 Hörfilm als multicodealer Medientext.....</b>	<b>55</b>
2.1 Medientext nach Baldry & Thibault (2006) .....	55
2.2 Audiodeskriptionen als Teil eines multicodealen Medientextes .....	56
2.3 Zur ästhetischen Dimension von Hörfilmen .....	59
<b>3 Äquivalenz und Intertextualität .....</b>	<b>65</b>
3.1 Äquivalenz .....	65
3.2 Äquivalenzbegriff nach Koller (1997).....	65
3.3 Intercodale Äquivalenz .....	69
3.4 Intertextualität.....	72

<b>4 Inszenierung der Stadt im Film</b> .....	<b>75</b>
4.1 Stadt als visuelle Kulisse.....	75
4.2 Stadt als Geräuschkulisse.....	80
4.3 Ästhetische Gestaltung des bildlichen Inhalts.....	84
<b>5 Material und Methode</b> .....	<b>91</b>
5.1 Zur Eignung eines korpusgeleiteten Zugangs für die Thematik der Studie .....	91
5.2 Prozess der Datenerhebung .....	92
5.3 Methodische Herangehensweise .....	95
5.4 Kategorienmatrix.....	96
<b>6 Analyse</b> .....	<b>99</b>
6.1 Allgemeine Erkenntnisse zur Umsetzung der Audiodeskription im Korpus.....	101
6.1.1 Sprachcodes .....	101
6.1.2 Filmtechnisches.....	112
6.1.3 Geräuschkulisse.....	118
6.1.4 Nachgelagertes Übersetzen.....	120
6.1.5 Semantisch offene Setzungen.....	121
6.1.6 Personenbeschreibungen: Städtische Figuren .....	122
6.1.7 Tatortjargon.....	124
6.1.8 Topographie der Stadt.....	124
6.1.9 Erkenntnisse der quantitativen Analyse.....	127
6.2 Die Stadt München im Hörfilm der Tatort-Reihe.....	129
6.2.1 Zum Gegenstand der Analyse .....	133
6.2.2 Identität der Stadt .....	134
6.2.3 München als Tatort .....	158
6.2.4 München als Metropole .....	184

7 Ergebnisse und Diskussion.....	221
8 Fazit und Ausblick .....	231
9 Literatur .....	235

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Das Symbol „Durchgestrichenes Auge“ .....	21
Abb. 2:	Darstellung filmischer Komponenten .....	22
Abb. 3:	Modulares Systemmuster nach Lakritz und Salway (2006) .....	32
Abb. 4:	Differenzierung des Medientextbegriffs nach Baldry & Thibault (2006) .....	55
Abb. 5:	Intercodale Äquivalenzen im Korpus.....	70
Abb. 6:	Darstellung des Aufbaus eines Audiodeskriptionsskripts aus dem Korpus (Tatort BR-Allmächtig neu) .....	95
Abb. 7:	MAXQDA Arbeitsoberfläche.....	96
Abb. 8:	Nach dem Annotieren des gesamten Korpus entstandene Kategorienmatrix .....	97
Abb. 9:	Das Codesystem .....	100
Abb. 10:	Sprachcodes.....	101
Abb. 11:	Intercodale Äquivalenzen .....	102
Abb. 12:	Die Annotation <i>Blick</i> .....	107
Abb. 13:	Die Verben <i>blinzeln</i> , <i>beschwichtigen</i> , <i>beobachten</i> , <i>taxieren</i> , <i>mustern</i> , <i>betrachten</i> , <i>spähen</i> und <i>wollen</i> .....	108
Abb. 14:	Die Annotation <i>Verknüpfung</i> .....	109
Abb. 15:	Die Annotation <i>Filmtechnisches</i> .....	113
Abb. 16:	Tatortfilm <i>Der traurige König</i> .....	116
Abb. 17:	Kategorie <i>Geräuschkulisse</i> .....	118
Abb. 18:	Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms <i>Ein neues Leben</i> .....	119
Abb. 19:	Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms <i>Kleine Herzen</i> .....	119
Abb. 20:	Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms <i>Macht Ohnmacht</i> .....	120
Abb. 21:	Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms <i>Ganz normaler Fall</i> .....	121
Abb. 22:	Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms <i>Perfekt Mind</i> .....	121
Abb. 23:	Kategorie <i>Topographie der Stadt</i> .....	134
Abb. 24:	<i>München</i> im Korpus .....	147

# Tabellenverzeichnis

Tab. 1:	Komponente im Hörspiel und Hörfilm im Vergleich.....	44
Tab. 2:	Perspektivische Betrachtung des Audiodeskriptionstextes nach Benecke 2014.....	48
Tab. 3:	Beneckes Übertragungsmodell in Anlehnung an Bühlers Kommunikationsmodell .....	50
Tab. 4:	Drei Modelle bei der Herstellung von Audiodeskriptionen nach Benecke .....	52
Tab. 5:	Auswahl aus dem Audiodeskriptionsskript für den Tatortfilm <i>Allmächtig</i> des BRs .....	60
Tab. 6:	Stilistischer Vergleich zwischen einer <i>Prediger Beschreibung</i> und einer <i>Audiodeskription</i> .....	62
Tab. 7:	Denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) in intercodaler Perspektive .....	72
Tab. 8:	Hörmodi nach Chion 2012 übertragen auf die Audiodeskription .....	84
Tab. 9:	Die Kamera und ihre Rolle bei der Entstehung von Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	88
Tab. 10:	Liste aller im Korpus analysierten Tatortfilme .....	94
Tab. 11:	Filmtechnische Begriffe im Korpus.....	114
Tab. 12:	Die Annotation <i>Urbanisierung</i> im Korpus, eine Auswahl.....	135
Tab. 13:	Stadt in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	136
Tab. 14:	<i>Städtische Orte 1</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> im Vergleich .....	137
Tab. 15:	<i>Städtische Orte 2</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> im Vergleich .....	138
Tab. 16:	<i>Städtische Atmosphäre</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	139
Tab. 17:	<i>Städtische Gebäude</i> im Korpus .....	142
Tab. 18:	3 Aspekte <i>städtischer Architektur</i> im Vergleich.....	143
Tab. 19:	Plakative Bilder der Stadt im Vergleich .....	145
Tab. 20:	Audiodeskriptionsskripte ohne direkte Erwähnung von München .....	148
Tab. 21:	Wahrzeichen <i>Allianz-Arena</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	149
Tab. 22:	Wahrzeichen <i>Karlsplatz</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	149
Tab. 23:	Wahrzeichen <i>Oktobertfest</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	150
Tab. 24:	Wahrzeichen <i>Frauenkirche</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	150
Tab. 25:	Wahrzeichen <i>Olympiaturm</i> und der Codeshift .....	154
Tab. 26:	Der Codeshift zwischen Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	155
Tab. 27:	Äquivalenzherstellung zwischen Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	156
Tab. 28:	Die Annotation <i>Stadt</i> als direkte Äquivalenz im Korpus .....	157
Tab. 29:	Die Annotation <i>Obdachlose</i> als städtische Figur .....	159
Tab. 30:	Übertragung der <i>Bekleidung</i> von städtischen Figuren.....	160
Tab. 31:	Klassifizierung von <i>Bekleidungen</i> städtischer Figuren.....	161

Tab. 32:	Funktionen der verbalisierten Bekleidung von Figuren, ein Beispiel aus dem Tatortfilm <i>Jagdzeit</i> .....	162
Tab. 33:	Tatortvokabular im Korpus.....	166
Tab. 34:	Die Annotation <i>Verhörraum</i> als Intertextualitätssignal.....	168
Tab. 35:	Die Verortung des Tatorts in einem Stadtteil von München, Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> im Vergleich .....	172
Tab. 36:	München als Tatort am Beispiel vom Tatortfilm <i>Das verlorene Kind</i> .....	176
Tab. 37:	Der Codeshift am Beispiel vom Tatort <i>Nie wieder frei sei</i> .....	180
Tab. 38:	Intercodale denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) im Vergleich .....	181
Tab. 39:	Das Verb <i>ragen 1</i> .....	185
Tab. 40:	Beleuchtungsaspekte bei der Übertragung der Stadt.....	186
Tab. 41:	Das Wort <i>Meer 1</i> .....	187
Tab. 42:	Das Wort <i>Meer 2</i> .....	187
Tab. 43:	Die Bezeichnung <i>Loch</i> .....	188
Tab. 44:	Das Verb <i>ragen 2</i> .....	188
Tab. 45:	Sequentielle Übertragung des bildlichen Inhalts als Strategie der Metropolendarstellung, ein Beispiel.....	189
Tab. 46:	Die U-Bahn-Station als <i>urbaner Ort 1</i> .....	191
Tab. 47:	Der Münchner Hauptbahnhof in unterschiedlichen Perspektiven.....	192
Tab. 48:	Die U-Bahn-Station als <i>urbaner Ort 2</i> .....	193
Tab. 49:	Die Kameraperspektive bei der Inszenierung der Metropole.....	194
Tab. 50:	Diversität als Aspekt einer Metropole .....	195
Tab. 51:	Die Aufnahme der historischen Entwicklung von der Metropole.....	196
Tab. 52:	<i>Städtische Gebäude 1</i> .....	197
Tab. 53:	<i>Städtische Gebäude 2</i> .....	198
Tab. 54:	Die Übertragung vertikaler Objekte.....	198
Tab. 55:	<i>Städtische Gebäude 3</i> .....	199
Tab. 56:	<i>Städtische Gebäude 4</i> .....	199
Tab. 57:	<i>Städtische Gebäude 5</i> .....	200
Tab. 58:	Wohnräume einer Metropole, Beispiel 1 .....	200
Tab. 59:	Wohnräume einer Metropole, Beispiel 2 .....	201
Tab. 60:	Die Annotation <i>Tunnel</i> .....	202
Tab. 61:	Die Annotation <i>Einkaufspassage 1</i> .....	202
Tab. 62:	Differenzierung der städtischen Orte im Korpus.....	205
Tab. 63:	<i>Städtische Orte</i> in Medientext <sub>1</sub> und Medientext <sub>2</sub> .....	207
Tab. 64:	Differenzierung der Intertextualitätssignale .....	208
Tab. 65:	Die U-Bahn-Station Kolumbusplatz .....	214
Tab. 66:	Die Lokalangabe <i>Tunnel</i> im Korpus .....	216
Tab. 67:	Das Beispiel <i>Einkaufspassage 2</i> .....	218

# Verzeichnis der Diagramme

Diagramm 1: Ausdeutungen der Zeichenmodalitäten bei Stöckl (2016).....	58
Diagramm 2: Zeichenmodalitätsmodell nach Stöckl (2016) im Fall der Audiodeskription .....	59
Diagramm 3: Differenzierung der Textphasen bei der Herstellung von Audiodeskription in Anlehnung an Reiß (1988).....	67



# 0 Einleitung

In der vorliegenden Dissertationsschrift wird anhand eines Korpus aus Audiodeskriptionen Münchner Tatorte nachvollzogen, wie die Stadt München in der Audiodeskription als urbaner Ort und Tatort inszeniert wird. Diese Fragestellung ist aus übersetzungswissenschaftlicher und textwissenschaftlicher Perspektive interessant, denn es handelt sich bei den Tatorten um Filme. Im Ausgangstext, hier „Medientext<sub>1</sub>“ genannt (s. Kapitel 2.1), stehen sowohl auditive als auch visuelle Codes zur Verfügung, um die Mitteilungsabsicht umzusetzen. Die Tatorte haben eine explizit ästhetische Komponente, die sich gerade auch über den visuellen Kanal mitteilt: Kameraperspektiven, Farbgebung, Gestaltung der Drehorte schreiben sich in eine Bildsprache ein, die Teil des Rezeptionserlebnisses ist. Dazu gehört auch gerade die Inszenierung der Stadt, in der diese Filme jeweils stattfinden. Innerhalb der Tatort-Reihe gibt es mittlerweile Ermittlerteams, die in unterschiedlichen deutschen Städten Fälle aufklären, wobei die unterschiedlichen Tatorte und Kommissariate unterschiedliche Profilierungen ausprägen, und zwar mit Bezug auf die Charaktere der Darsteller, aber auch auf die Tonalität der gesamten Erzählung und die Bildsprache der Inszenierung. Ziel der vorliegenden Dissertation ist es aber nicht, eine Intertextualität zwischen den verschiedenen Ermittlungsorten der Reihe herauszuarbeiten. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie Elemente des visuellen Codes, die für die Filme prägend sind, in die Tonspur, konkret: in die Audiodeskription überführt werden.

Filme sind multimediale Ganzheiten, in denen eine Vielzahl von visuellen und auditiven Codes miteinander verbunden werden. Dabei sind nicht alle Informationen und Impressionen von gleicher Bedeutung für den Handlungsverlauf; bisweilen sind sie ästhetischer Natur. In jedem Falle tragen sie zum Gesamterlebnis Film bei.

Ein Teil des Publikums kann jedoch die visuellen Teile des Films nicht aufnehmen, weil diese Personen blind oder stark sehingeschränkt sind. Hier tritt der Hörfilm auf den Plan. Es handelt sich dabei um die auditiven Anteile des Films: Dialoge, Musik, ggf. Erzählerstimme, Geräusche, die um eine Audiodeskription ergänzt werden. Die Audiodeskription ist eine Beschreibung der visuellen Bestandteile des Films für die Teile des Publikums, die sie nicht wahrnehmen können. Dabei werden die Zeitlücken genutzt – in der Sekundär-

literatur, z. B. bei Benecke 2018 und öfter, ist hier häufig von „Dialogpausen“ die Rede; da aber auch eine etwaige Erzählerstimme oder ein Liedvortrag nicht übersprochen werden darf, wird hier der Begriff „Zeitlücken“ verwendet. Je nach Gestaltung der Audiospur sind diese Zeitlücken mehr oder weniger begrenzt. In jedem Fall steht für die Audiodeskription nur eine limitierte Zeit zur Verfügung, die keinesfalls dafür ausreicht, sämtliche visuellen Informationen wiederzugeben (sofern dies überhaupt möglich wäre, was zu bezweifeln ist). Die Audiodeskription ist damit eine der Übersetzungsformen (zur Audiodeskription als Form der intersemiotischen Übersetzung s. Kapitel 1.2) mit den stärksten medialen Restriktionen, was ihr seit Jahren das Interesse der Übersetzungswissenschaft, aber auch der Textlinguistik sichert, die sich der Frage widmen, wie unter den Umständen dieser Begrenzung Text entsteht. Insbesondere in den Arbeiten von Benecke (2004, 2012, 2019) zeigt sich dabei eindrucksvoll, dass die Bildbeschreiber oder Audiodeskriptoren (beide Begriffe werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet) eigene Setzungen vollziehen, die eine Interpretation des Gesehenen bzw. der Wichtigkeit der einzelnen visuellen Komponenten enthält.

Dies ist aber noch nicht alles: Durch den intersemiotischen Transfer von Information in eine andere Modalität – also visuelle Information in sprachliche Information mit gesprochener Modalität – kommt es regelmäßig zu einer Verschiebung von Vordergrund und Hintergrund: Dinge, die sozusagen „im Augenwinkel“ wahrgenommen werden, werden, wenn sie in die Audiotranskription aufgenommen werden, explizit verbalisiert und damit herausgehoben. Die Darstellung von Stadt, hier: der Stadt München, ist dafür exemplarisch. München ist in den Filmen der Tatort, aber auch der Ort, in dem die Handlung abläuft. Die konkreten Szenarien rahmen die Handlungen der Figuren und prägen die Wahrnehmung des Geschehens: Eine überlaufene Innenstadtstraße, ein schickes Großstadtbüro, eine verlassene Tiefgarage, ein nächtlicher Park. Die Audiodeskription wählt hier aus und expliziert und soll dabei dennoch – gemäß den Regelwerken – neutral darstellen und sich der Interpretation entsagen. Gemäß den Regelwerken darf sie auch keine Information hinzufügen, die dem Rezipienten des Ausgangstexts nicht zur Verfügung steht; mit Bezug auf den Tatort stellt sich jedoch heraus, dass gezielt Münchner Wahrzeichen und Embleme (Sehenswürdigkeiten, Straßen und Plätze mit konkreten Namen, die BMWs der Kommissare etc.) explizit in die Audiospur geholt werden, die Zuschauern möglicherweise nicht bekannt sind, wenn sie die Stadt München nicht kennen. Hier werden die Regelwerke zumindest flexibel ausgelegt, wobei sich, wie im Vorgriff auf die Ergebnisse gesagt werden

soll, herausstellt, dass dies im Sinne der möglichst weitgehenden Funktionskonstanz zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> geschieht.

Die vorliegende Arbeit geht entsprechend der Frage nach, wie der Transfer in der intersemiotischen Übersetzung gelingt und wie die Übertragung der Funktionen des Medientexts<sub>1</sub> – u. a. die thematische Entwicklung darzustellen, einen Spannungsbogen zu erzeugen, Milieus zu charakterisieren – bei einer Reduktion auf den auditiven Kanal gelingt. Die Arbeit geht textbasiert und korpusgeleitet (s. Kapitel 5.1) vor. Anhand eines Korpus von 29 Audiodeskriptionen Münchner Tatorte und der zugehörigen Tatort-Filme wurden umfangreiche quantitative und qualitative Analysen durchgeführt, wobei die folgenden Fragen im Fokus standen, die jeweils ausschließlich aufgrund des Korpus bearbeitet wurden:

- 1) Wie gehen die Audiodeskriptoren vor? Bewegen sie sich im Rahmen der üblichen Regelwerke und wo kommen sie dabei an die Grenzen der dort gemachten Vorschriften?
- 2) Wie wird die Stadt München unter den restringierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm umgesetzt?

Zur Beantwortung der Fragen geht die Arbeit wie folgt vor: Zunächst wird das Thema in der einschlägigen Forschung verankert (Kapitel 1: Hörfilm und Audiodeskription). Audiodeskription ist ein verhältnismäßig neues Forschungsthema, das jedoch in den vergangenen Jahren große Aufmerksamkeit erfahren hat. Ich gehe dabei sowohl auf die Audiodeskription ein, die ja nur ein Teiltext innerhalb eines multicodalen Gesamttexts ist, als auch auf den Hörfilm, bei dem es sich um eben diesen multicodalen Gesamttext handelt und der aus unterschiedlichen auditiven Ressourcen besteht. Ich gehe kurz auf die Geschichte ihrer Praxis (hier auch auf grundlegende Regelwerke) und Erforschung ein und diskutiere dann insbesondere die Literatur zur Audiodeskription als Form der audiovisuellen Übersetzung. Dies ist auch der Forschungskontext, innerhalb dessen die Audiodeskription in den vergangenen Jahren (und wenigen Jahrzehnten) die konzentrierteste Aufmerksamkeit erfahren hat. Nachdem ich einen Überblick über die unterschiedlichen Forschungsfragen gegeben habe, unter denen die Audiodeskription (und in weit geringerem Maße der Hörfilm) international betrachtet worden ist, wende ich mich im nächsten Schritt den typischen sprachlichen Merkmalen der Audiodeskription zu, wie sie von der Forschung mehrfach herausgestellt worden sind. Dabei gehe ich auch auf länderspezifische Besonderheiten ein, hier je-

doch ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Im Fokus steht der deutsche Kontext, die Situation in anderen Ländern, z. B. in Großbritannien oder in Spanien, wird nur als Hintergrund oder zur Abgrenzung punktuell herangezogen. Da mir eine Berücksichtigung der Situierung der Audiodeskription im Hörfilm als besonders bedeutungsvoll erscheint, habe ich diesem Aspekt ein Teilkapitel gewidmet. Dabei arbeite ich die Nähe zum Hörspiel heraus, das einen eigenen Forschungskontext darstellt, der bislang noch kaum in der Audiodeskriptionsforschung rezipiert worden ist. Das Kapitel schließt mit einer eingehenden Besprechung des Ansatzes von Benecke (2004, 2010, 2019 und öfter), der für die vorliegende Arbeit prägend ist und dessen Kategorien auch in die Analyse überführt werden.

Im Anschluss wende ich mich den unterschiedlichen Codes zu, die sich im Hörfilm – aber auch im Film als Ausgangstext bzw. Medientext<sub>1</sub> – zu einem Ganzen verbinden (Kapitel 2: Hörfilm als multicodaler Medientext). Der Hörfilm kommt in medialer Verortung vor, er ist ein Medientext. Er nimmt unterschiedliche Codes des Medientexts<sub>1</sub> (Musik, Geräusche, Stimmen in der Szene und Erzähler etc.) in sich auf und enthält darüber hinaus die Audiodeskription als Kompensation der visuellen Elemente; er ist multicodal, aber nicht multimodal. Kapitel 2 ist darum der Klärung zentraler medienlinguistischer Begriffe gewidmet sowie der Verortung der Audiodeskription in diesem Geflecht. Menschen, die die visuellen Anteile des Films wegen ihrer Sehbehinderung nicht wahrnehmen können, möchten mit dem Hörfilm ein Genusserlebnis konsumieren. Die rein informative Beschreibung der sichtbaren Anteile ist nicht genug; die Audiodeskription muss sich in die Audiospur einpassen und dazu beitragen, dass der Hörfilm ein ästhetisches Ganzes ist. Auf die ästhetische Dimension von Hörfilmen gehe ich entsprechend im letzten Teil des dritten Kapitels ein. Hier wird auch schon deutlich, dass manche Regeln aus den Richtlinien für AudiodeskriptorInnen, namentlich das Neutralitätsgebot, bisweilen an seine Grenzen stößt. Dies lässt sich später auch am Korpus nachvollziehen, auch wenn die analysierten Texte überwiegend regeltreu sind.

Im nächsten Schritt wird auf die übersetzungswissenschaftlichen und textlinguistischen Aspekte von der audiovisuellen Translation und speziell der Audiodeskription eingegangen (Kapitel 3: Äquivalenz und Intertextualität). Dabei gehe ich insbesondere auf Kollers Begriff der Äquivalenz ein, der in der Übersetzungswissenschaft seit Jahrzehnten prägend ist, und zwar insbesondere für die reguläre intrasemiotische, sekundärmediale Übersetzung zwischen unterschiedlichen Sprachen. Es zeigt sich jedoch, dass Kollers Kategoriensystem rund um den Äquivalenzbegriff auch vielfältige Aufschlüsse für die Audio-

deskription bringt, und dass, obwohl sie intersemiotisch und intralingual ist – beide Aspekte, die nicht von Kollers engen Übersetzungsbegriff abgedeckt sind. Kapitel 3.3 enthält folglich einen Übertrag von Kollers Äquivalenzbegriff auf intercodale Transfers wie bei der Audiodeskription. Bei den textlinguistischen Erörterungen fokussiere ich auf das Konzept der Intertextualität. Im konkreten Fall gehe ich von einem weiten Intertextualitätsbegriff aus und gehe auf die Beziehungen der verschiedenen Codes im Medientext (intercodale Ebene) ein, auf die Beziehungen zwischen den visuellen Anteilen des Ausgangstexts (Medientexts<sub>1</sub>) und der Audiodeskription (Textfragmentsebene) sowie auf die Beziehungen der unterschiedlichen Tatorte und ihrer medialen Inhalte (Medientextebene).

Da die Besonderheiten der Audiodeskription des Münchner Tatorts gerade am Beispiel des Hörbarmachens von „Stadt“ dargestellt werden, ist das nachfolgende Kapitel 4 der Inszenierung der Stadt im Film gewidmet. Hier beziehe ich mich auf filmwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Studien und gehe in je einem Teilkapitel auf die visuelle und die auditive Inszenierung von Stadt im Film ein. Hier liegt sogar Forschung mit Blick auf die Tatort-Serie vor, die ich in diesem Kapitel referiere und auf den Gegenstand der Studie, die Audiodeskription bzw. den Hörfilm, übertrage. Es zeigt sich, dass die korpusgeleitete Genese von Kategorien, die zunächst völlig ergebnisoffen erfolgt war, gerade mit Blick auf die Inszenierung von Stadt reiche Erkenntnisse erbringt, was sich mit den Befunden der Forschung zur Bedeutung der Stadt in den Tatorten deckt. Dieses Kapitel beschließt den theoretischen Teil und stellt durch die Verbindung der film- und kulturwissenschaftlichen Forschung mit den Korpuskategorien auch gleichzeitig einen Vorgriff auf den nächsten, den empirischen Teil der Studie dar.

In Kapitel 5: Material und Methode stelle ich mein Vorgehen beim Beschaffen, Bearbeiten und Auswerten des Korpus dar. Wie bereits ausgeführt, besteht das Korpus der vorliegenden Arbeit aus 29 Audiodeskriptionsskripten und den zugehörigen Filmen der Münchner Tatort-Reihe. Die Skripte habe ich von Bernd Benecke vom Münchner Audiodeskriptorenteam erhalten; sie enthalten nicht nur den Text der fertigen Audiodeskription, sondern darüber hinaus Bemerkungen und Änderungsnotationen aus dem Erstellungsprozess. Auf diese wird nicht systematisch eingegangen, da dies nicht der Fragestellung der Arbeit entspricht, aber sie werden an manchen Stellen zur Klärung von Fragen bezüglich des Vorgehens der Audiodeskriptoren hinzugezogen. Das Kapitel reflektiert die Eignung des Materials und der gewählten Analysemethode für die Ziele der Arbeit. Es reflektiert den Prozess der Datenerhebung, erläutert

die methodische Herangehensweise und stellt dann ausführlich die Kategorienmatrix vor, die Ergebnis der Analyse war und die prägend für die Struktur und den Inhalt des nachfolgenden Analysekapitels ist.

Das umfangreichste Kapitel der vorliegenden Arbeit enthält die Korpusauswertung (Kapitel 6: Analyse). Das Korpus wurde sowohl quantitativ als auch qualitativ ausgewertet. Die Kategorien wurden aus dem Material selbst generiert, im nächsten Schritt wurden die Ergebnisse mit den theoretischen Befunden aus den ersten Kapiteln der Arbeit abgeglichen. Die quantitativen wie auch die qualitativen Analysen erbringen Einblicke in die Resultate der Arbeit der AudiodeskriptorInnen. Bei den quantitativen Analysen wird sichtbar, welche Strategien häufig oder wenig häufig verwendet werden und wie frequent bestimmte Regelverstöße sind. Bei den qualitativen Analysen wurde dann der Medientext<sub>1</sub> – der Film – hinzugenommen, so dass sich der Übergang von Informationen, das Explizieren, aber auch das Auslassen von Inhalten im Einzelnen nachvollziehen lässt. Gerade im qualitativen Teil gehe ich intensiv auf die zweite Forschungsfrage ein, nämlich wie die Stadt München unter den restringierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm umgesetzt wird. Dabei zeigt sich das Potential des Hörfilms in der Umsetzung der unterschiedlichen Teilfunktionen (thematische Entfaltung, Spannungsbogen, ästhetischer Genuss). Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung der Ergebnisse und einem Ausblick auf weitere Forschung.

# 1 Hörfilm und Audiodeskription

## 1.1 Kurze Einordnung und Geschichte

Das erste Kapitel widmet sich der Audiodeskription als Produkt und verortet ihre Bezeichnung im wissenschaftlichen Diskurs. Der Begriff der Audiodeskription wird in verschiedenen Ländern nicht deckungsgleich verwendet.

Im englischen Sprachraum findet die Bezeichnung „audio description“ Anwendung. Hier erscheint die Abkürzung „AD“ auf dem Bildschirm während der Fernsehausstrahlung, um darauf hinzuweisen, dass eine Hörfilmfassung auf einer der Audiospuren der digital übertragenen Sendung zum Abruf vorhanden ist. Für ein deutschsprachiges Publikum wird häufig mit der Bezeichnung „Hörfilm“ gearbeitet. Entsprechend erscheint auf dem Bildschirm der Fernsehprogramme Deutschland keine Abkürzung, sondern das Symbol eines abstrahierten, durchgestrichenen Auges.

Auf DVDs wird bei Insertion des Datenträgers automatisch akustisch darauf hingewiesen, dass eine Hörfilmfassung für Blinde und Sehgeschädigte vorliegt. Eine Abgrenzung zwischen den beiden Begriffen „Hörfilm“ und „Audiodeskription“ ist somit auf der Ebene des fertigen Produkts bemerkbar.

Die Abgrenzung zwischen den Begriffen „Audiodeskription“ und „Hörfilm“ ist darüber hinaus konzeptueller Natur. Dies lässt sich anhand der folgenden Darstellung filmischer Komponenten veranschaulichen:



Abb. 1: Das Symbol „Durchgestrichenes Auge“

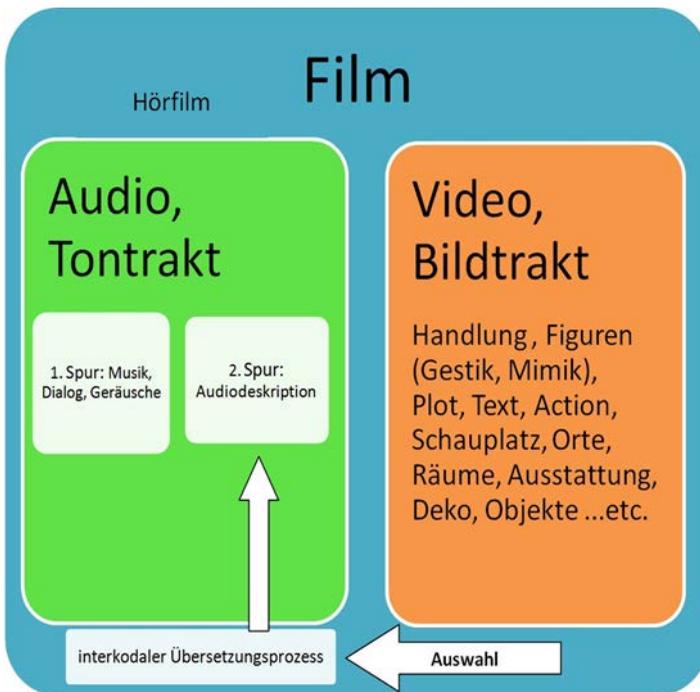


Abb. 2: Darstellung filmischer Komponenten

Der Tontrakt des Films und die zusätzliche Audiodeskriptionsspur bilden gemeinsam den Hörfilm; einen Film, den man sozusagen durch das Ohr „sehen“ kann. Die visuellen Filmausschnitte werden gemäß bestimmter Regeln ausgewählt und von einem/r Audiodeskriptor/in (ein/e Übersetzer/in) beschrieben, damit sie anschließend von Profisprechern eingesprochen werden und als Audiospur in den Tontrakt des Films integriert werden. Die gesamte Summe des Hörbaren (Dialog, Geräusche, Musik und die Audiodeskription bestimmter visueller Elemente) bildet den Hörfilm. Die Audiodeskription ist damit kein autonomer Text. Sobald sie vom Körper des Hörfilms entfernt wird, erscheint sie als Textfragment und hat keine bestimmte Funktion. Die Audiodeskription ermöglicht die Entstehung eines akustischen Produkts, das den dafür bestimmten Rezipienten zur Verfügung steht. Blinde können sich so im Internet zahlreiche Filme als MP3-Dateien herunterladen. Damit wird ein bedeutsames Informations- und Unterhaltungsmedium leicht zugänglich gemacht.

Im wissenschaftlichen Diskurs erscheinen die Begriffe „Hörfilm“ und „Audiodeskription“ nebeneinander, wobei der Hörfilm vorrangig im deutschsprachigen Raum als eigenständiges Endprodukt betrachtet wird. Auf der internationalen Ebene dominiert die Bezeichnung „audio description“. Nachfolgend wird die Entwicklung des Genres „Hörfilm“ dargestellt und es werden die Interdependenzen zwischen den Hörfilmkomponenten aufgezeigt.

Dass Audiodeskriptionen auch in Deutschland angefertigt werden, hat Bernd Benecke in mehreren Beiträgen geschildert (Benecke 2004, 2007, 2013); er weist ein Doppelprofil als Praxisvertreter (d. h. Audiodeskriptor) und Theoretiker auf. Er verwendet die Bezeichnung „Audiodeskription“ und bezieht sich damit auf den englischen Begriff „audio description“. Dabei bezieht er sich insbesondere auf den US-amerikanischen Forschungskontext, denn in den USA wurde die „audio description“ zuerst thematisiert und wissenschaftlich reflektiert:

Audio Description or AD was developed in the US. It was the subject of a Masters' Thesis in San Francisco, California in the 1970s by the late Gregory Frazier. Mr. Frazier was the first to develop the concepts behind the act and the art of AD. Earlier still, however, in 1964, Chet Avery, a blind Department of Education employee, heard of a program there for the captioning of films for people who are deaf. He suggested that descriptions be provided on films for people who are blind and he subsequently encouraged blind consumer organizations to apply for support of AD on film. The organizations, however, were more focused on employment for people who are blind (Snyder 2005, S. 936).

Die „Audio Description Coalition“ (2013) skizziert die Geschichte der Audiodeskription in den USA und vermerkt in einer Chronik das Jahr 1974 als den Ausgangspunkt der Entwicklung von Audiodeskriptionen zeitgenössischer Medienformen. In diesem Jahr entwickelte Gregory Frazier wie bereits oben erwähnt die grundlegenden Begriffe für die Audiodeskription im Rahmen seiner Schrift „Television for the Blind“ (Frazier 1974). Margret und Cody Pfanstiehl bereiteten 1981 Audiodeskriptionsskripte für Theateraufführungen vor (Audio Description Coalition, Pfanstiehl & Pfanstiehl 2013). Seitdem hat sich die Zahl der angefertigten Audiodeskriptionen stark vergrößert, sodass heutzutage zahlreiche DVDs, Fernsehsendungen u.Ä. sowie Online-Videos mit Audiodeskription für Blinde zugänglich sind. In den USA listet beispielsweise das *American Council of the Blind* gegenwärtig 4.083 Titel (Stand:

01.05.2020) verschiedener Video- und Streaming-Anbieter, die mit einer Audiodeskription gezeigt bzw. gestreamt werden können (acb.org 2020).

In Deutschland wurde der erste Film mit Audiodeskription im Jahre 1989 im Kino gezeigt (Benecke 2004, S. 7). Im selben Jahr wurde die Münchner Filmbeschreiber Gruppe gegründet. Zehn Jahre später wurde das Projekt HÖRFILM in die Deutsche Hörfilm Gemeinnützige GmbH überführt (hör-film.de 2016), welche auf der Berlinale unterschiedliche Filme mit Audiodeskriptionen zur Verfügung stellte. Im Jahr 2000 entstand die Vereinigung Deutscher Filmbeschreiber „Hörfilm e. V.“, durch welche die Qualitätsstandards für die Erstellung von Hörfilmen in Deutschland festgelegt wurden. Die Qualitätsstandards umfassen nicht nur inhaltliche, sondern auch sprachliche Standards der Filmbeschreiberarbeit (ndr.de 2019). Die Anzahl der Filme mit Audiodeskription stieg von 147 im Jahr 2000 bis auf 271 im Jahr 2007. Durch die im Jahr 2013 durchgeführten Regelungen der Rundfunkgebühren in Deutschland wurden staatliche sowie private Sender dazu verpflichtet, ihr Angebot an Ausstrahlungen mit Audiodeskription zu verbessern (rundfunkbeitrag.de 2016). Aktuell steigerte der deutsche Senderverband Das Erste den Einsatz von Audiodeskriptionen auf rund 18% innerhalb seines Programmes (Heerdegen-Wessel 2020, S. 731).

Die Audiodeskription findet auch ihren Widerhall in der Welt des rein hörbaren Mediums „Rundfunk“. In seinem Beitrag zieht Harald Kautz-Vella (1998) unmittelbare Rückschlüsse auf die Hörspielforschung. „Die Beschäftigung mit dem Hörspiel als einer der Audiodeskription verwandten Kunstform inspiriert auf einer anderen Ebene: Das geschriebene Wort enthält nur einen Bruchteil der Information, die das gesprochene Wort vermitteln kann“ (Kautz-Vella, 1998, S. 7). Die Erfahrung des Filmbeschreibens und der damit verbundenen Arbeit ähneln dem Entstehungsprozess eines Hörspiels. Das darauffolgende Kapitel 1.4 widmet sich der Ergebnisse der Hörspielforschung mit Fokus auf die Thematik der vorliegenden Arbeit.

Kautz-Vellas (1998) Beitrag ist eine der frühesten zur Filmbeschreiberarbeit und hat den Anspruch, sowohl als „Anleitung für professionelle Audiodeskriptionen“ als auch als „Hobby-Buch für Amateure“ zu fungieren (Kautz-Vella 1998, S. 6). Seine Überlegungen betreffen nicht nur die Produktion von Audiodeskriptionen, sondern auch deren Rezeption. „Die Erfahrung mit bereits beschriebenen Filmen zeigt sogar, dass, wenn die Umsetzung ins Auditive geglückt [sic] ist, die emotionale Wirkung der Audiodeskription die des Films noch bei weitem übersteigt“ (Kautz-Vella 1998, S. 8). Dabei hebt er die besondere Wirkung des Auditiven und die damit verbundene ästhetische Erfahrung

heraus. Die Audiodeskription betrachtet er allerdings nicht als Übersetzung und plädiert daher dafür, dass die Filmbeschreiber alles Vorhandenes ausschöpfen, um die Qualität der Audiodeskription zu verbessern. Dem Audiodeskriptor stehen zwei Möglichkeiten offen:

Entweder er produziert von vornherein einen gesprochenen Text, in dem er die Gesetze der sprecherischen Ausdrucksgestaltung bewusst einsetzt, mit dem eigenen gesprochenen Wort experimentiert und den Text mit den wichtigsten Hervorhebungen, Pausen und Zäsuren, mit den verschiedenen Redetempi, der Melodik und dem Rhythmus für den Sprecher notiert. So vereint er die Aufgaben von Autor, Dramaturg und Regisseur auf sich. Oder er baut auf seine spontanen kreativen Kräfte und improvisiert die Beschreibung, während er die Bilder des Films sieht. Für diesen Fall müssen Techniken gefunden werden, diese spontane Beschreibung effizient vorzubereiten und während der Aufnahmen zu dirigieren (Kautz-Vella 1998, S. 8).

Die zweite Möglichkeit beansprucht eine Umgestaltung des gesamten Werks. Dies bleibt aber ein idealer Fall, der nicht einfach realisiert werden kann. Die Audiodeskription dient nicht dem Zweck, das Visuelle zu ersetzen, sondern es durch einen intersemiotischen Übersetzungsakt zu kompensieren. Sogar Filme, die Blindheit oder die Welt der Blinden thematisieren, werden für ein sehendes Publikum geschaffen und mit der Hörfilmfassung für Blinde unterstützt. Mehr und mehr setzt sich jedoch der Ansatz durch, Barrierefreiheit von Anfang an mitzuplanen (zum Unterschied zwischen „inklusiv“ und „barrierefrei“ s. Mälzer & Wünsche (2019); mit Bezug auf die Audiodeskription s. dazu u. a. Maaß & Hernández Garrido (2020). Die medialen Fähigkeiten von Audiodeskriptoren spiegeln sich in der Qualität ihrer Arbeit wider. Die Filmbeschreiber, die die Audiodeskription herstellen, müssen den Film als gesamtes Werk wahrnehmen, die bestehenden Lücken auswerten und in den zur Verfügung stehenden Raum zwischen den Dialogen die Audiobeschreibungen einfügen. Kautz-Vella (1998) legt viel Wert auf die Seherfahrung des Audiodeskriptors und das dabei entstehende individuelle Erlebnis.

Da das Filmschauen ein sehr subjektiver Akt ist, gehört zu den Fähigkeiten eines Audiodeskriptors nicht nur die Fähigkeit zur Analyse des Mediums, sondern auch das Wissen über den Rezeptionsvorgang – den Beitrag des Zuschauers an dem, was das filmische Erleben ausmacht.

Nur mit diesem Wissen kann er die ganze Palette der Interpretations- und Erlebnismöglichkeiten eines Filmes für seine Zuhörerschaft eröffnen. (Kautz-Vella 1998, S. 7)

Die Kommunikationskanäle, die beim Zuschauen eines Filmes aktiviert werden, prägen den Übersetzungsakt und den Prozess der intermedialen Übertragung. Kautz-Vellas (1998) Aussage ist relevant für die neue Textsorte der Audiodeskription. Ob dies machbar ist oder Anwendung findet, ist eine andere Frage. An dieser Stelle reflektiert er den Entstehungsprozess des Zieltexts, ohne sich dabei dem Zieltext selbst anzunähern (für ein Modell zur Annäherung an unterschiedliche Konzeptualisierungen des Zieltexts s. Benecke 2019).

„Audio-description is as old as sighted people telling visually impaired people about visual events happening in the world around them“ (Benecke 2004, S. 74). Benecke bezieht sich hier auf die spontan-mündliche Form der Audiodeskription. In diesem Sinne handelt es sich bei der Herstellung von Audiodeskriptionen im Wesentlichen darum, den fehlenden visuellen Kanal zu kompensieren (vgl. Fix 2004). Dieses erweiterte Verständnis der Audiodeskription herrschte auch im Produktionsverfahren von Audiodeskriptionen vor. Im Mittelpunkt stand die Vermittlung dessen, was der blinde Rezipient braucht, um das visuelle Produkt (statisch oder dynamisch) zu rezipieren<sup>1</sup>.

Aus der Praxis entstand eines der meist zitierten Regelwerke zur Erstellung von Audiodeskriptionen in Deutschland: *Wenn aus Bildern Wörter werden* (Benecke & Dosch 2004). Das Regelwerk zielt darauf ab, aus der Perspektive der Praxis die „Dos und Don'ts“ bei der Erstellung einer Audiodeskription aufzulisten. Als „goldene Regel für Audiodeskriptoren“ formulieren die Autoren die folgende:

Die Beschreibung soll in den Dialogpausen erfolgen! Visuelle Elemente wie Orte, Landschaften, Personen, Gestik, Kameraführung – alles, was zu sehen ist und was insbesondere für das Verständnis der Handlung und das ästhetische Erleben des Werkes wichtig ist, in Sprache umzusetzen. Der so entstandene Beschreibungstext ist in den Dialogpausen des Filmes zu hören (Benecke & Dosch 2004, S. 19).

Hier zeigt sich eine der größten Herausforderungen für die Audiodeskription, nämlich zeitliche Begrenztheit. Der knappe Raum zwischen den Dialogen

.....

1 Eine aktuelle korpusgestützte Studie zur Audiodeskription in Museen leistet Pregero (2019).

prägt die sprachliche Gestaltung der Audiodeskription sehr stark. „Nicht mehr als eine Information pro Satz“, empfiehlt Benecke (Benecke 2004, S. 24). Dabei müsse man sowohl bei der Wortwahl, als auch beim Vorsprechen des Audiodeskriptionstexts objektiv und neutral sein (ebd.). Das Neutralitätsgebot in diesem Regelwerk wurde als Maßstab für die Produktion von Audiodeskriptionen der Münchner Gruppe verwendet.

Eine Verständigung über die Produktionsrichtlinien wurde im Jahr 2015 von mehreren Landesrundfunkanstalten sowie der deutschen Hörfilm GmbH und Hörfilm e. V. zugänglich gemacht. „Ziel der Audiodeskription ist es, den blinden und sehbehinderten Menschen ein barrierefreies Filmenerlebnis zu ermöglichen, das dem Erlebnis der Sehenden entspricht. Dabei soll der Film als Gesamtkunstwerk erhalten bleiben“ (ndr.de 2019). Stefanie Schruhl ist eine blinde Rezipientin und Hörfilmautorin. Sie berichtet im Handbuch *Barrierefreie Kommunikation* (Maaß & Rink hrsg. 2018) über die positiven Ergebnisse von den einheitlichen Produktionsrichtlinien (Schruhl 2018, S. 774ff.).

Die Richtlinien zur Herstellung von Audiodeskriptionen sind sprach- und kulturspezifisch (für einen knappen Überblick der länder- und sprachübergreifenden Realisierung von Audiodeskriptionen und ihren Richtlinien s. Perego 2019). Während in Deutschland eine begrenzte Auswahl an Beschreibungsmethoden und Sprecharten erlaubt ist, darf der Audiodeskriptor in den USA in der Beschreibung wahrnehmbar sein. Der Audiodeskriptor muss die genaue Sehfähigkeit besitzen, selektives Sehen ausüben, Images versprachlichen und diese verbal realisieren (Snyder 2005, S. 195 ff.). In Spanien werden wiederum andere Vorgaben für die Anfertigung von Audiodeskriptionen befolgt. Die Richtlinien wurden von Pilar Orero (2005) kritisch reflektiert; sie arbeitet heraus, dass manche Empfehlungen bei der Anfertigung der Audiodeskription in Spanien ambig sind (Orero 2005, S. 6), etwa Männerstimmen bzw. Frauenstimmen beim Einsprechen des Texts in Kinderfilmen oder Kinderprogrammen im Fernsehen und bei Audiodeskriptionen für Theater und Museen. Rai et al. (2010) haben alle vorhandenen Richtlinien zur Erstellung von Audiodeskriptionen verglichen. Audiodeskriptionen in unterschiedlichen Sprach- und Kulturgemeinschaften sind zwangsläufig unterschiedlich. Dies beruht auf den verschiedenen Kulturen der medialen Gestaltung in den jeweiligen Ländern (Rai et al. 2010). Einen markanten Unterschied zwischen den englischen und den deutschen Richtlinien ist die Benennung der Figurennamen. Während in England Namen möglichst am Anfang des Films verraten werden, dürfen die deutschen Filmbeschreiber die Namen erst erwähnen, wenn sie im Laufe des Filmes von anderen Figuren schon erwähnt wurden. Andere zentrale

Unterschiede unter den europäischen Richtlinien sind die Benennung von Farben, Sprechweise und Emotionalität des Sprechers (vgl. Rai et al. 2010).

Das europäische Union finanzierte das ADLAB-Projekt (Audio Description: Lifelong Access for the Blind, [www.adlabproject.eu](http://www.adlabproject.eu)) mit dem Ziel, „eine Reihe von zuverlässigen, einheitlichen und wissenschaftlich fundierten Richtlinien zu schaffen, um Kunst- und Medienprodukte durch die Bereitstellung von AD für blinde und Sehbehinderte zugänglich zu machen“ (Remael et al. 2015, S. 5). Benecke (2018) betrachtet die Ergebnisse des ADLAB-Projekts als Strategien und Vorschläge und keine konkreten Richtlinien zur Herstellung von Audiodeskriptionen (Benecke 2019, S. 460). Bildbeschreiber können sich eine eigene Bildbeschreibungsmethode entwickeln, wobei sie sich an Beneckes Modell (ADEM<sup>2</sup>: Audiodeskriptionserstellungsmodell), an ADLAB-Ergebnisse und an die vereinheitlichten Richtlinien stützen können (vgl. Benecke 2019, S. 468).

## 1.2 Audiodeskription als audiovisuelle Übersetzung

Die Beschäftigung mit der Audiodeskription ist zum größten Teil – dem wissenschaftlichen Diskurs nach – im Bereich der Übersetzungswissenschaft verankert. Dabei wird die Audiodeskription als eine Art Bild-Übersetzung betrachtet (vgl. Fix 2011, Blatter 2011, Remael et al. 2015, Maszerowska et al. 2014, Perego 2019).

Die wissenschaftlichen Beiträge zur Hörfilmforschung verankern sich überwiegend in den folgenden Disziplinen: der Übersetzungswissenschaft<sup>3</sup>, insbesondere in der Erforschung der audiovisuellen Übersetzung, sowie der Filmwissenschaft, insbesondere in der Rezeptionsforschung und der Filmästhetik. In der Diskurslinguistik liegen auch einige Arbeiten vor, die größere Korpora von Audiodeskriptionen sprachlich untersuchen.

Audiodeskription im Sinne von „Beschreibung“ existiert schon seit Jahrhunderten (vgl. Pujol & Orero 2007, S. 49). Der Begriff „Ekphrasis“ in der griechischen Antike bezeichnet eine Kunstform, die Kunst beschreibt; hierauf

---

2 Beneckes Modell wird im Kapitel 1.5 vorgestellt.

3 Im Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit erfolgt eine Verankerung der Audiodeskription in der Übersetzungswissenschaft, wobei der Hörfilm als Medientext betrachtet wird, der durch einen intercodalen Übersetzungsprozess entsteht.

bezieht sich Gottlieb (2005) in seiner detaillierten translatorischen Analyse, in der er die Audiodeskription als polysemiotische Übersetzung konzipiert:

9. An example of the complexities of polysemiotic translation, audio description on DVD translates two channels – non-verbal image (pictorial content) and verbal image (existing captions and displays) – into one: a verbal depiction, presented (optionally) as an integral part of the film soundtrack, whether original or dubbed, audio description is thus a modern-day version of the classic tradition of ekphrasis (Gottlieb 2005, S. 40).

Ekphrasis als die Übertragung von künstlerischen Erscheinungsformen in die Textform für unterschiedliche Zwecke spielte eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte vieler Kunstformen. Diese Rolle blieb an vielen Stellen dokumentarisch. Stilistisch wurden aber einige Ekphrasen poetisch formuliert und hatten den Anspruch, sich als eigenständige Kunstform zu präsentieren (vgl. Gross 2000). Bei der Herstellung von Ekphrasen wurde durch die Beschreibung des Kunststücks nicht beabsichtigt, einen blockierten Kommunikationskanal zu kompensieren. Auch wenn beide Formen – Ekphrasis und Audiodeskription – als eine „Beschreibung von Etwas“ fungieren, bedarf es einer genaueren Betrachtung ihrer Textfunktionen. Die Audiodeskription darf aus Gründen der medialen Beschränkung nicht detailliert sein und gilt als Kompensation für den blockierten Sehkanal. Im Gegensatz dazu darf die Ekphrasis eine wesentlich längere Fassung des beschriebenen Kunstobjekts beinhalten. Außerdem ist die Audiodeskription ein Bestandteil des Hörfilms und wird verbal übertragen, während die Ekphrasis in ihrer Textform unverändert bleibt. Auf der Zeichenebene entstehen beide Textsorten aber in einer ähnlichen Art und Weise, nämlich durch die intersemiotische, intermediale Übertragung.

Im Jahr 2005 hat Ulla Fix eine Pilotstudie zum Thema „Hörfilm: Bildkompensation durch Sprache“ durchgeführt. Im Vergleich zu Kautz-Vella legt das Team um Fix den Fokus auf den Zieltext und die Leistung der Audiodeskription als Bildkompensation. Die Audiodeskription eines Filmes der „Tatort“-Reihe wurde linguistisch-filmisch-semiotisch untersucht. Die Ergebnisse der Studie lieferten die erste Definition des Hörfilms und eröffneten eine weite Palette unterschiedlicher interdisziplinärer Forschungsfragen. Hörfilme sind laut Fix (2005):

[...] übliche Kino- und Fernsehfilme, die zusätzlich zum ursprünglichen Bild- Textangebot des jeweiligen Films Audiodeskriptionen, eine Art „akustischer Untertitelung“ als *Verstehenshilfen* für Sehgeschädigte und blinde Rezipienten anbieten. Es handelt sich um in die Dialogpausen eingeschaltete knappe sprachliche Beschreibungen von Bildelementen und Bildfolgen des jeweiligen Films, deren Kenntnis für das Verstehen der Handlung bzw. für das Nachvollziehen von Atmosphärischem für unentbehrlich gehalten wird. Diese Informationen werden den Sehgeschädigten und Blinden durch die Audiodeskription auf dem für sie wahrnehmbaren Weg des Hörens vermittelt (Fix 2005, S. 8 meine Hervorhebung).

Unabhängig von der Textsorte und der Größe des verfügbaren Raums zwischen den Dialogen wird die Audiodeskription als „Verstehenshilfe“ verstanden und zu diesem Zweck angefertigt. Dies beruht auf einem „Medienboom“ und der stetig steigenden Anzahl an Angeboten, die auch zur selben Zeit der Ausstrahlung mit Audiodeskriptionen unterstützt werden müssen. Die Qualität der Produktion hängt also nach Fix (2005) stark davon ab, wie viel Zeit den Audiodeskriptoren bis zur Anfertigung ihrer Produktion übrig bleibt. Laut Benecke braucht das Dreierteam (zwei Sehende und ein Blinder) im idealen Fall fünf bis sechs Tage zur Anfertigung einer Audiodeskription eines neunzigminütigen Films (Benecke 2004). Eine gelungene Audiodeskription laut Benecke (2004) und Fix (2005) dient dem Zweck, die Handlung des Films durch Bildbeschreibung nachvollziehbar zu machen und den blockierten Sehkanal des blinden Publikums durch das Hörbare zu kompensieren.

Heike Jüngst definiert audiovisuelles Übersetzen im Allgemeinen als:

das Übersetzen von Medienformen, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material verändert. Teile dieses Materials bleiben, anders als bei vielen anderen Formen der Übersetzung, erhalten und werden ergänzt oder mit neuen Materialteilen kombiniert (Jüngst 2010, S. 1).

Im Hörfilm erfolgen sowohl Vorgänge des Ergänzens als auch des Kombinierens, wobei dem Auditorakt des Originalfilmes die Audiodeskription hinzugefügt wird sowie die Geräusche mit Kommentaren kombiniert werden. Andere Formen des audiovisuellen Übersetzens sind interlinguale und intralinguale

Unter- und Obertitelung, Voice-over-Übersetzung, Synchronisation und Filmdolmetschen (Jüngst 2010). Da es sich bei der audiovisuellen Übersetzung um einen Wechsel des Zeichensystems handelt, bezeichnet Jüngst (2010) diese Art der „Transmutation“ als „intersemiotische Übersetzung“ und bezieht sich damit auf die Begrifflichkeit von Jakobson (1959).

Das Erforschen audiovisueller Übersetzungsformen liegt im Fokus vieler Beiträge und Monographien von Pilar Orero und Anna Matamala (s. z. B. Matamala & Orero hrsg. 2016, Maszerowska, Matamala, Orero hrsg. 2014). Matamala (2010) untersucht unterschiedliche Formen des audiovisuellen Übersetzens und interessiert sich v. a. für barrierefreie Kommunikation in den unterschiedlichen Medienangeboten. Orero und Matamala (2007) legen die grundlegenden Kompetenzen für professionelle Audiodeskriptoren fest. Translatorische Kompetenzen setzen sie aber nur voraus, wenn die Audiodescription interlingual übersetzt wird (Orero & Matamala 2007, S. 332f.). Pablo Romero-Fresco befasst sich mit der Übersetzungsform „Untertitelung“ und untersucht unterschiedliche Methoden ihrer Herstellung, vor allem für Filme im Englischen und Spanischen (Romero-Fresco 2009, 2013, 2019, 2020).

Nathalie Mälzer befasst sich mit unterschiedlichen Übersetzungsformen audiovisueller Medien. Die Audiodeskriptionen in Filmen, Theatern und Museen liegen im Fokus ihrer Beiträge (Mälzer 2011, 2012, 2015, 2017, 2018, 2019). Schon im Jahr 2012 hat sie die Qualität vieler Audiodeskriptionen in den Massenmedien in Frage gestellt (Mälzer 2012). Mälzer betont die Unverzichtbarkeit der subjektiven Übertragung von ästhetischen Elementen neben den narrativen in die Audiodeskription, weil diese bloß eine intersemiotische Umwandlung eines ästhetischen Produkts seien (Mälzer 2012, S. 29). Mälzer will auch die Ästhetisierung der Audiodeskription ein Stück voranbringen:

Disregarding the narrative strategies of the original film in a schematic audio description seems much more problematic to me than such an intervention. It is for that reason that I think a weakening of the guidelines and an examination of the narrative possibilities of radio drama would greatly enrich the expressiveness of audio film (Mälzer-Semlinger 2012, S. 35).

Die Richtlinien wurden für Filmbeschreiber festgelegt, um die Arbeitsschritte zu verdeutlichen und die Qualität des Produkts zu vereinheitlichen. Im idealen Fall ähnelt das übersetzte Endprodukt dem Original, nämlich dem Drehbuch des Films, in dem die genaue Beschreibung der Szene detailliert zur Verfügung

steht. Lakritz und Salway (2006) haben versucht, von den Drehbüchern einiger Filme Audiodeskriptionen zu erzeugen. Doch die Drehbücher beinhalteten nur 60% der Informationen, die eine Audiodeskription liefern soll (Lakritz & Salway 2006, S. 2). Die Studie schlägt vier Arbeitsschritte vor, durch welche ein Audiodeskriptionstext zustandekommt:

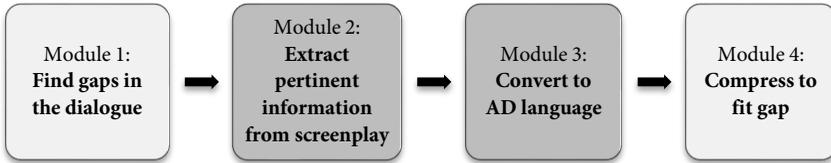


Abb. 3: Modulares Systemmuster nach Lakritz und Salway (2006)

Diese Methode nennen Lakritz und Salway (2006) „modulares Systemmuster“. Dieses Muster hat Vassiliou (2006) mittels eines automatisierten Verfahrens angewandt. Er hat ein Programm zur Analyse filmischer Inhalte entwickelt, durch welches er Informationen in Drehbüchern lokalisieren konnte, die für die Audiodeskription notwendig sind (Vassiliou 2006). Doch der Arbeitsaufwand in so einem Prozess ist nicht anders als der des von Benecke (2004) vorgeschlagenen Dreierteams. Dies bestätigt auch Vera (2006) in seinem Versuch, Audiodeskriptionen englischer Filme ins Spanische zu übersetzen und diese dann in die spanische Version des Films zu integrieren.

Eine Teilautomatisierung von Audiodeskriptionen ist durch die Anwendung von Sprachsynthese möglich (vgl. Matamala 2016 und Kurch 2019). Nach der Entstehung eines Audiodeskriptionsskripts wird dieses durch die Anwendung bestimmter Software (Text-to-Speech-Synthese) in unterschiedlichen Sprachen in künstlicher Stimme verbalisiert. Die Teilautomatisierung soll bei einer interlingualen Übersetzung des Audiodeskriptionsskripts Zeit und ggf. Kosten ersparen. Dieses Verfahren wurde im deutschsprachigen Raum noch nicht erprobt (vgl. Kurch 2019, S. 451).

Eine gut angefertigte Audiodeskription hängt nicht vom Verfassen des Texts ab, sondern ergibt sich aus der Gesamtheit der Arbeitsschritte (Rezeption, Reflexion, Formulierung, das Anpassen der Beschreibung an die Lücken und schließlich die Verbalisierung dieser mit menschlicher Stimme), auf die eine saubere Filmbeschreiberarbeit nicht verzichten kann. Dieses Verfahren setzt aber voraus, dass der Film als Gesamtwerk gelesen wird. Dazu hat Orero (2012) das gründliche Lesen des Films als Voraussetzung gelungener Audiodeskription festgelegt.

Wiederum fungiert der Film als Sprache und daher gilt die Audiodeskription als Übersetzung. Filmbeschreiber sollten der „ideal viewer“ des Films sein, um die Qualität ihrer Übersetzungen zu verbessern (Orero 2012; zur Einbeziehung blinder Audiodeskriptoren s. Benecke 2019 und Schruhl 2019).

In diesem Sinne versucht die Technik, die Filmbeschreiberarbeit besser zu verstehen. Die Seherfahrung und die Rezeption des Films von der Seite der Audiodeskriptoren prägen den Audiodeskriptionstext. Die Qualität des Audiodeskriptionstexts hängt vom geschulten Sehen des Audiodeskriptors ab. Eine Studie zur Bewertung der Beschreibung von Emotionen in Filmen wurde von Igareda und Maiche (2009) mit Hilfe von Eye-Tracking durchgeführt. Die Studie betont die unverzichtbare Subjektivität beim Sehen des Films und betont die Problematik des Objektivseins. Mazur und Chmiel (2012) widmeten sich der umstrittenen Frage der Objektivität der Filmbeschreiberarbeit. Sie wollen die binäre Opposition des subjektiven und objektiven Beschreibens dekonstruieren und stattdessen ein Kontinuum zwischen den beiden Extremen vorschlagen. Einige Elemente im Film, wie Gestik und Mimik, können nicht objektiv beschrieben werden. Eine subjektive Interpretation der Emotionen ist hier unverzichtbar (vgl. Mazur & Chmiel 2012).

Martínez-Sierra (2010) interessiert sich bei der Produktion von Audiodeskriptionen für die Übertragung von Humor. Er untersucht die Audiodeskription von *I want Candy* und kommt zu den Ergebnissen, dass Humor während der Filmbeschreiberarbeit nicht im Fokus liegt. Zwei Fünftel des visuellen Humors wurde nicht beschrieben (Martínez-Sierra 2010). Davila-Montes und Orero (2014) widmeten sich der Übertragung von Marken in Filmen und betonen die Wichtigkeit von Marken für das Verständnis der gesamten Handlung des Films. Marken gehen über die tatsächliche Bedeutung des Worts hinaus. Im Namen von Marken stecken im engen linguistischen Sinne sowohl der Bezeichnende als auch der Bezeichnete. Doch durch die Narration steht eine Markierung der intendierten Botschaft hinter den Markennamen (Davila-Montes & Orero 2014, S. 107).

Ein früher Beitrag zur Hörfilmforschung stammt von Peli et. al. (1996) ; die Autoren legen dar, dass die Audiodeskription eine wesentliche Hilfe zum Verständnis des gesamten Bildes ist. Diese rezeptionsfokussierte Studie zeigt, dass sich die Hörerfahrung von Filmen mit und ohne Audiodeskription unterscheidet. Das intendierte Bild des Films kommt mit Hilfe der Audiodeskription besser zum Ausdruck: „the information contained in AD narrations may provide benefits specifically related to the availability of visual details to both visually impaired and blind viewers“ (Peli 1996, S. 384).

Zur Rezeption von Audiodeskription haben Jekat, Prontera und Bale (2015) eine Studie mit sehenden und sehgeschädigten Proband/innen durchgeführt, denen zwei Filme vorgeführt wurden. Im Anschluss mussten die ProbandInnen eine Fragebogen mit semantisch referenzierten Beschreibungen ausfüllen. Die Ergebnisse zeigen, dass sich Bilder mit konkretem Inhalt einfacher übersetzen lassen als diejenigen Bilder, die abstrakte Inhalte bzw. Emotionen beinhalten (vgl. Jekat et al. 2015).

Es gibt zahlreiche Beiträge, in denen die Audiodeskription als eine Form der Übersetzung bezeichnet wurde. Benecke (2007) untersucht das Phänomen des Sequenzierens von Informationen in der Audiodeskription. Er verwendet das Kommunikationsschema von Mudersbach (1981) und die aktualisierte Version von Gerzymisch-Arbogast (1987, 2003, 2005), um die Audiodeskription zu analysieren. Dabei kommt er zu einem ähnlichen Ergebnis wie Lakritz & Salway (2006) und Vassiliou (2006): Die Audiodeskription hat eine kommunikative Funktion nur innerhalb des Films, dessen Ausschnitte sie beschreibt. In seiner Dissertationsschrift entwickelt Benecke (2014) auf dieser Grundlage ein Modell zur Herstellung von Audiodeskriptionen („ADEM“) als übersetzerisches Instrumentarium für die Filmbeschreiberarbeit. Dieses Modell wird im Kapitel 1.5 separat dargestellt.

Audiodeskriptionen können interlingual übersetzt werden (vgl. Vera 2006). Remael et al. (2010) untersuchen die interlinguale Audiodeskription vom Englischen ins Niederländische. Dabei bezeichnen sie die englischen Audiodeskriptionsskripte als „Pivotsprache“, also als eine in der Mitte stehende Sprache im Übersetzungsprozess, z. B. A wird ins P übersetzt und dann P ins B. Die Problematik der Betonung beim Sprechen der Audiodeskription bleibt an dieser Stelle allerdings unkommentiert; dies wäre zu berücksichtigen, denn der Text der Audiodeskription ist ein verbaler Text, dessen Merkmale mit dem geschriebenen Zeichen nicht einfach interlingual zu übersetzen sind (vgl. Remael et al. 2010).

Hirvonen (2014) betrachtet die Audiodeskription als intermodale und intersemiotische Translation und untersucht die Übersetzung von Räumen im Film. Raum im Film hängt von der Kameraperspektive ab. Es gibt unterschiedliche Räume im Film, doch Hirvonens Untersuchung widmet sich der Distanz der Aufnahme und der Übertragung der Kameraperspektive in den Text der Audiodeskription. Die Ergebnisse der Studie umfassen drei interessante Techniken zur Übertragung der Kameraperspektive, ohne filmtechnische Begriffe zu verwenden, was die Richtlinien verbieten. Als Erstes kann ein einziges Wort die Distanz zwischen der Kamera und dem Setting übertragen.

Wenn man eine Lokalangabe erwähnt, übersetzt man das gesamte Bild. Die Beschreibung „im Garten“ steht in der Audiodeskription und im Film erscheint das Bild eines Gartens als Setting. Zweitens erlaubt die Topikalisierung der örtlichen Bezeichnung die Messung der Distanz. Und Drittens können wenig relevante Kameraeinstellungen oberflächlich bzw. nebenbei erwähnt werden, solange sie keinen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Filmhandlung leisten (vgl. Hirvonen 2012). Hirvonen analysiert in einem anderen Beitrag (Hirvonen 2013) die Audiodeskription eines Filmes in drei Sprachen: Englisch, Deutsch und Spanisch. Sie untersucht anhand des Figur-Grund-Wahrnehmungsprinzips das Zeichensystem der Audiodeskription. Die Sprache der Audiodeskription lässt sich anhand des Figur-Grund-Wahrnehmungsprinzips untersuchen, weil sie auch gestaltete Bilder beschreibt (Hirvonen 2013). Je ambiger oder dynamischer die Figur-Grund-Beziehungen im Film sind, desto vielfältiger werden die Versionen ihrer Audiodeskriptionen (Hirvonen 2012, S. 112).

Um die Audiodeskription adressatenadäquat zu gestalten, soll sie laut Richtlinien (siehe Kapitel 1.1) von einem blinden Rezipienten begutachtet werden. Die blinden Mitwirkenden beim Herstellungsprozess betrachtet Hirvonen als „Ressource für Kooperation“ (Hirvonen 2018, S. 468). Sie untersucht die Interaktion zwischen den Teammitgliedern und kommt zum Ergebnis, dass die Blindheit des Mitwirkenden im Team eine „zentrale Grundlage für eine Beteiligungsweise am Prozess der kollektiven Anfertigung der Audiodeskription“ (Hirvonen 2018, S. 469) ist. Ein blinder Mitwirkende kann nicht nur einen durch Sehende entstandenen Text kommentieren, sondern ihn auch für Menschen mit Sehbehinderung passend konstruieren (ebd.). Schruhl (2019) führt aus, wie sich die Rolle der blinden Experten teilweise von der Mitwirkung an den einzelnen Audiodeskriptionen hin zur Schulung sehender Audiodeskriptoren verlagert.

Digiovanni (2014) untersucht die Textualität der Audiodeskription in den englischen und italienischen Versionen eines Films und betont die Tatsache, dass die englische Audiodeskription ohne die restlichen filmischen Komponenten gar keine Kohärenz zeigt. Somit wird sie als Nicht-Text bezeichnet. Ihre Untersuchung zeigt jedoch, dass die italienischen Audiodeskriptionen eine gewisse Kohärenz aufweisen. Die geringe Anzahl an verfügbaren Audiodeskriptionen in Italien prägt die Qualität der angefertigten Bildbeschreibungen (Digiovanni 2014, S. 81). Der Produktionsdruck von Audiodeskriptionen in Italien ist nicht so hoch und somit achten die italienischen Filmbeschreiber auf die Qualität und Kohärenz in ihren Arbeiten (vgl. ebd.).

Die korpusgestützte Studie von Piety (2003) kommt zu der Schlussfolgerung, dass sich die Sprache der Audiodeskription als ein „Visual Assistive Discourse“ versteht. Damit meint er ein Sprachsystem, das die Sprache selbst als Medium zum Übertragen visueller Eindrücke instrumentalisiert (Piety 2003, S. 82). Salway (2007) stützt mit seiner ebenfalls korpusgestützten Studie dieses Ergebnis und betrachtet die Sprache von Audiodeskriptionen sogar als „spezielle Sprache“ (Salway 2007, S. 31). Anhand der Analyse eines Korpus von 91 Audiodeskriptionsskripten stellte Salway (ebd.) fest, die „spezielle Sprache“ der Audiodeskription sei „characterised by a preponderance of linguistic features that are idiosyncratic in comparison with everyday general language“ (Salway 2007, S. 10). Dabei lehnt er sich an Hoffmanns (1984) Begriff der „Idiosynkrasie in der Jugendsprache“ an. Mit idiosynkratischen sprachlichen Merkmalen meint er die Eigentümlichkeit der Äußerungen in der Audiodeskription, was ich in meiner Arbeit als Fragmente bezeichne. Die Eigentümlichkeit der Sprache der Audiodeskription liegt darin, dass die Äußerungen nur dann nachvollziehbar sind, solange sie im Körper des Hörfilms verbleiben (vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit).

Kohärenz im Film als Maßstab zur Produktion von Audiodeskriptionen untersucht Desombre (2010). Kohärenzlücken, die das Sehen vervollständigt, können anhand der Isotopieketten erkannt werden. Damit wird die Auswahl der Szenen vereinfacht. Der Begriff der Isotopieketten entstammt dem Werk von Gerzymisch-Arbogast (1994). Es handelt sich dabei um die Nachvollziehbarkeit der Äußerungen in linearer Form. Obwohl das Prinzip der Isotopie interessante Einblicke für den Prozess des Sehens liefern kann, ignoriert Desombre die Multimodalität der Textsorte komplett und geht von einer direkten Übersetzbarkeit der Bilder aus, um „Isotopielinien“ herzustellen. Dies ist im Fall des Hörfilms nicht hilfreich, denn der intersemiotische Übersetzungsakt steuert den gesamten Prozess der Hörfilmentstehung. Auch Remael (2012) widmet sich der Frage der Kohärenz bei der Herstellung von Audiodeskriptionen. Sie legt den Fokus aber nicht auf die bildliche Darstellung, sondern auf den Tontrakt des Films. Dabei betont sie die unverzichtbare Erklärung bzw. Interpretation einiger Geräusche und akustischen Elementen im Film, um die Kohärenz im Körper des Hörfilms zu sichern (vgl. Remael 2012).

Andere korpusgestützte Studien untersuchen die Sprache der Audiodeskription. Arma (2011) legt den Fokus auf die Adjektive und kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Filmbeschreiberarbeit zur Entstehung besonderer Formen von Adjektiven führt. Die Adjektive zur Beschreibung des bildlichen Inhalts kommen im normalen Sprachgebrauch nicht vor. Sie sind für die Über-

tragung der Bildlichkeit erstellt worden und werden meistens mit Bindestrich verbunden. Armas Korpus bestand aus 69 Audiodeskriptionskripten englischer Filme, in denen derartige „compound adjectives“ häufig vorkommen.

Einige Beiträge widmen sich dem Einsatz von Audiodeskriptionen im Unterricht (nicht nur Fremdsprachenunterricht, sondern auch Sprachunterricht allgemein) sowie den Möglichkeiten, Audiodeskriptoren auszubilden (Ibaneza 2010, Mader 2011, Benecke 2019). Marzà Ibañez (2010) widmet sich der Relevanzfrage in filmischen Erzählungen, um die Audiodeskription zu erzeugen. Mit Relevanz meint sie den Vorgang, die richtigen Informationen im Film auszuwählen, die für das filmische Erzählen relevant sind; und diese dann auch an „relevanten“ Stellen zu platzieren.

Mader (2011) richtet ihre Studie nach dem Zielpublikum aus und untersucht die Auswirkung der Audiodeskription als Förderfaktor bei der Bildung von blinden Jugendlichen in Österreich. Die Experteninterviews zeigen, dass Audiodeskription eine Hilfe bei der Bildung von Blinden und Sehgeschädigten sein kann (Mader 2011, S. 16). Benecke (2019) zeigt auf, wie der begrenzte Raum für unterschiedliche Konzeptualisierungen von Audiodeskription genutzt werden kann, was mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen für die Nutzer/innen einhergeht.

Für den konkreten Gegenstand der vorliegenden Studie – Audiodeskription im Tatort, ist die Pilotstudie von Fix et al (2005) besonders einschlägig. Das Team von Ulla Fix analysierte ein Audiodeskriptionsskript der Tatort-Reihe aus unterschiedlichen Perspektiven. Der Untersuchungsgegenstand ist eine Filmsequenz aus der Tatortepisode „Laura mein Engel“. Obwohl dieser Film im Korpus der vorliegenden Arbeit nicht vorhanden ist, sind die Ergebnisse der Untersuchung einschlägig und diese werden im darauffolgenden Kapitel separat und in Bezug auf die Forschungsfrage erläutert.

### 1.3 Sprachliche Merkmale der Audiodeskription

In der Pilotstudie „Hörfilm: Bildkomposition durch Sprache“, herausgegeben von Ulla Fix (2005), wird der „Kompensationsprozess“, in dem Bilder durch Sprache ersetzt werden, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet: morphologisch-syntaktisch, lexikalisch-semantisch, gesprächsanalytisch, textlinguistisch-erzähltheoretisch sowie übersetzungs- und kulturwissenschaftlich (Fix 2005, S. 8). Nachfolgend werden die Beiträge der Studie, die für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung sind, zur weiteren Analyse herangezogen.

Die mediale Verfasstheit des Hörfilms verlangt von ihrer Untersuchung eine interdisziplinäre Herangehensweise. Das Team um Fix (2005) interessiert sich für die sprachliche Struktur der Audiodeskription als Teil eines Hörfilms. Die Pilotstudie von Ulla Fix (2005) stellt einen systematischen Vergleich von Ausgangstext und Zieltext an, wobei Sprachtext und Filmtext (Fix & Morgner 2005, S. 118) im erweiterten Sinne verwendet werden. Fix und Morgner (2005) untersuchen die Narration im Film und im Hörfilm. Dass ein Filmtext narrativ ist, gilt im filmwissenschaftlichen Diskurs als gesetzt (Fix & Morgner 2005, S. 118). Fix unterscheidet zwischen zwei Realisationsformen der Audiodeskription: der narrativen und der deskriptiven:

Im Gegensatz zum ursprünglichen Film als Supertext beruht der zusätzliche rein sprachliche Text, den der Autor der Audiodeskription herstellt, [...] auf deskriptiven Verfahren, die für informative Texte relevant sind. Das heißt, dass sich im Hörfilm zwei Hauptintentionen/-illokutionen überlagern: Beschreiben in der Deskription und das sehr vielschichtige Erzählen in der Narration (Fix & Morgner 2005, S. 129).

Fix verwendet den Begriff *Supertext* in Anlehnung an van Dijks (1980) Begriff der „Superstrukturen“. Damit bezeichnet van Dijk Strukturen, die zur Themenentfaltung des Texts unentbehrlich sind, wie z. B. Komplikation, Resolution und Evaluation (vgl. van Dijk 1980 und Brinker 2001).

Die vorliegende Studie interessiert sich auch für die Leistung des **sprachlichen Codes** im Rahmen eines intersemiotischen Übersetzungsprozesses. Die Audiodeskription ist eine Art Verbalisierung bildlicher Inhalte in komprimierter Form, sodass sie in die zeitlichen Lücken zwischen den Dialogen passt. In Anbetracht dieser Eigenschaft hat die Pilotstudie von Ulla Fix (2005) u. a. die sprachlichen Merkmale der Audiodeskription als Übersetzung der besonderen Art untersucht. Dabei wurden die sprachlichen Merkmale eines Audiodeskriptionsskripts wissenschaftlich reflektiert und zusammengefasst. Im Folgenden werden die für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie relevanten Ergebnisse dargestellt.

Hannelore Poethe (2005) beschreibt das Textmuster einer Audiodeskription als eine neue Textsorte, „deren Besonderheit u. a. in ihrem engen intertextuellen Bezug zum Filmtext besteht“ (Poethe 2005, S. 40). Die Pilotstudie von Fix 2005 verwendet den gleichen Textbegriff. Sie legt dabei einen erweiterten Textbegriff zugrunde und unterscheidet zwischen Sprachtext und Filmtext (Fix & Morgner 2005, S. 118). Sowohl die Audiodeskription als auch der Film

werden als Texte beschrieben. Im Gegensatz dazu verwendet die vorliegende Arbeit den erweiterten Textbegriff nach Baldry & Thibault (2006), wobei der Film als Medientext<sub>1</sub> und die Audiodeskription als Hörfilmkomponente eines Medientexts<sub>2</sub> bezeichnet wird. Die Audiodeskription kann nicht alleinstandend als funktionaler Text fungieren. Die Audiodeskription ist nicht nur – wie von Poethe dargestellt – intertextuell, sondern auch intercodal und intermedial abhängig (vgl. Kapitel 2.1).

Poethe (2005) sucht nach weiteren Eigenschaften des Audiodeskriptionstextes – was im Rahmen dieser Studie als sprachlicher Code verstanden wird – und kommt zu den folgenden Ergebnissen:

1. Funktionstyp ist „INFORMIEREN“ (Poethe 2005, S. 41)
2. Textstruktur ist nicht kontinuierlich (Poethe 2005, S. 42)
3. Formulierungsmuster ist textsortenspezifisch (Poethe 2005, S. 44)

Mit Textsorte meint Poethe (2005) das Genre des Filmtextes, nämlich eines Tatortfilms. Die oben erwähnten Eigenschaften bestätigen, dass die Audiodeskription keine vollständige Texteinheit ist. Sie ist eher ein verbaler Teil eines Hörfilms, dessen Funktionstyp informativ, dessen Textstruktur von den Dialogen und Geräuschen des Spielfilms abhängig und dessen Formulierungsmuster genrespezifisch gestaltet ist.

Poethe (2005) beobachtet darüber hinaus die folgenden sprachlichen Kriterien bei der sprachlichen Struktur der Audiodeskription:

*Auf der morphologischen Ebene:*

1. Verwendung von Präsens → Kohärenzmittel der Tempuskontinuität
2. hohe Frequenz von Partizipien → attributive und adverbiale Funktion (Poethe 2005, S. 44)
3. Wortbildungstyp der sprachlichen Komprimierung → adjektivische Derivationen, Konversionen und Komposita (Poethe 2005, S. 45)

*Auf der syntaktischen Ebene:*

1. einfacher, reihender Satzbau
2. elliptische Konstruktionen → leichte Aufnahme beim Hören
3. hohe Frequenz von Attributen: a) für detaillierte Beschreibung  
b) für die Vermittlung von Atmosphären  
c) kreieren ein mentales Bild einer Situation  
d) Mittel der Informationskomprimierung (Poethe 2005, S. 44).

Adjektivische, partizipische, präpositionale Attribute und Genitivattribute kommen in einem Audiodeskriptionsfragment in mehrfacher Kombination zum Einsatz (Poethe 2005, S. 45).

*Auf der Satzebene:*

1. seltene Verwendung von Nebensätzen
2. hohe Frequenz lokaler und modaler Adverbialbestimmungen → Ortsangabe, Handlungsangabe
3. elliptische Lokalbestimmung → Szenenwechsel

Die verbale Eigenschaft der Audiodeskription bezeichnet Poethe als „nicht-sprachliches Mittel“ (Poethe 2005, S. 46). Damit meint sie die Stimmführung bei der sprecherischen Gestaltung der Audiodeskription. Dabei bemerkt Poethe eine Übereinstimmung mit den Vorschriften der Hörfilmbeschreibergruppe von Hoerfilm.de (vgl. Kapitel 1.1).

Da es bei der vorliegenden Studie darum geht, den Übertragungsakt genauer zu untersuchen, werden einige der oben skizzierten sprachlichen Merkmale und für die Forschungsfrage relevanten sprachlichen Codes im Korpus annotiert und mit ihren Entsprechungen aus dem Spielfilm verglichen. Im nächsten Abschnitt geht es zunächst um die Abgrenzung des Hörfilms vom Hörspiel als konzeptueller Außengrenze; dabei ist herauszustellen, dass beide Begriffe einen konzeptuellen Überschneidungsbereich aufweisen, der für das Interpretationsinstrumentarium der vorliegenden Studie von Bedeutung ist.

## 1.4 Hörfilm vs. Hörspiel

An dieser Stelle wird eine Differenzierung zwischen Hörspiel und Hörfilm unternommen, die dem Zweck dient, technische, künstlerische, ästhetische u. a. Merkmale der verschwisterten Gattungen abzugrenzen und die Überschneidungsbereiche auszuloten. Diese zeichnen sich u. a. im Bereich der akustischen Ästhetik ab. Dabei erfolgt eine fokussierte Annäherung an die Hörspielforschung, insbesondere an die medienästhetischen Beiträge in diesem Feld. Die Ergebnisse der Hörspiel-Rezeptionsforschung können interessante Einblicke für die Verbesserung der Qualität von Audiodeskriptionen aufweisen, indem sie bei der Produktion von Hörspielen die Entwicklung eines Schemas ermöglichen, durch welches eine optimale Umsetzung der Bildwelten

in gesprochener Sprache ermöglicht wird (vgl. Kautz-Vella 1998). Die vorliegende Arbeit interessiert sich u. a. für die auditive Realisierung von Hörspielen und die ästhetischen Faktoren bei der Gestaltung des geschriebenen Texts, wie z. B. die Dichtung und die Stimme beim Vortragen, und ausschließlich für ihre Rezeption in der Wissenschaft. Anders gesagt, das Hörspiel als fertiger Medientext steht nicht im Zentrum dieser Abhandlung, eher die Gestaltungsmittel und die Komponenten des Hörspiels, da sie unmittelbar an den Untersuchungsgegenstand anknüpfen.

Ein Hörspiel ist ein relativ komplexes Medium bestehend aus Dialogen, Geräuschen und Musik. Ein Hörspiel ist eine Medienform, die sich seit der Erfindung des Hörfunks als eigenständige Gattung etabliert hat. Ein Hörspieltext wird meistens mit der Musikpartitur verglichen (vgl. Pinto 2012). Durch Tonmischung und Tonmontage hat das Hörspiel eine besondere Aufmerksamkeit als spezifische dramatische Gattung gewonnen. Ziel der genauen Betrachtung des Hörspiels ist es, sich einen kontrastiven Blick gegenüber dem neueren Medium „Hörfilm“ zu verschaffen. Dabei sollten nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Gestaltung und technischer Produktion der beiden Gattungen geschildert werden, sondern auch die ästhetischen Möglichkeiten ihrer Rezeption.

„Das Hörspiel ist eine radiophonische Kunstform“ (vgl. Pinto 2012, S. 146). Diese Aussage ist in der Forschung allerdings umstritten. „Im Unterschied zum Gegenbegriff Schauspiel, der die Verbindung mit Hörbarem [...] nicht ausschließt, betont der Begriff Hörspiel nicht den Primat des Hörens vor anderen Sinneswahrnehmungen, sondern die ausschließliche Konzentration auf das Hören“ (Frisius 1998, S. 628). Die technische Realisierung des Hörspiels unterscheidet sich von theatralischen Aufführungen. Ein durch den Rundfunk live übertragenes Theaterstück ist nicht gleich ein Hörspiel. Im Hörspiel ergänzt ein Erzähler die fehlenden visuellen Schauspielelemente wie z. B. das Geschehen, den Szenenwechsel etc.

Die Sekundärliteratur der Hörspielforschung verweist auf vier wichtige Beiträge, die für die Zwecke der vorliegenden Arbeit von großer Bedeutung sind. Der erste Beitrag ist Arnold Arnheims „Rundfunk als Kunst“, erschienen im Jahr 1936 in London unter dem englischen Titel „Radio“. Arnheim theorisiert diese damals innovative akustische Kunst und präsentiert auch seine Vorschläge für ihre Gestaltung und Umsetzung. Vom Weltbild des Ohres durch die Welt der Klänge bis zur Psychologie des Rundfunkhörers präsentiert Arnheim seine Anmerkungen und Beobachtungen bezugnehmend auf die technischen und gestalterischen Fähigkeiten des Rundfunks.

Mit dem Begriff „Radio-Film“, interessanterweise auf Deutsch mit „Hörfilm“ übersetzt, meint Arnheim das Hörspiel, das auch im Mittelpunkt der meisten Essays seiner Studie steht.

Während Arnheim ein frühes Theoretisieren der Rundfunkkunst vorge schlagen hat, stellt Petra Meyer diese Art „akustischer Kunst“ in einem philo- sophischen Kontext vor und untersucht den Begriff *Hörspiel* in Friedrich Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“ (Meyer 1993). Meyers Bemerkun- gen zur Ästhetik des Hörspiels werden im Rahmen dieser Abhandlung auf den Hörfilm übertragen. Bei ihrer Untersuchung unternimmt sie es, durch philo- sophische und semiotische Ansätze poststrukturalistischer Ausprägung zu „einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton im Hörspielwesen“ die „Stimme und ihre Schrift“ zu untersuchen (Meyer 1993, S. 265). Ihre Studie kommt zu dem Ergebnis, dass „die ‚akustische Kunst‘ einen besonderen Ton anschlägt, der im Gegensatz zu einem im ‚traditionellen Hörspiel‘ gepflegten ‚guten Ton‘ beseelter Stimmen den Lautsprecher nicht mehr zum ‚sprechenden Mund‘, sondern zum Mund als Organ, als Ausscheidungsorgan entblößter Stimmen macht“ (ebd.). Sie plädiert für den besseren Einsatz menschlicher Stimme bei der Produktion von Hörspielen; basierend auf der technischen Möglichkeit ihrer Reproduzierbarkeit sowie dem ästhetischen Klang des Wor- tes; hier ist eine starke Konvergenz zu Arnheims klassischem Ansatz festzustel- len.

Den dritten Beitrag aus der Hörspielforschung liefert Vito Pinto (2012). Er interessiert sich für die „Stimme auf der Spur“ in drei Medien: Theater, Hörspiel und Film. Er untersucht die technische Realisierung der Stimme sowie die stimmliche und räumliche Inszenierung am Beispiel von Paul Plampers Hörspiel „Ruhe“. Sein medientheoretischer und hörspielästheti- scher Ansatz schließt an die oben erwähnten früheren Arbeiten an, wobei er besonderes Augenmerk auf die Stimme legt. In seiner Studie versucht er, „die Stimme als ein eigenständiges Phänomen anzusehen und ihr somit auch eigenständige Analysen zu widmen“ (Pinto 2012, S. 147), was ihm zufolge in Untersuchungen der Radio- und Hörspielgeschichte keineswegs selbstver- ständlich ist. Im Gegensatz zu Schmedes (2002), der die Stimme im Hörspiel als Zeichensystem betrachtet, sieht Pinto die Stimme als Klangphänomen innerhalb eines Klangereignisses – des Hörspiels. „Klang stellt sich immer schon komplexer dar, als es seine semiotische orientierte Analyse etwa zu- lässt“ (Pinto 2013, S. 149).

Den vierten ausgewählten Beitrag aus der Hörspielforschung liefert Schmedes (2002), der das Hörspiel als semiotisches System betrachtet und

zwischen drei Zeichensystemen unterscheidet: Originalton, allgemeines Zeichensystem (Sprache, Stimme, Geräusche, Musik und Stille) und audiophones Zeichensystem (Blende, Schnitt, Mischung, Stereophonie und elektroakustische Manipulation) (Schmedes 2002, S. 22ff.).

Dabei kommen auch Zeichenbezüge ins Spiel:

- Korrelation und Hierarchie
- Montage und Raum
- Zeit (vgl. Schmedes 2002, S. 92ff.).

Die drei Zeichensysteme sind intermedial übertragbar. Die Hörspielforschung bietet interessante wissenschaftliche Überlegungen zur besseren Produktion von Hörfilmen an. Der ästhetische Aspekt steht im Mittelpunkt und somit werden die Bestandteile des nach Schmedes (2002) erwähnten allgemeinen Zeichensystems detaillierter präsentiert.

Insgesamt legen die vier oben skizzierten Beiträge den Fokus auf die Stimme als integrales akustisches Mittel einer auditiven Kunst, die zwar einen Wahrnehmungskanal bedient, gleichzeitig aber wegen ihrer Untrennbarkeit von einem visuell erfahrbaren Körper eine gewisse Mehrdimensionalität schafft. Diese Interdependenz zwischen dem Akustischen und dem Sichtbaren ist ein Schlüsselfaktor bei der Herstellung von Hörspielen. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern dieser Faktor bei der Herstellung von Hörfilmen wesentlich sein kann und auch welche Rollen die Stimme für die Ästhetik des Hörfilms spielt.

*Hörfilm* ist eng mit dem Begriff *Audiodeskription* verbunden, denn die Audiodeskription ist derjenige Bestandteil, der aus dem originalen Film einen Hörfilm entstehen lässt. Ein Hörfilm ohne Audiodeskription ist bloß der Audiotrakt eines Films. Der Begriff Hörfilm bezeichnet in der Literatur auch einen Film mit Ton im Vergleich zum Stummfilm. Im heutigen Gebrauch versteht man unter Hörfilm einen Film, den auch Blinde und Sehgeschädigte „sehen“ können.

Komponent	Hörspiel	Hörfilm
Sprache	Das Produktionsmanuskript wird als Partitur bezeichnet (vgl. Schwitzke 1963), und diese betont die Stimmlichkeit des Zeichensystems der Hörspielsprache.	Hörfilmsprache ohne die Audiodeskription ist bereits vorhanden. Die Sprache der Audiodeskription ist veränderbar.
Stimme	Stimme der Hörspiel-Sprecher und Erzähler.	Stimme der Bildbeschreiber.
Geräusch	Die Geräusche verdeutlichen das Sichtbare im Hörspiel.	Die Geräusche sind unverändert bereits im Audiotrakt des Films enthalten und werden durch die Audiodeskription kommentiert und interpretiert.
Musik	wird für das Hörspiel komponiert und schafft eine ästhetische Atmosphäre.	wird für den Spielfilm gesondert komponiert und ist genretreu.
Stille	Funktionen: Spannung, Dialogpausen, dramaturgische Effekte	Stille wird durch Blicke, Gestik und Mimik ergänzt und im Hörfilm mit Audiodeskription kompensiert.

Tab. 1: Komponente im Hörspiel und Hörfilm im Vergleich

Die obige Tabelle zeigt die unterschiedlichen Komponenten von Hörspielen und -filmen. Die verbalen Komponenten sind sprachliche Codes, welche im Hörspiel und Hörfilm aus Dialog und Narration bestehen. Die Narration im Hörspiel hat die gleiche Funktion wie die Audiodeskription im Hörfilm. Die Stimmführung der Hörspielsprecher ist variabel und wird dem Hörspielgenre angepasst. Im Gegensatz dazu ist die Stimmführung bei der Audiodeskription farblos und erfüllt nur eine informative bzw. sachliche Funktion. Die Geräusche im Hörspiel werden im Studio erzeugt und in den einer Partitur ähnlichen Audiotrakt des Hörspiels aufgenommen. Die Geräusche im Hörfilm werden nicht kommentiert, sondern kontextualisiert. Das heißt, der Zuhörer kann die Geräusche anhand des Dialogs interpretieren bzw. vorausdeuten. Im Hörfilm werden die Geräusche kommentiert, damit die fehlende Bildquelle des erzeugten Geräusches akustisch vermittelt wird. Die Musikelemente in beiden medialen Formen haben die gleiche Funktion. Die Dialogpausen im Hörspiel haben mehrere Funktionen, z. B. Spannung oder Schockvermittlung. In Hörfilmen werden die im Spielfilm intendierten Pausen zwischen den Dialogen mit der Audiodeskription gefüllt. Die Beschreibung der Geschehnisse und die äußeren Merkmale der Figuren sowie die Vermittlung ihrer Gestik

und Mimik kompensieren die fehlenden bildlichen Entsprechungen und erklären die emotional-beladenen Pausen, sodass ein besseres Verstehen der Handlung möglich ist. Hier wird deutlich, dass die Pausen, die absichtlich im Hörspiel platziert werden, im Hörfilm mit einer Audiodeskription gefüllt werden müssen, um die Kommunikation zwischen dem Medium und den Rezipienten zu ermöglichen. Die Stille im Hörfilm wird jedoch wahrgenommen, denn die Rezipienten des Hörfilms wissen im Voraus, dass es sich um eine Hörfilmfassung handelt, wobei intendierte Stellen der Stille im Spielfilm zwecks der barrierefreien Kommunikation mittels Audiodeskription unterstützt werden. D. h. die Stille wird als Hintergrund der Handlung wahrgenommen.

## 1.5 Audiodeskription als partielle Translation

Bernd Benecke (2014a) entwickelte in seiner Dissertationsschrift ein aus der Praxis inspiriertes Modell zur Herstellung von Audiodeskriptionen, welches er als „Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell“ (ADEM) bezeichnete (für eine kurze Zusammenfassung des Ansatzes s. Benecke 2019). Der theoretische Rahmen bei der Entstehung von Beneckes Modell basiert auf Gerzymisch-Arbogasts & Mudersbachs (1998) erschienenem Band „Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens“ sowie auf dem Begriff der multidimensionalen Translation „MuTra“ von Gerzymisch (2013), bei dem „Translation“ im weitesten Sinne als

- a concern/interest of a speaker or writer which is expressed
- by means of a sign system 1
- formulated in a Medium 1 (= original)  
and which is made understandable
- for a hearer or reader
- with a specific purpose
- by means of a sign system 2
- formulated in a medium 2 or in several media 3, 4, 5 (= translation)  
(Gerzymisch 2013, S. 4)

aufgefasst wird.

Benecke betrachtet die Audiodeskription als partielle Umsetzung der obigen Schritte, da bei der Audiodeskription folgendermaßen vorgegangen wird:

- fehlende Informationen durch den blockierten Sehkanal werden
- aus dem Zeichensystem 1
- als Teil des Mediums 1 (= Originalfilm) partiell (durch eine Auswahl bestimmter bewegter Bilder unbegleitet vom Originalton bzw. Dialog) übersetzt;
- für ein blindes bzw. sehgeschädigtes Publikum
- zwecks besseren Verstehens des fehlenden bildlichen Inhalts,
- durch Zeichensystem 2 (Audiodeskription),
- das in Medium 2 (Hörfilm) (=Translation) formuliert wird.<sup>4</sup>

Fehlende Information des blockierten Sehkanals werden aus dem *Zeichensystem 1* als Teil des *Mediums 1* (= Originalfilm) partiell (durch eine Auswahl bestimmter bewegter Bilder unbegleitet vom Originalton bzw. Dialog) übersetzt; für ein blindes bzw. sehgeschädigtes Publikum zwecks besseren Verständnisses des fehlenden bildlichen Inhalts durch *Zeichensystem 2* (Audiodeskription), das in *Medium 2* (Hörfilm) als Translation formuliert wird, aufbereitet.

Die Schritte der Beneckeschen partiellen Translation basieren auf dem methodischen Rahmen von Gerzymisch-Arbogast und Mudersbach (1998) zum wissenschaftlichen Übersetzen, wobei der Text von drei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann; nämlich *holistisch*, *atomistisch* und *holatomistisch* (Gerzymisch-Arbogast & Mudersbach 1998, S. 41f.). Im Folgenden werden diese Methoden anhand Beneckes Verständnis und Umsetzung für die Audiodeskription dargestellt.

### **Holontra:**

Bei der *holistischen Perspektive* geht es darum, ganzheitliche Gesamtvorstellungen, die dem Ausgangsmaterial zugrunde liegen, zu erkennen und zu strukturieren. Dies können z. B. Wissensvoraussetzung oder Wertvorstellung sein. Diese Gesamtvorstellungen muss der Übersetzer (hier: der *Beschreiber*) durch mehrmaliges Ansehen des Ausgangsmaterials (das kann ein Film sein oder die Videoaufzeichnung eines Theaterstückes oder einer Oper) erkennen, sammeln und notieren. Er wird dafür sein Hintergrundwissen aktivieren und dieses in Form von Hypo-

.....  
 4 Vgl. Kapitel (Medientext) der vorliegenden Arbeit.

thesen an das Ausgangsmaterial herantragen (Benecke 2014a, S. 34, Hervorhebung im Original).

Gerzymisch-Arbogast & Mudersbach (1998, S. 44) bezeichnen diese Methode als *Holontra*. Eine Beschreibung dieser Methode kann vereinfacht folgendermaßen dargestellt werden:

**Schritt 1:**

Hintergrundwissen des Übersetzers + das Ausgangsmaterial → „Wissenssysteme“

Wissenssysteme = Holon

Funktionale Teile = Holem bzw. Subholem

Ziel: das implizite Weltwissen des Übersetzers in seinem Zusammenwirken mit dem aktuellen Material im Text transparent machen!

**Schritt 2:**

Holon im Ausgangsmaterial finden und markieren. Markierte Stellen werden als „Konkretisierungen“ des Holons bzw. Subholons gesehen. Die Zahl dieser Konkretisierung deutet auf ihre Wichtigkeit hin.

Ziel: Kohärenzherstellung

**Aspektre:**

Bei der atomistischen Perspektive geht es darum, die aus der Einzelfallorientierten, punktuellen Perspektive im Ausgangsmaterial auftauchenden Ereignisse und Auffälligkeiten zu entdecken, zu registrieren und in eine Ordnung zu bringen. Dafür werden Gesichtspunkte (*Aspekte*) eingebracht, die der Übersetzer (*Beschreiber*) individuell als relevant für sein Verstehen des Ausgangsmaterials ansieht (Benecke 2014a, S. 34f.).

Bei der Audiodeskription wird folgendermaßen vorgegangen:

**Schritt 1:** Aspekt bestimmen und einen Aspektwert auswählen.

**Schritt 2:** Aspektmatrix im Vergleich zwischen Ausgangsmaterial und „Übersetzung“ entwickeln.

Ziel: Korrelation zwischen Aspektwerten vergleichen und gewichten.

## Relatra:

Relatra ist eine Methode der *hol-atomistischen Perspektive* und „vermittelt“ zwischen den beiden obigen Methoden (ebd.). „Der Grundgedanke ist, dass sich jede im Text enthaltene Information oder Aussage (bei der Audiodeskription z. B. die Handlung oder das Aussehen von Personen und Orten) als Relation mit einer Argumentstruktur darstellen lässt“ (ebd.).

Herangehensweise:

**Schritt 1:** Argument/Relator-Verbindung finden

**Schritt 2:** diese chronologisch-linear darstellen → lineares Netz entwickeln

Ziel: synchron-optisches Netz erstellen, um eine thematische Übersicht der Argumente im Text zu schaffen (ebd.).

Beneckes „perspektivische Betrachtung des Audiodeskriptionstextes“ kann mit folgender Tabelle veranschaulicht werden:

Perspektive	Betrachtung	Ziel
Atomistische Sicht	<ul style="list-style-type: none"><li>• Länge der Dialogpausen</li><li>• Handlungsdichte</li><li>• Zusammenspiel von Geräuschen und Musik</li></ul>	Welche Informationen (quantitativ und qualitativ) müssen auf welche Art (Sprachkodex, Ausführlichkeit, etc.) an einer bestimmten Stelle gegeben werden?
Holistische Sicht	Informationen zur Zusammenhangsbildung, z. B. Sinnggebung zur Auslegung oder zum Verständnis eines Filmes	Welcher ganzheitliche Faktor fließt in die individuelle Entscheidung ein? → Kohärenz bilden
Hol-atomistische Sicht	Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Einzelentscheidungen und der ganzheitlichen Sinnggebung	Muster zeigen und Sichtbarmachung von Zusammenhängen → Informationsgliederung bzw. Isotopie erfassen

Tab. 2: Perspektivische Betrachtung des Audiodeskriptionstextes nach Benecke 2014

Das ADEM betrachtet den Prozess zur Herstellung von Audiodeskriptionen als „partielle Translation“ (Benecke 2014a, S. 43). Diese multidimensionale Übersetzungsform unterliegt laut Benecke keiner Übersetzungshandlung, weil

das Medium – der Film – nicht im Ganzen übersetzt wird, sondern nur einige Ausschnitte davon.

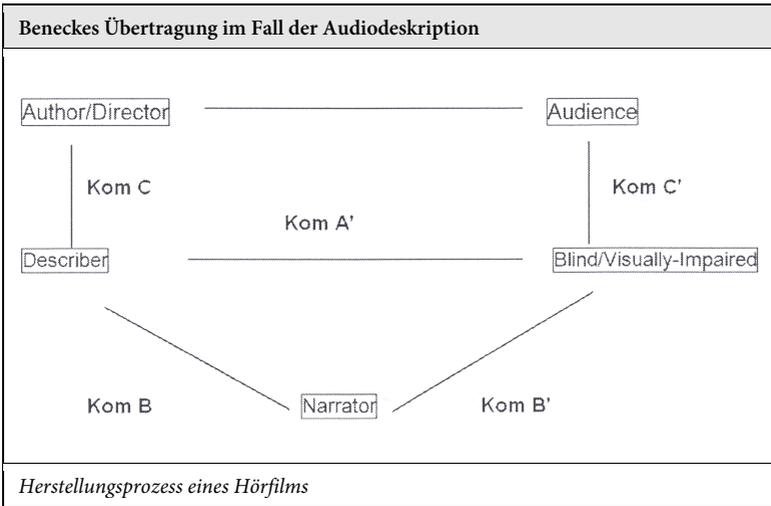
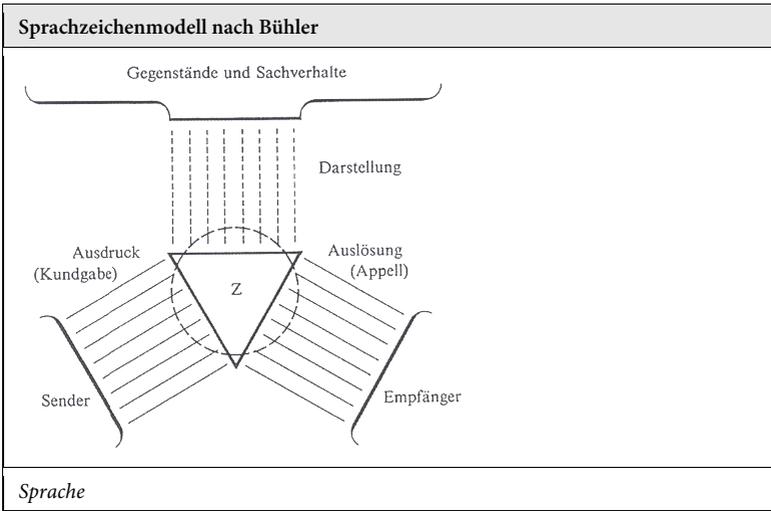
*Audiodeskription ist partielle Translation, indem sie die vermutete Intention eines Akteurs, die mithilfe von Bildern, Hintergrundmusik, Geräuschen und Dialogen in einem audiovisuellen Medium formuliert wurde (Original), für blinde und sehbehinderte Menschen, unter dem Zweck der Vermittlung eines erlebten Eindrucks, durch die Verbalisierung der Bildinformationen (Translat) bei gleichzeitiger Abstimmung mit den nicht übersetzten Toninformationen, verstehbar macht. (Benecke 2014a, S. 44, Hervorhebung im Original).*

Beneckes Verständnis von „partieller Translation“ im obigen Zitat überlappt sich mit dem methodischen Rahmen seines ADEMs. Bei den Methoden der Holontra, Aspektra und Relatra findet kein selektives Vorgehen Anwendung. Diese Lücke in der Theorie kann der Begriff „Hörfilm“ füllen. Betrachtet man den Spielfilm als Medientext<sup>5</sup>, der aus unterschiedlichen Codes besteht und bestimmte Inhalte kommunizieren will, findet im Hörfilm wohl eine ganzheitliche Translation statt, wodurch die gleichen Inhalte anders codiert werden. Der intercodale Übersetzungsprozess kann nur erfolgen, wenn die Filmausschnitte unter *holistischen*, *atomistischen* und *hol-atomistischen* Perspektiven übertragen werden, folgt man beim Übersetzen dem Gerzymisch-Arbogast/Mudersbachs Ansatz. Verschiedene Modi haben unterschiedliche Erscheinungsformen und werden anders codiert.<sup>6</sup> Das Komprimieren bildlicher Inhalte kann nicht als partielle Übersetzung gesehen werden, wenn die intendierte Botschaft der Codes erfolgreich und in ihrer Gesamtheit übertragen wird.

Benecke versucht jedoch diese Problematik in der Theorie mit dem Sprachzeichenmodell nach Bühler (1934) zu lösen:

.....  
5 Vgl. Kapitel 2.1.

6 Vgl. Kapitel 2.2.



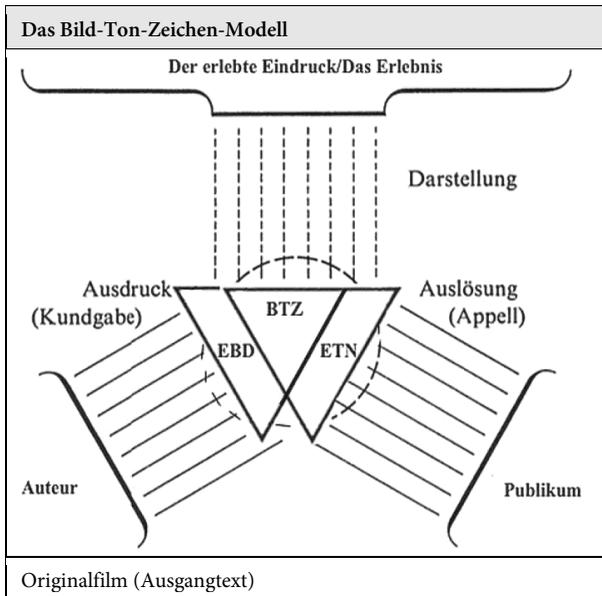
Tab. 3: Beneckes Übertragungsmodell in Anlehnung an Bühlers Kommunikationsmodell

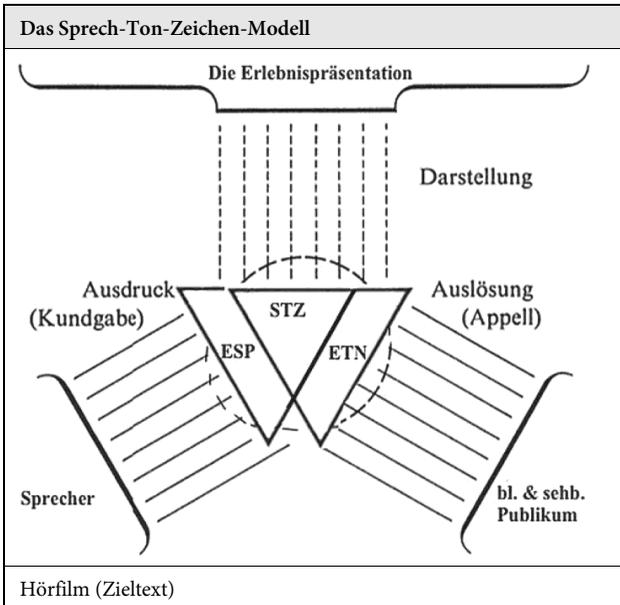
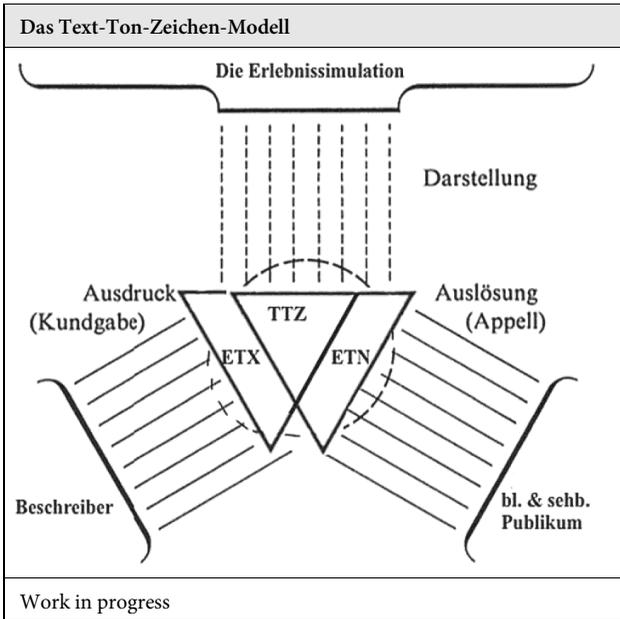
Die obige Tabelle zeigt den Unterschied zwischen den Kommunikationsebenen basierend auf der Art des Zeichensystems bzw. der unterschiedlichen Modi der Kommunikation. Während die Kommunikation via sprachliches Zeichen auf einer Ebene erfolgt, findet sie bei der Herstellung von Hörfilmen

eher auf mehreren Ebenen statt. Dies beruht natürlich auf den komplexen Zeichensystemen des Hörfilms sowie auf den unterschiedlichen Etappen des Kommunikationsprozesses:

- Sehende nehmen den Film wahr →
- Auswahl von Filmausschnitte →
- Übersetzung der Ausschnitten →
- Einsprechen des Spielfilms in den Dialogpausen →
- blinde und sehbehinderte Publika nehmen den Hörfilm wahr

Um die Komplexität der Kommunikationsschemata, bei der der Entstehungskontext des Hörfilms miteinbezogen wird, zu vereinfachen, fügt Benecke einige Kommunikationsebenen zusammen und liegt den Fokus auf die semiotische Ebene der Kommunikation:





Tab. 4: Drei Modelle bei der Herstellung von Audiodeskriptionen nach Benecke

Benecke bezeichnet die drei unterschiedlichen Kommunikationsmodelle als Stufen, nämlich als Stufe 1, Stufe 2 und Stufe 3 der Kommunikation. Diese Gedankenlinie dominiert in seiner Praxis und kann dort auch eine Begründung finden. Seine Umsetzung von Bühlers Modell liefert eine Erklärung seines Begriffs der „partiellen Translation“. Hier wird klar, dass Benecke den im Rahmen der vorliegenden Arbeit als intercodaler Übersetzungsprozess bezeichneten Begriff als eine Art Kommunikation und nicht als Translation zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen versteht.

Das Ziel des Modells ADEM ist es, die vom Filmregisseur intendierte Botschaft eines Spielfilmes durch die Audiodeskription im Hörfilm einem blinden und sehbehinderten Publikum zugänglich zu machen. Aus seinem Regelwerk entwickelte Benecke einige Kriterien für ein wissenschaftliches Modell zur Herstellung von Audiodeskriptionen „ADEM“:

1. Kohärenzherstellung
2. Musteridentifikation von Charakter und Set
3. Fixierung von Charakter und Set
4. Text-Ton-Kontinuum (Benecke 2014, S. 54f.)

Um die Adäquatheit seines Modells zu prüfen, wendet Benecke ADEM auf den Film „Das Leben der Anderen“ (2006) an. Dabei wurden Fragen nach dem *Was*, *Wozu*, *Wie* und *Wann* beantwortet und mit dem vor der Entstehung des ADEMs schon vorhandenen Hörfilm verglichen. Benecke kommt zum Ergebnis, dass „es sich bei ADEM um ein hochkompliziertes und aufwändiges Verfahren handelt, das so für den Alltag eines Beschreibers wenig praktikabel ist“ (Benecke 2014a, S. 139). Sein Beitrag ist für die Übersetzungswissenschaft aber von großer Bedeutung. Benecke präsentiert eine wissenschaftlich reflektierte Kognitionslinie eines Übersetzers aus der Perspektive der „best practice“. In Benecke (2019) legt er überdies einen Übertrag des Modells auf die Übersetzungsdidaktik vor.



## 2 Hörfilm als multimedialer Medientext

### 2.1 Medientext nach Baldry & Thibault (2006)

Die Übersetzungswissenschaft betrachtet die Audiodeskription als eine Form der audiovisuellen Übersetzung. Die Audiodeskription ist eine Form der intercodalen Übersetzung und trägt zur Entstehung des Hörfilms bei. Die erweiterte Begrifflichkeit von Übersetzung beinhaltet zwangsläufig auch eine Erweiterung des Textbegriffs. Ich lege hier die Textdefinition von Baldry & Thibault (2006, S. 18) zugrunde. Es handelt sich um zwei Texte unterschiedlicher Art: Der Ausgangstext ist ein Medientext, der u. a. auch aus visuellen Komponenten besteht, und der Zieltext ist ein Medientext, der ausschließlich aus verschiedenen auditiven Komponenten besteht.

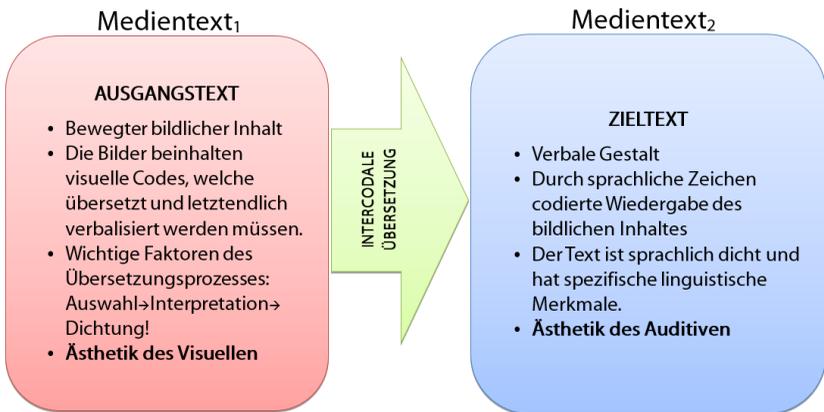


Abb. 4: Differenzierung des Medientextbegriffs nach Baldry & Thibault (2006)

Der Ausgangstext besteht aus multimedialen Komponenten, welche durch einen intercodalen Übersetzungsprozess in den verbalen Code übertragen werden – und zwar zuerst in geschriebensprachliche Form und dann in gesprochensprachliche Form. Das bedeutet, in diesem Übertragungsakt werden visuelle bewegte Bilder in eine auditive Verbalisierung überführt. Der Ausgangstext besteht aus bewegtem bildlichem Inhalt und einer Tonspur mit Dialogen, Geräuschen und Musik. Der bildliche Inhalt ist visuell codiert und muss semi-

otisch gefiltert werden. Der Übersetzungsakt besteht aus den folgenden Schritten:

1. Auswahl der Ausschnitte,
2. Interpretation des visuellen und auditiven Inhalts dieser ausgewählten Ausschnitte
3. und schließlich die Übertragung des Inhalts in sprachliche Zeichen.

Die Übertragung der visuellen und auditiven Elemente des Ausgangstexts erfolgt durch einen intercodalen Übersetzungsprozess. Dabei steuert die Wahrnehmung des Übersetzers (Audiodeskriptors) das Reduzierungsverfahren und die Filterung des Ausgangstexts gemäß den verfügbaren Zeitlücken im Tontrakt des audiovisuellen Mediums, wie in der obigen Grafik zu sehen ist. Sowohl der Ausgangstext als auch der Zieltext verfügen über ein Ensemble von Codes, welche die Analyse detaillierter in Betracht ziehen wird.

## 2.2 Audiodeskriptionen als Teil eines multicodalen Medientextes

In der vorliegenden Arbeit wird *Code* in Anlehnung an Weidenmann (2012), Fröhlich (2015) und Stöckl (2016) als abgegrenzte Zeichenressource verbaler, para- oder nonverbaler Art verstanden, mit der Bedeutung auf einer textuellen Ebene erzeugt werden kann. *Mode* dagegen involviert stets unterschiedliche Sinnesorgane für die Wahrnehmung der Texte.

Fröhlich definiert unter Rückgriff auf Weidenmann (2002, S. 187) Multicodalität wie folgt:

Werden mehrere Zeichensysteme zur Kommunikation genutzt, so findet multicodale Kommunikation statt. (Fröhlich 2015, S. 108)

Stöckl (2016) beschreibt **multimodale** Texte als „mediatisierte textuelle Artefakte“ und unterscheidet zwischen drei Haupt-„Zeichenmodalitäten“, nämlich Ton (Geräusch und Musik), Bild und Sprache (Stöckl 2016, S. 7). Zeichenmodalität versteht er „als textuelles und rhetorisches Prinzip der Vielgestaltigkeit von Zeichentypen und ihrer Verknüpfung“ (Stöckl 2016, S. 4).

Jede Zeichenmodalität ist an einen Kanal der Sinneswahrnehmung gebunden. Sie muss materiell-medial realisiert werden und in einer raumzeitlichen und sozialen Situation verwendet werden. Semiotische Modalitäten verfügen über eine interne Strukturierung, die Bedeutungen, Kombinationsmöglichkeiten und Gebrauchsfunktionen ihrer Zeicheninventare regelt. (Stöckl 2016, S. 9)

Dieses breit gefasste Konzept schließt nach Stöckl „Aspekte der Kodiertheit und der Medialität von Zeichen“ ein (Stöckl 2016, S. 6). Er unterscheidet im oben skizzierten Sinne Codes und Modes in komplexen Texten. Stöckl überträgt dabei textlinguistische Kategorien, wie „Textsorte, Themen- und Handlungsstruktur oder Kohäsion/Kohärenz“ etc., um das Wesen multimodaler Texte zu beschreiben. Seine Grundthese lautet,

[...] dass uns Multimodalität immer in Gestalt konkreter multimodaler Genres begegnet, die wir nur produzieren und verstehen können, wenn wir um die Ausdruckspotenziale der Zeichenmodalitäten wissen und die genrespezifische multimodale Textur kennen. (Stöckl, 2016, S. 3)

Folgt man dieser Setzung, so kann ein Hörfilm nicht als multimodaler Text verstanden werden, denn er wird ausschließlich über das Ohr aufgenommen. Es ist damit in der Rezeption von Hörfilm keine Pluralität der Sinneskanäle angesprochen.

Hörfilme sind jedoch multicodale Texte. Der Hörfilm hat eine gewisse Gestalt, welche durch die integrierten Hörfilmkomponenten (Codes) entsteht. Die Sprache beinhaltet dank der Audiodeskription übersetzte Bilder und verbale Kommentierungen einiger Geräusche; damit wird die Audiospur um mehrere Codes angereichert, die der audiovisuelle Medientext<sub>1</sub> in **multimodaler** Weise realisiert hatte. Im Unterschied zum Medientext<sub>1</sub>, der sowohl modal als auch multicodal verfasst ist, ist der Hörfilm multicodal und monomodal (auditive Modalität). Dieses Textwesen hat eine multicodale „Textur“ (ebd.). Eine derartige Textur ist vielschichtig und beinhaltet folgende Codes:

1. Geräusche und Musik im Film
2. Sprache (mündliche Form) in Dialogen
3. Durch die Sprache codierter Inhalt bewegter Bilder im Film

Der Hörfilm als Medientext<sub>2</sub> hat in seiner Beschaffenheit einen ähnlichen kommunikativen Anspruch wie der Medientext<sub>1</sub>, also der Originalfilm. Dieser Gedanke wird mit Stöckls Zeichenmodalitätendiagramm verglichen und in der darauffolgenden Abbildung dargestellt:

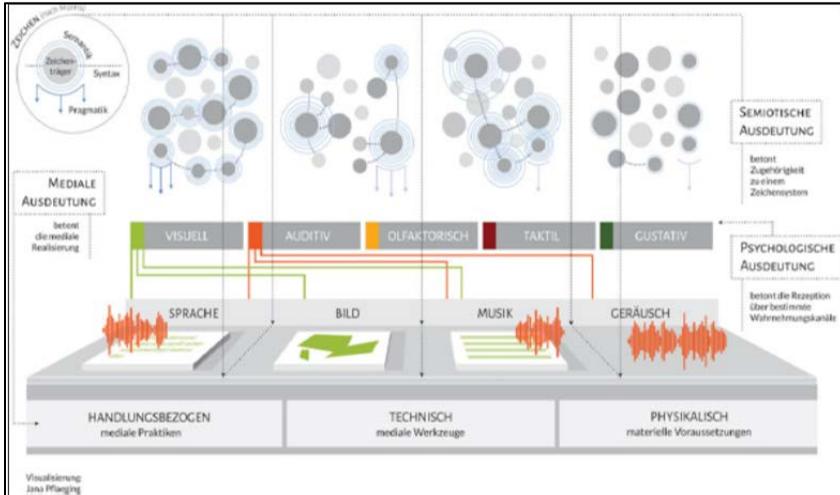


Diagramm 1: Ausdeutungen der Zeichenmodalitäten bei Stöckl (2016)

Auf der obigen dreidimensionalen Abbildung nach Stöckl interessiert uns die Zeichenmodalität „Bild“. Bilder sind die Zeichenmodalität im Medientext<sub>1</sub>, welche im Medientext<sub>2</sub> ihre „psychologische Ausdeutung“ von visuell zu auditiv wechseln. Dieser Wechsel erfolgt durch die Audiodeskription als partielle Übersetzung (s. Kapitel 1.5). „Bild“ wird oben zwischen zwei „medialen Ausdeutungszonen“ lokalisiert, nämlich handlungsbezogen (mediale Praktiken) und technisch (mediale Werkzeuge), während sich Sprache komplett auf der handlungsbezogenen Zone lokalisiert. Hier findet also in der Audiodeskription ein Wechsel der Zonen gemäß Stöckls Modell statt.

Der intercodale Übersetzungsprozess zur Herstellung der Audiodeskription ist laut der obigen Darstellung eine Art Rekonstruktion der medialen Ausdeutung von technisch zu handlungsbezogen. Dadurch werden Bilder, genauso wie die Sprache, rein handlungsbezogen (siehe Abbildung unten). Das mediale Werkzeug, durch welches eine psychologische Ausdeutung erst möglich wird, wird durch die Handlungsbezogenheit der Zeichenmodalität von Sprache ersetzt. Der Inhalt, den das mediale Werkzeug trägt, wird zu einem anderen

medialen Werkzeug/Träger transferiert. Das mediale Werkzeug ist aber völlig handlungsbezogen und deswegen muss der Inhalt an das neue Werkzeug angepasst werden. Beim Audiodeskribieren geschieht das Gleiche. Durch das Anpassen des bildlichen Inhalts geht dem neuen Träger einiges verloren. Dies beruht auf unterschiedlichen Faktoren, z. B. auf den Zeitfenstern zwischen den Dialogen, rezeptionsbezogenen Faktoren etc. (siehe Kapitel 1.2). Das Bild verliert seine technische mediale Ausdeutung und einen gewissen Anteil des zu kommunizierenden Inhalts. An dieser Stelle entstehen zwei Fragen und zwar einerseits, inwiefern der verbliebene Anteil des zu kommunizierenden Inhalts durch die Eliminierung der technischen medialen Ausdeutung beeinträchtigt wird und andererseits, welchen Strategien die Audiodeskriptoren beim Reduzierungsverfahren folgen, um die auditive psychologische Ausdeutung nicht zu stören.

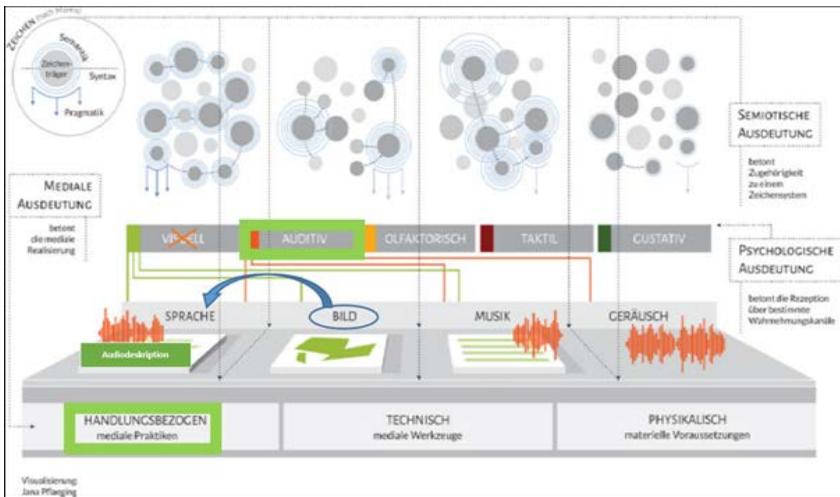


Diagramm 2: Zeichenmodalitätsmodell nach Stöckl (2016) im Fall der Audiodeskription

## 2.3 Zur ästhetischen Dimension von Hörfilmen

Hörfilme sollen im Idealfall wie Spielfilme rezipiert werden. Daher unterliegen sie denselben Ansprüchen an Stil und Ästhetik in der Sprachverwendung wie ein unterhaltsames Medienformat für Sehende. Für den Rezipienten steht der Rezeptionsgenuss im Vordergrund und nicht der Prozess der Informations-

vermittlung. Dies lässt sich anhand einiger Beispiele aus dem Korpus belegen. Unter der Kategorie „Bildichtung“ habe ich alle sprachlichen Codes annotiert, die den Versuch unternehmen, stilistisch-ästhetische Mittel in die Audiodeskription zu integrieren. Hier ist ein kurzes Beispiel:

Dokumentname	Audiodeskription
Tatort BR – Allmächtig	Ein Blick über München. Am Horizont geht die Sonne auf. Im Zeitraffer ziehen Schleierwolken über den Himmel. In einer Halle mit hohen Pfeilern. Gleißend helles Licht fällt durch eine große Glasfront. Die Kommissare kommen herein.
	Teuflich grinsend schaut er von unten in die Kamera und folgt Fruhmann hinkend.
	Sie gehen zum Eingang eines verwitterten Hauses.
	Sie blinzelt ihre Tränen weg.

Tab. 5: Auswahl aus dem Audiodeskriptionsskript für den Tatortfilm *Allmächtig* des BRs

Die Bildverdichtung erfolgt durch die üppige Verwendung von Attributen, welche die komprimierten Sätze semantisch „beladen“. Die Schleierwolken und das gleißend, helle, fallende Licht zeichnen ein mentales Bild, welches in komprimierten sprachlichen Formulierungen eingekapselt ist. In einem Satz wird eine Fülle von Informationen vermittelt, die das Bild sprachlich übertragen:

- Es wird gegrinst.
- Das Grinsen ist teuflisch.
- Es wird geschaut.
- Es wird gefolgt.
- Es wird gehinkt.
- Das Haus ist verwittert.
- Die Frau weint und blinzelt.

All diese sprachlichen Zeichen werden durch Attribuierung, Nominalisierung und Adjektivierung zusammengeschweißt, um ein verdichtetes Sprachzeichen mit gewissen Funktionen, u. a. ästhetisch, zu präsentieren.

Im Fall des Hörfilms haben die sprachlichen Zeichen ein besonderes Arrangement. Um diese Form besser zu beschreiben, lehne ich mich an Fix' Grundlagen zum Begriff „Stil“ 2001 an. Der Medientext verfügt über Textualitätskriterien (Situation, Intention, Funktion) und hat dementsprechend eine „spezifische stilistische Domäne“ (vgl. Fix 2001):

Das reale Textexemplar ist die sinnlich wahrnehmbare, materialisierte Erscheinungsform sprachlichen Handelns, und der Stil des Textes drückt das Spezifische dieses Handelns aus. Stil entsteht erst in der Einheitlichkeit des Textes. Die Gesamtheit aller in einem Text verwendeten Stilelemente in ihrem Zusammenwirken macht den Stil aus. (Fix 2001, S. 26)

Der Hörfilm ist ein Medientext, der aus unterschiedlichen Codes besteht. Ein Code wird aus einem oder mehreren Zeichen konstruiert. Die Zeichenkonstellation im Hörfilm hat eine Zeichenmodalität (siehe Kapitel 2.2). Die Zeichenmodalität des Hörfilms ist die rein auditive mit dem Anteil der Audiodeskription als verbalisierte bildliche Modalität. In diesem Fall ist das Zeichen an sich ein dynamischer Bestandteil des Werkzeugs (siehe Kapitel 1.5), der auch je nach Modalität umgewandt, angepasst, ersetzt, und getauscht werden kann. Auf der Basisebene bedarf die intercodale Übersetzung, durch welche die Bilder verbalisiert werden; sprich: ihre Zeichenmodalität ändern, einer genauen Beschreibung ihrer Hauptbestandteile, nämlich Zeichen. Zeichen an sich wird im Folgenden genauer betrachtet, und dafür kommt eine Top-down-Perspektive infrage, durch welche die gesamte Zeichenmodalität aus stilistischer Sicht untersucht wird. Eine Bottom-Up-Perspektive untersucht Zeichen aus semiotischer Sicht, was im Fall des Hörfilms nicht ratsam ist. Dies beruht auf der komplexen Natur der Zeichenkonstellation des Hörfilms. Eine Top-down-Perspektive bei der Untersuchung von Zeichen im Hörfilm erleichtert die Analyse des Übersetzungsprodukts und rückt die Ästhetik dieser „hybriden Zeichenmodalität“ in den Fokus. Die Auswertung des gesamten Übersetzungsprodukts soll auf der stilistischen Ebene konzentriert und in Anlehnung an Ulla Fix Begrifflichkeit von Stil bleiben. Fix (1992) betrachtet Stil als komplexes Zeichen und erinnert an den semiotischen Charakter von Stil von Lerchner (1981).

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Stil“ ist für die Analyse von Hörfilmen inspirierend, denn dadurch gewinnt man Einblicke davon, „wie proxemische, kinesische, parasprachliche Mittel der Stimmführung und Stimmqua-

lität und visuelle Mittel eingesetzt werden.“ (Fix 1992, S. 194ff.). Ulla Fix betont die codale Natur jeder Art von Kommunikation und legt den Fokus auf die nonverbale Ebene. Sie zeigt das am Beispiel von zwei Textpassagen, die Prediger des 18. Jahrhunderts beschreiben. Die zwei Textpassagen haben eine audiodeskriptionsähnliche Qualität, weil die Übertragung der Stimmführung, die Beschreibung der Körperhaltung (Gestik) und Mimik stark präsent sind.

Prediger Beschreibung	Audiodeskription aus dem Korpus
<p>„... sein Mund schien sich in ein sanftes Lächeln zu verziehen, seine Augen glänzten himmlische Andacht — er predigte schon, wie er da stand, mit seinen Mienen, mit seinen stillgefalteten Händen.“ Zitiert in (Fix 1992, S. 67)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ein Lächeln umspielt Leitmayers Mund.</li> <li>• Batic's Mitbewerber vergeht das Lächeln.</li> <li>• Die Kommissare verziehen keine Miene.</li> <li>• Ein schwarz glänzender Hirschkäfer krabbelt über den Boden.</li> <li>• Der Lichtkegel einer Taschenlampe streift über den abgesperrten Fundort.</li> <li>• Frau Fränkels Augen glänzen tränenfeucht.</li> </ul>

Tab. 6: Stilistischer Vergleich zwischen einer *Prediger Beschreibung* und einer *Audiodeskription*

Aus dieser Beschreibung fokussiert Fix einige nonverbale Stilmittel. Sie verwendet bei der Analyse die Begriffe Stilgestalt und Stilmerkmal der Textsorte und betont dabei die nonverbale Ebene von Stil und die Kodiertheit solcher Kommunikation.

Siebzehn Jahre später ist das Handbuch zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft erschienen, das Rhetorik und Stilistik als Schwerpunkt hat (Fix et al. 2008). In diesem Handbuch wird Stilistik interdisziplinär beschrieben, wobei insbesondere die Beiträge zur Stilistik der audiovisuellen Kommunikation und Translationswissenschaft für die vorliegende Arbeit wesentlich sind. Der Untersuchungsgegenstand ist ein Medientext, der einen hybrid entstandenen Textteil enthält, nämlich die Audiodeskription. Mit „hybrid entstanden“ wird auf die Tatsache referenziert, dass die Audiodeskription ein übersetztes Textfragment ist, dessen Ausgangstext bewegte Bilder oder Geräusche im Spielfilm sind.

Für eine translationswissenschaftlich fundierte Auffassung zum Begriff Stil lehne ich mich an die Definition von Stilistik nach Vermeer (2008) an. Dabei ist zu beachten, dass stilistische Elemente in einem Übersetzungsprodukt „nonverbale oder vorwiegend verbale, evtl. plurimediale, kulturspezifische

Formen in Gebrauch, deren Einsatz nach der Intention des Handelnden (Produzenten) (vor allem) ästhetisch wirken soll bzw. nach der Interpretation eines Rezipienten wirkt“ (Vermeer 2008, S. 1967) sind.

Die Form einer Übersetzung und ihre Wirkung gelten nach Vermeer folgendermaßen:

1. konnotativ (d. h. emotiv, evaluativ, assoziativ)
2. denotativ; kognitiv rational.

Hier ist eine unmittelbare Verknüpfung zum Äquivalenzbegriff nach Koller herstellbar. Diese soll im folgenden Abschnitt näher dargestellt werden.



# 3 Äquivalenz und Intertextualität

## 3.1 Äquivalenz

Die partielle Translation nach Benecke (2014) liefert, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 1.5), innovative Perspektiven bei der Herstellung von Audiodeskriptionen. Der holistische, atomistische und holatomistische Ansatz ermöglicht eine ganzheitliche Translation in komprimierter Form, was Benecke als partielle Translation bezeichnet. Nach Beneckes Ansatz besteht ein typisches Team zur Herstellung von Audiodeskriptionen aus drei AkteurInnen (davon eine nicht sehende Person), die im Verlauf der Übersetzung miteinander kommunizieren. Zur Erklärung wird das Bühler'sche Sprachzeichenmodell herangezogen. Die übersetzerischen Aspekte bei der Bildbeschreibung entlehnt Benecke dem Modell des wissenschaftlichen Übersetzens von Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998) (siehe Kapitel 1.5 für eine ausführliche Erläuterung der Methoden). In seiner Untersuchung legt Benecke den Fokus auf den Herstellungsprozess von Audiodeskriptionen. Insgesamt weist sein Ansatz einen starken Praxisbezug und eine Prozessorientierung auf. Die vorliegende Arbeit interessiert sich jedoch für das Endprodukt und postuliert, dass die partielle Translation durch einen intercodalen Übersetzungsprozess zustande kommt, bei dem die intercodale Äquivalenzherstellung eine große Rolle spielt. Die Intercodaliät basiert auf der unterschiedlichen codalen Verfasstheit der Zeichensysteme (Bild-zu-Sprache). Die Äquivalenzherstellung kann als Beneckes Versuch gewertet werden, Bildbedeutungen auf der semantischen Ebene sprachlich auszudrücken. Zur Verdeutlichung kann Werner Kollers Äquivalenzmodell herangezogen werden, das sich für die Konstellation eignet, in der zwei Texte (Ausgangs- und Zieltext) mit einem Übersetzungsbezug untersucht werden. Im Folgenden geht es darum Kollers Äquivalenzbegriff zu erläutern und dem Zweck der vorliegenden Arbeit anzupassen, d. h., auf einen erweiterten Textbegriff zu übertragen.

## 3.2 Äquivalenzbegriff nach Koller (1997)

Der übersetzungswissenschaftliche Theorierahmen ist seit der Etablierung des Fachs stark gewachsen und verfügt über zahlreiche Ansätze, die je nach Text-

sorte (z. B. literarischer Text, Fach- bzw. Sachtext) und medialer Gestaltung des Texts (Print, Film, u.Ä.) variieren (für einen Überblick über die Fachgeschichte s. Siever 2010). In seiner Einführung in die Übersetzungswissenschaft arbeitet Koller (1997) die Mehrdeutigkeit des Übersetzungsbegriffs heraus und unterscheidet zwischen nicht-übersetzerischen Formen (einen Text kommentieren, zusammenfassen, interpretieren, für eine andere Rezipientengruppe bearbeiten, in ein anderes Medium transportieren) und übersetzerischen Formen der Textarbeit. Nur letzteres ist für Koller im eigentlichen Sinne Übersetzen. Ein nicht-übersetzerisches Verfahren besteht nach Koller (1997, S. 80ff.) aus den Komponenten „Aktivität → Produkt“, während ein übersetzerisches Verfahren die Schritte „Ausgangstext → Aktivität → Resultatstext“ umfasst. Andere Textreproduktionsformen beinhalten Aktivitäten wie „zitieren, kondensieren, referentialisieren, eine metatextuelle Beschreibung geben, bewerten, begründen, eine Bedeutung zuschreiben, zum Leserengagement auffordern oder expandieren“ (Koller 1997, S. 88). Eine zentrale Aktivität beim Prozess des Übersetzens ist „**Äquivalenz herstellen**“ (Koller 1997, S. 81). Koller präsentiert einen engen Übersetzungsbegriff, wobei die Audiodeskription nicht zum Übersetzen im Koller’schen Sinn gehört. Der Äquivalenzbegriff ist dennoch einschlägig und soll nachfolgend auf die Audiodeskription angewendet werden.

Die Äquivalenzrelation besteht zwischen der Äußerung im Ausgangstext und im Zieltext. Dabei ist eine spezifische Beziehung zwischen den beiden Texten grundlegend (Koller 1997, S. 189). In Anlehnung an Reiß (1988) unterscheidet Koller zwischen Text1 und Text2, wobei Text1 der Ausgangstext in seiner medialen Beschaffenheit ist, während Text2 die Interpretation des Übersetzers von Text1 ist. Koller erweitert die Liste und fügt noch Text3 und Text4 hinzu. Text3 ist das Endprodukt in seiner medialen Beschaffenheit und Text4 ist die Interpretation des Lesers von Text3. Hier besteht eine direkte Verbindung mit dem Fall „Hörfilm“ und der Audiodeskription.

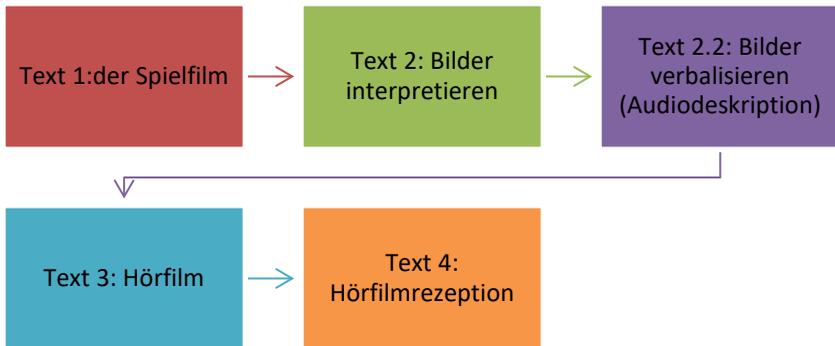


Diagramm 3: Differenzierung der Textphasen bei der Herstellung von Audiodescription in Anlehnung an Reiß (1988)

Im Prozess des Bildübersetzens entstehen mehrere Texte, wie das obige Diagramm zeigt. An dieser Stelle wird die Komplexität der intercodalen Übersetzung dargestellt. Bei den Texten 2 und 3 kommt Beneckes **Bild-Ton-Zeichen-Modell** zum Einsatz, nach dem noch mehr Subtexte entstehen, d. h. untergeordnete Versionen des gleichen Textes:

1. Text2.0: Die verbale Interpretation des bewegten Bildes durch die Bildbeschreiber
2. Text2: Die sprachliche Formulierung des Audiodescriptionstextes
3. Text2.1: Die Interpretation des Texts2 des gesamten Beschreiber-Teams
4. Text2.2: Die Endfassung als sprachlicher Text, der auditiv dem Tontrakt des Spielfilms hinzugefügt wird

Koller (1997, S. 190) spricht von einer *doppelten Bindung* des Übersetzungsprozesses. Damit meint er die Bindung des Übersetzers an den Ausgangstext einerseits und an die kommunikativen Bedingungen auf der Seite des Zieltextempfängers andererseits. Die völlige Bindung des Übersetzers an den Ausgangstext und die genaue Anpassung des Zieltextes an den Empfänger sind zwei Extremfälle. Die erste gilt als wortwörtliche Übersetzung und die zweite verletzt „die Autonomie des Originals“. Nichtsdestotrotz spricht Koller auch vom „spezifischen unidirektionalen Charakter“, der den Übersetzungsprozess auszeichnet (Koller 1997, S. 191). Und dieser unidirektionale Charakter wird durch die mediale Verfasstheit der Ausgangs- und Zieltexte bei der intercodalen

len Übersetzung verstärkt. Durch die dreifache Bindung des Bildübersetzers (Ausgangstext, Auswahl bzw. Komprimierung, Zieltextlücke) und den **media-len Shift** beim produzierten Text kann von einer Rückübersetzung nicht gesprochen werden. Sollte die Audiodeskription wieder in Bilder übersetzt werden, entsteht ein Film, der sich vom Originalfilm stark unterscheidet. Hier wird die von Benecke beschriebene partielle Natur des translatorischen Verfahrens bei der Audiodeskription deutlich. Ein Hörfilm mit den gleichen Audioelementen erzeugt einen ähnlichen Spielfilm wie das Original, wenn dieser mit den gleichen Schauspielern, dem gleichen Regisseur und der gleichen Technik wieder verfilmt wird.<sup>7</sup>

Koller (1997, S. 214ff.) unterscheidet zwischen verschiedenen Äquivalenztypen: *denotativ*, *konnotativ*, *textnormativ*, *pragmatisch* und *formal-ästhetisch*. Für die denotative Äquivalenzherstellung hat der Autor bereits 5 Entsprechungstypen identifiziert:

- Eins-zu-eins-Entsprechung
- Eins-zu-viele-Entsprechung
- Viele-zu-eins-Entsprechung
- Eins-zu-null-Entsprechung
- Eins-zu-Teil-Entsprechung

Die Aufgabe des Übersetzers ist es hier, die lexikalischen Einheiten zweier Sprachen zu betrachten und daraufhin zu untersuchen, welche Entsprechungen bei der Übersetzung möglich sind, um eine intakte Äquivalenzbeziehung herzustellen. Daneben betrachtet er die konnotativen Werte einer Aussage, die sich aus der Heterogenität der herangezogenen Sprachen ergibt. Es gilt hier zu unterscheiden, welche Werte für die Übersetzung von Bedeutung sind. Zudem gelten für bestimmte Textsorten sogenannte Gebrauchsnormen (Wilss 1974), welche im Übersetzungsprozess mitunter Einfluss auf die Eigenschaften eines Textes haben. Unternimmt der Übersetzer den Versuch, eine pragmatische Äquivalenzbeziehung herzustellen, analysiert er die Rezeptionsbedingungen, die sich im Ausgangs- und Resultatstext unterscheiden können, und passt den Zieltext entsprechend an. Die Herstellung formal-ästhetischer Äquivalenz geschieht wiederum durch die Berücksichtigung des „Individualcharakters“

.....  
7 Eine Wiederverfilmung eines Hörfilms könnte Licht ins übersetzerische Verfahren der Audiodeskription bringen. Jedoch würden die Kosten und der Aufwand dieses Prozesses ein Hindernis im Wege stellen.

(Reiß 1976) einer Sprache. Strukturelle und stilistische Merkmale eines Textes sollten idealerweise zu einer „Analogie der Gestaltung“ (Koller 1997, S. 255) führen, wobei der Übersetzer intratextuelle Merkmale (van den Broeck 1981) ebenfalls in die Translation aufnehmen muss.

### 3.3 Intercodale Äquivalenz

Koller fasst die Bestimmungsmerkmale der Übersetzbarkeit nach Wilss (1977, S. 72) folgendermaßen zusammen:

- a) Beteiligt sind *zwei Sprachen* (Ausgangssprache und Zielsprache),
- b) Ausgangspunkt und Resultat der textverarbeitenden und -reverbali-sierenden Tätigkeit des Übersetzens sind *Texte*,
- c) Zwischen Resultat- und Ausgangstext besteht eine *Äquivalenzbeziehung*, für die Sinn- und Stilintention des Ausgangstextes und kommunikative, d. h. rezipientenbezogene Aspekte maßgeblich sind (Koller 1997, S. 191, Hervorhebung im Original).

Die oben genannte *doppelte Bindung* zwischen Ausgangs- und Zieltext ist nicht auf Sprachtexte begrenzt, wie in der Bedingung a) genannt wird. Die vorliegende Arbeit geht von einem erweiterten Textbegriff aus; somit kann die Wilss'sche Definition in ihren Ausführungen folgendermaßen erweitert werden:

- a) Beteiligt sind zwei Codesysteme (Ausgangs- und Zielcodesystem),
- b) Ausgangspunkt und Resultat der codeverarbeitenden und recodalisierenden Tätigkeit des Übersetzens sind *Medientexte*,
- c) Zwischen Resultats- und Ausgangsmedientext besteht eine *Äquivalenzbeziehung*, für die Sinn- und Stilintention des Ausgangsmedientexts und kommunikative, d. h. rezipientenbezogene Aspekte maßgeblich sind.

Die Äquivalenzherstellung zwischen zwei unterschiedlichen Codesystemen zielt nach Wilss'scher Auffassung darauf ab, sinnliche, stilistische und ästhetische Aspekte unabhängig vom Codewechsel zu übertragen. D. h. der Prozess wird von der Verfasstheit des Codes bestimmt und im Rahmen der vorliegenden Arbeit als *intercodale Äquivalenz* bezeichnet.

Ein Beispiel dafür ist die Äquivalenzherstellung anhand von syntaktischen Einheiten innerhalb des Sprachsystems zweier Sprachen. Laut Koller (1997, S. 252) spielen Verben eine sehr wichtige Rolle bei der Äquivalenzbildung zwischen unterschiedlichen Sprachen. Dieser Gedanke ist tragfähig und kann auch bei der Analyse zwischen Zeichensystemen angewandt werden. Filmische Bilder sind bewegte Bilder und diese Bewegungen werden ins Zeichensystem der Sprache übersetzt. Wenn ein Bild gewisse Bewegungen darstellt, sucht der Übersetzer nach Äquivalenten bzw. im Sprachsystem nach Wörtern, deren Konnotationen derselben Bewegung entsprechen. Im hier untersuchten Korpus ist eine Tendenz an Bewegungsäquivalenz im Zeichensystem der Sprache zu sehen, und zwar mit Bezug auf die Verben. Es werden zahlreiche Verben verwendet, welche nicht unbedingt im aktiven Wortschatz des Empfängers sind, um den bewegten bildlichen Inhalt in die Sprache zu übersetzen.

Intercodale Äquivalenz		0
blinzeln		2
beschwichtigen		4
beobachten/taxieren/mustern/betrachten/observieren		73
spähen		29
wollen		50
blicken		344
Blick		78
standhalten		1
s. entfernen		1
richten		4
ruhen		1
lösen		1
heften/haften		2
im (...) behalten		1
hängen		4
fallen/folgen/streifen		40
hinabgleiten		5
abwenden/ausweichen		19
wandern/fahren/gehen		17
schweifen/schwenken		15
senken		68
werfen		43
wechseln/tauschen/erwidern		29
sehen/schauen zu/hin/um		1,281
hin/an/starren		213

Abb. 5: Intercodale Äquivalenzen im Korpus

Der obige Ausschnitt aus der Kategorienmatrix des Korpus zeigt sprachliche Codes, die als Äquivalenzen für bewegte Bilder aus dem Ausgangsmedientext betrachtet werden. Die Bewegung lässt sich an dieser Stelle nicht einfach verdeutlichen, weil die vorliegende Arbeit ein statisches Medium ist, durch welches keine bewegten Bilder dargestellt werden können. Es gibt digitale wissenschaftliche Arbeiten, auch in Form eines PDFs, in denen bewegte Bilder anhand von GIFs dargestellt werden können. Leider lässt sich das im Rahmen dieser Arbeit nicht verwirklichen. Trotzdem kann man anhand des obigen Ausschnitts ein mentales Bild abrufen, welches den bewegten Bildern im Originalfilm (Medientext<sub>1</sub>) entspricht.

Wenn die Äquivalenzfindung zwischen zwei unterschiedlichen Zeichensystemen erfolgt, bedarf es einer Erweiterung des Begriffs der denotativen Äquivalenz. Denotative Entsprechungen sind im Prozess der intercodalen Übersetzung semiotisch bedingt. Daher lassen sie sich in ihrer Vollständigkeit nicht messen. Es geht bei den semiotisch bedingten Denotationen viel mehr um Sinnübertragung. Diese Studie betrachtet alle denotativen Entsprechungstypen nach Koller als Teil-zu-Teil-Entsprechung. Der Codewechsel und die Filterungsprozesse bei der Herstellung von Audiodeskriptionen prägen den denotativen Inhalt. Die mediale Verfasstheit der zu kommunizierenden Botschaft bestimmt das Ausmaß ihrer Rezeption. Filmische Bilder sind individuell interpretierbar und von vielen Faktoren abhängig, die von einem Individuum zum anderen stark variieren.

Nichtsdestotrotz werden die restlichen vier Entsprechungstypen in die Analyse aufgenommen, weil die übersetzerischen Prozesse beim Audiodeskribieren im Fokus der vorliegenden Studie stehen. Die vier Entsprechungstypen werden bei der intercodalen Übersetzung folgendermaßen angepasst:

Denotative Entsprechungstypen	Intercodale Übersetzungsprozesse
Eins-zu-eins-Entsprechung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verbalisierung der Schriftelemente im bildlichen Inhalt</li> <li>• Verbale Codes mit ikonischen Eigenschaften, z. B. das gesamte filmische Bild auf den verbalen Code „München“ zu reduzieren</li> </ul>
Eins-zu-viele-Entsprechung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verbalisierung ausgewählter Bildelemente durch die Verwendung lexikalisch variierbarer Sprachcodes</li> </ul>
Viele-zu-eins-Entsprechung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verbalisierung unterschiedlicher Bildcodes, die sprachlich nur einem einzigen Code (Begriff oder Idee) entsprechen</li> </ul>
Eins-zu-null-Entsprechung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verbalisierung nicht-identifizierbarer Erscheinungen oder Objekten in den filmischen Bildern durch die Verwendung semantisch offener Setzungen</li> </ul>

Tab. 7: Denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) in intercodaler Perspektive

Der fünfte Entsprechungstyp, nämlich die Eins-zu-Teil-Entsprechung, wird nicht berücksichtigt. Es handelt sich um zwei völlig unterschiedliche Zeichensysteme, wobei ein Entsprechungstyp zwangsläufig eine Teil-Entsprechung ist.

Andere Beispiele der Äquivalenzerstellung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> werden im Analyseteil der vorliegenden Arbeit exemplarisch dargestellt.

### 3.4 Intertextualität

Der Begriff Intertextualität wurde in den 60er und 70er Jahren von Julia Kristeva (1966) eingeführt. Der Begriff beschreibt die Beziehung zwischen unterschiedlichen Texten. Der Sinn eines Textes oder Textabschnittes wird in Bezug zu einem anderen Text hergestellt. Jeder Text kann über dynamische Eigenschaften verfügen, welche es über eine Textanalyse ermöglichen, das Netzwerk und die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Texten festzustellen (vgl. Kristeva 1966). Kristeva und Barthes (1990) entwickelten eine Theorie für die Literaturwissenschaft, welche aber erst später auf die Medienwissenschaft übertragen wurde (vgl. Gray 2016, S. 21). Stuart Hall (1980) etablierte das Fundament einer Theorie der Intertextualität in den Medienwissenschaften durch sein Decoding/Encoding-Modell. Die zentrale Idee war, dass die Bedeu-

tung eines Textes nicht nur vom Text oder seinem Autor (Encoder) kommt, sondern auch von seinem Leser (Decoder).

Das Genre ist für die Herstellung von Intertextualität von großer Bedeutung. Gray (2016) beschreibt ein Genre als die „Grammatik eines Textes“ und dementsprechend ist es im Großen und Ganzen verinnerlicht:

Each genre has its own ‚common sense‘ rules that, by and large, we internalize and use to make sense for future texts. When we express eagerness to watch the next Bond film, or quickly change the channel to avoid the latest Madonna video, we prove a proficiency with the generic codes of the Bond film and the Madonna brand of pop music respectively, a proficiency for which intertextuality is directly responsible. (Gray 2016, S. 28)

Das Genre stellt eine interne Beziehung zu den unterschiedlichen Texten her, die einer spezifischen Gattung zuzuordnen sind. Ein Krimibuch beispielsweise beinhaltet eine gewisse textuelle Struktur, die bei den Lesern (Decoders) eine intertextuelle Beziehung zu anderen Texten dieses Genre schafft.

Auch Suerbaum (1985) betont die eingebettete intertextuelle Beziehung innerhalb einer Gattung:

Bei allen Gattungen gehört Intertextualität zu den konstitutiven Merkmalen: Gattungen bestehen aus Texten, die ihren Zusammenhang als Reihe oder Gruppe dadurch erhalten, daß sie aufeinander bezogen sind, und die ihre Bezogenheit auf andere Texte in der Regel durch deutliche, von jedem Rezipienten zu lesende Signale und Markierungen zum Ausdruck bringen. (Suerbaum 1985, S. 58ff.)

Die vorliegende Arbeit geht von einem erweiterten Textbegriff aus, wie er für die Analyse von Medientexten nötig ist. Das Filmgenre im Fokus ist das des „Tatorts“, wobei von intertextuellen Beziehungen zu anderen Tatorten und anderen Krimifilme auszugehen ist. Es ist deswegen wichtig, zwischen unterschiedlichen Ebenen der Intertextualität zu unterscheiden. Die genrespezifische Intertextualität gibt es auf der Ebene des Medientext<sub>1</sub> (und dies übersteigt den Rahmen der vorliegenden Studie und wird dementsprechend nicht berücksichtigt). Medientext<sub>2</sub> schafft die intertextuelle Beziehung zu anderen genrespezifischen Medientexten nur durch seine **intertextuelle Beziehung** zum Medientext<sub>1</sub>, welche durch die Audiodeskription überhaupt möglich ist. Das

betrachte ich als die zweite Ebene der Intertextualität, d. h. zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>. Die dritte Ebene der Intertextualität bildet sich aus der Beziehung zwischen den unterschiedlichen Codes innerhalb eines Medientexts, z. B. zwischen Bild und Wort oder Geräusch und dessen Kommentar.

D. h. Intertextualität im Hörfilm entsteht durch mehrere Textkomponenten, und zwar von Makro- zu Mikroebenen:

1. durch den medialen Inhalt des Tatortfilms an sich (Medientextebene)
2. durch die übersetzten visuellen Fragmente in der Audiodeskription (Textfragmenteebene),
3. durch die unterschiedlichen Codes im Medientext (intercodale Ebene).

Der Hörfilm verfügt über die Audiodeskription, welche als Intertextualität stiftende Textkomponente fungiert. In der Audiodeskription werden Informationen mitgeteilt, die einen unmittelbaren Bezug zu anderen Texten bilden. Die anderen Texte können unterschiedlicher Art sein, z. B. ein Geschehen oder ein Ereignis im Film, ein im Dialog erwähntes Geschehen, etc. Die Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> entsteht durch die Audiodeskription. Da diese Studie den Hörfilm (Medientext<sub>2</sub>) von dem eigentlichen Spielfilm (Medientext<sub>1</sub>) trennt, bedarf es einer Verdeutlichung des Zusammenhangs zwischen beiden Texten.<sup>8</sup>

Medientext<sub>2</sub> (der Hörfilm) ist im Ganzen kein Übersetzungsprodukt des Medientexts<sub>1</sub> (der Spielfilm)<sup>9</sup>. Medientext<sub>2</sub> befindet sich in einer **intertextuellen Beziehung** zum Medientext<sub>1</sub>. Diese Art Intertextualität entsteht durch die Audiodeskription. Die Audiodeskription bildet den Bezug zum bildlichen Inhalt des Medientexts<sub>1</sub> und verknüpft dabei die anderen Hörfilmkomponenten, welche vom Spielfilm unverändert in den Hörfilm übertragen werden. Deswegen ist jede Art der intercodalen Übersetzung von starker Intertextualität geprägt. Die Bedeutung vieler Audiodeskriptionsfragmente, gesehen als bloße Übertragung des bildlichen Inhalts, wird nur im Zusammenhang mit anderen Textwesen konstruiert.

.....  
8 Für eine weiterführende Erläuterung der **Intertextualität und Medienwechsel** vgl. Horst Zander 1985.

9 siehe Kapitel 2.1.

# 4 Inszenierung der Stadt im Film

## 4.1 Stadt als visuelle Kulisse

Während andere Filmserien, wie z. B. *Polizeiruf 110*, ländliche bzw. eine Mischung zwischen ländlichen und provinziellen Orten als Ort des Geschehens verwenden, wird die „Stadt“ als visuelle Kulisse in der Filmserie *Tatort* systematisch ausgewählt (vgl. Griem & Scholz 2010). Die Zuschauer können eigene Sehenswürdigkeiten bzw. Stadtmerkmale im Film identifizieren. Die Landschaften beinhalten also wichtige Implikaturen, die auf die Identität der Stadt verweisen. Eine Kulisse wird geschaffen, welche vor der Kamera eine Stadt bzw. bestimmte Eigenschaften einer Stadt darstellt. Die mediale Schaffung solcher Kulissen mag monomodal oder multimodal sein. Von Monomodalität spricht man, wenn eine einzige mediale Form, entweder auditiv oder visuell, umgesetzt wird. Eine multimodale Inszenierung ist eine Mischung beider Formen – sowohl auditiv als auch visuell. Hier verwende ich den Begriff der „Multimodalität“ im Sinne von Stöckl (2004).<sup>10</sup> Die Medienwissenschaft beschäftigt sich mit der Frage der Inszenierung. Die Literatur erläutert die unterschiedlichen Ebenen zur Inszenierung einer Stadt in der Filmserie *Tatort*. Die Ebenen der Inszenierung erzeugen bestimmte Kategorien, die in der Audiodeskription verbalisiert werden. Die verbale Übertragung (die Übersetzung) der Stadt als Schauplatz basiert auf der medialen Repräsentation der Stadt im Film. Die mediale Repräsentation der Stadt erfolgt anhand der unterschiedlichen Ebenen der Inszenierung. Im Folgenden werden die Ergebnisse unterschiedlicher medien- und filmwissenschaftlicher Studien herangezogen, um die Inszenierungsebenen des Schauplatzes „Stadt“ zu kategorisieren und im Endeffekt in die multimodale Analyse im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit zu integrieren.

Julika Griem und Sebastian Scholz sprechen von einer Tradition der Wiederholung bei der Produktion von *Tatort*-Filmen. Die Wiederholung dient der „Standardisierung“ des *Tatorts* (Griem & Scholz 2010, S. 17). Der Schauplatz „Stadt“ hat sich im Laufe der Geschichte des *Tatortes* verselbstständigt. Die Stadt als Schauplatz verfügt über unterschiedliche Räume, die der thematischen Darstellung der Filmserie in medialer Hinsicht dienen. Die konstante Inszenierung von städtischen Räumen tragen zur „Individualisierung und

.....  
10 Vgl. Kapitel 2.2 für eine ausführliche Differenzierung der Begriffe.

Innovation“ und gleichzeitig zur „Standardisierung und reihentypischen Spannung“ der Tatort-Filmserie bei (Griem & Scholz 2010, S. 17). Griem und Scholz betrachten den Titel der Filmserie näher und weisen darauf hin, dass die Geographie an sich einen erheblichen Teil des Films ausmacht. Schon im Titel der Serie steckt das Wort „Ort“: „dieses Markante, Kohärenz stiftende Markenzeichen der Reihe legt nahe, dass das Format des Tatorts räumliche Strukturen im Sinne eines ‚mapping‘ produziert und reproduziert und damit seit vierzig Jahren auf wirkungsmächtige Weise mediale Orts- beziehungsweise Verortungseffekte erzeugt und modifiziert“ (Griem & Scholz 2010, S. 17ff.).

Die „räumlichen Strukturen“ einer Stadt werden im Film gezeigt, um die Stadt als Ort des Geschehens zu thematisieren. Die „räumlichen Strukturen“ werden als Ebenen der Inszenierung einer Stadt betrachtet und beinhalten, wie die Analyse des Korpus erbracht hat, die folgenden Haupt- und Subebenen:

1. Geographie und Topographie der Stadt
  - 1.1. Urbanität
  - 1.2. Merkmale, Denkmale, etc.
2. Räume der Stadt
  - 2.1. Visuelle Räume
  - 2.2. *Auditive Räume (werden im Kapitel „Stadt als Geräuschkulisse“ behandelt)*
3. Städtische Figuren
  - 3.1. Städtische Identität (Konventionen)
  - 3.2. Lokale Zugehörigkeit
  - 3.3. Interaktionstopoi
    - 3.3.1. Sprachgebrauch in der Kommunikation
    - 3.3.2. Gestik und Mimik
    - 3.3.3. Darstellung von Humor, Spott, etc.
4. Themen und Motive der Stadt
  - 4.1. Verbrechen (Verortung)
  - 4.2. Postleitzahlisierung/Stereotypisierung
    - 4.2.1. Soziale Verhältnisse (Bild im Bild)
    - 4.2.2. Authentifizierung der Bilder
5. *Filmische Stadt (Stadt im film-technischen Sinne) (wird im Kapitel Kamerafahrten behandelt)*
  - 5.1. *Kameraperspektive*
  - 5.2. *Lichtverhältnisse*
  - 5.3. *Filmspezifische Gestaltungsweise*

Bei einigen der oben dargestellten Ebenen lehne ich mich an Björn Bollhöfers Studie „Geographien des Fernsehens: Der Kölner Tatort als mediale Verortung kultureller Praktiken“ aus dem Jahr 2007 an; alle Kategorien sind jedoch bottom-up durch die Korpusanalyse belegt. Bollhöfers Studie ist in der Medienwissenschaft verankert. Seine Fragestellung bietet eine Basis für die mediale Kategorisierung der Inszenierungsebenen an, welche im Rahmen dieser Studie mit einer anderen disziplinären Verortung betrachtet und operationalisiert werden. Die thematische Entfaltung der oben aufgelisteten Ebenen im Film ist nicht uninteressant; sie steht jedoch nicht im Fokus der vorliegenden Studie. Eine nähere Betrachtung der Inszenierungsebenen soll nachfolgend belegen, wie diese die Audiodeskription beeinflussen und somit die Ästhetik des Hörfilms steuern.

Die erste Ebene der Inszenierung ist die Geographie und Topographie der Stadt selbst. Es handelt sich dabei um den geographischen Ort der Stadt; d. h. um das „Wo?“. Im Tatort wird die Frage „Wo?“ mit einem im Vordergrund oder im Hintergrund stehenden physischen Abdruck der Stadt auf dem Bildschirm direkt beantwortet. Claudia Stocking und Stefan Scherer (2010) erläutern die Strategien der Raumordnungen im Tatort und kommen zu dem Ergebnis, dass städtische Räume „Anschlussfähigkeiten“ durch bestimmte „Zeichen“ garantieren, wie z. B. „Dialekte, Autokennung, regionale Medien und Festkultur“ sowie „*landmarks* wie Gebäude oder Landschaften“ (Stockinger und Scherer 2010, S. 180, Hervorhebung im Original).

Der Film wird also anhand bewegter Bilder codiert und die Zuschauer decodieren filmische Codes anhand ihrer eigenen Erfahrung und Kenntnisse. Der geographische Ort wird von den eigenen Einwohnern bzw. Besuchern des Orts auf dem Bildschirm sofort erkannt. Andere Zuschauer bekommen bestimmte Hinweise, um den Ort zu erkennen. Diese Hinweise haben zwei Modalitäten: visuell oder auditiv. Im Tatort wird selten auf Schriftelemente zurückgegriffen, aber Ortsnamen erscheinen in Textform, um die Zuschauer zu informieren. Manchmal wird der Ortsname nicht gezeigt, sondern lediglich erwähnt. Dieser kommt dann im Dialog der Figuren vor.

Eine begleitende Eigenschaft der gezeigten Städte ist Urbanität. Urbanität als besondere Eigenschaft städtischer Inszenierung lässt sich einfach visuell kreieren, indem die Kameraaufnahme urbane Aspekte der Stadt zeigt. Unterschiedliche Aspekte der neuen Urbanität sind Erlebnisräume: Clubs, Kinos, Casinos, Einkaufszentren etc. und temporäre Events: Feste, Konzerte, touristische Gruppen etc. (vgl. Lewitzky 2005). Diese Aspekte urbanen Lebens kommen entweder im Laufe der Handlung vor oder laufen im Hintergrund als

Begleitung bestimmter Ereignisse, um die Stadt an sich als Geschehensort im Tatort hervorzuheben. Urbanität lässt sich dementsprechend multimodal übertragen. Die auditive Seite des verbalisierten urbanen Raums im Tatort wird im darauffolgenden Kapitel 4.2 näher betrachtet.

Die zweite Ebene der Inszenierung ist der visuelle Raum einer Stadt. Visuelle Räume der Stadt sind vielfältig. Der Begriff „Raum“ wird hier erweitert und verweist auf mehrere Codes. Der visuelle Raum einer Stadt ist an sich eine Abgrenzung. Die Stadt zeigt mehrere Räume durch ihre Vielfalt auf und diese grenzen sich auch wiederum voneinander ab. Die Inszenierung der städtischen Räume im Kölner Tatort weisen eine interessante Aufteilung der visuellen Räume auf: „das andere Viertel, die andere Stadt, das andere Land, die andere Religion oder politische Überzeugung, die andere Kultur mit all ihren Facetten“ (Bollhöfer 2007, S. 151). Die Ausdehnung der visuellen Räume einer Stadt stellt ein Problem für die Übersetzung des bildlichen Inhalts dar. Hier werden eventuell bestimmte Konstellationen durch direkte oder indirekte Erwähnung bestimmter Codes interpretiert oder erklärt. Dieses Problem ist ein Teil der Fragestellung und ihm wird im empirischen Teil der Studie nachgegangen.

Die Figuren im Tatort (dritte Ebene) sind ein integraler Aspekt der Inszenierung der Stadt. Sie werden als Stadtmenschen codiert. Die Codierung ihres Auftritts erfolgt durch ihre Konventionen, lokale Indizien und Interaktionstopoi. Stadtspezifische Konventionen verraten die Ortszugehörigkeit mancher Figuren und werden im Tatort nicht nur visuell, sondern auch durch die Verwendung pragmatischer Mittel betont. Die Figuren kleiden sich wie Stadtmenschen und verhalten sich erwartungsgemäß. Mit erwartungsgemäßigem Verhalten meine ich die Art und Weise, wie authentische Stadtmenschen mit einander zur Zeit der Filmentstehung umgehen und interagieren. Dies lässt sich durch bestimmte Codierungen inszenieren, z. B. distanzierte Körperhaltung, typische Stadtaktivitäten etc. Die hörbare Interaktion zwischen den Figuren ist sowohl im Film als auch im Hörfilm präsent und wird an einer anderen Stelle präzisiert (s.u. Analyse). Auf dieser Inszenierungsebene findet die visuelle Interaktion zwischen den Figuren statt. Dies wird meistens durch Körperhaltung, Gestik und Mimik inszeniert. Die Stadt als Ort der Vielfalt ermöglicht die Vermittlung interkultureller Begegnungen. Dabei wird das Problem der Übertragung dieser interkulturellen Begegnungen deutlich, die nur auf der visuellen Ebene sichtbar sind, etwa Spott, Humor durch bestimmte Körperbewegungen oder mimisches Erscheinen etc.

Die vierte Ebene der Inszenierung besteht aus Themen oder Motiven einer Stadt. Hier wird die Stadt im wirklichen Sinne inszeniert. Bestimmte Motiven

werden nachgebaut, um eine Stadtatmosphäre zu kreieren. Der Tatort an sich ist eine Inszenierung des Verbrechens und präsentiert die Täter- und Opfer-Bilder. Der Mord an sich wird häufig nicht gezeigt, aber eine Leiche ist immer am Anfang des Films zu sehen. Solche schockierenden Bilder erzeugen bestimmte Gefühle und Spannung, wobei ein Übersetzungsproblem entsteht. Die „Ästhetik des Schrecklichen“ wird zum Thema am Anfang der Filmserie gemacht und dies verlangt eine besondere Übertragungstechnik, welche ein Teil der Fragestellung dieser Studie ist.

Björn Bollhöfer untersucht weitere Motive und Themen im Tatort. Das Motiv „Verbrechen“ erzeugt automatisch unterschiedliche Räume: „Entführung, Verfolgungen, Verhöre, Tat-Orte und Verstecke“ (Bollhöfer 2007, S. 130). Typische städtische Tat-Orte sind Büros und Wohnungen. Der Fundort der Leiche wird „mit öffentlichen Räumen und der Anonymität der Großstadt in Verbindung gebracht“ (ebd.), z. B. im Fluss, am Campus der Universität, im Schulhof oder am Industriegebiet. Solche Orte haben gemeinsame Eigenschaften: „besondere Atmosphäre, Abgeschlossenheit oder Unzugänglichkeit“ (ebd.). Diese Eigenschaften tragen dazu bei, „Spannung zu erzeugen und die Kriminalität an die Ränder der Stadt zu verweisen“ (ebd.). Bei Bollhöfers Beobachtungen handelt es sich um städtische Codes, welche im Tatort umgesetzt werden, um ein konstantes Bild (Krimi-Format) zu vermitteln. Das Decodierungsverfahren erwartet vom Rezipienten bestimmte Vorkenntnisse und Erfahrungen mit dem städtischen Leben. Dies stellt auch ein Übersetzungsproblem dar und wird an einer anderen Stelle der vorliegenden Arbeit detaillierter reflektiert.

Auf der Ebene der Motive und Themen spielen Klischees eine wichtige Rolle. In vielen Städten werden verdächtige bzw. fragwürdige Nachbarschaften spezifisch visuell codiert. Die Codierung erfolgt durch die Vermittlung der Milieuzugehörigkeit des Opfers: „Die räumliche Darstellung der Kriminalgeschichte übersetzt das soziale Umfeld der Opfer und der Verdächtigten, den Alltag der Ermittlungsarbeit, das Privatleben der Kommissare und natürlich die Tat-Orte selbst in eine Topographie des Verbrechens“ (Bollhöfer 2007, S. 131). Die häufig auftretenden Milieubilder werden durch binäre Opposition kontrastiv dargestellt: „gut/böse, arm/reich, hell/dunkel, laut/leise“ (Bollhöfer 2007, S. 133). Diese kontrastive Darstellung ist ein integraler Bestandteil jeder Gesellschaft und tritt meistens als Postleitzahldifferenzierungsprozess auf. Während die Postleitzahl bestimmte „tags“ und Informationen über den Stadtteil übermittelt, werden diese im Film bildlich aufgezeigt. Die Bilder zeigen eine Fassade, wobei eine sofortige Einordnung stattfindet. Dies stellt wiederum

ein Übersetzungsproblem dar, denn die Fassaden werden eingesetzt, um bestimmte Stereotype (in den meisten Fällen) zu dekonstruieren. Die Fassaden werden operationalisiert, um Spannung und Verwirrung zu kreieren, bleiben aber auf der Bildebene präsent und müssen dementsprechend in den Hörfilm übersetzt werden, ohne jedoch interpretiert bzw. kommentiert zu werden. Die Anschlüsse müssen, laut vielen Regelwerken zur Erstellung von Audio-deskriptionen, vom blinden Publikum selbst gezogen werden. Die Authentifizierung bestimmter Sozialbilder sowie die Inszenierung dieser Bilder durch visuelle Muster werden später noch einmal aufgegriffen, weiterführend reflektiert und mit empirischen Beobachtungen verknüpft.

## 4.2 Stadt als Geräuschkulisse

Die obige Auflistung der Inszenierungsebenen einer Stadt beinhaltet auditive Räume. Diese sind zur Inszenierung einer Stadt unverzichtbar. Die auditive Ebene der Stadtinszenierung ist ein Teil des Hörfilms. Hier gibt es keinen Übertragungsakt wie im Fall der visuellen Ebene. Dennoch werden bestimmte Geräusche im Hörfilm erläutert bzw. kommentiert. Dabei handelt es sich um ortsspezifische Geräusche, welche durch das filmische Codieren gewisse Botschaften vermitteln. In den meisten Fällen vermitteln auditive Zeichen im Tatort städtische Eigenschaften. Das Auditive im Film bzw. der Soundtrack eines Films unterliegt einem Bearbeitungsprozess, d. h. eine auditive Inszenierung findet statt, um die Stadt auditiv zu repräsentieren. Aufgrund ihrer Bedeutung für die Ästhetik des Hörfilms werden die auditiven Ebenen der Inszenierung in diesem Kapitel getrennt erläutert. Das am Ende entstehende Kategoriensystem wird im Analyseteil der Studie verwendet, um ästhetische Zusammenhänge zwischen bereits vorhandenem Soundtrack und integrierter Audiodeskription zu analysieren.

Es ist erkennbar, dass die Tonspur eines Films aufgrund seiner auditiven Ästhetik besonderer Berücksichtigung bedarf. Die medienwissenschaftliche Literatur spricht von hörbaren Räumen. Auch das Auditive im Tatort zeichnet eine Geographie der Stadt nach. Die Inszenierung erfolgt auf unterschiedlichen Ebenen gemäß Bollhöfer (2007, S. 127ff.):

1. Geräuschlandschaften: der Straßenverkehr, das Echo einer Sirene, das Klingeln der Straßenbahn, mehrere Kirchenglocken läuten gleichzeitig.

2. Lokalnachrichten: Berichterstattungen, Wetterbericht, Autoradio
3. Musikalisches Zeichen: Filmmusik, Hintergrundmusik und Musik im Hintergrund.
4. Mundarten: lokaler Dialekt und Wortschatz.

Die Geräuschlandschaften in einer Stadt kreieren ein auditives Ensemble, das nicht unberührt in den Film übertragen wird. Manche Geräusche werden hervorgehoben und treten lauter als andere Geräusche auf. Dies hat einen besonderen medialen Effekt, um bestimmte Gefühle oder Ereignisse in der Erinnerung der Zuschauer abzurufen. Der Straßenverkehr oder das Echo einer Sirene erinnert an das urbane Leben und das schnelle Lebenstempo innerhalb einer Stadt (Bollhöfer 2007 und 2010). Lokale Nachrichten werden eingesetzt, um die Identität der Stadt zu verraten. Die auditive Inszenierung der Stadt fungiert als Hilfsmittel zur Identifizierung einer bestimmten Atmosphäre. Ein Wetterbericht im Radio verrät die Lichtverhältnisse im Hintergrund, ohne dies dann durch die Audiodeskription übersetzen zu müssen. Das musikalische Zeichen als begleitender Kommentar verfügt über viele Andeutungen und bietet eine enorme Hilfe für mentale bildliche Zuordnungen. Dies passiert nicht nur, um die Atmosphäre auditiv zu untermalen, sondern dadurch „lassen sich [auch] Unterschiede der Musikstile als Charakterisierung sozialer Differenzierung verstehen, so dass etwa harte Rockmusik als Soundtrack krimineller Jugendlicher und klassische Musik als Merkmal des Bildungsbürgertums fungiert“ (Bollhöfer 2007, S. 140).

Die Identität einer Stadt wird auch durch unterschiedliche Mundarten und Dialektfärbung gekennzeichnet. Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Milieu oder zu einer bestimmten Altersgruppe kann durch die Anwendung bestimmter Redeformen bzw. die Wortwahl identifiziert werden. Der Akzent bestimmter Figuren mit Migrationshintergrund kann auch als Hilfsmittel eingesetzt werden, um das Herkunftsland dieser Figuren zu identifizieren. Diese im Tatort schon vorhandenen Strategien führen zur gewünschten Sparsamkeit bei der Verbalisierung von Metainformationen der Figuren, z. B. ein mit türkischem Akzent sprechender Mann braucht nicht mit dem Wort „ein türkischer Mann“ in der Audiodeskription präsentiert werden.

Über die Wichtigkeit des Auditiven im Film wird meistens in den filmwissenschaftlichen Beiträgen gesprochen. Der französische Filmmacher Michel Chion hat die besondere Rolle des Auditiven erkannt und verschiedene Werke darüber verfasst. Sein Werk „Audi-Vision“ aus dem Jahr 1994 betont die Untrennbarkeit von Images und Sounds, um die Ästhetik des Films zu steuern. Er

vergleicht Stummbilder mit Bildern mit Ton und betrachtet das Auditive im Film als „added value“ (Chion 1994) durch zwei Modalitäten: Text und Musik. Mit Text meint er Kommentare oder Dialoge, durch welche unsere Wahrnehmung von Bildern gesteuert wird: „added value engages the very structuring of vision— by rigorously framing it“ (Chion 1994, S. 7). Die „added value“ durch Musik kann „empathetic“ oder „anempathetic“ Effekte haben. Ein „empathetic effect“ der Musik entsteht durch Nachahmung des Rhythmus, Tons oder der Phrasierung. Solche Musik ist kulturell codiert und transportiert Gefühle wie Traurigkeit, Freude sowie Bewegung (vgl. Chion 1994, S. 8). Ein „anempathetic effect“ der Musik entsteht durch „Gleichgültigkeit“ der Situation im Film gegenüber. Eine Juxtaposition findet statt und intensiviert die Emotion:

The anempathetic impulse in the cinema produces those countless musical bits from player pianos, celestas, music boxes, and dance bands, whose studied frivolity and naivete reinforce the individual emotion of the character and of the spectator, even as the music pretends not to notice them (Chion 1994, S. 8).

Die unterschiedlichen Dimensionen der musikalischen Inszenierung können auf den Fall des Tatorts übertragen werden. Die Musik schreibt der Szene eine bestimmte Bedeutung zu und überführt die Zuschauer in die Welt der Krimierzählung. Die Bilder gewinnen ihre intendierte Bedeutung erst durch begleitende Musik-Kommentare, welche auch ein Teil des Hörfilms und des originellen Soundtracks der Filmserie sind. Die Bedeutungszuschreibungen anhand von Musik betont auch Bollhöfer, „da sie Stimmungen evozieren und eine Beziehung zur Stadt herstellen können“ (Bollhöfer 2010, S. 38). Während der Medienwissenschaftler dem Auditiven eine unterstützende Rolle zuschreibt, bin ich der Meinung, dass die Stadt als Einheit erst inszeniert werden kann, wenn die Inszenierung multimodal geschieht. Die Übertragung bildlicher Aspekte einer Stadt ist ein Abstrahierungsprozess durch mediale Instrumentarien. Erst wenn die visuelle Stadt mit dem auditiven Anteil ihres Wesens übertragen wird, ergibt sich eine einheitliche Ästhetik der Stadt. Die Kulisse der Stadt wird zwangsläufig multimodal gestaltet, um den Effekt des Authentischseins zu erzielen.

Daher erfasst eine umfassende Analyse beide Kategorien zur Inszenierung der Stadt; gewonnen sowohl medienwissenschaftlich als auch filmwissenschaftlich. Bollhöfers Kategorien können in einem erweiterten filmwissen-

schaftlichen Raster lokalisiert werden. Das Raster lässt sich nach Chions (2012) Betrachtungen erstellen. Chion (2012, S. 32) unterscheidet zwischen drei Modi des Zuhörens: dem kausalen, semantischen und reduzierten Zuhören. Die drei Arten richten sich nach der Quelle des Geräuschs. Sie unterscheiden sich je nach Bedeutungszuschreibung im Film selbst. Durch das kausale Zuhören suchen wir nach Informationen, die den bildlichen Inhalt eines Films unterstützen. Der akustische Input kann etwas Spezifisches (wie z. B. das Bellen eines Hundes) oder Generelles (etwas Mechanisches, Geräusche von Tiergruppen) beinhalten. Hier lässt sich Bollhöfers Kategorie „Geräuschlandschaften“ auf Chions Mode „Kausales Hören“ übertragen. Das semantische Zuhören geschieht dann, wenn wir gesprochene Sprache hören und den Inhalt dieser Sprache decodieren. Zu diesem Mode passt Bollhöfers Kategorie „Mundarten und Lokalnachrichten“ sowie alles, was in Textform vorkommt, sei es auditiv oder visuell. Die letzte Form des Zuhörens, das reduzierte Zuhören, nimmt das Geräusch als physisches Phänomen an sich wahr und schreibt ihm eine Bedeutung unabhängig von der Quelle des Geräusches zu:

Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning. Reduced listening takes the sound— verbal, played on an instrument, noises, or whatever—as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else (Chion 1994, S. 29).

Wir praktizieren reduziertes Zuhören im Tatort durch die dramaturgisch eingesetzte Musik und die auditiven Effekte. Dort fragen wir uns nicht, wer die Musik spielt oder welches Instrument gerade gespielt wird, sondern versuchen, die Musik je nach Intensität der Szenen zu interpretieren, um damit der Szene selbst eine bestimmte Bedeutung zu verleihen. Dementsprechend passt zu diesem Mode Bollhöfers Kategorie der „Musik“.

Die folgende Tabelle unterscheidet zusammenfassend zwischen drei Modi des Zuhörens. Die Differenzierung zeigt die unterschiedlichen Funktionen der Audiodeskription als verbale Interpretation bzw. Kommentierung der diversen Geräusche in einem Spielfilm. Das kausale Zuhören geschieht, wenn wir Geräusche wahrnehmen, die aus unterschiedlichen Quellen erzeugt werden. Die Audiodeskription verrät die Quelle des Geräusches. Beim semantischen Zuhören werden metaverbale akustische Eigenschaften vermittelt. Metaverbale Eigenschaften sind beispielsweise eine Dialektfärbung oder ein bestimmtes Lied. Die Audiodeskription wird im Hörfilm entweder vor oder nach diesem

akustischen Fragment platziert. Das reduzierte Hören wird im Spielfilm nicht gestört. Im Gegensatz dazu wird die Audiodeskription mit einem Musikfragment aus dem Spielfilm kollidieren. Der ästhetische Effekt bleibt aber intakt.

Wie hören wir?	Was hören wir?	Rolle der Audiodeskription im Hörfilm?
<i>Kausales Zuhören</i>	Geräuschlandschaften (wie z. B. der Straßenverkehr, das Echo einer Sirene, das Klingeln der Straßenbahn, mehrere Kirchenglocken läuten gleichzeitig.)	Die Audiodeskription kommentiert diese Geräusche, ohne sie zu übersprechen
<i>Semantisches Zuhören</i>	Lokalnachrichten (Berichterstattungen, Wetterbericht, Autoradio) Mundarten (lokaler Dialekt und Wortschatz)	Die Audiodeskription wird je nach Zeitlücke entweder vor oder nach diesem akustischen Fragment platziert
<i>Reduziertes Zuhören</i>	Musikalisches Zeichen (Filmmusik, Hintergrundmusik und Musik im Hintergrund)	Musik und Audiodeskription werden integriert

Tab. 8: Hörmodi nach Chion 2012 übertragen auf die Audiodeskription

### 4.3 Ästhetische Gestaltung des bildlichen Inhalts

Um die Übertragungstechnik der städtischen Inszenierung zu verstehen, wird die Entstehung des Spielfilms aus filmwissenschaftlicher Perspektive näher betrachtet. An dieser Stelle wird betont, dass die korpusgeleitete Studie nicht darauf abzielt, einen Tatortfilm in Form einer vollständigen Filmanalyse zu untersuchen. Es handelt sich vielmehr dabei um die Erläuterung jener filmwissenschaftlichen Fachtermini, welche als Teile des Ausgangstexts (Medientext<sub>1</sub>) in den Hörfilm (Medientext<sub>2</sub>) übertragen werden. Um dies zu erreichen, lehne ich mich an Alice Bienks Handbuch „Filmsprache“ aus dem Jahr 2008 an.

Bienk (2008) betrachtet das Medium „Film“ als multimedialen Text, der ähnliche Textfunktionen hat wie sprachliche Texte (Bienk 2008, S. 12). Bei der produktionsorientierten, medienkritischen oder ästhetischen Untersuchung dieses besonderen Textes

darf natürlich das Vergnügen der Betrachter an (unterhaltenden) Filmen auf keinen Fall zerstört werden. Vielmehr sollen die im Bereich der Filmsprache gewonnen Erkenntnisse den Genuss steigern, weil mit ei-

nem erweiterten Wahrnehmungsinstrumentarium noch andere, verborgene Bedeutungspotenziale und intertextuelle Bezüge erschlossen werden können (Bienk 2008, S. 11ff.).

Aus dem obigen Zitat können einige einschlägige Schlüsselwörter hervorgehoben werden. Die filmische Untersuchung soll laut Bienk den **Rezeptionsgenuss** und die **Intertextualität** filmischer Produkte berücksichtigen. Die vorliegende Studie interessiert sich für den Prozess der Übertragung filmischer Elemente und will das dadurch entstandene Endprodukt mit Berücksichtigung der Ansprüche des Rezeptionsgenusses und der Intertextualität auf mehreren Ebenen untersuchen.

Die Filmsprache nach Bienk (2008) kann auf der folgenden zwei Ebenen untersucht werden:

## **A. Bildebene**

### A.1. Mise-en-Scène

#### A.1.1 Bildinhalt

A.1.1.1 Ausstattung (Setting)

A.1.1.2 Personen

A.1.1.3 Umgebung (Location)

A.1.1.4 Schrift

#### A.1.2 Bildgestaltung

A.1.2.1 Cadrage

A.1.2.2 Bildkomposition

A.1.2.3 Split Screen

A.1.2.4 Kamera

A.1.2.4.1 Einstellungsgrößen

A.1.2.4.2 Kameraperspektiven

A.1.2.4.3 Kamerabewegung

A.1.2.4.4 Objektbewegung/Achsenverhältnisse

A.1.2.4.5 Schärfeverhältnis

A.1.2.5 Licht

A.1.2.6 Farbe

### A.2 Schnitt/Montage

## **B. Tonebene**

B.1 Die Herkunft des Tons

B.2 Die Tonquelle

B.3 Die Ton-Bild-Montage

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden nur diejenigen bewegten Bilder analysiert, deren entsprechenden Umcodierungen im Korpus vorhanden sind. Deswegen wird die Bildebene auf die Ebene der Kamera reduziert. Bienks (2008) interaktive Filmanalyse erklärt die „Kamera“ als das integrale Instrument, durch welches eine Erzählinstanz erschaffen wird (Bienk 2008, S. 52). Die Kamera ist aber lenkbar und hat unterschiedliche Perspektiven. Wir sehen also einen Teil des Geschehens und keine totale Abbildung. Daher formuliert das Bild eine Haltung zum Abgebildeten und keine wirkliche Eins-zu-eins-Übertragung.

Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Kamerabewegung, Objektbewegung/Achsenverhältnisse, Schärfeverhältnis sind untergeordnete Faktoren, um die Kamera als Teil der Filmmachung zu analysieren (Bienk 2008, S. 52). Für die Analyse werden die folgenden Aspekte der Bildebene berücksichtigt:

		Typ	Snapshot aus dem Spielfilm	Beispiele aus dem Korpus
Kamera	Einstellungsgrößen	Detail		Die Blonde, im Bikini, ... („Halt still.“ freilassen) hält ihr Smartphone nah an das Gesicht eines dunkelblonden etwa gleichaltrigen Jungen. <b>Er lächelt.</b>
		Groß		Die Blonde, im Bikini, ... („Halt still.“ freilassen) hält ihr Smartphone nah an das Gesicht eines dunkelblonden etwa gleichaltrigen Jungen.
		Nah		Ein braunhaariger Jugendlicher liegt auf einer Uferbefestigung und holt Getränkedosen aus dem Wasser.  <b>Der Braunhaarige kommt mit den Dosen.</b>
		Amerikanisch		<b>Davor gießt ein Schwarzhaariger die ausgestellten Topfpflanzen. Er hebt den Kopf und bemerkt Batic und Leitmayer im Verkaufsraum.</b>

		Typ	Snapshot aus dem Spielfilm	Beispiele aus dem Korpus
Kameraperspektiven	Vertikalperspektiven:	Halbnah		Die Brünette zieht das Laken ein Stück herunter. Auf der Brust des Jungen ein Einschussloch und zwei Obduktionsnähte.
		Halbtotale		Mit dem Skateboard unter dem Arm nähert sich der Dunkelblonde einer Tankstelle.
		Totale		Buchholz und die Jungs verlassen das Spielfeld.
		Weit		Das Häusermeer von München in der Dämmerung.
	Vertikalperspektiven:	Normalsicht (Augenhöhe)		Der Dunkelblonde, Florian Hof, hält einen Dampfstrahler. Mit dem Smartphone in der Hand kommt er durch eine Tür und bleibt im Rahmen stehen.
		Untersicht (Froschperspektive)		Ein Blick aus einem Kofferraum. Die Heckklappe öffnet sich. Leitmayer und Batic, beide mit Schutzbrille und Gehörschutz, schauen in den Wagen. Darin liegt ein Stück Fleisch.

		Typ	Snapshot aus dem Spielfilm	Beispiele aus dem Korpus
	Kamerabewegung	Obersicht (Vogel- perspektive)		Ein Blick vom Stauwerk über die Isar.
		Stand	Lassen sich durch die mediale Leistung der vorliegenden Arbeit nicht abbilden	Wird nicht übertragen
		Schwenk		Florians bewegt die Augen nach oben und blickt zur Brücke.
	Fahrt	Ein Blick von unten auf ein Skateboard. Die zwei vorderen Rollen rasen über einen Gehweg. Der Dunkelblonde flitzt an Schaufenstern vorbei.		
	Scharfverhältnis	Scharfziehen		Rückwärts kippt er ins Gras. In seinem T-Shirt ein Einschussloch.
		Tiefenschärfe		Das Bild wird unscharf.

Tab. 9: Die Kamera und ihre Rolle bei der Entstehung von Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Die obige Tabelle listet die wichtigsten Aspekte bei der Kamerauntersuchung auf. Die Einstellungsgröße der Kamera entscheidet, was am Bildschirm zu sehen sein wird, denn „(d)er <Kamerablick> organisiert das Filmbild; durch ihn wird der Ausschnitt gewählt, der dem Betrachter von der Welt des Films gezeigt wird. Es ist allein die Kamera, die bestimmt, was man sieht – und auf welche Art und Weise man es sieht“ (Bienk 2008, S. 52). Diese „Art und Weise“ differenziert sich in unterschiedlichen Kategorien. Die entsprechenden Bilder wurden aus einem einzigen Tatortfilm als Snapshots in die Tabelle mit ihren jeweilig entsprechenden Übersetzungen aus dem Audiodeskriptionskript übertragen. Der Münchner Tatortfilm lautet „Das verkaufte Lächeln“ und stammt aus dem Jahr 2014.

Bei *Detail*-Einstellung werden nur Teile des Gesichts erkannt. In diesem Beispiel erscheint das Gesicht eines Jungen nicht vollständig am Bildschirm. Die Audiodeskription beschreibt seine Mimik. *Groß* ist die Einstellung der Kamera, wenn der Kopf des Abgebildeten vollständig gezeigt wird. In der Audiodeskription wird die Bestimmung „nah“ benutzt, um diese Einstellung zu übertragen. Bei der *Nah*-Einstellung werden der Kopf und der Oberkörper erfasst, um die Gestik und Mimik der Personen abzubilden. Die Audiodeskription zeigt die Gestik und betont die Bewegung und die Einrichtungen auf dem Bild. Sollten Figuren vom Kopf bis knapp unterhalb der Hüfte gezeigt werden, handelt es sich um die Einstellungsgröße *Amerikanisch*. Diese wird in der Audiodeskription nicht gesondert und explizit übertragen. Vielmehr steht in diesem Beispiel die Gestik der Figur im Fokus. Eine *Halbnah*-Einstellung nimmt die Personen von der Hüfte an aufwärts auf, wobei der Oberkörper und das Gesicht zu sehen sind. Diese Einstellung wird in der Audiodeskription nicht distinktiv wiedergegeben. Vielmehr wird die Bewegung der Figuren und ihre Handlungen im Bild übertragen. Wenn die gezeigte Person von Kopf bis Fuß vollständig zu sehen ist, handelt es sich um eine *Halbtotale*. Die Audiodeskription überträgt diese Einstellung indirekt, indem andere Gegenstände bzw. Orte mit erwähnt werden, denn diese umgeben die im Zentrum des Bildes stehende Figur. Wenn die Zuschauer den räumlichen Plan des Geschehens am Bildschirm erkennen, ist die Rede von einer *Totalen*: „Menschen sind nur klein zu sehen, Gebäude sind in ihrem ganzen Umfang erkennbar“ (Bienk 2008, S. 56). Die Audiodeskription überträgt diese Einstellung durch die namentliche Erwähnung des Geschehensorts, wie im obigen Beispiel, Spielfeld. Eine *Weit*-Einstellung hat die Funktion, die Zuschauer darüber zu informieren, wo der Film spielt (vgl. Bienk 2008, S. 56). Die entsprechenden sprachlichen Formulierungen in der Audiodeskription haben die gleiche Funktion. Es ist bemerkenswert, dass die Information als Phrase bzw. Satzteil übertragen wird. Es gibt kein Subjekt oder Verb, bloß die Lokalangabe in knapper Formulierung.

Die Kameraperspektiven werden in drei Arten unterteilt: Normalsicht, Übersicht, Untersicht. Bei der Normalsicht werden keine spezifischen Sprachcodes in die Audiodeskription aufgenommen. Bei den anderen zwei Perspektiven wird der Blick der Kamera spezifiziert.

Die Kamerabewegungen werden häufig sprachlich in der Audiodeskription codiert. Bewegte Bilder lassen sich im Rahmen dieser Arbeit nicht zitieren. Der Kamera-*Stand* wird in der Audiodeskription nicht wahrgenommen. Bei den Bewegungen *Schwenk* und *Fahrt* werden sprachliche Codes verwendet,

die diese Bewegungen übertragen. Bei der Kamerafahrt wird meistens der Bewegung einer Figur gefolgt. Deswegen wird von der Seite der Audio-deskriptoren angenommen, dass das Bild sich entsprechend der Bewegung der Figur verändert. Nur in dem Fall, dass sich die Kamera frei bewegt und somit nur von A nach B fährt, ohne dabei eine bewegende Figur aufzunehmen, wird diese Bewegung sprachlich so formuliert, dass die Abwesenheit einer aktiven Figur in der Szene deutlich wird, z. B. Ein Blick von unten auf ein Skateboard. Das Schärfeverhältnis wird nur versprachlicht, wenn das Bild unscharf ist.

Die Kamera ist also ein sehr wichtiger Faktor bei der Analyse bewegter Bilder, z. B. von Filmen. Eine Gegenüberstellung dieser Bilder und ihrer sprachlichen Entsprechungen aus der Audiodeskription ist von großer Wichtigkeit für die Analyse des bildlichen Inhalts und seiner intercodalen Übertragung. In der obigen Skizze wurden die Beispiele willkürlich aus dem Tatortfilm zitiert. In der darauffolgenden Analyse liegt der Fokus bei der Auswahl der Bilder auf der Fragestellung der vorliegenden Studie, nämlich die Inszenierung der Stadt München in den Tatortfilmen.

# 5 Material und Methode

Die vorliegende Studie stützt sich auf einen Korpus aus 29 Audiodeskriptionskripte. Im Folgenden werden die einzelnen Komponenten eines Audiodeskriptionsskripts sowie die Methode der Analyse erläutert. Im Laufe der Korpusarbeit hat sich in einem bottom-up-Verfahren eine Kategorienmatrix herauskristallisiert, welche in der Analyse dargestellt und exemplifiziert wird.

Das Kapitel gliedert sich wie folgt:

1. **Eignung** eines korpusgeleiteten Zugangs für die Thematik der Studie und die Disziplin, in der sie sich verankert.
2. **Prozess** der Datenerhebung
3. **Methodische Herangehensweise**
4. Vorstellung der **Kategorienmatrix**

## 5.1 Zur Eignung eines korpusgeleiteten Zugangs für die Thematik der Studie

Die Studie zielt darauf ab, den übersetzerischen Prozess der Entstehung eines Hörfilms und die Komplexität des daraus entstehenden Medienprodukts wissenschaftlich zu beschreiben. Die Verfasstheit des Hörfilms verweist auf einen integralen Bestandteil, nämlich die Audiodeskription. Die Audiodeskription wird hier als zentraler Bestandteil im Aufbau des Hörfilms angesehen und steht in ihren Erscheinungsformen im Fokus der Analyse. Basis der Untersuchung sind Audiodeskriptionsskripte, die zum Zweck der Analyse annotiert wurden.

Die Studie hat den Anspruch, eine möglichst große Zahl von Audiodeskriptionsskripten zu analysieren, um eine solide Basis für die wissenschaftliche Beschreibung des Gegenstands zu haben. Ich habe mich für einen korpusgeleiteten (corpus-driven) Zugang entschieden (vgl. Tognini Bonelli 2001). Der Grund ist, dass die Studie einige Postulate der Praxis („keine Wertung“ etc.) überprüfen wollte und folglich die Kategorien aus dem Stoff selbst generiert werden mussten, damit die Studie nicht die eigenen Vorannahmen bestätigt.

Im Kapitel zum Forschungsstand gehe ich auf ähnlich gelagerte Vorgängerstudien ein.<sup>11</sup> Darüber hinaus bietet ein korpusgeleiteter Zugang die Möglichkeit, intermediale Aspekte des Untersuchungsgegenstandes zu erörtern und diese dann in der übersetzungsrelevanten Analyse miteinander zu vergleichen. Die Korpusanalyse wird in der Sprachwissenschaft verwendet, um qualitative und quantitative Tendenzen im Sprachgebrauch zu filtern und die erzielten Ergebnisse dann für die Bestimmung bzw. Widerlegung von Hypothesen zu verwenden. Dafür gibt es zahlreiche Methoden der Korpusanalyse, die in diversen Sprachen vorliegen. Bislang existieren wenige korpusgeleitete Studien, die sich mit Audiodeskriptionen befassen. Das hat zur Folge, dass dem Forscher verifizierte Kategorien fehlen, auf denen er seine Arbeit stützen könnte. Die vorliegende Arbeit sieht sich in der Pflicht, zunächst Kategorien zu erarbeiten, denen die Audiodeskription zugrunde liegt. Ein korpusgeleiteter Zugang bietet sich aus dem Grund an, dass er neutrale Ergebnisse erwarten lässt. Ziel der Methodenauswahl ist es schließlich, die Postulate der Praxis zu hinterfragen und gleichsam keine neuen Verzerrungen zu produzieren. Daher erscheint die hier beschriebene Herangehensweise als angemessen, um neue Erkenntnisse im Gegenstandsbereich zu gewinnen.

## 5.2 Prozess der Datenerhebung

Bernd Benecke vom bayrischen Rundfunk stellte mir für die Studie Audiodeskriptionsskripte auf einer DVD im Word-Format zur Verfügung. Es handelt sich dabei um die authentischen und zur Produktion angefertigten Skripte. Im Fokus der Studie stehen die Hörfilmfassungen der Tatortreihe der Stadt München. Insgesamt sind 29 Skripte aus einem Zeitraum von 14 Jahren vorhanden. Bis auf zwei Dateien aus den Jahren 1995 und 1996 stammen alle anderen Dateien aus den Jahren 2000 bis 2014. Für die zwei Jahrgänge wurden die Hörfilmfassungen im Jahr 2002 nachträglich produziert. Es gibt dementsprechend eine Anzahl von Tatortfilmen, die erst Jahre später audiodeskribiert wurden. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden Hörfilmfassungen Münchner Tatorte aus den Jahren 2002 bis 2014 berücksichtigt. Die folgende Tabelle zeigt die Dateien in alphabetischer Ordnung. Die Benennung der Dateien wurde unverändert weiterverwendet. Sie

.....

11 Siehe dazu Kapitel 1.2.

weichen insofern vom Original ab, als jeweils der bestimmte Artikel weglassen wurde. Etwaige Artikel wurden nach Setzung eines Kommas hinzugefügt.

Nr.	Erscheinungsjahr des Films	Erscheinungsjahr des Hörfilmskripts	Titel der Dateien alphabetisch zugeordnet:	Anzahl der Wörter	Anzahl der Seiten
1	2013	2014	Allmächtig	5533	45
2	2014	2014	Am Ende des Flurs	5461	50
3	2006	2006	Außer Gefecht	7034	45
4	2014	2014	Das verkaufte Lächeln	8512	76
5	2013	2012	Der tiefe Schlaf	6329	67
6	2007	2013	Der Traum von der Au	5095	56
7	2012	2012	Der traurige König	6589	61
8	2012	2012	Ein neues Leben	5424	56
9	1995	2004	Frau Bu lacht	6107	67
10	2002	2007	Fremdwohner	4821	44
11	2011	2011	Ganz normaler Fall, ein	5124	52
12	2011	2011	Gestern war kein Tag	6074	54
13	2010	2014	Heilige, die	6804	70
14	2001	2003	Im freien Fall	6458	70
15	2003	2014	Im Visier	6700	69
16	2011	2014	Jagdzeit	6224	61
17	2007	2014	Kleine Herzen	7513	66
18	2000	2002	Kleine Diebe	8367	60
19	2008	2010	Liebeswirren	6160	57
20	2013	2013	Macht und Ohnmacht	6137	67
21	2001	2014	Mörderisches Märchen	6408	70
22	2004	2007	Nicht jugendfrei	4507	44
23	2010	2014	Nie wieder frei sein	4178	43
24	2008	2014	oide Depp, der	6450	65
25	1996	2014	Perfect Mind	5668	65

Nr.	Erscheinungsjahr des Films	Erscheinungsjahr des Hörfilmskripts	Titel der Dateien alphabetisch zugeordnet:	Anzahl der Wörter	Anzahl der Seiten
26	2005	2006	Schneetreiben	6017	63
27	2006	2008	Verlorene Kind, das	5710	62
28	2009	2014	Wir sind die Guten	6610	76
29	2014	2014	Wüstensohn, der	6309	50
<b>Korpus</b>				<b>178323</b>	<b>1731</b>

Tab. 10: Liste aller im Korpus analysierten Tatortfilme

Die Skripte beinhalten die Audiodeskriptionen verschiedener Filme der Münchner Tatort-Filmreihe. Ein Audiodeskriptionsskript besteht im Wesentlichen aus:

1. der Abspielzeit der beschriebenen Filmausschnitte,
2. Kommentaren zu den Geräuschen vor, innerhalb oder nach einem Audiodeskriptionsfragment,
3. Audiodeskriptionsfragmenten, welche überwiegend als kurze Sätze oder Satzteile auftreten,
4. Audiodeskriptionsstücken, welche als ununterbrochene Textpassagen auftreten
5. und Dialogzitate, welche den genauen Zeitpunkt signalisieren, an dem die Audiodeskriptionssprecher die Audiodeskription einzusprechen haben.

Die folgende Abbildung veranschaulicht die eben angeführten Komponente eines Audiodeskriptionsskriptes. Die Zahlen in den Boxen beziehen sich auf die obige Auflistung:

10:01:39 1

Er ruckelt am Lenkrad (*Rascheln*) und greift ins Handschuhfach. (*Atmen, Tür auf*) Dann hievt er sich aus dem Wagen, stützt sich aufs Heck und sieht sich ängstlich um. 2

10:02:36

„Dann hoffen wir mal nicht das Schlimmste.“ 4

Das Bild wird gleißend hell. In goldener Schrift erscheint: Allmächtig. Die Schrift wird rot. Die Kommissare kommen in eine große Halle.

10:02:55 5

„Ines Lohmiller“

(über „Ich sag kurz Bescheid“)

Sie ist Ende 30, schlank und hat schulterlanges braunes Haar.

10:03:10

„dass mal einer ernst macht.“

Zu einer Blondin: 3

Abb. 6: Darstellung des Aufbaus eines Audiodeskriptionsskripts aus dem Korpus (Tatort BR-Allmächtig neu)

### 5.3 Methodische Herangehensweise

Die Audiodeskriptionsskripte wurden mit der Software MAXQDA analysiert. Das Programm ermöglicht das Annotieren großer Korpora und visualisiert die Ergebnisse in einem Baumdiagramm. Das Annotieren bzw. das Taggen der Audiodeskriptionsskripte erfolgte manuell. Aufgrund der korpusgeleiteten Herangehensweise entfaltete sich aus dem Korpus heraus eine Kategorienmatrix. Kategorisiert wurden alle Auffälligkeiten der Audiodeskriptionen. D. h. im Laufe des Leseprozesses wurden einige Wörter, Sätze oder sogar Passagen einer bestimmten Kategorie oder Subkategorie zugeordnet, welche für die Thematik der Studie relevant sind. Die Schlüsselwörter wurden durch die Suchfunktion separat auffindig gemacht und manuell annotiert. Die folgende Abbildung veranschaulicht die Arbeitsoberfläche der Software:

1. Liste der Dokumente
2. Liste der Codes
3. Textoberfläche wie im Original



MAXQDA 2018

Liste der Codes

Code	Anzahl
Codesystem	9,053
Sprachcodes	0
Intercodale Äquivalenz	0
blinzeln	2
beschwichtigen	4
beobachten/taxieren/mustern/betrachten/observier...	73
spähen	29
wollen	50
blicken	344
Blick	329
sehen/schauen zu/hin/um	1,281
hin/an/starren	213
Vereinfachung	26
Ellipsis	7
Verknüpfung	0
Figuren	85
Geräusch	168
Dialog	124
Regionalsprachliches	9
Bewegung	74
Bildichtung	120
Filmtechnisches	48
Kamera Einstellung	1,747
Kamerafahrt	85
Kameraperspektive	445
Geräuschkulisse	551
Markiertes Ende	28
Vorausdeutung	187
Interpretation	455
Semantisch offene Setzungen	48
Nachgelagertes Übersetzen/Sichtdolmetschen	112
Work in Progress!	977
Personenbeschreibung: Städtische Figuren	4
Bekleidung	294
Tatort-Jargon	247
entdecken	64
Blut	145
Topographie der Stadt	0
München	0
Erwähnung von München als Ort	41
Münchner Produkte	237
Münchner Wahrzeichen	56
Örtliche Bezeichnungen in München	103
Urbanisierung	37
Städtische Architektur	160
Technik	44
Sets	0

Abb. 8: Nach dem Annotieren des gesamten Korpus entstandene Kategorienmatrix



## 6 Analyse

Die Analyse zerfällt in zwei Teile. Im ersten Teil werden die quantitativen Erträge der Annotierung dargestellt und allgemeine Erkenntnisse zur Audiodeskription, die sich aus der Annotierung des Korpus ergeben haben. Da die Korpusauswertung bottom-up erfolgte, gestatten diese Ergebnisse Rückschlüsse auf die Umsetzung der Regeln zur Audiodeskription, wie sie in den einschlägigen Regelwerken (s. Kapitel 1.3) dargelegt sind. Diese Ergebnisse werden in Kapitel 6.1. vorgestellt. Kapitel 6.1 enthält einen Überblick über die Eigenschaften der Korpustexte und gestattet Einsichten bezüglich der Forschungsfrage 1, die die Regelkonformität der Audiodeskriptionen im Korpus betrifft. Die Frage ist deshalb interessant, weil Regelwerke, die überwiegend aus der Praxis stammen, häufig auf Annahmen zum Vorgehen der Praktiker im Feld beruhen und nicht unbedingt mit der tatsächlichen Umsetzung konvergieren (s. Motivation der Forschungsfrage in der Einleitung). Darüber hinaus werden aber auch die quantitativen Ergebnisse zu den anderen Forschungsfragen vorgestellt. Die qualitative Interpretation erfolgt dann in Kapitel 6.2.

Kapitel 6.2 nimmt sodann auf Forschungsfrage 2 Bezug, namentlich auf die Frage, wie die Stadt München im Text der Audiodeskription erscheint. Diese Frage war als aus übersetzungswissenschaftlicher Hinsicht interessant erarbeitet worden (s. Kapitel 1.2 und 1.5): Die Darstellung der Stadt über den visuellen Code erfolgt im Film mehr oder weniger beiläufig; durch die Berücksichtigung in der Audiodeskription werden diese Referenzen in den verbalen Code überführt und damit explizit gemacht. Darüber hinaus werden im Rahmen qualitativer Analysen die Übersetzungsstrategien der Bildbeschreiber greifbar gemacht, wobei die Darstellung der Stadt hier durchgehend im Fokus steht. Die Analyseergebnisse in Kapitel 6.2 sind damit als Beitrag zur Theoretisierung der intersemiotischen Übersetzung im Sinne Jakobsons (1959) zu sehen.

Für die Korpusanalyse wurde ein korpusgeleitetes Verfahren (corpus-driven) ausgewählt, d. h. ich habe mich von den Auffälligkeiten des Korpus leiten lassen. Hier werden die Ergebnisse in ihrer quantitativen Präsenz im Korpus vorgestellt.

Die methodische Herangehensweise beim Annotieren des Korpus im bottom-up-Verfahren erzeugte ein Kategoriensystem. Das Kategoriensystem weist mehrere Ordnungspunkte auf, welche in direkter oder indirekter Beziehung zum Postulat stehen. Zwecks der Klarheit werden zuerst diejenigen Aspekte

untersucht, die quantitativ stark präsent sind. Schließlich lässt sich aus den Zwischenerkenntnissen eine zusammenfassende Schlussfolgerung ableiten, die sich auf das vorliegende Kategoriensystem stützt.

Das Programm MAXQDA zeigt folgendes:

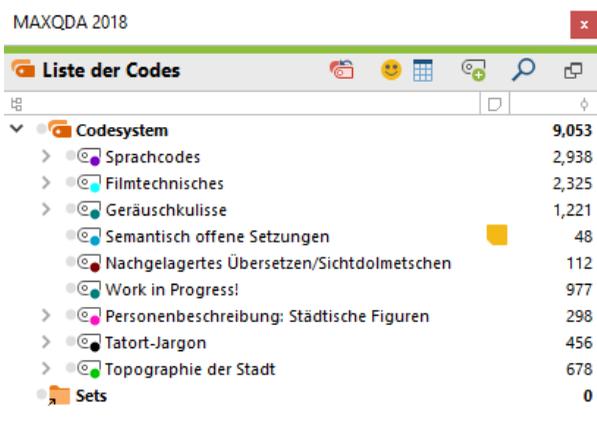


Abb. 9: Das Codesystem<sup>12</sup>

Die oben gezeigten Codes haben eine willkürliche Reihenfolge und wurden im Prozess des Annotierens nicht spezifisch geordnet (siehe Kapitel 5.3). Die Anzahl der Annotationen in den jeweiligen Kategorien entspricht der Anzahl der Treffer im Korpus. Quantitativ gliedert sich das Codesystem folgendermaßen:

1. *Sprachcodes (2938 Treffer)*
2. *Filmtechnisches (2325 Treffer)*
3. *Geräuschkulisse (1221 Treffer)*
4. *Work in Progress (977 Treffer)*
5. *Topographie der Stadt (978 Treffer)*
6. *Tatort-Jargon (456 Treffer)*
7. *Personenbeschreibung: Städtische Figuren (298 Treffer)*
8. *Nachgelagertes Übersetzen/Sichtübersetzen (112 Treffer)*
9. *Text on Screen (137 Treffer)*
10. *Semantisch offene Satzungen (48 Treffer)*

.....  
 12 Die Software MAXQDA bezeichnet automatisch jede Annotationskategorie als „Code“.

## 6.1 Allgemeine Erkenntnisse zur Umsetzung der Audiodeskription im Korpus

### 6.1.1 Sprachcodes



Abb. 10: Sprachcodes

Abbildung 11 zeigt die Sprachcodes im Korpus. Die Sprachcodes werden quantitativ folgendermaßen gereiht:

1. *Multimodale Äquivalenz* (2.324 Treffer)
2. *Verknüpfung* (385 Treffer)
3. *Bilddichtung* (116 Treffer)
4. *Metapher* (41 Treffer)
5. *Vereinfachung* (26 Treffer)
6. *Regionalsprachliches* (9 Treffer)
7. *Ellipsis* (7 Treffer)

Im Prozess des Annotierens wurden besondere sprachliche Codes markiert. Dabei handelt es sich um sprachliche Konstruktionen, die in der Audiodeskription multimodal erscheinen, genauer um die *multimodale Äquivalenz*. Damit meine ich diejenigen Textteile der Audiodeskription, deren Bedeutung nur in Verknüpfung mit dem Ausgangstext (dem Spielfilm) klar wird (siehe darauffolgendes Kapitel 6.1.1.1).

Andere Textteile, die aber eine bestimmte Funktion haben und unabhängig vom Ausgangstext sind, wurden separat annotiert. Die vorhandenen Funktionen der Textteile im Korpus sind *Verknüpfung*, *Bilddichtung* und *Vereinfachung*. Die Kategorien unterscheiden zwischen der Vereinfachung von sprach-

lichen Konstruktionen in der Audiodeskription und der linguistischen Methode der Ellipsis. Regionalsprachliche Konstruktionen erscheinen unter der Kategorie *Regionalsprachliches*. Nun werden diese Subkategorien einzeln und im Bezug zu deren Quantität im Korpus analysiert und mit Beispielen belegt.

### 6.1.1.1 Intercodale Äquivalenz

Im Kapitel (2.2) der vorliegenden Arbeit habe ich den Begriff Multimodalität eingeführt und im Kapitel (3.3) habe ich den Äquivalenzbegriff nach Koller auf multimodale Texte erweitert. Die Kategorie *Intercodale Äquivalenz* zeigte sich äußerst präsent im Korpus. Es sind 2324 Treffer, die sich folgendermaßen verteilen:

▼	🗨️	Intercodale Äquivalenz	0
	🗨️	blinzeln	2
	🗨️	beschwichtigen	4
	🗨️	beobachten/taxieren/mustern/betrac...	73
	🗨️	spähen	29
	🗨️	wollen	50
	🗨️	blicken	344
>	🗨️	Blick	329
	🗨️	sehen/schauen zu/hin/um	1,281
	🗨️	hin/an/starren	213
	🗨️	Vereinfachung	26
	🗨️	Ellipsis	7
▼	🗨️	Verknüpfung	0
	🗨️	Figuren	85
	🗨️	Geräusch	168
	🗨️	Dialog	124
	🗨️	Regionalsprachliches	9
	🗨️	Bewegung	74
	🗨️	Bildichtung	120

Abb. 11: Intercodale Äquivalenzen

Eine intercodale Äquivalenz versteht sich im Rahmen dieser Studie als Übersetzungsäquivalenz zwischen zwei unterschiedlichen Modes. Im Ausgangstext werden bewegte Bilder (Mode<sub>1</sub>) in gesprochene Sprache (Mode<sub>2</sub>) übersetzt. Beide Modalitäten verfügen über unterschiedliche Codes. Die Codes der Bildmodalität werden mit Codes der Sprachmodalität ersetzt, damit ein Modewechsel möglich wird (siehe. 3.3). Die Bewegung einer Gestalt in einem

Filmausschnitt wird an sich als Code gesehen. Die intercodale Übertragung erzeugt eine Äquivalenz, die zwischen den Modes entsteht. Die „Grounded Cognition“-Theorie von Barsalou (2008) betrachtet Verben als sprachliche Codes, deren Konnotationen eine Art Bewegung repräsentieren. Verben können mentale Bilder erzeugen, die das Bewegungsverfahren verdeutlichen (Barsalou 2008). Im Korpus wurden alle Verben annotiert, welche die Bewegung im Bild in sprachlicher Form wiedergeben. Die qualitative Analyse des Korpus soll dieses Verfahren veranschaulichen und detaillierter erklären. An dieser Stelle ist die Häufigkeit der Annotationen von Bedeutung. Die meist verwendeten Verben zur Beschreibung der Bewegung im Korpus sind Verben, welche die Blickrichtung der Figuren übersetzen.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Audiodeskriptor/innen viel Wert auf die Übertragung der Blickrichtung legen; dies liegt nahe, weil diese mit einer Kamerabewegung bzw. -perspektivierung verbunden ist.

Die am häufigsten verwendeten Verben sind „sehen“, „schauen“ und „blicken“ mit diversen Vorsilben und Konstruktionen:

sich an-, sich um-, an-, hin-, her-, hinein-, herein-, auf etw., hinüber-, hinunter-, herüber-, herunter-, hinauf-, herauf-, heraus-, zur Seite, nach unten, oben, links, rechts, vorne, hinten, geradeaus, (in) Richtung etw., zu jmdm./etw., auf-, zu-, jmdn. an-, hoch-, runter-, jmdm./etw. nach-, hinterher-, jmdm. ins Gesicht, jmdn. über etw. hinweg an-, durch-, weg-, über etw., jmdm. in die Augen, entgegen-.

Der Blick im Filmausschnitt wird am häufigsten übertragen. Dieser kann der Blick einer Figur oder der Blick der Kamera sein. Der sprachliche Code zur Übertragung des bildlichen Inhalts ist das Substantiv „Blick“. Das Kategoriensystem oben zeigt die Tendenzen dessen Gebrauchs. Das Substantiv „Blick“ tritt 332 Mal auf. Dieser sprachliche Code wird in Verbindung mit anderen Lexemen verwendet, die sogenannten Kollokationen. Die Bestimmungswörter der Kollokationen variieren je nach bildlichen Codes im Ausgangstext. An dieser Stelle erfolgt eine Auflistung der sprachlichen Formen, in denen das Nomen „Blick“ im Korpus erscheint:

Das Substantiv „Blick“ ohne Verwendung mit einem Verb kommt (78) Mal vor:

**(52) Treffer von „Blick“ der Kamera:**

1. Ein Blick über München.
2. Ein Panoramablick über München bei Nacht.
3. Ein Blick von oben durch das Lüftungsgitter.
4. Ein Blick von oben durch das Lüftungsgitter in den Verhörraum nebenan.
5. Ein Blick über das abendliche München.
6. Ein Blick auf den Bungalow.
7. Ein Blick vom Dach des Aufzugs nach oben in den Fahrstuhlschacht.
8. Von hoch oben ein Blick auf das Lichtermeer von München.
9. Ein Blick in die Tiefe auf das Dach des Aufzugs.
10. Ein Blick von oben auf die Klappe.
11. Ein Blick von der Kabinendecke.
12. Ein Blick von unten auf spärlich belaubte Kronen von Pappeln.
13. Ein Blick vom Stauwerk über die Isar.
14. Ein Blick in das finstere Büro der Kommissare.
15. Blick durch eine regennasse Autoscheibe in die erleuchtete Garage.
16. Ein Blick auf die Allianz-Arena.
17. Ein Blick aus dem Wohnzimmer auf Kiener im Garten.
18. Durch eine Scheibe Blick in Lerchs Büro.
19. Ein Blick durch die Fensterscheibe auf Buchholz.
20. Ein Blick durch eine Glasfront auf die Dachterrasse.
21. Ein Blick von innen auf Buchholz Haustür.
22. Ein Blick auf viele parallel verlaufende Bahngleise.
23. Ein Blick in einen Spiegel.
24. Ein Blick von unten in die Krone eines Laubbaumes.
25. Ein verschwommener Blick gegen die Sonne hinter den grünen Laubblättern.
26. Ein Blick durch das Wohnzimmer der Kiener in das angrenzende Büro.

27. Ein Blick von unten auf ein Skateboard.
28. Ein Blick aus einem Kofferraum.
29. Ein Blick durch ein Beifahrerfenster auf vorbeiziehende Büsche.
30. s Ein Blick vom Sozius des Rollers.
31. Ein Blick vom Motorroller nach vorne:
32. Ein Blick hinunter auf die menschenleere Straße.
33. Ein Blick in den Hinterhof.
34. s Ein Blick durch ein Türglas in den Hinterhof.
35. Ein Blick auf das Haus in der Laforetstraße.
36. Ein Blick auf die Häuserdächer der Au.
37. Hektische Blicke die Straße entlang.
38. Der Blick aus Flügels Fenster.
39. Blick hinunter in die Halle:
40. Ein Blick durch eine vergitterte Glastür.
41. Wieder ein Blick in den Gang.
42. Nochmal ein Blick in den Gang.
43. In der Dämmerung ein Blick durch den mit Stacheldraht erhöhten Zaun auf die Gefängnismauer mit Wachturm.
44. Ein Blick aus Maries Wohnzimmerfenster in die schwarze Nacht, in der nur einige Lichter leuchten.
45. Die Spurensicherer versperren den Blick in die Küche.
46. Ein hektischer Blick durch Charlys leere Zelle.
47. Der Blick über den Bauernhof von einem Balkon aus.
48. Ein Blick von oben:
49. Ein Blick durch eine Frontscheibe:
50. Ein Blick aus dichtem Wald auf die Straße.
51. Ein Blick von oben.
52. Das Bild wird immer wieder in mehrere Fenster unterteilt, auf denen gleichzeitig verschiedene Blickwinkel gezeigt werden

**(26) Treffer von „Blick“ der Figuren:**

1. Mit leerem Blick sieht Leitmayr ihn an.
2. Hansen hält Leitmayrs drohendem Blick stand.
3. Mit einem kurzen Seitenblick überquert er die Straße davor und betritt das Grundstück.
4. Mit einem langen Seitenblick zu Hof geht Uwe in ein kleines Wohnzimmer.
5. Mit Blick zum Lager steckt Florian die Waffe unter sein T-Shirt.
6. Engelhardts Blick ist starr.
7. Mit leerem Blick sieht er wieder ins Regal.
8. Leitmayr lehnt mit abwesendem Blick an einer Kommode im Flur.
9. Unter ihrem starren Blick entfernt er sich langsam rückwärts.
10. Ana Gramm steht vor einem Tisch und fotografiert mit konzentriertem Blick eine halbierte Papaya.
11. er bemerkt Batic's Blick.
12. Marie steht mit abwesendem Blick am Fenster.
13. Mit leerem abgestumpften Blick dreht Marie den Kopf zu ihnen.
14. Der Bankeingang liegt in seinem Blickfeld.
15. sein Blick ist starr.
16. Anne bemerkt ihre Blicke und lächelt.
17. Die junge Frau bemerkt Carlos Blick
18. Er starrt mit leerem Blick auf das Haus gegenüber.
19. Mit dem Blick zur Tür geht Carlo rückwärts in ein angrenzendes Arbeitszimmer.
20. Benni sitzt in einem Sessel und starrt mit leerem Blick vor sich hin.
21. Mit starrem Blick reißt Leitmayr Frau Müllers Tasche auf.
22. Mit gesenktem Blick beißt sich Melanie auf die Unterlippe.
23. Sein Blick wird starr.
24. Leitmayr sieht Hufland mit festem Blick an.
25. Mit panischem Blick weicht Bruckner zurück.
26. Hans' Blick wird starr.

Die folgende Abbildung zeigt die Häufigkeit der Verwendung des Wortes „Blick“ aber als eine Kollokation mit anderen Bestimmungslexika. Die Bestimmungslexika sind Verben, die den „Blick“ gemäß des Ausgangstexts genauer codieren.

▼  Blick	78
 standhalten	1
 s. entfernen	1
 richten	4
 ruhen	1
 lösen	1
 heften/haften	2
 im (...) behalten	1
 hängen	4
 fallen/folgen/streifen	40
 hinabgleiten	5
 abwenden/ausweichen	19
 wandern/fahren/gehen	17
 schweifen/schwenken	15
 senken	68
 werfen	43
 wechseln/tauschen/erwidern	29
 sehen/schauen zu/hin/um	1,281
 hin/an/starren	213

Abb. 12: Die Annotation *Blick*

„Den Blick senken“ ist der meist annotierte Code. Es handelt sich dabei um den Blick der Figuren. An zweiter Stelle ist „einen Blick werfen“. Diese Kollokation gehört zum aktiven Wortschatz des alltäglichen Gebrauchs in der deutschen Sprache (vgl. Häcki Buhofer et al. 2014). Kollokationen zur Übersetzung der Kamerabewegung, wobei eine Blickrichtung der Figuren mit einer Änderung der Kameraperspektive verbunden ist, sind „fallen“, „folgen“ und „streifen“. Ihr Gewicht im Korpus beträgt 40 Treffer.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Übertragung der Kopf- richtung und die Mimik der Figuren für die Audiodeskription von großer Bedeutung sind.

Visuelle Codes der Art und Weise eines Blickes werden mit dem Verb „starren“ übersetzt. Diverse Vorsilben bestimmen noch genauer die Art

und Weise des Starrens. Dieser Code wurde 213 Mal mit den folgenden Vorsilben verwendet:

an-, hin-, herüber-, hinüber-, nach-, hinauf-, weiter-, runter-, hoch-, hinunter-, hinaus-,

Das Verb „starren“ wird auch als partizipiales Attribut verwendet, während „erstarrt“ und „starr“ auch als Adjektiv beziehungsweise Adverb verwendet werden.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass der Blick der Figuren auch als fehlende Bewegung übersetzt wird. Eine stillstehende Filmsequenz wird mit einem Verb übertragen, nämlich „starren“.

Andere wichtige Codes, welche als multimodale Äquivalenz gelten, beinhalten:

 blinzeln	2
 beschwichtigen	4
 beobachten/taxieren/mustern/betrac...	73
 spähen	29
 wollen	50

Abb. 13: Die Verben *blinzeln*, *beschwichtigen*, *beobachten*, *taxieren*, *mustern*, *betrachten*, *spähen* und *wollen*

Die Verben „blinzeln“, „beschwichtigen“, „beobachten/taxieren/mustern/betrachten“ und „spähen“ haben eine ähnliche Funktion, nämlich die Übersetzung der Mimik und Gestik einer Figur. Das letzte Verb „wollen“ ist einzigartig. Das Modalverb hier übersetzt die Bewegung der Figuren, wenn sie die Absicht haben, sich in eine Richtung zu bewegen oder etwas Bestimmtes zu tun. Hier wird die Macht der Sprache sichtbar. Ein einziges Wort kann blitzschnell mentale Bilder malen, die eine Bewegungssequenz von mehreren Bildern beschreibt. Trotzdem beträgt das Gewicht dieser Annotation nur 50 Treffer im gesamten Korpus.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass sprachliche Codes, deren Konnotationen mit bildlichen Codes beladen sind, in der Audiodeskription nur sparsam umgesetzt werden.

### 6.1.1.2 Verknüpfung

Wie im Kapitel 1.1 gezeigt wurde, besteht der Audiotrakt des Ausgangstextes aus drei Komponenten: **Dialog** der Figuren, **Geräusche** und **Musik**. Die Audio-  
deskription darf den Dialog und die Geräusche nicht übersprechen oder unterbrechen. Dafür wird sie fragmentiert. Die Sprache der Audiodeskription ist deswegen und aufgrund der zeitlichen Begrenztheit dafür prädestiniert, kurz, knapp und fragmentiert zu sein. Die Fragmentierung der Sätze in der Audio-  
deskription dient der Funktion „Verknüpfung“. Damit die Hörfilmkomponenten zusammenhängend bleiben, „müssen sie sinnvoll verknüpft werden. Wenn eine Figur spricht und der Inhalt des Dialogs ihre Identität nicht verrät, entsteht eine Verständnislücke im Hörfilm. Eine Erwähnung des Namens bzw. eine Beschreibung des Sprechers/der Sprecherin verknüpft die Audio-  
komponente im Spielfilm mit der Audiodeskription im Hörfilm.

▼	Verknüpfung	0
	• Figuren	85
	• Geräusch	168
	• Dialog	124

Abb. 14: Die Annotation *Verknüpfung*

Das Gewicht der Codes ist nicht relevant, da die Fragmentierung in der Audio-  
deskription vom Spielfilm abhängig ist. Wichtig ist aber die Funktion der  
Fragmentierung im Hörfilm. Die folgenden Beispiele erklären diese Funktion:

- (1) Zwei Security-Männer: [...]
- (2) s Einer von der Spurensicherung: [...]
- (3) Leitmayr zu einem mit Halbglatze: [...]
- (4) Herr Bauer zu einer Journalistin: [...]

Die gewählten Fragmente aus dem Audiodeskriptionsskript erklären, wer an  
dieser Stelle spricht bzw. gesprochen hat. Sie verraten auch die Identität der  
Sprecher oder der Angesprochenen.

- (5) 00:49:31  
„Guten Tag“  
Frau Krüger.

Fragment 394–396: aus dem Skript „Nie wieder frei sein“ zeigt, dass die Sprecherin nachträglich erwähnt wird.

Aus der bisherigen Analyse ergibt sich die Erkenntnis, dass Audiodeskriptionsfragmente dazu dienen, die Identität der Sprecher bzw. Angesprochenen transparent zu machen. Je nach Zeitlücke werden diese Fragmente vor oder nach dem Sprechen gestellt.

In allen Regelwerken zur Herstellung von Audiodeskription besteht Konsens darüber, dass der Dialog im Spielfilm nicht übersprochen oder unterbrochen werden darf (vgl. Kapitel 1.1). Deswegen werden Audiodeskriptionssätze gespalten. Die Stimme des Audiodeskriptionssprechers markiert den Beginn und das Ende solcher fragmentierten Sätze, wie im Beispiel (217–220) aus dem Audiodeskriptionsskript „Fremdwohner“:

(6) Schnell nimmt Carlo ihm beides weg ...  
00:27:18  
„He du da, ja mei ...“  
... und springt wieder auf die Mauer.

Im Kapitel 1.4 der vorliegenden Arbeit wurde auf die Rolle der Geräusche im Hörspiel eingegangen. Kapitel 4.2 ging auf die Spielfilm-Komponente „Geräusche“ ein. Im Kapitel 1.1 zur Herstellung von Audiodeskriptionen wurden Geräusche in einem Hörfilm in Bezug zur Regelung ihrer Einführung in die Audiodeskription erwähnt. Geräusche dürfen laut Regelwerke nicht übersprochen werden. Im Korpus gibt es jedoch zahlreiche Beispiele dafür, dass diese Regel gebrochen wird. Im Korpus gibt es aber auch andererseits 168 Treffer, bei denen die Regel eingehalten wird. Die Audiodeskriptionssätze werden fragmentiert, um die Geräusche im Hörfilm nicht zu übersprechen, d. h. um die Regel einhalten zu können:

- Sie tritt ihm... (*TRITT*) ...in den Bauch (Studio).  
(872 Ein neues Leben)
- Sie schlägt Rupert ... (*SCHLAG*) ... die Waffe ins Gesicht. (866 Ein neues Leben)
- Sie kommen auf eine Station...  
(*Türöffnen*)  
... und betreten ein Krankenzimmer. (637–639 Der traurige König)

Die gleiche Regel gilt auch für den Dialog im Spielfilm. Es gibt zahlreiche Beispiele im Korpus, bei denen ein Teil des Dialogs doch übersprochen wird. 124 Treffer im Korpus folgen aber der Regel:

- Zu Veronika... („Und für Sie auch“)  
...am Schreibtisch. (1170–1171 Im Visier)
- Suchend schauen sie sich um...  
00:10:32  
„Oder hier ausm Gebüsch“  
...und gehen in verschiedene Richtungen. (120–123 Oider  
Depp)

Auch hier werden die Audiodeskriptionsfragmente durch die Stimmführung der Audiodeskriptionssprecher markiert.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass Audiodeskriptionsfragmente in den Audiotrakt des Spielfilms möglichst in einer Audiolücke platziert werden. Dies entspricht den Erwartungen, da dieses Vorgehen durch die Regelwerke gedeckt ist.

### 6.1.1.3 Bilddichtung

Unter dem Begriff „Bilddichtung“ wurden Audiodeskriptionssätze annotiert, die durch die Macht der Sprache ein gesamtes Bild in sich codieren. Es handelt sich um Sätze, die mit Informationen aus dem bildhaften Originaltext des Spielfilms beladen sind. Solche Sätze stützen die poetische Sprachfunktion des filmischen Elaborats und gliedern es in die ästhetischen Sprachprodukte ein (wie literarische Texte). Unabhängig von der Gattung des filmischen Textes beinhaltet das filmische Produkt Bilder, die in der Audiodeskription intercodal in die Sprache übertragen werden. Bildliche Sprachmittel bzw. linguistische Mittel zur Bildbeschreibung verfügen über sprachliche Elemente, die in den literarischen Gattungen dominieren. Die Rede ist von den sogenannten „rhetorischen Figuren“ (Frederking & Krommer 2006). Eine der rhetorischen Figuren ist Bildsprache. Bildsprache ist ein besonderes sprachliches Mittel, durch welches sprachliche Bilder bzw. Metaphern entstehen. Diese veranschaulichen v. a. in literarischen Texten Gefühle, Gedanken oder Assoziationen und erzeugen Mehrdeutigkeit (vgl. ebd.).

Beispiele aus dem Korpus:

- Mit versteinerner Miene geht sie zu einer der Bahren (681 Tatort BR – Am Ende des Flurs neu).
- Mit leicht bebenden Lippen starrt Engelhardt weiter nach vorn. (605 Tatort BR – Der tiefe Schlaf).
- Hinter den terrassenförmigen Wohnblöcken des Olympiadorfs erhebt sich der schlanke Olympiaturm. (75 Tatort BR – Frau Bu).
- Das Häusermeer von München in der Dämmerung. (774 Tatort BR – Das verkaufte Lächeln neu).
- Das gesplitterte Glas ums Einschussloch bildet ein strahlenförmiges Mosaik. (1143 Tatort BR – Wir sind die Guten)
- Benteles Gesicht ist Tränen überströmt. (738 Tatort BR – Macht und Ohnmacht)
- Am Fuße des Olympiaturms erstreckt sich der Olympiasee, auf der schwarzen Oberfläche spiegelt sich der angestrahlte Turm. (1116 Tatort BR – Außer Gefecht)

Obwohl die Regelwerke zur Herstellung von Audiodeskriptionen dafür plädieren, beim Audiodeskribieren strengst objektiv zu bleiben (siehe Kapitel 1.3), werden einige Bilder durch Bildsprache übersetzt. Ein Film ist eine Kunstform (Vgl. Arnheim 1957), welche durch bewegte Bilder codiert wird. Eine objektive intercodale Übertragung soll dazu führen, die gleichen Bilder in Sprache zu übersetzen. Im Korpus wurden allerdings nur 119 Treffer gefunden, die als „treue Übersetzung“ gelten. D. h. die bildlichen Codes wurden eins zu eins in die sprachlichen Codes übertragen.

Die Analyse erbringt folglich die Erkenntnis, dass es, obwohl filmische Codes objektiv übertragen werden sollen, im Korpus eine Tendenz gibt, in gewissem Umfang Bildsprache in der Audiodeskription zu verwenden.

### 6.1.2 Filmtechnisches

Die folgende Kategorie beinhaltet 2201 Annotationen. Annotiert wurden alle Sprachelemente im Audiodeskriptionsskript, die mit der Übertragung filmspezifischer Bildinhalte verbunden sind. D. h. das Audiodeskriptionsfragment beschreibt ein technisch erzeugtes Geschehen. Die Technik im Filmwesen wird zwecks der Handlungsklarheit in die Audiodeskription direkt und indirekt übersetzt. Die Regelwerke zur Herstellung von Audiodeskriptionen plädieren dafür, keinen filmspezifischen Jargon in Audiodeskriptionen direkt zu ver-

wenden. Das filmtechnische Erscheinen am Bildschirm darf nur adressatenadäquat übertragen werden (vgl. Kapitel 1.3). Mit filmtechnischem Erscheinen meine ich spezifisch:

1. Schnitt
2. Kameraeinstellung
3. Kameraperspektive
4. Kamerafahrt

Im Kapitel (4.3) habe ich die wichtigsten Filmelemente eingeführt und die Übertragung dieser in den Hörfilm gezeigt. Im Korpus sind die Codes zur Übertragung filmischer Elemente stark präsent. Die Annotationen erzeugten die folgenden Kategorien:

▼	📺	Filmtechnisches	48
▼	📺	Kamera Einstellung	0
	📺	Szenenwechsel Ortsangabe	1,325
	📺	Szenenwechsel Zeitangabe	116
	📺	Passiv	16
	📺	Beleuchtung	290
	📺	Kamerafahrt	85
▼	📺	Kameraperspektive	177
	📺	Bild im Bild	96
	📺	Film im Film	35
	📺	Text on Screen	137

Abb. 15: Die Annotation *Filmtechnisches*

In dem großen Korpus von 29 Audiodeskriptionsskripten wurden 2200 Treffer zur Übertragung filmischer Elemente gefunden. Die meisten Treffer verraten einen Szenenwechsel durch die Ortsangabe mit 1315 Treffer. An zweiter Stelle wird die Beleuchtung der filmischen Einstellung mit 290 Treffer übertragen. Die Kameraperspektive wird sprachlich in die Audiodeskription übertragen. Ihr Gewicht im gesamten Korpus beträgt dabei 197 Treffer.

Filmtechnische Begriffe, die in der Audiodeskription direkt zu finden sind, wurden als eigene Kategorie annotiert. Es handelt sich um 43 Treffer:

Zeitlupe	Rückblende	Nahaufnahme	Echtzeit	Panoramablick
28	8	4	2	1

Tab. 11: Filmtechnische Begriffe im Korpus

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Übertragung filmischer Elemente fast durchgängig gemäß Regelwerken zur Herstellung von Audiodeskriptionen durchgeführt wird. Es befinden sich im Korpus nur wenige Ausnahmen, in denen filmtechnische Begriffe direkt erwähnt werden. Ein Szenenwechsel wird durch eine knappe Orts- und/oder Zeitangabe übertragen.

### 6.1.2.1 Kameraeinstellung

Die Kameraeinstellung wird in der Audiodeskription durch die Übertragung von Szenenwechsel oder die Beleuchtung in verkürzter Form wiedergegeben. Unter einer „verkürzten Form“ verstehe ich hauptsächlich Wörter oder Phrasen. An manchen Stellen wird die Kameraeinstellung durch eine Kombination unterschiedlicher Elemente zur Beschreibung des Szenenortes mit einem Satz übertragen. Die Codierung der Kameraeinstellung in der Audiodeskription erfolgt mancherorts durch die Verwendung passiver Konstruktionen. Zur Kameraeinstellung gehören die folgenden Kategorien:

#### 1. Szenenwechsel durch eine Ortsangabe: 1315 Treffer

Auf dem Flur des Präsidiums.
Auf dem Glasdach.
Bei Leonie.
Draußen:
Drinnen:

#### 2. Szenenwechsel durch eine Zeitangabe: 116 Treffer

Am Abend.
Am Morgen
Am nächsten Morgen
Am Nachthimmel hinter einem Baum der Vollmond.
Am Tag
Die Sonne scheint.
Es dämmt
Es ist Abend

### 3. Beleuchtung: 290 Treffer

Es ist Tag.

Licht scheint durch die Milchglasscheibe.

Marie macht im Wohnzimmer Licht.

von Tageslicht erhellten Raum vor der Küche.

Warmes, gelbes Licht erhellt ihr Gesicht.

bisschen BLAULICHT

Etwas Neonlichter

### 4. Passiver Gebrauch: 16 Treffer

Der Flur wird renoviert.

Der Körper wird einige Meter weiter geschleift

Der Laderaum des Transporters wird geöffnet.

Die Tür zu dem dunklen Zimmer wird geöffnet.

Durch ein offenes Schlafzimmerfenster wird beobachtet,

Ein dunkles Zimmer mit vergittertem Fenster wird aufgesperrt.

Eine Jalousie wurde runtergelassen

Eine Pistole wird an Habingers Schläfe gehalten.

Eingespannte Laken werden über Schienen befördert

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Kameraeinstellung vom Originalspielfilm abhängt. Die Übertragung der Kameraeinstellung erfolgt durch eine Beschreibung der Umgebung bzw. des Ortes, an dem etwas geschieht, sowie der Beleuchtung einer Szene. Dafür verwenden Audiodeskriptoren einzelne Wörter, Phrasen und in geringerem Umfang auch vollständige Sätze. Sollten vollständige Sätze vorkommen, werden diese vorwiegend im Passiv gebildet.

#### 6.1.2.2 Kamerafahrt

Der Bildrahmen im Film wird durch die Kamerafahrt gesteuert. Dieses Element ist im Hörfilm auch zu finden. Die Audiodeskription beinhaltet eine Beschreibung der Kamerafahrt. Insgesamt wurden 85 Treffer annotiert, bei denen eine Kamerafahrt nicht durch das Wort „Blick“ beschrieben wird. Im Kapitel 6.1.1.1 wurde der Fokus auf die sprachlichen Mittel zur Übertragung der Blickrichtung gelegt. Die Kamerafahrt in Verbindung mit dem Wort „Blick“ tritt 52 Mal im Korpus ein. D. h. es gibt im gesamten Korpus 137 Treffer für die Beschreibung der Kamerafahrt. Hier sind einige Beispiele:

Sie geht Richtung Tür.
An einem parkenden Wagen vorbei fällt der Blick aufs Hotel.
Arman kommt im Parka heraus.
Auch Batic wirft einen Blick ins Atelier.
Auf der Bühne der Erste Geiger mit Dolmetscherin.
Aus einer Wohnung
Batic begleitet ihn in den Vorraum.
Batic folgt ihm zur Werkstatttür.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Menge der Kamerafahrten in einem Audiodeskriptionstext stark vom Originaltext abhängt. Nur an manchen Stellen wird die Kamerafahrt übertragen, nämlich dann, wenn diese mit der Blickrichtung oder der Bewegung einer Figur gekoppelt ist. Die sprachlichen Codes zur Übertragung der Kamerafahrt sind begrenzt. Dabei werden keine filmtechnischen Termini verwendet.

### 6.1.2.3 Kameraperspektive

Es gibt 308 Treffer für die Übertragung der Kameraperspektive. Die Perspektive der Kamera verrät die Bildqualität am Bildschirm und dies wird in die Audiodeskription übertragen. Die Übertragung kann sehr schlicht sein, wie z. B. „Das Bild wird unscharf.“ oder „Der Bildschirm wird schwarz.“ Ist hingegen ein Zeitfenster vorhanden, wird die Kameraperspektive z. T. detailliert beschrieben, z. B.

The screenshot shows a scene from the film 'Der traurige König' at timestamp 01:16:13. The scene is titled 'Bei Leitmayrs. Er zieht die Vorhänge auf...'. The text describes Leitmayr's actions: he looks out the window, moves blue grapes, cleans up, and looks at a record cover. A blue highlight is placed over the sentence: 'das ein Gesicht mit aufgerissenem Mund und angstgeweiteten Augen zeigt.' The left sidebar contains a vertical timeline with various annotations: 'Szenenwechsel Ortsangabe', 'Geräusch', 'Geräuschkullisse', 'Beleuchtung', 'blicken', 'Bild im Bild', and 'Kameraperspektive'. The 'Kameraperspektive' annotation is linked to the highlighted sentence in the main text.

Abb. 16: Tatortfilm *Der traurige König*

Um die Beschreibung der Kameraperspektive näher zu spezifizieren, wurden aus den annotierten 308 Treffern zwei weitere Kategorien gebildet:

### 1. Bild im Bild mit 96 Treffern:

An der Wand hängt ein Ölbild, das einen Bauern mit Sense zeigt.

An einer Kneipenwand hängen Fotos von Polizisten und Zeichnungen.

An einer Pinnwand zum Aufklappen hängen Zettel und Fotos von Vroni Burger.

An einer Tafel die Fotos der Komplizen Günni, Tomtom und Alexis.

Batic nimmt ein Foto des Paares.

Auf dem Anhänger ist eine Biene mit Gebetsmantel abgebildet,

Auf dem Bildschirm ein Mann mit Schnauzbart.

### 2. Film im Film mit 35 Treffern:

Das Überwachungsvideo vom Aufenthaltsraum:

Der dritte Scharfschütze bekommt Michis Kopf ins Fadenkreuz.

der Monitor zeigt weißes Flimmern

Die Kommissare schauen aufs Display. Auf dem Video rangeln Grassl und der asiatische Bub auf einer Parkbank.

Ein Video läuft.

Ein Video öffnet sich. In unscharfen Bildern: Bentele liegt bäuchlings auf dem Boden. Ein Polizist sitzt auf ihm und hält ihm den Lauf einer Pistole in den Mund.

### 3. Text on screen mit 137 Treffern

Unterschiedliche Textelemente, die im Original-Spielfilm am Bildschirm erscheinen, werden in der Audiodeskription unverändert verbalisiert. Darunter finden sich Straßennamen, U-Bahnstationen, Zahlen, Zeitangaben, einzelne Wörter oder Sätze. Die Menge der Annotationen im Korpus hängt vom Ori-

nalfilm ab. Es ist aber auffällig, dass diese Strategie in den Tatortfilmen selten vorkommen, denn es ergaben sich nur 137 Treffer.

„Mami, wenn ich sterbe.“ Sie streicht „sterbe“ durch und schreibt stattdessen: „ablebe“.
Auf dem Umschlag steht „Omi“
Die Uhr zeigt dreiundzwanzig Uhr fünfzehn.
„KCRABAU NO GINIK“ an die Stellwand. YYY (s.o.)
„Alzheimer's Disease“, „Synapsenverlust“, „Pseudodemenz“.
„Karin Lasinger“
s ... steht auf der Karte.
In altdeutsch steht darauf „Kücherl“.
'Vereinigung Deutscher Banken'
Zettel mit dem Wort: „unschuldig“.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis: Sollte die Kameraperspektive ein Bild im Bild, einen Film im Film oder ein Textelement am Bildschirm beinhalten, werden diese kurz eingeführt und genau beschrieben bzw. verbalisiert.

### 6.1.3 Geräuschkulisse

Die Audiodeskriptionsskripte vom Bayerischem Rundfunk habe ich näher bereits in Kapitel (5.3) beschrieben. Die Geräusche im Originalspielfilm wurden im Transkript an diejenigen Stellen erwähnt, an denen eine Audiodeskription erfolgt. Diese Geräuschwörter fungieren als Hinweise für den Audiodeskriptionssprecher. Insgesamt gibt es 1223 Treffer beim Annotieren der Geräuschkulisse in den Audiodeskriptionsskripten. Diese lassen sich wie folgt gliedern:

▼  Geräuschkulisse	551
 Markiertes Ende	28
 Vorausdeutung	187
 Interpretation	455

Abb. 17: Kategorie *Geräuschkulisse*

Bei den 551 Treffern handelt es sich um Erwähnungen eines Geräusches, das im Hörfilm nicht gesprochen wird. In der Hörfilmfassung wird das Geräusch durch den Tontrakt des Originalfilmes hörbar. Solche Geräuschwörter sind:

Klingeln, Klopfen, Kofferraumschließen, Landegeräusch, lautes Schluchzen, Lichtanknippen, Motorstarten, Ohrfeigengeräusch, Türgeräusch, Schrei, Schritte, Tastaturgeräusch, Tür auf... usw.

### 6.1.3.1 Interpretation

Die Unterkategorie „Interpretation“ der Geräuschkulisse hat die meisten Treffer (in Zahlen: 455). D. h. fast alle Geräuschwörter im Audiodeskriptionsskript werden nachträglich interpretiert. Diese Interpretation wird im Anschluss an das betreffende Geräusch im Hörfilm gehört.

476 00:44:10  
 Geräuschkulisse { 477 (Schuss)  
 ..Interpretation { 478 **Er hat in die Luft geschossen und flieht. Seine Verfolger setzen ihm nach; Fechners Kollege zieht seine Waffe. Arman verschwindet um eine Straßenecke. Die beiden rennen ihm hinterher.**

Abb. 18: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Ein neues Leben*

### 6.1.3.2 Vorausdeutung

Die Unterkategorie „Vorausdeutung“ beschreibt die Funktion der Audiodeskriptionssegmente in Verbindung zu den Geräuschen, die nach der Beschreibung im Originaltontrakt des Spielfilmes zu hören sind. Der knappe Zeitraum zur Einführung der Audiodeskriptionssegmente in den Hörfilm zwingt die Filmbeschreiber dazu, bestimmte wichtige Geräusche im Voraus zu kommentieren. Diese Art Vorinterpretation bezeichne ich als Vorausdeutung. Insgesamt wurden hierzu 187 Treffer im Korpus gefunden.

Geräuschkulisse { 15 00:02:49 **Geräusch Öffnen Schrank frei**  
 ..Interpretation { 16 **Sie öffnet mehrere Schränke...**  
 ..Geräusch { 17 00:02:53  
 ..Vorausdeutung { 18 **...und nimmt Schaufel und Besen aus einem heraus.**  
 Geräuschkulisse { 19 **Geräusch Schaufel und Besen Nehmen frei**

Abb. 19: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Kleine Herzen*

### 6.1.3.3 Markiertes Ende

Eine andere Funktion der kommentierten Geräusche ist es, das Ende einer Bildsequenz bzw. Geräuschsequenz zu markieren. Es handelt sich dabei um eine indirekte Interpretation des vorhergehenden Geräusches.

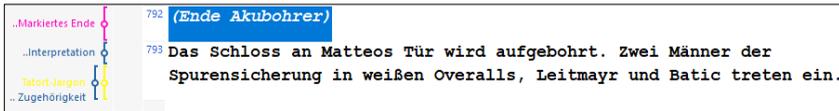


Abb. 20: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Macht Ohnmacht*

Die Audiodeskription markiert das Ende des Geräusches (bohren). Dabei wird auch eine Bildsequenz des filmischen Geschehens markiert, nämlich vom Anfang des Bohrens bis zum Ende des Bohrens im obigen Beispiel. Solche Markierungen sind von den verfügbaren Zeitlücken abhängig. Insgesamt wurden 28 Beispiele im Korpus annotiert.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Geräuschkulisse im Originalfilm in die Audiodeskription übertragen wird. Die Funktionen der Erwähnung von Geräuschen sind,

- das Ende einer Geräusch- oder Bildsequenz zu markieren,
- das eigentliche Geschehen begleitet von Geräuschen vorauszudeuten oder
- das Geräusch an sich direkt oder indirekt zu interpretieren bzw. zu kommentieren.

### 6.1.4 Nachgelagertes Übersetzen

Im Korpus wurden 112 Treffer zur Kategorie „Konsekutives Übersetzen“ markiert. Ein konsekutives Übersetzen findet statt, wenn die Audiodeskription pronominale Elemente beinhaltet. Mit pronominalen Elementen meine ich u. a. Pronomen, die ein Bild bzw. ein Geschehen ersetzen. Diese Strategie der Bildbeschreibung führt dazu, dass sprachliche Codes kürzer werden. Pronominale Attribute in der Sprache sind kürzer gefasst als die Nomina, die sie repräsentieren. Doch die Verwendung von Pronomina in der Audiodeskription wird nur konsekutiv vorgenommen, d. h. ein Geschehen, ein Geräusch, ein Bild oder sogar eine Äußerung der Figuren wird in der Audiodeskription durch ein Pronomen intertextuell eingebaut. Hier betone ich die Tatsache, dass die Audiodeskription als Textfragment für sich allein nicht verständlich ist,

wenn dieses isoliert betrachtet wird. Erst als Bestandteil des Hörfilms hat die Audiodeskription eine verständliche Funktion.

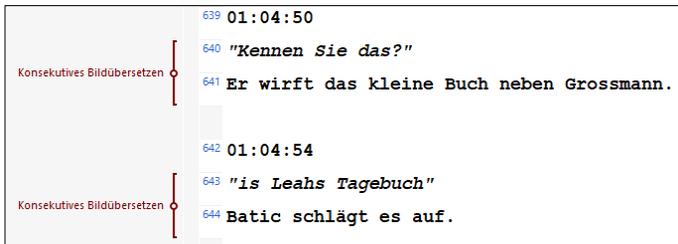


Abb. 21: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Ganz normaler Fall*

Umgekehrt gibt es auch im Dialog der Figuren sprachliche Elemente, die sich auf visuelle Elemente beziehen. Die Audiodeskription hat die Aufgabe, solche Elemente zu definieren bzw. zu erklären. Auch dies geschieht konsekutiv und wird als Übersetzung bezeichnet.

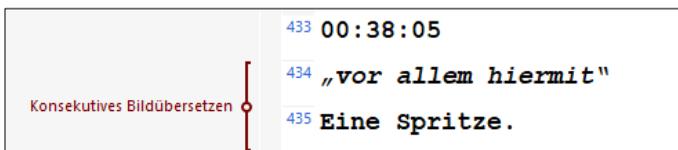


Abb. 22: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Perfekt Mind*

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass es im Hörfilm Elemente gibt, deren Bedeutungen als intertextuell bedingt zu verstehen sind. Diese Elemente können im Tontrakt (Dialog, Geräusch) oder im Bildtrakt verankert sein. Die Audiodeskription funktioniert an dieser Stelle als konsekutives Übersetzen; eine Strategie, eine intertextuelle Beziehung kurz zu erklären. Diese Strategie spart viel Zeit, wird aber nicht systematisch durchgeführt.

### 6.1.5 Semantisch offene Setzungen

Im Vergleich zur Kategorie „Nachgelagertes Übersetzen“ im vorherigen Kapitel 6.1.4, gibt es einige Stellen in der Audiodeskription, in denen eine Interpretation dessen, was am Bildschirm erscheint, über die sprachlichen Codes (noch) nicht möglich ist. Die unübersetzbaren Stellen im Bildtrakt des Filmes werden in solchen Fällen im Korpus gelegentlich mit abstrakten sprachlichen Ausdrücken ersetzt, die nichts Bestimmtes bezeichnen. Im gesamten Korpus wurden

48 Treffer gefunden: 22 Treffer von „etwas“, 3 Treffer von „Gegenstand“, 1 Treffer von „Jemand“ und 22 von „Gestalt“.

Beispiele:

Oben vom Hang schaut eine männliche **Gestalt** zu ihm hinunter.

Über Engelhardts Schreibtisch hinweg fällt sein Blick auf **etwas**.

Sie nimmt einen kleinen, länglichen **Gegenstand** heraus und betrachtet ihn.

**Jemand** beobachtet zwischen Vorhängen hindurch, wie die Kommissare einen Flur betreten.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Audiodeskriptoren die Verwendung abstrakter sprachlicher Ausdrücke für die Beschreibung vager oder nicht klarer Bildelemente im Originalbildtrakt vermeiden. An denjenigen Stellen, an denen dies nicht zu vermeiden ist, finden sich vier Varianten, nämlich: „etwas“, „Gegenstand“, „Gestalt“ und „Jemand“.

### 6.1.6 Personenbeschreibungen: Städtische Figuren

Personenbeschreibungen sind in Audiodeskriptionen von besonderer Bedeutung, weil diese für die Handlung tragend sind. Entsprechend zielen viele Hinweise in den Richtlinien auf die Personenbeschreibungen ab. Für den „Tatort“ typisch sind städtische Figuren, die in den Handlungen in unterschiedlichen Rollen auftreten.

Insgesamt ergaben sich 306 Treffer beim Annotieren städtischer Figuren in den Audiodeskriptionsskripten der Tatortreihe. Die Kategorie „städtische Figuren“ bezieht sich auf das intendierte Figurenbild, das die Produzenten der Tatortreihe vermitteln wollen. Die Audiodeskription beinhaltet detaillierte Beschreibungen der Figuren und trägt dazu bei, die Handlung des Films besser zu verstehen. Als Unterkategorien wurden die spezifische Beschreibung der Bekleidung sowie äußerliche Indizien der Gruppenzugehörigkeit von Figuren annotiert. Die Bekleidung der Figuren ist 250 Mal im Korpus zu finden, wobei 46 Treffer davon direkte Indizien der Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Milieu, einer religiösen Gruppe oder einem bestimmten Beruf beinhalten.

[...] drei junge Männer mit Mützen und Kapuzen auf.

Durch die Frontscheibe sehen sie Markus in Jeans und Lederjacke am Lattenzaun entlang gehen.

Durch ihren leicht durchsichtigen Morgenmantel zeichnen sich ihre Brustwarzen ab.

[...] ein großer, kräftiger Mann in blauem Overall, mit Strickmütze und Schweißbrille steht vor Leitmeier.

Ein hellblonder Junge in Jeans, roten Kapuzenshirt und dunklem Blouson.

[...]ein Jackett und ein weißes Hemd mit Krawatte zu anderen Kleidungsstücken und Schuhen auf den Wohnzimmer-tisch.

Ein Mann im Anzug nickt betroffen.

Die Zugehörigkeit der Figuren wird durch ihre Beschreibung klar:

Batic knöpft sich Kirchners Mantel zu. Er trägt Kirchners Hut.

Daneben steht ein Mann in blauer Uniformjacke.

Die Jäger tragen orangene Warnwesten.

Die Kommissare und zwei Polizisten in Uniform.

Die meisten Männer tragen Kippas, kleine runde Käppchen, die Kopfbedeckung der orthodoxen Juden.

Dienstmütze

Ein Mann mit Gebetsmütze spielt ein Kriegsspiel.

Er hat einen Gebetsmantel umgehängt und trägt eine trichterförmige Kopfbedeckung.

sehr einfach gekleideter Menschen mit Taschen und Einkaufswagen.

Sie tragen Kippas.

Zwei Männer in weißen Kitteln und mit Handschuhen [...]

Die Analyse erbringt die Erkenntnis, dass die Personenbeschreibungen eine wichtige Rolle für die Entfaltung der filmischen Handlung übernehmen. Die Beschreibung städtischer Figuren in der Audiodeskription hat mehrere Funktionen. Sie soll nicht nur Eindrücke der äußeren Erscheinung der Figuren vermitteln, sondern auch ihre bestimmten Funktionen oder Zugehörigkeiten betonen.

### 6.1.7 Tatortjargon

Absperrband, Streifenwagen, Tatort, Ermittlerteam, Einsatzfahrzeug, Fundort, Gerichtsmedizin, Handschellen, Kommissar, Präsidium, Obduktionstisch, Pathologe, Spurensicherer, Verhörraum sind Beispiele für häufig verwendete Ausdrücke in Kriminalfilmen. Die Audiodeskriptoren verwenden sprachliche Codes, die absichtlich das Filmgenre und die krimi-ähnliche Natur der Tatortserie betonen. Diese Codes bezeichne ich nachfolgend als „Tatortjargon“. Im Korpus gab es insgesamt 445 Treffer, darunter wurden 149 Treffer der Unterkategorie „Blut“ zugeordnet. In diesem Lexemfeld wurden Wörter, die das Ergebnis von Gewalt bzw. der Tat sind, annotiert: Leiche, Blut, Bauchwunde, blutdurchtränkt, Blutfleck, blutig, Blutlache, Blutspritzer, blutüberströmt, blutunterlaufen, blutverschmiert, Platzwunde, Wunde.

Das typische Spannungsmomentum eines Tatortfilms wird in der Audiodeskription mit dem Verb „entdecken“ übertragen. Es gibt 64 Treffer der Unterkategorie entdecken, bei der die Audiodeskriptoren eine Wortwahl getroffen haben, die diese Dimension wiedergibt.

Die Analyse erbringt hier die Erkenntnis, dass die Audiodeskriptoren bei der Übertragung der Filmsorte und der krimi-ähnlichen Natur des Tatortfilms spezielle sprachliche Mittel verwenden, die diese Dimension in verkürzter Form wiedergeben und den Hörfilm damit in einer bestimmten Textsorte verorten. Dies bezeichne ich als Tatortjargon. Beispiele dieser Ausdrucksform sind Wörter wie „entdecken“, „Leiche“, „Blut“ und weiteres polizeiliches Vokabular.

### 6.1.8 Topographie der Stadt

Die Stadt München ist in den Audiodeskriptionsskripten sehr präsent, sei es durch eine direkte Erwähnung des Stadtnamens oder eines mit ihr assoziierten Aspekts, wie z. B. ein Wahrzeichen der Stadt oder bestimmte örtliche Bezeichnungen. Insgesamt gibt es im Korpus 591 Treffer zu dieser Kategorie. Diese lassen sich folgendermaßen untergliedern:

1. Erwähnung von München als Ort und seiner Bewohner: 41 Treffer
2. Wahrzeichen: 62 Treffer
3. Örtliche Bezeichnungen: 91 Treffer
4. Münchner Produkte: 212 Treffer
5. Urbanisierung: 185 Treffer

Unter 1. ist die direkte Erwähnung der Stadt München im Audiodeskriptionstext gefasst. München und Münchner erzielen 41 Treffer. Im Audiodeskriptionstext zu findende Münchner Wahrzeichen sind: die Frauenkirche, die Zwiebeltürme der Frauenkirche, Olympiaturm, Olympiastadion, Olympiadorf, Olympiapark, Hauptbahnhof, Allianz-Arena, Englischer Garten, Paulskirche, Oktoberfest, Drehrestaurant, Isarbrücke, Karlsplatz, Sankt-Michael-Kirche, BMW-Hochhaus.

Unter „örtliche Bezeichnungen“ sind Angaben zu Standorten zusammengefasst, die nicht im engeren Sinne als Sehenswürdigkeiten der Stadt München aufgerufen werden und an denen das Geschehen im Tatort spielt. Die Abgrenzung zu „Wahrzeichen“ ist nicht in jedem Falle eindeutig. Dies wird in der Analyse kommentiert. Die örtlichen Bezeichnungen kommen in unterschiedlichen Formen vor, einzeln oder detailliert:

den Aussichtspunkt auf dem Olympiaberg
der alte Aumeister
Der Bürgersteig vor der Paraplü-Apotheke ist mit einem Band abgesperrt.
der Malberg Bank.
Der Max-Joseph-Platz vor dem Nationaltheater
Der Wagen nähert sich den Wachtürmen des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau.
die Lilienstraße 77

Dass sich der Tatort in einer Stadt befindet, lässt sich mittels einer bestimmten Wortwahl ausdrücken. Die urbane Dimension des Tatortes wird als einzelne Kategorie annotiert, nämlich „Urbanität“. Insgesamt gibt es 185 Treffer, von denen 59 Treffer dem Übertragen von städtischen Gebäuden, 42 Treffer der Modernisierungstechnik und 38 Treffer der Architektur in einer Stadt generell zugeordnet werden.

1. Städtische Gebäude kommen wie folgt vor:

Brauereigelände
Das Hotel 'Goethe' mit türkischem Halbmond im 'O'.
Der hastet Treppen hinunter und läuft durch den Gang der Erinnerung.
Der Wagen nähert sich den Wachtürmen des ehemaligen Kon-

zentrationen Dachau.

Die beiden gehen über einen Rasen zwischen Hochhäusern

Die Hochhaus-Fassade des Präsidiums.

Die meisten Fenster der angrenzenden Mehrfamilienhäuser sind dunkel.

## 2. Modernisierungstechnik zeigt sich sprachlich nach dem Muster:

Langsam geht die Fahrstuhltür automatisch zu

Spielautomaten

Sie schaut auf ein Tablet.

Batic liest Mikrofiche-Folien in einem Lesegerät.

Das Einfahrtstor öffnet sich langsam.

Getränkeautomaten

Kaffeeautomat

Das Tor schließt sich langsam.

Er legt den Streifen auf die Home-Taste eines Smartphones. Der Homescreen erscheint.

Flipperautomaten

## 3. Städtische Architektur zeigt sich folgendermaßen:

Auf dem Boden stehen leuchtende große Kugellampen.

Baukräne zeichnen sich vor dem orangefarbenen Himmel ab.

Das große Zimmer mit grauem Steinboden und weißen Wänden hat hohe Fenster.

Der Mann sieht an dem modernen mehrstöckigen Gebäude hoch.

Die Kommissare schauen sich im luxuriös eingerichteten Wohnzimmer um.

Die Kommissare steigen aus und eilen auf ein futuristisch anmutendes Gebäude zu.

Die Sonne scheint auf ein saniertes Mehrfamilienhaus im Gründerzeitstil.

Die Wohnung ist luxuriös eingerichtet.

Die vierte Kategorie, Münchner Produkte, findet sich im Audiodeskriptionstext u. a. in Form von Erwähnung von „BMW-Autos“ oder des „Bayerischen Rundfunks“, „Brezeln“.

Die Analyse erbringt die folgende Erkenntnis: Der Tatort findet im Originalfilm in einem ausgeprägt urbanen Umfeld statt. Aspekte der Stadt werden in die Audiodeskription übertragen. Urbanisierung, Modernisierung und städtisch-bauliche Architektur sind im Audiodeskriptionstext sprachlich präsent. Dabei werden auch typisch münchenerische Wahrzeichen und Sehenswürdigkeiten im Text der Audiodeskription explizit erwähnt. Damit erfährt der Hörfilm gegenüber dem Ausgangstext (Medientext<sub>1</sub>) eine Anreicherung: den Zuschauern des Medientexts<sub>1</sub> sind möglicherweise die Sehenswürdigkeiten nicht bekannt, sie kennen die Stadt München möglicherweise nicht gut. Sie sehen nur städtische Architektur, die als Hintergrund der Handlung präsentiert wird. In der Audiodeskription rückt die Verortung der filmischen Handlung in der Stadt München in den Vordergrund, da sie auf dem knappen Raum, der für die Audiodeskription zur Verfügung steht, explizit gemacht wird.

### 6.1.9 Erkenntnisse der quantitativen Analyse

Neben der Kopfrichtung und der Mimik der Figuren legen die Hersteller von Audiodeskriptionen großen Wert auf die Übertragung der Blickrichtung, da diese unmittelbar mit der Kamerabewegung verbunden ist. Der Blick der Figuren wird dabei häufig als fehlende Bewegung übersetzt. Eine stillstehende Filmsequenz wird häufig mit dem Verb „starren“ übertragen. Daneben gibt es sprachliche Codes, deren Konnotationen mit bildlichen Codes „beladen“ sind, welche aber in der Audiodeskription nur sparsam eingesetzt werden. Diese Fragmente dienen dazu, die Identität der Sprecher bzw. Angesprochenen zu klären. Dies deckt sich mit den deutschen Regelwerken der Audiodeskription und der in ihnen formulierten Anforderung, die Personen nicht schon bei ihrem ersten Auftreten eindeutig zu identifizieren. Vielmehr herrschen Personenbeschreibungen vor, die der Namensnennung nicht vorgreifen und damit den Spannungsbogen wahren. Audiodeskriptionsfragmente werden im Audiotrakt des Spielfilms möglichst in einer Audiolücke platziert. Je nach Zeitlücke werden die jeweiligen Fragmente demnach vor oder nach dem Sprechen eingesetzt. Auch dies entspricht den Regularien, diesmal sprach- und länderübergreifend. Obwohl filmische Codes objektiv übertragen werden müssen, gibt es im Korpus eine Tendenz, Bildersprache beim Übersetzen sparsam zu verwenden; dies entspricht der Tendenz der Normalisierung in Richtung neutralem Standard, die typisch für Übersetzungen aller Art ist.

Die Übertragung filmischer Elemente folgt weitgehend im Einklang mit den Regelwerken zur Herstellung von Audiodeskriptionen. Im Korpus selbst

befinden sich nur wenige Ausnahmen, in denen filmtechnische Begriffe direkt erwähnt werden. Ein Szenenwechsel wird durch eine knappe Orts- und/oder Zeitangabe übertragen. Die Kameraeinstellung hängt vom Originalspielfilm ab. Möchte man eine Kameraeinstellung sprachlich verdeutlichen, erfolgt dies über die Beschreibung der Umgebung bzw. des Ortes, an dem etwas geschieht sowie über die Beschreibung der Beleuchtung einer Szene. Dafür verwenden Audiodeskriptoren einzelne Wörter oder Phrasen – im geringeren Umfang auch vollständige Sätze, welche häufig im Passiv gebildet werden. Die Menge der Kamerafahrten in einem Audiodeskriptionstext hängt stark von dem Originaltext ab. Jedoch werden Kamerafahrten in einem Audiodeskriptionsfragment nur gelegentlich übersetzt, da die sprachlichen Codes zur Übertragung begrenzt sind. Filmtechnische Termini sind nicht zu bemerken. Sollte die Kameraperspektive ein Bild im Bild, einen Film im Film oder ein Textelement an einem Bildschirm enthalten, werden diese kurz eingeführt und im Zuge des Verbalisierungsprozesses genau beschrieben.

Die Geräuschkulisse im Originalfilm wird ebenfalls in die Audiodeskription übertragen. Die Funktionen der Erwähnung von Geräuschen ist es,

- das Ende einer Geräusch- oder Bildsequenz zu markieren,
- das eigentliche Geschehen begleitet von Geräuschen vorauszuweisen oder
- das Geräusch an sich direkt oder indirekt zu interpretieren bzw. zu kommentieren.

Diese Charakteristik, auf die in Kapitel 6.1.3 verwiesen wurde, findet sich im Korpus umgesetzt.

Im Hörtext finden sich Elemente, deren Bedeutungen als intertextuell bedingt zu verstehen sind. Diese Elemente können im Tontrakt (Dialog, Geräusch) oder im Bildtrakt platziert sein. Die Audiodeskription versteht sich an dieser Stelle als nachgelagertes Übersetzen. Dabei handelt es sich um eine Strategie, eine intertextuelle Beziehung kurz zu erklären. Trotz aktiver Zeiterparnis wird diese Methode nicht konstant angewendet. Die Audiodeskriptoren vermeiden die Verwendung abstrakter sprachlicher Ausdrücke für die Beschreibung vager oder nicht klarer Bildelemente im Originalbildtrakt. An denjenigen Stellen, an denen es jedoch nicht zu vermeiden ist, werden die Wörter „etwas“, „Gegenstand“, „Gestalt“ und „jemand“ verwendet. Die Beschreibung städtischer Figuren in der Audiodeskription hat mehrere Funktionen. Sie soll nicht nur die äußere Erscheinung der Figuren vermitteln,

sondern auch bestimmte Funktionen oder Zugehörigkeiten betonen. Bei der Übertragung des Filmgenres und der krimi-ähnlichen Natur des Tatortfilmes verwenden die Audiodeskriptoren spezielle sprachliche Mittel, die diese Dimensionen in verkürzter Form wiedergeben. Dies wird fortlaufend als Tatortjargon bezeichnet. Als Kulisse der Tatorthandlung im Originalfilm dient die Stadt. Ausgewählte Aspekte des städtischen Lebens werden in die Audiodeskription übertragen, dazu zählen Merkmale der Urbanisierung, Modernisierung sowie die städtisch-bauliche Architektur, die ihrerseits in den Audiodeskriptionstext sprachlich präsent sind. Auf diesen Aspekt wird in der nachfolgenden Analyse noch genauer eingegangen.

## 6.2 Die Stadt München im Hörfilm der Tatort-Reihe

Dass Tatort-Serien als Inszenierung der „Knotenpunkte“ des Ruhrgebiets verstanden werden können, legen die Ergebnisse des Forschungsprojekts „Ruhrgebietsliteratur seit 1960“ von Caspers et al. (2019) nah. Es ist von großer Bedeutung, das Geschehen im Tatort-Film regional authentisch zu verankern:

Unter betriebswirtschaftlicher Perspektive untersucht wurde der Zusammenhang von Lokalkolorit in Tatort-Krimis und ihrem Erfolg beim Fernsehpublikum von Joachim Prinz und Andreas Wiendl (2010), und zwar mit dem Ergebnis, dass eine Tatort-Serie mit ausgeprägter regionaler Verankerung stärker als eine ohne zum Einschalten motiviert (Caspers et al. 2019, S. 172).

Die regionale Verankerung eines Tatort-Films kann durch den Filmdreh in der Stadt selbst erfolgen. Dies beruht auf „einer größeren Austauschbarkeit der Schauplätze bei ebenso austauschbarer urbaner Atmosphäre“ (ebd.), welche die Stadt anbietet. Entfernt man das Wiedererkennbare und Regionale von den Tatort-Filmen und bleibt man in der Nähe der Produktionsstätten, sinken die Einschaltquoten, stellen Caspers et al. (2019) fest.

Es ist evident, dass die Tatort-Filmserie der Strategie der „regionalen Inszenierung“ folgt. Dies haben Caspers et al. (2019) anhand der Tatortfilme des Ruhrgebiets herausgefunden. Die Münchner Tatort-Reihe weicht von diesem Prinzip nicht ab. Caspers et al. (2019) listen auch die Ebenen der „regionalen Inszenierung“ auf, die in den Münchner Tatort-Reihen zu finden sind.

Die Ebenen, auf denen ‚regional‘ inszeniert wird, die als Wissensvorrat für die auf eine Region bezogene Ausbildung kollektiv geteilter Images fungieren und damit als Referenzanker im Raum dienen, sind dabei: 1) die Titel der einzelnen Folgen [...], 2) ein typisches regionales Verhalten der Protagonisten [...], 3) regionale Sprache (Dialekt, ‚Ruhrdeutsch‘), 4) ein Soundtrack mit O-Tönen bzw. regional verankerter Musik, 5) die bildlich-filmische regionale Situierung des Geschehens bzw. des Tatort-Milieus [...], insbesondere der Einbezug wiedererkennbarer Landschaften, Gebäude, Sehenswürdigkeiten und Landmarks in die Filmhandlung, 6) der Rekurs auf regionale Festlichkeiten [...], 7) einzelne Gegenstände mit lokalem Bezug (Caspers et al. 2019, S. 173).

Die erste Ebene zum Titel der Folge ist in den Münchner Tatorten nur zweimal vertreten. Dafür betrachten wir die folgende Liste aller Münchner Tatorte auf [daserste.de](http://daserste.de) bis zur Zeit der Verfassung dieser Arbeit:

1. Die ewige Welle (BR) 26.05.2019
2. Wir kriegen euch alle (BR) 02.12.2018
3. KI (BR) 21.10.2018
4. Freies Land (BR) 03.06.2018
5. Hardcore (BR) 08.10.2017
6. Die Liebe, ein seltsames Spiel (BR) 21.05.2017
7. Der Tod ist unser ganzes Leben (BR) 30.04.2017
8. Klingelingeling (BR) 26.12.2016
9. Die Wahrheit (BR) 23.10.2016
10. Mia san jetzt da wo's weh tut [sic] (BR) 03.04.2016
11. Einmal wirklich sterben (BR) 06.12. 2015
12. Die letzte Wiesn [sic] (BR) 20.09.2015
13. Das verkaufte Lächeln (BR) 28.12.2014
14. Der Wüstensohn (BR) 14.09.2014
15. Am Ende des Flurs (BR) 04.05.2014
16. Allmächtig (BR) 22.12.2013
17. Aus der Tiefe der Zeit (BR) 27.10.2013
18. Macht und Ohnmacht (BR) 01.04.2013
19. Der tiefe Schlaf (BR) 30.12.2012
20. Ein neues Leben (BR) 28.10.2012
21. Der traurige König (BR) 26.02.2012
22. Ein ganz normaler Fall (BR) 27.11.2011

23. Gestern war kein Tag (BR) 05.06.2011
24. Jagdzeit (BR, BR) 10.04.2011
25. Nie wieder frei sein (BR) 19.12.2010
26. Unsterblich schön (BR) 21.11.2010
27. Die Heilige (BR) 03.10.2010
28. Wir sind die Guten (BR) 13.12.2009
29. Um jeden Preis (BR) 18.10.2009
30. Gesang der toten Dinge (BR) 29.03.2009
31. Häschen in der Grube (BR) 23.11.2008
32. Liebeswirren (BR) 28.09.2008
33. Der oide Depp [sic] (BR) 27.04.2008
34. Kleine Herzen (BR) 16.12.2007
35. Der Traum von der Au (BR) 21.10.2007
36. A gmahde Wiesn [sic] (BR) 23.09.2007
37. Der Finger (BR) 29.04.2007
38. Das verlorene Kind (BR) 26.11.2006
39. Außer Gefecht (BR) 07.05.2006
40. Schneetreiben (BR) 18.12.2005
41. Tod auf der Walz (BR) 06.11.2005
42. Nur ein Spiel (BR) 22.05.2005
43. **Vorstadtballade** (BR) 12.12.2004
44. Nicht jugendfrei (BR) 07.11.2004
45. Sechs zum Essen (BR) 02.05.2004
46. Im Visier (BR) 23.11.2003
47. Wenn Frauen Austern essen (BR) 12.10.2003
48. Der Prügelknabe (BR) 21.04.2003
49. Der Fremdwohner (BR) 17.11.2002
50. Totentanz (BR) 13.10.2002
51. Wolf im Schafspelz (BR) 24.02.2002
52. Und dahinter liegt New York (BR) 23.12.2001
53. Im freien Fall (BR) 04.11.2001
54. Ein mörderisches Märchen (BR) 04.03.2001
55. Einmal täglich (BR) 06.10.2000
56. Kleine Diebe (BR) 03.09.2000
57. **Viktualienmarkt** (BR) 12.03.2000
58. Norbert (BR) 28.11.1999
59. Das Glockenbachgeheimnis (BR) 03.10.1999
60. Starkbier (BR) 07.03.1999

61. Schwarzer Advent (BR) 08.11.1998
62. Gefallene Engel (BR) 20.09.1998
63. In der Falle (BR) 01.03.1998
64. Bluthunde (BR) 21.12.1997
65. Der Teufel (BR) 14.09.1997
66. Liebe, Sex und Tod (BR) 06.04.1997
67. Perfect Mind – im Labyrinth (BR) 15.12.1996
68. Schattenwelt (BR) 22.09.1996
69. Aida (BR) 07.07.1996
70. Frau Bu lacht (BR) 26.11.1995
71. Blutiger Asphalt (BR) 12.11.1995
72. Im Herzen Eiszeit (BR) 02.04.1995
73. ... und die Musi [sic] spielt dazu (BR) 11.12.1994
74. Klassen-Kampf (BR) 05.06.1994
75. Himmel und Erde (BR) 28.11.1993
76. Alles Palermo (BR) 29.08.1993
77. Ein Sommernachtstraum (BR) 25.07.1993
78. Kainsmale (BR) 20.09.1992
79. Die chinesische Methode (BR) 10.11.1991
80. Wer zweimal stirbt (BR) 03.03.1991
81. Animals (BR) 01.01.1991

Die Tatort-Reihen 43 und 57 (hervorgehoben) verkörpern die erste Ebene. Die Titel „Vorstadtballade“ und „Viktualienmarkt“ sind an sich Referenzanker und stellen den Inszenierungsort bereits vor der Zeit der Ausstrahlung durch Teaser und Trailer dar. Die dritte Ebene der Inszenierung wird schon im Titel einiger Münchner Tatort-Reihen sichtbar, wie z. B. bei Reihe 36: „A gmahde Wiesn“:

„A gmahde Wiesn“ heißt im Bayerischen [sic] sowohl „eine gemähte Wiese“ als auch umgangssprachlich „ein Vorhaben, das nicht schief gehen kann“ – „eine todsichere Sache“. Und „die Wiesn“ ist natürlich auch das Synonym für das Münchner Oktoberfest, das größte Volksfest der Welt. (daserste.de 09.11.2019)

Anderen Ebenen der Inszenierung nähert man sich durch die thematische Entfaltung der folgenden Kapitel, in denen die Stadt München und ihre „Landschaften, Gebäude, Sehenswürdigkeiten und Landmarks“ als Gegenstand der Analyse betrachtet werden.

### 6.2.1 Zum Gegenstand der Analyse

Die Analyse fokussiert auf die Darstellung der Stadt im Hörfilm der Korpus-texte unter Einbezug der übersetzten bildlichen Ressourcen. Es ist eine typische Eigenschaft der Tatort-Reihe, dass sie die jeweilige Stadt an sich inszeniert. Die Inszenierung der Stadt erfolgt durch visuell beladene Bilder, die dann in der Audiodeskription auf engstem Raum angepasst und in den Hörfilm überführt werden müssen (vgl. Kapitel 2.3). Die Bilder beinhalten codierte Informationen zur Identität der Stadt, welche in den Text der Audiodeskription übertragen werden. Die objektive Bildbeschreibung bei der Reinszenierung der Stadt dient nicht den Zwecken der Audiodeskription (vgl. Kapitel 1.2). Es handelt sich bei der Reinszenierung der Stadt um Bestandteile der filmischen Struktur an sich. Die Struktur des Films nimmt die Stadt als Kulisse des Geschehens und instrumentalisiert die städtischen Elemente für die Narrationslinie des Films (vgl. Griem & Scholz 2012 und Kapitel 4.1).

Die Stadt München in den Hörfilmen der Münchner Tatortreihe ist der Ort, an dem die Handlung stattfindet. Die touristische deutsche Großstadt ist ein Tatort, ein Ort des Verbrechens. Dabei wird durch die Gesamtheit der Tatort-Filme der Reihe betont, dass München eine Metropole ist, in der unterschiedliche soziale Milieus leben:

In den Münchner *Tatorten* seit 1991 werden die städtischen Räume also bereits vom Konzept her weitaus weniger abstrakt beziehungsweise sekundär durch Wahrzeichen zur Wiedererkennung erzeugt [...]. Die Stadtansichten dienen hier weniger zeichenhaft dem Lokoalkolorit, sie werden vielmehr oft tatsächlich als ein bestimmtes Milieu genommen, in dem die Kriminalhandlung spielt. Der städtische Raum ist dann nicht länger [...] mehr oder weniger zweitrangig, sondern er motiviert den Kriminalfall selbst. [...] Der Ort ist keine Erfindung, sondern er wird als realer Ort in die Fiktion der Kriminalhandlung integriert. (Stockinger/Scherer 2010: 186)

Die intendierte ästhetische Funktion der städtischen Darstellung im Spielfilm soll beim Codewechsel im Hörfilm erhalten bleiben. Eine genauere Betrachtung dieses Phänomens wird die Auswirkung des Übertragungsaktes aufzeigen. Ein weiterführendes Ziel ist, die methodische Herangehensweise der Reinszenierung in der Audiodeskription besser zu verstehen. Dabei soll geklärt werden, welche Kosten der Codewechsel für die Darstellung des Gegenstands hat. Dafür entnehme ich einige Kategorien aus dem Korpus und versuche durch parallele Analogie zwischen beiden Medientexten, diesen Fragen nachzugehen.

## 6.2.2 Identität der Stadt

Die Kategorie „Topographie der Stadt“ aus dem Korpus verweist auf viele Elemente, die bei der Inszenierung der Stadt im Hörfilm eine wesentliche Rolle spielen. Die Reihenfolge der Kategorien aus dem Korpus wurde willkürlich erstellt und befolgt keine bestimmte Reihung (vgl. Kapitel 5.3). Ich gruppiere die Kategorien aus dem Korpus vom Allgemeinen zum Spezifischen wie folgt:

1. Es ist eine Stadt.
2. Es ist die Stadt München.
3. Es ist ein Stadtteil von München.

Bei der ersten Gruppe werden städtische Erscheinungsformen untersucht. Die Kategorien *Urbanisierung*, *Technik* und *städtische Architektur* kommen infrage. Zur zweiten Gruppe gehören die Kategorien *Erwähnung von München als Ort*, *Münchner Produkte* und *Wahrzeichen*. Zur dritten Gruppe gehört die Kategorie *örtliche Bezeichnung*.

▼	☉	Topographie der Stadt	0
▼	☉	München	0
	☉	Erwähnung von München als Ort	41
	☉	Münchner Produkte	237
	☉	Münchner Wahrzeichen	56
	☉	Örtliche Bezeichnungen in München	103
	☉	Urbanisierung	37
	☉	Städtische Architektur	160
	☉	Technik	44

Abb. 23: Kategorie *Topographie der Stadt*

### 6.2.2.1 Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> im Vergleich

Die Kategorie „Urbanisierung“ verweist auf urbane Merkmale im Audiodeskriptionsskript. In der folgenden Tabelle werden diese Merkmale hervorgehoben. Die erste Spalte zeigt den Dokumentnamen, wie er vom Bayerischen Rundfunk erstellt wurde; und die zweite Spalte zeigt das Segment aus dem Audiodeskriptionsskript. Die Tabelle wurde gekürzt, indem die sich wiederholenden Elemente gestrichen wurden.

	Dokumentname	Segment
1	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Eine rot-weiße <b>S-Bahn</b> verlässt die Station.
2	Tatort BR – Schneetreiben	* Er überquert die Straße und betritt einen <b>Designermöbelladen</b> .
3	Tatort BR – Schneetreiben	An einem <b>U-Bahn-Eingang</b> zeigt eine Uhr zwei
4	Tatort BR – Perfect Mind-NEU	Auf einem Bildschirm blinkt ein Punkt auf einem <b>Stadtplan</b> .
5	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	auf einer <b>mehrspurigen Straße</b>
6	Tatort BR – KleineDiebe	Auf einer <b>Mülldeponie</b> . Eine Raupe schiebt Abfall zusammen.
7	Tatort BR – Liebeswirren	<b>Baukräne</b> und Fernsehantennen ragen in den grauen Himmel.
8	Tatort BR – Schneetreiben	Die beiden Wagen kommen an einer haltenden <b>Straßenbahn</b> vorbei.
9	Tatort BR – Nie wieder frei sein	Die Kommissare vor einem <b>Bordell</b> .
10	Tatort BR – DasVerkaufte-Lächeln neu	Ein Blick auf <b>viele</b> parallel verlaufende <b>Bahngleise</b> .
11	Tatort BR – Schneetreiben	Ein <b>graffitibesprühter</b> Container mit einem Schild:
12	Tatort BR – Jagdzeit	Ein pummeliges, etwa 13 Jahre altes Mädchen, verlässt das Haus. Auf dem Bürgersteig kommt ihr ein Mann mit einem Einkaufswagen voller Werbezeitungen entgegen. Das Mädchen geht an den <b>Wohnblocks</b> entlang. Aus einem Papierkorb holt ein Mann leere Flaschen heraus. Auf einer <b>Bank</b> liegt ein <b>Obdachloser</b> im Schlafsack.
13	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Feistl rast auf der Überholspur einer <b>Autobahn</b> . Vor ihm eine Mercedes-Limousine.
14	Tatort BR – Heilige	Hassan kommt eine <b>belebte Einkaufsstraße</b> entlang.
15	Tatort BR – Heilige	<b>Im dichten Verkehr</b> fahren sie auf einer <b>sechsspurigen</b> Straße mit Mittelleitplanke.
16	Tatort BR – Nicht jugendfrei	schaut dann auf die <b>nächtliche Stadt</b>
17	Tatort BR – Wüstensohn	Vor einem <b>Club</b>

Tab. 12: Die Annotation *Urbanisierung* im Korpus, eine Auswahl

Im Vergleich mit dem Spielfilm (dem Ausgangstext bzw. Medientext<sub>1</sub>) kann festgehalten werden, dass diese Elemente dort zwar ebenfalls präsent sind, ihre Position im Bild aber sehr unterschiedlich ausgeprägt ist. Einige Elemente erscheinen im Hintergrund, während andere im Fokus der Kameraperspektive stehen. Mit Blick auf die Umsetzung in der Audiodeskription ist zu beobachten, dass in der Tendenz all das, was im zentralen Fokus der Kamera steht, treu übertragen wird und somit in den Hörfilm eingeht. Beispiele aus der obigen Tabelle sind der Stadtplan aus dem Bildschirm und die nächtliche Stadt aus der Perspektive einer Figur. Derartige Elemente finden sich auch in der Audio-deskription; der Audiodeskriptor tritt damit hinter der Gestaltung des Films zurück. Was auf dem Bild in zentraler Lage zu sehen ist, wird in der Audio-deskription erwähnt.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 874 356 893">Tatort BR – Perfect Mind</p>	<p data-bbox="568 821 968 869">Auf einem Bildschirm blinkt ein Punkt auf einem <b>Stadtplan</b>.</p>
 <p data-bbox="135 1181 386 1204">Tatort BR – Nicht jugendfrei</p>	<p data-bbox="568 1129 957 1177">schaut dann auf die <b>nächtliche Stadt</b></p>

Tab. 13: Stadt in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Jedoch werden auch einige städtische und im Hintergrund des Spielfilmbildes stehende Elemente im Hörfilm in den Vordergrund geholt. Diese Praktik hat die Funktion, die Identität des Sets zu spezifizieren, um den ästhetischen Effekt einer Stadt zu reinszenieren und verbal zu rekreieren (vgl. Kapitel 4). Da-

zu gehören S-Bahnen und S-Bahnstationen. Ein Designermöbelladen, der im Hintergrund (siehe Tabelle 13) zu sehen ist, wird in der Audiodeskription vordergründig dargestellt. Eine Uhr auf dem Eingang der U-Bahnunterführung erscheint an der Ecke des Bildschirms, wird aber trotzdem in der Audiodeskription präsentiert, um die Aufmerksamkeit auf den Ort des Geschehens zu lenken. Eine mehrspurige bzw. sechsspurige Straße mit dichtem Verkehr oder eine belebte Einkaufsstraße untermalen städtische Eigenschaften, welche an das Familiäre erinnern (vgl. Fickers et al. 2013).

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p>Tatort BR – Schneetreiben</p>	<p>* Er überquert die Straße und betritt einen <b>Designermöbelladen</b>.</p>
 <p>Tatort BR – Schneetreiben</p>	<p>An einem <b>U-Bahn-Eingang</b> zeigt eine Uhr zwei</p>
 <p>Tatort BR – Heilige</p>	<p>Hassan kommt eine <b>belebte Einkaufsstraße</b> entlang.</p>

Tab. 14: *Städtische Orte 1* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> im Vergleich

Darüber hinaus werden plakative Hintergründe übertragen, die eine städtische Atmosphäre mit urbanen Eindrücken sprachlich abbilden. Eine Mülldeponie oder das Lichtermeer des nächtlichen Münchens werden im Film im Sinne des

Medientext<sub>1</sub> als Hintergründe eingesetzt, erscheinen aber in der Audiodeskription im Vordergrund. Dass es sich um eine Stadt handelt, wird umso klarer, wenn städtische Merkmale betont kommentiert werden, wie z. B. vor einem Bordell/Club. Da eine Stadt ohne Graffiti kaum vorstellbar ist (Musser 2011, S. 5), werden Graffiti-Bilder auf den im Hintergrund stehenden Gegenständen (in der obigen Tabelle ein **Container**) in der Audiodeskription in den Vordergrund geholt.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p>Tatort BR – Kleine Diebe</p>	<p>Auf einer Mülldeponie. Eine Raupe schiebt Abfall zusammen</p>
 <p>Tatort BR – Wüstensohn</p>	<p>Vor einem Club</p>
 <p>Tatort BR – Schneetreiben</p>	<p>Ein graffitibesprühter Container mit einem Schild: Obst Feinkost, steht in der Nähe von zwei langgestreckten Hochhäusern</p>

Tab. 15: *Städtische Orte 2* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> im Vergleich

Es ist sehr deutlich, dass die Audiodeskriptoren damit in die Vordergrund-Hintergrund-Struktur der Darstellung eingreifen und dem Hörfilm eine eigene Prägung verleihen.

Die Atmosphäre einer Stadt wird nicht nur durch städtische Bilder kreiert. Ein Segment aus der obigen Tabelle spielt bei der Handlung des Films fast keine Rolle. Seine einzige Funktion ist, die städtische Atmosphäre durch bewegte Bilder zu untermalen:

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 555 333 576">Tatort BR – Jagdzeit</p>	<p data-bbox="591 336 990 624">Ein pummeliges, etwa 13 Jahre altes Mädchen, verlässt das Haus. Auf dem Bürgersteig kommt ihr ein Mann mit einem Einkaufswagen voller Werbezeitungen entgegen. Das Mädchen geht an den Wohnblocks entlang. Aus einem Papierkorb holt ein Mann leere Flaschen heraus. Auf einer Bank liegt ein Obdachloser im Schlafsack.</p>

Tab. 16: *Städtische Atmosphäre* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Die obige Beschreibung ruft mentale Bilder ab, welche die eigenen Erfahrungen der Zuschauer ansprechen. Ob das Gleiche mit einem blinden Publikum geschieht, spielt für die Filmbeschreiber keine Rolle, denn sie beschreiben die Szene nicht nur für die von Geburt an Blinden, sondern auch für die spät Erblindeten (vgl. Kapitel 1.1).

Städtische Gebäude erscheinen im Bild des Spielfilms und tragen dazu bei, die Identität des Ortes offenzulegen. Diese werden entweder beschrieben oder namentlich genannt. Im Korpus wurden städtische Gebäude und städtische Architektur zusammen annotiert, woraus sich die Kategorie *städtische Architektur* ergab. Aus den 120 Treffern wurde der Fokus auf die folgenden Segmente gelegt, um auf Wiederholungen zu verzichten:

	Dokumentname	Segment
1	Tatort BR – Allmächtig neu	In der Mitte der Halle stehen zwei verglaste Büroräume mit einem Durchgang dazwischen.
2	Tatort BR – Allmächtig neu	Auf dem Fabrikgelände
3	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Leitmayr im Hochhaus am Smartphone.
4	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Leitmayr observiert ein Brauereigelände.

	Dokumentname	Segment
5	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Ein begrünter Innenhof mit <b>Appartementshäusern</b> .
6	Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Auf einem <b>Firmengelände</b>
7	Tatort BR – Außer Gefecht	Der Wagen hält auf einem Parkplatz vor einem <b>mehrgeschossigen Hotel in Plattenbauweise</b> .
8	Tatort BR – Außer Gefecht	Auf dem schlanken, sich nach oben hin verjüngenden Schaft sitzt der tonnenförmige Aufbau mit dem Drehrestaurant, darüber befindet sich eine riesige Antenne.
9	Tatort BR – Außer Gefecht	Die <b>triste Fassade</b> eines <b>mehrstöckigen Gebäudes</b> . Aus einigen der <b>vielen Fenster</b> scheint Licht.
10	Tatort BR – Das verkaufte Lächeln neu	In einer überdachten, künstlich beleuchteten <b>Einkaufspassage</b> .
11	Tatort BR – Das verkaufte Lächeln neu	Leitmayer steht in einem <b>loftartigen Wohnraum</b> mit schwarzen und gelben, <b>modernen Ledermöbeln</b> , neben einem Esstisch.
12	Tatort BR – Das verkaufte Lächeln neu	Hof fährt mit dem Fahrrad die lange Zeile der <b>unsanierten Kleinhausiedlung</b> entlang.
13	Tatort BR – Das verkaufte Lächeln neu	Vor der dreistöckigen <b>Villa im klaren, schmucklosen Bauhausstil</b> parkt Hannas Roller.
14	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Der Mann sieht an dem modernen <b>mehrstöckigen Gebäude</b> hoch.
15	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	unter einer <b>Autobahnbrücke</b> vor einem Absperrband
16	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	am Fuß einer <b>Autobahn-Böschung</b>
17	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	<b>Ein Zug fährt unter der Autobahn durch</b>
18	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	- und vor der <b>Böschung der S-Bahn-Station</b> . *
19	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Er hält vor der <b>Autobahnbrücke</b> in der Nähe des Fundorts.
20	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Bei der <b>S-Bahn Station</b> kommt Leitmayr aus der <b>Unterführung</b>
21	Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Die <b>Hochhaus-Fassade</b> des Präsidiums.
22	Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	<b>Baukräne</b> zeichnen sich vor dem orangefarbenen Himmel ab.
23	Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Die Sonne scheint auf <b>ein saniertes Mehrfamilienhaus im Gründerzeitstil</b> .

	Dokumentname	Segment
24	Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Vor dem <b>Gründerzeithaus</b> stehen zwei Polizei-beamte.
25	Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	In einer <b>luxuriösen Maisonettewohnung</b>
26	Tatort BR – Der traurige König	Der BMW hält vor dem Eingang zu einem <b>Betriebsgelände</b> .
27	Tatort BR – Ein neues Leben	Batic geht weiter an den <b>noblen grauen Reihenhäusern</b> entlang.
28	Tatort BR – Ein neues Leben	In einer <b>Hochhaussiedlung</b>
29	Tatort BR – Ein neues Leben	Vor einem <b>Einfamilienhaus</b>
30	Tatort BR – Frau Bu	Hinter den <b>terrassenförmigen Wohnblöcken</b>
31	Tatort BR – Frau Bu	Sie fahren unter einer Brücke hindurch. * Die Drei hasten durch eine <b>Flughafenhalle</b> .
32	Tatort BR – Frau Bu	Ein <b>gewölbtes Glasdach</b> führt zu einem Hochhaus.
33	Tatort BR – Frau Bu	in einem <b>Fast-Food-Restaurant</b> .
34	Tatort BR – Fremdwohner	Ein abgedunkelter Wohnraum mit <b>bläulichen Neonlichtern</b> .
35	Tatort BR – Ganz normaler Fall	<b>Ein freistehendes Gebäude mit Flachdach und dunkler Fensterfront</b>
36	Tatort BR – Gestern war kein Tag	S Ein Kastenwagen steht <b>vor einem baufälligen Haus</b>
37	Tatort BR – Heilige	Das Münchner <b>Gefängnis</b> Stadelheim.
38	Tatort BR – Heilige	Vor einem grauen <b>Gefängnistrakt</b> mit erleuchteten Fenstern brennen Laternen.
39	Tatort BR – Heilige	mit einem Haupt- und <b>zwei Nebentürmen</b>
40	Tatort BR – Heilige	An einem Haus hängt ein Apothekenschild mit <b>arabischer Schrift</b> .
41	Tatort BR – Heilige	Das Hotel 'Goethe' mit <b>türkischem Halbmond</b> im 'O'.
42	Tatort BR – Heilige	Ein <b>Pyramiden-ähnliches Hochhaus</b> – das Pharao-Haus;
43	Tatort BR – Im Visier	Ein <b>tristes Mietshaus</b>
44	Tatort BR – Jagdzeit	Die Wagen fahren durch eine <b>Villengegend</b> .
45	Tatort BR – Jagdzeit	<b>Wohnblocks aus den 60iger Jahren</b>
46	Tatort BR – Kleine Herzen	Ein hellgrauer <b>Neubau</b> mit Bäumen davor
47	Tatort BR – Kleine Herzen	Im verglasten Treppenhaus eines <b>Sport-zentrums</b> .
48	Tatort BR – Kleine Herzen	An einem Haus mit <b>Glasfassade</b>

	Dokumentname	Segment
49	Tatort BR – Liebeswirren	ein gotischer Dom mit zwei Zwiebeltürmen.
50	Tatort BR – Macht und Ohnmacht	Carlo fährt durch eine Siedlung mit einstöckigen und zweistöckigen, flachen Reihenhäusern.
51	Tatort BR – Mörderisches Märchen	Wände, Fenster und Türrahmen der Mansardenwohnung sind mit einer gemusterten Tapete überzogen, darauf sitzen Vögel auf Zweigen.
52	Tatort BR – Nicht jugendfrei	Sie betreten einen Flur mit mehreren Gummibäumen.
53	Tatort BR – Nicht jugendfrei	Leitmayr und Batic halten vor dem herrschaftlichen Gebäude.
54	Tatort BR – Nie wieder frei sein	Das große Zimmer mit grauem Steinboden und weißen Wänden hat hohe Fenster.
55	Tatort BR – Nie wieder frei sein	Blauer Himmel über einer Siedlung mit Mehrfamilienhäusern.
56	Tatort BR – Oider Depp	s Hinter ihm die Glasfassade, dahinter der hohe Wohnraum mit Betonsäulen und hellem Parkett.
57	Tatort BR – Perfect MindNEU	belebtes Großraumbüro
58	Tatort BR – Schneetreiben	zwei langgestreckten Hochhäusern
59	Tatort BR – Schneetreiben	hinter einer verglasten Hochhausfassade
60	Tatort BR – Schneetreiben	s In einem noblen Schwimmbad:
61	Tatort BR – Schneetreiben	Inmitten eines Wohnviertels überragt ein modernes Hochhaus die Umgebung.
62	Tatort BR – Verlorene Kind	In einer Baubaracke
63	Tatort BR – Wir sind die Guten	In einer Stadtwohnung:
64	Tatort BR – Wir sind die Guten	eine automatische Tür
65	Tatort BR – Wir sind die Guten	Er eilt in das Einkaufszentrum.
66	Tatort BR – Wüstensohn	ein massives graues Rolltor
67	Tatort BR – Wüstensohn	Die Kommissare steigen aus und eilen auf ein futuristisch anmutendes Gebäude zu

Tab. 17: *Städtische Gebäude* im Korpus

Die Architektur der Stadt wird in der Audiodeskription betont. Erscheinungen vorwiegend im städtischen Raum vorkommender Architektur werden detail-

liert übersetzt. Ob sich die Kommissare in „verglaste Büroräume“ begeben oder auf einem „Fabrikgelände“ auftauchen, wird in der Audiodeskription erwähnt und somit akustisch betont. Ein sehender Zuschauer wird solche Elemente nicht mehr in den Fokus nehmen; sie treten hinter der Handlung zurück, denn das Geschehen und der Aufbau der Spannung lenkt davon ab. Im Hörfilm werden städtische bzw. urbane Orte jedoch hervorgehoben, um den fehlenden visuellen Effekt zu rekreieren: „Hochhaus, Brauereigelände, Appartementhäusern, Firmengelände, Betriebsgelände, Hochhaussiedlung, Flughafenhalle, Gefängnis, Stadtwohnung, Einkaufszentrum“.

Wenn das Zeitfenster zwischen den Dialogen ausreichend ist, werden die Beschreibungen städtischer Elemente umso detaillierter:

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="155 850 393 874">Tatort BR – Außer Gefecht</p>	<p data-bbox="589 699 993 847">Auf dem schlanken, sich nach oben hin verjüngenden Schaft sitzt der tonnenförmige Aufbau mit dem Drehrestaurant, darüber befindet sich eine riesige Antenne.</p>
 <p data-bbox="155 1110 465 1134">Tatort BR – Mörderisches Märchen</p>	<p data-bbox="589 983 981 1107">Wände, Fenster und Türrahmen der Mansardenwohnung sind mit einer gemusterten Tapete überzogen, darauf sitzen Vögel auf Zweigen.</p>
 <p data-bbox="155 1370 387 1394">Tatort BR – Schneetreiben</p>	<p data-bbox="589 1294 981 1367">Inmitten eines Wohnviertels überragt ein modernes Hochhaus die Umgebung.</p>

Tab. 18: 3 Aspekte *städtischer Architektur* im Vergleich

Im Vergleich zum Drehrestaurant, welches für eine gewisse Zeit (ca. 5 Sekunden) am Bildschirm sichtbar bleibt, erscheint das Hochhaus für weniger als eine Sekunde. Auch die Tapete ist zwar auffällig, erscheint aber im Hörfilm betonter und wird in den Vordergrund gezogen um das Ambiente zu charakterisieren, das im Medientext, eher holistisch als Hintergrund wahrgenommen wird. Beim Zuhörer kann so der Anschein erweckt werden, dass die Tapete im Laufe des Films eine Rolle spielen würde. Die einzige Funktion der Erwähnung des Tapetenmusters ist es jedoch, die Geschichte des Tatortfilmes in einem zeitlichen Rahmen zu situieren und den Charakter des Bewohners zu kommentieren.

Andere architektonische Elemente, die dazu beitragen, den städtischen Charakter des Sets zu betonen, sind die spezifischen Beschreibungen der einzelnen Gebäude und deren Situierung in der Stadt selbst. Dabei werden Gebäude in u. a. mehrstöckig/-geschossig, saniert, unsaniert, luxuriös, nobel, terrassenförmig, abgedunkelt, grau, Pyramiden-ähnlich, gotisch, herrschaftlich, langgestreckt, verglast, modern, futuristisch, trist, loftartig und anmutend spezifiziert. Eine Klassifizierung der Gebäude spielt eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, die in der Stadt ausgeprägtere soziale Schicht darzustellen, z. B. eine Villa im klaren, schmucklosen, Bauhausstil, Gründerzeitstil, Maisonettewohnung, Reihenhäuser, Hochhaussiedlung, Ein/Mehrfamilienhaus, Wohnblöcke, bau-fälliges Haus, mit türkischem Halbmond, Miethaus, Villen-gegend, Neubau, Plattenbauweise, Wohnblocks aus den 60iger Jahren, Kleinhaussiedlung, Mansardenwohnung.

Die städtische Atmosphäre wird in den Tatortfilmen auch eingesetzt, um den richtigen Hintergrund für den Spannungsbogen der Handlung zu setzen. Durch die Inszenierung städtischer Infrastruktur können auch beklemmende Szenerien entstehen, die genretypisch sind und zur Spannung beitragen. Solche Szenerien sind z. B. verlassenen Orte, die als Tat-Orte bzw. als Leichenfundorte instrumentalisiert werden (dazu mehr im Kapitel 6.2.3). Deswegen erfolgt eine genaue Übertragung dieser Orte in den Hörfilm: unter einer Autobahnbrücke, am Fuß einer Autobahn-Böschung, vor der Böschung/Unterführung der S-Bahn-Station. Eine Beschreibung solcher Orte stellt damit Funktionskonstanz gegenüber dem Ausgangstext, dem Medientext, her. Dazu gehören auch die damit verbundenen Geräusche, die durch vorbeifahrende Fahrzeuge u.Ä. erzeugt werden (siehe die Ausführungen zur Stadt als Geräuschkulisse in Kapitel 4.2).

Zur städtischen Atmosphäre gehören auch städtische Menschen (zu den quantitativen Aspekten s. die Analyse in Kapitel 6.1). Diese eilen und laufen hektisch durch die urbanen Räume. Es ist daher nicht überraschend, dass eine Flughafenhalle als Kulisse zum Einsatz kommt; ebenso wie das belebte Großraumbüro und das Einkaufszentrum.

Um die städtische Architektur genauer zu übertragen, werden plakative Bilder im Hörfilm versprachlicht, sodass durch die Architektur an sich der Eindruck einer städtischen Umgebung gewonnen wird. Um dies zu veranschaulichen, werden Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> hier verglichen:

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="154 724 463 746">Tatort BR – Der Traum von der Au</p>	<p data-bbox="591 671 981 724">Baukräne zeichnen sich vor dem orangefarbenen Himmel ab.</p>
 <p data-bbox="154 991 325 1013">Tatort BR – Heilige</p>	<p data-bbox="591 943 978 991">Das Münchner Gefängnis Stadelheim.</p>

Tab. 19: Plakative Bilder der Stadt im Vergleich

Im Medientext<sub>1</sub> handelt es sich um eine *Totale*, in der die Szene gesetzt wird (im Sinne eines „setting the scene“). Baukräne sind für die bauliche Entwicklung der Stadt sehr wichtig. Einige Kräne gehören zum Stadtbild und werden von der Ansicht der Stadt nicht entfernt, z. B. in Dresden Im Medientext<sub>2</sub> werden die Baukräne als aktives Subjekt topikalisiert. Sie zeichnen sich ab und werden dabei sichtbar. Sie werden gegen den orangenen Hintergrund deutlich abgehoben.

Im Bild des Münchner Gefängnisses werden Beobachtungskameras im Medientext<sub>1</sub> sichtbar, während diese im Medientext<sub>2</sub> nicht erwähnt werden.

Ein unerfahrener Zuschauer wird im Medientext<sub>1</sub> gar nicht auf die Idee kommen, dass es sich um das Stadelheimer Gefängnis handelt. Jedoch erfährt der Zuhörer von diesem Umstand im Medientext<sub>2</sub>. Über die Audiodeskription erfolgt damit wiederum eine Umkehr von Figur und Grund sowie eine Informationsanreicherung. Eine genaue Beschreibung des Gebäudes und des plakativen Bildes erfolgt nicht, weil an dieser Etappe im Medientext<sub>2</sub> durch die Audiodeskription metafilmische Elemente und On-screen-Text versprachlicht werden und durch die mediale Restriktion (die Audiolücke) keine weiteren Ressourcen für eine Ausstattung mit Informationen zur Verfügung stehen. Eine ausreichende Zeitlücke für die Reproduktion städtischer und krimineller Atmosphäre eines Gefängnisses fehlt. Genau an dieser Stelle wird eine der Problematiken des Hörfilms deutlich. Die Filmbeschreiber müssen auf Einiges verzichten, um über Anderes zu informieren. Die Fokussierung hatte Benecke als Erschaffung eines Holons konzeptualisiert: Der entstehende Medientext<sub>2</sub> ist ein Holon, ein sinnvolles Ganzes, aber dieses hätte durchaus Alternativen. Ein anderes Team von Audiodeskriptoren hätte möglicherweise andere Fokussierungen vorgenommen und damit ein anderes Holon erschaffen. Die Audiodeskriptoren sind damit Teil des kreativen Prozesses in der Erschaffung von Medientext<sub>2</sub>.

### **Fazit:**

Die Filmbeschreiber wählen also bestimmte Bildelemente aus dem vollständigen Bilderrepertoire des Spielfilms aus, um das Set, die Atmosphäre und den Ort des Geschehens durch sprachliche Mittel vordergründig zu präsentieren. Dabei wird klar, dass es sich um eine Stadt handelt. Die Stadt wird also akustisch reinszeniert. Die Audiodeskriptoren nehmen dabei eigene Fokussierungen vor, da die medialen Restriktionen notwendig zur Wahl bzw. Abwahl bestimmter Möglichkeiten führen.

#### 6.2.2.2 Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Im Kapitel 3.4 der vorliegenden Arbeit wurden drei Ebenen der Intertextualität und -konnektivität unterschieden:

- I. Intercodale Ebene*
- II. Medientextfragmentebene*
- III. Medientextebene*

Die Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung der Identität der Stadt als Analysefaktor wird nur auf der intercodalen Ebene untersucht. Die intercodale Ebene kann als die Mikroebene der Intertextualität betrachtet werden. Hier geht es um einzelne Codes und ihre Bedeutung für die Herstellung von Intertextualität. Die zweite Ebene kann als eine erweiterte Mikroebene betrachtet werden. Auf dieser Ebene werden Medientextfragmente genauer untersucht. Die Medientextfragmentebene beinhaltet mehrere Codes, die auf der Mikroebene untersucht wurden. D. h. die Medientextfragmentebene kann immer noch als Bestandteil der Mikroebene betrachtet werden. Das Medientextfragment bildet keine abgeschlossene Medieneinheit an sich und bleibt von anderen Fragmenten des Medientexts abhängig. Es handelt sich bei dieser Ebene nicht mehr um einzelne Codes, welche Intertextualität herstellen, sondern es geht hier mehr um Medientextfragmente, welche eine bestimmte Rolle bei der Herstellung von Intertextualität spielen. Die dritte Ebene – Medientextebene als gesamtes Endprodukt bzw. die Makroebene – verfügt über viele intertextuelle Bezüge zu anderen Tatortfilmen. Die Intertextualität auf dieser Ebene liegt nicht im Erkenntnisinteresse der Studie und deren Untersuchung würde nicht nur den disziplinären, sondern auch den thematischen Rahmen sprengen.

Auf der intercodalen Ebene beinhaltet die Audiodeskription klare Indizien dafür, dass es sich bei dem Ort des Geschehens um die Stadt München handelt. Diese Indizien wurden im Korpus annotiert. Daraus entstanden die folgenden Kategorien:

▼	📍 Topographie der Stadt	0
▼	📍 München	0
	📍 Erwähnung von München als Ort	41
	📍 Münchner Produkte	237
	📍 Münchner Wahrzeichen	56
	📍 Örtliche Bezeichnungen in München	103
	📍 Urbanisierung	37
	📍 Städtische Architektur	160
	📍 Technik	44

Abb. 24: *München* im Korpus

In den 24 Audiodeskriptionsskripten taucht das Wort München nur 39 Mal auf. Nicht in allen Skripten konnte das Wort München gefunden werden. Es handelt sich dabei um den Inhalt des Audiodeskriptionsskripts und nicht die Informationen der Würdigung am Ende des Hörfilms, wo München als Produktionsort genannt wird. Im Vergleich mit dem Spielfilm wurde festgestellt, dass die Stadt München jedoch im Dialog der Figuren erwähnt oder durch andere Faktoren

benannt wird, z. B. durch Münchner Produkte oder Wahrzeichen; die Verortung in Bayern ist darüber hinaus über die dialektale Färbung der Dialoge abzulesen; und somit verzichten die Filmbeschreiber darauf, diese in der Audiodescription erneut zu erwähnen; neben der unnötigen Dopplung ist hier vermutlich die mediale Beschränkung des Formats Audiodescription ein Grund. Die Audiodescriptionsskripte, in denen München nicht erwähnt wird, sind:

Titel des Tatortfilms	München	Produkte	Wahrzeichen
Wüstensohn	0	15	0
Nie wieder frei sein	0	10	0
Mörderische Märchen	0	13	0
Macht und Ohnmacht	0	11	0
Ganz normaler Fall	0	8	2

Tab. 20: Audiodescriptionsskripte ohne direkte Erwähnung von München

Die Indizien in einem Audiodescriptionsskript sind ausreichend, um die Identität der Stadt München deutlich zu machen. Als Münchner Produkte werden die BMWs der Kommissare, anderer Figuren oder deren Kennzeichen benannt. Brezeln, Bayernstern und der Bayerische Rundfunk (BR) wurden als Münchner Produkte betrachtet und gehören zur selben Kategorie. Im Kapitel 3.4 der vorliegenden Arbeit wurden drei unterschiedliche Ebenen der intertextuellen Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> differenziert:

1. Auf codaler Ebene (der Hörfilm als komplexes Medium an sich)
2. Auf bildlich/sprachlicher Ebene (übersetzte Bilder und deren Interpretationen)
3. Auf medialer Ebene der besonderen Art (Interkonnektivität zwischen den Hörfilmkomponenten)

Wahrzeichen der Stadt bilden intertextuelle Knoten zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>. Hier wird die zweite Ebene deutlich. Annotierte Münchner Wahrzeichen sind: Allianz-Arena, Karlsplatz, BMW-Hochhaus, Oktoberfest, die Frauenkirche, das Olympiastadion, der Olympiaturm und dessen Drehrestaurant, Sankt-Michael-Kirche, Paulskirche, das Münchner Siegestor, Rathaus, Isarbrücke und der Englische Garten.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="154 371 396 395">Tatort BR – Allmächtig neu</p>	<p data-bbox="591 280 978 367">Ein Panoramablick über München bei Nacht. Vorn das BMW-Hochhaus, am Horizont die rot leuchtende Allianz-Arena.</p>

Tab. 21: Wahrzeichen *Allianz-Arena* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Im obigen Bild gibt es einen Verstoß gegen die Regel zur Herstellung von Audiodeskriptionen. Der Zuschauer des Spielfilms erkennt aus der Entfernung nicht, dass die rote Beleuchtung im Hintergrund des Panoramabildes aus der Allianz-Arena hervorkommt. Hier ist es eine deutliche Interpretation mit der klaren Absicht, die Identität der Stadt zu verraten. Wie schon in den Beispielen im vorangegangenen Teilkapitel erfolgt hier in der Audiodeskription eine Umkehr von Vorder- und Hintergrund. Die Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> wird hier durch die fehlende Objektivität der Bildübertragung von der Seite der Audiodeskriptoren kreiert. Das folgende Beispiel verdeutlicht diese intertextuelle Ebene weiter.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="154 1120 396 1144">Tatort BR – Allmächtig neu</p>	<p data-bbox="591 1050 978 1120">Leitmayr setzt das Blaulicht aufs Dach. Der Wagen fährt auf den Karlsplatz zu.</p>

Tab. 22: Wahrzeichen *Karlsplatz* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Eine objektive Bildbeschreibung soll die anhaltenden Straßenbahnen erwähnen, an denen die BMW mit Blaulicht vorbeifährt. Doch die Filmbeschreiber wollen die städtischen Aspekte betonen und spezifizieren sie – als informierte Zuschauer – die Identität des Geschehens, welche nur die Münchner Zuschauer wiedererkennen werden. Der beschriebene Filmausschnitt verfügt über keine Informationen zur Identität des Ortes und auf dem Bild erscheint der Name „Karlsplatz“ nicht.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 379 442 403">Tatort BR – Am Ende des Flurs neu</p>	<p data-bbox="568 325 919 376">Das Münchner <b>Oktoberfest</b> im Sonnenschein.</p>

Tab. 23: Wahrzeichen *Oktoberfest* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

In dieser Szene telefonieren zwei Figuren gleichzeitig und ihre Telefonate überlappen miteinander und werden mit unterschiedlichen Geräuschen begleitet. Wenn man die Zeitlücke zwischen den zwei Telefongesprächen betrachtet, die gleichzeitig im Tontrakt des Spielfilms zu hören sind, wird einem klar, dass der obige Satz kaum in die Lücke passen wird und dass einige Satzteile übersprochen werden müssen. An dieser Stelle machen die Audiodeskriptoren einen Kompromiss, in dem sie mehrere Aspekte gleichzeitig abdecken. Die Einführung dieser Information dient dazu, die Hintergrundgeräusche zu kommentieren und den Ort des Geschehens auch noch zu spezifizieren, nämlich das Münchener Oktoberfest. Dabei entsteht die intertextuelle Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> auf der dritten Ebene, nämlich durch unterschiedliche Hörfilmkomponenten.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 1208 442 1232">Tatort BR – Am Ende des Flurs neu</p>	<p data-bbox="568 1129 967 1208">Der schwarze BMW parkt am Straßenrand. Im Hintergrund die Zwiebeltürme der <b>Frauenkirche.</b></p>

Tab. 24: Wahrzeichen *Frauenkirche* in Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Im obigen Beispiel handelt es sich um eine intendierte Aufmerksamkeitssteuerung durch das Zoomen im Bild, wobei die im Hintergrund kaum zu merkbaren Zwiebeltürme der Frauenkirche im Hörfilm doch präsenter werden. Obwohl im Audiodeskriptionstext das Wort „Im Hintergrund“ steht, wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch die verbale Explizierung so gelenkt, dass dieser sich darüber klar werden muss, dass das Geschehen immer noch in der Stadt München stattfindet. Mit diesen Mitteln wird eine intermediale Intertextualität geschaffen, wobei unterschiedliche Komponente im Spiel- und Hörfilm in einem räumlichen Rahmen situiert werden, um die intendierte Narrationslinie adäquat zu kontextualisieren.

### **Fazit:**

Die Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> ist anhand von *Knotenpunkte* der besonderen Art zu merken. Mit *Knotenpunkten* werden hier aufmerksamkeitslenkende Informationsfragmente bezeichnet, welche in diesem Fall die Wahrzeichen der Stadt München sind. Diese haben zwei unterschiedliche Erscheinungsformen, je nachdem in welchen Medientext sie sich befinden. Während sie als Bildfragment in Medientext<sub>1</sub> erscheinen, stellen sie als Sprachfragment im Medientext<sub>2</sub> eine **intertextuelle Beziehung** zum Original her. Dabei kommt es jedoch durch die verbale Explizierung zu einer Umkehr von Vorder- und Hintergrund in der Darstellung des Geschehens.

#### 6.2.2.3 Codierungsprozesse bei Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

An dieser Stelle erfolgt ein Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>, durch den der Codewechsel auf der Ebene der Wahrzeichen einer Stadt hervorgehoben wird und die damit verbundenen Codierungsprozesse in der intersemiotischen Übersetzung bestimmt werden. Im Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit wurde der intercodale Übersetzungsprozess mit Stöckl (2016, S. 6), als ein Prozess der Rekonstruierung der medialen Ausdeutung von Bildern (dem Technischen) ins Handlungsbezogene (die Sprachcodes) aufgefasst. Um diesen Prozess genauer zu verdeutlichen, wird nachfolgend ein Beispiel aus dem Korpus analysiert.

## Beispiel: Der Olympiaturm

Dokumentname	Segment aus Medientext:	Segment aus Medientext <sub>i</sub>	Codeshift
Tatort BR – Außer Gefecht	Der monumentale Münchner Olympiaturm ragt in den dunklen Abendhimmel.		Die Blickrichtung der Kamera <sup>15</sup> wird sprachlich codiert. Die Einstellungsgröße der Kamera ist <b>groß</b> und <b>nah</b> . Die Kameraperspektive ist die <b>Untersicht (Froschperspektive)</b> . Die Achse ist <b>schräg</b> . Die Kamerabewegung ist <b>schwenk</b> . Das Schärfverhältnis ist das <b>Scharfziehen</b> . Diese Perspektivierung erzeugt einen ästhetischen Effekt, welcher mit den Wörtern „monumental“ und „ragt“ <sup>16</sup> übersetzt wird.
Tatort BR – Außer Gefecht	Der Olympiaturm ragt in den schwarzen Abendhimmel.		Die Einstellungsgröße der Kamera ist die <b>Totale</b> und <b>weit</b> . Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b> . Die Achse ist <b>natürlich</b> . Die Kamerabewegung ist der <b>Stand</b> . Das Schärfverhältnis ist die <b>Tiefenschärfe</b> . Der ästhetische Effekt wird auch mit dem gleichen Sprachcode übersetzt, nämlich „ragt“.
Tatort BR – Außer Gefecht	Der angestrahlte Betonschaft des Olympiaturms		Die Einstellungsgröße der Kamera ist <b>groß</b> und <b>nah</b> . Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b> . Die Achse ist <b>natürlich</b> . Die Kamerabewegung ist der <b>Stand</b> . Das Schärfverhältnis ist das <b>Scharfziehen</b> . Hier wird das Objekt, welches durch das Objektiv der Kamera zur Erscheinung kommt, mit einer einzigen Eigenschaft

.....  
 13 Für umfassende filmsprachliche Termini vgl. Kapitel 5.3. der vorliegenden Arbeit.

			<p>objektiv übertragen. Der Grund dafür ist die kurze Zeitspanne der Bildsequenz (nur 2 Sekunden). Die Funktion der Übertragung ist es, das Geschehen fokussiert zu lokalisieren.</p>
<p>Tatort BR – Außer Gefecht</p>	<p>Am Fuße des Olympiaturms erstreckt sich ein der Olympiassee, auf der schwarzen Oberfläche spiegelt sich der angestrahlte Turm.</p>		<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist die <b>Totale weit</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b>. Die Achse ist <b>natürlich</b>. Die Kamerabewegung ist der <b>Schwenk</b>. Das Schärfverhältnis ist die <b>Tiefenschärfe</b>. Der ästhetische Effekt wird durch das literarische Mittel der <b>Personifizierung</b>: „Fuße des Olympiaturms“ übertragen. Der Olympiassee ist im Satz <b>aktiv</b> und „erstreckt sich“. Die Reflektion des Olympiaturms wird auch durch die <b>aktive Satzformulierung</b> übertragen: „spiegelt sich“.</p>
<p>Tatort BR – Frau Bu</p>	<p>In der Ferne der Olympiaturm.</p>		<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist die <b>Totale weit</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b>. Die Achse ist <b>natürlich</b>. Die Kamerabewegung ist die <b>Fahrt</b>. Das Schärfverhältnis ist die <b>Tiefenschärfe</b>. Der ästhetische Effekt wird mit einem Satzfragment übersetzt. Hier wird kein Verb verwendet. Die Größe des Sprachcodes entspricht der des Originals.</p>
<p>Tatort BR – Frau Bu</p>	<p>Der Olympiaturm in der blauen Morgendämmerung:</p>		<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist die <b>Totale weit</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b>. Die Achse ist <b>natürlich</b>. Die Kamerabewegung ist der <b>Stand</b>. Das Schärfverhältnis ist <b>Tiefenschärfe</b>. Der ästhetische Effekt wird mit einem Satzfragment übersetzt. Die Größe des Sprachcodes entspricht der des Originals.</p>

<p>Tatort BR – Hellige</p>		<p>Vor dem orangefarbenen Abendhimmel zeichnen sich der Olympiaturm und das Zeltdach des Olympia-Stadions ab.</p>	<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist die <b>Totale und weit</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b>. Die Achse ist <b>natürlich</b>. Die Kamerabewegung ist der <b>Stand</b>. Das Schärfverhältnis ist die <b>Tiefenschärfte</b>. Der ästhetische Effekt wird durch Farbcodes „orange-roten“ übertragen. Der Satz ist <b>aktiv</b>: „zeichnen sich ab“ <b>Bildsprache</b>.</p>
<p>Tatort BR – Nicht jugendfrei</p>		<p>Auf dem Olympiaturm.</p>	<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist <b>groß</b> und <b>nah</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Untersicht (Froschperspektive)</b>. Die Achse ist <b>schräg</b>. Die Kamerabewegung ist der <b>Schwenk</b>. Das Schärfverhältnis ist das <b>Scharfziehen</b>. Diese Perspektivierung erzeugt einen ästhetischen Effekt, welcher mit den Sprachcodes nicht übertragen wird. Stattdessen wird eine Lokalangabe der Szene erwähnt.</p>
<p>Tatort BR – Nicht jugendfrei</p>		<p>Carlo, Leitmayr und Batic stehen auf dem Olympiaturm und blicken auf die nächtliche Stadt.</p>	<p>Die Einstellungsgröße der Kamera ist <b>groß</b> und <b>nah</b>. Die Kameraperspektive ist die <b>Normalsicht (Augenhöhe)</b>. Die Achse ist <b>natürlich</b>. Die Kamerabewegung ist die <b>Fahrt</b>. Das Schärfverhältnis ist das <b>Scharfziehen</b>. Diese Perspektivierung wird mit dem Sprachcode „nächtlich“ übersetzt. Hier erfolgt die Blickrichtung der Figuren parallel zu der der Kamera. Das Verb „blicken“ kommt zum Einsatz.</p>

Tabelle 25: Wahrzeichen *Olympiaturm* und der *Codeshifft*

## Fazit:

Die obige Betrachtung zeigt den Codeshift zwischen zwei Segmenten aus unterschiedlichen Medientexten. Die Untersuchung wurde auf einige wenige Aspekte begrenzt und fokussiert auf die Umsetzung sprachlicher Zeichen bei der Übertragung wesentlicher Bildelemente aus einem umfassenderen Codesystem. Dies lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

	Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
Codeshift	Einstellungsgröße der Kamera: groß, nah, Totale, weit	<ul style="list-style-type: none"><li>• ästhetischer Effekt durch konsequenten Gebrauch von ähnlichen Sprachcodes</li><li>• Verwendung von Satzfragmenten (Sätze ohne Verben)</li><li>• Rekreation der Atmosphäre durch Farbcodes</li></ul>
	Kameraperspektive	<ul style="list-style-type: none"><li>• Verwendung des Worts „Blick“</li><li>• Szenenwechsel durch lokale Angabe</li></ul>

Tab. 26: Der Codeshift zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Der Codeshift zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> wird bei den untersuchten Segmenten deutlich und zieht sich durch die Gesamtheit des Korpus. Auf codaler Ebene werden mehrere bildliche Aspekte selektiert und in sprachliche Codes umgewandelt. Intakt bleiben der ästhetische Effekt sowie das Gewicht des Codes im Medientext<sub>1</sub>. Das Gewicht des Codes umfasst den zeitlichen Umfang seiner Erscheinung im bewegten bildlichen Inhalt des Medientexts<sub>1</sub>, sowie seine Relevanz für die Inszenierung und Handlung des Tatortfilmes. Farbcodes werden eins zu eins übertragen. Die Perspektive der Kamera wird konsequent sprachlich codiert; so wird auch der Szenenwechsel durchgängig übertragen.

### 6.2.2.4 Äquivalenz

Im Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit wurde der Begriff der intercodalen Äquivalenz erläutert. Im Hörfilm werden alle Elemente, deren Konnotationen die Identität der Stadt verraten, als intercodale Äquivalenzen betrachtet. Diese können weiter differenziert werden:

Medientext <sub>1</sub>		Medientext <sub>2</sub>	der zu vermittelnde Codeinhalt
Bild und Geräusch		verbale Codes	
<i>städtische Bildelemente selektieren und die dazu gehörenden Geräusche kommentieren</i>	<i>entsprechende Codes finden → Äquivalenz intercodal herstellen</i>	sprachliche Codes, die eine „Stadt“ konnotieren	1. Es ist eine Stadt.
		sprachliche Codes, die Merkmale der Stadt München konnotieren	2. Es ist die Stadt München.
		sprachliche Codes, die das Erkennen von Stadtteilen in München ermöglichen	3. Es ist ein Stadtteil von München.

Tab. 27: Äquivalenzherstellung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>

Um beim Übersetzen gewisse Äquivalenzen intercodal herstellen zu können, wird der zu vermittelnde Codeinhalt unabhängig von seiner medialen Verfasstheit als intendierte Kommunikationsbotschaft betrachtet. Die Bildbeschreiber (Übersetzer) interpretieren Medientext<sub>1</sub> in seiner Ganzheit und selektieren einige bildliche Elemente, deren Funktion für das Verständnis der Handlung holistisch betrachtet und ausgewertet wird.

Das Wort „Stadt“ ist eine direkte Äquivalenz. D. h. die intendierte Kommunikationsbotschaft wird in den Medientext<sub>2</sub> durch eine direkte Äquivalenz ihrer Entsprechung aus dem Medientext<sub>1</sub> intercodal übertragen. Anders gesagt, die mentalen Bilder, welche die Konnotationen des Worts „Stadt“ aktivieren, ähneln den Bildern des Medientexts<sub>1</sub>. Im Korpus kommt eine explizite Erwähnung von „Stadt“ nur 22 Mal vor:

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Allmächtig neu	Ein Schwenk über die Münchner Innenstadt bei Tag.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	S Die beiden fahren im BMW durch die Stadt.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Im BMW fahren die Kommissare wieder durch die Stadt.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Sie fahren im Jaguar durch die Stadt.
Tatort BR – Fremdwohner	Im Stadtteil Neuperlach

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Heilige	Sie fahren durch die Stadt.
Tatort BR – Heilige	Angespannt rast sie durch die Stadt.
Tatort BR – Im freien Fall	wieder in der Stadt.
Tatort BR – Im Visier	Auf einem Münchener Stadtplan sticht er eine Reißzwecke in den südlichen Bezirk Obergiesing.
Tatort BR – Jagdzeit	Das Display ihres Navis zeigt einen Ausschnitt des Stadtplans von München.
Tatort BR – KleineDiebe	Messestadt West U 2 – 11.05 / U 7 – 11.07.
Tatort BR – KleineDiebe	Dan greift nach dem Stadtplan und wirft dabei eine halb gefüllte Kaffeetasse um.
Tatort BR – KleineDiebe	Dan schaut in den Stadtplan.
Tatort BR – Liebeswirren	Über den Dächern der Münchner Innenstadt:
Tatort BR – Macht und Ohnmacht	Im Altstadt-Tunnel:
Tatort BR – Nicht jugendfrei	und schaut dann auf die nächtliche Stadt.
Tatort BR – Schneetreiben	Die Münchener Innenstadt bei Nacht.
Tatort BR – Schneetreiben	Der BMW fährt an verschneiten Stadtvillen vorbei.
Tatort BR – Wir sind die Guten	In einer Stadtwohnung:
Tatort BR – Wir sind die Guten	der auf einer Brücke über einer Stadtautobahn
Tatort BR – Wir sind die Guten	Leitmayrs Kombi fährt durch die Stadt.
Tatort BR – Wüstensohn	Nasir rast in seinem Aston Martin durch die Stadt.

Tab. 28: Die Annotation *Stadt* als direkte Äquivalenz im Korpus

Es ist deutlich, dass die Bildbeschreiber die direkten Äquivalenzen sparsam verwenden, weil sie damit die objektive Bildübertragung nicht verletzen wollen. Wenn die intendierte Kommunikationsbotschaft durch ein anderes Zeichensystem als Sprache geliefert wird, verzichten die Bildbeschreiber auf die direkten Äquivalenzen dieser Botschaft im Zeichensystem der Sprache, um hierbei objektiv zu bleiben und ihre persönlichen Interpretationen beim Übersetzungsprozess zu blockieren (vgl. Kapitel 1.1). Das bedeutet, filmische Bilder, die keine Elemente des Schriftsystems beinhalten, z. B. ein Schild mit dem Wort „Innenstadt“

oder „München Hauptbahnhof“, werden mit generalisierenden Setzungen übertragen. Dies geschieht dann, wenn die intendierte Kommunikationsbotschaft universell interpretierbar ist. D. h. die Botschaft beinhaltet Elemente, die bei allen Individuen einer Sprachgesellschaft das gleiche mentale Bild abrufen. Handelt es sich um eine Spezifizierung dieses Bildes, ändert sich die Strategie der Bildbeschreiber bei der Äquivalenzfindung. Hier wird deutlich, dass eine Interpretation vermieden werden kann. Ein Beispiel dafür ist die Übertragung der Wahrzeichen von München. Diese werden namentlich übertragen und stellen somit eine direkte intercodale Äquivalenz ihrer Entsprechungen aus dem Medientext<sub>1</sub> her. Ein anderes Beispiel dafür ist die Übertragung der Stadtteile von München. Wenn es darum geht, das Geschehen im Tatortfilm in einem bestimmten Stadtteil von München bildlich zu situieren, fungieren örtliche Bezeichnungen als direkte verbale Äquivalenzen.

### 6.2.3 München als Tatort

In diesem Kapitel geht es darum, die Repräsentation der Stadt München als Tatort im Hörfilm genauer zu betrachten. Dabei liegt der Fokus auf dem Übersetzungsprozess zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>. Die intertextuelle Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext unter Berücksichtigung der codalen Verschiebung soll anhand von Beispielen begründet werden.

Im Korpus werden zahlreiche Indizien für die kriminelle Seite des städtischen Münchens aufgeführt. Die entspricht natürlich nicht einer Abbildung realer Verhältnisse, sondern der genretypischen Fiktionalisierung im Krimi – und dies in Medientext<sub>1</sub> ebenso wie in Medientext<sub>2</sub>. Diese Indizien habe ich unter zwei Kategorien zusammengefasst. Die erste Kategorie betrifft die spezifische Tatortsprache (Tatortjargon). Die zweite Kategorie umfasst die örtlichen Bezeichnungen in München und deren archetypischen Figuren. Die städtischen Figuren verraten durch Bekleidung und Körperhaltung ihre Zugehörigkeit u. a. zu einem bestimmten Stadtteil und seiner sozioökonomischen Situierung im Gesamtgefüge der Stadt. Dass sie zum Tatort-Schema gehören, wird durch die Inszenierung greifbar gemacht.

Das Situieren des Geschehens in einem bestimmten Stadtteil Münchens reicht an sich alleine nicht aus, um eine „Darstellungsbedeutung“ vollständig zu machen:

Der Darstellungsbedeutung liegt nämlich immer schon eine *Beziehung von Text und Bedeutung* zugrunde. Als situationsübergreifende erwartbare Größe resultiert die *Bedeutung* nicht allein aus einem wiederholten

Bildgebrauch, sondern auch daraus, dass vergleichbare Bilder bei deren Verwendung immer wieder ein entsprechender Darstellungs-*Sinn* durch Textteile zugeschrieben wurde (Steinseifer 2010, S. 341, Hervorhebung im Original).

Die obige Betrachtung kann auf den filmischen Tatort übertragen werden. Die durch die Inszenierung entstandene Beziehung zwischen einem bestimmten Ort (in diesem Fall einem Stadtteil Münchens) und der Bedeutung dieses Ortes im Laufe des Spielfilms (in diesem Fall einem Tatort) ergibt sich durch den „Darstellungssinn“. Dabei werden fiktive und faktische Ereignisse vermischt, sodass ein Rezeptionsirrtum und eine gewisse Ästhetik der faktischen Illusion entstehen. Um dies genauer zu betrachten und um eine exemplarische Darstellung zu gewinnen, wird auf die einschlägigen Kategorien im Korpus eingegangen. Im Korpus wurden im Rahmen der Analyse alle Verweise auf Bekleidung annotiert. Es ergaben sich 278 Treffer, von denen viele der Zugehörigkeit der Figuren zu einem bestimmten Berufs-, Sozial- oder Religionsfeld zuzuordnen sind. Da der Fokus aber der vorliegenden Studie und insbesondere das Darstellungsinteresse des vorliegenden Kapitels ausschließlich auf dem Tatort und den damit verbundenen Merkmalen liegt, wurden daraus einschlägige 16 Kategorien ausgewählt, welche den Darstellungssinn eines Krimis gemäß Steinseifers (2010) Verständnis wiedergeben. Eine archetypische Figur der städtischen Inszenierung ist der Obdachlose. Das Korpus weist hier nur vier Erwähnungen auf. Diese wurden unter der Kategorie „städtische Figuren“ annotiert:

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Ein neues Leben	Während er die Straße überquert, begegnen ihm zwei Obdachlose mit einem Einkaufswagen.
Tatort BR – Jagdzeit	Auf einer Bank liegt ein Obdachloser im Schlafsack.
Tatort BR – Jagdzeit	Peschke geht zu einem Obdachlosen, der auf einer Bank liegt und hält ihm Nesses Foto hin.
Tatort BR – Mörderisches Märchen	Ein Obdachloser schiebt einen Einkaufswagen vor ihnen über die Straße und fixiert die Kommissare.

Tab. 29: Die Annotation *Obdachlose* als städtische Figur

Viel häufiger ist die Identifikation städtischer Figuren anhand ihrer Kleidung (s.o. die quantitative Analyse). Auf diesen Aspekt wird auch noch einmal im darauffolgenden Kapitel zum Thema München als Metropole eingegangen. Im

Korpus sind 16 Treffer enthalten, die deutlich machen, dass es sich bei den dargestellten Figuren um Tatortakteure in typischer Rolleninszenierung handelt. Die folgende Tabelle beinhaltet sprachliche Indizien dafür. Diese sind in der Tabelle hervorgehoben:

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Jagdzeit	Auf Parkbänken sitzen Jugendliche, trinken und hören Musik aus einem Ghettablaster. Auf einer der Bänke Jaro und der mit der <b>Lederjacke</b>
Tatort BR – Jagdzeit	Daneben steht ein Mann in <b>blauer Uniformjacke</b> .
Tatort BR – Wüstensohn	Darauf ein Mann mit grauem Vollbart ... „Ein großer Mann.“ ... und einer <b>Kufia</b> , einem weißen Kopftuch.
Tatort BR – Jagdzeit	Der Jugendliche mit der <b>Lederjacke</b> und der mit der <b>Kapuzenjacke</b> stellen sich Nessi in den Weg.
Tatort BR – Jagdzeit	Die Jäger tragen <b>orange Warnwesten</b> .
Tatort BR – Ganz normaler Fall	Die meisten Männer tragen <b>Kippas</b> , kleine runde Käppchen, die Kopfbedeckung der orthodoxen Juden.
Tatort BR – Wüstensohn	Ein Angestellter mit <b>Gebetsmütze</b>
Tatort BR – Wüstensohn	Ein Mann mit <b>Gebetsmütze</b> spielt ein Kriegsspiel.
Tatort BR – Macht und Ohnmacht	eine Frau mit <b>Kopftuch</b>
Tatort BR – Ganz normaler Fall	Er hat einen <b>Gebetsmantel</b> umgehängt und trägt eine <b>trichterförmige Kopfbedeckung</b> .
Tatort BR – Jagdzeit	Jaro, der mit der <b>Kapuzenjacke</b> , zieht eine Tabletenschachtel heraus.
Tatort BR – Wüstensohn	neben ihm steht eine junge Frau in <b>Reizwäsche</b>
Tatort BR – Jagdzeit	Nessi kommt an einem Imbiss vorbei. Davor stehen zwei Jugendliche, einer mit <b>Lederjacke</b> , der andere mit <b>Kapuzenjacke</b> .
Tatort BR – Kleinediebe	Ein Mann, Ende vierzig, mit Schnurrbart und <b>Pelzmütze</b> , kommt aus dem Gebäude.
Tatort BR – Jagdzeit	sehr <b>einfach gekleideter</b> Menschen mit Taschen und Einkaufswagen.
Tatort BR – Ganz normaler Fall	Sie tragen <b>Kippas</b> .

Tab. 30: Übertragung der *Bekleidung* von städtischen Figuren

Die hervorgehobenen sprachlichen Codes können folgendermaßen klassifiziert werden:

Sprachliche Formulierungen	Interpretationsfeld <sup>14</sup>
Lederjacke, einfach gekleideter, Kapuzenjacke	<i>Markierung zwecks temporärer Differenzierung</i>
blauer Uniformjack, orange Warnweste, Reizwäsche	<i>Beruf</i>
Kippas, Gebetsmütze, Kopftuch, Gebetsmantel, trichterförmige Kopfbedeckun	<i>Religionsgemeinschaft</i>
Kufia, Pelzmütze	<i>ethnische Gruppierung</i>

Tab. 31: Klassifizierung von *Bekleidungen* städtischer Figuren

An dieser Stelle wird postuliert, dass die Hervorhebung der Kleiderstücke im Hörfilm dazu dient, die Akteure eines Tatorts von anderen städtischen Figuren im Gesamtbild der Stadt München zu unterscheiden und ihre Rollen in der Tatort-Inszenierung in knapper Form herauszuarbeiten. Die folgenden Subkapitel sollen exemplarisch den Codeshift zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> aufzeigen und die intertextuelle Beziehung zwischen ihnen erläutern. Dabei wird stichprobenartig der Hörfilm „Jagdzeit“ in den Blick genommen. Dieser Beispieltext ist insofern exemplarisch für das Korpus, weil die erwähnten Kleidungsstücke in diesem Hörfilm nicht nur der sozialen oder religiösen Verortung dienen, sondern auch die Tatort-Akteure hervorheben.

### 6.2.3.1 Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> im Vergleich

In der folgenden Tabelle findet sich eine Gegenüberstellung des Medienbilds und der Beschreibung im Hörtext. Diese dient dazu, exemplarisch nachzuvollziehen, welche Funktionen in diesem spezifischen Fall Bekleidung erfüllt:

.....

14 Das Interpretationsfeld habe ich zwar durch das genaue Anschauen des Spielfilms entwickelt, jedoch beruht es nicht auf persönlicher Interpretation.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>Auf Parkbänken sitzen Jugendliche, trinken und hören Musik aus einem Ghetto-Blaster.</p>
	<p>Auf einer der Bänke Jaro und der mit der Lederjacke</p>
	<p>Jaro, der mit der Kapuzenjacke, zieht eine Tablettenschachtel heraus.</p>

Tab. 32: Funktionen der verbalisierten Bekleidung von Figuren, ein Beispiel aus dem Tatortfilm *Jagdzeit*

Der Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> zeigt deutlich, dass die Erwähnung von Bekleidungsstücken der Figuren hier der Unterscheidung von anderen für die Handlung irrelevanten Figuren dient. Umschreibungen wie „der mit der Kapuzenjacke“ oder „der mit der Lederjacke“ referieren auf zwei verschiedene Figuren, deren Stimmen im Dialog des Medientext<sub>1</sub> gleichzeitig zu hören sind.

Die Szenen sind chronologisch geordnet. In der ersten oben abgebildeten Szene erscheinen drei Jugendliche mit ähnlichem Kleidungsstil wie die später gezeigten. Jedoch werden diese nicht gesondert im Medientext<sub>2</sub> erwähnt. In der zweiten Szene werden den Rezipienten die zentralen Figuren bildlich präsentiert. Dementsprechend müssen die Audiodeskriptoren diese auch im Medientext<sub>2</sub> gesondert bezeichnen. In der dritten Szene erfolgt die gesonderte Erwähnung des Kleidungsstils, obwohl der Name der handelnden Figur bereits

erwähnt wird. Dies dient dazu, den Hörfilmrezipienten darauf aufmerksam zu machen, dass es sich um Tatortakteure handelt, denn eine Funktion für die Entfaltung der Handlung zukommt, deren Namen aber im Laufe des Spielfilms erst an dieser Stelle erwähnt werden. Die genaue Bedeutung dieser Codierung wird im darauffolgenden Kapitel 6.2.3.3 untersucht.

### **Fazit:**

Augenfällig an diesem Vorgehen ist, dass die Kleidungsmerkmale der Figuren die Funktion erfüllen sollen, die Handelnden für den Betrachter zu bestimmen. Wie eingangs erwähnt, werden die so hervorgehobenen Figuren von den Personen im Umfeld unterschieden. Anders gesagt, dient die Erwähnung der Kapuzen- bzw. Lederjacke vorrangig dazu, relevante Akteure zu markieren, während andere Kleidungsmerkmale wie die Kippa oder der Gebetsmantel zudem die Zugehörigkeit zu einer religiösen wie sozialen Gruppe codieren. Bekleidung hat im Hörfilm demnach einen multifunktionalen Charakter. Auf der Inszenierungsebene kann sie in verschiedene mentale Bilder bei den Rezipienten übersetzt werden.

### 6.2.3.2 Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>: Intercodale Differenzen

Die Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung des Analysefaktors „München als Tatort“ wird an dieser Stelle auf zwei Ebenen untersucht. Zuerst auf der intercodalen Ebene, wobei einzelne Codes aus den beiden Medientexten gegenübergestellt werden und anschließend auf der Medientextfragmentebene, auf der ein Fragment aus Medientext<sub>1</sub> mit seiner Entsprechung aus Medientext<sub>2</sub> verglichen wird.

#### ***I. Intercodale Ebene:***

Die intercodale Ebene der Intertextualität unter Berücksichtigung des Aspekts von „München als Tatort“ lässt sich durch die Untersuchung jener Codes zeigen, die den „Tatort“ an sich konstruieren. Häusler & Henschen (2011) gehen davon aus, dass der Tatort durch Implikationen der Wirklichkeit konstruiert wird, die u. a. einen Verstoß gegen Gesetze oder ein Verbrechen zeigen. Der Tatort ist das Endergebnis dessen, was im Tatortfilm (meistens am Anfang) inszeniert wird. Zur Inszenierung des Tatorts gehören bestimmte Akteure,

welche in der Realität auch wiedererkennbar sind. Diese bilden einen kulturellen Topos (vgl. Häusler & Henschen 2011, S. 8).

Bestandteile eines typischen Tatortfilms sollen reale Bestandteile des kriminologischen Verfahrens in der filmischen Inszenierung widerspiegeln. Diese Bestandteile umfassen Personen (Akteure), Räume, Orte, Gegenstände und Geräusche, welche eine gewisse Ästhetik erzeugen. Medientext<sub>2</sub> beinhaltet Wörter, deren Bedeutung die hiesigen Bestandteile des Tatorts wiedergeben. Im Korpus wurden alle Tatort-spezifischen Wörter annotiert. Diese werden an dieser Stelle genauer betrachtet und hervorgehoben:

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Allmächtig neu	Ein Blick von oben durch das Lüftungsgitter in den Verhörraum nebenan.
Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Er hebt das Absperrband.
Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Das Ermittlerteam im Verhörraum.
Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Lerch sitzt hinter dem Einwegspiegel.
Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Der bullige Spurensicherer gibt ihm die Pilleddose.
Tatort BR – Am Ende des Flurs neu	Leitmayr zur Spurensicherung:
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Kalli hinter einer Trennscheibe.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Ernst blickt Batic vom Stauwerk Oberförhing hinter zu seinen Kollegen am Tatort.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Auf der Brust des Jungen ein Einschussloch und zwei Obduktionsnähte.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Sie gehen auf einen Obduktionstisch zu.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Kalli paust mit Hilfe eines Klebestreifens und einer Rasierklinge einen Fingerabdruck ab.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	Im Vernehmungsraum.
Tatort BR – DasVerkaufteLächeln neu	In der Pathologie.
Tatort BR – Der tiefe	Der BMW passiert einen Polizeiwagen und stoppt

Dokumentname	Segment
Schlaf	unter einer Autobahnbrücke vor einem <b>Absperrband</b> .
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Vor dem Gründerzeithaus parken der dunkle BMW und ein <b>Streifenwagen</b> .
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Am <b>Streifenwagen</b> öffnet eine <b>Beamtin</b> die Tür.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	<b>Blaulicht</b> flackert.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Der <b>Notarzt</b> und ein <b>Spurensicherer</b> drehen den <b>Toten</b> auf den Rücken. Er hat viele <b>Verletzungen</b> im Gesicht.
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	( <b>Handschellen</b> klicken)
Tatort BR – Der Traum von der Au – Kopie	Strobl tritt an das Trenngitter und schaut auf Grassls <b>Leiche</b> .
Tatort BR – Ein neues Leben	<b>Hauptkommissar</b> Leitmayr geht auf eine grüne Lichtung.
Tatort BR – Ein neues Leben	Leitmayr holt eine <b>Klarsichttüte</b> heraus.
Tatort BR – Fremdwohner	Sie tragen <b>Latexhandschuhe</b> .
Tatort BR – Fremdwohner	Ein kleiner Junge steht im Hof und hält eine <b>Pissole</b> hoch.
Tatort BR – Fremdwohner	Er schiebt ein <b>Taschenmesser</b> in den Türspalt und drückt damit den Schnapper zurück.
Tatort BR – Ganz normaler Fall	Unten im Treppenhaus steht der <b>Gerichtsmediziner</b> zwischen Spurensicherern.
Tatort BR – Ganz normaler Fall	Der <b>Pathologe</b> deutet auf ein mit <b>Blut</b> geschriebenes Wort neben einer <b>Blutlache</b> .
Tatort BR – Heilige	Ein Warteraum des <b>Gefängnisses</b> : Draußen hält Leitmayr mit seinem Rad.
Tatort BR – Heilige	Michel hat den Kommissaren <b>Schusswesten</b> gegeben.
Tatort BR – Im freien Fall	Auf dem Glasdach liegt der <b>leblose Körper</b> eines Mannes.
Tatort BR – Im freien Fall	Im <b>Präsidium</b>
Tatort BR – Im Visier	Der <b>uniformierte Polizist</b> und ein Kollege folgen ihr im Streifenwagen.
Tatort BR – Im Visier	Draußen fahren <b>Einsatzfahrzeuge</b> auf den Vorplatz.

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Im Visier	Die <b>Einsatzkräfte</b> haben jetzt Helme mit <b>Visier</b> und Headset auf.
Tatort BR – Im Visier	Er trägt <b>kugelsichere Weste</b> und Headset (TÜR) und geht zu den Männern.
Tatort BR – Mörderisches Märchen	Batic greift nach der Hand des <b>Skeletts</b> und fingert ein Schlüsselbund von den Knochen.
Tatort BR – Mörderisches Märchen	Darunter kommt ein <b>Totenschädel</b> zum Vorschein.
Tatort BR – Nie wieder frei sein	s <b>Schnittwunden</b> an Hand und Unterarm.
Tatort BR – Nie wieder frei sein	Der Mann mit Kapuze zieht den <b>reglosen Körper</b> einer Frau von der Ladefläche.
Tatort BR – Nie wieder frei sein	Ein Polizist und <b>Sanitäter</b> kommen herein.
Tatort BR – Oider Depp	Der richtet das <b>Gewehr</b> auf Leitmayr, dann wieder auf Esslinger.
Tatort BR – Oider Depp	Berni platziert den <b>Gewehrlauf</b> zwischen Esslingers Augen und – drückt ab.
Tatort BR – Oider Depp	Mit gezückten <b>Waffen</b> treten die Kommissare ein.
Tatort BR – Verlorene Kind	Im <b>Hubschrauber</b> .
Tatort BR – Verlorene Kind	Gemeinsam legen sie die Rose auf den <b>Leichnam</b> .
Tatort BR – Verlorene Kind	Kirchner liegt mit gefalteten Händen im offenen <b>Sarg</b> .
Tatort BR – Verlorene Kind	Auf dem Teppich die <b>Umrisszeichnung</b> der Leiche und ein <b>Blutfleck</b> .
Tatort BR – Wir sind die Guten	An der <b>blutverschmierten</b> Wanne sichert ein Mann im Overall mit Pinsel und Pulver Spuren.
Tatort BR – Wir sind die Guten	Kommissar Batic wird <b>beatmet</b> .
Tatort BR – Wir sind die Guten	Der Arzt setzt den <b>Defibrillator</b> an. Batics Brustkorb bäumt sich kurz auf. Mit aller Kraft führt der Arzt die Herzmassage durch.
Tatort BR – Wir sind die Guten	Ein Arzt holt mit einer Pinzette eine <b>Kugel</b> aus Batics Bauch.

Tab. 33: Tatortvokabular im Korpus

Die Tabelle beinhaltet Tatort-Codes aus 16 Dokumenten. Die restlichen 13 Dokumente beinhalten die gleichen Bestandteile. Diese wurden aber nicht vollständig in die Tabelle übertragen, um auf Wiederholungen zu verzichten.<sup>15</sup> Ich betrachte die hervorgehobenen Wörter in Anlehnung an Suerbaum (1985) als *Intertextualitätssignale*<sup>16</sup> im Medientext<sub>2</sub>. Die *Intertextualitätssignale* fungieren als Markierungen im Medientext<sub>2</sub> und sie lassen sich in unterschiedliche Kategorien klassifizieren:

1. **Orte:** Verhörerraum, Tatort, Gefängnis, Präsidium, Vernehmungssaal, Pathologie
2. **Gegenstände:** Absperrband, Einwegspiegel, Trennscheibe, Obduktionstisch, Polizeiwagen, Streifenwagen, Blaulicht, Klarsichttüte, Latexhandschuhe, Pistole, Taschenmesser, Schusswesten, Einsatzfahrzeuge, kugelsichere Weste, Gewehr, Gewehrlauf, Waffen, Hubschrauber, Sarg, Umrisszeichnung, Defibrillator, Kugel
3. **Markierte Person/en:**
  - 3.1. **Bewegte Funktion:** Hauptkommissar, Ermittlerteam, Spurensicherer, Spurensicherung, Beamtin/e, Notarzt, Gerichtsmediziner, Pathologe, uniformierte Polizist/in, Einsatzkräfte, Sanitäter
  - 3.2. **Statische Funktion:** Tote, Leiche, lebloser/regloser Körper
  - 3.3. **Markierende Funktion:** Einschussloch, Obduktionsnähte, Fingerabdruck, Verletzungen, Blut, Blutlache, Blutfleck, blutverschmiert, Skeletts, Totenschädel, Schnittwunden, Leichnam, beatmet
4. **Geräusch:** Handschellen

Die erste Klassifikation, *Orte*, beinhaltet alle örtlichen Bezeichnungen im Medientext<sub>2</sub>, die eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub> durch ihre räumliche Markiertheit kreieren. Die Audiodeskriptoren verzichten auf die objektive Beschreibung dessen, was sie auf dem Bild sehen, da sie dadurch ihre Beschreibung so markieren wollen, dass den Rezipienten eine gefilterte Wahr-

.....

15 Für eine vollständige Zählung der Treffer vergleiche Kapitel 6.1.7.

16 Vgl. Kapitel 3.4.

nehmung ermöglicht wird. Die Filterung erfolgt durch die markierten Codes, welche als Intertextualitätssignale fungieren.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>	Markierung
 <p data-bbox="141 432 415 480">Tatort BR – Nie wieder frei sein 00:45:10</p>	<p data-bbox="468 268 645 292">Im Verhörraum.</p>	<p data-bbox="689 268 966 504"><i>Es ist ein schlicht beleuchtetes Zimmer. Es gibt einen Tisch und Stühle. Über dem Tisch hängt eine Lampe. Die Fenster im Zimmer haben ein undurchsichtiges Glas. Die Personen im Zimmer sind ein Verdächtiger und jemand, der ihn befragt, meistens ein Kommissar.</i></p>

Tab. 34: Die Annotation *Verhörraum* als Intertextualitätssignal

Die Bezeichnung „Verhörraum“ schafft ein kognitives Netzwerk, welches ein mentales Bild bei den Rezipienten erzeugt. Die individuelle Interpretation dieses Bildes hängt vom verfügbaren Wissen und von eigenen Erfahrungen der Rezipienten ab. Der Code aktiviert ein Netzwerk von intertextuellen Beziehungen zu anderen Texten, Bildern oder sogar Erinnerungen.

In ähnlicher Weise können bestimmte codierte Gegenstände in Medientext<sub>2</sub> auf der Mikroebene eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub> schaffen. Die Gegenstände werden je nach Funktion genauer übersetzt, um einen semantischen Bogen zum genrespezifischen Kognitionsfeld zu schlagen. Die genaue Übersetzung erfolgt durch zwei Markierungsmittel:

1. *lexikalische Spezifizierung:*

- a) Bildung von Komposita: Tisch → Obduktionstisch, Band → Absperrband
- b) Adjektivierung: Weste → kugelsichere Weste

2. *Lexikalische Variierung:* (Polizei-, Streifen-, Einsatzwagen), (Gewehr, Pistole, Waffen)

Die Personen im Medientext<sub>1</sub> werden auch je nach Funktion und Rolle im Tatort markiert. Dieser Schritt hat eine integrative Wirkung auf die Isotopie und Vermittlung der Handlung.<sup>17</sup> Im vorherigen Kapitel wurde festgestellt, dass Akteure durch die Beschreibung ihrer Kleidung markiert werden. Hier

.....  
17 Vgl. Isotopie im Kapitel 1.2

handelt es sich um Akteure, die typischerweise in Tatortfilmen und ähnlichen Vertretern des Genres auftreten. Die Markierung schafft eine intertextuelle Beziehung innerhalb der Gattung und der medialen Verfasstheit des Tatorts an sich. Die Personen werden durch ihre Funktion im Tatort markiert. Diese Funktion kann bewegt oder statisch sein. D. h. die Erscheinungsform der Person bzw. eines Teils dieser Person definiert die Rolle dieser Person im Medientext<sub>1</sub> (Tatortspielfilm). Bei Personen mit aktiver, bewegter Funktion handelt es sich um Aufgaben, Berufsfelder oder Tätigkeiten, die zur Gattung gehören. Bei den statischen Personen handelt es sich um Erscheinungsformen ohne Bewegung, deren Funktion aber für die Handlung des Tatorts von großer Bedeutung ist. Die Personen im Tatort werden durch ihre Markierung als Tatortakteure codiert. Dies erfolgt durch das Übersetzen ihrer vorhandenen Markierung aus Medientext<sub>1</sub> in Medientext<sub>2</sub>. Die vorhandene Markierung kann eine Farbe (*blutverschmiert*), eine Aktion (*wird beatmet*) oder ein Körperteil (*Totenschädel*) sein. Auch Geräusche werden markiert, indem sie mit denjenigen Codes kommentiert werden, welche zu dem genrespezifischen semantischen Feld gehören. All diese Codes haben einen semantischen Bezug zum Kognitionsfeld und werden dementsprechend markiert. Ihre Markiertheit stellt die intertextuelle Beziehung her.

## ***II. Medientextfragmetebene***

Es wird postuliert, dass die mediale Form der Tatort-Inszenierung von Medientext<sub>1</sub> übersetzt wird, damit eine Tatortästhetik in Medientext<sub>2</sub> möglich ist. Einige Geräusche oder Äußerungen werden bei der Montage absichtlich eingefügt, damit der Film genretreu und somit als Tatort-Film erkennbar bleibt. Die Bilder und die Geräusche, die sie begleiten, schaffen eine sinnlich-komplexe Wahrnehmung, weil sie gleichzeitig zwei Kommunikationskanäle aktivieren, nämlich das Sehen und das Hören. Werden die Bilder blockiert, bedarf es einer Erläuterung dieser Geräusche, damit eine Rezeption möglich ist. Die Interpretation der Geräusche schafft eine intertextuelle Beziehung zum Medientextfragment und ermöglicht die Rezeption. Das soll nachfolgend anhand einiger Beispiele genauer untersucht werden.

### ***Beispiel 1: Der Tatort ist in einem Stadtteil Münchens***

Das folgende Beispiel zeigt selektierte Teile einer Filmsequenz aus dem Tatort: „Fremdwohner“. Der Medientext<sub>1</sub> wird für die Darstellung in diesem Kapitel

durch ein selektives Verfahren auf Screenshots minimalisiert, damit ein Vergleich auf der medialen Ebene der vorliegenden Arbeit überhaupt möglich ist. Im Medientext<sub>1</sub> wird die Transformation durch das Situieren des Tatorts in einen bestimmten Stadtteil Münchens deutlich. Wie geschieht das im Medientext<sub>2</sub>? Wie wird Intertextualität auf dieser Ebene hergestellt?

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>	Markierung
	<p>00:07:48 Eine Politesse und ein Passant in der Albanistraße.</p>	<p>Ein Stadtteil Münchens wird an dieser Stelle gezeigt. Hier wird ein normaler Tagesablauf präsentiert. Die Politesse kontrolliert ein falsch parkendes Auto. Der Mann mit dem Hund wird als Passant bezeichnet. Das Straßenschild wird auf den Straßennamen reduziert, obwohl es im Vordergrund des Kamerablicks erscheint. Der Bezug zum Ort wird durch die Übertragung des Straßennamens hergestellt.</p>
	<p>00:08:48 "Ist direkt um die Ecke." Lilienstraße 77.</p>	<p>Im Gegensatz zur vorherigen Sequenz wird hier die örtliche Bezeichnung gezoomt. Im Medientext<sub>1</sub> erscheint der Straßename im Hintergrund und ist kaum bemerkbar. Dieser wird im Medientext<sub>2</sub> in den Vordergrund geholt. Die örtliche Bezeichnung und das Verorten des Geschehens wird hier hervorgehoben; viel mehr als das sekundär Geschehene, welches die mediale Verfasstheit des Medientexts<sub>1</sub> in den Vordergrund rückt.</p>

	<p>00:09:24  Leitmayr: <i>„Die Au ist immer noch das Dorf mitten in der Stadt. In einer Viertelstunde kannst du von hier zum Marienplatz gehen.“</i>  Batic: <i>„Was soll ich denn da? Bin ich Tourist?“</i>  Leitmayr: <i>„Manchmal kommst du vor wie einer“.</i>  00:09:37  <i>„In drei Minuten am Tatort!... Zu Fuß!“</i>  00:09:40  <i>„Servus.“</i>  Sie gehen auf das Haus von Vroni Burger zu. Davor stehen Polizisten.</p>	<p>Der Weg zum Tatort ist im Fokus dieser Sequenz. In diesem Wohnviertel wurde die Tat begangen. Die Intertextualität lässt sich durch eine Mischung aus Audiodeskription und Dialog ableiten. Leitmayr erklärt Batic den Weg zum Tatort, als ob er einen Stadtplan dabei hätte. Über den Dialog erfahren die Rezipienten sogar Orientierungshinweise innerhalb der Stadt München.</p>
	<p>Die junge Frau hängt mit weit aufgerissenen Augen kopfüber im Aquarium. Leute in weißen Overalln sichern Spuren. Carlo Menzinger geht auf Leitmayr zu.</p>	<p>Erst an dieser Stelle wird die Leiche gezeigt. Hier wird der Tatort genauer präsentiert. Alle dazugehörigen Elemente sind präsent: Blut, eine Leiche, Spurensicherer und die Kommis-sare. Das ganze Medientextfragment, welches zu dieser Szene führt, dient nur dazu, den Tatort geographisch zu verorten und das Geschehen in einen sozialen Zusammenhang zu konkretualisieren.</p>

Tab. 35: Die Verortung des Tatorts in einem Stadtteil von München, Medientext, und Medientext, im Vergleich

### **Zwischenfazit 1:**

Die intertextuelle Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> wird durch Signale hergestellt. Diese Signale umfassen örtliche Bezeichnungen, welche das Geschehen in einen geographischen Rahmen situieren. Im Hörfilm werden diese Signale betont, in dem sie durch das Übersetzen vergrößert erscheinen. Die Audiodeskription und die Dialoge der Figuren schaffen ein mediales Fragment im Hörfilm, dessen Funktion es ist, die Handlung des Films in einem geographischen und einem sozialen Zusammenhang zu kontextualisieren. Die Verknüpfung zwischen Inszenierung und Wirklichkeit wird durch die intertextuelle Beziehung zwischen dem geographischen Ort und seiner Bedeutung für die Rezipienten hergestellt.

### ***Beispiel 2: Die ganze Stadt ist der Tatort***

Im Beispiel 2 handelt es sich um eine holistische Darstellung der Stadt München als Tatort. Die Tatortakteure bewegen sich in der Stadt. Welche Intertextualitätssignale gibt es in den Medientexten und wie werden diese umgesetzt, um die Stadt als Tatort zu präsentieren? Dafür werden alle örtlichen Bezeichnungen im Tatort: „Das Verlorene Kind“ berücksichtigt und als Medientextfragmente miteinander verglichen.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>	Markierung
	<p>00:02:34  Ein Wintermorgen, es liegt Schnee. Ein heller BMW hält an der Münchner Theresienwiese.</p>	<p>Der Tatortfilm fängt mit dieser Szene an. Schon an dieser Stelle wird München als Ort der Handlung erwähnt. Dies wird durch die Erwähnung der „Theresienwiese“ umso spezifizierter. Die Theresienwiese trägt eine dichte Markierung in sich, weil sie der Ort des Münchner Oktoberfests ist. Doch die Erwähnung des Zeitrahmens der Handlung präsentiert die Leere und die schneebedeckte Umgebung des gleichen Ortes.</p>
	<p>00:08:23  <i>„Meine Karte.“ Etwas Atmo</i>  Der BMW steht auf einer Isarbrücke. Leitmayr kommt mit Würstchen in Semmeln und steigt zu Ba-tic in den Wagen.</p>	<p>Die Isarbrücke wird nach 6 Minuten Verlaufszeit absichtlich im Medientext<sub>1</sub> gezeigt, um die Entfernung zwischen unterschiedlichen Handlungsorten zu verdeutlichen. Im Medientext<sub>2</sub> wird die Funktion der Brücke noch deutlicher, denn der Audiodeskriptor scheint sich in München sehr gut auszukennen und spezifiziert sogar, an welchem Fluss die Brücke ist. Der sehende Rezipient kann die Brücke anhand im Hintergrund gezeigter Merkmale der Stadt erkennen.</p>

	<p>00:09:24  Leitmayr: <i>"Die Au ist immer noch das Dorf mitten in der Stadt. In einer Viertelstunde kannst du</i>  00:31:42  <i>"Außerdem ist es kalt."</i>  <i>Über Türschlagen Leitmayr nimmt seinen Mantel und folgt ihm. Am Viktualienmarkt. Leitmayr und Batic stehen vor einem Antiquitätenladen. Sie vergleichen die Uhr auf dem Foto mit einer im Schaufenster. In einem Laden, Batic zeigt das Foto einem Mann mit Hörgerät:</i></p>	<p>Auch hier wird die Suche nach der Spur um den Ort des Marktes erweitert. Das Medientextfragment beinhaltet viele Informationen, die ein Netzwerk aus intertextuellen Beziehungen aufbauen. Hier wird ein bestimmter Ort in München erwähnt, nämlich ein Markt. Der Markt heißt Viktualienmarkt. Es gibt dort einen Antiquitätenladen. Im Laden gibt es Uhren. Die Kommissare suchen nach einer Uhr, von der sie ein Foto haben. Dieses hilft ihnen, weitere Spuren, die sie zum Täter führen, zu finden. Der Rezipient wird aber auch an dieser Stelle der steigenden Spannung daran erinnert, dass die Handlung immer noch in der Stadt München verortet ist.</p>
	<p>00:33:56  <i>Nach Türgeräusch Sie gehen hinaus. Etwas Glocken</i>  <i>*Am Ostfriedhof. In der Aussegnungshalle. Kirchner liegt mit gefalteten Händen im offenen Sarg. Er trägt einen dunklen Anzug, seine Kopfwunde ist überschminkt.</i></p>	<p>Das Opfer an dieser Stelle ist auch ein Einwohner der Stadt München und wird im Ostfriedhof begraben. Die Rezipienten sind dazu eingeladen, den Bewegungsfaden der Tatortakteure auf einem mentalen Stadtplan zu markieren und zu folgen.</p>

	<p>00:49:25  <i>"Bou. Bou."</i>  Der Bus kommt. Hans runzelt die Stirn und blickt angespannt. Er und das Mädchen winken sich noch einmal zu. Dann steigt es in den Bus 67 nach Krailling ein.</p>	<p>Die Buslinie zeichnet den Verlauf der Handlung nach und liefert Indizien dafür, an welchem Ort der Stadt München das Geschehen stattfindet. Hier wird der Text der vorderen Info-Tafel des Busses, als Richtungsangabe in den Medientext, identisch übertragen.</p>
	<p>01:16:35  <i>"Dumm gelaufen."</i>  Am Morgen. Der BMW fährt auf die Münchner Bavaria zu und hält kurz vor der Theresienwiese.</p>	<p>An der Stelle vor der letzten Szene erscheint die Theresienwiese noch einmal. Die Stadt München wird hier durch „die Münchner Bavaria“ eindrücklicher erwähnt. Dadurch wird der Code erweitert. Es handelt sich hierbei um Metainformationen, die für die Zuschauer nicht präsent sind, aber den Hörfilmrezipienten zur Verfügung gestellt werden.</p>

Tab. 36: München als Tatort am Beispiel vom Tatortfilm *Das verlorene Kind*

## Zwischenfazit 2:

Im Beispiel 2 erscheint die Stadt München in beiden Medientexten als Bewegungsraaster der Tatortakteure. Die Handlung des Tatortfilms wird an bestimmten geographischen Punkten der Stadt München vorangetrieben. Die Übersetzung der Bilder im Medientext<sub>2</sub> ermöglicht es den Rezipienten, sich einen mentalen Stadtplan zu entwerfen und die Linie des Geschehens darauf zu vermerken. Dies wird durch eine Mischung aus Audiodeskription, Dialog, einigen Geräuschen und Metainformationen ermöglicht. Das gesamte Medientextfragment kreiert eine holistische intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub>. Die Rezipienten beider Medientexte werden an den gleichen Stellen durch die gleichen Signale informiert. Die Medientexte<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unterscheiden sich jedoch in ihrer medialen Codiertheit.

### 6.2.3.3 Exemplarische Analyse von Codeshift

Im Korpus wurden mehrere Stellen annotiert, die eine Tatort-Kategorie bilden. Interessant wird es aber, wenn diese dem Medientext<sub>1</sub> gegenübergestellt werden. Dadurch soll der Codeshift unter Berücksichtigung unterschiedlicher Hörfilmkomponenten genauer bestimmt werden. Das folgende Beispiel zeigt eine dreiminütige Filmsequenz aus dem Tatort: „Nie wieder frei sein“. Der Medientext<sub>1</sub> wird durch selektives Verfahren auf Screenshots minimalisiert, damit ein Vergleich auf der medialen Ebene der vorliegenden Arbeit überhaupt möglich ist. Die Kameraeinstellung in dieser Sequenz ändert sich nicht:

- Einstellungsgröße: Halbnah
- Kameraperspektive: Normalsicht (Augenhöhe)
- Kameraachse: natürlich
- Kamerabewegung: Schwenk
- Lichtverhältnisse: umgebungstreu

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>	Markierung
	<p>00:02:53  <i>(1. Tür öffnen lassen)</i>  Der Laderaum des Transporters wird geöffnet.</p>	<p>Das Geräusch aus dem Medientext<sub>1</sub> wird im Medientext<sub>2</sub> interpretiert. Die Interpretation schafft eine Beziehung zu dem, was die Zuschauer erst später erfahren werden, nämlich, dass es sich um einen Transporter handelt, dessen Tür gerade geöffnet wird. Um die steigende Spannung am Anfang des Films nicht zu stören, wird die passive Satzstruktur verwendet, obwohl die Rezipienten des Medientext<sub>2</sub> den Mann auf dem Bild identifizieren können. Somit bleibt die Übersetzung des Geschehens genretreu.</p>
	<p>00:02:58  <i>(2. Tür öffnen lassen)</i>  Der Mann mit Kapuze zieht den reglosen Körper einer Frau von der Ladefläche.</p>	<p>Das Öffnen der zweiten Tür bleibt unkommentiert, da die Rezipienten diese schon identifizieren können.  An dieser Stelle wird der Mann mit Kapuze als Subjekt vorgestellt. Die Audiodeskription begleitet gleichzeitig das Geräusch der durch das Ziehen des Körpers erzeugten Reibung.</p>
		<p>An dieser Stelle besteht ein komplexes Medientextfragment aus unterschiedlichen Codes, die gleichzeitig wiedergegeben werden: Das Geräusch des Aufschlagens, das Schleifen des Körpers und die Schritte des Mannes. Die sprachlichen Mittel zeigen den Codeshift im Vergleich</p>

	<p>00:03:03 Ihr Kopf schlägt auf Kiesboden auf. Der Körper wird einige Meter weiter geschleift. Der Mann geht wieder zum Auto.</p>	<p>zum Original. Obwohl die Rezipienten nun wissen, dass der Körper der Frau von dem Mann mit der Kapuze geschleift wird, wird die passive Satzstruktur trotzdem wiederverwendet. Interessant ist auch die Wortwahl: statt „Transporter“ wird das Wort „Auto“ verwendet. Hier wird betont, dass der Mann zur vorderen Seite des Transporters geht. Darüber hinaus ist das Wort „Auto“ kürzer (2 Silben statt 3) und passt besser in die Lücke.</p>
	<p>00:03:11 <i>(Messengeräusch lassen)</i> Mit einem langen Messer in der Hand beugt er sich über die Frau und schlittet ihr blutdurch- tränktes Sommerkleid auf.</p>	<p>Auch an dieser Stelle wird das Geräusch in einer Weise kommentiert, die die Funktion des gesamten Medientextfragments hervorhebt, um eine kohärente Beziehung zum Bild zu schaffen. Die Interpretation des Geräusches wird vorgestellt. Dabei wird die Bildsequenz intakt übertragen. Nicht nur was zuerst gesehen wird, sondern auch das, was zuerst gehört wird, wird im ersten Schritt codiert.</p>
	<p>00:03:22 Der Mann wirft das Messer zur Seite.</p>	<p>Die Interpretation des Geräusches wird hier vorzeitig präsentiert. Dies wird von der zeitlichen Lücke bestimmt. Der Klang des Messers bestätigt die physische Natur des Tatorts und akkreditiert die erste Beschreibung, nämlich „Kiesboden“.</p>

	<p>00:03:25 (<i>hinwerfen lassen</i>) Mühsam zieht er die Stiefel von den Füßen der Frau. Im Hintergrund hohe Haufen aus Kies und Erde. Fahles Lampenlicht spiegelt sich in Pfützen auf dem steinigen Boden.</p>	<p>Bei der Inszenierung des Tatorts wird das Geschehen (was) vorrangig präsentiert. An zweiter Stelle werden die Akteure (wer) präsentiert. Das Tatort-Objekt wird im Folgenden erwähnt (womit: hier „Messer“). Erst danach wird der Tatort beschrieben (wo). Die Beschreibung hier dient als Gedächtnisimpuls. Der Ort im Dunkeln entschärft den Fundort im Hellen. Die Rezipienten können einen sinnlichen Bezug herstellen. Das gesamte Medientextfragment (Audiodeskription begleitet von Geräuschen) dient als intertextuelles Signal. Die intertextuelle Beziehung wird dank des Codeshifts zu einem anderen Medientextfragment hergestellt, welches sich im Medientext an einer anderen Stelle befindet.</p>
	<p>00:03:38 Der Mann dreht die Frau auf den Bauch... 00:03:42 ...und hantiert an ihren Armen. 00:03:48 Dann zerreißt er die Träger des Kleides.</p>	<p>Die drei Punkte im Audiodeskriptionsskript bezeichnen das Originalgeräusch im Medientext. Hier kann die verwobene Struktur eines Medientextfragments besser verstanden werden. Die Geräusche dürfen laut Regelwerke zur Herstellung von Audiodeskriptionen nicht übersprochen werden. Sie werden in die Audiodeskription integriert. Die sprachliche Form der Audiodeskription wird dementsprechend angepasst. Dass die Sequenz des Gehörten (und für die Zuschauer des Gesehenen) intakt bleibt, schafft einen kohärenten und konsequenten Handlungsstrang.</p>

Tab. 37: Der Codeshift am Beispiel vom Tatort *Nie wieder frei sei*

## Fazit:

Die genaue Betrachtung der Filmsequenz unter Berücksichtigung der thematischen Entfaltung der Szene und der Inszenierung des Geschehenen in einem Tatortfilm zeigen, dass der Codeshift von der medialen Ausdeutung des Medientextfragments abhängig ist. Die technische Realisierung des Tatorts ergibt bestimmte Codes, die in der gewählten Filmsequenz unverändert bleiben. Der Codeshift findet auf der Ebene des Medientextfragments statt. Dort werden komplexe Codes aus Medientext<sub>1</sub> verbunden und als sprachliche Codes wiedergegeben, ohne dabei den ästhetischen Effekt zu stören. Beispielsweise werden klar wahrnehmbare Gestalten im Medientext<sub>1</sub> durch die Verwendung von passiver Satzstruktur im Medientext<sub>2</sub> eliminiert, damit sich eine gewisse Spannung gesteuert durch Geräusch und Audiodeskription aufbaut. Der Prozess der Codierung erfolgt sequenzgetreu, sodass der Handlungsstrang kohärent und konsequent in den Medientext<sub>2</sub> übertragen wird.

### 6.2.3.4 Äquivalenz

Die intercodale Äquivalenzfindung bei der Übertragung tatort-bezogener Bildinhalte erfolgt u. a. nach dem Koller'schen (1997) Prinzip der denotativen Entsprechungstypen (vgl. Kapitel 3.2). Bei der Inszenierung der Stadt München als Tatort werden 4 Entsprechungstypen in Betracht gezogen. Die folgende Tabelle erläutert diesen Gedanken:

Entsprechungstyp	Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
Eins-zu-eins-Entsprechung	filmische Bilder, die den Tatort inszenieren.	Verwendung des Begriffs „Tatort“
Eins-zu-viele-Entsprechung	filmische Bilder, die äußerliche Merkmale der Tatortak-ture zeigen	Verbalisierung dieser äußerlichen Merkmale
Viele-zu-eins-Entsprechung	filmische Bilder, die genrespezifische (Tatortfilm) Erscheinungsformen beinhalten	Verwendung genrespezifischen Vokabulars als sprachliche Codes
Eins-zu-null-Entsprechung	nicht identifizierbare Erscheinungen filmischer Bildinhalte	semantisch offene Setzungen

Tab. 38: Intercodale denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) im Vergleich

### ***Eins-zu-eins-Entsprechung***

Medientext<sub>1</sub> beinhaltet filmische Bilder, welche einen Tatort szenisch darstellen. Die Tatort-Szene ist für den Tatort-Film von großer Bedeutung; bei der Äquivalenzfindung geht es jedoch nicht darum, die Tatort-Szene so zu übersetzen, wie sie ist. Vielmehr steht die Verortung dieses Tatorts in der Stadt München im Vordergrund. Die Tatort-Rezipienten können sich durch flankierende Texte unterschiedlicher Medialität im Voraus darüber informieren, welchem Filmgenre die Inszenierung folgt. Die Studie berücksichtigt aber nicht außerfilmische Informationen und folgt der Setzung, dass die Film-Rezipienten den Film zum ersten Mal sehen, so wie in den Regelwerken zur Herstellung von Audiodeskriptionen angenommen wird (vgl. Kapitel 1.1). Daher liegt der Fokus bei der Analyse auf der zu kommunizierenden Botschaft der Szene.

Bei der Äquivalenzherstellung wird eine Eins-zu-eins-Entsprechung nur auf der Medientextfragmentebene möglich, wobei das „Eins“ als Codeträger einer Kommunikationsbotschaft gesehen wird. München als Tatort wird durch die Verortung der Tatortsszene deutlich. Dies geschieht sukzessiv, wobei sich die Reihenfolge der sich aufbauenden Darstellung von einem Tatortfilm zum anderen unterscheidet. Die Verortung der Geschehnisse in der Stadt München erfolgt entweder vor oder nach der Tatortszene. Unabhängig davon wird die intercodale Übertragung des bildlichen Inhalts in die Bezeichnung „Tatort“ als Eins-zu-eins-Entsprechung betrachtet. Dies beruht darauf, dass das Wort „Tatort“ an sich mentale Bilder abrufen, die den inszenierten Bildern im Tatortfilm ähneln.

### ***Eins-zu-viele-Entsprechung***

Der Tatortfilm zeigt Tatortakteure, welche die Handlung des Films vorantreiben. Die Figuren verfügen über bestimmte Eigenschaften, die ihre Identität bzw. Funktion im Tatortfilm verraten. Im Medientext<sub>1</sub> fungieren diese Figuren als eine Einheit, die bildlich als Holon präsentiert wird. Die Gesichter dieser Figuren bzw. ihre Bekleidung lassen sich von den sehenden Rezipienten als Gesamtheit erkennen. Diese können für den Medientext<sub>2</sub> nicht vollständig übersetzt werden. Es erfolgt dementsprechend ein Selektionsprozess, bei dem der Entsprechungstyp „Eins-zu-viele“ in der Äquivalenzfindung verwendet wird. Dabei wird eine Figur, die im Medientext<sub>1</sub> mehrere äußerliche Eigen-

schaften besitzt, in Medientext<sub>2</sub> auf eine bestimmte Eigenschaft reduziert, z. B. der mit der Lederjacke.

### ***Viele-zu-eins-Entsprechung***

Der oben erwähnte Selektionsprozess funktioniert bei diesem Entsprechungstyp umgekehrt. Bei diesem Typ handelt es sich um viele bildliche Elemente, die einen einzigen sprachlichen Code als Entsprechung haben. Bei der Kategorie „München als Tatort“ gibt es eine Vielfalt von Erscheinungen in den filmischen Bildern, die als Tatort-bezogene Indizien fungieren. Eine objektive ausführliche Übertragung dieser Indizien ist nicht nur zeitlich begrenzt, sondern sie gilt auch als nicht zielführend. Ein Beispiel dafür ist das in vielen Szenen zu sehenden Absperrband. Die ausführliche Bildbeschreibung ist: „ein weißes Band aus Plastik mit roten Markierungen hängt am Ort von rechts nach links.“ Die Eigenschaften dieses Bandes – das „Viele“ – werden auf seine Funktion reduziert – das „Eine“ – nämlich, „das Absperrband“. Die zum Tatortfilmgenre gehörenden Objekte, Personen oder Eigenschaften werden durch die Verwendung genrespezifischen Vokabulars sprachlich codiert und damit in ihrer Bedeutung auf die genretypisch erwartbare eingeschränkt. Solch eine Codierung erfolgt durch den „Viele-zu-eins-Entsprechungstyp“ der Äquivalenzfindung.

### ***Eins-zu-null-Entsprechung***

Dieser Entsprechungstyp wurde in der qualitativen Analyse nicht systematisch berücksichtigt, denn die Analyse untersucht die Reinszenierung der Stadt München im Medientext<sub>2</sub> und berücksichtigt vorrangig die Schnittstellen, in denen diese Inszenierung gelingt oder misslingt. Der intercodale Übersetzungsprozess wird aber umso deutlicher, wenn in Medientext<sub>2</sub> sprachliche Codes vorkommen, die semantisch offen sind. Mit semantisch offen meine ich diejenigen Lexika, deren Signifikat eine Verallgemeinerung ist, z. B. etwas, Gegenstand etc. (vgl. die quantitative Analyse im Kapitel 6.1.5).

### **Fazit**

Die Äquivalenzfindung bei der Übertragung der zu kommunizierenden Botschaft aus Medientext<sub>1</sub> in Medientext<sub>2</sub> erfolgt u. a. nach dem Prinzip der vier intercodalen Entsprechungstypen nach Koller (1997). Die Entsprechungstypen

wurden für die Zwecke dieser Arbeit in Anlehnung an den Koller'schen Äquivalenzbegriff angepasst. Hier wurde auf tatortspezifische Umsetzungen dieser Entsprechungstypen eingegangen: Beim Eins-zu-eins-Entsprechungstyp wird ein sprachlicher Code verwendet, der den gesamten Tatort in der Stadt München situiert. Der Eins-zu-viele-Entsprechungstyp wird bei der Übertragung äußerlicher Merkmale von Tatortakteuren verwendet, indem aus den „vielen“ möglichen Entsprechungen nur eine selektiert und konsequent verwendet wird (wie im Fall der Figurenbekleidung). Im Gegensatz dazu wird bei dem Viele-zu-eins-Entsprechungstyp das gleiche Verfahren in umgekehrter Weise eingesetzt, wie im Fall des Tatortgenre-spezifischen Vokabulars. Sollte ein bildliches Element aus Medientext<sub>1</sub> schwer identifizierbar sein, handelt es sich um ein unübersetzbares Fragment. Dies entspricht dem Eins-zu-null-Entsprechungstyp und wird durch semantisch offene Setzungen in Medientext<sub>2</sub> übertragen.

#### 6.2.4 München als Metropole

Das vorliegende Kapitel widmet sich der Korpuskategorie „Urbanisierung“, die mit Bezug auf die Forschungsfrage 2 der vorliegenden Studie besonders einschlägig ist, so dass sich die Behandlung in einem eigenen Unterkapitel erforderlich macht. Die Korpusergebnisse haben erbracht, dass die Inszenierung der Stadt im Tatort (Medientext<sub>1</sub>) durch den Übersetzungsprozess und den Codeshift fokussierter und präsenter in den Hörfilm (Medientext<sub>2</sub>) übertragen wird. An dieser Stelle wird auf die städtischen Aspekte im gesamten Korpus eingegangen, welche insbesondere eine Rolle spielen, wenn es darum geht, München als Metropole zu (re)präsentieren. Aus der Analyse ergaben sich unterschiedliche Kategorien, welche die städtischen Aspekte in komprimierter Form im Medientext<sub>2</sub> zeigen:

1. *Bilddichtung* → Hier werden städtische Aspekte sprachlich verdichtet.
2. *Urbanisierung* → Hier werden urbane Merkmale einer Metropole vom Hintergrund in den Vordergrund geholt.
3. *Städtische Architektur* → Hier werden einige Baumerkmale präsentiert, die zum Bild einer Metropole gehören.

Was ist eine Metropole? „Metropolen sind Referenzorte. Metropolen dienen als Bezugspunkte im Städtesystem unserer Welt, sie haben potenziell Leit- und

Vorbildfunktion“ (Mieg 2012, S. 11). München wird als „das Athen an der Isar“ bezeichnet (Mieg 2012, S. 23).

Wie lässt sich eine Metropole als Tatort inszenieren und kann solch eine Inszenierung intermedial übersetzt werden?

#### 6.2.4.1 Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> im Vergleich

Für jede der oben erwähnten Kategorien, werden an dieser Stelle Beispiele stichprobenartig aus den Medientexten präsentiert und miteinander auf unterschiedlichen Ebenen verglichen.

##### 6.2.4.1.1 Bilddichtung

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 799 396 820">Tatort – Am Ende des Flurs</p>	<p data-bbox="591 719 692 740">11:13:51</p> <p data-bbox="591 745 927 794">* Das Hochhaus ragt in den strahlend blauen Himmel.</p>

Tab. 39: Das Verb *ragen* 1

In diesem Beispiel wird ein mehrstöckiges Hochhaus aus der Froschperspektive gezeigt. Seine schlichte Architektur verrät seine Funktion. Es handelt sich um eine Behörde, nämlich das Präsidium. Die Bilddichtung aber wird durch die Wortwahl erkennbar, nämlich „ragen“ und „strahlend“. Diese übersetzen die Perspektive der Kamera.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>00:10:19            Von hoch oben ein Blick auf das Lichtermeer von München.</p>
	<p>In einer Fensterscheibe spiegelt sich das in blau gehaltene Interieur des Drehrestaurants.</p>
 <p>Tatort – Außer Gefecht</p>	<p>Vor jedem Fenster steht quer ein Tisch mit sechs Stühlen. Auf den Tischen jeweils zwei Kugellampen aus Milchglas.</p>

Tab. 40: Beleuchtungsaspekte bei der Übertragung der Stadt

In diesem Beispiel wird die Größe der Stadt anhand von Beleuchtungsaspekten in der Nacht gezeigt. In Medientext<sub>1</sub> wird die Grenzenlosigkeit der Metropole betont. Die Kamera dreht sich von rechts nach links und der Blick streift dabei die beleuchtete Großstadt. Diese Bewegung ähnelt jener eines Leuchtturms am Meer. Die Authentizität der Übertragung führt zu einer authentischen Aktivierung der mentalen Bilder der Bildbeschreiber. Dies prägt den Codierungsprozess und erzeugt bildhafte sprachliche Ausdrücke, z. B. das Lichtermeer von München. Die Drehbewegung der Kamera spiegelt jene des Drehrestaurants wider. Die innere Architektur des Restaurants wird in ähnlicher Weise mit bildhaften Codes übertragen, z. B. Milchglas.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 384 418 408">Tatort – Das verkaufte Lächeln</p>	<p data-bbox="592 309 695 328">10:56:17</p> <p data-bbox="592 336 964 384">Das Häusermeer von München in der Dämmerung.</p>

Tab. 41: Das Wort *Meer 1*

Auch in diesem Beispiel wird das gleiche Bild konsequent übertragen. Im Vergleich zum Beispiel aus dem Tatortfilm „Außer Gefecht“, wird hier jedoch das Wort „Häusermeer“ benutzt. Das Bild betont die sich weit erstreckte und grenzenlose Metropole.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 943 367 967">Tatort – Der tiefe Schlaf</p>	<p data-bbox="592 842 695 861">10:15:36</p> <p data-bbox="592 869 964 943">* Das Häusermeer von München mit Frauenkirche und Hochhäusern.</p>

Tab. 42: Das Wort *Meer 2*

In diesem Beispiel werden einige Gebäude der Metropole aus der plakativen Darstellung identifiziert. Die kommunikative Funktion dieses Fragments ist die Lokalisierung, die über die erhöhte Kameraperspektive vorgenommen wird. Der Regisseur zeigt den Zuschauern, aus welchem Blickwinkel er über die Stadt München blickt. Der Hörfilm überträgt diesen Blickwinkel, indem Wahrzeichen der Stadt auf dem auditiven Stadtbild lokalisiert werden. Es handelt sich um die Frauenkirche und einige Hochhäuser, welche aus dem Häusermeer-Spiegel der Metropole hervorstechen.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 384 344 405">Tatort – Der tiefe Schlaf</p>	<p data-bbox="568 280 673 301">10:17:08</p> <p data-bbox="568 308 748 328">(Türschließen)</p> <p data-bbox="568 335 956 384">Durch ein Wolkenloch über München fallen Sonnenstrahlen.</p>

Tab. 43: Die Bezeichnung *Loch*

In diesem Beispiel wird wiederum die Wortwahl der Bildbeschreiber in Betracht gezogen. In Medientext<sub>1</sub> wird die Stadt München aus der Entfernung gezeigt, wodurch die Skyline der Stadt in der Abenddämmerung abgebildet wird. Die Kameraeinstellung ist *Totale weit*. Die Wolken bedecken die Stadt von oben, aber die Bildränder der Metropole bleiben unbedeckt. Die Strahlen der untergehenden Sonne bleiben sichtbar. Diese entstehende Lücke am Horizont wird als „Loch“ bezeichnet. Die Wortwahl beschreibt die Natur der Metropole. In diesem Bild wird der wolkenfreie Horizont auf ein Loch „verkleinert“, damit die gigantische Metropole in den Vordergrund gerückt werden kann.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 1149 396 1169">Tatort – Gestern war kein Tag</p>	<p data-bbox="568 1102 956 1152">Die Türme der Frauenkirche ragen in den Nachthimmel.</p>

Tab. 44: Das Verb *ragen 2*

In diesem Beispiel wird das Dilemma der Audiodeskription deutlich, nämlich das Problem der Reduzierung. In Medientext<sub>1</sub> wird die Metropole München in der nächtlichen Stunde gezeigt. Die Kameraeinstellung ist *Totale weit*. Am Horizont zeichnet sich die Skyline der Stadt ab. Diese Himmelslinie wird von mehreren Türmen und Hochhäusern bestimmt. In die Zeitlücke passt aber nur

eine einzige Erwähnung. Die Bildbeschreiber wählten in diesem Beispiel die Türme der Frauenkirche. Diese verraten die Identität der Stadt und zeigen, aus welchem Blickwinkel die Metropole betrachtet wird. In den Nachthimmel der Metropole „ragen“ mehrere Türme und Gegenstände. Doch im Hörfilm dürfen aus zeitlichen Gründen nur einige erwähnt werden, deren Auswahl für die Herstellung von Audiodeskriptionen und für die gesamte Praxis erhellend ist.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>01:07:26  <i>(bisschen Musik lassen)</i>            Es ist diesig. Einzelne Türme und Kuppeln überragen das schneebedeckte Häusermeer der Stadt.</p>
	<p>* Weit hinter einer verglasten Hochhausfassade die Frauenkirche im Dunst.</p>
 <p>Tatort – Schneetreiben</p>	<p>* Zwischen zwei Hochhäusern hindurch fällt der Blick über München.</p>

Tab. 45: Sequentielle Übertragung des bildlichen Inhalts als Strategie der Metropolen-darstellung, ein Beispiel

In diesem Beispiel weichen die Bildbeschreiber nicht von der Strategie der Metropolen-darstellung ab. Hier scheint aber die zeitliche Lücke genügend groß zu sein, um eine etappenweise Wiedergabe des bildlichen Inhalts zu ermöglichen. Mit etappenweise meine ich die sequenzielle Übertragung des bildlichen Inhalts im Sinne einer Übersetzungspraxis, die das zuerst Gesehene auch zu-

erst überträgt, während die visuelle Wahrnehmung in Medientext<sub>1</sub> holistisch ist.

Im Beispiel wird zunächst ein Standbild der Stadt gezeigt. In der Audio-deskription werden wiederum die Wörter „ragen“ für das Vertikale und „Meer“ für das Horizontale verwendet. Die Kameraeinstellung wird hier deutlich. Die Bildbeschreiber benutzen keine technischen Termini. Die Wortwahl an sich verrät die Position der Kamera und ihre Einstellungsgröße. Hier wird das Wort „weit“ benutzt. Außerdem wird der Zwischenschnitt detailliert beschrieben. Die Bewegung der Kamera wird durch die erwähnte etappenweise Bildübertragung deutlich:

eine Stadt → die Frauenkirche → München

### **Zwischenfazit**

Der Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung der kategorialen Betrachtung der „Bildichtung“ zeigt, dass bildliche Aspekte zur Darstellung einer Metropole in den Hörfilm so weit wie möglich übertragen werden. Der Prozess der Übertragung wird von der Wahrnehmung der Bildbeschreiber geprägt, die damit erheblichen Einfluss auf den Medientext<sub>2</sub> nehmen. Dadurch werden sprachliche Codes verwendet, welche vom bildlichen Impuls kognitiv aktiviert werden und zeitgleich ein ähnliches mentales Bild abrufen. Die überwältigende und grenzenlose Weite einer Metropole erinnert an das natürliche Phänomen des Meers. Das Wort „Meer“ wird durch städtische Attribute spezifiziert und zur akustischen Darstellung der Skyline einer Großstadt verwendet: „Häusermeer“, „Lichtermeer“. Das Bild wird dadurch sprachlich verdichtet. Sollten im Bild identifizierbare Vertikalobjekte gezeigt werden, werden diese auch in das sprachlich verdichtete, akustische Bild im Hörfilm übertragen, z. B. durch die Verwendung des Verbs „ragen“.

#### 6.2.4.1.2 Urbanisierung

Die urbanen Merkmale des Drehorts eines Tatortfilms werden aufgenommen. Ein Vergleich zwischen den Medientexten soll zeigen, welche Aspekte der Urbanisierung in Medientext<sub>1</sub> medial dargestellt werden und wie diese im Medientext<sub>2</sub> erscheinen. Der intercodale Übersetzungsprozess wird im darauffolgenden Kapitel (6.2.4.1.3) genauer betrachtet.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 384 396 405">Tatort – Am Ende des Flurs</p>	<p data-bbox="591 172 695 193">11:12:22</p> <p data-bbox="591 199 773 220">„Einfach nix.“</p> <p data-bbox="591 226 978 405">Kalli und Batic am Laptop. Lerch und Radtke stehen hinter ihnen. Ein Überwachungsvideo einer U-Bahn-Station läuft. („Halt mal, halt mal.“) Fahrgäste sind in eine U-Bahn eingestiegen.</p>

Tab. 46: Die U-Bahn-Station als *urbaner Ort 1*

In dieser Gegenüberstellung wird ein Snapshot einer typischen Tatort-Szene gezeigt, in der die Kommissare eine Aufnahme aus der Perspektive einer in einem öffentlichen Raum installierten Beobachtungskamera analysieren. Die Beobachtungskameras sind für das Verständnis von Großstädten von großer Bedeutung, denn Sicherheit in einer Stadt gehört zur thematischen Darstellung einer kriminologischen Inszenierung (Wehrheim 2012, S. 22). In diesem Beispiel wird ein städtischer Raum, nämlich eine U-Bahnstation, in einem dokumentarfilmischen Stil inszeniert. Die Hektik der einsteigenden Fahrgäste dient dazu, die für die Szene gewünschte Atmosphäre zu erzeugen. Ein (vermeintlicher) Verbrecher wird hier gewisse Anonymität finden, welche aber durch die Beobachtungskameras nicht aufrechterhalten werden kann. Die urbane Infrastruktur wird hier bei der Inszenierung genutzt und als möglicher Aufenthaltsraum eines Verbrechers gezeigt, der aber durch Überwachungskameras identifiziert werden kann. Die Hektik der städtischen Figuren, welche bei den Dreharbeiten als Kulisse aufgenommen wird, begleitet von den für U-Bahnstationen typischen Geräuschen, kreierte eine bekannte Atmosphäre im Medientext<sub>2</sub>, die vom blinden Publikum wiedererkannt werden kann.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p data-bbox="568 245 673 266">11:16:17</p> <p data-bbox="568 274 967 376">Ein Blick auf viele parallel verlaufende Bahngleise. Im Hintergrund der Münchener Hauptbahnhof und die Frauenkirche.</p>
 <p data-bbox="135 619 400 639">Tatort – Das verkaufte Lächeln</p>	<p data-bbox="568 571 956 619">Am Bahnsteig der Donnersberger Brücke.</p>

Tab. 47: Der Münchner Hauptbahnhof in unterschiedlichen Perspektiven

In diesem Beispiel wird der Bahnhof und die damit verbundenen urbanen Aspekte in den Blick der Kamera genommen. Medientext<sub>1</sub> zeigt das komplexe Schienensystem der Rückseite des Münchner Hauptbahnhofs. Das Schienensystem erscheint in Medientext<sub>2</sub> als „viele parallel verlaufende Bahngleise“. Hier wird die Größe der Stadt durch das Wort „viele“ proportioniert. Die urbane Infrastruktur einer Stadt ermöglicht eine „flüssige“ Mobilität, welche sich an die Rezipienten der filmischen Reinszenierung richtet.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>11:04:25 Batic an der U-Bahn-Station „Fröttmaning“. Prüfend sieht er zur Bahnhofsuhr.</p>
 <p>Tatort – Das verkaufte Lächeln</p>	<p>Batic steigt die Rolltreppe aus der U-Bahn-Station „Alte Heide“ herauf ans Tageslicht.</p>

Tab. 48: Die U-Bahn-Station als *urbaner Ort 2*

Hier können viele München-Kenner und -Besucher einige Orte wiedererkennen und den zeitlichen Umfang der Bewegung von einem Standpunkt der Stadt zu einem anderen mental messen. Im Medientext<sub>2</sub> wird dies auch als Endpunkt erwähnt. Die Entfernung zwischen dem Münchner Hauptbahnhof und der Station „Donnersberger Brücke“ wird hier anhand von Bildern im Medientext<sub>1</sub> und verbalen Codes im Medientext<sub>2</sub> überliefert. Ähnlich kann die Entfernung zwischen der U-Bahn-Station „Fröttmaning“ und der U-Bahn-Station „Alte Heide“ greifbar gemacht werden. Für den Tatortfilm spielt die Urbanität der Metropole eine sehr wichtige Rolle als Kulisse für den Fortlauf des Handlungsstrangs. Medientext<sub>1</sub> zeigt in reichhaltiger Weise die modern gebauten U-Bahnstationen und Transportwege der Stadt München.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 384 272 411">Tatort – Heilige</p>	<p data-bbox="568 256 673 277">01:51:45</p> <p data-bbox="568 284 969 384">Er steht vor den großen Balkonfenstern und schaut in die Ferne. Drei Hochhäuser ragen in den Dunst.</p>

Tab. 49: Die Kameraperspektive bei der Inszenierung der Metropole

Die urbanen Aspekte einer Metropole lassen sich als Kulisse eines Handlungsraums einfach inszenieren, indem die Kameraperspektive urbane Hintergrundaspekte aufnimmt. Die Bilder erscheinen aber im Medientext<sub>1</sub> verschwommen und zum Zeitpunkt der möglichen Insertion einer Bildbeschreibung schwer identifizierbar. Die Audiodeskription wird vom Bildbeschreiber gespeichert und in eine andere mögliche Zeitlücke eingefügt. Hier sieht man durch die Fenster einige Gebäude, deren Zahl, Form und Position schwer zu erkennen sind. Doch an dieser Stelle geht es nicht um die Objektübertragung, sondern um ein holistisches Bildübersetzen. Es handelt sich um den Inszenierungsraum, dessen Urbanität an der Höhe der Wohngebäude verdeutlicht werden kann. In Medientext<sub>2</sub> wird dieser Aspekt durch das sprachliche Bild wiedergegeben, „ragen in den Dunst“.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p data-bbox="592 276 695 296">01:27:17</p> <p data-bbox="592 304 953 376">Die Sonne scheint auf die Paulskirche mit einem Haupt- und zwei Nebentürmen.</p>
	<p data-bbox="592 536 992 608">In der Straße davor reihen sich im Bahnhofsviertel viele türkische Geschäfte aneinander.</p>
 <p data-bbox="157 855 295 879">Tatort – Heilige</p>	<p data-bbox="592 775 978 847">* An einem Haus hängt ein Apothekenschild mit arabischer Schrift.</p>

Tab. 50: Diversität als Aspekt einer Metropole

Auch der Aspekt der Vielfalt innerhalb einer Metropole findet Eingang in den Tatortfilm. Diversität und Multikulturalität gehören zu jeder Metropole (Kurtz et al. 2019, S. 121). Diese Vielfalt zeigt die strukturelle Entwicklung einer Metropole, indem gewisse Unterschiede auf engstem Raum kontrastiert werden. Hier handelt es sich um das historische Gebäude, nämlich die Paulskirche, und die davor neu entstandenen diversen Läden. Der Medientext<sub>1</sub> überlässt es den Rezipienten, die Identität der Geschäfte zu erraten. Dies beruht auf seinen medialen Eigenschaften. Diese Fähigkeiten besitzt der Medientext<sub>2</sub> nicht, was einen Zwang zur Spezifizierung in z. B. „türkisch“ und „arabisch“ zur Folge hat.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>02:07:15 Über den Dächern der Münchner Innenstadt: Baukräne und Fernsehantennen ragen in den grauen (März STUDIO) Himmel.</p>
 <p>Tatort – Liebeswirren</p>	<p>Im Hintergrund die Frauenkirche, ein gotischer Dom mit zwei Zwiebeltürmen.</p>

Tab. 51: Die Aufnahme der historischen Entwicklung von der Metropole

Die urbanen Aspekte zeigen deutlich die historische Entwicklung der Metropole. Hier werden sie plakativ aufgenommen, um bestimmte Aspekte zu betonen. Ist die Zeitlücke groß genug, wird die Bildübertragung detaillierter. Hier wird die Frauenkirche nicht nur erwähnt, sondern auch beschrieben. Dabei ist es den Rezipienten des Medientext<sub>2</sub> möglich, die intendierte Gegenüberstellung verschiedener Architekturen einer Metropole in Medientext<sub>1</sub> mitzubekommen.

### Zwischenfazit

Die urbanen Merkmale einer Metropole werden im Medientext<sub>1</sub> als Kulisse aufgenommen. Die mediale Ausdeutung dieser Inszenierung beinhaltet audiovisuelle Merkmale. Diese Merkmale werden in den Medientext<sub>2</sub> übersetzt. Die bildlichen Aspekte in Kopplung mit bestimmten Geräuschen werden sprachlich codiert. Die Größe des urbanen Raums wird mit sprachlichen Mitteln wiedergegeben, z. B. die Größe des Münchner Hauptbahnhofs. Es gibt einen Filterungsprozess bei der Übertragung bildlicher Elemente, die zu einer holistischen Bildübersetzung führt. Es werden dabei sprachliche Codes benutzt, welche die Proportionalität betonen. Die Diversität und Multikulturalität in der Metropole wird spezifiziert. Sollte die Metropole als rein plakativer Hin-

tergrund dienen, werden nur Wahrzeichen der Stadt in den Medientext<sub>2</sub> übertragen, die, sofern möglich, zusätzlich knapp beschrieben werden.

#### 6.2.4.1.3 Städtische Architektur

Diese Kategorie lässt sich der obigen als Subkategorie unterstellen. Die urbane Seite der Metropole München wird durch die Darstellung des städtischen Baus und der Infrastruktur gezeigt. Im Fokus dieses Kapitels stehen aber die baulichen Elemente an sich und ihre Übertragung in Medientext<sub>2</sub>.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="157 695 356 719">Tatort – AußerGefecht</p>	<p data-bbox="591 592 695 616">00:35:34</p> <p data-bbox="591 620 978 695">Der Wagen hält auf einem Parkplatz vor einem mehrgeschossigen Hotel in Plattenbauweise.</p>

Tab. 52: *Städtische Gebäude 1*

Die Froschperspektive betont die Höhe des Gebäudes im Medientext<sub>1</sub>. Im Medientext<sub>2</sub> wird die Gebäudehöhe anhand des Worts „mehrgeschossig“ wiedergegeben. Die Funktion des Gebäudes wird dabei auch betont. Hier handelt es sich um ein Hotel. Das Hotel wurde schon in dieser Szene im Dialog der Figuren erwähnt. Diese sprachliche Spezifizierung durch die semantischen Fähigkeiten des sprachlichen Codes schafft einen intertextuellen Bezug, der für die Verfolgung der Tatort-Handlung von großer Bedeutung ist. Interessant ist aber an dieser Stelle, dass auch der Baustil des Hotels erwähnt wird. Dies betont, dass die Bildbeschreiber nicht nur für die Handlung des Tatorts relevante Informationen aus dem bildlichen Inhalt des Tatortfilms übertragen, sondern auch noch, soweit möglich, die atmosphärischen Aspekte der gezeigten Bilder wegen ihrer Bedeutung für die Inszenierung mitübertragen werden.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 384 344 408">Tatort – Der tiefe Schlaf</p>	<p data-bbox="568 309 673 330">10:07:42</p> <p data-bbox="568 336 956 384">Der Mann sieht an dem modernen mehrstöckigen Gebäude hoch.</p>

Tab. 53: *Städtische Gebäude 2*

In diesem Beispiel ragt ein hohes Gebäude in den Himmel und wird über die Froschperspektive der Kamera gezeigt. Die Kameraperspektive in Medientext<sub>1</sub> wird durch die Blickrichtung des Mannes im Medientext<sub>2</sub> übersetzt. Die städtische Architektur wird durch die Beschreibung des Hochhauses wiedergegeben.

*Es handelt sich um ein Hochhaus* → **mehrstöckig**  
*Das Hochhaus hat einen besonderen Baustil* → **modern**

Der Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> zeigt an dieser Stelle die Vielfalt der Bildübertragung, wenn dies intercodal passiert (vgl. Äquivalenz im Kapitel 6.2.4.4).

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 1187 309 1211">Tatort – Die Heilige</p>	<p data-bbox="568 1086 673 1107">01:54:02</p> <p data-bbox="568 1114 969 1187">* s Die Hochaussiedlung mit dem 'Pharao-Haus': Es ist doppelt so hoch wie die anderen Häuser.</p>

Tab. 54: Die Übertragung vertikaler Objekte

Die Übertragung der vertikalen Objekte von Medientext<sub>1</sub> in Medientext<sub>2</sub> wird durch die Strategie der Proportionierung deutlich. Ein Wahrzeichen der Stadt München wird an dieser Stelle mit anderen städtischen Gebäuden verglichen.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="154 384 400 408">Tatort – Ganz normaler Fall</p>	<p data-bbox="591 284 695 304">00:22:15</p> <p data-bbox="591 309 978 384">Ein freistehendes Gebäude mit Flachdach und dunkler Fensterfront. Der BMW parkt davor.</p>

Tab. 55: *Städtische Gebäude 3*

In diesem Beispiel wird die Fahrt des BMWs aufgenommen. Der schräge Blick der Kamera zeigt in einem Winkel ein Gebäude, dessen Beschreibung in Medientext<sub>2</sub> unverändert erfolgt. In den Medientext<sub>2</sub> wird die Kameraperspektive insofern übertragen, dass die Position des BMWs erwähnt wird.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p data-bbox="591 887 695 908">10:19:26</p> <p data-bbox="591 912 978 936">Die Kommissare steigen aus und</p>
 <p data-bbox="154 1182 344 1206">Tatort – Wüstensohn</p>	<p data-bbox="591 1129 978 1177">eilen auf ein futuristisch anmutendes Gebäude zu.</p>

Tab. 56: *Städtische Gebäude 4*

Einige städtische Gebäude sind eine Herausforderung für die Bildbeschreiber. Es geht um hochmoderne Architektur mit künstlerisch-bestimmten Fassaden oder Formen. Es wird in Medientext<sub>2</sub> auf die genaue Spezifizierung des Stils verzichtet. Bei der sprachlichen Formulierung „futuristisch anmutend“ distan-

zieren sich die Bildbeschreiber von der genauen Bestimmung der Bauart und verorten die Form des Gebäudes in einem architekturgeschichtlich unabhängigen Kontext. Dies soll betonen, dass Metropolen sich weiterentwickeln und sich ihre Entwicklung in der Architektur der städtischen Gebäude widerspiegelt.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 595 313 619">Tatort – Oider Depp</p>	<p data-bbox="568 486 672 507">00:30:31</p> <p data-bbox="568 512 966 587">s Hinter ihm die Glasfassade, dahinter der hohe Wohnraum mit Betonsäulen und hellem Parkett.</p>

Tab. 57: *Städtische Gebäude 5*

Die Metropole verfügt über diverse Wohnformen und je nach Sozialmilieu werden diese auch in die Medientexte aufgenommen. In diesem Beispiel handelt es sich um eine wohlhabende Tatort-Figur. Die Wohnung ist groß und hat eine Fassade aus Glas. Diese Fassade wird als Hintergrund aufgenommen. Das Interior-Design der Villa scheint sich in Medientext<sub>2</sub> stärker zu präsentieren. Dies beruht auf der linearen Rezeption der Information (die Nacheinanderreihung von Informationen) verglichen mit der ganzheitlichen Präsentation im Bild.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 1302 378 1326">Tatort – Nie wieder frei sein</p>	<p data-bbox="568 1195 672 1216">00:58:51</p> <p data-bbox="568 1220 958 1295">Blauer Himmel über einer Siedlung mit Mehrfamilienhäusern. Ein Blick von oben:</p>

Tab. 58: *Wohnräume einer Metropole, Beispiel 1*

In der Metropole leben diverse Schichten und diese werden in Tatortfilmen als Figuren aufgenommen. Ihre Wohnräume unterscheiden sich, was in Medientext<sub>1</sub> visuell verdeutlicht wird. Im Vergleich zum Medientext<sub>1</sub> muss der Medientext<sub>2</sub> diese Unterschiede sprachlich präsentieren. Hier wird der Wohnraum als Siedlung bezeichnet – im Vergleich zum Beispiel (Villa).

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>00:04:41 (bisschen Atmo) In einer Stadtwohnung:</p>
 <p>Tatort – Wir sind die Guten</p>	<p>Leitmayr und mehrere Spurensicherer.</p>

Tab. 59: Wohnräume einer Metropole, Beispiel 2

An manchen Stellen greifen die Bildbeschreiber auf die Strategie der Verallgemeinerung zurück, um objektiv zu bleiben. In diesem Beispiel ist die Rede von einer „Stadtwohnung“. Doch die Analyse anderer Stellen zeigt deutlich, dass eine typische Stadtwohnung sich nicht einfach bei den Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> mental abbilden lässt. Hier wird aber betont, dass die Wohnung in der Innenstadt ist. Es wird deutlich, dass die Aufmerksamkeitslenkungsstrategie der Bildbeschreiber von ihrer subjektiven Wahrnehmung stark geprägt ist. Hier wird ein bestimmtes Ereignis an einen bestimmten Ort gebunden. Damit wird die Lokalisierung des Ereignisses wichtiger als die Beschreibung des Wohnraums, in dem es passiert ist.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 384 339 408">Tatort – Außer Gefecht</p>	<p data-bbox="568 309 919 384">01:13:59 Sie fahren wieder durch den Tunnel.</p>

Tab. 60: Die Annotation *Tunnel*

Tunnel gehören zur Infrastruktur einer Metropole. Im Medientext<sub>1</sub> rast ein Auto in einen beleuchteten Tunnel an der Kamera vorbei. Die Kamera bewegt sich im Halbkreis und nimmt die Licht- und Geräuscheffekte der Autofahrt auf. Es wird an dieser Stelle betont, dass der Tatortfilm in einer Stadt gedreht wird, deren Infrastruktur sich als mögliche Drehschauplätze anbieten. Die blinden bzw. sehingeschränkten Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> können durch das räumliche Hören die widerhallenden Geräusche im Tunnel wiedererkennen. Dafür benötigen sie aber eine Bestätigung. Diese Bestätigung wird durch die Audiodeskription möglich.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 1118 400 1142">Tatort – Das verkaufte Lächeln</p>	<p data-bbox="568 935 969 1118">10:03:33 In einer überdachten, künstlich beleuchteten Einkaufspassage. Elmar, das ist das Stachus-Untergeschoß, erkennt man an den weißen Kreisen an der Decke. Sollen wir das sagen?)</p>

Tab. 61: Die Annotation *Einkaufspassage 1*

Einkaufspassagen sind Embleme städtischer Architektur. In diesem Beispiel werden die städtischen Figuren abgebildet. Es handelt sich um viele unterschiedlichen Menschen, die sich zur gleichen Zeit in einer Einkaufspassage befinden. Einige stehen, während die anderen sich hindurchbewegen und umschauen. Die abgebildeten Vorgänge erzeugen bestimmte Geräusche, die von den Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> wiedererkannt werden. Die Bestätigung

kommt durch die Interpretation der Akustik einer Einkaufspassage zustande. Optische Merkmale werden aber an dieser Stelle auch übertragen, nämlich die Überdachung und die künstliche Beleuchtung.

### **Zwischenfazit**

Der städtische Bau und die städtische Infrastruktur zeigen die urbane Seite der Metropole München. Einige hohe Gebäude werden aus der Froschperspektive aufgenommen. Die Übertragung präsentiert auch die Baustile sowie die Funktionen dieser Gebäude. Tauchen im Tatort städtische Gebäude auf, die architekturgeschichtlich schwer einzuordnen sind, werden sie mit einer generalisierten Aussage im Medientext<sub>2</sub> beschrieben, z. B. „futuristisch anmutend“. Einige Gebäude werden durch ihre Verortung in der Stadt beschrieben. Dabei liegt der Fokus nicht auf ihrer äußeren Erscheinung, sondern auf ihrer Position im Stadtgefüge, z. B. „Stadtwohnung“. Die Infrastruktur einer Metropole erzeugt eine Geräuschkulisse, die nicht unkommentiert in den Medientext<sub>2</sub> übernommen wird. Das räumliche Hören der Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> ermöglicht es ihnen, sich intern ein mentales Bild des städtischen Raums aufzubauen. Die Audiodeskription hat die Funktion, eine Übereinstimmung dieses mentalen Bildes mit der filmischen Szenerie herzustellen.

#### **6.2.4.2 Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>**

Die Metropole München wird im Tatortfilm als Kulisse und Ort des Geschehens aufgenommen. Die Aspekte einer Metropole, welche durch das Verfahren des Bildbeschreibens bzw. des Audiodeskribierens selektiert werden, fungieren als Intertextualitätssignale. Sobald diese in den Medientext<sub>2</sub> transferiert werden, bilden sie eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub>. Die mediale und codale Verfasstheit solcher Signale werden an dieser Stelle auf zwei Ebenen unterschieden. Handelt es sich um einzelne Codes, werden diese auf der intercodalen Ebene untersucht. Werden einzelne Codes unterschiedlicher Form zu einem Medientextfragment zusammengefügt, wird dieses auf der Medientextfragmentebene untersucht.

#### ***1. Intercodale Ebene:***

Das Korpus verfügt über sprachliche Codes, die einen semantischen Bezug zu einer Metropole haben. Solche Codes beinhalten einen intertextuellen Bezug zum Medientext<sub>1</sub>, deswegen werden diese auf der intercodalen Ebene unter-

sucht. Es gibt reichlich Stellen im Korpus, an denen die Audiodeskription auf minimalistische Spracheinheiten reduziert wird, welche jedoch eine wichtige Funktion für die Herstellung von Intertextualität erfüllen. Im Korpus wurden sprachliche Codes, die als lokale Angabe fungieren, der Kategorie „Szenenwechsel Ortsangabe“ zugeordnet. Diese Kategorie wird im Korpus am häufigsten annotiert. Ihr wurden folgende Annotationen entnommen, um auf Wiederholungen zu verzichten:

<p><b><i>Logistische Orte</i></b></p>	<p>Tiefgarage, Technikraum, im Altstadt-Tunnel, Parkplatz, in einer S-Bahn, in einem Park, in der großen Halle des Hauptbahnhofs, im SEK-Bus, im Polizeibus, im LKW-Laderaum, im Laderaum, im Empfangssaal, im BMW, im Auto, Einkaufsstraße, draußen an einem Krankenwagen, beim Kurier, Bahnhof, Aufzugskabine, auf einer Fußgängerbrücke, auf dem Spielplatz, an einer vielbefahrenen Straße, an einer Kreuzung</p>
<p><b><i>Industrielle Orte</i></b></p>	<p>Werkstatt, Weinhandlung, Waschsalon, vor einem Kiosk, vor der Claudius AG, Verkaufsraum, Tonstudio, Studio, Straßencafé, Stationszimmer, in einer Wirtschaft, Sportzentrum, Seniorenresidenz, Schwimmbad, Schreinerei, Sauna, Salon, Restaurant, Praxis, Oktoberfest, Museum, Möbellager, Lokal, Kneipe, Kinosaal, Kathedrale, Kassencorridor, Intensivstation, in einer Wäscherei, in einer Spielhalle, in einer Möbelschreinerei, in einer Mensa, in einer gut besuchten Disco, in einem Supermarkt, in einem Spielsalon, in einem Nachtklub, in eine große Backstube, in einer Galerie, in der Nähe des Hotels, in der Bank, im thailändischen Restaurant, im Tabakgeschäft, im Shop, im Laden, im Konferenzraum, im Imbisswagen, im Haus der Kunst, im Foyer des „Vier Jahreszeiten“, im Club, in einem Zahnarztstuhl, Friseursalon, Fotostudio, Firmengelände, Fahrstuhlschacht, Fabrikgelände, Erotikshop, Einkaufsstraße, Einkaufspassage, Druckerei, die Straße neben dem Club, Behandlungszimmer, Baubaracke, Ausstellung, auf der Intensivstation eines Krankenhauses, auf dem Fußballplatz vom FC Ismaning, Antiquariat</p>

<b>Behördliche Orte</b>	Zentrum für Suchttherapie, Wachraum, Verhörraum, Sezierraum, Psychiatrie, Präsidium, Polizeipräsidium, Pathologie, Notariat, Kriminaltechnik, Jugendnotdienst, Institut, in einem Zellengang, in einem Raum eine Wand voller Überwachungsmonitore, im Landratsamt, im Dezernat, im Büro der Kommissare, im Archiv, Gerichtsmedizin, in Warteraum des Gefängnisses, die Hochhaus-Fassade des Präsidiums, beim Notar, in einem Untersuchungsraum, Behandlungsraum
-------------------------	---

Tab. 62: Differenzierung der städtischen Orte im Korpus

Die obigen Eigenschaften der gewählten Orte zeichnen die Metropole aus und werden mit verschiedenen sprachlichen Codes übertragen. Die Orte einer Metropole aus Medientext<sub>2</sub> werden in der obigen Tabelle nach ihrer Funktion in drei Kategorien unterschieden: logistisch, industriell und behördlich.

Die Tatortakteure bewegen sich in der Metropole München. Dabei wird, wie schon belegt wurde, die logistische Infrastruktur der Stadt bei der Inszenierung in Medientext<sub>1</sub> bildlich aufgenommen. Die Intertextualitätssignale beinhalten Codes, welche eine semantische Beziehung zum realen Ort in der Metropole herstellen. Diese Orte verstehen sich als temporäre Aufenthaltsorte und werden dementsprechend als **logistische Orte** bezeichnet. Es handelt sich dabei um Transportmittel und die damit verbundenen Räumlichkeiten, z. B. Bahnhof, S-Bahn oder der BMW.

Die Interaktion zwischen den Tatortakteuren findet am häufigsten im öffentlichen Raum der Metropole statt. Dies spiegelt sich im Medientext<sub>2</sub> wider. Unter der Kategorie **Industrielle Orte** wurden die meisten Treffer annotiert. Die Metropole bietet vielfältige Orte für Dreharbeiten, um die Handlung im identifizierbaren Raum zu situieren. Die industrielle Entwicklung führt zur Entstehung von Metropolen (vgl. Zimmermann 2015). Die Vielfalt der Industrie in München lässt sich an den Tatortfilmen der Stadt ablesen. Vom BMW-Hochhaus bis zum kleinen Kiosk werden alle Orte der Industrie in die Inszenierung aufgenommen.

Eine Metropole ist laut Zimmermann (2015) mit einem Boom der Einwohnerzahl verkoppelt. Dies lässt sich an der Größe der **behördlichen** Gebäude erkennen. Im Fall des Tatortfilms sind die meisterwähnten Behörden von der kriminologischen Natur des Geschehens geprägt (vgl. Kapitel 6.2.3).

## Zwischenfazit I

Im Korpus wurden alle Orte der Metropole annotiert. Es wurde festgestellt, dass diese im Medientext<sub>2</sub> auf kleinste Spracheinheiten reduziert werden. Es handelt sich um eine knappe Erwähnung des Ortes. In den meisten Fällen erscheinen sie mit einer Lokalpräposition (in einem Park). Diese Spracheinheiten codieren Metainformationen über den Ort des Geschehens, nämlich eine Metropole, und stellen eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub> her.

### II. Medientextfragmentebene:

Um die Intertextualität zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> auf der Medientextfragmentebene genauer zu untersuchen, betrachten wir 6 Snapshots aus einer Tatortfilmsequenz des Tatortfilms „Der tiefe Schlaf“. Ihre Entsprechungen aus Medientext<sub>2</sub> werden im Anschluss gegenübergestellt.

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
1 	10:07:42 * In der Eingangshalle: Durch die Drehtür kommt der Blonde herein und zeigt im Gehen den Ausweis.
2 	10:49:18 "Ne Spuren." Schwarze Jogging-Schuhe bewegen sich auf dem Laufband. Batic sieht während des Trainings zu einem der Fernseher, auf dem die BR-Abendschau läuft.

<p>3</p> 	<p>10:50:01 (mit Bild) In einem <b>Supermarkt</b>:</p>
<p>4</p> 	<p>10:55:24 <i>"was wir jetzt machen?"</i> ss In einer <b>Wirtschaft</b>:</p>
<p>5</p> 	<p>11:09:19 <i>"'ne Kollegin besucht."</i> Carla im <b>Tunnel</b>.</p>
<p>6</p> 	<p>11:18:19 (Atmowechsel) Bei der <b>S-Bahn Station</b> kommt Leitmayr aus der Unterführung.</p>

Tab. 63: *Städtische Orte* in Medientext; und Medientext

Auf der Medientextfragmentebene werden mehrere Codes als mediales Fragment betrachtet. Dieses Fragment besteht aus Audiodeskription und Dialog bzw. verbalen Codes sowie den Geräuschen auf der Audiospur. Die Geräusche stellen einen semantischen Bezug zum Originalbild her. Die Audiodeskription fungiert an dieser Stelle als verbales Gerüst, damit der semantische Bezug

vollständig wird. Das gesamte Medientextfragment fungiert als Intertextualitätssignal, dessen Funktion in die folgende Tabelle übersetzt werden kann:

Bild	Geräusch	Kontext
1. Durch die Drehtür kommt ein Mann in die Eingangshalle eines Gebäudes. Hinter einer Theke sitzen zwei uniformierte Figuren.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geräusch des Drehens der Drehtür</li> <li>• der Innenraumhall der Eingangshalle</li> </ul>	Das Geschehen spielt sich in einer Behörde ab.
2. Ein Mann rennt auf einem Laufband in einem Fitnessstudio. Es gibt mehrere Laufbänder, Fernsehgeräte und andere Mitglieder.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atemgeräusche</li> <li>• Geräusche der Laufbänder</li> <li>• Gespräche im Hintergrund</li> </ul>	Das Geschehen lässt sich in einem Fitnessstudio verorten.
3. Ein Mann steht vor einem Einkaufswagen in einem Supermarkt.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• typische Geräusche eines Supermarkts</li> </ul>	Das Geschehen spielt sich in einem Supermarkt ab.
4. Drei Kommissare sitzen an einem Tisch in einer Wirtschaft. Es gibt eine stehende Kellnerin. Die Wirtschaft ist fast überfüllt.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dialog der Kommissare</li> <li>• Hintergrundgeräusche anderer Gäste</li> <li>• Geschirrgeräusche</li> </ul>	Das Geschehen findet jetzt in einer Wirtschaft statt.
5. Carla befindet sich in einem Tunnel. Auf ihren Rücken fällt das Licht der Scheinwerfer eines fahrenden Autos. Das Auto hupt.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carlas Schritte im Tunnel</li> <li>• Hupen des Autos</li> </ul>	Das Geschehen findet innerhalb eines Tunnels statt.
6. Die Unterführung einer S-Bahn-Station wird gezeigt. Der Kommissar kommt aus der Unterführung heraus.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Schienengeräusche eines vorbeifahrenden Zuges</li> <li>• Schritte des Kommissars und deren Widerhall in der Unterführung</li> <li>• Windgeräusche</li> </ul>	Das Geschehen situiert sich in einer Unterführung.

Tab. 64: Differenzierung der Intertextualitätssignale

Im Medientext<sub>1</sub> werden einige Aspekte der Metropole als Handlungsort bei der Inszenierung aufgenommen. Rezipienten des Medientexts<sub>1</sub> entnehmen diese Aspekte aus den bildlichen Inhalten. Die bildlichen Inhalte fehlen naturgemäß im Medientext<sub>2</sub>. Es erfolgt eine Kompensierung durch die direkte Erwähnung, wie in 1. Eingangshalle, 3. Supermarkt, 4. Wirtschaft, 5. Tunnel,

6. S-Bahnstation. Segment 2 ist besonders interessant, denn hier erfolgt keine direkte Erwähnung des Ortes, diese bleibt implizit, der sprachliche Code zur Herstellung eines Bezugs zum Medientext<sub>1</sub> fehlt. Doch die begleitenden Geräusche und die dazu eingeführte Audiodeskription bilden eine intertextuelle Beziehung zu Medientext<sub>1</sub> auf der Medientextfragmentebene. Dadurch wird den Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> klar, dass es sich um ein Sportstudio handelt.

## **Zwischenfazit II**

In dieser Filmsequenz ist es deutlich, dass die Erwähnung des Geschehensorts eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub> herstellt. Dabei wird die Identität des Ortes erläutert und die logistischen, industriellen und behördlichen Geschehensorte unterschieden. Dies erfolgt entweder durch eine direkte Erwähnung des Ortes an sich oder durch eine Wiedergabe typischer Geschehnisse, welche eine direkte Verbindung zum Ort haben. Ein Beispiel hierfür liefert die Filmsequenz 2, in der die Rezipienten die Identität des Ortes nur durch die Audiodeskription und die Geräusche erraten können. Eine direkte Erwähnung des Ortes (Fitnessstudio) fehlt. Die durch die Audiodeskription bestätigten Eigenschaften der sprachlichen Codes zu den begleitenden Geräuschen verleiht dem Medientextfragment eine intertextualitätsstiftende Funktion, wenn diese auf der Medientextfragmentebene betrachtet wird.

### **6.2.4.3 Indirekte Codierung der Metropole**

Der Codewechsel unter Berücksichtigung der Kategorie „München als Metropole“ wird an dieser Stelle präsentiert. Der Fokus liegt auf sprachlichen Codes im Korpus, welche Aspekte der Metropole direkt oder indirekt wiedergeben. Eine direkte Wiedergabe zeichnet einen gewissen Aspekt der Metropole sprachlich nach und lässt den Rezipienten wenig Raum für Spekulationen. Eine indirekte Wiedergabe kann unterschiedliche sprachliche Codes mit dem Ziel umsetzen, gewisse Aspekte aus der Metropole implizit zu übertragen.

Die direkte Wiedergabe durch die Erwähnung einiger Handlungsräume einer Metropole wurden in den vorherigen Kapiteln untersucht. Der Inszenierungsraum wird in die kleinste Spracheinheit komprimiert und in das Medientextfragment integriert. Es bleibt aber die Frage offen, mit welchen sprachlichen Codes die Metropole in Medientext<sub>2</sub> indirekt wiedergegeben wird. Die korpus-gesteuerte Analyse ergab zwei Kategorien, in denen die Metropole indirekt intercodal übersetzt wird:

- *Technik* → Hier wird die entwickelte Infrastruktur einer Metropole dargestellt.
- *Münchner Produkte* → Hier wird das Branding als identitätsstiftendes Merkmal einer Metropole gezeigt.

#### 6.2.4.3.1 Codierung von Technik

Die zeitgenössische technische Entwicklung ist in den Tatortfilmen präsent. Die Interaktion zwischen Figuren und Technik wird in Medientext<sub>1</sub> bildlich codiert. Die fortgeschrittene technische Entwicklung verkörpert einen Aspekt städtischer Entwicklung. Die Umsetzung von Automatisierung wird in der Inszenierung mit aufgenommen. Im Korpus werden die folgenden Automaten erwähnt:

Kaffeeautomat, Passbildautomat, Zigarettensautomat,  
Flipperautomat, Getränkeautomat, Geldautomat, Spiel-  
automat

Darüber hinaus werden andere elektronische Geräte genannt und mit Urbanität assoziiert. Der sprachliche Code bei der Benennung dieser Geräte weicht nicht von der bekannten Bezeichnung dieser Geräte ab. Hier werden die Geräte und die dazugehörigen Teile nicht beschrieben, sondern einfach genannt. Einige Beispiele aus dem Korpus:

Tablet, Tablet-PC, I-Pad, Smartphone, Navigationssystem,  
Home-Taste, Touchscreen, Display, Headset, Note-  
book

Das sprachliche Codieren im Medientext<sub>2</sub> überträgt die automatische Bewegung einiger visuellen Elemente im Medientext<sub>1</sub>. Die Audiodeskriptoren verwenden reflexive Pronomen an den meisten der hier betrachteten Stellen. Das Attribut „automatisch“ wird anderen Codierungen hinzugefügt:

- Das Tor schließt sich langsam. (Tatort BR – Das Verkaufte Lächeln neu: 439–439)
- Langsam geht die Fahrstuhltür automatisch zu (Tatort BR – Außer Gefecht: 165–165)

Die Übertragung automatisierter Geräte und anderer Aspekte der technischen Entwicklung gilt als indirekte Reinszenierung der Metropole München. Im Medientext<sub>1</sub> wird die technische Entwicklung in die Geschehnisse bildlich integriert, welche die Rezipienten bewusst oder unbewusst wiedererkennen können. In Medientext<sub>2</sub> wird diese Entwicklung sprachlich wiedergegeben. Dadurch wird die stetige Weiterentwicklung einer modernen Großstadt betont.

#### 6.2.4.3.2 Codierung Münchner Produkte

Die Metropole München ist ein Zentrum industrieller und marktwirtschaftlicher Entwicklung. Dies lässt sich in den Münchner Tatortfilmen an dem Branding und den Markenzeichen unterschiedlicher Münchner Produkte erkennen. Im Korpus wurden alle Münchner Produkte annotiert und der Kategorie „Münchener Produkte“ zugeordnet (vgl. Kapitel 6.1.8) Das am häufigsten annotierte Produkt ist die Automarke „BMW“:

- Die Kommissare Batic und Leitmayr steigen aus einem schwarzen BMW. (Tatort BR – Allmächtig neu: 10–10)
- Die Kommissare im BMW. (ebd.: 141–141)
- Der schwarze BMW hält vor einer roten Baracke. (ebd.: 171–171)
- Die Kommissare lehnen sich an den BMW. (ebd.: 259–259)
- Der BMW fährt an einem Getreidefeld mit einer Vogelscheuche vorbei. (ebd.: 376–376)
- Der BMW biegt in einen Schotterweg ein. BMW (ebd.: 563–563)
- Im BMW. BMW (ebd.: 599–599)
- Der BMW kommt durch eine Einfahrt, biegt um die Ecke (Reifenquietschen) und hält. BMW (ebd.: 605–605)

Die obigen 8 sukzessiven Audiodeskriptionsfragmente beinhalten die Abkürzung „BMW“ und wurden aus dem Dokument „Tatort BR – allmächtig neu“ entnommen. Die Abkürzung „BMW“ verknüpft in sich mehrere semantische Einheiten: Der BMW ist ein Auto. Das Auto wurde in München hergestellt bzw. trägt den Namen einer Autofabrik, die in München sesshaft ist.

Fazit

Die Identität der Metropole lässt sich an den Marketing Brands und den Zeichen ihrer Produkte erkennen. Diese werden in der Interaktion zwischen

den Tatortakteuren bildlich integriert. Die Bilder beinhalten semiotische Zeichen ikonischer Natur, denn diese Zeichen deuten die Metropole München als Produktionszentrum aus. Dies geschieht entweder direkt oder indirekt. Eine direkte Übertragung erfolgt durch die Erwähnung der Produktnamen, wie im Fall der Abkürzung „BMW“. Eine indirekte Übertragung erfolgt durch das Wiedercodieren einiger technisch entwickelter Geräte, welche in Verbindung mit einer technisch entwickelten Großstadt stehen, wie im Subkapitel 6.2.4.3.1 gezeigt wurde. Hier erfolgt wiederum eine Umkehrung von Hintergrund und Vordergrund bzw. ein Zufügen von Information, da die Automarke nicht von allen Zuhörern aus dem visuellen Code erschlossen wird. Die Zugehörigkeit von BMW zu München führt zu einer Isotopie mit anderen Münchner Wahrzeichen und stützt die Verortung des Films in der Audiospur.

#### 6.2.4.4 Äquivalenz

Die Konstruktion von München als Metropole ist ein ästhetisches Ziel der Inszenierung in allen Münchner Tatorten. Die Verortung der Geschehnisse in einer Metropole dient der thematischen Entfaltung der Tatortfilmhandlung (vgl. Kapitel 4.1). Der Medientext<sub>1</sub> erreicht dieses Ziel durch seine audiovisuelle Verfasstheit. Kann Medientext<sub>2</sub> ein ähnliches ästhetisches Ziel erreichen? Da es bei dieser Fragestellung um die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen von Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> geht, handelt es sich bei der Analyse um die pragmatische Äquivalenzbeziehung nach Koller (vgl. Kapitel 3.2). Es wird an dieser Stelle der Frage nachgegangen, ob sich diese Äquivalenzbeziehung intercodal herstellen lässt.

- **Rezeptionsbedingung für die Bildichtung**

Mit Bezug auf diesen Aspekt wird die Macht der Sprache auf engstem Raum unter Beweis gestellt, denn die Rezeptionsbedingung für das Erfassen der Bildästhetik ist eine umfassende und verdichtete Bildbeschreibung in Medientext<sub>2</sub>. Die gleiche Rezeptionserfahrung wird bei der Herstellung von Audio-deskriptionen angestrebt. Dies bedarf einer pragmatischen Äquivalenzbeziehung, die intercodal hergestellt wird, durch welche stilistische Elemente im Zeichensystem Sprache berücksichtigt werden. Im Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit wurde auf die ästhetische Dimension des sprachlichen Codes eingegangen. Im Hinblick auf die Mimik und Gestik der Figuren wird der sprachliche Code verdichtet formuliert, um diesen zu übertragen. Unter Berücksichtigung des Codewechsels und in Anbetracht der zeitlichen Lücke, welche zur Redu-

zierung des Ausgangstexts führt, wurde die Leistung der Audiodeskription als sprachlich verdichtete Codalität festgestellt.

Doch hier geht es um die Übertragung des bildlichen Inhalts, der eine Metropole inszeniert. Im Kapitel 6.2.4.1.1 wurden Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung der Korpuskategorie „Bildichtung“ miteinander verglichen. Die Rezeptionsbedingung für die Größe des Hochhauses schafft die Kameraperspektive. Das Hochhaus wird aus der Froschperspektive gezeigt. Das Verb „ragen“ und das partizipiale Attribut „strahlend“ erfüllen die Rezeptionsbedingung für den Hörfilm, denn sie schaffen einen semantischen Bezug zum gezeigten Bild. Eine objektive Übertragung des gezeigten Bildes kann anders formuliert werden:

*Der Blick ist nach oben auf das Hochhaus und den klaren blauen Himmel gerichtet.*<sup>18</sup>

An dieser Stelle prägt die Kameraperspektive die Wahrnehmung der Bildbeschreiber und aktiviert dabei die stilistische Äquivalenzfindung, durch welche eine verdichtete sprachliche Formulierung erzeugt wird:

Das Hochhaus **ragt** in den **strahlend** blauen Himmel.

In ähnlicher Weise werden stilistische Äquivalenzen durch die Verwendung der Komposita **Lichtermeer** und **Häusermeer** erzeugt. Die Verwendung sprachlicher Codes, welche künstlich erzeugte Phänomene mit natürlichen Phänomenen verknüpfen, wird als Äquivalenz auf der codalen Ebene betrachtet. Die elektrischen Lichter und die gebauten Häuser werden mit einem Wort der Natur verknüpft, welches die endlose bzw. grenzenlose Eigenschaft dieses Phänomens der Natur betont, nämlich dem „Meer“. Die semantische Verbindung zwischen den beiden Phänomenen ruft ein mentales Bild ab, das eine konnotative Äquivalenzbeziehung zum inszenierten Bild herstellt. Die Rezeptionsbedingung für den Erfolg der Herstellung von Äquivalenz ist, dass die Rezipienten das Signifikat des Wortes „Meer“ begreifen können. Die Bildübersetzer berücksichtigen diesen Faktor beim Übersetzen nicht, da sie nicht nur für von Geburt an Blinde, sondern auch für die Späterblindeten und hochgradig Sehgeschädigten übersetzen.

.....

18 Im Korpus gibt es Stellen, an denen die Bildbeschreiber solche Formulierungen verwenden. Diese wurden jedoch als Teil der Kategorie „Sprachcodes, Blick“ annotiert.

- **Rezeptionsbedingung für die Urbanisierungsmerkmale**

Betrachten wir das folgende Beispiel:

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
	<p>01:19:41 An der U-Bahn-Station Kolumbusplatz ...</p>
 <p>Tatort – Femdwohner</p>	<p>... kommt Pieringer von der Rolltreppe.</p>

Tab. 65: Die U-Bahn-Station Kolumbusplatz

Die Rezeptionsbedingung für den oben gezeigten Medientext<sub>1</sub> ist, dass die Zuschauer den Ort des Geschehens auf dem Bild erkennen. Dies erfolgt durch Bilder und Geräusche, die einen Anteil der Wirklichkeit an der U-Bahn-Station „Kolumbusplatz“ in die Inszenierung aufnehmen. Der Name der Station erscheint als Text-on-Screen und wird von den sehenden Rezipienten erkannt. Dies wird von typischen U-Bahn-Stationengeräuschen begleitet. Das Medientextfragment hat sowohl eine visuelle handlungsbezogene (Text-on-Screen) als auch eine technische (Bilder und Geräusche) mediale Ausdeutung (vgl. Stöckl 2016).

Die Rezeptionsbedingung für den oben gezeigten Medientext<sub>2</sub> ist, dass die Geräusche in einer U-Bahn-Station als solche erkannt werden. Dies kann ohne die Audiodeskription nicht vollständig erfolgen. Die Audiodeskription sichert die Rezeption und ergänzt die fehlenden bildlichen Komponenten. Die Beschreibung verfügt über verbalisierte Schriftelemente, nämlich „Kolumbusplatz“ und die Erwähnung von bestimmten Geräten, welche von den Tatortakteuren benutzt werden, nämlich „Rolltreppe“. Das Medientextfragment hat

eine auditiv-handlungsbezogene (verbalisierter Text-on-Screen) und eine auditiv-technische (Audiodeskription und Geräusche) mediale Ausdeutung.

Die Rezeptionsbedingungen werden bei der Herstellung von intercodaler Äquivalenz in dem oben gezeigten Medientextfragment berücksichtigt. Dadurch ist die pragmatische Äquivalenzbeziehung auf der Medientextfragmentebene gesichert. Die Herstellung von Äquivalenzbeziehungen zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> erfolgt intercodal. Ein Fragment aus Medientext<sub>1</sub> wird durch eine Umcodierung als äquivalentes Fragment in Medientext<sub>2</sub> übertragen. Dabei ändert sich die mediale Ausdeutung von visuell zu auditiv.

- **Rezeptionsbedingung für die städtische Architektur**

Im Kapitel 6.2.4.1.3 wurden Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung der „städtischen Architektur“ verglichen. Die Rezeptionsbedingung für die Inszenierung in Medientext<sub>1</sub> ist, dass die Rezipienten die audiovisuellen städtischen Aspekte wahrnehmen. Die Bilder beinhalten Hochhäuser, freistehende Gebäude, deren Architektur künstlerisch bestimmte Fassaden oder Formen hat, Villen, Mehrfamilienhäuser, Stadtwohnungen, Tunnel, Einkaufspassagen u.v.m. All diese sind Handlungsräume, in denen sich die Tatortakteure bewegen. Es werden nicht nur visuelle Elemente vermittelt, sondern auch Geräusche, welche dem Geschehen im Film einen multimodalen Hintergrund verleihen.

Die Rezeptionsbedingung für die in Medientext<sub>2</sub> übertragenen städtischen Architektur Aspekte ist, dass sich die Rezipienten ein mentales Bild kreieren können, welches die Audiodeskription, die Geräusche und die Stimmqualität der Figuren vorgeben. Die Stimmqualität der Figuren sowie die Geräuschqualität sind von der Umgebung und den räumlichen Bedingungen abhängig, welche die Rezeption von Medientext<sub>2</sub> prägen. Das folgende Beispiel kann dies verdeutlichen:

## Beispiel Tunnel

Dokumentname	Segment
Tatort BR – Außer Gefecht	Sie fahren wieder durch den Tunnel.
Tatort BR – Außer Gefecht	Sie fahren durch den Petuertunnel. Carlo sitzt am Steuer.
Tatort BR – Außer Gefecht	Eine Fahrt durch einen Tunnel.
Tatort BR – Außer Gefecht	In hohem Tempo fahren sie in einen Tunnel.
Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Der Roller durchquert einen Tunnel.
Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Carla taucht in den Schatten des unbeleuchteten Tunnels ein.
Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Sie durchqueren den Tunnel.
Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Carla im Tunnel.
Tatort BR – Der tiefe Schlaf	Der Blick geht nach hinten zu Carla, die in den dunklen Tunnel kommt.
Tatort BR – Heilige	In einem beleuchteten Tunnel folgt der Blick einem LKW auf der rechten Spur.
Tatort BR – Heilige	Der LKW verlässt den Tunnel.
Tatort BR – Macht und Ohnmacht	Im Altstadt-Tunnel:
Tatort BR – Macht und Ohnmacht	Sie fahren durch einen langen Tunnel.
Tatort BR – Mörderisches Märchen	Sie fahren durch einen Tunnel.
Tatort BR – Mörderisches Märchen	Sie verlassen den Tunnel.
Tatort BR – Schneetreiben	Der Cayenne biegt in einen Tunnel ab. (QUIETSCHEN) Thaller rast hinterher.
Tatort BR – Wüstensohn	S Ein weißer Sportwagen rast durch einen Tunnel.
Tatort BR – Wüstensohn	Der Lamborghini rast durch einen Tunnel.
Tatort BR – Wüstensohn	Ein Streifenwagen folgt dem Lamborghini. Der brettet aus dem Tunnel. Draußen ist es dunkel. Ein zweites Polizeiauto schneidet dem Sportwagen den Weg ab.

Tab. 66: Die Lokalangabe *Tunnel* im Korpus

Die Rezipienten decodieren den sprachlichen Code, der durch die Verwendung der Lokalangabe „Tunnel“ erzeugt wird. Die Umgebung in einem Tunnel wird mental abgerufen, sowohl auditiv („Schall“) als auch visuell („dunkel“). Je nach verfügbarer Zeitlücke, wird die Leistung der Audiodeskription deutlich. Dass es sich um eine vollständige Äquivalenz aller medialen Ausdeutungen handelt; davon wird nicht ausgegangen. Die Umcodierung ändert die Qualität der Ausdeutung im Stöckl’schen (2016) Sinne. Der Erfolg der Rezeption hängt von den individuellen Lebenserfahrungen der Rezipienten ab: Wer schon im Tunnel war, weiß wie es sich anfühlt, in einem Tunnel zu sein.

Nun, da dieser Aspekt klarer geworden ist, soll anschließend die Leistung der sprachlichen Codes berücksichtigt werden:

- Tunnel → semantischer Bezug: Lokalangabe.
- Petuertunnel → Tunnel in München: spezifizierte Lokalangabe
- unbeleuchteten Tunnel → Beleuchtung des Sets mit Lokalangabe
- dunklen Tunnel → Beleuchtung des Sets mit Lokalangabe

Die Äquivalenzherstellung unter Berücksichtigung der Rezeptionsbedingungen erfolgt auf der intercodalen Ebene. Das ist für die Übertragung einiger Teile des Bildes möglich.

Auf der Medientextfragmentebene erfolgt die Äquivalenzherstellung dadurch, dass Geräusche aus Medientext<sub>1</sub> in Medientext<sub>2</sub> nicht übersprochen werden. Die Audiodeskription wird in Fragmente eingefügt und nicht als kontinuierlich verbalisierter Text verstanden.

Geräusche: Der Cayenne biegt in einen Tunnel ab.  
(QUIETSCHEN) Thaller rast hinterher.

### ***Beispiel Einkaufspassage***

Das folgende Beispiel wurde im Kapitel 6.2.4.1.3 schon analysiert. Es wird aber an dieser Stelle aus einer anderen Perspektive betrachtet:

Medientext <sub>1</sub>	Medientext <sub>2</sub>
 <p data-bbox="135 384 400 408">Tatort – Das verkaufte Lächeln</p>	<p data-bbox="568 197 673 217">10:03:33</p> <p data-bbox="568 225 969 379">In einer überdachten, künstlich beleuchteten Einkaufspassage. (Elmar, das ist das Stachus-Untergeschoß, erkennt man an den weißen Kreisen an der Decke. Sollen wir das sagen?)</p>

Tab. 67: Das Beispiel *Einkaufspassage 2*

Im Medientext<sub>2</sub> wurde eine Frage aus dem originalen Audiodeskriptionsskript zitiert. Die Frage richtet sich an Elmar. Elmar ist ein Teil des Bildbeschreiberteams und ist selber blind. Hier ist die Audiodeskription noch in der Work-in-progress-Phase. Dabei geht es um die Rezeptionsbedingungen bei der Äquivalenzherstellung. Die Bildbeschreiber, die den Tatortfilm „Das verkaufte Lächeln“ beschreiben, sind „München-Kenner“ und sind daher in der Lage, die oben gezeigte Einkaufspassage im genauen Stadtteil noch spezifischer zu verorten, nämlich als das Stachus-Untergeschoß. Sie sind sich aber nicht sicher, ob solch eine genaue Spezifizierung zur Audiodeskription gehört. Im Mittelpunkt der Bildbeschreiberarbeit steht ja nur die Übertragung bildlicher Elemente, die für das Verständnis der Handlung wichtig sind (vgl. Kapitel 1.1). Hier wird Objektivbleibens als Vorschrift aus den Regelwerken zur Herstellung von Audiodeskriptionen infrage gestellt. Die gelungene Inszenierung der Geschehnisse im Tatortfilm und die ortstreue Übertragung der Bilder lässt die Identität des Orts erkennen. Ein/e Sehende/r kann die oben gezeigte Einkaufspassage u. a. an den weißen Kreisen an der Decke erkennen. Die Zeitlücke an dieser Stelle scheint groß genug zu sein, um mehr Informationen zu verraten. Eine Erwähnung des Ortsnamens ist eine Art ikonische Übertragung. Doch hier wird darauf verzichtet. Stattdessen wird verallgemeinert: In einer überdachten, künstlich beleuchteten Einkaufspassage. Die Atmosphäre in einem industriellen Teil der Metropole wird hier eher inszeniert. Diese Atmosphäre erscheint betonter in der Audiodeskription durch die Erwähnung von Beleuchtungsaspekten und der Funktion des Orts. Für die Äquivalenzherstellung würde die ikonische Übertragung des hiesigen Ortes durch die bloße Erwähnung seines Namens nicht hilfreich sein. Hier werden Geräusche (von Menschen und anderen Geräten in einer Einkaufspassage) in einem geschlossenen Raum hörbar. Die Audiodeskription kommen-

tiert diese Geräuschkulisse und beschreibt die Beleuchtungsaspekte sowie die Relevanz dieses Orts für die Metropole und ihre Einwohner. Dies schafft die benötigten Rezeptionsbedingungen für die Herstellung von Äquivalenz auf der Medientextfragmentebene.



## 7 Ergebnisse und Diskussion

An dieser Stelle werden die Ergebnisse der korpusgeleiteten Studie zusammengefasst. Im ersten Teil der Analyse wurde das Korpus quantitativ ausgewertet. Im Bezug auf Forschungsfrage1 entfaltete sich eine Kategorienmatrix, welche insgesamt 9.053 Annotationen enthält. Die Kategorienmatrix wurde bottom-up aus den Korpusbefunden generiert, wobei das verschriftete Korpus der Audiodeskriptionen benutzt wurde. Gemäß Tognini-Bonelli (2001) ist mit dem korpusgeleiteten Vorgehen sichergestellt, dass die Korpusbefunde nicht die theoretischen Vorannahmen reproduzieren, sondern einen unabhängigen Blick auf den Gegenstand eröffnen. Im gegenwärtigen Fall ging es einerseits darum aufzuzeigen, inwieweit bestimmte Vorgaben aus den Regelwerken umgesetzt werden, und andererseits darum, die Perspektiven auf die Darstellung von Stadt auch dort zu erfassen, wo sie nicht von vornherein erwartbar waren.

Der quantitativen Analyse nachgelagert war dann die gezielte qualitative Analyse derjenigen Stellen, die zuvor auf quantitativer Basis als für den Gegenstand der Arbeit einschlägig identifiziert wurden. Diese wurden dann mit dem filmischen Original (hier als Medientext<sub>1</sub> bezeichnet) flankiert, wodurch die Übersetzungsentscheidungen, aber auch die Auswirkungen des Wechsels von Code und Modalität sichtbar wurden. Die Ergebnisse dieses Teils der Korpusauswertung werden im hinteren Teil dieses Kapitels präsentiert.

Nachfolgend werden folglich zunächst die Ergebnisse der quantitativen Auswertung des Korpus aus 29 Audiodeskriptionstexten zu Münchner Tatornten aus den Jahren 2000 bis 2014 vorgestellt. Dabei gehe ich kategorienweise vor; ich stelle jeweils die Zahl der Treffer vor und interpretiere die Ergebnisse.

Die erste Kategorie, die sich aus der korpusgeleiteten Annotation ergeben hat, umfasst sprachliche Codes im Korpus; dabei kristallisierten sich drei Hauptfunktionen dieser Codes heraus, die als eigene Unterkategorien eingruppiert wurden: Äquivalenzen, Verknüpfungen und Bildbildungen. Inter-codale Äquivalenzen der Gestik und Mimik werden in der Audiodeskription häufig verwendet (2325 Treffer); dies wurde in der Theorie (vgl. Kapitel 1.2) immer wieder herausgearbeitet (siehe exemplarisch Kirf 2008, Mazur & Chmiel 2012 und Hirvonen 2018) und dieser Aspekt zeigt sich auch wieder im vorliegenden Korpus. Die Übertragung der Blickrichtungen der Figuren ist im Korpus stark präsent, weil diese dazu geeignet sind, eine Kamerabewegung zu

versprachlichen und damit ein filmisches Mittel in seiner Wirkung im Zieltext abzubilden. Dabei wird auch fehlende Bewegung versprachlicht: in einer stillstehenden Filmsequenz findet sich häufig der Begriff „starren“ (213 Treffer) zur Verbalisierung von Stillstand. Lexikalische Variationen, deren Konnotationen bildlich beladen sind, werden sparsam verwendet. Es ist anzunehmen, dass die Audiodeskriptoren solche metaphorischen Verwendungen vermeiden, weil dadurch die Tendenz einer subjektiven Interpretation von der Seite der Bildbeschreiber auf ein Minimum beschränkt wird. Die Audiodeskription kommt an mehreren Stellen in Form syntaktischer Fragmente (377 Treffer) vor. Solche Audiodeskriptionsfragmente haben eine verknüpfende Funktion, wobei sie die Identität des Sprechers bzw. Angesprochenen oder eines Geräusches transparent machen. Die Zeitlücke bestimmt darüber, ob das Fragment vor oder nach dem Sprechen bzw. dem Geräusch gesetzt wird (vgl. Kapitel 1.1); hier wirkt die mediale Beschränkung der Audiodeskription: „the visual mode is normally rich in information and full of detail, while the verbal descriptions of it need to be succinct as they have to fit in silent moments of the film to avoid overlap with the film dialogue or essential sounds, and saturation of information by the user“ (Braun & Orero 2010, S. 4). Es wurden 120 Stellen im Korpus annotiert, an denen die Sprachgestaltung der Audiodeskription poetisch wirkt. Die Bildästhetik im Film wird in gewissem Umfang in die Audiodeskription als Bildsprache übertragen. Die Regelwerke schreiben allerdings stilistische Neutralität vor:

Während bei narrativer Filmbeschreibung verallgemeinert, zusammenfasst und interpretiert, der Film eher erzählt als beschrieben wird, erfasst die deskriptive Audiodeskription den Film Schritt für Schritt. Beschrieben wird nur, was auch tatsächlich zu sehen ist, so neutral, objektiv und genau wie möglich. (Hörfilm e. V. 2014, siehe auch Kapitel 1.1)

Es zeigt sich aber, dass die Audiodeskriptoren hier (möglicherweise intuitiv) einen anderen Weg beschreiben. Die Audiodeskription ist Teil des Hörfilms, der eine ästhetische Dimension besitzt: Die sehingeschränkten Hörer möchten – entsprechend den sehenden Filmnutzern – ein ästhetisches Produkt genießen. Hier besteht pragmatische Äquivalenz im Sinne von Koller (1997), (siehe auch meine Ausführungen zur Äquivalenz in Kapitel 3.1, 3.2 und 3.3.)

Als wichtiger Aspekt der Audiodeskription stellte sich die Intertextualität mit dem Ausgangstext, d. h. dem Medientext, heraus. Beide Textvarianten sind durch das Korpus hindurch vielfältig verbunden. Dies wird in der darauf-

folgenden Kategorie greifbar, die den Umfang der in die Sprache der Audiodeskription übertragenen filmspezifischen Einstellungen zeigt. Mit 2325 annotierten Treffern wurde deutlich, dass die bewegten Bilder ihre Präsenz im Korpus haben. Die Kameraeinstellung wird durch Verwendung einzelner Wörter, Phrasen und selten Sätze – wenn schon, dann mit Sätzen passiver Konstruktion – übertragen. Die Fahrt der Kamera wird mit der Bewegung der Figuren verknüpft, um darauf zu verzichten, filmtechnische Termini zu verwenden. Die Kameraperspektive (445 Treffer) wird deutlich übertragen, wenn diese ein Bild-im-Bild- (96 Treffer), ein Film-im-Film- (35 Treffer) oder ein Schriftelement am Bildschirm (137 Treffer) beinhaltet. Hier zeigt sich, dass es eben nicht einfach darum geht, den Film nachvollziehbar zu gestalten, sondern eine Partizipation am filmischen Erlebnis zu genießen. Dabei geht es auch darum, eine Verbindung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> herzustellen, durch die die kommunikative Inklusion fühlbar wird. Die vorliegende Arbeit bezieht sich dabei ausschließlich auf das Aufzeigen dieser Verbindung. Die Wahrnehmung dieser Verbindung bzw. das Aufzeigen von Rezeptionsformen ist der nutzerseitigen Forschung vorbehalten (zur Unterscheidung von text- und nutzerseitiger Forschung in der Barrierefreien Kommunikation s. Maaß (2019))

Die Intertextualität zwischen Ausgangs- und Zieltext wird auch bei in der nächsten Kategorie – „Geräuschkulisse“ – greifbar. Sie umfasst die Kommentierung von Geräuschen in der Audiodeskription. Geräusche werden häufig nach ihrem Auftreten interpretiert (455 Treffer). Ist die Zeitlücke nach dem Geräusch zu klein, wird es vorausgedeutet (187 Treffer). Durch die Audiodeskription wird das Ende einer Bild- bzw. Geräuschsequenz markiert (28 Treffer). Die sehenschränkten Zuhörer sind sich darüber bewusst, dass die Geräusche mit einem visuell gestützten Handlungsverlauf im Film verbunden sind. Die Kommentierung ist nötig, um nicht das Gefühl zu erzeugen, dass sie von diesem Handlungsverlauf ausgeschlossen sind. Dieser Aspekt ist in den Regelwerken (siehe Zitat Hörfilm e. V. oben und Kapitel 1.1) verankert und tritt im Korpus prominent zu Tage (1221 Treffer).

Die Beziehung zwischen den Hörfilmkomponenten ist folglich intertextueller Natur. Die Audiodeskription fungiert an manchen Stellen (112 Treffer) als nachgelagertes Übersetzen. Die fehlenden Informationen werden konsekutiv kompensiert. Dabei ist eine Interdependenz zwischen den Hörfilmkomponenten (Dialog, Geräusch, Musik und Audiodeskription) bemerkbar. Ist die fehlende Information im Spielfilm vager und unklarer Natur (48 Treffer), wird diese durch die Verwendung der abstrakten, sprachlichen Codes „etwas“,

„Gegenstand“, „Gestalt“ und „Jemand“ übertragen. Hier zeichnet sich ein Dilemma bei der Audiodeskription ab, durch die Implizites, das zum filmischen Hintergrund gehört, explizit gemacht und damit in den Vordergrund geholt wird. Die hier beschriebenen Strategien der sprachlichen Vagheit sind eine unzureichende Kompensation, die nicht denselben Effekt wie die filmischen Mittel hat, denn auch sie führen zu Explizitheit und holen das Gesagte in den Vordergrund.

Auch Personen werden durch die Verwendung jener sprachlichen Codes beschrieben, die multifunktional sind. Die Funktionen der Beschreibung umfassen nicht nur die Eindrücke der äußeren Erscheinung der Figuren, sondern auch die Bestimmung ihrer Rolle in der Handlung und/oder die Vermittlung ihrer sozialen Zugehörigkeit (298 Treffer).

Dass es sich um einen genrespezifischen Film handelt, wird durch die Verwendung bestimmter sprachlicher Mittel sichtbar, welche ein bestimmtes semantisches Feld aufbauen, zu dem Vokabular gehört, das für Krimis genretypisch ist. Dieses Feld wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Tatortjargon bezeichnet und umfasst (445) Treffer aus dem Korpus, z. B. „entdecken“, „Leiche“, „Blut“ und anderes polizeiliches Vokabular. Die Zuschauer des Medientexts<sub>1</sub> verbinden die visuellen Codes des „Verbrechens“ mit dem inszenierten städtischen Raum (siehe Kapitel 4.1). Der vertraute Schauplatz „Stadt“ (Stockinger & Scherer 2010) wird mit diesen visuellen Codes markiert. Der nahe, bekannte geographische Ort wird zum Tatort. Die tatortspezifischen visuellen Codes kommunizieren eine gewisse Spannung bzw. eine Ästhetik des inszenierten Bösen (Täter) vs. Guten (Kommissare) (Bollhöfer 2015, S. 136). Derartige tatortspezifische visuelle Erscheinungen werden in den Hörfilm konsequent übersetzt.

Die Handlung der hier untersuchten Tatorte spielt in der Stadt München. Dies wird anhand zahlreicher Erwähnungen typisch Münchner Wahrzeichen und Sehenswürdigkeiten im Audiodeskriptionsskript realisiert. Insgesamt wurden 678 Stellen annotiert, an denen mittelbare und unmittelbare Bezüge zur Stadt München hergestellt werden können. Im Gegensatz zum Spielfilm, wird die im Hintergrund zu sehende, städtische Architektur im Hörfilm durch Explizierung in den Vordergrund geholt. Dadurch wird auch die filmische Handlung in der Stadt München vordergründig verortet; damit ist die Nennung von konkreten Orten in der Stadt verbunden, die vom sehenden Publikum des Medientexts<sub>1</sub> nicht als solche identifiziert worden wären. Dieses Publikum hätte aber möglicherweise andere Elemente im Medientext<sub>1</sub> wahrgenommen, die eine regionale Verankerung möglich gemacht hätten. Damit ist

eine solche eine Explizitmachung einerseits dem begrenzten Zeitraum geschuldet, der für die Audiodeskription zur Verfügung steht, also den typischen medialen Restriktionen. Andererseits stellen sie jedoch auch ein künstlerisches Mittel dar, das zum Entstehen eines ganz eigenen, voll funktionalen Medientexts mit eigener ästhetischer Ausprägung und eigenen Formen der Narration führt. Auf diesen Aspekt wird im nächsten Abschnitt eingegangen, wenn auf die Ergebnisse der qualitativen Studie eingegangen wird.

Die qualitative Untersuchung des Korpus lieferte bezüglich der Forschungsfrage 2, wie die Übertragung der Stadt München unter den restringierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm erfolgt, die folgenden Ergebnisse:

Der Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> eröffnet eine Perspektive auf die unterschiedlichen Mittel mit denen die Identität der Stadt, hier: München, jeweils herausgearbeitet wird. Dabei greifen die Audiodeskriptoren in die Vordergrund-Hintergrund-Struktur der Darstellung ein; dadurch entsteht der prägende Charakter des Hörfilms. Aus dem Bilderrepertoire des Spielfilms werden bestimmte Elemente ausgewählt, um das Set, die Atmosphäre und den Ort der Handlung mit sprachlichen Codes zu repräsentieren; diese werden dadurch in den Vordergrund geholt. In der Analyse in 6.2 werden diese Hintergrund-Vordergrund-Transformationen anhand von Beispielen nachvollziehbar gemacht. Die akustische Reinszenierung der Stadt hängt dabei von den medialen Restriktionen der Audiodeskription als Teil des Hörfilms ab. Sie bedarf grundsätzlich einer subjektiven Fokussierung durch die Audiodeskriptoren (s. Beneckes Holon-Konzept (2014) in Kapitel 1.5), um die durch die Bilder transportierte Situation in nachvollziehbarer Weise auditiver Form zu gestalten.

Durch die quantitative Auswertung des Korpus wurde die Erkenntnis gewonnen, dass Hörfilmkomponenten eine Interdependenz aufweisen (s.o.); diese Interdependenz wird qualitativ als Intertextualität auf mehreren Ebenen betrachtet: sie besteht auf der intercodalen Ebene, der Medientextfragmentebene und der Medientextebene. Auf der intercodalen Ebene stellen sprachliche Codes eine intertextuelle Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> her, z. B. durch die Erwähnung der Stadt München (41 Treffer), ihrer Produkte (237 Treffer) oder ihrer Wahrzeichen (56 Treffer). Auf der Medientextfragmentebene spielen mehrere Hörfilmkomponenten (z. B. Audiodeskription und/oder Geräusche bzw. Dialoge) in einem Medientextfragment eine wichtige Rolle, die Aufmerksamkeit im Hörfilm in eine gewisse Richtung zu lenken, wodurch die im Spielfilm intendierte Narrationslinie adäquat (437

Treffer) kontextualisiert wird. Auf der Medientextebene findet kein expliziter Verweis auf andere Tatortfilme statt. Beispielsweise ermittelt in den betrachteten Episoden kein Team aus Kommissaren, die innerhalb der Reihe einer anderen Stadt zugeordnet werden. Daher lässt sich der Münchner Tatort als abgeschlossene Einheit betrachten und analysieren. Das bestätigt die für die Arbeit gewählte Beschränkung auf die Münchner Tatortreihe.

Die Codierungsprozesse in den Medientexten zeigen den Codeshift innerhalb eines intercodalen Übersetzungsprozesses. Die Umwandlung bildlicher Codes in sprachliche Codes bedarf eines Selektions- und Reduzierungsverfahrens, wobei ästhetische Faktoren und das Gewicht des Codes intakt bleiben. Hier ist durchaus eine Abweichung von den praktischen Regelwerken zu verzeichnen, die die Bildbeschreiber auf stilistische Neutralität verpflichten (siehe Hörfilm e. V. 2014); es zeigt sich jedoch, dass die Audiodeskriptoren durchaus durch Auswahl der Information und durch ästhetische Sprachverwendung prägend für die ästhetische Ebene des Medientext<sub>2</sub> sind. Benecke (2004 und öfter) hat hierzu wichtige Perspektivierungen vorgelegt, die sich im Korpus bestätigen. Das Gewicht des Codes wird durch den zeitlichen Umfang seiner Erscheinung im Medientext<sub>1</sub> und seiner Relevanz für die Inszenierung und Handlung des Tatortfilmes bestimmt. Farbcodes und die Perspektive der Kamera sowie der Szenenwechsel in Medientext<sub>1</sub> werden konsequent und mit ähnlichen sprachlichen Codes in Medientext<sub>2</sub> übertragen.

Der intercodale Übersetzungsprozess wurde anhand des erweiterten Koller'schen (1997) Begriffs der Äquivalenz genauer untersucht (siehe Kapitel 6.2.3.4). Direkte Äquivalenzen, wie das Wort „Stadt“, welche plakative und übergeneralisierte Bilder abrufen, werden nicht häufig verwendet. Die Kommunikationsbotschaft in Medientext<sub>1</sub> wird aus ihrer medialen Verfasstheit extrahiert und in Medientext<sub>2</sub> durch eine generalisierende Entsprechung im Zeichensystem der Sprache neu codiert. Damit wurde dem im Regelwerk enthaltenem Objektivität Folge geleistet. Diese Strategie der Äquivalenzherstellung ändert sich, wenn eine Spezifizierung für die Handlung erforderlich ist. Die Veränderung bei der Strategie der Äquivalenzherstellung wurde anhand eines Beispiels greifbar gemacht: Wenn die Handlung in der Nähe eines Münchner Wahrzeichens bzw. innerhalb dieses Wahrzeichens abspielt, wird der Ort namentlich erwähnt. Dabei wird auf das verallgemeinernde Attribut „Stadt“ verzichtet. Die Audiodeskriptoren gehen davon aus, dass der Ort von allen Rezipienten bekannt ist. Eine knappe Beschreibung des Wahrzeichens erfolgt nur, wenn diese in der Zeitlücke passt (Im Hintergrund die Frauenkirche, ein gotischer Dom mit zwei Zwiebeltürmen, der

angestrahlte Betonschaft des Olympiaturms). Hier greifen wieder die erwähnten Strategien der Transformation vom Hintergrund in den Vordergrund bzw. des Hinzufügens von Information, die im Medientext<sub>1</sub> nicht allen Zuschauern zur Verfügung steht, die aber dazu beitragen, Medientext<sub>2</sub> zu konstituieren.

Die Inszenierung der Stadt München als Tatort wurde in meiner Analyse durch den Vergleich zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> deutlich. Dabei werden hier städtische Figuren durch sprachliche Codes näher beschrieben. Diese Codes können in vier Interpretationsfelder eingeteilt werden. Sie dienen aus Gründen der temporären Differenzierung der Markierung bestimmter Figuren oder machen deren Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft, Berufsgruppe oder ethnischen Gruppierung deutlich. Der multifunktionale Charakter von Bekleidung zeigt sich auf der Inszenierungsebene insofern, dass die Wahl der Kleidung entsprechende mentale Bilder beim Rezipienten abrufen.

Die intertextuelle Beziehung zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> unter Berücksichtigung der Korpuskategorie „München als Tatort“ wurde auf der intercodalen Ebene mittels der genauen Betrachtung der Tatortakteure deutlich gemacht. Tatortakteure sind genretypische Figuren, deren Funktion – sei sie statischer oder bewegter Natur – in Medientext<sub>1</sub> markiert wird. Diese Markierung wird, wie die Analyse gezeigt hat, intercodal in Medientext<sub>2</sub> übersetzt, wobei der semantische Bezug zum Kognitionsfeld intakt bleibt. Auf der Medientextfragmentenebene wird der geografische Rahmen über die im Übersetzungsprozess vergrößerten Signale hergestellt. Die Audiodeskription ergibt zusammen mit Dialogen der Figuren ein Medientextfragment, welches die Funktion erfüllt, das Geschehen in einen sozialen wie geografischen Kontext zu setzen. Somit erfolgt eine Verknüpfung zwischen dem inszenierten und dem „wirklichen“ Raum. Um der Handlung folgen zu können, entwerfen sich die Rezipienten einen mentalen Stadtplan, der auf der Übersetzung geografischer Punkte in Medientext<sub>2</sub> fußt. Zu diesem Zweck werden im Hörfilm Audiodeskription, Dialog, Geräusch und Metainformationen kombiniert, wobei eine holistische intertextuelle Beziehung zwischen beiden Medientexten entsteht (hier als Medientextfragmentenebene bezeichnet).

Der Codeshift in einer Filmsequenz findet auf der Ebene des Medientextfragments statt. Codes der technischen Umsetzung bleiben unverändert. Diese Strategie ist dazu geeignet, den ästhetischen Effekt aufrechtzuerhalten. Passive Satzstrukturen im Medientext<sub>2</sub> sollen visuell identifizierbare Gestalten im Medientext<sub>1</sub> kaschieren. Mit dieser Strategie verfolgen die Bildbeschreiber das Ziel, Spannung durch Geräusche und Audiodeskription sequenzgetreu zu

erzeugen. Durch den Codeshift werden denotative Äquivalenzen nach Koller (1997) intercodal hergestellt. Bei der Umsetzung werden sprachliche Codes eins zu eins übertragen, die den Tatort in der Stadt München verorten. Bei der Übersetzung der äußerlichen Eigenschaften der Tatortfiguren wählen die Bildbeschreiber ein mögliches Merkmal von vielen aus (Typ Eins-zu-viele-Entsprechung), welches konsequent mit dem Akteur verbunden wird. Tatortspezifischer Wortschatz wird dagegen als Viele-zu-eins-Entsprechungstyp betrachtet, bei dem die Vielzahl äußerlicher Eigenschaften beispielsweise eines Objekts auf seine Funktion reduziert werden. Nur im Medientext<sub>1</sub> schwer erkennbare Erscheinungen entsprechen dem Eins-zu-null-Äquivalenztyp und werden mit semantisch offenen Satzungen in Medientext<sub>2</sub> übertragen.

Betrachtet man die Kategorie der „Bildichtung“, so zeigt sich, dass im Korpus immer wieder bildliche Aspekte zur Visualisierung einer Metropole in den Medientext<sub>2</sub> übertragen werden. Welche sprachlichen Codes in diesem Prozess verwendet werden, hängt maßgeblich von der Wahrnehmung der Bildbeschreiber sowie von der konkret zur Verfügung stehenden Zeitlücke ab. Eine sprachliche Verdichtung findet dann statt, wenn ein bildlicher Impuls kognitiv aktiviert wird. So findet im Korpus der sprachliche Code „Meer“ Verwendung, wenn die Grenzenlosigkeit einer Metropole inszeniert wird („Häusermeer“, „Lichtermeer“ usw.); diese Darstellung ist häufig mit einer Vogelperspektive im Medientext<sub>1</sub> assoziiert. Das filmische Mittel wird jedoch über die Metapher „Meer“ fassbar gemacht und nicht als solches in den Medientext<sub>2</sub> überführt. Damit bewegen sich die Audiodeskriptoren im Rahmen der Regelvorgaben, es gelingt ihnen aber trotzdem, die Wirkung des filmischen Mittels in den Medientext 2 zu übertragen – mit dessen eigenen, nämlich verbalen, Mitteln. Die urbane Kulisse aus Medientext<sub>1</sub> wird durch einen Filterungsprozess in den Medientext<sub>2</sub> übertragen. Audiovisuelle Merkmale werden durch sprachliche Codes der Proportionalität ergänzt, etwa die Geräusche fahrender Züge mit der Anzahl parallel verlaufender Bahngleise des Münchner Hauptbahnhofs. Bei der Übertragung der städtischen Architektur steht die Position der Gebäude im Stadtgefüge im Fokus. Dies beruht auf der Erkenntnis, dass die Rezipienten des Medientexts<sub>2</sub> sich ein mentales Bild des städtischen Raums aufbauen und die Audiodeskription mithin die Aufgabe hat, die mentale Repräsentation der Rezipienten mit der Übersetzung der filmischen Szenerie in Einklang zu bringen. Ortsbezeichnungen stellen eine intertextuelle Beziehung zur Metropole und kommen als knappe Erwähnung des Ortes im Medientext<sub>2</sub> vor (Szenenwechsel). Eine intertextuelle Beziehung zum Medientext<sub>1</sub> kann durch die Spezifizierung des Geschehensorts realisiert werden.

Hierbei wird in der Analyse zwischen logistischen (z. B. Technikraum, Polizeibus, Bahnhof), industriellen (z. B. Werkstatt, Kinosaal, Disco) und behördlichen (z. B. Präsidium, Pathologie, Gefängnis) Geschehensorten unterschieden (siehe Kapitel 6.2.4.2). Die Geräusche an diesen Orten haben eine intertextualitätsstiftende Funktion auf der Medientextfragmentebene. Die Metropole wird indirekt codiert, wobei die Merkmale einer stetigen Weiterentwicklung einer modernen Großstadt aufgenommen werden. Die indirekte Codierung lässt sich auch an den Marketing Brands und den Produktzeichen, welche in Verbindung mit der Metropole München stehen, erkennen (z. B. BMW). So werden visuelle Codes in den Vordergrund gerückt, da sie die Rezeption und die Verortung des Tatortfilms im Audiotrakt unterstützen. Dabei geht es um die pragmatische Äquivalenzbeziehung (nach Koller 1997) zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub>. Die Rezeptionsbedingungen für Medientext<sub>2</sub> werden durch sprachliche Codes erfüllt, welche eine stilistische Verbindung zu den entsprechenden bildlichen Codes in Medientext<sub>1</sub> aufweisen. Die gleichen Bedingungen können auf der Medientextfragmentebene gesichert werden. Die mediale Ausdeutung eines Medientextfragments im Stöckl'schen (2016) Sinne ändert sich im Umcodierungsprozess von bildlich zu auditiv. Entscheidend bei der Rezeption des Hörfilms sind die individuellen Lebenserfahrungen der Rezipienten.

Die Ergebnisse der Korpusanalyse zeigen insgesamt deutlich, dass sich der Inszenierungsraum eines Films intercodal übersetzen lässt, dass es dabei aber auch zu codespezifischen Verschiebungen kommt. Die Stadt München wird in den Tatortfilmen als Inszenierungsraum aufgenommen. Mit Hilfe der Audiodeskription wird die Stadt in den Hörfilmen akustisch reinszeniert. Dabei stützen sich die Übersetzer nicht nur auf die bildlichen Quellen, sondern machen auch Gebrauch von den im Rahmen dieser Studie angeführten Interdependenzen (hör)filmischer Komponenten. Die Kommunikationsbotschaft im Tatortfilm wird akustisch rekreiert. Die Rolle der Audiodeskription umfasst dabei nicht nur die Kompensation der Bilder, sondern erfüllt darüber hinaus die Funktion, eine intertextuelle Beziehung zu allen anderen auditiven Komponenten eines Films herzustellen. Die vorliegende Studie hat Intertextualität auf mehreren Ebenen exemplarisch verdeutlicht. Durch die Intertextualitätsbeziehungen wird eine kohärente Narrationslinie gesichert. Bei der intercodalen Übersetzung findet ein Codeshift statt. Dieser hängt nicht nur von der medialen Ausdeutung des Zeichensystems nach Stöckl (2016) ab, sondern auch von dem Gewicht und der Relevanz der Codes im Zeichensystem; diese ist Gegenstand der übersetzerischen Freiheit der AudiodeskriptorInnen. Der

Äquivalenzbegriff nach Koller (1997) kann damit intersemiotisch erweitert werden; er ist dazu geeignet, Äquivalenzbeziehungen zwischen Medientext<sub>1</sub> und Medientext<sub>2</sub> systematisch zu beschreiben. Durch den Codeshift entstehen intercodale Äquivalenzen auf mehreren Ebenen. Der gesamte Prozess des Audiodeskribierens kann als intersemiotischen Äquivalenzfindungsprozess beschrieben werden.

## 8 Fazit und Ausblick

Die vorliegende korpusgeleitete Studie zeigt, dass die Stadt München in den Hörfilmfassungen der Münchner Tatort-Reihe als urbaner Ort und Tatort inszeniert wird. Die akustische Reinszenierung der Stadt erfolgt durch einen intercodalen Übersetzungsprozess, wobei visuelle Codes aus dem Ausgangstext „Medientext<sub>1</sub>“ mit auditiven Codes im Zieltext „Medientext<sub>2</sub>“ ersetzt werden. Die Mitteilungsabsicht wird unter Berücksichtigung explizit ästhetischer Komponenten im Bildtrakt des Films in den Hörfilm übertragen. Die Rezeptionserlebnisse basieren auf der Bildsprache des Films, die durch die Kameraperspektiven, Farbgebung und Gestaltung der Drehorte entsteht. Dazu gehört auch die Verortung der Handlung in einer deutschen Stadt, in der unterschiedliche Ermittlerteams und Darstellungsprofile den Tatortfilm als Endprodukt prägen. Der Untersuchungsgegenstand bestand aus 29 Audiodeskriptionskripten des Bayrischen Rundfunks. Die Analyse verfolgte zwei Forschungsfragen:

- 1) Wie ist die Herangehensweise der AudiodeskriptorInnen? Übersetzen sie gemäß Vorschriften oder verstoßen sie gegen die Regelwerke? Und wenn ja, an welchen Stellen und warum?
- 2) Wie erfolgt die Übertragung der Stadt München unter den restriktierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm?

Um wissenschaftlich reflektierte Antworten auf die Forschungsfragen zu finden habe ich das Thema in den einschlägigen Disziplinen verankert. Im Kapitel 1: Hörfilm und Audiodeskription wurde die Entwicklung des Forschungsthemas skizziert und die unterschiedlichen Begriffe im Laufe dessen definiert. Insbesondere wurden jene Beiträge stärker in den Blick genommen, die die Audiodeskription als Form der audiovisuellen Übersetzung betrachten. In diesem Kontext gewann die Audiodeskription in den vergangenen Jahren konzentrierte Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang wurde auch ein Überblick über die Ergebnisse unterschiedlicher Beiträge in Deutschland sowie in ausländischen Publikationen gegeben, um die Fragestellung der vorliegenden Arbeit im Kontext der bestehenden Forschung zu situieren.

In einem nächsten Schritt wurden die von der vorliegenden Forschung erarbeiteten sprachlichen Merkmale der Audiodeskription unter Berücksichtigung einiger länderspezifischen Besonderheiten dargelegt. Darauffolgend habe ich die Ergebnisse einer Auswahl von Beiträgen aus der Hörspielforschung präsentiert, um die Nähe zwischen den beiden Medienformen – Hörspiel und Hörfilm – herauszuarbeiten. Anschließend wurde der für die vorliegende Arbeit prägende Ansatz von Benecke (u. a. 2004, 2010, 2019) dargestellt.

Im Kapitel 2 habe ich die vorhandenen Codes im Film und Hörfilm unterschieden und auf der Grundlage eines weiten Textbegriffs (Baldry & Thibault 2006) den Film als Medientext<sub>1</sub> und den Hörfilm als Medientext<sub>2</sub> definiert. Medientext<sub>2</sub> besteht aus allen in Medientext<sub>1</sub> vorhandenen auditiven Elementen und den in die Zeitlücken eingesprochenen Audiodeskriptionen. Der Medientext<sub>1</sub> ist monomodal, da er rein auditiv ist, gleichzeitig aber multicodal, weil er mehrere Komponenten (Codes) beinhaltet. Gegenstand des zweiten Kapitels war es darüber hinaus auch, die ästhetische Dimension von Hörfilm darzulegen. Der Hörfilm beansprucht, ebenso wie ein Spielfilm, ein ästhetisches Erlebnis, das mit den Mitteln des Mediums und der zur Verfügung stehenden Modalität erschaffen werden muss. Um dieses Ziel zu erreichen, verzichten die AudiodeskriptorInnen, wie durch die Korpusanalyse gezeigt wurde, in Teilen auf das Neutralitätsgebot. Sie erreichen auf diese Weise jedoch Funktionsäquivalenz.

Der Aspekt der Äquivalenz gehört in die übersetzungswissenschaftliche Perspektive des Themas, der sich Kapitel 3 widmet. Um den Übersetzungsakt genauer zu untersuchen, wurde auf übersetzungswissenschaftliche und textlinguistische Aspekte, besonders im Kontext Erforschung der audiovisuellen Translation eingegangen. Der Äquivalenzbegriff wird jedoch der klassischen Übersetzungswissenschaft entlehnt: Die Arbeit greift hierfür auf Koller (1997) zurück. Es konnte gezeigt werden, dass Kollers für die klassische sekundärmediale Übersetzung prägender theoretischer Ansatz auch für die Audiodeskription ertragreich sein kann, auch wenn diese Form der Übersetzung nicht zwischen Sprachen und innerhalb derselben Modalität und Codalität stattfindet, sondern in intersemiotischem Rahmen ohne einen Sprachwechsel. In ähnlicher Weise lässt sich das textlinguistische Konzept der Intertextualität auf jenes der intercodalen Übersetzung übertragen. Die theoretischen Überlegungen konkretisierten sich im Analyseteil dadurch, dass die Empirie mehrere Ebenen zur Untersuchung und Gegenüberstellung anbietet.

Um den Übersetzungsprozess zu analysieren, bedurfte es einer genauen Betrachtung des Ausgangstexts; diese ist Gegenstand des zweiten Analyseteils.

Die vorliegende Studie hatte aber nicht den Anspruch, die medienwissenschaftliche Perspektive zur Tatort-Forschung vollständig abzudecken; vielmehr liegt der Fokus im 4. Kapitel auf der Inszenierung der Stadt in Tatortfilmen sowie auf den Mitteln der medial-technischen Realisierung dieses Aspekts. In einem Teilkapitel habe ich die visuelle und auditive Inszenierung der Stadt im Film dargestellt und die filmwissenschaftlichen Überlegungen bei solch einer Inszenierung sowie die damit verwendeten Termini erläutert. Dabei fügen sich die Erträge in die Analyse ein: Sowohl der Medientext<sub>1</sub> als auch der Medientext<sub>2</sub> enthalten Inszenierungsmomente wie die in Kapitel 4 vorgestellten.

In Kapitel 5 wurde das Korpus vorgestellt und die Herangehensweise bei der Datenerhebung erläutert. Das mit Hilfe der Software MAXQDA durchgeführte Annotieren ergab eine Kategorienmatrix, welche anschließend ausführlich erklärt wurde.

Im Kapitel 6 schließlich wurde die durchgeführte Analyse exemplarisch dargestellt. Das Korpus wurde quantitativ und qualitativ ausgewertet. Das Material hat die Kategorien selbst generiert, welche anschließend mit den theoretischen Überlegungen aus dem ersten Teil der Arbeit zusammengebracht wurden. Die quantitative Analyse zeigte, welche Strategien bei der Herstellung von Audiodeskriptionen verfolgt bzw. nicht verfolgt wurde und inwieweit sich die Audiodeskriptoren sich dabei im Rahmen der Regelvorgaben befinden. Im 7. Kapitel wurden die Ergebnisse des Analyseteils zusammengefasst und bezugnehmend auf die Forschungsfragen präsentiert.

## **Ausblick**

Die Analyse hat den Befund erbracht, dass der Hörfilm eine nicht zu unterschätzende ästhetische Dimension aufweist, die Teil seines Funktionsspektrums als Unterhaltungstext ist. Der Gegenstand dieser Arbeit, die Inszenierung der Stadt, liefert hierfür reichlich Beispiele. Im Feld der Barrierefreien Kommunikation steht diese Dimension bislang häufig noch nicht im Fokus. Zwar liegen inzwischen Arbeiten zu einigen ästhetisierenden Formen der Barrierefreien Kommunikation vor, z. B. zum Barrierefreien Museum (s. exemplarisch Rantamo & Schum 2019) oder Theater (Mälzer & Wünsche 2019), häufig stehen jedoch Sachtexte und nicht ästhetische Formen im Vordergrund. Gerade der ästhetisch-künstlerische Anspruch des Hörfilms ist dazu geeignet, den Blick auf die ästhetische Gestaltung von Produkten der Barrierefreien Kommunikation zu öffnen. Kommunikative Inklusion umfasst mehr als nur Gebrauchstexte; hier bleibt ein großes Feld zu erschließen.

Die Audiodeskription richtet sich vorrangig an Personen mit Sehbeeinträchtigungen; auch in der vorliegenden Arbeit wurde diese Gruppe vorrangig berücksichtigt. Es lohnt es sich jedoch, den Einsatz von Audiodeskriptionen auf andere Adressatengruppen zu erweitern. Vorstellbar ist beispielsweise eine Verwendung im Bereich Deutsch als Zweitsprache und seiner Didaktik, wo die Audiodeskription als zusätzliche Ressource beim Schauen oder insgesamt Erfahren eines Films durch die Multimodalität des Gesamt-Medientexts ein enormes Potential entfalten kann. Dahin deutet z. B. die Pionierstudie von Vermeulen & Ibáñez Moreno (2013), im Rahmen derer belgische Spanischlerner für einen Filmausschnitt selbst Audiodeskriptionen erstellen mussten; Gegenstand der Studie waren die Auswirkungen dieser Tätigkeit auf die lexikalischen und phrasologischen Kompetenzen der ProbandInnen. Auch Burger (2015) benutzt diese Methode im Rahmen der Forschung zur Didaktik von Deutsch als Zweitsprache (DaZ). Studien zum Einsatz Audiodeskriptionen im DaZ-Unterricht zum Steuern des unbewussten Spracherwerbs auf hohem Niveau stehen dagegen noch aus und stellen ein Forschungsdesiderat dar. Die herausgehobene gemeinschaftsstiftende Wirkung der Tatortfilme für das deutsche Publikum könnten hier ein zusätzliches Movens für die LernerInnen darstellen. Diese Nutzungsformen sind auch unter medienlinguistischen Aspekten interessant, verlässt doch die Audiodeskription in dieser Verwendung den Bereich des Hörfilms und wird Teil eines komplexen Medientexts<sup>3</sup>, in dem die zur Verfügung stehenden Ressourcen sich anreichern und für Lernprozesse genutzt werden können:

Durch den Einsatz der Audiodeskription im Unterricht mit sehenden Lernern werden in diesem Medientext<sup>3</sup> visuelle Elemente simultan versprachlicht, wobei der Wortschatz der Lernenden durch visuelle Impulse und in Abhängigkeit von der Muttersprache erweitert wird. Wenn der Lerner die visuellen Repräsentationen eines Wortes sieht, verzichtet er/sie darauf, dieses Wort in einem bilingualen Wörterbuch nachzuschlagen, wodurch das Einbeziehen der Muttersprache beim Erlernen der Zweitsprache minimal gehalten wird. Dieser Aspekt wird in der vorliegenden Studie nicht berücksichtigt, zeichnete sich aber während der Arbeit am Thema ab und sollte Gegenstand von Anschlussstudien werden.

Hier zeigt sich zum wiederholten Male: Ist der Kanal einer barrierefreien Verständigung erst einmal eröffnet, ergeben sich so zahlreiche neue Anwendungsmöglichkeiten, auch über das engere Feld der Inklusion von Personen mit Behinderung hinaus; dies erhöht potentiell die Akzeptabilität von Produkten der Barrierefreien Kommunikation, die eine wichtige Voraussetzung für das Erreichen von Inklusion in der Gesellschaft ist (Maaß 2020).

## 9 Literatur

- acb.org (2020). *ADP Master List of Audio Described Videos*. Abgerufen von: <https://acb.org/adp/masterad.html> (10.05.2020).
- adlabpro.eu (2019) Audio Description: Lifelong Access for the Blind. Abgerufen von: <https://www.adlabpro.eu/intellectual-outputs/> (10.05.2020).
- ALLEN, G. (2011). *Intertextuality*. Routledge.
- ARMA, S. (2011). *The Language of Filmic Audio Description: A Corpus-Based Analysis of Adjectives*. PhD diss., Università degli Studi di Napoli Federico II.
- ARNHEIM, R. & DIEDERICH, H. H. (2001). *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. (1. Aufl.). Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 1554. Suhrkamp.
- ARNHEIM, R. & PRÜMM, K. (2002). *Film als Kunst*. (1. Aufl.). Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 1553. Suhrkamp.
- BALDRY, A. & THIBAUT, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis: A multimedia toolkit and coursebook*. Equinox.
- BARSALOU, L. W. (2008). Grounded cognition. *Annu. Rev. Psychol.*, 59, 617–645.
- BAUMGARTEN, A. G. & MIRBACH, D. (2007). *Ästhetik: Lateinisch–deutsch*. Philosophische Bibliothek: 572b. Meiner.
- BENECKE, B. (2019). Audiodeskription – Methoden und Techniken der Filmbeschreibung. In: C. MAAß & I. RINK (Hg.). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. 455–470.
- BENECKE, B. (2014a). *Audiodeskription als partielle Translation: Modell und Methode*. Lit.
- BENECKE, B. (2014b). Character fixation and character description: The naming and describing of characters in Inglorious Basterds. In: A. MASZEROWSKA, A. MATAMALA & P. ORERO (Hg.). *Benjamins Translation Library: Bd. 112. Audio description: New perspectives illustrated*. John Benjamins Publ. 141–158.
- BENECKE, B. (2014c). Der Ton macht die Audiodeskription: Über Erleichterungen und Herausforderungen durch den Ton des Ausgangsmittels einer Audiodeskription und die Ton-Wahrnehmung von Blinden und Sehbehinderten. In: S. J. JEKAT, H. E. JÜNGST, K. SCHUBERT & C. VILLIGER (Hg.). *Sprache barrierefrei gestalten: Perspektiven aus der angewandten Linguistik*. Berlin: Frank & Timme. 109–125.
- BENECKE, B. (2012). Aspects of audio description: character and set fixation. In: *Projektarbeit in der Translationsdidaktik*. 327–331.
- BENECKE, B. (2007). Audio description: phenomena of information sequencing. In: *EU-High-Level Scientific Conference Series MuTra 2007 LSP Translation Scenarios: Conference Proceedings*.
- BENECKE, B. & DOSCH, E. (2004). *Wenn aus Bildern Worte Werden: Durch Audio-Description zum Hörfilm*. Bayerischer Rundfunk.

- BIENK, A. (2008). *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. 2. Aufl. Schüren.
- BINCZEK, N. & EPPING-JÄGER, C. (Hg.) (2014). *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Wilhelm Fink.
- BLATTER, R. (2011). *Audiodeskription: Bilder im Spiegel der Sprache* (Disserationschrift, University of Geneva).
- BOLLHÖFER, B. (2010). Tatort Deutschland – Auf geographischer Spurensuche zwischen Sylt und Konstanz, Aachen und Dresden. In: GRIEMM J. & SCHOLZ, S. (Hg.). *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*. Frankfurt am Main [ua]: Campus. 31–50.
- BOLLHÖFER, B. (2007). *Geographien des Fernsehens: der Kölner Tatort als mediale Verortung kultureller Praktiken*. transcript Verlag.
- BONELLI T. (2001). *Corpus Linguistics at work*. Amsterdam: John Benjamins.
- BRAUN, S. (2008). Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14–30. Abgerufen von: <http://epubs.surrey.ac.uk/303022/> (10.05.2020).
- BRAUN S. & ORERO P. (2010). Audio Description with Audio Subtitling – an emergent modality of audiovisual localisation. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3):173–188. Abgerufen von: <https://core.ac.uk/download/pdf/8767417.pdf> (10.05.2020).
- BRINKER, K. (2001). *Text- und Gesprächslinguistik*. Band 2: Gesprächslinguistik.
- BÜHLER, K. (1934). *Sprachtheorie*. Band 2. Fischer: Jena.
- BURGER, H. (2015). *Phraseologie: Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 5. Aufl. Grundlagen der Germanistik: Bd. 36. E. Schmidt.
- CASPERS, B., HALLENBERGER, D., JUNG, W. & PARR, R. (2019). *Ruhrgebietsliteratur seit 1960: Eine Geschichte nach Knotenpunkten*. 1. Aufl. J.B. Metzler.
- CHION, M. (1994). *Audio-vision: Sound on Screen*. Übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia UP.
- CHMIEL, A. & MAZUR, I. (2012). *AD reception research: Some methodological considerations*. EUT. Abgerufen von: <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/8710> (10.05.2020).
- DÁVILA-MONTES, J., & ORERO, P. (2016). Audio Description Washes Brighter? A Study in Brand Names and Advertising. In: *Researching Audio Description*. London: Palgrave Macmillan. 123–142.
- DESOMBRE, D. (2010). *Isotopie als Kohärenzindikator bei der Audiodeskription* (Diplomarbeit, Universität des Saarlandes).
- DI GIOVANNI, E. (2014). Audio description and textuality. In: *Parallèles*, 26, 69.
- DÍAZ-CINTAS, J. & ANDERMAN, G. M. (Hg.) (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Palgrave Macmillan.
- DÍAZ-CINTAS, J., MATAMALA, A. & NEVES, J. (Hg.) (2010). *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for All 2*. Approaches to translation studies. Band 33. Rodopi.
- DÍAZ-CINTAS, J., ORERO, P. & REMAEL, A. (Hg.) (2007). *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*. Approaches to translation studies. Band 30. Rodopi.

- DROSDOWSKI, G., WERMKE, M. & SCHOLZE-STUBENRECHT, W. (1996). *Duden: Deutsches Universalwörterbuch; auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln*. 3. neu bearb. und erw. Aufl. Dudenverl.
- FICKERS, A., AALBERS, J., JACOBS, A., & BIJSTERVELD, K. (2013). Sounds Familiar: Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of Berlin Alexanderplatz. In: BIJSTERVELD, K. (Hg.). *Soundscape of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: transcript. 77–115.
- FIX, U., GARDT, A., & KNAPE, J. (2008). *Rhetorik und Stilistik: Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Band 1. Mouton de Gruyter.
- FIX, U. (Hg.) (2005). Hörfilm: Bildkompensation durch Sprache; linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe. *Philologische Studien und Quellen*. Band 189. Schmidt.
- FIX, U., POETHE, H., & YOS, G. (2001). *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Peter Lang.
- FIX, U. (1992). Stil als komplexes Zeichen im Wandel. Überlegungen zu einem erweiterten Stilbegriff. *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 20, 193.
- FRAZIER, G. (1975). *The Autobiography of Miss Jane Pitman: An All-Audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped*. Unpublished MA thesis San Francisco State University.
- FREDERKING, V. & KROMMER, A. (Hg.) (2006): *Mediendidaktik Deutsch. Literarische, sprachliche und ästhetische Bildung im medialen Wandel. Virtuelle Lernumgebung mit 8 Modulen*. Virtuelle Hochschule Bayern.
- FRISIUS, R. (1998). Rundfunk und Fernsehen. V: Radiokunst. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Abgerufen von: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx314.htm> (10.05.2020).
- FRÖHLICH, U. (2015). *Facework in multicodealer spanischer Foren-Kommunikation*. Band 66. De Gruyter.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (2005). Introducing multidimensional translation. *MuTra*, 1–15.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (Hg.) (2003). *Textologie und Translation*. Gunter Narr Verlag.
- GERZYMISCH, H., MUDERSBACH, K., FLEDDERMANN, I., HORTON, D., & PHILIPPI, J. (1998). *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Francke Verlag.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (1987). *Zur Thema-Rhema-Gliederung in amerikanischen Wirtschaftsfachtexten. Eine exemplarische Analyse*. Tübingen: Narr.
- GOTTLIEB, HENRIK (2005). Multidimensional translation: Semantics turned semiotics. In: *EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra*.
- GRAY, J. (2012). Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality. In: *Comedia*. Taylor & Francis.
- GRIEM, J. & SCHOLZ, S. (2010). *Tatort Stadt: Mediale Topographien eines Fernsehklassikers. Interdisziplinäre Stadtforschung*. Band 6. Campus Verlag.
- GROß, S. (2000). Bild-Text-Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns „Der Blindensturz“. In: FIX, U. & WELLMANN, H. (Hg.). *Bild im Text-Text und Bild*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter. 105–28.

- HÄCKI BUHOFER, A., DRÄGER, M., MEIER, S., & ROTH, T. (2014). *Feste Wortverbindungen des Deutschen*. Francke Verlag.
- HÄUSLER, A., & HENSCHEN, J. (Hg.) (2011). *Topos Tatort: Fiktionen des Realen*. Bielefeld: transcript.
- HALL, S., HOBSON, D., LOWE, A. & WILLIS, P. (1980). Coding/decoding. In: *Culture, media, and language*, 63–87.
- HIRVONEN, M., & SCHMITT, R. (2018). Blindheit als Ressource: Zur professionellen Kompetenz eines blinden Teammitglieds bei der gemeinsamen Anfertigung einer Audiodeskription. In: *Gesprächsforschung* Jg. 19 (2018), 449–477.
- HIRVONEN, M. (2014). *Multimodal representation and intermodal similarity cues of space in the audio description of film*. Helsinki: Unigrafia.
- HIRVONEN, M. (2013). Perspektivierungsstrategien und -mittel kontrastiv: Die Verbalisierung der Figurenperspektive in der deutschen und finnischen Audiodeskription. In: *trans-kom: Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation*, 6(1), 8–38.
- HIRVONEN, M. (2012). Contrasting Visual and Verbal Cueing of Space: strategies and devices in the audio description of film. In: *New voices in translation studies*, 2012(8), 21–43.
- Hörfilm e. V. (2014). *Qualitätsstandards*. Abgerufen von: [https://produzentenallianz-services.de/wp-content/uploads/2014/06/Impulsreferat-Ho\\_rfilm-e.V.pdf](https://produzentenallianz-services.de/wp-content/uploads/2014/06/Impulsreferat-Ho_rfilm-e.V.pdf) (10.05.2020).
- HOFFMAN, LOTHAR (1984) Seven Roads to LSP. In: *Fachsprache: international journal of LSP*, 6 (1–2), 28–38.
- IGAREDA, P., & MAICHE, A. (2009). Audio description of emotions in films using eye tracking. In: *Proceedings of the symposium on mental states, emotions and their embodiment*. 20–23.
- JÄGER, L. (2014). Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs. In: N. BINCZEK & C. EPPING-JÄGER (Hg.). *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Wilhelm Fink.
- JAKOBSON, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In: *On translation*, 3, 30–39.
- JEKAT, S. J., PRONTERA, D., & BALE, R. J. (2015). On the perception of audio description: developing a model to compare films and their audio described versions. In: *trans-kom*, 8(2), 446–464.
- JEKAT, S. J., JÜNGST, H. E., SCHUBERT, K. & VILLIGER, C. (Hg.) (2014). *Sprache barrierefrei gestalten: Perspektiven aus der angewandten Linguistik: Perspektiven aus der Angewandten Linguistik*. Berlin: Frank & Timme.
- JÜNGST, H. E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Narr.
- KAUTZ-VELLA, H. (1998). *Audiodeskription: Filme beschreiben für Blinde*. Rubikon.
- KIRF, N., & KUNOLD, G. A. J. (2008). *Zur Informationsgliederung im Rahmen der Audiodeskription*. Abgerufen von: [http://translationconcepts.org/pdf/Diplomarbeit\\_NatalieKirf.pdf](http://translationconcepts.org/pdf/Diplomarbeit_NatalieKirf.pdf) (10.05.2020).
- KOLLER, W. (1997). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 5. Aufl. UTB: 819: Linguistik. Quelle und Meyer.

- KURTENBACH, S., HÜBERS, B., & GEHNE, D. H. (2019). Diversität und ethnische Ökonomie – Eine Annäherung am Beispiel des Ruhrgebietes. In: *Ökonomie im Quartier*. Springer VS, Wiesbaden. 117–138.
- KRISTEVA, J. (1966): Zu einer Sémiologie der Paragramme. In: GALLAS, H. (Hg.) (1972). *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand. 163–200.
- KURCH, A. (2019). Produktionsprozesse der Hörgeschädigten-Untertitelungen und Audiodeskription: Potenziale teilautomatisierter Prozessbeschleunigung mittels (Sprach-)Technologien. In: MAAß, C. & RINK, I. (Hg.) (2019). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. 437–453
- LAKRITZ, J., & SALWAY, A. (2006). The semi-automatic generation of audio description from screenplays. In: *Dept. of Computing Technical Report CS-06-05*. University of Surrey.
- LERCHNER, G. (1981). Stilistisches und Stil. Ansätze für eine kommunikative Stiltheorie. In: *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, 1(1981), 85–109.
- LEWITZKY, U. (2005). *Kunst für alle?: Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: transcript.
- MAAß, C./HERNÁNDEZ GARRIDO, S. (2020). Easy and Plain Language in Audiovisual Translation. In: HANSEN-SCHIRRA, S. & MAAß, C. (Hg.): *Easy Language Research: Text and User Perspectives*. Berlin: Frank & Timme.
- MAAß, C. (2020). *Easy Language and beyond: How to maximize the accessibility of communication*. Abgerufen von: <https://hildok.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/996> (10.05.2020).
- MAAß, C. & RINK, I. (Hg.) (2019). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme.
- MADER, B. (2011). *Eine qualitative Studie über die Auswirkungen von audiodeskriptivem Bildungsfernsehen als Förderfaktor für die Entwicklung und Bildung von blinden Jugendlichen in Österreich*. Universität Wien.
- MÄLZER, N. & WÜNSCHE, M. (2019). Barrierefreiheit und Inklusion am Theater: Das Projekt Inklusives Theater an der Uni Hildesheim. In: MAAß, C. & RINK, I. (Hg.) (2019). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. 599–614.
- MÄLZER, N. & WÜNSCHE, M. (2018). *Inklusion am Theater: Übertitel zwischen Ästhetik und Translation*. Peter Lang.
- MÄLZER, N. (2015). *Audioeinführungen als Zusatzangebot zu Audiodeskriptionen*. Abgerufen von: <https://d-nb.info/1074024834/34> (10.05.2020).
- MÄLZER-SEMLINGER, N. (2012). *Narration or description: What should audio description “look” like?* Abgerufen von: [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/6359/1/malzersemlinger\\_emerg\\_ingtopics.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/6359/1/malzersemlinger_emerg_ingtopics.pdf) (10.05.2020).
- MÄLZER-SEMLINGER, N. (2011). Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen. In: *Lebende Sprachen*, 56(2), 214–223.
- MASZEROWSKA, A., MATAMALA, A. & ORERO, P. (Hg.) (2014). *Benjamins Translation Library: Bd. 112. Audio description: New perspectives illustrated*. John Benjamins Publ.

- MARZÁ IBAÑEZ, A. (2010). Evaluation criteria and film narrative. A frame to teaching relevance in audio description. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 143–153.
- MATAMALA, A. & ORERO, P. (Hg.). (2016). *Palgrave Studies in Translating and Interpreting. Researching audio description: New approaches*. London: Palgrave Macmillan.
- MATAMALA, A. (2016). The ALST Project: Technologies for Audio Description. In: *Researching Audio Description*. London: Palgrave Macmillan. 269–284.
- MEYER, P. M. (1993). *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Passagen Verlag.
- MIEG, H. A. (2012). Metropolen: Begriff und Wandel. In: OBERSTE, J. (Hg.). *Metropolitat in der Vormoderne. Konstruktionen urbaner Zentralität im Wandel*. Regensburg: Schnell & Steiner. 11–33.
- MUDERSBACH, K. (1981). *Ein neues Rhema zum Thema: Thema-Rhema*. Habil. Vortrag an der Universität Heidelberg (unpubliziert).
- MUSSER, S. (2011). *Urban Art – ein zeitgenössisches Kunstgenre* (Dissertationsschrift, Universität Wien).
- ndr.de (2019). *Vorgaben für Audiodeskriptionen*. Abgerufen von: <https://www.ndr.de/fernsehen/service/audiodeskription/Vorgaben-fuer-Audiodeskriptionen,audiodeskription140.html> (10.05.2020).
- OPPENHEIMER, M., ORESKES, N., JAMIESON, D., BRYSE, K., O'REILLY, J., SHINDELL, M. & WAZECK, M. (Hg.) (2019). *Discerning experts: The practices of scientific assessment for environmental policy*. University of Chicago Press.
- ORERO, P. (2007). Audio description precursors: Ekphrasis, film narrators and radio journalists. In: *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 49–60.
- ORERO, P. (2012). Audio Description behaviour: Universals, regularities and guidelines. In: *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(17), 195–202.
- PELLI, E., FINE, E. M., & LABIANCA, A. T. (1996). Evaluating visual information provided by audio description. In: *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 90, 378–385.
- PEREGO, E. (2019). Audio description: evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices. In: PÉREZ GONZÁLEZ, L. (Hg.). *Routledge handbooks in translation and interpreting studies. The Routledge handbook of audiovisual translation*. 1. Aufl. Routledge.
- PEREGO, E. (2019). Credit attribution when designing a course: theory, practice and a case study. In: *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*. EUT Edizioni Università di Trieste.
- PEREGO, E. (2019). Into the language of museum audio descriptions: a corpus-based study. In: *Perspectives*, 27(3), 333–349.
- PÉREZ GONZÁLEZ, L. (Hg.) (2019). *Routledge handbooks in translation and interpreting studies. The Routledge handbook of audiovisual translation*. 1. Aufl. Routledge.
- PFANSTIEHL, M. & PFANSTIEHL, C. (1985). The play's the thing – audio description in the theatre. In: *British Journal of Visual Impairment*, 3(3), 91.
- PIETY, P. J. (2003). *Audio description, a visual assistive discourse: an investigation into language used to provide the visually disabled access to information in electronic texts* (Dissertationsschrift, Georgetown University).

- PINTO, V. (2012). *Stimmen auf der Spur: Zur Technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript.
- POETHE, H. (2005). Audiodeskription – Entstehung und Wesen einer Textsorte. In: FIX, U. (Hg.). *Philologische Studien und Quellen: Bd. 189. Hörfilm: Bildkompensation durch Sprache; linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe*. Schmidt.
- PRINZ, J. & WIENDL, A. (2010). Bestimmungsgründe für den Erfolg von TV-Krimis: Das Beispiel „Tatort“. In: *MedienWirtschaft*, 7(1), 20–29.
- PUJOL, J., & ORERO, P. (2007). Audio description precursors: Ekphrasis, film narrators and radio journalists. In: *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 49–60.
- RANTAMO, E. & SCHUM, S. (2019). Museumstexte – Zum Abbau sprachlicher Barrieren in Museen und Ausstellungen. In: MAAß, C. & RINK, I. (Hg.) (2019). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. 615–636
- REIS, K. (1988): „Der“ Text und der Übersetzer. In: ARNTZ, R. (Hg.). *Textlinguistik und Fachsprache. Akten des Internationalen übersetzungswissenschaftlichen ALLA. Symposium 1987*. Hildesheim/Zürich. 67–75. (Studien zu Sprache und Technik; 1)
- REMAEL, A., & VERCAUTEREN, G. (2010). The translation of recorded audio description from English into Dutch. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 155–171.
- REMAEL, A. (2012). Audio subtitling for Dutch multilingual films. In: *Meta. Translators' Journal*, 57(2), 385–407.
- ROMERO-FRESCO, P. (2020). The accessible filmmaker and the global film. In: *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* (12), 381–417.
- ROMERO-FRESCO, P. (2019). *Accessible filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- ROMERO-FRESCO, P., & FRYER, L. (2014). Audiointroductions. In: A. MATAMALA, A. MASZEROWSKA, & P. ORERO (Hg.). *Audio Description: New Perspectives Illustrated*. John Benjamins. 216.
- ROMERO-FRESCO, P. (2009). More haste less speed: Edited versus verbatim respoken subtitles. In: *Vigo International Journal of Applied Linguistics* (6), 109–133. Abgerufen von: <http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/vial/article/view/33> (10.05.2020).
- SALWAY, A. (2007). A corpus-based analysis of audio description. In: DÍAZ-CINTAS, J., ORERO, P. & REMAEL, A. (Hg.). *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*. Approaches to translation studies. Band 30. Rodopi. 151–174.
- RÜHR, S. (2019). Ist es überhaupt ein Buch? Dispositive zweier scheinbar verwandter Medien. In: OPPENHEIMER, M., ORESKES, N., JAMIESON, D., BRYSSÉ, K., O'REILLY, J., SHINDELL, M. & WAZECK, M. (Hg.). *Discerning experts: The practices of scientific assessment for environmental policy*. University of Chicago Press. 17–32.
- SCHERER, S., & STOCKINGER, C. (2010). Tatorte. Eine Typologie zum Realismus des Raums in der ARD-Reihe Tatort und ihre Umsetzung am Beispiel Münchens. In: *IASL online*, 19.
- SCHMEDES, G. (2002). *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Internationale Hochschulschriften. Band 371. Waxmann.

- SCHRUHL, S. (2019). Audiodeskription in der Praxis – Bericht einer blinden Rezipientin und Hörfilmautorin. In: MAAß, C. & RINK, I. (Hg.). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. 771–780.
- SCHWITZKE, H. (1963). *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*. Köln, 7.
- SIERRA, J. J. M. (2010). Approaching the audio description of humour. In: *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, (2), 87–103.
- SIEVER, HOLGER (2010): *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt/M.: Lang.
- SNYDER, J. (2005). Audio description: The visual made verbal. In: *International Congress Series*, 1282, 935–939.
- STEINSEIFER, M. (2010). *Prägnanzen. Bilder und ihre Effekte in der pragmatischen Linguistik*. Abgerufen von: <https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/8121> (10.05.2020).
- STOCKINGER, C. & SCHERER, S. (2010): „Unsere kleine Stadt“: München im *Tatort*. In: GRIEM, J. & SCHOLZ, S. (2010). *Tatort Stadt: Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*. Interdisziplinäre Stadtforschung: Band 6. Campus Verlag. 179–199
- STÖCKL, H. (2016). Multimodalität – semiotische und textlinguistische Grundlagen. In: STÖCKL, H. & KLUG, N. M. (Hg.). *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Handbücher Sprachwissen 7. Boston/Berlin: De Gruyter. 3–35.
- STÖCKL, H. (2004). *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache: Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Linguistik – Impulse & Tendenzen: Band 3. De Gruyter.
- SUERBAUM, U. (1985). Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen. In: BROICH, U. et al. (Hg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft: Band 35. 58–77.
- SYARKOWSKA, A. & ORERO, P. (2014). The importance of sound for audio description. In: MASZEROWSKA, A., MATAMALA, A. & ORERO, P. (Hg.). *Audio description: New perspectives illustrated*. Benjamins Translation Library: Band 112. John Benjamins Publ. 121–140.
- tatort.tube, *alle Tatortfilme*. Abgerufen von: <https://www.tatort.tube/Startseite> (10.05.2020).
- TOGNINI-BONELLI, E. (2001). Corpus linguistics at work. In: *Studies in corpus linguistics*, 1388–0373: v. 6. J. Benjamins.
- VAN DEN BROECK, R. (1981). The limits of translatability exemplified by metaphor translation. In: *Poetics today*, 2(4), 73–87.
- VAN DIJK, T. A. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Cátedra.
- VASSILIOU, A. (2006). *Analysing film content: A text-based approach* (Dissertationschrift, University of Surrey).
- VERA, J. F. (2006). Translating audio description scripts: the way forward? Tentative first stage project results. In: *MuTra 2006 Audio Visual Translation Scenarios: Conference proceedings*. 148–181.
- VERMEER, H. J. (2008). Rhetorik und Stilistik in der Translationswissenschaft. In: FIX, U., GARDT, A., & KNAPE, J. (Hrsg.). (2008). *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics*, 31. Walter de Gruyter.

- VERMEULEN, A., & IBÁÑEZ MORENO, A. (2013). Audio description as a tool to improve lexical and phraseological competence in foreign language learning. In: *Translation in language Teaching and Assessment*. Cambridge Scholars Press. 45–61.
- WEHRHEIM, J. (2012). *Die überwachte Stadt – Sicherheit, Segregation und Ausgrenzung*. Verlag Barbara Budrich.
- WILSS, W. (1974): Probleme und Perspektiven der Übersetzungskritik. In: *International Review of Applied Linguistics*, 23–41.
- ZANDER, H. (1985). Intertextualität und Medienwechsel. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 178–196.
- ZIMMERMANN, C. (2015). *Die Zeit der Metropolen: Urbanisierung und Großstadtentwicklung*. S. Fischer Verlag.



## EASY – PLAIN – ACCESSIBLE

- Vol. 1 Isabel Rink: Rechtskommunikation und Barrierefreiheit. Zur Übersetzung juristischer Informations- und Interaktionstexte in Leichte Sprache. 472 pages. ISBN 978-3-7329-0593-5
- Vol. 2 Silvia Hansen-Schirra/Christiane Maaß (eds.): Easy Language Research: Text and User Perspectives. 288 pages. ISBN 978-3-7329-0688-8
- Vol. 3 Christiane Maaß: Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus. Balancing Comprehensibility and Acceptability. 304 pages. ISBN 978-3-7329-0691-8
- Vol. 4 Elisa Perego: Accessible Communication: A Cross-country Journey. 200 pages. ISBN 978-3-7329-0654-3
- Vol. 5 Silke Gutermuth: Leichte Sprache für alle? Eine zielgruppenorientierte Rezeptionsstudie zu Leichter und Einfacher Sprache. 312 pages. ISBN 978-3-7329-0587-4.
- Vol. 6 Anne-Kathrin Gros/Silke Gutermuth/Katharina Oster (Hg.): Leichte Sprache – Empirische und multimodale Perspektiven. 160 pages. ISBN 978-3-7329-0708-3
- Vol. 7 Maher Tyfour: Sprachmacht auf engstem Raum: Die Inszenierung der Stadt in den Hörfilmen der Münchner Tatort-Filmserie. Eine korpusgeleitete Studie zur Audiodeskription. 246 pages. ISBN 978-3-7329-0699-4

