

Universität Ostfinnland
Philosophische Fakultät
Humanistische Abteilung
Deutsche Sprache und Translation

NUR EINE DUNKLE VORSTELLUNG VON DEN BILDERN?
Bildende Kunst mit Audiodeskription, Struktur und Inhalt der Audioskripte

Pesonen, Laura Inka Emilia
Pro gradu-Arbeit

März 2015

ITÄ-SUOMEN YLIOPISTO – UNIVERSITY OF EASTERN FINLAND

Tiedekunta – Faculty Filosofinen tiedekunta		Osasto – School Humanistinen osasto		
Tekijät – Author Pesonen, Laura Inka Emilia				
Työn nimi – Title AIVAN PIMEITÄ TAIDE-ELÄMYKSIÄ? Kuvataide kuvailutulkauksella, äänikäsikirjoitusten rakenne ja sisältö				
Pääaine – Main subject	Työn laji – Level	Päivämäärä – Date	Sivumäärä – Number of pages	
Saksan kieli ja kääntäminen	Pro gradu tutkielma	<input checked="" type="checkbox"/>	9.3.2015	76
	Sivuainetutkielma	<input type="checkbox"/>		
	Kandidaatin tutkielma	<input type="checkbox"/>		
	Aineopintojen tutkielma	<input type="checkbox"/>		
Tiivistelmä – Abstract				
<p>Kuvailutulkkaus on visuaalisen viestin muuttamista sanalliseen muotoon näkövammaiselle vastaanottajalle. Sen tarkoituksena on välittää kohteestaan kaikkein olennaisin informaatio ja mahdollistaa vastaanottajalle samanlainen elämys kuin visuaalinen viesti (ilman kuvailutulkkausta) aiheuttaa näkevässä vastaanottajassa. Kuvailutulkkaus on erikoinen ja mielenkiintoinen käännosviestinnän muoto, jota hyödynnetään enenemissä määrin. Tämä tutkielma tarkastelee kuvataiteen kuvailutulkkausten rakennetta ja sisältöä. Opinnäytteen materiaalina on seitsemän kuvailutulkkauskäsikirjoitusta, jotka on laadittu vuonna 2011 Sara Hildénin taidemuseolle. Tutkielmassa sivutaan kuvailutulkkausten sijoittumista käännoistieteen kenttään, sen eri muodoista ja historiasista kerrotaan lyhyesti. Lisäksi tarkastellaan kuvataiteen kuvailutulkkausten ohjeistusta.</p> <p>Tutkimuksessa käytetty metodi on lingvistinen teksti(laji)analyysi, jolla kuvataan tekstilajin rakennetta ja sisältöä. Teoreettisena viitekehystenä toimii tekstilajitutkimus. Kuvailutulkkaus on tekstilaji, joka on olemassa vain kääntämisen kautta. Sen lähtötekstit vaihtelevat, minkä vuoksi myös tekstilaji on epäyhtenäinen. Kuvataiteen kuvailutulkkausten jaottelu kokonaisrakenteen osiin on tehty pääasiassa sisällöllisten seikkojen perusteella, ja osat on nimetty niiden funktion mukaan. Analyysi toi ilmi, että kuvataiteen kuvailutulkkausten kokonaisrakenne voidaan jakaa karkeasti kolmeen osaan: teosesittelyyn, teoskuvaukseen ja lisätietoihin. Teosesittely ja teoskuvaus ovat tutkitun materiaalin perusteella pakollisia jaksoja, kun taas lisätiedot jo nimensä mukaisesti valinnainen.</p>				
Avainsanat – Keywords Kuvailutulkkaus, semioottinen kääntäminen, tekstilaji, kokonaisrakenne				

ITÄ-SUOMEN YLIOPISTO – UNIVERSITY OF EASTERN FINLAND

Tiedekunta – Faculty Philosophische Fakultät		Osasto – School Humanistische Abteilung		
Tekijät – Author Pesonen, Laura Inka Emilia				
Työn nimi – Title NUR EINE DUNKLE VORSTELLUNG VON DEN BILDERN? Bildende Kunst mit Audiodeskription, Struktur und Inhalt der Audioskripte				
Pääaine – Main subject	Työn laji – Level	Päivämäärä – Date	Sivumäärä – Number of pages	
Deutsche Sprache und Translation	Pro gradu tutkielma	<input checked="" type="checkbox"/>	9.3.2015	76
	Sivuainetutkielma	<input type="checkbox"/>		
	Kandidaatin tutkielma	<input type="checkbox"/>		
	Aineopintojen tutkielma	<input type="checkbox"/>		
Tiivistelmä – Abstract				
<p>Die Audiodeskription ist die Änderung der visuellen Botschaft in verbaler Form für die sehbehinderten EmpfängerInnen. Die Audiodeskription vermittelt die wesentlichste Information über das Ausgangsmaterial und hat die Absicht, ein ähnliches Erlebnis zu ermöglichen, wie es visuelle Botschaft (ohne Audiodeskription) bei den sehenden EmpfängerInnen auslöst. Die Audiodeskription ist ein eigenartiger und interessanter Bereich der Translationskommunikation, die in zunehmendem Maße benutzt wird. Diese Untersuchung betrachtet Struktur und Inhalt der Audiodeskription der bildenden Kunst. Als Material der Examensarbeit sind sieben Audioskripte, die im Jahr 2011 für das Sara Hildén Kunstmuseum verwirklicht worden sind. In der Abhandlung wird auch die Audiodeskription als Translation tangiert, ihre Kategorien und ihre Geschichte werden kurz erzählt. Außerdem werden die Richtlinien für die Audiodeskription der bildenden Kunst betrachtet.</p> <p>Die in der Untersuchung verwendete Methode ist die linguistische Text(sorten)analyse, mit der Struktur und Inhalt der Textsorte Audiodeskription beschrieben wird. Als Theoretischer Hintergrund fungiert die Textsortenlinguistik. Die Audiodeskription ist eine Textsorte, die nur durch das Übersetzen existiert. Ihre Ausgangstexte variieren, und deswegen ist auch die Textsorte Audiodeskription uneinheitlich. Im Analyseteil behandle ich zuerst die Textsorte Audiodeskription, dann die Gliederung und drittens die Makrostruktur der Audiodeskription. Die Analyse hat offenbart, dass die Makrostruktur grob in drei Teilen geteilt werden kann: in die Werkvorstellung, in die Werkbeschreibung und in die Zusatzinformation. Die Werkvorstellung und Werkbeschreibung sind aufgrund des untersuchten Materials obligatorische Teile, die Zusatzinformation hingegen fakultativ.</p>				
Avainsanat – Keywords Audiodeskription, intersemiotische Translation, Textsorte, Makrostruktur				

Inhalt

1 Einleitung	1
2 Audiodeskription	3
2.1 Audiodeskription, Ekphrasis und Audiountertitelung	3
2.2 Audiodeskription als Translation	5
2.3 Kategorien der Audiodeskription	9
2.4 Richtlinien für die Audiodeskription der bildenden Kunst	14
2.5 Audiodeskription jetzt und früher	19
3 Zur Textforschung	20
3.1 Text	20
3.2 Textsorte	22
3.3 Makrostruktur	26
3.4 Makrostrukturteile	29
4 Untersuchungsmaterial und -Methode	30
5 Analyseteil	33
5.1 Textsorte Audiodeskription	33
5.2 Gliederung der Audiodeskription	36
5.3 Makrostruktur der Audiodeskription	39
5.2.1 Werkvorstellung	41
5.2.2 Werkbeschreibung	42
5.2.3 Zusatzinformation	45
6 Ergebnisse	47
7 Zusammenfassung	49
Literatur	52
Anhänge	57
Audiodeskription 1	57
Audiodeskription 2	58
Audiodeskription 3	59
Audiodeskription 4	60
Audiodeskription 5	61
Audiodeskription 6	62
Audiodeskription 7	63
Absatz und Inhalt	64
Suomenkielinen lyhennelmä	65

1 Einleitung

Wie kann man die visuelle Welt für Blinde und Sehbehinderte erlebbar machen? Eine Lösung ist die wörtliche Beschreibung, die Audiodeskription. Es ist aber schwierig ein Kulturerlebnis für Nicht-sehende zu vermitteln. Erstens kann man ein Kunstwerk unterschiedlich interpretieren. Zweitens ist die verbale Botschaft oft die einzige Information, die der Empfänger bekommt. Man kann die Werke nicht berühren. Oft auch nicht riechen oder schmecken.

Der Begriff Barrierefreiheit wurde früher hauptsächlich als Sicherheit und Benutzbarkeit von Gebäuden und Räumen betrachtet. Heutzutage bedeutet Barrierefreiheit auch Zugänglichkeit und Benutzbarkeit von Informationen für alle Menschen. Die gesellschaftlichen Dienstleistungen werden in den Einflussbereich dieses Begriffs eingeschlossen. Eines der grundlegenden Prinzipien des Europarats (2006:6) ist der *Aktionsplan für behinderte Menschen* für die Jahre 2006–2015, in dem gesagt wird:

...dass, die Gesellschaft allen ihren Bürgern gegenüber die Pflicht hat, dafür zu sorgen, dass die Auswirkungen einer Behinderung auf ein Minimum reduziert werden, indem eine gesunde Lebensweise, eine sichere Umwelt, adäquate Gesundheitsversorgung, Rehabilitation und eine solidarische Gemeinschaft gefördert werden.

Alle Menschen sollten gleichartige Möglichkeiten haben, am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Die behinderte Bevölkerung, m.a.W. Menschen mit besonderen Bedürfnissen, sollte keine sozial isolierte Bevölkerungsgruppe sein, sondern ein integrierter Bevölkerungsteil sein. Die *Charta der Grundrechte der Europäischen Union* (EUR-Lex 2012) verbietet Diskriminierungen aller Art, die auf einer Behinderung basieren. Das bedeutet, dass ein Raum oder eine Dienstleistung, der bzw. die nicht für die Nutzung von allen Menschen geplant ist, begrenzt und folglich auch diskriminierend ist. Eine barrierefreie Umwelt kann die selbständige Tätigkeit und Unabhängigkeit für Menschen mit Behinderungen ermöglichen. Blinde und Sehbe-

hinderte gehören zu den Menschen mit Behinderungen. Zurzeit leben in Finnland ungefähr 80 000 sehbehinderte Menschen, von denen etwa 10 000 blind und die übrige Mehrheit schwach-sichtig ist (vgl. Ojamo 2013:11), und die ebenso wie die sehenden Mitbürger das kulturelle Angebot unserer Gesellschaft nutzen möchten.

Übersetzen und Erreichbarkeit können als benachbarte Erscheinungsformen betrachtet werden, die Bevölkerungsteile verbinden und die für alle die kulturelle Teilnahme im Bereich der audiovisuellen Medien ermöglichen. (Cintas 2007:14) Die zwei Haupttypen der Barrierefreiheit der audiovisuellen Medien sind laut Bogucki (2013:23) die Audiodeskription für sehbehinderte Menschen und die Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige. Als dritten möglichen Typ erwähnt Bogucki (ebd.) die Gebärdensprache, die zum Dolmetschen gehört. Die Kunstwelt hat begonnen, ihre Aufmerksamkeit auf die sehbehinderten Kunden zu richten und die Museen leichter erreichbar zu machen. Audiodeskription bietet für den Sehbehinderten die Möglichkeit, u.a. die Bildende Kunst zu erfahren und sie zu genießen. Die Sehbehinderten selbst fühlen, dass die Audiodeskription hilft, die Kunstwerke zu erleben (s. Volotinen 2014:1).

Vielleicht ist es möglich, mit den Ohren zu sehen. Aber wie muss die Audiodeskription eines Kunstwerks beschaffen sein? Die vorliegende Arbeit zielt auf die Klärung folgender Fragen ab: Wie ist die Audiodeskription eines Kunstwerks aufgebaut und welche sind die wesentlichen Bestandteile dieser Textsorte? Es ist nicht die Aufgabe dieser Studie, die Audiodeskriptionen normativ zu behandeln, d.h. als gut oder schlecht zu beurteilen. Dagegen hat die Analyse vor allem die Aufgabe, einen Überblick über die Makrostruktur der Audiodeskriptionsskripte zu liefern und sie deskriptiv zu betrachten. Diese Arbeit hat das Ziel, den Inhalt und die Makrostruktur der Audiodeskriptionsskripte der Kunstwerke zu beschreiben.

Im Theorieteil, d.h. in den folgenden Kapiteln, wird zuerst in Kapitel zwei Audiodeskription behandelt und dann geht es in Kapitel drei um die Textforschung. In Kapitel vier werden das Untersuchungsmaterial und die Methode erläutert, und der Analyseteil in Kapitel fünf behandelt. In Kapitel sechs werden die Ergebnisse diskutiert und in Kapitel sieben eine Zusammenfassung präsentiert.

2 Audiodeskription

2.1 Audiodeskription, Ekphrasis und Audiountertitelung

Die Audiodeskription (eng. *audio description*, AD) ist ein Verfahren, bei welchem die relevantesten visuellen Elemente im Theater, im Film, im Fernsehen oder in anderen visuellen Medien durch verbale Elemente ersetzt werden (Greening/Rolph 2007:127f.). Das Objekt der Audiodeskription kann eigentlich beliebig sein, beispielweise ein Raum, eine Situation oder ein Werk. Folglich können die „Ausgangstexte“ der Audiodeskriptionen sehr variieren.

Gerzymisch-Arbogast (2007:5) ergänzt, dass die Audiodeskription den Rezipienten mit Sehbehinderungen beim Verstehen hilft und ihnen Information gibt, die sonst für sie nicht erreichbar wären. Mit der Audiodeskription versucht man, eine verständliche audioverbale Ganzheit ohne Bilder zu gestalten. Mit der Audiodeskription kann man einem nichtsehenden Menschen das vermitteln, was er mit Gehör-, Gefühls-, Geruchs- und Geschmackssinn nicht spüren kann. Laut Hirvonen (2013:1) ist die Audiodeskription nicht nur ein Ersatz für das Sehvermögen, sondern stützt auch die visuelle Wahrnehmung der schwachsichtigen Menschen.

Laut Dosch und Benecke (2004, zitiert nach Kirf 2008:4) muss in einer Audiodeskription „alles beschrieben werden, was zu sehen ist“ [Komma hinzugefügt]. Dieses ideale Ziel ist schwierig zu erreichen. Es gibt nämlich die zeitliche Begrenzung, und außerdem besteht die Gefahr der Informationsflut. Zu viel Information führt dazu, dass die Beschreibung für die Zuhörer anstrengend und schwer zu begreifen ist (s. Benecke, 2004:2).

Die Audiodeskription hat gemeinsame Züge mit der sonstigen Verbalisierung des Bildes. Unter dem Begriff „Ekphrasis“ wird heutzutage im Allgemeinen die verbale Darstellung des visuellen Kunstwerks verstanden (s. z.B. Hollsten 2003:120, Mikkonen 2005:262, Yli-Kerttula 2011:16). Im weiteren Sinne wird Ekphrasis auch als verbale Darstellung der non-verbale Darstellung verstanden. Der Begriff „Ekphrasis“ setzt sich aus den griechischen Wörtern *ek* 'raus' und *frazein* 'erzählen, proklamieren, äußern', und zusammen bedeutet ursprünglich, dass etwas ausführlich oder als Ganzes erklärt wird (Mikkonen 2005:262). Ekphrasis baut das Objekt sprachlich wieder auf. Es erzählt, wie das Objekt ist, aber auch darüber, wie man es beschreiben kann. Die Empfänger der Ekphrasis haben das Objekt vielleicht nicht gesehen.

Die Audiodeskription unterscheidet sich von der Ekphrasis durch den Freiheitsgrad. Erstens orientiert sich die Audiodeskription an einer besonderen Zielgruppe und muss deren Bedürfnisse beachten (Vgl. Yli-Kerttula 2011:19). Zweitens hat die Audiodeskription einen vorhandenen Ausgangstext, wohingegen die Ekphrasis sich auf ein nicht-existierendes Kunstwerk beziehen kann. Die nicht-existierenden Ausgangstexte können laut Hollsten (2003:120) entweder fiktiv oder zerstört sein.

Die Audiodeskription ist leicht mit der Audiountertitelung zu verwechseln, die in fremdsprachigen Programmen benutzt wird. Die Untertitel werden durch künstliche Erzeugung einer menschlichen Sprechstimme in gesprochene Form transformiert (YLE tekniikka). Diese Digi-TV-Leistung hebt sich von der Audiodeskription also dadurch ab, dass sie nur die Dialoge enthält. Man hört die ursprünglichen Geräusche des Programms im Hintergrund wie in der Audiodeskription. Der zeitraubende Translationsprozess und die Kosten bilden Hindernisse für eine breitere Verfügbarkeit der Audiodeskription (Szarkowska 2011:143). Szarkowska (2011:156) stellt fest, dass die synthetische sog. Text-to-speech Audiodeskription (TTS AD) vom sehgeschädigten Publikum akzeptiert wird. TTS AD ist anders als die traditionelle AD, weil die Stimme synthetisch produziert wird. 95% von Szarkowskas Testpersonen findet TTS AD als Interim-Lösung bis es mehr Audiodeskriptionen mit der menschlichen Sprechstimme gibt und 58% findet sie als Alternative neben der traditionellen Audiodeskription.

2.2 Audiodeskription als Translation

Da die Audiodeskription eine Übertragung von visuellen Elementen in die gesprochene Sprache darstellt, lässt sie sich als eine Art von Übersetzung in das Gebiet der Translationswissenschaft einordnen. Der erste Teil des finnischen Begriffs *kuvailutulkkaus* bezieht sich auf die Absicht der Kommunikation, der andere Teil dagegen auf die translatorische Eigenschaft des Kommunikationsprozesses (s. Hirvonen 2009:1). Bei der Audiodeskription steht der Ausgangstext in (audio)visueller Form, und er wird in einen (audio)verbalen Zieltext mit seinen Inhalten und Zwecken transformiert (vgl. Braun 2008:4, Hirvonen 2009:3). Der Leitgedanke der Translation wird erfüllt, beziehungsweise die Barriere zwischen zwei „Sprachen“ verschwindet. Translation bedeutet Vermittlung von Bedeutungen. Als Ergebnis des translatorischen

schen Prozesses entsteht laut Koller (1997:12) eine verständliche Botschaft für eine Person, die die „Originalsprache“ der Botschaft nicht versteht.

Jakobson (1988:428) teilt die Übersetzungsformen in drei Kategorien:

- 1) die innersprachliche Übersetzung oder Paraphrase (auch die intralinguale Übersetzung),
- 2) die Übersetzung zwischen zwei Sprachen (interlinguale Übersetzung) und
- 3) die Übersetzung zwischen zwei Symbolsystemen (intersemiotische Translation oder Transmutation). Diese ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Systeme.

Die Audiodeskription kann als semiotische Translation betrachtet werden (vgl. Hirvonen 2009:3). In der semiotischen Translation wird ein Symbol eines Systems zu einem anderen Symbol eines anderen Systems transformiert. Die Sprachen bestehen aus Symbolen und beim Übersetzen werden die Bedeutungen dieser Symbole vermittelt. In dieser Arbeit betrachte ich die visuelle Sprache als eine Sprache. Die visuelle Sprache sowie die geschriebene und die gesprochene, also die verbalen Sprachen, haben eine kommunikative Absicht und sehr große Wirkungen auf Menschen. Das Kunstwerk ist nicht nur da, sondern es bedeutet oder sagt etwas. Für Vuorinen (1977:53,61) ist es ein Zeichen, das auf etwas hinweist und irgendwie interpretierbar ist.

Die ForscherInnen haben die Audiodeskription auch als intermodale, crossmodale Translation und sogar als Mediation definiert (vgl. Braun 2008:2). Die Bezeichnungen intermodale und crossmodale Translation machen darauf aufmerksam, dass der Modus im Laufe des Translationsprozesses wechselt oder der zu übersetzende Text aus mehreren Modi besteht. Der Begriff Mediation ist meines Erachtens relativ nichtssagend, weil die Translation selten nur das tech-

nische und wörtliche Übersetzen ist. Remael (2007:23) ist der Meinung, dass die Audiodeskription, neben der Untertitelung für die Hörbehinderten zu der AVT (die Audiovisuelle Translation) gehört. Die AVT umfasst alle solche Übersetzungsformen, die neben der verbalen Botschaft visuelle und auditive Elemente enthalten. Tuominen (o.J.) zieht die Ausdrucksweise und die Charakteristika der Audiodeskription heran, um die Zugehörigkeit von AD zur AVT zu begründen. Die Audiodeskription hat aber viele Formen und ähnelt stellenweise mehr dem Übersetzen und dem Dolmetschen.

Zur Zielgruppe der Audiodeskription gehören sehbehinderte Menschen, von denen einige seit ihre Geburt blind sind, und andere die Sehbeschädigung später bekommen haben und eventuell etwas sehen können. Im Internet gibt es viele Simulatoren, mit denen man das Bild mit verschiedenen Sehbehinderungen erleben kann (z.B. ACBVI¹ und BBSB²). Die Bilder sind sehr anschaulich, besonders wenn man geringes Wissen über die Einflüsse der Sehbehinderungen besitzt. Das Blickfeld kann beispielweise verschwommen oder zerrissen sein. Ein Wortspiel im Jargon des BeschreiberInnens nennt sehbeschädigte Menschen VIPs, die Abkürzung kommt aus dem englischen *visually impaired people* (Chmiel und Mazur 2012:59). Die Benennung vermittelt Boguckis (2013: 23) Meinung nach eine Idee über die Wichtigkeit der Barrierefreiheit. Die Zielgruppe besteht aus Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts oder mit unterschiedlichem Kulturhintergrund. Neves (2012:283) hebt hervor, dass dieser heterogenen Gruppe nicht nur eine Art Sehbehinderung gemeinsam ist, sondern auch das Bedürfnis, etwas zu erleben, was in erster Linie für Sehende gezielt ist. Das Bedürfnis, in der Nähe von großen Meisterwerken oder der Avantgarde zu sein, scheint für KunstmuseumsbesucherInnen charakteristisch zu sein (Neves 2012:280). Für die Sehenden reicht es meistens auch nicht, das Bild im Buch zu sehen. Die Translation verlangt Zielkulturkenntnis,

¹ Arizona Center for the Blind and Visually impaired, Inc.

² Bayerischer Blinden- und Sehbehindertenbund e.V.

Audiodeskription wiederum eher Beobachtung der Zielgruppe. Die ÜbersetzerInnen der Audiodeskription, die ich hier später als BeschreiberInnen bezeichne, sind meistens ExpertenInnen der Kunst. Die Audiodeskription sollte aber zugänglich und verständlich ohne spezielle Kunstkenntnis sein. (Aaltonen 2007:4f.)

Objektivität ist die grundlegende Richtschnur, die in keiner Form der Translation perfekt vorkommt. Die Wortwahl spiegelt Interpretation wider, denn ohne Interpretation wäre die Übersetzung keine Übersetzung. Wenn wir uns neutral und objektiv orientieren, kann ein wesentlicher Teil wegbleiben, zum Beispiel die Symbolik oder die romantische Stimmung. Bei der Audiodeskription wird der subjektive Teil Interpretation genannt. Auf diese Weise hat der Rezipient die Möglichkeit, sich eine eigene Vorstellung über das Objekt zu machen. Wenn das Objekt ausschließlich aus visueller Information besteht, ist die vom Beschreiber übermittelte Botschaft oft die einzige Information, die der Rezipient von dem Objekt bekommt. (Turunen, 2008:8f.)

Die Audiodeskription ist ein neuer Bereich der Translation, der noch kaum benutzt wird und deshalb noch wenig untersucht worden ist. Es gibt aber immer mehr Angebot und Nachfrage (Tuominen, o.J.). Die bisherigen Publikationen konzentrieren sich hauptsächlich auf die filmische Audiodeskription, d.h. Hörfilm (u.a. Braun 2008, Fix 2005, Vercauteren 2007, Hirvonen 2009, Kirf 2008). Es gibt auch Untersuchungen, in denen auf andere Typen der Audiodeskription eingegangen wird. Yli-Kerttula (2011) z.B. untersuchte die Audiodeskription der Kunstbilder und der Skulpturen in ihrer Magisterarbeit, und der Artikel von Neves (2012) befasst sich auch mit den Audiodeskriptionen der Kunstwerke. *Tietopaketti kuvailutulkkauksesta* (2007) von Anu Aaltonen und *Työkaluja kuvailutulkkille* (2008) von Tanja Turunen sind gute Einführungen in das Thema Audiodeskription. Diese praktischen Einführungen behandeln

aber hauptsächlich die Audiodeskription in den Filmen, wo die Bedürfnisse nach der Audiodeskription anders als bei Kunstwerken sind.

2.3 Kategorien der Audiodeskription

Audiodeskription kann vorbereitet oder realzeitig sein, sie kann aufs Band aufgenommen oder einmalig sein; als EmpfängerIn kann es entweder eine Person oder hunderte von Menschen geben. Sie kann verbale Elemente (sowie Sprechrhythmus und Tonfall), haptische Elemente (auf den Rücken zeichnen), Abtastung der Dinge oder bewegliche Elemente (den Kunden in eine Position stellen) enthalten (Turunen 2008:9). Hirvonen (2013:95ff.) ergänzt, dass die Audiodeskription in einer Richtung vorkommt oder wechselseitig sein kann. Auch ihr Genauigkeitsgrad variiert laut Hirvonen (ebd.), und sie kann als Ersatz oder als Ergänzung funktionieren.

Die spanische Richtlinie teilt die Audiodeskriptionen in drei Kategorien ein: a) die aufs Band aufgenommene Audiodeskription im Fernsehen, auf DVD/Video und im Kino, b) die realzeitige Audiodeskription von Schauspielen, Opern und anderen Ereignissen und c) Audioguidesführungen in Gebäuden, Museen, Ausstellungen und in der Natur (Vercauteren, 2007:141). Punkt c) ist meiner Meinung nach problematisch. Die Audioguide-Führung, die oft im Museum verfügbar ist, ist nämlich nicht für die gewöhnliche Zielgruppe der Audiodeskription gedacht, und deswegen entspricht sie den Bedürfnissen dieser Gruppe nicht. Audioguidesführungen stehen in mehreren Museen zur Verfügung, und sie finden über Kopfhörer oder über ein kleines tragbares Gerät statt. Die Audioguide-Führung bietet den sehenden Kunden kontextuelle und kuratorische Information über die Ausstellungen, aber selten solche Be-

schreibungen, die für die Sehbehinderten erforderlich sind. Bei VocalEyes, die eine Internationale Audiodeskriptions-Wohltätigkeitsorganisation ist, werden zwei Begriffe auseinander gehalten: „Audio Guide“ für die Sehenden und „Audio descriptive Guide“ für die Sehbehinderten. Der Audio descriptive Guide der VokalEyes beginnt mit Grundinformationen, setzt sich fort als Werkbeschreibung und kann auch Orientierungshinweise geben. Der Terminus Tonführung umfasst dagegen z.B. Ampelführung für Sehbehinderten.

Auch Aaltonen unterscheidet in ihrem Informationspaket (2007:6) drei Klassen der Audiodeskription, die sich teilweise mit den Klassen der spanischen Richtlinien überlappen: 1) die unvorbereitete realzeitige Audiodeskription, zum Beispiel bei der Begleitung in den Räumen eines Kunstmuseums, 2) die vorbereitete realzeitige Audiodeskription, beispielweise in der Audiodeskription einer Kunstaustellung und 3) die Audiodeskription mit Manuskript und Aufnahme, beispielweise die Audiodeskriptionen einer Kunstaustellung, die im Internet erhältlich sind. Das Material dieser Untersuchung gehört zum letzten Punkt.

Die oben genannten Kategorisierungen teilen die Formen der Audiodeskription nach Realisierungsform und nach Vorbereitung ein. Hirvonen (2013:93ff.) wiederum verwendet als Prinzipien der Kategorisierung Kommunikationssituation und Ausgangsmaterial: 1) Veranstaltung/Kommunikationssituation, 2) Umgebung, 3) Visuelle Medien- und Kunstformen und 4) audiovisuelle Medien- und Kunstformen. Tabelle 1 enthält Beispiele zu den einzelnen Kategorien.

Veranstaltung/ Kommunikationssituation	Umgebung	Visuelle Medien- und Kunstformen	Audiovisuelle Medien- und Kunstfor- men
Konferenz Lehrstunde Zeremonie	Naturlandschaft Kulturlandschaft	Kunstwerk Anzeige	Museums- Umgebung Film Theater Programm Oper Multimedia Tanz
Kommunikation Aktion Präsentationsmaterial Raum	Landschaft Flora Gebäude	Gemälde Skulptur Foto	Gegenstän- de Infotabellen Fotos Figuren Aktion Platz Texte Figuren Aktion Platz Geräusche
realzeitig spontan/vorbereitet		realzeitig spontan/vorbereitet/mit Skript	aufgenommen realzeitig mit Skript

Tab. 1. Die Kategorien der Audiodeskription bei Hirvonen (2013).

Laut Hirvonen kann die Audiodeskription der visuellen Kunstformen realzeitig, spontan, vorbereitet oder mit Manuskript realisiert werden. Aufgenommen und realzeitig beschreiben am besten das Material dieser Untersuchung. Realzeitig bedeutet hier, dass die Präsentation der Audiodeskription nicht vor oder nach, sondern gleichzeitig mit der zu beschreibenden Situation oder dem zu beschreibenden Objekt kommt.

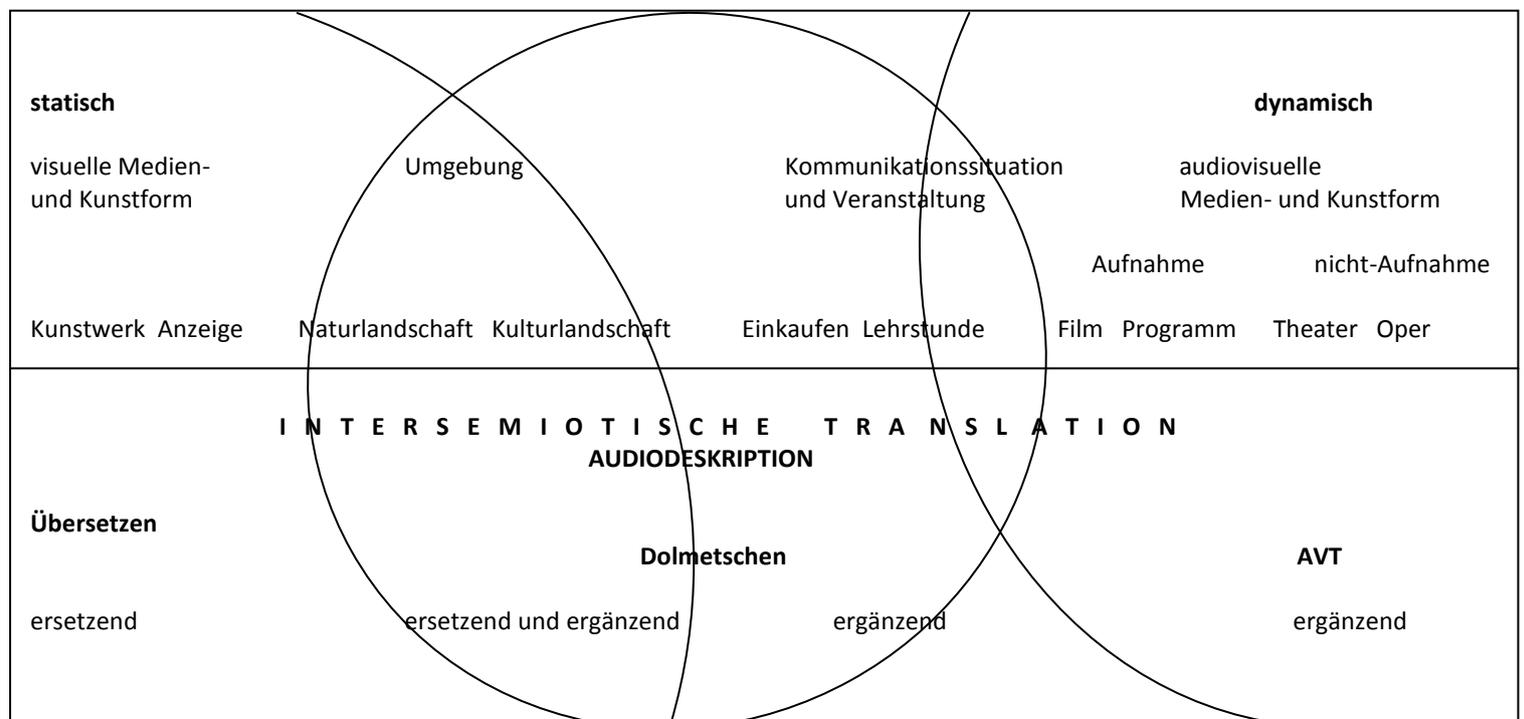


Abb. 1. Audiodeskription und Übersetzungsarten.

Abbildung 1 fasst die zentralen Schnittpunkte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Audiodeskription, Übersetzen und Dolmetschen zusammen, die unten besprochen werden. Der obere Teil der Abbildung behandelt den Ausgangstext, der von seiner Natur statisch (in der Zeit unveränderlich) oder dynamisch (in der Zeit veränderlich) sein kann. Der untere Teil der Abbildung stellt die Art der Translationskommunikation dar. Oben sind die von Maija Hirvonen (2013:93ff.) klassifizierten Ausgangsmaterialien: 1) visuelle Medien- und Kunstform, 2) Umgebung, 3) Kommunikationssituation oder Veranstaltung und 4) audiovisuelle Medien- und Kunstform, und auch die Beispiele entsprechen Hirvonens Text. Alle Audiodeskriptionen sind intersemiotische Translationen, d.h. das Übersetzen kommt zwischen zwei diversen Symbolsystemen vor. Das Ausgangsmaterial und die Darstellungsweise der Audiodeskription haben Einflüsse darauf, ob sie mehr dem Übersetzen, dem Dolmetschen oder der audiovisuellen Translation (AVT) ähnelt. Wenn ein Skript, ein schriftlicher Text, geschrieben wird und keine Veränderungen bei der Darstellung vorkommen, ähnelt sie dem Übersetzen. Wenn sie gesprochen und die Kommunikation noch wechselseitig ist, geht sie in die Richtung des Dolmetschens. Ohne Skript und gesprochen ist sie eher Dolmetschen. Die Audiodeskription wird auch generell mit ihrem Ausgangstext zusammen dargestellt, wie beim Dolmetschen. Im audiovisuellen Ausgangsmaterial bilden die visuellen und auditiven Elemente zusammen den Ausgangstext und tragen die Handlung voran.

Die Adjektive „ersetzend“ und „ergänzend“ charakterisieren die Quantität der Information (Hirvonen 2013:95). Ersetzend bedeutet hier, dass mit dem verbalen Teil versucht, die visuellen Elemente zu ersetzen. Ergänzend dagegen ergänzt die Information, was man durch auditive Kanäle realisiert. Vom Ausgangspunkt aus betrachtet ist die Audiodeskription realzeitig. Die Audiodeskription ist dann spontan zumindest, wenn das Ausgangsmaterial unvorhersehbar ist (z.B. Wechselwirkungssituation). Die Größe und situative Breite des Zielpublikums

spielen eine große Rolle, wenn gefragt wird, ob es sich lohnt das Audioskript zu schreiben und die Audiodeskription aufzunehmen (z.B. Film). Die Kategorisierungen der Audiodeskriptionen können nicht als strikte Systeme angesehen werden, weil z.B. eine filmische Audiodeskription spontan und ohne Skript oder Aufnahme gemacht werden kann.

Die Audiodeskription macht aus einem Film einen Hörfilm (Poethe 2005:33). Im Film beschreibt eine zusätzliche Narration die Handlungen, die Körpersprache, die Gesichtsausdrücke, das Milieu und die Kleidung, und die Audiodeskription kommt nur zwischen Dialogen vor. Filmmusik und andere Filmgeräusche sollten nach Möglichkeit nicht übersprochen werden. (Benecke, 2004:78). In den Audiodeskriptionen des Theaters und der Oper werden die gleichen Regeln angewandt. Benecke (a.a.O:80) erzählt in seinem Artikel, wie die Audiodeskription für das Fernsehen hergestellt wird. In Deutschland wird die Audiodeskription im Arbeitsteam von drei Personen vorbereitet. Da zwei Menschen nicht immer dasselbe sehen, ist es angebracht, dass sie als Team einander ergänzen. Der/die blinde TeilnehmerIn der Gruppe gibt an, wann, wo und was für eine Audiodeskription er/sie braucht. Laut Benecke (ebd.) sind die Schritte der Vorbereitung einer filmischen Audiodeskription folgende:

- a) Die Wahl des geeigneten Films
- b) Die Vorbereitung der Skriptskizze
- c) Das Durchgehen des Skripts und das Üben
- d) Integration in Film

Bogucki (2013:24f.) betrachtet als allgemeine Fehler in der Audiodeskription die Überinterpretation und die Enthüllung der Handlung, aber auch die Verwendung von komplexen Strukturen und unvollständigen Sätzen. Seiner Meinung nach fordert die filmische Audiodeskription mehr vom Beschreiber als die statistische Audiodeskription im Museum, weil die letztge-

nannte wenige zeitliche Begrenzungen aufweist und mit den anderen Informationskanälen koexistiert. Mit den anderen Informationskanälen meint er wahrscheinlich Tastsinn und Geruchsinn. Andererseits kann man behaupten, dass die filmische Audiodeskription leichter zu produzieren ist, weil der Audioteil die Handlung trägt und das Übersetzen nur eine ergänzende Funktion hat. De Coster und Mühlweis (2007:189ff.) erachten es als eine höchst komplexe Aufgabe, die bildlichen Kunstwerke sprachlich zu wiederholen. Bei dreidimensionalen Kunstwerken kann auch der Tastsinn benutzt werden. Bei zweidimensionalen und somit rein visuell erfassbaren Kunstwerken ist es aber die Sprache allein, die den Zugang zu ihnen eröffnet.

2.4 Richtlinien für die Audiodeskription der bildenden Kunst

Laut De Coster und Mühlweis (2007:191) berücksichtigt eine befriedigende Übersetzung die visuelle Intensität und die mögliche Handlung des Werks. Die Autoren führen die Unterscheidung zwischen klaren und ambivalenten Zeichen (*clear/ambivalent signs*) in der Beschreibung von Kunstwerken. Klare Zeichen sind in Worten erfassbar und übersetzbar. Ambivalente Zeichen dagegen sind in sich widersprüchlich und können kaum wiedergegeben werden, sie sind unübersetzbar.

Die Beschreibung der bildenden Kunst wird durch drei Fragen bestimmt. Erstens fragen De Coster und Mühlweis (2007:198), was in Worte übersetzt werden kann. Zweitens wird gefragt, ob der visuelle Eindruck mit dem Erlebnis des Tastens oder des Hörens verglichen werden kann (intersensorische Dimension der Audiodeskription). Drittens: Welche visuellen Ein-

drücke können nicht verglichen werden? Die AutorInnen (ebd.) betonen das lebhaftes mentale Bild von Kunstwerken in der Beschreibung und verweisen: „it is necessary for the guide to explore the field of intersensorial possibilities“.

Art Beyond Sight (ABS) ist eine internationale Organisation und fördert die Erreichbarkeit der visuellen Kunst für Blinde und Sehbehinderte. Dazu gehören auch drei finnische Museen (Suomen kansallisgalleria, Nykytaiteen museo Kiasma und Sinebrychoffin taidemuseo). Im Folgenden werden die Schritte der „ABS’s Guidelines for Verbal Description“ (Salzhauer et al. 1996) dargelegt.

- 1) *Standard Information.* Verbale Beschreibung beginnt mit den Grundinformationen der Plakette am Kunstwerk: Künstler, Nationalität, Name, Datum, Medien, Dimensionen und Standort des Werks. Diese Grundinformationen bieten sehbehinderten Menschen die gleichen Informationen, wie den Sehenden. Wenn die Größe des Werks bedeutend ist, muss das Publikum auf diese Eigenschaft aufmerksam gemacht und mit einem bekannten Beispiel verdeutlicht werden.
- 2) *General Overview: Subject, Form and Colour.* Die allgemeine Beschreibung des Bildgegenstandes. Was im Kunstwerk repräsentiert ist, wie die Komposition und wie der allgemeine Eindruck ist. Die Beschreibung sollte auch die Farbtöne und die Stimmung enthalten. Viele Menschen, die ihr Sehvermögen verloren haben, haben ein Farbgedächtnis.
- 3) *Orient the viewer with Directions.* Hier wird die Situation von Objekten und Figuren geboten. Gute Lösungen sind beispielweise der Vergleich mit dem Zifferblatt einer

Uhr. Bei der Phrase „ In der linken/rechten Seite“ muss etwas wie „von uns gesehen“ ergänzt werden. Die Ausdrücke müssen natürlich dann auch systematisch verwendet werden.

- 4) *Describe the Importance of the Technique or Medium.* Ab und zu hängen der Inhalt und die angewandte Technik oder das Medium miteinander. Beim Verstehen des Stils und der Bedeutung des Werks ist die Technik wesentlich.
- 5) *Focus on the Style.* Wenn wir über dem Stil des Kunstwerks sprechen, identifizieren wir das Werk durch die Kunstepoche und Region. Der Stil ist das Resultat von vielen Charakteren, dem Pinselstrich, der Farbverwendung usw.
- 6) *Use Specific Words.* Die klare und genaue Sprache ist ein wichtiger Teil jeder guten Beschreibung. Zweideutige und bildhafte Wörter sind zu vermeiden. Beispielsweise „mummonalkkarienvärinen“ und „taivasta halkoo muutama yksittäinen puu“ sind auf der schwarzen Liste. Die verwendeten Kunstbegriffe müssen erläutert werden.
- 7) *Provide Vivid Details.* Die Beschreibung von interessanten Details sollte lebhaft sein und verschiedene Teile des Werks betreffen. Wenn genug Information geboten wird, kann der Hörer seine eigene Meinung über das Bild bilden.
- 8) *Indicate Where the Curators have Installed a Work.* Die Ausstellung des Kunstwerks in der Kunstinstitution enthüllt wichtige Informationen über seine Bedeutung und seine Verbindung mit anderen Werken.
- 9) *Refer to Other Senses as Analogues for Vision.* Das visuelle Erlebnis wird durch andere Sinne vermittelt.
- 10) *Explain Intangible Concepts with Analogies.* Einige visuelle Phänomene sind schwer zu beschreiben. Beispiele dafür sind Schatten und Wolken. Ein gut gewählter Ver-

gleich kann effektiv sein. Das Licht oder die Schatten können laut Salzhauer et al. (1996) beispielweise durch die Gefühle, die man hat, wenn man an einem wärmeren Tag am Fenster sitzt, verglichen werden.

11) *Encourage Understanding through Reenactment.* Der Hörer kann die Position der Figur mit seinem eigenem Körper wiederzuholen und so in konkreter Weise „Pose“ verstehen.

12) *Provide Information on the Historical and Social Context.* Es ist wichtig, Informationen über den historischen und sozialen Kontext zu bieten. Ohne das Wissen über die Funktionen des Kunstwerks (u.a. Rituale) kann das Verstehen des Werks unmöglich sein.

13) *Incorporate Sound in Creative Ways.* Die Geräusche und Stimmen können interpretativen Absichten dienen, und auch die Beschreibung intensivieren.

14) *Allow People to Touch Artworks.* Wenn die Berührung dreidimensionaler Kunstwerke möglich ist, kommt es zu einem persönlichen Erlebnis mit den originalen Kunstwerken. Mikko Ojanen (2014) sagte beispielweise, dass „seine Augen“ auf der Fingerspitze liegen.

15) *Alternative Touchable Materials.* Falls es nicht möglich ist, das originale Werk zu berühren, können ersetzende Materialien geboten werden.

16) *Tactile Illustrations of Artworks.* Blindengrafik ist eine Weise, visuelle Kunst erreichbar zu machen.

Die Audiodeskription des Kunstwerks hat nach Hedman, Kortelainen und Jäkkö sieben Punkte, die beachtet werden sollte (in: Turunen, 2008:18f.). Zuerst werden die Grundinformationen (das Werk, die Größe, der Sockel/die Rahmen) gegeben. Zweitens kommt das wesentlichste Merkmal des Kunstwerks, beispielweise das Thema, die Komposition und die Abgrenzung des Werks als Porträt oder als Landschaftsmalerei. Danach folgt die Beschreibung des Raums (z.B. Zimmer, Landschaft). Die Abstände zwischen Objekten müssen auch beschrieben werden. Viertens werden die Details betrachtet und wo sie liegen erzählt. Die Beschreibung der Farben, woher das Licht kommt und um was für ein Licht es sich handelt. Fünftens werden ergänzende Beschreibungen gegeben, beispielweise über den Anstrich, die Stellung, den Gesichtsausdruck oder die Frisur der Person oder der Stimmung. Die bisherigen Hinweise sind kürzer, aber gleichartig wie die von ABS. Die letzten zwei Punkte unterscheiden sich von diesem Muster und kommen nicht immer vor. Sechstens werden die ergänzenden Fragen erwähnt. In Kunstaustellungen gibt es manchmal auch die Möglichkeit, Fragen zu stellen. Die Liste endet mit der eigenen Interpretation des/der BeschreiberIn(s).

Im Audiodeskriptionskurs vom 24. bis 26.11.2014 in Joensuu kamen noch einige Empfehlungen für die BeschreiberInnen vor. Am Anfang der Audiodeskription sollte der/die BeschreiberIn sich vorstellen, zumindest den eigenen Namen erwähnen. Die Beschreibung von Ganzheiten sollte möglichst logisch sein. Die Beschreibung darf nicht irreführen, und sie sollte keine Zensur enthalten, das Kunstwerk wird so vermittelt wie es ist. Der/die BeschreiberIn sollte verschwinden. Eine gute Beschreibung richtet die Aufmerksamkeit auf das Werk, nicht auf die Audiodeskription. Anu Aaltonen (2014) erzählte „Sanotaan se mitä nähdään, ei mitä tiedetään, tai se voidaan sanoa lopuksi.“. Im Audiodeskriptionskurs sagte Mikko Ojanen (2014) zusammenfassend, dass die Audiodeskription mit dem Gesamtbild anfangen und dann – tiefer

und noch tiefer – gehen sollte. Ojanen, der selbst geburtsblind ist, beschrieb die Audiodeskriptionen als „ganz“ dunkle Vorstellungen von den Bildern.

2.5 Audiodeskription jetzt und früher

Die Audiodeskription hat die langen Traditionen, aber im Bereich der Translationswissenschaft ist sie ein neues Teilgebiet. Die Audiodeskription hat man immer benutzt, um den Blinden über die Umwelt zu informieren. Als Verfahren der Unterhaltung für das sehbehinderte Publikum tauchte sie im Theater in den 70er Jahren und Anfang der 80er Jahre auf, zuerst in San Francisco. In den europäischen Ländern entwickelte sich die Audiodeskription in den 90er Jahren und die Pioniere waren hier Arte und BR (*Bavarian Broadcasting*). Im Jahr 2000 wurden die ersten Audiodeskriptionen auf DVD herausgegeben und ein Jahr später wurde die *Deutsche Hörfilm GmbH* (DHG) gegründet. Infolgedessen erweiterte den Anwendungsbereich der Audiodeskription auch für andere Lebensbereiche. (Benecke, 2004:78ff.)

Der Ausdruck *kuvailutulkkau*s wurde in Finnland in den 90er Jahren in Gebrauch genommen, früher sprach man von *kummitusääni* also 'Ton des Gespensts'. Zuerst verwendete man die Audiodeskriptionen bei den eigenen Ereignissen des Kulturdienstes. Erika Othman (1987) schrieb ihre Abschlussarbeit *Kuunneltuja kuvia*, 'gehörte Bilder', über die finnischen Kunstklassiker. In den 90er Jahren wurde die Goalball Europameisterschaft über Audiodeskription gedolmetscht. *Varpuset* war der erste finnische Film mit einer Audiodeskription (2005), der über den Sender Holland gesendet wurde. Danach sind nur einige finnische Filmen mit Audiodeskription erschienen: *Postia Pappi Jaakobille* (2009), *Virginie* (2009), *Ristoräppääjä ja*

polkupyörävaras (2010) und *Tukevan sota* (2010). Im Radio gab es live Beschreibungsversuche 2012, als Ausgangstexte waren *Putous-* und *The Voice of Finland*-Finalen. (Aaltonen 2007: 8; Näkövammaisten kulttuuripalvelu 2013). Aufgenommene Audiodeskriptionen der bildenden Kunst sind zumindest für Ateneum (2011) und Sara Hilden Kunstmuseum (2011) gemacht. Außerdem gibt es Audiodeskriptionen für einige Comics.

In Finnland ist die Ausbildung der AudiodeskriptionsbeschreiberInnen noch ziemlich bescheiden und wird kursförmig hauptsächlich für die Angestellten den Kunstinstitutionen geboten. Der Audiodeskriptionskurs beinhaltet Orientierung zu Sehbehinderungen, die Wünsche und die Bedürfnisse der Kunde, die Verwendung der Audiodeskriptionsgeräte und natürlich die Beschreibung (der Person, des Zimmers, der bildenden Kunst, des Theaters). Der Kurs in Joensuu war praxisorientiert und die TeilnehmerInnen bekamen Feedback von dem sehbehinderten Publikum. *Näkövammaisten Kulttuuripalvelu ry* vermittelt BeschreiberInnen in Finnland (Näkövammaisten kulttuuripalvelu 2013). In 2014 wurde ein Übersetzungskurs an Universität von Helsinki organisiert, wo die StudentInnen die Audiodeskription für ein Theaterstück machten.

3 Zur Textforschung

3.1 Text

Der Textbegriff ist die Voraussetzung für die Textsortenanalyse (Vater 2001:160), und deswegen wird hier auch ein kurzer Überblick zu ihm gegeben. Laut Duden (Dudenredaktion 2007:1676) lässt sich „Text“ als „[schriftlich fixierte] im Wortlaut festgelegte, inhaltlich zusammenhängende Folge von Aussagen“ definieren. In der Textlinguistik besteht kein Kon-

sens darüber, was unter dem Begriff „Text“ genau zu verstehen ist. Text kann auch Nicht-Text sein (s. z.B. Heinemann und Viehweger 1991:14).

Nach Brinker (2005:12ff.) gibt es grob gesehen zwei Hauptrichtungen in der Bestimmung des linguistischen Textbegriffs. Die sprachsystematisch ausgerichtete Textlinguistik geht davon aus, dass die Textbildung allein durch das Regelsystem der Sprache gesteuert wird. In sprachlicher Hinsicht wird „Text“ als eine kohärente Folge von Sätzen verstanden. Die zweite Hauptrichtung also die kommunikationsorientierte Textlinguistik sieht, dass mit dem Text immer eine Kommunikationssituation verbunden ist. Brinker (ebd.) fasst „Text“ als eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen zusammen, die kohärent ist und eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert. Der Text ist nach diesem Blickwinkel ein Produkt.

Bei Audiodeskriptionen ist diese klassische Definition des Textes nur als eine aus rein sprachlichen Zeichen bestehende Gesamtheit aber unbrauchbar. Die Ausgangs- und Zieltexte der Audiodeskription verbinden oft verschiedene Modi. Die neuen Medien haben die Möglichkeiten der Texte vermehrt und die Erweiterung des Textbegriffs scheint nötig. Nord (1995:17) versteht Text als eine kommunikative Handlung, „die durch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Mitteln realisiert werden kann“. Mit den nonverbalen Elementen meint sie (1995:123) „Zeichen aus anderen, nichtsprachlichen Kodes zusammen, die der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen“. Die Ansicht, dass der Text auch aus nonverbalen Elementen besteht, ist für diese Untersuchung geeigneter. Bei Schröder (1993:198) stehen die multimedialen Texte im Mittelpunkt und der Text wird als ein Bund der kommunikativen Äußerungen verstanden, die „in einer kommunikativen Situation untereinander kohärent sind, ein untrennbares Ganzes bilden und im komplexen

Zusammenspiel eine kommunikative Funktion signalisieren.“. Der Text kann auch ein Prozess sein.

Hier wird Text sowohl Produkt als auch Prozess verstanden. Der Text kann vorbereitet und fertig formuliert sein, und als Produkt unveränderlich wiederholt werden. Aber der Text kann auch realzeitig und durch soziale Interaktion entstehen, dann ist der Text ein einzigartiger Prozess und kommt nur einmal vor. Er kann sowohl schriftlich als auch gesprochen sein. Aber der Text formt sich nicht nur aus der verbalen Sprache, sondern die visuelle Sprache ist auch ein wesentlicher Teil davon. Der Text kann auch rein visuell sein. Der Text ist selbständig, ersetzt einen anderen Text oder er ist ergänzend, so dass der Text sich mit dem Anderen überlappt. Die Audiodeskription entsteht „auf“ dem anderen Text und stützt sich auf ihren Ausgangstext, wird meistens auch mit ihm dargestellt.

3.2 Textsorte

Es gehört zum unseren gefühlsmäßiges Erkennen, dass wir Texte in eine bestimmte Gruppe ähnliche Texte zuordnen können. Die alltäglichen Texte werden spontan durch ihre Eigenschaften als Vertreter derselben Textsorte kategorisiert. Beispiele dafür sind Gebrauchsanleitung, Rezept, usw. (Linke et al. 2004:278). Die Sprachwissenschaft verlangt aber Begründungen, um die Zugehörigkeit des Texts zu einer bestimmten Textsorte zu motivieren. Den Wissenschaftlern ist aber noch nicht gelungen, zu einem Konsens über die einheitliche Textsortendefinition zu kommen. In der Textlinguistik (oder Textsortenlinguistik) gibt es zahlreiche Definitionen des Begriffs „Textsorte“. Zusätzlich werden unterschiedliche mehr oder minder synonyme Termini verwendet, z.B. Genre, Gattung und Textklasse.

Laut Swales (1990:48ff.) haben die zur gleichen Textsorte gehörenden Texte gemeinsame Ziele und sie sind auf das gleiche Publikum gerichtet. Sie haben auch eine ähnliche Struktur, einen ähnlichen Inhalt und eine ähnliche Form (ebd.). Die konkreten Verwirklichungen der Textsorten sind die Texte. Die Texte können als Vertreter der Textsorte mehr oder weniger typisch sein. Die Texte werden also im Verhältnis zu anderen Texten gleicher Textsorte betrachtet. Die stabilen Textsorten haben einen normativen Einfluss auf die Kommunikation (Eggins 1994:9ff). Saukkonen (2001:31) weist darauf, dass die Normen der Textsorte nicht alle Einzelheiten auf jeder Ebene regeln. Es gibt Variation. Jeder Text ist ein Vertreter seiner Sorte, aber auch „Neugestaltler“ (Mäntynen 2003:25). Laut Brinker (2005:144) haben sich die Textsorten in der Sprachgemeinschaft geschichtlich entwickelt, sie beeinflussen normierend aber erleichtern gleichzeitig den kommunikativen Umgang, da sie die Orientierung für die Produktion und Rezeption geben.

Nord (2009:20) erinnert daran, dass die Textsortenkonventionen nicht nur zeit- sondern auch kulturgebunden sind. Normen ändern sich mit der Zeit, ein gutes Beispiel dafür ist den deutschsprachige Email-Geschäftsbrief im Gegensatz zum traditionellen Geschäftsbrief, welche Valkonen (2002:45ff.) in ihrer Magisterarbeit verglichen hat. Der Bedarf an Ökonomisierung und Schnelligkeit der neuen Kommunikationsform haben beispielweise Änderungen in die Anrede mitgebracht. Die Standardrede *sehr geehrte(r) Frau X (Herr X)* wird weniger verwendet als Verbindungen mit *Hallo*, auch die Anrede *Guten Morgen/Tag/Nachmittag* ist in diesem Zusammenhang ziemlich neu. Kulturspezifisch ist beispielweise die Verwendung des akademischen Grades oder des Titels der Angesprochenen in der Anrede.

Die Textsorte ist also zu betrachten als eine Menge von Texten mit bestimmten gemeinsamen Charakteristika, d.h. Textsortenmerkmalen. Linke et al. (2014:278ff.) sprechen über bestimmte *Bündel von Merkmalen*. Die Klassifikationskriterien sind heterogener Natur und beeinflussen die verschiedensten Analyseebenen. Die Kriterien sind entweder textintern oder textextern. Die textinternen Klassifikationskriterien können an die Textoberfläche (Wortschatz, Satzbaumuster etc.) oder an die Texttiefenstruktur gebunden sein (Thema, Textstrukturmuster usw.). Die textexternen Klassifikationskriterien sind an den Kommunikationszusammenhang gebunden (z.B. Textfunktion und Trägermedium). Nord (1995:40ff.) nähert sich den Merkmalen mit W-Fragen. Die textinternen Faktoren werden durch die Fragen worüber, was und was nicht, in welcher Reihenfolge, welche nonverbalen Elemente, in welchen Worten, in was für Sätzen und in welchem Ton gefunden. Die textexternen Faktoren werden wiederum durch die Fragen wer, wem, wozu, welches Medium, wo, wann, warum und mit welcher Funktion gewonnen.

Für Brinker (2005:144ff.) funktionieren die Textsorten als Muster für sprachliche Handlungen und lassen sich als typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben.

Als kontextuelle Kriterien dienen Kommunikationsform und Handlungsbereich. Das Medium definiert entscheidend die Kommunikationssituation. Die wichtigsten Medien laut Brinker (ebd.) sind Face-to-face-Kommunikation, Telefon, Radio, Fernsehen und Schrift. Mittlerweile muss das Internet zu dieser Gruppe gezählt werden. Spezifische Gegebenheiten wie Kommunikationsrichtung (monologisch-dialogisch), Kontaktform (räumlich und zeitlich unmittelbar/getrennt, akustisch, optisch) und Sprache (geschriebene/gesprochene) der Kommunikationssituation kennzeichnen die Medien. Handlungsbereich bedeutet das Rollenverhältnis zwi-

schen den KommunikationspartnerInnen. Es gibt drei Arten von Handlungsbereichen: privat, öffentlich und offiziell.

Strukturelle Kriterien sind wie schon erwähnt, Textthema und Form der Themenentfaltung.

Brinker (2005:151) sieht, dass die zeitliche Fixierung des Themas relativ zum Sprechzeitpunkt ist (temporale Orientierung), als Alternative stehen vorzeitig, gleichzeitig und nachzeitig. Zum Thema gehört bei Brinker auch die Relation zwischen Thema und Kommunikationspartner (lokale Orientierung), das Thema kann entweder der/die EmittentIn oder der/die RezipientIn sein, oder etwas Anderes als den/die KommunikationspartnerIn beziehen. Die Form der thematischen Entfaltung kann deskriptiv, narrativ, explikativ oder argumentativ sein. Die aufgeführten Kriterien dienen primär zur Abgrenzung von Textsorten. Im Analyseteil wird die Textsorte Audiodeskription teilweise mit diesen Kriterien erläutert.

Laut Fix et al. (2003:24f.) liegt den Schwerpunkt heutzutage auf der auf dem Alltagswissen begründeten Textsortenbeschreibung, im Gegenteil zu früheren strikteren Typisierungen. Die strikten Typisierungen nach klassischem Top-down-Verfahren haben als Hintergrund einem theoriebezogenen Ansatz. Im empirischen Bottom-up-Verfahren werden Textexemplare (tokens) als Repräsentanten von Textsorten analysiert. Die Analyseergebnisse bilden dann das Fundament für Verallgemeinerungen über globale Textsorten (types). Unser Alltagswissen über Textsorten wird auch als Musterwissen bezeichnet. Wir haben Muster darüber, was jede für uns bekannte Textsorte enthalten muss. Innerhalb dieser Muster gibt es normative Elemente, sog. überindividuelle Handlungsorientierungen, und Platz für individuelle Lösungen, sog. Freiräume. So wird eine Textsorte nach Fix et al. als eine Gruppe von Texten gesehen, die das gemeinsame Textmuster hat. (Fix et al. 2003:24f.). Sandig (nach Fix et al. 2003:25) versteht Textmuster als Sprechakt, der aus Teilakten Textillokution, -lokution und –

proposition besteht. Textillokution ist die dominierende Sprechhandlung und Textlokution bedeutet die konventionellen Formulierungselemente der Textsorte. Textproposition wird als Aussage über Textinhalt verstanden, dieser Bedeutungsinhalt ändert sich nicht, obwohl die Ausdrucksseite variiert.

Reiß und Vermeer (1984:180f.) beachten die Binnendifferenzierung und teilen die Textsorten in drei Gruppen: 1) komplexe Textsorten, 2) einfache Textsorten und 3) komplementäre Textsorten (auch Zweittext-Textsorten). In der komplexen Textsorte können andere Textsorten eingebettet vorkommen, und in der einfachen Textsorte kommen andere Textsorten nicht vor. Für diese Arbeit ist der dritte Punkt interessant, weil die komplementären Textsorten nicht ohne einen Ersttext existieren.

3.3 Makrostruktur

Die Betrachtung der Makrostruktur spielte eine große Rolle in den 1980er Jahren, wenn man über die Definition und die Kriterien der Textsorte diskutierte. Das Interesse daran lebte im 21. Jahrhundert wieder auf. In den letzten Jahren haben viele ForscherInnen sich für die Makrostruktur interessiert; als Untersuchungsmaterial dienen u.a. Mitteilungen (Komppa 2006), offizielle Briefe (Honkanen 2009), Prospektwerbung (Vesalainen 2001), Sportberichte (Sorvali 2004) und Arbeitsbewerbungen (Komulainen 2006). Den Daten dieser Untersuchungen ist gemeinsam, dass sie im Alltagsleben vorkommen und relativ konventionell sind. Die Makrostruktur ist ein wichtiges Kriterium, wenn wir den Begriff Textsorte definieren. Für Linke et al. (2004:279) bedeutet die Makrostruktur die Gliederungs- oder Baustruktur der Textsorte.

Die systemfunktionale Tradition hat den Ausgangspunkt, dass die Texte einer Textsorte aus funktionalen und vergleichsweise einheitlichen Elementen bestehen. Diese Elemente sind Teile (*Stages*), und man kann sie voneinander durch sprachliche Kriterien, z.B. lexikalische und grammatische Merkmale, unterscheiden. Welche die wesentlichen sprachlichen Kriterien sind und wie man sie erkennt, muss jeder/jede ForscherIn selbst entscheiden. Die visuelle Einteilung ist auch bemerkenswert und die Grenzen der Abschnitte können bei der Aufteilung helfen. Die Trennung der Teile ist oft schwierig, weil die Relation zwischen Form und Bedeutung selten einfach ist. (Honkanen und Tiililä 2012:208ff.).

Der Gedanke über das Strukturpotential der Textsorte (*Generic Structure Potential, GSP*) konzentriert sich auf ein Textsorten bestimmendes Merkmal, die Makrostruktur des Textes. In einer bestimmten Textsorte lassen sich die Teile struktural und funktional gruppieren. Strukturelle Teile sind beispielweise die Titel und Kapitel. Funktionale Kriterien sind die Aufgaben, die die verschiedenen Teile der Texte haben. Sowohl strukturelle als auch funktionale Teile können obligatorisch oder fakultativ sein. Die obligatorischen Teile definieren die Textsorte und die prototypischen Vertreter der Textsorte enthalten diese Merkmale. Die Anwesenheit oder Abwesenheit der fakultativen Merkmale hat keinen Einfluss beim Definieren. (Komppa 2006:304ff; Mäntynen 2006: 47f). Die funktionalen Teile bilden das Strukturpotential und die bestimmten sprachlichen Merkmale trennen die Teile voneinander (Honkanen 2009:194).

Das Strukturpotential besteht laut Hasan (zitiert nach Mäntynen 2006:48) aus fünf strukturellen Dimensionen. Zuerst hat jede Textsorte obligatorische Teile, die ein Text enthalten muss, um zu einer Textsorte zu gehören. Zweitens gibt es fakultative Teile, die möglich sind. Die dritte und vierte Dimension beschäftigen sich mit der Situation der Bestandteile in der Gesamtstruktur: In welcher Reihenfolge können oder müssen die obligatorischen und fakultati-

ven Bestandteile liegen? Die fünfte Dimension hat mit der Häufigkeit des Auftretens zu tun, also wie oft ein Teil erscheinen kann. (Mäntynen, 2006:48).

Zwischen der Textstruktur und seinem Thema besteht ein enger Zusammenhang (Vater 2001:63). Das Thema muss im Text nicht explizit genannt werden. Brinker (2005:55) sieht das Textthema als Kern des Inhalts. Das Thema hat er auch als Grund- oder Leitgedanke und Zusammenfassung des Textinhalts definiert. Ein Text hat einen Hauptgedanken, der dann in den einzelnen Sätzen konkretisiert und ausformuliert wird, und deswegen haben alle Sätze und Textteile Bezug dazu. Brinkers Meinung nach ist der Text die Entfaltung des Themas. Textthema und Textfunktion müssen kompatibel sein. Im Allgemeinen kann man sagen, dass was oft im Text vorkommt, wichtig ist (Brinker 2005: 55ff.). Die Audiodeskription der bildenden Kunst hat expressive Funktion, als Absicht ist die Vermittlung des Kunstwerks und die Kunsterlebnisse zu ermöglichen. Wenn wir eine andere Funktion für den Text bestimmen, müssen wir den Text passend für diesen Zweck formulieren. Klar ist, dass falls wir das Kunstwerk verkaufen möchten, der Text etwas anders beschaffen sein muss.

Der Terminus Disposition wird auch anstatt Makrostruktur benutzt (s. Vesalainen 2001:361ff.). Disposition ist eine der fünf Verarbeitungsphasen des Themas und bedeutet die logische und sachgemäße Anordnung des Stoffs einer Abhandlung oder Rede. Der Textaufbau ist ein wesentlicher Teil der Rhetorik, damit die Argumentationen in eine sinnvolle Ordnung kommen (Heinemann und Viehweger 1991:20f.). Die Struktur hilft bei der Anordnung der Botschaft, und durch eine logische Struktur wird die Verständlichkeit verbessert. Nord (2009:115) erinnert, dass die hierarchischen Teiltextmarkierungen wie Kapitel und Absatz eine Orientierung geben können. Die Gliederung kann aber auch als Textsortenmerkmal dienen, und (a.a.O:116) oft weisen Textsorten typische Gliederungsstrukturen und diese verdeut-

lichende Signale auf. Ein gutes Beispiel dafür liefert den Brief mit den konventionellen Teiltextritten: Datum, Adresse, Anrede, Textkern und Schlussform. Die Struktur allein reicht aber nicht beim Definieren der Textsorte, weil es da auch solche Textsorten gibt, die andere Textsortenstrukturen imitieren.

3.4 Makrostrukturteile

Im Allgemeinen werden Texte auf der Makroebene in Anfang/Texteröffnung, Hauptteil/Textmitte und Schluss/Textende gegliedert (vgl. Vesalainen 2001:361, Eggins 1994:37). Laut Nord (2009:116) werden Anfang und Schluss eines Textes durch bestimmte verbale und nonverbale Mittel signalisiert, die teilweise konventionell sind, z.B. die Formel *es war einmal...* für den Märchenanfang. Schluss-Signale kommen seltener vor als Anfangssignale, beispielweise für dem Märchenschluss: *Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute*. Ein Aufeinanderfolgen von etwas hat immer einen Anfang, ein Ende und etwas dazwischen. Dieser Gedanke über Grundstruktur ist laut Adamzik (2001:263) ohne Zweifel richtig, aber ziemlich nichtsagend.

Vater (2001:87) ist nicht allein mit seiner Meinung, dass die Makrostrukturtypen Textsorten kennzeichnen. Er vergleicht die Textteile, die sich in kleinere Textteile zerlegen lassen, mit den russischen Matrioschkas, die immer wieder kleinere Puppen enthalten. Textsorten können dann durch die Art, Abfolge und Verknüpfung ihrer Teiltextritten beschrieben werden. Adamzik (2001:263ff.) sieht dagegen, dass die typische Anzahl, Art und Abfolge der Teiltextritten die Makrostruktur bestimmen. Als Teiltextritt versteht sie dem thematisch-funktional spezifischen Teil des Textes.

Nach Liang (1991, zitiert nach Sorvali 2004:62) bildet die Makrostruktur das strukturelle Gerüst einer Textsorte und ist eine Art „eine gedankliche Gesamtgestaltung des Textes“. Die Makrostruktur des Texttyps, abgesehen von Hypertexten, ist linear und hierarchisch, sie formt sich um die Textteile, die einander folgen. In ihrer Dissertation betrachtet Sorvali (2004) als makrostrukturelle Bestandteile eines Sportberichtes fünf Teiltexthe: das Titelfüge, den Einstieg, den Haupttext, den Schlussteil und den Angabenteil. Vesalainen (2001) hat dagegen Werbematerialien untersucht und folgendes Textmuster entdeckt: Texteröffnung, Überblick, einleitende Gedanken, Haupttext bzw. Argumentation und Schluss. Es wird im Folgenden darauf eingegangen, was für Textteile die untersuchten Audiodeskriptionen enthalten.

4 Untersuchungsmaterial und -Methode

Die vorliegende Studie versteht sich als eine Text(sorten)linguistische Untersuchung und die Methode ist die linguistische Text(sorten)analyse. Als theoretischer Hintergrund dient die Textsortenlinguistik, die im Kapitel drei behandelt wurde. Im Analyseteil, d.h. in Kapitel fünf, wird zuerst die Textsorte Audiodeskription definiert, die lineare Gliederung der Audiodeskription beschrieben und danach die Struktur der Audiodeskription analysiert. Die thematische Gliederung wird auch beachtet. Durch inhaltliche, situative und sprachliche Merkmale werden die Audiodeskriptionen in Makrostrukturteile geteilt und die Teile werden nach ihren Funktionen bezeichnet.

Ich werde mich auf die konkreten Textexemplare als Untersuchungsgegenstand konzentrieren. Das Material schließt Audiodeskriptionsskripte von sieben Kunstwerken aus dem Jahr 2011 ein. Die Audiodeskriptionen sind für das Sara Hildén Kunstmuseum, das städtische Mu-

seum von Tampere, verwirklicht worden. Die Sammlung der Sara Hildén Stiftung ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten modernen Kunstsammlungen in Finnland, die sowohl finnischen und internationalen Modernismus umfasst. Die Museumsekretärin Helena Yli-Kerttula hat die Audiodeskriptionsskripte für alle sieben Kunstwerke geschrieben. Gleichzeitig werden auch die Audioguides der Kunstaussstellungen vorbereitet, die mehr Information über die Künstler und ihre Werke und weniger Beschreibung enthalten. Die Skripte und weitere Information hat Yli-Kerttula mir via E-Mail geschickt. Die Audiodeskriptionen kann man sich auf den Internetseiten des Kunstmuseums anhören. Sie standen auch in der Ausstellung „Kokoelmien kesä“ vom 14.6. bis 31.8.2014 zur Verfügung. Die „Stimme“ in den Audiodeskriptionen gehört dem Schauspieler Ari Myllyselkä. Zwischen den Skripten und den fertigen Audiodeskriptionen gibt es keine bedeutenden inhaltlichen Unterschiede. Beispielsweise wurde in der Audiodeskription des Kunstwerks *Monivärinen kukka* nur ein einziges Adjektiv verändert; *lichtreich* zu *rasch*.

Hier werde ich nur die geschriebenen Audiodeskriptionsskripte betrachten. Die zu untersuchenden Audiodeskriptionen werde ich als Audiodeskription 1 (AD 1), Audiodeskription 2 (AD 2), usw. bezeichnen. AD 1 bezieht sich auf das Skript von Pierre Bonnard's *Seisova alaston kylpyaltaan edessä* (1907), AD 2 auf Giorgio de Chirico's *Trubaduuri* (1940), AD 3 auf Paul Delvaux's *Kesä* (1938), AD 4 auf Paul Klees *Tapaus Satamassa* (1923) AD 5 auf Fernand Légers *Monivärinen kukka* (1937), AD 6 auf Joan Miró's *Olentoja yössä* (1942) und AD 7 hat als Ausgangstext Pablo Picassos *Lasi ja viulu* (1942). Alle Audiodeskriptionen sind als Anhang zugänglich, und sie wurden mit Bildern über die Werke ergänzt. Die Bilder stammen von den Internetseiten des Sara Hildén Kunstmuseums. Die Analyse wird der Klarheit wegen hauptsächlich durch zwei Audiodeskriptionen, AD 4 und AD 5, veranschaulicht. Abbildung 2 zeigt den Ausgangstext der AD 4 und Abbildung 3 den Ausgangstext der AD 5.

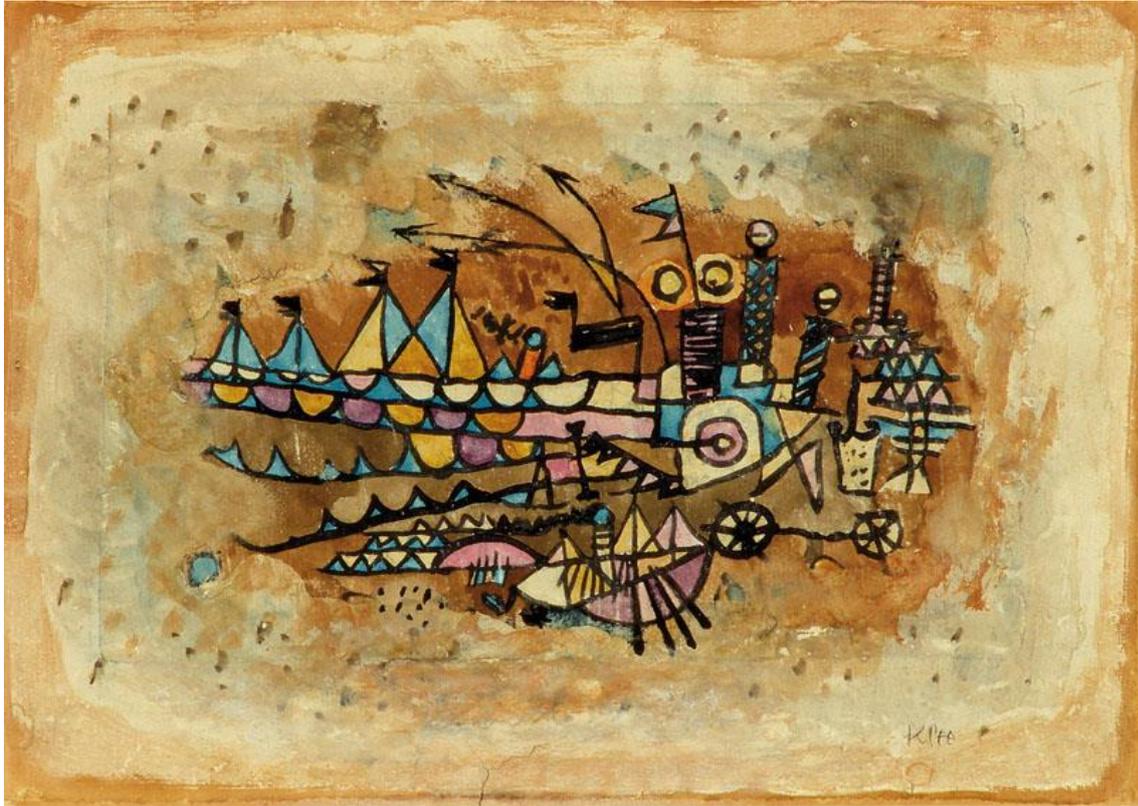


Abb. 2. Ausgangstext der AD 4 (Paul Klee, *Tapaus satamassa*, 1923)



Abb. 3. Ausgangstext der AD 5 (Fernand Léger, *Monivärinen kukka*, 1937)

5 Analyseteil

5.1 Textsorte Audiodeskription

Die EmpfängerInnen der Textsorte Audiodeskription sind Blinde und andere Sehbehinderte und diese Textsorte ist ihren Bedürfnissen entsprechend entstanden. In der Regel wird die gleiche Audiodeskription so formuliert, dass sie allen Sehbehinderten passt. Die Textsorte Audiodeskription hat immer die Aufgabe, die visuelle Botschaft mit verbalen und nonverbalen Elementen zu vermitteln. Sie wiederholt nicht die Information, welche die EmpfängerInnen durch andere Sinne bekommen. Die Audiodeskription hat zwei dominierende Funktionen, die informative Funktion und die expressive Funktion. Informativ ist sie dann, wenn beispielweise die Umgebung beschrieben wird, also der Emittent dem Rezipienten Wissen über die visuelle Welt sachorientiert vermitteln will. Wenn es als Ausgangstext aber ein Kunstwerk gibt, ist die Funktion eher expressiv. Kennzeichnend für den expressiven Texttyp ist im Allgemeinen seine Senderorientiertheit und die individuelle künstlerische Prägung ist wesentlich (Reiß 1976:21). In der Audiodeskription von Kunstwerken wird der Ausgangstext mit der Absicht übersetzt, ein Kunstwerk auch zielsprachlichen TextempfängerInnen zugänglich zu machen.

Die Audiodeskription hat immer einen Ersttext. Sie existiert dann nur durch das Übersetzen d.h. ohne Ersttext kann keine Audiodeskription vorkommen. Die Audiodeskription entsteht immer auf dem anderen Text und wächst wie ein Epiphyt. Die starke Präsenz des Ausgangstextes kann auf dem Wortniveau gespürt werden, beispielweise durch die direkten Verweise auf den Ausgangstext in AD 1 *maalauksen etualalla* und *teoksen taka-alalle*. Die Audiodeskription wird meistens mit ihrem Ausgangstext zusammen dargestellt, wie beim Dolmetschen. Falls eine Audiodeskription noch in eine andere Sprache übersetzt wird, muss da

gleichzeitig der Ersttext vorliegen. Der Ausgangstext der Audiodeskription kann beliebig sein, die einzige Voraussetzung ist, dass sie visuelle Information enthält. Das Thema behandelt dann die KommunikationspartnerInnen nicht.

Die Textsorte Audiodeskription variiert. Im Hörfilm ist die Struktur der Audiodeskription uneinheitlich und die Audiodeskription als geschriebener Text allein ist unverständlich. Die Audiodeskription eines Kunstwerks ist dagegen einheitlich und bildet eine klare Ganzheit, deren Narration von Beginn bis zum Ende einem roten Faden folgt, und dann ist die Audiodeskription allein verständlich. Die Audiodeskription kann in Wechselwirkung entstanden, einzigartig und nicht wiederholbar sein (z.B. Lehrstunde) oder sie kann ein wiederholbares Produkt sein (z.B. die Filmische Audiodeskription). Die Audiodeskription kann ergänzend sein, und sie kann dadurch als eine komplementäre Textsorte betrachtet werden. Beispielsweise im Film, im Theater oder in der Oper ergänzt die Audiodeskription den Ausgangstext und ist mit ihm überlappend. Sie kann auch selbständig, einen anderen Text ersetzenden Text (Kunstwerk) sein. Die Audiodeskription wird normalerweise gesprochen, aber warum könnte sie nicht auch geschrieben (Brailleschrift) sein?

Die Medien der Audiodeskriptionen sind face-to-face, Radio, Fernsehen und Internet. Das Trägermedium hat Einfluss auf die Kommunikationssituation. Falls die Audiodeskription als Museumsführung realisiert wird, face-to-face und realzeitlich, können die BesucherInnen Fragen stellen, wodurch die Kommunikationsrichtung dialogisch verlaufen kann. Die Kontaktform ist in diesem Fall räumlich und zeitlich unmittelbar. Im Theater kann die Beschreibung vorzeitig (das Aussehen der SchauspielerInnen), gleichzeitig (mit dem Theaterstück) und/oder nachzeitig (Ergänzungen) realisiert werden. Auf Band aufgenommene Audiodeskriptionen sind dann rein monologisch, räumlich und zeitlich getrennt. Der Handlungsbe-

reich ist meistens öffentlich, die Audiodeskription ist für alle vorhanden, aber auch privat, wenn eine Verwandte beschreibt. Der offizielle Handlungsbereich ist auch möglich, wenn FreelancerInnen im Auftrag eines Vereins die Audiodeskription machen. Die thematische Entfaltung ist hauptsächlich deskriptiv, aber auch narrative Elemente sind zu finden. Nonverbale Mittel werden hier nur als Gliederungsstruktur betreffend behandelt. Die Audioskripte, die als Untersuchungsmaterial dienen, sind geschrieben, aber die Audiodeskriptionen werden für die EmpfängerInnen gesprochen dargestellt.

Die Audiodeskriptionen dieser Untersuchung haben als Ausgangsmaterial visuelle Kunstformen. Die Audiodeskriptionen sind mit Skript und Aufnahme vorbereitet. Die Realisationsform ist dann die aufs Band aufgenommene Audiodeskription. Die Audiodeskriptionen bestehen aus zwei Medien, 1) sie stehen im Internet unbegrenzt zur Verfügung und 2) sie waren vom 14.6 bis 31.8.2014 in der Ausstellung „Kokoelmien kesä“ hörbar. In beiden Fällen ist der Handlungsbereich öffentlich. Gleichzeitig mit den Audiodeskriptionen sind entweder die Bilder von Kunstwerken (im Internet) oder die Kunstwerken (in der Ausstellung) zu sehen, und deswegen können die Audiodeskriptionen als realzeitig betrachten werden. Im Internet ist die Kontaktform räumlich und zeitlich getrennt, im Museum zeitlich getrennt und räumlich unmittelbar. Die Kommunikationsrichtung ist monologisch. In der Beschreibung wird erzählt, wie die Gemälde sind, so ist die thematische Entfaltung hauptsächlich deskriptiv. Die Audiodeskriptionen der bildenden Kunst ersetzen die Kunstwerke. Sie haben expressive Funktion, die Absicht ist ein Kunstwerk auch zielsprachlichen Text EmpfängerInnen zugänglich zu machen.

5.2 Gliederung der Audiodeskription

Die Audiodeskriptionsskripte, wie alle schriftlichen Texte, lassen sich anhand von Formeigenschaften in Titel und in Absätze einteilen (vgl. Komppa 2006:308). Titel und Absätze werden hier als Teile der geschriebenen Sprache betrachtet, mit denen der/die BeschreiberIn ihren Text erfassen will. Man kann fragen, ob die Absatzgliederung etwas über die Textsorte erzählt. Der Absatz selbst definiert keine Textsorte, aber wenn man Form und Inhalt beobachtet, kann man denken, dass er eine bestimmte Textsorte beschreibt. Laut Honkanen und Tiirilä (2012:202) funktioniert die Gliederung nicht immer als Signal, d.h. ein neuer Absatz bedeutet notwendigerweise nicht ein neuer Teil und der Wechsel der Teile setzt keinen Wechsel der Absätze voraus. Die Gliederung wird als nonverbales Strukturmerkmal gedacht (ebd.). Die leere Zeile, die die Gliederung zeigt, erzählt uns, dass ein neuer Gesichtspunkt vorkommt.

Die Gliederung der Texte in meinem Material folgt der thematischen Gliederung. Diese Art der Gliederung ist eine allgemeine Gliederungsweise eines Textes, in der die Klassifizierung nach bestimmten Merkmalen passiert. In den Audiodeskriptionen meines Materials ist zu bemerken, dass zuerst oft die Grundinformationen eines Kunstwerks behandelt werden. Danach beschreibt man, was es im Kunstwerk zu sehen gibt, und zum Schluss gibt man Hintergrundinformationen über das Kunstwerk.

Man kann auch den Einfluss der Informationsquelle beachten: 1) Die Grundinformationen sind die Informationen, die aus der Plakette am Kunstwerk stammen, 2) Die Werkbeschreibung ist Information, die aus dem Kunstwerk kommt. Ich nehme an, dass die Beschreibung ausgangstexttreu ist und sich die Beschreibung auf das Werk konzentriert. 3) Die Zusatzinformationen sind Informationen außerhalb des Werks. In Beispiel 1 ist diese thematische Gliederung deutlich zu sehen.

(1)

TITEL

Paul Klee, Tapaus satamassa, 1923

1. ABSATZ

Teos on 23,5 cm korkea ja 31 cm leveä eli hieman a4 kokoista paperiarkkia suurempi guassimaalaus paperille. Teosta ympäröi leveät vaaleat pellavakankaalla päällystetyt kehykset, joiden sisä- ja ulkoreunaa kiertää kullansävyinen kapea kehys.

2. ABSATZ

Teoksessa on näkymä vilkkaasta satamasta mereltä päin kuvattuna. Ensin aihetta ei välttämättä tunnista, sillä se ei ole täysin esittävä. Satama rakentuu geometrisista muodoista kuten kolmioista ja ympyröistä. Teoksen tausta on vaalean ruskeansävyinen ja laikukas. Satama sijaitsee paperin keskellä rakentuen hyvin tiivistä sommitelluista muodoista. Kun tätä melko pientä kuvaa tarkemmin tutkii, löytää kuvasta tunnistettavia yksityiskohtia ja satama alkaa hahmottua. Veneiden kolmionmuotoiset purjeet ovat vierivieressä teoksen keskiosasta kohti kello kolmea. Purjerivistö tekee sataman silhuetista sahalaitaisen. Keskiosan oikealla puolella on raita- ja ruutukuvioisia pystypalkkeja, joiden päässä on pyöreä muoto. Palkit voidaan tulkita pylväiksi tai tyylitellyiksi ihmishahmoiksi. Sataman edustalla sinisissä aalloissa seilaa vene. Kaikki elementit ovat mustalla ääri-viivalla rajattuja ja hempeillä sävyillä maalattuja. Väreinä on käytetty esimerkiksi sireninkukan violettiä ja kinuskin ruskeaa.

3. ABSATZ

Vaikka teos ei ole täysin esittävä tai yksiselitteinen, voi tästä yksityiskohtia vilisevästä muotosommitelmasta aavistaa sataman vilskeen.

Teoksen keskiosasta lähtee kolme kaarevaa nuolta osoittaen kello kymmenen suuntaan. Tapahtuman satamaan synnyttävät nämä nuolet. Katsojan tehtäväksi jää päätellä mitä teoksen nimen mukainen tapahtuma pitää sisällään.

4. ABSATZ

Paul Klee rakensi kuvissaan merkkikielen, joka synnyttää katsojassa erilaisia mielle-yhtymiä. Musikaalisen taiteilijan tapaa maalata on usein luonnehdittu kuvalliseksi kamarimusiikiksi. Paul Kleen ajattelua kuvaa hyvin päiväkirjamerkin-tä: ”Taide ei kuvaa sitä, mikä on näkyvää, se tekee näkyväksi.” (AD 4)

In Beispiel 1 wird im Titel der Name des Künstlers, der Name des Kunstwerks und die Entstehungszeit erwähnt. Die Fakten sind mit einem Komma voneinander getrennt. Der Titel ist eine direkt Entlehnung von der Plakette, die Audiodeskription hat den gleichen Titel wie der Ausgangstext. Als Thema sind also die Grundinformationen über das Werk, die im ersten Kapitel ergänzt werden. Im Absatz 1 wird zuerst das Objekt der Audiodeskription als Werk genannt. Danach wird über die Größe informiert, zuerst mit den genauen Maßen und danach mit einem Papierblatt verglichen. Der Vergleich mit einem Objekt, das allen bekannt ist, erleichtert das Verstehen der Größe. Im selben Satz werden noch die Technik und der Bildträger definiert. Der letzte Satz beschreibt die Rahmen. Die Informationen über die Rahmen sind detailliert, vielleicht weil sie einen großen Einfluss auf die Ganzheit haben. Die Funktion ist in diesen beiden Teilen informativ und als Ziel könnte man die Orientierung nennen.

Im nächsten Absatz wird zuerst ein Überblick über das Kunstwerk gegeben. Die Beschreiberin hat das Gemälde als kein Stilleben oder keine Landschaftsmalerei dargestellt. Es wird festgestellt, dass das Thema nicht so leicht zu erkennen ist, weil das Kunstwerk abstrakt ist. Danach wird erzählt, dass der Hafen aus geometrischen Formen gebaut ist, und einige Formbeispiele werden gegeben. Die Farbe des Hintergrunds wird hier beschrieben, und danach wird zum Hafen zurückgekehrt. Er befindet sich in der Mitte. Möglich wäre es, auch von links nach rechts vorwärtszukommen. Exakt wird über die Raumaufteilung und Einzelheiten erzählt. Für Farben werden Beispiele gegeben, und die Farben werden mit anderen Sachen verglichen. Die Betonungen und der Umriss werden auch beschrieben. Als Thema dieses Absatzes ist also das Kunstwerk selbst und es wird beschrieben. Das Ziel ist es, ein Kulturerlebnis zu ermöglichen.

Im vorletzten Absatz ist das Thema der Name des Kunstwerks. Zuerst gibt es eine Zusammenfassung über das vorher Gesagte, was das Interpretieren des Zuhörers erleichtert. Danach wird die Handlung des Bildes genannt. Die Beschreiberin fordert auf, daran zu denken, was im Bild passiert. Im letzten Absatz wird über den Künstler gesprochen. Als Thema sind der Stil und das Denken des Künstlers. Die Audiodeskription endet mit einem Zitat. Hier spielt das Verstehen des Künstlers und seine Kunst eine wichtige Rolle.

Man kann feststellen, dass es in der Reihenfolge der Absätze in den Audiodeskriptionen einige gemeinsame Merkmale gibt. Gleichzeitig kann man beobachten, dass die Absätze der Audiodeskriptionen eine Funktion haben und inhaltlich ähnlich sind (vgl. Absatz und Inhalt Tabelle als Anhang). Die untersuchten Audiodeskriptionen haben Titel und drei bis fünf Absätze. Die Aufteilung des Textes erfolgt linear: Die ersten inhaltlich zusammengehörenden Zeilen gehören zum Anfangsteil, die letzten, inhaltlich zusammengehörenden zum Schlussteil, das Dazwischenliegende zum Haupttext. Wie umfangreich jeweils die Makrostrukturteile sind, wird auf Grund dessen entschieden, was ausgedrückt wird und mit welcher Absicht. Die Makrostrukturteile werden auf der Basis ihrer Funktion bezeichnet. Ganzheit kann nur durch die Betrachtung der Teile untersucht werden, und im folgenden Kapitel werden die Teile nacheinander betrachtet.

5.3 Makrostruktur der Audiodeskription

Zuerst betrachte ich den Angabenteil, weil er sich am Anfang befindet. Als eine Funktion des Angabenteils nennt Sorvali (2004:282ff.) die Verstärkung der Glaubwürdigkeit und er bewirkt einen „offiziellen“ Griff auch in der Audiodeskription. Diesen Makrostrukturteil nenne ich wegen seiner Funktion als Werkvorstellung (vgl. *Työnantajan esittely*, Komulainen

2006:26). Die Funktion dieses Teils ist, Grundinformationen über das Werk anzubieten. Die Beschreibung der Rahmen gehört dazu, weil diese Information hier als Grundinformation betrachtet wird (vgl. Turunen 2008:19). Dieser Teil hilft bei der Orientierung; jetzt wird genau über dieses Kunstwerk gesprochen. Dieser Makrostrukturteil kommt in allen Audiodeskriptionen im vorliegenden Material als erster Teil vor. Diese Position ist konventionell und folgt sowohl der finnischen und der ausländischen Richtlinie (vgl. Yli-Kerttula 2011: 55).

Der Haupttext enthält das berichtete Hauptgeschehen oder die Hauptargumentation (vgl. Vesalainen 2001:370 und Sorvali 2004:231). Das Wesentliche kommt zuerst, als Ausgangspunkt dient die zentrale Aussage, die schon im Titel vorkommt. Im Haupttext folgen Zusatzinformationen und Einzelheiten abnehmender Wichtigkeit, es wird auch über das sog. Pyramidenprinzip gesprochen (s. Sorvali, 2004:63). Der Haupttext besteht aus inhaltlich verschiedenen Teilen. Innerhalb des Haupttextes lässt sich üblicherweise eine Dreiteilung feststellen: Anfang, Hauptteil und Schluss (Vesalainen 2001: 371). Wegen der Funktion des Haupttextes wird er hier als Werkbeschreibung bezeichnet. Die Beschreibung beginnt üblicherweise mit einstiegartigen Elementen und geht weiter mit einer eingehenden Darstellung, und im Schluss kommen normalerweise zusammenfassende Elemente vor.

Im Schlussteil kommt üblicherweise solche Information vor, die nicht so wichtig für das Thema ist. Hier wird über Zusatzinformationen gesprochen. Wir betrachten also als makrostrukturelle Bestandteile einer Audiodeskription die Werkvorstellung, die Werkbeschreibung und die Zusatzinformation.

5.2.1 Werkvorstellung

Im Gegensatz zu Sorvalis (2004) Gliederung betrachte ich zuerst den Angabenteil, zu dem der Titel gehört. Dieser Makrostrukturteil wird wegen der Funktion als Werkvorstellung bezeichnet. Titel sind Metatexte, die auf den dazugehörigen Text hinweisen. Laut Nord (2009:115) ist der Titel eine Art „Inhaltverzeichnis“ und weist oft auf die Textfunktion hin. Brinker (2005:154) veranschaulicht dies durch die Überschrift „Wetter“, nach der der Wetterbericht kommt. Der Titel ist relativ unabhängig vom Gesamttext, er sagt etwas über den dazugehörigen Text oder andere kommunikative Funktionen aus.

Die Audiodeskriptionen haben i.d.R. die gleichen Titel wie die Kunstwerke, auf die sie verweisen. In den untersuchten Audiodeskriptionen haben die Titel keine eigene Funktion, sondern sie sind gedanklich ein untrennbarer Teil der Werkvorstellung. In diesem Makrostrukturteil wird die Information zusammenfassend erzählt, sogar durch unvollständige Sätze und Listen. Außerdem gibt es viele Zahlen im Vergleich zum ganzen Text. In der Werkvorstellung werden die zentralen Fakten über das Gemälde angegeben. Diese Fakten sind in der Plakette zu lesen und helfen den RezipientInnen, sich zu orientieren. Beispiel 2 veranschaulicht die Werkvorstellung der AD 5:

(2) Fernand Legér, Monivärinen kukka, 1937

Teos on 54 cm korkea ja 65 cm leveä öljyvärimaalaus kankaalle. Maalausta reunustaa noin 5 cm leveät, himmeän kullansävyiset kehykset. (AD 5)

In AD 5 gibt es zuerst Grundinformationen über das Kunstwerk. Als Titel wird der Künstler erwähnt (*Fernand Léger*), danach der Name des Werks (*Monivärinen kukka*) und das Jahr (*1937*). Danach wird über die Größe (*54 cm korkea ja 65 cm leveä*) informiert. Die Technik und der Bildträger kommen danach (*öljyvärimaalaus kankaalle*). Der letzte Satz beschreibt die Rahmen und erwähnt ihre Breite und die Farbe (*Maalausta reunustaa noin 5 cm leveät,*

himmeän kullansävyiset kehykset). Obwohl die Rahmen hier genau beschrieben werden, sind sie in den Bildern über den Kunstwerken nicht zu sehen.

In der Audiodeskription 4 ist der Makrostrukturteil weitgehend ähnlich strukturiert und enthält dieselben inhaltlichen Teile: den Namen des Künstlers, den Namen des Kunstwerks, das Jahr, die Größe des Kunstwerks, die Technik, den Bildträger und die Rahmen, vgl. Beispiel 3:

(3) Paul Klee, Tapaus satamassa, 1923

Teos on 23,5 cm korkea ja 31 cm leveä eli hieman a4 kokoista paperiarkkia suurempi guassimaalaus paperille. Teosta ympäröi leveät vaaleat pellavakankaalla päällystetyt kehykset, joiden sisä- ja ulkoreunaa kiertää kullansävyinen kapea kehys. (AD 4)

5.2.2 Werkbeschreibung

Die Audiodeskriptionen bieten den ZuhörerInnen meist detaillierte Informationen über das Werk. Diese Informationen werden hauptsächlich im sogenannten Haupttext dargestellt. Die Funktion des Haupttextes ist hier die Werkbeschreibung. Es wird erzählt, was im Bild steht. Der Haupttext besteht aus zwei bis vier Absätzen im vorliegenden Material. Kennzeichnend für die Sprache des ganzen Haupttextes sind eine ausgiebige Verwendung von Adjektiven und modalen Ausdrücken. Das Tempus ist Präsens, und es werden hauptsächlich einfache und kurze Sätze benutzt.

Der Haupttext ist umfangreich und besteht aus inhaltlich verschiedenen Teilen. Innerhalb des Haupttextes lässt sich üblicherweise eine Dreiteilung feststellen. Die Beschreibung beginnt mit einstiegartigen Elementen und geht weiter mit einer eingehenden Darstellung, und im Schluss kommen normalerweise zusammenfassende Elemente vor.

Der Einstieg umfasst Informationen, die direkt zum Thema gehören. In einem geschriebenen Text wird er auch nicht unbedingt als ein eigenständiger Teil gekennzeichnet. Am Anfang wird ein Überblick über das Werk vermittelt, und im Allgemeinen erleichtert es die Rezeption. Die Beschreibung bezieht sich häufig auf Angelegenheiten, die wir leicht im Kunstwerk bemerken können. Es gibt eine Beschreibung von Formen, Farben und Gesamteindruck. In AD 5 (Beispiel 4) ist der Einstieg ein eigener Abschnitt.

- (4) Maalaus koostuu erimuotoisista suurista ja toisiinsa lomittuvista osista. Osissa on käytetty pääasiassa mustaa ja valkoista sekä runsaasti punaista, sinistä, keltaista ja vihreää. Kokonaisvaikutelma on värien osalta räiskyvä ja voimakas. (AD 5)

Der Einstieg der Audiodeskription 4 (Beispiel 5) ist beinahe ein untrennbarer Teil des Haupttextes. Der Einstieg hat hier eine einleitende Funktion, er bereitet den Haupttext dem Rezipienten vor. Im Einstieg der AD 4 wird gesagt, was man im Werk sehen kann. Danach wird gesagt, dass das Werk abstrakt ist.

- (5) Teoksessa on näkymä vilkkaasta satamasta mereltä päin kuvattuna. Ensin aihetta ei välttämättä tunnista, sillä se ei ole täysin esittävä. (AD 4)

Der inhaltliche Kern des Textes befindet sich im „Haupttext des Haupttextes“. Da wird die Komposition genauer beschrieben. Eckardt (2009) definiert den Begriff Komposition als formalen und farblichen Aufbau eines Kunstwerks. Sie besteht aus den Einzelementen und deren Relationen und Proportionen sowie auch der gesamten Konstruktion. Die wichtigsten Angelegenheiten werden am Anfang des Haupttextes in Audiodeskription 5 erzählt. Die Hauptfigur wird im ersten Absatz exakt definiert. Eine Beschreibung des Raums gibt es auch; die Proportionen (*suurikokoinen*) und Relationen (*peräkkäin*) werden beschrieben. Außerdem enthält die Beschreibung Informationen über den Standort der Objekte (*keskiosan vasemmalla puolella, keskellä, oikealla puolella*). Die Fragen was und wo werden also in diesem Teil be-

antwortet. Im zweiten Abschnitt werden die Einzelheiten beschrieben. Im letzten Absatz gibt es eine Zusammenfassung der Stimmung und damit wird der Haupttext beendet.

- (6) Teoksen tausta on vaalea vihertävän harmaa, hieman likaisen värinen. Hiukan teoksen keskiosan vasemmalla puolella on suurikokoinen kukan kaltainen kuvio. Kuviossa voi nähdä kukan sijasta esimerkiksi meritähden tai potkurin muodon. Teos vaikuttaisi saaneen nimensä *Monivärinen kukka* tästä muodosta. Kukan keskiosa, johon terälehdet kiinnittyvät, on valkoinen kiekko jonka keskellä on pyöreähkö musta täplä. Kuvio voisi muistuttaa kalan silmää. Keskiosaan kiinnittyy viisi terälehteä. Terälehtien väreinä on käytetty sitruunan keltaista, tomaattinpunaista ja kesäkurpitsan vihreää sekä valkoista. Terälehdet sijoittuisivat kellotaululla kahteentoista, kolmeen, viiteen, seitsemään ja yhdeksään. Osa terälehdistä on muodoltaan aaltoilevia ja kärkeään kohti kapenevia. Osa kuin veitsellä leikattuja tynkiä.

Kukan oikealla puolella on ketjumainen kuvio. Ketjun kolme rengasta ovat peräkkäin kuin lumiukon pallot. Ketjun takana on punainen kuvio, joka muistuttaa kirveen terää, teräpuoli alaspäin. Kaikki maalauksen elementit ovat tarkkareunaisia muotoja, osa on rajattu mustalla ääriivivalla.

Teoksesta ei voi suoraan sanoa mitä se esittää. Siinä voisi olla erikoisia koneen tai lelun osia yksinkertaistetusti kuvattuna. Vaikutelma on elämänmyönteinen, leikkisä ja vauhdikaskin. (AD 5)

Nur in AD 7 ist der Schlussteil des Haupttextes gleichzeitig der Schlussteil des ganzen Textes und es wird keine Zusatzinformation gegeben. In Beispiel 7 endet der Hauptteil mit der Wiederkehr zum Thema Name des Werks. Es gibt eine Aufforderung nachzudenken, was im Bild passiert.

- (7) Vaikka teos ei ole täysin esittävä tai yksiselitteinen, voi tästä yksityiskohtia vilisevästä muotosommitelmasta aavistaa sataman vilskeen. Teoksen keskiosasta lähtee kolme kaarevaa nuolta osoittaen kello kymmenen suuntaan. Tapahtuman satamaan synnyttävät nämä nuolet. Katsojan tehtäväksi jää päätellä mitä teoksen nimen mukainen tapahtuma pitää sisällään. (AD 4)

Die Interpretation ist ein untrennbarer Teil der Beschreibung, und deswegen wird sie nicht als eigener Teil betrachtet. Die Interpretation der Beschreiberin bemerkt man beispielweise bei der Modalität. Die auf Wissen und Schlussfolgerung basierte Wertschätzung (des Sprechers) über Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bezeichnet man als epistemische Modalität. Diese Art Modalität drückt beispielweise das Modalverb *können* aus. Die Gefühls-

verben wie *scheinen* und *fühlen* sind auch epistemische Verben und bringen Eindruck, Vermutung oder Wertschätzung zum Ausdruck. In diesem Teil gibt es auch Konditionalformen als Modus der Vorstellung. (Kotimaisten kielten tutkimuskeskus 2008). In Beispielen 8 und 9 sind die Verbformen fett gedruckt:

- (8) Kuviossa **voi** nähdä kukan sijasta esimerkiksi meritähden tai potkurin muodon (AD 5)
- (9) Teos **vaikuttaisi** saaneensa nimen saanen nimen monivärinen kukka tästä muodosta (AD 5)

5.2.3 Zusatzinformation

- (10) Fernand Léger kulki taiteilijana omaa tietään. Hän oli kiinnostunut koneista ja niiden osista. Leger hajotti teostensa aiheet kartioiksi, sylintereiksi sekä putkimaisiksi muodoiksi. Teos Monivärinen kukka on kaudelta, jolloin Léger maalasi toistuvana aiheena kukkia ja perhosia. Légerin luontoon perustuvilla muodoilla-kin oli koneiden piirteitä. (AD 5)

Im Schlussteil der AD 5 (Beispiel 10) werden auch solche Informationen gegeben, die man nicht durch das Sehen erfahren kann. Des Künstlers Zuneigung zur Natur und Maschine können wir ja bemerken. Aber wir können nicht aufgrund eines Werks sagen, ob der Künstler auch andere ähnliche Kunstwerke gemacht hat. In AD 4 gibt es auch einige Informationen, die wir aus dem Kunstwerk nicht schließen können. In Beispiel 11 wird der Künstler zitiert:

- (11) Paul Klee rakensi kuvissaan merkkikielen, joka synnyttää katsojassa erilaisia mieliyhtymiä Musikaalisen taiteilijan tapaa maalata on usein luonnehdittu kuvalliseksi kamarimusiikiksi. Paul Kleen ajattelua kuvaa hyvin päiväkirjamerkintä: ”Taide ei kuvaa sitä, mikä on näkyvää, se tekee näkyväksi”. (AD 4)

In beiden Schlussteilen wird das Präteritum benutzt, z.B. *rakensi*, was diesen Teil sprachlich von den ersten zwei Makrostrukturteilen abhebt. Wenn man auf die Audiodeskriptionsskripte einen Blick wirft, bemerkt man leicht, dass Eindrücke der vergangenen Zeit häufig in allen Zusatzinformationsteilen vorhanden sind. Der Begriff Zusatzinformation ist meines Erachtens

anschaulich, weil man diese Informationen nicht nur durch Interpretation des Werks bemerken kann und weil die Zusatzinformationen keinen obligatorischen Teil der Audiodeskription bilden. Die Zusatzinformation kann auch künstlerische Fachbegriffe definieren, wie im Beispiel 12:

- (12) Picasson sanomalehden leikkeitä sisältävissä kollaaseissa, kuten tässä teoksessa, sana ja kuva – lehtileike ja piirros – ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Kollaaseiksi kutsutaan teoksia, joissa on yhdistetty erilaisia materiaaleja; esimerkiksi sanomalehtileikkeitä, etikettejä, tapettia, melkein mitä tahansa. (AD 7)

Wie schon erwähnt, hat die Beschreiberin in diesem Teil Informationen außerhalb des Werks genommen. Das Ziel des Teiles ist Zusatzinformation zu bieten, denn die Geschichte über den Künstler und sein Leben interessieren auch die Sehenden in den Ausstellungsführungen. Die Zusatzinformation vertieft das Wissen über das Werk. Dieser Teil ist nicht obligatorisch wie die zwei anderen Makrostrukturteile, sondern fakultativ. Er kommt aber ziemlich oft vor, in sechs Audiodeskriptionen von sieben. Er kann als eigener Teil oder verstreut vorkommen. In Audiodeskription 1 gibt es zweimal Zusatzinformation, zuerst im Haupttext (Beispiel 13) und danach im Schluss (Beispiel 14). Im Haupttext wird die Hauptfigur als Frau des Künstlers genannt und danach wird erzählt, dass sie Martha heißt, und danach wird noch erzählt, wie sie in den anderen Werken gezeigt wird.

- (13) Teoksen nainen on Marthe, taiteilija Pierre Bonnardin vaimo, jota hän kuvasi maalauksissaan usein. Vaimo esiintyy maalauksissa juomassa kahvia pöydän ääressä, leikkimässä koiran kanssa tai kylpemässä. Yksi Bonnardin lempiaiheita oli kuvata vaimonsa peseytymässä tai kuivaamassa itseään kylpyhuoneessa, nousemassa kylpyvaljusta tai seisomassa peilin edessä. (AD 1)

Im Schluss der AD 1 wird der Arbeitsstil des Künstlers etwas genauer betrachtet:

- (14) Tämä näennäinen keskeneräisyys liittyy Pierre Bonnardin työskentelytapaan. Kiinnittäessään puhtaan kankaan nastoilla huoneensa seinään hän ei vielä tiennyt, mitä työstä tulee. Kun teos alkoi näyttää lupaavalta, hän leikkasi siitä irti sopivaksi katsomansa kappaleen. (AD 1)

Auch in Audiodeskription 3 kommt Zusatzinformation mehrere Mal vor. Zuerst wird (Beispiel 15) ein Zusammenhang zu den anderen Werken des Künstlers gebildet und die Idee des Symbols wird geklärt, zweitens wird in Beispiel 16 mit dem geschichtlichen Kontext des Werks die dunkle Farbenwelt erklärt, und drittens wird in Beispiel 17 wird der Bezug zum Museum genannt.

- (15) Kuvan keskiosasta löytyy monista Delvaux'n maalauksista tuttu luuranko. Se on muistutus elämän katoavaisuudesta. (AD 3)
- (16) Teos valmistui vuosi ennen toisen maailmansodan syttymistä. (AD 3)
- (17) Tästä maalauksesta tuli Sara Hildénin lempiteos, jonka ääreen hän palasi aina museossa vieraillessaan. (AD 3)

6 Ergebnisse

Die sieben untersuchten Audiodeskriptionen hatten eine ähnliche Struktur und einen ähnlichen Inhalt. Die Informationen wurden in einer bestimmten Reihenfolge, die für diese Textsorte kennzeichnend ist, präsentiert. Die Beschreiberin ist einer besonderen Struktur gefolgt und hat die Informationen in eine besondere Reihenfolge gestellt. Dies zeigt, dass die Kenntnis über die Makrostruktur der Textsorte für den/die BeschreiberIn nützlich sein kann. Das Wissen über die Makrostruktur erleichtert, den Text möglichst informativ und knapp zu formulieren, ohne die Rezeption oder die Interpretation der Information zu gefährden. Es ist nicht die Idee der Audiodeskription, die Leute in Informationsflut zu ertränken. Es gibt nur wenig Zeit für die Beschreibung.

In der folgenden Tabelle *Die Phase der Analyse* wird die Struktur mit den Betrachtungsschritten beschrieben:

Lineare Textgliederung	Hierarchische Textstruktur	Funktionale Textteile
DER TITEL ABSATZ	DER ANFANG	WERKVORSTELLUNG
ABSATZ ABSATZ ABSATZ	DER HAUPTTEXT •Anfang •Hauptteil •Schluss	WERKBESCHREIBUNG
ABSATZ	DER SCHLUSS	ZUSATZINFORMATION (kann auch uneinheitlich, und nicht am Ende vorkommen)

Tab. 2. Die Phase der Analyse.

Die Analyse zeigte, dass die Audiodeskriptionsskripte aus drei funktionalen Textteilen bestehen. Die Makrostrukturteile sind: die Werkvorstellung, die Werkbeschreibung und die Zusatzinformation. In den vorigen Kapiteln wurden diese drei Teile einzeln erläutert und es wurde dabei erklärt, was für sie typisch ist, worum es bei ihnen geht und was für Elemente sie enthalten können.

In der Werkvorstellung werden die Grundinformationen über das Kunstwerk vermittelt, und die Informationen stammen aus der Plakette am Kunstwerk. In der Werkbeschreibung werden die Kerninformationen – also hier die genauere Beschreibung des Werks – erzählt und die Information kommt dann aus dem Werk. Die ersten zwei Makrostrukturteile sind obligatorisch oder wenigstens typisch, weil diese in allen sieben Audiodeskriptionen vorkommen. Im Schlusstext gibt der/die BeschreiberIn üblicherweise solche Informationen, die wir nicht aus dem Werk erschließen können, d.h. Information stammt außerhalb des Werks. Diese Zusatzinformation ist fakultativ, aber kommt ziemlich oft vor. Der Zusatzinformationsteil kann auch außerhalb des Schlussteils und verstreut vorkommen. Das Material erlaubt es nicht, eine er-

schöpfende Antwort über die Makrostruktur der Textsorte Audiodeskription zu geben. Sieben Audiodeskriptionen sind zu wenig, vielleicht wären 70 Audiodeskriptionen auch nicht genug. Man kann aber sagen, dass die hier dargestellten Makrostrukturteile typisch für die Textsorte Audiodeskription sind.

Das Strukturpotential der Textsorte Audiodeskription wird in Tabelle 3 *Inhalt, Situation, Funktion und Sprache der Makrostrukturteile* zusammenfassend wiederholt:

Der funktionale Makrostrukturteil	Inhalt	Situation	Funktion	Sprache
Werkvorstellung (obligatorisch)	Grundinformation über das Werk	Anfangsteil	Orientieren	Viele Zahlen und unvollständige Sätze
Werkbeschreibung (obligatorisch)	Was im Werk zu sehen und interpretieren gibt	Haupttext	Kunsterlebnis ermöglichen	Viele Adjektive und modale Ausdrücke
Zusatzinformation (fakultativ)	Zusätzliche Information betreffend z.B. Künstler	(Meistens) Schlussteil (Zusatzinformation kann auch im Haupttext und verstreut vorkommen)	Zusatzinformation geben und Verständnis über das Werk vertiefen	Präteritum

Tab. 3. *Inhalt, Situation, Funktion und Sprache der Makrostrukturteile.*

7 Zusammenfassung

Die Audiodeskription enthält Information, die sonst für Sehbehinderte nicht erreichbar ist. Sie bietet auch die Möglichkeit, u.a. Bildende Kunst zu erfahren und sie zu genießen. Audiodeskription kann das Sehvermögen ersetzen, aber unterstützt auch die visuelle Wahrnehmung der schwachsichtigen Menschen. Der Zielgruppe gemeinsam ist nicht nur eine Art Sehbehinderung, sondern auch das Bedürfnis etwas zu erleben, was in erster Linie für Sehende eingerichtet ist. Da die Audiodeskription eine Übertragung von visuellen Elementen in die gesprochene Sprache darstellt, lässt sie sich als eine Art von Übersetzung in das Gebiet der Transla-

tionswissenschaft einordnen. Die Übersetzung kommt zwischen zwei Symbolsystemen vor, also gehört sie zu der intersemiotischen Translation.

Die Formen der Audiodeskription können nach Realisierungsform, nach Vorbereitung, Kommunikationssituation und Ausgangsmaterial unterteilt werden. Der Ausgangstext ist beliebig, er kann von seiner Natur statisch oder dynamisch sein. Das Ausgangsmaterial und die Darstellungsweise der Audiodeskription haben Einfluss darauf, ob sie mehr dem Übersetzen, dem Dolmetschen oder der audiovisuellen Translation (AVT) ähnelt. Die Audiodeskription kann in einer Richtung vorkommen oder wechselseitig sein, ihre Genauigkeitsgrad variiert und sie kann als Ersatz oder als Ergänzung funktionieren.

Der Text ist sowohl Produkt als auch Prozess. Die Textsorte Audiodeskription hat immer einen Ersttext und existiert nur durch das Übersetzen. Die Texte innerhalb der Textsorte Audiodeskription variieren sehr, den Texten gemeinsam sind die Zielgruppe und die verbale, meistens gesprochene, Vermittlung der visuellen Information. Die Makrostruktur ist ein wichtiges Kriterium, wenn wir den Begriff Textsorte definieren. Die Makrostruktur ist Baustruktur der Textsorte und die typische Anzahl, Art und Abfolge der Teiltexthe bestimmen die Makrostruktur.

In dieser Untersuchung hatte ich die Absicht, den Aufbau und den Inhalt der Textsorte Audiodeskription zu beschreiben. Die vorliegende Arbeit basiert auf der Analyse von sieben Audiodeskriptionsskripten. Den theoretischen Hintergrund bildeten mit Fragen der Translationswissenschaft und Textwissenschaft. Die Ergebnisse zeigen, dass die untersuchten Audiodeskriptionen aus drei funktionalen Bestandteilen bestehen: die Werkvorstellung, die Werkbeschreibung und die Zusatzinformation. In dieser groben Aufteilung werden die funktionalen

und inhaltlichen Merkmale betont, aber auch die sprachlichen Merkmale wurden berücksichtigt. Die Makrostrukturteile überkreuzen sich teilweise und ihre Bestandteile können variierend vorkommen. Im vorliegenden Material war die Lage aber ziemlich stabil. In den Audiodeskriptionen, die sich mit der bildenden Kunst beschäftigen, sollen zumindest die Grundinformation über Kunstwerke erwähnt werden und das, was das Kunstwerk darstellt. Die Farben und Formen, Figuren und Räume, der Überblick und die Stimmung werden u.a. auch beschrieben. Zusatzinformationen sind fakultativ, aber treten im Schlussteil oft auf.

Ein Thema für weitere wissenschaftliche Untersuchung könnte es sein, die Audiodeskription aus der Perspektive der Intertextualität zu betrachten. Die Audiodeskriptionen basieren auf den anderen Texten und sie verweisen gewissermaßen auf den Ausgangstext. Es wäre interessant zu untersuchen, wie diese Referenzbeziehung in den Audiodeskriptionen verbal ausgedrückt wird.

Literatur

- Aaltonen, Anu (2007) *Tietopaketti kuvailutulkkauksesta*. Online unter URL: <http://www.kulttuuriakaikille.fi/oppaita/> [20.12.2011].
- Adamzik, Kirsten (2001) *Sprache: Wege zum Verstehen*. Tübingen: A.Francke.
- ACBVI (2014) *Vision Loss Simulation Presentation*. Online unter URL: <http://www.acbvi.org/albums/Vision/> [25.9.2014].
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- BBSB (2014) *Sehbehinderungensimulator*. Online unter URL: <http://www.bbsb.org/infothek/das-auge/sehbehinderungen-simulator> [3.3.2015].
- Benecke, Bernd (2004) *Audio-Description*. In: *Meta*, 49 (1), 78-80. Online unter URL: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v/n1/009022ar.html> [22.4.2013].
- Bogucki, Łukasz (2013) *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Łódz Studies in Language. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Brinker, Klaus (2005) *Linguistische Textanalyse, Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Braun, Sabine (2008) *Audiodescription research: state of art and beyond*. In: *Translation Studies in the New Millennium* 6, 14-30. Online unter URL: <http://epubs.surrey.ac.uk/303022/1/fulltext.pdf> [5.2.2015].
- Chmiel, Agnieszka/Mazur, Iwona (2012) *AD reception research: some methodological considerations**. In: Perego, Elisa (Hrsg.) *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT, 57-80. Online unter URL: http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/6361/1/Chmiel_Mazur_EmergingTopics.pdf [10.2.2015].
- De Coster, Karin/Mühlweis, Volkmar (2007) *Intersensorial translation: visual art made up by words*. In: Díaz Cintas et al. (Hrsg.), 189-200.
- Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar/Remael, Aline (Hrsg.) (2007) *Media for all: Subtitling for the Deaf, Audiodeskription, and Sign Language*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar/Remael, Aline (2007) *Media for all: a global Challenge*. In: Díaz Cintas et al. (Hrsg.), 11-20.
- Dijk, Teun (1980) *Textwissenschaft, Eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Dosch, Elmar/Benecke, Bernd (2004) *Wenn aus Bildern Worte werden - durch Audiodeskription zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.
- Dudenredaktion (Hrsg.) (2007) *Duden. Deutsches universalwörterbuch*. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim: Dudenverlag.

- Eckardt, Peter (2009) *Komposition*. Lexikon der Kunst. Online unter URL: <http://www.unterricht.kunstabrowser.de/bildnerischemittel/komposition/03c198991c1022105.html> [12.2.2011].
- Eggs, Suzanne (1994) *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. London: Pinters.
- Europarat, Ministerkomitee (2006) *Empfehlung Rec(2006)5 des Ministerkomites an die Mitgliedstaaten zum Aktionsplan des Europarats zur Förderung der Rechte und vollen Teilhabe behinderter Menschen in Europa 2006-2015*. Online unter URL: http://www.coe.int/t/e/social_cohesion/soc-sp/Rec_2006_5%20German.pdf [6.12.2011].
- EUR-Lex (2012) *Charta der Grundrechte der Europäischen Union*, Titel III: Artikel 21 . Online unter URL: <http://eur-lex.europa.eu/collection/eu-law/treaties.html?locale=de> [3.2.2015].
- Fix, Ulla (Hrsg.) (2005) *Hörfilm, Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele (2003) *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger, Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Leipziger Skripten. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2007) *Workshop audio description*.
Online unter URL: http://www.translationconcepts.org/pdf/audiodescription_forli.pdf
Pro.Dr., [12.2.2012].
- Greening, Joan/Rolph, Deborah (2007) Accessibility: raising awareness of audio description in the UK. In: Díaz Cintas et al. (Hrsg.), 127-138.
- Hansen, Gyde (1989) *Textlinguistische Analyse von Gebrauchstexten*. Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Hasan, Ruqaiya (1996) Nursery tale as a genre. In: Cloran, Carmel/Butt, David/Williams Geoffrey (Hrsg.) *Ways of saying: Ways of meaning. Selected papers of Ruqaiya Hasan*. London: Casell. 51-72.
- Heinemann, Wolfgang/Viehweger, Dieter (1991) *Textlinguistik, Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hirvonen, Maija (2009) *Elokuvan kuvailutulkkaus semioottisena kääntämisenä multimodaalisessa diskurssissa*. In: Mikael. Kääntämisen ja tulkkauksen lehti. Online unter URL: <http://www.sktl.fi/@Bin/25650/MaijaHirvonen2009.pdf>. [19.12.2011].
- Hirvonen, Maija (2013) Katsaus kuvailutulkkaukseen – visuaalisen tiedon saavuttaminen puheen ja kielen kautta. In: *Puhe ja kieli*, 33 (3), 91-106. Online unter URL: <http://ojs.tsv.fi/index.php/pk/article/view/9430> [5.2.2015].
- Hollsten, Anna (2003) ”Kaikki nämä kuvat” Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa. In: Haapala, Vesa (Hrsg.) *Kuvien kehässä – Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Tietolipas. Helsinki: SKS, 117-143.
- Honkanen, Suvi (2009) Lauseet, jaksot ja (ala)laji viraston ohjailevissa kirjeissä. In: Heikkinen, Vesa (Hrsg.) *Kielen piirteet ja tekstilajit. Vaikuttavia valintoja tekstistä toiseen*. Helsinki: SKS, 191-217.

- Honkanen, Suvi/Tiililä, Ulla (2012) Muodon ja merkityksen yhteispeliä: jaksoanalyysi osana tekstilajitutkimusta. In: Heikkinen, Vesa (Hrsg.) *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus, 208-227.
- Jacobson, Roman (1988) Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: Holenstein, Elmar (Hrsg.) *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kirf, Natalie (2008) *Zur Informationsgliederung im Rahmen der Audiodeskription*. Universität Saarlandes, Diplomarbeit. Online unter URL: http://www.translationconcepts.org/pdf/Diplomarbeit_NatalieKirf.pdf [5.2.2015].
- Koller, Werner (1997) *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Komppa, Johanna (2006) Tiedotteiden rakenteiden potentiaalit. In: Mäntynen et al. (Hrsg.), 303-326.
- Komulainen, Riikka (2006) *Työpaikkailmoitukset tekstilajina: Rakenteiden muutokset ja työpaikkailmoitukseen sisältyvän vuorovaikutuksen ilmeneminen vuosina 1995 ja 2005*. Pro gradu-Arbeit, Tampereen yliopisto.
- Kotimaisten kielten tutkimuskeskus (2008) *Suomen iso kielioppi*. Online unter URL: <http://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=1578> [20.4.2013].
- Liang, Yong (1991) Zu soziokulturellen Besonderheiten wissenschaftlicher Rezensionen. Eine kontrastive Fachtextanalyse Deutsch/Chinesisch. In: *Deutsche Sprache* 19, 289-311.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (2004) *Studienbuch Linguistik*. 5. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäntynen, Anne (2003) *Miten kielestä puhutaan*. Helsinki: SKS.
- Mäntynen Anne/Shore, Susanna/Solin, Anna (Hrsg.) (2006) *Genre – Tekstilaji*. Helsinki: SKS.
- Mäntynen, Anne (2006) Näkökulmia tekstin ja tekstilajien rakenteeseen. In: Mäntynen et al. (Hrsg.), 42-71.
- Neves, Josélia (2012) Multi-sensory approach to (audio)describing the visual Arts. In: Agost, Rosa et al (Hrsg.) *Multidisciplinarity in audiovisual translation* [Special issue]. *MonTi*, 4, 277-293.
- Nord, Christiane (2009/1995) *Textanalyse und Übersetzen, Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Näkövammaisten kulttuuripalvelu (2013) *Kulttuuritapahtumien kuvailutulkkaukset näkövammaiselle*. Online unter URL: <http://www.kulttuuripalvelu.fi/?id=9> [22.5.2013].
- Ojamo, Matti (2014) *Näkövammaarekisterin vuosikirja 2013*. Helsinki: THL und Näkövammaisten Keskusliitto ry. Online unter URL: <http://www.nkl.fi/fi/etusivu/nakeminen/nvrekisteri> [3.2.2015].
- Poethe, Hannelore (2005) Audiodeskription - Entstehung und Wesen einer Textsorte. In: Fix, Ulla (Hrsg.) *Hörfilm, Bildkomposition durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 33-48.

- Reiß, Katharina (1976) *Texttyp und Übersetzungsmethode*. Kronberg: Scriptor Verlag.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline (2007) Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe. In: Díaz Cintas et al.(Hrsg.), 23-52.
- Salzhauer Axel, Elisabeth/Hooper Virginia/Kardoulis, Teresa/Stephenson Keyes, Sarah/Rosenberg Francesca (1996) ABS's Guidelines for Verbal Description. Online unter URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml#top> [5.2.2015].
- Sandig, Barbara (1978) *Stilistik, Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*. Berlin: New York.
- Saukkonen, Pauli (2001) *Maailman hahmottaminen teksteinä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Schröder, Hartmut (1993) Semiotische Aspekte multimedialer Texte. In: Schröder, Hartmut (Hrsg.) *Fachtextpragmatik*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 189-214.
- Sorvali, Tiina (2004) *Makrostruktur und sprachliche Bildlichkeit in deutschen und finnischen Sportberichten*. Doktorarbeit, Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Swales, John (1990) *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szarkowska, Agnieszka (2011) Text-to-Speech audio description. Towards wider availability of AD. *Journal of Specialized Translation* 15, 142-162. Online unter URL: http://www.jostrans.org/issue15/art_szarkowska.pdf [5.2.2015].
- Tuominen, Tiina (o.J.) *Akateeminen vartti, katsaus av-kääntämisen tutkimukseen*. Tampereen yliopisto. Online unter URL: http://www.av-kaantajat.fi/opiskelijalle/av-kaantamisen_tutkimus/ [12.4.2013].
- Turunen, Tanja (2008) *Työkaluja kuvailutulkille*. Kulttuuripalvelu ry:n kuvailutulkkaus koulutusten pohjalta koottu opetusmateriaalipaketti. Humanistinen Ammattikorkeakoulu, opinnäyteyön liite. Saatavilla Näkövammaisten Kulttuuripalvelu ry.
- Valkonen, Saija (2002) *Geschäftskorrespondenz in neuen Medien. Eine Makro- und Mikrostrukturelle Analyse deutschsprachiger E-Mail-Geschäftsbriefe*. Universität Ostfinnland, Pro gradu-Arbeit.
- Vater, Heinz (2001) *Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten*. München: Wilhelm Fink.
- Vercauteren, Gert (2007) Towards a European guideline for audio description. In: Díaz Cintas et al. (Hrsg.), 139-150.
- Vesalainen, Marjo (2001) *Prospektwerbung, Vergleichende rhetorische und sprachwissenschaftliche Untersuchungen an deutschen und finnischen Werbematerialien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- VocalEyes (2014) Audio guide v. Audio Descriptive Guide. Online unter URL: www.vocaleyeyes.co.uk [3.3.2015].

Volotinen, Terhi (2014) *Näkymätön taide. Näkövammaisten kokemuksia kuvataideopetuksesta*. Lapin yliopisto, Pro gradu-Arbeit. Online unter URL: http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/96571/Volotinen_Terhi_progradu_2014.pdf?sequence=2 [3.2.2015].

Vuorinen, Jyri (1997) *Taideteos merkinä, johdatus semioottiseen taidekäsitkseen*. Helsinki: SKS.

YLE Tekniikka (Hrsg.) (2012) *Äänitextitys*. Helsinki: Yleisradio. Online unter URL: <http://yle.fi/tekniikka/?ID=268&group=268>. [15.3.2012].

Yli-Kerttula, Helena (2011) *Kuvailutulkkaus taidekuvista ja veistoksista, Abstraktin taideteoksen asettamat haasteet ja mahdollisuudet*. Porin taiteen ja median laitos, taiteen maisterin opinäyte. Online Unter URL: [https://www.google.fi/search?q=YliKerttula%2CHelena+\(2011\)+Kuvailutulkkaus+tai+dekuvista+ja+veistoksista&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:fi:official&client=firefox-a#](https://www.google.fi/search?q=YliKerttula%2CHelena+(2011)+Kuvailutulkkaus+tai+dekuvista+ja+veistoksista&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:fi:official&client=firefox-a#) [12.2.2015].

Andere Quellen:

Anu Aaltonen (2014) Kursleiterin, Audiodeskriptionskurs 24.-26.11. in Joensuu, persönliche Mitteilung.

Mikko Ojanen (2014) Kursleiter, Audiodeskriptionskurs 24.-26.11. in Joensuu, persönliche Mitteilung.

Bilder von Kunstwerken sind aus den Internetseiten von Sara Hildén Kunstmuseum. Online unter URL: <http://www.tampere.fi/sarahilden/kokoelma/kuvailutulkkaus.html> [9.2.2015].

Anhänge

Audiodeskription 1

Pierre Bonnard, Seisova alaston sinisen kylpyaltaan edessä, 1907

Teos on 113 cm korkea ja 74 cm leveä. Kehykset ovat kullanväriset ja runsain kukka- ja lehtikuvioin koristellut.

Alaston nainen seisoo maalauksen etualalla ulottuen kankaan alareunasta miltei sen yläreunaan asti. Nainen on oikea kylki katsojaan päin pää kääntyneenä katsomaan teoksen taka-alalle. Kasvoja ei näy. Valo lankeaa naisen vartaloon oikealta, ehkä ikkunasta joka rajautuu maalauksen ulkopuolelle. Ruskeat hiukset on kiinnitetty löysästi niskaan. Oikea käsi on koukistunut selän taakse, vaikuttaa siltä että hänellä on pyyhe kädessään. Nainen on saattanut hetki sitten nousta tumman sinisestä kylpyammeesta, joka näkyy hänen taustallaan.

Myös muuta huoneen sisustusta on hahmoteltu ammeen taakse. Takaseinällä näyttää olevan taulu tai peili. Ehkä nainen on kääntynyt katsomaan itseään peilistä.

Teoksen nainen on Marthe, taiteilija Pierre Bonnardin vaimo, jota hän kuvasi maalauksissaan usein. Vaimo esiintyy maalauksissa juomassa kahvia pöydän ääressä, leikkimässä koiran kanssa tai kylpemässä. Yksi Bonnardin lempiaiheita oli kuvata vaimonsa peseytymässä tai kuivaamassa itseään kylpyhuoneessa, nousemassa kylpyaljusta tai seisomassa peilin edessä.

Maalaus vaikuttaa osin keskeneräiseltä. Marthe on maalattu teokseen kokonaan, vain jalkaterät puuttuvat osittain. Huone, johon hänet on kuvattu, on monilta osin keskeneräisen näköinen. Paljas vaalea kangas on näkyvissä etenkin maalauksen alaosassa. Paikoin kankaalla ristitelee vai muutama voimakkailla siveltimenvedoilla maalattu sininen tai metsänvihreä viivamainen jälki.

Tämä näennäinen keskeneräisyys liittyy Pierre Bonnardin työskentelytapaan. Kiinnittäessään puhtaan kankaan nastoilla huoneensa seinään hän ei vielä tiennyt, mitä työstä tulee. Kun teos alkoi näyttää lupaavalta, hän leikkasi siitä irti sopivaksi katsomansa kappaleen. Teoksen tunnelma on rauhaisa, tyyni ja mutta myös hieman melankolinen.



Audiodeskription 2

Giorgio de Chirico, Trubaduuri, 1940

Teos on 80 cm korkea ja 50 cm leveä öljymaalauus kankaalle. Teosta reunustaa leveät puukehykset, joiden keskiosa on suklaanruskea ja reunat kiiltävän kultaiset.

Maalausta hallitsee sen keskelle sijoittuva suuri pelkistetty ihmishahmoinen nukke, Trubaduuri. Se muistuttaa taiteilijoiden mallinaan käyttämää puista jäsennukkea. Nukke seisoo leveässä haara-asennossa lähes kohtisuorassa teoksen katsojaa kohden. Sillä on leveät hartiat. Käsivarret ja kämmenet puuttuvat kokonaan. Vasemmalta olalta roikkuu pehmeästi laskostuva yön sininen viitta, joka ulottuu maahan asti.

Keskivartalo koostuu kulmikkaista kappaleista, jotka muistuttavat puulevyjä. Kappaleiden värit muistuttavat keitetyn kananmunan keltuaista, punasaviruukun ruskeaa ja artisokan sinivihreää. Reidet ovat muhkeat ja väriltään raakan lihan punaiset. Värit eivät ole kirkkaita vaan maanläheisiä. Nuken jäsenissä on saumoja ja naulanjälkiä, se vaikuttaa osista kokoon nikkaroidulta. Pää on värinsä ja muotonsa puolesta kuin ylösalaisin käännetty kananmuna, terävämpi kärki leukana. Kasvoja ei ole, munan ympäri kiertää ohut naru, joka on solmittu ruse-tille kuvitellun otsan kohdalta. Naru on solmittu munan ympäri ristiin, samalla tavalla kuin lahjapaketeissa. Pää on hieman kallellaan vasemmalle.

Trubaduuri seisoo vaalealla puisella alustalla keskellä aukiota. Aukion molemmin puolin on klassista arkkitehtuuria edustava rakennus holvikaarineen ja yksinkertaisine ikkunoineen. Ikkunaluukut ovat suljettuina. Yli puolet nuken taustalla olevasta maisemasta on taivasta. Taivas on hyvin tumman metsän vihreä, väri vaalenee kohti taivaanrantaan. Horisontissa hehkuu lämmin keltainen, auringonlaskun valo. Kuvan ulkopuolella oleva aurinko langettaa rakennuksista pitkät varjot autiolle pihalle. Maa voisi olla hyvin hienojakoista lämmintä hiekkaa.

Trubaduuri vaikuttaa mykältä ja kyvyttömältä minkäänlaiseen itseilmaisuun. Maalauksen tunnelma on melankolinen, arvoituksellinen ja unenomainen.



Audiodeskription 3

Paul Delvaux, Kesä, 1938

Öljyvärimaalaus kankaalle, leveys 120 cm, korkeus 110 cm. Kehykset ovat 10 cm leveät, himmeän kullansävyiset ja hieman kuluneen näköisiksi käsitellyt.

Suurikokoisessa maalauksessa on avara maisema, jossa vaeltaa siellä täällä ihmishahmoja. Maisema päättyy horisontissa näkyviin kukkuloihin, joiden takana siintää meri. Paljaassa maisemassa kasvaa harvassa tuuhealatuksisia puita. Maa on halkeillut ja siinä kasvaa muutama kitukasvuinen kasvi. Sinisellä taivaalla kumpuilee kevyitä pilviä. Teoksen etualalla oleva naishahmo kiinnittää huomion. Nainen seisoo kyynärvarren mitan verran teoksen vasemmasta laidasta. Hän seisoo kohden katsojaa, kuitenkin hieman oikealle sivulleen kääntyneenä. Tämä vaaleahiuksinen nainen on verhoutunut valkoiseen. Vaate on kangas, jonka hän on kietonut ympärilleen kainaloihin asti. Kangas on valahtanut edestä paljastaen vasemman rinnan. Oikean kätensä nainen on nostanut koukistettuna pään yläpuolelle. Pää on kääntynyt katsomaan arvoituksellisesti oikealla alaviistoon, ehkä jonnekin teoksen ulkopuolelle.

Taustalla näkyy muita ihmisiä; punaleninkinen nainen, toisiaan syleilevä alaston pari, antiikin veistosta muistuttava mies ja muutama muu hahmo. Ihmiset tuntuvat elävän keskipäivän hiljaisuudessa, eräänlaisessa onnentilassa, samalla hämmentyneinä ja toisilleen vieraina. Kuvan keskiosasta löytyy monista Delvaux'n maalauksista tuttu luuranko. Se on muistutus elämän katoavaisuudesta. Etualan kankaaseen verhoutuneen vaalean naisen, kenties Venuksen, taustalla on kappale korkeaa puista lauta-aitaa ja avattua ruumisarkkua muistuttava puurakennelma.

Teoksen värimaailma on melko tumma, jopa synkkä ja painostava, vaikka maisemassa vallitsee poutasää. Teos valmistui vuosi ennen toisen maailmansodan syttymistä.

Tästä maalauksesta tuli Sara Hildénin lempiteos, jonka ääreen hän palasi aina museossa vieraillessaan.



Audiodeskription 4

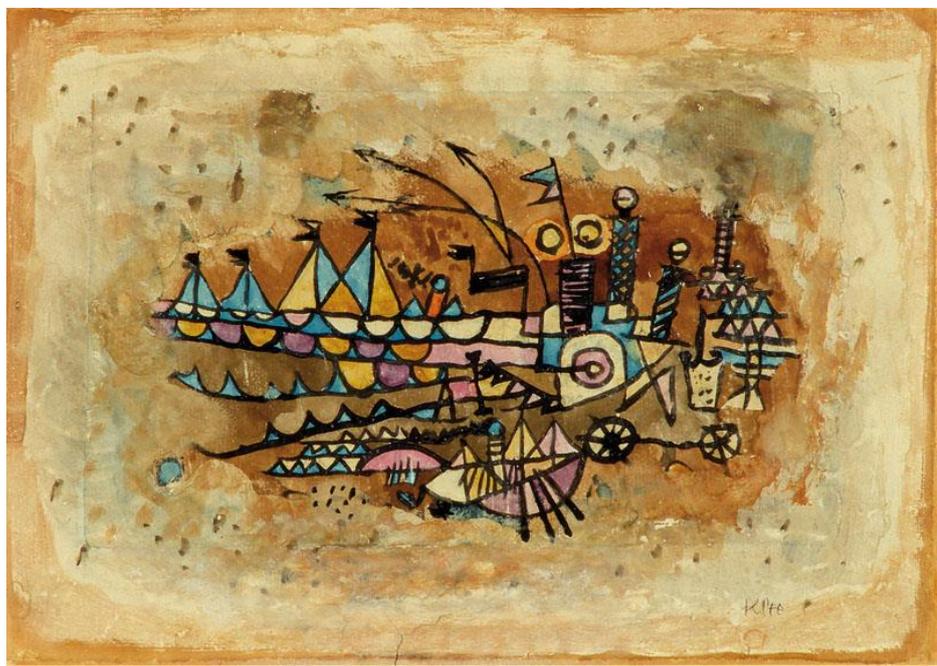
Paul Klee, Tapaus satamassa, 1923

Teos on 23,5 cm korkea ja 31 cm leveä eli hieman a4 kokoista paperiarkkia suurempi guassi-maalauks paperille. Teosta ympäröi leveät vaaleat pellavakankaalla päällystetyt kehykset, joiden sisä- ja ulkoreunaa kiertää kullansävyinen kapea kehys.

Teoksessa on näkymä vilkkaasta satamasta mereltä päin kuvattuna. Ensin aihetta ei välttämättä tunnista, sillä se ei ole täysin esittävä. Satama rakentuu geometrisista muodoista kuten kolmioista ja ympyröistä. Teoksen tausta on vaalean ruskeansävyinen ja laikukas. Satama sijaitsee paperin keskellä rakentuen hyvin tiivistä sommitelluista muodoista. Kun tätä melko pientä kuvaa tarkemmin tutkii, löytää kuvasta tunnistettavia yksityiskohtia ja satama alkaa hahmottua. Veneiden kolmionmuotoiset purjeet ovat vierivieressä teoksen keskiosasta kohti kello kolmea. Purjerivistö tekee sataman silhuetista sahalaitaisen. Keskiosan oikealla puolella on raita- ja ruutukuvioisia pystypalkkeja, joiden päässä on pyöreä muoto. Palkit voidaan tulkita pylväiksi tai tyylitellyiksi ihmishahmoiksi Sataman edustalla sinisissä aalloissa seilaa vene. Kaikki elementit ovat mustalla ääriiviivalla rajattuja ja hempeillä sävyillä maalattuja. Väreinä on käytetty esimerkiksi sireeninkukan violettia ja kinuskin ruskeaa.

Vaikka teos ei ole täysin esittävä tai yksiselitteinen, voi tästä yksityiskohtia vilisevästä muotosommitelmasta aavistaa sataman vilskkeen. Teoksen keskiosasta lähtee kolme kaarevaa nuolta osoittaen kello kymmenen suuntaan. Tapahtuman satamaan synnyttävät nämä nuolet. Katsojan tehtäväksi jää päätellä mitä teoksen nimen mukainen tapahtuma pitää sisällään.

Paul Klee rakensi kuvissaan merkkikielen, joka synnyttää katsojassa erilaisia miellelyhtymiä. Musikaalisen taiteilijan tapaa maalata on usein luonnehdittu kuvalliseksi kamarimusiikiksi. Paul Kleen ajattelua kuvaa hyvin päiväkirjamerkintä: ”Taide ei kuvaa sitä, mikä on näkyvää, se tekee näkyväksi.”



Audiodeskription 5

Fernand Léger , Monivärinen kukka, 1937

Teos on 54 cm korkea ja 65 cm leveä öljyvärimaalaus kankaalle. Maalausta reunustaa noin 5 cm leveät, himmeän kullansävyiset kehykset.

Maalaus koostuu erimuotoisista suurista ja toisiinsa lomittuvista osista. Osissa on käytetty pääasiassa mustaa ja valkoista sekä runsaasti punaista, sinistä, keltaista ja vihreää. Kokonaisvaikutelma on värien osalta räiskyvä ja voimakas.

Teoksen tausta on vaalea vihertävän harmaa, hieman likaisen värinen. Hiukan teoksen keski-osan vasemmalla puolella on suurikokoinen kukan kaltainen kuvio. Kuviossa voi nähdä kukan sijasta esimerkiksi meritähden tai potkurin muodon. Teos vaikuttaisi saaneen nimensä *Monivärinen kukka* tästä muodosta. Kukan keskiosa, johon terälehdet kiinnittyvät, on valkoinen kiekko jonka keskellä on pyöreähkö musta täplä. Kuvio voisi muistuttaa kalan silmää. Keski-osaan kiinnittyy viisi terälehteä. Terälehtien väreinä on käytetty sitruunan keltaista, tomaatin-punaista ja kesäkurpitsan vihreää sekä valkoista. Terälehdet sijoittuisivat kellotaululla kah-teentoista, kolmeen, viiteen, seitsemään ja yhdeksään. Osa terälehdistä on muodoltaan aaltoilevia ja kärkeään kohti kapenevia. Osa kuin veitsellä leikattuja tynkiä.

Kukan oikealla puolella on ketjumainen kuvio. Ketjun kolme rengasta ovat peräkkäin kuin lumiukon pallot. Ketjun takana on punainen kuvio, joka muistuttaa kirveen terää, teräpuoli alaspäin. Kaikki maalauksen elementit ovat tarkkareunaisia muotoja, osa on rajattu mustalla ääriiviivalla.

Teoksesta ei voi suoraan sanoa mitä se esittää. Siinä voisi olla erikoisia koneen tai lelun osia yksinkertaistetusti kuvattuna. Vaikutelma on elämänmyönteinen, leikkisä ja vauhdikaskin.

Fernand Léger kulki taiteilijana omaa tietään. Hän oli kiinnostunut koneista ja niiden osista. Léger hajotti teostensa aiheet kartioiksi, sylintereiksi sekä putkimaisiksi muodoiksi. Teos *Monivärinen kukka* on kaudelta, jolloin Léger maalasi toistuvana aiheena kukkia ja perhosia. Légerin luontoon perustuvilla muodoillakin oli koneiden piirteitä.



Audiodeskription 6

Joan Miro, Olentoja yössä, 1942

Teos on 72 cm leveä ja 108,5 cm korkea. Se on toteutettu hiilellä ja pastelliväreillä hiekkapaperille. Kehykset ovat leveät ja sileät, himmeän kullan sävyiset.

Teoksessa kaksi olentoa vaeltaa yössä kuunsirpin alla. Olennot ovat lapsenomaisesti piirrettyjä. Ne muistuttavat joiltain osin ihmisiä, suurimmaksi osaksi ne ovat kuitenkin tunnistamattomia olentoja. Olennot muodostuvat hiilellä piirretyistä ääri viivoista, niitä on elävöitetty muutama pastellivärein toteutetulla väriläiskällä. Oikealla puolella oleva olento on lähes teoksen korkuinen. Sen vartalo on pitkä ja kapea. Vartalo kaartuu ylösastaan kaarelle alaspäin, jatkuen saumattomasti suppilomaiseksi pääksi. Olento muistuttaa hieman ylösalaisin käännettyä saksofonia. Sen pienet silmät ovat lähellä toisiaan ja suu on lyhyt sahalaitainen viiva. Olentoa ei ole väritetty kokonaan, sen kasvoissa on sitruunan keltainen väriläiskä ja kaulassa lohon punaista. Vartalon laatikkomainen alaosa on kokonaan musta. Jalat ovat mustat lyhyet, pallopäiset tikut.

Vasemmalla puolella kulkee lyhyempi olento, sillä on päärynämäinen vartalo, pakarat piirtyvät selvästi. Pää on kuin suuri munakoiso, jossa on kuusi silmää. Pään yläosassa roikkuu uloke, joka muistuttaa naisen rintoja. Olennon kasvoissa on syvää purppuranpunaista ja marsipaanin vihreää.

Taivaalla hehkuu kuunsirppi, joka on sähkönsininen. Olentojen molemmin puolin on piirretty tähtiä. Teoksen oikeassa yläkulmassa on vaaleansininen pehmeäreunainen väriläiskä, kuin pilvi. Ympäristöä, jossa he kulkevat ei ole muulla tavoin kuvattu. Teoksen tunnelmaa voisi kuvailla leikkisäksi ja unenomaiseksi.

Yöllinen taivas oli Mirólle loputon innoituksen lähde. Taivaan-kappaleet esiintyvät toistuvasti hänen taiteessaan. Teoksissa toistuvan yötaivas oli vertauskuvallinen pakopaikka sota-ajan ahdistavassa ilmapiirissä.



Audiodeskription 7

Pablo Picasso, Lasi ja viulu, 1912-1913

Teos on leveydeltään 63,5cm ja korkeudeltaan 48 cm. Kehykset ovat 10 cm leveät, tummat ja kuluneet.

Teos on toteutettu hiilipiirustuksena hiekanväriselle paperille. Lisäksi kahteen kohtaan teosta on liimattu ranskankielisestä sanomalehdestä leikatut epäsäännöllisen muotoiset kulmikkaat palat.

Teoksen kuva-aihe rajautuu soikion muotoiseksi piirretyn kehän sisään. Soikion oikeata ja vasenta reunaa on vahvistettu lyhyellä, edestakaisella vaakasuuntaisella liidunjäljellä, joka välillä häviää lähes kokonaan. Tämä soikio ulottuu melkein paperin reunoille, alaosassa se vaikuttaa jatkuvan jopa kuvapinnan ulkopuolelle.

Soikion sisään jäävä kuva on osittain abstrakti eli ei esittävä. Kohta, josta voi selkeästi löytää esittävyyttä on teoksen yläosassa, noin kello yhden kohdalla oleva jousisoittimen osa. Vahvoilla viivoilla piirretyt muodot vaikuttavat viulun kierukalta ja viritystapeilta, viulunkaulaa ei ole, mutta neljä kieltä jatkuvat alaspäin viistosti kohti kuvan keskiosaa päättyen kahden f-kirjaimen muotoiseksi piirretyn ääniaukon väliin.

Ylhäällä viulun vasemmalla puolella on noin 20 senttiä korkea sanomalehden pala. Se on muodoltaan kuin suurpiirteisesti leikattu pystysuuntainen suorakaide, jonka oikeasta alakulmasta on poistettu iso pala. Väriltään lehtileike on vaaleanruskea, hieman pohjapaperia tummempi. Lehtileikkeessä on ranskankielistä tekstiä ja sen päälle on tumman ruskealla liidulla piirretty geometrisiä muotoja kuten ympyrä, puoliympyrä ja erilaisia viivamuodostelmia. Lehtileikkeessä on orvokin kuva. Picasso on piirtänyt orvokin alapuolelle juomalasin niin, että orvokin varsi näyttää olevan lasissa. Leikkeessä esiintyvä sana violette (orvokki) muistuttaa sanaa violon (viulu).

Picasson sanomalehden leikkeitä sisältävissä kollaaseissa, kuten tässä teoksessa, sana ja kuva – lehtileike ja piirros – ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Kollaaseiksi kutsutaan teoksia, joissa on yhdistetty erilaisia materiaalia; esimerkiksi sanomalehtileikkeitä, etikettejä, tapettia, melkein mitä tahansa.

[Kein Bild zur Verfügung in der Internetseite von Sara Hildén Kunstmuseum]

Absatz und Inhalt

	(1) Seisova alaston sinisen kylpyaltaan edessä	(2) Trubaduuri	(3) Kesä	(4) Tapaus sata-massa	(5) Monivärinen kukka	(6) Olentoja yössä	(7) Lasi ja viulu
1	Daten	Daten	Daten	Daten	Daten	Daten	Daten
2	Beschreibung: das Wichtigste*	Beschreibung: das Wichtigste	Beschreibung: das Wichtigste Zusatzinformati-on: Zusammenhang mit anderen Werken des Künstlers	Beschreibung: das Wichtigste	Einstieg: Überblick	Beschreibung: das Wichtigste	Erweiterung der Grundinformationen: die Technik
3	Zusatzinformati-on: Verbindung mit dem Leben des Künstlers	Erweiterung der Beschreibung	Zusatzinformati-on: der geschichtliche Kontext des Werks, der als Grund für Farbenwelt dient	Zusammenfassung. Als Thema: der Name des Kunstwerks	Beschreibung: das Wichtigste	Erweiterung der Beschreibung: andere Figuren	Einstieg: Hintergrund
4	Zusatzinformati-on: Arbeitsweise des Künstlers	Die Erweiterung der Beschreibung: der Hintergrund	Zusatzinformati-on: Die Zusammenhang mit dem Museum	Zusatzinformati-on: Stil des Künstlers und seine Gedanken (Zitat)	Die Erweiterung der Beschreibung	Erweiterung der Beschreibung: Hintergrund und Stimmung	Beschreibung: das Wichtigste
5		Erweiterung der Beschreibung: die Stimmung			Zusammenfassung	Zusatzinformati-on: andere Produktion des Künstlers und der geschichtliche Kontext	Erweiterung der Beschreibung
6					Zusatzinformati-on: Interessen des Künstlers		Zusatzinformation: Definition für ein Wort

* Das Wichtigste bedeutet hier die Beschreibung der im Titel vorkommenden Angelegenheiten.

Suomenkielinen lyhennelmä

Kuvailutulkkaus on (engl. *audio description*, saks. *Audiodeskription*) on yksi keino lisätä audiovisuaalisen median esteettömyyttä. Suomessa elää noin 80 000 näkövammaista ihmistä, jotka näkevän kansanosan lailla haluavat päästä osallisiksi kulttuurisesta tarjonnasta. Kuvailutulkkaus mahdollistaa ”aivan pimeät taide-elämykset” niin kuin syntymäsokea Mikko Ojanen (2014) kokemuksiaan kuvaili.

Tutkielmassani selvitän seuraavia kysymyksiä: Kuinka kuvailutulkkaus rakentuu ja mitkä ovat kyseisen tekstilajin keskeiset rakennusosaset. Työni päämääränä on kuvata deskriptiivisesti kuvataiteen kuvailutulkkauksen kokonaisrakennetta ja sisältöä. Tutkimuksen metodi on tekstilingvistinen teksti(laji)analyysi. Teoreettisena viitekehyksenä on tekstin- ja tekstilajintutkimus. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan vain kirjallista tekstiä. Tutkielman kappaleet 2 ja 3 muodostavat teoriaosuuden, joista ensimmäisessä käsitellään kuvailutulkkausta, toisessa tekstintutkimusta käsittein teksti, tekstilaji, kokonaisrakenne ja kokonaisrakenteen osat. Kappaleessa 4 käsitellään tutkimusmateriaalia ja -metodia. Analyysiosion muodostaa kappale 5, jossa käsitellään kuvailutulkkausta tekstilajina, tekstinjäsenystä ja analysoidaan kuvailutulkauksen rakennetta. Kappaleessa 6 esitetään tulokset ja kappale 7 sisältää yhteenvedon.

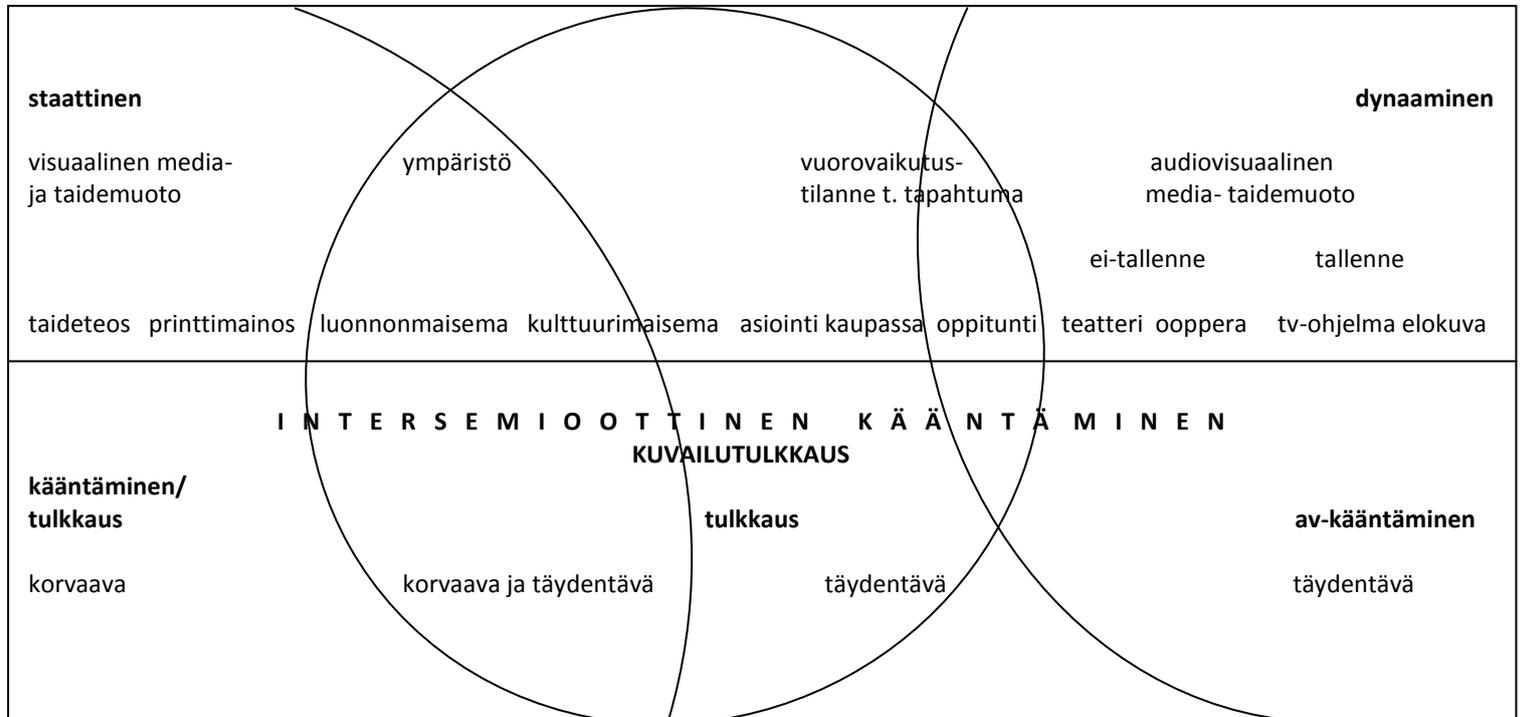
Kuvailutulkkauksella pyritään muodostamaan ymmärrettävä audioverbaalinen kokonaisuus ilman kuvia, sanallistetaan se mitä on nähtävissä. Kuvailutulkkauksella voidaan välittää ei-näkeväille se, mitä hän ei voi havaita kuulo-, tunto-, haju- tai makuaistilla. Verbaalisten keinojen lisäksi kuvailutulkkauksessa voidaan hyödyntää myös ei-verbaalisia keinoja, kuten käsillä tunnustelua, selkään piirtämistä tai vastaanottajan laittamista tiettyyn asentoon.

Kuvailutulkkauksessa toteutuu kääntämisen perusajatus, nimittäin esteet kahden kielen välillä häviävät. Käännösprosessin tuloksena muodostuu ymmärrettävä viesti henkilölle, joka ei ymmärrä alkutekstiä (Koller 1997:12). Kuvailutulkkaus on kahden merkkijärjestelmän välillä tapahtuvaa eli intersemioottista kääntämistä. Kielet muodostuvat symboleista ja käännettäessä välitetään näiden symbolien merkitykset. De Coster ja Mühlweis (2007:191) erottavat kuvataiteen kuvailussa kahdenlaisia merkkejä, selviä ja ristiriitaisia merkkejä (*clear/ambivalent signs*). Selvät merkit ovat sanoin käsitettävissä ja siksi ne on mahdollista kääntää. Ristiriitaisia merkkejä on hankala toisintaa sanoin, eivätkä ne ole käännettävissä.

Kuvailutulkkauksen lähtömateriaali, valmistelu ja esitystapa vaikuttavat siihen, muistuttaako se enemmän kääntämistä, tulkkausta vai audiovisuaalista kääntämistä. Kun kuvailutulkkausta varten laaditaan käsikirjoitus, kirjallinen teksti, johon ei kuvailutulkatessa tule muutoksia, vaikuttaa se kääntämiseltä. Kun kuvailutulkkauksesta ei laadita käsikirjoitusta, se esitetään suullisesti ja se on mahdollisesti vielä vuorovaikutteista, on kääntämisen muoto pikemminkin tulkkaus. AV-kääntämisen lähtö- ja kohdetekstissä visuaaliset ja auditiiviset elementit yhdessä muodostavat tekstin, ja kuljettavat tarinaa eteenpäin.

Kuviossa 1 *Kuvailutulkkaus ja kääntämisen lajit* kuvailutulkkauksen muodot on jaettu viestintätilanteen ja lähtömateriaalin mukaan, mutta niitä voidaan jaotella myös toteutustavan ja valmistelun perusteella. Lähtömateriaaleiksi olen ottanut Maija Hirvosen (2014:93) luokittelemat 1) ympäristö, 2) vuorovaikutustilanne tai tapahtuma, 3) visuaalinen media- tai taide-muoto ja 4) audiovisuaalinen media- tai taidemuoto, lisäksi esimerkit ovat myös Hirvosen tekstin mukaisia. Kuvion yläosa käsittelee lähtötekstiä, joka voi olla luonteeltaan staattinen (ajassa muuttumaton) tai dynaaminen (ajassa muuttuva). Kuvion alaosa hahmottaa käännös-viestinnän muotoa. Adjektiivit korvaava ja täydentävä luonnehtivat tässä informaation mää-

rää. Korvaavalla tarkoitetaan sitä, että kuvailutulkkauksen verbaalisella osuudella pyritään korvaamaan visuaaliset elementit, täydentävä puolestaan täydentää auditiivisen kanavan kautta saatua tietoa.



Kuvio 1. Kuvailutulkkaus ja kääntämisenlajit

Salzhauer et al. (1996) on laatinut kattavan kuvailutulkkausrungon, joka on seuraavaksi esitetty kohdittain:

- 1) Perustiedot
- 2) Yleiskatsaus: Subjekti, muoto ja väri
- 3) Katsojan orientointi suuntien avulla
- 4) Tekniikan tai median tärkeyden kuvaaminen
- 5) Tyyliin keskittyminen
- 6) Tarkkoja ilmaisujen käyttäminen
- 7) Yksityiskohdat
- 8) Teoksen sijainti
- 9) Muihin aistimuksiin vertailu
- 10) Abstraktien selittäminen vastikkeilla

- 11) Ymmärtämiseen rohkaisu kehon avulla, asentoon laittaminen
- 12) Tiedon antaminen historiallisesta ja sosiaalisesta kontekstista
- 13) Äänen luova käyttö
- 14) Taideteoksien tunnustelun mahdollistaminen
- 15) vaihtoehtoiset kosketettavat materiaalit
- 16) Kohokuvat taideteoksista

Kuvailutulkkausluteruksessa Joensuussa 2014 painotettiin näiden lisäksi kokonaisuuksien loogista kuvailua, ensin annetaan yleiskuva, sitten mennään syvemmälle ja siitä vielä syvemmälle. Teosta ei saa sensuroida, eikä kuvailu muutenkaan saa johtaa harhaan. Hyvässä kuvailutulkkauksessa huomio keskittyy itse teokseen.

Teksti ymmärretään tässä tutkimuksessa kommunikatiiviseksi kokonaisuudeksi, joka muodostuu verbaalisista ja/tai ei-verbaalisista elementeistä. Teksti voi olla myös täysin visuaalinen. Teksti voi olla toistettavissa oleva produkti tai ainutlaatuinen, ei-toistettavissa oleva prosessi. Tekstit kuuluvat aina johonkin tekstilajiin, johon ne osataan usein sijoittaa intuitiivisesti. Tekstilajit muotoutuvat ajan mukana, ja ne ovat kulttuurisidonnaisia. Brinkerin (2005:144ss.) mukaan tekstilajeja voidaan kuvata kontekstuaalisten, kommunikatiivisfunktionaalisten ja strukturaalisten piirteiden avulla. Samaan tekstilajiin kuuluvilla teksteillä on yhteisiä tekstilajipiirteitä, joihin lukeutuu kokonaisrakenne. Kokonaisrakenne sisältää toimintakaavan, jossa on myös vapaata tilaa individuaalisille ratkaisuille (Fix et al. 2003:24ss.). Tekstilajin kokonaisrakenne muodostuu tekstijaksojen tyypillisestä määrästä, ominaisluonteesta ja niiden järjestyksestä (Adamzik 2001:263ss.).

Kuvailutulkkaus on siitä erikoinen tekstilaji, että se on olemassa vain kääntämisen kautta. Sillä on aina olemassa lähtöteksti, jonka ”päälle” se rakentuu. Kuvailutulkkaus ei ole yhtenäinen tekstilaji. Kuvailutulkkaus voi olla lähtötekstin korvaava, itsenäinen teksti (taideteoksen

kuvailutulkkaus) tai lähtötekstiä täydentävä ja siihen limittyvä, yksinään ei-ymmärrettävä teksti (elokuvan kuvailutulkkaus). Se voi muotoutua vuorovaikutustilanteessa, olla ainutlaatuinen ei-toistettavissa oleva prosessi (oppitunti, asiointi) tai sitten toistettavissa oleva produkti (elokuvan tai kuvataiteen kuvailutulkkaus).

Tutkimusmateriaali koostuu seitsemästä kuvailutulkkauskäsikirjoituksesta, jotka Helena Yli-Kerttula on kirjoittanut Sara Hildénin taidemuseolle vuonna 2011. Kuvailutulkkeet ovat taidemuseon kotisivuilla kuunneltavissa. Käsikirjoitusten ja valmiiden kuvailutulkkeiden välillä ei ole merkittäviä sisällöllisiä eroja. Kuvailutulkkauskäsikirjoitukset ovat tutkielman liitteinä, ja niihin on liitetty kuvat teoksista. Teoskuvat ovat myös museon internetsivuilta. Seuraavassa taulukossa 1 on nimettyä kuvailutulkkeiden (AD) lähtötekstit.

AD 1	Pierre Bonnard, <i>Seisova alaston kylpyaltaan edessä</i> (1907)
AD 2	Giorgio de Chirico, <i>Trubaduuri</i> (1940)
AD 3	Paul Delvaux <i>Kesä</i> (1938)
AD 4	Paul Klee, <i>Tapaus Satamassa</i> (1923)
AD 5	Fernand Léger, <i>Monivärinen kukka</i> (1937)
AD 6	Joan Miró, <i>Olentoja yössä</i> (1942)
AD 7	Pablo Picasso, <i>Lasi ja viulu</i> (1942)

Taulukko 1. Kuvailutulkkeiden lähtötekstit.

Tämän tutkimuksen kuvailutulkkauskäsikirjoitusten lähtömateriaalina on siis visuaalinen taidemuoto. Teema ei ole lähettäjä eikä vastaanottaja, vaan tulee näiden viestijöiden ulkopuolelta. Kuvailutulkkeet on käsikirjoitettu ja nauhoitettu ja niiden toteuttamismuoto tallenne, joka on ollut saatavilla julkisesti 1) internetissä ja 2) Sara Hildénin taidemuseon näyttelyssä ”Koelmien kesä” 14.6–31.8.2014. Molemmissa medioissa tallenne on ollut saatavilla yhtä aikaa joko taideteoksista otettujen kuvien tai itse taideteosten kanssa, eli kuvailutulkkeita voi pitää

reaaliaikaisina. Koska kyseessä on tallenne, on kommunikaatio yksisuuntaista. Kuvailutulkosten funktio on ekspressiivinen, niiden tarkoitus on tehdä taideteos saavutettavaksi tekstin vastaanottajille. Kuvailutulokset ovat deskriptiivisiä, eli niissä kerrotaan minkälainen jokin asia on.

Kuvailutulkaukset jaetaan kokonaisrakenteen osiin sijainnillisten, sisällöllisten ja kielellisten piirteiden avulla, ja osat nimetään niiden funktion mukaan. Tutkituilla seitsemällä kuvailutulkauksella oli havaittavissa samanlainen rakenne ja samanlainen sisältö. Tiedot tulivat tietyssä järjestyksessä, joka näyttäisi olevan tälle tekstilajille tyypillinen. Analyysi toi ilmi, että kuvailutulkauksen kokonaisrakenne voidaan jakaa karkeasti kolmeen osaan: teosesittelyyn, teoskuvaukseen ja lisätietoihin. Seuraavassa taulukossa on nähtävissä rakenneanalyysin askelmat:

Lineaarinen tekstin jäsenitys	Hierarkkinen tekstirakenne	Kokonaisrakenteen osat
OSIKKO KAPPALE	ALOITUS	TEOSESITTELY
KAPPALE KAPPALE KAPPALE KAPPALE	PÄÄTEKSTI • Alku • Keskiosa • Loppu	TEOSKUVAUS
KAPPALE KAPPALE	LOPPU	LISÄTIEDOT (usein lopussa, mutta esiintyvät myös muualla)

Taulukko 2. Analyysin vaiheet.

Teosesittelyssä kerrotaan taideteoksen perustiedot, nämä tiedot löytyvät suurimmilta osiltaan teoskyltistä. Nämä faktat auttavat vastaanottajaa orientoitumaan. Perustietoihin kuuluvat taiteilija, teoksen nimi, valmistusvuosi, koko, tekniikka, teospohja ja raamit. Kuvailutulkauksen otsikolla ei ole omaa funktiota, vaan se on ennemminkin kiinteä osa teosesittelyä. Tässä

kokonaisrakenteen osassa tiedot kerrotaan tiivistetysti, sen kielellisistä piirteistä ovat vaillinaiset lauseet, luettelomaisuus ja lukusanat (vrt. esimerkki 1).

- (1) Fernand Legér, Monivärinen kukka, 1937
Teos on 54 cm korkea ja 65 cm leveä öljyvärimaalaus kankaalle. Maalausta reunustaa noin 5 cm leveät, himmeän kullansävyiset kehykset. (AD 5)

Teoskuvailussa annetaan tarkka kuvaus itse teoksesta, tiedot perustuvat siihen, mitä teoksessa on nähtävissä. Teoskuvailussa on käytetty runsaasti adjektiiveja ja modaalisia ilmauksia, aikamuotona on preesens. Teoskuvailu on laaja, ja se muodostuu sisällöllisesti erilaisista osista. Teoskuvailu jakautuu kolmeen osaan: alkuun, keskiosaan ja loppuun. Se alkaa johdannomaisilla elementeillä, yleiskuvana, jatkuu yksityiskohtaisena esittelynä ja lopussa on tyypillisesti tiivistäviä elementtejä. Teoskuvauksessa kerrotaan teoksen sommittelu, teoksen päähahmo, yksityiskohdat, osien suhteet toisiinsa ja teokseen. Teoskuvailu mahdollistaa taide-teoksen kokemisen ja taide-elämyksen. Seuraavaksi esimerkissä 2 on katkelma kuvailutulkauksen 5 teoskuvailun alusta:

- (2) Maalaus koostuu erimuotoisista suurista ja toisiinsa lomittuvista osista. Osissa on käytetty pääasiassa mustaa ja valkoista sekä runsaasti punaista, sinistä, keltaista ja vihreää. Kokonaisvaikutelma on värien osalta räiskyvä ja voimakas.

Teoksen tausta on vaalea vihertävän harmaa, hieman likaisen värinen. Hiukan teoksen keskiosan vasemmalla puolella on suurikokoinen kukan kaltainen kuvio. Kuviossa voi nähdä kukan sijasta esimerkiksi meritähden tai potkurin muodon... (AD 5)

Kaksi ensimmäistä kokonaisrakenteen osaa tulevat esille kaikissa tutkituissa kuvailutulkauksissa, ja ovat siksi niille pakollisia tai vähintäänkin tyypillisiä osia. Kuvailutulkki voi täydentää kuvailutulkausta sellaisella tiedolla, jota ei voi päätellä teoksesta. Tätä osaa kutsumme lisätiedoiksi, ja se on jo nimensäkin mukaisesti valinnainen. Tässä kokonaisrakenteen osiossa käytetään usein imperfektiä, mikä kielellisesti erottaa sen muista kokonaisrakenteen osista. Lisätiedot sijaitsevat usein kuvailutulkauksen lopussa yhtenäisenä osiona, mutta voivat esiintyä myös muualla tekstissä ja voivat olla hajanaisia. Lisätiedot antavat lisää tietoa teoksesta ja

auttavat ymmärtämään teosta. Osio voi sisältää sitaatin, taidetermin selityksen, tietoa historiallisesta kontekstista ja taiteilijasta. Kuvailutulkkaus 4 (esimerkki 3) loppuu seuraavanlaiseen lisätietoon:

- (3) Paul Klee rakensi kuvissaan merkkikielen, joka synnyttää katsojassa erilaisia mieliyhtymiä Musikaalisen taiteilijan tapaa maalata on usein luonnehdittu kuvalliseksi kamarimusiikiksi. Paul Kleen ajattelua kuvaa hyvin päiväkirjamerkintä: ”Taide ei kuvaa sitä, mikä on näkyvää, se tekee näkyväksi”. (AD 4)

Kuvailutulkkauksessa 3 lisätietoa tulee useampaan kertaan. Ensiksi (esimerkki 4) kerrotaan teoksen yhteys muihin taiteilijan teoksiin ja selitetään symbolin tarkoitus, toiseksi (esimerkissä 5) selitetään teoksen tumma värimaailma historiallisella kontekstilla ja kolmanneksi (esimerkissä 6) kerrotaan teoksen yhteys taidemuseoon.

- (4) Kuvan keskiosasta löytyy monista Delvaux'n maalauksista tuttu luuranko. Se on muistutus elämän katoavaisuudesta. (AD 3)
- (5) Teos valmistui vuosi ennen toisen maailmansodan syttymistä. (AD 3)
- (6) Tästä maalauksesta tuli Sara Hildénin lempiteos, jonka ääreen hän palasi aina museossa vieraillessaan. (AD 3)