

Tanz hören (!?)

Zur Versprachlichung von Tanz und Musik im Modus der vorproduzierten Audiodeskription

Marco AGNETTA (Innsbruck), Céline GAUTHIER (Angers),
Eva ROTHENBERGER (Augsburg), Bianca PRANDI (Innsbruck)¹

Summary

In the last two decades, the idea of extensive social participation and empowerment of people with special needs has become increasingly prevalent. In the context of such initiatives, audio description has become a common means of choice to give blind and visually impaired people access to media and performances that are naturally available to members of the sighted majority society. As an art form centered on the expressive capacities of the body, dance is inherently multimodal, engaging not only visual but also auditory and tactile perception through elements such as music, breath, vocalizations, and spatial interaction. Pre-produced audio description for blind or visually impaired audiences must therefore compensate for the absence of visual information without impeding the reception of content through other sensory modalities. This article is concerned with how the audio description of dance performance recordings takes place and which visual and auditory elements motivate audio describers to use certain linguistic formulations. Approaches to answering the following questions will be presented: Does audio description itself have an aesthetic character in this context, or is it able to add a linguistic aesthetic dimension to the multimodal experience of dance and music? The case study of a French-language audio description of the dance performance *Triton* by Philippe Decouflé and Vincent Hachet was chosen to provide answers to this question.

Zur Einführung

In den letzten beiden Jahrzehnten erstarkt – nicht zuletzt auf der Grundlage internationaler Gesetzgebungsrichtlinien (cf. UN-Behindertenrechtskonvention²) – immer mehr der Gedanke der umfangreichen gesellschaftlichen Teilhabe und des Empowerments von Menschen mit Behinderung. Im Kontext solcher Initiativen verortet sich die Audiodeskription (AD) als eines der gängigen Mittel, um blinden und sehbehinderten Personen einen Zugang zu Medien und Performances zu gewähren, die den Mitgliedern der sehenden

Mehrheitsgesellschaft selbstverständlich offenstehen. Verbale Beschreibungen des Sichtbaren in Film- bzw. Serienproduktionen oder Live-Events ermöglichen dieser Zielgruppe einen Zugang zu primär visuell dargebotener Information. Und so findet diese meistens als Kompensationsmaßnahme begriffene Praxis in allen Bereichen zwischenmenschlicher Kommunikation – im Bürgeramt wie im Theater, beim Filmeschauen wie beim Gang in die Oper – immer breitere Anwendung und auch Eingang in das Portfolio von einschlägig geschulten Experten. Dies gilt auch für Tanzperformances, ob sie nun live oder als Aufnahme rezipiert werden.

Als Kunst, die den Körper als zentrales Ausdrucksmittel nutzt, ist der Tanz an sich, wie Margolies (2017, 19) und Bläsing/Zimmermann (2021, 1f. et passim) mit Nachdruck betonen, nicht alleine für eine visuelle Perzeption bestimmt: Auch der akustischen Wahrnehmung bietet er sich an, da er häufig mit Musik einhergeht und selbst einen lautlichen Ablauf produziert. Dieser manifestiert sich etwa in Form der Atmung von Tänzer(n) und Publikum, in evtl. hervorgebrachten sprachlichen und anderweitigen Lauten sowie in den Geräuschen, die durch den Raum, die Interaktion des Tänzers mit ihm, durch seine Kleidung und eventuelle Requisiten verursacht werden. Und auch eine taktile Erfassung ist in Live-Kontexten ein nicht zu unterschätzendes Moment des Tanzerlebens.³ Für alle Rezipienten gleichermaßen ist das Erfahren von Tanz ein multimodales (d. h. unterschiedliche Rezeptionsmodi ansprechendes) Phänomen. All dies muss die AD für Menschen mit Sehbehinderung beachten und den Wegfall optischer Informationen zwar durch die Hinzufügung von Audiobeschreibungen ausgleichen, bestenfalls jedoch ohne die Informationsvermittlung über die anderen Perzeptionsmodi zu behindern.

Im vorliegenden Artikel soll es darum gehen, wie die AD von Tanzperformance-Aufnahmen vonstattengeht und welche optischen und auditorischen Elemente Audiodeskribenten zu bestimmten sprachlichen Formulierungen motivieren. Es werden Ansätze zur Beantwortung folgender Fragen präsentiert: Hat die AD selbst in diesem Kontext ästhetischen Charakter bzw. vermag sie es, dem polysemiotischen Erlebnis aus Tanz und Musik eine sprachästhetische Dimension hinzuzufügen? Inwiefern berücksichtigen Tanzbeschreiber die Musik – als hörbare und hörbar bleiben müssende Dimension – explizit in der AD mit? Welche Expertise muss ein solcher Akteur mitbringen? Um Antworten auf diese Frage zu erarbeiten, wurde die Fallstudie einer französischsprachigen Beschreibung der Tanzperformance *Triton* von Philippe Decouflé und Vincent Hachet gewählt. Damit steht hier explizit die im filmischen Medium verbreitete Aufnahme einer Tanzperformance im Fokus, für die in einem weiteren Schritt eine AD erstellt und dem Video beigemischt wurde. Es wird sich hier also um eine mediatisierte (eben: mittelbare) Erfahrung von Tanz handeln, die zwar über die AD erst möglich wird, aber nicht auf ein unmittelbares Erlebnis abzielt, wie es sich in entsprechenden Live-Settings einstellt.

Tanz-AD als translatorische und ästhetische Praxis

Die Audiodeskription von Tanzperformances legt zahlreiche Manifestationsformen an den Tag. Sie ist i. d. R. das Ergebnis eines translatorischen Handelns, das die Ästhetizität von Gegenstand und Prozess immer vor Augen hat. Im folgenden Kapitel soll daher nach einem Blick auf die Literatur zum Thema die AD in der Translationsforschung verortet und in ihren unterschiedlichen Ausformungen beschrieben werden. Es werden sodann Grundüberlegungen zur Passung der AD zur Tanzperformance als Momentum von meist ästhetischer Salienz angebracht.

Zum Stand der Forschung

Die Audiodeskription speziell von Tanzaufführungen – ob in Form einer Aufnahme oder als Live-Event – wird in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur nicht *en détail* beschrieben. In Überblicksartikeln, z. B. „Barrierefreie Informations- und Kommunikationsangebote für Blinde und Sehbehinderte“ (Dobroschke/Kahlisch 2019), werden ADs in der Kunst- und Kulturszene häufig summarisch behandelt. Zwar ist häufig von ADs im Rahmen von Theater- und Opernaufführungen die Rede, nicht aber explizit von solchen im Bereich von Tanztheater und *dance performances* (cf. Dobroschke/Kahlisch 2019, 194; Wünsche 2024). Nur einige im engeren Sinne wissenschaftlich zu nennende Studien widmen sich schwerpunktmäßig dem Thema der Tanzbeschreibung: Zu nennen sind hier vor allem eine in den Performance Studies zu verortende Studie von Margolies (2015) sowie eine herausragend breit gefächerte Abhandlung aus dem Bereich der Sport-Psychologie von Bläsing/Zimmermann (2021).

Der vorliegende Artikel, der vornehmlich erste Erkenntnisse eines größer aufgestellten Forschungsprojekts (*Tanzlation*⁴) zusammenfasst, verortet sich an der Schnittstelle zwischen translationswissenschaftlichem und tanzpraktischem Diskurs. Er kann auf translatologische Vorarbeiten aufbauen: Im 2022 erschienenen *Routledge Handbook of Audio Description* (Taylor/Perego 2022) verantworten Joel Snyder und Esther Geiger einen Beitrag, den sie paritätisch zwischen Opern- und Tanz-AD aufteilen. Hier geht es hauptsächlich um die Abläufe der AD-Praxis. Für den Tanz werden zum einen die Adäquatheit eines von Rudolf von Laban entwickelten und von Bartenieff/Lewis (2002) fortgeführten Ansatzes zur Beschreibung des (tänzerischen) Bewegens herausgestellt und, darauf aufbauend, Regeln mit gewissem Allgemeinheitsanspruch aufgestellt. Nach Patiniotaki (2022) mache die spezifisch tanzbezogene und dennoch intuitiv bleiben müssende Wortwahl sowie der ästhetische Anspruch das Beschreiben von Tanzperformances zu einer der schwierigsten Formen der AD. Trotz des translatologischen Zuschnitts bleibt der vorliegende Beitrag nach unterschiedlichen Seiten hin interdisziplinär anschlussfähig: Fragen der Übersetzung (und Übersetzbarkeit) zwischen Tanz und Sprache sind aus synchronischer wie diachronischer Perspektive für die Tanzwissenschaft zentral. Nicht nur die anhand von Übersetzungen und Bearbeitungen ermöglichte Zirkulation tanzbezogener Wissensschätze, sondern auch die historischen

wie aktuellen Praxen der Tanznotation, Tanzkritik etc. können von translatologischer Seite gewinnbringend beleuchtet werden. Formuliert finden sich Fragen der Verschriftlichung von tänzerischen bzw. choreographischen Routinen in dem von Katja Schneider (2023) herausgegebenen Sammelband *Routinen im Tanz. Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung*. Hinsichtlich des Verhältnisses von zeitgenössischem Tanz und Sprache ist zudem die Habilitationsschrift von Schneider (2016) zu nennen. In einem solchen und angewandten Forschungsfeld wie der Tanz-AD sind aber auch alle Zeugnisse, Erfahrungsberichte und andere Stimmen aus der Praxis zu konsultieren (cf. Kleege 2014, Castan 2020, Greyson 2020). Überhaupt baut die existente (wissenschaftliche) Literatur derzeit größtenteils auf berufsfeldbezogenen und/oder tänzerischen Erfahrungen ihrer Autoren auf.

Audiodeskription als Übersetzung

Wenn in der UN-Behindertenrechtskonvention die Wichtigkeit unterstrichen wird, „dass Menschen mit Behinderung vollen Zugang zur physischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Umwelt, zu Gesundheit und Bildung sowie zu Information und Kommunikation haben“ (UN-BRK 2016, 6), so geschieht dies vor dem Hintergrund, dass sich dieser Gedanke erst innerhalb einer sehenden Mehrheitsgesellschaft durchsetzen musste. Meistens verlaufen derartige Prozesse in einer gerichteten Bewegung, nämlich ausgehend von einer durch Entscheidungsträger und Vertreter der Mehrheitsgesellschaft aufgebauten Infrastruktur sowie von etablierten Gütern und Dienstleistungen, die dann *ex post* und schrittweise zugänglich gemacht werden. Dies erfordert beispielsweise zum einen bauliche Maßnahmen, zum anderen aber auch Mittel, die den Zugang zur (mediatisierten) Kommunikation und die Teilhabe am kulturellen Leben sichern. Letztgenannte sind im Rahmen des vorliegenden Artikels von primärem Interesse. Insofern auch hier in den meisten Fällen bereits bestehende Kommunikation und existierende Programme zugänglich gemacht werden, wird es also häufig mit einem Ausgangstext (im weiten Sinne) und einem ‚zugänglichen‘ Derivat zu tun haben, die durch strategische Umformungsprozesse miteinander verbunden sind, können in diesem Bereich Erkenntnisse aus der Translationswissenschaft fruchtbar gemacht werden. Translation und Barrierefreiheit, Translatologie und *Accessibility Studies* finden in letzter Zeit immer mehr Schnittstellen. Zuweilen werden auch Stimmen laut, welche die Translation (als die Zurverfügungstellung von Texten und Kommunikaten über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg) prinzipiell in einer viel breiter aufgestellten *Accessibility*-Bewegung verortet sehen wollen –angefangen bei Yves Gambier (2006, 4), der dies lediglich erwähnt, bis hin zu Greco (2018, *passim*), der die Bemühungen einer dem Anliegen medialer Zugänglichkeit entsprechenden Translationsforschung programmatisch in den übergeordneten *Accessibility Studies* aufgehen sehen möchte.

Für den hier vorgelegten Artikel bedeuten diese Überlegungen, dass die AD für Blinde und sehbehinderte Personen *per se* schon als Übersetzungsleistung angesehen werden kann.

So nimmt es nicht Wunder, dass viele Autoren die wissenschaftliche Beschäftigung mit der AD ganz natürlich in den Bereich der Translationswissenschaft verorten: In ihrer frühen Überblicksdarstellung der audiovisuellen Übersetzung bemerkt Jüngst (2010, 120) etwa: „Die AD selbst gehört in die Gruppe der intersemiotischen Übersetzungen“ (ähnlich auch in Jüngst ²2020, 15, 175 und 181ff.; Wünsche 2024, 149). Auch Perego beschreibt den AD-Prozess, auf die Tätigkeit des Übersetzers anspielend, folgendermaßen: „AD is a unique form of communication that captures and *translates* the visual elements of a source text into spoken words.“ (Perego 2018, 114; Hervorh. hinzugefügt)

Schon zu einem frühen Zeitpunkt wurde in der modernen übersetzungswissenschaftlichen Forschung nicht nur der Texttransfer, d. h. eine auf geschriebene oder gesprochene Texte bezogene Tätigkeit, unter den Übersetzungsbegriff subsumiert, sondern auch Übertragungen von einem Ausdrucksmedium in das andere, die wohl vornehmlich im kreativen und ästhetischen Bereich anzutreffen sind. Als vielzitierte Autorität ist hier Roman Jakobson zu nennen, der in einem linguistisch orientierten, aber nicht allzu detaillierten Aufsatz von 1959 („On Linguistic Aspects of Translation“) das innersprachliche, das zwischensprachliche und eben das sogenannte ‚intersemiotische Übersetzen‘ („intersemiotic translation“ bzw. „transmutation“; cf. Jakobson 1959/1974, 155) unterscheidet. Mit letztgenanntem Terminus bezeichnet er Übersetzungen, die sprachliches Material in nichtsprachliche Kommunikate überführen. Die jüngere Übersetzungsforschung folgt einer breiteren Konzeption, wonach sowohl das Original als auch das Derivat verbal oder nonverbal sein oder aus Kombinationen unterschiedlicher Zeichen bestehen können. Wenn nun Tanzaufführungen für ein blindes oder sehbehindertes Publikum in ein (primär) gesprochensprachliches Format überführt werden, so ist aus einer translatologischen Perspektive diese Operation der dritten Jakobson’schen Kategorie der intersemiotischen Übersetzung zuzuordnen. Patiniotaki (2022, 144) mag Recht behalten, dass im Vergleich zu anderen Formen der audiovisuellen Übersetzung – etwa der Synchronisation oder der interlingualen Untertitelung – in der AD der translatorische Bezug weniger „evident“ ist. Fakt ist jedoch, dass sich das Gros der AD-Forschung vornehmlich in den Bereich der Translationswissenschaft bzw. der *Translation Studies* verorten lässt oder zumindest enge Beziehungen zu diesem Forschungsfeld aufweist.

Bei der AD wird die zu großen Teilen auf eine visuelle Wirkung hinauslaufende Kunstform des Tanzes, die auf die semiotischen Ressourcen von Raum, Körper, Klangkunst, Kostümen, evtl. Bühnenbild, Requisiten und Veränderungen in all diesen Größen rekurriert und die Gleichzeitigkeit dieser potenziellen Bedeutungsebenen vollkommen ausschöpft, um eine Kette sprachlicher Zeichen ergänzt. Insofern sie zu diesen und den akustisch wahrnehmbaren Anteilen der Performance hinzutritt, ist die AD von ihrer Natur her prinzipiell als ein additives Translationsverfahren zu betrachten. Für blinde und sehbehinderte Menschen ist diese Hinzufügung vital, da Elemente des Ausgangskommunikats aufgrund des fehlenden bzw. eingeschränkten Zugangs zu visueller Information nicht rezipiert und das Kommunikat nicht in seiner ungeteilten Gesamtheit und Stimmigkeit erfahren werden kann.

‚Intersemiotisch‘ ist die AD, insofern mit ihr prinzipiell eine Änderung der Ausdrucksmittel einhergeht. Eine Sequenz von Körperbewegungen im Raum wird nun durch

sprachliche Formulierungen ausgedrückt bzw. erfahrbar gemacht. Intersemiotisch ist die Transferleistung – zumindest der hier vertretenen Ansicht nach – hingegen nicht, wenn beispielsweise ein während der Tanzaufführung eingeblendeter schriftlicher Text in einen mündlich hervorgebrachten Text überführt wird, liegt hier doch in beiden Fällen die Sprache als einheitliches semiotisches System zugrunde. Bei der AD ist also nicht nur die Vorstellung einer *intersemiotischen* Übersetzung leitend, sondern zusätzlich auch die Notwendigkeit einer Änderung des Perzeptionsmodus (Vision, Audition etc.). Es geht bei einem Verfahren wie der AD gerade darum, all das zu kompensieren, was aufgrund besonderer körperlicher Umstände nicht über einen bestimmten sinnlichen Kanal perzipiert werden kann. Kommunikatanteile, die über die anderen Wahrnehmungsmodi uneingeschränkt erfahren werden können, werden zwar berücksichtigt, sind aber nicht primäres Objekt der kompensierenden Maßnahme. Aus diesem Grund müssen Musik und Geräusche im Kontext der AD nicht intersemiotisch übersetzt werden, finden also selten Niederschlag im AD-Text selbst, weil sie eben nicht zu den primär visuell wahrgenommenen Elementen einer Tanzaufführung zählen. Für Strategien und Mittel, die auf einen Wechsel des Perzeptionsmodus abzielen, lässt sich jedenfalls die Bezeichnung der „intermodalen Übersetzung“, wie sie von David Rokeby (o. J.) geprägt und verwendet wurde, heranziehen. Intersemiotisches und intermodales Übersetzen können, müssen einander aber nicht immer bedingen.

Es sei an dieser Stelle jedoch erwähnt, dass dieser translationstheoretische Ausgangspunkt nicht zwangsläufig für jeden Ansatz gelten muss, der sich der AD von Tanzaufführungen widmet. Nimmt man die Interdisziplinarität der *Audiovisual Translation Studies* sowie der *Media-Accessibility*-Forschung ernst, in deren Rahmen sich die Audiodeskriptionsforschung primär verortet, dann ist eine translatologische Perspektive vor allem dort sinnvoll, wo das Kontinuum zwischen sprachlichen und intersemiotischen *Transfer*prozessen im Zentrum steht. Dies bedeutet konkret, dass eine translatologische Perspektive bei der Erforschung der AD dann fruchtet, wenn dieser Untersuchungsgegenstand mit genuin translatologischen Konzepten in Verbindung gebracht wird (wie z. B. der Übersetzbarkeit, Äquivalenz, Adäquatheit, Invarianz und Varianz), unter Zuhilfenahme translationssoziologischer Modelle beschrieben und mit den Methoden der produkt-, prozess- und akteursorientierten Translationsforschung erforscht wird. Nachfolgend steht vor allem die Frage nach dem Genre von Ausgangs- und Zieltext und – darauf aufbauend – nach der Natur des Übersetzungsprozesses im Vordergrund: Handelt es sich bei der Tanz-AD eher um eine Fachübersetzung (in der eine systematische Terminologie und eine möglichst objektive Herangehensweise bestimmend sind) oder ist diese Praxis eher unter das literarische bzw. ästhetische Übersetzen zu subsumieren (in dem es um die Erschaffung eines neuen Textes als Grundlage für die ästhetische Erfahrung geht)? Wir werden sehen, dass eine konkrete Grenzziehung im Falle der Tanz-AD nicht oder nur kontextbezogen möglich ist.

Formen der Tanz-AD

Ziel der Audiodeskription ist es, blinden und sehbehinderten Personen die eigenständige und vollständige Rezeption eines Kommunikationsangebotes mit sichtbaren Anteilen zu ermöglichen. Dies betrifft nicht nur die Kommunikationshandlung – etwa die Tanzaufführung – selbst, sondern sollte auch Aspekte wie die Inanspruchnahme des Angebots vor Ort oder im Netz sowie die ihn begleitende Kommunikation (etwa in Form von Audioeinführungen und Material mit Zusatzinformationen) berücksichtigen. Je nach Kontext kann die AD im Allgemeinen und die AD von Tanzperformances im Speziellen das Ergebnis unterschiedlicher Arbeitsabläufe darstellen: Sie kann entweder (a) vorproduziert, (b) semi-live oder (c) live geschaltet sein (cf. Wünsche 2024, 150). Die Grenzen zwischen der vorproduzierten, der Semi-live- und der Live-AD sind insofern fließend, als vorproduzierte und improvisierte Anteile je nach den örtlichen Gegebenheiten in allen Unterkategorien zu finden sind.

Zu (a): Aus der Sicht der Filmproduktion ist die AD ein nachgelagerter Produktionsschritt, d. h. sie ist Teil der Postpostproduktion, denn sie modifiziert bzw. ergänzt ein fertig produziertes filmisches Produkt. Die Bezeichnung ‚vorproduzierte AD‘ bezieht sich allein auf die AD-Produktion (nicht auf die Produktion des gesamten Films) und nimmt den Moment der Rezeption als Ausgangspunkt. Hier sind AD-Produktion und AD-Rezeption getrennt und folgen – u. U. mit größerem zeitlichem Abstand – aufeinander. Die Beschreibungen werden genau an die zur Verfügung stehenden Zeitfenster angepasst, von einem Sprecher eingesprochen (oder mithilfe synthetischer Stimmen erstellt), von einem Tonmeister abgenommen und mit der ‚originalen‘ Tonspur abgemischt, sodass eine Filmversion mit AD, ein ‚Hörfilm‘, von den Rezipienten konsumiert werden kann. Auch Tanzperformances werden in diesem Modus mit (stark variierendem) Vorlauf beschrieben. Der ergänzende Text wird im Vorfeld der Aufführung konzipiert und abgefasst und sodann den Audiospuren des Tanzfilms zugemischt.

Zu (b): Wie auch in Bezug auf Theaterstücke und Opern werden zwar längst nicht in allen, jedoch schon in einigen Theaterhäusern und Kulturinstituten Audiodeskriptionen für Ballette und Tanzperformances angeboten. Bei der Semi-Live-AD gibt das Theater einem Beschreiber die Möglichkeit, einigen Proben – vorzugsweise den späteren – beizuwohnen und liefert bestenfalls eine Aufnahme der Performance, anhand welcher der Beschreiber seinen AD-Text den zur Verfügung stehenden Zeitfenstern anpasst. Die einzelnen Takes werden entweder vorproduziert, d. h. vor der Tanzperformance einem Sprecher zur Aufnahme geschickt, aber erst während der Performance vom Beschreiber oder einer entsprechend geschulten Person vor Ort geschaltet. Diese Praxis ist vergleichbar mit der OpernÜbertitelung, bei der vorproduzierte Titel während der Aufführung manuell auf eine Fläche über oder neben der Bühne projiziert werden. Oder aber der Beschreiber liest diese aus einem fertig vorbereiteten Skript während der Aufführung vor. Die AD-Takes werden *in situ* bei der jeweiligen Aufführung vorgelesen, um auf Eventualitäten der Ereignisse auf der Bühne reagieren zu können.

Zu (c): Die Live-AD kann auch (in Teilen) vorbereitet oder komplett spontan sein. Sie wird – dem Dolmetschen ähnlich – erst während der Aufführung in ihrer endgültigen Form ersonnen und ausgesprochen. Dies geschieht u. a. in Tanzaufführungen mit vielen improvisierten Elementen. Hier ist die Rede von der AD als individuelles Emergenzphänomen indiziert.

Alle drei Praxen können um parakommunikative Angebote vor Ort oder etwa im Web ergänzt werden, um Informationen zur Tanzperformance vorwegzunehmen oder nachzuliefern. Solche kompensatorischen Maßnahmen sind zum Beispiel die als Auftakt zum Theaterabend konzipierten Audioeinführungen bzw. die sogenannten Touch-Touren, in denen den blinden und sehbehinderten Rezipienten der Zugang zu tastbaren Modellen von Gebäuden, Räumen, Requisiten und Kostümen gewährt wird. Speziell vor Tanzperformances ist der Vollzug bestimmter wiederkehrender Haltungen und Posen durch Tänzer üblich, die ertastet werden können und in Verbindung mit einem Tanzglossar bereits einige tanzspezifische Elemente vorwegnehmen, auf die während der Aufführung in effizienter Weise zurückgekommen wird.

Die drei beschriebenen Audiodeskriptionsworkflows sind auf ein Original ohne AD angewiesen, das in einem nachgeordneten Schritt um gesprochensprachliche Elemente ergänzt wird, um bei der anvisierten Zielrezipientenschaft „Wirkungsäquivalenz“ (Wünsche 2024, 149) – auch dies ist ein Begriff der Translationsforschung – zu gewährleisten. Es gibt aber auch die Möglichkeit, die Einschränkungen und die zweifelsohne mannigfach gegebenen Potenziale einer Sehbehinderung in allen, d. h. auch in den ersten Stadien der Tanz-Produktion zu berücksichtigen. In solchen Kontexten werden Maßnahmen wie die AD bereits bei der Konzeption, Durchführung und womöglich auch bei der Aufnahme von Tanzperformances berücksichtigt. Romero Fresco (2013) nennt das entsprechende (auch heute noch utopisch anmutende) Verfahren im filmischen Bereich „accessible filmmaking“. Im Tanzbereich ist die Rede von einer „integrierten Audiodeskription“ (Patiniotaki 2022, 146). Im Bereich von Oper und Tanz möchte bspw. das von Greyson (2020) beschriebene *ArtInAD*-Projekt solchen Ansprüchen genügen, indem etwa Künstler und Beschreiber bereits in frühen Produktionsphasen in engem Kontakt stehen und sowohl im Schaffens- als auch im Vermittlungsprozess komplementäre Rollen übernehmen. Überhaupt werden etwa im Theaterkontext seit ca. einem Jahrzehnt die ‚Ästhetik der Zugänglichkeit‘ (*aesthetics of access*) und mit ihr die kreativen und gesellschaftlichen Potenziale sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite inklusiv gestalteter Produktionen diskutiert (cf. z. B. Ugarte Chacón 2015). In all diesen Projekten werden die in der UN-Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen festgeschriebenen Überzeugungen wohl am ehesten berücksichtigt (cf. UN-BRK 2016, 4-6), weil der Zielgruppe hier der Zugang zu allen Stadien des Produktions- und Rezeptionsprozesses gewährleistet wird.

Ästhetik der AD

In der Kunst- und Kulturbranche ist der *Accessibility*-Gedanke noch nicht flächendeckend angekommen. Initiativen in diese Richtung entstehen meistens *bottom-up*. Nur selten besitzen ganze Kulturinstitute wie Theaterhäuser, Museen etc. fixe Strukturen, die den barrierefreien Zugang zum vollständigen hauseigenen Programm gewährleisten. Dabei weisen Kunst und *accessibility*, wie die Verfechter der integrierten AD immer wieder betonen, zahlreiche Schnittmengen auf, etwa den Blick für das Partikulare, Subjektive und außerhalb des Mainstreams Liegende, die Abwendung von reiner Effizienz und die Hinwendung zu offenen und inklusiven Gesellschaftsmodellen. Das macht die Kunst auch zum prädestinierten Mittel der gesellschaftlichen Inklusion (Snyder/Geiger 2022, 181; Greyson 2020, 10).

Die Tätigkeit des Film- und Performance-Beschreibers wird gemeinhin als grundlegend kreative Tätigkeit beschrieben. Perego (2018, 115) apostrophiert die AD als „highly creative process“. Diese kreative Handhabe sei Patiniotaki (2022, 144) zufolge schwerlich bei anderen Formen der Translation zu finden. Snyder (2008, 192) und Díaz Cintas (2007, 52) vergleichen den Audiodeskribenten mit einem Schriftsteller. Auch der Vergleich mit einem Maler wird nicht selten bemüht (cf. „create a picture“ in Schaeffer-Lacroix/Reviere/Di Giovanni 2023, 3). Und trotzdem wird in Abhandlungen zur AD und in einschlägigen Regelwerken immer wieder die Richtlinie geäußert, der Beschreiber möge sich bei seiner Arbeit an Grundsätze einer objektiven bzw. möglichst neutralen Darstellung des Sichtbaren halten. Benecke (2004) zufolge muss die AD „unaufdringlich und neutral“ sein, ohne jedoch monoton zu wirken. Und auch im Theater- und Opernkontext soll eine AD, so Dobroschke/Kahlich (2019, 194), „dem blinden Besucher“ lediglich „Erläuterungen zur Handlung und zum visuellen Erscheinungsbild der Schauspieler“ an die Hand geben.

Dass diese beiden Perspektiven in einer AD, die sowohl einer Übermittlung des Sichtbaren, aber auch der ästhetischen Wirkung gerecht werden möchte, zwar häufig diametral gegenüberstehen und doch miteinander versöhnt werden müssen, ist Teil der spezifischen Schwierigkeiten der Tanz-AD. Von John D’Agata werden diese widerstrebenden Anforderungen als individuelle Unverfügbarkeiten dargestellt, wenn er schreibt:

I’m an audio describer, which means there are a dozen blind audience members listening right now to my voice, trusting me to report accurately all the physics of this dance, all the lighting, all the fabric, all the color, all the motion – all without the meaning. I’m their eyes – the head usher reminds me – but not their interpreter, which means words like *scary* and *boring* and *like* and *therefore* are out of the question. The same goes for *which reminds me of*, though it’s what I’m thinking, can’t stop thinking of. (D’Agata 1997, 318; Hervorh. wie im Original)

D’Agata skizziert in Form einer Ich-Erzählung die möglichen Empfindungen eines Tanzbeschreibers, der damit konfrontiert ist, eine kohärente und ‚getreue‘ Beschreibung zu liefern, und gleichzeitig angehalten ist, aktiv Formulierungen zu meiden, die ihn als Beob-

achter in den Vordergrund rücken. Dabei sind es genau jene auf die eigene Leiblichkeit und Erfahrungswelt bezogenen Wendungen wie „which reminds me of“, die sich seinem Ich-Erzähler als Beschreiber förmlich aufdrängen. Eine ähnliche Forderung wurde auch sehr oft für das Übersetzen als lediglich vermittelnde Tätigkeit formuliert. Sie entspricht dem Anliegen, den Übersetzer möglichst transparent oder unsichtbar zu halten. Eine solche Haltung hat Lawrence Venuti bereits Ende des 20. Jahrhunderts in *The Translator's Invisibility* (32018) aufs Schärfste kritisiert. Denn Objektivität zu fordern kommt einer Ausschaltung des Übersetzers oder, in diesem Fall, des Beschreibers gleich. Das Produkt – die Übersetzung, die AD – verliert seine Identität. Das oben genannte Objektivitätsgebot, für das er allgemeine Gültigkeit reklamiert, ist erwartungsgemäß nicht haltbar, haben doch kognitionstheoretische und übersetzungshermeneutische Studien gezeigt, dass jegliches Übersetzen – vielleicht noch mehr jegliches intersemiotisches Übersetzen – die Spuren der Individualität des Übersetzersubjekts in sich trägt. Jedes Sehen ist positioniert. Und jede Wiedergabe dieses Sehens vielleicht noch mehr. Dies bestätigen auch rezente Arbeiten im Bereich der audiovisuellen Übersetzung und der AD im Speziellen (cf. Schaeffer-Lacroix/Reviers/Di Giovanni 2023).

Die Forderung nach Objektivität steht in bestimmten Kontexten zudem im diametralen Gegensatz zu den Charakteristika und Zielen ästhetischer Kommunikation. Kunst soll nicht ‚steril sein‘ oder die Rezipienten ‚kalt lassen‘. Sie soll die Rezipientenschaft involvieren und die Aufmerksamkeit auf die sie hervorbringenden Künstlersubjekte und Kunstobjekte, deren Materialität und Sinn richten. Und so kristallisieren sich für uns, wie in der Einleitung bereits aufgeworfen, die folgenden Fragen heraus, für die mit der exemplarischen Analyse von *Triton* Antworten bzw. zumindest Ansätze für eine Beantwortung gegeben werden sollen: Hat die AD selbst ästhetischen Charakter bzw. vermag sie es, dem multimodalen Erlebnis aus Tanz und Musik eine sprachästhetische Dimension hinzuzufügen? Inwiefern berücksichtigen Ballettbeschreiber die Musik – als hörbare und hörbar bleiben müssende Dimension – explizit in der AD mit? Welche Expertise muss ein solcher Akteur mitbringen?

Fallstudie: Zur AD der aufgezeichneten Tanzperformance *Triton* (Decouflé/Hachet)

In Frankreich ist die Entwicklung der AD von Tanz in einem Kontext zu verorten, der von starken Eingriffen der *Public Policy* in den Kunstbereich geprägt ist. Um den Zugang zu den Werken für möglichst viele Menschen zu ermöglichen, fördern choreographische Einrichtungen Vermittlungs- und pädagogische Aktivitäten rund um die Werke und bemühen sich umgekehrt darum, Amateurtänzer in die choreographischen Prozesse einzubinden (zur Definition und Beschreibung von sog. ‚Amateuren‘ im zeitgenössischen Tanz und zu ihrer Präsenz bei und in seiner Vermittlung siehe Briand 2017). Die Ausrichtung auf Zuschauer mit Behinderungen kann als ein logischer Bestandteil dieses Inklusionsprozesses angesehen

werden. Inzwischen bieten einige Theater Aufführungen mit AD an, und die daraus resultierenden Aufnahmen werden oftmals auf Videoplattformen der Institutionen frei zugänglich gemacht. Im Rahmen dieses Artikels richten wir unsere Aufmerksamkeit auf ein Werk, in dem die künstlerischen Phänomene rund um die AD repräsentativ zutage treten: *Triton* wurde 1990 von Philippe Decouflé geschaffen, einem französischen Choreographen, der durch die Gestaltung der Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele 1992 in Albertville bekannt wurde. Regie führte der ebenfalls bekannte Drehbuchautor und Regisseur Vincent Hachet. Für dieses 25minütige choreographische Werk wurde eine AD von Valérie Castan erstellt, die auf der Plattform *Numéridanse* (cf. Decouflé/Hachet 1991) zugänglich ist.⁵

Triton ist ein spektakuläres Stück, in dem in einem manchmal frenetisch-hektischen Rhythmus zahlreiche Szenenspiele aufeinander folgen, die von einem akrobatischen Tanz getragen werden und zuweilen auf visuellen Illusionen fußen. Das Stück stellt daher eine besondere Herausforderung für die AD dar: Sie muss dem heterogenen, durch vielfältige Formen der Sehbehinderung und Blindheit gekennzeichneten Publikum eine Geschichte erzählen, die weitgehend von der konkreten visuellen Vorstellungswelt abstrahiert. Sie mobilisiert akustische und sprachliche Ressourcen, um von Gesten zu erzählen, die speziell für den Blick bestimmt und zumeist nahezu lautlos sind. Wie entwickelt die AD in diesem Zusammenhang eine spezifische Hörfassung, die dem rhythmischen und semiotischen Fluss des Tanzes folgt und beim Rezipienten jene motorischen Empfindungen und ästhetischen Eindrücke hervorruft, die in den Gesten der Tänzer ihren Ausgang nimmt?

Um diese Phänomene zu erfassen, befasst sich die folgende Analyse mit der Art und Weise, wie die AD rezipientenspezifisch ausgearbeitet ist. Methodisch gehen wir folgendermaßen vor: Wir untersuchen den Klangfluss der AD und den Bewegungsfluss der Tanzgesten, wie sie im Video sichtbar werden. Wenn man bei einer translatologischen Terminologie bleibt, könnte man sagen: Wir analysieren den Ausgangstext (den musikbegleiteten Tanz) *und* den zeitgleich hervorgebrachten Zieltext (die Beschreibung). Ein solcher Ansatz überschreitet zwar das Ziel der AD, die gerade für die Ohren (nichtsehender Personen) konzipiert ist. Für Diskussionen über die Adäquatheit oder – weniger wertend – die Passung beider Anteile einer audiodeskribierten Tanzperformance für ein gemischtes Publikum ist dieser vergleichende Ansatz aber eine notwendige Bedingung. Das bedeutet nicht, dass die AD in einem penibel synchronen oder parallelen Verhältnis zur Tanzperformance stehen muss. Abgesehen davon, dass man eine solche Deckungsgleichheit – dem Verhältnis von Original und Übersetzung ähnlich (cf. Ortega y Gasset 1977, 8) – als ‚Utopie‘ entlarven müsste, erscheint uns hier gerade das Spiel von und mit Äquivalenz, Echo und Abweichung als Ausgangspunkt unserer Ausführungen interessant. Am Beispiel einiger repräsentativer Ausschnitte aus verschiedenen Sequenzen von *Triton*, möchten wir die Untersuchung der lexikalischen und narrativen Entscheidungen der AD mit der ästhetischen Analyse der Bewegungen der Tänzer verknüpfen. Eine Methodik der ästhetischen Analyse von choreographischen Werken, die sich auf die detaillierte Untersuchung der Gestik der Tänzer stützt, findet sich bei Roquet (2019) zusammengefasst. Diese beiden Perspektiven – die lexikalisch-narrative Dimension in Verbindung mit der

tanzästhetischen Bewegungsanalyse – finden ihre Konvergenz im Begriff des Rhythmus, der hier als eine sowohl akustische als auch kinetische Einheit betrachtet wird. Rhythmus ist wahrnehmbar in den Variationen des sprachlichen und gestischen (Grund-)Tempos, in stimmlichen oder körperlichen Akzentsetzungen, in Stille und Stillstand, vor allem aber im zeitlichen Ablauf von Sprach- und Gestensequenzen, d. h. in der spezifischen Dauer, die dem akustischen oder visuellen Ereignis eigen ist. Im Anschluss an Meschonnic (1974) stellen wir die Hypothese auf, dass der Ablauf dieses rhythmischen, gesprochenen oder visuellen Flusses vom Hörer oder Zuschauer einverleibt und durch ihn damit die Bedeutung des Werks erschaffen wird.

Die gleichzeitige Wahrnehmung von Ton und Gestik ist in diesem Sinne sowohl unsere Analysemethode als auch das Ziel unserer Überlegungen: Die AD ist in der Tat selbst mit dem Tanz synchronisiert, da sie sich seiner Zeitlichkeit anschmiegt und in ihrem Erzählfluss dem dramaturgischen Ablauf der Szenen und Tableaus folgt, die das choreographische Werk vorgibt. Auf diese Weise wird die Erzählung des Tanzes in die Modulationen der musikalischen und szenischen Atmosphäre eingebettet, die ihrerseits für den Zuhörer wahrnehmbar sind. Die prosodische Faktur der AD und die konkrete stimmliche Umsetzung scheinen die akustische Übersetzung des Tanzes zu sein: Sie beschleunigt, um das ungezügelte Tempo einer Geste zu unterstreichen, sie wird sanft, wenn sich eine Bewegung im Körper verteilt, sie ist manchmal abwesend, um die ausdrucksstarke Klangwelt der Musik nachschwingen zu lassen, welche quasi wie ein Echo des Tanzes mit seinem Ausdrucksspektrum wirkt. Die AD versucht also an einer Vielzahl von Stellen und hinsichtlich einiger zentraler Parameter (z. B. Fluss, Ablauf und Geschwindigkeit der Ereignisse, Erschaffung einer Atmosphäre, Effekthascherei bestimmter Gesten) eine dem gestisch-visuellen Ausgangswerk möglichst nahe Hörform des Tanzes zu erschaffen. Sie übernimmt durch stimmliche sowie prosodische Parameter und verschiedene Klangfiguren (wie Assonanzen und Repetitionen) bestimmte visuelle Strukturen des Tanzes, aber eben ohne auf eine dezidierte Treue zum Tanz als ein ‚Original‘ abzielen. Die AD komplementiert den Tanz, ohne jedoch seine Kopie zu sein; sie lässt ihn in je eigener Form neu in Erscheinung treten. Aussagegehalt und Emotionsgehalt nähern sich einander an. Wie stark diese jeweilige Annäherung ist, liegt sicherlich im Auge des (nicht-sehenden) Betrachters und ist individuell geprägt, und zwar je nachdem, welche Ausprägung und Nuancierungen der Idiolekt aufweist, welche Assoziationen mit der AD hervorgerufen werden können und wie sich Beschriebenes in die eigenen Wahrnehmungs- und Vorstellungswelten stimmig einpassen lässt oder gerade auch nicht.

Diese makrostrukturelle Abstimmung ist jedoch nur um den Preis einer manchmal erheblichen Abweichung vom ‚Ideal‘⁶ einer mikrostrukturellen Gleichzeitigkeit möglich. Absolute Synchronität ist – auf der Ebene eines choreographischen Satzes betrachtet – nur eine der möglichen Arten der Beziehung zwischen der Dauer einer Geste und der Dauer der verbalen Sequenz, die sie beschreibt. Manchmal beginnt diese Sequenz genau in dem Moment, in dem der Tänzer seine Bewegung ausführt, und setzt sich gegebenenfalls noch fort, während der Tänzer bereits zur nächsten Geste ansetzt; oder sie geht ihr voraus, sodass der Fluss der verbalen Phrase die Bewegung des Tänzers erreicht, sie dann begleitet und endet, wenn

er zum Stillstand kommt. Für einen Zuschauer, der gleichzeitig zuhört und den Tanz sieht, moduliert dieser Antizipationseffekt die Wahrnehmung der Dauer der Gesten. Wenn der Tänzer beispielsweise eine Reihe von Drehungen des Oberkörpers („cercles du buste“), eine gleichermaßen kurze als auch rasche Bewegung, in einem hohen Tempo ausführt (wie z. B. bei 01:40), unterstreicht die AD, dass die Bewegung allmählich langsamer wird (zunächst: „cercle, cercle, cercle“ [„Kreis, Kreis, Kreis“], dann: „[il] ralentit les cercles du buste“ [„er verlangsamt das Kreisen des Oberkörpers“]). Für den Betrachter ist dieses *ritardando*, das in der AD bereits frühzeitig durch die verzögerte Äußerung der Wortwiederholungen eingeleitet wird, jedoch noch nicht in gleicher Weise wahrnehmbar. Diese Verlangsamung zu benennen, beeinflusst dann wiederum die visuelle Wahrnehmung des Tanzrhythmus: Die Wiederholung erscheint uns wie eine Zeitschleife und die Geste scheint dabei immer identisch zu sein, während die Verlangsamung dazu anregt zu beobachten, wie sich die Geste in einer allmählich gedehnten Dauer entfaltet. Dieses Phänomen wird noch verschärft, wenn die Tänzer tatsächlich dieselbe Bewegung wiederholen. Wenngleich die daraus resultierenden sichtbaren und visuellen Effekte sehr unterschiedlich sind, je nachdem, ob sie auf einer Qualität der Repetition oder der Akkumulation beruhen oder ob sie versuchen, den Zuschauer in einen hypnotischen Zustand zu versetzen, ermöglichen sie aus einer komparatistischen Perspektive heraus Beobachtungen über jene Strategien, die herangezogen werden, um die Iteration von Gesten hörbar zu machen: Die AD von Castan besteht auf der Wiederholung eines Begriffs, der die Bewegung einer Synthese gleich zusammenzieht („balance, balance“ [„schwingt, schwingt“], 14:00; „tourne, tourne, tourne“ [„dreht, dreht, dreht“], 15:40), oder sie in ihre räumlichen Ausrichtungen auffächert („derrière, côté, devant“ [„hinten, Seite, vorne“], 01:06), sie mit einer kurzen poetischen Formel erwähnt („c’est le garçon girouette aux bras moulinette“ [„das ist der Wetterfahnenjunge mit den Windrädchenarmen“], 01:20) oder schweigt, um die letzten ausgesprochenen Worte nachklingen zu lassen, so wie eben auch die Geste in diesem Moment ihr Echo zu suchen scheint.

Umgekehrt bedeutet das klangliche Zusammentreffen von Beschreibung und Tanz auch nicht zwangsläufig eine Übereinstimmung der von ihnen vermittelten Wahrnehmungsinformationen. Dieses Phänomen lässt sich folgendermaßen erklären: Während Tanzschritte, die aus einer akademisch etablierten Technik hervorgehen, durch ein kodifiziertes Vokabular bezeichnet werden können, das ihre kinetischen Eigenschaften zusammenfasst (z. B. im Fachbegriff der ‚Arabeske‘, des ‚Pas de chat‘ oder des ‚Cambré‘), entfaltet *Triton* ein gestisches Universum, das in keinem etablierten Repertoire enthalten ist. Um es zu beschreiben, müssen die Körperteile, die es initiieren, benannt, seine Dynamik – sein Rhythmus, seine Orientierung im Raum, die Energie, die es freisetzt – beschrieben oder ein metaphorisches Vokabular verwendet werden, um seine motorischen Qualitäten zu bezeichnen. Kurzum: Es wird ein analytischer Prozess in Gang gesetzt, dessen Verbalisierung oft länger dauert als die tatsächliche Ausführung der Geste. Diese zeitliche Beschränkung impliziert, dass selektiert werden muss und dass auch in diesem Fall die Audiodeskribentin Castan für jede Geste einige ihrer auffälligsten und markantesten Eigenschaften auswählt. Dementsprechend gebraucht sie Begriffe und Formulierungen, die sich durch Kürze und Ausdrucksgewalt auszeichnen

und performance- und zielgruppenspezifisch ausgewählt wurden. Es kommen also verschiedene Lösungen zum Einsatz, wie das Verhältnis zwischen Beschreibung und Tanzszene gestaltet wird. Dieses muss in jeder zu beschreibenden Situation neu ausgehandelt werden.

Die Audiodeskription bezieht sich auf den Ablauf des choreographischen Werks, ohne eine wörtliche und redundante Transkription der Gesten auf der Bühne zu bieten. Sie richtet sich nämlich an einen Zuhörer, nicht an einen Zuschauer, und überführt die visuelle Logik der choreographischen Ereignisse in eine hörbare Struktur: Während sich die tänzerische Geste gleichzeitig durch verschiedene Körpersegmente und in unterschiedliche Richtungen entfalten kann, folgt die verbale Rede einem linearen Ablauf, innerhalb dessen die verschiedenen szenischen Ereignisse sukzessive, aber auch gemäß einer bestimmten Logik, wiedergegeben werden. Die Audiodeskription muss daher die Kohärenz jeder beschriebenen Szene sicherstellen. Sie folgt dabei dem Modell der realistischen Erzählung, die von einem Identitätsprinzip – auf die Tänzer wird sich anhand der Figurennamen (Colombine, Harlekin) oder durch Details ihrer Kostüme bezogen („elle porte une coiffe en fourrure avec de petites oreilles“ [„sie trägt eine Pelzkappe mit kleinen Ohren“], 02:20) –, aber auch von einem Plausibilitätsprinzip (sowohl erzählerisch als auch körperlich) geleitet wird. Dieses Prinzip der Einheit bedeutet dann, dass jedes szenische Ereignis genau lokalisiert werden kann, entweder durch räumliche Angaben, die durch markante Richtungsangaben angedeutet werden, oder durch die Erwähnung der Darsteller, die daran beteiligt sind. Während wir eine Wolke von Lichtpunkten beobachten, die sich auf einer Projektionsfläche in alle Richtungen bewegen und dadurch die Silhouette einer Tänzerin erkennen lassen, spricht die Beschreiberin von „une silhouette reconstituée par une lumière vibrante“ [„einer durch vibrierendes Licht rekonstruierten Silhouette“], 08:14), sodass das Spiel der Illusion vom abstrakten Raum der Bühne auf den greifbaren Körper der Tänzerin übertragen wird. Auch die Bewegungen der Darsteller müssen ständig den Gesetzen der Physik gehorchen, wie beispielsweise während einer Sequenz, die mit dem Bild einer Tänzerin beginnt, die in der Luft zu schweben scheint. Wir verfolgen ihre leichten, schwerelos anmutenden Bewegungen mit unseren Augen. Gleichzeitig wird in der Beschreibung (02:50) ein Seil erwähnt, das die Tänzerin in dieser Gleichgewichtsposition hält, obwohl es im Halbdunkel nahezu unsichtbar ist. Dieser ‚Trick‘ wird dem Hörer von Anfang an offenbart, um die logische Kohärenz der Szene zu gewährleisten, während der Zuschauer hingegen eingeladen wird, seine Ungläubigkeit auszusetzen und sich auf die Illusion und Fiktion des (Kunst)Werks einzulassen (cf. Tomsco/Mason/Knight 2015). (Ästhetische) Leerstellen, die erst im Nachhinein sinnhaft werden, scheinen damit in der sichtbaren Performance geläufiger zu sein als in ihrer Hörversion.

Die realistische und detailreiche Beschreibung äußerlich wahrnehmbarer Phänomene (Farben der Kostüme, räumliche Verortungen auf der Bühne etc.) scheint sich gerade umzukehren, wenn man sich auf die narrativen Prozesse konzentriert, die der Beschreibung der Bewegungsabläufe in den Körpern der Tänzer gewidmet sind. Es fällt sofort auf, dass der Beschreibung der Kostüme, des Bühnenbilds oder der Bühnenspiele („le stylo crisse sur la vitre suspendue“ [„der Stift knirscht auf der aufgehängten Glasscheibe“], 06:30), „une

lumière tamisée orangée tourne comme une lanterne magique“ [„ein gedämpftes orangefarbenes Licht dreht sich wie eine Laterna Magica“], 03:16) hohe Präzision verliehen wird, die durch dezidiert detaillierte Beschreibungen, suggestive Klangspiele wie Alliterationen und eindrucksvolle poetische Sprachbilder hervorgehoben werden. Im Gegensatz dazu scheinen die Bewegungen der Tänzer relativ ungenau bezeichnet zu werden („ils dansent“ [„sie tanzen“], 06:12), als von generischen Körpersegmenten ausgehend („le bras“ [„der Arm“], „la jambe“ [„das Bein“]). Wir können annehmen, dass diese sehr ausweichende Körpernomenklatur dem Hörer die Aufnahme erleichtert (cf. Castan 2020, o. S.): Die Angaben scheinen zwar zu fragmentarisch, um sich die angesprochene Geste präzise vorzustellen, aber sie sind zweifellos ausreichend schematisch und explizit, um sie sich vorzustellen und sogar zu fühlen – ausgehend von den Referenzpunkten unseres eigenen Körpers. Kleege (2014, 11) spricht in diesem Kontext von einer „kinästhetischen Empathie“. Castan scheint darauf zu fokussieren, die Gesten der Tänzer als eine Abfolge von zu vollziehenden Handlungen zu benennen:

[...] il plie les bras en appui sur le cube, les jambes levées en arrière s'écartent sur les côtés, les pieds se posent sur le cube, il redresse le buste et s'agrippe aux cordes bras tendus au-dessus de la tête. (15:20)

(... er winkelt die Arme an, gestützt auf den Würfel, die nach hinten gehobenen Beine spreizen sich zur Seite, die Füße werden auf den Würfel gesetzt, er richtet den Oberkörper auf und hält sich mit über dem Kopf ausgestreckten Armen an den Seilen fest. [Unsere Übersetzung])

Auf diese Weise liefert die Audiodeskription dem Hörer alle posturalen, gravitativen und muskulären Hinweise, die er benötigt, um diese Körperhaltung zu verinnerlichen. Tendenziell lässt sich festhalten, dass atmosphärische und konkreter benennbare Elemente (wie Kostüme, Bühnenbild oder Lichtverhältnisse) vorrangig in der Beschreibung abgebildet werden, da das Bewegungsmaterial ohnehin nur in geringer Detailtreue wiedergegeben werden kann – für mehr reicht die zur Verfügung stehende Zeit beim Einsprechen des AD-Textes häufig nicht.

Diese offensichtliche Unbestimmtheit der Visualität von Gesten wird jedoch durch ein implizites Körpermodell motiviert: Die Audiodeskription entlehnt ihre Codes dem Filmbereich, in dem sie sich zuerst entwickelt hat. Nun sind die Gesten der Figuren in Filmen aber hauptsächlich transitive Handlungen, die eine Aktion auf einen Gegenstand oder einen anderen Körper übertragen (cf. Soulier 2016)⁷. Audiodeskriptionsrichtlinien für Filme legen fest, dass Handlungen durch Sätze im Präsens, in der dritten Person Singular, im Aktiv und in einer objektiven Tonalität bezeichnet werden müssen (cf. Morisset/Gonant 2008, o. S.). Die Übertragung dieses Modells auf die Tanzbewegung trägt dazu bei, die Vorstellung von einem sehr tonischen und willensstarken Körper zu erwecken: Jede Geste wird als durch ein praktisches Ziel motiviert beschrieben („il tourne sur place pour la changer de direction“

[„er dreht sich auf der Stelle, um sie in eine andere Richtung zu lenken“], 04:42) und mit Aktionsverben aus dem Register mechanischer Bewegungen bezeichnet („elle lève la jambe“ [„sie hebt das Bein“], 03:52; „il pivote“ [„er dreht sich“], 05:06; „il bascule vers l’arrière“ [„er kippt nach hinten“], 13:40). Dies verstärkt den Eindruck eines starren Körpers, der in energischen Bewegungen eingebunden ist, die manchmal im Widerspruch zur Ästhetik des Werks stehen, nur noch weiter. Wenn es in der Beschreibung heißt, dass der Tänzer seine Partnerin „pousse“ („anschubst“) (04:09), lenkt die Szenographie den Blick eher auf die Folge dieses Schubsens, nämlich auf das luftige, kreisförmige Schwingen der Tänzerin, die an einem Seil hängt. Sie selbst wird als „flott[ant] au-dessus de la piste“ („über dem Schauplatz treibend“) (04:25) beschrieben – ein visuell überraschendes Bild, da auch betont wird, dass sie an einem Seil hängt, d. h. von den Bügeln gehalten wird und nicht von unten, wie durch den Auftrieb von Wasser, gestützt wird. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass sich das Verb „flotter“ („schwimmend treiben, floaten“) auch in Labans Nomenklatur der Aktionsverben einfügt: Im System der *Effort Shapes* (d. h. Antriebs- bzw. Ausführungsqualitäten) (cf. Loureiro 2013)⁸ bezeichnet „flotter“ („schwimmend treiben“) die Verbindung eines leichten Gewichts-faktors, eines flexiblen Raums und einer ausgedehnten Zeit, d. h. die exakte verbale Umsetzung des visuellen Effekts, den wir beobachten: Es ist genauso überraschend, sich einen Körper vorzustellen, der ohne Wasser schwimmend treibt, wie eine in der Luft liegende Tänzerin zu beobachten. Es wird eine Gerichtetheit in die Bewegungsabläufe eingeschrieben, wenn eine jede Geste verbal in Verbindung mit einem praktischen Ziel dargestellt wird.

Dieses Vorgehen wie auch andere oben in der Analyse dargestellte Lösungswege zur Ausformulierung der AD treten uns wie ein Inventar an Strategien entgegen, auf die zurückgegriffen werden kann, um die Komplexität der Tanzperformance im Sinne und Interesse eines nicht sehenden Publikums zu bändigen. Weiterführend müsste an diese Überlegungen nun ein breiteres Spektrum an Fallbeispielen genauer unter die Lupe genommen werden, um diese Beobachtungen noch weiter verfestigen zu können. Parallel wäre zudem ein komparatistischer Ansatz aufschlussreich für die Entscheidungsprozesse bei der AD: Zu welchen unterschiedlichen ADs kommen verschiedene Audiodeskribenten mittels welcher technischen Vorgehensweisen?

Fazit

Die Audiodeskription von Tanzaufführungen in all ihren Modalitäten ist ein bisher wenig beachteter Forschungsbereich. Mit dem vorliegenden Beitrag wird einerseits die Absicht verfolgt, die existierende Literatur in diesem Bereich zu würdigen und produktiv für unsere Problematik einzusetzen, und andererseits einen Analyseweg vorzuschlagen, der Perspektivierungen aus der Tanzwissenschaft einbindet und daher aus diesem Blickwinkel die spezifische Ästhetik von Audiodeskriptionstexten beleuchtet.

Wie sind nun die eingangs gestellten Fragen zu beantworten, die mit diesem Beitrag aufgearbeitet werden sollen? Trägt die AD selbst in diesem Kontext ästhetischen Charakter in

sich? Nein und ja. Denn sie verfolgt zunächst pragmatisch-funktionale Zielrichtungen des Zugänglichmachens performativer Kunstformen und benötigt dafür aber ästhetisch agierende Werkzeuge, um beim nicht sehenden oder blinden Zuhörer den visuell-ästhetischen Effekt der auf Sichtbarkeit ausgerichteten Tanzperformance über die AD auf auditivem Wege vor dem inneren Auge zu erwecken. Der Spagat zwischen diesen beiden Polen ist jedoch herausfordernd, da beispielsweise die Geschwindigkeit und somit der Rhythmus der tänzerischen Ausgangstextur unmittelbaren Einfluss auf den audiotranskribierten Text- und Sprechfluss nehmen. Zugleich kann jedoch gerade auf dieser Ebene hochgradige Wirkung entfaltet werden: Sowohl textimmanente Lösungen (z. B. durch eine bestimmte feinsinnige und aussagekräftige Wortwahl) kommen zum Tragen, als auch paraverbale Kommunikationskomponenten, wenn z. B. visuelle Effekte durch Stimme, Stimmlage, Intonation, Artikulation, Lautstärke, Sprechtempo sowie Sprechpausen – kurz: durch die Prosodie – ins auditive Medium des gesprochenen Texts transponiert werden. Daher auch die Bejahung in Hinblick auf die Frage, ob die AD es vermag, dem multimodalen Erlebnis aus Tanz und Musik eine sprachästhetische Dimension hinzuzufügen. Durch die z. T. minutiöse paraverbale Ausgestaltung des (vorab konzipierten) Textes wird das geschriebene Wort zur verbalen Performance, die die Fähigkeit hat, visuelle Qualitäten hörbar abzubilden. Eine spannungsreiche Erkenntnis ist in diesem Kontext, dass Beschreibungen von Kostümen und Szenerie innerhalb der Tanz-AD detailreicher ausfallen als jene Beschreibungspassagen, die den Bewegungen und konkreten Tanzhandlungen gewidmet sind. Letztere wären eigentlich als Herzstück der AD einer Tanzaufführung zu erwarten, ist doch die rhythmisch-strukturierte Bewegung des Tanzkörpers im Raum das Charakteristikum *par excellence* des Tanzes.

Außerdem behält die Frage nach der Berücksichtigung der Musik durch die Tanzbeschreiber weiterhin offene Stellen, die weiterführend in gezielten Interviews mit Audiodeskribenten zu eruieren wären. Als hörbare und notwendig hörbar bleibende Dimensionen überlagern sich Musik, Geräuschkulisse der Bühne und der Klang des gesprochenen AD-Texts. Sie wirken zusammen, bringen sich gegenseitig zum Klingen, bergen aber auch das Risiko von Interferenzen. Bis zu welchem Ausmaß kann jedoch bei diesem intersemiotischen Übersetzungsprozess auch noch dezidiert die Multimodalität Aufmerksamkeit in der Ausarbeitung der AD erhalten, wo doch eigentlich erst einmal ein Kontinuum zwischen sprachlichen und intersemiotischen *Transfer*prozessen im Zentrum steht?

Während wir detaillierte Antworten auf diesen Themenkomplex schuldig bleiben, so lässt sich andererseits festhalten, dass sich durch das Zusammenführen von methodischen Ansätzen der Translationswissenschaft und der tanzwissenschaftlichen Analyse die Ästhetik von Tanzaudiodeskriptionen in mehreren Schichten freilegen lässt. Beim Übertragen des tänzerischen Ausdrucks in eine zunächst schriftlich verbalisierte Textform zur späteren mündlichen Wiedergabe *in situ* wird eine Rhetorik der Effizienz und Effektivität entwickelt, um das Geschehen auf der Bühne wiederzugeben. ‚Effizienz‘ insofern, als körperlicher Ausdruck zwar nicht ohne Reibungsverluste in sprachlichen Ausdruck überführt werden kann, der Beschreiber allerdings dennoch auf kondensierende und zugleich möglichst bedeutungsreiche Formulierungen zielt. ‚Effektivität‘ insofern, als die AD mit den ihr zur Verfügung stehen-

den knappen Mitteln einen Erlebnisraum eröffnet, in dem sich Aussage- und Emotionsgehalt der involvierten Ausdrucksmittel unterschiedlicher semiotischer Herkunft begegnen. Die AD übernimmt mittels des Klangs ein bestimmtes Maß an visuellen Strukturen des Tanzes, transponiert sie in verbale und paraverbale Komponenten, ohne jedoch dem unerreichbaren Ideal der treuen Abbildung des ‚Originals‘ nachzueifern. Die AD wird aus diesem Verständnis heraus nicht nur Kopie des Tanzes, sie entfaltet Eigenständigkeit und damit einhergehend eine individuelle Ästhetik, mit der sie sich bereichernd über dem tänzerischen Geschehen ausbreiten kann und für das nicht sehende, aber auch für ein sehendes Publikum einen Zugewinn bedeuten mag. Dann ist die AD (in sicher je unterschiedlichem Ausmaß) zwar ein neu hinzutretender, aber ästhetisch gleichberechtigt anzusehender Teil der Performance, der auch eigene Sinn- und Erfahrungsdimensionen zu mobilisieren vermag.

Endnoten

- 1 Marco Agnetta ist Assistenzprofessor für Audiovisuelle Translation und Barrierefreiheit an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck.
Céline Gauthier ist assoziierte Tanzforscherin an der Université catholique de l'Ouest in Angers.
Eva Rothenberger ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Europäische Kulturgeschichte an der Universität Augsburg.
Bianca Prandi ist Postdoc-Universitätsassistentin für Dolmetschwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck.
- 2 Die Behindertenrechtskonvention wurde 2006 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet und ist am 26. Oktober 2008 in Österreich und am 26. März 2009 in Deutschland in Kraft getreten (cf. <https://www.behindertenrechtskonvention.info/historie/>, Zugriff 05.11.2024). Zitiert wird im vorliegenden Artikel die offizielle deutsche Übersetzung des Dokuments (cf. UN-BRK).
- 3 Dieser Aspekt wird hier deswegen nicht berücksichtigt, weil haptische Annäherungen an die Tanzaufführung in der Regel in Live-Kontexten stattfindet, und zwar über sogenannte, der eigentlichen Audiodeskription meist vorangeschaltete *Touch-Tours* oder *multisensorische Parcours* (vgl. Bläsing/Zimmermann 2021, 6f.). Bei der Rezeption von Tanzaufnahmen scheint der taktile Perzeptionsmodus eher sekundär zu sein.
- 4 Die (provisorische) Internetpräsenz des *Tanzlation*-Projekts: <https://www.uni-augsburg.de/de/forschung/einrichtungen/institute/iek/veranstaltungen/tagungen/tanzlation/> (Zugriff 24.12.2024). Eine deutsch-französische Tagung zum Thema (*Tanzlation – Tanz übersetzen zwischen Körpern, Texten und Vorstellungswelten*) fand vom 4. bis zum 6. Dezember 2024 in Augsburg statt. Die Publikation der Tagungsakten ist für 2026 geplant.
- 5 Der Vollständigkeit halber seien hier auch die beteiligten Tänzerinnen und Tänzer genannt: Herman Diephuis, Murielle Corbel, Eric Martin-Gousset, Michèle Prélonge, Marion Balester, Véronique de Franoux und Christophe Salengro. Die Musik wurde von Joseph Racaille komponiert. Philippe Guillotel entwarf die Kostüme. Vincent Hachet führte 1991 Regie.

- 6 Die Synchronität (im Film: ‚Bildsynchronität‘, hier eher: ‚Synchronität mit der Performance‘) wird implizit und explizit von vielen Richtlinien thematisiert und als ranghohe Richtlinie behandelt.
- 7 Im Werk *Actions, mouvements et gestes* unterscheidet der Tänzer und Choreograph Noé Soulier zwischen Handlungen, die er als „praktische Ziele, Absichten“ (Soulier 2016, 74) definiert, und Gesten, die im Sinne von „motorischen und expressiven Qualitäten“ (Soulier 2016, 92) betrachtet werden.
- 8 Angela Loureiro (2013, 93) bietet eine methodische Analyse von Labans ‚Effort‘ und dem Stellenwert, den Aktionsverben einnehmen, die die verschiedenen Verbindungen der Faktoren Gewicht, Raum und Energie zusammenführen.

Bibliographie

- Bartenieff, Irmgard / Lewis, Dori: *Body movements: Coping with the environment*. Abingdon: Routledge, 2002.
- Benecke, Bernd: „Audio-Description“. In: *Meta* 49,1 (2004), 78-80, <http://id.erudit.org/iderudit/009022ar> (Zugriff 18.11.2024).
- Bläsing, Bettina / Zimmermann, Esther: „Dance Is More Than Meets the Eye. How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience?“. In: *Frontiers in Psychology* 12 (2021), 1-15, DOI: 10.3389/fpsyg.2021.643848.
- Briand, Michel (Hg.): *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*. Pantin: Centre national de la danse, 2017.
- Castan, Valérie: „Dans une approche interprétative, la description comme outil pour désosser le réel“. In: *Interfaces* 43 (2020), DOI: 10.4000/interfaces.899.
- D’Agata, John: „Martha Graham, Audio Description Of“. In: *The Georgia Review* 51,2 (1997), 318-328.
- Díaz Cintas, Jorge: „Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual“. In: *TRANS: Revista de Traductología* 11 (2007), 45-60, DOI: 10.24310/TRANS.2007.v0i11.3097.
- Dobroschke, Julia / Kahlisch, Thomas: „Barrierefreie Informations- und Kommunikationsangebote für blinde und sehbehinderte Menschen“. In: Maass, Christiane / Rink, Isabel (Hg.): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 2019, 183-199.
- Gambier, Yves: „Multimodality and Audiovisual Translation“. In: Carroll, Mary / Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra (Hg.): *Audiovisual Translation Scenarios. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra, Copenhagen 1-5 May 2006*, 1-8, http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html (Zugriff 24.12.2024).
- Greco, Gian Maria: „The Nature of Accessibility Studies“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 1,1 (2018), 205-232.
- Greyson, Max: „Workbook ArtInAD. Tools for Artistic Integration of Audio Description in Contemporary Dance and Music Theatre“. In: *Un-Label* (2020), <https://un-label.eu/wp-content/uploads/Workbook-Tools-and-Methods-PDF-ENG.pdf> (Zugriff 05.10.2024).

- Jakobson, Roman: „Linguistische Aspekte der Übersetzung“. In: Jakobson, Roman (Hg.): *Form und Sinn*. München: Wilhelm Fink, 1974 (1959), 154-161.
- Jüngst, Heike E.: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2010.
- Jüngst, Heike E.: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020.
- Kleege, Georgina: „What Does Dance Do, and Who Says So? Some Thoughts on Blind Access to Dance Performance“. In: *British Journal of Visual Impairment* 32,1 (2014), 7-13, DOI: 10.1177/0264619613512568.
- Loureiro, Angela: *Effort: l'alternance dynamique*. Villers-Cotterêts: Ressources, 2013.
- Margolies, Eleanor: „Going to Hear a Dance: On Audio Describing“. In: *Performance Research* 20,6 (2015), 17-23, DOI: 10.1080/13528165.2015.1111044.
- Meschonnic, Henri: „Fragments d'une critique du rythme“. In: *Langue française* 23 (1974), 5-23.
- Morisset, Laure / Gonant, Frédéric: *Charte de l'audiodescription* (2008), <https://www.csa.fr/Media/Files/Espace-Juridique/Chartes/Charte-de-l-audiodescription> (Zugriff 18.11.2024).
- Ortega y Gasset, José: *Miseria y esplendor de la traducción*. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Katharina Reiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977 (1937).
- Patiniotaki, Emmanouela: „Audio Description for Dance Performances. An Artistic and Collaborative Approach“. In: *SQ – Status Questionis* 23 (2022), 143-165.
- Perego, Elisa: „Audio Description. Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices“. In: Pérez-González, Luis (Hg.): *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 2018, 114-129.
- Romero-Fresco, Pablo: „Accessible Filmmaking: Joining the Dots Between Audiovisual Translation, Accessibility and Filmmaking“. In: *JoSTrans – The Journal of Specialised Translation* 20 (2013), 201-223.
- Rokeby, David: „CulturAll“ (o. J.), <http://www.davidrokeby.com/Culturall2/contents.html> (Zugriff 05.11.2024).
- Roquet, Christine: *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*. Pantin: Centre national de la danse, 2019.
- Schaeffer-Lacroix, Eva / Reviere, Nina / Di Giovanni, Elena: „Beyond Objectivity in Audio Description: New Practices and Perspectives“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 6,2 (2023), 1-7, DOI: 10.47476/jat.v6i2.2023.309.
- Schneider, Katja: *Tanz und Text. Zu Figurationen von Sprache und Bewegung*. München: K. Kieser, 2016.
- Schneider, Katja (Hg.): *Routinen im Tanz. Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung*. Bielefeld: transcript, 2023.
- Snyder, Joel: „Audio Description. The Visual Made Verbal“. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, 191-198.

- Snyder, Joel / Geiger, Esther: „Opera and Dance Audio Description“. In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa (Hg.): *The Routledge Handbook of Audio Description*. London/New York: Routledge, 2022, 168-182, DOI: 10.4324/9781003003052-14.
- Soulier, Noé: *Actions, mouvements et gestes*. Pantin: Centre national de la danse, 2016.
- Tomsko, Michel / Mason, Emma / Knight, Mark (Hg.): *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*. London: Bloomsbury, 2015.
- Ugarte Chacón, Rafael: *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript, 2015.
- UN-BRK – UN-Behindertenrechtskonvention: „Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen“. Deutsche Übersetzung. In: <https://broschuerenservice.sozialministerium.at/Home/Download?publicationId=19> (Zugriff 05.11.2024).
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Abingdon/New York: Routledge, 2018 (1995).
- Wünsche, Maria: „Audiodeskription“. In: Künzli, Alexander / Kaindl, Klaus (Hg.): *Handbuch AVT. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 2024, 149-161.

Filmographie

- Decouflé, Philippe (Choreograph) / Hachet, Vincent (Réalisateur): *Triton* (Audiodescription). Ministère de la Culture: CNC – Images de la culture, 1991, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/triton-audiodescription> (Zugriff 05.10.2024).