



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Darstellung von DolmetscherInnen im Film: Klischees  
und Stereotypen“

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Mariana Lino Agria Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 065 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Dolmetschen Deutsch, Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Kadric-Scheiber



## *Danksagung*

*In erster Linie möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Mag. Dr. Kadric-Scheiber für ihre Unterstützung und ihre stets ermunternden Worten bedanken. Dank gilt ebenfalls meiner Familie und all diejenigen die mich im Zuge meiner Arbeit unterstützt haben, insbesondere Joana Arnaud, Ana Bernardes, Corinna Brandstetter, Gabor Deutsch, Philipp Drexler, Francisco Falcão, Mmag. Ansgar Gersmann, Florian Haider, Sanja Mirkovic, Philip Pickering, Mag. Franz Porotschnik, Manuel Rössner, Manuel Sommerfeld, Christian Sommerlatte, und Juliane Winkler.*



“Translation has become a kind of master metaphor epitomizing our present *condition humaine* in a globalized and centerless context, evoking the human research for a sense of self and belonging in a puzzling world full of change and difference.”

Dirk Delabastita

„Fictional Representations.“ In: Baker, Mona und Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second Edition*. New York/Abingdon: Routledge 2009, 109-112.



<b>Einleitung .....</b>	<b>2</b>
<b>1. Zentrale Konzepte und Begriffe: Image, Stereotypisierung, Vorurteil, Klischee.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Stereotyp .....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. Klischee .....</b>	<b>8</b>
<b>1.3. Vorurteil.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4. Bild und Image .....</b>	<b>12</b>
<b>1.5. Mediale Stereotypenbildung und -aneignung.....</b>	<b>14</b>
<b>2. Medial (re)produzierte Stereotype.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Nationen- und Ethnienstereotyp.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2. Das Berufsstereotyp .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2. Geschlechter- und Altersstereotyp .....</b>	<b>20</b>
<b>2.3. Klischeebilder und Image von DolmetscherInnen .....</b>	<b>25</b>
<b>3. DolmetscherInnen in der Fiktion .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1. Das Repräsentationspotential von DolmetscherInnen in der Fiktion .....</b>	<b>29</b>
<b>3.2. Ein <i>fictional turn</i> in der Translationswissenschaft? .....</b>	<b>32</b>
<b>3.3. Wiederkehrende Fragen: Identität und Existenz.....</b>	<b>35</b>
<b>4. Darstellungsanalyse Anhand von Filmbeispielen .....</b>	<b>42</b>
<b>4.1. Vorbemerkung zu den medienspezifischen Merkmalen.....</b>	<b>42</b>
<b>4.2. DolmetscherInnen im Film als Element der Satire .....</b>	<b>46</b>
4.2.1. Die Satire „Lost in Translation“ .....	47
4.2.2. Die gnadenlose Satire - „1001 Nacht – Teil 1: Der Ruhelose“ .....	60
<b>4.3. DolmetscherInnen im Österreichischen Film .....</b>	<b>69</b>
4.3.1. Die DolmetscherInnen im Dokumentarfilm: „Die Falten des Königs“ .....	69
4.3.2. Der gesellschaftskritische Film: „Macondo“ und die Abschaffung der DolmetscherIn.....	77
<b>4.4. Diskussion der Ergebnisse .....</b>	<b>88</b>
<b>5. Zusammenfassung und Ausblick .....</b>	<b>93</b>
<b>Quellenverzeichnis.....</b>	<b>97</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>97</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>103</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>105</b>
Dialogtranskription aus „Lost in Translation“ .....	105
Transkription: „Die Falten des Königs“ .....	108
Transkription der Dolmetschszene aus dem Film „Macondo“ .....	116
Abstract (Deutsch) .....	118
Abstract (Englisch) .....	118

## EINLEITUNG

Im Fokus der vorliegenden Arbeit liegt die klischeehafte und stereotype Darstellung der Rolle von DolmetscherInnen im Film anhand von vier Beispielen. Die Relevanz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Darstellung von DolmetscherInnen im Film ergibt sich daraus, dass sie einen Einfluss auf die Wahrnehmung von DolmetscherInnen in der Gesellschaft hat und somit für die Berufsgruppe von Bedeutung sein kann.

Nach dem sogenannten „fictional turn“ in der Translationswissenschaft, stieg die Analyse von translationsbezogenen Aspekten in fiktionalen Arbeiten erheblich an (vgl. Kaindl 2014:11, Gentzler 2017:226). DolmetscherInnen kommen zusätzlich immer öfters als HandlungsträgerInnen im Film vor. Dies wird durch die große Anzahl an Filmen bewiesen, die in den letzten Jahren erschienen sind und DolmetscherInnen in den Haupt- oder Nebenrollen haben, und diese Anzahl steigt weiter an.<sup>1</sup> Diese vermehrte Thematisierung von DolmetscherInnen im Film bedarf einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, die noch nicht ergiebig geforscht wurde. Da Bücher und Filme Vehikel der Informationsgewinnung sind, kann die Abbildung der DolmetscherInnentätigkeit in einer bestimmten Form problematisch sein und gar den Beruf und Berufsstandards direkt oder indirekt schaden. Die jeweiligen dadurch entstehenden Konsequenzen sind von Bedeutung für die Zukunft der Dolmetschwissenschaft und für das Translationsstudium. Aus diesem Grund soll diese Arbeit einen Beitrag für die Analyse solcher Abbildungen darstellen.

Die Frage nach der Konstruktion von Identität von DolmetscherInnen in der Fiktion, insbesondere im Film, soll aus einer dolmetsch- und medienwissenschaftlichen Perspektive untersucht werden. Dafür werden aber auch u.a. kommunikationswissenschaftliche und Ansätze aus der Geschlechterforschung als Grundlage herangezogen. Dieser transdisziplinäre Ansatz ist notwendig, weil der Forschungsgegenstand sich nicht eindeutig in einer einzigen Disziplin verorten lässt.

---

<sup>1</sup> Wie z.B. *Platoon* (Oliver Stone 1986), *Nixon* (Oliver Stone 1995), *La Niña de tus Ojos* (Fernando Trueba 1998), *The Interpreter* (Sydney Pollack 2005), *Everything is Illuminated* (Liev Schreiber 2005), *Babel* (Alejandro González Iñárritu 2006), *Je l'aimais* (Zibou Breitman 2009), *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow 2012), *Vor der Morgenröte* (Maria Schrader 2016), *The Land of The Enlightened* (Pieter-Jan de Pue 2016), usw.

Um die Thematik und die Untersuchung dieser Forschungsarbeit zu erklären, sollen zuerst Begriffe, die der Arbeit zugrunde liegen, definiert werden. Zuerst wird die Unterscheidung bezüglich Stereotyp, Klischee und Vorurteil diskutiert werden. Des Weiteren wird der Unterschied zwischen Bild und Image herausgearbeitet werden. Diese Unterscheidung der Begriffe ist ein zentraler Punkt bei der späteren Ausarbeitung der Forschungsfragen dieser Arbeit. Darüber hinaus soll ebenfalls der Prozess der Stereotypenbildung herangezogen werden und die Bedeutung der Medienproduktion hinsichtlich dieses Prozesses untersucht werden.

Daran anschließend sollen im zweiten Kapitel zentrale medial (re)produzierte Stereotypen vorgestellt werden, die vor allem im Hinblick auf die Analyse als Grundlage für das Erarbeiten der Art der Darstellung von DolmetscherInnen im Film dienen wird. Es soll außerdem auf die wichtigsten Überlegungen zum Image von DolmetscherInnen in der Gesellschaft eingegangen werden, wie Laien und ÜbersetzerInnen diese Tätigkeit sehen und welche Klischeebilder über DolmetscherInnen vorliegen. Diese Auseinandersetzung dient als Grundlage für den Vergleich zum Spielfilm und zum Dokumentarfilm und für die Darstellungsanalyse im Film im vierten Kapitel.

Im dritten Kapitel sollen Quellen, die sich mit der Rolle und Darstellung von DolmetscherInnen in der Literatur befassen, als Ausgangspunkt für die dolmetschwissenschaftliche Untersuchung von DolmetscherInnen im Film dienen, da dieses Feld in der Translationswissenschaft ergiebiger geforscht wurde. Die Thematik wird dann im vierten Kapitel anhand von Filmbeispielen erweitert und vertieft.

Die genauere Betrachtung von Filmbeispielen im vierten Kapitel dient der Beantwortung der Frage, wie DolmetscherInnen im Film porträtiert werden und soll schließlich anhand von Film- und Szenenanalysen thematisiert werden. Weitere Quellen aus anderen wissenschaftlichen Bereichen, wie zum Beispiel aus der Filmwissenschaft, sind für die Untersuchung von gewissen Termini und für die Durchführung der Darstellungsanalyse im Film, notwendig.

Bei der Darstellungsanalyse sollen folgende Forschungsfragen untersucht werden: Wie werden DolmetscherInnen in der Fiktion, und im Spielfilm porträtiert und wie werden sie im Dokumentarfilm porträtiert? Wie wird Ihre Tätigkeit dargestellt? Welche Verhaltensweisen werden den Figuren der DolmetscherInnen in Filmen zugeschrieben? Welches Bild wird den RezipientInnen des Films durch diese

Darstellung vermittelt? Werden Klischees oder Stereotype herangezogen, um die Figur darstellen zu können? Um diese Fragen beantworten zu können, wird zuerst die fiktive Darstellung von DolmetscherInnen in zwei satirischen Spielfilmen analysiert werden und zum allerletzt werden ein Dokumentarfilm und ein Coming-of-Age Film als Vergleich herangezogen, um die Darstellung von DolmetscherInnen anhand eines Dokumentarfilms und eines gesellschaftskritischen Films näher zu betrachten.

Während der Recherche für die vorliegende Arbeit war eines der Phasen die Auswahl der Filmbeispiele für die darauffolgende Darstellungsanalyse. Die Filmbeispiele, die in die engere Auswahl gefallen sind, sind Filme, die in den Arbeitssprachen der Verfasserin sind. Ein Kriterium für die Auswahl der Filme war, dass stets Filme mit Originaldrehbuch ausgewählt werden würden, das bedeutet, dass ausdrücklich auf Literaturverfilmungen verzichtet werden würde. Ein weiteres Kriterium war die Präsenz von Klischees und/oder stereotypischen Bildern, die mit DolmetscherInnen in Verbindung gebracht werden würden. Die Auswahl des Dokumentarfilms „Die Falten des Königs“ und des Spielfilms „Macondo“ ergab sich aus der Notwendigkeit Kontrastbeispiele als Vergleich heranzunehmen. Bei den deutschsprachigen Filmen wurde darauf geschaut, dass ausschließlich österreichische Filme analysiert werden. Abschließend werden die Ergebnisse der Darstellungsanalysen zusammengefasst und die Thematik der klischeehaften Darstellung der DolmetscherInnen im Film, im Hinblick auf den Einfluss auf das vorherrschende Bild von DolmetscherInnen in der Gesellschaft, problematisiert.

Formell betrachtet, handelt die vorliegende Arbeit von Frauen und Männern, also von Dolmetscherinnen und Dolmetschern, von Autorinnen und Autoren und von Zuschauerinnen und Zuschauern. Der Einfachheit halber wird das Binnen-I als geschlechterneutrale Formulierung verwendet, in dem Wissen, dass damit längst nicht alle aktuell diskutierten Varianten der geschlechtergerechten Sprache repräsentiert werden können. Zusätzlich wird versucht möglichst oft den Vornamen neben den Nachnamen von den erwähnten AutorInnen anzuführen. Diese Entscheidung ist auf den Ansatz von Elisabeth Klaus (1998) zurückzuführen, die auch in ihrer Arbeit diese Methode implementiert aus der Erfahrung, dass Wissenschaftler, Forscher und Autoren traditionell als Männer gedacht werden. Durch diese Zusatzinformation wird einen indirekten Hinweis auf die zahlreiche weibliche Autorenschaft beabsichtigt.

# 1. ZENTRALE KONZEPTE UND BEGRIFFE: IMAGE, STEREOTYPISIERUNG, VORURTEIL, KLISCHEE

Um die Verortung von stereotypischen und klischeehaften Darstellungen von DolmetscherInnen im Film zu durchführen, ist zuerst eine theoretische Auseinandersetzung mit Konzepten, die in der Medienwissenschaft ihre Anwendung finden, notwendig. Da die im 4. Kapitel durchgeführte Darstellungsanalyse der Frage der Wissens- und Identitätsproduktion und den daraus entstehenden Vorstellungen über DolmetscherInnen nachgehen soll, ist die nähere Betrachtung von Stereotypen, Vorurteilsbildung, Images und Klischees für die vorliegende Arbeit von Relevanz. Bevor auf Stereotypisierungsstrategien in den Filmszenen näher eingegangen wird, soll zuerst ein Überblick über die Definitionen erfolgen.

Verschiedene Fächer haben sich im Lauf der Zeit mit der Entstehung und dem Wesen von Stereotypen, Vorurteilen und Klischees beschäftigt.<sup>2</sup> Der Begriff „Stereotyp“, der erstmals in den Sozialwissenschaften eingeführt wird, wird von Lippmann (1922:95) als „Bilder in unseren Köpfen“ definiert, um Vorstellungen und Denkstrukturen zu beschreiben. Die Erkenntnis, dass wir in unserer Gesellschaft ständig mit Stereotypisierungen aller Art konfrontiert werden, findet seit einigen Jahren Berücksichtigung in der theoretischen Forschung (vgl. Hort 2007:7). Die Bedeutung dieses Themas für Fächer, wie Sozialpsychologie, Politikwissenschaft aber auch Medien- und Kommunikationswissenschaft, hat damit zu tun, dass die Entstehung von Vorurteilen und Feindbildern die Gesellschaft und das gesellschaftliche Miteinander sehr stark beeinflusst (vgl. Thiele 2015:17). Der Umfang dieses Phänomens bedeutet aber auch, dass solche Begriffe für Disziplinen, wie die Dolmetschwissenschaft, von Bedeutung sein können, wenn u.a. Rollen, Status und das Image von DolmetscherInnen untersucht werden. Berufsverbände und Translationsstudienprogramme sind bemüht, dass die Interessen von professionellen DolmetscherInnen vertreten werden und demnach, dass möglichst wenig negative Bilder und Stereotype von DolmetscherInnen in der Gesellschaft vorhanden sind.

---

<sup>2</sup> Gewählt wurden diese drei Bezeichnungen, weil sie bei Thiele (2015) und grundsätzlich in der Stereotypenforschung verwendet werden, auch wenn sie oft in manchen Werken als Synonyme verwendet werden, oder wenn eine klare Definition gefehlt hat.

## 1.1. Stereotyp

Als Erstes soll die Bedeutung und Definition vom Begriff Stereotyp erfolgen. Das Wort *Stereotyp* wird häufig in der Alltagssprache synonym zu *Vorurteil* und *Klischee* verwendet (vgl. Thiele 2015:28). Um mehr Klarheit bei dieser Arbeit zu erlangen, werden daher diese drei Begriffe zunächst als Ausgangspunkt eingegrenzt und definiert werden. Auch in der Kommunikationswissenschaft wird oft auf eine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen verzichtet, was zu Missverständnissen und Ungenauigkeiten führen kann. Außerdem wurden in der Recherche verschiedene Begriffshierarchien gefunden, die auf eine bestehende Definitionsproblematik zurückzuführen sind. Die Entscheidung trotzdem mit diesen Begriffen aus der Medien- und Stereotypenforschung zu arbeiten und der Versuch sie voneinander abzugrenzen ist grundlegend, denn sie sollen später als Basis für die Darstellungsanalyse dienen.

Nicht nur für die Kommunikations- und Medienwissenschaft ist die Untersuchung von Stereotypen interessant, sondern auch aus psychologisch-analytischer Sicht. In den 1970er Jahren begann man in diesem Bereich mit der Forschung von Stereotypen. Neurokognitiven Forschungen ergaben, dass grundsätzlich die menschliche Wahrnehmung auf der Einteilung in kognitiven Kategorien, die auf Vergleichen beruhen, basiert. Allport meint in diesem Kontext, dass Stereotype nicht identisch mit Kategorien sind, sondern sie seien mehr eine feste Vorstellung, die eine kognitive Kategorie begleitet. (vgl. Allport 1971:200). Tiitula (1994:204) definierte im Bereich der interkulturellen Kommunikation Stereotype in erster Linie als Orientierungsmuster und Eigenschaften, die man „als Wissenskomponente für eine Klassenbildung benutzt, also ein Klassifizierungsmerkmal“. Aber Stereotype sind nicht nur Klassifizierungen und mentale Einordnungen, sondern, eine weitere wichtige Eigenschaft von Stereotypen ist, dass Stereotype eine Verallgemeinerung voraussetzen. Sie sind mentale Konzepte, die „Generalisierungen über andere Personen und Gruppen darstellen“ (Zick 1997:44). Es stellt sich nun die Frage was mit Stereotypen<sup>3</sup> in den Medien im heutigen Sinn

---

<sup>3</sup> Der Begriff Stereotyp stammt ursprünglich aus dem Griechischen (vgl. Thiele 2015:27). Er stammt aus der Druckertechnik und basiert auf ein Druckverfahren, das einzelne Buchstaben zu einer einzigen Schablone fügte, die es ermöglichte ganze Seiten aus einem Stück zu produzieren (vgl. Hort 2007:13). Da dieser Begriff aus der Druckertechnik stammt impliziert er auch Dauerhaftigkeit, Beständigkeit (vgl. Thiele 2015:52).

gemeint wird und, wie sie sich von verwandten Begriffen wie Vorurteil, Klischee und Image unterscheiden lassen. Thiele befasste sich ausführlich mit dem Thema Medienstereotype und sie brachte 2015 einen Band heraus, der Stereotypen in den Medien aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und wo sie sich um eine Begriffsklärung bemüht. Für Thiele (2015:24f.) nützt der Mensch die mentale Systematisierung in Kategorien, um u.a. neue Erfahrungen zu verarbeiten, neues Wissen zu erwerben und vorhandene Wissensstrukturen abzurufen. Laut Thiele sind diese Kategorien jedoch nicht neutral, sondern wertend. Das lässt sich darauf zurückführen, dass es bei einer Kategorisierung zu einer Zusammenfassung von Personen zu allgemeinen Gruppen kommt – wie oben schon festgestellt kommt es zu einer Verallgemeinerung. Bei dieser Verallgemeinerung handelt es sich um soziale Konstrukte, die nicht neutral sein können und die zu Stereotypen führen. Stereotype beruhen auf einer Vereinfachung von Eigenschaften und diese werden mit positiven und negativen Wertungen verbunden (vgl. Thiele 2015:30).

Wichtig ist auch anzumerken, dass wenn allgemein von Stereotypen oder Vorurteilen gesprochen wird, dann handelt es sich nicht nur ausschließlich von Vorstellungen über Personen, sondern es können auch menschlich-kulturelle Produkte gemeint sein, wie z.B. Musik, Sprache, Filme, usw. (vgl. Hort 2007:35). In der sprachwissenschaftlichen Theorie wurde der Begriff Stereotyp in den 70er Jahren als der „verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung“ verstanden (Quasthoff 1973:28). Angesichts dieser weit verbreiteten Bezeichnung ergab sich die Notwendigkeit in späteren Veröffentlichungen für bildbasierte Stereotypen einen weiteren Begriff einzuführen, damit verbale Stereotype von visuellen Stereotypen unterschieden werden können. Demzufolge sind Begriffe wie visuelle Stereotype oder *Visiotype* auch in der modernen medienwissenschaftlichen Theorie zu finden (vgl. Thiele 2015:29).

Katharina Lobinger weist bei visuellen Stereotypen auf das konstante Zusammenspiel aus Bild und Text, oder aus Bild und Kontext. „Ein visuelles Stereotyp leistet das was Bilder an sich nicht können: Es stellt allgemeine Konzepte anschaulich dar“ (Lobinger 2009:119). Diese Überlegung ist für die Reflexion über die Persistenz und Verfestigung von visuellen Stereotypen von Bedeutung, ein Faktor, der später als wesentliche Komponente von Stereotypen analysiert werden soll.

Ein weiterer Leitgedanke bei der Verortung von Stereotypen in der Medienwissenschaft ist jener der Vermittlung von Stereotypen und, wie sie in den Medien zirkulieren und tradiert werden. Laut Thiele (2015) entstehen Stereotype durch unmittelbare Kontakte und durch sekundäre Erfahrungen und in weiterer Folge durch Medien, die uns Vorstellungen von der Welt übermitteln und die an die Tradierung von Stereotypen beteiligt sind. Damit sind konkrete, materielle Bilder in den Medien gemeint, die sowohl im Text als auch durch ein einzelnes Bild oder eine audiovisuelle Bildfolge (wie z.B. eine Filmsequenz) vermittelt werden können (vgl. Thiele 2015:46ff.). Dieser Ansatz vertritt, dass Stereotype auch externe „Bilder“ sind, die konsumiert – und in weiterer Folge angeeignet – werden können. Somit kann ein Bild immer wieder medial verwendet werden - sei es real oder auch nicht. Das bedeutet, dass es auch in den Massenmedien reproduziert werden kann.

## 1.2. Klischee

In der Filmwissenschaft und in der Alltagssprache werden Klischees als „abgedroschene Muster von Eigenschaften und Verhaltensweisen, schablonenhaftes Verhalten und standardisierte Ausstattungsmerkmale“ definiert (Petersen/Schwender 2009:9). Diese Definition legt Wert auf das Wiederkehrende, wenn eine bestimmte Eigenschaft wiedererkannt und sie durch ihre Wiedererscheinung bestätigt wird, aber auch auf ihre negative Konnotation, die durch die Wiederholung (als Eigenschaft) erzeugt wird. Daraus lässt sich schließen, dass zwischen den Begriffen *Stereotyp* und *Klischee*<sup>4</sup> es viele Ähnlichkeiten gibt, denn beide Begriffe basieren auf die Vereinfachung und Verallgemeinerung von Merkmalen (vgl. Thiele 2015:34).

Die wichtigste Eigenschaft, die allgemein Klischees zugeschrieben wird, ist die der Wiederholung und des Reproduzierens. Hierzu eine Erläuterung von Thiele:

In den wissenschaftlichen Diskurs ist der Begriff hauptsächlich über die Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften gelangt. Dabei hat Klischee eine Bedeutungserweiterung in Richtung „Abklatsch“, „Schablone“, „Muster“ sowie eine implizite Wertung erfahren, denn Klischee wird in den Kulturwissenschaften als

---

<sup>4</sup> Sowie der Begriff *Stereotyp*, kommt das Wort *Klischee* aus der Buchdruckfachsprache. *Cliché*, aus dem französischen, ist ein maschinell oder fotochemisch hergestellter Druckstock (vgl. Thiele 2015:34).

generalisierende Aussage begriffen, die zu oft wiederholt und daher allgemein erkennbar geworden ist. (Thiele 2015:34).

Aus der allgemeinen Wiedererkennung von Klischees ergibt sich ein kreatives Potential, das für die Kunst vom Nutzen sein kann. Blaicher erkannte u.a. in der literarischen Gattung der Komödie besonders eine gewisse Neigung zur Bildung eines Klischeerepertoires mit der Funktion, dass Komik erzeugt wird (vgl. Blaicher 1987:19). Dies ist natürlich nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film der Fall. Sogar in anderen Genres neben der Komödie werden Filmklischees zahlreich eingesetzt, u.a. in Westerns, Science-Fiction, Thriller, Katastrophen-, Liebes-, Horror, und Detektivfilme, usw.<sup>5</sup> Die Weiterverwendung von Filmklischees erfüllt das Bedürfnis gewisse Erzählstrukturen zu entwickeln, die für die Filmindustrie finanziell gut funktionieren und auch bei den ZuschauerInnen gut ankommen. Hierzu folgt eine interessante Anregung von Thiele über das kritische Potential von Klischeebildern in der Kunst und u.a. im Film: „Sprachliche und visuelle Klischees werden bewusst eingesetzt, um die BetrachterInnen zum Nachdenken anzuregen.“ (Thiele 2015:35). Das bedeutet, dass der bewusste Einsatz von Klischees, im Gegensatz zu Stereotype, zumindest in der Kunst, eine kritische Funktion erfüllen können, die in diesem Zusammenhang als positiv einzustufen ist. Die Verwendung von Klischees als Kontrast oder als Denkanstoß und, um Komik zu erzeugen, soll in den Filmbeispielen, die später erarbeitet werden, nachgewiesen werden.

Die Anwendung von Klischeebildern, die man eventuell aus anderen Filmen, Bildern und Büchern schon kennt, leitet einen Prozess der Wiedererkennung und Intertextualität ein. „Natürlich sind Filme ohnehin immer auf andere Filme/Texte bezogen“ (Oltmann 2008:34). Näher betrachtet wären Klischees keine Klischees, wenn sie nicht als Muster erkannt werden würden. Ein Klischee im Film erzeugt bei den ZuschauerInnen erst eine Reaktion, wenn sie es als solches erkennen. Wenn es sich um eine Parodie handelt, sowie später anhand des Filmbeispiels „1001 Nacht – Teil 1: Der Ruhelose“ (2015) von Miguel Gomes erörtert werden soll, funktioniert die Anspielung und die Komik erst dann, wenn das Zitat, oder das Klischee, erkannt und

---

<sup>5</sup> Für eine ausführliche Auflistung von filmischen Klischees in allen filmischen Genres, vor allem aus Hollywood, kann den URL „The Movie Cliches List“ (2000) von Giancarlo Cairella nachgelesen werden. Auch Roger Eberts „Ebert’s ‚Bigger‘ Little Movie Glossary“ (2013) bietet eine ausführliche Auflistung filmischer Klischees.

verstanden wird. Diese Idee der Intertextualität scheint ein Hauptmerkmal bei der Erzeugung von Klischees zu sein, um das Wiedererkennungspotential bei den ZuschauerInnen zu verstärken.

### **1.3. Vorurteil**

In diesem Unterpunkt soll ein weiterer Begriff erklärt werden, der auch in der theoretischen Forschung von Stereotypen von Bedeutung ist. Während Stereotype vereinfachende wissensstrukturierende dynamische Gefüge sozialer Natur sind, werden Vorurteile von Hort (2007:35) als ein ausgeprägtes positives oder negatives „Voraus-Urteil“ definiert.

Im Hinblick auf eine Begriffsunterscheidung lassen sich Stereotype und Klischees als kognitive Bestandteile des Vorurteils feststellen. Vorurteile können leichter entstehen, wenn Stereotype schon vorhanden sind. Gleichwohl weist Hort (2007:31) darauf hin, dass „die Kausalität vom Stereotyp hin zu einem Vorurteil nicht zwingend“ ist. Hort geht davon aus, dass Vorurteile nur unter spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen und Konstellationen entstehen können, wie z.B. durch Propaganda oder Gruppenkonflikte, und dass dies ein entscheidender Punkt zur begrifflichen Unterscheidung beider Termini ist (vgl. Hort 2007:71).

Hort stellt aber dennoch fest, dass Vorurteile allgegenwärtig sind und „dass es weder ein vorurteilsfreies (Zeit-)Alter noch vorurteilsfreie Klassen oder Schichten gibt“ (Hort 2007:7). Aus diesem Zitat von Hort geht hervor, wie bedeutend die Reflexion über die Entstehung von Vorurteilen ist, denn Menschen tendieren grundsätzlich zur Urteilsbildung, ohne dass sie sich bewusst mit dem Prozess oder mit den Folgen ihrer Meinungs- und Vorurteilsbildung auseinandersetzen. Wie Wendy Helsby beobachtet hat: „sometimes it is difficult to see our own prejudices and beliefs as being questionable“ (Helsby 2005:8). Die kritische Reflexion über die Entstehung und Natur von Vorurteilen ist aus diesem Grund umso wichtiger.

Schon Hort (2007:35) ist der Meinung, dass es Vorurteile positiver Natur gibt. Thiele sieht im Gegensatz zu ihm Vorurteile als negative Konstrukte. Darüber hinaus,

ist sie der Meinung, dass Vorurteile erst dann positiver Natur sein können, wenn man sie als verfestigte Klischees oder Stereotype versteht (vgl. Thiele 2015:36).

Der Grund, warum Vorurteile mit starken feindlichen Vorstellungen verbunden werden ist, weil Vorurteile mit einer starren verfestigten und ablehnenden Einstellung, die in den meisten Fällen Emotionen auslöst, verbunden sind (vgl. Hort 2007, Thiele 2015). Thiele erklärt, dass im Vergleich zu Stereotypen Vorurteile, zusätzlich zu der kognitiven Eigenschaft eine affektive und konative Komponente aufweisen. Der Fokus der Begriffsunterscheidung zwischen Stereotypen und Vorurteilen liegt darauf, dass Stereotype mit Denkprozessen und Verallgemeinerungen verbunden werden, während Vorurteile Gefühle und Bewertungen auslösen (vgl. Thiele 2015:36). Diese Gefühlskomponente (affektiv) ist ausschlaggebend für die nachfolgende Handlungsweise der jeweiligen Person.

In Verknüpfung mit der Entstehung von Affekten bei Vorurteilen, ist eine weitere Eigenschaft von Vorurteilen eine gewisse Automatisierung im kognitiven Prozess, die dazu führen kann, dass Menschen umso schneller und weniger reflektiert mit ihren Vorurteilen umgehen. Die Reaktionsauslösende (konative) Komponente führt laut Thiele letztendlich dazu, dass Feindbilder und andere Vorurteile entstehen können, die bedenkliche Folgen haben können (vgl. Thiele 2015:37). Thiele stützt sich dabei auf Niklas Begriff von Feindbildern, die er als eine spezifische Form sozialer Vorurteile definiert, die zu einem negativen Bild von einem ‚Feind‘ führen (vgl. Niklas 1977:90). Bei Feindbilder ist laut Thiele die Gefahr diskriminierender Handlungen gegeben (vgl. Thiele 2015:37).

Zusammenfassend sind mit Vorurteilen nicht nur in der Alltagssprache, sondern auch in der Vorurteilsforschung meist negative Meinungen gegenüber Personen, Sachverhalten und Dingen gemeint. Definiert werden Vorurteile durch eine inhärente Fähigkeit, Gefühle und Reaktionen auszulösen, was letztendlich dazu führt, dass Vorurteile querschnittend für mehrere Disziplinen interessante Untersuchungsgegenstände sind.

## 1.4. Bild und Image

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der Stereotypisierung in der Darstellung von DolmetscherInnen im Film ist ebenfalls eine Definition von Begriffen wie Bild und Image hilfreich, denn diese Termini werden in dem Zusammenhang mit Stereotypen immer wieder verwendet. Sie sind in Verknüpfung mit diesem Thema unerlässlich, da die Darstellungsform von DolmetscherInnen im Film einen Einfluss auf das Image und das Bild dieser Berufsgruppe hat.

Thiele meint, dass als Hinweis über den Begriff „Bild“ gilt, in erster Linie die Problematik, dass er alltagsprachlich und in der Kommunikations-, und Medienwissenschaft oft undifferenziert verwendet wird, was zu Verwirrungen führen kann (vgl. Thiele 2015:47). Das heißt konkret, dass u.a. zum Beispiel für mentale Vorstellungen und für Images das Wort „Bild“ verwendet werden kann. Aus diesem Grund sollen „Bild“ und „Image“ zunächst voneinander unterschieden werden.

Der Begriff *Image* bedeutet im Allgemeinen das Bild, das jemand unbewusst oder bewusst von einem Gegenstand oder Person hat. Reinhold meint diesbezüglich, dass Images „alle Vorstellungen, Einstellungen, Emotionen (Vorurteile), die ein oder mehrere Individuen in Bezug auf irgendeinen Gegenstand entwickelt haben“, beinhalten (Reinhold 2000:283). Wichtig scheint dabei zu sein, dass *Images* generell subjektiver Natur sind. Sie weisen ein hoher Grad an Generalisierung und Stereotypisierung auf, wodurch laut Beck sich „Images auch in Klischees erschöpfen können“ (Beck 2007:18). Diese Prämisse bedeutet, dass Images genauso wie Stereotype Klassifizierungen sind, und Verallgemeinerungen voraussetzen. In Bezug auf das Dolmetschen, erklärt Beck die Bedeutung dieses Prozesses für die Übertragung einer Vorstellung über eine Person auf die restliche Gruppe von Personen:

Eine wesentliche Eigenschaft des *Images* besteht ja in seiner Stereotypisierung und mangelnden Differenzierung, und so liegt es in der Natur der Sache, dass sich das *Image*, das ein Außenstehender von bestimmten Dolmetschern gewonnen hat, nahezu unweigerlich auf andere überträgt, sei es bewusst oder unbewusst. (Beck 2007:18)

Besonders hervorzuheben sei auch die Tatsache, dass die Darstellung von DolmetscherInnen in fiktiven Werken laut Beck ein wesentlicher „imagebildender Faktor“ darstellt (vgl. Beck 2007:27). Sie betont die Bedeutung solcher

Repräsentationen für das Image der Berufsgruppe, was wiederum bedeutet, dass die Analyse von solchen fiktionalen Werken auch von Bedeutung für die Dolmetschwissenschaft sein kann.

Thiele definiert im medienwissenschaftlichen Kontext den Begriff „Bild“ als das konkrete Medien-Bild und „*Image*“ als „das geistige Bild von einer Personengruppe, dass durch die Rezeption entsprechender Medien-Bilder entsteht“ (Thiele 2015:40). Filme und Bücher, zum Beispiel, tragen in diesem Sinne zu der Produktion von Images bei. Medienbilder und Bilder in den Medien, sind demnach als Zeichenträger zu verstehen. Bilder von der Realität in den Medien werden von Thiele auch als „Medienrealität“ bezeichnet (vgl. Thiele 2015:49).

Zu der Frage ob Bilder oder Images, die über die Medien übermittelt werden, real und auf der Wirklichkeit basieren, erklärt Thiele, dass sie nur bedingt mit der Realität zu tun haben. Sie unterstreicht jedoch die Folgen dieses Prozesses und meint hierzu, dass die Folgen des „sich ein Bild-Machens“ durchaus real seien (vgl. Thiele 2015:46). Obwohl sie das nicht erläuternd weiter ausführt, unterstreicht diese Äußerung die Bedeutung von den Medien und, in weiterer Folge - durch ihre Rezeption - die Stereotypisierung und die Erzeugung von bestimmten Images über die Berufsgruppe der DolmetscherInnen, zum Beispiel. Auch aus diesem Grund sind solche Phänomene auch für die Dolmetschwissenschaft interessant.

Der letzte Punkt, der in Bezug auf Images wichtig zu erwähnen ist, ist, dass während Stereotype nur interpretiert werden, können jedoch Images durchaus geschaffen, verändert und gepflegt werden (vgl. Thiele 2015:45). So wie Images von Marken und Unternehmen kreiert und bewusst gefördert werden, können auch Images von Berufsgruppen und Menschen aktiv geändert werden und über die Zeit manipuliert werden, bzw. sich verändern. Somit lässt sich daraus schließen, dass wenn ein negatives Image über die Berufsgruppe entsteht, ist dieses nicht unveränderlich, sondern wandelbar. Beweis hierfür sind die in der Gesellschaft bestehenden Images über DolmetscherInnen und wie sie sich über die Zeit entwickelt haben. Dieser Punkt soll im Kapitel 2.3. ausführlicher erläutert werden.

## 1.5. Mediale Stereotypenbildung und -aneignung

Die genauere Betrachtung des Prozesses der Stereotypenbildung ermöglicht einen theoretischen Rahmen für die Auseinandersetzung mit der Frage der Darstellung der DolmetscherIn im Film. Aufgrund der oben angeführten Differenzierung von Stereotypisierung und Vorurteilsbildung, wird sich der Schwerpunkt dieser Arbeit auf die Untersuchung des Prozesses der Stereotypisierung fokussieren. Zuerst soll die Entstehung von Stereotypen analysiert werden, denn Vorurteile sind meistens eine Folge von einer vorhergehenden Stereotypenbildung.

Stereotypisierung strukturiert Wissen und ist somit ausschlaggebend für das Erzeugen eines *Images* und einer Meinung über einen Gegenstand oder eine Person. Nach der Auseinandersetzung mit den Begriffserklärungen dieser Termini kann in Folge argumentiert werden, dass die Identitätskonstruktion von DolmetscherInnen im Film und in der Literatur eine Kategorisierung und Stereotypisierung ermöglichen kann. Obgleich eine Stereotypisierung keine Vorurteilkonstituierung voraussetzt, ermöglicht sie sie jedoch trotzdem.

Es stellt sich die Frage, wie Stereotype rezipiert werden, wie sie aufgegriffen werden und ob sie einen medialen Ursprung haben können oder nicht. Seit den Anfängen der Medienforschung ist eines der Hauptgegenstände dieser Disziplin die Wirkungs- und Rezeptionsforschung, u.a. wie MedienrezipientInnen Sinn stiften, wie sie Medienbilder rezipieren, und wie sich diese Bilder in ihren Köpfen festigen können (vgl. Gill 2007). In diesem Zusammenhang, weil Stereotype, wie oben schon erwähnt wurde, feste Vorstellungen und Klassifizierungen in den „Köpfen“ der Menschen sind, könnte behauptet werden, dass Ihre Produktion durch Medien gefördert wird und dass die von den Medien erzeugte Realitäten Bilder und Vorstellungen schaffen und repräsentieren wollen. Um diesen Fragen nachzugehen, müssen zuerst einige Eigenschaften des Stereotypisierungsprozesses genauer betrachtet werden.

Der Frage der allgemeinen Stereotypenbildung widmeten sich Anfang der 1990er Jahre mehrere Psychologen. Laut Hamilton/Sherman (1994:3), die im Bereich der sozialen Kognition forschen, fängt der Prozess der sozialen Stereotypenbildung mit der Entstehung mentaler Wahrnehmungsbilder an, die zur Unterscheidung von sozialen Gruppen gebildet werden. Ein Stereotyp etabliert sich dann, wenn die

WahrnehmerIn mehrere Merkmale und Vorstellungen über eine bestimmte Gruppe gesammelt hat und sie mit ihr assoziiert (vgl. Hamilton/Sherman 1994:15).

Die medienwissenschaftliche Definition von Stereotypisierung betont nicht nur den kognitiven Vereinfachungsprozess, sondern vor allem den Prozess, der durch das Rezipieren von Medienbilder ausgelöst wird. Insbesondere in der „klassischen“ Medienwirkungsforschung stützt man sich seit vielen Jahren auf die Prämisse, dass die Medien einen erheblichen Einfluss auf das rezipierende Publikum haben können. Weniger pessimistische konstruktivistische Medientheorien vertreten die Ansicht, dass das Publikum seine Wirklichkeit individuell konstruiert und bereits bei der Auswahl aus der Vielfalt des Medienangebots die eigene Rezeption steuert (vgl. Klinger und Roters 1999:113).

Für viele theoretische Ansätze der Stereotypenforschung und vor allem für die Repräsentationsforschung hingegen, sind die Medien unerlässliche Untersuchungsgegenstände und Quelle unendlicher Ressourcen von Texten, die entweder Vorstellungen oder Diskurse produzieren und wiedergeben. Die Gefahr dabei laut Helsby ist, dass Medien unsere Realität paradigmatisch definieren, dass also ReziepientInnen nicht komplett unbeeinflusst sind:

The media would claim that they have a function to entertain and are therefore not simply a window on the world or a reflection of the real world; however, the media do provide us with a paradigm of how to view the mediated world [...], creating a 'mental set'. Repetition of these messages reinforces the beliefs and makes them appear natural, 'just there', and so confirm the dominant world view or the 'status quo' for their readers. (Helsby 2005:6f.)

Diese Aussage bekräftigt die Folgen der konstanten Wiederholung von bestimmten Vorstellungen, Werten und Stereotypen u.a. im Film und, dass sie in Folge von den RezipientInnen verinnerlicht und reproduziert werden können.

Hort (2007) sieht die Frage nach der durch Medien verursachten Stereotypenbildung ebenfalls sehr kritisch, allerdings bekräftigt er, dass es eine andere Seite zu dem Phänomen gibt. Er verteidigt die Meinung, dass Medien Inhalte nicht von selbst generieren. Darüber hinaus nennt er als Argument, dass Medieninhalte von Menschen geschaffen werden, die in die jeweiligen Gesellschaften leben (vgl. Hort 2007:90). Diese Tatsache spricht dafür, dass die ausgestrahlte und porträtierte Stereotype schon in der Gesellschaft vorhanden waren, bevor sie geschrieben und gefilmt wurden und dass in diesem Sinne der paradigmatische

Einfluss auf die Realität in der Form, so wie sie Helsby gemeint hat, nicht gegeben ist. Hort verweist allerdings in diesem Zusammenhang ebenfalls auf das Verbreitungsspektrum und Reichweite der Medien, das für jegliche Berücksichtigung des Einflusses von Medien auf die Stereotypenbildung entscheidend ist (vgl. Hort 2007:92).

Ein weiteres kritisches Argument lautet nach Hort: „Wenn also über Medien stereotype und vorurteilshafte Inhalte transportiert werden, liegt es daran, dass die Konsumenten dieser Inhalte dafür ansprechbar sind und diese eventuell [...] [sich] wünschen“ (Hort 2007:92). Diese Ansicht würde in etwa die Sichtweise einer funktionalistischen Theorie der Massenmedien entsprechen, die besagt, dass Medien von den Bedürfnissen der Gesellschaft abhängig sind und von ihnen geleitet werden (vgl. McQuail 1994:77). In anderen medienwissenschaftlichen Theorien hingegen wird argumentiert, dass die Gesellschaft und die MassenmedienrezipientInnen, insbesondere die FernsehzuschauerInnen, nicht nur beeinflusst, sondern auch durch mediale Repräsentationen konstituiert werden (vgl. Helsby 2005:4, Maier 2007:35).

Im Zentrum der Diskussion über Stereotype steht oft die Kausalitätsfrage, ob das Stereotyp lediglich ein Abbild der sozialen Wirklichkeit sei, oder ob diese erst durch das jeweilige Stereotyp konstituiert wurde, bzw. wird. In seinem Band „Stereotype und Vorurteile“ verteidigt Hort (2007:26) die Meinung, dass die Beantwortung dieser Frage unmöglich ist, da die Prozesse unmittelbar zusammenhängen und parallel ablaufen.

Für Hort (2007) gilt, dass alleine der alltägliche komplexe Wahrnehmungsprozess eine kognitive Verarbeitung und Vereinfachung der Information erfordert. Seiner Ansicht nach erfolgt aus dieser Notwendigkeit, die Stereotypisierung (vgl. Hort 2007:20). Wenn dies ein notwendiger mentaler Prozess ist, der unabhängig von der jeweiligen Mediensozialisation des Individuums stattfinden muss, dann würde das bedeuten, dass gegen solche Stereotypisierung wenig unternommen werden kann. Entscheidend ist für Hort, dass diese Phänomene gegeben sind. Aus seinen Ausführungen lässt sich schließen, dass unabhängig von der ständigen Wiederholung von bestimmten Stereotypen u.a. im Film oder im Fernsehen, die Wahrnehmung der Individuen sich sozusagen von außen beeinflussen lässt. Er verweist darauf hin, dass alleine durch das Vorkommen von kognitiven Kategorien

und Unterscheidungen, die soziale Wahrnehmung immer beeinflusst werde (vgl. Hort 2007:26).

Laut Hort (2007) lässt sich seiner Meinung nach ableiten, dass Stereotypenbildung ein komplexer kognitiver Prozess ist, der eine unkritische Aneignung von bestimmten Konzepten und Erkenntnissen voraussetzt. Er meint hierzu: „Stereotypes Wissen verselbstständigt sich und wird durch die meist unreflektierte Übernahme zu einer unbewusst-akzeptierten Selbstverständlichkeit“ (Hort 2007:72). Diese Aussage problematisiert die Rezeption und Aneignung von Stereotypen als eine unreflektierte Tätigkeit. Da für diese Arbeit die Anwendung von Stereotypen in Filmen als Beispiel herangenommen werden soll, ist ebenfalls die Frage nach der Übernahme, Weiterverwendung und der Aneignung von visuellen Stereotypen ein wichtiger Punkt. Wenn diese Aneignung unreflektiert ist, dann kann angenommen werden, dass sie durch die passive Natur der Filmrezeption genauso stattfinden kann und man könnte sogar behaupten, dass Stereotype von den RezipientInnen verinnerlicht werden können.

Nach Petersen und Schwender bedeutet nach der Aneignung die darauffolgende Übertragung der aus dem Stereotyp bekannten Muster auf eigentlich unbekannte Personen oder Situationen die eigentliche Vervollständigung des Stereotypisierungsprozesses (vgl. Petersen/Schwender 2009:9). Das bedeutet, dass die Medienrezeption eines stereotypischen Bilds alleine noch keine Stereotypisierung darstellt, sondern erst durch ihre Aneignung und Anwendung konkretisiert wird.

Als Pendant zu diesem Ansatz wird in der Literatur immer öfter der Ausdruck ‚medial (re)produzierte Stereotype‘ verwendet (vgl. Gill 2007, Thiele 2015). Diese Schreibweise betont den Austauschprozess in der Entstehung und Aneignung von Stereotypen in den Medien und neutralisiert sozusagen die Frage nach dem Ursprung von Stereotypen. Das Interesse nach dem Ursprung des Stereotyps in der Stereotypenforschung deutet allerdings auf die Tatsache, dass Stereotypisierung ein Prozess ist, der untrennbar mit dem großen Wirkungspotential der Massenmedien verbunden ist (vgl. Petersen/Jacob/Roessing 2009:160).

Die Bedeutung der Medien und deren Einfluss auf die Gesellschaft ist eindeutig und wird durch Thieles Aussage verdeutlicht: „Die sozialisierende Wirkung der Medien neben der anderer Sozialisationsinstanzen ist in einer Gesellschaft, die sich als Informations- und Mediengesellschaft bezeichnet, unbestritten“ (Thiele 2015:51).

Nicht unerheblich ist auch die Frage nach den gesellschaftlichen Folgen wenn Stereotypen produziert, rezipiert und in weiterer Folge angeeignet werden (vgl. Thiele 2015:60). Auch wenn die genauere Untersuchung der Wirkung der Medien auf unsere Identität, auf unsere Wahrnehmung und auf unser Wissen und Verhalten den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist ein Hinweis auf dieses Phänomen für die spätere Analyse der Stereotypisierung der Rolle von DolmetscherInnen im Film überaus relevant.

## **2. MEDIAL (RE)PRODUZIERTE STEREOTYPE**

In Kapitel 1 wurde erwähnt, dass Stereotypen in den Medien (re)produzierbar sind und durch die Medien von den RezipientInnen angeeignet werden können. Direkt mit der Frage nach der Wirkung von Stereotypen verbunden, ist auch die Frage nach Arten von Stereotypen, die allgemein medial häufig sind und u.a. in Filmen auftreten und in Filmen (re)produziert werden, und die infolgedessen in den Filmbeispielen im vierten Kapitel nachprüfbar sind. Hier sollen einige der wichtigsten Stereotype aufgelistet werden, die insbesondere für diese Arbeit von Bedeutung sind.

### **2.1. Nationen- und Ethnienstereotyp**

Ein häufiges Stereotyp, wie später die Darstellungsanalyse auch bestätigen wird, ist das Nationenstereotyp, d.h. stereotype Bilder von einem Land, bzw. von denjenigen Personen, die es angehören. Martina Thiele (2015) weist daraufhin, dass es auch supranationale Stereotype gibt - also für größere Regionen, wie z.B. Asien, oder für „den Westen“, usw., und dass es außerdem, je nach Abstraktionsebene, Stereotype für Westdeutsche und Ostdeutsche existieren (vgl. Thiele 2015:167). Der Nationenstereotyp, wie die spätere Analyse auch bestätigen wird, ist ein häufiger Stereotyp im Film, der klarerweise im Hinblick auf Filmen mit Dolmetschsituationen sehr oft klischeehaft verwendet wird und (re)produziert wird. Nationenstereotyp und

-klischees sind in Filmen aus dem polyglot Genre<sup>6</sup> sehr häufig die Grundlage der Handlung und werden auch als Kritik, oder als Denkanregung eingesetzt.

Des Weiteren nennt Thiele ebenfalls ein weiteres Stereotyp, das sogenannte Ethnienstereotyp. Sie unterscheidet dieses Stereotyp vom Nationenstereotyp insofern, dass Ethnien nicht an nationale Grenzen gebunden sind, jedoch als Teilbevölkerung von Gesamtgesellschaften gesehen werden können und von ihnen als ethnische Gruppen bezeichnet werden (vgl. Thiele 2015:168). Ein Beispiel über ein solches Stereotyp, wäre die Darstellung von Roma zugehörigen Menschen im Film, wie zum Beispiel Brad Pitt in „Snatch“ (Guy Ritchie, 2000). Wendy Helsby mahnt in diesem Zusammenhang vor einer deutlichen Gefahr einer solchen Darstellung mit Leichtigkeit zu rezipieren, denn: „You may feel that films’ representation of the male gypsy would not be influential in the real world because they are fictional and stylised, but entertainment value does not lessen their influence on our beliefs about such groups“ (Helsby 2005:9). Diese Äußerung verstärkt die Idee der Reichweite und des Einflusses der Medien, insbesondere vom Film, auf unsere Meinungsbildung – u.a. auch in Genres wie Komödie, usw.

Wie später anhand der Ausführungen von Dwyer (2005:295) über den Film „Lost in Translation“ angemerkt wird, weisen Hollywood Filme traditionellerweise viele solcher Stereotype, u.a. über Nationen, Sprache, usw. auf.

## **2.2. Das Berufsstereotyp**

Ein weiteres für diese Arbeit nicht wegzudenkendes Stereotypphänomen sind Berufsstereotype. Thiele (2015) meint zu Berufsstereotypen, dass generell in der Gesellschaft im Allgemeinen mit gewissen Berufen oft ein bestimmtes Ansehen, oder Prestige verbunden wird. Diese Perzeption ist von Faktoren, wie zum Beispiel Ausbildung, Verantwortung für andere, Einkommenshöhe, Macht über andere, und auch wie viel Zeit man dem Beruf widmet, abhängig (vgl. Thiele 2015:317). Zwar

---

<sup>6</sup> Nach Tessa Dwyer (2005:295ff.) ist das „polyglot Genre“ eine Gattung, die im neuen globalen Film erschienen ist, eine Art „Welle“, wobei polyglot Filme nicht nur die sprachlichen Aspekte der globalisierten Welt darstellen, sondern die Mehrsprachigkeit, die interkulturelle Elemente, sowie Missverständnisse, Migration und Diaspora thematisieren.

sind diese Faktoren in gewisser Maße objektive „messbare“ Tatsachen, doch werden diese und weitere Faktoren meistens individuell unterschiedlich bewertet und gewichtet. (vgl. Thiele 2015:318). Durch diese subjektive Wertung werden in Ansehensstudien in Deutschland z.B. laufend ÄrztInnen mit höchstem Prestige bewertet.<sup>7</sup> Diese Bewertungen basieren jedoch auf Vorstellungen, die die Befragten in der Gesellschaft von Berufen haben. Dieses Phänomen hat damit zu tun, dass wir mit Berufen bestimmte Eigenschaften verbinden, über die diejenigen, die ihn ausüben, verfügen müssen (vgl. Thiele 2015:319). Das ist auch bei den Vorstellungen über DolmetscherInnen der Fall. Wie sich das auf das Image von DolmetscherInnen auswirkt, wird später noch genauer untersucht.

Da diese Eigenschaften, die wir mit einer Person verbinden, die einen bestimmten Beruf ausübt, Kategorisierungen entsprechen, führt diese Einordnung in weiterer Folge zu einem erhöhtem klischeehaften Repräsentationspotential von Berufen im Film. Darstellungen von Berufen im Film brauchen gar nicht immer realistisch sein, solange sie von den ZuschauerInnen wiedererkannt werden. Das Erkennen von solchen Klischees löst unterschiedliche Reaktionen bei den ZuschauerInnen aus, meistens ist das auch das Ziel, das hinter der Klischeeanwendung steckt (vgl. Thiele 2015:35). Wie solche Klischees über den DolmetscherInnenberuf präsentiert werden können, soll später anhand der Filmbeispiele erarbeitet werden.

## **2.2. Geschlechter- und Altersstereotyp**

Ein weiteres und häufiges Stereotyp, das medial (re)produziert wird, hat mit dem Thema Geschlecht zu tun. Einerseits existiert es als Gender- und Geschlechterstereotyp und andererseits als Mischform von Berufs- und Geschlechterstereotyp. Darunter ist zu verstehen, dass oft in Verbindung zu

---

<sup>7</sup> Das Ansehen verschiedener Berufsgruppen und das Vertrauen der Bevölkerung in diesen Gruppen werden von diversen Institutionen in Deutschland (und weltweit) eruiert. Seit 1966 versucht das Meinungsforschungsinstitut Institut für Demoskopie Allensbach in regelmäßigen Abständen das Ansehen und die Achtung zu ausgewählten Berufen zu evaluieren, und seit den ersten Befragungen ist der Arztberuf unangefochten auf erster Platz im Ranking. Eine Analyse dieser ermittelten Zahlen findet sich online unter URL: „Fowid – Forschungsgruppe Weltanschauungen Deutschland“ von SFE (2017).

bestimmten Berufen auch geschlechtsspezifische Stereotype vorliegen. Zunächst soll das Geschlechtsstereotyp in Verbindung mit dem Berufsstereotyp untersucht werden.

Zwar wird *Arbeit* grundsätzlich in der Wissenschaft als eine Tätigkeit verstanden, in der das Geschlecht keine Rolle spielen sollte, jedoch weist feministische Berufsforschung schwerwiegende Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern bei der Entstehung und Entwicklung von Berufen in der Gesellschaft auf, obwohl theoretisch Gleichberechtigung gefördert wird (vgl. Thiele 2015:319). Statistiken bestätigen gravierende Unterschiede in den Geschlechterverteilungen und den Einkommenshöhen in verschiedenen Berufen. Des Weiteren sind die von Frauen ausgeübten Berufe meistens statusniedriger, schlechter bezahlt und generell mit weniger sozialen und symbolischen Ressourcen ausgestattet (vgl. Thiele 2015:319). Diese Disparität zwischen wissenschaftlicher Grundlage und Gesellschaft hat damit zu tun, dass die Wissenschaft bis zu den 90ern vorwiegend von einem Gleichheitsansatz<sup>8</sup> ausging und diese Grundlage erst viel später hinterfragt wurde (vgl. Klaus 1998:15).

Wichtig ist es zu erkennen, dass diese Unterschiede gesellschaftlich vorliegen und auch ein Bestandteil der medialen (Re)Produktion sind. Diese Ungleichheiten und die mediale Konstruktion über bestimmte Berufe führen zu Stereotypen, die im Film und in den Medien immer wieder aufgegriffen werden können, wie z.B. die Sekretärin oder die Krankenschwester, die fast ausnahmslos im Film von Frauen gespielt werden, usw. Ein historisches Beispiel für ein Berufsstereotyp, dass mit einem geschlechtsspezifischen Stereotyp einhergeht, lässt sich gut anhand von NachrichtenmoderatorInnen zeigen, so laut Elisabeth Klaus:

So war es noch in den 70er Jahren akzeptabel zu erklären, die Frau sei als emotionales Wesen für die Nachrichtenmoderation ungeeignet, wie es beispielsweise Karl Heinz Köpke formulierte. Eine solche Auffassung erschien als vollkommen natürlich und bedurfte keiner weiteren Begründung. Zwanzig Jahre später gehört – beinahe ebenso selbstverständlich – die Nachrichtensprecherin zum Fernsehalltag. (Klaus 1998:17f.)

---

<sup>8</sup> „Der Gleichheitsansatz [...] zielt auf die Analyse der Ungleichbehandlung von Frauen ab. Historisch auf einem liberalen Politikverständnis basierend, zielt er auf Gleichberechtigung von Frauen und Männern, ohne darüber hinaus gesellschaftliche Machtverhältnisse infrage zu stellen.“ (Lünenborg/Maier 2013:18).

An diesem Beispiel wird deutlich, dass der Geschlechterstereotypisierungsprozess nicht statisch ist, sondern sich mit der Zeit verändern kann. Klaus stellt außerdem fest, dass die Tatsache, dass Frauen selten in Bezug auf ihrer Berufstätigkeit in den Massenmedien thematisiert wurden, sich mittlerweile verändert hat und heutzutage nicht mehr gilt (vgl. Klaus 1998:280). Dies wird auch anhand der Anzahl an Filmen, wo Frauen als professionelle DolmetscherInnen dargestellt werden, belegt.<sup>9</sup> Obwohl eine stereotypische Darstellung der Frau als ‚Hausfrau‘ oder ‚Mutter‘ mit der Zeit mutierte, weist diese Darstellungsart auf ein klares Beispiel von Geschlechtsstereotypisierung.

Im Hinblick auf eine gesellschaftliche Problematik, die mit der Geschlechtsstereotypisierung verbunden ist, weist Thiele (2015) auf eine Vermutung aus der Wissenschaft, die auf „einen Prestigeverlust von Berufen durch einen steigenden Frauenanteil“ hinweist (vgl. Thiele 2015:318). Dies deutet zuerst daraufhin, dass das Ansehen eines Berufes durchaus mit Geschlechterstereotypisierungsprozesse verbunden ist und keineswegs ein stabiles, verfestigtes System ist. Zweitens ruft diese Frage eine problematische Wertung des weiblichen Geschlechts in der Gesellschaft hervor. Die ausführliche Behandlung der Problematik über den steigenden Anteil von Frauen und das damit verbundene senkende Prestige würde den Umfang dieser Arbeit sprengen, aber dennoch ist die weitere Diskussion über diesen Punkt unerlässlich, denn nicht selten wird Dolmetschen als ein Frauenberuf betrachtet (vgl. Beck 2007:34). Dies ist insofern problematisch, wenn in erster Linie viele weitere negative Eigenschaften mit dem Beruf verbunden werden, wenn der Beruf hauptsächlich mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wird. Werden Frauen - so wie am oberen Beispiel der NachrichtenmoderatorInnen - als ‚emotionale Wesen‘ betrachtet, dann könnten demnach auch die Dolmetschfähigkeiten von Frauen, die professionelle DolmetscherInnen sind, in Bezug auf ihre Neutralität und Arbeitsethik in Frage gestellt werden. Aus diesem Grund ist die Diskussion über Stereotype und Geschlechterbilder für die Dolmetschwissenschaft und natürlich auch für die Gesellschaft unerlässlich.

---

<sup>9</sup> Zum Beispiel: *Charade* (Stanley Donen, 1963), *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963), *Lost in Translation* (Sofia Coppola 2003), *The Interpreter* (Sydney Pollack 2005), *La Traductrice* (Elena Hazanov 2006), *Vor der Morgenröte* (Maria Schrader 2016).

Auch reine Geschlechter- und Genderstereotype sind für diese Arbeit von Bedeutung, auch wenn sie in dem Kontext dieser Arbeit nicht ganz ohne die Berufsstereotype vorkommen werden, da in diesem Fall DolmetscherInnen untersucht werden. Geschlechtsstereotype sind gleichzeitig sehr eng mit Geschlechterdefinitionen verbunden und diese können wiederum in die Medienproduktion einfließen, weshalb sie die gesamte Gesellschaft betreffen und nicht nur die Berufsgruppe von DolmetscherInnen. Die Darstellung der Geschlechter ist für jede Person von Relevanz, denn Geschlechterstrukturen bestimmen zahlreiche kulturelle und soziale Formationen (vgl. Lünenborg/Maier 2013:14). Auch die Medien im Allgemeinen beziehen sich auf alle Menschen und auf den vergeschlechtlichten Körper. Dabei entwerfen sie Geschlechtsbilder: „Sie zeichnen Männer- wie Frauenbilder, definieren Männlichkeit und Weiblichkeit und nehmen dabei auf traditionelle Geschlechterdefinitionen Rekurs.“ (Klaus 1998:279). Dieser Ansatz basiert auf den interaktionistischen Konstruktivismus der Genderforschung, die besagt, dass Geschlecht nicht etwas ist, was Menschen haben, sondern etwas, was sie tun, ausführen und darstellen (vgl. Lünenborg/Maier 2013:21). „Unter der Perspektive der Geschlechterforschung liefern die Medien Geschlechterdefinitionen und Geschlechterpositionierungen, die das symbolische System der Zweigeschlechtlichkeit stützen“ (Klaus 1998:283). Innerhalb der konventionellen Zweigeschlechtlichkeit in den Medien werden Rollenverteilungen selten umgedreht. Sogar im Queeren Film, wo mit der traditionellen Cisgender Zweigeschlechtlichkeit gebrochen wird, werden oft Stereotypen über das queere Leben verwendet (Ochsner 2011:172).

Elisabeth Klaus (1998), die im kommunikationswissenschaftlichen Bereich die Darstellung der Frau in den Massenmedien<sup>10</sup> anhand zahlreicher Studien untersuchte, stellt fest, dass diese ausnahmslos ergeben haben, dass Frauen z.B. medial deutlich dort unterrepräsentiert sind und dass die Vielfalt ihrer Lebensbezüge nur unzureichend Beachtung findet (vgl. Klaus 1998:279). Dies ist ein Hinweis auf eine Kluft zwischen Realität und Medien. „Wenn Frauen in den Medien präsent sind, so lediglich in einem sehr engen Rollenspektrum und in letztlich stereotyper Art und Weise“ (Thiele 2015:234). Diese Tatsache deutet auf die Bedeutung der

---

<sup>10</sup> Im Fernsehen, in der Presse, und im Radio (Nachrichten, Werbung und andere Medieninhalte).

Darstellungsweise der Frau für den Stereotypisierungsprozess über das weibliche Geschlecht und darüber hinaus über eine eventuelle Vorurteilsbildung über das weibliche Geschlecht. Die Geschlechterrepräsentation in den Medien änderte sich jedoch nach Thiele insofern, dass unterschiedliche Geschlechterbilder mittlerweile zahlreicher sind, auch wenn nicht weniger stereotypisch:

Obwohl zuweilen traditionelle Geschlechterrollen in Frage gestellt werden und gerade auch in unterhaltenden Formaten oder der Werbung mit Geschlechterklischees gespielt wird, bleibt das System der Zweigeschlechtlichkeit erhalten, bzw. wird permanent reproduziert. (Thiele 2015:235)

Thiele weist daraufhin, dass der größte Teil der Medieninhalte vor allem Geschlechterdifferenzen betonen, ein Beispiel hierfür könnten beispielsweise folgende Klischees sein, dass Männer nicht zuhören und dass Frauen nicht einparken können (vgl. Thiele 2015:235).

Ein weiteres Geschlechterstereotyp, das unmittelbar mit einer Männlichkeitsproblematik einhergeht, ist die übliche Darstellung von Männer in der Fiktion als Machos, Frauenverführer oder Frauenversteher<sup>11</sup> (vgl. Läubli/Sahli 2011:9). Wie später anhand der Filmbeispiele zu sehen wird, wird im Film mit Geschlechterbildern gespielt, nichtsdestotrotz wird meistens das System der Zweigeschlechtlichkeit durch Dualität und Differenzbetonung erhalten.

Es soll noch auf einen weiteren wichtigen Grundsatz hingewiesen werden, denn: „Was in einer Gesellschaft heißt, eine Frau oder ein Mann zu sein, wird in einer anderen Gesellschaft ganz anders gefüllt“ (Klaus 1998:388). Hier wird auf die kulturelle Relativität der Geschlechtsstereotype hingedeutet. Dies ist insofern wichtig, da die Darstellungsanalysen der Filmbeispiele ebenfalls ihre eigene Relativität aufweisen. Nicht jedes Stereotyp wird in jedem kulturellen Kreis gleich aufgefasst. Klaus vertritt außerdem die Meinung, dass Medien nicht verantwortlich für die Produktion von Geschlechteridentitäten seien, sondern dass sie lediglich Material dafür bereitstellen würden (vgl. Klaus 1998:284). Diese Ansicht relativiert also die Rolle der Medien bei der Bestimmung und beim Wiederreproduzieren von Genderstereotypen.

---

<sup>11</sup> Martina Läubli und Sabrina Sahli erwähnen als Beispiel die US-Serie „Two and a Half Men“, wo die zwei Hauptfiguren Charlie Harper, dem Frauenverführer, und Allen Harper, dem Frauenversteher, als klischeehafte Männerfiguren einander gegenübergestellt werden (Läubli/Sahli 2011:9)

Ein weiteres Stereotyp, das für diese Arbeit relevant ist, ist das Altersstereotyp. Hierzu gibt es mehrere Möglichkeiten. Mit Altersstereotyp wird meistens die Stereotypisierung älterer Menschen gemeint, obwohl alle Altersgruppen von der Stereotypisierung betroffen werden können. Darunter verstehen sich alle Zuschreibungen von Eigenschaften an jenen Menschen, die aufgrund ihres Alters beurteilt werden. So werden zum Beispiel „die Nachkriegsgeneration“, „die Jugend von heute“, oder „die Alten“ als Bezugsform herangenommen (vgl. Thiele 2015:287). Dieses Stereotyp wird ebenfalls in der Forschung problematisiert, besonders wenn man die Altersstereotypisierung in Verbindung mit geschlechtsspezifische Stereotype verbindet, wie wenn Frauen früher „alt“ gelten als Männer, oder wenn Falten und graue Haare positiver bei Männern als bei Frauen bewertet werden, usw. (vgl. Thiele 2015:291). Besonders ist beim Altersstereotyp die Assoziierung mit Faktoren, wie z.B. Aussehen und Verhalten (vgl. Thiele 2015:288). Oft werden jüngere Menschen als beweglich, neugierig und unabhängig dargestellt, während ältere Menschen ihre Gegensätze darstellen, so gesehen werden sie oft starr, unbeweglich, abhängig und desinteressiert dargestellt. Auch Altersstereotype können zu Vorurteilen und in weiterer Folge zu Ungleichbehandlungen aufgrund des Alters führen, was wiederum auch thematisch im Film aufgegriffen werden kann. Thiele (2015) weist daraufhin, dass Altersstereotype unmittelbar alle Menschen in der Gesellschaft treffen, oder treffen werden, was auch die Präsenz von Altersstereotypen in den Massenmedien, in der Kunst und in der Literatur erklärt (vgl. Thiele 2015:288).

Natürlich gibt es viele weitere Stereotype, die in der Stereotypenforschung berücksichtigt werden, aber deren Analyse würde, aufgrund der ausgesuchten Filmbeispiele über den Rahmen dieser Arbeit, hinausgehen.

### **2.3. Klischeebilder und Image von DolmetscherInnen**

Als Ausgangspunkt für die Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion, soll zunächst eine Herausarbeitung des Images und von Klischeebildern von DolmetscherInnen, die in der Gesellschaft zu finden sind, erfolgen. Wie es schon oben gezeigt wurde, werden alle Berufe meistens stereotypisch aufgefasst. Dies ist auch der Fall beim DolmetscherInnenberuf, wo häufig mit falschen Vorstellungen zu

rechnen ist. Darunter ist auch miteinbezogen, was man als Laie unter ‚dolmetschen‘ versteht.

Wie Dorothea Beck in ihrem Band „Image und Status von Dolmetschern“ feststellte, genossen KonferenzdolmetscherInnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hohes Ansehen in der Gesellschaft. „Bei den Konferenzen standen die Dolmetscher wie die Politiker im Licht der Öffentlichkeit“ (Beck 2007:24). Dieses Ansehen und zentrale Bedeutung wurde jedoch mit der Zeit deutlich geringer. Laut Beck (2007:34) herrschen heutzutage in der Gesellschaft hauptsächlich falsche Vorstellungen sowie leicht verzerrte Bilder über DolmetscherInnen und ihren Beruf vor. Welche das genau sind werden nun kurz beschrieben.

Beck stellt fest, dass ein sehr häufiges Klischeebild heutzutage, das mit DolmetscherInnen verbunden wird, ist, dass es ein Beruf ist, der hauptsächlich von Frauen ausgeübt wird (vgl. Beck 2007:34). Dies ist insofern bedeutend, weil demnach Assoziationen, die eventuell stereotypisch und vorurteilhaft sind, hervorgerufen werden können. Das bedeutet, dass in diesem Fall Berufsstereotype mit Genderstereotypen verbunden werden. Beck berücksichtigt allerdings in ihrem Band nicht, inwiefern die Stereotype über die weibliche Identität sich auf das Bild von professionellen DolmetscherInnen auswirkt. Sie meint allerdings, dass das eventuell „schmeichelnde“ und „positive“ Bild der weiblichen KonferenzdolmetscherIn mit der Realität der DolmetscherInnen nicht übereinstimmt. Sie bekräftigt sogar, dass die Arbeit bei Gericht und bei der Polizei dadurch nicht miteinbezogen werde und dadurch bewertet sie diese Vorstellung des Berufes als ‚weiblich‘ als eindeutig problematisch (vgl. Beck 2007:34).

Darüber hinaus merkt Beck an, dass die in der Gesellschaft vorhandene Stereotype über DolmetscherInnen zum Teil so gegensätzlich ist, dass sie auf der einen Seite DolmetscherInnen mit Sprachgenies und auf der anderen mit der „Fremdsprachensekretärin“ vergleicht (Beck 2007:34f.). Hier sei noch Mal auf die Weiblichkeit des Berufs hingewiesen, der durch die weibliche Form von dem Ausdruck „Fremdsprachensekretärin“ deutlich wird – ein Ausdruck, der eindeutig nicht gendergerecht ist.

Laut Beck ist ein wiederkehrendes Bild über DolmetscherInnen jenes „des weltgewandten, umfassend gebildeten, mehrere Sprachen perfekt beherrschenden Diplomatendolmetschers, der ständig durch die Welt reist, alle wichtigen Politiker

persönlich kennt und von allen Seiten hochgeachtet ist“ (Beck 2007:34). Diese idealisierte Vorstellung von DolmetscherInnen, die mehrere Sprachen gut beherrschen, ist laut Beck ebenfalls verzerrt, denn dies ist nicht bei der Mehrheit der DolmetscherInnen der Fall (vgl. Beck 2007:34). Es soll jedoch in diesem Zusammenhang auf eines der Prämissen der Dolmetschwissenschaft als Gegenpol hingewiesen werden, dass „Sprachkenntnisse allein noch keinen guten Dolmetscher ausmachen“ (vgl. Kurz 1996:137). Durch diese Ausführung wird klar, dass auch dieses Klischee nicht der Realität unbedingt entspricht.

Nichtsdestotrotz scheint der Schwierigkeitsgrad der Tätigkeit ein guter Grund für Verwirrung in der Meinungsbildung über den Beruf zu sein, denn besonders hervorzuheben ist der existierende Vorurteil, dass Dolmetschen schließlich jeder könne (vgl. Beck 2007:13). Hinzu kommt, dass gegenüber DolmetscherInnen etwaiges Misstrauen zu verzeichnen sei, u.a. weil auf ihre Loyalität nicht hinüberprüft werden kann. (vgl. Beck 2007:42). Darüber hinaus werden DolmetscherInnen mit Sprachautomaten gleichgesetzt (vgl. Beck 2007:34, Brasse 2010:121). Die Gefahr dabei, ist dass sie nicht mehr als Menschen und Individuen wahrgenommen werden, sondern nur mehr als die „Übersetzungsanlage“ (vgl. Beck 2007:36).

John A. Henderson fragte sich in den 1980er Jahren was für Bilder und welche Stereotype professionelle ÜbersetzerInnen über DolmetscherInnen haben könnten. Dies ist sofern interessant, als dass man denken könnte, dass ÜbersetzerInnen möglicherweise realitätstreue Vorstellungen über ihre KollegInnen haben. Dafür untersuchte Henderson in einer vergleichenden Studie die gegenseitige Auffassung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen über die jeweilige Persönlichkeitszüge der KollegInnen. Das Ergebnis der Befragung an insgesamt 65 professionellen ÜbersetzerInnen<sup>12</sup> über die typische DolmetscherIn und ihrer Berufsgruppe ergab folgende zusammenfassende Beschreibung: „A self-reliant, articulate extrovert, quick and intelligent, a jack of all trades and something of an actor, superficial, arrogant, liking variety and at sometimes anxious and frustrated“ (Henderson 1980:220). Henderson erläutert, dass diese Beschreibung, trotz der Übervereinfachung, die Urteile der KollegInnen entspricht: „This *monster* is of course the product of a monstrous over-simplification, but the judgements are those of his

---

<sup>12</sup> 22 Frauen und 43 Männer (vgl. Henderson 1980:217)

peers“ (Henderson 1980:220; Hervorh. im Original). Henderson verwendet hier das Wort „Monster“ für die Bewertung der Beschreibung einer extrovertierten, oberflächlichen und intelligenten AlleskönnerIn, die ebenfalls frustriert, arrogant und ängstlich wirkt. All das sind Vorstellungen, die überspitzt ausgedrückt wurden und auf eine Stereotypisierung hinweisen.

Prognostizieren lässt sich, dass solange translationswissenschaftliche Arbeiten verfasst werden auch die Frage nach den Stereotypen gegenüber DolmetscherInnen diskutiert werden. Das stellte kurz ein Einblick in das Image von DolmetscherInnen in der Gesellschaft seitens der Translationswissenschaft dar und soll als Grundlage für einen Vergleich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion dienen.

### 3. DOLMETSCHERINNEN IN DER FIKTION

#### 3.1. Das Repräsentationspotential von DolmetscherInnen in der Fiktion

Bis in die sechziger Jahre, so könnte man sagen, war die Tätigkeit von DolmetscherInnen, wie ein unsichtbarer Beruf, der nicht oft in der Literatur und auch nicht im Medium Film thematisiert wurde. Erst in den letzten Jahrzehnten zeigte sich eine deutliche Entwicklung, die dazu führte, dass der Beruf und die damit verbundenen Rollenbilder in der Literatur und auch im Film plötzlich öfter behandelt wurden. Viele Schriftsteller entschieden sich für die Schöpfung von fiktiven Figuren, die als ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen beruflich tätig waren.

Kaindl (2010) sieht seit den 1990er Jahren einen exponentiellen Anstieg von Literaturwerken in denen TranslatorInnen als zentrale Handlungsfiguren vorkommen. „Waren bis in die 80er Jahre hinein kaum literarische Texte mit translatorischer Thematik auf dem Markt, so erleben ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in den letzten zwei Jahrzehnten einen wahren Boom“ (Kaindl 2010:64).

Obwohl die Geschichte der Literatur länger als die des Films ist, kann durchaus behauptet werden, dass der Film nicht weniger Beispiele mit TranslatorInnen als HandlungsträgerInnen als die Literatur aufweist (vgl. Kaindl 2014:8). Nicht selten werden Romane oder sonstige Bücher mit TranslatorInnen als HandlungsträgerInnen dann verfilmt.<sup>13</sup> Daher ist es wohl kein Zufall, dass nach einem tatsächlichen Anstieg in der Literatur mittlerweile auch im Film ein deutlicher Anstieg an TranslatorInnen als HandlungsträgerInnen festzustellen ist. Allerdings sind abgesehen von Literaturverfilmungen viele weitere Filmbeispiele zu finden, wo TranslatorInnen wichtige Rollen in der Handlung übernehmen. Die Bandbreite der Werke erscheint mittlerweile so weit gewachsen zu sein, dass es sich für die Forschung stetig wachsende Corpora an Materialien zur Untersuchung ergeben:

The topic of translation and interpreting can be found in all genres – in historical novels and science fiction films, in romance and thrillers, in gay literature and

---

<sup>13</sup> Beispiele hierfür sind u.a. „The Adventure of the Greek Interpreter“ von Arthur Conan Doyle wurde von Alan Grint (1985) verfilmt. Barbara Wilsons Roman „Gaudí Afternoon“ (1991) wurde von Susan Seidelman 2001 verfilmt. Auch Jonathan Safran Foers erster Roman „Everything is Illuminated“ wurde dann von Liev Schreiber 2005 verfilmt, usw.

westerns, in post-modern literature and experimental film, in short stories and silent movies, in novellas and TV shows, poems and musicals, etc. Going beyond the fictional, [...] (auto)biographies and memoirs of translators and interpreters or documentaries about translation and interpreting. (Kaindl 2014:4)

Alleine die Menge an Genres, die Kaindl hier auflistet, zeigt die Bedeutung dieses Untersuchungsbereichs für die Translationswissenschaft. Anhand des Zitates wird außerdem deutlich, wie durchmischt die Genres sind, wo Translationsbezogene fiktionale und nichtfiktionale Arbeiten für Forschungszwecke zu finden sind. Es stellt sich in erster Linie die Frage, was dieser Anstieg motiviert hat.

Kaindl (2014:2) vertritt die Meinung, dass Literatur und Film nie von der Gesellschaft abgekoppelt sein können. Diese Ansicht wird durch viele Medientheorien auch bestätigt. Somit ist es zu erwarten, dass wenn DolmetscherInnen in der Gesellschaft relevanter und sichtbarer werden, werden sie auch für Medien prominenter (vgl. Kaindl 2014:4). Die Gründe, warum DolmetscherInnen für Literatur und Film deutlich sichtbarer geworden sind, haben demnach unmittelbar mit ähnlichen Entwicklungen unserer Gesellschaft zu tun. Es können hier nicht alle Gründe genannt werden, aber die Bedeutung von großen Organisationen wie die EU und die Vereinten Nationen u.a., die in ihrem Alltag die Sprachdienste von DolmetscherInnen brauchen, hat dazu beigetragen, dass der DolmetscherInnenberuf als ein spezialisierter Beruf verstanden wird und zunehmend sichtbar wurde (vgl. Kurz 1996:34). Vor allem die Sichtbarkeit von DolmetscherInnen auf politischer Ebene ist sicherlich ein Grund für die vermehrte Sichtbarkeit von DolmetscherInnen in der Fiktion.

Laut Kaindl (2010) ist das steigende Interesse an ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen ebenfalls ein deutliches Resultat des „permanenten Übersetzungsbedarf[s]“, der durch die Phänomene der Globalisierung, Mobilität und Migration entsteht (Kaindl 2010:65). Ferner, durch jüngste politische Entwicklungen, ansteigende Asylverfahren, Bevölkerungsbewegungen und Menschenvertreibungen auf globaler Ebene, befinden sich viele Menschen heutzutage in Situationen, wo die Arbeit einer DolmetscherIn zu einer Art „Grundbedürfnis“ geworden ist (vgl. Gentzler 2017:227). Solche Phänomene, assoziiert mit der Professionalisierung des Berufs, haben alle dazu beigetragen, dass DolmetscherInnen von steigendem Interesse für die Gesellschaft geworden sind. Professionalisierung soll hier als die Etablierung

des Berufs verstanden werden, der als solcher erkannt und ausgeübt wird (vgl. Feldweg 1996:72).

Als weiterer Grund ist das metaphorische Potential des DolmetscherInnenberufs für Film und Literatur zu nennen. Dies hat mehrere Anknüpfungspunkte. Zuerst ist eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Medien Literatur und Film und die Tätigkeit der Translation erwähnenswert. Kaindl (2014) weist darauf hin, dass bereits 1972 Michael Butor eine Affinität zwischen Translation und Fiktion erkannte, nämlich die des Übertragens. Einer der Gründe ist, dass das lateinische Wort für Translation „*transferre*“, die Bewegung „übertragen“ bedeutet (vgl. Strümper-Krobb 2011:20, Kaindl 2014:2). Die Grundidee der Bewegung und des räumlichen Aufgreifens der Translationstätigkeit wird außerdem bei mehreren Definitionen in der Translationstheorie aufgegriffen (vgl. Strümper-Krobb 2011:19). Diese Bewegungsaffinität ist allerdings grundsätzlich bei allen Medien gegeben, da eines der Postulaten der Medienwissenschaft ist, dass eines der Hauptfunktionen von Medien die Übertragung von Inhalt ist (vgl. Engell 1999:39).

Im übertragenen Sinn könnte behauptet werden, dass Film eigentlich die Projektion bewegter Bilder ist, was ebenfalls eine Bewegung für sich impliziert. Die ZuschauerInnen sehen wortwörtlich bewegte Bilder und die Übertragung einer Erzählstruktur in das audiovisuelle Medium. Allerdings zeigt diese kinetische Affinität nicht der Hauptgrund, warum TranslatorInnen als HandlungsträgerInnen in fiktionalen Arbeiten, wie z.B. Spielfilmen, spezifische und konkrete Identitätszüge aufweisen. Vielmehr ist das Stichwort *Bewegung* von Interesse, denn sie scheint in perfekter Weise von TranslatorInnen verkörpert zu werden.

Hinzu kommt, dass ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen immer in Bewegung sind, oder dass sie Bewegung auslösen. Sie bewegen sich zwischen Sprachen und Kulturen, oder sie sind in nicht-Orten, wie die Dolmetschkabine, oder im virtuellem Raum (z.B. in Videokonferenzen), tätig (vgl. Kaindl 2014:3). Kaindl (2014:4) stellt außerdem fest, dass in der literarischen oder filmischen Thematisierung von Sachverhalten, wie Flucht, Bewegung, Migration, DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen ein großes Repräsentationspotential aufweisen, weil sie auch grundsätzlich eine Bewegung durch ihre Tätigkeit verkörpern.

Nachdem über das Potential und Interesse von DolmetscherInnen für fiktionale Werke kurz umrissen wurde, soll als nächstes die Stellungnahme der

Translationswissenschaft im Hinblick auf die vermehrte Thematisierung von Fiktion in translationswissenschaftlichen Arbeiten erarbeitet werden, denn die logische Folge der zunehmenden Thematisierung des DolmetscherInnenberufs in der Literatur und auch im Film ist die darauffolgende Analyse solcher Fälle in der Forschung, auf die als nächstes genauer eingegangen werden soll.

### **3.2. Ein *fictional turn* in der Translationswissenschaft?**

Eine wiederkehrende Thematik in der Translationswissenschaft ist die Frage, warum Fiktion überhaupt analysiert werden soll, u.a. wird die Frage nach einem didaktischen Nutzen nachgegangen. Joan Rockwell sieht in der Analyse von Fiktion ein informatives Potential, wenn sie feststellt, dass fiktionale Werke zwei Arten von Information über die Gesellschaft liefern können: „[F]irst in a descriptive way, facts about the state of technology, laws, customs, social structure and institutions. Second more subtle and less easily obtained information about values and attitudes“ (vgl. Rockwell 1974:4). Somit könnten Einsichten über das Berufsumfeld und über die Meinung anderer über den Beruf, beispielsweise auch über das Image über DolmetscherInnen. Aber nicht nur diese Sichtweisen sind interessant. Viele Disziplinen haben das Potential von Fiktion früher als die Translationswissenschaft erkannt. Laut Spitzl (2014) ist Fiktion als akademisches Thema nichts Neues, allerdings ist das große Interesse von Seiten der Kunst, Sozialwissenschaften und sonstige Disziplinen für ihn „a particular sign of our post-post times“ (Spitzl 2014:364). Von Seiten der Translationswissenschaft ist das Interesse an dieses Thema aus mehreren Gründen in den letzten Jahren gestiegen. Welche Gründe diese Änderungen motivierten, soll nun genauer angeschaut werden.

Wie schon oben festgestellt, ist die Thematisierung von DolmetscherInnen in Literatur und Film immer häufiger, was auf die immer wichtiger werdende Rolle von Translation für die Produktion von Filmen und Büchern hindeutet. Aber die Translationswissenschaft hat nicht gleich schnell auf den Anstieg reagiert. Delabastita weist 1990 auf eine Diskrepanz in der Translationswissenschaft zwischen ihrer Thematisierung und Medienpräsenz und der Wahrnehmung ihrer Bedeutung für die Disziplin. Diese Diskrepanz lässt sich für Delabastita aus mehreren Gründen erklären.

An erster Stelle weisen Filme aufgrund des audiovisuellen und heterogenen Charakters einige Herausforderungen für ihre translationswissenschaftliche Abhandlung auf. Zusätzlich kritisiert er, dass Arbeiten über Filme aufgrund ihrer Reichweite und massenkultureller Natur nicht immer mit Qualität und mit kulturellem Ansehen gleich gesetzt werden – zwei Grundsätze, die laut Delabastita schon immer wesentlich für die Translationswissenschaft waren. Aus diesen Gründen sorgten seiner Meinung nach Untersuchungen in diesem Bereich nicht immer für viel Prestige in der Translationswissenschaft (vgl. Delabastita 1990:97).

Dies änderte sich jedoch mit der Zeit und der Übergang wurde damit eingeleitet, dass plötzlich über einen Wendepunkt in der Disziplin die Rede war. Der aktuelle Forschungsstand zu diesem Thema zeigt, dass die Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion seit einigen Jahren von größerem Interesse für die Dolmetschwissenschaft geworden ist (vgl. Kaindl 2014:5). Eine umfassende Bestandsaufnahme der bereits existierenden literarischen Werke, bei welchen ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen vorkommen, wurde beispielsweise von Kurz/Kaindl (2005, 2008, 2010) durchgeführt. Diese Bände thematisieren u.a. die Darstellung des Berufsbildes und der damit zusammenhängenden Klischees und Vorurteile über ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen anhand literarischer Werke. Darüber hinaus haben WissenschaftlerInnen, wie zum Beispiel Rosemary Arrojo, Nitsa Ben-Ari, Brian Baer und Judith Woodsworth in den letzten Jahren begonnen, dieses Feld zu forschen. Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl veröffentlichten 2014 den Band: „Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction“ (2014), das Translationselemente im Film und in der Literatur untersucht. Sie analysieren, welche Themenkreise mit dem Berufsbild und vor allem die psychologischen Darstellungen der Figuren in den unterschiedlichsten Werken assoziiert werden.

Was diese Tendenz zeigt, ist also ein zunehmendes Interesse auch an der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema. Adriana Pagano verteidigt aber schon 2002 die Einleitung eines fictional turns<sup>14</sup> in der Translationswissenschaft und erkennt in ihrem Beitrag u.a. das didaktische Potential der Untersuchung von Fiktion

---

<sup>14</sup> Dieser Terminus wurde Mitte der 90er Jahre durch Else Vieiras Werk „(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teórico e ficcionais“ [(Un)sichtbarkeiten in der Übersetzung: Austausch von theoretischen und fiktionalen Perspektiven] (1995:50) in die Translationswissenschaft eingeführt (vgl. Kaindl 2014:11, Gentzler 2017:226). Dieser Terminus wird dann von Pagano (2002:97), Delabastita und Grutman (2005:29) und ebenfalls von Ben-Ari (2010:220), und Gentzler (2017:222) zitiert.

für die Translationsdisziplin. Pagano sieht außerdem in den fiktionalen Werken eine äußerst produktive Gelegenheit zu subversiven und alternativen Zugängen zur Translationswissenschaft: „fiction represents a genre that informs translation thinking from a comprehensive perspective, sensitive to relationships and movements difficult to capture through more orthodox analyses“ (Pagano 2002:97).

Diese neue Betrachtungsweise ist nicht unstrittig, jedoch werden dadurch neue Einsichten und neue Zusammenhänge erbracht. Delabastita (2005:29) erklärt den Kontext, der diese neue Sichtweise möglicherweise motivierte, und argumentiert, dass eine tiefgehende Umorientierung in den Geisteswissenschaften zu verzeichnen sei, die dazu führe, dass auch die Translationswissenschaft sich dazu verpflichtet sehe, Fiktion als Untersuchungsgegenstand heranzunehmen:

With the postmodern critique of Western rationality and empirical scholarship, more and more attention is now given to the singularity of cultural events (as opposed to what is seen as the descriptive scholar's futile search for general rules and systems), to concrete, lived, personal experience, including its various emotional, unconscious and psychosomatic aspects (as opposed to what are seen as the timeless and lifeless abstractions of rationalistic science), and to the ethical or even explicitly political significance of events and experiences (as opposed to the 'neutral' scientific understanding of the world). (Delabastita 2005:29)

Dieses postmoderne Interesse an der ‚Singularität‘ ist auch durch die Menge an Veröffentlichungen und an bibliographischem Material, das sich mit der Analyse von einzelnen Werken, Filmen, und Figuren beschäftigt, nachweisbar. Diese Anzahl ist laut Delabastita womöglich allein ein Beweis für den sogenannten fictional turn in der Translationswissenschaft (vgl. Delabastita 2005:28). Beiträge, wo Translation ein zentrales Thema der Handlung ist und TranslatorInnen als HandlungsträgerInnen vorkommen, sind nicht nur anregend und informativ, sondern verweisen auch auf unzählige Konstrukte über den Beruf. Diese Schlüsse offenbaren auch eine Bereicherung anderer Disziplinen, u.a. die der Medienwissenschaft. Die einzige Gefahr bei einer Schwerpunktänderung durch das fictional turn laut Ben-Ari ist, dass Translationswissenschaft sich nicht als eigene Disziplin behaupten lässt:

[...] this whim of fashion may lead away from translation research as an independent discipline back into the realm of Sociology, Linguistics, Psychology or – in the worst scenario, salon conversation – undermining the serious work invested in constituting its distinction. (Ben-Ari 2010:222)

Ben-Ari bekräftigt u.a. die positive Seite des fictional turns für DolmetscherInnen und für die Disziplin in der Theorie und Praxis. Der Stellenwert der Etablierung eines fictional turns würde nicht nur bedeuten, dass viel weitere Forschungen in diesem Bereich betrieben werden würden, sondern dass diese auch von einer Erweiterung der Studienprogramme begleitet werden würden. Die Ausdehnung des Studiums und die Inklusion der Analyse von Fiktion im translationswissenschaftlichen Kontext weist klarerweise eine didaktische Relevanz auf und stellt eine gute Grundlage für die Diskussion translationsbezogene Sachverhalte dar (vgl. Cronin 2009, Arrojo 2010, Kaindl 2013, 2014). Auch Gentzler verteidigt die Inklusion und Analyse von sogenannten Post-translationstexte im Translationsstudium - diese inkludieren u.a. auch Fiktion - als Werkzeug für die Reflexion über Translationssituationen (vgl. Gentzler 2017:222). Diese zentrale Umgestaltung der Art, wie man mit subjektivem Wissen und Subjektivität in der Fiktion im translationswissenschaftlichen Kontext sieht, würde nicht nur einige forschungsbezogene Normen umwälzen, sondern auch neue Zugänge zur Disziplin ermöglichen. Zweifellos hört sich aber die Disziplin nicht auf, sich zu ändern, weshalb man davon ausgehen kann, dass dieser Wendepunkt erlangt werden kann.

### **3.3. Wiederkehrende Fragen: Identität und Existenz**

Nachdem festgestellt wurde, dass TranslatorInnen zunehmend in den Mittelpunkt von Erzählungen und Filmhandlungen rücken, stellt sich die Frage, wie diese Figuren dargestellt werden. Bevor aber auf die Filmbeispiele eingegangen wird, sollen hier zuerst einige Beispiele erwähnt werden, die einen Einblick in dieses Feld der Darstellungsanalyse von TranslatorInnen geben. Mit unterschiedlichen Fragestellungen und Herangehensweisen befassen sich einige Beiträge u.a. von Kaindl, Delabastita, Strümper-Krobb, Ben-Ari und Woodsworth mit Persönlichkeitsmerkmalen und Charakterzügen von TranslatorInnen in der Fiktion. Diese machen auf die verschiedenen Problematiken, die mit dem Beruf und der Natur der Tätigkeit verbunden sind, aufmerksam.

Wie Kaindl und Kurz es formuliert haben, werden TranslatorInnen in der Fiktion mit verschiedenen Eigenschaften und Merkmalen versehen, die meistens eine

Funktion erfüllen: „Diese werden nicht willkürlich ausgesucht, sondern im Hinblick auf die Rolle, die die Figuren in der Narration spielen“ (Kaindl 2008:211). Diese Tatsache ist klar, jedoch scheinen TranslatorInnen in der Fiktion gewisse Merkmale wiederholt aufzuweisen. Mehrere Beiträge deuten sogar auf eine deutliche Richtung hinzu. Das bedeutet möglicherweise, dass die Figuren meisten mit einer bestimmten Reihe an Eigenschaften versehen werden, weil sie stereotypisch aufgefasst werden, oder sie werden zumindest mit Merkmalen versehen, die möglicherweise als stereotypisch verstanden werden können.

Laut Delabastita seien u.a. Vertrauen, Loyalität, Unsichtbarkeit, persönlicher Ehrgeiz, und Identität, wichtige Leitmotive für die Darstellung von DolmetscherInnen in fiktiven Werken (vgl. Delabastita 2009:111). Diese seien zwar subjektive Aspekte der Figur, nichtsdestotrotz würden sie auf ein deutliches Repräsentationspotential von TranslatorInnen in der Fiktion hinweisen. Gleichwohl weisen nach Delabastita TranslatorInnen - aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit - große Identitätskrisen und Probleme mit ihrem Selbstempfinden auf:

[H]ow can translators prevent the permanent oscillations of empathy and sympathy, the never-ending switching and adjusting to other parties, from fragmenting, eroding or dislocating their sense of self, leaving them in a space ‚in-between‘? (Delabastita 2009:111f.)

Die negativen Aspekte dieser Argumentation sind der Natur der Arbeit der TranslatorInnen zu verdanken. Des Weiteren argumentiert er, dass die negativen Elemente des Berufs zu Problematiken der Translation in der Fiktion in Bezug gesetzt werden: „[G]iven all these pressures, how can translation ever be unproblematic or straightforward?“ (Delabastita 2009:111). Für ihn verflochten sich Charakterzüge und Eigenschaften des Berufs und ergeben eine klare negative Ausgangssituation für diese Figuren. Es ist daher anzunehmen, dass in weiterer Folge diese Gegebenheiten zu weiteren Existenz- und Identitätsproblematiken in der Narration führt.

Kaindl (2010) stellt fest, dass die meisten AutorInnen, DolmetscherInnen sogar in ein schlechtes Licht stellen. Diese Konstruktionen sind natürlich von fiktionalem Charakter, basieren jedoch vermutlich auf gesellschaftlichen Vorstellungen und Klischees, die dann in die Literatur übertragen wurden (vgl. Kaindl 2010:65ff.). Er verweist auf die Verwendung von Klischees, um den Figuren eine bestimmte Ansammlung an Eigenschaften zu zuschreiben:

Der Überblick zeigt, wie tief verwurzelt bestimmte Klischees und Vorstellungen über TranslatorInnen sind, und wie diese in der Literatur in Form von Topoi, die um Verrat, Frustration, Einsamkeit, Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Unsichtbarkeit, Abhängigkeit usw. kreisen, fortgeschrieben werden. (Kaindl 2010:72)

Kaindl (2010) weist zusätzlich darauf hin, dass in belletristischen Werken TranslatorInnen besonders häufig bestimmte Merkmale aufweisen, die auf eine ganz bestimmte externe Perzeption von TranslatorInnen hindeuten. Oft werden ihnen bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, die sie entweder als AußenseiterInnen oder VerräterInnen porträtieren (vgl. Kaindl 2010:66). Auch Beck weist auf dieses „uralte Motiv“ der DolmetscherIn als MitwisserIn und potentielle VerräterIn hin, das sogar im Film „The Interpreter“ fast klischeehaft zum Vorschein kommen lässt (vgl. Beck 2007:32).

Entscheidend ist vor allem, dass TranslatorInnen nicht als HeldInnen, sondern oft als „beschädigte Identitäten“ dargestellt werden, was sich sogar zum Teil in ihrem Erscheinungsbild niederschlägt, so hat z.B. eines der analysierten Figuren eine Gehbehinderung. Des Weiteren haben die Figuren charakterliche Eigenheiten, die andere negativ beurteilen. So werden DolmetscherInnen u.a. als „wenig vertrauenswürdig“ oder als „feige“ beschrieben (Kaindl 2010:66f.).

In Bezug auf die berufliche Tätigkeit untersuchte Kaindl (2010) vor allem die professionelle Selbstauffassung der literarischen Figuren, d.h. mit welcher Meinung diese Figuren versehen werden, wenn es um ihren Beruf als DolmetscherInnen geht. Kaindl (2010:69ff.) stellte fest, dass die Mehrheit der DolmetscherInnen mit einer Introvertiertheit, die mit einer stillen und dienenden Haltung in Verbindung gesetzt wird, versehen wird. Sie werden außerdem wie „neutrale Maschinenwesen“ dargestellt, d.h. sie sehen sich nicht als translatorisch handelnde Subjekte, sondern als unsichtbare Wesen, deren fast roboterhafte Aufgabe die wortwörtliche Wiedergabe der Inhalte in der Zielsprache ist. Assoziiert mit der Gleichsetzung mit der unreflektierten Sprachmaschine wird außerdem auch die Eigenschaft der Passivität, beziehungsweise der Machtlosigkeit, und der Wertlosigkeit der eigenen Identität und des eigenen Berufs (vgl. Kaindl 2010:69ff.). Kaindls Erhebung der Merkmale der DolmetscherInnen in der Fiktion ergibt also ein klares Ergebnis: Der Großteil der Figuren wird durch ganz klare Rollen definiert, die

vor allem durch negative Eigenschaften charakterisiert werden. Die existierenden Ausnahmen sind laut Brasse klare Sonderfälle (vgl. Brasse 2010:120).

Auch Nitsa Ben-Ari (2010) erkennt die Tendenz zur negativen Darstellung von TranslatorInnen in der Fiktion u.a. in den manchmal etwas trostlosen Gründen, warum diese Individuen sich für diese Tätigkeit entschieden haben:

[...] reflects the attitude of the protagonists to their profession as alternately a vital necessity, a phantom occupation, a stepping stone to a 'better' status, a subversive political tool, a means to establish identity, a reflection of identity challenged by hybridity [...] (Ben-Ari 2010:222)

Jedoch weist sie dabei auf ein Vorhaben, eine Motivation und sogar das subversive politische Potential hinter dem Ausüben des Berufes hin. Der Beruf bringt mit sich zugleich eine Haltlosigkeit und Unklarheit, die demnach AutorInnen viele Charakterisierungsmöglichkeiten darbietet:

Because of the vagueness and instability of his location between poles that are no longer stable in themselves, the translator has become an icon of the fluidity and multiplicity of modern culture. And with that, the translator has become an ever more prominent figure in fiction. (Strümper-Krobb 2011:25)

Strümper-Krobb weist auf den ikonischen Wert der Figur der TranslatorIn in der Fiktion in Bezug auf ihren Beruf hin. TranslatorInnen verkörpern leicht die Wurzellosigkeit, die unsere heutige Gesellschaft so stark prägt. Dies wird laut Strümper-Krobb (2011:17) von einer gewissen Unsicherheit begleitet, die oft in der Persönlichkeit der TranslatorInnen zum Vorschein kommen lässt.

Kaindl (2014:8) stellt fest, dass unabhängig davon, ob in der Literatur oder im Film, die Thematisierung von TranslatorInnen oft mit Fragen von Identität und Existenz verbunden ist. Ein Grund dafür ist, dass die Hauptfiguren sich meist in Zeiten von großer Umschwung und Veränderung befinden. Diese können z.B. durch Krieg, Migration, oder wirtschaftlich motivierte Umbrüche verursacht werden. Ein weiteres Argument, das hierfür spricht, ist, dass sie zwischen zwei oder mehreren Kulturen und Sprachen stehen und vermitteln müssen, und sich alleine aus diesem Grund in einem Kontext des Identitätsverlustes befinden können (vgl. Kaindl 2014:9). Das würde bedeuten konkret, dass hier die äußeren Einflüsse eine Wirkung auf die innere Welt und die emotionale Charakterisierung der Figuren hat. Hinzu kommt auch die metaphorische Bedeutung, die TranslatorInnen im Hinblick auf ihrer unsicheren

Verortung in der Welt aufweisen. Hierzu ein Zitat von Kaindl: „Translators and interpreters [...] seem to symbolise the deterritorialisation of humankind perfectly” (Kaindl 2014:3). TranslatorInnen befinden sich in der Fiktion nicht nur in der inneren Welt in einem Zwischenzustand, sondern sie stehen für die Gesellschaft und Zivilisation als Schnittstelle zwischen sich immer ändernden Verhältnissen. Mit einem Verweis auf Susan Bassnetts (2014:10) Beschreibung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen als Menschen, die durch eine Art „Inzwischensein“ sich definieren lassen, bekräftigt Kaindl, dass die Identitätsfrage, die meisten Figuren von TranslatorInnen in der Fiktion begleitet (vgl. Kaindl 2014:3). Daraus ergibt sich, dass die Heimatlosigkeit und grundlegende Wurzellosigkeit der TranslatorInnen immer wieder thematisch aufgegriffen wird.

TranslatorInnen werden zudem oft auf zwiespältige Weise als machtlos und als kreative Individuen dargestellt, d.h. als Menschen, die wegen ihres Berufes, ihre Kreativität nicht ausleben können. Viele Beispiele in der Fiktion deuten also auf eine Verkörperung existentiellen Konflikten und ein Widerstand gegenüber der Natur der Tätigkeit (vgl. Kaindl 2014:9).

Die Eigenschaften, die mit dem Berufsbild von TranslatorInnen verbunden werden, tragen zu einer Ansammlung an Charakteristika, die für Schriftsteller und für DrehbuchautorInnen für ihre Arbeiten als Konfliktmotiv interessant sind. Laut Kaindl (2014:9) werden ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen von AutorInnen verwendet, um bestimmte Konflikte und zum Teil auch die negativen Aspekte dieses Konflikts zu veranschaulichen. Damit sind nicht nur interne Konflikte gemeint. Zu beachten ist zuerst, dass BerufsdolmetscherInnen oft in der Fiktion mit politischen Ebenen Kontakt haben. Dabei können sie eine Art neutrale Figur in politischen Konflikten darstellen, oder im Gegensatz dazu sogar auf eine lückenhafte Neutralität anhand ihrer inhärenten Ambivalenz hindeuten.

Es gibt noch einen weiteren zentralen Punkt in diesen Beiträgen, der auf die Konzeption der Figuren zurückgeht und der einen beträchtlichen Einfluss auf die Art und Weise, wie diese Figuren sich verhalten und wie sie handeln, wie sie denken und was ihnen Kummer bereitet. Diese Figuren besitzen meistens eine Ambivalenz, wenn es um ihre Charakterzüge geht. Diese eingewurzelte Dualität wird in der Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion sogar auf mehreren Arten und Weisen verkörpert:

They are invisible and ubiquitous, subordinate and powerful, faithful and dubious, oppressed and uncontrollable, and they can enable or prevent communication [...], they are changeable, oscillating beings that are hard to grasp [...] and have so many layers to them (Kaindl 2014:9).

Diese Beschreibung deutet aber auf die Vielfalt und die zahlreiche Ebenen, die diese Figuren so interessant macht. Auch Gentzler (2017) sieht ein erweitertes Repräsentationspotential in den DolmetscherInnen, als er anmerkt: „Such fictional portrayals allow the author or director to delve into issues of translation and identity and add variables that both complicate and humanize the translator figure“ (Gentzler 2017:227). Die grundlegende Figurenkomplexität der meisten TranslatorInnen in Spielfilmen beispielsweise, bestätigt diese Aussage. Bekannte Beispiele hierfür sind u.a. *The Interpreter* (Sydney Pollack 2005), *Everything is Illuminated* (Liev Schreiber 2005), oder *Babel* (Alejandro G. Iñárritu 2006), usw.

Auch Judith Woodsworth machte interessante Feststellungen in ihrer Recherche über literarische TranslatorInnenfiguren, u.a. auch über Jonathan Safran Foer's Dolmetscher in „*Everything is Illuminated*“ (2005), was ein Beispiel für eine Parodie darstellt. Sie stellt fest, dass die TranslatorInnen, die sie untersuchte, alle von Selbstzweifel geplagt werden:

[They] stare down the spectre of untranslatability. They torture themselves with the inevitability of betrayal, but succeed in overcoming their uncertainty and invisibility by taking control of the narrative, and by writing the story of their translations. The lives of translators and authors are intertwined, reflecting the intimate ways in which a translator must mirror his or her author in order to produce a meaningful translation. (Woodsworth 2017:171)

Durch Woodsworths Beispiele zeigen sich die ersten wirklich positiven Figuren, die aus ihren Schwierigkeiten und inneren Konflikten, ein positives Ergebnis daraus entwickeln lassen. Diese Figuren kommen zur Lösung ihres Konflikts durch die Ausübung ihrer Tätigkeit, also durch das Übersetzen und Dolmetschen. Dadurch, dass sie es schaffen, die Kontrolle über ihr eigenes Narrativ zu ergreifen, werden sie ermächtigt und die Figuren erfüllen somit ihre Funktion in der Erzählstruktur, während sie gleichzeitig ihren eigenen Höhepunkt in der Handlung erleben. Die Translation verkörpert sich zuerst in der Auslösung von Konflikten und später als Strategie zur Lösung des Problems.

Ein Rückschluss aus diesen Ausführungen ist, dass die Feststellung eines Musters, oder zumindest einer gewissen Tendenz zur negativen Darstellung der DolmetscherInnen in der Belletristik, mit dem Phänomen der Stereotypisierung und der klischeehaften Repräsentation von DolmetscherInnen in Verbindung gebracht werden kann.

## 4. DARSTELLUNGSANALYSE ANHAND VON FILMBEISPIELEN

### 4.1. Vorbemerkung zu den medienspezifischen Merkmalen

Dieses Kapitel möchte in erster Linie die Darstellungspraktiken von DolmetscherInnen im zeitgenössischen Film dokumentieren. Gleichzeitig soll über die Folgen dieser Darstellungsmodi reflektiert werden. Im Versuch, mögliche Schnittstellen zwischen der Translationswissenschaft und der Filmwissenschaft herzustellen, wird zunächst vor der Analyse der Identitätskonstruktion und Darstellungsarten von DolmetscherInnen im Film, auf bestimmte Eigenschaften des Mediums eingegangen, um anschließend möglichst gründlich die Beispiele analysieren zu können. Dafür werden einige Besonderheiten des Mediums Film berücksichtigt.

Wie schon zu Beginn der Arbeit angemerkt wurde, haben Filme, sowie Bücher, die Macht gewisse Bilder zu produzieren. Laut Kaindl (2010) entsprechen diese Bilder bestimmten Vorstellungen und Denkschemata, beziehungsweise sind für deren Produktion verantwortlich. Gleichzeitig spiegeln sie wiederum die schon vorhandenen gesellschaftlichen Vorstellungen wider (vgl. Kaindl 2010:65). Buch und Film unterscheiden sich primär durch ihre Form und Gestaltungsmöglichkeiten.

Der Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer gibt ein gutes Beispiel für die Auffassung des Kinos als Spiegel der Gesellschaft. In seinem filmwissenschaftlichen Beitrag aus dem Jahr 1947 schlägt er vor, dass Filme noch eindeutiger die vorhandenen Denkschemata widerspiegeln würden als sonstige Medien und dass, obwohl damals sich die Medienkultur und die Filmindustrie in einem ganz anderen Stadium befanden als heute:

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. (Kracauer 2008:193)

Dagegen spricht allerdings das Argument, dass Filme, wie Bücher eine grundlegende Subjektivität in den Darstellungsmodi aufweisen und daher nie etwas eindeutig kommunizieren können. Laut Rosemary Arrojo ist es unmöglich, ein rein objektives Bild darstellen oder rezipieren zu können, allein aufgrund der Tatsache, dass wir

Subjekte sind. Menschliche Erkenntnisse sind „unvermeidlich aus Interpretationen, Standpunkten, Ideologien, soziokulturellen Umständen und Subjektivität geboren“ (Arrojo 1997:69). Das bedeutet grundsätzlich, dass medial (re)produzierte ‚Texte‘ – und auch Filme - generell polysemisch sind und auf verschiedene Art und Weise interpretiert werden können. Elisabeth Klaus (1998:283) ist der Meinung, dass zum Beispiel eine Inhaltsanalyse von Geschlechtsstereotypen, nicht ganz ausreichen würde, um all die konnotativen und denotativen Bedeutungsebenen eines bestimmten Textes zu erfassen (unabhängig vom Medium).

An dieser Stelle soll noch ein weiteres Konzept beleuchtet werden. Greenblatt (2001), der sich auf Foucaults historischen Diskursbegriff stützt, weist auf einen komplexen Austausch zwischen Kulturen und jene literarischen und transliterarischen Diskurse hin. Dieser Ansatz greift den Begriff der Intertextualität auf und kann auch auf Filme angewandt werden. Filme sowie Bücher, sind Produkte, die einen soziokulturellen Kontext haben. Filme spiegeln zeitgenössische Diskursstränge wider und greifen andere kulturelle, ästhetische oder soziale Diskurse, sowie Texte von anderen Filmen und Büchern, auf. Ebenfalls angelehnt an dem Begriff der Diskurstheorie von Foucault kann behauptet werden, dass Bücher und Filme die Eigenschaft haben, Diskurse zu erstellen, beziehungsweise die, in der Gesellschaft vorhandenen Diskurse, aufzugreifen (vgl. Oltmann 2008:34). Laut Maier stellen Medien u.a. „Repräsentationen gesellschaftlich gültiger Ideologien“ dar (Maier 2007:35). Das bedeutet, dass sie in ein Netzwerk verschiedener Diskurse eingebettet sind und oft in Beziehung zu anderen Diskursen stehen.

Des Weiteren handelt es sich beim Medium Film um ein subjektives Medium, das auf Intersubjektivität und Intertextualität beruht. Dies ist nicht nur für die Darstellung, sondern auch bei der Rezeption der Inhalte relevant. Einerseits überträgt ein Film Botschaften, die dank unseren subjektiven Interpretationsfähigkeiten dekodiert werden, andererseits setzen Filme, laut Kuchenbuch, ein Publikum voraus, d.h. ein denkendes Gegenüber, ein Subjekt (vgl. Kuchenbuch 2005:24f). Wie kritisch dieses Subjekt sein kann, ist individuell abhängig. Laut Rosalind Gill gibt es keinen visuellen oder textuellen Determinismus von Seiten der semiotischen Angebote, die im Film dargeboten werden würden (vgl. Gill 2007:17). Wie man die Kinobotschaften deutet, würde man in diesem Sinn dem Publikum überlassen. Darüber hinaus weist Gill (2007) darauf hin, dass die Botschaft, die im Film dargestellt werden soll, auf

verschiedener Art und Weise kodiert und repräsentiert werden kann (vgl. Gill 2007:17). Jeder Text hat also mehrere potentielle Bedeutungen als das was er repräsentiert, und zudem hat die Botschaft, die er vermitteln möchte, ebenfalls mehrere Deutungsmöglichkeiten (vgl. Gill 2007:17). Das bedeutet schließlich so wie Faulstich es ausgedrückt hat, dass Medien ihre Botschaften nicht möglichst eindeutig, sondern „mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent“ übertragen (Faulstich 2008:18).

Wie DolmetscherInnen tatsächlich auf der Leinwand dargestellt werden können, ist eine Frage, die allerdings durchaus durch das Medium unmittelbar bedingt wird. Film, als ganz konkretes Vehikel bietet eigene medienspezifischen Darstellungsmerkmale:

Abgesehen vom tatsächlichen Inhalt von Aussagen in den Massenmedien kommt darüber hinaus der Form der Darstellung eine wesentliche Bedeutung zu. Besonders audiovisuelle Medien bieten eine Vielzahl von Möglichkeiten, bestimmte Aussagen in eine Form zu bringen (zum Beispiel Schnitt, Kameraperspektive, Tempo etc.). Daß gerade durch diese formalen Variationsmöglichkeiten der Darstellung bestimmte Effekte beim Rezipienten erzielt werden können, wurde in der empirischen Wirkungsforschung in den 70er Jahren deutlich. (Klinger und Roters 1999:111f.)

Diese Beschreibung von Klinger und Roters verdeutlicht, dass auch die Darstellungsweise und Gestaltung des Films, eine besondere Wirkung auf den vermittelten Inhalt haben. Besonders im Film kommt diese Aussage zum Tragen, weil das Medium auf audiovisueller Ebene viel ermöglicht.

Bücher sind durch das geschriebene Wort rein sprachliche Medien, während Filme audiovisuelle Medien sind. Aus diesem Grund bedienen sich Filme bildlichen-, sprachlichen- und Toncodes. Filme haben mehrere Ausdrucksmittel zur Verfügung u.a. Musik, Bilder, das gesprochene oder geschriebene Wort, Geräusche usw. Dies hat ganz konkrete Folgen auf die Endprodukte. Kuchenbuch (2005:161) äußert sich in seinem Band zur Filmanalyse über die unbegrenzte Möglichkeit eine Geschichte, oder ein Plot unterschiedlich filmisch zu präsentieren. Allerdings hat der Film natürlich bestimmte Einschränkungen: Erstens haben Filme in der Regel eine begrenzte Zeitspanne von etwa neunzig Minuten. Dies bedingt wie viel und was dargestellt werden kann. Aus diesem Grund haben Filme meist auch weniger Handlungsfiguren als Bücher. Sie sind demnach generell eher „Handlungsfilme“ als „Figurenfilme“ (Faulstich 2008:97).

Sie bedienen sich außerdem auch eines anderen dramatischen Diskurses durch Montage, Inszenierung, Bild- und Tonregie (vgl. Kuchenbuch 2005:111). Kuchenbuch weist ebenfalls auf die semiotische Ebene des Films hin: „Sie sind aber, auch der scheinbaren bildlichen Unmittelbarkeit zum Trotz, vielfach mit Bedeutung überlagert beziehungsweise angereichert (also auch ‚codifiziert‘)“ (Kuchenbuch 2005:109). Infolgedessen muss die Rezeption eines Films eine Dekodierung oder eine Interpretation voraussetzen. Komplexe Filme fordern z.B. laut Faulstich vom Publikum durch mehrere Bedeutungsebenen mehrdimensionale Figuren und Handlungsentwicklungen, dass es sich selbst ein „Urteil“ bildet (Faulstich 2008:100).

Methodologisch betrachtet ist nach Faulstich (2002) für die Durchführung einer Filmanalyse, im Sinne einer Produktanalyse, zuerst eine Handlungsanalyse und der folgend eine Figurenanalyse notwendig, weshalb zuerst die Handlungsschilderung kurz angerissen werden soll und erst dann die Analyse der DolmetscherInfiguren. Da in der vorliegenden Arbeit der Fokus explizit auf die Konstruktion der Rolle der DolmetscherIn gelegt wird, soll keine Handlungsanalyse per se erfolgen, sondern eine Handlungsbeschreibung bezüglich der Figuren.

Ein entscheidender Aspekt bei der Figurenanalyse ist die Art, wie Figuren im Film im Hinblick auf ihre innere Welt dargestellt werden. Während in der Literatur die Anwendung von Beschreibungen, wie z.B. eigene Gedanken, gewöhnlich ist, ist sie im Film äußerst schwer. Aus dem Grund, dass Filme rein audiovisuelle Medien sind, werden eher die äußeren Gegebenheiten porträtiert. Das liegt u.a. in der Art und Weise, wie Filmsprache sich entwickelt hat, und was der Konvention entspricht. Allerdings auch, weil von vornherein die Eigenschaften des Mediums eher dazu führen, interne Zustände wie Gefühle, Gedanken und Vorstellungen eher äußerlich darzustellen. Denn laut Faulstich tendieren Filme zum explizit „Sichtbaren“ (Faulstich 2008:97). Im Gegensatz zu Büchern tut sich der Film medienspezifisch „schwerer damit, Figuren in den Mittelpunkt zu stellen und allzu ausführlich und differenziert zu charakterisieren“, meint Faulstich in diesem Zusammenhang (Faulstich 2008:97). Aus diesem Grund gibt es Charakterisierungsmerkmale, die im Film einfach nicht thematisiert werden können. Eine subjektive Selbstauffassung einer Figur über sich als Person und über den eigenen Beruf kommt im Film nicht oft vor, außer die Figur spricht dieses Thema direkt an, weshalb in der vorliegenden Arbeit die eigene Meinung der

DolmetscherInnen über sich selbst und über ihren Beruf nie eindeutig dargestellt und analysiert werden kann. Diese ‚Einschränkung‘ führt dazu, dass eine ähnliche Analyse, wie sie Kaindl und Kurz (2010) durchgeführt haben, für das Medium des Films gar nicht möglich ist. Ein Einblick in die Art, wie sich DolmetscherInnen selbst sehen, wäre nur dann möglich, wenn die Figuren explizit ihre Selbstbilder ansprechen.

Das Vorhaben dieser Arbeit ist also letztendlich die audiovisuellen Bilder und Texte, oder Codes, zu analysieren, herauszufinden, mit welchen Bausteinen sie operieren, um Bedeutung, Repräsentation und Identitätsangebote zu stiften, und mit welchen Mustern und Andeutungen gespielt wird, um über DolmetscherInnen zu erzählen. Für diese Arbeit muss der Fokus auf das Konstruktionspotential von Bedeutung gelegt werden, denn eine der Einschränkungen einer Bild- und Textanalyse von Filmen ist die Tatsache, dass sie kaum etwas über die Rezeptionsmodi der ZuschauerInnen sagt, was die Deutung von Stereotypen erschwert. Die Deutungsvielfalt muss in der Analyse der Darstellungsweise von DolmetscherInnen im Film natürlich berücksichtigt werden - und in jeder sonstigen Filmanalyse. Diese Erkenntnis soll der Ausgangspunkt für die analytische Auseinandersetzung mit dem Thema der fiktionalen Darstellung von DolmetscherInnen im Film sein.

## **4.2. DolmetscherInnen im Film als Element der Satire**

In diesem Kapitel werden nun folgende Spielfilme im Hinblick auf die Darstellung von DolmetscherInnen analysiert: „Lost in Translation“ (Sofia Coppola 2003), „1001 Nacht – Teil 1: Der Ruhelose“ (Miguel Gomes 2015), der Dokumentarfilm „Die Falten des Königs“ (Matthias van Baaren 2011) und zuletzt noch die österreichische Produktion „Macondo“ (Sudabeh Mortezaei 2014).

Zuerst soll die Handlung der Filme kurz geschildert werden und anschließend werden die Figuren der DolmetscherInnen, mit besonderem Augenmerk auf ihre Funktion in der Erzählung, ihre translatorische Kompetenz und bestimmte Merkmale, die eventuell auf Filmklischees hindeuten, oder auf eine stereotype Charakterisierung, ausführlich beschrieben. Zusätzlich werden noch anhand des Dokumentarfilms „Die

Falten des Königs“ Darstellungs- und Identitätsfragen herausgearbeitet. Anhand des Kontrastbeispiels „Macondo“ werden sprachpolitische und gesellschaftskritische Aspekte in Bezug auf die Dolmetschszene untersucht. Die Filmanalysen beschränken sich auf die aus translationswissenschaftlicher Perspektive relevanten Szenen.

#### 4.2.1. Die Satire „Lost in Translation“

##### 4.2.1.1. *Der Plot und die Orientierungslosigkeit der Hauptfiguren*

„Lost in Translation“ (Coppola 2003) spielt in Japans Hauptstadt Tokio in der Gegenwart und ist ein Comedy-Drama, das die Geschichte von Bob Harris (Bill Murray) und Charlotte (Scarlett Johansson) erzählt. Bob ist ein verheirateter US-amerikanischer Schauspieler, der auf Dienstreise in Tokio ist, um dort eine Whiskey-Werbung zu drehen. Eines Abends trifft er in der Hotelbar die junge Amerikanerin Charlotte, mit der er ins Gespräch kommt. Charlotte, eine junge und frisch verheiratete Frau, die ihren Mann - einen Fotografen - aufgrund eines Auftrags auf seine Reise nach Tokio begleitet, verbringt die meiste Zeit in ihrem Hotelzimmer alleine. Beide Figuren leiden unter Schlaflosigkeit und sprechen kein Japanisch, zwei Dinge, die sie zusammenführen. Bei ihren gemeinsamen Streifzügen durch Tokio erleben sie gemeinsam die fremde Kultur der Stadt und eine Reihe an Episoden, die von Verständigungsschwierigkeiten geprägt sind.

Wie aus dem Titel des Films schon hervorgeht, geht es in diesem Film auch um Orientierungslosigkeit. „Lost in Translation“ hat zwei Ebenen, die diese Orientierungslosigkeit zum Ausdruck kommen lassen. Die erste Ebene ist die der privaten Geschichten beider Figuren. Bob steckt in einer Midlife-Crisis und Charlotte steckt in einer Ehe fest, bei der sie sich nicht mehr sicher ist, ob sie einen Sinn ergibt. Abgesehen von diesen persönlichen Krisen, erleben beide Figuren zusätzlich eine Orientierungslosigkeit, die räumlich und visuell immer wieder präsent ist, was die zweite Ebene darstellt (vgl. Cronin 2009:82). Diese wird z.B. durch die langen Taxifahrten durch die Stadt, wo der Blick der Kamera auf große Werbeplakaten in japanischer Sprache gerichtet ist, oder durch Charlottes Fahrt in der japanischen U-Bahn nach Kyoto, wo sie überrascht wird von einem jungen Mann, der entspannt neben ihr ein pornographisches Buch liest. Der Film bedient sich solcher Momente als

Verdeutlichung des Kulturschocks, den die Protagonisten erfahren. Cronin meint dazu: „[T]he sense of dislocation is compounded by their being in a culture and language not their own“ (Cronin 2009:82).

„I gotta get out of here as soon as I can!“, sagt Bob am Telefon mit seiner Agentur (Coppola 2003). Nachdem Charlotte in Kyoto einen buddhistischen Tempel besucht, folgt ein Geständnis über ihre Orientierungslosigkeit - in Japan und in ihrem eigenen Leben. Weinend am Telefon mit einer Freundin gesteht sie ihr, dass sie nicht weiß warum sie im Tempel nichts hatte fühlen können und dass sie ihren Ehemann nicht mehr kenne. Anhand dieser Äußerungen verbindet Coppola sehr geschickt beide Ebenen der Orientierungslosigkeit.

Der befremdende Effekt der Stadt und der Menschen, die sie bewohnen, auf die Protagonisten wird zusätzlich durch die Sprachbarriere immer wieder betont. Bob versucht, zum Beispiel, Fernsehen zu schauen, versteht dabei aber nichts, da alle Inhalte auf Japanisch ausgestrahlt werden. Mehrmals im Film wird es deutlich, dass die japanischen Schriftzeichen nur ein Hindernis darstellen und dass eine Kommunikation deshalb nur begrenzt stattfindet, u.a. da die japanischen Schriftzeichen überall als Wegweiser zu sehen sind, jedoch für die Hauptfiguren keine Hilfe darstellen. Sie können von all den Zeichen nichts lesen, bzw. identifizieren. Ihre Präsenz erzielt genau die gegenteilige Wirkung und wirkt für sie wie ein Rauschen in der Kommunikation.<sup>15</sup> Bei einer Restaurantszene bestellt Bob sein Essen indem er auf das japanische Menü hindeutet, ohne zu wissen was er gerade bestellt hat.<sup>16</sup> Ebenfalls beim Umgang mit den Menschen dieses fremden Landes wird gezeigt wie die Hauptfiguren mit den Einheimischen gestikulierend versuchen zu kommunizieren und wiederholt daran scheitern. Die Orientierungslosigkeit wird dadurch weiter verstärkt. In einer weiteren Szene gehen Charlotte und Bob in ein Krankenhaus, wo sie ohne Hilfe einer Kommunaldolmetscherin versuchen sich mit dem Personal und auch Krankenhausbesucher zu verständigen. Es entsteht ein langer Versuch, bei dem Bob mit einem Arzt spricht, ohne dass sie sich überhaupt verstehen

---

<sup>15</sup> Im Kommunikationstheoretischen Sinn stellt ein sogenanntes Rauschen, laut Michel Serres (1981), ein Störungsfaktor in der Kommunikation dar.

<sup>16</sup> Nach dem Essen beschwert sich Charlotte mit der Feststellung „That was the worst lunch!“ (Coppola 2003).

können. Diese Szenen weisen auf die Abhängigkeit von Sprache hin, die man hat, um sich als Individuum in einer Gesellschaft wohl zu fühlen.

Wie Dwyer (2005) richtig feststellt wird der Filmtitel auch genützt, um auf die Sprachbarrieren hinzuweisen: „Through its title, *Lost in Translation* is prefaced by negativity. From the outset this film tempers the concept of translation via a sense of loss, privation and dispossession.” (Dwyer 2005:307) Das heißt, dass nach Dwyer „lost“ nicht nur auf die räumliche Verirrung hindeuten will, sondern dass auch die Verlust, der Mangel und die Enteignung einer Sprache oder der Verständigung damit gemeint sein könnten. Interessant ist außerdem anzumerken, dass das Konzept der Übersetzung im Film immer präsent ist.

Als Bob als Gast zu einer japanischen Talkshow eingeladen wird, wird er von einer Dolmetscherin (nicht Ms. Kawasaki, der der Film die wichtigste Dolmetschszenen einräumt) begleitet, die für ihn dolmetschen soll. Die Szene ist nicht sehr lang und zeigt wie Bob trotz der Anwesenheit der Dolmetscherin vollkommen verwirrt ist und entfremdet wirkt. Die ZuschauerInnen können kaum hören, was die Dolmetscherin ihm zuflüstert, jedoch wird gezeigt, wie der Talkshowmoderator die DolmetscherIn in ihrer Übersetzung ins Englische verbessert.<sup>17</sup> Dieses Beispiel möchte allerdings nicht die sprachliche Kompetenz der Dolmetscherin oder der Japaner in den Fokus rücken. Es möchte eine besonders von kulturellen Aspekten geladenen Erfahrung darstellen. Diese Situation basiert ausschließlich auf landes- und sprachspezifischen Elementen und Praktiken. Dwyer (2005) sieht anhand dieser Szene die Hindernisse zur kulturellen Überbrückung und Übersetzung im praktischen Sinn und stellt fest, dass diese Szene die Idee der Unübersetzbarkeit im Film zum Ausdruck kommen lässt: „Language cannot be divorced from nationally inflected attitudes to humour, fashion and the body. Like Bob, the Western audience is alienated, unable to make sense of the un-subtitled Japanese dialogue and over-the-top talk show antics.” (Dwyer 2005:303)

Anhand dieser Szene werden nicht nur Sprachbarrieren deutlich, sondern auch andere kulturelle Faktoren, wie z.B. die Talkshow- und Popkultur Japans, die bezüglich ihres Humors sehr spezifisch sind. Coppola bedient sich dieser Szene und

---

<sup>17</sup> Die Dolmetscherin erklärt Bob „He wants to show you his dance!“ Der Talkshowmoderator unterbricht das Gespräch und ergänzt sie: „...Japanese dance!“ (Coppola 2003)

der Hauptszene mit der Dolmetscherin Ms. Kawasaki, die nun genauer untersucht werden soll, um all die oben genannten Elemente noch stärker zu betonen und zu veranschaulichen.

#### *4.2.1.2. Szenenanalyse*

Die erste Dolmetscherin, die Bob Harris begleitet - „Ms. Kawasaki“ (gespielt von Akiko Takeshita) - lernen die ZuschauerInnen bereits am Anfang des Films kennen, als sie beim Empfang im Hotel Bob erwartet, begrüßt und sich anschließend vorstellt. Bemerkenswert ist in der Anfangsszene, dass sie sich nicht als „Kawasaki, Ihre Dolmetscherin“ vorstellt, sondern nur als „Kawasaki“. In diesem Kontext fungiert sie nur als eine Art Gastgeberin, die Bob eventuell willkommen heißen soll und weitere Personen vorstellt, aber nicht dolmetschen muss. Für die ZuschauerInnen wird also die Rolle von Kawasaki am Anfang der Handlung noch nicht eindeutig definiert. Später jedoch, wird sie ausdrücklich als Dolmetscherin eingesetzt. Für den Plot spielen die Dolmetscherin und die Erwartungen der ZuseherInnen, die eine Dolmetscherin erfüllen muss, eine wichtige Rolle bei der Herstellung von Komik.

Da die zentrale Dolmetschszene gleich am Anfang des Films geschnitten ist, ist sie ebenfalls eine Schlüsselszene, um die Atmosphäre im Film zu definieren. Sie dient andererseits auch als Charakterisierung der Hauptfigur Bob, weil er durch diese Szene den ZuschauerInnen vorgestellt wird.

Die ZuschauerInnen haben möglicherweise eine laienhafte Vorstellung von dem was DolmetscherInnen tun. Hierzu eine Definition aus der Translationswissenschaft über die grundlegende Aufgabe von DolmetscherInnen: „Es ist die Aufgabe des Dolmetschers, Verständigung zu vermitteln, das heißt, Menschen, die einander ohne seine Hilfe nicht verstehen würden, in die Lage zu versetzen, einander zu verstehen“ (Feldweg 1996:476). Wie dieses Zitat klarstellt, erwarten die ZuseherInnen, dass die Dolmetscherin bei der Kommunikation zwischen den Charakteren helfen soll, und da diese Erwartung nicht erfüllt wird, entsteht eine der komischsten Szenen des Films und gleichzeitig eine Art Karikatur der Dolmetscherin. Vom erzählerischen Standpunkt wird die Dolmetscherin angewandt, um noch Mal die Orientierungslosigkeit des Protagonisten zu bekräftigen.

Die Ausgangssituation ist, dass Bob eine Rolle als Schauspieler für eine Whiskey-Werbung bekommen hat. Während der Dreharbeiten stößt er auf eine sonst gängige Situation in der globalen Welt: er muss sich auf die Hilfe einer DolmetscherIn verlassen. Sofia Coppola lässt bewusst hierfür eine Untertitelung der Dialoge auf Japanisch im Film aus. Sie möchte somit die Desorientierung und Verwirrung, die man als fremder Mensch, in einer fremden Kultur, in einem fremden Land empfindet, auch bei den ZuschauerInnen erwecken. Das macht es natürlich schwer für die ZuschauerInnen Ms. Kawasakis Leistung und ihre translatorische Methode genau zu beurteilen. Allerdings ist allen ZuschauerInnen klar, dass die Übersetzung Mängel aufweist, denn auch der Protagonist weist explizit darauf hin, indem er mehrmals nachfragt „Is that everything? It seemed like he said quite a bit more than that?“ (Coppola 2003)

Die Karikatur der Dolmetscherin wird dadurch geschaffen, da alle prototypischen Erwartungen nicht erfüllt werden und Bob sich mit dem Regisseur, trotz Anwesenheit der Dolmetscherin, nicht verständigen kann. Das Scheitern der Kommunikation in Zusammenhang mit einem auf Japanisch schreienden und gestikulierenden Regisseur zeichnet die Komik dieser Szene aus.

Michael Cronin brachte 2009 einen Band unter dem Titel „Translation goes to the movies“<sup>18</sup> heraus, in dem er „Lost in Translation“ untersucht. In seinem Band konzentriert sich Cronin auf die Figur der DolmetscherIn insbesondere im Hinblick auf ihre Sichtbarkeit. Eine vollständige Übersetzung der Szene befindet sich außerdem im Anhang der vorliegenden Arbeit, wo die Dialoge im Japanischen und im Englischen zum Vergleich in einer Tabelle gegenübergestellt werden (s. S. 105).

Die zentrale Szene des Drehs der Whiskey-Werbung fängt mit leisen Stimmen an, die auf Japanisch ausdrücken, dass eine Dolmetscherin gebraucht wird (vgl. Cronin 2009, 83). Es ist nicht klar, ob die Dolmetscherin, Kawasaki, eine ausgebildete Dolmetscherin<sup>19</sup> ist, oder eine andere primäre Aufgabe hat, z.B. die der Reisebegleitung oder Assistenz.

---

<sup>18</sup> Cronins (2009) Beitrag zum Film stellt eine gründliche Aufarbeitung der japanischen Dialoge bereit, sie jedoch aus einem anderen Forschungsansatz untersucht, der nicht von Belang für diese Arbeit ist.

<sup>19</sup> Für eine genauere Thematisierung und Erklärung, warum die Ausbildung zu einer BerufsdolmetscherIn ausschlaggebend ist, soll Schmitts „Berufspraxis und Ausbildung: Was machen Übersetzer / Dolmetscher?“ In: Handbuch Translation, (Hg.) Snell-Hornby et al., Tübingen: Stauffenburg 2003, 1-5, konsultiert werden.

When an interpreter is found, the director talks directly to Bob in Japanese explaining to him where he is, to look at the whiskey bottle, to express emotion in a slow, gentle fashion as if the whiskey was an old friend he was meeting again and then he suggests an analogy with Humphrey Bogart. He emphasizes the importance of the product and slogan by making an emphatic gesture and saying ‚Santory Time‘. (Cronin 2009:83)

Cronins Beschreibung der Anleitung des Regisseurs verdeutlicht erstens, dass die Dolmetscherin nicht gleich neben Bob steht und prompt darauf wartet wann sie genau gebraucht wird. Zweitens als die Wünsche des japanischen Regisseurs aufgelistet werden, fällt vor allem die Länge und Genauigkeit seiner Anleitung auf. Darauf folgt Kawasakis konsekutive Dolmetschung. Ihre Wiedergabe kann als zusammenfassend und vergleichsweise unerwartet kurz beschrieben werden. Ihre Übersetzung lautet „He wants you to turn, looking at the camera.“ Ihr Tonfall drückt ihre dienende höfliche Haltung aus, aber keine Sicherheit oder Selbstbewusstsein. Noch ist aber für das Publikum des Films, das kein Japanisch verstehen kann, nicht klar ob die Dolmetscherin alles übersetzt hat, oder warum eigentlich die Dolmetschung so kurz ist.

Bob Harris ist eindeutig überrascht, verwirrt. Er zeigt klarerweise seine Verwirrtheit indem er nachfragt, „That’s all he said?“. Bob ahnt, dass Kawasaki etwas ausgelassen haben muss. Kawasaki antwortet, auch wenn nicht ganz wahrheitsgetreu, „Yes, turn to the camera“. Spätestens in diesem Moment wird es für die ZuschauerInnen klar, dass die Anweisungen der Dolmetscherin nicht zufriedenstellend sind und mangelhaft sein müssen. Man könnte behaupten, dass hier eine genauere Erläuterung der Aussage des Regisseurs angebracht wäre, da Bob explizit danach fragt. Kawasaki wiederholt jedoch nur ganz kurz was sie schon ohnehin gesagt hatte. Bobs Unsicherheit steigt.

Bob probiert noch einmal zu verstehen was der Regisseur von ihm verlangt und er fragt Kawasaki, ob er von der rechten oder linken Seite in die Kamera schauen soll. Er braucht mehr Anweisungen und will genauere Information. Anschließend ist die Dolmetscherin wieder dran, sie soll Bobs Frage ins Japanische übersetzen. Cronin bemerkt, dass sie dies wortreich erledigt (vgl. Cronin 2009:83). Die Länge der Sätze auf Japanisch scheinen auch für das nicht-japanischsprechende Publikum sehr lang und vollständig zu sein. Laut Rich (2003) hat sie hier nicht Bobs Frage gedolmetscht,

sondern stattdessen Details hinzugefügt, wie zum Beispiel, dass Bob sich gut auf den Dreh vorbereitet habe, usw. (s. S. 105 im Anhang)

Die Antwort des Regisseurs auf Kawasakis Frage ist unter zwei Gesichtspunkten bemerkenswert. Erstens spricht er direkt Bob an, als wäre die Dolmetscherin als Vermittlerin gar nicht anwesend. Zweitens zeigt der Regisseur nicht an, dass er an den Kommunikationskompetenzen von Kawasaki zweifelt. Wie er spricht und was er antwortet scheint der Beweis hierfür zu sein. Cronin (2009:84) hinterfragt dieses Verhalten und suggeriert, dass es ein Indiz für eine eventuelle missachtende Haltung des Regisseurs gegenüber der Arbeit der Dolmetscherin sein könnte: „The direct address suggests a tone level the making invisible of the all-too visible translator or a gendered relation of power with male director and female interpreter.“ Laut Cronin (2009:84) besteht die Möglichkeit, dass der Regisseur sich nur wohl fühlt, wenn er mit einem Mann spricht. Die Tatsache, dass die Dolmetscherin „ignoriert“ - oder unsichtbar gemacht - wird, stellt eine deutliche Machtbeziehung dar und eine klischeehafte Rollenverteilung. Die ZuschauerInnen sehen das klischeehafte Bild von einem kreativen Regisseur, der bestimmend seine Befehle gibt, und das der Dolmetscherin, die nervös ist und es nicht schafft richtig und vollständig zu dolmetschen, keine kreative Arbeit leisten muss, und durch ihre genderstereotype Darstellung als das schwächere und unsichere Geschlecht dargestellt wird.

Was als nächstes geschieht ist eine Wiederholung dessen, was die ZuschauerInnen schon ahnen. Der Regisseur unterstreicht, dass ihm unwichtig ist von welcher Seite sich Bob zur Kamera dreht. Er erwähnt gestresst, dass sie unter Zeitdruck sind und deutet mit dem Blick auf seine Uhr. Er betont auf Japanisch die Gefühle, die Bob ausdrücken soll, wenn er vor der Kamera Whiskey trinkt. Wie wohl jede ZuschauerIn erwartet, verkürzt Kawasaki auf witzige und drastische Art und Weise die Botschaft des Regisseurs als sie seine Aussage mit „Right side and with intensity!“ übersetzt. Bobs Blick und Tonfall zeigen, wie ratlos er ist, als er sich beschwert „Is that everything? It seems like he said a lot more than that“. Dramaturgisch gesehen wird hier der Höhepunkt von Komik erreicht, weil es klar ist, dass Bob die Dolmetschkompetenz der Dolmetscherin eindeutig anzweifelt, was sonst keiner macht, außer ihm. Vor allem, weil er hier vor der Kamera sozusagen im Rampenlicht steht. Das gesamte Studio wartet darauf, dass Bob sein Text spricht und

die Spannung steigt. Zwei weitere Erklärungen seitens des Regisseurs ergänzen die „stille Post“- Situation, Kawasaki wiederholt ihr Repertoire von kurzen übersetzten Sätzen: „Like an old friend and into the camera“ und „Could you do it slower?“ und „More intensity“. Diese karikaturistische Darstellung der Dolmetscherin wird in der Szene als Mittel zur Erzeugung von Komik verwendet, deutet aber auf eine klare Abweichung vom Ausgangstext hin. Eigentlich beschwert sich der Regisseur über Zeitmangel für den Dreh, erwähnt schauspielerische Referenzen (Humphrey Bogart) die Bob nachahmen soll, usw.

The extended passages of speech before the consecutive interpretation and the clear incompetence of the interpreter make manifest not only Harris's dependency on the skills of the interpreter but also the reliance of the successful outcome of the advertisement on the effectiveness of the translation. (Cronin, 2009:84)

Cronin weist auf die Tatsache hin, dass Kawasaki als eine inkompetente Dolmetscherin porträtiert wird und zugleich auf die Wichtigkeit ihrer Aufgabe. Die Frage, ob sie eine ausgebildete Dolmetscherin ist oder nicht wird nicht explizit thematisiert. Deshalb kann angenommen werden, dass dies für Coppola irrelevant gewesen ist. In diesem Zusammenhang kann behauptet werden, dass Kawasaki wenig kulturelle Kompetenz aufweist, aufgrund ihrer Schwierigkeiten gewisse Kernideen und Konzepte ins Englische zu übertragen: u.a. z.B. der klare Hinweis auf den berühmten Film „Casablanca“ wird ganz ausgelassen. Zur kulturellen Kompetenz von TranslatorInnen stellt Kupsch-Losereit (2002) fest:

Die kulturelle Kompetenz des Translators basiert auf einem Kulturverständnis, das im Idealfall die Gesamtheit des landeskundlich-zivilisatorischen wie soziokulturellen Hintergrundes von AS- und ZS-Gemeinschaft, die Gesamtheit der für die Kommunikation relevanten sozialen Handlungen und Vorstellungen, der kulturellen Divergenzen in den Bereichen des Alltagslebens, der sozialen Interaktion sowie des kulturell geprägten Sach- und Denotationswissens umfasst. (Kupsch-Losereit 2002:97)

Nachdem Kawasaki eindeutig die kulturellen Referenzen zu Hollywoodklassikern, wie „Casablanca“ und Humphrey Bogart, in ihrer Dolmetschung nicht aufgreifen kann, kann durchaus behauptet werden, in Anlehnung an Kupsch-Losereits Aussage, dass die Figur Kawasakis keine kulturelle Kompetenz über die Zielsprache Englisch besitzt und auch aus diesem Grund an ihrer Dolmetschung scheitert. Auch ihre

translatorische Kompetenz ist eindeutig mangelhaft. So heißt es bei Hans Vermeer (1986):

Translation ist [...] eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt. (Vermeer 1986:33)

Durch Vermeers Ausführungen wird klar, dass Kawasaki in ihrer translatorischen Tätigkeit scheitert, weil sie ebenfalls das Ziel, möglichst genau und formal gleich wiederzugeben, verfehlt. Um zu diesem Schluss zu kommen brauchen die ZuschauerInnen nicht einmal Untertitel, sondern dies wird durch die Prosodie und Länge des wiedergegebenen Textes klar.

Ausschlaggebend ist der Punkt, dass Kawasaki als Translatorin ihre Rolle nicht erfüllen kann und dass sie demnach explizit als inkompetent dargestellt wird. Die karikaturistische Darstellung einer inkompetenten DolmetscherIn ist für die Dolmetschwissenschaft von Interesse, wenn man davon ausgeht, dass, wie schon im zweiten Kapitel gezeigt wurde, die Produktion von gewissen Bildern in den Medien, das Fundament für die Bildung von gewissen Stereotypen schafft. Die Folgen einer solchen Darstellung für das Image und für die Perzeption der Berufsgruppe, untergräbt viele der Prinzipien, die von der modernen Tradition der Dolmetschwissenschaft vertreten werden. Welche Folgen diese Repräsentation für die Wahrnehmung der Berufsgruppe haben könnte, ist von Relevanz.

Diese Szene und der Film weisen allerdings ebenfalls eine positive Seite auf, die erwähnenswert ist. Tessa Dwyer (2005) beschreibt Hollywood in ihrem Beitrag über den Film „Lost in Translation“ und die polyglot Genre als eine „dream factory“, die eigentlich seit Anfängen der Industrie kulturelle Klischees und Stereotype tradiert. Vor allem definiert sie Hollywood als eine Industrie, die die Komplexität der sprachlichen Unterschiede meistens ignoriert (vgl. Dwyer 2005:295). Dwyer weist daraufhin, dass der Film „Lost in Translation“ eigentlich den Mythos vom Film als Ort der universellen Sprache zerstören möchte:

By highlighting issues of language contact in its narrative, plot and dialogue, *Lost in Translation* reverses the industry's more usual tendency to ignore or deny issues of language difference. It's rare foregrounding of translation in action (detailing all the messy realities that such practices entail) exposes one of the cinema's founding myths: that it speaks a universal language. (Dwyer 2005:297)

Anhand dieser Aussage möchte Dwyer darauf aufmerksam machen, dass vor allem Filme aus Hollywood diesen Mythos wiederreproduziert haben, dass Menschen im Kino sich ohne Hindernisse verständigen können, weil sie ohnehin eine *Lingua Franca* sprechen. Dwyer kritisiert allerdings dabei, dass „Lost in Translation“ z.B. keinen offiziellen japanischen Titel zur Freigabe bekommen hat, und dass er auf Untertitel ganz verzichtet, was darauf hindeutet, dass sich dieser Film trotz der globalisierten Welt und des globalen Themas fast ausschließlich an das US-amerikanische Publikum richtet (vgl. Dwyer 2005:300). Trotzdem erkennt Dwyer das Potential dieses Films insbesondere daran, da durch die Anwendung von (nicht-)translatorischen Praktiken u.a. die Frage der Universalität der Sprache im Kino hinterfragt wird (vgl. Dwyer 2005:306).

#### 4.2.1.3. Stereotypen- und Klischeeanwendung im Film

Nun sollen die wichtigsten Klischeebilder und Stereotype analysiert werden. Das erste Klischeebild gibt es in der allerersten Szene schon zu sehen. Als Bob in Tokyo ankommt und Kawasaki sich im Hotel befindet, um sich vorzustellen, findet ein langer Austausch von Visitenkarten unter allen Menschen statt, die Bob bei seiner Ankunft im Hotel erwarten. Der Arbeits- oder Geschäftsbrauch ist gut bekannt und wird hier am Anfang der Erzählung klischeehaft eingesetzt. Bob macht sogar einen Witz daraus, da er müde ist und eigentlich schnell ins Hotelzimmer gehen möchte, was nur die Länge und Überflüssigkeit der Geste des skurrilen und mühsamen Austauschs von Visitenkarten betont. Anhand dieser Szene wird vor allem auf einem Brauch der Geschäftswelt klischeehaft hingewiesen, aber auch die charakteristische stereotype Höflichkeit der Japaner wird gezeigt, insbesondere durch die Begrüßungsform der Japaner, die sich tief verbeugen. Coppola betont diese Geste, weil sie Bob zwei Mal wiederholt, was auffällt und die ZuschauerInnen zum Schmunzeln bringt.

Die Filmemacherin bedient sich für die nächsten Szenen, ebenfalls für die Whiskeywerbungs-Szene, auch jedes erdenklichen Klischees. Dies gilt zunächst für die Kommunikation zwischen die JapanerInnen und AmerikanerInnen im Film. Es gilt dann aber auch für die Charakterisierung der professionellen DolmetscherIn selbst.

Die stereotypische Darstellung einer Japanerin, die Englisch vielleicht nicht gut beherrscht, entspricht eventuell sogar der Vorstellung oder dem *Image*, die viele US-Amerikaner von Asiaten im Allgemeinen haben. Ob das der Realität entspricht sei dahingestellt. Es wäre interessant zu untersuchen, ob auch andere Medieninhalte dieses Nationenstereotyp (re)produzieren, d.h. ob hier eine gewisse Intertextualität vorliegt. Wenn dies der Fall wäre, würde das bedeuten, dass das US-amerikanische Publikum das Klischee wiedererkennen würde. In diesem Fall hätte es das Klischee schon zuvor in anderen Medieninhalten rezipiert und zumindest wäre ihre Wahrnehmung durch diese weiteren Rezeptionssituationen bedingt worden. Tatsache ist, dass die klischeehafte Darstellung der Japaner und Japanerinnen dem Film viel Kritik eingebracht hat. U.a. wurden dem Film sogar rassistische und diskriminierende Vorwürfe gemacht<sup>20</sup> (vgl. Rich 2004). Die Anwendung von Klischees im Film ermöglicht paradoxerweise eine Wiedererkennung von Stereotypen über JapanerInnen, und ermöglicht die Erkennung des Scheiterns der Dolmetscherin, dadurch dass ZuschauerInnen schon Erwartungen über die Rolle der professionellen Dolmetscherin haben und dann feststellen, dass sie diesen Erwartungen nicht entspricht. Da Bob mit der Rolle der Dolmetscherin als Sprach- und Kulturvermittlerin vertraut ist, ist er umso fassungsloser als sie diese nicht erfüllt. Die emotionale Reaktion von Bob auf das Nicht-verstanden-werden ist durchaus verständlich. Auch die kundigen ZuschauerInnen wissen, wie sich eine Dolmetscherin verhalten muss und was ihre Rollenbilder sind.

In dieser Darstellung handelt es sich um ein Nationen und Berufsstereotyp zugleich. Die Filmemacherin stellt die JapanerInnen stereotypisch und klischeehaft dar, indem sie die Thematik der Kommunikationshindernisse auf Englisch in Japan im Film in weiteren Szenen aufgreift. Sie deutet allerdings ebenfalls auf die stereotype Schwierigkeit von AmerikanerInnen hin, andere Sprachen zu verstehen oder gar auf die Notwendigkeit überall auf der Welt in fast hegemonialen Verhältnissen Englisch zu sprechen, egal wo man sich befindet. Dass dieses stereotype Bild der JapanerInnen, die Schwierigkeiten mit dem Englischen haben, auf eine professionell tätige Dolmetscherin transponiert wird, trägt zum komischen

---

<sup>20</sup> Aufgrund der Art wie JapanerInnen im Film dargestellt werden, wurde der Film in der Öffentlichkeit als u.a. diskriminierend und rassistisch kritisiert. Viele Menschen haben sich durch diese Darstellung betroffen und beleidigt gefühlt. Einige Beiträge dieser Diskussion können unter URL „Land of the Rising Cliché“ (2004) von Motoko Rich nachgelesen werden.

Element bei und ist zugleich problematisch. Dadurch wird die Botschaft vermittelt, dass es JapanerInnen nicht einmal als eventuell ausgebildete professionelle DolmetscherInnen schaffen, Englisch gut genug zu beherrschen und zu verstehen, was wiederum Fragen der Stereotypisierung und ihrer Folgen hervorruft.

Unter der Perspektive einer Charakter- und Identitätsanalyse strahlt Kawasaki gleichzeitig eine gewisse Gelassenheit aus, aus dem Grund, dass sie nicht auf Bobs Frustgefühle reagiert, oder eingeht. Sie wirkt uninteressiert und nicht empathisch, dennoch höflich und korrekt. Die Dolmetscherin kann demnach als kalt, höflich, nicht einfühlsam charakterisiert werden. Zu ihrem Äußeren ist sie formell und dezent angezogen sie hat einen Notizblock und Stift bei sich. Sie wirkt durch ihr Äußeres professionell.

Wenn bei Kawasaki nach weiteren Persönlichkeitszügen gesucht wird, so offenbaren sich diese nur durch ihre Handlungsstrategie während sie dolmetscht. Daher wissen ZuschauerInnen viel zu wenig über sie: wie sie ihren Beruf einschätzt, was Ihre Motivation war, den Auftrag anzunehmen, und ob sie eine Berufsethik besitzt wird nicht thematisiert. Jedenfalls können ZuschauerInnen anhand dieser sehr spezifischen Charakterisierung ein Stück ihrer Identität finden. Aus diesem Bild, das man sich von dieser Identität schafft, entsteht ein Bild über sie als professionelle Dolmetscherin.

Eine weitere Anmerkung über ihre Darstellung als Frau im Hinblick auf einer möglichen Geschlechtsstereotypisierung wäre noch zu ergänzen: Obwohl dieser Film von einer weiblichen Filmemacherin gemacht worden ist, so wird die Rolle von Kawasaki trotzdem in einem klassischen System der Zweigeschlechtlichkeit eingebettet.<sup>21</sup> Bei der Darstellung von Frauen in den Medien weist Elisabeth Klaus auf die Bedeutung der „Darstellung von weiblicher HandlungsträgerInnen im Kontext traditioneller Erwartungen und Verhaltensorientierungen“ (Klaus 1998:283) hin. In diesem Zusammenhang kann auch die Einbettung von Kawasaki als weibliche Figur in einem hauptsächlich von Männern besetzten Kontext, analysiert werden. In dieser Hinsicht wird sie in ihrer klassischen Rollenverteilung als ruhige, dienende Frau

---

<sup>21</sup> Das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit ist ein Konzept der Geschlechterforschung, das gesellschaftlich und medial strukturierend wirkt und das auf Geschlechterdifferenzen basiert (vgl. Lünenborg/Maier 2013:17). In den Medien werden diese Geschlechterverhältnisse selten umgedreht (vgl. Klaus 1998:283).

dargestellt, die vor allem in Kontrast zu den weiteren männlichen Figuren im Filmset auffällt. Und es ist dieser Kontrast, diese Geschlechtspositionierung, die als äußerst geschlechtsstereotypisch definiert werden kann. Kawasaki wird nicht als die starke Frau oder Dolmetscherin präsentiert, die emanzipatorische Charakterzüge aufweist. Sie wird eher als wenig selbstbewusst und als das traditionelle schwächere Geschlecht porträtiert, vor allem weil sie ihre Stimme nicht hebt - im Vergleich zum Regisseur, der durch seine gestresste Haltung und übergeordnete Funktion ständig seine Stimme hebt. Sie wird als ausführende Arbeitskraft, die eine Dienstleistung anbietet, zwischen zwei kreativen Handlungsträgern, dem Regisseur und dem Schauspieler, dargestellt. Sie wird aber als Dolmetscherin eingesetzt - ein Beruf, der möglicherweise weniger Ansehen hat als die Berufe des Regisseurs und des Schauspielers – zumindest im Kontext des Drehs.

In Kontrast zu ihr steht der Regisseur als dominanter und arroganter Künstler mit einem starken Ego. Er schreit und muss sein Gemüt nicht ‚verstecken‘, während Kawasaki als handlungsunfähig, als inkompetent und als Frau in einer untergeordneten Position porträtiert wird, die ihre Zweifel nicht andeuten möchte. Diese Analyse bringt einen sehr spezifischen gendertheoretischen Blick auf die Figur von Kawasaki mit sich. Sie knüpft an eine Forderung nach Gleichstellung in der Darstellung der Geschlechter in den Medien an und basiert auf einer differenzansatztheoretische<sup>22</sup> Auseinandersetzung mit dem Thema, die sich vor allem auf die sozial-emotionale Besonderheiten der Figur konzentriert und die Ungleichheitsverhältnisse in den Fokus rückt. Dies bedeutet nichts Weiteres, als dass diese Darstellung eine Debatte über diese Stereotype ermöglicht, denn laut Klaus: „Festzuhalten bleibt: RezipientInnen können abgrenzend oder bezugnehmend auf die in den Medien präsentierten Geschlechterdefinitionen und geschlechtlichen Positionierungen zurückgreifen“ (Klaus 1998:284).

Die analysierte Szene zeigt eine satirische Situation der gescheiterten Kommunikation zwischen den Beteiligten: der Schauspieler und der Regisseur sind frustriert, weil sie sich nicht miteinander verständigen können. Die Dolmetscherin ist

---

<sup>22</sup> „Der differenztheoretische Ansatz der Geschlechterforschung untersucht die unterschiedlichen Lebens- und Handlungsweisen von Männern und Frauen. Ausgehend von geschlechtsgebundenen Unterschieden rückt er das Augenmerk auf die spezifischen Leistungen und Potenziale derer, die von der herrschenden Ordnung abweichen.“ (Lünenborg/Maier 2013:19)

anwesend und übt ihre Tätigkeit nur unzufriedenstellend aus. Diese Frustration äußert sich, indem sich der Hauptdarsteller bei der Dolmetscherin beschwert und nach klareren Anweisungen fragt, weil er gewisse Erwartungen hat, die die Dolmetscherin nicht erfüllt. Er kann seine Aufgabe als Schauspieler nicht gut wahrnehmen, da er die Anweisungen des japanischen Regisseurs nicht versteht und seine Kommunikation hängt von ihr und ihren Fähigkeiten ab.

Zusammenfassend ist in einem satirischen Film wie „Lost in Translation“ der Umgang mit kulturbezogenen Klischees auf der Leinwand eindeutig, vor allem in Bezug auf die Gegenüberstellung der amerikanischen und japanischen Kultur. Dadurch wird ein Spannungsfeld zwischen beiden Kulturen kreiert, dem in der Handlung Ausdruck verliehen wird und das für Kritik in der Öffentlichkeit sorgte. Die stereotype Charakterisierung der beiden Ländern entstammenden Figuren sind das Hauptmerkmal des Films, das für die Entstehung der Komik verantwortlich ist.

Des Weiteren wurde argumentiert, dass die Identität der Dolmetscherin durch ihre Geschlechts- und Berufsstereotypisierung definiert wird. Dadurch, dass Sprachunterschiede hier thematisch aufgegriffen und filmisch unterstrichen werden, kann auch die DolmetscherIn als die Verkörperung der Unübersetzbarkeit - eine der Kernfragen von Translation - verstanden werden (vgl. Dwyer 2005:303).

Auch das nächste Beispiel, der weniger bekannte Film „1001 Nacht – Teil 1: Der Ruhelose“ (2015) bedient sich des gleichen Genres – der Satire – um Komik zu erzeugen. Allerdings wirkt die Figur des Dolmetschers im nächsten Beispiel, im Gegensatz zu „Lost in Translation“, durchaus professionell. Dieses weitere Beispiel und dessen Darstellungsstrategie soll nun genauer untersucht werden.

#### 4.2.2. Die gnadenlose Satire - „1001 Nacht – Teil 1: Der Ruhelose“

##### 4.2.2.1. Plotzusammenfassung

„1001 Nacht“ oder auch „Arabian Nights“<sup>23</sup> (2015) von dem portugiesischen Regisseur Miguel Gomes, ist eine Art Triptychon, ein Spielfilm in drei Teilen, der u.a.

---

<sup>23</sup> Original Titel: „As mil e uma noites“ (2015).

die Auswirkungen des EU-Sparkurses von 2014 auf Portugal und die portugiesische Bevölkerung thematisieren möchte. Der Film ist in mehrere Kurzgeschichten untergliedert, die an die Sammlung der Erzählungen von Tausendundeiner Nacht angelehnt sein sollen. Die Handlung des Films beginnt mit der Geschichte eines Regisseurs, Miguel Gomes selbst, der Fiktionsgeschichten erfinden muss, jedoch daran scheitert, weil er sich in einer miserablen Situation befindet. Aus diesem Grund entscheidet er sich, mitten von einem Dreh weg zu laufen. Nachdem er weggelaufen ist, wird Xerazade eingeführt, eine mythologische Erzählerin, die die Aufgabe übernehmen soll gute und spannende Geschichten über die traurige Lage des Landes zu erzählen. Eingebettet in diesem erzählerischen Rahmen mit einigen dokumentarischen Elementen, erzählen die verschiedenen Kurzgeschichten u.a. von Verzweiflung, Armut, sozialer Ungleichheit, Politik und Korruption in Portugal. Ein wichtiges Element in diesem Film ist die Satire, die gleich in den ersten Episoden verwendet wird und die ZuschauerInnen den ganzen Film lang begleitet.

In dieser Arbeit wird der erste Teil der Trilogie „1001 Nacht – Der Ruhelose“ herangenommen, um die Darstellung eines Dolmetschers genauer zu betrachten. In diesem ersten Teil ist die dritte Episode eine Kurzgeschichte, die eine bissige Parodie ist und ein Treffen der Troika<sup>24</sup> mit der portugiesischen Regierung darstellen soll. In Form einer Erzählung beginnt zunächst Xerazade das Setting der Geschichte und den Hintergrund dieser Szene zu erzählen. Durch sie erfahren die ZuschauerInnen warum die Troika sich gerade in Portugal befindet. Sie erzählt, dass ein tristes Land pleitegegangen sei und von „Händlern“ aus dem Ausland Geld auf Kredit bekommen habe. Die Händler hätten den Kredit außerdem hochverzinst und strenge Regeln und Gesetze eingeführt, aus Angst, dass die Regierung des Landes das Geld nicht zurückbezahlt. Außerdem hätten die Regierungsmitglieder und Händler bestimmt, sich regelmäßig zu treffen, um die Zahlungsverpflichtung neu zu verhandeln.

Der Regisseur Miguel Gomes drehte diese Episode in einer absurdistischen Art und Weise, die ein wenig an Monty Pythons Art von absurdem Humor erinnert. Dieser satirische Ansatz führte dazu, dass die Geschichte sehr überspitzt und skurril

---

<sup>24</sup> Die Troika bezeichnete die Kooperation zwischen der Europäischen Zentralbank, dem Internationalen Währungsfonds und der Europäischen Kommission, die für die Verhandlung von Kreditprogrammen der Mitgliedsländer der Eurozone verantwortlich waren.

ist. In der Tat steht nicht die Dolmetschung im Mittelpunkt der Handlung oder der Komik, sondern die Verhandlung selbst und die externen und persönlichen Aspekte, die die Verhandlung beeinflussen. Der Dolmetscher wird zwar als Element der Karikatur eines solchen Gipfeltreffens benutzt, aber vor allem, um skurrile Aspekte der Handlung zu betonen. Kundige ZuschauerInnen, die Medienberichte verfolgen, wissen ungefähr, wie die Geschichte der Finanzkrise Portugals verlaufen ist. Aus diesem Grund verstehen die ZuseherInnen, dass es sich hier um eine grotesk überzogene Darstellung der Protagonisten und der Erzählung handelt. Der Filmemacher Miguel Gomes äußerte in einem Interview für den Standard, dass er die Mächtigen Portugals karikieren wollte, um über ihren Einfluss zu sprechen (vgl. Kamalzadeh 2015).

Bemerkenswert ist der Einsatz eines Dolmetschers für die Verhandlung, die auf Englisch und Portugiesisch stattfindet, insofern, dass später in einer anderen Szene deutlich wird, dass alle Figuren den Magier, der ausschließlich Französisch spricht, verstehen. Da der Dolmetscher keine besonders humoristische Funktion für die Szene besitzt, spiegelt er einfach die Realität wieder, dass DolmetscherInnen einen unabdingbaren Bestandteil von echten internationalen Konferenzen oder zwischenstaatlichen Gipfeltreffen sind. Hierzu sei auf Ingrid Kurz (1996) verwiesen, die auf die bedeutende Rolle von DolmetscherInnen in der Gesellschaft hinweist, und die meint, dass solche Treffen auf politischer Ebene ohne die Mitwirkung von DolmetscherInnen gar nicht möglich wären (vgl. Kurz 1996:28). Mit dem Einsatz eines Dolmetschers während der Verhandlung kann durchaus behauptet werden, dass diese Begegnung echte Gipfeltreffen nachahmen möchte und dass dadurch ein gewisser Wunsch zur Einigung und Verständigung ausgedrückt wird. Denn erstens wird durch ihn die Kommunikation gesichert. Zweitens kann behauptet werden, dass der Weg für die Auseinandersetzung durch den neutralen Vermittler übertragen werden muss, dass also ein Konfliktpotential durch ihn geschwächt werden kann. Dies passiert dann wirklich: der Dolmetscher wirkt wie ein Ausgleichsgewicht in der Diskussion, die von Miguel Gomes gnadenlos parodiert wird.

#### *4.2.2.2. Szenenanalyse und Parodiebilder*

Der Anfang der Kurzgeschichte beginnt mit der Einleitung der Episode durch die Erzählerin Xerazade, die von einem Land spricht, das Bankrott gegangen ist, und dabei nicht spezifiziert, um welches Land es sich denn handelt. Die ZuschauerInnen lernen später, dass es sich dabei um Portugal handelt, als die Hauptfiguren den ZuschauerInnen vorgestellt werden. In einem Restaurant sehen die ZuschauerInnen RegierungschefInnen und MinisterInnen von Portugal, die den VertreterInnen der Eurozone gegenüber sitzen. Sie diskutieren, wie sie die Schulden Portugals neu verhandeln können.

Auf einer Seite sitzen die VertreterInnen der portugiesischen Regierung, inklusive Premier-Minister, und auf der anderen Seite sitzen drei Vertreter der Troika. Wie der Dolmetscher sitzt ist nicht ganz klar. Entweder er hockt, ist auf den Knien oder sitzt eventuell auf einem Hocker zwischen den Vertretern der EU. Obwohl er am Tisch ist, sitzt er viel niedriger als die anderen Vertreter. Dadurch, dass am Anfang der Szene die portugiesische Regierung ausschließlich Portugiesisch bei der Verhandlung spricht, bedient sich die Troika des Dienstes des Dolmetschers.

Einerseits symbolisiert der Dolmetscher die Bedeutung der Sitzung, andererseits fungiert er als humorvolle und satirische Ergänzung. Auch wird darauf hingedeutet, dass die Delegierten nicht mit ungeteilter Aufmerksamkeit zuhören, was die portugiesische Regierung zu sagen hat. Die gesamte erste Sitzung und die gesamte Verhandlung, die darauf folgt und dann von einem Magier unterbrochen und dann an einem anderen Ort weitergeführt wird, wird ständig parodiert.

Nicht nur ist die Situation absurd und skurril, sondern auch die Darstellung der Figuren ist eine Parodie. Auch der Punkt, dass der erste Teil des Gesprächs nicht an einem Verhandlungstisch, sondern in einem Restaurant stattfindet, deutet auf die satirische Darstellung des Treffens hin. Die gesamte Szene zu analysieren würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, aus diesem Grund soll ausschließlich auf die Charakterisierung und Darstellung der Figur des Dolmetschers eingegangen werden.

#### *4.2.2.3. Die Charakterisierung des Dolmetschers*

Hauptmerkmal der Figur des Dolmetschers ist, dass er brasilianisches Portugiesisch spricht. Hier kann nur spekuliert werden, warum Gomes sich für diese

Charakterisierung entschieden hat. Diese Darstellung entspricht möglicherweise einem weiteren satirischen Punkt über die EU. Wenn man annimmt, dass der Dolmetscher von der EU bestellt und beauftragt wurde und dieser die brasilianische Variante des Portugiesischen spricht, würde das bedeuten, dass die EU als inkompetentes Organ dargestellt wird, da die EU die Unterscheidung zwischen der brasilianischen und portugiesischen Variante des Portugiesischen nicht kennt. Das bedeutet also, dass eine der wichtigen Eigenschaften des Landes, die offizielle Landessprache und die Sprache, die die Einwohnern sprechen, anhand des Dolmetschers, der die brasilianische Variante spricht, symbolisch von der EU und ihren Vertretern ignoriert wird. Dies ist ironisch, denn genau der Dolmetscher müsste als Brückenbauer und Vermittler fungieren. Anhand dieses Aspekts wird jedoch auf eine Differenz hingedeutet. Entweder gilt diese Situation dann als Kritik an der EU oder an ihren MitarbeiterInnen. Dieser Punkt, wird während der Szene allerdings nicht explizit thematisiert, was diese Kluft zwischen den beiden Varianten noch Mal bekräftigt hätte.

Sucht man bei der Dolmetscherfigur nach komischen Elementen, so offenbart sich diese nicht in seiner Übersetzung des Gesprochenem. Die ZuschauerInnen, obwohl sie an die Rolle des nicht kompetenten Dolmetschers gewöhnt sind, die ihnen das Satiregenre abfordert, wollen nicht, dass die Figur in ihrer Dolmetschung scheitert, denn dieser Dolmetscher wirkt äußerst sympathisch. Im Gegensatz zur Dolmetscherin in „Lost in Translation“ liefert er eine akkurate Übersetzung aller Sätze.

Der Dolmetscher wird zwar in diesem Sinn als professionell dargestellt, trotzdem fällt er anhand seiner Darstellung und im Vergleich mit den anderen Figuren deutlich auf. Auch wenn alle Figuren sehr skurril dargestellt werden, ist ebenfalls die Darstellung des Dolmetschers besonders. Er ist nicht nur durch seinen brasilianischen Akzent, sondern auch durch seine Art und Persönlichkeit eindeutig unterschiedlich. Er wird den ZuschauerInnen als der Außenseiter präsentiert und das wird in verschiedenen Weisen dargestellt. Das wird in erster Linie visuell ausgedrückt. Wie schon oben angedeutet wird durch seine Sitzposition am Tisch, die niedriger gestellt ist als die der anderen, eindeutig gezeigt, dass er nicht zur Gruppe gehört. Er ist der einzige, der am Tisch nicht auf gleiche Höhe wie die anderen Beteiligten sitzt. Das hilft zum einen bei der Darstellung des Dolmetschers als Vermittler, und zum anderen um darzustellen, dass er als Gesprächspartner, oder Mitgestalter des Gesprächs

ausgeschlossen wird. Als nach dem Essen alle Regierungsmitglieder und EU-Vertreter auf Pferden und Kamelen spazieren reiten, wird gezeigt wie der Dolmetscher zu Fuß die Delegierten begleiten muss. Das bedeutet, dass durch diese Darstellung eine Ungleichstellung dargestellt wird.

In einer späteren Sequenz sieht man ihm alleine in der Küche beim Kochen, wo er eindeutig als Außenseiter ausgewiesen wird. Der Grund, warum er sich dort befindet, ist, dass gerade die Regierungschefs und die Finanzministerin Portugals mit den EU-Vertretern ein Gruppenfoto machen lassen. Der Dolmetscher wird aus dieser symbolischen Handlung ausgeschlossen. Diese Situation wird aber von Miguel Gomes von der Perspektive des Dolmetschers gezeigt. Man sieht wie er in der Küche mit einem Ausblick auf den Ort, wo das Foto geschossen wird, steht und Essen zubereitet. Dabei sieht man auch, wie er die Musik aufdreht und anfängt Samba zu tanzen. Als ob würde er sowieso nicht zu der Gruppe von Regierungsmitgliedern gehören wollen.

In Hinblick auf seine Arbeitsweise wird der Dolmetscher - im Vergleich zu den anderen Figuren - als produktiv dargestellt. Er arbeitet ohne Zögern, er wirkt sogar sehr kompetent dadurch, dass er sehr schnell und prompt dolmetscht und immer anwesend ist, wenn er gebraucht wird. In gewissen Szenen kompensiert er durch ein erhöhtes Sprechtempo, bzw. durch Kürzungen oder Zusammenfassungen, die Notwendigkeit zur Knappheit und Vollständigkeit. Schließlich wird hier auf eine Realität von internationalen Versammlungen hingedeutet: In solchen Gipfeltreffen haben RednerInnen nur begrenzt Zeit, um sich auszudrücken. Er scheint auf die Dolmetschung vorbereitet zu sein und hat einen Notizblock bei sich.

Was zusätzlich besonders auffällt ist, dass, während alle VerhandlungsteilnehmerInnen eindeutig klare negative Emotionen ausdrücken, er immer möglichst neutral wirkt. Sogar als am Tisch geschimpft wird, versucht er mit einer gewissen Neutralität zu dolmetschen. Manchmal bekommt man mit, dass er die Schimpfwörter in die Zielsprache übernimmt, und manchmal, dass er die Äußerung durch das Auslassen von Schimpfwörter neutralisiert. Er fungiert durch seine Art als „Bremse“ für die manchmal etwas feindseligen Äußerungen der portugiesischen Regierung. In jeder Situation ist jedoch die Genauigkeit der Dolmetschung gegeben. Der Dolmetscher wird somit als äußerst genau und professionell dargestellt, als wäre für ihn jegliche Wiedergabe von Texten „sakrosankt“, so dolmetscht er eben auch

meistens Schimpf- oder Fluchwörter. Er glättet aber dennoch in manchen Sätzen das beleidigende Gewicht der Flüche.

Einerseits, wie schon erwähnt, fällt die Figur anhand der fast außenseiterischen Darstellung auf. Andererseits wirkt er anfangs unauffällig und kaum wahrnehmbar durch seine Art des Flüsterdolmetschens. Auch die Kamera fokussiert sich nicht auf ihn – und sonst auch auf keiner weiteren Figur im Einzelnen – sondern sie filmt dabei den ganzen Tisch, sodass der Dolmetscher noch weniger auffällt, obwohl im Hintergrund sein Flüstern immer zu hören ist. Dies stellt einen Unterschied zur Wirklichkeit dar, denn oft muss der Dolmetscher für filmische und szenische Zwecke lauter oder leiser als üblich sprechen – abhängig von dem, was mit der Szene bezweckt wird. Die Kamera fokussiert sich erst später auf den Dolmetscher als er Kaffee kocht.

Über die Persönlichkeit des brasilianischen Dolmetschers erfahren die ZuschauerInnen, dass er während der gesamten Szene sich oft unbekümmert und fröhlich verhält. Auch wenn die zu dolmetschenden Reden sich oft in Beschimpfungen oder Beschwerden umwandeln verliert der Dolmetscher nie seine sorgenfrei wirkende Haltung. Diese Persönlichkeitszüge werden noch betont als er später kurz beim Sambatanzen zu sehen ist. Allerdings, wie man feststellen muss, ist das eine sehr klischeehafte Darstellung der Persönlichkeit eines Brasilianers. Es stellt sich die Frage, wie sich diese klischeehaften Eigenschaften noch ausdrücken.

Als Analyse zur Darstellung des Dolmetschers, der niedriger sitzen muss als alle andere, könnte man sagen, dass die Szene auf eine Herabsetzung seiner Figur aus ist, aber genauso wichtig ist, zu bekräftigen, dass die meisten Körperstellungen beim Dolmetschen sowieso eine dienende Haltung voraussetzen. Er sitzt tiefer, was auch bedeuten könnte, dass dadurch sichergestellt wird, dass er Macht hat, aber seine Macht nicht ausüben darf. Hierzu eine Anmerkung von Kalverkämper: „Die dienende Rolle von der Dolmetscherin ist aber nicht verbunden mit Unterwerfung und Selbstverkleinerung, sondern mit Augenhöhe-Dienst. Sie fungiert in *partnerschaftlicher*, weil *partnerstiftender* Beziehung“ (Kalverkämpfer 2008:145; Hervorh. im Original). Wie schon oben angedeutet, beabsichtigt die ganze Episode eine Parodie und Satire der Situation, weshalb die Deutung der Darstellung des Dolmetschers immer in diesem Kontext durchgeführt werden muss.

#### 4.2.2.4. Klischee und Parodiebilder

Zur Charakterisierung der Dolmetscherfigur greift Miguel Gomes auf eine Reihe von Klischees über Brasilianer und Brasilianerinnen zurück. So ist zum Beispiel der Dolmetscher in einer Szene alleine in einer Küche glücklich und zu populärer brasilianischer Musik tanzend und kochend zu sehen. Er tanzt sorglos und fröhlich, was gleichzeitig einem Nationenstereotyp und Altersstereotyp entspricht. Der Dolmetscher wird als fröhlicher Mensch dargestellt, beweglich, unabhängig, gesund und frei. Anhand der brasilianischen Musik und des brasilianischen Tanzes wird angedeutet, dass er die brasilianischen Klischees verkörpert.

Ein weiterer Punkt, der durch seine klischeehaft brasilianische Darstellung bezweckt wird, ist eine spezifische und unangemessene Intonation und Prosodie, d.h. der Dolmetscher spricht Englisch in der Intonation, die er auch für Portugiesisch anwendet. Dies fällt aber möglicherweise den ZuschauerInnen nicht sofort auf. Während er Portugiesisch spricht, verwendet er brasilianische Ausdrücke, die nur den portugiesischen MuttersprachlerInnen auffällt. Einige von diesen Ausdrücken sind zu umgangssprachlich für den Kontext eines politischen Treffens, was auch noch die Gelassenheit des Dolmetschers betont und was auch dem Stereotyp über BrasilianerInnen entspricht. Die Charakterisierungsdetails der Figuren, wie z.B. welche Sprache sie verwenden, deutet daraufhin, dass der Film auf Portugiesen als Zielpublikum abzielt. Nur Portugiesen würden die Sprachnuancen der Reden und der Dolmetschung mitbekommen. In Bezug auf sprachliche Unterschiede in der Fiktion meint Delabastita: „In many cases, the orchestration of different languages and language varieties in a text implies some kind of comment on linguistic hierarchies in the real world“ (Delabastita 2009:110). Durch diese Äußerung kann behauptet werden, dass durch die Anwendung der zwei Sprachvarianten bei dieser Episode, sowie durch die Thematisierung der Sprachunterschiede, dass dies einen Kommentar zur und über Sprachpolitik darstellt. Im übergeordneten Sinn könnte sogar behauptet werden, da der Magier Französisch spricht, aber für ihn keine Dolmetschung gebraucht wird, dass durch den Magier eine Art Meta-Sprachhierarchie in der Erzählung entsteht und, dass Französisch als universelle Sprache (oder zumindest Filmsprache) dargestellt wird und dadurch Portugiesisch als eine zweitrangige Sprache, die sich nicht auf eine Variante beschränkt, dargestellt wird. Nichtsdestotrotz kann argumentiert werden,

dass dieser Film auch zum polyglot Genre hingehört, denn er verdeckt nicht die Sprachunterschiede, sondern er offenbart sie.

Eine weitere Anmerkung zur Darstellung des Dolmetschers ist die Darstellung seiner Männlichkeit. Männlichkeit und Weiblichkeit ist ein Thema, das in der Handlung bei den anderen Figuren explizit und dialogisch angesprochen und thematisiert wird. Der Magier verspricht z.B. durch die Anwendung von einem magischen Mittel die Männlichkeit und die Potenz der Regierungsvertreter und EU-Vertreter verbessern zu können. Nur die Männlichkeit des Dolmetschers bleibt von dieser expliziten Thematisierung in der Handlung ausgeschlossen. Aber durch das Ausschließen des Dolmetschers aus der Thematik wird seine Männlichkeit auch definiert. Laut Gill gilt nämlich: „[...] heterosexual masculinities are constructed against homosexual ones, and all specific forms of masculinity get their meaning from being defined against others.“ (Gill 2007:30) Tatsache ist, dass nicht eindeutig definiert wird, dass der Dolmetscher homosexuell ist oder nicht, allerdings wird seine Gestik durchgehend weiblich dargestellt. Viel wichtiger scheint jedoch der Vergleich zu den anderen männlichen Figuren zu sein und die Genderstereotypisierung aller Figuren. So werden Frauen als Objekte dargestellt, Männer anhand ihrer Sexualität definiert und der Dolmetscher als eine Figur, die sich in einem „dazwischen“ bewegt und nicht eindeutig in die eine Gruppe oder die andere dazugehört. Diese Darstellung unterstützt aber das symbolische System der Zweigeschlechtlichkeit und bekräftigt Genderstereotype und die Verweiblichung des Dolmetschers.

Zur Gattung ist es wichtig zu betonen, dass die Satire so schwierig ist als Gegenstand, weil sie so vielgestaltig ist. Die Charakterisierung der Dolmetscherfigur bewirkt daher nicht, wie sonst der Konvention der Filmsprache in Spielfilmen nach üblich, dass die ZuschauerInnen diese fiktive Darstellung als eine wahrheitsgetreue Repräsentation wahrnehmen, sondern sie etabliert die Möglichkeit einer humoristischen Decodierung der fiktionalen Situation und der Kommunikationsstruktur anhand der satirischen Natur der Szene. Diese Szene ruft eine andere Wahrnehmung hervor, eine kritische und poetische Vorstellung, die zu einer Art subjektiven und humoristischen Deutung in unserer Imagination wird. Sie ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung und Thematisierung einiger Klischees und gleichzeitig zeitgemäßer Stoffe, wie der politischen Situation Portugals. Die übertriebene Gestaltung und auch die Charakterisierung der Figuren möchte nicht

aufklären, sondern auf verdummende Verhältnisse in der Politik hinweisen. Anders als in „Lost in Translation“ war Gomes Intention durch diese Darstellungsart nicht eine des Realismus. Trotz allem wird die Figur des Dolmetschers im Vergleich zu allen anderen als eine vernünftige Person gezeigt, was durchaus sich positiv auf die ZuschauerInnen auswirkt.

Zusammenfassend ist diese Darstellung ein erfrischender Zugang innerhalb des Satiregenres, denn Gomes kreierte Humor, ohne die Figur des Dolmetschers und insbesondere seine Dolmetschkompetenzen zu bespötteln.

### **4.3. DolmetscherInnen im Österreichischen Film**

#### 4.3.1. Die DolmetscherInnen im Dokumentarfilm: „Die Falten des Königs“

##### 4.3.1.1. „Die Falten des Königs“

Der Film „Die Falten des Königs“ von Matthias van Baaren ist ein österreichischer Kurzfilm aus dem Jahr 2011, gedreht im dokumentarischen Stil über das Simultandolmetschen. Matthias van Baaren entschied sich für einen minimalistischen Zugang zum Thema und ließ eine Simultandolmetschkabine in einem Filmstudio aufbauen, bereitete Texte mit ExpertInnen für zwei Dolmetscherinnen vor, und ließ sie diese Texte vor der Kamera dolmetschen. Das Resultat ist ein dokumentarischer Kurzfilm mit fixen Kameraeinstellungen, die sich auf die Simultankabine von vorne oder von der Seite konzentrieren. Der Film beinhaltet keine weiteren Ablenkungen, wendet keine filmische ‚Tricks‘ an, keine Filmmusik, keine besonders ‚manipulative‘ Montage oder Schnitttechniken, sondern reduziert sich auf das wesentliche Subjekt: die Dolmetschkabine und ihre DolmetscherInnen. Durch diesen Ansatz können die ZuschauerInnen in der Welt des Simultandolmetschens eintauchen und unvoreingenommen beobachten, was in der Kabine passiert.

Der Film thematisiert ausschließlich die DolmetscherInnentätigkeit indem es den Kamerablick auf die Dolmetschkabine von außen nach innen richtet. Die einzige Ausnahme ist der Anfang des Films, wo zwei Techniker in das Filmstudio kommen und dabei gefilmt werden, wie sie die eigentliche Dolmetschkabine bringen und

aufbauen. Die ZuschauerInnen sehen, wie die Kabine in einzelnen Stücken in einem Container hereingerollt wird, wie zwei Techniker gemeinsam die Kabine aufbauen und verkabeln, und innerhalb von einigen Minuten, die schalldichte Kabine, samt Licht, Wassergläsern und Mikrofonen für die Dolmetschung fertig vorbereiten. Die Entscheidung, diesen Prozess im Film auch zu zeigen, kann vielleicht eine ästhetische sein, aber sie ist wichtig, denn sie beleuchtet, welche Arbeit hinter den Kulissen und vor einer Konferenzveranstaltung geleistet wird. Indem diese zuvor geleistete Arbeit gezeigt wird, wird sie aufgewertet. Was das Vorführen des Aufbaus der Kabine dramaturgisch bekräftigt, ist die Intensivierung der Bedeutung des Konferenzgeschehens und der DolmetscherInnen, vor allem weil sie nicht plötzlich vor der Kamera stehen, sondern weil zuerst die ZuschauerInnen sehen, was alles an technischen Vorbereitungen getan werden muss, damit der Dolmetschprozess überhaupt eingeleitet werden kann.

Das Sichtbarmachen des Aufbaus und die feste Kameraeinstellung, die sich während des ganzen Films ausschließlich auf die Simultankabine richtet, rückt die Tätigkeit des Dolmetschens in den Mittelpunkt. Die Sichtbarkeit der TranslatorInnen ist seit einigen Jahren zur Realität geworden, wenn nicht sogar eine wünschenswerte Eigenschaft des translatorischen Handelns. Hierzu ein Zitat von Gentzler, das dieses Postulat der Translationswissenschaft gut ausdrückt:

In the post-Venuti world of translation, rather than the translator's visibility being a negative trait, it has become a to-be-expected, if not entirely positive, aspect of any translation. (Gentzler 2017:223)

Gentzlers Zitat deutet auf eine neue Richtung, die die Translationswissenschaft nach Lawrence Venuti's „The Translator's Invisibility: A History of Translation“<sup>25</sup> (1995) eingenommen hat. Es ist heutzutage in der Translationswissenschaft zu erwarten, dass die Sichtbarkeit der TranslatorInnen nicht mehr als etwas Negatives betrachtet wird. Was Van Baaren anhand dieses Films schafft ist, indirekt diesem Postulat Ausdruck zu verleihen, indem er sich ausschließlich auf dem Dolmetschprozess konzentriert.

Der Film „Die Falten des Königs“ (2011b) ist, so könnte man sagen, ein Ausnahmefall bei Filmen mit und über DolmetscherInnen, denn er verwendet keine

---

<sup>25</sup> Lawrence Venuti (1995) plädiert in seinem Werk für eine Übersetzung, die die sprachlich-kulturelle Andersartigkeit vom Ausgangstext nicht versteckt, sondern in der Übersetzung erkennbar machen lassen will.

Klischeebilder, um die Dolmetscherrollen zu charakterisieren oder zu bekräftigen. Er konzentriert sich nicht auf die Dolmetscherinnen als Frauen, auch nicht auf ihre Gestik. Er versucht nicht bestimmte Genderstereotype oder Berufsstereotype zu reproduzieren. Er ist auf die Dolmetschung und auf die Sprache reduziert – und das ebenfalls ohne die Anführung von Nationenstereotypen. Alleine schon, weil der Film einen dokumentarischen Charakter hat, wäre es schwierig, mit Klischees zu arbeiten, allerdings ist es denkbar, dass der Filmemacher sich für einen anderen Diskurs über die DolmetscherInnen-tätigkeit entscheiden hätte können. Man nehme zum Beispiel an, dass man sehen könnte, wie die DolmetscherInnen stottern, oder nervös sind, oder, dass man mit dem Ausgangstext und mit dem Zieltext einen Vergleich erstellen würde, um sich auf Fehler oder Diskrepanzen zu konzentrieren. Anhand von Montage und Schnitt hätte außerdem eine ganz andere Geschichte erzählt werden können. Es hätten andere Aspekte des Prozesses betont werden können und dabei hätten ZuschauerInnen auch auf andere Details geachtet. Der Film hat grundsätzlich einen veristischen und zugleich einen ästhetischen Ansatz. Dieser Ansatz war jedoch bewusst auf die Dolmetsch- und Sprachaspekte reduziert. Mathias van Baaren meint dazu über den Prozess über den Film:

Als ich im Winter 2007 mit den Recherchen für „Die Falten des Königs“ begann, war ich von dem Gedanken fasziniert, mich einerseits an ein unendlich komplexes und letztlich nicht begreifbares Thema wie das der Sprache heranzuwagen und andererseits einen Film zu machen, der im kleinstmöglichen Rahmen spielt. Zwei Personen in einer Kabine, nicht viel größer als eine Telefonzelle, in einem leeren Studio. Keine Musik, keine Erklärungen, kein Fragensteller. Ein Film über und vom Verstehen. (Van Baaren 2011a)

#### *4.3.1.2. Aufbau und Szenenanalyse*

Der Film „Die Falten des Königs“ hat keinerlei dramaturgische Handlung im klassischen Sinn. Die Einleitung ist die Szene des Aufbaus der Dolmetschkabine. Die Mitte des Films ist eine Aneinanderreihung von Textpassagen, die gedolmetscht werden und das Ende besteht aus einer Szene, in der die zwei Dolmetscherinnen ihre Sachen und Dokumente packen, ihre Taschen nehmen und die Kabine und das Studio ohne Kommentar verlassen. Die Mitte des Films ist in Textausschnitten aufgeteilt. Jede Textpassage die fertig gedolmetscht wird, wird durch einen Schnitt gekennzeichnet. Die ZuschauerInnen sehen nie, wie sich die zwei Dolmetscherinnen abwechseln, sondern das passiert nachdem eine Textpassage zu Ende kommt, d.h. das

passiert im *Off*. Die Tatsache, dass der Film nur zwischen den jeweiligen Passagen Schnitte hat, ist - in Vergleich zu anderen Filmen - bemerkenswert wenig. Diese Schnitte dienen entweder zur Abwechslung der Person, die dolmetscht, und auch zum Kameraeinstellungswechsel.

Zur Beschreibung des Films, man sieht, nachdem die Kabine fertig aufgebaut wurde, wie schon oben beschrieben, zwei Dolmetscherinnen in einer Dolmetschkabine, die über Kopfhörer vorab aufgenommene Interview-Passagen zugespielt bekommen. Für die ZuschauerInnen sind die Ausgangstexte aber nicht hörbar, d.h. die ZuschauerInnen haben keine Möglichkeit die Texte zu vergleichen, sondern müssen sich auf das Gedolmetschte konzentrieren. Da Matthias van Baaren sich entscheidet, eben nur das Gedolmetschte im Film zu zeigen, so versetzt er die ZuschauerInnen in die wirklichkeitsähnlichen Rolle des Individuums, das einer Dolmetschung zuhört, weil es diese Dienstleistung braucht und meistens die Ausgangssprache nicht versteht. Zum Inhalt kann im DVD-Booklet oder auf der Webseite des Films nachgelesen werden, dass die Dolmetscherinnen Interviews auf Englisch über die Kopfhörer zugespielt bekommen.

Bei den ursprünglichen Interviews handelt es sich um Gespräche mit Übersetzern, Translatologen, Dolmetschern, Politikern, Sprachphilosophen, Neurolinguisten usw. Aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln erfährt der Betrachter so vom Prozeß des Dolmetschens und ist gleichzeitig Teil dessen. (Van Baaren 2011a)

Das Handlungsgefüge im Filmstudio lässt sich als künstliche Dolmetschsituation beschreiben, denn einige Interviews wurden auf Deutsch geführt und dann erst ins Englische übersetzt und nachgesprochen. Die Dolmetscherinnen dolmetschen somit nicht nur „echte“ Texte (z.B. freie Rede), sondern sie dolmetschen ebenfalls Übersetzungen (vgl. Van Baaren 2011a). Diese Entscheidung gehört zum Konzept Van Baarens.

Ein weiterer Aspekt bekräftigt die Charakterisierung der Situation als „künstlich“. Dadurch, dass die Dolmetschkabine im Filmstudio aufgebaut wird, ist das Platzieren der Kabine außerhalb des normalen Kontextes und der üblichen Topoi in besonderer Weise eine Umdeutung der Funktion der Dolmetschkabine. Nicht zufällig sind Dolmetschkabinen und Filmstudios ähnliche Räume, die eine statische Funktion haben. Kaindl (2014) erachtet Dolmetschkabinen als Nicht-Orte: „[...] workplaces such as the interpreting booth [...] are typical social and geographic non-

places.” (Kaindl 2014:3). Das sind Filmstudios genauso. Die Platzierung der Dolmetschkabine als Baustein eines Filmes und ihre Verfilmung in einem Filmstudio ist eine Verschärfung der Situation und ihrer Bedeutung. Aber das sind die äußeren Aspekte des Films.

Zum Inhaltlichen kann noch ergänzt werden, dass jede Textpassage verschiedene Aspekte und Meinungen über das Dolmetschen und über den Beruf hervorhebt. Dies ist ein Dokumentarfilm, der nicht direkt über die Tätigkeit aufklären möchte, und sich damit auseinandersetzt indem er eher darüber informieren möchte und sich für den Prozess interessiert. Deshalb werden die Passagen nicht weiter kommentiert. Es werden grundsätzlich zwei Gegensätze thematisiert: dass auf der einen Seite DolmetscherInnen nur das wiedergeben was Andere sagen, dass sie somit nichts hinzufügen können, und auf der anderen Seite, dass es eine intellektuell fordernde Tätigkeit ist, die Hand in Hand mit rhetorischem Perfektionismus geht.

#### *4.3.1.3. Darstellung der Dolmetscherinnen*

Zur Darstellung der zwei Dolmetscherinnen im Film, muss angemerkt werden, dass, wie auch schon vorher angedeutet, durch medienspezifischen Eigenschaften, wie z.B. der fremde Blick der Kamera auf das Subjekt und die Beschränkung der Filmsprachkonvention, der Blick auf das Innere der ProtagonistInnen nie gewährleistet werden kann. Dadurch, dass es sich hier zudem, um einen Dokumentarfilm mit einem distanzierten Ansatz zu den Protagonistinnen handelt, wird nie die eigene Auffassung der DolmetscherInnen über Ihre Tätigkeit, oder das, was gerade passiert, eindeutig artikuliert. Das lässt viel Raum für eigene Interpretationen offen.

Matthias van Baaren entscheidet sich bewusst dafür, Passagen zu zeigen, die eine gewisse Komplizität zwischen den Kolleginnen zum Vorschein bringen. Das nachfolgende Beispiel ist eine Passage, wo eine der Dolmetscherinnen nachdem sie ihr Mikrofon ausgeschaltet hat, zu ihrer Kollegin etwas äußert (Transkript Absatz 13, hier zusammengefasst wiedergegeben). Es handelt sich um einen missbilligenden österreichischen Ausdruck „Na, servus!“, den die erste Kollegin nach einer gedolmetschten Passage zur zweiten sagt. Den ZuschauerInnen wird sofort klar, dass die Äußerung nicht gedolmetscht wurde, sondern, dass dies eine klare persönliche

Äußerung der Dolmetscherin zur Kollegin gewesen ist. Dies wird anhand des Ausschaltens des Mikrophons, des Blicks zur Kollegin, und des umgangssprachlichen Ausdrucks verdeutlicht. Dadurch, dass aber die ZuschauerInnen den Originaltext nicht mithören, können sie eben nicht genau feststellen welchen Grund sie hat, um den Kommentar zu äußern. Der Grund zur Äußerung kann unterschiedlich interpretiert werden. Die ZuschauerInnen können nur vermuten, worum es sich denn gehandelt hat. So kann eine Begründung hierfür sein, dass die Dolmetschung der Textpassage zu kompliziert war. Mit dem Ausdruck wird die Frustration, die man oft in der Kabine erfährt, wenn gerade ein komplexes Konzept gedolmetscht wurde, gezeigt. Die zweite Möglichkeit ist, dass die ZuschauerInnen sich dabei eventuell denken können, dass die Dolmetscherin mit dem Ergebnis ihrer Dolmetschung nicht zufrieden war. Eine dritte Erklärung kann auch sein, dass die Dolmetscherin dem Inhalt der Aussage nicht zustimmt. Dieser Blick hinter die Kulissen sozusagen, der den Menschen, die sich außerhalb der Kabine befinden, ermöglicht, zu wissen was die Dolmetscherinnen beim ausgeschalteten Mikrophon miteinander reden, ist natürlich eine fiktive Situation, die in der Wirklichkeit im Normalfall nicht stattfinden kann. Die Entscheidung diese Kommentare (also Stimmen aus dem Off) im Film zu zeigen ist eine bewusste, die auch eine andere Seite der Tätigkeit zeigt, nämlich die interpersönliche Ebene zwischen Kabinenkolleginnen.

In einer weiteren Textpassage (Transkript 15), die gedolmetscht wird, erkennen die ZuschauerInnen ebenfalls eine Kommunikation, die zwischen Kolleginnen stattfindet und nicht in Worten erfasst wird, sondern nur anhand von Blickkontakt und Lächeln stattfindet. Als die Dolmetscherin die Passage dolmetscht, nickt sie der anderen Kollegin mit einem Lächeln zu, als Zustimmung zu dem was der Vortragende sagt. Die Kollegin antwortet zurück mit einem Lächeln.

In einer weiteren Passage (Transkript 21-22) über die Fehler, die einem beim Dolmetschen passieren können, wird ein Text gesprochen, der dann eine Identifikation bei beiden Dolmetscherinnen hervorruft, sodass beide zustimmen müssen, nachdem er gesprochen wurde und eine Sprechpause zwischen Textausschnitten eingelegt wird:

Dass es einem gar nicht auffällt, welche Sprache man gerade spricht, das dauert zwar nur ein paar Sekunden, dann fällt es einem schon auf. Man interpretiert also wirklich, wortwörtlich das, was gesagt wird. Also man sagt es zwar in derselben Sprache, aber doch durchaus in anderen Worten. Das ist mir selber schon passiert, und das ist wirklich ein sehr eigenartiges Gefühl. (Transkript 21)

Daraufhin ergänzt die Dolmetscherin sobald das Mikro ausgeschaltet ist zur anderen Kollegin: „Ist mir auch schon passiert!“ Auf diese persönliche Aussage, antwortet die Kollegin sofort mit einem „Ich glaub uns allen, oder?“ Anhand dieser sofortigen Zustimmung durch die Kollegin wird einerseits gezeigt, dass die Kollegin mitgehört hat was die Kollegin gedolmetscht hat, dass sie also aufgepasst hat und dabei signalisiert, dass sie bereit wäre, der Kollegin entweder Hilfe zu leisten falls notwendig, oder dass sie für den Wechsel bereit wäre. Anhand dieses Details wird gezeigt, dass beide Dolmetscherinnen auf eine Art und Weise zusammenarbeiten. Dadurch, dass Van Baaren sich entscheidet diese Bereitschaft zur Unterstützung und Zusammenarbeit zwischen Kolleginnen zu zeigen, übermittelt ein positives Bild über sie und im Weiteren auch über die Tätigkeit.

Analysiert wird im Folgenden eine weitere Passage (Transkript 25-26), die ebenfalls ein Dialog zwischen den Dolmetscherinnen bei ausgeschaltetem Mikrofon darstellt, und die eine bestimmte Selbstironie erkennen lässt:

Ich habe da meine eigenen Kopfhörer, da kann ich so einstellen, [...] dass ich auf einem Ohr mehr mich selbst höre und auf dem anderen Ohr mehr den Redner. Das brauche ich auch. Ich brauche diese Selbstkontrolle. Ich muss ja meine eigene Stimme überprüfen und das überprüfen, was ich selbst sage. Einfach um zu sehen, dass diese zwei Pole auch zusammen passen. (Transkript 25)

Nachdem das Mikrofon ausgeschaltet wird, äußert die Kollegin im Scherz mit einem Lacher zu ihr: „Deshalb enden ja manche von uns in der Klapsmühle!“ Mit dieser Aussage bezieht sie sich auf die Komplexität der Tätigkeit des Dolmetschens, die fast so etwas wie eine Art ‚Spaltung der Persönlichkeit‘ ähnelt, dadurch, dass die DolmetscherInnen gleichzeitig zuhören, analysieren, übersetzen und dabei selbst kontrollieren müssen, was sie beim Dolmetschen sprechen. Zunächst handelt es sich um ein Thema, das allgemein verständlich ist und einen harmlosen Scherz darüber. Anhand dieser überspitzten Äußerung werden jedoch mehrere Sachverhalte deutlich. Zuerst, dass die Dolmetscherin Spontaneität und Humor aufweist und mit ihrer Tätigkeit humorvoll, autorefektiv und auf selbstironische Art und Weise umgehen kann. Wenn die Situation genau analysiert wird, kann behauptet werden, dass sie weiß, dass sie vor einer Kamera steht, und dabei aufgenommen wird, wie sie diese Äußerung spricht. Sie spricht dabei dieses Bild an, der DolmetscherInnen, die krank werden können, und repräsentiert die anderen und dabei sich selbst als potentiell

„behandlungsbedürftig“. Das Interessante dabei ist ebenfalls, dass sie sich miteinbezieht durch den Ausdruck „manche von uns“. Darüber hinaus wird eine zweite Ebene deutlich, die auf die sich auf die mentale Gesundheit auswirkende Tätigkeit Bezug nimmt. Es wird damit indirekt auch eine Identitätsfrage thematisiert, denn wenn die DolmetscherInnen sich immer ständig ‚spalten‘ und in zwei ‚teilen‘ müssen, um die Tätigkeit ausüben zu können, dann bedeutet das, dass von ihnen ständig gefordert wird, diese Tendenz auch gleich abzulegen. Festgehalten wird außerdem, dass über den eigenen Beruf reflektiert wird, was wiederum eine potentielle Existenzfrage bedeuten könnte.

Van Baaren schafft anhand dieses Beispiels einen schönen Film, der nicht aufdringlich wirkt und über die Dolmetschtätigkeit erörtern möchte, und den ZuschauerInnen genug Raum zur Interpretation und Meinungsbildung lässt. Dieser deskriptive Ansatz ermöglicht einen sehr neutralen Zugang zu dem Thema und vor allem eine neutrale (Dar-)Stellung zu den Protagonistinnen. Die Tätigkeit wird nicht nuanciert und in verschiedenen Lichtern porträtiert, sondern eher mit Distanz und Nüchternheit. Diese kühle Haltung zum Thema wirkt allerdings gar nicht wie eine Reportage anhand der ästhetischen Ausbalancierung durch Kameraeinstellung und Schnitt. Die ZuschauerInnen werden aufgefordert sich ein ‚Bild‘ und eine Meinung über das Thema zu bilden und selbst zu urteilen, was sie eigentlich über die Tätigkeit des Dolmetschens denken. Man könnte es fast so formulieren, dass dieser Film das Dolmetschen zur Schau stellt, wie in einem Museum. Der Schaukasten ist die Leinwand und die ZuschauerInnen sehen ein Artefakt, eine performative Handlung mit ästhetischen Zügen. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Betrachteten bleibt den ZuschauerInnen überlassen.

Zusammenfassend ist Van Baarens „Die Falten des Königs“ ein seltener Film, der trotz seiner Kürze einer Auseinandersetzung würdig ist, denn er ist erstens als österreichischer Dokumentarfilm ein Film mit wenig Ausbreitung, der jedoch den Charakter eines vollständig abgeschlossenen Films besitzt. Zweitens stellt er als Dokumentarfilm mit seiner deskriptiven und ästhetischen Darstellungsweise einen Sonderfall dar, bei dem der gesamte Film auf das Dolmetschen als Tätigkeit reduziert ist, ohne jemals auf die Distanz zum Subjekt zu verzichten.

## 4.3.2. Der gesellschaftskritische Film: „Macondo“ und die Abschaffung der DolmetscherIn

### 4.3.2.1. Handlung und Ausgangssituation

In dem gesellschaftskritischen Spielfilm „Macondo“ (2014) benannt nach einer Wohnsiedlung am Rand von Wien, filmte Sudabeh Mortezaei eine rührende Geschichte über einen elfjährigen Jungen, der seit dem Tod seines Vaters der „Mann im Haus“ zu sein versucht und sich um seine Mutter und seine zwei jüngeren Schwestern kümmern muss. Der Film zeigt nicht nur den rauen Alltag in einer Flüchtlingssiedlung in Wien, sondern auch wie Ramasan früh die Verantwortung für die Familie übernehmen muss und dabei auch Schwierigkeiten bekommt. Ramasan muss zu viel für sein junges Alter bewältigen, denn er holt seine Schwestern vom Kinderhort ab und passt auf sie auf bis Ramasans Mutter zu Hause ist, geht einkaufen und kümmert sich auch manchmal um seine Mutter, die Probleme hat ihre Vergangenheit in Tschetschenien zu verarbeiten. Sie muss mit dem Verlust ihres Mannes im Krieg umgehen und, neben der Flucht aus Tschetschenien, muss sie noch dazu mit den Schwierigkeiten als alleinerziehende und berufstätige Mutter in Österreich zurechtkommen. Im Film wird auch gezeigt, dass sie ebenfalls mit traumatischen Erfahrungen, die sie in Tschetschenien gemacht hat, zu kämpfen hat. Sie erzählt, dass sie von ihrer Familie entführt wurde, nur um ihren Entführer heiraten zu müssen. Mortezaei nutzt diese Charakterisierung aus, um Ramasan ebenfalls in der Handlung fragiler darzustellen, denn als Kind weiß er nicht wie er seiner Mutter helfen kann, will aber nicht akzeptieren, dass sein Vater nicht ein Kriegsheld ist, wie er zuerst dachte, sondern ein Entführer. Der Film zeigt wie der Kleine bewusst die Rolle des Versorgers übernehmen will, aber ständig daran scheitert.

Noch dazu befindet sich Ramasans Familie mitten im Asylverfahren, was die familiäre rechtliche Situation nur verschärft. Aus diesem Grund sieht man, wie Ramasan seine Mutter zu Behörden begleitet und wie er als Dolmetscher für sie fungiert, weil sie Deutsch noch nicht perfekt beherrscht. Aminat, seine Mutter, ist auf ihn angewiesen und sie vertraut ihm diese Aufgabe vollkommen an. Dies hat mehrere Gründe, denn an einer Stelle sieht man, nachdem Ramasan beim Stehlen ertappt wird, wie sie bei der Polizei behauptet, dass ihr Sohn mit elf Jahren erwachsen sei, und wie der Polizist ihr unterrichtet, dass Ramasan mit 11 Jahren für den österreichischen Staat noch ein Kind ist. Aber es ist auf der anderen Seite auch möglich, dass Aminat

keine weitere Möglichkeit bleibt, als ihren Sohn für sie dolmetschen zu lassen, da sie schon so viel bewältigen muss.

In der Szene wo Ramasan für sie dolmetscht wird eigentlich dargestellt, wie Aminat wegen bürokratischen Schwierigkeiten mit den österreichischen Behörden möglicherweise ihr Recht auf Asyl verlieren wird, weil Aminat keine Sterbeurkunde von ihrem Mann besitzt. Für sie stellt das ein unüberwindbares Problem dar, denn das österreichische Asylverfahren fordert eine solche Urkunde, sie sieht aber keine Möglichkeiten, eine aus Tschetschenien zu bekommen. Der Staat fordert von ihr, dass sie Kriterien erfüllt, die - wie später gezeigt werden soll - sehr schwierig für sie und für Ramasan zu erfüllen sind. Deshalb ist auch die Szene, in der Ramasan dolmetschen muss, eine solch zentrale Szene für den Film, denn sie wird dafür eingesetzt, um all diese Verhältnisse und Konflikte der Handlung zu verdeutlichen.

Die Filmemacherin Mortezaei wollte mit diesem Film eine fiktive Geschichte erzählen, die jedoch der Realität mancher Flüchtlinge entspricht. So wird im Film eine Frage nach der anderen gestellt über Verhältnisse wie Integration, Bürokratie im Asylverfahren, die Suche nach Heimat und Geborgenheit, usw. Der Fokus der Erzählung liegt ausschließlich bei der Figur Ramasans, was dazu führt, dass sich die ZuschauerInnen sich mit ihm identifizieren können.

Die Szene des Films „Macondo“, die nun untersucht werden soll, stellt ein komplettes Gegenbeispiel zu den anderen Filmen, die bisher analysiert wurden, dar. Es war eine bewusste Entscheidung einen Film heranzunehmen, der eine Dolmetschsituation darstellt, wo ein Kind als Dolmetscher eingesetzt wird. Dies ist insofern wichtig als Denkanstoß für diese Arbeit, denn es wird eine Situation dargestellt, wo eindeutig eine professionelle DolmetscherIn gebraucht würde. Es ist also nicht die Darstellungsweise der DolmetscherIn, die hier analysiert werden soll, sondern eben die Bedeutung dieser Abwesenheit und was dadurch passiert. Die daraus gewonnenen Einsichten über die filmische Abbildung dieser Situation sollen in weiterer Folge mit dem Status quo in Österreich und mit der Problematik von Kindern als LaiendolmetscherInnen in Bezug gesetzt werden.

#### 4.3.2.2. Szenenanalyse

Am Anfang der Szene sieht man Ramasan und seine Mutter, die einer Flüchtlingsberaterin, oder Rechtsanwältin, gegenüber sitzen. Die Beraterin fragt, ob es eine Sterbeurkunde oder einen Beweis dafür gäbe, dass Aminats Mann im Krieg gefallen sei. Aminat versteht die Frage nicht und fragt Ramasan, ob er für sie dolmetschen kann. Die Passagen auf Tschetschenisch werden am Anfang der Szene nicht untertitelt, weshalb die ZuschauerInnen nicht auf die Genauigkeit von Ramasans Dolmetschung achten können und sich ausschließlich auf die Dialoge auf Deutsch konzentrieren müssen. Dieser Punkt wird weiter unten ausführlicher erläutert.

Was man sieht ist, dass Ramasan die Aufgabe prompt übernimmt. Möglicherweise fällt ihm die Übernahme dieser Aufgabe leicht, weil er diese Situation schon kennt. Wie später anhand des Dialoges angedeutet wird, ist es möglich, dass Ramasan seine Mutter immer bei solchen Gesprächen zum Dolmetschen begleitet. Aminat ist mit dem Prozess auch vertraut, denn sie dreht sich zu Ramasan und erklärt dann auf Tschetschenisch damit Ramasan dolmetscht, dass sie niemanden in Tschetschenien fragen kann, um ihr eine Sterbeurkunde zu beschaffen, weil dies für die jeweiligen Verwandten gefährlich sein könnte. Ramasan dolmetscht dann wieder ins Deutsche was seine Mutter gesagt hat und man sieht wie er sich bemüht, um Wörter zu finden, wie er zögert und sich manchmal selbst korrigiert. Die Wortwahl enthält zunächst keine Besonderheiten. Man hat durchaus den Eindruck, dass er dies kann und man ahnt, dass er dabei möglichst erwachsen und kompetent zu wirken versucht. Was danach folgt ist zuerst eine Folge von Reden und Gegenreden, die einen Dialog zwischen der Beraterin und Aminat erlauben. Bis Ramasan, aber in die Dialoge selbst eingreift und den Sinn der Äußerungen dann absichtlich verdreht.

Die Beraterin erklärt, dass die fehlende Urkunde ein schlechtes Zeichen für den Asylverfahrensrichter bedeuten würde, der aus diesem Grund Aminat nicht glauben würde. Diese Information wird allerdings ihr nicht gedolmetscht, vielleicht weil Aminat Ramasan nicht signalisiert hat, dass sie eine Dolmetschung braucht, da Aminat ein bisschen Deutsch verstehen kann.

Die Beraterin fragt sie darauffolgend, wie ihr Mann gestorben ist und darauf antwortet Ramasan, statt seine Mutter reden zu lassen oder statt ihr die Frage zu dolmetschen. Er meint direkt zur Beraterin, dass ihr Vater ein „Kriegsheld“ sei. Die

Beraterin lacht und fragt Ramasan was das heißen soll. Aminat wird in das Gespräch nicht eingebunden und Ramasan springt aus seiner Rolle als *ad hoc* Dolmetscher und behauptet, dass sein Vater „gegen die Russen gekämpft hat“ (vgl. Transkript 15-17). Damit werden die Vorstellungen des jungen Ramasans verdeutlicht. Diese Antwort mag sehr viel für Ramasan sehr wichtig und symbolisch sein, aber für die Beraterin sagt es nicht viel Faktisches aus, weshalb sie die Fragen wiederholt. Sie bemüht sich nicht direkt Aminat einzubinden, sondern spricht mit Ramasan weiter, weshalb dann Ramasan die Geduld verliert. Er unterbricht sie und meint zu ihr „Wir haben [das] doch schon ein tausendmal durchgemacht.“ (vgl. Transkript 21-23). Damit signalisiert er, dass er, solche Befragungen schon mehrmals durchmacht haben muss und nicht mehr die Geduld dazu hat, alles noch einmal zu wiederholen. Aber diese Äußerung verdeutlicht ebenfalls, wie Ramasan eigentlich dieser Aufgabe nicht gewachsen ist, denn er hilft seiner Mutter nicht dabei, sondern er erschwert dabei nur die Kommunikation zwischen ihr und der Beraterin.

Zu erwarten ist nach diesem Gefühlsausbruch, dass die Beraterin vielleicht versteht, dass diese Aufgabe für Ramasan zu schwierig ist, dass Ramasan müde davon ist - abgesehen davon, ob Ramasan überhaupt für diese Aufgabe geeignet ist und eigentlich überhaupt dieses Gespräch dolmetschen dürfte oder nicht. Die Beraterin will aber Aminat ausdrücklich weiterhelfen, weshalb sie das Gespräch weiterführt, indem sie sagt, dass sie Aminat vorbereiten und über die Konsequenzen einer fehlenden Urkunde informieren muss: „Wenn Sie das so am Asylgericht erzählen ist das zu wenig umfangreich. Das wird negativ enden. Kannst du das übersetzen?“ (Transkript 24) Sie beachtet dabei nicht, wie beängstigend diese Aussage eventuell für ein Kind sein könnte und zögert nicht Ramasan zu bitten, dass er die Aufgabe des Dolmetschers übernimmt. Ramasan weigert sich diesmal nicht, sondern dolmetscht für seine Mutter. Auch sie redet weiter auf Tschetschenisch mit ihm, damit er zwischen ihr und der Beraterin dolmetscht. „Sie fragt was sollen wir denn tun? (Transkript 27)

Die Beraterin erklärt, dass nicht alles verloren ist, wenn sie sich in Österreich integrieren kann und dem Staat dies beweisen kann. Sie erklärt auf Deutsch, dass sie mit einer ‚guten‘ Integration in Österreich, die Staatsbürgerschaft bekommen könnte, und fragt Aminat, ob sie eine neue Partnerschaft hat (vgl. Transkript 30). Statt diese Frage zu dolmetschen, antwortet Ramasan und beschreibt, dass seine Mutter

Freundinnen habe, aber keinen Freund. Die Beraterin beharrt auf die Frage indem Sie noch einmal fragt: „Frag mal doch deine Mutter, ob sie einen Freund hat!“ (Transkript 32). Ramasan wird plötzlich rot im Gesicht und zögert. Die Beraterin wiederholt: „Frag sie doch!“ (Transkript 34). Unter Druck fühlt sich Ramasan verpflichtet etwas zu sagen, aber anstatt die Frage zu dolmetschen, manipuliert er die Situation indem er eine Frage erfindet. In diesem Moment werden Untertitel eingesetzt und die ZuschauerInnen verstehen was Ramasan dolmetscht. Er dolmetscht „[Sie fragt] Ob ich einen Bruder habe.“ (Transkript 36). Auf diese Antwort weiß Ramasan bereits, dass die Mutter mit Nein antworten wird. Und tatsächlich als Aminat auf Deutsch zur Beraterin mit „Nein“ antwortet, freut sich Ramasan über die Antwort und wiederholt stolz „Nein!“.

Diese Passage offenbart eine sehr heikle Thematik für Ramasan, die er nicht schafft zu dolmetschen. Er wirkt zuerst zu schüchtern dafür. Die ZuschauerInnen ahnen zuerst vielleicht, dass ihm das Thema zu persönlich ist, er schafft es zumindest nicht gleich seine Mutter zu fragen. Aber anhand seiner Lüge erfahren die ZuschauerInnen, wie manipulativ er ist. Es stellt sich später anhand einer weiteren Szene heraus, dass er sich davor schützen möchte, dass seine Mutter sich einen neuen Freund sucht, dass er ihr das nicht erlauben möchte. Diese „Dolmetschstrategie“ erfüllt also eine dramaturgische Funktion, denn sie offenbart die ersten Anzeichen dafür, dass Ramasan Probleme mit der gleichen Thematik haben wird, was ihm dazu bringt, der Frage der Beraterin zuerst auszuweichen und dann seine Mutter und die Flüchtlingsberaterin anzulügen.

Die gesamte Dolmetschszene erfüllt eine Aufklärungsfunktion, weil sie am Anfang des Films stattfindet. Sie definiert Ramasan als einen Junge, der Verantwortung übernehmen muss und bereit sein muss über gewisse Verhältnisse der Familie und des Asylverfahrens Bescheid zu wissen. Mit dieser Information wird die Exposition und Aufbau des Konflikts gezeigt. Erstens, weil Aminat und Ramasan sich in einer schwierigen Asylsituation befinden, die von Aminats Integration abhängt. Und zweitens, weil anhand dieser Szene vorausschauend gezeigt wird, dass Ramasan alles tun wird, damit seine Mutter keine neue Partnerschaft eingeht, was letztendlich zum Höhepunkt des Konflikts in der Handlung führen wird.

Die Auswahl der Dolmetschsituation für die Entstehung von Spannung in der Geschichte ist interessant und bekräftigt die Idee, die in den vorherigen Kapiteln

erläutert wurde, dass Dolmetschen zunehmend an Bedeutung in der Fiktion gewonnen hat und zunehmend als solches eine dramaturgische Funktion einnimmt, anstatt einfach im Hintergrund eine „Kulissenfunktion“ zu übernehmen. Hier ist es ebenfalls so, denn der Film inszeniert die Szene mit der Beraterin anhand dieser die Notwendigkeit, eine DolmetscherIn einzusetzen. Dass keine tatsächliche DolmetscherIn zur Verfügung gestellt wird, wird später noch thematisiert. Wichtig ist es zuerst zu betonen, dass das Dolmetschen hier die Bedingung dafür ist, dass die Exposition der Geschichte erstens knapp dargestellt wird, und zweitens dass die Verhältnisse von AsylwerberInnen dadurch visuell und dialogisch gut ausgedrückt werden.

Die Exposition der Handlung ist also, wenn man will, in diese Dolmetschbeziehung eingespannt und sie ermöglicht erst, dass Ramasan Kontrolle über die Situation ergreift. Diese Möglichkeit stellt ein Gegenpol zu Ramasans normaler Rolle als Kind dar. Dass anhand Ramasans Dolmetschung und Dolmetschstrategie Spannung erzeugt wird und die Intentionen von Ramasan verdeutlicht werden, gehört zur dramaturgischen Konzeption der Szene und bringt eine neue Dimension zu Ramasans Figur. Die Dolmetschsituation ist auch ausschlaggebend, um die Beziehung zwischen Aminat und Ramasan im Film zu definieren. Man erkennt daraus zwei Punkte: Es wird gezeigt, dass Aminat dem kleinen Ramasan mit der Aufgabe des Dolmetschens nicht nur vertraut, sondern auch, wie sie sich komplett auf ihn verlassen muss. Anhand dieser Szene wird allerdings auf eine weitere Situation hingedeutet, nämlich, dass die österreichische Beratungsbehörde, für die Ramasan dolmetscht, als nicht ganz effizient dargestellt wird, denn sie vertraut einem kleinen Jungen vollkommen zu, eine so große Aufgabe zu bewältigen.

Die Szene hat eine gewisse Ambivalenz, denn zum einen verlassen sich sowohl Aminat als auch die Beraterin auf Ramasan und seine Dolmetschung, doch zum anderen wird diese heikle Situation an einer Stelle hinterfragt, als die Flüchtlingsberaterin zu Aminat kurz äußert: „[...] probieren Sie mehr zu sprechen, probieren Sie vielleicht noch einen Deutschkurs zu machen! Mehr sprechen, mehr üben, nicht den Ramasan als Dolmetscher verwenden!“ (Transkript 28). Nur anhand dieser Aussage wird angedeutet, dass der Einsatz von Ramasan als Dolmetscher möglicherweise nicht ganz korrekt ist.

Ramasan wird mit der Aufgabe des Dolmetschens anvertraut, obwohl er viel zu jung ist und von dem Gespräch direkt betroffen wird. Es wird hier komplett ignoriert, dass Ramasan durch diese Situation voreingenommen dolmetschen könnte, oder dass er dadurch als Kind mit Verhältnissen belastet wird, die für sein junges Alter zu schwer sein können. Aber auch hier gibt es Interpretationsspielraum. Da die Gründe nicht genau erklärt werden, kann man ebenfalls ahnen, dass die Beraterin sowieso keine andere Lösung gehabt hätte als Ramasan als Dolmetscher anzunehmen. Aminat selbst wird so hilflos und fragil dargestellt, dass man sich ebenfalls denken kann, dass Aminats Kommunikationsproblem sich nicht vermeiden lassen würde und dass es hoffnungslos wäre, weitere Unterstützung zu suchen.

Die Vorstellungen und Erwartungen an eine gelungene Übersetzung werden nicht explizit durch die Figuren erwähnt, sie sind jedoch ein Thema, denn auch die ZuschauerInnen zentrieren sich auf diesen Gesichtspunkt, der die Spannung steigern lässt, sobald die Untertitel eingesetzt werden. Somit kann die Szene in zwei Hälften geteilt werden: der erste Teil, in dem es nicht um die eigentliche Dolmetschung geht, sondern nur um die Exposition der Situation, in der sich Aminat und Ramasan befinden, und der zweite Teil, in dem die Dolmetschung eine zentrale Rolle einnimmt und eine Wendung in der Auffassung über Ramasan und seine Absichten offenbart wird. Die ZuschauerInnen bekommen gleichzeitig anhand des Vergleichs von Original und Übersetzung mit, welche Unterschiede und manipulativen Eingriffe durch Ramasan gemacht werden. Für die Konstruktion der Spannung ist also die Anwendung von Untertiteln ausschlaggebend, und ihre Anwendung zum Schluss der Szene ist eine bewusste Entscheidung der Filmemacherin, um die Situationsveränderung und ihre Bedeutung kenntlich zu machen.

Die aufgeworfenen Fragen in dieser Szene sind also Fragen hauptsächlich ethischer Natur: darf ein Kind in einem solchen Fall, der es direkt betrifft, dolmetschen? Was kann passieren, wenn ein Kind und nicht eine professionelle DolmetscherIn die Aufgabe übernimmt, und wenn letzteres nicht möglich ist, was sagt das aus über das Asylverfahrenssystem und über die Kapazitäten von Behörden aus?

#### 4.3.2.3. *Klischee oder Realität?*

Während der Recherche von Filmbeispielen für diese Arbeit stach dieses Beispiel klarerweise aus den anderen heraus und die Entscheidung, es als Analysegegenstand zu nehmen, war sehr schwierig. Der Grund hierfür ist, dass dies kein Film ist, in dem eine professionelle DolmetscherIn als HandlungsträgerIn erscheint. Das alleine hätte ein Ausschlussgrund sein können für eine Arbeit, deren Gegenstand die Untersuchung der Darstellung von DolmetscherInnen im Film, ist. Der Grund dafür, diesen Film hier trotzdem anzuführen und zu analysieren, ist, dass dieser Film gesellschaftskritisch darauf hindeutet, dass dieser Junge die Arbeit übernehmen musste, die eigentlich eine professionelle DolmetscherIn hätte machen sollen, weil die amtliche Behörde, diese Dienstleistung nicht zur Verfügung stellte. Diesen Hinweis herauszuarbeiten schien wichtig und in diesem Sinn wurde bewusst entschieden dieses Fiktionsbeispiel heranzunehmen, um auf dieses konkrete translationspolitische Problem hinweisen zu können, das möglicherweise sogar ein reales Problem darstellt.

Diese Arbeit hat mit einer sehr positiven Ausführung über die fiktive Darstellung von DolmetscherInnen angefangen, indem festgestellt wurde, dass ihre Thematisierung im Film immer geläufiger ist – und das in allen Genres – was im ersten Blick darauf schließen ließe, dass es das goldene Zeitalter für DolmetscherInnen im Film bedeuten könnte. Dies wäre aber eine vereinfachte Beschreibung der tatsächlichen Ergebnisse.

Wie in den vorherigen Kapiteln belegt wurde, sind DolmetscherInnen zwar mehr denn je im Film präsent, aber sie werden ebenso negativ oder ambivalent dargestellt, sodass sie Eigenschaften zum Vorschein kommen lassen, die mit Kompetenzfragen, Identitätsfragen und mit der Suche nach einem Zugehörigkeitsgefühl verbunden werden. Dieses Beispiel ist ein Ausdruck für eine weitere Problematik, die genauso mit der Darstellungsproblematik von DolmetscherInnen im Film eng verbunden ist, nämlich das Thema des Einsatzes von translatorisch ungeschulten Personen im Film, wo eigentlich ein Bedarf nach einer BerufsdolmetscherIn vorliegen würde. Diese Thematisierung und Auseinandersetzung mit dem Thema ist nicht uninteressant für die weitere Erforschung der Darstellung von DolmetscherInnen im Film, denn sie korreliert mit der Frage nach Klischees und Vorurteilen, die man über DolmetscherInnen hat. Insbesondere der Einsatz von

LaiendolmetscherInnen in einer Dolmetschsituation im Film könnte zu weiteren Vorurteilsbildung über DolmetscherInnen und über die Dolmetschtätigkeit führen. Es existieren unzählige Filmbeispiele, bei denen gesehen werden kann, wie Laien als DolmetscherInnen eingesetzt werden.<sup>26</sup> Manche Filme setzen LinguistInnen als DolmetscherInnen ein, andere Familienangehörige, andere Laien, und andere wie anhand dieses Beispiels festzustellen ist, setzen dafür Kinder ein. Diese nicht immer ganz klar definierte Rolle vermittelt auf jeden Fall oft das Motiv, dass es sich um eine nicht-spezialisierte Aufgabe handelt, die leicht von Nicht-ExpertInnen bewältigt werden kann. Nicht jeder Fall entspricht der Realität und nicht jedes Beispiel möchte realitätstreu sein, man nehme z.B. die Komödie als Genre. Aber die Frage ist vielmehr, was passiert, wenn so eine Darstellung die Realität beeinflusst? Ist diese Darstellung eine Quelle für die (re)Produktion von weiteren Klischees über die Tätigkeit? Kann anhand eines Kindes als LaiendolmetscherIn dem in der Realität aufklärerisch entgegengewirkt werden?

Mit anderen Worten: es wird versucht anhand dieses Beispiels weitere Fragen anzusprechen, die klassische Beispiele nicht aufwerfen, denn zum vollständigen Verständnis der Abbildung von DolmetscherInnen im Film gehört ebenfalls die Auffassung, die die Gesellschaft über diese Tätigkeit hat und somit auch weniger „orthodoxe“ Darstellungen der Tätigkeit. Durch die Abhandlung dieses Beispiels ist eine kritische Reflexion erforderlich über Fragen wie: Wie informativ kann ein unkommentiertes Beispiel von einem Kind als LaiendolmetscherIn im Film sich bei den ZuschauerInnen auswirken? Wie eine solche Frage von den ZuschauerInnen beantwortet wird, kann nur empirisch beantwortet werden. Als Übergang zur Bezugsherstellung der Szene zur Realität kann jedoch gesagt werden, dass dieses Beispiel auf jeden Fall die Frage vom Mangel an DolmetscherInnen in solchen Fällen thematisieren möchte.

Hinter der vorgeschlagenen Analysevariante steckt jedoch auch die Frage inwiefern das Heranziehen von Kinder für das Dolmetschen bei Behörden eine korrekte und übliche Praxis in der Gesellschaft ist. Um diese Frage zu beantworten,

---

<sup>26</sup> Zum Beispiel: *The Mummy* (Stephen Sommers 1999), *Spanglish* (James L. Brooks 2004), *The Terminal* (Steven Spielberg 2004) *Blood Diamond* (Edward Zwick 2006), *Desert Flower* (Sherry Hormann 2009), *Dancing Arabs (A Borrowed Identity)* (Eran Riklis 2014), *A Bigger Splash* (Luca Guadagnino 2015), usw.

kann man z.B. Beispiele aus dem Gesundheitsbereich herannehmen, denn vor allem dort wurden diese Fragen konkret dolmetschwissenschaftlich nachgegangen und es stellt sich heraus, dass es sogar häufig der Fall ist, dass Familienmitglieder, Nachbarn oder Bekannte gebeten werden, in gewissen Situationen, wie im Spital, oder ArztInnenbesuchen, zu dolmetschen. Man nehme z.B. einen Krankenhausbesuch, wo die PatientIn nicht die Sprache der ÄrztIn beherrscht und dafür natürlich der Einfachheit halber eine Bekannte gefragt wird, beim Gespräch mit der Dolmetschung zu helfen, also als LaiendolmetscherIn zu fungieren.

Eine wesentliche Anregung ist Franz Pöchhacker (1998) zu verdanken, der mehrere solchen Fällen in Wien untersuchte und der anhand quantitativer Daten feststellte, dass oft in Krankenhäusern Reinigungspersonal und Kinder eingesetzt werden, um den Bedarf an DolmetscherInnen zu decken (vgl. Pöchhacker 1998:195). Des Weiteren stellte Pöchhacker fest, dass die LaiendolmetscherInnentätigkeit weitgehend institutionalisiert ist, aber u.a. auch, dass die dolmetschende Reinigungskräfte Schwierigkeiten hatten gewisse Fachtermini wiederzugeben, und dass systematische Auslassungen, Sinnverzerrungen und Ergänzungen in der Kommunikation stattgefunden haben (vgl. Pöchhacker 1998:252). Nichtsdestotrotz werden sie von Pöchhacker als „nicht professionalisiert“ aber „einschlägig erfahrene“ DolmetscherInnen beschrieben (vgl. Pöchhacker 1998:253).

Es muss darauf hingewiesen werden, dass diese Aufgabe laut Pöchhacker eine große psychische Belastung für Kinder darstellt (vgl. Pöchhacker 1998:201). Auch wenn solche Fälle längst zum Alltag von Krankenhäusern gehören, heißt das keinesfalls, dass DolmetscherInnen und Berufsverbände nicht mehr tun könnten, um mehr Aufmerksamkeit auf diese Tatsache zu lenken. In dieser Hinsicht kann auch „Macondo“ diese Botschaft übermitteln, denn das Asylverfahren der eigenen Familie ist genauso ein Grund zur psychischen Belastung des dolmetschenden Kinds. Festgehalten wird hier, dass es einen Bezug zur Realität gibt zwischen der Darstellung von Ramasan als Dolmetscher im Film und dem institutionalisierten Einsatz von Kindern als DolmetscherInnen im gesundheitlichen Kontext.

Abgesehen vom realen Bezug zu den Wiener Krankenhäusern, lässt sich anhand dieses Beispiels außerdem festhalten, dass Ramasan eine Realität verkörpert, die andere LaiendolmetscherInnen und BerufsdolmetscherInnen in der Fiktion ebenfalls immer wieder verkörpern, nämlich die Realität von Integration, Migration,

Flucht und Bewegung. Diese Zustände, die Ramasan darstellt, werden in dieser Szene kurz angerissen und sein Wunsch nach Kontrolle über die Situation und die Manipulation der Inhalte des Gesprächs deuten auf seine emotionelle Zerbrechlichkeit hin, die vielleicht durch seine familiäre Situation bedingt wird. All diese Elemente beeinflussen zum Schluss seine „Dolmetschstrategie“. Wie HandlungsträgerInnen, die Flucht erlebt haben, in der Fiktion dargestellt werden, hängt natürlich von dramaturgischen Konzepten ab. Diese Topoi können sich allerdings mit Dolmetschsituationen oft vermischen. Gentzler fasst diesen Gedanken knapp zusammen:

The translators presented in fiction, coming from civil war, refugee camps, contested neighborhoods, massive poverty, racial fears, and police brutality, often have higher concerns than fidelity. Survival is at stake. Personal ethics, family loyalties, community solidarity, and spiritual beliefs, often conflict with, or at times override, the ethics of profession. (Gentzler 2017:227)

Gentzler erläutert hier, dass es oft Gründe in der Fiktion gibt, die eine unkonventionelle, oder unethische Haltung beim Dolmetschen erfordern. Genauso kann argumentiert werden, dass es dann genauso viele Gründe geben kann, die den Einsatz von Kindern als DolmetscherInnen motivieren. Viel wichtiger als die Genauigkeit, Kompetenz, oder Neutralität der DolmetscherIn ist die Idee der Unvermeidbarkeit der Situation oder die Notwendigkeit – ohne finanzielle Mittel - eine Kommunikationslösung finden zu müssen. Gentzler möchte anhand dieses Zitates auch darauf hinweisen, dass die Tätigkeit von DolmetscherInnen nicht immer unter idealen Bedingungen stattfindet, d.h. auch nicht in der Fiktion. Und die Werte, die DolmetscherInnen in Ihrem Studium über die Berufsethik, Neutralität, Loyalität, und Objektivität lernen, nicht überall gleich anwendbar sein können und dies auch in der Fiktion reflektiert wird (vgl. Gentzler 2017:227ff). Ansatzpunkte für die kritische Beurteilung dieses Beispiels sind also, dass es die Möglichkeit der Anwendung des Kindes als LaiendolmetscherIn beleuchtet, genauso sehr wie es sie kritisiert.

Der Film ist ein gesellschaftskritischer Film. Er präsentiert eine Hürde nach der anderen, die Ramasan und seine Mutter überwinden müssen. Er suggeriert, dass die österreichischen Behörden unflexibel sind und ihnen das Leben nicht immer erleichtern. Er vermittelt, dass beide Figuren von Problemen betroffen werden, die klassenspezifisch sind (Flüchtlinge als Ausgegrenzte, die größere Schwierigkeiten im gesellschaftlichen Alltag haben als Andere und u.a. nicht sozial abgesichert sind). Er

fokussiert sich auf Aminat als Traumatisierte und Ramasan als das Kind, das zu früh erwachsen werden musste. Das bedeutet, wenn der Film das Kind für die Flüchtlingsberaterin dolmetschen lässt und man dabei sieht, wie Ramasan die Geduld verliert, Fragen vermeidet und beim Dolmetschen lügt, dann möchte der Film auf einen weiteren unfairen Sachverhalt, dem diese Familie ausgesetzt wird, hinweisen. V.a. da diese Situation die Anwesenheit einer professionellen DolmetscherIn erfordert hätte, regt sie umso mehr zum Denken an, weil diese Forderung von den Behörden und von Aminat, seiner Mutter, ignoriert wird. Im Vordergrund steht also der Zwang, dass das Kind die Aufgabe der Übersetzung übernehmen muss.

Zusammenfassend zeichnet sich der Film durch seine kritische Haltung aus und die Besonderheit, dass ein Kind als LaiendolmetscherIn eingesetzt wird, verweist auf die konnotative Ebene des Films, die auf die Prekarität von AsylwerberInnen in Österreich und ihre Fluchterfahrungen hinweisen und Bezüge zu realen Verhältnissen herstellen möchte. Aus diesem Grund suggeriert der Film eine Kritik an diese Gegebenheiten, weshalb argumentiert werden kann, dass er den notwendigen Einsatz von Ramasans als Dolmetscher ebenfalls kritisieren will. Der Film bedient sich eher realitätsbezogenen Bildern als Filmklischees und stellt für die Diskussion der Anwendung von Laien als DolmetscherInnen ein gutes Beispiel dar, das vor allem über ihre Konsequenzen reflektieren möchte.

#### **4.4. Diskussion der Ergebnisse**

Die ausgewählten Filme, die in diesem Kapitel analysiert wurden, sind sicherlich nicht erschöpfend und sollen eher ein Querschnitt an zeitgenössischen Beispielen sein. Sie stellen vielmehr die vorhandene Vielfalt von Themen und Bildern dar. Sie sind unterschiedlich genug, um mehrere Darstellungsweisen zu präsentieren und verschiedene Zielrichtungen an Repräsentationsstrategien zu zeigen. Wie oben schon erörtert, sind klischeehafte Darstellungen in der Kinosprache allgegenwärtig und ebenfalls sind stereotype Auffassungen von Berufen in der Gesellschaft, weshalb es nicht überraschend ist, dass Darstellungen von DolmetscherInnen auf diese Darstellungen und Vorstellungen zurückgreifen. Laut Thiele sind die Übergänge zwischen Realität und den Bildern der Realität (oder auch Medienrealität genannt) fließend (vgl. Thiele 2015:49). Diese Tatsache erschwert die Bestimmung, wo

Stereotype anfangen und was der Realität entspricht. Anhand der Analyse wurde es daher versucht, eher zu beobachten, wie die DolmetscherInnen dargestellt werden, als zu bestimmen welche Stereotype und Klischees einen Realitätsanspruch haben.

Die zwei Komödien reichten von fast absurdistischer Darstellung von einer Dolmetscherin im Comedy-Drama „Lost in Translation“, bis hin zu postmoderner Parodie in der Satire „1001 Nacht“. Als Kontrastbeispiele wurden zwei österreichische Filme ausgewählt, erstens der Dokumentarfilm „Die Falten des Königs“ und zweitens „Macondo“. Das Corpus war zwar sehr begrenzt, aber in den Filmen wurden verschiedene Länder und Kontinente repräsentiert, sowie unterschiedliche Kulturen (Japan, Portugal und Österreich). Die Beispiele haben gezeigt, dass die Filmdarstellungen von DolmetscherInnen bestimmte Thematiken wie Marginalisierung, Identität, Zugehörigkeit, Migration und Nationenklischees aufgegriffen haben. Mit der Ausnahme von „Macondo“ und „1001 Nacht“ waren die DolmetscherInnenrollen von Frauen besetzt. Mit „1001 Nacht“ wird allerdings die Figur des Mannes deutlich verweiblicht und anhand von Nationenklischees charakterisiert. Als kompletter Gegenpol wurde anhand von „Macondo“, ein Film, in dem ein Kind als Dolmetscher fungiert, herangenommen, damit die totale Abwesenheit von professionellen DolmetscherInnen in einer Dolmetschsituation und im Alltag im institutionalisierten Kontext in Österreich untersucht werden konnte.

Die Repräsentationen der DolmetscherInnen begannen mit einer Diskreditierung von einer DolmetscherIn in „Lost in Translation“, gingen dann in die vertrauenswürdige Darstellung von DolmetscherInnen als kompetente, handelnde TranslatorInnen, wenn auch AußenseiterInnen in „1001 Nacht“ und „Die Falten des Königs“, bis hin zu einer Aufwertung der DolmetscherIntätigkeit anhand einer kritischen und realitätstreuen Darstellung einer Situation in einem behördlichen Kontext, wo DolmetscherInnen nicht zur Verfügung gestellt werden und wo minderjährige Angehörige die Rolle der DolmetscherIn übernehmen müssen.

Der Dokumentarfilm „Die Falten des Königs“ hat eine veristische Darstellung der DolmetscherInnen beabsichtigt und rückte die Dolmetschung (anstelle der Figuren) in den Vordergrund. Aus den Dolmetschszenen, die untersucht wurden, ist die, welche die stärksten Emotionen bei den ZuschauerInnen hervorrufen möchte, die Szene aus dem Spielfilm „Macondo“, der anhand der Handlung und der unmittelbaren Nähe zu den Figuren viele kritische Fragen aufwirft. Die Abwesenheit der

DolmetscherIn in der Vorbereitung auf das Asylverfahren regt die ZuschauerInnen zum Nachdenken an und wertet die Arbeit von professionellen DolmetscherInnen auf.

Auch der Dokumentarfilm „Die Falten des Königs“ versucht anhand der ästhetischen Komponente in seiner Gestaltung, Tiefe zu zeigen, während „Lost in Translation“ und „1001 Nacht“ sich auf die komischen Aspekte der Szene fokussieren und zu diesem Zweck die meisten Klischees und Stereotype (re)produzieren. Die Satire „1001 Nacht“ verwendet dafür die Figur des Dolmetschers nicht um Komik zu erzeugen, sondern vor allem um den Spott der restlichen Figuren zu betonen. Bei der Analyse der Filme, stellte sich heraus, dass Klischeebilder und Stereotype ganz konkret eingesetzt werden vor allem, um Komik zu erzeugen. Allerdings kann die stereotypisierte Darstellung von DolmetscherInnen eine negative Repräsentation des Berufes bewirken, die wieder zur Stereotypenbildung führen könnte. Ein Faktum ist, dass nicht alle klischeehaften filmischen Repräsentationen von DolmetscherInnen sich gleich negativ auswirken, wie anhand von „1001 Nacht“ bewiesen wurde. Dies ist auch die Meinung, die Thiele (2015:35) vertritt, wenn sie schreibt, dass sprachliche und visuelle Klischees bewusst in den Medien eingesetzt werden, um die BetrachterInnen zum Nachdenken anzuregen. Es hat sich gezeigt, dass „1001 Nacht“ und auch „Macondo“ eine kritische Haltung von den ZuschauerInnen fordern.

Abschließend soll eine letzte Bemerkung zum Potential der Darstellung von DolmetscherInnen im Film angeführt werden, denn anhand der vier Beispiele konnte dieser Punkt nicht ausreichend beschrieben werden. Dwyer (2005) stellt fest, dass es viele Parallelen in der Handlung von „Lost in Translation“ von Sofia Coppola und Jean-Luc Godards Meisterwerk „Le Mépris“ (1963) gibt. Die Darstellung der Figur der DolmetscherIn von Francesca Vanini in „Le Mépris“ ist allerdings komplett gegensätzlich zu der von Ms. Kawasaki in „Lost in Translation“. Francesca Vanini stellt in Godards Werk symbolisch den zusammenführenden Mittelpunkt aller Handlungsebenen dar, während sie ausnahmslos auf eloquente Art und Weise zwischen rivalisierenden Kulturen, Egos und Ideologien vermitteln muss. Dieses positive Beispiel zeigt nicht nur eine sehr kompetente DolmetscherIn mit einer großen sprachlichen Geschicklichkeit, die man als ‚perfekt‘ bezeichnen könnte, sondern auch eine sprachpolitisch bemerkenswerte Gegenstellung zu anderen Filmbeispielen, die auch eine Polarisierung bewirkt. Wie Dwyer feststellt, fungiert Francesca Vanini ironischer Weise als eine Figur, die Unübersetzbarkeit symbolisch artikuliert, denn:

„By fictionalising translation through the character of Francesca, Godard sought to make a film that was impossible to dub.“ (Dwyer 2005:299) Der Hintergrund dieses Punktes hatte mit einem Streit zwischen Godard und den Hollywood-Produzenten des Films zu tun, die Godards künstlerische Entscheidungen für den Film einschränken wollten. Dies hatte verschiedene Gründe, die hier nicht erwähnt werden können, denn eine nähere Ausführung dieses Streits würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, jedoch kann anhand dieses Beispiels gezeigt werden, dass Filme aus dem polyglot Genre und Darstellungen von DolmetscherInnen durchaus eine sprachpolitische Funktion erfüllen können. In Godards „Le Mépris“ wird die Figur der DolmetscherIn als Vehikel für die Kritik an den Bestimmungen von internationalen Koproduktionen genutzt, die wirtschaftliche und nationale Interessen gegenüber künstlerischen Interessen priorisieren. Dies ist insofern interessant, weil die Dolmetscherin auf der Handlungsebene die Vermittlerin ist, aber in der realen Welt als Instrument im Streit gegen die Produzenten eingesetzt wird, damit der Film nicht synchronisiert werden konnte, wie die Hollywood Produzenten bestimmt hatten. „Le Mépris“ (1963) stellt also ein durchaus interessantes Beispiel für das sprachpolitische Potential von DolmetscherInnen im Film dar. Dwyer wagt zudem, eine weitere Analogie auf symbolischer Ebene mit dem Film „Lost in Translation“ herzustellen, indem sie die Figur von Ms. Kawasaki als die Verkörperung der ‚Unübersetzbarkeit‘ zwischen den Kulturen deutet. Wenn man diese Figur auf dieser Art interpretiert, dann bekommt sie ein produktives und subversives Potential außerhalb der Erzählebene zugeschrieben (vgl. Dwyer 2005:303). In dieser Hinsicht können auch Darstellungen von DolmetscherInnen die Subversion von klassischen Berufsrollen in Frage stellen, bzw. die filmische Thematisierung kultureller Unterschiede auf zusätzlichen Ebenen ermöglichen. Dieser Punkt bekräftigt der Ansatz, dass die Untersuchung der Darstellung von DolmetscherInnen in der Literatur und im Film von Interesse für die Weiterentwicklung der Dolmetschwissenschaft sein kann, denn es können z.B. dabei weitere sprachpolitische Verhältnisse, oder subversive Eigenschaften erforscht werden.

Hinsichtlich der Ausarbeitung des Potentials von Filmen als Medien, sind Filme, wie schon beschrieben im Sinne von Foucault (s. S. 43), als grundsätzlich diskursiv zu sehen. Das bedeutet, dass Filme entweder in öffentliche Diskurse

eingebettet werden, oder dass sie Diskurse generieren können. Dazu soll hierzu ein letzter Denkanstoß aus der Diskurstheorie angeführt werden: Diskursive Macht wird laut Foucault nicht als erdrückend, repressiv, sondern als produktiv und permissiv aufgefasst (vgl. Foucault 1994:115ff.). Das Subjekt werde nicht von der Macht erdrückt, sondern stehe in Verbindung zu Machtverbindungen. Wenn über den Einfluss der Medien diskutiert wird, soll nicht nur die repressive, negative Konnotation damit verbunden, sondern auch die produktive und vielleicht oft subversive Seite gezeigt werden.

Die zunehmende Thematisierung des DolmetscherInnenberufs im Film stellt einen Fortschritt im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der Darstellung von DolmetscherInnen auf der Leinwand dar. Sie deutet auf eine größere Sichtbarkeit des Berufes hin. Die Anwendung stereotyper Darstellungen von DolmetscherInnen im Film ist insofern problematisch, dass diese eine diskursive Macht aufweisen und einen Einfluss auf die Diskurse über den Beruf und ebenfalls auf das Image der DolmetscherInnen, das in der Gesellschaft herrscht, haben. Allerdings kann anhand von Foucaults Zitat verdeutlicht werden, dass diese Diskurse, diese Bilder und Images, nicht notwendig nur negativ sind, sondern gegebene mediale Strukturen darstellen. Wenn man sich mit dieser Thematik analytisch auseinandersetzt, dann könnte in weiterer Folge bestimmten Diskursen bewusst entgegengewirkt werden. So könnten stereotype Vorstellungen und Vorurteile abgebaut werden.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die vorliegende Arbeit setzte sich mit der filmischen Darstellung von DolmetscherInnen auseinander. Es wurden Klischees, Stereotype, Images und Vorurteile untersucht, um die klischeehafte oder stereotype Darstellung von DolmetscherInnen im Film, unter Berücksichtigung der damit verbundenen Gesichtspunkte und Kriterien, feststellen zu können.

Ein Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit war der multidisziplinäre Ansatz, da viele Aspekte des Themas der filmischen Darstellung von DolmetscherInnen nur bei einer weitgehenden Berücksichtigung mehrerer Disziplinen adäquat untersucht werden kann, u.a. die Stereotypenforschung aus dem kommunikations- und medienwissenschaftlichen Bereich und die Filmwissenschaft.

Kapitel Eins gab einen Überblick über mehrere Definitionen. Eine der Schwierigkeiten dabei war, dass eine grundlegende Theorie medial erzeugter und vermittelter Stereotype, noch in der Medienwissenschaft fehlt. Der Ansatz war daher zuerst Begriffe, wie Stereotyp, Klischee, Vorurteil, Bild und Image zu verorten und heraus zu arbeiten, um in die Richtung der Abhandlung dieser Thematik zu gehen.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Stereotype eine Vereinfachung kognitiver Natur sind. Vorurteile haben zusätzlich eine affektive und konative Komponente meistens negativer, oder feindseliger Natur, die das Handeln der Menschen, die Vorurteile haben, beeinflusst. Klischees sind wiederkehrende Muster, die vor allem in der Kunst eine Anwendung finden. Sie besitzen oft eine Funktion und werden u.a. für bestimmte Zwecke im filmischen Kontext eingesetzt. Images sind subjektive Bilder, die man bewusst oder unbewusst von Gruppen, Personen oder Gegenstände hat. Sie können positiv, neutral oder negativ sein und sie können gepflegt und verändert werden. Abschließend wurde festgestellt, dass die wesentliche Rolle von Medien in unserem Alltag sehr wichtig ist und, dass Medien ein enormes Wirkungspotential haben. Anhand der These, dass Stereotype, Klischees und Vorurteile Bausteine unseres kognitiven Denkens darstellen, wurde argumentiert, dass sie deshalb im Film unvermeidbar sind. Sie werden u.a. für die Charakterisierung von Figuren im Film oft eingesetzt. Bedeutend ist aber auch, dass die Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion zu ihrer Imagebildung beiträgt. Des Weiteren wurde es argumentiert, dass die Stereotypenbildung ein kognitiver Prozess ist, der bis zu

einem gewissen Grad flexibel ist, d.h. er kann von Medien beeinflusst werden, aber ob Vorurteile daraus entstehen, hängt von mehreren Faktoren ab. Es wurde außerdem behauptet, dass bereits existierende Stereotype im Film aufgegriffen werden können und durch ihn neue geschaffen werden können.

In Kapitel Zwei wurden die für die Arbeit relevanten Stereotype präsentiert, die basierend auf der Stereotypen- und Medienwissenschaft in den Medien (re)produziert werden, u.a. Berufsstereotype und Geschlechtsstereotype. Danach wurde diese Thematik erweitert und vertieft, indem sie auch mit den vorherrschenden Klischeebildern über DolmetscherInnen in der Gesellschaft in Verbindung gebracht wurde. Überraschend war die Tatsache, dass die Literaturrecherche aufgezeigt hat, dass die Klischees über den Beruf sehr gegensätzlich sind. Einerseits ist das Bild von DolmetscherInnen in der Gesellschaft eines von Sprachgenies. Andererseits wird in vielen Fällen die Tätigkeit als eine einfache maschinelle Prozedur betrachtet.

In Kapitel Drei wurde das Repräsentationspotential von DolmetscherInnen in der Fiktion anhand von Literaturbeispielen untersucht. Es wurde erörtert, dass es eine starke Bewegung in Richtung einer Einleitung eines *fictional turns* in der Translationswissenschaft gibt und dass in diesem Bereich zunehmend geforscht und veröffentlicht wird. Anhand zahlreicher Untersuchungen der Charakterisierung von DolmetscherInnen in der Fiktion wurde festgestellt, dass es eine Tendenz gibt, DolmetscherInnen im Hinblick auf Identitäts- und Existenzfragen in der Erzählstruktur einzubauen. Die Figuren werden von den AutorInnen mit gewissen negativen Merkmalen versehen, die auf einer Ebene wieder auf das Konfliktpotential (im narrativen Sinn) der Figuren hindeutet, sowie gleichzeitig die DolmetscherInnen in ein schlechtes Licht stellen.

In Kapitel Vier wurde zuerst ein kurzer Überblick über relevante medienspezifische Filmmerkmale gegeben und anschließend wurden die ausgesuchten Filmbeispiele und Filmszenen analysiert. Die Analyse konzentrierte sich auf Klischees, sowie auf Stereotype in der Darstellung und Charakterisierung der Figuren. Die Kontrastbeispiele wurden im Hinblick auf ihre distanzierte und kritische Haltung zu den Dolmetschersituationen untersucht. Die Analyse hat ergeben, dass die Darstellung der DolmetscherInnen, wie nicht anders zu erwarten, je nach Genre variierten. Anhand der vier zeitgenössischen Filmbeispiele wurden unterschiedliche Darstellungsweisen und Ansätze gezeigt, die vor allem auf die Vielfalt der Zugänge

zum Thema aufweisen. Bestimmte Klischees zeichneten sich im Hinblick auf die Herkunft der DolmetscherInnenfiguren ab. So wurden zum Beispiel vor allem in den Komödien Nationenstereotype verwendet, um Komik zu erzeugen. Ebenso konnte festgestellt werden, dass die meisten Rollen von Frauen besetzt wurden. Interessant war außerdem auch, dass die Darstellungen sehr unterschiedlich waren, auch wenn bestimmte Charakterisierungen immer auf die Figur der DolmetscherIn zutrafen: die AußenseiterIn, die zugleich die VermittlerIn ist. Anhand der Filmbeispiele wurde der Eindruck vermittelt, dass das Interesse der Filmindustrie an der Figur der DolmetscherIn, ihrer Bedeutung und ihrer Vielschichtigkeit, weiterhin steigt. Es konnte interessanterweise gezeigt werden anhand aller vier Beispiele, dass das Dolmetschen zum zentralen Thema der Filme gemacht werden kann.

Da ein Bedarf an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Stereotypisierung von DolmetscherInnen im Film noch vorliegt, war zum einen die Aufgabe dieser Arbeit, die Aufmerksamkeit auf dieses Thema zu lenken. Gleichzeitig war die Aufgabe aber auch, darauf hinzudeuten, dass das Medium Film auch viel kritisches Potential aufweist. Um den Umfang dieser Arbeit zu begrenzen, konnte die diskursanalytische Untersuchung der verschiedenen Ansätze nur begrenzt problematisiert werden. Jedoch wurde hervorgehoben, dass Filme ein wichtiges Medium sind, um nicht nur ein Image von DolmetscherInnen zu vermitteln, sondern auch, um auf die Bedeutung der Tätigkeit aufmerksam zu machen. Diese Schlussfolgerung soll zur weiteren Auseinandersetzung mit Filmen und deren Wirkung, sowie mit der Bedeutung der medialen Konstruktion eines Images vom DolmetscherInnenberuf anhand der Darstellung von DolmetscherInnen im Film anregen.

Als weiterführende Untersuchung wären z.B. rezeptionspraktische Interviews mit den RezipientInnen der Filme interessant. Einerseits um zu untersuchen, ob sich das vorherrschende Image bei den RezipientInnen verändert (zum positiven oder zum negativen). Andererseits könnte diese Methodik auch dazu beitragen, dass die RezipientInnen womöglich ihr Bild der DolmetscherInnen hinterfragen (wenn die Intention hinter der Befragung eine aufklärende wäre, könnten dabei u.a. Klischees und Stereotypen aufgezeigt werden).

Es wird interessant sein zu beobachten, wie sich die Zukunft der Darstellung von DolmetscherInnen im Film entwickeln wird und, ob das Interesse an der

Vertiefung der Deutung dieser Repräsentationen für die Dolmetschwissenschaft weiterhin steigen wird. Dies könnte schließlich dazu führen, dass diese Entwicklungen in den Studienprogrammen des Fachs integriert werden.

# QUELLENVERZEICHNIS

## Literaturverzeichnis

- Allport, Gordon W. 1971. *Die Natur des Vorurteils*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Anderson, Jean. 2005. „The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional work by translators.“ In: Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (Hgg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: *Linguistica Antverpiensia* 4, 171-182.
- Arrojo, Rosemary. 1997. „Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus. Übersetzung von Hans J. Vermeer.“ In: Wolf, Michaela (Hg.) *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von ‚Original‘ und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg, 63-70.
- Arrojo, Rosemary. 2001. „Modernidade e o desprezo pela tradução como objeto de pesquisa.“ *Revista de Linguística* Vol. 44(1), 71-87.
- Baer, Brian James (Hg.) 2003. *Beyond the Ivory Tower: Rethinking Translation Pedagogy*. Amsterdam: Benjamins.
- Bahadır, Şebnem. 2010. *Dolmetschinszenierungen: Kulturen, Identitäten, Akteure*. Berlin: Saxa Verlag.
- Bassnett, Susan. 2014. *Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Beck, Dorothea. 2007. *Image und Status von Dolmetschern*. Hamburg: Dr. Kovac.
- Ben-Ari, Nitsa. 2010. „Representations of Translators in Popular Culture.“ *Translating and Interpreting Studies* Vol. 5(2), 220-242.
- Blaicher, Günther. 1987. „Einleitung des Herausgebers. Bedingungen literarischer Stereotypisierung.“ In: Blaicher, Günther (Hg.) *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischees, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen: Narr, 9-25.
- Bowen, Margareta. 1998. „Geschichte des Dolmetschens.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Schmitt, Peter A. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 43-46.
- Brasse, Monika. 2010. „Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat.“ *Interpreting* Vol.12(1), 120-123.
- Cairella, Giancarlo. 2000. The Movie Cliches List. In: <http://www.moviecliches.com>. Zugriff am 14. 05 2017.
- Cronin, Michael. 2009. *Translation goes to the Movies*. New York: Routledge.

- Delabastita, Dirk. 1990. „Translation and the Mass Media.“ In: Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hgg.) *Translation, history, and culture*. London: Pinter, 97-109.
- Delabastita, Dirk. 2009. „Fictional Representations.“ In: Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hgg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second Edition*. New York/Abingdon: Routledge, 109-112.
- Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier. 2005. „Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation.“ In: Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (Hgg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*, *Linguistica Antverpiensia* 4, 11-34.
- Dittmar, Jakob F. 2010. *Grundlagen der Medienwissenschaft*. Berlin: TU.
- Dwyer, Tessa. 2005. „Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema.“ In: Delabastita Dirk/Grutman, Rainier (Hgg.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*. *Linguistica Antverpiensia* 4, 295-312.
- Ebert, Roger. 2013. *Ebert's 'Bigger' Little Movie Glossary*. Kansas: Andrews McMeel.
- Engell, Lorenz. 1999. „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung.“ In: Pias, Claus/Engell, Lorenz/Vogl, Joseph/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hgg.) *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 13-17.
- Faulstich, Werner. 2008. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Feldweg, Erich. 1996. *Der Konferenzdolmetscher im internationalen Kommunikationsprozeß*. Heidelberg: Groos.
- Foer, Jonathan Safran. 2005. *Everything is Illuminated: a Novel*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Foucault, Michel. 1994. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Übs. Ulrich Raulff und Walter Seitter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gentzler, Edwin. 2017. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Giddens, Anthony. 1990. *The consequences of modernity*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Gill, Rosalind. 2007. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Greenblatt, Stephen. 2001. „Kultur.“ In: Baßler, Moritz (Hg.) *New historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen: Francke, 48-59.
- Hamilton, David L./Sherman, Jeffrey. 1994. *Stereotypes*. In: Skroll Thomas K./Wyer, Robert S. (Hgg.) *Handbook of social cognition. Applications*. Hillsdale: Erlbaum, 1-68.

- Helsby, Wendy. 2005. „Representation and Theories.“ In: Helsby, Wendy (Hg.) *Understanding Representation*. London: British Film Institute, 3-28.
- Henderson, John A. 1980. „Traducteur et interprète: Siblings Observed.“ *Babel* Vol.26 (4), 217-225.
- Hort, Rüdiger. 2007. *Vorurteile und Stereotype*. Saarbrücken: VDM.
- Kadrić, Mira. 2006. *Dolmetschen bei Gericht. Erwartungen - Anforderungen - Kompetenzen*. Wien: WUW.
- Kadrić, Mira. 2011. *Dialog als Prinzip. Für eine emanzipatorische Praxis und Didaktik des Dolmetschens*. Tübingen: Narr.
- Kaindl, Klaus. 2008. „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität.“ In: Schippel, Larissa (Hg.) *Translationskultur. Ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 307-334.
- Kaindl, Klaus. 2010. „Ausgelaugt, krank und beziehungsgestört: Die Identitätskonstruktion von TranslatorInnen in literarischen Werken.“ In: Ivanovic, Christine/Yamamoto, Hiroshi (Hgg.) *Übersetzung - Transformation. Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 63-75.
- Kaindl, Klaus. 2012. „Representation of Translators and Interpreters.“ In: Gambier, Yves/Van Doorslaer, Luc (Hgg.) *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam: John Benjamins, 145-150.
- Kaindl, Klaus. 2014. „Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction.“ In: Kaindl, Klaus/Spitzl, Karlheinz (Hgg.) *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-27.
- Kaindl, Klaus. 2016. „Fictional representations of translators and interpreters.“ In: Angelelli, Claudia V./Baer, Brian James (Hgg.) *Researching Translation and Interpreting*. New York: Routledge, 71-82.
- Kaindl, Klaus/Spitzl, Karlheinz (Hgg.) 2014. *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kalina, Silvia. 2005. „Mehrsprachige Genies mit Superhirn? Veränderungen im Konferenzdolmetschen der letzten 50 Jahre.“ *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer*, Berlin: BDÜ, 58-61.
- Kalverkämpfer, Hartwig. 2008. „Der kommunikative Körper in Dolmetschprozessen.“ In: Schippel, Larisa (Hg.) *Translationskultur. Ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 71-166.
- Kamalzadeh, Dominik. 2015. [derStandard.at](http://derstandard.at/2000023461478/Es-gibt-keinen-richtigen-Weg-nur-viele-falsche). In: [derstandard.at/2000023461478/Es-gibt-keinen-richtigen-Weg-nur-viele-falsche](http://derstandard.at/2000023461478/Es-gibt-keinen-richtigen-Weg-nur-viele-falsche). Zugriff am 08.05.2017.

- Klaus, Elisabeth. 1998. *Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in Massenmedien und Journalismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Klinger, Walter/Roters, Gunnar. 1999. „Die Grundlagen der Wirkungsforschung in der Medienwissenschaft.“ In: Leonhard, Joachim-Felix (Hg.) *Medienwissenschaft. ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin: Walter de Gruyter, 111-117.
- Kracauer, Siegfried. 2008. „Film als Indikator und Faktor von Mentalitäten.“ In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hgg.) *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 192-196.
- Kuchenbuch, Thomas. 2005. *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Wien: Böhlau.
- Kupsch-Losereit, Sigrid. 2002. „Die kulturelle Kompetenz des Translators.“ *Lebende Sprachen*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 47(3), 97–101.
- Kurz, Ingrid. 1996. *Simultandolmetschen als Gegenstand der interdisziplinären Forschung*. Wien: WUV Universitäts Verlag.
- Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hgg.) 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT.
- Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hgg.) 2008. *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien: LIT.
- Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hgg.) 2010. *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT.
- Läubli, Martina/Sahli, Sabrina. 2011. „Männlichkeiten denken.“ In: Läubli, Martina/Sahli, Sabrina (Hg.) *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Bielefeld: Transcript, 7-18.
- Lippmann, Walter. 1922. *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Lobinger, Katharina. 2009. „Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen.“ In: Petersen, Thomas/Schwender, Christoph (Hgg.) *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem, 109-122.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lünenborg, Margret/Maier, Tanja (Hgg.) 2013. *Gender Media Studies. Eine Einführung*. Konstanz/München: UVK.
- Maier, Tanja. 2007. *Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Massardier-Kenney, Françoise/Baer, Brian James/Tymoczko, Maria (Hgg.) 2016. *Translators writing, writing translators*. Kent: Kent State University Press.

- McGarty, Craig. 2002. „Social, cultural and cognitive factors in stereotype formation.“ In: McGarty, Craig/Yzerbyt, Vincent/Spears, Russel (Hgg.) *Stereotypes as explanations. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-15.
- McQuail, Denis. 1994. *Mass Communication Theory: an Introduction*. London/New Delhi: Sage.
- Niklas, Hans. 1977. „Feindbild.“ In: Zoll, Ralf/Lippert, Ekkehard/Rössler, Tjarck (Hgg.) *Bundeswehr und Gesellschaft. Ein Wörterbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 90-94.
- Ochsner, Andrea. 2011. „The Desire that Cannot Speak its Name. The Female Gaze and the Transgender Subject in Boys don't Cry.“ In: Läubli, Martina/Sahli, Sabrina (Hgg.) *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Bielefeld: Transcript, 171-194.
- Oltmann, Katrin. 2008. *Remake - premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960*. Bielfeld: Transcript.
- Pagano, Adriana S. 2002. „Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar.“ In: Tymoczko, Maria/Gentzler, Edwin (Hgg.) *Translation and Power*, Amherst: University of Massachusetts Press, 80-98.
- Petersen, Thomas/Jacob, Nikolaus/Roessing, Thomas. 2009. „Wie man mit wenig Aufwand den Effekt bewegter Bilder messen kann - oder auch nicht.“ In: Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hgg.) *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem, 159-173.
- Petersen, Thomas/ Schwender, Clemens. 2009. „Einleitung.“ In: Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hgg.) *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem, 7-14.
- Pöchhacker, Franz. 1998. *Dolmetschen. Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen*. Habilitationsschrift. Wien: Universität Wien.
- Pöchhacker, Franz. 2004. *Introducing Interpreting Studies*. London/New York: Routledge.
- Quasthoff, Uta. 1973. *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine Sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*. Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer.
- Reinhold, Gerd. 2000. *Soziologie Lexikon*. München/Wien: R. Oldenburg.
- Rich, Motoko. 2003. What Else Was Lost In Translation. In: *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2003/09/21/style/what-else-was-lost-in-translation.html>. Zugriff am 20.04.2017.

- Rich, Motoko. 2004. Land Of the Rising Cliché. In: *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2004/01/04/movies/land-of-the-rising-cliche.html>. Zugriff am 12.06.2017.
- Rockwell, Joan. 1974. *Fact in Fiction. The Use of Literature in the Systematic Study of Society*. London: Routledge.
- Roy, Cinthia B. 2002. „The Problem with Definitions and the Role of Methaphors of Interpreters.“ In: Pöchhacker, Franz/Schlesinger, Miriam (Hgg.) *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 344-353.
- Schmitt, Peter A. 2003. „Berufspraxis und Ausbildung: Was machen Übersetzer / Dolmetscher?“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1-5.
- Serres, Michel. 1981. *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SFE. 2017. Fowid - Forschungsgruppe Weltanschauungen Deutschland. In: <https://fowid.de/meldung/berufsprestige-2013-2016-node3302>. Zugriff am 22.05.2017.
- Spitzl, Karlheinz. 2014. „Fiction as a catalyst. Some afterthoughts.“ In: Kaindl, Klaus/Spitzl, Karlheinz (Hgg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 363-369.
- Steiner, Enit K. 2011. „Images of Masculinities and the Feminist Inflection.“ In: Läubli, Martina/Sahli, Sabrina (Hgg.) *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Bielefeld: Transcript, 219-238.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2011. „Spaces of Translation.“ In: James-Chakraborty, Kathleen/Strümper-Krobb, Sabine (Hgg.) *Crossing Borders. Space Beyond Disciplines*. Bern: Peter Lang, 17-31.
- Tappeiner, Katharina. 2007. *Stereotype im Übersetzungsprozess. Was die Translationswissenschaft von dummen Blondinen lernen kann*. Wien: Universität Wien.
- Thiele, Martina. 2015. *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript.
- Tiitula, Liisa. 1994. „Stereotype in der internationalen Geschäftskommunikation.“ In: Bungarten, Theo (Hg.) *Sprache und Kultur in der interkulturellen Marketingkommunikation*. Tostedt: Attikon, 203-214.
- Valdeón, Roberto A. 2011. „On Fictional Turns, Fictionalizing Twists and the Invention of the Americas.“ *Translation and Interpreting Studies* Vol.6 (2), 207-224.

- Van Baaren, Matthias. 2011a. *Die Falten des Königs*. In: <http://www.diefaltendeskoenigs.com/ger/Info/Director-s-Comment>. Zugriff am 22.07.2017.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge.
- Vermeer, Hans. 1986. „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen/Basel: Francke, 30-53.
- Vieira, Else. 1995. „(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teórico e ficcionais [(Un)sichtbarkeiten in der Übersetzung: Austausch von theoretischen und fiktionalen Perspektiven]“ *Com Textos* 6, 50-68.
- Woodsworth, Judith. 2017. *Telling the Story of Translation: Writers who Translate*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Zick, Andreas. 1997. *Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse*. Münster: Waxmann.

## Filmographie

- Benigni, Roberto. 1997. *La vita è bella*. Italien: Melampo Cinematografica.
- Bigelow, Kathryn. 2009. *The Hurt Locker*. USA: Voltage Pictures.
- Bigelow, Kathryn. 2012. *Zero Dark Thirty*. USA: Columbia Pictures.
- Breitman, Zibou. 2009. *Je l'aimais*. Frankreich: Babe Film.
- Brooks, James L. 2004. *Spanglish*. USA: Gracie Films.
- Coppola, Sofia. 2003. *Lost in Translation*. USA, Japan: Focus Features.
- Costner, Kevin. 1990. *Dances with Wolves*. USA: Orion Pictures.
- De Pue, Pieter-Jan. 2016. *The Land of The Enlightened*. Belgien: Savage Film.
- Donen, Stanley. 1963. *Charade*. USA: Universal Pictures.
- Godard, Jean-Luc. 1963. *Le Mépris* (deutscher Titel: *Die Verachtung*). Frankreich: Les Films Concordia.
- Gomes, Miguel. 2015. *As Mil e Uma Noites: Volume 1, O Inquieto* (deutscher Titel: *1001 Nacht - Teil 1: Der Ruhelose*) Deutschland, Frankreich, Portugal, Schweiz: O Som e a Fúria.

- Grint, Alan. 1985. *The Greek Interpreter*. Vereinigtes Königreich: Granada Television.
- Guadagnino, Luca. 2015. *A Bigger Splash*. Italien: Frenesy Film Company.
- Hazanov, Elena. 2006. *La Traductrice*. Schweiz: Ventura Film.
- Hormann, Sherry. 2009. *Desert Flower*. Vereinigtes Königreich: Desert Flower Filmproductions.
- Íñárritu, Alejandro González. 2006. *Babel*. USA: Paramount Pictures.
- Manetti, Antonio, Manetti Marco. 2011. *L'arrivo di Wang*. Italien: Manetti Bros. Film.
- Mortezai, Sudabeh. 2014. *Macondo*. Österreich: Freibeuter Film.
- Pollack, Sydney. 2005. *The Interpreter* (deutscher Titel: *Die Dolmetscherin*). USA: Universal Pictures.
- Riklis, Eran. 2014. *Dancing Arabs* (endgültiger Titel: *A Borrowed Identity*). Israel: United Channel Movies.
- Ritchie, Guy. 2000. *Snatch*. Vereinigtes Königreich: Columbia Pictures.
- Schrader, Maria. 2016. *Vor der Morgenröte*. Deutschland, Österreich, Frankreich: X-Filme Creative Pool.
- Schreiber, Liev. 2005. *Everything is Illuminated*. USA: Warner Independent Pictures.
- Seidelman, Susan. 2001. *Gaudí Afternoon*. Spanien: Antena 3 Televisión.
- Sommers, Stephen. 1999. *The Mummy*. USA: Universal Studios.
- Spielberg, Steven. 1997. *Amistad*. USA: DreamWorks.
- Spielberg, Steven. 2004. *The Terminal*. USA: DreamWorks.
- Stone, Oliver. 1986. *Platoon*. USA: Orion Pictures.
- Stone, Oliver. 1995. *Nixon*. USA: Cinergi Pictures Entertainment.
- Trueba, Fernando. 1998. *La Niña de tus Ojos*. (deutscher Titel: *Das Mädchen meiner Träume*). Spanien: Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL).
- Van Baaren, Matthias. 2011b. *Die Falten des Königs*. Österreich: Golden Girls.
- Villeneuve, Dennis. 2016. *Arrival*. USA: Paramount Pictures.
- Von Trier, Lars. 2006. *Direktøren for det hele* (englischer Titel: *The Boss of it All*). Dänemark: Zentropa Productions.
- Webber, Peter. 2012. *Emperor*. Japan, USA: Krasnoff Foster Productions.

# ANHANG

## Dialogtranskription aus „Lost in Translation“

Transkription der analysierten Szene aus „Lost in Translation“ (2003) und Übersetzung der Textpassagen (Rich 2013), die auf Japanisch gesprochen werden ins Englische.

	<b>Dialog Transkription (ohne japanische Übersetzung)</b>	<b>Dialog und Übersetzung<sup>27</sup> aus dem japanischem ins Englischem</b>
Regisseur:	[Murmuring in Japanese]	[in Japanese to the interpreter]: The translation is very important, O.K.? The translation.
Dolmetscherin:	[Japanese ]	Yes, of course. I understand.
Regisseur:	Mr. Bob-san. [ Speaking Japanese] Suntory whiskey. [ Continues In Japanese ] Camera [Japanese ] Casablanca. Bogie! [ Continues In Japanese ] Suntory time.	Mr. Bob-san. You are sitting quietly in your study. And then there is a bottle of Suntory whiskey on top of the table. You understand, right? With wholehearted feeling, slowly, look at the camera, tenderly, and as if you are meeting old friends, say the words. As if you are Bogie in "Casablanca," saying, "Cheers to you guys," Suntory time!
Dolmetscherin:	Um, he wants you to turn, look in camera. O.K.?	Um, he wants you to turn, look in camera. O.K.?
Bob:	That's all he said?	That's all he said?
Dolmetscherin:	Yes, turn to camera.	Yes, turn to camera.
Bob:	All right, does he want me... to, to... turn from the right, or... turn from the left?	All right, does he want me... to, to turn from the right or... turn from the left?
Dolmetscherin	[ Speaking Japanese ]	[in very formal Japanese to the director]: He has prepared and is ready. And he wants to know, when the camera rolls, would you prefer that he turn to the left, or

<sup>27</sup> Diese Übersetzung wurde online in Motoko Richs Artikel im New York Times gefunden (Online Ausgabe vom 21.09.2003) URL: „What Else was Lost in Translation“ (2003).

		would you prefer that he turn to the right? And that is the kind of thing he would like to know, if you don't mind.
Regisseur:	[ Speaking Japanese very brusquely] [looks at his watch] Camera. Passion [ Continues In Japanese ]	[very brusquely, and in much more colloquial Japanese]: Either way is fine. That kind of thing doesn't matter. We don't have time, Bob-san, O.K.? You need to hurry. Raise the tension. Look at the camera. Slowly, with passion. It's passion that we want. Do you understand?
Dolmetscherin:	Right side, and, uh, with intensity. Okay?	[In English, to Bob]: Right side. And, uh, with intensity. Okay?
Bob:	Is that everything? It seemed like he said quite a bit more than that.	Is that everything? It seemed like he said quite a bit more than that.
Regisseur:	[ Speaking Japanese ] Whiskey.[ Continues In Japanese ] Gently. [Continues in Japanese ] Tension [Continues in Japanese ]	What you are talking about is not just whiskey, you know. Do you understand? It's like you are meeting old friends. Softly, tenderly. Gently. Let your feelings boil up. Tension is important! Don't forget.
Dolmetscherin:	[in English, to Bob]:  Like an old friend, and into the camera.	[in English, to Bob]:  Like an old friend, and into the camera.
Bob:	O.K.	O.K.
Regisseur:	[ Director speaking Japanese ] It's Suntory time! O.K.?	[ Director speaking Japanese ] You understand? You love whiskey. It's Suntory time! O.K.?
Bob:	O.K.	O.K.
Regisseur:	O.K.? O.K. Hey, come on!	O.K.? O.K. Hey, come on!
Film Crew:	[ Shouts In Japanese ]  Start!	Let's roll.  Start.
Bob:	For relaxing times, make it Suntory time.	For relaxing times, make it Suntory time.

Regisseur:	Cut-o! Cut-o, cut-o, cut-o, cut-o, cut-o!  [ Speaking Japanese ]	Cut, cut, cut, cut, cut!  [Then in a very male form of Japanese, like a father speaking to a wayward child] Don't try to fool me. Don't pretend you don't understand. Do you even understand what we are trying to do? Suntory is very exclusive. The sound of the words is important. It's an expensive drink. This is No. 1. Now do it again, and you have to feel that this is exclusive. O.K.? This is not an everyday whiskey, you know?
Dolmetscherin:	Uh, could you do it slower... and...	Uh, could you do it slower... and...
Regisseur:	[ Speaking Japanese ]	With more ecstatic emotion.
Dolmetscherin:	More... intensity?	More... intensity?
Regisseur:	Suntory time. [ Director shouts in Japanese ]  [ Clapboard claps ] Start!	[in English] Suntory time!  [in Japanese]Roll.  [ Clapboard claps ] Start!
Bob:	For relaxing times, make it Suntory time.	For relaxing times, make it Suntory time.
Regisseur:	Cut-o, cut-o, cut-o, cut-o! [ Speaks Japanese ]	Cut, cut, cut, cut, cut! God, I'm begging you.

## Transkription: „Die Falten des Königs“

Es wurde der gesamte Film „Die Falten des Königs“ (Van Baaren 2011) transkribiert. Die Kennzeichnung D1 und D2 vor der Textpassage markiert die Dolmetscherin, die gerade spricht.

### **Die Falten des Königs:**

- 1) D1: Am Anfang ist es ein bisschen so wie wenn man lernt Klavier zu spielen. Da gibt es die rechte Hand, die linke Hand, und dann versucht man die beiden irgendwie zusammenzubringen. Und man versucht das Ganze zu automatisieren. Zunächst einmal vielleicht die linke Hand, hier die Akkorde und dann schön langsam auch noch die andere Hand und dann irgendwann einmal macht's „Klick“, und dann kann man's.
- 2) D2: Simultandolmetschen gehört vermutlich zu den komplexesten Sprachverarbeitungsaufgaben, die wir uns vorstellen können. Keine andere Sprachaufgabe vereinigt auf Art und Weise gleichzeitig Verständnis und Sprachproduktion und gleichzeitiges Steuern von zwei Sprachen. Unser Verstehen in diesem Bereich ist vielleicht... ist... kann sehr wichtig sein für kognitive und psycholinguistische Forschungen auf Grund der Anforderungen des Prozesses innerhalb der ... des Empfangs der Sprache und der Wiedergabe der Sprache.
- 3) D1: Nun, in erster Linie ist das Dolmetschen natürlich ein Dienstleistungsberuf. Wir erbringen eine Dienstleistung, ob uns das jetzt gefällt oder nicht. Wenn man das Gefühl hat, dass man lieber seine eigenen Ideen ausbreitet und dass man nicht so gerne das wiederholt, was die anderen denken, dann sollte man vielleicht doch lieber nicht Dolmetscher werden. Meine Tochter hat als Studentin im österreichischen Konferenz-Zentrum gearbeitet. Sie hat dort Kopfhörer ausgeteilt, und da kam sie nach Hause und sagte: „Also Dolmetschen ist doch ein schrecklicher Beruf.“ Ich sagte: „Warum?“, und sie sagte: „Es ist so schwierig, diese Arbeit, aber eigentlich habt ihr nichts zu sagen.“ Sie hat gemeint: „Ihr könnt ja eure eigene Meinung gar nicht sagen, ihr müsst euch immer zurücknehmen, immer hinter dem Redner stehen.“ Denn natürlich interessiert sich das Publikum ja nicht an die ... für die Meinung der Dolmetscher, sondern für die Meinung der Vortragenden.
- 4) D2: Manchmal ist es sehr schön. Manchmal sind die Vortragenden so gut, dann hat man den Eindruck, dass man selber ganz gescheit ist, wenn man das übersetzt. Wenn klar strukturierte Gedanken zu dolmetschen sind, dann klingt das auch intelligent. Man klingt als ... man spricht

wie ein Buch, weil der Vortragende aber so gut strukturiert. Und weil die Sätze so schön formuliert sind. Meistens laufen wir ja irgendwie dem Vortragenden nur nach, aber manchmal funktioniert es auch wirklich gut, und man surft irgendwie auf dieser Welle, und das ist wirklich erhebend. Das ist manchmal dann gar nicht mehr stressig, sondern da fühlt man sich auch gut. Man fühlt sich wirklich wie einer der „Masters of the Universe“.

- 5) D2: Für mich gab es immer einen Grad der Entfremdung von meinem eigenen Diskurs, der mir immer Schwierigkeiten gemacht hat. In gewisser Weise war ich noch schwächer rhetorisch als ich es ohnedies schon wäre. Ich habe das bei Fernsehaufzeichnungen zum Beispiel gesehen: bei einer Pressekonferenz, wo ich nur ein, zwei Sätze gesagt hatte. Und wir hatten ausgezeichnete Übersetzer, die das sehr, sehr gut gemacht haben. In der freien Rede ist natürlich auch nicht jeder Satz glanzvoll formuliert. Oder die ... das Gespräch geht plötzlich in eine ganz andere Richtung, und sie konnten durchaus damit fertig werden. Oft hatte ich den Eindruck, dass die Übersetzung wirklich besser war selbst im Original gesagt hatte.
- 6) D1: Ganz egal wie gut man eine Fremdsprache spricht, es ist immer so, dass man einem Muttersprachler unterlegen ist. Die Muttersprache ist einzigartig, es gibt nichts Vergleichbares. Ich erinnere mich da an ein tolles Interview mit Ingeborg Bachmann. Man hat sie gefragt: „Was bedeutet ihnen die Muttersprache, jetzt wo sie im Ausland leben?“ Und sie hat das sehr schön ausgedrückt. Sie hat gesagt: „Wenn ich mit jemandem spreche, der aus Österreich ist oder aus Wien ist, dann weiß ich nach ein paar Minuten ziemlich genau Bescheid, wer diese Person ist. Wenn ich aber mit jemandem spreche, der eine andere Sprache spricht, dann brauche ich dafür viel länger.“ Das stimmt, glaube ich. Es gibt ja doch diese vielen kleinen Nuancen, die man sofort aufschnappt in der Muttersprache. Ja! Es gibt einfach nichts, das sich mit der Muttersprache vergleichen lässt.
- 7) D2: Ich glaube aber, dass Sprache und insbesondere Übersetzung oft auch die Inhalte klären kann. Denn man muss präzise denken: „was möchte ich wirklich sagen?“ wenn ich etwas in meiner Muttersprache sagen möchte und... aber weiß das ist intendiert für die Übersetzung. Dann muss ich mich so klar wie möglich, so präzise wie möglich ausdrücken. Das hat nichts mit Grammatik zu tun, aber alles mit der Vermittlung der Bedeutung des Sinns - das ist das Entscheidende! Hier muss ich mich wirklich bemühen extrem präzise zu sein und muss darauf hoffen, dass es genauso präzise übertragen wird. Und ein guter Übersetzer, ein guter Dolmetscher bemerkt das auch ... nur durch die Art und Weise wie ich spreche, meinen Sprechgestus, mein Verhalten,

dieser Unterton, der sagt: „Das ist jetzt wirklich wichtig“. Das motiviert unbewusst vielleicht sogar die Dolmetscher selbst, auch extrem präzise zu sprechen.

- 8) D1: Zu ein bisschen Verwässerung kommt es schon, das kann man nicht ganz leugnen. Obwohl wir uns schon bemühen, so getreulich wie möglich das wiederzugeben, was gesagt wird. Wenn ein Redner sehr schnell ist, dann kann man einfach nicht alles übersetzen, was er oder sie sagt. Da verliert man durchaus auch mal einen Satzteil und versucht sich auf die Botschaft zu konzentrieren, auf das Essentielle, was der Mensch sagen möchte. Die Botschaft rüberzubringen, darum geht's.
- 9) D2: Man bekommt diese Botschaft herein, die vielleicht nicht ideal formuliert ist, und was man im Gehirn macht, bevor man sie wieder rausschickt, ist sie ohnedies zu analysieren. Und sobald man sie analysiert hat, kann man ja nichts anderes tun als sie quasi, vielleicht etwas besser oder regelkonformer zu reproduzieren. Das ist also nicht unbedingt eine zusätzliche Anstrengung, sondern bevor man etwas sagt, versucht man ja schon es zu verstehen und während man versucht zu verstehen, analysiert man's im Kopf, und dann liegt das schon schön in Sätze verpackt vor. Und das ist dann das, was man den Zuhörern mitteilt. Aber ich halte das auch für relativ trickreich, denn in gewisser Weise, in der Theorie könnte man auch sagen man betrügt die Zuhörer. Denn man sagt ihnen nicht „Dieser Vortragende ist mies“, und das ist vielleicht eine wichtige Information, die die Teilnehmer gerne hätten, dass der Vortragende da oben keinen geraden Satz formulieren kann. Aber das ist nicht möglich, also man kann nicht den Vortragenden Wort für Wort nachahmen.
- 10) D1: Es gibt Grenzen für die Kreativität beim Dolmetschen, denn sie können ja nicht ihre eigene Rede halten. Das soll man nicht tun, man muss ja das getreulich wiedergeben, was der Redner sagt. Aber innerhalb dieser Grenzen kann man durchaus kreativ sein. Es ist auch nie so, dass es nur eine einzige richtige, mögliche Übersetzung gibt. Oder fast nie. In den meisten Fällen kann man die Dinge durchaus auf verschiedene Arten ausdrücken. Also innerhalb der Grenzen der getreuen Übersetzung kann man durchaus kreativ sein.
- 11) D1: Es gibt so etwas wie eine professionelle Distanz, das brauchen auch Ärzte, Therapeuten ... Und man muss irgendeine Art von beruflicher Distanz entwickeln, damit man nicht sofort von allem so betroffen ist, dass man hört — als Arzt nicht von den Krankheiten betroffen ist, von den Schicksalen, über die man erfährt. Es gibt hier eine gewisse Kontroverse in der Dolmetschwissenschaft, auch wenn man überall

liest, in allen Regelwerken, dass man an das Prinzip der Unparteilichkeit gebunden ist, dass man neutral sein muss, dass man einfach nur Kanal sein soll — das ist man einfach nicht. Man ist ein menschliches Wesen und man ist... man hat Emotionen in gewissen Situationen ... ja natürlich ist man betroffen. Und in einigen Fällen, zeigt sich das vielleicht auch in der Arbeit der Dolmetscher, wenn sie das Gefühl haben, dass es sehr ungerecht zugeht, dass einer Seite nicht Recht geschieht, dann wird ... werden die Dinge vielleicht umformuliert damit man bessere Kommunikation herstellen kann, wenn man das Gefühl hat, die Dinge gehen nicht in die richtige Richtung. Aber das ist sehr kompliziert und sehr komplex. Denn auch wenn der Dolmetscher der einen Seite helfen möchte, wenn er das Gefühl hat, es gibt hier Missverständnisse, da gibt es doch gewisse vorgeschriebene Erwartungen an die Rolle des Dolmetschers. Hier müssen wir sehr die verschiedenen Kontexte ansehen: Polizeiliche Vernehmungen, Gerichtsprozesse, ... Anwalt und Klienten Gespräche, ... hier ist die Dynamik oft eine ganz unterschiedliche und es ist wahrscheinlich das Zeichen eines wirklichen Profis, dass der in allen Kontexten genau weiß was, worum es hier geht, welche Erwartungen an den Dolmetscher gestellt werden und dann die Entscheidungen demgemäß trifft. Und darum geht es auch bei unserem Dolmetschstudium. In den letzten Jahren hat es sich dahin entwickelt, dass man anerkennt, es gibt keine wahre Neutralität, keine wahre Unparteilichkeit, denn es geht hier um Menschen, und Dolmetscher sind auch Menschen.

- 12) D2: Ich glaube es ist schwerer, wenn man etwas zu sagen hat, dem man absolut nicht zustimmen kann. Das ist vielleicht wirklich sehr schwer etwas ganz Schreckliches sagen zu müssen. Mir ist das bisher noch nicht untergekommen, aber ich habe schon von Kollegen gehört zum Beispiel im europäischen Parlament, die manchmal Dinge sagen müssen, die ihnen absolut widerstreben. Das ist sicher schwierig. Und ich glaube manche sagen dann solche Dinge wie „der Vortragende sagt“. Das heißt sie betonen, dass sie da nicht selbst reden. Sie distanzieren sich in einer Art von Selbstschutz und sagen „das bin gar nicht ich, wer da spricht“.
- 13) D1: Und auch das ist vielleicht ein etwas absurder Gedanke, ein Prozess der Enteignung findet hier statt, genau zu diesem Moment... Dieses Phantasma, dass ich die Sprache beherrsche, dass ich hier spreche. Und das scheint sich ins Gegenteil zu verkehren, das Gegenteil dieser sprachlichen Situation. Die Sprache entwirft das Subjekt, und sobald wir uns damit identifizieren, ist das Subjekt verloren, wird es absorbiert.

[Mikro aus]

Na, servus!

- 14) D2: Schließlich ist man es ja nicht selber, der etwas sagen will. Es ist der Vortragende, und man hat ihm gegenüber loyal zu sein und den Zuhörern gegenüber loyal zu sein. Denn man betrügt sie ja auch, wenn man nicht richtig wiedergibt, was gesagt wird. Aber ich ... mir ist immer wieder aufgefallen bei Kollegen und Kolleginnen, wenn zum Beispiel etwas Beleidigendes gesagt wird oder etwas sehr, sehr Umgangssprachliches, oder wenn Flüche Vorkommen, dass sie dann doch ein wenig wegnehmen vom Gewicht, dass sie das irgendwie ein bisschen glätten. Und ich glaube aber, dass sollte man nicht tun. Denn wenn der Vortragende „Scheiße“ sagt, dann sag ich selber auch „Scheiße“.
- 15) D1: Man übersetzt ja nicht einzelne Wörter. Gute Dolmetscher werden immer versuchen die best mögliche Übersetzung zu liefern in der Zielsprache. Das geht zwar nicht immer, aber man versucht es wirklich. Zum Beispiel eine gute Metapher zu finden, in der Zielsprache. Ein sprachliches Bild, das dem entspricht, was man in der Ausgangssprache gehört hat. Ja ich glaube nicht, dass es einfach nur ein Nachplappern der Gedanken von anderen Leuten ist. Es ist viel mehr!
- 16) D2: Martin Heidegger versucht uns zu zeigen, dass das, worum es geht, nicht die Übersetzung als solche ist. Er betont das ... die Vorsilbe „ÜBER“ im „ÜBER-setzen“. Und spricht vom „Hinübersetzen“, und dieses „Hinübersetzen“ ist immer eine risikoreiche Unternehmung, die auch scheitern kann. Und das „Hinübersetzen“ ist das, worum es geht. Es ist nicht eine sichere Übertragung in etwas Eigenes, sondern ein Aufbruch zu etwas Anderem, ohne dass man auf festem Grund stehen könnte.
- 17) D2: Das Persönliche daran ist ja schon die Sprache, die man einsetzt, die eigene Sprache, nicht unbedingt ein persönlicher Stil, sondern die Muttersprache. Und ich halte es aber dennoch für wichtig, eine eigene Meinung zu haben, selbst wenn man etwas zu sagen hat, das genau das Gegenteil davon ist, hilft es den Vortragenden zu verstehen, wenn man eine eigene Meinung hat. Denn da hat man ja schon das Für und Wider schon abgewogen. Man versteht schon, welche Argumente vorgetragen werden.
- 18) D1: Ich denke eine emotionale Einstellung dem gegenüber, was man hört, hat man immer. Wir sind nicht nur Maschinen und einfache Informationskanäle. Wir sind denkende, fühlende, menschliche Wesen, und wir verstehen auch mit unserem ganzen Körper. Dieses

Element gibt es. Es ist noch nicht studiert worden, und es ist auch sehr schwer zu messen in welchem Maß diese emotionale Involvierung eine Rolle spielt. Aber es gibt es sicher. Zum Beispiel Dolmetscher, die für das internationale Strafgericht für das ehemalige Jugoslawien arbeiten. Der Dolmetscher ... die Dolmetscherin, die für Herrn Karadzic gearbeitet hat, hat sicherlich eine gewisse emotionale Einstellung. Und es gab sogar bereits eine Studie um herauszufinden, ob es hier subtile, wahrnehmbare Anzeichen dafür gibt, dass die Dolmetschung anders ist wenn die Geschichte eines Opfers gedolmetscht wird oder wenn ... der Täter gedolmetscht wird. Das ist zwar schwer herauszufinden, wir haben keine linguistischen Merkmale gefunden, aber es gab doch ganz subtile Änderungen bei den Konnotationen, die den Täter vielleicht ein bisschen skrupelloser erscheinen ließen. Auch wenn es schwer zu messen ist, diesen Effekt gibt es. Man hat eine Haltung, aber man versucht diese Haltung nicht ganz durchkommen zu lassen in dem, was man sagt.

- 19) D2: Alles Übersetzen ist mein Übersetzen. Das heißt ich trage immer mein Verständnis dazu bei. Zweitens, was die Übersetzbarkeit dem Grundsatz nach angeht, so glaube ich, dass das durchaus möglich ist, solange wir die Sprache technisch betrachten. Und sozusagen nach der DIN-Norm übersetzen. Wenn es aber um Humor, um Ironie usw. geht, dann sind das Aspekte die sozusagen zwischen den Zeilen stehen. Wenn wir uns diesen Aufsatz von Benjamin ansehen, dann bezieht er sich genau auf diesen Begriff des Dazwischens. Das ist das Entscheidende. Er bringt diese große Metapher der königlichen Gewänder. Wo die Falten das Entscheidende sind. Die Falten erzeugen erst das Königliche des Gestus. Eine Falte ist einerseits etwas, ist aber auch nichts, nichts Fixiertes. In gewisser Weise offen, veränderbar. Und genau darum geht es bei diesen Nuancen, die so ungreifbar sind. Man kann sie nicht reduplizieren; drei-, vier-, fünf Mal. Dieser Aspekt der Individualität ist jeweils darin enthalten. Ich halte es für sehr wichtig, zu verstehen, dass die Sprache nicht nur auf einer oberflächlichen, semantischen Ebene funktioniert. Es gibt Parallelen in der Syntax, in der Grammatik, in der Wortstellung usw. Aber die Gesamtheit der Sprache, diese ... erwächst aus diesen inneren Verbindungen, aus diesem Gewebe. Und genau das evoziert diese innere Verbindung, und genau das ist so interessant.
- 20) D2: Das Märchen über das Lesen zwischen den Zeilen halte ich ebenfalls für ein sehr großes Missverständnis. Jeder der sich für Literatur interessiert, für Belletristik, für Gedichte und glaubt, dass da etwas zwischen den Zeilen zu lesen wäre, missversteht den interventionistischen Aspekt, des Wesens der Sprache, innerhalb einer

phonetischen Ebene, die Dinge aufzeigt, die miteinander interferieren, die gleichzeitig gemeint sind, und das hat nichts mit dem Lesen zwischen den Zeilen zu tun. Das ist einfach nur ein Missverständnis des Wesens der Sprache.

- 21) D1: Nein! Dass ... ich würde nicht sagen, dass ich unbedingt meine Muttersprache sprechen will nach einem Konferenztag. Hauptsächlich möchte ich einfach diesen Stress loswerden, diese unglaubliche Konzentration. Das ist hauptsächlich das — ich möchte mich ausruhen - das Hin- und Herschalten zwischen den Sprachen, das ist es nicht, das mich so anstrengt. Allerdings manchmal, wenn es eine wirklich anstrengende Konferenz ist, mit einem schwierigen Thema — zumindest passiert mir das - dann merke ich manchmal gar nicht mehr, welche Sprache ich jetzt gerade spreche, und das ist wirklich ein verrückter Zustand. Es passiert Gott sei Dank selten, aber es kann durchaus sein, dass man dann selber vom Deutschen ins Deutsche dolmetscht. Dass es einem gar nicht auffällt, welche Sprache man gerade spricht, das dauert zwar nur ein paar Sekunden, dann fällt es einem schon auf. Man interpretiert also wirklich, wortwörtlich das, was gesagt wird. Also man sagt es zwar in derselben Sprache, aber doch durchaus in anderen Worten. Das ist mir selber schon passiert, und das ist wirklich ein sehr eigenartiges Gefühl.  
[Mikro aus]  
Ist mir auch schon passiert.
- 22) D2: [Mikro aus]  
Ich glaub uns allen, oder?
- 23) D1: Aber andererseits ist das Dolmetschen auch eine wunderbare intellektuelle Herausforderung. Es gibt Kollegen — großartige Kollegen — die ich sehr bewundere, die immer versuchen das Bestmögliche herauszuholen. Es gibt ganz tolle Dolmetscher. Da hat man das Gefühl, da passt einfach immer alles. Ein Kollege hat mal gesagt: „Wenn mir jemand sagt das war eine tolle Dolmetschung - na gut — aber wenn jemand sagt, das war ein wunderbarer Vortrag, dann nehme ich das als Kompliment“.
- 24) D2: Sprache ist immer offen für Andere. Wenn das nicht so wäre, wenn ich mir Worte exklusiv reservieren könnte, dann wäre das der Verlust dieses Aspekts der Mitteilung. Das deutsche Wort „Teilung“ hat ja sehr schön diese beiden Aspekte — einerseits der Teilhabe, der Kommunikation, der Kommunion, dass man einander erlaubt an etwas Teil zu haben das geschieht - aber auch den Aspekt des Teilens im Sinne einer Trennung, einer ... eines Auseinanderdividierens. Und ich halte diese beiden Aspekte für zueinander gehörig. Ich glaube wir

dürfen diese Spannung nicht versuchen auseinanderzureißen. Weil dann missverstehen wir das Phänomen. Und genau deshalb ist Übersetzung ein so interessantes Phänomen.

- 25) D1: Manchmal hat man das Gefühl, dass man ein bisschen so auf Autopilot geschaltet hat. Das bin ja gar nicht Ich, sondern das ist irgendetwas in mir. Mein Unterbewusstsein oder mein Unbewusstes. Aber ich habe nicht das Gefühl, dass ich es bin, der das tut. Und manchmal ist es sogar so, dass es ... dass ich es für möglich finde irgend ... noch etwas Anderes, Zusätzliches zu denken. Und trotzdem mache ich weiter, das ist ein bisschen wie Schizophrenie. Also hoffentlich keine gespaltene Persönlichkeit. Aber man muss ja sowieso ein bisschen gespalten sein. Man muss einerseits dem zuhören, was der Andere sagt, andererseits muss man auch kontrollieren was man selbst sagt. Ich habe da meine eigenen Kopfhörer, da kann ich so einstellen, dass ich nur einen Teil eingestöpselt hat ... dass ich auf einem Ohr mehr mich selbst höre und auf dem anderen Ohr mehr den Redner. Das brauche ich auch. Ich brauche diese Selbstkontrolle. Ich muss ja meine eigene Stimme überprüfen und das überprüfen, was ich selbst sage. Einfach um zu sehen, dass diese zwei Pole auch zusammenpassen.
- 26) D2: [Mikro aus] Deshalb enden ja manche von uns in der Klapsmühle!  
[Lacher.]
- 27) D2: Vor allem würde ich aber sagen, dass wir das Verständnis als Prozess und Ergebnis auf der Basis der gleichen Spannung verstehen müssen. Verstehen bedeutet nicht, dass wir etwas Eigenes haben - wir haben ja auch nie eine Sprache zu eigen — sondern wir verstehen die Funktionen nur weil es etwas gibt, das nicht rückholbar ist. Was bedeutet es zu sprechen, etwas zu sagen, zu verstehen, wenn alles gesagt worden ist? Zum Beispiel in einer Beziehung kommen wir genau dann zu dem Punkt, wo wir einander nichts mehr zu sagen haben. Das heißt der Prozess kommt damit zu einem Ende. Was wir brauchen, um irgendwie dieses Momentum der sprachlichen Artikulierung der ... des Verstehens und auch der ... des Übersetzens in Gang zu halten, ist dieser unwiederbringliche Aspekt, der Aspekt des Zurückweichens, der alles in Bewegung hält. Das heißt, es ist eine Spannung die nicht auflösbar ist, und wir müssen diese Widersprüche zwischen der Individualität und der Generalität auf der Basis dieser Spannung verstehen. Derridas Buch „Einsprachigkeit“ enthält da ... hier zwei interessante Sätze. Der eine lautet: „Man spricht immer nur eine Sprache“, der andere: „Man spricht nie eine einzige Sprache“. Er sagt an anderer Stelle auch: „Ich spreche nur eine Sprache und das ist nicht meine“.

Transkription der Dolmetschszene aus dem Film „Macondo“  
Ein Film von Sudابه Mortezaei (2014)

- 1) Beraterin: Haben Sie irgendwelche Beweismittel, dass Ihr Mann im Krieg gefallen ist?
- 2) Aminat: [spricht Tschetschenisch]
- 3) Ramasan: [spricht Tschetschenisch]
- 4) Aminat: [spricht Tschetschenisch]
- 5) Ramasan: Sie sagt wie... wo er getötet wurde waren wir schon in Österreich.
- 6) Beraterin: Gibt es keine Sterbeurkunde?
- 7) Ramasan: Nein.
- 8) Aminat: Nein.
- 9) Beraterin: Haben Sie... Ich habe gelesen, Sie haben ja noch... Großeltern, Ihre Eltern leben noch in Tschetschenien. Oder?
- 10) Aminat: Ja.
- 11) Beraterin: Können die nicht ein Beweismittel, eine Sterbeurkunde beschaffen?
- 12) Aminat: [spricht Tschetschenisch]
- 13) Ramasan: Sie traut sich nicht... Ihnen das zu... Sie hat Angst, dass sie Probleme bekommt. Sie will das auch nicht.
- 14) Beraterin: Das ist sehr schlecht. Sie brauchen Beweismittel, damit der Richter Ihnen glaubt, dass sie wegen..., dass Ihr Mann überhaupt gestorben ist. Dass Sie deswegen Probleme haben. Was... Was wissen Sie über die Todesumstände?
- 15) Ramasan: Er war ein Kriegsheld.
- 16) Beraterin: Was heißt das?
- 17) Ramasan: Er hat gegen die Russen gekämpft.
- 18) Beraterin: Weiß sie noch mehr darüber?
- 19) Ramasan: Er hat uns nicht mehr erzählt.
- 20) Beraterin: Es gibt keine Möglichkeiten irgendwie Beweismittel zu beschaffen?
- 21) Ramasan: Wir haben doch schon ein tausendmal durchgemacht.
- 22) Beraterin: Wir müssen das...
- 23) Ramasan: Das steht in den Akten...
- 24) Beraterin: Ich weiß. Wir müssen das...Ich muss Sie auf die Verhandlung vorbereiten.  
Wenn Sie das so am Asylgericht erzählen ist das zu wenig umfangreich. Das wird negativ enden. Kannst du das übersetzen?
- 25) Ramasan: [spricht Tschetschenisch]
- 26) Aminat: [spricht Tschetschenisch]
- 27) Ramasan: Sie fragt was sollen wir denn tun?
- 28) Beraterin: Ich mein, Sie haben schon Subsidiärschutz, wenn jetzt die Asylsache negativ wird, ist jetzt nicht alles verloren, aber es wäre halt natürlich besser. Für den Umstieg auf die rot-weiß-rot Karte ist die Integration in Österreich entscheidend. Sie sprechen ja

schon Deutsch. Ahm. Sie müssen ihre Deutschkenntnisse auf jeden Fall verbessern. Das heißt, probieren Sie mehr zu sprechen, probieren Sie vielleicht noch einen Deutschkurs zu machen! Mehr sprechen, mehr üben, nicht den Ramasan als Dolmetscher verwenden.

- 29) Aminat: Ja.
- 30) Beraterin: Das können Sie eh selbst auch. Haben Sie einen neuen Freund, einen Mann? Sind Sie in eine Partnerschaft?
- 31) Ramasan: Sie... Sie hat Freundinnen... aber Freund, nein.
- 32) Beraterin: Frag mal doch deine Mutter, ob sie einen Freund hat!
- 33) Ramasan: [Verneint mit dem Kopf]
- 34) Beraterin: Frag sie doch!
- 35) Aminat: [auf Tschetschenisch] Was meint sie denn?
- 36) Ramasan: [auf Tschetschenisch] Ob ich einen Bruder habe.
- 37) Aminat: [auf Tschetschenisch] Einen Bruder?
- 38) Ramasan: [auf Tschetschenisch] Ja.
- 39) Aminat: Nein.
- 40) Ramasan: Nein!

## Abstract (Deutsch)

In der vorliegenden Arbeit wird die klischeehafte und stereotype Darstellung von DolmetscherInnen im Film analysiert. Die Arbeit beginnt mit der Auseinandersetzung mit für den Themenkomplex grundlegenden Begriffsdefinitionen. Anschließend wird untersucht, welche Stereotypen und Klischees filmisch reproduziert werden können. Dann folgt ein Überblick über die Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion dem im folgenden Kapitel das Image von DolmetscherInnen in der Gesellschaft gegenübergestellt wird. Ein weiterer Punkt ist die Auseinandersetzung mit dem sogenannten *fictional turn* in der Translationswissenschaft, der die Bedeutung der Darstellung von TranslatorInnen in der populären Kultur und insbesondere im Film erkennt. Im analytischen Teil versucht die Arbeit das Thema, mit Hilfe der Analyse dreier Spielfilme und eines Dokumentarfilms, zu beleuchten. Ausgewählt wurden nur zeitgenössische Filme und original Drehbuchfilme. Jeder Film wurde unter Gesichtspunkten der Filmwissenschaft sowie gleichzeitig der Translationswissenschaft analysiert. Dieser interdisziplinäre Ansatz brachte Erkenntnisse über das Potential des Mediums Film in der Darstellung von DolmetscherInnen. Besonders die unterschiedliche Anwendung der Stereotypen in den verschiedenen Genres wird aufgezeigt. In der abschließenden Diskussion werden diese, sowie weitere Beobachtungen hervorgehoben.

## Abstract (Englisch)

This thesis aims to analyze the cliché and stereotypical way interpreters are portrayed on film. It begins with the definition of the most important concepts that concern this subject. It then proceeds with the discussion about which stereotypes and clichés are often used in film. The following chapter is an overview of the representation of interpreters in fictional works, followed by a chapter on the image of interpreters in society. Another topic is the so called “fictional turn” in translation studies, which acknowledges the importance of the representations of translators and interpreters in popular culture and in film. Then the paper proceeds with the analysis of three feature films and one documentary film regarding this topic. The films chosen for this section had to be contemporary productions and had to have an original screenplay. Both film theoretical and translation studies related approaches were taken into consideration in the analysis of the films. The results of this interdisciplinary method showed the potential of the medium film concerning the representation possibilities of interpreters, specially concerning the multifaceted use of stereotypes in different film genres. In the final chapter, the results of the analysis are discussed to highlight specific relevant topics.