

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Furchtlose Helden oder Jungfrauen in Nöten: Verhalten,
Image und Prestige von DolmetscherInnen in Filmen in
den Augen von SchauspielerInnen

Fearless Heroes or Damsels in Distress: Behavior, Image
and Prestige of Interpreters in Movies in the Eyes of
Actresses and Actors

verfasst von / submitted by

Anna Samarina, BA

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 065 342 360

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

Masterstudium Dolmetschen Englisch Russisch
Interpretation English Russian

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz Pöchhacker

Danksagung

Ich möchte mich bei allen Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Ein großer Dank gilt meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz Pöchlhammer, der mir meine Fragen immer geduldig und ziemlich rasch beantwortete und mir ständig mit Rat und konstruktiver Kritik zur Seite stand.

Ein besonderer Dank gilt meiner Mutter und meinen Brüdern, die mich jederzeit moralisch und finanziell unterstützten und mir mit solchen Fragen wie „Wann ist das Ding endlich fertig?“ den nötigen Schub bei der Fertigstellung dieser Arbeit gaben.

Auch möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, insbesondere: Anna Vlaeva und Atanas Vlaev, die mir ein Dach über dem Kopf gaben, wann immer ich in Wien war, und die mir bei der Rezipientenstudie wertvolle Ratschläge erteilten. Ein großer Dank gebührt auch Katja Hausmann und Martin Bauer, die mich einige Male sehr gastfreundlich bei sich aufnahmen.

Und schließlich möchte ich mich bei meinem Mann Saeed Izadi bedanken, der mich ständig ermutigt und mit großer Geduld ertragen hat.

Inhaltsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Einleitung	1
1. DolmetscherInnen und die Berufsethik	3
1.1. Ethik	3
1.2. Berufsethische Prinzipien für DolmetscherInnen	5
1.2.1 Vertraulichkeit	5
1.2.2 Unparteilichkeit/Neutralität	5
1.2.3 Genauigkeit/Vollständigkeit	8
1.2.4 Respektvoller Umgang	9
1.2.5 Professionalität	10
1.3. Berufskodizes	13
1.4. Dilemma-Situationen	15
2. Macht, Image, Status und Prestige	19
2.1. Eine Begriffsannäherung	19
2.1.1 Macht	19
2.1.2 Image	20
2.1.3 Status	21
2.1.4 Prestige/Ansehen	22
2.2. Studien zum Image, Status und Prestige von DolmetscherInnen	25
2.2.1 Beck (2007)	26
2.2.2 Mokosch (2012)	28
2.2.3 Berger (2012)	31
2.3 Bild von SchauspielerInnen in der Gesellschaft	34
3. DolmetscherInnen als fiktive Figuren — der Forschungsstand	36
3.1. Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik	36
3.2. Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen	43
3.3. Steigende Präsenz von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken	50
4. Methoden der Filmanalyse	55
4.1. Komödie als Filmgenre	55

4.2. Filmanalyse — theoretische Grundlagen	57
4.2.1 Handlungsanalyse	58
4.2.2 Figurenanalyse	61
4.2.3 Analyse der Bauformen	64
5. Darstellung von DolmetscherInnen in Komödien	68
5.1. Charade	69
5.1.1 Regina „Reggie“ Lampert - Beruf: „Simultaneous Translator“	71
5.1.2 Die verliebte Dolmetscherin bei EURESCO	75
5.2. Lost in Translation	80
5.2.1 Managerin, Regieassistentin oder doch Dolmetscherin?	81
5.2.2 Die kompetente Dolmetscherin?	86
5.3. The Terminal	88
5.3.1 „A Citizen of Nowhere“ — Viktor Navorski stellt sich vor	88
5.3.2 „He is not speaking exactly your dialect or whatever but I need you to translate	97
5.3.3 „Viktor ‚The Goat‘ Navorski“ — der Held vom Flughafen	116
5.4. DolmetscherInnen in Komödien — eine Zusammenfassung	119
6. Empirische Untersuchung	122
6.1. Ziel der Rezipientenstudie	122
6.2. Methode	122
6.2.1 Forschungsidee und der erste Fragebogenentwurf	122
6.2.2 Wahl der Zielgruppe	123
6.2.3 Fragestellung	124
6.2.4 Von der Online-Implementierung bis zur Ausführung — die Probleme	124
6.3. Auswertung	128
6.3.1 Demographische Daten	129
6.3.1.1 Geschlechterverteilung	129
6.3.1.2 Altersverteilung	129
6.3.2 DolmetscherInnen in der Familie und im Freundes- und Bekanntenkreis	130

6.3.3 Spontane Assoziationen	131
6.3.4 Haben SchauspielerInnen ein positives oder ein negatives Bild von DolmetscherInnen?	133
6.3.5 Aussehen der typischen DolmetscherInnen	136
6.3.5.1 Geschlecht	136
6.3.5.2 Alter	137
6.3.6 Arbeitsumfeld von DolmetscherInnen	137
6.3.7 Ausbildung von DolmetscherInnen	140
6.3.8 Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen	140
6.3.9 Aussagen über das Verhalten von DolmetscherInnen bei Dolmetscheinsätzen	141
6.3.9.1 Aussage 1: DolmetscherInnen dürfen Redundanzen, Wiederholungen etc. auslassen	141
6.3.9.2 Aussage 2: DolmetscherInnen dürfen ins Gespräch eingreifen	142
6.3.9.3 Aussage 3: DolmetscherInnen dürfen vertrauliche Informationen weitergeben	143
6.3.9.4 Aussage 4: DolmetscherInnen sind beim Dolmetschen kreativ	144
6.3.9.5 Aussage 5: DolmetscherInnen sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen	145
6.3.9.6 Aussage 6: DolmetscherInnen sollten möglichst präsent sein	146
6.3.9.7 Aussage 7: DolmetscherInnen dürfen nichts weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen	147
6.3.10 Dolmetschszenen	148
6.3.10.1 Charade: Wirkt die Dolmetscherin professionell?	148
6.3.10.2 Charade: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?	149
6.3.10.3 Charade: Könnten sich DolmetscherInnen	

in der Realität so verhalten? _____	150
6.3.10.4 Lost in Translation: Wirkt die Dolmetscherin professionell? _____	151
6.3.10.5 Lost in Translation: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse? _____	152
6.3.10.6 Lost in Translation: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten? _____	153
6.3.10.7 Terminal: Wirkt der Dolmetscher professionell? _____	154
6.3.10.8 Terminal: Handelt der Dolmetscher im eigenen Interesse? _____	155
6.3.10.9 Terminal: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten? _____	156
6.3.11 Bild vom DolmetscherInnenberuf nach dem Ansehen der Szenen _____	158
6.3.12 Auswirkungen der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen auf ihr Ansehen in der Gesellschaft _____	159
6.4. Zusammenfassung der Ergebnisse _____	164
7. Schlusswort _____	167
Bibliographie _____	168
Filme _____	177
Anhang _____	178
Fragebogen _____	178
Abstract (Deutsch) _____	186
Abstract (Englisch) _____	187

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Ausführliches Filmprotokolle der „Ziegen-Szene“ aus <i>The Terminal</i> (2004).....	108
Tabelle 2: Entwurf des Frageteils 2: Verhalten von DolmetscherInnen.....	125
Tabelle 3: Altersverteilung	129
Tabelle 4: Spontane Assoziationen zum DolmetscherInnenberuf (Mehrfachnennungen möglich).....	133
Tabelle 5: Einsatzbereiche von DolmetscherInnen (Mehrfachnennungen möglich)...	139
Tabelle 6: Auswirkungen des Mediums Film auf das Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft (Mehrfachnennungen möglich).....	160

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Der Handlungsverlauf in der Franz'schen Pyramide (vgl. Gast 1993:59).....	60
Abbildung 2: Halbtotale: Der Konferenzraum mit den Delegierten und den Dolmetschkabinen im Hintergrund.....	75
Abbildung 3: Amerikanische Einstellung: Sylvie plaudert während der Arbeit mit Regina.....	75
Abbildung 4: Halbnah: Sylvie (links) dolmetscht ins Französische, während Reggie (rechts) die Verhandlung konzentriert mitverfolgt.....	76
Abbildung 5: Halbnah: Ein unerwarteter Besucher tritt zu Reggie in die Kabine ein.....	76
Abbildung 6: Nahaufnahme: Eines der wichtigsten Gespräche des Films findet statt.....	77
Abbildung 7: Großaufnahme: Schuss... ..	77
Abbildung 8: Großaufnahme: ...Gegenschuss.....	78
Abbildung 9: Halbnah: Adam küsst die Dolmetscherin.....	78
Abbildung 10: Großaufnahme: Die Dolmetscherin ist verliebt.....	78
Abbildung 11: Nahaufnahme: Reggie hat ein ausgezeichnetes Gedächtnis und kann sich plötzlich daran erinnern, was in Charles' Notizbuch stand..	79
Abbildung 12: Großaufnahme: Frau Kawasaki ist gut angezogen und benutzt während ihrer Arbeit ein Notizblock.....	84

Abbildung 13:	Nahaufnahme: Bob misstraut Frau Kawasakis Dolmetschung.....	84
Abbildung 14:	Amerikanische Einstellung: Die Dolmetscherin überreicht Bob ein Geschenk, das er dem Gastgeber der Talk-Show geben soll.....	87
Abbildung 15:	Großaufnahme: Selbst mit einer Dolmetscherin (rechts) an der Seite fühlt sich Bob in dieser Talk-Show verloren.....	87
Abbildung 16:	Amerikanische Einstellung: Schuss... : Navorski versucht Dragovic zu beruhigen.....	109
Abbildung 17:	Amerikanische Einstellung: ...Gegenschuss: Dragovic hört Navorski zu.....	109
Abbildung 18:	Amerikanische Einstellung: Schuss...: Dragovic beruhigt sich.....	109
Abbildung 19:	Amerikanische Einstellung: ...Gegenschuss: Navorski hat Dragovic beruhigt.....	109
Abbildung 20:	Halbtotale: Die Glastür trennt die Beamten von Navorski und Dragovic.....	110
Abbildung 21:	Nahaufnahme: Schuss...: Navorski erklärt, für wen Dragovic die Pillen gekauft hat.....	110
Abbildung 22:	Nahaufnahme: ...Gegenschuss: Navorski hört Dragovic zu.....	110
Abbildung 23:	Amerikanische Einstellung: Dragovic versteckt sich hinter dem Türrahmen.....	111
Abbildung 24:	Amerikanische Einstellung: Dragovic versteckt sich hinter Navorski.	111
Abbildung 25:	Amerikanische Einstellung: Dragovic kommt hinter dem Türrahmen und Navorski hervor.....	111
Abbildung 26:	Halbtotale: Navorski in der Bildmitte unter dem Schild „IN USE“...	111
Abbildung 27:	Amerikanische Einstellung: Der Dolmetscher befindet sich hinter dem Sprecher.....	112
Abbildung 28:	Amerikanische Einstellung: Dixon wird aus der Froschperspektive gezeigt.....	112
Abbildung 29:	Nahaufnahme von Dixon und Großaufnahme von Dragovic: Dixon ist verunsichert.....	113
Abbildung 30:	Nahaufnahme: Dixon ist immer noch verunsichert.....	113
Abbildung 31:	Nahaufnahme von Dixon und Großaufnahme von Dragovic: Dixon überlegt, ob Navorski die Wahrheit sagt.....	113
Abbildung 32:	Amerikanische Einstellung: Dixon versteht, dass Navorski lügt.....	113
Abbildung 33:	Halbtotale: Dixon und Navorski befinden sich im „Duell der Wörter“	114

Abbildung 34:	Nahaufnahme: Der „große“ Dolmetscher und sein „kleinerer“ Auftraggeber.....	114
Abbildung 35:	Amerikanische Einstellung: Dixon verbindet mit seiner Geste Dragovic mit Navorski.....	114
Abbildung 36:	Großaufnahme: „Medikamente sind für Ziege“.....	115
Abbildung 37:	Großaufnahme: Navorski schaut voller Stolz auf Dragovic.....	115
Abbildung 38:	Großaufnahme: Dragovic dankt Navorski.....	115
Abbildung 39:	Großaufnahme: Dixon schaut der Interaktion zu.....	115
Abbildung 40:	Großaufnahme: Dragovic küsst Navorski auf die Stirn.....	115
Abbildung 41:	Großaufnahme: Dixon versteht, dass der „Dolmetscher“ gelogen hat.	115
Abbildung 42:	Nahaufnahme: Dixon lässt seine Wut an Navorski aus.....	116
Abbildung 43:	Halbtotale: Die Inspektoren sehen Dixons Verhalten.....	116
Abbildung 44:	Großaufnahme: Navorskis Hand wird kopiert.....	117
Abbildung 45:	Detailaufnahme: Die Kopie ist der Beweis für Navorskis Mut und seine „Heldentat“.....	117
Abbildung 46:	Halbtotale: Der Geschichtenerzähler und sein Publikum.....	117
Abbildung 47:	Halbtotale: Der Geschichtenerzähler und sein Publikum.....	117
Abbildung 48:	Nahaufnahme: Die Kopie von Navorskis Hand wird überall am Flughafen aufgehängt.....	118
Abbildung 49:	Nahaufnahme: Die Mitarbeiter bewundern und schätzen Navorski...	118
Abbildung 50:	Nahaufnahme: Die Mitarbeiter nicken Navorski zu.....	118
Abbildung 51:	Nahaufnahme: Die Mitarbeiter bewundern Navorski für seine Tat....	118
Abbildung 52:	Frage 8 in der ursprünglichen Version.....	126
Abbildung 53:	Geschlechterverteilung.....	129
Abbildung 54:	Altersangaben nach Häufigkeiten.....	130
Abbildung 55:	(Angehende) DolmetscherInnen im näheren Umfeld.....	130
Abbildung 56:	Bild von DolmetscherInnen.....	135
Abbildung 57:	Geschlecht der typischen DolmetscherInnen.....	136
Abbildung 58:	Alter der typischen DolmetscherInnen.....	137
Abbildung 59:	Tätigkeitsfelder von DolmetscherInnen (quantitativ).....	138
Abbildung 60:	Ausbildung von DolmetscherInnen.....	140
Abbildung 61:	Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen..	141

Abbildung 62:	DolmetscherInnen dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen.....	142
Abbildung 63:	DolmetscherInnen dürfen nicht ins Gespräch eingreifen. (Ratschläge erteilen, Bemerkungen machen, Kritik üben etc.).....	143
Abbildung 64:	DolmetscherInnen dürfen vertrauliche Informationen weitergeben...	144
Abbildung 65:	DolmetscherInnen sind beim Dolmetschen kreativ.....	145
Abbildung 66:	DolmetscherInnen sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen.....	146
Abbildung 67:	DolmetscherInnen sollten möglichst präsent sein.....	147
Abbildung 68:	DolmetscherInnen dürfen nichts weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.....	148
Abbildung 69:	Charade: Wirkt die Dolmetscherin professionell?.....	149
Abbildung 70:	Charade: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?.....	150
Abbildung 71:	Charade: Könnte sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?.....	151
Abbildung 72:	Lost in Translation: Wirkt die Dolmetscherin professionell?.....	152
Abbildung 73:	Lost in Translation: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?.....	153
Abbildung 74:	Lost in Translation: Könnte sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?.....	154
Abbildung 75:	Terminal: Wirkt der Dolmetscher professionell?.....	155
Abbildung 76:	Terminal: Handelt der Dolmetscher im eigenen Interesse?.....	156
Abbildung 77:	Terminal: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?.....	157
Abbildung 78:	Änderung des Bildes vom DolmetscherInnenberuf nach den gezeigten Szenen.....	158

Einleitung

In dieser Masterarbeit soll die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen und ihre Wirkung auf die ZuschauerInnen näher untersucht werden. Aus diesem Grund steht die fiktive Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin und ihr Image und Verhalten im Zentrum der Untersuchung.

Seit der Jahrtausendwende wird die Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik und im Film immer öfter von ForscherInnen thematisiert und untersucht. Sie kommen zu dem Schluss, dass das Dolmetschen und die DolmetscherInnen klischeehaft und stereotypisiert dargestellt werden, was ein schlechtes Licht auf die DolmetscherInnen in der Realität werfen könnte. Wie die fiktiven DolmetscherInnen sich auf das Bild ihrer realen KollegInnen bei den ZuschauerInnen konkret auswirken, unterlag bisher keiner empirischen Untersuchung. Dieses Thema soll in der vorliegenden Masterarbeit aufgegriffen und durch eine Rezipientenstudie näher beleuchtet werden. Um diesem Ziel gerecht zu werden, sollen zuerst Filme, in denen DolmetscherInnen vorkommen, analysiert werden.

Bevor jedoch auf die Filme näher eingegangen werden kann, muss ein theoretischer Rahmen für die Filmanalyse gefunden werden, der später auch als ein Grundgerüst für die empirische Untersuchung fungieren kann. Demgemäß sollen im ersten Kapitel die berufsethischen Prinzipien und Dilemma-Situationen, denen DolmetscherInnen bei ihren Einsätzen begegnen könnten, erläutert und bei der späteren Analyse des Verhaltens von DolmetscherInnen in Filmen untersucht werden. Sie sind auch für die Rezipientenstudie wichtig, in der überprüft werden soll, ob die ProbandInnen mit den berufsethischen Prinzipien vertraut sind, die für DolmetscherInnen gelten.

Im zweiten Kapitel sollen die Begriffe Macht, Image, Status und Prestige/Ansehen erläutert werden. Wichtig sind dabei die Befragungen zum Image, Status und Prestige von DolmetscherInnen, in denen das Fremdbild des DolmetscherInnenberufs untersucht wird. Dafür sollen die Studien von Beck (2007), Mokosch (2012) und Berger (2012) näher erläutert werden. Außerdem soll auch kurz auf das Bild von SchauspielerInnen in der Gesellschaft eingegangen werden, weil SchauspielerInnen die Zielgruppe der Befragung bilden, die in Kapitel 6 detailliert vorgestellt wird.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Forschungsstand zum Thema DolmetscherInnen als fiktive Figuren. Zu diesem Zweck soll die Forschungsliteratur analysiert werden, die sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik und im Film beschäftigt. Außerdem soll in diesem Kapitel auch erläutert werden, warum SchriftstellerInnen und RegisseurInnen sich immer öfters der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin bedienen und welche Funktion diese Figur in der Narration einnimmt.

Danach soll ein Modell der Filmanalyse vorgestellt werden, das die Handlungs- und Figurenanalyse, aber auch die Analyse der Bauformen enthält. Dieses Analysemodell soll auf die Filme *Charade* (1963), *Lost in Translation* (2003) und *The Terminal* (2004), die in Kapitel 5 analysiert werden, angewandt werden. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die Analyse der Dolmetschszenen in diesen Filmen gelegt werden.

Anschließend wird die Rezipientenstudie vorgestellt und das Untersuchungsdesign erläutert. Danach werden die Antworten der ProbandInnen auf die Fragen zum Bild, Ansehen und zu den berufsethischen Prinzipien von DolmetscherInnen dargestellt. Zudem sollten die ProbandInnen das Verhalten der DolmetscherInnen aus den Dolmetschszenen, die bei der Filmanalyse untersucht wurden, bewerten. Am Ende sollten sie sich zu der Frage äußern, ob das Medium Film sich negativ oder positiv auf das Ansehen der DolmetscherInnen in der Gesellschaft auswirkt. Schließlich werden die Ergebnisse der Studie zusammengefasst und die Wirkung der fiktiven DolmetscherInnen auf die ProbandInnen aufgezeigt.

1. DolmetscherInnen und die Berufsethik

In diesem Kapitel werden die berufsethischen Prinzipien erläutert, die von Dolmetscherverbänden festgelegt wurden und für alle professionellen DolmetscherInnen bei ihren Dolmetscheinsätzen als Leitfäden dienen. Doch bevor auf die Prinzipien näher eingegangen wird, soll der Begriff der Ethik kurz erläutert werden.

1.1 Ethik

Die Ethik geht auf den griechischen Philosophen Aristoteles zurück, der sie als erster als eine eigenständige philosophische Disziplin behandelte¹. Sie basiert auf moralischen Überzeugungen, die sich darauf beziehen, ob eine Handlung richtig ist oder nicht. Dafür werden in der Ethik Kriterien entwickelt, die einerseits eine moralische Überzeugung formulieren und andererseits eine Orientierung in Situationen geben, in denen die moralischen Überzeugungen keine klaren Handlungsoptionen² anbieten können (vgl. Nida-Rümelin 2005:3).

Die Ethik kann in die deskriptive Ethik, die normative Ethik und die Metaethik unterteilt werden. Die deskriptive Ethik beschreibt moralische Handlungen und Überzeugungen, d. h. welche Werte und Normen in einer Gemeinschaft gelten (vgl. ebd.:3). Die normative Ethik beschäftigt sich mit der Entwicklung von Kriterien und Theorien der moralischen Beurteilung, und die Metaethik wird als eine wissenschaftliche Theorie der normativen Ethik verstanden (vgl. Nida-Rümelin 2005:4), in der die „ethischen Grundbegriffe und Begründungsmethoden, etwa die Termini ‚sollen‘, ‚gut‘ oder ‚gerecht‘“ (Fenner 2010:3), analysiert werden³.

Das Zusammenleben in einer Gemeinschaft unterliegt zahlreichen Geboten und Verboten, die zur Erhaltung und zum Wohl der Gemeinschaft dienen. Das Befolgen dieser Gebote und Verbote ist für alle Mitglieder von Interesse. Neben den Rechtsnormen, die der

¹ Das Wort Ethik leitet sich vom griechischen Wort „ethos“ ab, das in zwei Varianten vorkommt. Die erste Variante ist ἔθος im Sinne von Gewohnheit, Sitte, Brauch. In dieser Variante bezieht sich die Ethik auf die Erziehung eines Menschen in einer Gemeinschaft und die damit verbundene Anpassung einer Person an die Sitten und Normen, die in dieser Gemeinschaft allgemein anerkannt sind (vgl. Pieper 2007:25f.). Die zweite Variante ist ἦθος im Sinne von Charakter. Das bezieht sich darauf, dass ein Mensch die allgemein anerkannten Normen und Werte nicht blind befolgt, sondern sich mit ihnen auseinandersetzt und bewusst das erforderlich Gute tut (vgl. ebd.:26).

² In der Ethik wird dabei von zwei Ordnungen gesprochen: In der Ethik erster Ordnung werden Kriterien der moralischen Beurteilung entwickelt, während sie in der Ethik zweiter Ordnung analysiert und begründet werden (vgl. Nida-Rümelin 2005:4).

³ Diese Unterteilung der Ethik wird in der aristotelischen Tradition nicht anerkannt, denn dort wird Ethik als etwas Praktisches angesehen, das auf realen Erfahrungen im gesellschaftlichen Zusammenleben basiert. Die aristotelische Ethik stützt sich auf kein Idealbild der Wahrheit, sondern betrachtet den Erfahrungshorizont und die unterschiedlichen moralischen Empfindungen eines Menschen (vgl. Nida-Rümelin 2005:5).

Gemeinschaft vom Staat oder einer Institution von außen auferlegt werden, gibt es noch moralische Normen, die „ein Regelkanon von Geboten und Verboten“ (Hebenstreit/Marics 2015:72) darstellen, der die Werte und Vorstellungen dieser Gemeinschaft zum Ausdruck bringt, daher ist eine Moral immer eine „Gruppenmoral“ (Pieper 2007:32). Diese Regelsysteme werden grundsätzlich nicht als von außen auferlegt empfunden, sondern sollen den Mitgliedern einer Gemeinschaft die höchst mögliche Freiheit garantieren (vgl. ebd.:20). Die Gemeinschaften, die einer Moral unterliegen, können unterschiedlich groß sein und sie können ihren Mitgliedern unterschiedliche Kriterien als Richtwerte vorgeben. In einer Berufsgruppe gilt die Moral, die von den Mitgliedern dieser Gruppe akzeptiert wird und ihr berufliches Handeln ausmacht — sie heißt auch Berufsmoral (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:72).

Dabei wird das individuelle Verhalten jedes Mitglieds dieser Gruppe von ihrem Habitus gesteuert (vgl. Prunč 2008:24). Der Habitus⁴ beschreibt die von einer Person verinnerlichten Regeln, die in einer Gruppe gelten und von allen Mitgliedern dieser Gruppe akzeptiert und befolgt werden (vgl. ebd.). D. h., dass das Handeln eines Mitglieds der jeweiligen Gemeinschaft oder Berufsgruppe einem „erworbene[n] System von Präferenzen“ (ebd.) unterliegt, die erlernt und auf die Gruppe abgestimmt wurden. Es folgt somit einem System von Regeln. Solche Regelsysteme sollen sicherstellen, dass die Interessen der vom eigenen Handeln betroffenen Personen geschützt sind und eine gerechte Form des Zusammenlebens in einer Gemeinschaft möglich ist (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:72). Dabei geht man als Angehöriger einer Gemeinschaft den Fragen nach, wie man sich richtig verhalten soll und wie das eigene Handeln richtig begründet werden kann.

Bevor die fünf berufsethischen Prinzipien erläutert werden, die für die Ausübung der DolmetscherInnentätigkeit von Bedeutung sind, sollte noch hinzugefügt werden, dass Werte und Normen von Gemeinschaften, Berufsständen oder Kulturen festgelegt werden können, aber ihr Verständnis und ihre Anwendung der Entscheidungsfähigkeit des Individuums unterliegt (vgl. Chesterman 1997:149).

Die fünf berufsethischen Prinzipien, die im nächsten Kapitel erläutert werden, sind Vertraulichkeit, Unparteilichkeit bzw. Neutralität, Genauigkeit bzw. Vollständigkeit, respektvoller Umgang mit den GesprächsteilnehmerInnen sowie Professionalität. Sie spiegeln sich in den Berufs- und Ehrenordnungen verschiedener internationaler und nationaler Dolmetscherverbände wider.

⁴ Auch bei Klaus Kaindl (2008:311) wird vom Habitus-Konzept nach Pierre Bourdieu (1984) gesprochen. Kaindl wendet dieses Konzept auf die Analyse von TranslatorInnen in fiktionalen Werken an und spricht dabei von drei Dimensionen: physische, psychische und kognitive. Mehr dazu im Kapitel 3.1.

1.2. Berufsethische Prinzipien für DolmetscherInnen

1.2.1 Vertraulichkeit

Vertraulichkeit im DolmetscherInnenberuf bedeutet, dass die DolmetscherInnen die Informationen, die sie bei ihren Dolmetscheinsätzen erworben haben, nicht an Dritte weitergeben sollen (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:74). Der internationale Berufsverband der KonferenzdolmetscherInnen AIIC weist im zweiten Artikel seines Ehrenkodex ausdrücklich darauf hin, dass DolmetscherInnen nicht nur alle Informationen vertraulich behandeln, sondern sie auch nicht im eigenen Interesse missbrauchen sollten: „Members shall refrain from deriving any personal gain whatsoever from confidential information they may have acquired in the exercise of their duties as conference interpreters.“ Fast wortgleich äußert sich auch der „Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V.“ (BDÜ) zu diesem Punkt:

2.6 Mitglieder des BDÜ behandeln die anlässlich eines Auftrages erhaltenen Informationen auch nach Beendigung des Auftrages streng vertraulich. Dies gilt nicht für solche Informationen, die Dritten jederzeit frei zugänglich sind.

2.7 Mitglieder des BDÜ dürfen keinen Nutzen aus vertraulichen Informationen ziehen, die sie im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit erhalten haben (BDÜ 2014:2).

Auch die DolmetscherInnen des „Österreichischen Verbandes der allgemein beeidenden und gerichtlich zertifizierten Dolmetscher“ (ÖVGD) sind zur vertraulichen Behandlung der Informationen verpflichtet, die sie während ihres Einsatzes erhalten haben: „Der Gerichtsdolmetscher ist zur Verschwiegenheit verpflichtet. Diese Verpflichtung besteht auch über die Beendigung des Auftragsverhältnisses hinaus“ (Berufs- und Ehrenkodex des ÖVGD).

Wenn die DolmetscherInnen der Vertraulichkeit einen hohen Stellenwert beimessen, ihre Position nicht missbrauchen und ihren KlientInnen nicht schaden, wirft das ein positives Licht auf den ganzen Berufsstand.

1.2.2 Unparteilichkeit/Neutralität

Das Prinzip der Unparteilichkeit bedeutet, dass DolmetscherInnen für keinen der beteiligten GesprächsteilnehmerInnen Partei ergreifen dürfen. Die persönlichen Meinungen, Einstellungen und Wertvorstellungen dürfen keinen Einfluss auf die Qualität und die Korrektheit der Dolmetschleistung nehmen. Dabei sind laut Hebenstreit/Marics (vgl. 2015:75) folgende Verhaltensregeln zu beachten: DolmetscherInnen sollten keine Gesprächspartei bevorzugen oder mit Voreingenommenheit behandeln. Sie dürfen weder ihre

Redefreiheit einschränken noch ihr Ratschläge erteilen, d. h., dass die GesprächspartnerInnen in der Lage sein sollten, ihre eigene Meinung zum Ausdruck zu bringen. DolmetscherInnen dürfen keine persönlichen Meinungen, Einstellungen, Wertvorstellungen oder Vorurteile zum Ausdruck bringen oder sich abschätzend über eine Gesprächspartei äußern. DolmetscherInnen dürfen sich außerdem nicht mit einer Gesprächspartei über die andere unterhalten, sich über diese lustig machen oder sie herablassend behandeln. Zudem dürfen DolmetscherInnen weder durch ihre Mimik noch durch ihre Körpersprache die Aussagen und Handlungen der Beteiligten bewerten.

Interessanterweise wird keine der oben erwähnten Verhaltensregeln von der AIIC explizit genannt. In dem Berufs- und Ehrenkodex wird den Mitgliedern im vierten Artikel nur geraten, alle Handlungen zu unterlassen, die den Berufsstand in Verruf bringen könnten: „They shall refrain from any act which might bring the profession into disrepute.“ In einer ähnlichen Weise formuliert es auch der BDÜ (2014:2): „Mitglieder des BDÜ verhalten sich grundsätzlich so, dass weder der Berufsstand noch der BDÜ und seine angeschlossenen Verbände in Misskredit gebracht werden.“ Bei den Zielen der Berufs- und Ehrenordnung des BDÜ steht außerdem, dass die Verhaltensregeln, die in der Berufs- und Ehrenordnung erwähnt werden, ein ethisch anständiges Verhalten im Beruf fördern und ein ethisch zweifelhaftes Verhalten verhindern sollten (vgl. BDÜ ebd.:1).

Laut Rudvin (vgl. 2007:58) sind Unparteilichkeit, Neutralität und Objektivität keine Universalwerte, die überall auf der Welt gelten, sondern kulturelle Konstrukte, die sich auf der Basis der philosophischen und ideologischen Parameter im Laufe der Zeit entwickelt haben. Wenn die Identität des Dolmetschers/der Dolmetscherin weniger individuell bestimmt ist, sondern von der Gruppe abhängt, wird seine/ihre Loyalität ebenfalls von der Zugehörigkeit zu einer Gruppe festgelegt.

When negotiating complex interpersonal group relationships with the other interlocutors, the interpreter might not be free to ‘simply translate’, especially in a hierarchical private or public institutional relationship, but may add/dilute politeness, withhold potentially insulting or otherwise damaging information, acquiesce to please the interlocutor or to seek favour or patronage, employ indirectness and politeness to foster self-respect, never say no, etc. (Rudvin 2007:61).

R. Bruce W. Anderson (vgl. 1976:210f.) spricht den Punkt der Zweisprachigkeit an, die sich ebenfalls auf die Unparteilichkeit und Neutralität eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin auswirken könnte. So ist es möglich, dass DolmetscherInnen sich während eines Dolmetscheinsatzes mit den SprecherInnen ihrer Muttersprache identifizieren (vgl. Anderson 1976:211). Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass sich der Dolmetscher/die Dolmetscherin mit den KundInnen identifiziert, die die Sprache sprechen, die der Dolmetscher/die Dolmetscherin besser beherrscht (vgl. ebd.). In diesem Fall ist die

Unparteilichkeit des Dolmetschers/der Dolmetscherin mit einem großen Fragezeichen versehen und schwer einzuhalten.

Auch Prunč (vgl. ³2012:352) geht auf den Wert der Unparteilichkeit ein und meint, dass diese nur gewährleistet werden kann, wenn der Dolmetscher/die Dolmetscherin in der Lage sei, unabhängig zu agieren. Inghilleri (vgl. 2012:29) beschreibt, dass ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin in bestimmten Situationen auch noch in Sekundenschnelle entscheiden soll, ob er/sie dem Beruf, seinem/ihrem Auftraggeber, einem Mitglied seiner/ihrer Kultur, Religion, ethnischen Gruppe, seinem/ihrem Geschlecht, Land oder einer Reihe von Prinzipien verpflichtet sein sollte. All das könnte die Unparteilichkeit beeinflussen.

In Japan ist es z. B. üblich, dass DolmetscherInnen gegenüber der Gruppe und deren unmittelbaren Zielen loyal sind, sie sehen sich als Teammitglieder und nicht als Individuen (vgl. Rudvin 2007:61).

Was die Neutralität angeht, stößt sie an ihre Grenzen, „wenn sie mit konzeptuell nicht auflösbaren Mehrdeutlichkeiten konfrontiert ist“ (Prunč ³2012:352). D. h., es ist schwer feststellbar, ob die DolmetscherInnen ihre Meinungen oder Wertvorstellungen in die Dolmetschung einfließen lassen, denn diese müssen nicht explizit ausgedrückt werden, sondern können auch durch die Wortwahl geschehen. Leinonen (2007:231) meint dazu:

Objectivity can be endangered simply by the interpreter choosing a verb, a noun or an adjective that functions in a different way than the lexical choices in the original and leads interaction in a different direction than would have been the case if the primary interlocutors had shared a language of communication.

Die Körpersprache eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin spielt ebenfalls eine Rolle: „Interpreters who appear even slightly incredulous or hostile or who physically distance themselves from an interlocutor can inadvertently signal doubt about the credibility of an asylum seeker, a witness, a prisoner etc“ (Inghilleri 2012:32). Auf diese Weise kann der Dolmetscher/die Dolmetscherin durch die Körpersprache unabsichtlich Partei ergreifen, was ebenfalls das Prinzip der Unparteilichkeit/Neutralität verletzt.

Deswegen kann Unparteilichkeit/Neutralität laut Leinonen (2007:232) auf zweifache Weise beschrieben werden:

[...] the macro dimensions consisting of such things as behaving and dressing appropriately, not making faces, treating all parties concerned equally and respectfully [...], and the micro dimension consisting of actual use of language at the lexical, sentential and pragmatic level.

Was die Wortwahl eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin betrifft, hat diese außer mit der Neutralität auch mit dem Prinzip der Genauigkeit zu tun, was zum nächsten Abschnitt führt.

1.2.3 Genauigkeit/Vollständigkeit

Mit Genauigkeit bzw. Vollständigkeit wird gemeint, dass die DolmetscherInnen das Gesagte in der anderen Sprache genau und vollständig wiedergeben. Die Erläuterung kultur-spezifischer Hintergründe und emotionaler Faktoren, die für das Verständnis des Gesagten wichtig sind, ist mit eingeschlossen (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:75). Daraus ergeben sich laut Hebenstreit/Marics folgende Verhaltensregeln: Die Inhalte der Aussagen werden beibehalten. Die DolmetscherInnen lassen keine Urteile über die Richtigkeit oder Glaubhaftigkeit in ihre Dolmetschung einfließen. Inhalte werden auch dann nicht verändert, wenn deren Wiedergabe persönlich als unangenehm empfunden wird (z.B. Schimpfwörter, Obszönitäten, blasphemische Ausdrücke). Die DolmetscherInnen behalten stilistische Merkmale der Gesprächsparteien bei. Die DolmetscherInnen informieren die GesprächsteilnehmerInnen über Ausdrücke, die in der anderen Sprache keine Entsprechungen haben oder die ohne Umschreibung oder Umformulierung nicht verständlich sind. Bei Bedarf wird das Einverständnis der jeweiligen Gesprächspartei zu solchen erklärenden Handlungen eingeholt. Dabei bedeutet es keineswegs, dass die DolmetscherInnen die Rolle von Sachverständigen übernehmen.

Slatyer/Chesher (vgl. 2007:139) sprechen in ihrer wissenschaftlichen Abhandlung davon, dass die Definition von Genauigkeit eher theoretisch als empirisch abgeleitet wird. So soll die Dolmetschung das Original so genau wie möglich wiedergeben, ohne etwas auszulassen, hinzuzufügen oder zu ersetzen (vgl. ebd.:139f.). Diese Definition wird vor allem beim Simultandolmetschen verwendet. Bei anderen Dolmetscharten — Slatyer/Chesher (2007) gehen näher auf das Kommunaldolmetschen ein — werden ebenfalls Auslassungen und Hinzufügungen und ihre Folgen im Kommunikationsprozess beschrieben, sie stehen dort aber im Verhältnis zum soziokulturellen Kontext, in dem die Dolmetschung stattfindet. Jede Abweichung vom Original befindet sich innerhalb der diskursiven Rahmenbedingungen, die einer Interaktion zugrundeliegen (vgl. ebd.:140).

Slatyer/Chesher (vgl. 2007:140ff.) erwähnen in ihrer Abhandlung eine Studie zum Community Based Interpreting (CBI), die von einem Komitee der Internationalen Föderation für Übersetzer (FIT) 1999 durchgeführt wurde. In dieser Studie sollten die DolmetscherInnen neben den Fragen zur Sprachkombination, der Häufigkeit ihrer Einsätze als KommunaldolmetscherInnen⁵ und der Länge ihrer DolmetscherInnentätigkeit auch die Frage

⁵ Die Bezeichnung KommunaldolmetscherIn geht auf Franz Pöchhacker (2000) zurück und ist eine Übersetzung des englischen Begriffs *Community Interpreter*. Diese Bezeichnung wird hauptsächlich in Österreich verwendet. Des Weiteren werden solche Begriffe wie Community-DolmetscherIn oder FachdolmetscherIn in sozialen, medizinischen und behördlichen Settings verwendet (vgl. Bahadır 2007:56). Die Johannes Gutenberg Universität Mainz, zum Beispiel, bietet in Gernersheim für den MA Translation einen Studienschwerpunkt in Fachdolmetschen an.

beantworten, ob sie in ihren Dolmetschungen etwas hinzufügen oder auslassen würden. 35 Prozent der Befragten gaben an, dass sie niemals etwas auslassen oder hinzufügen würden, 65 Prozent sagten aus, dass sie unter besonderen Umständen etwas auslassen oder hinzufügen würden. So würden DolmetscherInnen Informationen hinzufügen, wenn sich jemand in Lebensgefahr befände, wenn dadurch Missverständnisse vermieden werden könnten oder die kulturellen Aspekte der Gesprächsparteien erklärt werden müssten. Was die Auslassungen betrifft, so würden die Befragten beleidigende Äußerungen oder auch lange Ansprachen auslassen, in denen es viele Redundanzen gibt und einige Informationen für die Kommunikation nicht von Bedeutung sind.

Laut Slatyer/Chesher (2007:140) gaben die DolmetscherInnen auch an, dass die Prinzipien, die in den Berufs- und Ehrenordnungen erwähnt werden, wie Vertraulichkeit, Unparteilichkeit, Genauigkeit und Professionalität, wichtige Leitfäden für sie in ihrer beruflichen Praxis darstellen. Zugleich definieren die Berufs- und Ehrenordnungen die Grenzen der Rolle eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin (vgl. ebd.:141).

Diese unterschiedlichen Umsetzungen des Prinzips der Genauigkeit zeigen deutlich, dass es keinen Konsens im Verständnis über dieses Prinzip gibt und die DolmetscherInnen es in der Art und Weise umsetzen, in der sie ihre Rolle als DolmetscherInnen sehen.

An invisible interpreter is one whose intervention is limited to the verbatim relaying of talk, while those who initiate turns at talk to clarify or add information are more visible participants in the communication, and closer to the opposite end of the continuum (Slatyer/Chesher 2007:150).

Aus diesem Grund sollte anerkannt werden, dass es keine Abweichung vom ethischen Prinzip der Genauigkeit darstellt, wenn Informationen ausgelassen oder hinzugefügt werden (vgl. ebd.).

Die Einhaltung der oben erläuterten Prinzipien ist die Basis für eine Gesprächssituation, in der alle GesprächsteilnehmerInnen mit Respekt und Würde behandelt werden, und das führt uns zum nächsten Abschnitt.

1.2.4 Respektvoller Umgang

Unter respektvollem Umgang ist zu verstehen, dass die DolmetscherInnen mit allen GesprächsteilnehmerInnen respektvoll umgehen und sich um ein respektvolles Gesprächsklima bemühen (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:76). Hebenstreit/Marics (vgl. ebd.) leiten daraus die folgenden Verhaltensregeln ab: DolmetscherInnen behandeln alle beteiligten Gesprächsparteien und andere anwesenden Personen gleichermaßen mit Würde und Respekt, unabhängig von deren Nationalität, Ethnie, Alter, Hautfarbe, religiösen oder kulturellen Wertvorstellungen, politischen oder ideologischen Einstellungen oder deren sozialem Status.

DolmetscherInnen dürfen Aussagen, die auf andere GesprächsteilnehmerInnen respektlos wirken, hinterfragen, bevor sie gedolmetscht werden. Außerdem gestalten DolmetscherInnen das eigene Auftreten so, dass die Wahrscheinlichkeit, respektlos zu wirken, minimiert wird.

Der respektvolle Umgang mit allen GesprächspartnerInnen ist mit dem Prinzip der Unvoreingenommenheit verbunden, denn dadurch sind die DolmetscherInnen bestrebt, „allenfalls vorhandene eigene Vorurteile nicht in den Translationsprozess einfließen zu lassen“ (Prunč ³2012:351). Nur so können die DolmetscherInnen den GesprächspartnerInnen mit Respekt begegnen und auf ihre Würde achten (vgl. ebd.). Laut Prunč (ebd.) ist Unvoreingenommenheit „eine Haltung und eine Charaktereigenschaft“, die es erlaubt, alle Nuancen eines Gesprächs wahrzunehmen, ohne bestimmte Stellen auszufiltern. Wenn diese Unvoreingenommenheit nicht gewährleistet werden kann, soll der Dolmetscher/die Dolmetscherin den Auftrag ablehnen. Der BDÜ (2014:2) formuliert diesen Standpunkt im Artikel 2.1 folgendermassen:

Es steht Mitgliedern des BDÜ frei, Aufträge anzunehmen oder abzulehnen. Sie sind grundsätzlich gehalten, Aufträge abzulehnen, wenn sich aus der Auftragsübernahme ein Interessenkonflikt ergibt, wenn zu vermuten ist, dass der Auftrag rechtswidrigen oder unlauteren Zwecken dient, oder wenn sie sich bewusst sind, dass ihre Kapazitäten, die Arbeitsbedingungen oder zeitliche Hindernisse die ordnungsgemäße Fertigstellung verhindern.

Alle oben erwähnten Prinzipien und ihre Umsetzung in der Praxis definieren die Professionalität eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin. Diese wird im nächsten Abschnitt näher erläutert.

1.2.5 Professionalität

Unter Professionalität versteht man die Art und Weise, wie eine Tätigkeit ausgeübt wird. Eine Tätigkeit wird nur dann professionell ausgeführt, wenn sie die berufsspezifischen Erwartungen erfüllt, die angesichts der besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten, darunter Problemlösungskompetenzen und spezifische Verhaltensweisen, gestellt werden und deren Erfüllung von Laien nicht erwartet werden darf (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:76). Konkret bedeutet das laut Hebenstreit/Marics (vgl. ebd.), dass die DolmetscherInnen sich ihrer Rolle und ihrer Aufgabe bewusst sind und die Grenzen dieser Rolle nicht überschreiten. Sie sollen die Gesprächsparteien über ihre Rolle aufklären, falls das nötig ist. Sie achten auf das Einhalten der oben erklärten Prinzipien. Sie sollten den Dolmetscheinsatz ablehnen bzw. abbrechen, falls Zweifel an der persönlichen Eignung für einen konkreten Dolmetscheinsatz bestehen. Falls eine persönliche Beziehung zu einem der GesprächsteilnehmerInnen vorliegt und damit die eigene Unparteilichkeit beeinflusst werden könnte, sollten DolmetscherInnen diesen Umstand ansprechen und ggf. den Dolmetscheinsatz ablehnen. DolmetscherInnen

sollten sich auch auf den Dolmetscheinsatz vorbereiten. Bei Asylverfahren bedeutet das z. B., dass sie sich vor dem Einsatz mit der Struktur des Asylverfahrens auseinandersetzen, was die Bedeutung der einzelnen Gespräche für das Verfahren und den typischen Ablauf solcher Gespräche mit einschließt. Außerdem dürfen DolmetscherInnen ihr Informationsrecht aktiv wahrnehmen und die für das Verfahren relevanten Aktenteile einsehen. Sie sollen dabei auch für mögliche Dolmetschprobleme Lösungen erarbeiten und Hilfsmittel für den Einsatz vorbereiten, die aber nicht den Gesprächsverlauf behindern sollten. Das gleiche Prinzip gilt auch für DolmetscherInnen in anderen Bereichen (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:76; vgl. dazu auch AIIC 2015). Sie sind dazu verpflichtet, für angenommene Dolmetscheinsätze mit den dafür erforderlichen zeitlichen, physischen und psychischen Ressourcen uneingeschränkt zur Verfügung zu stehen und den Arbeitsalltag auf die nötige Weise zu organisieren. DolmetscherInnen sollten außerdem darauf achten, dass sie in einer vertretbaren Arbeitssituation (Sitzposition, verfügbare Arbeitsfläche, Dauer) arbeiten. Wichtig ist auch, dass sie sich bei Fehlern in der Dolmetschung umgehend sichtbar machen und diese korrigieren (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:76; vgl. dazu auch Prunč ³2012:343ff.).

Neben den oben beschriebenen Anforderungen an die Professionalität sollte auch das angemessene Verhalten gegenüber und die Zusammenarbeit mit KollegInnen erwähnt werden. In der Berufs- und Ehrenordnung des BDÜ (2014:3) steht dazu:

Mitglieder des BDÜ unterstützen sich gegenseitig. Soweit ihnen ein Auftrag angeboten wird, den sie nicht annehmen können, sind sie gehalten, einen anderen fachlich geeigneten Dolmetscher oder Übersetzer weiterzuempfehlen und/oder auf die über das Internet zugängliche Mitgliederdatenbank des BDÜ zu verweisen.

Rudvin (vgl. 2007:48) meint, dass die Professionalität keinen Universalwert besitzt, sondern von der Kultur bestimmt wird, in der die DolmetscherInnen arbeiten. Durch die jeweilige Kultur bedingt, unterscheiden sich die Berufskodizes, das Verständnis der DolmetscherInnen über ihre Rolle, die Faktoren, die die Qualität bestimmen und auch die Dolmetschstrategien voneinander. Laut Rudvin (vgl. ebd.) wird Professionalität als selbstverständlich und als ein Universalwert angesehen, ohne die gesellschaftlichen und individuellen Aspekte zu beachten, die dahinter stehen.

In the Western tradition, values and behavioural codes relating to the professional domain tend to be neatly distinguished from values and behaviour pertaining to the private or personal domain, sometimes leading to conflicts of interest when professional and private values do not coincide (for example, assertiveness versus sharing, or 'getting to the top' versus peer bonding), an issue that has come to the fore — albeit indirectly — in numerous discussions on the community interpreter's role, and which has resulted in guidelines for interpreters that emphasize the need to distance oneself and one's emotions, feelings, etc. from one's interlocutors in a professional setting (ebd.:49).

Es kann aber auch gesagt werden, dass sich das Verständnis für die Professionalität auch innerhalb einer Kultur oder eines Berufszweiges ändern kann, sei es durch kulturelle Entwicklungen oder durch Entwicklungen oder neue Strömungen in der Wissenschaft. Wie es Turner (2007:190) formuliert:

Professionalisation [...] was supposed to be all about businesslike — interpreting as a profession that was hard-nosed, uptight, pin-striped and commodified for the marketplace. Interpreters expected themselves to be detached to the point of untouchability and unreachability.

Turner (vgl. 2007:183) sieht das Dolmetschen heutzutage, vor allem das Kommunal- und Dialogdolmetschen, als eine Interaktion mit den GesprächspartnerInnen, denn jedem Gespräch liegt eine eigene Dynamik zugrunde, wodurch gemeinsam konstruierte Vorstellungen zwischen den GesprächspartnerInnen geteilt werden. Der Dolmetscher/die Dolmetscherin ist dabei „a kind of weaver-together, a connector of people and their narratives, telling their stories *with* them and enabling them to tell stories *with* each other“ (ebd. kursiv im Original). Das Konzept der Professionalität befindet sich deswegen ständig im Wandel und ist nicht für immer festgelegt.

Kermit (2007:243) meint dazu, dass die GesprächspartnerInnen bei einem/einer professionellen Dolmetscher/Dolmetscherin sogar das Gefühl bekommen könnten, dass sie sich in der gleichen Sprache unterhalten. Dennoch sollte nicht das Gefühl entstehen, dass der Dolmetscher/die Dolmetscherin unsichtbar sei, der Begriff der Unsichtbarkeit ist dabei metaphorisch zu verstehen (vgl. ebd.). „It is important to emphasise that this idea of invisibility should not be interpreted literally. There are already too many interpreters believing good professional behaviour consists of trying to merge with the white wall“ (ebd.).

In den verschiedenen Berufskodizes werden in Bezug auf die Professionalität Leitfäden erarbeitet, die unter Zuhilfenahme der Definitionen des jeweiligen Berufszweiges und der allgemeingütigen Wertvorstellungen entwickelt wurden. Sie können nicht perfekt sein, was dazu führt, dass sich die Fachmänner und -frauen jedes Berufszweiges mit Dilemmata beschäftigen müssen, die einen moralischen, praktischen, kulturellen und psychologischen Charakter tragen und die nicht durch die Zuhilfenahme der Berufskodizes gelöst werden können. Die Definition von Professionalität ist eng mit der Nachfrage nach einer bestimmten Berufsgruppe in den jeweiligen Regionen verbunden. Selbst in einer Kultur oder Berufsgruppe kann Professionalität nicht verallgemeinert definiert werden (vgl. Rudvin 2007:50f). Professionalität ist laut Rudvin (2007:54) eine soziale Tätigkeit, die sich im Laufe der Zeit unter Berücksichtigung der kulturellen, sozialen und politischen Umstände entwickelt hat. Diese Umstände bestimmen auch die Prinzipien, die in den Berufskodizes eines Berufszweiges angeführt werden, die im nächsten Abschnitt näher erläutert werden.

1.3 Berufskodizes

In einem Berufskodex werden berufsspezifische Verhaltensgebote und -verbote beschrieben. Er wird von einer legitimierten Vertretung des Berufsstandes, im Fall der DolmetscherInnen von den Dolmetscherverbänden, erstellt und basiert auf einer gruppeninternen Zustimmung. Wenn berufsmoralische Fragen betroffen sind, ist ein Berufskodex die kodifizierte Fassung einer Berufsmoral (vgl. Pieper 2007:35f.). Berufskodizes sind ein Konsens, nach dem sich die Mitglieder einer Berufsgruppe richten sollen, sie sind aber auch gleichzeitig für die Repräsentation der Berufsgruppe nach außen zuständig (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:77). In ihnen werden die Rechte der KundInnen geschützt, die auf professionelle Expertise angewiesen sind, aber nicht in der Lage sind, diese selbst zu beurteilen. Sie wahren ebenfalls die Interessen der Mitglieder der Berufsgruppe, darunter fällt die Berufs- und Standesehre. Diejenigen, die gegen sie verstoßen, schaden nicht nur dem eigenen Ansehen, sondern auch dem ganzen Berufsstand. Des weiteren sichern die Berufskodizes die Qualität der Dolmetschung und fördern die positive Weiterentwicklung des Berufsstandes (vgl. ebd.).

Kermit (vgl. 2007:245) führt auch an, dass gute Berufskodizes nicht nur die Anforderungen an DolmetscherInnen beschreiben, sondern ihnen auch einen Leitfaden geben sollten, mit dem sie moralisch begründete Entscheidungen treffen können, die ein gutes Licht auf den ganzen Berufsstand werfen. Wenn DolmetscherInnen z. B. nur auf die eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten achten, werden sie mit den verschiedenen Herausforderungen, die ihnen in ihrem Beruf begegnen, nicht angemessen umgehen können. Wenn sie hingegen nur auf ihre Moral achten, werden sie ihren Dolmetscheinsatz nicht kompetent bewältigen können und eine Enttäuschung für ihre KundInnen sein. Ihre Moral wird ihre Inkompetenz nicht ausgleichen können.

Inghilleri (2012:26f.) meint, dass Berufskodizes die sprachlichen und ethischen Parameter für DolmetscherInnen angeben sollten:

From a language perspective, such codes are seen to limit the potential for misunderstanding and guarantee that interpretations are true and accurate. From an ethical perspective, they are deemed to provide the necessary ground rules for ethical conduct primarily through the maintenance of 'neutrality' and the 'faithful' reproduction of original utterances.

Berufskodizes für DolmetscherInnen sind unterschiedlich gestaltet und enthalten meistens Handlungsanweisungen und Verhaltensregeln, gehen aber seltener auf die Werte ein, die die Grundlage für die Handlungs- und Verhaltensnormen sind (vgl. Hoza 2003:5). Zugleich sind sie die Basis, auf der das Vertrauen der KundInnen in die Kompetenz der DolmetscherInnen fußt (vgl. Cooke 2009:87). Sie bilden eine Grundlage für die Problemanalyse und die Lösung moralischer Probleme, die in der Praxis auftreten können. Sie sind auch für die

Identifizierung der Grenzen zwischen richtig und falsch wichtig. Sie bieten aber keine konkreten Lösungen an, denn dafür müssen die oben beschriebenen Werte verglichen werden. Professionelle DolmetscherInnen sollten laut Leinonen (vgl. 2007:227) mit diesen Werten vertraut sein, denn ihnen liegt ein Verständnis von Kommunikationsmodellen, Sprachgebrauch und Interaktion zugrunde. Berufskodizes drücken nur das konkret aus, was in der Gemeinschaft oder in diesem Fall im DolmetscherInnenberuf an (translations-spezifischen) Vorstellungen, Werten und Normen bewusst anerkannt wird. Die in den Kodizes enthaltenen Werte und Tugenden erlangen einen anderen Status als die Werte und Tugenden, die nicht in den Kodizes explizit erwähnt werden. Dadurch wirken sich Berufskodizes in vereinheitlichender Art und Weise auch auf Nicht-Mitglieder der jeweiligen Berufsgruppe aus (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:77).

Die Berufskodizes für DolmetscherInnen besitzen als solche keine rechtliche Grundlage und ihre Nichtbefolgung zieht keinerlei rechtliche Konsequenzen nach sich (vgl. Leinonen 2007:230), deshalb unterliegt es der Entscheidung des Dolmetschers/der Dolmetscherin, inwieweit er/sie den Berufskodizes Folge leisten möchte. Inghilleri (2012:27) drückt es wie folgt aus: „Codes of ethics are not legally binding contractual agreements. Interpreters comply with codes of ethics not from fear of prosecution but from a sense of duty and professional obligation.“

Obwohl Berufskodizes für den DolmetscherInnenberuf einen Leitfaden bieten, befassen sie sich laut Cynthia B. Roy (1993) nur damit, zu erklären, was DolmetscherInnen *nicht* tun dürfen. Was aber erlaubt ist und inwiefern der Dolmetscher/die Dolmetscherin in den Gesprächsverlauf eingreifen darf, wird nicht erklärt: „While descriptions and standards of ethical practice extensively, sometimes exhaustively, list what interpreters should not do, they seldom, if ever, explain what interpreters can do [...]“ (ebd.:347).

Zugleich scheinen Berufskodizes für DolmetscherInnen laut Leinonen (2007) nicht die Komplexität des Gesprächsablaufs zu berücksichtigen, der während einer Dolmetschung zustande kommt. „Interpreting is conducted by the means of talk and by the regularities of human interaction, and whether these enable or restrict the application of the rules does not appear to be taken into account“ (Leinonen 2007:237).

Aus diesem Grund meint Leinonen (vgl. 2007:238), dass eine professionelle Auseinandersetzung mit den berufsethischen Prinzipien, die in den Berufskodizes angeführt werden, nur dann vonstatten gehen kann, wenn die DolmetscherInnen sich professionelles Wissen und ein Konzept über die Grundlagen der Kommunikation in alltäglichen und institutionellen Gesprächen, Interaktionen etc. aneignen würden. Auch Roy (vgl. 1993:348) meint, dass die translatorische Tätigkeit, die DolmetscherInnen ausführen, sehr komplex ist und ein breites Wissen über die Organisationen erfordert, für die sie arbeiten. Zudem

erfordert der DolmetscherInnenberuf eine Auseinandersetzung mit der Grammatik, der Sprache und dem Diskurs, die in einer gegebenen Situation auftauchen können. Ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin sollte wissen, wie er/sie flexibel bleiben und sich jeder Situation anpassen kann. Doch das ist noch nicht alles, denn Wissen alleine reicht nicht aus. DolmetscherInnen brauchen noch die Fähigkeit, in schwierigen Situationen Entscheidungen treffen zu können. Genau auf diese Fähigkeit wird im nächsten Unterkapitel eingegangen.

1.4 Dilemma-Situationen

Unter einem Dilemma wird ein Konflikt zwischen Werten und Pflichten verstanden, d. h., dass sich unter der Erwägung aller Werte und Pflichten unterschiedliche Handlungen ergeben würden, aber nur eine ausgeführt werden kann. Dabei kann die Handlung nur unter Verletzung der Werte und Pflichten vollzogen werden, die der anderen Handlungsoption zugrunde liegen (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:78). So ist es zum Beispiel richtig, die Entscheidungen einer Frau, die sie in Hinblick auf ihren Körper trifft, zu respektieren, aber es ist auch richtig, das Leben eines ungeborenen Kindes zu schützen. Es ist richtig, sich nicht in die zwischenstaatlichen Angelegenheiten souveräner Staaten einzumischen, aber es ist auch richtig, Menschen zu beschützen, die in Konfliktzonen abgeschlachtet werden (vgl. Kidder 1995:16). In solchen Situationen muss eine „right-versus-right“ (Kidder 1995:17) Entscheidung getroffen werden, die sich von Entscheidungen von „right-versus-wrong“ (ebd.) unterscheidet. In den Entscheidungen von „right-versus-wrong“ liegt eine moralische Versuchung und kein Dilemma vor. So ist die Tatsache, ob man Steuern hinterzieht oder unter Eid lügt, von allen Seiten her betrachtet falsch (vgl. ebd.). In den Situationen von „right-versus-right“ sind tiefe und zentrale Werte betroffen, die miteinander verglichen werden müssen. In solchen Situationen kann keine der Optionen als falsch bezeichnet werden (vgl. ebd.).

DolmetscherInnen begegnen Situationen von „right-versus-right“ und auch „right-versus-wrong.“ Laut Hoza (2003:6) wird den DolmetscherInnen in der Ausbildung und auch in der Praxis der Eindruck vermittelt, dass ihre Entscheidungen ethisch begründet werden können, solange sie den Berufs- und Ehrenordnungen der Verbände folgen. Ein Beispiel könnte die folgende Situation sein:

There's a doctor, Deaf patient, and interpreter in the doctor's office. Some important tests have been done on the patient. The doctor says, 'Here, you can just read the report on the tests' and gives the paper to the patient. The Deaf man takes the paper, looks at them briefly, and subsequently asks a few questions about what he should do next (which the interpreter duly interprets) and then leaves (Baker-Shenk 1992:124).

In diesem Fall weiß der Dolmetscher/die Dolmetscherin, dass Englisch nicht die Muttersprache des gehörlosen Mannes ist und er wahrscheinlich das Geschriebene nicht verstehen wird. Der Mann möchte seine geringen Englischkenntnisse gegenüber dem Arzt nicht zugeben. Der Dolmetscher/die Dolmetscherin weiß das, handelt aber nicht entsprechend, sondern dolmetscht nur die Worte des Arztes, ohne ihn darauf aufmerksam zu machen, dass der Patient kein Englisch kann. Auf diese Weise bekommt der gehörlose Mann nicht die Informationen, die ihm zustehen, weil der Dolmetscher/die Dolmetscherin seinen/ihren ethischen Verpflichtungen nicht nachkam und nur die Worte des Arztes dolmetschte (vgl. Hoza 2003:7).

Es hängt natürlich von der Situation ab, ob das aktive Eingreifen des Dolmetschers/der Dolmetscherin ethisch vertretbar ist oder nicht.

Certainly, becoming too involved in a situation would be unethical. For example, it would generally be unethical for the interpreter to inquire about her own health issues during a medical appointment or to answer a question for one of the parties rather than interpreting the question and eliciting a direct response from that person (Hoza 2003:8f.).

In konkreten Situationen sollte ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin klären, ob das Problem in die ethische Kategorie fällt oder ob es sich im Rahmen der Kommunikation, Interaktion, der interkulturellen Vermittlung usw. befindet, die mit dem DolmetscherInnenberuf einhergehen. Laut Hoza (vgl. 2003:10) sind die Berufs- und Ehrenordnungen der Verbände zwar unerlässlich, weil sie wichtige Leitfäden darstellen, aber sie reichen nicht aus, um wirklich Entscheidungen treffen zu können, denen die Ethik zugrunde liegt. Deswegen sollen DolmetscherInnen über die Prinzipien⁶ hinausgehen, die in den Berufs- und Ehrenordnungen erwähnt werden, denn diese bieten nur eine Möglichkeit der ethischen Analyse an, ohne auf die verschiedenen Dilemma-Situationen einzugehen, die in der Praxis auftauchen können.

Um Dilemma-Situationen zufriedenstellend lösen zu können, gilt es unter den vorhandenen Handlungsoptionen eine möglichst unparteiische Abwägung zu treffen. In diesem Fall bedeutet unparteiisch, dass die Entscheidung vernünftig, unter einer kritischen Haltung sich selbst gegenüber und unter der Zuhilfenahme der Logik erfolgt (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:78). Dabei ist zu berücksichtigen, dass unterschiedliche Kulturen andere ethische Prinzipien als Basis nehmen oder aber dieselben ethischen Prinzipien, die sich im Vergleich zu anderen Kulturen in ihrer Wichtigkeit unterscheiden. (vgl. Hoza 2003:26). So wird von DolmetscherInnen in Japan erwartet, dass sie keinen professionellen

⁶ Laut Kidder (1995) existieren in der Moralphilosophie drei Prinzipien, mit denen Entscheidungen in Dilemma-Situationen getroffen werden können: „End-based thinking“, „[r]ule-based thinking“ (Kidder 1995:24) und „[c]are-based thinking“ (ebd.:25). Diese drei Prinzipien sind in der gegebenen Dilemma-Situation als Grundlage für das Handeln zu Rate zu ziehen und abzuwägen, sie sind aber kein Garant dafür, dass die Situation zufriedenstellend gelöst werden kann.

Abstand zu den Beteiligten und der Situation haben, was sich sehr stark von den Erwartungen an DolmetscherInnen in den USA unterscheidet:

Specifically, the Japanese interpreter is expected to be involved with those with whom she works (having a group orientation) and the American interpreter is expected to have clear professional boundaries with those with whom she works (having an individual rights orientation) (Hoza 2003:28).

In konkreten Dolmetschsituationen müssen Entscheidungen sehr schnell getroffen werden, die das Leben der betroffenen Personen beeinflussen können (Hoza 2003:1). Die DolmetscherInnen müssen verstehen, dass ihre Entscheidungen immer gewisse Folgen in dem jeweiligen Zusammenhang nach sich ziehen können (vgl. ebd.:34). Hoza (ebd.) spricht von der „Interpreter Sensibility“ (ebd.:34) und erwähnt dabei vier Komponenten, die DolmetscherInnen entwickeln und beherrschen sollten: „ethical standards, interpreting metaphor/model, social awareness, and self-awareness“ (ebd.:35). Hoza (2003) versteht unter „ethical standards“ die Art und Weise, wie DolmetscherInnen die Berufskodizes verstehen, wie sie die ethischen Prinzipien in der Praxis umsetzen und wie sie Entscheidungen treffen. „Interpreting metaphor/model“ beschreibt, wie DolmetscherInnen während der Dolmetschung mit den linguistischen, kulturellen etc. Schwierigkeiten umgehen, wie sie die Interaktion gestalten und wie sie die Rolle eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin definieren, d. h. Helfer, Maschine, Kommunikationsvermittler etc.⁷ „Social awareness“ ist laut Hoza der Grad des Wissens der DolmetscherInnen über die Werte und Normen in den verschiedenen Kulturen und unter den verschiedenen Gruppen, d. h. welche Erwartungen, Weltbilder, ethischen Prinzipien, welchen Glauben etc. diese Gruppen und Kulturen haben. Unter „self-awareness“ versteht Hoza, inwiefern die DolmetscherInnen sich ihrer eigenen Voreingenommenheit, Vorurteile, Identität etc. bewusst sind, die ihre Entscheidungen und ihre Arbeit als DolmetscherInnen in irgendeiner Art und Weise beeinflussen könnten (vgl. ebd.:34f.). „Interpreter Sensibility“ ist nicht statisch, sondern ist etwas, was jeder Dolmetscher/jede Dolmetscherin im Laufe seiner/ihrer beruflichen Laufbahn ständig verbessern und vertiefen sollte, denn sie ist ein wichtiger Bestandteil bei der ethischen Entscheidungsfindung und kann diese beeinflussen.

Hoza (2003:35-39) unterscheidet in seinem „Comprehensive Model of Ethical Decision-Making for Interpreters“ fünf Schritte, die im Prozess der Entscheidungsfindung eine wichtige Rolle spielen. Im ersten Schritt muss sich der Dolmetscher/die Dolmetscherin bewusst werden, dass er/sie in der gegebenen Situation die Initiative ergreifen muss. Im ersten Schritt ist noch nicht deutlich, ob es sich um ein Dilemma handelt oder nicht, aber der

⁷ Cynthia B. Roy (1993) erwähnt ebenfalls solche Metaphern wie Maschine, Fenster, Brücke, Telefonleitung, Kanal etc.

Dolmetscher/die Dolmetscherin sollte sich des aufgetretenen Problems bewusst werden. Im zweiten Schritt muss festgestellt werden, ob dieses Problem ein ethisches Dilemma ist oder nicht. Dabei sollen die Leitfäden (d. h. Berufskodizes) bzw. die ethischen Prinzipien unter der Berücksichtigung der Kulturen der Gesprächsparteien hinzugezogen werden. Falls es sich nicht um eine Dilemma-Situation handelt, muss das Problem anders gelöst werden, z. B. durch sprachliche Vermittlung. Falls es eine Dilemma-Situation ist, muss festgestellt werden, ob Berufskodizes oder die ethischen Prinzipien eine Lösung anbieten können. Sollte dem so sein, dann handelt es sich bei dem ethischen Dilemma um eine Entscheidung von „right-versus-wrong.“ Falls die Berufskodizes oder ethischen Prinzipien keine Lösung anbieten können, dann handelt es sich bei dem Problem um eine Situation von „right-versus-right“. Im vierten Schritt müssen die möglichen Handlungsoptionen analysiert und miteinander verglichen werden. Im fünften Schritt wird eine Option gewählt und ausgeführt. Dieser Schritt beinhaltet auch die Verantwortung, die ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin nach der Entscheidung für die möglichen Folgen zu tragen hat.

Im professionellen Umgang gehen berufsethische Prinzipien den persönlichen Werten meistens vor, allerdings können sie außer Kraft gesetzt werden, wenn durch sie die Gesundheit und das Leben eines Menschen in Gefahr gebracht werden würde (vgl. Hebenstreit/Marics 2015:79). Wie oben bereits erläutert wurde, stellen die ethischen Prinzipien und Normen Leitfäden und Orientierungshilfen dar, müssen aber in einzelnen Situationen miteinander verglichen, befolgt oder auch verworfen werden. In der Berufs- und Ehrenordnung des BDÜ steht dazu, dass die DolmetscherInnen ihren Beruf „objektiv und nach bestem Wissen und Gewissen“ (BDÜ 2014:1) ausüben sollten. Das setzt die Auseinandersetzung mit ethischen Prinzipien und einen gewissen Grad an individueller Entscheidungskompetenz bei einem Dolmetscher/einer Dolmetscherin voraus.

DolmetscherInnen müssen sich mit der vollen Komplexität ihres Berufes auseinandersetzen, sich der berufsethischen Prinzipien bewusst sein und sie als Leitfäden für ihr Handeln benutzen. Gleichzeitig ist es für sie unumgänglich, in ihrem Beruf flexibel zu bleiben und sich den verschiedenen Situationen anzupassen, die während eines Einsatzes auftauchen können. Auch wird von ihnen verlangt, dass sie ethisch begründete Entscheidungen treffen, wenn sie sich in einer Dilemma-Situation wiederfinden. Vertraulichkeit, Unparteilichkeit/Neutralität, Vollständigkeit/Genauigkeit, respektvoller Umgang mit den GesprächsteilnehmerInnen, Professionalität und die Entscheidungsfindung in Dilemma-Situation — all das müssen DolmetscherInnen erfüllen. Wie DolmetscherInnen sich bei ihrer Arbeit verhalten, hat einen Einfluss auf den Ausgang des Gesprächs, aber auch auf das Image, den Status und das Prestige dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft.

2. Macht, Image, Status und Prestige

2.1 Eine Begriffsannäherung

2.1.1 Macht

Unter dem Begriff „Macht“ wird der Umstand verstanden, dass eine Person oder Gruppe die Meinungen, Handlungen oder Entscheidungen einer anderen Person oder Gruppe beeinflusst, auch gegen deren Willen (vgl. Kadrić 2011:39). Die Macht taucht in zwischenmenschlichen Beziehungen auf und umfasst „Überlegenheit, Führung und Gehorsam, Überordnung und Unterordnung, Einfluss, Prestige und Autorität“ (Stammer ²1969:650). Macht ist folglich asymmetrisch und hängt von den Ressourcen ab, die eine Person besitzt (vgl. Sahner ³2014:278). Diese Ressourcen tragen zur Beeinflussung anderer Personen bei. Mira Kadrić (2011:40) erwähnt (nach French/Raven 1968 und Raven 1992) sechs Machtmittel, mit denen Personen auf andere Einfluss nehmen können. Das erste Mittel ist die Einflussnahme durch Belohnung, womit die Macht ausgedrückt wird, einer Person Vorteile zu verschaffen oder Negatives von ihr fernzuhalten. Das zweite Mittel ist der Zwang, d. h. die Beeinflussung einer Person durch die Androhung negativer Folgen. Als Drittes wird das Mittel der legitimen Macht genannt, mit der PolizistInnen, LehrerInnen etc. ausgestattet sind und die durch die Anweisungen, die sie erteilen, andere beeinflussen können. Macht besitzen auch Persönlichkeiten, die in der Gesellschaft hoch angesehen sind oder eine hohe Stellung haben. Heutzutage sind es z. B. bekannte SchauspielerInnen oder SportlerInnen, die eine „Identifikationsmacht“ (Kadrić 2011:40) ausüben. Eine andere Art der Macht kann durch ExpertInnen ausgeübt werden, die über ein spezifisches Wissen verfügen und andere damit beeinflussen können. Als letztes führt Kadrić (vgl. ebd.) die Macht von Personen an, die über mehr Informationen als andere verfügen und diese Informationen auswählen oder verfälschen können, um andere Menschen damit zu beeinflussen.

Macht wird in der Gesellschaft durch verschiedene Formen ausgedrückt. Wie ist das Verhältnis von DolmetscherInnen und Macht? DolmetscherInnen tragen eine sehr große Verantwortung auf ihren Schultern, und da sie praktisch in ihrer Tätigkeit nicht kontrolliert werden können, besitzen sie auch sehr viel Macht. Vor allem der Einsatz von LaiendolmetscherInnen bei Asylanträgen zeigt das Ausmaß der Macht, die DolmetscherInnen innehaben und die zu Misstrauen seitens der Behörden und der AsylbewerberInnen führt: Sie sind meistens die Einzigen, die beide Sprachen beherrschen und die dazu beitragen, ob ein Antrag angenommen oder abgelehnt wird. Es kommt sogar vor, dass AsylbewerberInnen erst merken, dass ihre Angaben falsch gedolmetscht worden sind, wenn sie sich die Ablehnung

ihres Antrags mit einem Anwalt anschauen (vgl. Kirst 2015). Da nichtprofessionelle DolmetscherInnen weder ausgebildet noch beeidet sind, herrscht seitens der Gesellschaft großes Misstrauen⁸ darüber, ob sie ihre Arbeit neutral und korrekt erledigen können (vgl. Pöllabauer 2005:25ff., 58ff.; Kirst 2015; Hasselmann 2016). Das wirft natürlich ein schlechtes Licht auf die DolmetscherInnen und beeinflusst das Image, den Status und das Prestige dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft.

2.1.2 Image

Der Begriff „Image“ ist ein relativ junger Begriff in der deutschen Sprache⁹. Er bezeichnet das Bild oder eine Vorstellung, die jemand von einem Gegenstand hat (vgl. Reinhold/Lamnek/Becker ⁴2000:283). Eine etwas ausführlichere Definition ist im *Lexikon zur Soziologie* von Werner Fuchs-Heinritz [u.a.] (⁵2011) zu finden. Dort wird Image als „die Gesamtheit der Vorstellungen, Einstellungen, Gefühle usw., die eine Person oder eine Gruppe im Hinblick auf etwas Spezielles (z. B. einen Markenartikel, einen Parteiführer, ein Nachbarvolk, die eigene Person oder Gruppe)“ (Klima ⁵2011a:295) hat, bezeichnet. Es ist also etwas Subjektives, das einen Gegenstand, von dem man sich ein Bild macht, generalisiert und stereotypisiert und auf diese Weise zu Klischees führt (vgl. Beck 2007:18). Etwas Ähnliches schreibt auch Gerhard Kleining (vgl. ²1969:444) in seinem Eintrag im *Wörterbuch der Soziologie* von Wilhelm Berndorf (²1969). Er meint, dass das Image eine subjektiv gewertete Vorstellung ist, die eine Person mithilfe ihrer psychischen, sozialen und kulturellen Eigenheiten von der Realität bildet. Diese subjektive Wertung kann entweder positiv oder negativ ausfallen und bei unterschiedlichen Personen oder Gruppen auch unterschiedlich sein (vgl. Beck 2007:19). Das Image eines Gegenstandes ist nicht statisch sondern dynamisch und kann sich aufgrund verschiedener Maßnahmen (z. B. Werbung, Public Relations) oder durch äußere Umstände ändern (vgl. Beck 2007:19; Kleining ²1969:445). Kleining (vgl. ²1969:445) führt außerdem noch an, dass Images von Weltbildern sehr stabil sind und sich nur sehr schwer ändern lassen, wohingegen Images von Themen, die wir im Tagesgeschehen aufschnappen, sich rasch verändern können.

Kenneth E. Boulding (1958:9f.) meint, dass Images — das subjektive Wissen über einen Gegenstand — das Verhalten eines Menschen bestimmen können, denn sie basieren auf

⁸ Die Macht von DolmetscherInnen und das Misstrauen ihnen gegenüber sind zwei Thematiken, die bei der Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion für AutorInnen und RegisseurInnen besonders interessant erscheinen. Dazu mehr im Kapitel 3.3.

⁹ Das Buch „The Image“ (1956) des amerikanischen Wirtschaftswissenschaftlers Kenneth E. Boulding war eines der ersten Werke, das sich mit diesem Begriff auseinandersetzte. Der deutsche Titel dieses Buches lautet „Die neuen Leitbilder“ (1958), was die Neuheit des Begriffes „Image“ unterstreicht.

den Erfahrungen, die ein Mensch in seinem Leben gemacht hat. Durch diese Subjektivität unterscheidet sich ein Image vom Wissen, das objektiv ist und Gültigkeit und Wahrheit beinhaltet (vgl. ebd.:9). Auf diese Weise hat jedes Image einen Bedeutungsgehalt, der insbesondere durch die Symbolik, die einem Gegenstand zugrunde liegt, ausgedrückt wird und mit dem sich Menschen identifizieren können. Dadurch definieren Menschen Teile ihrer Identität für sich selbst und auch für andere (vgl. Kleinig ²1969:446).

Besonders beim Marketing spielt der Symbolgehalt eines Gegenstandes, mit dem sich Menschen identifizieren sollen, eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund wird versucht, Firmen, Waren, Berufsstände etc. in der Öffentlichkeit positiv zu präsentieren und attraktiv zu halten. Auf diese Weise können sich möglichst viele Menschen mit dem Image eines Gegenstandes identifizieren (vgl. ebd.). Massenmedien spielen dabei eine entscheidende Rolle und sollten in ihrer Wirkung nicht unterschätzt werden. Beck (vgl. 2007:27) führt an, dass das Image von DolmetscherInnen in der Öffentlichkeit vor allem durch die Darstellung dieser Berufsgruppe in fiktiven Werken beeinflusst wird. Die Darstellung kann entweder positiv oder negativ sein und das Image der DolmetscherInnen dementsprechend beeinflussen und zur Bildung von Stereotypen führen (vgl. Mokosch 2012:69)¹⁰. Dieser Umstand ist für den empirischen Teil dieser Arbeit in Kapitel 6 besonders wichtig und soll dort näher untersucht werden.

Ein anderer Begriff, der mit dem Image im Zusammenhang steht, ist der Status. Genauso wie das Image beeinflusst er das „Bild“, das Menschen über eine Person oder eine Berufsgruppe haben. Diesem Begriff widmet sich der nächste Abschnitt.

2.1.3 Status

Im Gegensatz zum Begriff Image, der durch kurze Lexika-Einträge glänzt, sind die Einträge zum Status viel länger und bieten verschiedene Definitionen an. Jörg Rössel (vgl. ³2014b: 517) schreibt in seinem Eintrag im *Wörterbuch der Soziologie* von Endruweit/Trommsdorff/Burzan (³2014), dass der Status auf vierfache Weise definiert werden kann: Dieser Begriff kann als Synonym zur sozialen Position einer Person in der Gesellschaft stehen, oder synonym zum Begriff des Standes verwendet oder mit Prestige gleichgesetzt werden oder schließlich die Stellung einer Person im Rahmen der sozialen Ungleichheit beschreiben (vgl. Rössel ³2014b:517). Es ist zu sehen, dass die Definition dieses Begriffs vielfältig und nicht eindeutig ist.

Dem Status einer Person werden verschiedene Elemente zugeschrieben, die unter der

¹⁰ Zur Darstellung von DolmetscherInnen in fiktiven Werken siehe Kapitel 3.

Beeinflussung von verschiedenen Variablen stehen. Lamnek (vgl. ⁴2000b:650) erwähnt (nach Parsons) sechs Variablen, die den Status eines Individuums bestimmen. Der Status einer Person ist von ihrer Herkunft, ihren Eigenschaften und Leistungen, dem Eigentum, das sie besitzt, der Autorität, die sie ausstrahlt, und von ihrer Macht abhängig (vgl. Lamnek ⁴2000b:650). Eine Person besitzt mehrere Status in einer Gesellschaft, die zusammengezählt den Gesamtstatus eines Individuums ausmachen (vgl. ebd.). Der Status bestimmt den Platz, den eine Person in einer Gesellschaft einnimmt, und die Rolle, die diese im sozialen Gefüge spielt, was Verpflichtungen und die Erwartungen an ein bestimmtes Verhalten nach sich zieht (vgl. Kluth 1957:91). Wenn einer Person keine bestimmte Position in der Gesellschaft zugewiesen ist, besitzt sie folgendermaßen keinen Status und auch keine Rolle in der Gesellschaft und wird mit ständig neuen Erwartungen an ihr Verhalten konfrontiert (ebd.:92).

Was den Status von DolmetscherInnen angeht, ist er in der Gesellschaft nicht festgelegt und wird mit jenem ihrer KundInnen verknüpft, die von DiplomatInnen bis zu MigrantInnen reichen (vgl. Pöchlhammer 2000:64). Aufgrund dieser Tatsache ist zu sehen, dass der soziale Status nicht nur durch die Leistungen und Fähigkeiten einer Person erworben, sondern auch von der Gesellschaft bestimmt wird (Beck 2007:20). Beck (vgl. ebd.) meint, dass es genau aus diesem Grund schwer fällt, den eigenen Status zu beeinflussen, wohingegen die Beeinflussung des Images vergleichsweise leicht ist.

Der Status einer Person hängt von dem Prestige und dem Ansehen ab, den sie in dem gesellschaftlichen Gefüge besitzt (vgl. Kluth 1957:97; Dahrendorf ²1969:1011; Lamnek ⁴2000b:649; Beck 2007:20), daher widmet sich der nächste Abschnitt dieser Arbeit den Begriffen „Prestige und Ansehen“.

2.1.4 Prestige/Ansehen

Was ist Prestige¹¹? Eine Antwort auf diese Frage können die fachspezifischen Lexika geben, in denen eine mehr oder weniger ähnliche Definition zu diesem Begriff zu finden ist. In Werner Fuchs-Heinritz [u.a.] (⁵2011) *Lexikon zur Soziologie* wird Prestige folgendermaßen definiert:

Sozialprestige, soziales Ansehen, Bezeichnung für Wertschätzung, die eine Person oder eine Gruppe (z.B. eine Berufsgruppe) bzw. die Inhaber eines bestimmten sozialen Status genießen. Häufig wird der Begriff des P.s mit dem sozialen Status gleichgesetzt; er drückt dann die Bewertung einer bestimmten Position aus (Klima ⁵2011b:524).

¹¹ Der Begriff stammte von dem lateinischen Ausdruck „*praestigiae*“, was für die Gaukelei und die Tricks der Spielleute stand. Über das französische „*prestige*“ — Täuschung, Illusion, Zauber, Reiz und Charm — kam es schließlich in die deutsche Sprache (vgl. Korff 1966:27).

Außerdem hängt Prestige in dieser Definition von der politischen und ökonomischen Macht ab, die eine Person besitzt (vgl. ebd.). Die Definition des Prestige-Begriffs sieht im *Soziologie-Lexikon* von Reinhold/Lamnek/Becker (⁴2000) sehr ähnlich aus. Dort wird Prestige als „soziales Ansehen, Anerkennung bzw. Wertschätzung einer Person, einer Gruppe oder auch einer sozialen Position“ (Lamnek ⁴2000a:506) verstanden. Dieses kann durch den Vergleich von verschiedenen Positionen hoch oder niedrig sein (vgl. ebd.:507).

Ein Blick in zwei weitere Lexika macht deutlich, dass die Definitionen alle ähnlich klingen: „Unter Prestige (engl. prestige) versteht man in der Soziologie das Ansehen, die Wertschätzung und die Anerkennung, die bestimmten Personen, sozialen Gruppen oder sozialen Positionen entgegengebracht wird. Prestige basiert also auf einem rationalen Konzept: der Wahrnehmung und Bewertung durch andere Menschen“ (Rössel ³2014a:364). Im *Wörterbuch der Soziologie* von Wilhelm Bernsdorf (²1969) steht, dass Prestige „jetzt vermutlich am häufigsten gleichbedeutend mit ‚Ansehen‘ verwendet“ (ebd. ²1969:837) wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in den vier oben erwähnten Lexika Prestige als Synonym zum Ansehen gilt. Wenn man die Einträge für „Ansehen“ betrachtet, wird man in diesen vier Lexika auf Prestige verwiesen. Aber haben Prestige und Ansehen wirklich die gleiche Bedeutung oder sind es zwei unterschiedliche Begriffe? Dafür muss man sich die Faktoren ansehen, die zur Bildung von Prestige, insbesondere Berufsprestige führen.

Der Soziologe Donald Treiman schreibt in seinem Werk *Occupational Prestige in Comparative Perspective* (1977), dass jeder modernen Gesellschaft eine effiziente Arbeitsteilung zugrunde liegt, die durch die verschiedenen Rollen entstanden ist, die die unterschiedlichen Berufszweige in der Gesellschaft haben. Durch diese Teilung besitzen Menschen mit unterschiedlichen Berufen unterschiedliche Ressourcen. Unter Ressourcen werden Wissen und Fähigkeiten, Autorität und Besitz verstanden, die zu unterschiedlichen Machtausprägungen führen. Auf diese Weise entsteht eine Berufshierarchie, die sich an der Macht, die jedem Berufszweig zugrunde liegt, orientiert. Die Macht, die durch die Kontrolle über seltene Ressourcen entsteht, führt zu unterschiedlichen Privilegien, die die verschiedenen Berufszweige besitzen. Macht und Privilegien haben einen hohen Stellenwert in einer Gesellschaft. Aus diesem Grund haben Menschen, die einer Berufsgruppe mit viel Macht und Privilegien angehören, ein höheres Ansehen in der Gesellschaft (vgl. ebd.:5). Zusammenfassend, mit Worten Treimans wiedergegeben, sieht dieser Vorgang wie folgt aus: „[...] the division of labor gives rise to characteristic differences in power, and power begets privilege, and power and privilege beget prestige [...]“ (ebd.). Treiman (vgl. ebd.:20) führt außerdem noch an, dass jede Gesellschaft Werte und Normen besitzt, mit denen alles in einer Gesellschaft beurteilt wird. Je höher der moralische Wert einer Sache ist, desto höher ist auch

ihr Prestige, das Treiman (vgl. ebd.) als Synonym zu Ehre, Achtung, Respekt, Ruf und Ansehen sieht.

Der Soziologe Heinz Kluth versteht in seinem Werk *Sozialprestige und sozialer Status* (1957) Prestige und Ansehen nicht als Synonyme. Obwohl sie seiner Meinung nach im allgemeinen Sprachgebrauch synonym verwendet werden, haben sie unterschiedliche Bedeutungen (vgl. Kluth 1957:7). Laut Kluth (vgl. ebd.:46) kann Ansehen nur innerhalb einer bestimmten Gruppe oder zwischen gleichrangigen Gruppen bestehen. Es beruht darauf, dass die Leistung des/der Einzelnen von anderen verstanden und nachvollzogen werden kann. Das Prestige besteht nur innerhalb von Gruppen mit unterschiedlichem Rang. Dadurch kann die Leistung, die die Grundlage für Prestige darstellt, von anderen nicht nachvollzogen werden. Auf diese Weise entsteht der Glaube, dass diese bestimmte Leistung nur von einer bestimmten Gruppe vollbracht werden kann.

Wenn Leistung also gemessen, getestet und verstanden werden kann, dann existieren weniger feste Zuordnungen, die den Menschen einen Rang oder Prestige in der Gesellschaft verleihen. Vielmehr führt dieses Verständnis zu Respekt gegenüber der Leistung anderer und verleiht den Menschen innerhalb einer Gesellschaft Ansehen (vgl. ebd.:47).

Im Gegensatz zu Kluth, für den Prestige als etwas gilt, das nicht nachvollziehbar ist (vgl. ebd.:46), sieht Wilhelm Korff (vgl. 1966:28) Prestige als etwas, das durch die Aufstiegschancen, die in einer auf Gleichheit bedachten Gesellschaft existieren, erreicht werden kann — Prestige wird zu etwas Erstrebenswertem und Erreichbarem.

In diesem Zusammenhang erscheint der Begriff des „Berufsprestiges“ besonders wichtig, denn in der Soziologie wird dieser als der wichtigste Bestandteil des Ansehens einer Person in der Gesellschaft betrachtet (vgl. Svalastoga ²1969:837). Das ist darauf zurückzuführen, dass eine Berufsposition, wie oben schon erläutert, Macht und Privilegien nach sich zieht, die die wichtigsten Faktoren bei der Beurteilung des Prestiges einer Person darstellen. In seinem Eintrage zum Prestige verfeinert Lamnek (⁴2000a:507) die Kriterien, die eine Einschätzung des Berufsprestiges ermöglichen. Er bezieht sich in seiner Definition auf den Soziologen Karl Martin Bolte (1959) und meint, dass das „soziale Ansehen, der Grad der Verantwortung, die Ausbildung und das erforderliche Können [...] [sowie] der Grad des Einflusses, der Verantwortung, der Kontrollmöglichkeiten anderer, des eigenen Dispositionsspielraums, die erforderliche Intelligenz und das nötige Training, aber auch aus der Vergangenheit überlieferte Bewertungsmaßstäbe“ (Lamnek ⁴2000a:507) eine wichtige Rolle bei der Prestigezuteilung einer Person spielen. Das sind alles Faktoren, die bei Treiman (1977) zu Fähigkeiten und Fertigkeiten, Autorität und Besitz zählen.

Prestige wird seit Beginn des letzten Jahrhunderts erforscht. Interessanterweise richten SoziologInnen ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Erforschung des Berufsprestiges,

denn der Beruf einer Person signalisiert ihrer Umgebung, über welchen Bildungsgrad diese Person verfügt, welchen Platz sie im sozialen Gefüge der Gesellschaft einnimmt und wie sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach verhält (vgl. Waldherr 1982:6). Die Prestigeforschung verläuft normalerweise wie folgt: Es findet eine repräsentative Auswahl der Bevölkerung in verschiedenen Ländern statt, die die Berufe, die in der Gesellschaft existieren, nach ihrem Prestige beurteilen sollen. Dabei entsteht eine Berufsprestige-Skala, die unabhängig von Alter, Geschlecht, Bildung, Nationalität, und Beruf der Befragten und auch vom Zeitpunkt (ob vor dem Zweiten Weltkrieg oder nach dem Zweiten Weltkrieg bis jetzt) der Befragung relativ geringe Abweichungen aufweist und größtenteils konstant bleibt (vgl. Lamnek 2000a: 507). Beim Vergleichen der Berufsprestige-Skalen aus unterschiedlichen Ländern und unterschiedlichen Epochen kommt Treiman (vgl. 1977:103) zu dem Schluss, dass die Rangordnung des Berufsprestiges einen universellen Charakter besitzt, der auf der ganzen Welt gilt: Führungspositionen oder Berufe, die einen hohen Grad an Expertenwissen erfordern, sind überall hoch angesehen, einfache Angestellte oder gelernte Arbeitskräfte sind in der Mitte der Prestigeskala anzutreffen und Berufe, in denen unqualifiziertes Personal angestellt wird, rangieren auf der Prestigeskala ganz weit unten (vgl. Treiman 1977:103).

Diese Universalität könnte darauf zurückzuführen sein, dass Berufsprestige durch Massenmedien, Erziehung und Ausbildung sozial vermittelt wird. Dadurch werden den Menschen bestehende Berufshierarchien bewusst, was zu Übereinstimmungen in den Prestigebewertungen der einzelnen Berufe in unterschiedlichen Ländern führt (vgl. Waldherr 1982:12).

Wie sieht es nun mit dem DolmetscherInnenberuf aus, welches Berufsprestige haben VertreterInnen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft? Um diese Fragen zu beantworten, sollen in den nächsten Abschnitten die Arbeiten von Dorothea Beck (2007), Lisa Carina Berger (2012) und Sabrina Mokosch (2012) vorgestellt werden, die sich mit Prestige, Image und Status von DolmetscherInnen in der Gesellschaft beschäftigen.

2.2 Studien zum Image, Status und Prestige von DolmetscherInnen

In diesem Teil der Arbeit werden Studien aufgeführt, die sich mit dem Image, Status und Prestige von DolmetscherInnen aus der Sicht von Außenstehenden beschäftigen. Das ist für die empirische Untersuchung in Kapitel 6 interessant. Es gab auch Studien, die sich mit dieser Thematik aus DolmetscherInnensicht auseinandersetzten. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wenn all diese Studien hier erläutert werden würden, deswegen sei hier auf einige Studien, die sich mit dem Selbstbild von DolmetscherInnen beschäftigen, verwiesen: Kurz 1983, 1991; Feldweg 1996; Brandstötter 2009; Katan 2009; Zwischenberger 2013.

Wie werden DolmetscherInnen in der Öffentlichkeit wahrgenommen? Dafür muss untersucht werden, wie Menschen über DolmetscherInnen denken, die selbst keine sind. Genau damit beschäftigen sich die folgenden Studien.

2.2.1 Beck (2007)

Dorothea Beck stellte im Jahr 2007 ihre Studie zum Thema Image und Status von DolmetscherInnen aus Laiensicht vor. Das Ziel ihrer Studie war es, Meinungen über das Image und den Status von DolmetscherInnen von Menschen zu erhalten, die selber keine DolmetscherInnen sind, und damit einen Trend in der Gesellschaft festzustellen, der in weiteren Studien näher untersucht werden müsste (vgl. Beck 2007:51). Für ihre Befragung verteilte sie Fragebögen an zwei Gruppen von ProbandInnen: Die erste Gruppe bestand aus Menschen, für die schon gedolmetscht worden war. Die zweite Gruppe setzte sich aus Menschen zusammen, die noch keine Erfahrung mit DolmetscherInnen und mit dem Dolmetschen hatten. Insgesamt nahmen 20 ProbandInnen in der ersten und 80 ProbandInnen in der zweiten Gruppe an der Befragung teil. Ihr Fragebogen setzte sich aus 25 teils offenen und teils geschlossenen Fragen für die erste Gruppe und aus 21 Fragen für die zweite Gruppe zusammen, die viele Themenbereiche behandelten. Für die vorliegende Arbeit sind vor allem die Fragen zum Image, zu den typischen Eigenschaften und zum Verhalten von DolmetscherInnen relevant. Auf sie wird deshalb auch näher eingegangen. Wer detaillierte Ergebnisse zu anderen Fragen sucht, findet sie in Becks (2007) Werk.

Durch die Umfrage konnten laut Beck (vgl. ebd.:76) einige Vorurteile bestätigt werden, die DolmetscherInnen bei Laien vermuten. So verbinden 21 ProbandInnen mit dem Beruf der DolmetscherInnen die Stereotypen „ÜbersetzerInnen“. „Auslandsaufenthalte, Reisen, Urlaub“ wurden von 12 TeilnehmerInnen angegeben und „SimultandolmetscherInnen bzw. jemand/Frau im Hintergrund mit Kopfhörern in einer engen Kabine, Spiegelwand“ von 10 Personen (vgl. 2007:53, 76). Das Stereotyp, dass das Dolmetschen ein Frauenberuf sei, konnte nicht bestätigt werden, denn zwei Drittel der ProbandInnen gaben an, dass der Beruf der DolmetscherInnen sowohl ein Männer- als auch ein Frauenberuf sei, und nur ein Drittel der TeilnehmerInnen kreuzten die Antwortmöglichkeit „eher Frauenberuf“ an. Niemand entschied sich für die Antwort „eher Männerberuf“ (vgl. 2007:59, 77). Was die Assoziationen zu Einsatzbereichen betrifft, wurden die Bereiche „Diplomatie, Politik“ (17 Prozent), „Geschäftsbeziehungen, Wirtschaft“ (10 Prozent) und „Konferenzen, Kongresse, Sitzungen“ (9 Prozent) am häufigsten angegeben (vgl. 2007:54). Bei der Frage nach der Befähigung zum Dolmetschen, bei der wieder mehrere Antworten möglich waren, gaben 47 Prozent der ProbandInnen an, dass jeder, der zwei Sprachen fließend spricht, dolmetschen

könne, und ein Drittel der Befragten entschied sich für die Antwort „jemand, der im Ausland war“ (vgl. 2007:66, 79). Gut die Hälfte der TeilnehmerInnen kreuzten die Antwort „zusätzliche Kompetenzen“ und 66 Prozent „Ausbildung“ an, d. h., obwohl immer noch das Bild besteht, dass jeder, der zwei Sprachen spricht und einmal im Ausland gelebt hat, dolmetschen könne, waren sich die meisten ProbandInnen durchaus der Tatsache bewusst, dass Sprachkenntnisse allein nicht ausreichen und eine entsprechende Ausbildung und Zusatzkompetenzen nötig sind, um als DolmetscherIn zu arbeiten. Am häufigsten wurden intellektuellen Kompetenzen wie schnelles Denken bzw. schnelle Auffassungsgabe und hohe Konzentrationsfähigkeit angegeben, gefolgt von sozialen Kompetenzen wie dem Einfühlungsvermögen. Dem folgen fachliche Kenntnisse und die sprachlichen Kompetenz (vgl. 2007:67f., 81f.). Diese Antworten wiesen eine erstaunlich große Bandbreite an Kompetenzen auf, die DolmetscherInnen haben sollten. Das spricht gegen die These der „vollautomatischen Sprachmaschine“ (2007:82) und zeigt, dass Laien sich der vielen und hohen Anforderungen an den DolmetscherInnenberuf bewusst sind.

Was den Status von DolmetscherInnen anbelangt, so konnten die ProbandInnen sich für folgende Antwortmöglichkeiten entscheiden: Der Status von DolmetscherInnen ist vergleichbar mit dem Status „einer Hostess“, „einer/s Fremdsprachensekretärin/Reiseleiters“, „eines Lehrers/Geisteswissenschaftlers“, „eines Arztes/Juristen“, „das hängt von Situation und Kunden ab“ und „anderer“ (vgl. 2007:59). Bei dieser Frage waren Mehrfachnennungen möglich. So machten 51 Prozent der Befragten den Status der DolmetscherInnen von der Situation bzw. von den KundInnen abhängig, ein Viertel verglich DolmetscherInnen mit LehrerInnen bzw. GeisteswissenschaftlerInnen und ein Fünftel mit einer Fremdsprachensekretärin bzw. mit einem Reiseleiter und das restliche Fünftel verteilte sich auf andere Antwortmöglichkeiten (vgl. ebd.). Diese Antworten zeigen, wie in Kapitel 2.1.3 schon angedeutet, dass nicht die Leistungen oder Kompetenzen für den Status von DolmetscherInnen ausschlaggebend sind, sondern dass sich der Status der KundInnen auf die DolmetscherInnen überträgt (vgl. Beck 2007:78). Demzufolge verfügt ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin in der Gesellschaft nur dann über Ansehen und Prestige, wenn seine/ihre KundInnen diese besitzen (vgl. Beck 2007:78).

Bei einer weiteren Frage wurden den TeilnehmerInnen verschiedene Adjektive angeboten, um den Beruf bzw. die Tätigkeit von DolmetscherInnen zu beschreiben. Die große Mehrheit der Befragten entschied sich für die Antwortmöglichkeit „hohe Konzentration erfordernd“ (85 Prozent), dem folgten „anspruchsvoll“ (75 Prozent), „interessant“ (66 Prozent), „anstrengend“ (64 Prozent) und „abwechslungsreich“ (52 Prozent). Fast ein Drittel der Befragten fand den Beruf „unterschätzt“, 15 Prozent fanden ihn „faszinierend“, 7 Prozent „hoch angesehen“ und 2 Prozent „veraltet, weil technische Geräte die DolmetscherInnen

ersetzen können“. Niemand entschied sich für die Antwortmöglichkeiten „weitgehend mechanisch“, „unbedeutend“ und „überbezahlt“ (vgl. 2007:70, 83). Diese Antworten zeigen ein widersprüchliches Bild von DolmetscherInnen, denn obwohl die Anforderungen an den Beruf als hoch angesehen und die DolmetscherInnen für ihre Tätigkeit bewundert werden, findet nur eine Minderheit der TeilnehmerInnen, dass das Dolmetschen und die DolmetscherInnen in der Gesellschaft ein hohes Ansehen genießen (vgl. 2007:70, 83).

In der letzten Frage sollten die ProbandInnen den/die „idealen Dolmetscher/ideale Dolmetscherin“ beschreiben. Dabei wurden die sozialen Kompetenzen am häufigsten angegeben (108 Nennungen): „Zurückhaltung“ (15 Prozent), „freundlich“ (10 Prozent), „Einfühlungsvermögen“ (8 Prozent) und „ruhig, gelassen, besonnen“ (7 Prozent) (vgl. 2007:71). 58 Nennungen entfielen auf die sprachlichen Kompetenzen, wie „perfekte Beherrschung aller Sprachen“ (18 Prozent) und „sprachgewandt/-begabt“ (5 Prozent) (vgl. 2007:71f.). Fast genauso häufig wurden intellektuelle Kompetenzen genannt (50 Nennungen), darunter fallen „Konzentrationsfähigkeit“ (12 Prozent) und „schnelle Auffassungsgabe“ (7 Prozent). Fachliche Kompetenzen und eine große Palette an persönlichen Eigenschaften vervollständigen das Bild (vgl. 2007:72f., 83). Die Liste des/der „idealen Dolmetschers/Dolmetscherin“ umfasst 108 verschiedene Eigenschaften und Kompetenzen, was weit über das Stereotyp hinausgeht, dass jeder, der nur zwei Sprachen spricht, dolmetschen könne.

Bei der Analyse sämtlicher Ergebnisse und Kommentare der Umfrage zeichnet sich ein widersprüchliches Bild vom DolmetscherInnenberuf ab: Einerseits werden der Beruf und die DolmetscherInnen bewundert, andererseits wird ihre Tätigkeit in der Gesellschaft als niedrig eingestuft (vgl. 2007:84). Obwohl viel Unwissen über den Beruf vorherrscht, ist das Image von DolmetscherInnen in der Gesellschaft weitgehend positiv und Klischees und stereotype Vorstellungen wie die des „Sprachautomaten“ und „der nebenbei dolmetschenden Sekretärin“ gelten fast als vollständig überholt (vgl. 2007:84f.).

2.2.2 Mokosch (2012)

Sabrina Mokosch (2012) beschäftigte sich im Rahmen ihrer Masterarbeit mit dem Prestige, Status und Image von DolmetscherInnen aus der Laiensicht. Um dieses Thema näher zu untersuchen, entwarf Mokosch (2012) einen Fragebogen, mit dem sie das Ziel verfolgte, DolmetscherInnen und DolmetschstudentInnen über das Bild zu informieren, das ihr Berufsstand in der Gesellschaft besitzt (vgl. ebd.:120). Mithilfe ihrer empirischen Untersuchung wollte Mokosch (2012) auf die folgenden Fragestellungen eine Antwort erhalten: Welches Bild haben Laien vom DolmetscherInnenberuf? Könnten Fremdsprachen-

lehrerInnen sich vorstellen, als DolmetscherInnen zu arbeiten? Ist Menschen, die selber nicht dolmetschen, der Unterschied zwischen Übersetzen und Dolmetschen bekannt? Wie wird das Prestige von DolmetscherInnen im Vergleich zu anderen Berufen eingeschätzt? Wird das Prestige von DolmetscherInnen von männlichen Teilnehmern niedriger bewertet als von weiblichen Teilnehmerinnen? Wird das Prestige von DolmetscherInnen von Menschen, die DolmetscherInnen kennen, höher bewertet? Ist das Image, der Status und das Prestige von DolmetscherInnen genauso schlecht, wie es in den fiktionalen Werken dargestellt wird? (vgl. ebd.:121f.) Der Fragebogen beinhaltete sowohl offene als auch geschlossene Fragen und wurde an 62 LehrerInnen an einem niederösterreichischen Gymnasium verteilt, von denen 44 Personen den Fragebogen ausfüllten (vgl. ebd.:128). Im folgenden wird eine Auswahl der Ergebnisse vorgestellt. Für eine ausführliche Analyse der Ergebnisse sei hier auf die Masterarbeit von Mokosch (2012) verwiesen.

In Anlehnung an Beck (2007) bezog sich die erste Frage auf die spontanen Assoziationen, die bei den Befragten entstehen, wenn sie an den Beruf des Dolmetschers/der Dolmetscherin denken (vgl.132). Mokosch (2012) wählte das Modell der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (¹¹2010), um die verschiedenen Antworten in Kategorien einzuordnen. Insgesamt sortierte sie die Antworten in acht Kategorien ein. Wie auch bei Beck (2007) war die Antwort „Übersetzen“ bzw. „Übersetzer“ mit 22 Nennungen der Spitzenreiter. Dem folgten „Internationalität/Reisen/große weite Welt“, „Konferenzen, Kongresse“ und „Medien (TV, Nachrichten, Fernsehen)“ mit jeweils 7 Nennungen. Danach kamen internationale Organisationen wie die „UNO“ und die „EU“ und „Stress“ (mit je 6 Nennungen), und „sprachliche Fähigkeiten“ (5 Nennungen) (vgl. ebd.: 133f.). Bei der Frage, ob das Dolmetschen ein Männer- oder ein Frauenberuf sei, antworteten die ProbandInnen ähnlich wie bei Beck (vgl. 2007:59): Etwa ein Drittel der Befragten (30,2 Prozent) hält den DolmetscherInnenberuf für einen typischen Frauenberuf. Nur eine Person entschied sich für die Antwort „männlich“. Die Mehrheit der ProbandInnen (67,4 Prozent) wählte die Antwortmöglichkeit „keine genaue Vorstellung“, was laut Mokosch (2012) bedeuten könnte, dass der DolmetscherInnenberuf gleichermaßen als ein Männer- und Frauenberuf angesehen wird (vgl. ebd.:141ff.). Eine weitere Frage bezog sich auf das Alter des typischen Dolmetschers/der typischen Dolmetscherin. Fast 48 Prozent der Befragten hatten keine genau Vorstellung, wie alt typische DolmetscherInnen seien. Die anderen ProbandInnen gaben ein Alter an, wobei der Durchschnitt aller Altersangaben 40,2 Jahre betrug (vgl. 2012:143ff.). Eine weitere Frage bezog sich auf die Einsatzbereiche der DolmetscherInnen, dabei verteilten sich die Antworten auf 11 Kategorien. „Internationale Organisationen“ wie die EU und UNO wurden am häufigsten genannt (14 Nennungen), dem folgten „der öffentliche Dienst“ (Ämter, Behörden, Gerichte) und „Medien“ (Fernsehen,

Medienbranche) mit jeweils 10 Nennungen. Die Kategorien „Politik“ (9 Nennungen) und „Konferenzen“ (8 Nennungen) kamen auf den vierten und fünften Platz (vgl. ebd.:145ff.).

Im nächsten Frageblock sollten die ProbandInnen den „idealtypischen DolmetscherInnen“ Charaktereigenschaften zuordnen. Mokosch (2012) entwarf dafür ein semantisches Differential in Form einer fünfstufigen bipolaren Likert-Skala (trifft völlig zu <—> trifft völlig zu), auf der vier Adjektiv- und zwei Substantivpaare vorgegeben wurden. Bei den Adjektivpaaren handelt es sich streng genommen nicht um Paare (bis auf ein Paar), sondern um Adjektivgruppen, wobei in der 2. Gruppe den drei Adjektiven „objektiv, neutral, unparteilich“ nur die zwei Adjektive „subjektiv, engagiert“ gegenüber gestellt wurden, was zu Verwirrungen bei den ProbandInnen führen konnte (vgl. ebd.:207). Auch könnten die Gegenüberstellung in der 1. Gruppe und 3. Gruppe irritierend auf die TeilnehmerInnen wirken, weil „unauffällig, zurückhaltend, diskret“ vs. „präsent, kontaktfreudig, kommunikativ“, und „genau, konzentriert, auffassungsfähig“ vs. „locker, innovativ, kreativ“ keine Gegensätze darstellen (vgl. ebd.). Bei der Auswertung erhielten die Adjektive bzw. Substantive an der linken Seite die meiste Zustimmung. Den Adjektiven „objektiv, neutral, unparteilich“ stimmten fast 91 Prozent der ProbandInnen zu und niemand stimmte den Adjektiven am rechten Pol zu. Das Adjektiv „stressresistent“ nahm mit ebenfalls fast 91 Prozent „Zustimmung (links)“ und mit 2,3 Prozent „Zustimmung (rechts)“ den zweiten Platz ein. Dem folgten „genau, konzentriert, auffassungsfähig“ mit 86 Prozent und „ein/e SprachkünstlerIn“ mit 84,1 Prozent Zustimmung (vgl. ebd.:157).

Im nächsten Fragenblock ging Mokosch (2012) nicht mehr auf die Person sondern auf den Beruf der DolmetscherInnen ein, um das Prestige und den Status der ganzen Berufsgruppe näher zu untersuchen. Dafür bediente sie sich wieder einer bipolaren Likert-Skala und stellte den ProbandInnen die Frage, welche Eigenschaften sie dem Beruf der DolmetscherInnen zuordnen würden. Sie sollten Faktoren (mit ihren Gegensätzen) wie akademische Ausbildung, Ansehen des Berufs, anspruchsvolle Tätigkeit, Karriere-möglichkeiten, Einkommen und Nutzen für die Gesellschaft bewerten (vgl. ebd.:207). Die größte Zustimmung erhielt der Faktor „anspruchsvolle Tätigkeit“ (95,5 Prozent), was dafür spricht, dass die ProbandInnen sich durchaus der Tatsache bewusst sind, dass Dolmetschen keine mechanische Tätigkeit ist (vgl. ebd.:161). Auch der Faktor „großer Nutzen für die Gesellschaft“ erhielt eine große Zustimmung (90,9 Prozent) (vgl. ebd.:162). Bei den Gegensatzpolen „akademische Ausbildung erforderlich“ vs. „keine akademische Ausbildung erforderlich“ stimmten gute 86 Prozent darin überein, dass eine akademische Ausbildung erforderlich ist, um als Dolmetscher/Dolmetscherin zu arbeiten. Insgesamt denken gute 77 Prozent der Befragten, dass der DolmetscherInnenberuf ein angesehener Beruf in der

Gesellschaft ist (vgl. ebd.:163). Durch die Auswertung der Ergebnisse ist zu sehen, dass die ProbandInnen die DolmetscherInnen und ihren Beruf größtenteils positiv bewerten.

Abschließend ist zu sagen, dass sich die ProbandInnen von Mokoschs (2012) Befragung vierzigjährige Männer und Frauen als typische DolmetscherInnen vorstellen, die eine akademische Ausbildung genossen haben und bei internationalen Organisationen arbeiten (vgl. ebd.:169).

2.2.3 Berger (2012)

Im Rahmen ihrer Masterarbeit untersuchte Lisa Carina Berger (2012) Image, Status und Prestige von DolmetscherInnen aus Laiensicht. Sie wollte herausfinden, was Menschen, die selbst nicht dolmetschen, über den Berufsstand wissen. Dafür befragte sie SchülerInnen und StudentInnen und wollte zusätzlich zu der Frage, was Außenstehende über DolmetscherInnen wissen, auch herausfinden, ob es einen Wissensunterschied in Hinblick auf den DolmetscherInnenberuf zwischen jungen Menschen vor der Matura/dem Abitur und jungen Menschen, die bereits mit ihrem Studium angefangen haben, gibt (vgl. Berger 2012:60f.). Bereits im Jahr 2009 wurden Fragebögen an die SchülerInnen je einer Schulklasse der 7. Schulstufe in Ungarn und in Wien (20 SchülerInnen) verteilt. Im Jahr darauf verteilte Berger weitere Fragebögen, diesmal an StudentInnen des Studiengangs Physiotherapie und 4 StudentInnen anderer Studienrichtungen an der FH Wien, die von 43 StudentInnen beantwortet wurden. 2010 wurden weitere Fragebögen an eine Wiener Schulklasse verteilt, in dem das Image von DolmetscherInnen im Vergleich zu anderen Berufsgruppen untersucht wurde. Der Fragebogen, der an SchülerInnen verteilt wurde, unterschied sich von dem der StudentInnen, deswegen war kein valider Vergleich der Ergebnisse möglich. Aus diesem Grund wurden die Daten von Berger subjektiv nach ihrem eigenen Ermessen verglichen (vgl. ebd.:68). Im Weiteren soll wieder eine Auswahl der Ergebnisse vorgestellt werden, die für den empirischen Teil dieser Arbeit interessant sein könnten. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Ergebnissen sei wie immer auf das Originalwerk verwiesen (Berger 2012).

Genauso wie Beck (2007) und Mokosch (2012) befragte Berger (2012) ihre ProbandInnen nach den spontanen Assoziationen, die diese über den DolmetscherInnenberuf haben (vgl. ebd.:69). In beiden Gruppen fielen die meisten Antworten der TeilnehmerInnen in die Kategorie „Sprachmittlung“ (jeweils 44 Nennungen), wobei 23 StudentInnen und 11 SchülerInnen bei ihrer Antwort „ÜbersetzerInnen“ bzw. „übersetzen“ angaben (vgl. ebd.: 69f.). Das ist mit den Ergebnissen aus den Studien von Beck (2007) und Mokosch (2012) zu vergleichen und könnte daran liegen, dass Übersetzen und Dolmetschen im allgemeinen

Sprachgebrauch als Synonyme verwendet werden. Die Kategorie „Reisen“ kommt in beiden Gruppen ebenfalls häufig vor (12 Nennungen bei SchülerInnen und 6 bei StudentInnen), wobei Antworten wie „Auslandsreise“, „Flughafen“, „Fremdenführer“ und „Tourismus“ angegeben wurden (vgl. Berger 2012:69, 70f.). Eine andere wichtige Kategorie ist die Politik (5 Nennungen bei SchülerInnen und 6 Nennungen bei StudentInnen), in der Antworten wie „politischen Interessen“, „Parlament“ und „EU“ erwähnt wurden (vgl. ebd.:69f.). Eine Kategorie, die bei der Auswertung der Antworten bei den SchülerInnen entstand, nannte Berger (2012) „Prestige“ (9 Nennungen). Unter diese Kategorie fallen alle Antworten, die Respekt vor der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin ausdrücken. Das sind solche Antworten wie „Dolmetschen für wichtige/berühmte Personen“, „schwieriger Beruf“, „hohe Bezahlung“ etc. (vgl. ebd.:69, 71). Bei den StudentInnen gibt es diese Kategorie ebenfalls, aber da sich die Antworten weniger auf die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin beziehen, sondern mehr die Wertschätzung des DolmetscherInnenberufs als Ganzes ausdrücken, nannte Berger (2012) diese Kategorie „Anspruch“ (5 Nennungen). Darunter fallen Antworten wie „Zeitdruck“, „schwer zu lernen“ etc. (vgl. ebd.:69, 71). Berger (2012) kommt bei ihrer Analyse der ersten offenen Frage zu dem Schluss, dass die StudentInnen mit dem Beruf der DolmetscherInnen eher die Tätigkeit der DolmetscherInnen, wie SprachmittlerInnen und KommunikationsexpertInnen assoziieren, während sich SchülerInnen eher auf die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin konzentrieren und mit diesem Beruf den glamourösen, vielfliegenden Sprachexperten verbinden (vgl. ebd.:71f.). Laut Berger (vgl. ebd.:100) ist das Bild, welches StudentInnen von DolmetscherInnen haben, näher an der Realität und auch umfassender als das der SchülerInnen.

Die zweite offene Frage bezog sich auf die Bereiche, in denen DolmetscherInnen arbeiten. Dabei lagen in beiden Gruppen die Kategorien „Politik“ (21 Nennungen bei den SchülerInnen und 32 bei StudentInnen) und „Medien“ (18 Nennungen bzw. 24 Nennungen) vorne (vgl. ebd.:72f.). In diesen Kategorien wurden Antworten wie „Regierung“, „Außenministerium“, „Diplomatie“, „Botschaften“ bzw. „TV“, „Presse“ und „Sport“ angegeben (vgl. ebd.:72f.). Laut Berger (vgl. ebd.:73) sind in diesen Bereichen auch viele DolmetscherInnen tätig. Erstaunlicherweise wurden Konferenzen oder internationale Organisationen recht selten genannt. Nur 10 StudentInnen gaben „internationale Kongresse“, „EU“ oder „UNO“ in ihren Antworten an, unter SchülerInnen gab es überhaupt keine Antworten in diesem Bereich (vgl. ebd.:74f.). Insgesamt wird bei dieser Frage sichtbar, dass beide Gruppen eine diffuse Vorstellung davon haben, wo DolmetscherInnen arbeiten (vgl. ebd.:100).

Was die geschlossenen Fragen anbelangt, ist die Frage, wo die Befragten vom DolmetscherInnenberuf gehört haben, im Rahmen dieser Arbeit interessant. Die meisten

Befragten kannten den Beruf der DolmetscherInnen aus dem Fernsehen (37 Nennungen bzw. 38 Nennungen) (vgl. ebd.:80). Leider ist aus den Antworten nicht ersichtlich, ob die ProbandInnen ihre Antwort auf Nachrichten, Dokumentationen oder Spielfilme bezogen. Nichtsdestotrotz ist aus dieser Antwort ersichtlich, dass Massenmedien den ZuschauerInnen ein Bild über den DolmetscherInnenberuf liefern und dieses Bild ggf. auch beeinflussen.

In einer weiteren Frage gab Berger (2012) den Befragten einige Aussagen zur Ausbildung und zum Beruf von DolmetscherInnen vor, die mit „trifft völlig zu“, „trifft ziemlich zu“, „trifft eher zu“, „trifft teilweise zu“, „trifft weniger zu“ oder „trifft gar nicht zu“ bewertet werden sollten. Bei der Aussage „Dolmetschen kann man, wenn man zweisprachig aufgewachsen ist“ gab die Mehrheit der Befragten (fast 47 Prozent der SchülerInnen und knapp 43 Prozent der StudentInnen) an, dass diese Aussage nur teilweise zutrifft (vgl. ebd.: 81). Mit der Aussage „Dieser Beruf erfordert eine spezielle Ausbildung“ sollte überprüft werden, ob die ProbandInnen sich nach der ersten Aussage für die richtige Antwort entscheiden würden. Die Mehrheit der Befragten entschied sich für die Antwortmöglichkeit „trifft völlig zu“ (42 Prozent bzw. 85 Prozent). Unter den SchülerInnen gaben dazu fast 37 Prozent die Antwortmöglichkeit „trifft ziemlich zu“ an. Die Antworten zeigen, dass unter den StudentInnen mehr Einigkeit über diese Aussage herrscht (vgl. ebd.:82). Die Aussage „Dolmetscher/in ist ein angesehener Beruf“ sollte ebenfalls erwähnt werden. Die Zustimmung in beiden Gruppen war relativ groß, so kreuzten fast 47 Prozent der SchülerInnen die Antwortmöglichkeiten „trifft völlig zu“ und „trifft ziemlich zu“ an. Fast 62 Prozent der StudentInnen gaben an, dass diese Aussage „völlig“ bzw. „eher“ zutreffe (vgl. ebd.:84f.). Demzufolge hielten mehr StudentInnen als SchülerInnen den DolmetscherInnenberuf für angesehen. Die Aussage „Dolmetscher/innen tragen eine große Verantwortung“ soll ebenfalls untersucht werden. Diese Aussage fand in beiden Gruppen Zustimmung: Unter den SchülerInnen gaben fast 49 Prozent die Antwortmöglichkeit „trifft völlig zu“ an, fast 31 Prozent „trifft ziemlich zu“ und gute 14 Prozent „trifft teilweise zu“. Unter den StudentInnen waren die Antworten etwas mehr verteilt: Fast 30 Prozent fanden, dass diese Aussage „völlig“ zutreffe, gute 36 Prozent kreuzten die Antwort „trifft eher zu“ und fast 28 Prozent „trifft teilweise zu“ an (vgl. ebd.:85f.). Daraus ist zu sehen, dass zwischen der Einschätzung betreffend das Ansehen und die Verantwortung gewisse Parallelen existieren, denn beide Gruppen — SchülerInnen wie auch StudentInnen — fanden, dass diese zwei Aussagen positiv zu bewerten sind.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass DolmetscherInnen ein durchwegs positives Image unter Außenstehenden genießen. Der DolmetscherInnenberuf wird als interessant und anspruchsvoll empfunden und die Fähigkeiten der DolmetscherInnen werden

bewundert. Was die DolmetscherInnen genau tun und wo sie genau arbeiten, ist den meisten ProbandInnen aber nicht bewusst (vgl. ebd.:101f.).

Obwohl DolmetscherInnen in all den oben erwähnten Untersuchungen positiv bewertet wurden, war vielen ProbandInnen nicht bewusst, in welchen Bereichen DolmetscherInnen tätig sind und wie ihr Arbeitsalltag verläuft. Dieses Unwissen könnte durch Image-fördernde Kampagnen seitens der DolmetscherInnenverbände verringert werden (vgl. Mokosch 2012:86-96). Was das Bild von DolmetscherInnen in der Gesellschaft sehr stark beeinflussen kann, ist ihre Darstellung in fiktionalen Werken.

2.3 Bild von SchauspielerInnen

An den oben aufgeführten Studien ist zu sehen, dass das Image, der Status und das Prestige von DolmetscherInnen in der Translationswissenschaft immer öfter zum Untersuchungsgegenstand werden. Was SchauspielerInnen anbelangt, wurde mir bei der Literaturrecherche schmerzlich bewusst, dass diese Berufsgruppe und ihr Ansehen in der Gesellschaft in der Forschung fast nicht untersucht sind und es nur wenig Literatur zum Image, Status und Prestige von SchauspielerInnen gibt. Da SchauspielerInnen die Zielgruppe der Rezipientenstudie in Kapitel 6 sein werden, wird kurz auf das Bild dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft eingegangen.

Schon 1959 führte Dieter Weidenfeld in seinem Werk *Der Schauspieler in der Gesellschaft* an, dass SchauspielerInnen einen besonderen Platz in der Gesellschaft einnehmen (vgl. Weidenfeld 1959:7). SchauspielerInnen müssen in eine Rolle schlüpfen und einzelne Figuren eines Stücks darstellen, wobei sie bei dieser Aufgabe auf ein Publikum angewiesen sind, das die Handlung auf der Bühne verfolgen und über die dort aufgeworfenen Fragen reflektieren soll (vgl. ebd.:13). SchauspielerInnen sind die HauptträgerInnen eines Stücks, denn auf sie konzentrieren sich die „Spannungen, Wünsche und Projektionen des Publikums“ (ebd.:14)¹². Weidenfeld (vgl. 1959:45f.) meint, dass SchauspielerInnen eine ambivalente Position in der Gesellschaft einnehmen: Einerseits würden sie sich selbst für Geld verkaufen, was eine Art prostituierender Tätigkeit ist, andererseits würden sie weltbekannte Stücke vorführen, was sie zu TrägerInnen hoher Kulturgüter macht. Diese Ambivalenz sorgte früher dafür, dass SchauspielerInnen in der Gesellschaft verdammt, aber zugleich auch bewundert wurden (vgl. ebd.:38), was in einem gewissen Sinne der Situation der DolmetscherInnen ähnlich ist (vgl. Kapitel 3.3).

¹² Die besondere Form eines Schauspielers/eine Schauspielerin, auf den/die die Wünsche und Erwartungen des Publikums projiziert werden, ist heutzutage der Schauspielstar (vgl. Keller 2008:153).

Der Status von SchauspielerInnen ist ebenfalls nicht klar definiert und hängt vom Arbeitsort, der Rolle im Stück, dem Alter und der Arbeitserfahrung des Individuums ab und lässt sich nicht auf die ganze Berufsgruppe projizieren (vgl. ebd.:21). Auch haben SchauspielerInnen mit vielen negativen Vorurteilen zu kämpfen. Die typischen Vorurteile sind: SchauspielerInnen haben keinen guten Charakter, sind labile Persönlichkeiten, Faulpelze, Trinker und moralisch verkommen (vgl. ebd.:47).

Da Weidenfelds Werk vor mehr als einem halben Jahrhundert erschien und mir keine moderne theoretische Auseinandersetzung mit den Vorurteilen über SchauspielerInnen, die momentan in der Gesellschaft existieren, bekannt ist, kann auch nicht geschlussfolgert werden, dass die von Weidenfeld erwähnte Ambivalenz und die Vorurteile auch heute noch gelten.

Was über FilmschauspielerInnen gesagt werden kann, ist, dass ihnen am Filmset eine besondere Stellung zukommt, da sie für die Dauer des Filmdrehs nicht ausgetauscht werden können und deswegen einige Privilegien genießen, die andere Mitglieder der Filmcrew nicht haben (vgl. Grothe 2009:1f.). Es kommt auch vor, dass sie sich schlecht benehmen oder besonders launisch sind (vgl. ebd.:5), aber sie bewegen sich mit ihrem schlechten Verhalten innerhalb eines Toleranzrahmens, der bei der Filmproduktion gilt und gehen nicht über diesen Rahmen hinaus. Das hat damit zu tun, dass die Mitarbeiter verschiedener Projekte über Netzwerke vermittelt werden und zu negativ auffallende SchauspielerInnen für neue Produktionen einfach nicht engagiert werden würden (vgl. ebd. 16).

Nach diesem kurzen Blick auf das Bild, welches SchauspielerInnen in der Gesellschaft haben, kommen wir zurück zum eigentlichen Thema dieser Arbeit: Wie ist das Bild von DolmetscherInnen in der Fiktion? Lassen die SchriftstellerInnen und RegisseurInnen die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in ihren fiktionalen Werken nach berufsethischen Prinzipien handeln oder konzipieren sie diese Figur nach Stereotypen, Klischees und dem Bedarf dieser Figur für die Handlung? Wie gehen DolmetscherInnen in der Fiktion mit der Macht um? Welchen Status und welches Prestige haben die fiktiven DolmetscherInnen und welches Image vermitteln sie an die LeserInnen bzw. ZuschauerInnen der fiktionalen Werke? Mit diesen und weiteren Fragen beschäftigt sich das nächste Kapitel, in dem die Forschungsliteratur untersucht wird, die sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion auseinandersetzt.

3. DolmetscherInnen als fiktive Figuren — der Forschungsstand

Es gibt eine beachtliche Anzahl von Filmen und literarischen Werken, in denen auf die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin zurückgegriffen wird. An der stetig steigenden Anzahl der Forschungsliteratur, die sich mit der Darstellung und Rolle von DolmetscherInnen in der Belletristik und Kinematografie beschäftigt, ist zu bemerken, dass diese Thematik in der Translations- und Dolmetschwissenschaft auf immer größere Resonanz trifft. Seit der Jahrtausendwende nahmen sich immer mehr ForscherInnen dieser Thematik an und untersuchten zu diesem Zweck unterschiedliche fiktionale Werke, in denen DolmetscherInnen und das Dolmetschen vorkommen. In dem nächsten Kapitel sollen einige dieser Publikationen vorgestellt werden. Zuerst soll auf Beiträge eingegangen werden, die die Darstellung und Rolle von DolmetscherInnen in der Belletristik analysieren und im darauf folgenden Kapitel werden Forschungsarbeiten aufgeführt, die die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin im Medium Film untersuchen.

3.1 Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik

In diesem Kapitel soll auf die Forschungsliteratur eingegangen werden, in der die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Belletristik analysiert wird. In diesem Zusammenhang sind Publikationen interessant, die in der Translationswissenschaft veröffentlicht wurden. Es gibt eine beachtliche Anzahl von Werken, in denen auf DolmetscherInnen als fiktive Figuren in der Literatur eingegangen wird, in dieser Arbeit beschränke ich mich jedoch auf acht Beiträge, in denen nicht nur die literarischen Werke untersucht werden, in denen DolmetscherInnen vorkommen, sondern auch die Darstellung von DolmetscherInnen als fiktive Figuren¹³ analysiert wird. Im Rahmen dieses Kapitels soll ein allgemeiner Überblick über die Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion und das methodische und theoretische Grundgerüst, das diesen Untersuchungen zugrunde liegt, gegeben werden. Auf die Analyse der einzelnen Romane, die in diesen Beiträgen untersucht werden, wird nicht eingegangen.

Als Erstes sollten die drei Sammelbände von Ingrid Kurz und Klaus Kaindl erwähnt werden: *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe* (2005), *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von*

¹³ In den ausgewählten Beiträgen werden sowohl DolmetscherInnen als auch ÜbersetzerInnen untersucht. Manche AutorInnen verwenden den Begriff TranslatorInnen, mit dem sowohl DolmetscherInnen als auch ÜbersetzerInnen gemeint sein können.

TranslatorInnen im Spiegel der Literatur (2008) und *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken* (2010). Diese Bände stellen eine beachtliche Sammlung von Beiträgen dar, die sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik befassen. In dem ersten Sammelband (2005) werden sechszwanzig literarische Werke untersucht, wobei sich vierzehn mit Dolmetschen und zwölf mit Übersetzen befassen. Die Motivation für diese Publikation bestand in erster Linie darin, eine systematische Untersuchung in die Wege zu leiten, die wissenschaftlich die Vorstellungen über das Dolmetschen und Übersetzen in der Literatur beleuchtet. Da es bis dahin keine umfassende Studie zu diesem Thema gab und Beispiele aus der Literatur in einzelnen Beiträgen nur zu „illustrativen Zwecken“ (ebd.:9) verwendet wurden, hofften die AutorInnen mit ihrem Sammelband diese Lücke zu schließen. Ziel dieses Bandes ist es, anhand der sechszwanzig Beiträge

unter verschiedenen Perspektiven und Analysenzugängen die literarische Verarbeitung translatorischer Themen näher [zu] untersuchen, indem Literatur systematisch als Quelle herangezogen und im Hinblick auf die Darstellung einer konkreten Berufsgruppe und ihrer Tätigkeit hin analysiert wird (Kaindl/Kurz 2005:9).

Da sich Kaindl und Kurz der vielen unterschiedlichen analytischen Zugänge zu diesem Thema bewusst waren, gaben sie den AutorInnen der einzelnen Beiträge wenige Vorgaben. Nur einige Aspekte sollten bei den Analysen berücksichtigt werden: Die Rolle der DolmetscherInnen oder ÜbersetzerInnen in den analysierten literarischen Werken, ob sie Haupt- oder Nebenfiguren sind, Helden oder Bösewichte, Täter oder Opfer. Ob sie in ihrer Rolle als Kultur- und Sprachmittler ihre Identität verlieren und als Fremde wahrgenommen werden oder ob sie im Gegenteil eine neue Identität hinzugewinnen und sich frei zwischen den Kulturen bewegen können. Zudem sollen die Arbeitsbedingungen von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen in den literarischen Werken beschrieben werden und ob diese der tatsächlichen Berufsrealität entsprechen (vgl. ebd.:12). Die einzelnen Analysen sollten auf „moderne[n] theoretische[n] Erkenntnisse[n] fußen[, die das Handeln von TranslatorInnen beschreiben, sowie die tatsächlichen berufspraktischen Bedingungen von Übersetzer-/DolmetscherInnen“ (ebd.) berücksichtigen. Die HerausgeberInnen merken an, dass die einzelnen Beiträge sich „in Aufbau, Stil, Fokus und Subjektivitätsgrad“ (ebd.) unterscheiden, doch bestimmte Themen, Vorstellungen und Klischees immer wieder auftauchen. Diese Beiträge sollen laut Kaindl und Kurz (vgl. ebd.:9) für die Wissenschaft Aufschluss darüber geben, welche Vorstellungen vom Dolmetschen und Übersetzen in der Literatur vorherrschen.

Drei Jahre später veröffentlichten Kurz und Kaindl ihren zweiten Sammelband zu *TranslatorInnen in der Belletristik*. Im Band *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von*

TranslatorInnen im Spiegel der Literatur (2008) werden zwanzig weitere Werke untersucht, wobei sich zehn mit DolmetscherInnen und die anderen zehn mit ÜbersetzerInnen befassen. Wie im ersten Sammelband sollen wieder die Darstellung des Berufsbildes und die Vorurteile und Klischees über TranslatorInnen in der Belletristik untersucht werden, dabei werden die im ersten Band untersuchten Aspekte um eine soziologische Sicht erweitert und das Rollenbild der TranslatorInnen untersucht. Dadurch erhoffen sich die HerausgeberInnen, dass nicht nur Fachleuten, sondern auch „translatorische[n] Laien“ (ebd.:9) die Anziehungskraft, die TranslatorInnen und ihre Arbeit auf SchriftstellerInnen ausüben, und die Vielschichtigkeit des translatorischen Handelns bewusst werden. Auf der Grundlage der Ansätze in der Psychologie, Soziologie und der Translations- und Literaturwissenschaft, die sich mit dem Rollenbegriff beschäftigen, sollten sich die AutorInnen der einzelnen Beiträge mit folgenden Fragen befassen: Welche sozialen und kulturellen Räume bilden das Grundgerüst für die Handlungen bzw. für die Rolle der TranslatorInnen? Auf der Grundlage welcher psychologischen und emotionalen Aspekte findet das translatorische Handeln und Denken der TranslatorInnen statt? Welche Leitbilder gibt es in Bezug auf die translatorische Tätigkeit? (vgl. ebd.:10). Wie im ersten Sammelband sollen „moderne theoretische Erkenntnisse, die das Handeln von TranslatorInnen beschreiben“ (ebd.:10), als Grundlage für die Analysen dienen. Zudem unterscheiden sich die Zugänge der AutorInnen wieder in Aufbau, Stil und Subjektivitätsgrad. Den HerausgeberInnen ist es wichtig, „der Vielfalt der Rollenbilder und narrativen Funktionen in den Werken gerecht zu werden“ und „durch verschiedene analytische Herangehensweisen auch den LeserInnen eine abwechslungs- und facettenreiche Lektüre zu bieten“ (ebd.:10). Die Rollenvorstellungen reichen von „Helfer und Verräter, Gaukler und gewissenhafte[r] Mittler, einflussreiche[r] Kommunikator und ohnmächtige[s] Kommunikationsinstrument, Opportunisten und Altruisten usw.“ (ebd.:12). Diese Klischees und Rollenzuschreibungen sind es, die laut Kaindl und Kurz (ebd.) TranslatorInnen zu interessanten Figuren für SchriftstellerInnen machen.

Der (vorerst) letzte von Kaindl und Kurz herausgegebene Sammelband *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken* (2010) verfolgt einen interdisziplinären Ansatz und verbindet „philosophische, psychologische, literaturwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche, theaterwissenschaftliche und soziologische Konzepte“ (Kaindl/Kurz 2010:10) mit der Translationswissenschaft. Zudem werden in diesem Band die Globalisierung und die damit verbundenen Prozesse angesprochen, die zu permanenten Umbrüchen in kultureller, sozialer, wirtschaftlicher etc. Sicht führen und einen ständigen Übersetzungsbedarf nach sich ziehen. Die SchriftstellerInnen benutzen die Translation als eine Metapher für die ständigen ideologischen und kulturellen Umwälzungen, die auf der Welt passieren (vgl. ebd.). In

diesem Band werden sechszwanzig literarische Werke mit dem Thema Dolmetschen und Übersetzen untersucht, wobei sich achtzehn Werke um ÜbersetzerInnen und acht um DolmetscherInnen drehen. Vom Aufbau und der analytischen Herangehensweise her unterscheidet sich dieser Band nicht sehr stark von den ersten beiden — die HerausgeberInnen überlassen es den AutorInnen der einzelnen Beiträge, das Thema ihrer Untersuchungen selbst zu bestimmen. Die AutorInnen sollen nur translationswissenschaftliche Themen als Grundlage für ihre Analysen nehmen und mit verschiedenen Disziplinen verbinden.

In ihren drei Sammelbänden haben Kurz und Kaindl (2005, 2008, 2010) eine beachtliche Anzahl an Analysen von TranslatorInnen in der Belletristik zusammengetragen. Diese Sammlung leistet einen Beitrag, den Forschungsstand in diesem Bereich zu erweitern und die Lücken zu schließen, die aufgrund der bis zu diesem Zeitpunkt mangelnden Auseinandersetzung mit dieser Thematik vorherrschten.

Neben der Herausgabe ihrer Sammelbände setzen sich Ingrid Kurz und Klaus Kaindl auch selbst in Aufsätzen mit dieser Thematik auseinander. In *The fictional interpreter* (2007) untersucht Kurz vier Romane und versucht herauszufinden, wie DolmetscherInnen in diesen Romanen dargestellt werden, welchen Eindruck das Bild der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin für die LeserInnen über die Dolmetschertätigkeit suggeriert, wie realistisch diese beschrieben wird und welche Mythen, Klischees und Vorstellungen in diesen Romanen auftauchen. Kurz (vgl. ebd.:278) geht schon zu Beginn ihrer Untersuchung davon aus, dass es Klischees und falsche Vorstellungen über den DolmetscherInnenberuf gibt. Sie möchte herausfinden, ob die AutorInnen der einzelnen Romane sich dieser Klischees und Stereotypen bedienen oder doch ein realistisches Bild vom Dolmetschen liefern. Kurz (2007) stützt ihre Feststellungen auf Zitate, die sie den Romanen entnimmt, und kommt zu dem Schluss, dass DolmetscherInnen als fiktive Figuren in den von ihr analysierten Werken nicht nur Hauptfiguren sind, sondern dass auch ihr Beruf außerordentlich wichtig für die Handlungen der Romane selbst ist (vgl. ebd.:288). Doch trotz der Wichtigkeit der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin für die Handlung, scheinen Stereotypen und Klischees zu überwiegen (vgl. ebd.), die Kurz subjektiv nach ihrer Realitätsnähe bewertet. So beherrschen DolmetscherInnen viele Sprachen, sind anonyme Stimmen, Automaten, Sprachcomputer oder Papageie, die gedankenlos Wörter übersetzen (vgl. ebd.) Am Ende führt Kurz (ebd.) noch an, dass Fiktion eben Fiktion sei und es von fiktionalen Werken nicht erwartet werden darf, dass sie ein realistisches Bild über den Dolmetscherberuf liefern. Allerdings wirkt sich diese verzerrte Darstellung von DolmetscherInnen in der Belletristik gegebenenfalls auf ihr Bild in der Realität aus:

[...] since the way in which they are represented in fiction also mirrors (at least to some extent) the way they are perceived by the public. Besides, such fictional works, in addition to reflecting public perception, most likely tend to perpetuate those impressions as well. (Kurz 2007:277)

In ihrem Aufsatz *Dichtung und Wahrheit: Dolmetscher als literarische Geschöpfe* (2008) untersucht Kurz weiterhin Klischees und häufig auftauchende Vorstellungen über DolmetscherInnen und ihren Beruf in der Literatur und stellt sie der Realität gegenüber. Neben den vier schon in dem Aufsatz *The fictional interpreter* analysierten literarischen Werken untersucht Kurz auch sieben weitere Romane, die sich um DolmetscherInnen als literarische Figuren drehen. In diesem Fall untersucht sie die Werke nicht einzeln, sondern ordnet sie sechs Kategorien zu, die ihr besonders wichtig erscheinen: „Vielsprachigkeit als charakteristisches Merkmal des Dolmetschers“ (Kurz 2008:137), „Entwurzelung und Identitätssuche“ (ebd.:138), „Der Dolmetscher als Sprachcomputer“ (ebd.:140), „Der unsichtbare Dolmetscher“ (ebd.:142), „Arbeitswelt“ (ebd.:143) und „Selbstverständnis der Dolmetscher“ (ebd.:145). Auch in diesem Aufsatz untermauert Kurz ihre Ergebnisse mit Zitate aus den Romanen und versucht die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin den oben erwähnten sechs Kategorien zuzuordnen und zu analysieren. Dabei stellt sie fest, dass die Darstellung von DolmetscherInnen in den von ihr untersuchten belletristischen Werken nicht der Realität entspricht und von Klischees und Stereotypen beherrscht wird. Neben den in ihrem anderen Aufsatz aufgeführten Klischees und Mythen spricht Kurz (vgl. ebd.:139) in diesem Aufsatz auch von der Heimatlosigkeit und dem Realitätsverlust, die mit dem DolmetscherInnenberuf einhergehen. So sind DolmetscherInnen „Niemandsländbewohner“ (ebd.:138), die unter dem Verlust der Muttersprache leiden und ständig nach der eigenen Identität suchen, die ihnen abhanden gekommen ist (vgl. Kurz 2008:139f.). Die ProtagonistInnen versuchen aus ihrer Mehrsprachigkeit Nutzen zu ziehen und arbeiten dann als DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen.

Auch Klaus Kaindl beschäftigt sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken. In seinem Aufsatz *Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität* (2008) gibt er zuerst einen kurzen Überblick über die Darstellung von TranslatorInnen in der Belletristik und analysiert fünf Romane in Hinblick auf fünf Thematiken: „Übersetzen und Entwurzelung“ (Kaindl 2008:316), „Übersetzen und Einsamkeit“ (ebd.:320), „Übersetzen und Frustration“ (ebd.:322), „Übersetzen und Unterwürfigkeit“ (ebd.:325), „Der Tod des Autors und die Geburt des Übersetzers“ (ebd.:327). Dabei untersucht Kaindl die Beziehung zwischen Literatur, Realität und Wissenschaft und versucht eine Verbindung zwischen „der fiktionalen Schilderung“ (vgl. ebd.:309) auf der einen Seite und „der berufssoziologischen Realität sowie wissenschaftlichen Erkenntnissen über das Übersetzen und Dolmetschen“ (vgl.

ebd.) auf der anderen Seite aufzuzeigen. Durch die Verbindung von sozialer und fiktionaler Realität werden TranslatorInnen als literarische Figuren für die Wissenschaft relevant, da sie Stereotypen, Vorurteile, Klischees etc. über das Dolmetschen und Übersetzen in der Fiktion beleuchten (vgl. ebd.:308) und Wissen zu einem Abschnitt der Realität liefern (vgl. ebd.:310). Kaindl erläutert dabei die komplexe Beziehung, die zwischen der literarischen und der praktischen und wissenschaftlichen Realität besteht. Er betont, dass die Vorstellung vom Dolmetschen und Übersetzen in der Fiktion oft mit jener, die in Wissenschaft und Praxis zu finden ist, im Kontrast steht (vgl. ebd.). Dadurch können Gegensätze, Parallelen und Überschneidungen wiedergegeben werden, die zwischen der Darstellung von translatorischen Tätigkeiten in der Literatur und der Darstellung der Translation in der Praxis und Wissenschaft bestehen (vgl. ebd.). In seinem Aufsatz geht Kaindl (ebd.:310f) auf das Rollenverständnis von TranslatorInnen in der Belletristik ein und greift bei seiner Analyse der Figur des Translators/der Translatorin auf das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu (1984) zurück. Kaindl (vgl. 2008:311) spricht von drei Dimensionen, in denen sich der Habitus manifestieren kann: der physischen, psychologischen und kognitiven Dimension. Die physische Dimension umfasst das Aussehen und die körperliche Verfassung einer Person, die psychische Dimension bezieht sich auf ihren emotionalen und geistigen Zustand, die kognitive Dimension beinhaltet die Art und Weise, wie und inwiefern die Person, in diesem Fall der Translator/die Translatorin, translatorische Handlungen durchführt oder sie reflektiert. Diese drei Dimensionen können sowohl von den TranslatorInnen selbst oder auch aus der Sicht anderer Personen wahrgenommen werden. Kaindl (ebd.:307) verdeutlicht, dass die TranslatorInnen in literarischen Werken als Außenseiter dargestellt werden und wegen ihres Berufes einen niedrigen sozialen Status besitzen. Sie sind finanziell schlechter gestellt, werden von ihrer Umgebung als unsichtbar und gesichtslos wahrgenommen (vgl. ebd.:308), weisen körperliche Mankos oder Krankheiten auf (vgl. ebd.:312), leiden unter psychischen Störungen (vgl. ebd.:312f.), neigen zu Passivität, können keine eigenen Entscheidungen treffen (vgl. ebd.:314) und nicht kreativ sein (vgl. ebd.:323). TranslatorInnen werden in der Literatur oft als traurige Geschöpfe dargestellt, was laut Kaindl (vgl. ebd.:326) mit dem Bild von Translation zusammenhängt, das in unserer Gesellschaft existiert.

In seinem anderen Beitrag *Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung* (2010) vermerkt Kaindl eine steigende Präsenz von TranslatorInnen in der Belletristik und führt eine Statistik über das Erscheinen von Werken an, in denen ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen eine Rolle spielen. Kaindl (vgl. ebd.:53) merkt an, dass seit den 70er Jahren ein stetiger Anstieg der Werke mit Translationsbezug zu verzeichnen ist, der sich seit der Jahrtausendwende zu einem

regelrechten Boom¹⁴ entwickelt hat. Diesen Anstieg führt Kaindl (ebd.:54) auf den „Prozess ständiger Grenzüberschreitungen bzw. Auflösung von Grenzen zurück“, der die Translation zu einem unabdingbaren Teil der modernen Welt macht. Anschließend untersucht Kaindl (2010) die Darstellung von TranslatorInnen in drei literarischen Werken und stellt fest, dass die SchriftstellerInnen sich bei der Konstruktion ihrer Figuren der Vorurteile und Klischees bedienen, die in der Gesellschaft in Hinblick auf TranslatorInnen fest verankert sind (vgl. ebd.: 54). Die drei von Kaindl untersuchten Werke bedienen sich, neben den gängigen Klischees und Vorurteilen, dreier verschiedenen Übersetzungstheorien, an denen sich die Handlungen orientieren. Kaindl arbeitet dabei drei verschiedene Sichtweisen heraus, die er in Übereinstimmung mit dem Titel seines Aufsatzes wie folgt nennt: „Der Übersetzer als Fährmann oder: die romantische Sicht“ (ebd.:55), „Die Übersetzerin und der Drache oder: die philosophische Sicht“ (ebd.:59) und „Der Übersetzer als Autor — die dekonstruktivistische Sicht“ (ebd.:63). Wie auch in dem vorher erwähnten Beitrag kommt Kaindl zu dem Schluss, dass viele TranslatorInnen „defekte Persönlichkeiten“ (ebd.:53) sind, die ihre Mehrsprachigkeit nicht als Gewinn, sondern als Belastung empfinden und im physischen, psychischen und emotionalen Bereich Mängel aufweisen. Sie sind kränklich, einsam, beziehungsunfähig und identitätslos, haben Angst, eigene Entscheidungen zu treffen oder aber versuchen alles, um am Leben zu bleiben. Kaindl sieht in diesen charakterlichen Mankos eine Metapher für die Probleme, die während der Globalisierung, der Migrationsprozesse und des Kulturaustausches auftauchen (vgl. Kaindl 2010:55).

Auch Dörte Andres setzt sich in ihrer Habilitationsschrift *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat* (2008) mit der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in literarischen Werken auseinander. Anhand der Analyse von zwölf literarischen Texten bietet die Autorin eine umfassende Studie zur Darstellung der DolmetscherInnen und befasst sich mit den folgenden Fragen (vgl. Andres 2008:15): Warum verwenden SchriftstellerInnen die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in ihren Werken und welche metaphorische Funktion wird dieser Figur zugesprochen? Welcher Gemeinsamkeiten und Klischees bedienen sich die SchriftstellerInnen bei der Darstellung dieser Figur? Außerdem untersucht Andres (vgl. ebd.:20), welche Vorurteile, Illusionen, Hoffnungen etc. in der Literatur durch die Figur der DolmetscherInnen ausgedrückt werden. Sie geht auch der Frage nach, welche Wirkung das Bild von DolmetscherInnen in belletristischen Werken auf die Leserschaft hat und welche Folgen es für das Image dieser Berufsgruppe nach sich zieht (vgl. ebd.:21). Andres arbeitet drei Kategorien heraus, die mit DolmetscherInnen in Verbindung gebracht werden: „Der Dolmetscher als Metapher“ (Andres

¹⁴ Mehr zu dieser Thematik in Kapitel 3.3.

2008:351ff.), „Dolmetschen und Macht“ (ebd.:363ff.) und „Dolmetschen und Identität“ (ebd.:429ff.). Andres (vgl. ebd.:494) kommt zu dem Schluss, dass die DolmetscherInnen in den von ihr untersuchten Werken deformierte Persönlichkeiten sind, die durch ihre Mehrsprachigkeit ihre Identität völlig verlieren und kein Zugehörigkeitsgefühl entwickeln können. Die Figuren arbeiten als DolmetscherInnen, um durch das Sprechen ihre innere Leere und Sprachlosigkeit zu verdecken. DolmetscherInnen sind innerlich zerrissen, sie finden keine Orientierung, was dazu führt, dass sie bei ihrer beruflichen Ausübung ihre Macht missbrauchen und sich nur nach Eigeninteressen richten (vgl. ebd.:495).

Bei der Darstellung der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Belletristik tauchen also immer wieder die gleichen Klischees, Vorurteile und Stereotypen auf. Wie sieht die Darstellung dieser Figur im Medium Film aus? Bedienen sich die RegisseurInnen derselben Mythen und Klischees, wie sie in der Literatur vorherrschen, oder entwerfen sie ein völlig anderes Bild von DolmetscherInnen? Dieser Frage wird im nächsten Kapitel nachgegangen, in dem ein Überblick über die Forschungsliteratur gegeben wird, die sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen auseinandersetzt.

3.2 Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen

Im Folgenden werden sieben Beiträge aufgeführt, die sich mit der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in Filmen beschäftigen.

Dörte Andres geht in ihrem Artikel *Dolmetscher in fiktionalen Werken - von Verirrung, Verwirrung und Verführung* (2009) auf die Darstellung von DolmetscherInnen in fiktiven Werken ein, wobei sie sich sowohl mit der Literatur als auch mit dem Medium Film beschäftigt. Zuerst geht sie auf die Ergebnisse ihrer oben erwähnten Habilitationsschrift ein und führt an, dass die Vorstellung von DolmetscherInnen und vom Dolmetschen in der Literatur eher negative Züge trägt (vgl. ebd.:12f.). Danach stellt sie sich die Frage, ob das negative Bild des Dolmetschers/der Dolmetscherin auch in Filmen in der gleichen Weise vorherrscht oder ob das Medium Film ein völlig anderes Bild von DolmetscherInnen prägt. In ihrer Untersuchung unterscheidet sie zwischen Männern als Dolmetschern und Frauen als Dolmetscherinnen in acht Filmen, diese sind *The Tea House of the August Moon* (1956), *Amistad* (1997), *Die Mumie* (1999), *Herz* (2001), *Der mit dem Wolf tanzt* (1990), *Offset* (2006), *Die Dolmetscherin* (2005) und *Charade* (1963). Wegen der Kürze ihres Artikels kann Andres das Verhalten der DolmetscherInnen in Filmen nur in grobe Züge umreißen und keine umfassende Analyse der Filmfiguren durchführen. Trotz der Kürze ihrer Analyse kommt sie zu dem Schluss, dass die männlichen Dolmetscherfiguren oft als Halunken oder

Dilettanten dargestellt werden, deren Äußeres schon Zweifel an ihrer Dolmetschkompetenz aufkommen lässt (vgl. ebd.:14). Andres (ebd.:15) erwähnt auch zwei kompetente Dolmetscher, wobei einer von ihnen — der türkische Gerichtsdolmetscher Cem aus dem Film *Herz* — seine neutrale Position aufgibt. Er verliebt sich in Lale, die wegen einer Körpverletzung vor Gericht steht, und schlägt sich auf ihre Seite, indem er bewusst falsch dolmetscht. Der Dolmetscher aus *Amistad* ist ebenfalls kompetent, und obwohl er von seiner inneren Einstellung her nicht unparteiisch bleibt, dolmetscht er trotzdem sachlich und gewissenhaft. Die Rollen der weiblichen Dolmetscher werden von bekannten Schauspielerinnen besetzt. Es sind schöne Frauen, die professionell und fähig auftreten. Sie werden in Filmen deutlich positiver als ihre männlichen Kollegen dargestellt. Sie verfälschen ihre Aussagen nicht, weil sie unfähig sind, sondern weil sie von ihren Gefühlen für Männer abgelenkt werden:

Frauen als Dolmetscher im Film vermitteln keineswegs den Eindruck von Dilettantismus. Im Gegenteil, sie sind intelligent und fähig. Männliche Gesprächsdolmetscher im Film verfälschen Aussagen aus Unfähigkeit, weibliche Gesprächsdolmetscher hingegen sind nicht unfähig. Wenn sie Aussagen verfälschen, dann bewusst, aus Unwillen, weil sie hin- und hergerissen sind, aber nicht zwischen Kulturen, sondern zwischen Männern. Dolmetscherromane sind häufig Liebesromane, Dolmetscherfilme, und zwar solche, in denen der Dolmetscher eine Hauptrolle spielt, arbeiten ebenfalls gerne mit Paarungen wie Mann — Frau, Liebhaber — Geliebte, oder Frau zwischen zwei Männern. (Andres 2009:18f.)

Insgesamt merkt Andres (ebd.:19) an, dass die Filme, die in diesem Jahrhundert gedreht wurden, ein positiveres Bild von DolmetscherInnen zeigen.

Michael Cronin befasst sich in seinem Buch *Translation Goes to the Movies* (2009) ausschließlich mit der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in Filmen. Schon in den ersten drei Sätzen macht Cronin (2009:x) deutlich, dass es in seiner Publikation um die Sichtbarkeit von TranslatorInnen geht, oder auch, wie Translation sichtbar wird, wenn man weiß, wie man richtig hinschauen soll. Seiner Meinung nach wurde die Kinematografie bei dieser Thematik stark vernachlässigt. Die Folge ist, dass es wenige Untersuchungen dazu gibt, wie Translation und die „dilemmas of translation“ (ebd.:xi) in Filmen dargestellt werden, obwohl Translation eine bedeutende Rolle in verschiedenen Filmgenres einnimmt. Cronin untersucht vor allem Blockbuster und gruppiert sie nach Genres, um so bei der Analyse mehrerer Filme verschiedenen Fragen nachgehen zu können. Das erste Genre, das Cronin (ebd.:29ff.) analysiert, ist der Western. Dafür befasst er sich mit den Filmen *Stagecoach* (1939), *The Alamo* (1960) und *Dances with Wolves* (1990) in Hinblick auf die Darstellung von Sprache, Translation und die Figur der DolmetscherInnen. Die Figur des Cowboys übernimmt in diesem Genre die zentrale Rolle und verkörpert all das, was mit der Erschließung des amerikanischen Westens in Zusammenhang gebracht wird: eine nomadische

Lebensweise, Unsicherheit, Gefahr und Gewalt (vgl. Cronin 2009:30). In älteren Filmen sprechen Personen aus anderen Kulturen entweder in einem gebrochenen Englisch mit einem starken Akzent oder werden gar nicht gedolmetscht oder aber sagen im gesamten Film kein einziges Wort (vgl. ebd.:32), was suggeriert, dass von ihnen eine Gefahr ausgeht und man ihnen nicht trauen kann (vgl. ebd.:35f.). Danach geht Cronin auf das Genre der Komödie¹⁵ ein (vgl. ebd.:54ff.) und analysiert die Filme *A Night at the Opera* (1935), *The Great Dictator* (1940) und *Borat* (2006). Dabei geht er der Frage nach, welche Formen die Translation in Komödien annimmt und wie diese aussehen. Zentral für das Genre der Komödie sind die Missverständnisse, Fehldolmetschungen und Verwirrungen, die im Zuge der Handlung für komische Momente sorgen und auf die verschiedenen Kulturen und Sprachen der Alten und Neuen Welt zurückzuführen sind. Wie sollten die Herausforderungen, die die Vielfalt der Alten Welt und die Spannungen, die diese mit sich brachte, in der Neuen Welt gelöst werden? Eine Möglichkeit ist laut Cronin (vgl. 2009:54) die Darstellung des Sprachkontakts in Parodien und als Satire. Das Lachen, das durch eine komische Darstellung der Probleme erzeugt wird, dient einerseits als Leitfaden und andererseits als eine Vorsichtsmaßnahme bei der Erschaffung einer hybriden Gemeinschaft, wie die USA es Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren. Die ausländischen Figuren in diesen Filmen sprechen alle Englisch, haben aber den stereotypischen Akzent ihres Heimatlandes und auch die Syntax ihrer vermeintlichen Muttersprache (vgl. ebd.:55). Sprache an sich dient in Komödien also als Parodie und wenn in komischen Filmen doch gedolmetscht wird, so ist der Prozess der Translation immer etwas Komisches:

But there is another form of humor associated with translation, which is connected to the process of translation itself. In this form, it is the very attempt to cross over from one language and culture to another which becomes the focus of comic attention. Humor, here, is what gets found in translation (Cronin 2009:72).

Als nächstes geht Cronin (vgl. 2009:81ff.) auf die Genres des Dramas und des Thrillers ein und untersucht die Filme *Lost in Translation* (2003)¹⁶, *The Interpreter* (2005) und *Babel* (2006). Er bemerkt, dass diese Filme nach der Jahrtausendwende entstanden sind und interessanterweise schon in ihren Titeln auf die Thematik des Dolmetschens und Übersetzens aufmerksam machen. Cronin (vgl. 2009:xvi) versucht den Gründen nachzugehen, warum die Translation in Filmen immer wichtiger wird und wie die wirtschaftliche Globalisierung und die Unsicherheiten, die nach den Anschlägen am 11. September 2001 vorherrschten, sich auf

¹⁵ mehr zum Filmgenre der Komödie in Kapitel 4.1.

¹⁶ In dieser Arbeit wird *Lost in Translation* (2003) dem Genre der Komödie zugeteilt, dazu siehe Kapitel 5.2.

die Darstellung von Translation in Filmen auswirkten. Cronin (ebd.:88) stellt fest, dass die englischen MuttersprachlerInnen in diesen Filmen davon ausgehen, dass Englisch als lingua franca überall auf der Welt gesprochen wird. Sie begeben sich mit dieser Einstellung aufs Glatteis: Die kulturellen Unterschiede überfordern sie, sie verstehen Sachen falsch, verhalten sich ungeschickt und nicht den Sitten des Landes entsprechend, in dem sie sich befinden. Als Letztes setzt sich Cronin (vgl. 108ff.) mit Filmen auseinander, die in der Zukunft spielen. Den Ausgangspunkt für seine Analyse bilden die sechs *Star Wars* Filme (1977-2005), die innerhalb eines Vierteljahrhunderts gedreht wurden. Cronin beleuchtet dabei die Wichtigkeit, die die Translation im Laufe der Filme hat, wenn es darum geht, die Thematiken von Abhängigkeit und Autonomie, Freiheit und Zwang auszudrücken. Der Autor richtet bei seiner Analyse sein Hauptaugenmerk auf den Droiden C-3PO, der sechs Millionen Formen der Kommunikation beherrscht und im Laufe der Trilogien unterschiedlich dargestellt wird (vgl. Cronin 2009:xvi). Außerdem untersucht Cronin (vgl. ebd.:xvi f.), wie die Arbeit von C-3PO als eine untergeordnete Tätigkeit einerseits und als ein Schlüsselement für die Handlung andererseits in den Filmen der Reihe gezeigt wird. Mit seinem Werk möchte Cronin (vgl. ebd.:xvii) auf die vernachlässigte Thematik der Translation in Filmen aufmerksam machen und die ZuschauerInnen dazu inspirieren, sich wieder mit Blockbustern auseinanderzusetzen, die sie aufgrund ihres Kassenerfolgs nicht ernst genommen haben. Darüber hinaus möchte Cronin (vgl. ebd.:xviii) dem alten negativen Bild vom Dolmetschen und Übersetzen entgegenwirken und ein neues, positives und frisches erschaffen. Während seiner Analyse verweist Cronin (vgl. ebd.:22) darauf, dass eine transparente Translation ein Mythos ist und jeder Versuch einer translatorischen Handlung einige Probleme mit sich bringt: falsche Dolmetschungen oder Übersetzungen, Bedeutungsverlust, nur eine ungefähre Wiedergabe des Gesagten etc.

Die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen weckt immer öfter das Interesse von StudentInnen, die sich in ihren Diplom- bzw. Masterarbeiten mit dieser Thematik beschäftigen. Im Folgenden sind fünf Arbeiten aufgeführt, die in den letzten dreizehn Jahren verfasst wurden und die Figur, Rolle etc. des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Kinematografie untersuchen.

Die Diplomarbeit *The Good, the Bad and the Ugly. Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen* (2004) von Arnold Morascher ist eine der ersten Arbeiten, in der die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin und das Dolmetschen in Filmen untersucht werden. Aus über 200 aufgelisteten Filmen wählt Morascher insgesamt achtzehn Filme aus, die nach 1990 entstanden sind: *Dances with Wolves* (1990), *Star Trek VI — The Undiscovered Country*

(1991), *Orlando* (1992), *Stargate* (1994), *High School High* (1996), *Amistad* (1997), *Saving Private Ryan* (1998), *La Niña de tus Ojos* (1998), *The Mummy* (1999), *Notting Hill* (1999), *Paris – Tombuctú* (2000), *All the Queen's Men* (2001), *Herz* (2001), *Star Wars* (1977-2002), *Rollerball* (2002), *Finding Nemo* (2003), *Kill Bill* (2003) und *The Last Samurai* (2003). Morascher teilt die in Filmen dargestellten DolmetscherInnen den drei Kategorien zu, die er schon im Titel „The Good, the Bad and the Ugly“ erwähnt: Unter „the Good“ (Morascher 2004:49) sind DolmetscherInnen gemeint, die hohe moralische Werte vertreten und ihre Arbeit gewissenhaft und fleißig erfüllen. Solche DolmetscherInnen sind meistens in den Hauptrollen zu finden. Zu Beginn der Handlung sind sie schüchtern, unsicher und erfüllen nur die Befehle, die ihnen gegeben werden. Am Ende entwickeln sie sich zu positiven Figuren oder sogar zu Helden (vgl. ebd.). Unter die Kategorie „the Bad“ fallen all die DolmetscherInnen, die in Filmen als unmoralisch, manipulativ, verschlagen oder inkompetent dargestellt werden. Solche DolmetscherInnen sind einseitig und meistens als Nebenfiguren konzipiert, die am Ende für ihr Verhalten bestraft werden (vgl. ebd.:77). Unter „the Ugly“ fallen ungewöhnliche DolmetscherInnen wie Maschinen und Roboter (vgl. ebd.:104). Neben dieser Kategorisierung erstellt Morascher ein „Stereotypenmodell“ (ebd.:43), dem er verschiedene Rollentypen zuordnet, die für die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in Filmen gelten. Diese sind unter anderem VerräterInnen, SozialarbeiterInnen, Unsichtbare, PoetInnen, Maschinen, Profis, Freaks, DienerInnen, Heimatlose und DilettantInnen. In seiner Arbeit befasst sich Morascher mit den Eigenschaften, der Rolle und dem Status der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin; die Dolmetschszenen werden von ihm meistens außer Acht gelassen. Morascher (vgl. ebd.:114) merkt an, dass die DolmetscherInnen in Filmen bilingual aufwachsen, aber oft keine Eltern besitzen und als Waisen durch die Welt wandern, was ihre Heimatlosigkeit und Einsamkeit aufzeigen soll. Was ihr Aussehen betrifft, so sehen viele DolmetscherInnen in vielen Filmen blass, erschöpft und kränklich aus, in zwei Filmen kommt es sogar vor, dass die Figuren ihr sprachliches Talent einer psychischen Krankheit verdanken (vgl. ebd.:114). Was die Männer betrifft, so achten diese nicht auf ihr Äußeres, die Frauen hingegen legen auf ihre Kleidung und ihre äußere Erscheinung sehr viel Wert (vgl. ebd.: 114f.). Morascher (ebd.:116) kommt schließlich zu dem Schluss, dass es schwer zu bestimmen ist, ob die DolmetscherInnen im Medium Film insgesamt positiv oder negativ dargestellt werden. Was aber auffällt, ist, dass fast alle DolmetscherInnen in Filmen eine Katharsis durchmachen und am Ende als stärkere Persönlichkeiten herauskommen, als sie es zu Beginn der Handlung noch waren (vgl. ebd.:116).

Monika Baranowski (2009) geht in ihrer Masterarbeit *Professionalität von Berufsdolmetschern in Spielfilmen* auf DolmetscherInnen in Spielfilmen ein. Sie setzt sich mit vier Filmen auseinander: *The Interpreter* (2005), *Charade* (1963), *Trial at Fortitude Bay*

(1994) und *Amistad* (1997) und untersucht die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin hinsichtlich seiner/ihrer Professionalität. Baranowski (vgl. 2009:10ff) geht zuerst darauf ein, wie sich die Professionalisierung des Dolmetscherberufes im Laufe der Zeit entwickelte und welches Image und welchen Status DolmetscherInnen in der Öffentlichkeit besitzen. Danach geht sie auf den Begriff der Professionalität ein (vgl. ebd.:25ff) und versucht zu definieren, wann sich ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin professionell verhält und wann nicht. Dafür setzt sie sich mit der Sprachkompetenz, Kulturkompetenz und translatorischen Kompetenz von DolmetscherInnen, ihrer Rollenauffassung und der Berufsethik auseinander. Schließlich wendet Baranowski (vgl. ebd.:59-98) ihr Konzept der Professionalität auf die oben erwähnten Filme an und kommt zu dem Schluss, dass eine fehlerfreie Kommunikation von der Professionalität der DolmetscherInnen abhängt und dass die DolmetscherInnen in den von ihr analysierten Filmen sowohl professionelle als auch unprofessionelle Züge aufweisen (vgl. ebd.:99) und in manchen Szenen sehr realitätsnah, in anderen hingegen völlig unrealistisch dargestellt werden (vgl. ebd.:100).

Claudia Andres (2011) beschäftigt sich in ihrer Diplomarbeit „*Übersetze das alles, Wort für Wort!*“ *Analyse der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten*, wie der Titel schon sagt, mit der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen, die in der Kriegs- oder Nachkriegszeit spielen. Sie analysiert fünf Filme: *Judgement at Nuremberg* (1961), *Ich war neunzehn* (1968), *La vita è bella [Das Leben ist schön]* (1997) *Saving Private Ryan* (1998) und *Windtalkers* (2002), und erstellt ein Model der Filmanalyse, um eine genaue Untersuchung der Dolmetschszenen und des Dolmetschers/der Dolmetscherin als fiktive Figur zu gewährleisten. Zudem bedient sie sich der drei Dimensionen des Habitus nach Kaindl (2008) und untersucht die Figur der DolmetscherInnen nach ihren Merkmalen, ihrer Rolle im Film und ihrer Darstellung beim Dolmetschen (vgl. Andres 2011:100). Sie kommt zu dem Schluss, dass die DolmetscherInnen in den von ihr analysierten Filmen sowohl als Haupt- als auch als Nebenfiguren fungieren und komplexe Figuren mit geistigem Tiefgang sind (vgl. ebd.:104). Sie werden als Maschinen, Identitätssuchende, Witzbolde, Außenseiter, Feiglinge, Sonderlinge und als etwas Besonderes dargestellt (vgl. ebd.:101). In Filmen mit narrativem Charakter erfüllen die DolmetscherInnen eine Funktion, in motivischen¹⁷ Filmen werden sie als Figuren betont (vgl. ebd.:102) und als positive Figuren dargestellt, die sich im Laufe des Films zu Helden mausern (vgl. ebd.:104). Was ihre physische Erscheinung angeht, werden die DolmetscherInnen in allen Filmen als klein und schwächlich dargestellt: Sie sind mindestens einen Kopf kleiner als die Figuren, für

¹⁷ Nach der Definition von Borstnar/Pabst/Wulff (2002:58) sind Filme mit einem narrativen Charakter nach ihrer Ereignisstruktur und den Handlungsmodellen bestimmbar, Filme, die motivisch geprägt sind, werden nach inhaltlichen Motiven wie Raum, Zeit etc. bestimmt.

die sie dolmetschen (vgl. ebd.:105). Sie weisen keine sprachlichen und translatorischen Defizite auf, müssen aber unter erschwerten Bedingungen in Kriegssituationen und unter Lebensgefahr dolmetschen (vgl. ebd.:107).

In ihrer Masterarbeit *Die Darstellung von DolmetscherInnen in der Literatur und ihren filmischen Adaptionen* (2013) untersucht Marianne Sophie Schlögl die Darstellung von Dolmetschern¹⁸ in drei literarischen Werken und ihren vier Verfilmungen. Die Werke, mit denen sie sich befasst, sind: *The Teahouse of the August Moon* (1951) als Buch und *The Teahouse of the August Moon* (1956) als Film, *The Adventure of the Greek Interpreter* in der Kurzgeschichte von Sir Arthur Conan Doyle (1893) und seine zwei Verfilmungen *The Greek Interpreter* (1985) und *The Case of the French Interpreter* (1955), *Everything Is Illuminated* (2002) und die filmische Adaption dieses Werkes in *Everything Is Illuminated* (2005). Sie untersucht zuerst den Begriff der Literaturverfilmung (vgl. Schlögl 2013:15-22), geht dann auf die wichtigsten Bezeichnungen aus dem Bereich Film und die Erzähltheorie nach Franz K. Stanzel ein (vgl. ebd.:23-29). Im Anschluss analysiert sie die Darstellung von Dolmetschern in den drei oben erwähnten literarischen Werken und in ihren filmischen Adaptionen und vergleicht die Darstellungen in den beiden Medien. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Darstellung der Dolmetscher von der Epoche und den technischen Möglichkeiten abhängt, die zur Zeit der Veröffentlichung vorherrschen (vgl. ebd.:90). Schlögl führt an, dass die Regisseure sich der manipulativen Macht, der Klischees und Stereotypen wie „*Brückenbauer*“ (ebd.:40 kursiv im Original), „Werkzeug zur Kommunikation“ (ebd.: 65), „*Papagei*“ (ebd.:89 kursiv im Original), „*Gaukler*“ (ebd.:90 kursiv im Original) bedienen. Zudem merkt Schlögl an, dass die Figuren der Dolmetscher, die in den von ihr analysierten literarischen Werken als Nebenfiguren angelegt waren, in den Filmen jedoch zu Protagonisten werden (vgl. ebd.: 48, 67, 83f).

Auch Lesya Litzinger geht in ihrer Masterarbeit *Die Rolle von DolmetscherInnen im intrasozialen Bereich in der Welt der Spielfilme* (2015) auf die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen ein. Sie untersucht zuerst, welche Rollen DolmetscherInnen in Filmen, insbesondere in sozialen, juristischen, medizinischen, militärischen etc. Institutionen annehmen (vgl. Litzinger 2015:4). Litzinger (vgl. ebd.) geht davon aus, dass die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin, der/die in den Filmen im intrasozialen Bereich tätig ist, einen aktiven Teil in der Interaktion zwischen den GesprächspartnerInnen einnimmt und den Ausgang des Gesprächs durch sein/ihr Handeln aktiv beeinflusst. Um diese Hypothese zu bestätigen oder zu widerlegen, bedient sich Litzinger (vgl. ebd.:52-65) des Konzepts der sozialen Interaktion von Erving Goffman (1959) und analysiert die Rolle der VermittlerInnen

¹⁸ In den von Schlögl (2013) analysierten Werken kommen nur männliche Dolmetscher vor, deshalb wird in diesem Abschnitt der Arbeit nur die männliche Form benutzt.

und andere Rollen, die DolmetscherInnen in den Interaktionen zwischen den GesprächspartnerInnen in den vier Filmen *Herz* (2001), *Lichter* (2003), *Игра слов. Переводчица олигарха* [*Das Wortspiel. Dolmetscherin des Oligarchen*] (2006), *Русский перевод* [*Russische Verdolmetschung*] (2006) annehmen. Des Weiteren untersucht Litzinger (vgl. ebd.:87-94) die Macht der DolmetscherInnen in ihren Rollen: Ob sie diese besitzen, welche Art von Macht es ist und ob sie sie für sich selbst oder für andere Menschen einsetzen. Litzinger kommt zu dem Schluss, dass DolmetscherInnen viele Rollen in Filmen ausüben können: Sie sind VermittlerInnen, HelferInnen, BeschützerInnen, SpionInnen, Vertraute, WartungsspezialistInnen etc. (vgl. ebd.:94). Sie sind nicht neutral, sondern lassen sich von verschiedenen Motiven, Gefühlen und Interessen leiten (vgl. ebd.). Sie widersetzen sich den vorhandenen Regeln, die in der Gesellschaft oder in dem intrasozialen Bereich, in dem sie tätig sind, existieren, werden als VerräterInnen und VermittlerInnen zugleich gesehen, müssen sich mit moralischen Dilemmata auseinandersetzen, fallen schließlich aus ihrer Rolle und folgen ihrem Gewissen und ihren eigenen moralischen Normen (vgl. ebd.). Laut Litzinger gehört dieser ambivalenten Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin eine „dramaturgische Dominanz“ (ebd.:95 kursiv im Original), die bei den ZuschauerInnen Sympathie hervorruft.

Auch wenn in den oben aufgeführten Beiträgen zur Darstellung von DolmetscherInnen in der Fiktion unterschiedliche Werke mit einem unterschiedlichen Fokus untersucht wurden, haben sie alle eine Sache gemeinsam: Allen AutorInnen fällt auf, dass SchriftstellerInnen und RegisseurInnen sich immer öfter der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin bedienen. Was der Grund für diesen „regelrechten Boom“ (Kaindl 2010:53) ist, soll im nächsten Kapitel beantwortet werden.

3.3 Steigende Präsenz von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken

Bei einem Blick auf die literarischen Werke und die Filmproduktion der letzten Jahre wird sichtbar, dass die Präsenz von DolmetscherInnen in der Fiktion immer größer wird (vgl. Andres 2009:11). In der Belletristik umfasst die Übersetzungsthematik laut Kaindl/Kurz (2010:9 kursiv im Original) alle Genres: „im historischen Roman, ebenso wie in Science Fiction, in *chick literature* ebenso wie in *gay literature*, in experimenteller Literatur ebenso wie in Massendliteratur, in megafiktionalen Texten [...] bis hin zu herkömmlichen Krimis, Liebesromanen und Abenteuerromanen“ kommen TranslatorInnen vor. Erich Prunč (vgl. 2005:153) führt dies darauf zurück, dass in der heutigen globalisierten Welt die Translation ein unerlässlicher Faktor geworden ist und die Präsenz von TranslatorInnen in fiktiven

Werken einen gesellschaftlichen Trend darstellt. Diesem Trend der Gesellschaft folgend, wird die Translation nicht mehr als eine unsichtbare Tätigkeit wahrgenommen, sondern rückt immer mehr in den Fokus der Gesellschaft. Aus diesem Grund verlieren TranslatorInnen in der Fiktion immer öfter ihren Status als Nebenfiguren und werden zuweilen zu ProtagonistInnen und Helden erhoben, die lebendig sind und eine eigene Identität besitzen, was auch im vorherigen Kapitel illustriert wurde.

Die Zahl der literarischen Werke, in denen das Übersetzen und Dolmetschen eine zentrale Rolle spielt, stieg in den 1980er Jahren stark an, was mit der Globalisierung zusammenfällt. Klaus Kaindl (vgl. 2010:53) listet 63 literarische Werke auf, in denen TranslatorInnen eine zentrale Rolle spielen und führt dazu eine Statistik an. Daraus ist zu ersehen, dass nur eines der Werke vor 1960 erschienen ist. Von 1961 bis 1970 wurden zwei Romane (etwa 8 Prozent der von Kaindl aufgeführten Werke) mit Translationsbezug veröffentlicht. Ab den 70er Jahren stieg in jedem darauf folgenden Jahrzehnt die Anzahl der literarischen Werke mit TranslatorInnen als Figuren an. Während es in den 70er Jahren noch 9 Werke (14 Prozent des Gesamtvolumens) waren, waren es in den 80er Jahren schon 10 Werke (16 Prozent). In den 90er Jahren gab es mit 19 erschienenen Publikationen (30 Prozent) fast eine Verdoppelung. Ab der Jahrhundertwende bis 2010 wurden 20 Romane (32 Prozent) publiziert, in denen TranslatorInnen eine Schlüsselfigur sind. Kaindl (vgl. ebd.) nimmt an, dass im laufenden Jahrzehnt diese Anzahl noch weiter steigen wird. Wie ist dieser Anstieg zu erklären? Die TranslatorInnen spiegeln laut Kaindl/Kurz (vgl. 2010:11) die Zustände der Gesellschaften und Kulturen in einer globalisierten Welt wider. Die Grenzen werden ständig überschritten oder auch vollkommen aufgelöst, was zu einem ständigen Austausch von Informationen und einem kontinuierlichen Bedarf an Übersetzungen und Dolmetschungen führt (vgl. ebd.:12). Die Menschen bilden sich ihre Identität nicht mehr innerhalb einer bestimmten Kultur, sondern mithilfe verschiedener Ideologien und Kulturen, die durch Übersetzungsprozesse für jeden greifbar werden. Die Translation dient als eine Metapher für diese Prozesse und als „Chiffre für vielfältige [...] Aspekte von Migration, Multikulturalität, gesellschaftlicher Hybridisierung usw.“ (ebd.). Die Translation ist zugleich eine Metapher für Doppel- und Mehrdeutigkeit, d. h., dass die Bedeutung der Wörter nicht mehr eindeutig sondern relativ ist (vgl. Strümper-Krobb 2010:37), deshalb wird sie immer häufiger in fiktiven Werken eingesetzt.

Auch Andres (2008:18) bemerkt eine steigende Anzahl von fiktionalen Werken mit DolmetscherInnenbezug und führt unterschiedliche politische und gesellschaftliche Gründe dafür an: „EU-Erweiterung und die wachsende Verbreitung des Englischen als lingua franca [...], Globalisierung, Migration, die Problematik von hybriden Kulturen, das Aufeinanderprallen von Kulturen.“ Andres (vgl. 18f.) fügt hinzu, dass DolmetscherInnen und

ihre Tätigkeit durch das Medium Fernsehen dem breiten Publikum bekannt wurden und Dolmetschen mit „Kommunikation, Wechseln zwischen Sprachen und Orten“ (ebd.:19) assoziiert wird. Das alles führt dazu, dass DolmetscherInnen von SchriftstellerInnen und RegisseurInnen bei der Verarbeitung der Thematik der Identität als interessante Figuren wahrgenommen werden.

Die steigende Präsenz der TranslatorInnen in fiktiven Werken kann ebenfalls auf die Funktion zurückgeführt werden, die die Figuren der TranslatorInnen in zeitgenössischen, modernen und postmodernen Werken erfüllen. Jahrhundertlang wurde die Tätigkeit von TranslatorInnen mithilfe von Metaphern wie „von Brückenbauern zu Verrätern; von Sklaven, die fremdes Land bestellen, zu Kannibalen, die den Ausgangstext verschlingen, um etwas Neues zu erschaffen“ (Strümper-Krobb 2009:14), beschrieben. In jüngerer Zeit änderte sich die Wahrnehmung von TranslatorInnen: Es ist nicht mehr das Dolmetschen oder Übersetzen, das als Metapher beschrieben wird, sondern es sind die TranslatorInnen selbst, die als eine Metapher dienen. Im theoretischen Diskurs stehen sie im übertragenden Sinn für den Verlust der eigenen Identität, der Abschiebung in eine Randexistenz, der Suche nach dem Selbst und dem Verständnis vom Anderen sowie der Manipulation und Macht im multikulturellen Kontext (vgl. ebd.). Diese Metaphern führen dazu, dass TranslatorInnen und ihre Tätigkeit in eine positive und eine negative Kategorie eingeordnet werden können: Auf der einen Seite wird die translatorische Tätigkeit als eine selbstlose Gewährleistung der Kommunikation zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen gesehen, auf der anderen Seite können TranslatorInnen von anderen Personen ausgenutzt werden, um Kontrolle und Macht zu gewinnen oder sich ihres eigenen Potentials für bewusste Täuschung und Manipulation bedienen (vgl. ebd.:15). Auf diese Weise werden TranslatorInnen von den beiden Parteien, für die übersetzt oder gedolmetscht werden soll, als Außenseiter wahrgenommen, denen man misstraut, aber auf deren Kenntnisse und Fähigkeiten man angewiesen ist. Sie nehmen häufig „eine unbequeme Zwischenposition“ (Strümper-Krobb 2009:15) ein, d. h. sie fühlen sich zu keiner Seite dazugehörig und können sich mit keiner Seite identifizieren (vgl. Strümper-Krobb 2009:16). Der oben erwähnte Kunstgriff¹⁹, die DolmetscherInnen in Filmen zu Waisen zu machen, die bei Pflegeeltern aufwachsen (vgl. Morascher 2004:114), verdeutlicht diesen Zustand. DolmetscherInnen müssen ständig zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen wechseln (vgl. Krivanec 2005:42). Diese Eigenheit des Berufes wird von SchriftstellerInnen und RegisseurInnen benutzt, um mit der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin die Identitätskrise der fiktiven Filmfigur oder auch der Zeit auszudrücken. Eine Identität setzt immer eine Heimat voraus, die es einer Person ermöglicht, auf „nicht-beliebige, vertraute

¹⁹ näher aufgeführt auf S.47.

Strukturen“ (Bronfen/Marius 1997:1) zurückzugreifen. Wenn diese Heimat im Zuge der vielen Wechsel nicht nur des Wohnortes, sondern auch der Sprachen und Kulturen verloren geht, verliert eine Person gleichzeitig auch ihre Identität.

Etwas Ähnliches führt auch Sabine Strümper-Krobb (2009:21f.) an. Fiktive DolmetscherInnen repräsentieren all die Menschen, die durch Schicksalsschläge, natürliche oder von Menschen gemachte Katastrophen ihr Land verlassen müssen und/oder sich in einer ihnen fremden Situation wiederfinden, was dazu führt, dass sie keine definierte, eigene Meinung mehr zu irgendetwas haben:

In der fiktiven Existenz des Sprachvermittlers lässt sich das Schicksal derer exemplarisch spiegeln, die durch Migration, politische und religiöse Konflikte, wirtschaftliche Krisen oder Naturkatastrophen, oder aber durch die von modernen Kommunikationsmitteln ermöglichte tatsächliche oder virtuelle Mobilität in Bewegung sind und oft keinen festen, abgrenzbar eigenen Standpunkt mehr haben (Strümper-Krobb ebd.).

Auf der einen Seite werden TranslatorInnen als Menschen dargestellt, die jegliches persönliche Interesse ausschalten können, auf der anderen Seite birgt ihre Figur auch das Potenzial des Betrugs in sich. Das wird besonders gravierend, wenn DolmetscherInnen aus ihrer Rolle des funktionierenden Sprachautomaten herausfallen und ihre Fähigkeiten benutzen, um zu manipulieren, zu betrügen und um Macht auszuüben (vgl. Strümper-Krobb 2009:30). Je nachdem, ob durch ein fiktionales Werk ein positives oder ein negatives Bild von TranslatorInnen vermittelt wird, bedienen sich die AutorInnen und RegisseurInnen Stereotypen, Mythen und Klischees, die in der Gesellschaft verbreitet sind und in der Belletristik und in Filmen immer wieder auftauchen:

Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen, Fremder in der Fremde, Marginalität, Verlust der Muttersprache, Leiden an und durch Sprache, Unübersetzbarkeit, Loyalität, Diskretion, Verschwiegenheit, Vertrauen, Zuverlässigkeit, Abhängigkeit, DolmetscherInnen als „Mädchen für alles“, als wertneutrale, unsichtbare, gedankenlose Sprachcomputer und sprachverarbeitende Maschinen, als Papagei, Habitus und Selbstverständnis von TranslatorInnen, Gatekeeper-Funktion, Berufsethos, Verschwiegenheitspflicht, manipulatives Potential, Macht und Machtmissbrauch, Filtern von Informationen, absichtliches Falsch-Übersetzen, Stereotypen wie sprachbesessene Naturtalente, Dolmetschen durch Nichtprofessionelle, Dolmetscher und Übersetzer als Geheimnisträger, Unsichtbarkeit und Selbstaufgabe der TranslatorInnen, bedingungslose Treue zu Autor und Original, Identitätsverlust, Entfremdung, Isolation, Scheitern an der Sprache (Kaindl/Kurz 2005:12f.).

Dieses ausführliche Zitat illustriert, welche Thematiken AutorInnen und RegisseurInnen beschäftigen, die TranslatorInnen in ihren Werken zu Haupt- oder Nebenfiguren erheben. Diese Vorstellungen zeigen TranslatorInnen sowohl im positiven als auch im weniger

positiven Licht und verdeutlichen zugleich, dass TranslatorInnen als eine Metapher für „die Problematik von Migration, von hybriden Kulturen und hybriden Menschen, Dazwischenkulturalität und Dazwischenidentität“ (Andres 2009:11) stehen. Sie sind Menschen ohne Wurzeln, die nach der eigenen Identität suchen, aber nirgendwo wirklich dazugehören und zwischen Sprachen und Welten wandern. Das macht sie zu zwiespältigen Figuren, die für SchriftstellerInnen und RegisseurInnen interessant werden und dank ihrer Ambivalenz für spannende Handlungsstränge sorgen (vgl. Strümper-Krobb 2009:31f.).

Wie spannend das nun sein kann, wird in Kapitel 5 im Detail analysiert. Bevor auf die Darstellung von DolmetscherInnen in Komödien eingegangen werden kann, soll zuerst ein Modell der Filmanalyse erstellt werden, das später bei der Figuren- und Filminterpretation die Grundlage bilden soll. Doch zuerst soll im nächsten Abschnitt die Komödie als Filmgenre näher beleuchtet werden.

4. Methoden der Filmanalyse

4.1 Komödie als Filmgenre

Unter einem Genre wird im Allgemeinen eine Erzähl-, Darstellungs- oder Gestaltungsform verstanden, die stereotypische Formen besitzt und „wiederkehrende Handlungsmotive, eine bestimmte Dramaturgie, Standardsituationen und/oder häufig einen typischen audiovisuellen Stil“ (Kuhn/Scheidgen/Weber 2013:2) aufweist. Laut Borstnar/Pabst/Wulff (vgl. 2002:51) sind Genres gedankliche Schemata, in die ein Film eingeordnet und mit denen er beschrieben wird. Die Filme eines Genres zeichnen sich durch charakteristische Merkmale aus, die immer auf die gleiche Art und Weise verwendet werden (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber:22), dazu gehört das Motiv, die strukturell-inhaltliche Gestaltung, die Präsentation der Figuren etc. (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002:52). Filmgenres sind keine festen Kategorien, sondern von der Zeit, den Vorlieben der ZuschauerInnen, dem Stand der Technik usw. abhängig (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002:59f.). Werner Faulstich (vgl. ³2013:32ff.) führt unter heuristischen Gesichtspunkten zehn Filmgenres an, dazu gehören der Western, der Kriminalfilm, das Melodrama, der Science-Fiction-Film, der Abenteuerfilm, der Horrorfilm, der Thriller, die Komödie, der Musikfilm und der Erotikfilm. Die Genres sind nicht stabil und unveränderlich, deswegen gibt es generell wenige Filme, die sich nur einem Genre zuordnen lassen, da die Merkmale, die ein Genre ausmachen, auch mit den Merkmalen anderer Genres vermischt werden können (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber:26). Vor allem neuere Filme werden nach einem „Genre-Mix“ (Faulstich ³2013:30) konzipiert. Aus diesem Grund wird ein Film normalerweise dem Genre zugeordnet, aus dem seine dominantesten Merkmale stammen (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber:26f.).

Was die Komödie²⁰ betrifft, so gilt sie schon — genauso wie ihr Gegenpart die Tragödie — seit der Antike als eine eigene Kategorie. Was als Komödie bezeichnet werden kann, lässt sich nicht eingrenzen, da das, was wir als komisch empfinden, von der Zeit und dem Kontext abhängt (vgl. Heller/Steinle 2005:20) und Witze und lustige Momente auch in anderen Genres vorkommen können (vgl. Neale 2000:55). Es gibt aber einige Merkmale, die für die Komödie typisch sind: In der Komödie wird die „Entfaltung von Widersprüchen“ (Gotto 2013:67) ausgedrückt. Es wird etwas verwechselt oder verkehrt (vgl. ebd.) und es werden der Überraschungseffekt und Normverletzungen benutzt, um das Komische auszudrücken und die ZuschauerInnen zum Lachen zu bringen (vgl. ebd.:68). Das

²⁰ Laut Lisa Gotto (2013:67) leitet sich der Begriff „Komödie“ von den griechischen Wörtern „komos“ (festlicher Umzug) und „ode“ (Gesang) ab. Folglich ist eine Komödie wörtlich übersetzt ein „Festzug mit Gesang.“

Komische entsteht auch dadurch, dass Missverständnisse erzeugt werden und das Unerwartete passiert, was aber nicht als Bedrohung empfunden wird, sondern im Lachen seinen Ausdruck findet (vgl. ebd.:82). Die Filmfiguren werden durch die gleichbleibende Kostümierung, unveränderliche Charakterisierung und unverwechselbare Bewegungen typisiert (vgl. ebd.:69). Am Ende wird durch die Typisierung aber keine Ordnung erzeugt, sondern herkömmliche Betrachtungsweisen werden aufgebrochen und die Verhältnisse verkehrt: „Menschen werden zu Objekten und Objekte werden zu Menschen“ (ebd.:71f). Nicht das Individuelle wird betont, sondern der bestimmte Typus, der die ZuschauerInnen zum Lachen bringen soll: „Nicht der raffinierte Witz bringt das Publikum zum Lachen, sondern die Karikatur und Fratze, die niemals individuelle Züge trägt, sondern stets einen bestimmten Typus abbildet“ (Lisson 2014:29). Das Komische wird inszeniert, deswegen sind Wiederholungen, Stereotypen und eine gleichbleibende Sprache die Merkmale einer Komödie (vgl. Heller/Steinle 2005:129). Oft werden in Komödien auch Täuschungsszenarios ausgespielt, wobei sich eine Figur als jemand anderes ausgibt, was zu Verwechslungen und Übertreibungen führt und in komischen Situationen endet (vgl. Gotto 2013:78f.). Filmfiguren handeln zudem nicht den gesellschaftlichen Werten und Normen entsprechend, die in der Welt der erzählten Realität oder auch in der Welt der ZuschauerInnen gelten (vgl. Mikos ²2008:151).

Werner Faulstich (vgl. ³2013:52) führt an, dass die Komödie das Alltagsleben demontiert, „die Widerwärtigkeiten und kleinen Menschlichkeiten“ (ebd.) aufzeigt und jede Gelegenheit nutzt, um eine Figur von einer anderen reinlegen zu lassen. Die Komödie verspottet außerdem die Autoritäten und endet in einem Happy End, in dem das Gute siegt, das Böse bestraft wird, die Wichtigtuer lächerlich gemacht und die Hochmütigen bloßgestellt werden (vgl. ebd.:53).

Faulstich (ebd.) unterscheidet zwei Grundtypen der filmischen Komödie: die satirische und die romantische Komödie. In der ersten gewinnt der schwache Held gegen eine Übermacht und das Komische wird fast ohne Sprache nur durch den Gesichtsausdruck, die Körpersprache der Figuren und durch die Missverständnisse zwischen ihnen erzeugt. Die Komödie dieser Art soll eine Distanz zur Person schaffen, über die gelacht wird. Im zweiten Typus der Komödie dominiert der Dialog. Das Grundthema dieser Art Komödie dreht sich um die Familie, die Freundschaft und die Liebe. Es geht um das Zusammenführen zweier ungleicher Partner, „widerspenstiger Frauen, weltabgewandter Männer, die trotz des Antagonismus von Klassengegensätzen vom jeweils richtigen Partner nach vielen Wirren in die Liebesheirat geführt werden“ (ebd.). Die Komödie dieser Art soll Empathie erzeugen: Die ZuschauerInnen sollen sich mit den Protagonisten identifizieren, sich in ihre offenbaren

menschlichen Schwächen hineinversetzen und sich mit ihnen über das Happy End freuen (vgl. ebd.:54).

Insgesamt soll die Komödie durch ihre Struktur und ihre Gags die ZuschauerInnen zum Lachen bringen und sie dadurch gesellschaftliche Veränderungen und die Probleme im Leben leicht nehmen lassen: „Lachen bedeutet Befreiung — die Bewältigung gesellschaftlicher Umwälzungen, den Sieg der Anarchie über die hohlen Formeln, den Sieg des Kleinen über das Erhabene und die Pose, [...] die Erfüllung der Liebe in der Ehe“ (ebd.).

Komödien stellen kein festes Genre dar, sondern können auch die Basis für jedes anderen Genre sein. So gibt es z. B. „Westernkomödie[n], Kriminalkomödie[n], Science-Fiction-Parodie[n], Horrorkomödie[n] usw.“ (ebd.). Alle Filme, auf die im Kapitel 5 mithilfe einer Filmanalyse eingegangen wird, werden dem Genre der Komödie zugeordnet, weisen aber auch Merkmale anderer Genres auf: Sie reichen von einer Liebeskomödie vermischt mit einem Krimi²¹, zu einem Melodrama mit viel Witz und Situationskomik²² bis zu einer Komödie mit dramatischen und romantischen Elementen²³. Bevor auf diese Filme näher eingegangen werden kann, werden im nächsten Kapitel die filmischen Mittel erläutert, die bei der Filmanalyse als Grundlage dienen sollen.

4.2. Filmanalyse — theoretische Grundlagen

Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* (32013) soll die wissenschaftliche Basis für die Filmanalyse in dieser Arbeit stellen. Mit ihrer Hilfe soll ein Grundmodell der Filmanalyse ausgearbeitet werden, das später auf die einzelnen Filme angewendet wird. Die Darstellung der DolmetscherInnen und des Dolmetschens und die Frage, ob sie den oben erläuterten berufsethischen Prinzipien Folge leisten, soll ebenfalls untersucht werden.

Laut Faulstich (vgl. 32013:13) wird bei einer Filmanalyse zwischen zwei Arten unterschieden: der Medienanalyse und der Produktanalyse. Die erste bezieht sich auf den Film als ein überaus komplexes Medium, wobei alles von der Produktion über die Distribution bis zur Rezeption untersucht wird. Bei der zweiten Art wird grundsätzlich nur ein einzelner Film analysiert.

²¹ *Charade* (1963) von Stanley Donen. Mehr zum Genre dieses Films gibt es in der Filmkritik von Jan Görner.

²² *Lost in Translation* (2003) von Sofia Coppola. In seiner Filmkritik bezeichnet Andreas Borcholte (2004) *Lost in Translation* als einen „heiter-melancholische[n] Film“.

²³ *The Terminal* (2004) von Steven Spielberg. Erik Samdahl (2004) schreibt in seiner Filmkritik, dass in diesem Film alle möglichen Themen abgedeckt werden: von Liebe und Freundschaft bis Stolz und Mut. Mehr dazu in Erik Samdahls „The Terminal Movie Review“. Der Regisseur des Films Steven Spielberg bezeichnet im Interview mit „Die Zeit“ den Film als eine „Tragikomödie“.

Faulstich (vgl. ebd.:20) führt an, dass Filme, insbesondere Spielfilme, als „Literatur“ verstanden werden können, da sie ein komplexes ästhetisches Werk sind, das mit den Medien Buch, Radio, Zeitung oder Fernsehen verglichen werden kann. Ein Film kann, wie im Fall eines Spielfilms, „fiction“ sein oder aber auch „non-fiction“, wie es Wissenschaftsfilme sind. Bei den drei Spielfilmen, die in Kapitel 5 analysiert werden, handelt es sich folglich um Fiktion. Faulstich (vgl. ebd.:23) geht davon aus, dass nichts in einem Spielfilm zufällig ist und alles, „jedes Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort“ (ebd.) eine Funktion erfüllt. Aus diesem Grund sollen alle Aspekte eines Films analysiert werden, um etwas Neues, das vorher nicht aufgefallen ist, über den Film in Erfahrung zu bringen.

Faulstich (vgl. ebd.:28f.) unterscheidet vier Zugriffe, die bei der Analyse eines Films erfolgen können: Handlungsanalyse, Figurenanalyse, Analyse der Bauformen, Analyse der Normen und Werte. Bei der Handlungsanalyse geht es um die Frage, was und in welcher Reihenfolge im Film geschieht. Die Figurenanalyse beschäftigt sich mit den Charakteren und ihrer Rolle im Film. Bei der Analyse der Bauformen wird der Frage nachgegangen, wie und mit welchen Mitteln der Film dargestellt wird. Die Analyse der Normen und Werte beschäftigt sich schließlich mit der Frage, wozu ein Film gedreht wurde und welche Ideologien und Botschaften sich hinter dem Film verbergen. Alle diese Aspekte hängen miteinander zusammen und sollten bei der Analyse eines Films berücksichtigt werden. Bevor im Folgenden ein kurzer Überblick über diese Aspekte gegeben wird, sollte erwähnt werden, dass die Filmwissenschaft sehr breit gefächert ist und diese Arbeit keinesfalls einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern nur eine kurze Zusammenfassung für die für die Analyse der Dolmetschszenen nötigen Aspekte darstellt. Für alle Interessenten der Filmanalyse sei hier auf die Werke aus der Filmwissenschaft verwiesen (Gast 1993; Borstnar/Pabst/Wulff 2002; Mikos ²2008; Bienk ²2010; Faulstich ³2013; etc.).

4.2.1 Handlungsanalyse

Das WAS im Film ist eine zentrale Frage bei der Filmanalyse: Was geschieht im Film und in welcher Reihenfolge verläuft die Handlung? Um das untersuchen zu können, empfiehlt Faulstich (³2013:65f.), beim ersten Sehen die spontanen Eindrücke niederzuschreiben und sich die Frage zu stellen, warum einem etwas im Film sehr oder gar nicht gefällt, warum eine Figur sympathisch erscheint und eine andere nicht etc. Mit diesen Fragen soll ein besseres Verständnis des Films erreicht werden. Um einen Film objektiv bewerten zu können, ist es notwendig, ihn „anzuhalten und zu fixieren“ (ebd.:66) und den Ablauf seines Geschehens zu analysieren.

Laut Faulstich (vgl. ebd.:67) ist es nicht nötig, sich die Frage zu stellen, was der Regisseur/die Regisseurin mit einer Einstellung oder Handlung ausdrücken möchte. Der Grund dafür ist, dass RegisseurInnen in der Praxis weder imstande noch willens sind, ihre eigenen Filme zu interpretieren. Deswegen sollte bei der Filmanalyse ein objektiver Zugang gewählt werden, wie z. B. die Erstellung eines Filmprotokolls (vgl. ebd.:69).

Ein Filmprotokoll ist „ein Hilfsinstrument für die Filmanalyse“ (ebd.). Es sollte eine „möglichst detaillierte Transkription eines Films in Sprache bzw. Text“ (ebd.) liefern, aber nicht mit dem Film selbst verwechselt werden, der ein audiovisuelles Medium ist, das gesehen, gehört und erlebt und nicht gelesen wird. Außerdem sollte ein Filmprotokoll möglichst objektiv sein, doch manchmal sind persönliche Eindrücke der ProtokollantInnen möglich, mit denen die Atmosphäre einer Szene durch Adjektive wiedergegeben werden kann. Solche Kommentare können laut Faulstich (ebd.:70) „objektiver sein als der gesprochene Dialog als solcher.“ Bei der Erstellung eines Filmprotokolls haben sich noch keine Standards durchgesetzt (vgl. ebd.:72), doch wenn die Kameraeinstellungen und die Musik bzw. die Geräusche für eine Szene unwichtig sind, kann nur der Dialog notiert und die Szene beschrieben werden. Faulstich (vgl. ebd.:69) zeigt in seinem Beispiel, dass dabei nur das Gesagte aufgeschrieben und die Szenenbeschreibung in Klammern angeführt werden sollte.

Wenn aber vielen Fragestellungen nachgegangen werden soll, empfiehlt Faulstich (ebd.:72f.) eine Protokollierung in sechs Spalten: In die erste soll die Nummer der Einstellung eingetragen werden, in der zweiten wird die Beschreibung der Handlung festgehalten, die dritte Spalte erfasst die Dialoge, die vierte Spalte protokolliert die Musik und die Geräusche, die fünfte beschreibt die Kameraführung, d. h. die Einstellungen und die Bewegungen der Kamera und in der sechsten Spalte wird die Zeitdauer einer Einstellung in Sekunden aufgelistet. Gemäß Faulstich (ebd.:73) soll aus dem Filmprotokoll ersichtlich sein, ob ein Dialog während, vor oder nach einer Handlung erfolgt oder ob er sogar zwischen zwei Handlungen stattfindet. Der Beginn und das Ende einer Kameraeinstellung sollen ebenfalls aus dem Protokoll herauszulesen sein, auch sollte notiert werden, wann eine Musik einsetzt oder aufhört. Da die ProtokollantInnen oft keine musikalischen Kenntnisse haben und die Noten der Filmmusik normalerweise nicht vorhanden sind, können Musik und Geräusche mit Adjektiven beschrieben werden, um die Stimmung einer Szene zu charakterisieren. Die Erwähnung der Instrumente kann ebenfalls bei der Charakterisierung einer Szene helfen (vgl. ebd.). Diese Art der Protokollierung sollte sehr gründlich sein, um wissenschaftlich überprüfbar zu bleiben (vgl. ebd.:72). In Kapitel 5 sollen die Darstellung der DolmetscherInnenfiguren und das berufsethische Verhalten der DolmetscherInnen analysiert werden. Dafür wären die Nummer der Einstellungen in der ersten und die Zeitdauer in der

sechsten Spalte, die beide auf der DVD nicht angegeben werden, nicht notwendig. Diese beiden Spalten können zusammengezogen werden und nur die genaue Zeitangabe der zu analysierten Szene enthalten²⁴.

In einem Film wird eine Geschichte erzählt, die handlungs- oder figurenbezogen sein kann. Dabei spielt die Zeit eine wichtige Rolle. So gibt es in einem Film „Zeitsprünge, Zeitübergänge und Zeitraffungen [...] Zeitdehnungen [...], Rückblenden“ (ebd.:85) wie auch „zeitliche Vorausdeutungen und zeitliche Parallelen“ (ebd.). Der Aspekt der Zeit ist ein wichtiger Faktor, um zu erkennen, wie eine Handlung aufgebaut, gegliedert und strukturiert ist (vgl. ebd.). Faulstich (vgl. ebd.:85f.) spricht in diesem Zusammenhang von „Handlungsphasen“ (ebd.:85f.), die oft nach der klassischen 5-Akt-Struktur der aristotelischen Dramen aufgebaut sind. Die Dramaturgie der Filme, die einen solchen Aufbau haben, kann durch das Modell der „Franz’schen Pyramide“ (1898) verdeutlicht werden:

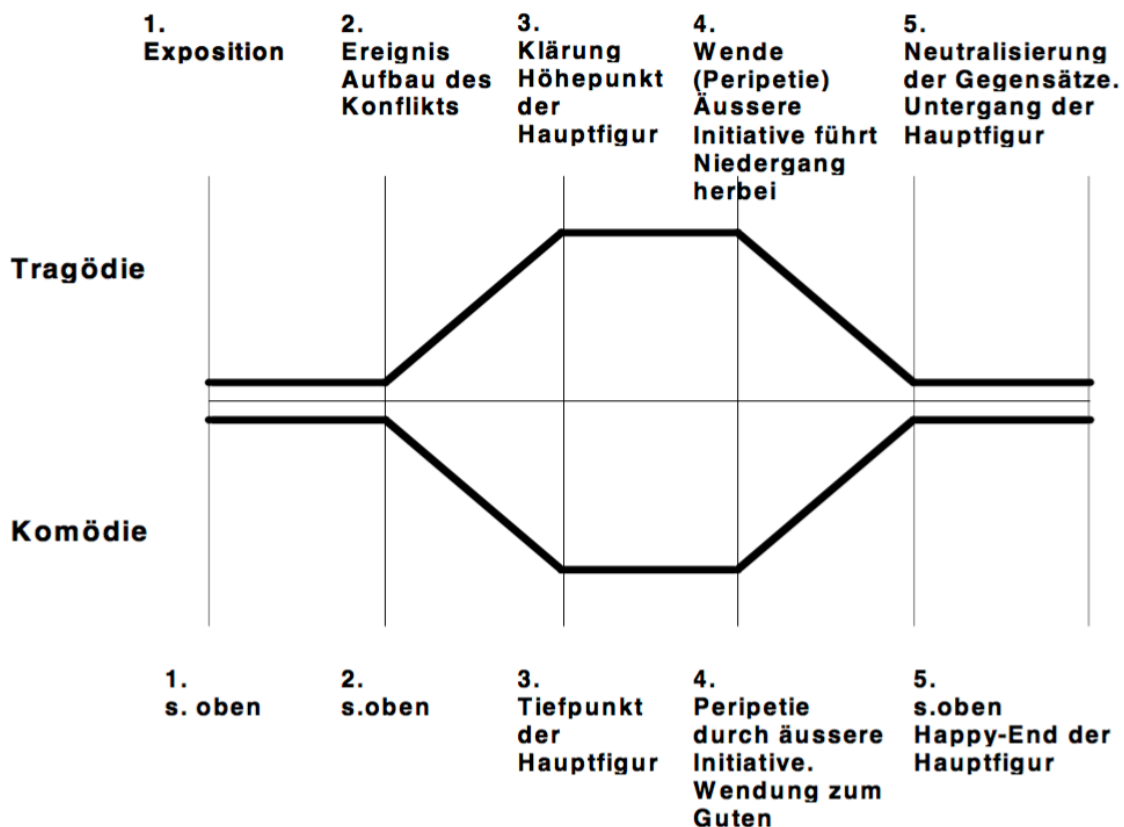


Abbildung 1: Der Handlungsverlauf in der Franz’schen Pyramide (vgl. Gast 1993:59).

Faulstich (vgl. ³2013:86) unterscheidet auch zwischen fünf Handlungsphasen, die allerdings im Aufbau im geringen Grad von der Franz’schen Pyramide abweichen. Die erste und die zweite Phase sind mit dem Handlungsverlauf in Abbildung 1 identisch: In der ersten Phase

²⁴ Das Zusammenziehen der Spalten wurde dem Modell von Claudia Andres (vgl. 2011:29) entnommen.

geht es um die „*Problementfaltung*“ (ebd. kursiv im Original), dafür wird die Figur, der Handlungsort, das Milieu, die Zeit, das Motiv etc. vorgestellt. In der zweiten erfolgt die „*Steigerung der Handlung*“ (ebd. kursiv im Original), wobei ein Konflikt verschärft wird, es tauchen neue Probleme auf und alles wird komplizierter usw. „*Krise und Umschwung*“ (ebd. kursiv im Original), auch Peripetie genannt, erfolgen bei Faulstich schon in der dritten Phase. In dieser Phase kann eine weitere Handlungspartei hinzutreten, der letzte Ausweg versperrt werden, alle anderen Optionen verloren werden usw. In der vierten Phase steht bei Faulstich (ebd. kursiv im Original) die „*Retardierung* oder *Verzögerung*“, in der der Ausgang der Handlung bereits erahnt werden kann, aber durch verschiedene Umstände noch verzögert wird. Die letzte Phase bei Faulstich (vgl. ebd.) deckt sich wieder mit der Franz'schen Pyramide. Der Film endet in einem „*Happy End*“ bzw. in einer „*Katastrophe*“ (ebd. kursiv im Original). Faulstich (vgl. ebd.) meint, dass die Aufteilung in Phasen bei der Filmanalyse nur eine Hilfsfunktion besitzt und nur als Anregung dienen sollte, denn es gibt auch Filme, die weder in einem Happy End noch in einer Katastrophe enden und vollkommen anders aufgebaut sind. Die Analyse der Handlungsphasen soll nur dabei helfen, die innere Bedeutung der Filme zu ermitteln.

Die Figuren spielen bei der Ermittlung der latenten Bedeutung eines Films auch eine Rolle, und das führt uns zum nächsten Abschnitt.

4.2.2 Figurenanalyse

Neben der Handlungsanalyse ist die Analyse der Handelnden in einem Film von großer Bedeutung (vgl. Faulstich ³2013:99). Da ein Film ein audiovisuelles Medium ist, das durchschnittlich eineinhalb Stunden läuft, kann nur eine begrenzte Anzahl von Figuren eingesetzt werden, die wegen der begrenzten Zeit nicht ausführlich charakterisiert werden können. Aus diesem Grund sind Filme generell Handlungsfilme und nicht Figurenfilme, die Figuren sind dann aber für die Handlung umso wichtiger (vgl. ebd.).

Grundsätzlich wird im Film zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden, wobei der Protagonist/die Protagonistin die Schlüsselrolle im Film übernimmt (vgl. ebd.). Die ProtagonistInnen müssen nicht unbedingt HeldInnen sein, sondern können auch unauffällige Charaktere, Anti-Helden oder Bezugspersonen sein, die die ZuschauerInnen durch den Film begleiten. Folglich können ProtagonistInnen sehr viele unterschiedliche Funktionen im Film übernehmen (vgl. ebd.). Es ist auf den ersten Blick nicht einfach, den Protagonisten/die Protagonistin auszumachen. Diese Figuren können daran erkannt werden, wie häufig und kontinuierlich sie im Film vorkommen und ob sie als Figur auch weggelassen werden können oder nicht. Wenn der Film ohne diese Figuren nicht vorstellbar wäre, dann sind es

ProtagonistInnen, wenn der Film auch ohne sie funktionieren könnte, dann handelt es sich um Nebenfiguren (vgl. ebd.:100). Es kann außerdem nicht nur ein Protagonist/eine Protagonistin im Film vorkommen, sondern es kann auch ein ProtagonistInnenpaar geben. Es sind meistens standardisierte Paarungen, die die Dramaturgie des Films entfalten sollen. Dazu gehören die Paarungen von einem Mann und einer Frau, von zwei FreundInnen, von zwei Komikern, dem Helden und seinem Gehilfen oder auch solche ProtagonistInnen-Konstellationen wie

Liebhaber und Geliebte, Vamp und biedere Hausfrau, Verbrecher und Detektiv, der Gute und der Böse, der Reiche und der Arme, Herr und Diener, Star und Fan [...] eine Frau zwischen zwei Männern, ein Mann zwischen zwei Frauen, ‚the beauty and the beast‘, der Einzelne gegen die Gesellschaft usw. (Faulstich ³2013:100).

Faulstich (vgl. ebd.:102) führt an, dass eine Figur im Film — sei es eine Haupt- oder Nebenfigur — auf dreifache Weise charakterisiert werden kann: durch die Selbstcharakterisierung, die Fremdcharakterisierung und die Erzählercharakterisierung. Im ersten Fall charakterisiert sich die Figur durch „ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw.“ (ebd.) selbst. Im zweiten Fall wird die Figur durch eine andere Figur im Film positiv oder negativ beschrieben. Der dritte Fall bezieht sich auf die Bauformen des Erzählens wie etwa die Größe und die Perspektive der Einstellung, die Musik, die Beleuchtung etc. Die ZuschauerInnen sollen auf diese Weise ihr eigenes Urteil über eine Figur bilden (vgl. ebd.)

In diesem Zusammenhang sollte der Faktor der Kleidung näher untersucht werden, weil er bei den später im empirischen Teil der Arbeit analysierten Filmen sehr viel über die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin aussagt. Laut Daniel Devoucoux (vgl. 2007:10) drückt die Kleidung einer Filmfigur viel über den Körper und die Persönlichkeit dieser Figur aus. Die Kostüme in einem Film sind filmische Mittel, die der Logik des Films folgen und mit anderen filmischen Mitteln, wie z. B. der Kameraperspektive und -fahrt etc., wirken (vgl. ebd.:25f.). Die Kleidung zeigt die kulturellen Hintergründe einer Person, ihre soziale Stellung in der Gesellschaft, ihre Beziehung zu anderen und zu sich selbst (vgl. ebd.:30). Ein Film ist ein Produkt seiner Zeit und sagt viel über die Modetrends und die sozialpolitische Situation aus, die zu der Zeit der Dreharbeiten vorherrschten. Demzufolge werden die Trends bei dem Entwerfen der Kostüme berücksichtigt und können den ZuschauerInnen einige Details über die damalige Situation liefern (vgl. ebd.:32f.). Devoucoux (vgl. ebd.:34) führt außerdem noch an, dass die Kostüme nach der Grundidee des Films entworfen werden und eng mit der Filmfigur zusammenhängen:

Im Film sind also Kostüme Bedeutungsträger besonderer Art: Sie werden wie alle Objekte einer Filmsequenz im Sinne der Hauptidee des Films eingesetzt und stilisiert. [...] Das bedeutet nicht, dass die Kostümbildner die Kostüme vereinfachen [...], sondern, dass die Kostüme nach einer Grundidee typisiert, ja manchmal stereotypisiert werden (ebd.).

Das Kostüm ist eine wichtige Komponente eines Charakters. Die Beziehung zwischen der Filmfigur und ihrer Kleidung kann deswegen nur unter speziellen Umständen aufgelöst werden und muss filmisch begründet sein (vgl. ebd.).

Bei der Figurenanalyse sollen die ProtokollantInnen die wichtigsten körperlichen und charakterlichen Merkmale einer Figur beschreiben und zwar so, als ob sie „einem Freund einen neuen Bekannten beschreib[en], den dieser noch nicht gesehen hat“ (Faustich ³2013:103). Dabei kann zwischen „flat“, also „flachen“ oder eindimensionalen Charakteren oder „round“, also „runden“ oder mehrdimensionalen Charakteren unterschieden werden. Eindimensionale Figuren sind meist typisiert und als Nebenfiguren konzipiert — sie sind für die Botschaft des Films nur zweitrangig. In manchen Fällen können sie aber auch als Hauptfiguren auftreten. Mehrdimensionale Figuren sind nur als ProtagonistInnen ausgelegt. Es sind komplexe Charaktere, die Gegensätze und Widersprüche in sich vereinen können. Sie machen im Laufe des Films eine Veränderung durch, wodurch sie am Ende des Films nicht mehr die Personen sind, die sie zu Beginn waren (vgl. ebd.). Typische Beispiele dafür sind „der Junge, der zum Mann wird; das Mädchen, das sich zur Frau entwickelt; der Schüchterne, der sich am Schluss durchsetzt; auch der Held, der als Versager endet“ (ebd.). Solche Figuren sind lebendig, deswegen können sie auch als „dynamische Figuren“ (ebd.:104) bezeichnet werden, was einen Gegensatz zu „statischen Figuren“ (ebd.) darstellt. Mit der Veränderung der mehrdimensionalen Charaktere verändert sich auch ihre Garderobe, was auf den psychischen Wandel der Figuren deutet (vgl. Devoucoux 2007:65).

Laut Faustich (vgl. ³2013:104) ist die Besetzung einer Rolle durch bestimmte SchauspielerInnen, auch Casting genannt, sehr wichtig. Wenn es solche SchauspielerInnen sind, die die ZuschauerInnen aus anderen Rollen kennen, können Bezüge zwischen der Filmfigur und den früheren Rollen des Schauspielers/der Schauspielerin hergestellt werden. Faustich (vgl. ebd.) stellt außerdem noch fest, dass jeder Schauspieler/jede Schauspielerin die von ihm/ihr gespielte Filmfigur individuell charakterisiert.

Im Zusammenhang mit der Figurenanalyse sollte auch das Setting erwähnt werden. Damit ist die Stellung einer Figur in der Gesellschaft gemeint. Gemäß Faustich (ebd.:105) macht es einen großen Unterschied,

ob eine Figur ein Mann ist oder eine Frau; ob sie sehr alt ist oder ob es sich um einen Jugendlichen handelt; ob sie der reichen High Society angehört oder einer Arbeiterfamilie, der Berufsgruppe der Studenten oder der der Handwerker; ob sie auf dem Land wohnt oder in der Großstadt; ob sie in der

Drogenszene agiert oder im Sportmilieu, ob das Gefängnis Handlungsort ist oder ein Supermarkt, usw. (Faulstich ebd.).

Wie wird nun die Geschichte der Figur und die Handlungen im Film erzählt? Diese Frage wird im nächsten Abschnitt beantwortet.

4.2.3 Analyse der Bauformen

Faulstich (vgl. ³2013:117) führt an, dass ein Film ein audiovisuelles Medium ist. Aus diesem Grund muss bei seiner Analyse sowohl die visuelle als auch die auditive Ebene betrachtet werden. Die Kameraeinstellungen und die Montage sowie die Musik, manchmal auch der Raum, das Licht und die Farbe, spielen bei der Analyse der Bauformen eine wichtige Rolle.

Eine wichtige Bauform, durch die im Film die Handlung erzählt oder die Figuren charakterisiert werden, ist die Einstellungsgröße. Das ist „die Größe des Ausschnitts des in der Einstellung gezeigten Objekts“ (ebd.). Faulstich (vgl. ebd.:117ff.) unterscheidet acht Einstellungsgrößen, die im Folgenden von der größten bis zu der kleinsten Einstellung aufgelistet werden: Die Weitaufnahme (extreme long shot) zeigt eine weit ausgedehnte Landschaft. Bei der Totalen (long shot) wird der gesamte Raum mit allen Menschen gezeigt und die Halbtotale (medium long shot) bildet nur einen Teil des Raumes mit einem oder mehreren Menschen ab. Die Halbnahaufnahme (full shot) konzentriert sich auf nur einen Menschen und zeigt ihn von Kopf bis Fuss. In der Amerikanischen Einstellung (medium shot) zeigt die Kamera einen Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, also bis zu der Stelle, an der im Western der Colt hängt. In der Nahaufnahme (close shot) wird ein Mensch vom Kopf bis zur Gürtellinie dargestellt, während in der Großaufnahme (close-up) die Kamera das ganze Gesicht einer Person zeigt. Die Detailaufnahme (extreme close-up) zeigt schließlich ein wichtiges Detail im Film oder auch ein Auge etc. im Gesicht eines Menschen. Jede Einstellungsgröße kann nur gewertet werden, wenn sie nicht weniger als eine Sekunde lang gezeigt wird. Im Zusammenhang zu den einzelnen Einstellungsgrößen führt Bienk (³2010:83f.) einige Punkte aus der Wahrnehmungspsychologie an. So sollen die Weitaufnahme und die Totale den ZuschauerInnen einen Überblick über das Geschehen und den Handlungsort bieten und die Atmosphäre vermitteln. Die Totale soll den Raum abbilden, in dem die Szene stattfindet, und den ZuschauerInnen zeigen, wo sich die Filmfigur, die Personengruppen und die Requisiten im Raum befinden. Durch die Halbnahaufnahme und die Amerikanische Einstellung wird das Publikum langsam an die Handlung herangeführt, indem die Filmfigur und die Umgebung, die diese charakterisiert, gezeigt werden. Durch die Nah- und Großaufnahme bekommen die ZuschauerInnen die Möglichkeit, die Handlung in all ihrer Detailliertheit zu verfolgen. Dialoge werden meistens in Nah- und Großaufnahmen

gezeigt, was die ZuschauerInnen in die Szene ziehen und ihnen sehr detaillierte Informationen bieten soll.

Außer den Größen ist die Perspektive, aus der die Einstellung aufgenommen wurde, wichtig. Sie drückt die Beziehung der Figuren zueinander sowie die Veränderung dieser Beziehung aus (Faustich ³2013:123ff.). Perspektiven sind für die Charakterisierung einer Figur von großer Bedeutung und können auch einen charakterlichen Wandel dieser Figur verdeutlichen (vgl. ebd.:125). Faustich (ebd.:123) unterscheidet fünf Einstellungsperspektiven: Die extreme Untersicht oder die Froschperspektive (extrem low camera) zeigt ein Objekt vom Boden aus. Bei der Bauchsicht (low shot) wird ein Objekt aus einer leichten Untersicht aufgenommen. In der Normalsicht (normal camera height) ist die Kamera aus der Augenhöhe auf ein Objekt gerichtet. Die Aufsicht (high shot) bildet ein Objekt leicht von oben ab und die extreme Aufsicht oder die Vogelperspektive (extreme high shot) nimmt ein Objekt senkrecht von oben auf. Wolfgang Gast (1993:24ff.) beschreibt die Funktionen der einzelnen Einstellungsperspektiven: So soll die Normalsicht den Film authentisch und objektiv abbilden und die ZuschauerInnen vergessen lassen, dass sie gerade nur eine Illusion der Realität erleben und nicht das Leben selbst. Die Untersicht und die Froschperspektive können die Realität stark verfremden oder verzerren. Eine Person kann, aus der Froschperspektive gefilmt, übermächtig und idealisiert erscheinen oder im Gegenteil der Lächerlichkeit preisgegeben, verspottet oder karikiert werden. Auch kann eine Person, die aus diesem Winkel aufgenommen wird, bedrohlich oder unheimlich wirken. Wenn eine Person aus der Vogelperspektive aufgenommen wird, kann das ihre untergeordnete Position demonstrieren oder den ZuschauerInnen erlauben, sich mit dieser Figur zu identifizieren oder sie als sympathisch zu empfinden. Die Frosch- und die Vogelperspektive können abwechselnd in einer Szene verwendet werden, um die verschiedenen Positionen zweier Parteien oder Filmfiguren zu zeigen oder ihre Stellung innerhalb der Handlung auszudrücken. Die Perspektive des Kamerablicks auf eine Person kann sich innerhalb eines Films ändern und auf diese Weise einen Wandel dieser Figur suggerieren, sei es in ihrer psychischen Beschaffenheit oder in ihrer Stellung in der sozialen Realität des Spielfilms.

Ein wichtiger Faktor, um die Bedeutung einer Szene zu verstehen, ist laut Alice Bienk (vgl. ³2010:64) das Verhältnis der Handlungsachse zu der Kameraachse. Die Kameraachse ist die Achse, auf der die ZuschauerInnen die Handlung verfolgen, die auf der Handlungsachse verläuft. Bienk (vgl. ebd.:64f.) unterscheidet vier verschiedene Achsenverhältnisse: Wenn die Handlung in einem rechten Winkel zur Kameraachse verläuft, werden die ZuschauerInnen nicht in die Handlung hineingezogen und bleiben unbeteiligt. Wenn die Handlungsachse und die Kameraachse einen Winkel von 60 Grad bilden, gewinnt das Bild an Tiefe und Dynamik. Auf diese Weise werden die ZuschauerInnen unbemerkt in die Handlung hineingezogen.

Wenn die beiden Achsen einen sehr spitzen Winkel von 30 Grad bilden, kommt die Bewegung fast von den ZuschauerInnen her oder fast direkt auf sie zu. Dadurch wird das Publikum merklich in die Handlung hineingezogen. Wenn die Kameraachse und die Handlungsachse deckungsgleich sind, steht eine Filmfigur mit dem Rücken direkt vor der Kamera oder sieht die ZuschauerInnen direkt an. Diese Achse soll die ZuschauerInnen auf die Filmfigur neugierig machen und sie zudem unmittelbar an der Handlung beteiligen. Auf diese Art und Weise wird eine emotionale Nähe zwischen der Filmfigur und den ZuschauerInnen hergestellt. Wenn sich aber etwas direkt auf die ZuschauerInnen bewegt, könnte es im Gegenteil als Bedrohung wahrgenommen werden. Faulstich (³2013:127) erwähnt noch einen Winkel von 45 Grad, der besonders bei Gesprächen eingesetzt wird und die ZuschauerInnen stärker in die Unterhaltung einbinden soll. Dabei werden die Gesprächsparteien — je nachdem, wer redet — abwechselnd gefilmt, dieses filmische Mittel wird als „Schuss-Gegenschuss-Verfahren“ (ebd.) bezeichnet. Eine Variation dieses Verfahrens ist das „Over-Shoulder-Shot-Verfahren“ (Bienk ³2010:87), dabei werden die GesprächspartnerInnen ebenfalls abwechselnd gefilmt, aber der Blick auf die sprechende Person fällt über die Schulter der zuhörenden Person hinweg. Dadurch kann „der Eindruck großer Intimität entstehen“ (ebd.). Eine andere Möglichkeit, einen Dialog darzustellen, ist die Gegenüberstellung oder „Face-to-Face“ (ebd.:86). Bei diesem Verfahren sind die beiden Gesprächsparteien die ganze Zeit über gleichzeitig zu sehen. Die Personen können sich dabei gegenüberstehen oder im Profil zu sehen sein, sie können auch Schulter an Schulter oder mit dem Rücken zueinander stehen etc. Durch all diese Verfahren sollen sich die ZuschauerInnen auf das Gesprochene konzentrieren und die Gefühle, Motivationen und die Diktion der GesprächspartnerInnen wahrnehmen. Durch die Dialoge wird die soziale Herkunft, der Charakter etc. der Filmfiguren deutlich (vgl. ebd.:85).

Gemäß Bienk (³2010:68ff.) spielen solche Bauformen wie Licht und Schatten oder auch Farben für die Bedeutung der Handlung wie auch für die Erzeugung der Stimmung und die Steuerung der ZuschauerInnenemotionen eine wichtige Rolle. Farben können laut Bienk (ebd.:73) die ZuschauerInnen psychologisch beeinflussen. Sie unterscheidet dabei zwei Arten der psychologischen Wirkung: das Hervorrufen von Assoziationen einerseits und das Erwecken von Gefühlen andererseits. Bienk (ebd.) erstellt in diesem Zusammenhang eine Tabelle, bei der sie verschiedenen Farben Assoziationen und Gefühle zuordnet, die diese bei den ZuschauerInnen hervorrufen könnten. Diese Auflistung ist für die Charakterisierung der Figuren, insbesondere der DolmetscherInnenfiguren in den untersuchten Filmen, von Bedeutung und soll bei der Analyse der Filme in Kapitel 5 eingesetzt werden. Bienk (vgl. ebd.:75) meint, dass natürlich wirkende Farben im Film die ZuschauerInnen in die filmische Realität hineinziehen und vom Publikum leicht übersehen werden. Durch ihre „Unsichtbarkeit“

eignen sich diese Farben dazu, „auf subtile Weise emotionale Wirkungen hervorzurufen“ (Bienk ebd.). Farben, die nicht als realistisch sondern als verfremdet wahrgenommen werden, schaffen Distanz und lassen nicht zu, dass die ZuschauerInnen Film und Realität gleichsetzen (vgl. ebd.).

Eine andere wichtige Kategorie der Bauformen ist die Musik. Faulstich (vgl. ³2013:142) unterscheidet dabei zwischen der „Musik im On“ (ebd.), die Teil der Handlung ist und von einer oder mehreren Figuren im Film erzeugt wird, und der „Musik im Off“ (ebd.), die für die Dramaturgie wichtig ist. Die zweite Variante der Filmmusik soll analysiert werden, da sie der Filmhandlung Emotionen verleiht, Gefühle stimuliert und es einfacher macht, sich mit den HeldInnen zu identifizieren (vgl. ebd.:143). Sie besitzt eine Funktion und kann „Erregungen verstärken, Stimmungen verdichten, ein Lebensgefühl veranschaulichen, aber auch Bilder verbinden und Kontinuität stiften oder als Requisit zur Spannungssteigerung dienen“ (ebd.). Faulstich (ebd.:144) führt zwei Funktionsarten der Filmmusik an: Die Leitmotivtechnik (underscoring) charakterisiert eine Figur oder einen Handlungsort, und die Stimmungstechnik (mood technique) illustriert eine Szene oder Handlungssituation.

Die Handlungs- und die Figurenanalyse sowie die Analyse der Bauformen bilden den Grundstein, um die Normen und Werte eines Films zu analysieren und um zu verstehen, welche Weltsicht ein Film vermittelt (vgl. ebd.:163). Genau das wird bei der Analyse der Filme im nächsten Kapitel getan.

5. Darstellung von DolmetscherInnen in Komödien

Im folgenden Teil der Masterarbeit soll anhand des im vorherigen Kapitel erstellten Modells der Filmanalyse die fiktive Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in den einzelnen Filmen untersucht werden. Dabei soll darauf eingegangen werden, ob die fiktiven DolmetscherInnen die berufsethischen Prinzipien erfüllen, die in Kapitel 1 erläutert wurden, und wie ihr Verhalten in Filmen das Image dieser Berufsgruppe beeinflusst.

Das Untersuchungsziel dieser Arbeit besteht darin, die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der fiktiven Welt einer Komödie zu analysieren und die für die Darstellung dieser Figur wichtigen Bauformen in die Analyse miteinzubeziehen. Alle Elemente und Figuren bilden eine Einheit und kommen nicht zufällig in einem Film vor, deswegen genügt es nicht, sich nur auf die Darstellung der DolmetscherInnen zu konzentrieren, ohne auf den Film und seine Bauformen einzugehen.

Der Film als ein audiovisuelles Medium setzt sich mit den Alltagserfahrungen, Träumen und Konflikten der ZuschauerInnen auseinander und dramatisiert diese (vgl. Bienk³2010:15). Auf diese Weise wird der Film für die Beurteilung „der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung [...] auch das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen“ (ebd.:15f.) immer wichtiger. Der Film funktioniert also als eine „lebenslängliche Sozialisationsinstanz“ (ebd.: 16), die Meinungen, Gefühle, Wünsche etc. einer Person bestimmt und verändert. Deswegen wäre es von Interesse, zu untersuchen, wie DolmetscherInnen und das Dolmetschen in diesem Medium dargestellt werden. Das ist besonders interessant, vor allem, weil die DolmetscherInnen und ihre Tätigkeit, wie im Kapitel 3.3 dargelegt, in der Belletristik und im Film immer präsenter werden und eine immer wichtige Rolle spielen. Warum wurde die Darstellung von DolmetscherInnen ausgerechnet im Filmgenre der Komödie ausgewählt? Erstens arbeiten Komödien mit Widersprüchen, Übertreibungen und Missverständnissen. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob die DolmetscherInnen und das Dolmetschen ein handlungstragendes und zugleich komisches Element in diesen Filmen darstellen oder ob die DolmetscherInnen als unwichtige Nebenfiguren und nicht als eine komische Komponente fungieren. Außerdem wäre es von Interesse, zu untersuchen, ob und inwiefern die Figur der DolmetscherInnen klischeehaft konstruiert wurde, um Komik zu erzeugen und die ZuschauerInnen zum Lachen zu bringen. Zweitens soll eine Rezipientenstudie durchgeführt werden, in der die Wirkung der Dolmetschszenen auf die ZuschauerInnen untersucht und der Frage nachgegangen wird, ob die RezipientInnen das Verhalten der DolmetscherInnen in Komödien als der Realität entsprechend empfinden oder ob sie deutlich erkennen werden, dass die DolmetscherInnen und das Dolmetschen nur einen Zweck innerhalb der Handlung

erfüllen und nicht realistisch aufgebaut sind. Außerdem soll untersucht werden, ob und wie sich die Darstellung der DolmetscherInnen in den Dolmetschszenen der Filme auf das Image und das Ansehen der DolmetscherInnen in der Realität auswirken.

Die Vorgehensweise bei der Filmanalyse wird wie folgt sein: Zuerst soll der Inhalt des Films wiedergegeben werden, dann wird die Handlung anhand der Dolmetschszenen analysiert. Schließlich wird die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin untersucht, wobei analysiert werden soll, ob die DolmetscherInnen die Mythen, Stereotypen und Klischees erfüllen, die in Kapitel 3 aufgeführt wurden. Es soll auch in Erfahrung gebracht werden, ob die DolmetscherInnen Haupt- oder Nebenfiguren sind, ob sie mehrdimensionale oder eindimensionale Charaktere verkörpern, ob sie sich gemäß der Prinzipien der Vertraulichkeit, Unparteilichkeit/Neutralität, Genauigkeit/Vollständigkeit, Professionalität verhalten, ob sie respektvoll mit anderen Figuren umgehen und ob sie Dilemma-Situationen begegnen und sie lösen. Gemäß des Titels dieser Arbeit soll auch herausgefunden werden, ob die dargestellten DolmetscherInnen „furchtlose Helden“ oder „Jungfrauen in Nöten“ sind. Die Analyse der Bauformen dient als Grundgerüst für die Untersuchung der Dolmetschszenen und der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin.

Da sich immer mehr ForscherInnen mit der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen beschäftigen, gestaltete sich die Suche nach passenden Filmen nicht außerordentlich schwer. Dank der im Kapitel 3.2 erwähnten Werke konnte eine Vielzahl an Komödien aufgespürt werden, in denen DolmetscherInnen und das Dolmetschen vorkommen. Aus diesen aufgefundenen Filmen musste eine Auswahl getroffen werden, die sich für diese Arbeit eignete. So sollten die Filme aussagekräftige Dolmetschszenen aufweisen und sich in der Gestaltung der Dolmetschszenen und der Figur der DolmetscherInnen voneinander unterscheiden. Sie sollten auch aus unterschiedlichen Epochen stammen, um bei der Rezipientenstudie untersuchen zu können, ob sich die periodenbedingten Darstellungsformen auf die Wahrnehmung der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin durch die ZuschauerInnen auswirken. Die Filme, die schließlich ausgewählt wurden, sind: *Charade* (Donen 1963), *Lost in Translation* (Coppola 2003) und *The Terminal* (Spielberg 2004). Alle Filme wurden in der Originalsprache Englisch analysiert.

5.1 Charade

Charade ist eine US-amerikanische Krimikomödie von Stanley Donen aus dem Jahr 1963. Die US-Amerikanerin Regina „Reggie“ Lampert (Audrey Hepburn) teilt ihrer Freundin Sylvie (Dominique Minot) während ihres Skiurlaubs mit, dass sie sich von ihrem Mann Charles scheiden lassen will. Mit diesem Entschluss fährt sie zurück nach Paris. Aber anstatt

Charles anzutreffen, findet sie eine komplett leergeräumte Wohnung vor und erfährt von dem Polizeiinspektor Grandpierre (Jacques Marin), dass ihr Mann bei seiner Flucht nach Bordeaux, von wo er mit dem Schiff nach Südamerika reisen wollte, aus einem Zug geworfen wurde und dabei umkam. Der Inspektor übergibt ihr die Reisetasche ihres toten Mannes, in der sich ein Notizbuch, mehrere Pässe, ein frankierter, unverschlossener Brief an Reggie und einige andere Gegenstände befinden. Sie kommt in ihre Wohnung zurück, in die auch Peter Joshua (Cary Grant), den Regina bei ihrem Skiurlaub kennengelernt hatte, kommt und ihr seine Hilfe anbietet. Während der Beerdigung ihres Mannes kommen drei seltsame Männer vorbei, die sich vergewissern wollen, dass Charles wirklich tot ist. Später wird Regina von dem CIA-Agenten Hamilton Bartholomew (Walter Matthau) kontaktiert, der ihr mitteilt, dass diese Männer während des Zweiten Weltkriegs, zusammen mit ihrem Mann und einem weiteren Kameraden mit dem Namen Carlson Dyle, 250.000 Dollar in Gold von der amerikanischen Regierung gestohlen hatten und diese das Geld jetzt zurückfordert. Reggie erfährt, dass ihr Mann, der mit seinem richtigen Namen eigentlich Voss heißt, seine ehemaligen Kameraden betrogen und das Geld für sich alleine behalten hatte. Da Charles jetzt tot ist, glauben alle, dass Regina die einzige ist, die wissen könnte, wo das Geld versteckt ist, sie hat jedoch keine Ahnung. Alle sind hinter ihr her und trachten ihr nach dem Leben, und die einzige Person, der sie vertraut, ist Peter Joshua. Doch als seine Verbindung zu den Kameraden ihres Mannes auffliegt, gibt er sich als der Bruder von Carson Dyle aus, der angeblich während des Krieges getötet worden ist, und nennt sich Alexander Dyle. Von Bartholomew erfährt sie, dass Carson Dyle keinen Bruder hatte und so gibt sich Joshua als der Meisterdieb Adam Canfield aus. Er und Reggie kommen sich näher. Währenddessen werden die Kriegskameraden ihres Mannes einer nach dem anderen tot aufgefunden und der letzte der Ermordeten schreibt mit seinem eigenen Blut den Namen seines Mörders auf — Dyle. Regina ist sich jetzt sicher, dass Joshua hinter den Morden steckt und auch sie ermorden möchte. Joshua hat aber inzwischen herausgefunden, wo das Geld versteckt ist — es sind die Briefmarken auf dem Briefumschlag, den Charles an Reggie adressiert hatte. Joshua findet den Umschlag, aber nicht die Marken, denn Reggie hat die unscheinbaren Marken herausgerissen und an den Sohn ihrer Freundin Sylvie verschenkt, der sie auf dem Flohmarkt für billige Marken eingetauscht hat. Der Briefmarkenverkäufer gibt die Marken jedoch zurück und klärt Reggie darüber auf, dass diese Marken zusammengerechnet um die 250.000 Dollar kosten. Regina möchte die Marken Bartholomew übergeben, wird aber von Joshua verfolgt, der ihr sagt, dass Bartholomew kein CIA-Agent ist, sondern der angeblich im Krieg verstorbene Carson Dyle. Es kommt zum Showdown zwischen Bartholomew und Joshua, bei dem Bartholomew ums Leben kommt. Schließlich bringt Regina die Marken zur US-Botschaft und erfährt dort, dass Joshua eigentlich Brian Cruikshank heißt. Er arbeitet

beim Schatzamt der Botschaft und hatte den Auftrag, die geraubten 250.000 Dollar zurückzuholen. Als Regina sich über seine zahlreichen Identitätswechsel aufregt, macht er ihr einen Heiratsauftrag und es kommt zu einem Happy End.

5.1.1 Regina ‚Reggie‘ Lampert — Beruf: „simultaneous translator“

Der Film *Charade* (1963) fängt mit einer Szene an, in der ein Mann in seinem Pyjama aus einem vorbeifahrenden Zug geworfen wird und tot auf der Erde landet. Nach einem Vorspann lernen die ZuschauerInnen die Protagonistin des Films kennen — Regina ‚Reggie‘ Lampert, die sich von ihrem Ehemann scheiden lassen will. Ironischerweise ist ihr Ehemann genau der Mann, der aus dem Zug geworfen wurde, aber das erfahren Reggie und auch die ZuschauerInnen erst später. Das erste Mal, als Regina vor der Kamera auftaucht, sieht man sie essend auf der Terrasse einer Almhütte in den Französischen Alpen (Donen 1963 00:03:16). Sie ist sehr elegant angezogen, schön geschminkt und trägt eine Sonnenbrille. Wie aus dem Vorspann ersichtlich ist, wurde Audrey Hepburns ganze Garderobe für ihre Rolle als Regina Lampert von der Edelmarke „GIVENCHY“ bereitgestellt. Das zeigt, dass die Figur der „Reggie“ als reich und elegant konzipiert war.

Kommen wir zurück zu der ersten Szene mit Reggie: Sie erzählt ihrer Freundin Sylvie, dass sie sich von ihrem Mann scheiden lassen möchte (00:04:00 - 00:04:42):

Sylvie schaut auf Reggies Tisch, der vollbepackt mit Essen ist, zieht die Augenbrauen hoch, seufzt und sagt: When you start to eat like this something is the matter (zieht an ihrer Zigarette).

Regina (*ruhig*): Sylvie, I’m getting a divorce.

Sylvie (*atmet den Rauch ihrer Zigarette aus und fragt schockiert*): What? (*Pause*) From Charles?

Regina (*ironisch*): He’s the only husband I have. (*Pause*) I’ve tried to make it work. Really I have but...

Sylvie: But what?

Regina (*seufzt*): Oh, I can’t explain it. It’s just that I’m too miserable to go on any longer like this (*steht auf und geht weg*).

Sylvie (*schaut Regina hinterher und dann auf das Essen auf dem Tisch*): It is infuriating that your unhappiness does not turn to fat (*steht ebenfalls auf*).

Regina wird in dieser Szene als eine selbstbewusste Frau dargestellt, die genau weiß, was sie will. Als sie und Sylvie über Charles reden, tritt Peter Joshua zu ihnen, der Sylvies Sohn Jean-Louis vom Schneewerfen auf Baron Rothschild abgehalten hat (00:05:08 - 00:07:00):

Peter (*hält Jean-Louis an der Hand*): Does he belong to you?

Regina: Well, it’s hers (*deutet auf Sylvie*). Where did you find him? Robbing a bank?

Peter: He was throwing snowballs at Baron Rothschild.

Jean-Louis geht zu seiner Mutter, die zu Peter sagt: Oh, thank you.

Peter (*zu Reggie*): Do we know each other?

Regina: Why, do you think we're going to?

Peter: I don't know. How would I know?

Regina: Because I already know an awful lot of people. And till one of them dies I couldn't possibly meet anyone else.

Peter: Hm, well, if anyone goes on the critical list, let me know (*geht weg*).

Regina: Quitter.

Peter (*kommt zurück*): Uh-hu?

Regina (*lacht und flirtet*): You give up awfully easy, don't you?

Sylvie (*schaut auf Peter, lacht und sagt*): Viens, Jean-Louis, let us make a walk. I have never seen a Rothschild before. (*Jean-Louis dreht sich um, spritzt Peter mit seiner Wasserpistole nass und läuft weg*).

Peter (*lächelt und sagt zu Reggie*): Clever fellow. Almost missed me. (*Regina gibt ihm ein Taschentuch und er sagt zu ihr*): Thank you.

Regina: You're blocking my view.

Peter: Oh. (*Schaut übers Geländer auf die Berge im Hintergrund*). Which view would you prefer?

Regina: The one you're blocking.

Peter (*verlegen*): Ok.

Regina: This is the last chance I have. I'm flying back to Paris this afternoon. What's your name?

Peter: Peter Joshua.

Regina: Oh, mine is Regina Lampert.

Peter: Hm, is there any Mr. Lampert?

Regina: Yes.

Peter: Good for you.

Regina: No, it isn't. I'm getting a divorce.

Peter: Please, not on my account.

Regina: Oh, no, you see, I don't really love him.

Peter: Well, you're honest.

Regina: Is there a Mrs. Joshua?

Peter: Yes, but we're divorced.

Regina: Oh, that wasn't a proposal. I'm just curious.

Peter (*sieht sie misstrauisch an*): Is your husband with you?

Regina (*traurig*): No, Charles is never with me. (*wieder fröhlich*) What do people call you? Pete?

Peter: Mr. Joshua. I've enjoyed talking to you. (*er will gehen*).

Regina: Now you're angry.

Peter (*kehrt wieder zurück*): No, no, I'm not angry. I just have a lot of packing to do. I'm going back to Paris too.

Regina: Well, wasn't it Shakespeare who said: 'When strangers do meet in far off lands they should ere long see each other again'?

Peter: Shakespeare never said that!

Regina (*verächtlich*): How do you know?

Peter (*entrüstet*): It's terrible. You just made it up.

Regina: Well, it sounds right. You gonna call me?

Peter: Are you in the book?

Regina: Well, Charles is.

Peter: Is there only one Charles Lampert?

Regina: Hm (*hält inne*), Lord, I hope so... (*atmet tief ein, bedeckt ihren offenen Mund mit ihrer Hand und denkt nach*).

Durch diesen Dialog ist zu sehen, dass Reggie charmant, wortgewandt und sehr aufgeschlossen ist. Sie findet auf jeden Kommentar von Peter die richtige Antwort. Die

Dialoge zwischen Audrey Hepburns und Cary Grants Figuren sind im Sinne einer Screwball-Komödie aufgebaut²⁵, was sich durch den ganzen Film zieht.

Als Reggie zurück in Paris ankommt, fährt sie mit dem Taxi zu ihrer Wohnung. Sie hat viel Gepäck und eine Skiausrüstung dabei, was darauf hindeutet, dass sie in reichen Verhältnissen wohnt und es sich leisten kann, an Orten Urlaub zu machen, an denen sogar Baron Rothschild²⁶ seine Freizeit verbringt. Ihre Wohnung sieht wie ein Palast aus, es gibt einen Kamin, die Türen sind vergoldet und es gibt sehr viel Platz, doch als sie in die Wohnung eintritt, ist diese leergeräumt.

Inspektor Grandpierre teilt ihr mit, dass ihr Mann Charles tot ist. Sie identifiziert die Leiche ihres Mannes in der Leichenhalle und bekommt vom Inspektor gesagt, dass Charles alle ihre Habseligkeiten für 250.000 Dollar versteigert hätte. Mit Charles Reisetasche in der Hand kommt sie in ihre leere Wohnung zurück. Als sie dort ganz allein in der Dunkelheit steht (der Strom für die Wohnung wurde abgestellt) und nicht weiß, was sie tun soll, kommt ein unerwarteter Besucher — Peter Joshua. Er hat in der Zeitung gelesen, was passiert ist, und ist gekommen, um Reggie in dieser traurigen Zeit zu unterstützen. Aus ihrem Gespräch erfahren die ZuschauerInnen, was Regina beruflich macht (00:14:28 - 00:14:46):

Regina sitzt auf einem ihrer Koffer und rauch eine Zigarette. Peter steht vor ihr und fragt: What are you going to do?

Regina (*schaut ihn an*): Try and get my old job back at Euresco, I suppose.

Peter: Doing what?

Regina: I'm a simultaneous translator²⁷, like Sylvie. Only she is English into French and I'm French into English. That's what I was doing before I married Charles.

Wie aus diesem Dialog ersichtlich ist, war Reggie vor ihrer Ehe mit Charles eine Simultandolmetscherin. Wie Monika Baranowski (2009) in ihrer Masterarbeit schreibt, erfahren wir im Laufe des Films weder etwas über Reggies Arbeitsverhältnisse noch über ihrer Ausbildung (vgl. Baranowski ebd.:61).

An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass, obwohl die Handlung in Paris spielt und Französisch die offizielle Sprache sein sollte, alle Figuren im Film, einschließlich der Franzosen, Englisch sprechen. Das ist darauf zurückzuführen, dass *Charade* (1963) zu einer Zeit gedreht wurde, in der Hollywoodfilme hauptsächlich für ein englischsprachiges

²⁵ Die Screwball-Komödie zeichnet sich durch rasante Wortwechsel aus. Es geht nicht mehr um einen sachlichen Dialog, sondern um das Unerwartete und Verblüffende, das die ZuschauerInnen überraschen soll (vgl. Gotto 2013:72).

²⁶ Die Familie Rothschild war eine jüdische Familie aus Frankfurt am Main, die zum Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts durch Bank- und Finanzgeschäfte zu einer der reichsten Familien der Welt aufstieg (vgl. Zankl 2007).

²⁷ In der deutschen Synchronisation nennt sie sich „Simultandolmetscherin“. (Donen 1963 00:14:36).

Publikum gedacht waren. Die Dialoge fanden dementsprechend auf Englisch statt. Figuren aus anderen Ethnien und Ländern sprachen aus diesem Grund nicht ihre Muttersprache sondern Englisch und ihre regionale Zugehörigkeit wurde durch ein gebrochenes Englisch oder durch einen starken Akzent ausgedrückt. Cronin (vgl. 2009:19) spricht in diesem Zusammenhang von einer metonymischen Verschiebung²⁸, in der Unterschiede zwischen Sprachen zu Unterschieden innerhalb einer Sprache werden. Cronin (2009) meint dazu außerdem, dass die englische Sprache die Welt im Film zu einem sicheren Ort machte, mit dem sich die ZuschauerInnen identifizieren konnten: „Translating the world into English makes it a safe and a recognizable place with nothing to disrupt the monoglot fiction apart from the occasional untranslated residue of language shift“ (Cronin 2009:69). Es wäre aus diesem Grund interessant zu wissen, warum in dieser einsprachigen fiktionalen Welt die Figur der Protagonistin vom Beruf her ausgerechnet als eine Dolmetscherin konzipiert wurde.

Kommen wir zurück zum Film: Im Laufe der Handlung erfahren wir, dass Reggie nicht weiß, wo sie hingehen soll, was darauf hindeuten könnte, dass sie in Paris außer Sylvie keine anderen Freunde mehr hat. Sie ist einsam und weiß nicht, was sie als nächstes tun soll. Peter Joshua findet für sie ein Hotel, in dem sie bleiben kann.

Bei Charles Beerdigung sind außer Reggie, Sylvie und dem Inspektor keine anderen Gäste anwesend. Das zeigt wieder, dass Regina keine Freunde oder Bekannte hat, die sie zur Beerdigung einladen könnte. Reggie hat auch keine Verwandten aus den USA eingeladen. Diese zwei Faktoren verdeutlichen, dass sie in Paris eine Fremde ist und auch keine Verbindung zu ihrer alten Heimat hat. Sie ist also entwurzelt und heimatlos und zugleich in der Fremde fremd, was die typischen Klischees für DolmetscherInnen in der Fiktion sind (vgl. Kaindl/Kurz 2005:12f.). Das andere Klischee ist, dass Personen, die mehrere Sprachen sprechen, in fiktionalen Werken logischerweise als DolmetscherInnen arbeiten sollten (vgl. Kurz/Rennert 2005:24f.). Das könnte auch der Grund gewesen sein, die Figur der Reggie im Film als Dolmetscherin zu entwerfen.

Das Dolmetschen ist im Film nebensächlich und die mit dem Goldraub verbundenen Ereignisse und das Verhältnis des ProtagonistInnenpaars Joshua/Lampert sind im Zentrum der Filmhandlung. Interessant ist auch, dass Reggie nichts über Peter weiß, außer dass er ständig seine Identitäten wechselt. Nichtsdestotrotz vertraut sie ihm und lässt sich von ihm helfen. Es entsteht das Bild der „Jungfrau in Nöten“, die von ihrem Ritter gerettet wird. Peter sagt ihr auch, dass ihre Situation nicht etwas ist, das eine so junge Frau wie Reggie alleine bewältigen könnte: „It doesn’t sound like something a young woman can handle by

²⁸ Unter einer metonymischen Verschiebung versteht man in der Linguistik die Bedeutungsverschiebung eines Begriffes, d. h., dass für einen Ausdruck eine neue Bedeutung eingeführt wird (vgl. Dölling 2009:8). Cronin (vgl. 2009:19) bezieht es darauf, dass nicht mehr die fremde Sprache des Sprechers, sondern sein Akzent im Englischen seine kulturellen und ethnischen Wurzeln verrät.

herself“ (Donen 1963 00:26:36). Reggie verliebt sich in ihn und versucht ihr Bestes, um herauszufinden, wo das Geld versteckt ist. Das ist auch in der Dolmetschszene zu sehen, in der Reggie ein Detail aus Charles' Notizbuch einfällt, das essentiell für die Handlung ist.

5.1.2 Die verliebte Dolmetscherin bei EURESCO

Die Dolmetschszene in *Charade* (1963) kommt im letzten Drittel des Films vor. Zu Beginn der Szene wird den ZuschauerInnen die Aufschrift E.U.R.E.S.C.O. und das Bürogebäude, wo die Konferenz stattfindet, in der Totalen gezeigt. Das ist auch das erste Mal im Film, dass eine fremde Sprache, in diesem Fall Italienisch, für eine längere Zeit gesprochen wird. Nach der Totalen außerhalb des Gebäudes wird der Innenraum gezeigt, in dem die Konferenz stattfindet (Abb.2). Die Teilnehmer tragen Kopfhörer, haben ein Mikrophon und eine Karaffe mit Wasser und Gläser auf dem Tisch. ProtokollantInnen tippen ein und schreiben auf, was gesagt wird, und hinten im Raum gibt es drei Kabinen für DolmetscherInnen. Regina spricht kein Italienisch und muss deswegen nicht dolmetschen, sie hört aber zu. Ihre Freundin und Kollegin Sylvie ist bei Reggie in der Kabine, sie schaut nicht in den Verhandlungssaal und verfolgt nicht, was gesagt wird (Abb.3). Als der Delegierte aus Großbritannien zum Sprechen aufgerufen wird, teilt Reggie ihrer Freundin das mit, die dann eilig in ihre Kabine rennt und zu dolmetschen anfängt, aber einige Sätze der Rede verpasst (Abb.4). Plötzlich kommt Peter, der jetzt Adam heißt, in Reggies Kabine (Abb.5), um ihr mitzuteilen, dass das Notizbuch von Charles fehle. Sie sprechen miteinander und er fragt sie, ob sie sich daran erinnern kann, was in dem Notizbuch stand.



Abbildung 2: Halbtotale: Der Konferenzraum mit den Delegierten und den Dolmetschkabinen im Hintergrund.



Abbildung 3: Amerikanische Einstellung: Sylvie plaudert während der Arbeit mit Regina.



Abbildung 4: Halbnah: Sylvie (links) dolmetscht ins Französische, während Reggie (rechts) die Verhandlung konzentriert mitverfolgt.



Abbildung 5: Halbnah: Ein unerwarteter Besucher tritt zu Reggie in die Kabine ein.

Regina erinnert sich nur an einen Treffpunkt, doch sie weiß nicht mehr, wo. Als sie intensiv nachdenkt, bemerkt sie, dass der französische Delegierte zu sprechen anfängt und es Zeit für sie ist, ins Englische zu dolmetschen. Ein einfaches Filmprotokoll eignet sich an dieser Stelle, um die Dolmetschszene zu beschreiben (01:26:04 - 01:27:39):

Adam betritt die Kabine, in der Regina die Konferenz verfolgt und auf ihren Dolmetscheinsatz wartet. Adam setzt sich auf den Stuhl neben ihr. Adam: Oh, are you on?

Regina: No, it's all right. What's wrong, Adam?

Adam: Nothing is wrong. I think, I've found something. I was snooping around Tex's room and came across this in the wastebasket. I stuck it together again. (Er zeigt Regina einen Zettel).

Regina: That's the receipt Grandpierre gave me for Charles' things. I don't see how that's going to...

Adam: No, you're not looking. Last night, when we went through the airline's bag, something was missing, an agenda (zeigt mit dem Finger auf das erste Wort auf dem Zettel). That's an appointment book, isn't it? It wasn't there.

Regina (denkt nach): That's right. I remember Grandpierre looking through it, but there was nothing in it, at least nothing the police thought was very important.

Adam (drängt Reggie): Can you remember anything in it, at all?

Regina: Well, it did say something about Charles' last appointment.

Adam: With who? Where?

Regina: I think it only said where.

Adam: Come on, Reggie, think, think (Reggie fasst sich an die Stirn und versucht sich zu erinnern). This may be what we're looking for.

Regina (empört und energisch): Adam, that money doesn't belong to us! If we keep it, we'd be breaking the law!

Adam (lässig): Nonsense! We didn't steal it. There is no law against stealing stolen money.

Regina (sehr empört und energisch): Of course there is!

Adam: There is?

Regina (nickt): Yes!

Adam: Why would they pass such a silly law? (ändert das Thema) Think Reggie, what was in that appointment book?

Regina (fasst sich wieder an die Stirn und versucht sich zu erinnern): It was a place or street corner or something. Watch it. I'm on. (Schaltet ihr Mikro an. Während der französische Delegierte spricht, dolmetscht Regina aus dem Französischen ins Englische. Adam küsst sie auf den Nacken. Sie ist entzückt von seiner Liebkosung, versucht aber, sich auf den Delegierten zu konzentrieren. Adam lenkt sie weiter ab.).

Regina: ...of, of the Western hemisphere conference (Adam küsst nochmal ihren Nacken. Sie schaut ihn mit

verliebtem Gesichtsausdruck an) Of the Western hemisphere conference held on March 22 (Adam küsst sie nochmal. Plötzlich dreht sie sich zu Adam und sagt): No, wait! It was last Thursday, 5 o'clock. (nimmt ihre Kopfhörer ab. Die Delegierten im Saal drehen sich um und schauen verwundert in Reggies Kabine). Jardin des Champs Elysees. That's it, Adam! The garden!

Adam (schaut auf seine Armbanduhr): Well, it's Thursday today, and it's almost 5 o'clock, so come on! (Nimmt den Zettel und zerrt Reggie aus ihrem Stuhl. Merkt plötzlich, dass die Teilnehmer der Konferenz sie anschauen. Geht zum Mikrophon zurück und sagt): It's all right, gentlemen. Carry on. (Beide stürmen aus der Kabine).

Während des Gesprächs sind Peter und Regina in der Nahaufnahme und im Profil, also „Face-to-Face“, zu sehen (Abb.6). Diese Art der Gegenüberstellung im Dialog soll laut Faulstich (vgl. ³2013:85) die ZuschauerInnen dazu verleiten, sich nur auf das Gesprochene zu konzentrieren und die Gefühle der GesprächspartnerInnen wahrzunehmen. Außerdem ist der Verhandlungssaal und die technische Ausrüstung in der Kabine zu sehen, was der Szene einen Hauch von Glamour und Internationalität verleiht. In dieser Szene findet eines der wichtigsten Gespräche im Film statt, denn sie kommen einen Schritt näher, um herauszufinden, wo Charles die 250.000 Dollar versteckt hat. Als Regina und Adam über das Geld reden und Regina sagt, dass dieses Geld nicht ihnen gehört, ändert sich die Kameraeinstellung von der Nahaufnahme in die Großaufnahme und die beiden werden in der Schuss-Gegenschuss-Einstellung in „Over-the-Shoulder“ gezeigt (Abb.7 und 8). Das zeigt, dass nicht Reginas Arbeit in dieser Szene zählt, sondern die Figurenkonstellation Regina-Adam. Das Gespräch wechselt an dieser Stelle kurz zum Gesprächsstil einer Screwball-Komödie.



Abbildung 6: Nahaufnahme: Eines der wichtigsten Gespräche des Films findet statt.



Abbildung 7: Großaufnahme: Schuss...



Abbildung 8: Großaufnahme: ...Gegenschuss.

In der Liebkosungsszene wird das noch deutlicher: Als Adam Reggies Nacken küsst (Abb.9), ist sie hin und weg von ihm und schaut ihn verliebt an (Abb.10). Doch sie versucht sich nicht ablenken zu lassen und dolmetscht weiter. Als Adam sie erneut küsst, erinnert sie sich plötzlich daran, was im Notizbuch stand, und teilt es Adam mit, vergisst aber das Mikrophon auszuschalten. Aus diesem Grund drehen sich alle Konferenzteilnehmer um, um zu sehen, was in der Dolmetschkabine vor sich geht (Abb.11). Durch die vielen Augen, die auf Adam und Regina ruhen, wird angedeutet, dass außer Reginas Worten nichts anderes mehr wichtig ist und sich auch die ZuschauerInnen nur auf Regina konzentrieren sollten. Es ist außerdem interessant, dass Regina, die von Adam abgelenkt wurde und Mühe hatte, sich aufs Dolmetschen zu konzentrieren, sich plötzlich während ihrer Dolmetschung an das erinnert, was im Notizbuch stand. Es entsteht der Eindruck, dass das Dolmetschen einfach ist, automatisch erfolgt, keine Gehirnkapazitäten benötigt und man deshalb an andere Dinge denken kann.



Abbildung 9: Halbnah: Adam küsst die Dolmetscherin.



Abbildung 10: Großaufnahme: Die Dolmetscherin ist verliebt.



Abbildung 11: Nahaufnahme: Reggie hat ein ausgezeichnetes Gedächtnis und kann sich plötzlich daran erinnern, was in Charles' Notizbuch stand.

Vom ethischen Standpunkt her gesehen, verhält sich Regina falsch, denn sie verlässt die Dolmetschkabine, ohne ihren Auftrag zu Ende zu führen. Das verstößt gegen die Berufskodizes, die von den Dolmetscherverbänden formuliert wurden und ein professionelles Verhalten von ihren Mitgliedern fordern (vgl. AIIC 2015; BDÜ 2014). Andererseits könnte an dieser Stelle argumentiert werden, dass Reggie sich in Lebensgefahr befindet und jeder Hinweis, der sie näher zum Geld führt, das Risiko, eines unnatürlichen Todes zu sterben, sehr stark minimiert. Nichtsdestotrotz wirft ihr Verhalten ein negatives Licht auf den Dolmetscherstand. Zumindest ist Reggie sich ihres Fehlverhaltens bewusst, was in der nächsten Szene deutlich wird (01:27:40 - 01:28:01):

Adam und Regina sind im Garten angekommen. Regina fragt Adam genervt: Now what?

Adam (schaut auf seine Armbanduhr und sagt langsam): Five o'clock. Thursday. The gardens. Must be something around here (er schaut sich um).

Regina (weiterhin genervt): Charles' appointment was last week (sie schreiten langsam durch den Garten und schauen in verschiedene Richtungen).

Adam: Yes, I know. But this is all we got left.

Regina (genervt und ironisch): You're not kidding. Ten minutes ago I had a job.

Adam (nimmt ihre Sorgen nicht ernst): But I will find you another job, so stop groaning and start looking (zeigt ihr, in welche Richtung er gehen wird). I'll take that side, you'll poke around here.

Reggie weiß, dass ihr Verhalten nicht richtig war und sie höchstwahrscheinlich ihre Arbeit verloren hat. Adam findet das nicht schlimm und meint, dass er ihr eine andere Arbeit finden wird. Durch seine Worte wird der Eindruck erweckt, dass das Dolmetschen kein geschätzter Beruf ist und leicht aufgegeben werden kann.

Insgesamt dient die Dolmetschszene im Film weniger dazu, Reggie's Dolmetschfähigkeiten zu zeigen (sie schafft es nicht einmal, einen einzigen Satz zu dolmetschen), sondern auf eine komische Art und Weise die Handlung voranzubringen. Das sieht man am letzten Satz der Szene, in dem Adam den Konferenzteilnehmern sagt, dass sie auch ohne die Französisch-Englisch-Dolmetscherin weitermachen sollten. Das Komische

wird hier dadurch erzeugt, dass eine internationale Konferenz, die geordnet und professionell ablaufen sollte, sehr unerwartet und absurd endet.

Reggie als Dolmetscherin ist die Protagonistin des Films, ohne die die Handlung nicht funktionieren würde. Sie ist selbstbewusst und wortgewandt, ist aber mit der lebensbedrohlichen Situation, in der sie sich befindet, überfordert. Glücklicherweise ist Petr/Alex/Adam/Brian da, um ihr zu helfen und sie zu beschützen. Das Dolmetschen spielt in diesem Film keine große Rolle und dient nur als Mittel, um Komik zu erzeugen. Die ZuschauerInnen der Dolmetschszene wären sich wahrscheinlich der Tatsache bewusst, dass die Szene überzogen ist und nichts mit der Realität gemeinsam hat. Diese Frage wird im empirischen Teil dieser Arbeit in Kapitel 6 näher untersucht.

Die Figur der „Reggie“ macht im Film keine Veränderungen durch. Sie ist eindimensional und verändert sich weder physisch noch psychisch. Ihre Gesichtsausdrücke und ihre Dialoge mit Cary Grants Figur sollen die ZuschauerInnen zum Lachen bringen und es ihnen unmöglich machen, sich mit ihr zu identifizieren (vgl. Kapitel 4.1 Komödie als Filmgenre). Sie vermittelt den Eindruck, dass sie ohne Peter/Alex/Adam/Brian ganz verloren gewesen wäre. Die ProtagonistInnen des nächsten Films fühlen sich fast den ganzen Film über verloren, obwohl ihnen andere Figuren zu helfen versuchen.

5.2 Lost in Translation

Der Film *Lost in Translation*, dessen alternativer deutscher Titel *Lost in Translation — Zwischen den Welten* lautet, ist eine Tragikomödie von Sofia Coppola, die im Jahr 2003 erschien. Die Handlung dreht sich um den alternden US-amerikanischen Filmstar Bob Harris (Bill Murray), der für eine Woche nach Tokio fliegt, um dort eine Whiskey-Werbung zu drehen. Bob befindet sich in einer Midlife-Crisis, führt eine Ehe, in der nach 25 Jahren des gemeinsamen Lebens alle Liebe verflogen zu sein scheint, hat Schlafstörungen und kommt sich in der japanischen Hauptstadt fremd und verloren vor. Dann trifft er seine Landsmännin Charlotte, die im selben Hotel wie er wohnt. Sie hat vor kurzem ihr Studium abgeschlossen und weiß noch nicht, was sie mit ihrem Leben anfangen soll. Da ihr Mann Fotograf ist und für einen Auftrag nach Japan geschickt wurde, ist sie kurzentschlossen mit ihm nach Tokio geflogen. Während ihr Mann tagsüber arbeitet, bleibt sie alleine im Hotel zurück und versucht die Zeit totzuschlagen. Genauso wie Bob leidet sie an Schlaflosigkeit und fühlt sich in Tokio fremd und verloren. Die zufällige Begegnung der beiden in der Bar ihres Hotels entwickelt sich zu einer intensiven und außergewöhnlichen Freundschaft. Sie ziehen gemeinsam durch die fremde Stadt und kommen in bizarre und lustige Situationen, die ihr Verlorensein nicht nur in ihrem Leben sondern auch in der japanischen Kultur demonstrieren,

die auf den ersten Blick der westlichen sehr ähnelt, aber doch vollkommen anders ist. Auch Dolmetscherinnen, die für Bob dolmetschen, können ihm die Eigenheiten der japanischen Kultur nicht verständlich machen, sondern verwirren ihn durch ihre Worte noch mehr. Der Film strotzt vor kulturellen und linguistischen Missverständnissen, die zu komischen Szenen führen. Am Ende des Films reist Bob wieder zurück in die USA. Auf dem Weg zum Flughafen sieht er Charlotte zufällig in einer belebten Fußgängerzone. Er rennt ihr hinterher, umarmt sie, flüstert ihr etwas ins Ohr, was sie übers ganze Gesicht strahlen lässt, und gibt ihr einen Abschiedskuss. Zum Schluss geht jeder wieder seiner Wege.

5.2.1 Managerin, Regieassistentin oder doch Dolmetscherin?

Im Gegensatz zu den anderen zwei Filmen, die im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden, sind die ProtagonistInnen in *Lost in Translation* (2003) keine DolmetscherInnen und dolmetschen im Laufe des Films auch nicht. Das Dolmetschen in der längsten Dolmetschszene im Film übernimmt Frau Kawasaki (Akiko Takeshita), von der die ZuschauerInnen nicht erfahren, ob sie wirklich eine Dolmetscherin ist oder eine andere Position innehat und nur wegen ihrer Sprachkenntnisse dolmetscht.

Nach einer kurzen ersten Szene, in der das Hinterteil von Charlotte in einer rosa Unterhose gezeigt wird und der Titel des Films wie ein Untertitel im unteren Drittel des Ausschnitts auftaucht (vgl. Dwyer 2005:298), wechselt die Einstellung zu einem vom Jetlag geplagten Bob Harris, der in einem Taxi in sein Hotel fährt und sich das nächtliche Tokio aus dem Autofenster anschaut. Auf einer großen Werbeanzeige sieht er sein jüngeres selbst mit einem Glas Suntory Whiskey (Coppola 2003 00:02:10). Er ist wieder nach Japan gekommen, um erneut eine lukrative Whiskey-Werbung für Suntory zu drehen, bei der er 2 Millionen Dollar verdienen soll. Als er im Hotel ankommt, wird er gleich von einer Frau begrüßt (Coppola 2003 00:02:36): Es ist Frau Kawasaki, die sich vorstellt, aber nicht sagt, wer sie vom Beruf her ist: „My name is Kawasaki. Nice to meet you“ (Coppola 2003 00:02:36 - 00:02:39). Sie gibt ihm ihre Karte und stellt die anderen vier Personen vor, die neben ihr stehen. Sie ist die einzige von den fünf, die redet, alle anderen stehen neben ihr und lächeln. Sie ist es auch, die zu Bob sagt, dass sie ihn mit den vier anderen Personen am nächsten Morgen abholen wird (Coppola 2003 00:02:54). Sie ist sehr selbstbewusst und weiß, was zu tun ist. Die ZuschauerInnen bekommen eher das Gefühl, dass sie eine Managerin und keine Dolmetscherin ist.

Am nächsten Tag ist der Videodreh für die besagte Whiskey-Werbung. Bob befindet sich im Studio, trägt einen Anzug mit einer Fliege und sitzt in einem ledernen Sessel. Vor ihm steht ein Tisch mit einer Flasche Suntory Whiskey. Es gibt Kameralleute und Assistenten, die

beim Dreh mithelfen. Das Studio sieht so aus, wie jedes beliebige Studio an anderen Orten der Welt. Gleich zu Beginn der Szene spricht der Regisseur Bob auf Japanisch an und Frau Kawasaki dolmetscht. Die Szene ist äußerst wichtig, um die Atmosphäre des Films einzufangen und das Verlorensein von Bob zu verdeutlichen, deswegen sollte sie in einem Filmprotokoll näher angeführt werden. Da der Regisseur auf Japanisch spricht und die Verfasserin dieser Arbeit dieser Sprache nicht mächtig ist, wird auf die Übersetzung des Gesprächs zwischen Bob, dem Regisseur und Frau Kawasaki von Motoko Rich (2003) zurückgegriffen (00:08:30 - 00:11:41):

Bob sitzt auf seinem Sessel und schaut auf den Regisseur und die anderen Personen, die im Studio anwesend sind. Ein Mann unterhält sich mit Frau Kawasaki und dem Regisseur.

Unbekannter Mann (*auf Japanisch zu Frau Kawasaki*): The translation is very important, O.K? The translation.

Frau Kawasaki (*auf Japanisch*): Yes, of course. I understand.

Regisseur (*geht auf Bob zu und spricht ihn auf Japanisch an*): Mr. Bob-san (*schaut auf das Blatt Papier in seinen Händen, auf dem die Regieanweisungen stehen. Frau Kawasaki steht hinter ihm*). You are sitting quietly in your study (*Frau Kawasaki geht zu Bob*). And then there is a bottle of Suntory whiskey on top of the table. You understand, right? (*schreitet vor Bob hin und her. Bob lächelt kurz und nickt*) With wholehearted feeling, slowly, look at the camera, tenderly, and as if you are meeting old friends, say the words. As if you are [Bogart] in ‚Casablanca,‘ saying, ‚Cheers to you guys,‘ (*emotional*) Suntory time!

Frau Kawasaki (*schaut auf ihren Notizblock, beugt sich zum sitzenden Bob vor und dolmetscht*): He wants you to turn, look in camera (*zeigt auf die Kamera, dreht sich zu Bob und fragt*): O.K.?

Bob (*schaut kurz zum Regisseur und hebt die Augenbrauen hoch*): That's all he said?

Frau Kawasaki (*nickt*): Yes, turn to camera (*zeigt wieder zur Kamera*).

Bob (*presst die Lippen zusammen*): Alright. (*nimmt das Glas mit dem Whiskey*) Does he want me to... to turn from the right or turn from the left?

Frau Kawasaki (*geht zum Regisseur und wendet sich im formelles Japanisch an ihn* (vgl. Rich 2003)): He has prepared and is ready. And he wants to know, when the camera rolls, would you prefer that he turns to the left, or would you prefer that he turns to the right? (*Bob schaut sich verwirrt um*) And that is the kind of thing he would like to know, if you don't mind.

Regisseur (*antwortet schroff und im umgangssprachlichen Japanisch* (vgl. Rich 2003)): Either way is fine. That kind of thing doesn't matter. We don't have time (*zeigt auf seine Armbanduhr*), Bob-san, O.K.? You need to hurry. Raise the tension. Look at the camera (*Bob schaut verwirrt drein*). Slowly, with passion. It's passion that we want (*sehr emotional*). Do you understand?

Frau Kawasaki (*dolmetscht*): Right side. And, uh (*schaut auf ihren Block*), with intensity, ok?

Bob (*ungläubig*): Is that everything? It seemed like he said quite a bit more than that²⁹. (*beide schauen auf den Regisseur*).

Regisseur (*sehr emotional*): What you are talking about is not just whiskey, you know. Do you understand? It's like you are meeting old friends. Softly, tenderly (*Bob schaut verwirrt zu Frau Kawasaki, die die Worte des Regisseurs in ihr Notizblock schreibt*). Gently. Let your feelings boil up. Tension is important! Don't forget.

Frau Kawasaki (*beugt sich zu Bob und dolmetscht*): Like an old friend, and into the camera (*zeigt zur Kamera*).

Bob (*schaut kurz auf den Regisseur und nickt*): O.K.

²⁹ In der deutschen Version sagt Bob: „War das alles? Es scheint so, als hätte ihm noch viel mehr nicht gefallen.“ Die ÜbersetzerInnen des Films könnten sich für diese Version entschieden haben, weil der Regisseur wirklich schroff und aggressiv antwortet.

Regisseur (*auf Japanisch*): You understand? You love whiskey (*lächelt und sagt sehr emotional*): It's Suntory time! O.K?

Bob (*lächelt auch*): O.K.

Regisseur (*lächelt und zeigt mit dem Zeigefinger auf Bob*): O.K.? (*Bob nickt und der Regisseur sagt zu seinen Mitarbeitern*): O.K.! (*Frau Kawasaki geht zum Regisseur hinter die Kamera*) Let's roll! Start!

Bob (*nimmt das Glas mit dem Whiskey*): For relaxing times, make it Suntory time (*versucht einen Schluck aus dem Glas zu nehmen, der Regisseur unterbricht ihn*).

Regisseur: Cut, Cut! Cut! (*Stürmt auf Bob zu und redet mit ihm, als ob er mit einem missratenen Jungen reden würde* (vgl. Rich 2003)): Don't try to fool me. Don't pretend you don't understand. Do you even understand what we are trying to do? (*geht vor Bob in die Hocke und nimmt die Whiskeyflasche in die Hand*). 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 (*Bob schaut ihn emotionslos an*).

Frau Kawasaki (*beugt sich wieder zu Bob*): Could you do it slower and...

Regisseur (*auf Japanisch*): With more ecstatic emotion.

Frau Kawasaki (*zögerlich aber emotional*): ... with more intensity! (*Bob lächelt den Regisseur übertrieben an und nickt*).

Regisseur (*lächelt Bob an und sagt auf Englisch*): Suntory time! (*Bob atmet tief durch. Der Regisseur schreit*): Roll! Start!

Bob (*nimmt langsam sein Whiskeyglas und sagt seinen Satz*): For relaxing times (*rollt die Augen*), make it Suntory time (*nimmt einen Schluck aus dem Glas*).

Regisseur (*aggressiv*): Cut! Cut! Cut! God, I'm begging you (*Bob schaut ihn feindlich an*).

Wie aus der Szene ersichtlich ist, bringt die Dolmetscherin mehr Verwirrung ins Gespräch, als dass sie Missverständnisse beseitigt. Die Kommunikation zwischen dem Regisseur und Bob gelingt nicht, was Bobs Gefühl von Verloren- und Fremdsein nur noch verstärkt. Frau Kawasaki sieht professionell aus: Sie ist gut angezogen und hat einen Notizblock, auf dem sie das Gesagte notiert (Abb.12), aber sie lässt vieles in ihrer Dolmetschung aus und fügt anderes hinzu. Als der Regisseur zu sprechen anfängt, versucht er die Emotionen der Szene einzufangen und sie Bob zu vermitteln. Frau Kawasaki lässt die Adjektive und Beschreibungen der Szene weg und beschränkt sich nur auf den körperlichen Aspekt, den Bob vermitteln muss, wie sich drehen und in die Kamera schauen. Bob glaubt ihr nicht, denn ihre Dolmetschung ist viel kürzer als das Original. Er fragt nach, ob das alles wäre und Frau Kawasaki bejaht und wiederholt ihre Aussage. Bob ist misstrauisch und fragt nach Einzelheiten, was Frau Kawasaki dolmetscht. Aber wie aus Richs (2003) Übersetzung ersichtlich ist, fügt sie viele Einzelheiten hinzu, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, dass sie formelles Japanisch spricht. Mit der langen Dolmetschung von Bobs kurzer Frage sorgt sie dafür, dass Bob verwirrt hin und her schaut und nicht versteht, warum seine kurze und einfache Frage diesen Redefluss nach sich gezogen hat. Der Regisseur weiß nicht, dass Frau Kawasaki seine emotionale Erklärung nicht gedolmetscht hat und meint nur, dass solche Kleinigkeiten unwichtig sind und Bob sich so zur Kamera drehen kann, wie es ihm gefällt. Frau Kawasaki dolmetscht das mit „recht“ und „mehr Intensität“, was Bob noch mehr

verwirrt, denn die Rede des Regisseurs war wieder länger als Frau Kawasakis Dolmetschung (Abb.13).



Abbildung 12: Großaufnahme: Frau Kawasaki ist gut angezogen und benutzt während ihrer Arbeit ein Notizblock.



Abbildung 13: Nahaufnahme: Bob misstraut Frau Kawasakis Dolmetschung.

Als die erste Aufnahme gedreht wird, versucht Bob sein Bestes, um die Werbung gut zu machen. Doch weil die Anweisungen des Regisseurs nicht vollständig gedolmetscht wurden, weiß er nicht, was von ihm verlangt wird. Der Regisseur unterbricht ihn und spricht mit ihm so, als ob er mit einem kleinen Jungen sprechen würde, der seine Anweisungen nicht ausführen möchte (vgl. Rich 2003). Der Regisseur scheint zu denken, dass Bob einfach nicht verstehen möchte, was gesagt wird, dabei liegt das Problem daran, dass Frau Kawasaki nicht vollständig dolmetscht. Obwohl Bob ein Meister seines Fachs ist, kann er sich nicht mit dem Regisseur verständigen, was ihn verwirrt und die Orientierung verlieren lässt (vgl. Strümper-Kobb 2009:10). Strümper-Kobb (2009) führt außerdem noch an, dass das Dolmetschen in *Lost in Translation* (2003) nicht nur für die Handlung wichtig ist, sondern dass es auch als Metapher für die Richtungslosigkeit und Isolation der Personen, in diesem Fall von Bob, steht (vgl. ebd.:12).

Der Regisseur versucht direkt mit Bob zu kommunizieren und beachtet die Dolmetscherin überhaupt nicht, selbst als sie Bobs Frage dolmetscht und sich an ihn wendet, wird er ungeduldig. Cronin (2009) führt das darauf zurück, dass die Unsichtbarkeit der Dolmetscherin in diesem Moment aufhört und sie sichtbar wird, was den Regisseur irritieren könnte, oder aber dass es mit dem Geschlecht der beiden zu tun haben könnte (vgl. Cronin 2009:84). Die schroffe Antwort des Regisseurs könnte aber auch daran liegen, dass die DolmetscherInnen in Japan einen niedrigen gesellschaftlichen Status haben (vgl. Kondo 1988:71). Das ist darauf zurückzuführen, dass Japan von der eigenen Bevölkerung ethnisch und kulturell als eine homogene Gesellschaft wahrgenommen wird, in der eine Abneigung gegen alles vorherrscht, was „nicht-japanisch“ ist (vgl. ebd.:71f.). Der Grund für diese Abneigung liegt außerdem darin, dass JapanerInnen Dinge nicht explizit deutlich machen und

von den GesprächspartnerInnen erwartet wird, dass sie die implizierte Bedeutung einer Aussage verstehen. Wenn eine Person dazu nicht in der Lage ist, wird sie verachtet (vgl. ebd.: 72f.). Eine andere Besonderheit der japanischen Kultur ist die Tatsache, dass in Japan Menschen, die viel reden, nicht hoch angesehen sind. Das kommt daher, dass in Japan die Ruhe und das Schweigen einen hohen Stellenwert besitzen und Menschen lieber zögernd, unsicher und undeutlich sprechen sollten als flüssig und selbstbewusst. Eloquenz wird mit Oberflächlichkeit und Unehrlichkeit gleichgesetzt (vgl. ebd.:74). Kondo (1988) führt außerdem an, dass JapanerInnen, die Englisch sprechen, als intellektuell unterlegen wahrgenommen werden, weil der Gedanke vorherrscht, dass sie sich nur mit Englisch beschäftigen und keine Zeit haben, sich in anderen Bereichen zu bilden (vgl. ebd.). Da DolmetscherInnen durchs Sprechen arbeiten, was in der japanischen Kultur als falsch wahrgenommen wird, macht ihr Beruf sie folglich zu Außenseitern: „In order to be useful to society, an interpreter must do what society forbids him to do. In a rather fundamental sense he is an outcast“ (Kondo 1988:75).

Ein anderer wichtiger Punkt, den Kondo (1988) anspricht, ist die Struktur des Arbeitsmarktes in Japan. Menschen werden nicht als Individuen gesehen, sondern als Mitglieder einer Gruppe oder Angestellte eines Unternehmens. Es ist sogar üblich in Japan, erst den Namen des Unternehmens zu sagen, für das man arbeitet, und erst danach seinen eigenen Namen zu erwähnen (vgl. ebd.:76).

Kommen wir also zurück zu Frau Kawasaki aus *Lost in Translation* (2003). Sie dolmetscht zögerlich und unsicher, was auf den Sprachstil zurückzuführen ist, der in Japan üblich ist. Da wir aber nicht wissen, ob sie wirklich eine Dolmetscherin ist oder doch eine andere Stellung im Unternehmen hat, kann auch nicht gesagt werden, ob sie als eine Außenseiterin angesehen wird. Bob hingegen ist beim Werbedreh ein Außenseiter, denn er ist ein Ausländer, der des Japanischen nicht mächtig ist und einer Dolmetschung bedarf, die ihm aber nicht geliefert wird. Dadurch kann er seinen Job nicht vernünftig machen und fühlt sich verloren³⁰. Wenn man sich die Übersetzung der Regieanweisungen ansieht, die der Regisseur Bob erteilt, und sie mit Frau Kawasakis Dolmetschung vergleicht, wird man das Gefühl nicht los, dass sie den Anweisungen des Regisseurs nicht zustimmt und Bob ihre eigenen Anweisungen erteilt. Ihre kurzen Dolmetschungen könnten aber auch an ihren mangelnden Englischkenntnissen liegen. Vielleicht kennt sie die Wörter auf Englisch nicht, die der Regisseur auf Japanisch sagt.

³⁰ In einem Interview sagte Sofia Coppola, dass sie bei einer Pressekonferenz zu einem ihrer Filme in Tokio zu dieser Szene inspiriert wurde. Bei der Pressekonferenz fiel ihr auf, dass die Dolmetschung ins Japanische viel länger ausfiel als das von ihr Gesagte. Für die Szene in *Lost in Translation* (2003) schrieb sie alles auf Englisch und ließ die Anweisungen des Regisseurs und die Dolmetschung von Frau Kawasaki ins Japanische übersetzen. Bill Murray wusste nicht, was gesagt wurde und musste improvisieren (vgl. Rich 2003).

Frau Kawasaki taucht einige Male im Film auf. Sie ist diejenige, die jeden Morgen mit anderen Personen auf Bob in der Lobby seines Hotels wartet und ihm sagt, was für Aufträge er an diesem Tag hat. Sie scheint ein Teil des Teams zu sein und die Aufgabe der Managerin zu übernehmen. Vielleicht besteht die Aufgabe der DolmetscherInnen in Japan darin, die ausländischen Gäste zu betreuen und sie bei ihren Aufträgen zu unterstützen. Auf jeden Fall fällt Frau Kawasaki nicht durch ihre Individualität auf und wird eher als eine Angestellte von Suntory angesehen, was, wie schon oben erwähnt, in Japan üblich ist. Von den JapanerInnen wird auch verlangt, dass sie keinen professionellen Abstand zu ihren ArbeitskollegInnen und den MitarbeiterInnen haben (vgl. Hoza 2003:28), was durch Frau Kawasakis Körpersprache in der Dolmetschszene sichtbar wird. Sie beugt sich zum sitzenden Bob vor oder geht vor ihm in die Hocke, anstatt stehend zu dolmetschen. Rudvin (2007) meint, dass DolmetscherInnen, deren Identität durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe bestimmt wird, nicht „einfach dolmetschen“ könnten. Es wäre möglich, dass sie Höflichkeitsfloskeln hinzufügen oder weglassen, Aussagen in der Dolmetschung auslassen, von denen sie denken, dass andere Personen durch sie beleidigt werden könnten, nie „nein“ sagen usw. (vgl. ebd.:61). Genau das tut Frau Kawasaki. Sie lässt viele Äußerungen des Regisseurs weg. Das könnte vielleicht daran liegen, dass sie denkt, dass Bob durch sie gekränkt werden könnte, weil der Regisseur viel jünger ist als er und ihm Anweisungen erteilt, die Bob als erfahrener Schauspieler nicht zu hören braucht.

5.2.2 Die kompetente Dolmetscherin?

Im *Lost in Translation* (2003) gibt es noch eine andere Dolmetschszene: Bob ist bei einer japanischen Talk-Show zu Gast, bei der auch eine Dolmetscherin anwesend ist (Coppola 2003 01:14:55 - 01:16:03). Der Moderator der Show, Matthew Minami, spielt sich selbst (vgl. Dwyer 2005:303). Als die Szene anfängt, sieht man Bob kaffeetrinkend im Hintergrund stehen. Er plaudert mit einer Frau, die sich als seine Dolmetscherin herausstellt. Bevor er vor die Kamera tritt, gibt sie ihm ein Geschenk, das er dem Gastgeber überreichen soll (Abb.14). Sie sieht professionell aus, ist gut angezogen, scheint gut zu dolmetschen und ist sich der Sitten in Japan bewusst:

Bob ist bei Matthew im Studio und nach einer Begrüßung setzen sich Matthew und Bob hin. Die Dolmetscherin steht noch. Plötzlich springt Matthew auf und sagt etwas auf Japanisch. Die Dolmetscherin dolmetscht.

Dolmetscherin (zu Bob): Oh, he wants to show you his dance (Bob sitzt schon. Die Dolmetscherin will sich auch hinsetzen, wird aber von Matthew davon abgehalten).

Matthew (zeigt auf die Dolmetscherin und sagt): A Japanese dance.

Dolmetscherin: Oh, a Japanese dance. (Die Dolmetscherin setzt sich langsam hin).

Bob: Do I have to dance with him? (Die Dolmetscherin steht wieder auf).

Dolmetscherin: No, I don't think... (Matthew fängt an, in die Hände zu klatschen und fordert Bob auf, aufzustehen. Bob, der Assistent des Kameramannes und die Dolmetscherin klatschen mit Matthew mit. Die Dolmetscherin hört nach einiger Zeit mit dem Klatschen auf.)

Dolmetscherin (zu Bob): He says ,Welcome Bob.'

Bob (nickt): Ah.

Die Szene ist schnell vorbei, doch als Bob später im Hotel ist, wird die Show mit ihm auch im Fernsehen ausgestrahlt (01:18:35 - 01:18:42). Die Dolmetscherin sitzt links neben Bob, sieht sehr neutral aus und macht bei den Verrücktheiten nicht mit. Sie dolmetscht leise. Obwohl sie gut zu dolmetschen scheint und die Kommunikation zwischen Bob und Matthew richtig funktioniert, ist das Format der Show für Bob so ungewöhnlich und fremd, dass er trotzdem nichts versteht und sich zum Mitspielen zwingen muss (Abb.15).



Abbildung 14: Amerikanische Einstellung: Die Dolmetscherin überreicht Bob ein Geschenk, das er dem Gastgeber der Talk-Show geben soll.



Abbildung 15: Großaufnahme: Selbst mit einer Dolmetscherin (rechts) an der Seite fühlt sich Bob in dieser Talk-Show verloren.

Die Dolmetscherinnen spielen in *Lost in Translation* (2003) nur die Nebenrolle, sie sind flache Charaktere, die sich im Laufe des Films nicht verändern. Ihre Funktion innerhalb des Films scheint darin zu bestehen, das Gefühl des Verlorenseins, das Bob hat, zu verstärken. Frau Kawasaki ist z. B. diejenige, die für die Kommunikation sorgen soll, doch mit ihrer Dolmetschung verwirrt sie Bob mehr, als dass sie ihm hilft. Die Dolmetscherin bei der Talk-Show scheint gut zu dolmetschen, doch selbst ihre Dolmetschung scheint Bob nicht zu helfen, der dem außergewöhnlichen Format der Show nicht folgen kann. Bobs Verwirrung und sein Verlorensein werden durch die Großaufnahmen seines Gesichts verdeutlicht, was die ZuschauerInnen amüsieren, aber zugleich auch die Möglichkeit geben soll, sich in Bob hineinzusetzen. Die beiden Szenen helfen dabei, denn sie befinden sich jeweils zu Beginn und zum Schluss des Films und bilden einen Rahmen in dem die Isolation und das Anderssein von Bob anfängt und schließlich auch aufhört. Sie zeigen auch, dass selbst dann, wenn die Sprache verstanden wird, die Kultur trotzdem ein Rätsel bleibt. Um eine Kultur zu verstehen, muss man sich intensiv mit ihr auseinandersetzen. Genau das macht der

Protagonist im nächsten Film.

5.3 The Terminal

The Terminal ist ein Film von Steven Spielberg aus dem Jahr 2004. Er zeigt das Schicksal von Viktor Navorski (gespielt von Tom Hanks) aus dem fiktiven osteuropäischen Land Krakosien. Als Navorski am New Yorker John-F.-Kennedy-Flughafen ankommt, bricht in seinem Heimatland der Bürgerkrieg aus und das Land wird von den USA nicht mehr diplomatisch anerkannt. Navorskis Pass ist somit ungültig. Im US-amerikanischen Gesetz gibt es keinen Paragraphen, der sich mit Navorskis außergewöhnlicher Lage auseinandersetzt, deswegen ist keine Behörde in der Lage, seine Situation zu regeln. Das heißt, dass Navorski weder in die USA einreisen noch nach Hause fliegen darf - er ist auf dem Flughafen gestrandet. Bis sich die politische Lage Krakosiens beruhigt, richtet sich Navorski — zum Leidwesen des leitenden Beamten Frank Dixon (Stanley Tucci) — am abgesperrten Gate 67 des Flughafens häuslich ein, lernt aus Büchern Englisch, findet Freunde und verliebt sich in Amelia Warren (Catherine Zeta-Jones). Nach neun Monaten endet der Bürgerkrieg in Krakosien und Navorski fliegt in seine Heimat zurück, aber nicht ohne vorher den Jazz-Tenorsaxophonisten Benny Golson aufzusuchen und ein Autogramm von ihm zu bekommen. Navorskis Vater hatte einst das Foto „A Great Day in Harlem“ in einer Zeitung entdeckt und beschlossen, die Unterschriften aller 57 auf dem Bild abgebildeten Musiker zu bekommen. Nur eine fehlte ihm noch — die von Benny Golson. Vor dem Tod seines Vaters versprach Navorski diesem, das letzte fehlende Autogramm zu ergattern. Das war auch der Grund für seine Reise nach New York.

5.3.1 „A Citizen of Nowhere“ — Viktor Navorski stellt sich vor

Der Protagonist des Films, Viktor Navorski, wird fast zu Beginn des Films vorgestellt. Doch bevor er das erste Mal gezeigt wird, gibt es eine kurze Einführung, damit die ZuschauerInnen sehen, wie alles am Flughafen funktioniert.

Der Film fängt mit einer Weitaufnahme der Passkontrolle am Flughafen JFK in New York an. Die Sicherheitsbeamten machen sich für die Kontrolle der Fluggäste fertig, die in Kürze ankommen werden (vgl. Spielberg 2004 00:00:58). Als die Gäste ankommen, ist die Passkontrolle überfüllt und alle rennen zu den Schaltern. Die zuständigen Beamten bei der Passkontrolle arbeiten wie am Fließband: Sie alle stellen dieselben Fragen, kontrollieren die Pässe und wünschen den kontrollierten Personen einen angenehmen Aufenthalt. Es ist eine Routine-Tätigkeit für sie, die mehr oder weniger mechanisch abläuft.

Frank Dixon wird als ein tüchtiger Leiter des Sicherheitsdiensts dargestellt, der ganz

genau weiß, wie alles am Flughafen funktioniert. Er überwacht alles über die Sicherheitskameras und findet immer die Personen, die gegen Gesetze verstoßen. Gleich zu Beginn des Films (vgl. ebd. 00:01:56) entdeckt er eine Gruppe chinesischer Touristen, die angeblich zu Disney World fahren möchte, aber keine einzige Kamera dabei haben. Ihre Dokumente sind gefälscht und sie wollen illegal in die USA einreisen. Als sie merken, dass ihr Betrug aufgefliegen ist, laufen sie weg.

Im Chaos, das durch die weglaufenden Chinesen verursacht wurde, schwenkt die Kamera auf Tom Hanks als Viktor Navorski, der sich am Schalter bei der Passkontrolle befindet (vgl. ebd. 00:02:06). Er wird in der Großaufnahme gezeigt, trägt eine Wollmütze, ist nicht rasiert und versteht nicht, was der Beamte ihn fragt. Er antwortet immer auf „Krakosisch“. Sein Pass wird vom System nicht anerkannt, woraufhin der zuständige Beamte die Chefetage anruft und den Beamten Thurman holen lässt. Dieser nimmt Navorski zur Seite und zieht ein Sicherheitsband um ihn herum, sodass Navorski diesen Bereich nicht verlassen kann. Während er wartet, rasiert er sich und bietet insgesamt ein komisches Bild. Nur die ZuschauerInnen sehen, was er macht, die Menschen um ihn herum beachten ihn gar nicht. Sie eilen irgendwohin und kümmern sich nicht um ihn (vgl. ebd. 00:03:14). Außer Navorski sind alle anderen in Bewegung, er ist der Einzige, der stillsteht. Insgesamt wird der Eindruck vermittelt, dass Viktor Navorski ein unzivilisierter Fremder ist, der sich nicht verständigen kann und von anderen durch eine Absperrung ferngehalten werden muss. Außerdem ist er mit der Bürokratie der Mikrowelt des Flughafens nicht vertraut und weiß nicht, was die Beamten von ihm wollen. Das zeigt sein erstes Gespräch mit Thurman (00:03:14 - 00:04:43).

Navorski sitzt in Thurmans Büro. Thurman: What exactly are you doing in the United States, Mr. Navorski? Navorski (kramt ein Blatt Papier aus seiner Tasche und liest vor): Yellow taxicab, please. Take me to Ramada Inn, 161 Lexington.

Thurman (schreibt sich die Adresse auf und fragt): Staying at the Ramada Inn?

Navorski: Keep the change.

Thurman: Do you know anyone in New York?

Navorski: Yes.

Thurman: Who?

Navorski: Yes.

Thurman (hebt Augenbrauen hoch): Who?

Navorski: Yes.

Thurman: No, do you know anyone in New York?

Navorski: Yes.

Thurman: Who?

Navorski: Yes. (fischt einen Flyer aus seiner Tasche) 161 Lexington.

Thurman (seufzt): Ok, Mr. Navorski. I need to see your return ticket, please. (Navorski gibt ihm den Flyer) No, your return ticket. Your...

Navorski: Oh... Yes. (gibt Thurman sein Ticket).

Thurman: Ah. (packt das Ticket in eine Klarsichtfolie) This is just a standard procedure. (Navorski nimmt seinen

Pass, der bei Thurman auf dem Tisch liegt). I'm gonna need the passport also. (streckt seinen Arm zu Navorski).
Navorski: Oh... Ok. *(Schüttelt Thurmans Hand).*

Thurman: No, no, no, no...

Navorski: Thank you. *(versucht aufzustehen)*

Thurman *(hält Navorski zurück)*: Mr. Navorski *(zeigt auf Navorskis Pass)* that. Passport.

Navorski *(nimmt seinen Pass aus der Brusttasche und schaut Thurman misstrauisch an.)*

Thurman: That. *(Navorski reicht Thurman seinen Pass, dieser versucht ihn zu nehmen, doch Navorski lässt ihn nicht los. Thurman zieht stärker, bis Navorski den Pass loslässt. Als Thurman den Pass hat, schiebt er ihn genauso wie das Ticket in eine Klarsichtfolie).*

Diese Szene wirkt komisch, weil Navorski und Thurman nicht dieselbe Sprache sprechen und sich nur durch Gesten verständlich machen können. Dass Navorski nichts versteht und etwas vollkommen anderes sagt, als man von ihm erwartet, ist ein typisches Element von Komödien, das in dieser Szene genutzt wird. Die mechanische Tätigkeit, die in der ersten Szene des Films gezeigt wurde, scheint mit Navorski nicht zu funktionieren. In der Realität des Films weiß Navorski nicht, warum ihm sein Ticket und sein Pass abgenommen werden, deswegen ist er misstrauisch und gibt seinen Pass auch ungern aus der Hand. Es ist ein Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen, nicht nur im Sinne von Ost und West sondern auch im Sinne eines Zusammenpralls zwischen der Welt der Bürokratie und der des einfachen Mannes. Bis zu diesem Moment wissen weder Navorski noch die ZuschauerInnen, worin das Problem mit Navorskis Papieren besteht. Erst in der nächsten Szene erfahren die ZuschauerInnen, dass Navorski kein Land mehr hat und quasi staatenlos ist (00:04:44 - 00:08:32).

Navoski begutachtet die ausgestopften Fische in Dixons Büro, Thurman steht hinter ihm. Dixon kommt herein.
Dixon: Mr. Navorski? Sorry to keep you waiting. *(Gibt Navorski die Hand)* I'm Frank Dixon, Director of Customs and Border Protection here at the JFK. *(setzt sich an seinen Schreibtisch. Thurman winkt Navorski zu sich und zeigt ihm, wo er sich hinsetzen soll. Dixon spricht weiter)*: Which means I help people with their immigration problems. Now, we are looking for an interpreter for you. *(zu Thurman)* How are we doing on that? Do we have an interpreter? *(Thurman schüttelt den Kopf)* Ok. *(zu Navorski)* But I understand that you speak a little bit English.

Navorski: Yes.

Dixon: You do? *(Holt seine Essensdose raus)*

Navorski: Yes.

Dixon: Ok. I hope you don't mind if I eat while we talk. I've a bit of a bad news *(macht seine Essensdose auf)*. It seems, that your country has suspended all traveling privileges on passports that have been issued by your government. And our State Department has revoked the visa that was going to allow you to enter the United States. *(hat sein ganzes Essen aus der Dose auf den Tisch gelegt)* That's it in a nutshell, basically. Anyway, it seems that while you were in the air, there was a military coup in your country. Now, most of the dead were members of the Presidential Guard. They were attacked in the middle of the night. That was a terrible firefight. They got it all on GHN, I think. Anyway, *(Navorski schaut auf das Essen vor ihm und schluckt seine Spucke runter)* there were few civilian casualties. I'm sure, your family's fine.

Thurman: Mr. Navorski *(Navorski dreht sich zu Thurman)*, your country was annexed from the inside. The Republic of Krakozhia is under a new leadership.

Navorski (*ruft laut und voller Freude*) Krakozhia. Krakozhia. (*hält einen Daumen hoch und lacht*) Krakozhia. (*hält den Daumen auch zu Dixon hoch*)

Dixon (*lächelt Navorski an*): Right. (*zu Thurman*): I don't think he gets it.

Thurman (*schüttelt den Kopf*): No.

Dixon: Er... Let me. Ok. Look. (*zeigt auf die Kartoffelchips*) Imagine that these potato chips are Krakozhia.

Navorski (*korrigiert Dixons Aussprache*): Kra-kozhia.

Dixon: Kra-kozhia.

Navorski: Yes.

Dixon: Krakozhia.

Navorski: Ok.

Dixon: Er... So the potato chips are Krakozhia.

Navorski: Ok.

Dixon (*nimmt einen Apfel*): And this apple...

Navorski: Big Apple. (*zeigt seinen Stadtführer von New York*) Big Apple.

Dixon: ... Big Apple represents the Liberty Rebels, ok? (*schlägt mit dem Apfel auf die Tüte mit den Kartoffelchips. Die Tüte explodiert und die Kartoffelchips fliegen auf Navorski. Dixon redet emotional weiter*): No more Krakozhia! Ok? New government. Revolution! You understand? So, all the flights in and out of your country have been suspended indefinitely. And the new government sealed all borders which means that your passport and visa's no longer valid. So currently you are a citizen of nowhere.

Thurman: Even if we could give you new papers we can't process them until the United States recognizes your country's new diplomatic reclassification.

Dixon: You see, you don't qualify (*Navorski streicht die Krümmel der Kartoffelchips von seiner Schulter*) for asylum, refugee status, temporary protective status, humanitarian parole, or non-immigration work travel, and diplomatic visas. You don't qualify for any of these things. You are at this time simply... unacceptable.

Navorski: Unacceptable.

Dixon: Unacceptable (*beißt in seinen Apfel*).

Navorski: Unacceptable. (*öffnet seinen Stadtführer und liest vor*): Big Apple tour include Brooklyn Bridge, Empire State, Broadway show *Cats*.

Dixon (*schaut zu Thurman und redet zu Navorski*): Well, I got more bad news for you. *Cats* has closed.

Navorski: Ok, ok. (*Dixon lacht*) Now I go to New York City. Thank you. (*steht auf und gibt Dixon die Hand*).

Dixon (*steht auch auf und gibt Navorski die Hand*): No, Mr. Navorski, look. I cannot allow you to enter the United States at this time.

Navorski: Krakozhia.

Thurman: We can't allow you to go home either.

Dixon: Right. The thing is, you don't really have a home. You don't. Technically it doesn't exist.

[...]

Navorski (*holt ein Blatt Papier raus und liest vor*): Where do I buy the Nike shoes?

Dixon: Ok, Mr. Navorski, come here. (*Dixon und Thurman packen Navorski an den Schultern. Sie verlassen Dixons Büro.*) There's my dilemma, Mr. Navorski. (*Dixon isst seinen Apfel und schmatzt dabei. Thurman folgt den beiden und hört sich das Gespräch aufmerksam an*) You have no legal right to enter the United States and I have no legal right to detain you. It seems you have fallen through a small crack in the system.

Navorski: I am crack.

Dixon: Yes, until we get this sorted out, I have no choice but to allow you to enter the International Transit Lounge. Alright? So, I'm going to sign a release form (*schaut zu Thurman, der nickt*) that is gonna make you a free man.

Navorski: Free? (*zeigt auf sich*)

Dixon: Free. Free.

Navorski: Free.

Dixon: Free to go anywhere you like within the confines of the International Transit Lounge. Ok?

Navorski: Ok.

Dixon: Ok.

Navorski: Ok.

Dixon: Ok.

Navorski: Ok.

Dixon (*gibt Navorski die Hand*): I'm sure that Uncle Sam will have this sorted out by tomorrow, and welcome to the United States. Almost. (*lacht*)

Navorski (*schüttelt Dixons Hand*): Thank you. (*Thurman fasst ihn an die Schultern und führt ihn hinaus*).

Dixon: Ok. All right.

Navorski ist ein „Bürger von Nirgendwo“ (citizen of nowhere), er hat keine Heimat mehr und darf auch nicht in die USA einreisen. Er ist im Transitbereich des Flughafens gefangen. Außer seinen Namen verliert Navorski alles und erfüllt damit das Klischee des Entwurzelten und Heimatlosen, der zwischen zwei Welten umherirrt (vgl. Kaindl/Kurz 2005:12). Neben dem Kunstgriff, Navorski heimatlos zu machen, ist an diesem Gespräch auch zu sehen, wie wenig Navorski respektiert wird. Es wird kein Dolmetscher für ihn bereitgestellt, Dixon isst vor ihm und schlägt mit dem Apfel auf eine Kartoffelchipstüte, sodass die Chips auf Navorskis Anzug fliegen. Das zeigt ganz deutlich: Für den Machtapparat am Flughafen ist Navorski unwichtig. Das könnte ihn für die ZuschauerInnen sympathisch machen, weil er den kleinen Mann darstellt, der im Bürokratiedschungel feststeckt.

Als Thurman Navorski zum Transitbereich führt, gehen sie zusammen einen langen Gang entlang, der an den Film *The Green Mile* (1999) von Frank Darabont erinnert, in dem Tom Hanks mitspielte. Dort müssen zu Tode Verurteilte einen langen Gang zum elektrischen Stuhl gehen. In „Terminal“ wird Navorski nicht zu Tode, sondern zur „Haft“ verurteilt und muss sein Dasein in einem geschlossenen Bereich fristen, den er nicht verlassen darf. Es ist ein Ort, an dem sich Menschen aus allen Winkeln der Welt befinden — ein Ort der „Dazwischenkulturalität und Dazwischenidentität“ (Andres 2009:11).

Im Transitbereich des Flughafens angekommen, gibt Thurman Navorski Essensgutscheine, eine Telefonkarte, mit der man 30 Minuten telefonieren kann und einen Pager, damit die Beamten Navorski kontaktieren können, falls sich etwas an seinem Status ändert. Er sagt ihm auch, dass Navorskis Krakosisches Geld auf dem Flughafen nichts wert ist: „Your Krakozhian money is no good here“ (Spielberg 2004 00:09:05). Dann lässt Thurman den ratlosen Navorski alleine. Zu diesem Zeitpunkt weiß Navorski immer noch nicht, was in Krakosien vorgefallen ist. Er versucht, zuhause anzurufen, weiß aber nicht, wie es geht. Er versucht andere Menschen um Hilfe zu bieten, doch da er kein Englisch spricht, kann er sich nicht verständlich machen. Jeder weist ihn ab und ist unfreundlich zu ihm. Dann sieht er Nachrichten über Krakosien im Fernsehen und versteht, dass in seinem Land ein Bürgerkrieg ausgebrochen ist. Die Geschehnisse in Krakosien sind für die USA zu unbedeutend, sodass die Nachrichten von Börsenprognosen unterbrochen werden (ebd.

00:10:20). Navorski sucht deswegen im ganzen Flughafen nach einem Fernseher, der Krakosien zeigt, um mehr über die Situation in seinem Land zu erfahren, doch er hat kein Glück. Die Szene mit der Suche nach einem Fernseher, der die Situation in seinem Heimatland zeigt, kann als Symbol dafür gesehen werden, dass Navorski in diesem Augenblick seine Identität als Krakosier verliert und versteht, dass er von da an wirklich heimatlos und isoliert ist. Er ist weder ein Angestellter des Flughafens noch ein Fluggast, der irgendwohin eilen muss. Er wird in eine Randexistenz geschoben³¹ und weiß nicht, was er tun soll. Am Abend desselben Tags wandert er über den Transitbereich des Flughafens und versucht einen Platz zum Schlafen zu finden, dabei findet er Gate 67, einen Bereich, der renoviert wird und in dem er für sich alleine sein kann. Dort richtet er sich bis zum Ende des Films häuslich ein. Die einzige Verbindung nach Hause, die ihm bleibt, ist die Erdnussdose, in dem sich das Foto „A Great Day in Harlem“ und die Unterschriften von 56 der 57 Musiker befinden.

Zu Beginn des Films ist Navorski mit allem überfordert. Er kann sich nicht verständlich machen, hat kein Geld, um sich Essen zu kaufen, und kann sich an niemanden wenden und um Hilfe bitten. Er hat viele Herausforderungen, die er überwinden muss, doch er lässt sich von ihnen nicht demotivieren. Er findet aus jeder Situation einen Ausweg und folgt dabei unkonventionellen Methoden. Das ist in der Szene zu sehen, in der er das erste Mal Gate 67 betritt. Er versucht zu schlafen, doch die Bänke sind zu ungemütlich, deshalb macht er sich aus zwei gegenüberstehenden Bänken ein Bett, in dem er bequem schlafen kann. Zusätzlich manipuliert er den Stromschalter so, dass in seinem Bereich kein Licht brennt und keine Musik zu hören ist, sodass er ungestört schlafen kann. Er gibt sich keine Mühe, gut auszusehen, sondern läuft im Bademantel durch den Flughafen und wäscht sich im Waschbecken der Männertoilette die Haare. Auf der Zusatz-DVD sagt die Kostümbildnerin Mary Zophres über Viktor Navorskis Kleidung: „[...] he is traveling to the United States for the first time, so he wears a suit when we first see him. And he still has hope that he can get out of the terminal. [...] And so after that he sort of relaxes into being in the terminal and you see him coming out of the suit more and more.“ Mit der Zeit gewöhnt sich Navorski an das Leben am Flughafen und passt sich immer mehr dem Mikrokosmos an, der am Flughafen existiert. Der Kleidungswechsel zeigt zugleich Navorskis Wandel vom Sonderling zu einem akzeptierten Teil in der Welt des Flughafens. Navorski versucht auf legalem Weg nach New York zu kommen und lernt mit der Zeit, was er dafür benötigt und wie die Bürokratie des Flughafens funktioniert. Er lernt außerdem Englisch, indem er sich dasselbe Buch auf

³¹ Siehe dazu Kapitel 3.3 Steigende Präsenz von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken.

Englisch und Krakosisch³² kauft und die Wörter in beiden Büchern miteinander vergleicht. Er schaut sich auch Fernsehsendungen an, lernt die verschiedenen Ausdrücke und benutzt sie sofort in Gesprächen. Damit wird das Klischees des Sprachtalents bedient, das sehr leicht Sprachen lernen kann. Im Konzept des Films sind Navorskis Sprachkenntnisse eine Vorbereitung auf das wichtigste Ereignis, das die Machtpositionen am Flughafen umdrehen wird — die Dolmetschszene.

Dank seiner Sprachkenntnisse, die er sich langsam aneignet, ist Navorski in der Lage, mit anderen zu kommunizieren. Er freundet sich mit den einfachen Mitarbeitern — einem Raumpfleger, einem Mitarbeiter, der Essen ausfährt und einem Gepäckarbeiter — des Flughafens an, die ihn in ihren Kreis aufnehmen und ihm helfen. Im Verlauf des Films wird Navorski immer mehr zu einem Teil des Flughafens. Dixon, der nach einer Inspektion aus Washington zum Dienststellenleiter (engl. Acting Field Commissioner) befördert werden soll, ist Navorski ein Dorn im Auge, der die Routine am Flughafen durcheinanderbringt. Er versteht nicht, warum Navorski nicht einfach geht. Diesen Gedanken teilt er Thurman mit (00:21:27-00:22:09):

Dixon (*verwirrt*): Why is he still here? (*Dixons Stimme kommt aus dem Off. Navorski sitzt im Wartebereich. Neben ihm sitzt ein älterer Mann, der beim Schlafen schnarcht.*)

Thurman: You released him, sir. You put him there.

Dixon: Why doesn't he walk out the doors? Why doesn't he try to escape? (*Der Kopf des älteren Mannes fällt auf Navorskis Schulter. Navorski versucht zu entkommen, indem er die Schulter bewegt und sich leicht nach vorne beugt.*)

Thurman: Sir, you told him to wait.

Dixon (*schüttelt den Kopf*): I didn't think he'd actually do it. (*Schaut zu Thurman und dann zurück zu Navorski. Redet irritiert weiter*): I mean, (*zieht seine Brille aus*) he's in a crack. Who the hell waits in a crack?

Thurman (*aus dem Off*): No news from the State Department, but I think, we can deport him in a few days.

Dixon (*zieht seine Brille wieder an*): Yeah, it could be a few days. (*emotionaler*) It could be a week, two weeks, a month. (*Navorski hat sich nach vorne gebeugt, sodass der schlafende Mann an seinem Rücken runterrutscht.*) Who knows what this guy is thinking, what gulag he escaped from. (*Dixon sieht Navorski intensiver an*) Everything he does comes back to me.

Thurman: You wanna bring him back in the holding cell?

Dixon (*langsam*): No, I'll show him the door.

Aus diesem Dialog ist zu sehen, dass Dixon Navorski als eine Bedrohung für seine Autorität und seine berufliche Stellung sieht und ihn loswerden möchte. Er bietet Navorski an zu gehen und erklärt ihm, dass die Sicherheitsbeamten am Ausgang zur Stadt für fünf Minuten ihre Posten verlassen werden und Navorski währenddessen durch die Tür nach New York gehen kann. Auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht, als ob Dixon Navorski helfen möchte, hat er in Wirklichkeit die Absicht, Navorski direkt in die Arme der Polizei laufen lassen, die

³² Das Buch im Film ist auf Russisch (vgl. Spielberg 2004 00:32:45).

ihn als einen illegalen Einwanderer verhaften soll. Navorski fällt auf den Trick zuerst hinein, doch er bemerkt, dass die Sicherheitskamera ihn beobachtet und beschließt zu bleiben. In dieser Szene wird Dixon als eine Übermacht dargestellt, die die technologische und bürokratische Macht des Flughafens in sich vereint. Navorski hat dem nichts entgegenzusetzen, doch mit seiner Ehrlichkeit und seinem Einfallsreichtum sammelt er Sympathiepunkte bei den Sicherheitsbeamten, die ihn mit Freude beobachten (ebd. 00:24:35 - 00:27:15).

Mit der Zeit entwickelt sich Navorski von einer Person, die nirgendwohin zu gehören scheint, zu jemandem, der einen festen Platz in der Welt des Flughafens bekommt. Er wird auch zu jemandem, den Dixon immer mehr ernst nimmt und ihn mit verschiedenen Mitteln loswerden möchte. Als Navorski Dixon das nächste Mal in einem Büro trifft, sieht das Gespräch der beiden vollkommen anders aus als noch zu Beginn des Films (00:42:09 - 00:45:25):

Dixon (*putzt sich die Brille*): So, Mr. Navorski, I have some very good news for you.

Navorski: What?

Dixon: I think that I've figured out a way to get you out of this airport. (*lächelt Navorski an*)

Navorski: How?

Dixon (*setzt seine Brille auf*): Well, we have laws here that protect aliens who have a credible fear of returning to their own country. If we can establish this fear with you, then the CBM will be forced to begin Expedited Removal Procedures, to bring you to an immigration judge and let you plead your case for asylum.

Navorski (*überrascht*): Asylum?

Dixon (*nickt*): Mh-hm, asylum. Unfortunately, the courts are so backed up with asylum cases that the soonest you'd get before a judge would probably be six months from now.

Thurman (*fasst Navorski an die Schulter*): Yes, and we would have no choice but to let you go for those six months. It's the law. You'd be released.

Dixon: Right. You would be free to wait in New York until your court date. But believe it or not, most people, they never show up before the judge.

Navorski: So, I go to New York City?

Dixon: Uh-huh. (*Navorski lächelt*) You can go to New York City tonight. (*Navorski sieht Dixon überrascht an. Dixon weiter*): But, you only get to go if we can establish a credible fear.

Navorski: Fear?

Dixon: Mm-hm, fear.

Navorski: Fear.

Dixon: Fear.

Navorski: Fear.

Dixon: Fear.

Navorski: From what?

Dixon: Well, that's the best part. It doesn't really matter what you're afraid of. It's all the same to Uncle Sam. Ok? So, I'm gonna ask you one question, Viktor. It's a simple question, and if you give ME the correct answer, I can get you out of this airport tonight.

Navorski (*schaut Dixon und Thurman abwechselnd an*): So, I answer one question. Go to New York City. Tonight.

Dixon: Tonight.

Thurman: Tonight.

Dixon: Tonight.

Navorski: Tonight. (*tut so, also ob er darüber nachdenken würde*) Naaaa, (*hebt die Schultern, schaut in unterschiedliche Richtungen, lacht und sagt*): Ok!

Dixon (*lacht auch*): Ok!

Thurman (*lacht ebenfalls*): Ok!

Dixon: Alright. Do you, at this time, have any fear of returning to your own country?

Navorski: No. (*Thurmans Lächeln verschwindet und er schaut Navorski überrascht an*).

Dixon (*kratzt sich an die Stirn*): Ok, let me try it again. Your country's at war.

Navorski (*schaut Dixon konzentriert an*). Yes, yes. War.

Dixon (*steht auf*): There are men in the streets with guns. (*laut*) Political persecution!

Navorski: Yes, yes. It's terrible.

Dixon: Yeah, it's horrible. (*geht auf Navorski zu*) And God only knows what could happen, right? Innocent people are torn from their beds and thrown into jail.

Navorski: On Tuesdays. I hate Tuesdays.

Dixon: Yeah, it's hard. So you're afraid.

Navorski: From what?

Dixon: Krakozhia. (*zeigt mit dem Zeigefinger auf Navorski*) You're afraid of Krakozhia.

Navorski: Krakozhia? (*Dixon nickt*) No, I'm not afraid from Krakozhia. I'm a little afraid of this room. (*lacht*)

Dixon (*hockt sich vor Navorski hin*): Ok, I'm talking about bombs. I'm talking about human dignity. I'm talking about human rights. Viktor, (*flehnt Navorski fast schon an*) please don't be afraid to tell me you're afraid of Krakozhia.

Navorski (*schaut Dixon in die Augen und sagt ernst*): Is home. I am not afraid from my home. (*Pause. Navorski fragt dann*): So? (*Dixon fasst Navorski an die Schulter und steht auf. Navorski weiter*): I go to New York City now?

Dixon (*schlägt Navorski leicht auf den Rücken und sagt leise*): No.

Navorski: No? Eh.

Dixon (*zu Thurman*): Ok. (*und zeigt, dass dieser Navorski rausbegleiten soll*)

Navorski: Ok, I'm afraid from ghosts.

Dixon (*setzt sich wieder in seinen Stuhl und sagt*): Ok, thank you very much.

Navorski: I'm afraid from Dracula.

Dixon: Thanks a lot. Thanks Viktor. (*Thurman öffnet die Tür*)

Navorski: I'm afraid from Wolfsmans.

Dixon: Thanks a lot. We'll see you.

Navorski (*Thurman schiebt Navorski durch die Tür aus dem Büro*): I'm afraid from sharks?

Dixon (*zieht seine Brille aus und reibt sich die Augen*): Thanks a lot.

In dieser Szene ist zu sehen, dass Dixon jede Gesetzeslücke kennt, die es Menschen erlaubt, in die USA einzuwandern. Er hat keine Skrupel, sich verschiedener Tricks zu bedienen, um Navorski loszuwerden. Doch Navorski, dem es ein Leichtes wäre, Asyl zu beantragen, weigert sich und entscheidet sich für die Ehrlichkeit. In diesem Augenblick ist für die ZuschauerInnen zu sehen, dass Navorski ein Mann mit Würde und Prinzipien ist und nicht um jeden Preis sein Ziel erreichen will; er möchte den legalen und ehrlichen Weg gehen. Diese Szene ist außerdem ein Indikator dafür, dass Navorski mehr Macht hat als zuvor. Er spricht jetzt Englisch und versteht alles, was ihm Dixon sagt. Als er antwortet, dass er sich nicht vor Krakosien fürchtet, kniet Dixon vor ihm und Navorski schaut ihn von oben an. Das

ist auch ein Indiz dafür, dass sich die Machtkonstellation zwischen den beiden ändert.

Im Verlauf des Films wird Navorski als Stuckateur eingestellt und soll mit anderen Arbeitern Gate 67 renovieren. Er arbeitet schwarz und als Dixon merkt, dass Navorski bei seiner Schwarzarbeit mehr verdient als er und dass die Sicherheitsbeamten untereinander Wetten abschließen, wann Navorski den Flughafen verlassen wird, platzt Dixon die Geduld: Er lässt Navorski in eine Arrestzelle bringen, telefoniert mit verschiedenen Sicherheitsbehörden, um Navorski aus seiner Zuständigkeit an eine andere Behörde zu übergeben, doch keiner möchte Navorski haben. Dixon möchte nicht, dass Navorski im Terminal bleibt und lässt ihn in der Zelle. Navorski ist für Dixon ein Störenfried, den es wegzusperren gilt.

Obwohl Dixon übermächtig erscheint und vollkommene Macht besitzt, ist er doch machtlos, wenn es um sprachliche Fähigkeiten gilt. Seine Machtlosigkeit kommt in der Dolmetschszene des Films, die im nächsten Abschnitt analysiert wird, voll zur Geltung.

5.3.2 „He is not speaking exactly your dialect or whatever but I need you to translate“

Als die Inspektoren, die Dixons Arbeit überprüfen sollen, am Flughafen ankommen, zeigt Dixon ihnen, wie tüchtig er ist. Er weiß alles über den Flughafen: Wieviele Flugzeuge im Jahr am JFK ankommen und wieviele Menschen seinen Flughafen besuchen. Während der Inspektion findet er außerdem Drogen in Walnüssen und lässt einen Drogenschmuggler verhaften. Er macht alles sehr gut, doch dann ereignet sich etwas Unvorhergesehenes: Ein russischer Fluggast, Mila Dragovic, der in Kanada Medikamente für seinen Vater gekauft hat, wird vom Zoll abgefangen. Die Medikamente sind nicht amtlich angemeldet, deswegen muss er sie in den USA lassen. Er gerät daraufhin in Rage und droht den Zollbeamten, dass er sich erstechen wird, wenn er die Medikamente nicht zurückbekommt. Der einzige Dolmetscher, der helfen könnte, befindet sich zu dem Zeitpunkt am Flughafen Newark und kann erst in einer Stunde kommen. Da die Situation sehr angespannt und gefährlich ist und niemand den Mann beruhigen kann, soll Navorski, der keine Kompetenzen als Dolmetscher hat, dolmetschen. Dixon muss daraufhin zu Navorski in die Zelle gehen und ihn um Hilfe bitten (01:05:00 - 01:05:35):

Dixon (*tritt zu Navorski in die Arrestzelle*): Viktor? (*Schaut sich in der Zelle um und sieht Navorski nicht*): Viktor?

Navorski (*schaut hinter der rechten Ecke hervor*): Opa!

Dixon (*sieht, dass Navorski auf der Toilette sitzt und dreht sich angeekelt weg*): Aah! (*Kamera zoomt auf Dixons Gesicht*): I need your help. (*Navorski hält das Toilettenpapier hoch und reißt einige Blätter für sich ab. Dixon schaut noch immer angeekelt weg*).

(*Später sind Dixon und Navorski auf dem Weg zu Milo Dragovich. Dixon beschreibt die Situation*): His name is Milo Dragovic and he lives across the border from you. (*Navorski stopft sein Hemd in die Hose. Dixon redet*

weiter): He may not speak exactly your dialect or whatever but I need you to translate and help me out of the jam.

Navorski (*zieht seinen Gürtel fest*): I help you, why?

Dixon: Because I don't wanna anybody get hurt, Viktor. This guy is very upset. (*schaut zu Navorski. Navorski geht hinter ihm und ist immer noch mit seinem Gürtel beschäftigt*) Just talk to him and calm him down, alright? You do that, I'll let you back in the terminal.

Navorski: No, New York. (*zwei BeamtInnen laufen zwischen den beiden vorbei. Eine ruft: „Coming through!“*) No red stamp! Green! I green for New York. (*Navorski läuft nicht mehr hinter Dixon, sondern geht jetzt neben ihm*)

Dixon: Ok, yes.

Navorski: You say yes?

Dixon: Yes! (*zwischen ihnen ist schon Dragovic zu sehen, um den viele Beamte stehen*)

Navorski: Yes?

Dixon: Yes!

Navorski: Yes?

Dixon: Yes, yes!

In dieser Szene ist zu sehen, dass Navorski nicht wegen seiner Erfahrung und Kompetenz beim Dolmetschen von Dixon zum Dolmetschen geholt wird, sondern weil er und Dragovic dieselbe Sprache (aber unterschiedliche Dialekte) sprechen. Damit erfüllt sich das Klischee, dass Kurz/Rennert (2005) auch beschreiben, dass die translatorische Tätigkeit die logische Folge der Mehrsprachigkeit sei. Die TranslatorInnen wählen ihren Beruf nicht bewusst, sondern kommen wegen ihrer Sprachkenntnisse und aus Geldmangel mehr oder weniger zufällig zum Übersetzen oder Dolmetschen (vgl. 2005:24f). Für Navorski ist es nicht das Geld, das ihn am Dolmetschen reizt, sondern die Aussicht, nach New York zu kommen. Er verhandelt mit Dixon und zeigt damit, dass er wegen seiner besonderer Kompetenz — seiner Sprachkenntnisse — etwas besitzt, was kein anderer am JFK hat. Es kann somit Druck auf Dixon ausüben und ihm seine Bedingungen diktieren. Das markiert den Wechsel in den Machtverhältnissen zwischen den beiden. Dann kommt es zu der Dolmetschszene, für die sich ein ausführliches Filmprotokoll eignet.

Zeit	Handlung	Dialog	M u s i k / Geräusche	Bauformen
1:05:35	Dixon und Navorski sind bei Dragovic angekommen. Dragovic hält sich ein Messer an den Hals. Als er Dixon und Navorski sieht, weicht er in das leere Büro hinter ihm zurück. und ruft dabei: Dixon: Dragovic schreit: Dragovic schaut alle Beamten an, hält die Pillen in der rechten Hand und das Messer an seinen Hals mit der linken. Dixon spricht. Es sind viele Beamte anwesend: Dragovic zeigt mit dem Messer auf Dixon und schreit: Dixon stellt sich zu den Beamten, Navorski kommt zu Dragovic. Dixon schaut auf Navorski. Navorski schaut auf Navorski schaut auf Dragovic, der immer wieder ruft: Dixon: Navorskis Körpersprache zeigt, dass Dragovic sich beruhigen soll. Er sagt etwas auf Bulgarisch. Dixon fasst seine Brille an. Alle schauen gespannt zu, was passiert. Navorski redet mit Dragovic. Dragovic beruhigt sich und nimmt das Messer von seinem Hals. Er schaut Navorski neugierig an, der mit ihm redet. Dragovic zeigt energisch auf sich. Navorski schaut zu Dixon, während Dragovic ruft: Navorski beruhigt ihn wieder: Dragovic hört Navorski zu und kommt näher zu ihm. Navorski dreht sich zu Dixon, schaut ihn fragend an und sagt: Dixon sieht Navorski an und sagt:	СТОЯТЬ! Ok, ok. СТОЯТЬ! СТОЯТЬ! Mr. Milo Dragovic, we've somebody here to talk to you. СТОЯТЬ! СТОЯТЬ! Ok, ok. [Bulgarisch] [Bulgarisch] [Bulgarisch] Ну я русский! Я... [Bulgarisch] So? Ok, tell him. In		Halbnahe Einstellung. Kamera zoomt auf Milo Dragovic. Amerikanische Einstellung. Die ZuschauerInnen blicken bei Dragovic über die Schulter: Over-the-Shoulder-Ansicht. Amerikanische Einstellung. Navorski kommt in die Mitte des Bildes. Amerikanische Einstellung. Die Kamera fokussiert auf Navorski. Die Beamten hinter ihm werden unschärfer. Over-the-Shoulder über Dixon. Navorski ist halb zu Dragovic gedreht. Amerikanische Einstellung. Navorski ist in der Mitte. Es kommt eine Dreierkontella-

Dragovic schaut Dixon und Navorski an. Navorski hört zu, ohne Dixon anzuschauen. Navorski schaut Dixon ins Gesicht. Navorski dreht sich zu Dragovic. Dixon redet weiter: Dragovic stupst Navorski an und fragt: Dixon spricht weiter: Navorski zeigt Dragovic, dass er gerade Dixon zuhören muss. Navorski: Navorski schaut irritiert drein, dreht sich zu Dragovic, während Dixon ihn fragt: Navorski dolmetscht: Navorski dreht den Kopf ab und zu zu Dixon. Dragovic versteht, was Navorski sagt und antwortet: Zeigt einen Daumen hoch. Zeigt eine Faust und spricht emotional. Navorski nickt. Dreht sich zu Dixon: Dragovic redet weiter: Navorski zu Dixon: Dragovic erklärt mehr: Navorski zu Dixon: Dragovic redet weiter:	order to export... ... medicines from this country, he needs to have the proper form. He needs to have a me... Что он говорит? ... a medical purchase license, ok? Alright, yeah! You understand me, Viktor? [Bulgarisch] Ты не понимаешь. Батя заболел. Он вот такой мужик. Он 72, но держится как ремень. Всё сам делает: крышу, всё сам, дрова рубит. Понимаешь? He... Заболел, шесть лет назад такое же было. He, he say. Ничего не помогало, вот только из Канады. He bring ... Вот тут канадское лекарство.	Navorski macht ein beruhigendes Geräusch.	tion mit Dixon, Navorski und Dragovic zustande. Amerikanische Einstellung. Halbnahe Einstellung. Navorki ist von vorne zu sehen. Dixon befindet sich zu seiner rechten und Dragovic zu seiner linken. Er ist von Dixon weggedreht. Die Glastür befindet sich zwischen Navorski und Dragovic auf der einen Seite und den ZuschauerInnen auf der anderen. Der Türrahmen bildet eine Barriere zwischen Navorski mit Dragovic rechts und den Beamten links.
---	--	--	---

Navorski:	... the medicine for his father.		
Dragovic greift in sein Hemd:	И у меня ещё есть.		
Die Beamten werden nervös:	Wooooo, ok! Ok!		
Dragovic nimmt zwei Pillendosen heraus.	Вот, у меня ещё есть.		Over-the-Shoulder bei Dixon. Amerikanische Einstellung.
Er greift eine Pillendose aus der Hand einer Beamtin:	Дай сюда!		
Gibt Navorski alle Dosen:	Вот видишь, четыре штуки, больше не надо.		Over-the-Shoulder bei Dragovic. Amerikanische Einstellung.
Navorski hält alle Dosen in seinen Händen.	This why he go to Canada.		
Dixon hört Navorski zu.			
Navorski schüttelt die Pillen und sagt:	This why.		
Dixon zu Navorski:	Ok, alright. It doesn't matter. It doesn't matter. His plane landed in the United States...		
Navorski nickt.	Aha.		
Dixon:	... and he needs to have the right form.		
Navorski sagt:	Ok, ok.		
Dreht sich zu Dragovic und dolmetscht:	ehm, ehm		
Dixon beobachtet Navorski.	[Bulgarisch]		
Dragovic steht mit offenem Mund da und schaut Navorski an. Reagiert und sagt zu Dixon:	Откуда я знал, что здесь такие законы? Если он доктор мне продал, ну должен был дать какой-то документ. Я бы его взял и всё.		Over-the-Shoulder bei Dixon. Amerikanische Einstellung.
Dragovic versteckt sich halb hinter dem Türrahmen, kommt dann heraus, sodass man ihn ganz sehen kann und redet sehr emotional.			
Navorski dolmetscht schon, während Dragovic noch redet:	He did not know...		
Dragovic redet weiter:	Ну я в следующий раз обязательно возьму.		
Dragovic versteckt sich wieder halb hinter dem Türrahmen.			
Navorski dolmetscht weiter:	... that he need this document. No one say to him he need document for for...		
Dixon zu Navorski:	Well, I'm saying it		Over-the-Shoulder bei Dra-

	Dixon zählt die einzelnen Behörden an seinen Fingern ab. Navorski nickt. Dixon schaut auf Dragovic. Navorski dolmetscht, während Dixon noch redet: Dixon zu Navorski: Dragovic schaut auf Dixon, während Navorski dolmetscht. Er kommt hinter dem Türrahmen hervor, macht einen Schritt nach vorne und schaut zu Navorski, während dieser aufhört zu dolmetschen. Er zeigt mit der Handfläche auf Dixon und schaut Navorski ungläubig an. Navorski hebt die Augenbrauen hoch und deutet an, dass die Gesetze in den USA so sind. Dragovic schaut auf Dixon, atmet schnell und fällt vor Dixon auf die Knie. Alle Beamten haben ihre rechte Hand an ihren Pistolen. Dragovic atmet schwer, legt die Handflächen aneinander und fleht Dixon an: Navorski zu Dixon: Dragovic fleht weiter: Navorski: Dixon: Dragovic: Dixon: Thurman schaut zu Dixon, der abwechselnd auf Dragovic und Navorski blickt. Dixon seufzt, schüttelt den Kopf und sagt:	to him. He needs to have the form signed by the local hospital that is treating his father and the doctor in Canada. [Bulgarisch] These medicines have to stay in the United States that they're here. They have to stay here. Я за тебя Бога молю. He, he... Если так хочешь, давай, пожалуйста... ... is begging you. I know, I can see that he is begging. Ты если хочешь, просто приезжай к нам. I can see that. I'm sorry, sir.	govic. Amerikanische Einstellung und Nah. Over-the-Shoulder bei Dixon. Halbnahe Einstellung. Halbtotale. Navorski ist in der Mitte der Einstellung positioniert. Er steht unter dem Schild „IN USE“. Halbnahe Einstellung. Dragovic ist in der Mitte, Navorski hinter ihm. Leichte Aufsicht auf Dragovic. Die Kamera schwenkt von Dixon zu Thurman. Nahaufnahme Thurman.
--	---	---	---

Navorski und Thurman schauen auf Dixon, während Torres und einige andere Beamte voller Mitleid auf Dragovic schauen, der vor Dixon weint. Dixon schaut auf Dragovic, sagt: Dixon schaut kurz zu Navorski, dann zu Dragovic. Schüttelt den Kopf. Dixon schaut auf Navorski. Dieser seufzt und dolmetscht im Flüsterton: Dragovic lässt sein Messer fallen. Er dreht sich zu Navorski und umfasst dessen Knie. Torres nimmt schnell das Messer und ruft: Andere Beamte packen Dragovic, drücken ihn auf den Boden und legen ihm Handschellen an. Navorski schaut mit einem strengen und ungläubigen Gesichtsausdruck auf Dixon. Dixon nimmt seine Brille ab. Dragovic wird von vier Beamten vom Boden gezerrt. Dixon zu Navorski: Zu den Beamten: Dragovic windet sich vor Schmerzen, er wird auch an den Haaren festgehalten. Navorski schaut auf Dixon, der nochmal sagt: Navorski kommt hinter der Tür hervor und schaut dem Geschehen zu. Navorski schaut auf die Pillendosen, die er immer noch in der Hand hält. Navorski denkt nach und es ist zu sehen, wie ihm plötzlich etwas einfällt.	You'll have to take a flight in the morning. The medicine stays here. I'm sorry. [Bulgarisch] Send him down! Alright, alright. Thank you, Viktor, good job. Thank you. Let's go. Thank you. Oooooo! Ey, eh,	Dragovic's Schreie sind zu hören. Dragovic schreit. Dragovic stöhnt und krächzt. Dragovic schreit. Die Beamten reden miteinander.	Halbnahe Einstellung. Figuren stehen im Halbkreis. Leichte Untersicht. Halbtotale. Figuren stehen im Halbkreis um Dragovic. Leichte Aufsicht. Vogelperspektive. Halbnah. Nahe Einstellung. Leichte Untersicht auf Navorski. Halbnahe Einstellung. Dragovic in der Mitte. Dixon und Navorski an den Seiten. Kameraachse und Handlungsachse sind deckungsgleich. Die Figuren gehen in einem Winkel von 30 Grad an der Kameraachse vorbei. Amerikanische Einstellung. Die Kamera folgt Navorskis Bewegungen. Amerikanische Einstellung. Navorski in der Mitte. Er ist aus der Bauchsicht zu sehen. Navorski dreht sich ganz zur Kamera.
--	--	---	--

Er schaut zu Dixon und den Beamten, die Dragovic wegführen.	goat!		Dixon, die Beamten und Dragovic sind nicht zu sehen.
Dixon und Thurman drehen sich um. Die Beamten mit Dragovic tun es ihnen gleich. Dixon fragt Navorski mit zusammengezogenen Augenbrauen:	What!?	Dragovics Wimmern ist zu hören.	Nah. Dixon ist in der Mitte. Augensicht.
Navorski hebt beide Hände mit den Pillen hoch, schaut die Medikamente an und sagt zu Dixon:	Goat. Goat. He, he, eh, the medicine is for goat.		Halbtotale Einstellung. Augensicht.
Dixon schaut ungläubig:	Goat?		Nahe Einstellung auf Dixon.
Navorski lächelt und sagt:	Yes, yes. Medicine is, is for goat. Nyaa, goat.		Halbtotale Einstellung auf Navorski.
Dixon dreht seinen Kopf zu Dragovic und sieht diesen skeptisch an.	He said that?	Dragovic atmet schnell.	Dragovic ist in der Großeinstellung, Dixon in Nah und Navorski in der Halbtotale. Der Fokus liegt auf Dixon.
Navorski:	Yes.		Der Fokus wechselt zu Dragovic.
Dragovic atmet schnell und ihm laufen Tränen über das ganze Gesicht.			
Navorski erklärt, was er meint:	He, he sayyyy. We not understand. I not understand goat.		Amerikanische Einstellung auf Navorski. Bauchsicht.
Navorski lacht kurz und sieht Dixon an. Sein Gesichtsausdruck deutet an, dass er stolz ist und ihm sein „Fehler“ nicht leid tut.			
Dixon fragt:	Why, what are you saying?		Die Kamera bleibt auf Navorski.
Dixon presst die Lippen zusammen.	You mis... ... you misunderstood him?	Dragovic krächzt.	Nah auf Dixon. Dragovic ist verschwommen im Hintergrund zu sehen.
Er geht auf Navorski zu und schaut ihn skeptisch an.	That the medicine is not for his... ... dying father?		
Dixon dreht sich zu Dragovic.			

Dixon schaut zu Navorski, der sagt:	No, no.		
Navorski schaut auf die Pillen und dann auf Dixon:	the, the, the, thee Krakozhia the name for father iiis some like goat. I make mistake.		Amerikanische Einstellung.
Navorski lächelt und lacht.			
Dixon schaut auf Dragovic, der schnell atmet und weint.			Amerikanische Einstellung. Der Fokus ist auf Dixon, Dragovic ist nah und un- scharf. Navorski ist in der Halbtotale und ebenfalls unscharf.
Dixon sieht Navorski böse an und sagt:	Why are you doing this, Viktor?		Over-the-Shoulder bei Na- vorski. Dixon in der Halb- nahen. Dragovic im Hinter- grund in der Halbtotale. Leichte Aufsicht auf Dixon.
Dixon zieht seine Brille wieder an und geht auf Navorski zu.			
Navorski wiederholt:	Medicine is for goat.		Amerikanische Einstellung auf Navorski.
Dixon bleibt vor Navorski stehen und widerspricht ihm:	No, it's not.		Over-the-Shoulder bei Na- vorski. Amerikanische Einstellung.
Navorski:	Yes.		
Dixon:	No, it's not.		
Navorski:	Yes.		
Dixon:	No, it's not.		
Navorski:	Yes.		
Dixon schüttelt den Kopf:	No.		
Navorski nickt:	Yes.		
Dixon:	No.		
Navorski:	Yes.		
Dixon:	No.		
Navorski:	Yes.		
Dixon:	No.		
Dixon zeigt mit dem Finger auf Navorski:	You've been reading the immigration forms, the blue one.		Over-the-Shoulder bei Na- vorski. Nahe Einstellung auf Dixon.
Navorski fragt verwirrt:	Blue?		Over-the-Shoulder bei Di- xon. Amerikanische Ein- stellung auf Navorski.
Dixon:	Ya, blue.		Over-the-Shoulder bei Na- vorski. Nahe Einstellung

				auf Dixon.
	Navorski:	Blue?		
	Dixon sagt aggressiver:	Blue. The blue form. The one that says that if it's an animal he doesn't need the medical purchase license.		
	Navorski hebt die Schultern hoch.			Over-the-Shoulder bei Dixon. Amerikanische Einstellung auf Navorski.
	Dixon:	You know it.		
	Navorski versucht sich rauszuwinden, doch Dixon stoppt ihn:	No.		
	Dixon redet weiter:	Then he can just bring the drugs in. Very good, Viktor.		
	Navorski:	I don't know.		
	Dixon:	That's very good.		
	Dixon dreht sich zu Dragovic und dann zurück zu Navorski. Kommt auf Navorski zu.			Over-the-Shoulder bei Navorski. Nahe Einstellung auf Dixon.
	Dixon bleibt vor Navorski stehen. Da dieser größer ist, muss Dixon zu ihm hochschauen.	Why are you doing this? Huh? You don't know him, you don't know the rules.		
	Navorski schaut auf den Boden. Dixon sagt zu ihm:	Look at me.		
	Navorski schaut auf Dixon. Dixon spricht sehr ruhig und zeigt mit dem Zeigefinger auf Navorski.	I was gonna help you.		
	Navorski schaut auf Dixon. Dixon hebt den Zeigefinger und sagt:	Now I want you to ask him one last...		Amerikanische Einstellung auf Dixon.
	Navorski wackelt mit den Dosen und sagt:	He say...	Das Klirren der Pillen ist zu hören.	Kamera folgt Dixon, er ist in der Nahen Einstellung zu sehen. Navorski ist Halbnah.
	Dixon hebt die Stimme:	... no, not you! I want you to ask HIM. I wanna hear HIM say it. I wanna hear him say WHO the medicine is for.		Navorski ist in der Halbtotale, Dixon in der Amerikanischen Einstellung zu sehen.
	Dixon zu Dragovic:	Please, who the medicine is for?		Over-the-Arm von Dixon. Dragovic ist zuerst in der Amerikanischen Einstellung zu sehen.
	Dragovic wird näher zu Navorski:			

-ski gezerzt und sieht diesen an. Navorski hebt die Pillen hoch und stellt Dragovic sehr langsam die Frage, wackelt dabei mit den Pillen: Dixon zeigt mit den Armen auf Navorski und Dragovic und schaut Dragovic an. Dixon zu Dragovic: Dragovic ist überrascht und schaut Navorski an. Alle anderen schauen Dragovic erwartungsvoll an. Navorski ist angespannt. Torres zu Navorskis rechten schaut erwartungsvoll und gespannt auf Dragovic. Dixon wartet kurz, sagt dann: Schaut auf Thurman und zeigt auf Dragovic. Schaut wieder zu Thurman. Dreht sich um und zieht seine Brille aus. Dragovic wird weggezerrt. Dragovics Gesicht ist voller Emotionen, er schaut zu Navorski. Dragovic flüstert: Dixon hört das und bleibt stehen. Dragovic sagt: Dixon schaut ungläubig. Navorski beobachtet die Szene stolz und lächelt. Dragovic sagt seinen Satz immer lauter und voller Freude: Navorski sieht stolz und entschlossen aus.	[Bulgarisch] Who are the pills for? Ok, the pills stay... ... he goes. That's it. Goat. Medicine for goat. Medicine for goat.	Das Klirren der Pillen ist zu hören. Musik aus dem Off setzt ein. Harfe, Streicher, triumphale Musik aus dem Off.	-lung zu sehen. Die Kamera zoomt dann auf Nah. Amerikanische Einstellung auf Navorski. Er ist aus der Bauchsicht zu sehen. Over-the-Shoulder bei Dragovic. Wechsel zur Amerikanischen Einstellung auf Dixon. Die Kamera zoomt von der Amerikanischen Einstellung auf Nah und zeigt Dragovics Gesicht. Amerikanische Einstellung auf Navorski. Hinter ihm sind vier Beamten zu sehen. Torres ist in der Halbnahen zu sehen. Nah auf Dixon. Die Kamera folgt Dragovic und den zwei Beamten, die ihn wegzerren. Dixon ist in der Nahen Einstellung zu sehen. Dragovic ist im Hintergrund. Halbnahe Einstellung. Navorski ist bis zur Gürtellinie zu sehen. Augensicht. Zoom auf Navorskis Gesicht.
--	---	--	---

1:11:00	Dragovic weint vor Freude und lächelt. Sein Gesicht zeigt Entschlossenheit.	Medicine for goat.		Nah auf Dragovic. Ein Beamte steht an seiner rechten und der andere an seiner linken.
	Navorski lächelt voller Stolz, während Dragovich seinen Satz schreit:	Medicine for goat!		Nah auf Navorski.
	Dixon sieht Dragovic ungläubig an und sagt:	Give him the pills.		Nah auf Dixon.
	Dixon dreht sich von Dragovic weg und geht in Navorskis Richtung.			Halbnah auf Dixon.
	Dragovic lächelt übers ganze Gesicht und humpelt auf Navorski zu. Zwei Beamte versuchen währenddessen seine Handschellen aufzuschließen.			Halbnah auf Dragovic. Die Kamera folgt seinen Bewegungen.
	Dragovic fällt auf den Boden, kriecht zu Navorski und hält sich an dessen Händen fest.	Medicine for goat.	Dragovic atmet laut vor Freude.	Nah auf Dragovic.
	Dragovic umarmt und küsst Navorski zuerst auf die linke, dann auf die rechte Wange und sagt dabei:	Спасибо за батю.		Nah auf Navorski und Dragovic. Die Handlung beträgt 90 Grad zur Kameraachse.
	Navorski antwortet:	No, no.		
	Dragovic:	Спасибо, спасибо!		
	Dragovic geht ein bisschen auf Abstand und sieht Navorski voller Freude ins Gesicht. Dixon steht hinter den Beiden und beobachtet die Szene. Sein Gesichtsausdruck zeigt, dass er Navorskis Spiel durchschaut hat.			Nah auf Dixon, Navorski und Dragovic. Sie bilden ein Dreieck.
	Dragovic küsst Navorski auf die Stirn, danach küsst er die Pilleddose. Er wird von Beamten weggeführt.			
	Dixon lächelt bitter. Navorski hält den Daumen hoch. Dixon sieht Navorski an, der sagt:			Nah auf Dixon und Navorski.
	Dixon zerzt Navorski zur Seite. Dragovic winkt Navorski im Hintergrund zu.	He love that goat.		

Tabelle 1: Ausführliches Filmprotokoll der „Ziegen-Szene“ aus *The Terminal* (2004).

Bevor näher auf die Szene eingegangen wird, sollte noch erwähnt werden, dass Milo Dragovic Russisch und Viktor Navorski Bulgarisch³³ sprechen und es sich nicht, wie Dixon fälschlicherweise erklärt, um zwei Dialekte derselben Sprache handelt. Da sich Dragovic und Navorski in der Realität des Films verstehen, soll das Dolmetschen und Navorskis Verhalten ohne die Beachtung der unterschiedlichen Sprachen näher untersucht werden.

Das Filmprotokoll veranschaulicht, dass Navorski kein ausgebildeter Dolmetscher ist und nur wegen seiner Sprachkenntnisse zum Dolmetschen bestellt wurde. Obwohl er nicht ausgebildet ist, bleibt er in der angespannten Situation gelassen, beweist Einfühlungsvermögen und kann Dragovic schnell beruhigen (Abb.16/17/18/19). Hier zeigt er, dass er sich schnell mit Menschen anfreunden kann, was die ZuschauerInnen im Laufe des Filmes auch immer wieder beobachten konnten. Beim Dolmetschen ist zu sehen, dass er zu Beginn des Gesprächs zuerst zuhört und dann dolmetscht. Im Laufe des Gesprächs ändert sich das und er fängt an, zu dolmetschen, während die Gesprächspartner noch reden. Er verkürzt die Aussagen der Sprecher und fasst sie zusammen. Zum Beispiel lässt er die Details in Dragovics Aussage aus, der erzählt, welch großartige Persönlichkeit sein Vater sei, der mit 72 Jahren noch das Dach reparieren und Holz hacken könne. Navorski sagt da nur, dass die Medikamente für den kranken Vater gedacht seien und lässt die Beschreibung weg.



Abbildung 16: Amerikanische Einstellung: Schuss... : Navorski versucht Dragovic zu beruhigen.



Abbildung 17: Amerikanische Einstellung: ... Gegenschuss: Dragovic hört Navorski zu.



Abbildung 18: Amerikanische Einstellung: Schuss... : Dragovic beruhigt sich.



Abbildung 19: Amerikanische Einstellung: ... Gegenschuss: Navorski hat Dragovic beruhigt.

³³ Auf der DVD zum Film stehen den ZuschauerInnen Untertitel zur Verfügung. Wenn Navorski zu Dragovic spricht, steht nur „Bulgarisch“ in den Untertiteln, und wenn Dragovic spricht, wird nur das Wort „Russisch“ in den Untertiteln angegeben.

Als Navorski mit seiner Dolmetschung anfängt (Abb.20), wechselt die Kameraeinstellung von der Schuss-Gegenschuss-Einstellung von 45 Grad zu dem Achsenverhältnis, in dem die Handlungsachse in einem rechten Winkel zur Wahrnehmungsachse verläuft. Das macht die ZuschauerInnen zu externen Beobachtern, die eine gewisse Distanz zum Geschehen haben (vgl. Bienk ³2010:64). Die Glastür, durch die die ZuschauerInnen auf Navorski und Dragovic schauen, verstärkt diesen Effekt. Die Glastür hat noch eine andere Funktion, sie trennt die Sicherheitsbeamten visuell von Navorski und Dragovic und verdeutlicht damit die Trennung zwischen Bürokratie und dem „einfachen Mann“.



Abbildung 20: Halbtotale: Die Glastür trennt die Beamten von Navorski und Dragovic.

Im gesamten Verlauf des Gespräches bis hin zu dem Zeitpunkt, in dem Dragovic weggeführt wird, befindet sich Navorski in der Mitte der Einstellung, und zwischen Dixon und Dragovic (Abb.21/22/23/24). Er ist die Achse, um die sich das Geschehen dreht. Nur mit ihm kann eine erfolgreiche Kommunikation zwischen Dixon und Dragovic stattfinden. Zugleich ist Dragovic schwächer als Navorski und die ZuschauerInnen bekommen den Eindruck, dass er sich hinter Navorski vor Dixon versteckt (Abb.21/24). Der Türrahmen dient Dragovic ebenfalls als Schutz. Navorski wird zum Beschützer des kleinen Mannes mit den Pillen³⁴.



Abbildung 21: Nahaufnahme: Schuss... : Navorski erklärt, für wen Dragovic die Pillen gekauft hat.



Abbildung 22: Nahaufnahme: ...Gegenschuss: Navorski hört Dragovic zu.

³⁴ Mehr dazu im nächsten Unterkapitel.



Abbildung 23: Amerikanische Einstellung: Dragovic versteckt sich hinter dem Türrahmen.



Abbildung 24: Amerikanische Einstellung: Dragovic versteckt sich hinter Navorski.

Als Dixon sagt, dass die Pillen in den USA bleiben müssen, weil Dragovic nicht das nötige Formular vom Arzt vorweisen kann, kommt Dragovic hinter Navorski hervor (Abb.25) und fällt vor Dixon auf die Knie. Das hat zur Folge, dass sich Navorski nicht mehr zwischen Dixon und Dragovic befindet (Abb.26). Von diesem Zeitpunkt an steht er hinter Dragovic, aber bleibt immer noch in der Mitte des Bildausschnitts (Abb.26/27). Dadurch wird die Zugehörigkeit der einzelnen Figuren nochmal deutlich gemacht: Dragovic und Navorski stehen nah beieinander und die Beamten, mit Dixon an der Spitze, stehen um sie herum. Als Dixon Dragovics Flehen nicht nachgibt, wird die Positionierung der einzelnen Personen noch deutlicher — Navorski und Dragovic befinden sich auf der rechten Seite des Bildausschnitts und Dixon mit den Beamten auf der linken Seite. Die Kamera zeigt Dixon aus der Froschperspektive (Abb.28). Durch die Überzahl der Beamten und durch die extreme Untersicht wird symbolisiert, dass die Bürokratie deutlich in der Übermacht ist. Außerdem tragen die Beamten alle Uniformen, die mit „Gewalt, Ordnung, Disziplin“ (Devoucoux 2007:210) assoziiert werden können und ebenfalls die Bürokratie symbolisieren.



Abbildung 25: Amerikanische Einstellung: Dragovic kommt hinter dem Türrahmen und Navorski hervor.



Abbildung 26: Halbtotale: Navorski in der Bildmitte unter dem Schild „IN USE“.



Abbildung 27: Amerikanische Einstellung: Der Dolmetscher befindet sich hinter dem Sprecher.



Abbildung 28: Amerikanische Einstellung: Dixon wird aus der Froschperspektive gezeigt.

Als Dragovic vor Dixon auf die Knie fällt, steht Navorski interessanterweise unter dem Schild „IN USE“ (Abb. 26/28), was eine Andeutung auf die Maschinenmetapher sein könnte, mit der die Tätigkeit der DolmetscherInnen in Verbindung gebracht wird³⁵. Neben dieser Requisite wird die Kleidung als ein visuelles Mittel benutzt, um Navorskis Funktion in dieser Szene zu verdeutlichen. Er trägt ein rot-kariertes Hemd und hebt sich durch das Rot seines Hemdes von allen anderen Figuren ab. Die Sicherheitsbeamten tragen eine schwarze Uniform, Dixon trägt einen schwarzen Anzug und Dragovic ein hellblau-graues Hemd und eine grau-braune Stoffhose. Ein Blick auf Bienks Tabelle (³2010:73) verrät, dass rot u.a. für „Energie“, „Wärme“ und „Leben“ steht und Navorskis Hemd durch seine Farbe schon verrät, dass Navorski sich dafür entscheiden wird, das Leben von Dragovics Vater zu retten. Außerdem trägt Navorski unter seinem Hemd ein hellblaues Unterhemd, das farbig Dragovics hellblauen Hemd ähnlich ist, und hat genauso wie Dragovic eine Stoffhose an. Dadurch wird symbolisch angedeutet, dass Navorski nicht dem Flughafenpersonal angehört, sondern sich eher mit Dragovic verbunden fühlt. Diese visuellen Details zeigen, auf wessen Seite Navorski steht und dass er nicht objektiv und neutral ist. Navorski befindet sich in einer persönlichen Dilemma-Situation, denn wenn er sich für Dragovic entscheidet, wird er dessen Vater retten, aber dafür nicht nach New York gehen können. Entscheidet er sich aber für New York, dann wird Dragovics Vater sterben. Navorski denkt nicht lange nach und entscheidet sich für Dragovic. Dabei nutzt er die Tatsache, dass außer ihm sonst niemand Dragovic verstehen kann. Er sagt, dass er Dragovic missverstanden und dieser die Medikamente gar nicht für seinen kranken Vater, sondern für seine kranke Ziege gekauft hätte. Dixon ist im ersten Moment verunsichert (Abb.29), fragt bei Navorski nochmal nach (Abb.30), schaut auf den weinenden Dragovic (Abb.31) und versteht, dass Navorski nicht die Wahrheit sagt (Abb. 32).



³⁵ Mehr zu den verschiedenen Metaphern kann man in den Kapiteln 3.1 und 3.2 nachlesen.



Abbildung 29: Nahaufnahme von Dixon und Großaufnahme von Dragovic: Dixon ist verunsichert.



Abbildung 30: Nahaufnahme: Dixon ist immer noch verunsichert.



Abbildung 31: Nahaufnahme von Dixon und Großaufnahme von Dragovic: Dixon überlegt, ob Navorski die Wahrheit sagt.



Abbildung 32: Amerikanische Einstellung: Dixon versteht, dass Navorski lügt.

Da Navorski kein professioneller Dolmetscher ist, denkt er nicht über seine Kompetenzen und die ethischen Prinzipien nach, die mit dem Dolmetschen einhergehen. Für ihn spielt das keine Rolle, aber er hat zwei Optionen, für die er sich entscheiden kann: Still bleiben, nichts sagen, das Leben von Dragovic Vater aufs Spiel setzen und nach New York gehen oder sich für Dragovic einsetzen und auf unbestimmte Zeit weiterhin im Transitbereich des Flughafens leben. Er entscheidet sich bewusst für die zweite Option und lügt Dixon an. Navorski ist sich bewusst, dass er durch sein Eingreifen seine Chance verliert, nach New York zu kommen, aber seine persönlichen Ziele sind ihm weniger wert als das Leben von Dragovics Vater. Das zeigt die hohe Moral von Navorski, der sich ungeachtet der Nachteile für sich selber, für andere Menschen einsetzt. Dixon durchschaut Navorskis Vorhaben und diskutiert mit ihm, dabei stehen sich Navorski und Dixon wie bei einem Duell gegenüber (Abb.33). Navorski ist angespannt, da er sich nur durch seine Sprachkenntnisse in einer Machtposition befindet, aber ein „nein“ von Dixon, der locker steht und sich seiner Macht bewusst ist, hätte ein stärkeres Gewicht und würde Navorskis Sprachkenntnisse nutzlos werden lassen. Doch Dixon ist nicht die höchste Instanz bei der Entscheidung — er untersteht der Bürokratie. Navorski ist zum Zeitpunkt dieses Vorfalls schon lange genug am Flughafen, um zu wissen, wie die Bürokratie funktioniert und welche Gesetzeslücken es gibt. Er spielt den Ahnungslosen, weiß aber, dass für Tiermedikamente keine Medikamentenausfuhrgenehmigung benötigt wird und nutzt diese Tatsache aus. Je mehr Dixon mit ihm diskutiert, desto entspannter und selbstbewusster wirkt

Navorski. Er ist auch größer als Dixon, was suggeriert, wer siegreich aus diesem „Duell“ hervorgehen wird (Abb.34). Dixon erteilt Navorski schließlich den Befehl, Dragovic zu fragen, für wen die Medikamente bestimmt sind. Dixon stellt sich zwischen Navorski und Dragovic, zeigt mit den Fingern der rechten und linken auf die beiden und stellt auf diese Weise eine Verbindung zwischen den beiden her (Abb.35). Diese Geste zeigt wieder, dass Navorski und Dragovic miteinander verbunden sind und auf der gleichen Seite stehen.



Abbildung 33: Halbtotale: Dixon und Navorski befinden sich im „Duell der Wörter“.



Abbildung 34: Nahaufnahme: Der „große“ Dolmetscher und sein „kleinerer“ Auftraggeber.



Abbildung 35: Amerikanische Einstellung: Dixon verbindet mit seiner Geste Dragovic mit Navorski.

Dragovic ist im ersten Moment verwirrt, versteht dann aber, dass Navorski ihm hilft und gibt — auf Englisch! — eine Antwort auf Dixons Frage: Die Medikamente sind für seine Ziege gedacht. Er schaut dabei dankbar zu Navorski (Abb.36), der ihn voller Stolz ansieht (Abb. 37). Genau in dem Moment, in dem Dragovic „goat“ sagt, setzt die Musik aus dem Off ein, die bis zu diesem Zeitpunkt in der ganzen Dolmetschszene gefehlt hat. Sie unterstreicht musikalisch Navorskis Tat und suggeriert den ZuschauerInnen, dass Navorski mit seiner Lüge richtig gehandelt hat.





Abbildung 36: Großaufnahme: „Medikamente sind für Ziege“.



Abbildung 37: Großaufnahme: Navorski schaut voller Stolz auf Dragovic.

Dixon muss dem bürokratischen Prozedere Folge leisten und lässt Dragovic frei. Dragovic läuft voller Freude zu Navorski, umarmt diesen, bedankt sich bei ihm und küsst ihn auf die Stirn (Abb.38/40). Dixon beobachtet ihre Interaktion, an seinem Gesichtsausdruck ist seine Unzufriedenheit gegenüber Navorski zu sehen (Abb.39/41). Dixon steht gegenüber der Kamera und ist von den ZuschauerInnen sehr gut zu sehen, während Navorski und Dragovic im Profil zu sehen sind. Auf diese Weise werden die ZuschauerInnen von Navorski und Dragovic distanziert und sollen sich Dixons Emotionen bewusst werden. Auf diese Weise wird den ZuschauerInnen auch visuell gezeigt, dass Navorski Dixon angelogen hat.



Abbildung 38: Großaufnahme: Dragovic dankt Navorski.



Abbildung 39: Großaufnahme: Dixon schaut der Interaktion zu.



Abbildung 40: Großaufnahme: Dragovic küsst Navorski auf die Stirn.



Abbildung 41: Großaufnahme: Dixon versteht, dass der „Dolmetscher“ gelogen hat.

Die Dolmetschszene findet etwa in der Mitte des Films statt und stellt eine Zäsur im Handlungsverlauf dar. Navorski, der bis zu diesem Zeitpunkt immer abgewartet hat und Dixons Befehlen hilflos ausgeliefert war, stellt sich bewusst gegen Dixon und folglich auch

gegen die Bürokratie, die durch Dixon personifiziert wird. Er beschützt den hilflosen Dragovic und entspricht damit dem Bild eines Helden, der sich selbstlos für Schwächere einsetzt. Damit ändert sich auch sein Image und sein Status bei den Mitarbeitern des Flughafens, was in der nächsten Szene verdeutlicht wird.

5.3.3 „Viktor ‚The Goat‘ Navorski“ — der Held vom Flughafen

Während Dragovic weggeht, winkt er Navorski voller Freude zu. Zu diesem Zeitpunkt nimmt Dixon Navorski am Nacken (Abb.42) und zerrt ihn zu einem Kopierautomaten und droht ihm an, dass er ihn für fünf weitere Jahre in eine Zelle sperren wird. Er versucht Navorski verständlich zu machen, dass er die USA repräsentiert: „You go to war with me, you go to war with the United States of America“ (Spielberg 2004 01:11:00). Doch seine Drohungen schlagen fehl, vor allem, weil die Inspektoren ihn beobachten und gar nicht mit seinem Benehmen zufrieden sind (Abb.43). Während dieser Szene wird Navorskis Hand kopiert (Abb.44) und diese Kopie (Abb.45) ist ein wichtiges Requisit für die nächste Szene (01:11:27 - 01:12:05):

Gupta (*steht in der Umkleide. Er ist von Mitarbeitern umringt, die ihm gespannt zuhören*): There was a twenty men. Immigration gun was drawn. The Dixon was ready to fire. To kill the little man with the pills. But then someone walks into the room and stand in front of this little man. ‚Put the gun away‘, the man say. ‚Nobody will die today‘.

Ein Mitarbeiter fragt: Who? Who was it, that saved him?

Andere rufen auch: Yeah, tell us. Who was it? Who was this man?

Gupta (*holt zwei Kopien von Navorskis Hand*): Navorski. Viktor ‚The Goat‘ Navorski (*er lächelt übers ganze Gesicht*).



Abbildung 42: Nahaufnahme: Dixon lässt seine Wut an Navorski aus.



Abbildung 43: Halbtotale: Die Inspektoren sehen Dixons Verhalten.



Abbildung 44: Großaufnahme: Navorskis Hand wird kopiert.



Abbildung 45: Detailaufnahme: Die Kopie ist der Beweis für Navorskis Mut und seine „Heldentat“.

Gupta übernimmt die Rolle des Märchenerzählers und berichtet über Navorskis Heldengeschichte, die Mitarbeiter des Flughafens hören ihm gespannt zu (Abb.46). Den ZuschauerInnen wird der Eindruck vermittelt, als ob Dixon ein böser Drache wäre, der Feuer speien und den unschuldigen kleinen Mann mit den Pillen töten wollte. Doch dann erscheint Navorski als der große starke Held und stellt sich schützend vor den armen Mann. Da der Film in den USA spielt, könnte man die Szene auch als eine Anspielung auf einen Western verstehen, in dem der einsame Held gegen eine Übermacht gewinnt. Die Kopie von Navorskis Hand ist ein Beweis für seine Heldentat (Abb.47) und gleichzeitig ein Symbol für den Sieg des kleinen Mannes gegen die Obrigkeit (vgl. Faulstich ³2013:53) (Abb.48). Nach dieser Szene verwandelt sich Navorski von einem Fremden oder Sonderling endgültig zu einem Helden, den jeder am Flughafen kennt und bewundert. Jeder lächelt ihn an und nickt ihm in Anerkennung zu (Abb.49/50/51), die Farben der Ausstattung sind jetzt satt und bunt. Das stellt einen Kontrast zur Situation am Anfang dar, in der alles bedrohlich und grau wirkte und jeder unfreundlich und abweisend zu Navorski war.



Abbildung 46: Halbtotale: Der Geschichtenerzähler und sein Publikum.



Abbildung 47: Nahaufnahme: Gupta zeigt den Anderen die Kopie von Navorskis Hand.



Abbildung 48: Nahaufnahme: Die Kopie von Navorskis Hand wird überall am Flughafen aufgehängt.



Abbildung 49: Nahaufnahme: Die Mitarbeiter bewundern und schätzen Navorski.



Abbildung 50: Nahaufnahme: Die Mitarbeiter nicken Navorski zu.



Abbildung 51: Nahaufnahme: Die Mitarbeiter bewundern Navorski für seine Tat.

Navorskis Verhalten inspiriert die Menschen und selbst Dixons Vorgesetzter sagt ihm, dass er etwas von Navorski lernen kann (01:12:33 - 01:13:00):

Dixon und sein Vorgesetzter Richard Salchak gehen im Transitbereich des Flughafens nebeneinander her. Salchak (zu Dixon): That's not good Frank.

Dixon: I was just following the rules.

Salchak: Sometimes you have to ignore the rules. (Dixon seufzt) Know the numbers, concentrate on the people.

Dixon (mit einem verzweifelten Gesichtsausdruck): People, yeah, I know.

Salchak: People, compassion, Frank. That's the foundation of this country.

Dixon (energielos): I know.

Salchak (fasst Dixons Arm an und dreht sich zu Dixon): You could learn something from Navorski. (Dixon schaut genervt drein). Cheer up! It's not over yet.

Dixon wird als verletztlich und menschlich dargestellt. Er ist nicht mehr so übermächtig, wie er es vor der Dolmetschszene noch war. Navorski andererseits wird als jemand gesehen, der moralisch höher steht und im Gegensatz zu Dixon mehr Wert auf die Menschlichkeit als auf die lebensfernen Gesetze legt. In der Dolmetschszene wurden zwei Elemente vereint: Dixons Drang, die gefährliche Situation zu beruhigen und vor den Inspektoren gut dazustehen, und Navorskis Sprachkenntnisse. Da in Filmen nichts zufällig passiert und jede Szene akribisch geplant wird (vgl. Faulstich ³2013:23), kann angenommen werden, dass die Dolmetschszene die Funktion haben sollte, die Machtverhältnisse zwischen Dixon und Navorski umzudrehen.

Navorski gewinnt sozusagen die wichtigste „Schlacht“ und von diesem Augenblick an wird deutlich, dass der Film sich in Richtung eines Happy Ends entwickelt.

5.4 DolmetscherInnen in Komödien — eine Zusammenfassung

Wie aus den oben analysierten Filmen ersichtlich ist, können DolmetscherInnen sowohl als ProtagonistInnen als auch als Nebenfiguren konzipiert sein, sie können *flat characters* (Reggie, Kawasaki) sein, die im Laufe des Films keine Entwicklung durchmachen oder auch von einem *round character* (Navorski) verkörpert werden, der sich innerhalb des Films verändert.

Die DolmetscherInnen und das Dolmetschen haben in Komödien verschiedene Funktionen: Sie können Komik erzeugen und die ZuschauerInnen zum Lachen bringen, das Verlorensein anderer Filmfiguren verstärken und verdeutlichen oder „gutes“ und „schlechtes“ Verhalten sichtbar machen. So sind Reggies Gesichtsausdrücke, ihre Emotionen und der verbale Schlagabtausch mit Peter/Alex/Adam/Brian in *Charade* (1963) dazu da, um die ZuschauerInnen zu amüsieren. Ihr Verhalten in der Dolmetschszene hat die gleiche Funktion, es dient dem Erzeugen von Komik und soll das Dolmetschen nicht realitätsgetreu wiedergeben, sondern die Beziehung zwischen Reggie und Peter/Alex/Adam/Brian näher beleuchten. Die Dolmetschszene selbst hat die Funktion, mit komischen Mitteln den ProtagonistInnen und den ZuschauerInnen einen Hinweis zu geben, wo das gestohlene Geld versteckt sein könnte. Durch die Filmhandlung wurde auch deutlich gemacht, dass Reggie von Peter/Alex/Adam/Brian abhängig ist und ohne ihn nichts machen kann. Es entsteht der Eindruck, dass sie eine „Jungfrau in Nöten“ ist, die von ihrem Prinzen, dem Mitarbeiter des Schatzamts der US-Botschaft, gerettet werden soll. Das Dolmetschen ist für sie nebensächlich und sie scheint sich keine Sorgen darüber zu machen, dass sie durch ihr unethisches Verhalten während ihres Dolmetscheinsatzes dem Image von DolmetscherInnen schaden könnte. Auch könnte das Verhalten der fiktiven Dolmetscherin „Reggie“ negative Auswirkungen auf das Bild und Ansehen von DolmetscherInnen in der Realität haben.

Das Verhalten von Frau Kawasaki in *Lost in Translation* (2003), die in ihrer Dolmetschung viele Details weglässt und dadurch Bob verwirrt, soll die ZuschauerInnen amüsieren. Der verbale Schlagabtausch und das Verhalten sind nicht die komischen Elemente in der Dolmetschszene des Films, sondern die kulturellen Missverständnisse, die zwischen dem japanischen Team und dem US-Amerikaner Bob entstehen. Die Dolmetscherin und das Dolmetschen sind nur ein Element, um Bobs Identitätskrise und sein Verlorensein deutlich zu machen und zu verstärken. Unabhängig von der Funktion der Figur der Dolmetscherin im Film ist Frau Kawasaki selber auch identitätslos, denn es wird im Verlauf des Films nicht

klar, welchen Beruf sie ausübt und welche Aufgabe sie überhaupt hat. In der Dolmetschszene dolmetscht sie lückenhaft und anstatt zur Verständigung zwischen Bob und dem Regisseur beizutragen, sorgt sie nur noch mehr für Verwirrungen, was bei den ZuschauerInnen ein negatives Bild von DolmetscherInnen und vom Dolmetschen erzeugen könnte.

Das Dolmetschen in *The Terminal* (2004) hat im Gegensatz zu den anderen Filmen nicht die Funktion, Komik zu erzeugen. Es wird als sehr ernst und tragisch porträtiert und hat eher die Funktion, den edlen Charakter von Navorski hervorzuheben und ihn zum Helden zu machen. Die Bauformen des Films verstärken das Heldenimage von Navorski und lassen ihn im positiven Licht erstrahlen. Es wird aber auch deutlich gemacht, dass er für Dragovic Partei ergreift und vorsätzlich falsch dolmetscht. Durch Navorskis „Heldentat“ wird seine Figur positiv porträtiert, was kein negatives Licht auf DolmetscherInnen und das Dolmetschen wirft. Es zeigt aber, wie viel Macht DolmetscherInnen besitzen und welche große Verantwortung sie auf ihren Schultern tragen, was dazu führen könnte, dass die ZuschauerInnen sich bewusst werden, dass das Dolmetschen keine einfache Tätigkeit ist.

Wie aus Kapitel 3.3 ersichtlich wurde, werden DolmetscherInnen und das Dolmetschen in der Fiktion als Metapher für die Dekonstruktion der Identität und das Gefühl des Verlorenseins in der sich ständig verändernden Welt im Zeitalter der Globalisierung gesehen. Aber wie in *Charade* (1963) und *The Terminal* (2004) gezeigt wurde (die Dolmetscherinnen in *Lost in Translation* (2003) definieren sich durch die Gruppe), sind Reggie und Viktor Navorski zu Beginn der Filme identitätslos oder verlieren ihre Identität sogar. Im Laufe der Filme gewinnen sie jedoch durch die Konflikte und Probleme, die sie zu überwinden haben, eine neue Identität und definieren sich in Bezug auf ihre Umwelt und ihre Reaktionen auf sie neu. Das ist der Punkt, den Katrin Keller (2008) beschreibt, wenn sie in Anlehnung an Georg H. Mead (1934) meint, „dass Identität nicht von Geburt an gegeben und biologisch prädestiniert ist, sondern einer steten Entwicklung und Veränderung unterliegt, während das Individuum mit seiner sozialen Umwelt interagiert“ (Keller 2008:32f.). Man könnte das Verlorensein der fiktiven DolmetscherInnen als einen notwendigen Prozess sehen, den diese Figuren durchleben müssen, um zum Schluss eine neue Identität für sich zu entwerfen, die mit ihrer neuen Umgebung in Bezug steht.

In *Lost in Translation* (2003) sind die DolmetscherInnen ein Teil der für Bob unbekannten und fremden japanischen Gesellschaft. Sie sind sich ihrer Identität bewusst, doch sie tragen zum Gefühl des Verlorenseins und zur Identitätskrise von Bob bei. Aber genau diese Umstände sind es schließlich, die es Bob erlauben, über sich selbst, seine Familie und seine Umgebung zu reflektieren und zum Schluss eine stärkere Persönlichkeit zu werden, die sich ihres Platzes in der Welt bewusst ist. Wie Keller (vgl. 2008:31) schreibt, sind es

genau diese Spannungen zwischen der eigenen Persönlichkeit und der Umgebung, die die Identität einer Person schlussendlich bestimmen.

6. Empirische Untersuchung

Wie denken ZuschauerInnen über die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen? Welches Bild bekommen sie dadurch über die DolmetscherInnen in der Realität? Diesen und weiteren Fragen widmet sich die empirische Untersuchung, die in diesem Kapitel näher beleuchtet wird.

6.1 Ziel der RezipientInnenstudie

Durch die RezipientInnenstudie, die diese Arbeit abrundet, soll ermittelt werden, ob die ZuschauerInnen das Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen genauso bewerten, wie es in der Analyse der Filme beleuchtet wurde. Die Studie soll sich nicht nur mit der Bewertung des Verhaltens der fiktiven DolmetscherInnen beschäftigen, sondern auch untersuchen, welches Bild die RezipientInnen von DolmetscherInnen und dem Dolmetschen haben und welchen berufsethischen Prinzipien DolmetscherInnen ihrer Meinung nach Folge leisten sollten. Außerdem soll überprüft werden, ob sich das Bild von DolmetscherInnen bei den ZuschauerInnen nach dem Betrachten einiger ausgewählter Dolmetschszenen aus den Filmen ändert. Zudem sollen die RezipientInnen beschreiben, ob und wie sich die Darstellung von DolmetscherInnen durch das Medium Film auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Realität auswirkt. Im nächsten Unterkapitel wird die Methode beschrieben, wie der Fragebogen für die Studie entworfen und die Zielgruppe gewählt wurde.

6.2 Methode

Die Studie wurde als eine einmalig durchgeführte Online-Umfrage konzipiert und sollte in drei Facebook-Gruppen für SchauspielerInnen gepostet werden. Bei dem Fragebogen wurde die Option eingestellt, dass die Umfrage nur einmal beantwortet werden kann und mehrere Einsendungen nicht möglich sind.

6.2.1 Forschungsidee und der erste Fragebogenentwurf

Um das oben erläuterte Ziel der Studie zu erreichen, galt es, ein Untersuchungsinstrument zu entwerfen. Dafür sollten die in Kapitel 5 analysierten Dolmetschszenen aus den Filmen in die Umfrage eingebaut und Fragen zu den Szenen entworfen werden.

Neben den Dolmetschszenen sollte auch untersucht werden, wie ProbandInnen über das Dolmetschen und das Verhalten von DolmetscherInnen denken, bevor sie sich die Szenen

ansehen. Nach den Dolmetschszenen sollte beleuchtet werden, ob die Szenen sich positiv oder negativ auf das Bild von DolmetscherInnen auswirken, das die ProbandInnen vor dem Ansehen der Szenen hatten. Um die Fragen vor und nach den Filmszenen entwerfen zu können, musste die Forschungsliteratur untersucht werden. Dabei wurden einige Fragen zum Verhalten von DolmetscherInnen dem Fragebogen von Sabrina Mokosch (2012) entnommen und an den theoretischen Grundrahmen zu den berufsethischen Prinzipien aus Kapitel 1 angepasst. Da Mokosch (2012) in ihrer Masterarbeit den Fokus stärker auf das Prestige von DolmetscherInnen im Vergleich zu anderen Berufsgruppen legt, mussten die meisten Items überdacht und an die Bedürfnisse der Fragestellungen zum Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen angepasst werden. Dies geschah aber in Anlehnung an Mokoschs Fragebogen. Der erste Entwurf des Fragebogens wurde ausgearbeitet, bevor eine Zielgruppe gefunden war, dadurch waren die Fragen mehr oder weniger unspezifisch formuliert und für die Fragestellungen nicht optimal.

6.2.2 Wahl der Zielgruppe

Die Wahl der Zielgruppe gestaltete sich als schwierig, da eine für ganz Österreich repräsentative Studie für eine Masterarbeit zu groß angelegt wäre. Es musste also eine kleine, in sich homogene Gruppe gefunden werden, die sich für die Umfrage eignete.

Zu diesem Zeitpunkt lebte ich bei einer Freundin, die sich mit der Schauspielerei beschäftigt und Mitglied eines Schauspielstudios ist. Nach einem Gespräch stellte sich heraus, dass sie auch noch Mitglied in einigen Facebook-Gruppen für SchauspielerInnen in Österreich ist und die Umfrage gerne in diesen Gruppen posten würde. Aufgrund dieser glücklichen Fügung reifte der Entschluss, professionelle und angehende SchauspielerInnen zum Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen zu befragen.

SchauspielerInnen (ob im Theater oder bei Filmproduktionen) wissen um die Typisierung und Stereotypisierung von fiktiven Figuren und beschäftigen sich mit dem Entwurf von fiktiven Persönlichkeiten. Vor diesem Hintergrund wäre es interessant zu wissen, ob das Bild von fiktiven DolmetscherInnen in den Filmszenen sich auf das Image auswirken würde, das SchauspielerInnen von DolmetscherInnen in der Realität haben, oder ob sie ganz klar sehen würden, dass DolmetscherInnen und das Dolmetschen in Filmen nur einen Zweck im Rahmen der Handlung erfüllen. Die Szenen zur Umfrage mussten deshalb so gewählt werden, dass sie unterschiedliche Modi und Situationen abdecken, um den RezipientInnen ein unterschiedliches Bild von fiktiven DolmetscherInnen zu bieten und um zu sehen, wie ExpertInnen den Einfluss des Mediums Film auf das Ansehen der DolmetscherInnen in der Gesellschaft bewerten. Durch die Wahl dieser Zielgruppe soll

DolmetscherInnen und auch DolmetschstudentInnen ein Einblick darüber gegeben werden, welches Ansehen sie unter SchauspielerInnen genießen. Denn wie Sabrina Mokosch (2012:120) schreibt, wird das Image einer Berufsgruppe in der Gesellschaft größtenteils von Menschen bestimmt, die selber nicht Teil dieser Berufsgruppe sind. In diesem Sinne konnte an einem Fragebogen speziell für SchauspielerInnen gearbeitet werden. Die Fragestellung, die durch die Wahl dieser Zielgruppe entsteht, wird im nächsten Abschnitt beschrieben

6.2.3 Fragestellung

Die Untersuchung soll auf folgende Fragen eine Antwort liefern:

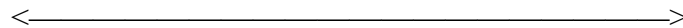
- Welches Bild haben SchauspielerInnen von DolmetscherInnen? Wie stellen sie sich Repräsentanten dieser Berufsgruppe vor?
- Was denken SchauspielerInnen über das Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft? Ist es höher, niedriger oder gleich dem ihren?
- Wie sollen sich DolmetscherInnen bezogen auf die berufsethischen Prinzipien ihrer Meinung nach verhalten?
- Ist es ihnen klar, dass die Filmfigur des Dolmetschers/der Dolmetscherin kein realistisches Bild vom DolmetscherInnenberuf zeichnet?
- Hat das Medium Film Einfluss auf das Ansehen der DolmetscherInnen in der Gesellschaft?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, wurde eine quantitative Untersuchung durchgeführt, in der sowohl offene als auch geschlossene Fragen beantwortet werden sollten. Im nächsten Kapitel wird der Ablauf vom Entwerfen des fertigen Fragebogens, über seine Umsetzung mit dem Online-Tool Survio bis zur Durchführung der Umfrage beschrieben. Die Probleme, die jeden dieser Ablaufschritte begleiteten, sollen ebenfalls aufgeführt werden. Der verwendete Fragebogen ist im Anhang dieser Arbeit zu finden.

6.2.4 Von der Online-Implementierung bis zur Auswertung — die Probleme

Nachdem der erste Entwurf des Fragebogens für SchauspielerInnen ausgearbeitet worden war, wurde er mit dem Betreuer dieser Masterarbeit besprochen und mehrmals überarbeitet. Die überarbeitete Version des Fragebogens wurde mit dem offen zugänglichen Online-Umfrage-Programm Survio digitalisiert. Dafür waren die Dolmetschszenen aus den Filmen notwendig. Sie waren zwar auf Englisch auf YouTube zu finden, doch musste angenommen werden, dass in einem Land, in dem Deutsch die offizielle Sprache ist, nicht alle

ProbandInnen des Englischen mächtig waren. Aus diesem Grund mussten die Dolmetschszenen aus den Filmen auf Deutsch zur Verfügung gestellt werden. Sie wurden aus den Filmen geschnitten und auf YouTube hochgeladen. Danach mussten die Links in die Umfrage eingebaut werden. Das verlief ohne große Probleme. Das erste große Problem kam bei der achten Frage auf: Dort ging es um das Verhalten von DolmetscherInnen und die Frage „Was denken Sie, wie sollten sich DolmetscherInnen bei ihrer Arbeit verhalten?“. Das konnte nicht eins-zu-eins umgesetzt werden.



1.	Sie müssen Redundanzen, Wiederholungen etc. dolmetschen.		Sie dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen.
2.	Sie dürfen vertrauliche Informationen weitergeben.		Sie müssen alle Informationen vertraulich behandeln.
3.	Sie sind beim Dolmetschen kreativ.		Sie dolmetschen alles eher mechanisch.
4.	Sie dürfen ins Gespräch eingreifen.		Sie dürfen nicht ins Gespräch eingreifen.
5.	Sie sollten möglichst unauffällig sein.		Sie sollten möglichst präsent sein.
6.	Sie dürfen Aussagen weglassen, wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.		Sie dürfen keine Aussagen weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.
7.	Sie dürfen für niemanden Partei ergreifen.		Sie sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen.

Tabelle 2: Entwurf des Frageteils 2: Verhalten von DolmetscherInnen.

Das Problem bestand darin, dass diese Aussagen in Form einer bipolaren Likert-Skala entworfen wurden und die fünf leeren Kästchen, die zwischen den Verhaltensoptionen geplant waren, bei der Implementierung in der Online-Version eine Nummernfolge von 1 bis 5 aufwiesen (Abbildung 52). Es war zu befürchten, dass die Ziffern in den Kreisen falsche Assoziationen wecken könnten (1 = gut, 5 = schlecht)³⁶ und es Schwierigkeiten bei der Beantwortung dieser Fragestellung geben könnte.

³⁶ An dieser Stelle möchte ich meinem Betreuer für den Hinweis danken.

Verhalten von DolmetscherInnen: Was denken Sie, wie sollten sich DolmetscherInnen während ihrer Arbeit verhalten?

Sie müssen Redundanzen, Wiederholungen etc. dolmetschen.	1 2 3 4 5	Sie dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen.
Sie dürfen vertrauliche Informationen weitergeben.	1 2 3 4 5	Sie müssen alle Informationen vertraulich behandeln.
Sie sind beim Dolmetschen kreativ.	1 2 3 4 5	Sie dolmetschen alles eher mechanisch
Sie dürfen ins Gespräch eingreifen.	1 2 3 4 5	Sie dürfen nicht ins Gespräch eingreifen.
Sie sollten möglichst unauffällig sein.	1 2 3 4 5	Sie sollten möglichst präsent sein.
Sie dürfen Aussagen weglassen, wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.	1 2 3 4 5	Sie dürfen keine Aussagen weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.
Sie dürfen für niemanden Partei ergreifen.	1 2 3 4 5	Sie sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen.

Abbildung 52: Frage 8 in der ursprünglichen Version.

Um dieses Problem zu lösen, wurden andere Online-Programme ausprobiert (Typeform und SurveyMonkey)³⁷, die jedoch dasselbe Problem aufwiesen und nur ein Rating zeigten. Aus diesem Grund musste dieser Block überarbeitet und an das Online-Programm angepasst werden. Ich kam zu dem Schluss, dass es sich eignen würde, entweder die linke oder die rechte Aussage wegzulassen, damit die ProbandInnen nur eine Aussage nach dem Schema „1 = stimme voll zu, 2 = stimme zu, 3 = neutral, 4 = stimme nicht zu, 5 = stimme überhaupt nicht zu“ bewerten sollten. Nach einem Emailwechsel mit dem Betreuer dieser Arbeit wurde schließlich eine vierstellige Skala implementiert (stimme voll zu, stimme eher zu, stimme eher nicht zu, stimme gar nicht zu), um die Befragten zu einer Stellungnahme zu zwingen.

Nach diesem konstruktiven Prozess wurde die Online-Version des Fragebogens am 11.01.2017 einem Pretest mit zwei Personen unterzogen. Dadurch wurde ich auf einige Unklarheiten bei den Fragestellungen aufmerksam gemacht. Eine Person war der Meinung,

³⁷ Da ich ein MacBook verwende, und LimeSurvey mit Apple nicht kompatibel ist, konnte leider nicht auf dieses Programm zugegriffen werden.

dass die erste Frage „Was fällt Ihnen spontan zum Beruf des Dolmetschers/der Dolmetscherin ein?“, die als eine offene Frage konzipiert war, den Eindruck erwecken könnte, dass die folgenden Fragen ebenfalls eine ausgeschriebene Antwort brauchen³⁸. Um die TeilnehmerInnen nicht schon bei der ersten Frage zu vergraulen, wurde „optional“ neben die erste Frage gesetzt. Eine andere Anmerkung bezog sich auf die sechste Frage „Haben DolmetscherInnen eine Ausbildung?“, die mit „ja“ oder „nein“ und „wenn ja, welche?“³⁹ beantwortet werden konnte. Die Frage war nicht verständlich genug formuliert, deswegen kam die Anmerkung, Antwortoptionen vorzugeben. Das wurde auch umgesetzt und die Antwortoptionen „Universität, Fachhochschule, Lehre, keine Ausbildung, andere _____“ wurden vorgegeben. Außerdem kam noch eine ganz wichtige Anmerkung: Es sei aus dem Fragebogen nicht ersichtlich, warum ausgerechnet SchauspielerInnen als Zielgruppe ausgewählt wurden, denn der Fragebogen hätte auch jeder anderen Zielgruppe gegeben werden können. Aus diesem Grund wurde noch eine offene Frage hinzugefügt: „Was denken Sie als Schauspieler/Schauspielerin, wie wirkt sich die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft aus?“

Nach der Einarbeitung der Vorschläge wurde am 12.01.2017 ein zweiter Pretest mit einer der oben erwähnten zwei Personen durchgeführt. Dabei wurde angemerkt, dass die zweite Aussage der achten Frage, „Sie dürfen nicht ins Gespräch eingreifen“, nicht verständlich genug formuliert war. Aus diesem Grund wurde dieser Aussage eine Erklärung in Klammern hinzugefügt: „Sie dürfen nicht ins Gespräch eingreifen (Ratschläge erteilen, Bemerkungen machen, Kritik üben etc.).“

Der revidierte Online-Fragebogen wurde am 14.01.2017 schließlich in drei Facebook-Gruppen gepostet, die zu diesem Zeitpunkt insgesamt 32.497 Mitglieder aufwiesen. Das hört sich nach einer riesigen Anzahl von Personen an, doch nach einer Woche nahmen nur 11 Personen an der Umfrage teil. Auf diese Weise wurde befürchtet, dass nicht genug TeilnehmerInnen gefunden werden würden, um die Ergebnisse einer quantitativen Analyse zu unterziehen. Schließlich beschloss ich, Schauspielschulen, -konservatorien und Universitäten mit einer Fakultät für Schauspiel in Wien zu kontaktieren und ihnen ihre Umfrage zuzusenden. Am 23.01.2017 wurden Mails an Sekretariate von acht Schauspielschulen verschickt. In den Mails wurde der Zweck der Umfrage erläutert und die SekretärInnen wurden gebeten, die Umfrage an die DozentInnen und StudentInnen für Schauspiel

³⁸ Fragen, bei denen die ProbandInnen eine Antwort geben mussten, wurden an der rechten oberen Ecke mit einem Stern markiert. Er ist jedoch sehr klein, sodass beide Personen, mit denen der Pretest durchgeführt wurde, ihn nicht bemerkten.

³⁹ Bei der frei zugänglichen Online-Version von Survio können leider keine Filterfragen gestellt werden. Auf diese Option kann man mit einem Premium-Account zugreifen.

weiterzuleiten. Am 24.01.2016 wurden weitere Mails an vier Schauspielschulen in Graz und an eine in Linz verschickt. Das brachte leider nicht den gewünschten Effekt. Aus diesem Grund beschloss ich die Sekretariate aller Theaterakademien, Universitäten mit einer Fakultät für Schauspiel, Schauspielschulen und -konservatorien im deutschsprachigen Raum zu kontaktieren⁴⁰. Von den insgesamt sechundsiebzig kontaktierten Sekretariaten erklärten sich schließlich neun bereit, die Umfrage an die StudentInnen und DozentInnen für Schauspiel weiterzuleiten. Nach einer einmonatigen Laufzeit nahmen insgesamt 34 Personen an der Umfrage teil. Da nur relativ wenige TeilnehmerInnen die Umfrage beantworteten, kann diese Befragung nicht als repräsentativ gesehen werden. Sie soll nur die Tendenzen feststellen, die in Schauspielkreisen in Bezug auf DolmetscherInnen und das Dolmetschen vorherrschen und aufzeigen, wie (angehende) SchauspielerInnen die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen empfinden. Um einen Überblick über einen größeren Abschnitt der Realität zu geben, müsste weiter in dieser Richtung geforscht werden.

6.3 Auswertung

Wie schon oben erwähnt, hatten am 14.02.2017 insgesamt 34 Personen den Fragebogen beantwortet. Nach einer Beratung mit dem Betreuer dieser Arbeit wurde beschlossen, dass diese Anzahl ausreicht, um eine quantitative Analyse der Ergebnisse durchzuführen. Das Online-Programm Survio bietet ein eigenes Service zur statistischen Datenanalyse an. Es kann ausgewählt werden, ob die Daten mittels Kreis-, Säulen- oder gestapelten Säulendiagrammen angezeigt werden sollen. Außerdem können alle zu einer Frage gesammelten Daten gemeinsam in einem Pool oder aber bei jedem Teilnehmer/jeder einzelnen Teilnehmerin einzeln angesehen werden. Bei quantitativen Fragen gibt das Programm die Antwortmöglichkeiten in Prozent an. Da die erhobenen Daten entweder nominal oder ordinal skaliert werden können, erfolgt die Auswertung der geschlossenen Fragen deskriptiv.

⁴⁰ Die Links zu den gewünschten Schulen wurden auf der Seite http://www.casting-network.de/Offener-Bereich/Ausbildung/Staatliche_Schauspielschulen/ [20.02.2017] gefunden, auf der alle privaten und staatlichen Schauspielschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz aufgeführt sind.

6.3.1 Demographische Daten

6.3.1.1 Geschlechterverteilung

Von den 34 TeilnehmerInnen waren 25 Frauen (73,5 Prozent)⁴¹ und 8 Männer (23,5 Prozent), eine Person (3,0 Prozent) gab die Antwortmöglichkeit „anderes/keine Angabe“ an.

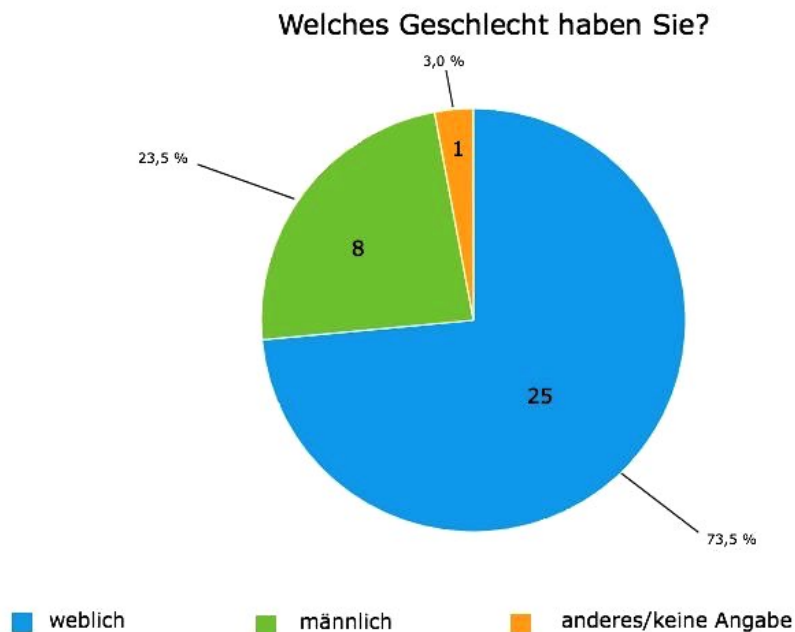


Abbildung 53: Geschlechterverteilung

6.3.1.2 Altersverteilung

Im Durchschnitt waren die TeilnehmerInnen ca. 31,4 Jahre alt, wobei das geringste Alter 20 und das höchste 76 Jahre betrug. Die Standardabweichung lag bei etwa 12,3 Jahren und der Median war 26,5.

Mittelwert	31,4
Median	26,5
Standardabweichung	12,3
Minimum	20
Maximum	76

Tabelle 3: Altersverteilung

⁴¹ Alle Prozentangaben sind gerundet.

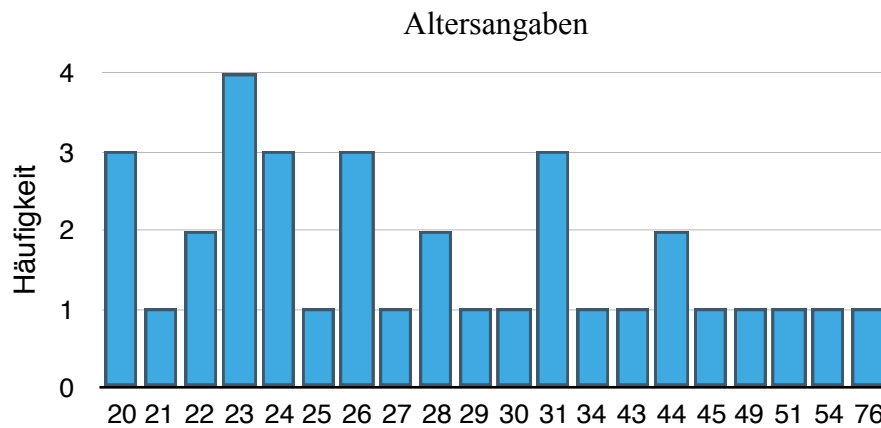


Abbildung 54: Altersangaben nach Häufigkeiten

6.3.2 DolmetscherInnen in der Familie und im Freundes- und Bekanntenkreis

Auf die Frage, ob die ProbandInnen jemanden kennen, der/die als Dolmetscher arbeitet oder Dolmetschen studiert, antworteten 19 Personen (55,9 Prozent) positiv und 15 Personen (44,1 Prozent) gaben an, dass sie niemanden kennen, der in diesem Feld tätig ist oder es studiert.

Kennen Sie in Ihrem näheren Umfeld jemanden,
der/die als Dolmetscher/Dolmetscherin arbeitet
oder Dolmetschen studiert? (Familie, Freunde, Bekannte)

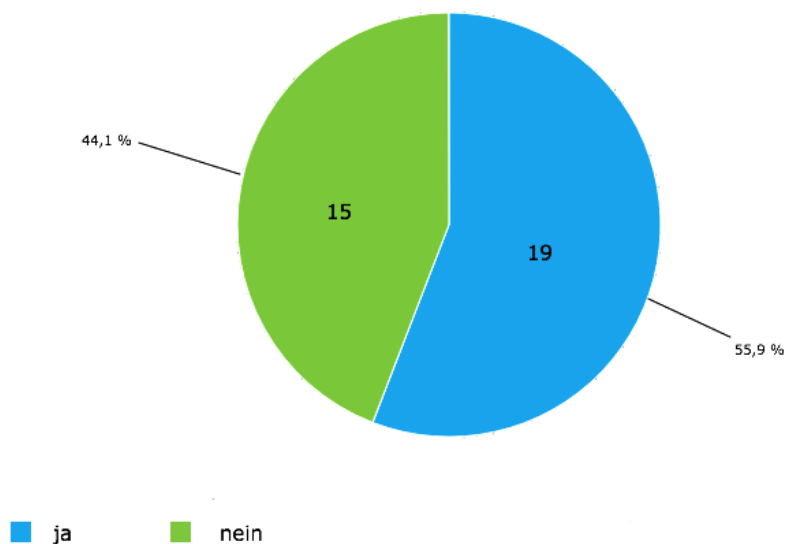


Abbildung 55: (Angehende) DolmetscherInnen im näheren Umfeld

Wie aus Abbildung 55 ersichtlich, kennen mehr als die Hälfte der ProbandInnen in ihrem näheren Umfeld jemanden, der/die dolmetscht oder Dolmetschen studiert. In Kapitel 2.1.4 wurde erwähnt, dass andere Menschen eine Person oder eine Berufsgruppe respektieren, wenn sie ihre Leistungen nachvollziehen und verstehen (vgl. Kluth 1957:47). Aus diesem

Grund wäre es interessant zu untersuchen, ob ProbandInnen, die einen (angehenden) Dolmetscher/eine (angehende) Dolmetscherin kennen, diese Berufsgruppe insgesamt positiver bewerten als ProbandInnen ohne DolmetscherInnenbezug. Doch bevor darauf näher eingegangen werden kann, sollen zunächst die Antworten auf die einzelnen Fragen präsentiert werden.

6.3.3 Spontane Assoziationen

In der ersten Frage des Fragebogens sollten die ProbandInnen aufschreiben, was ihnen spontan zum Beruf des Dolmetschers/der Dolmetscherin einfällt. Da diese Frage als „optional“ angegeben wurde, gaben 29 (85,2 Prozent) der 34 ProbandInnen eine Antwort darauf. Die Frage wurde von Beck (2007), Mokosch (2012) und Berger (2012) entlehnt und sollte direkt zu Beginn der Umfrage gestellt werden, während die ProbandInnen noch durch keine anderen Fragen in eine bestimmte Richtung beeinflusst wurden und spontan ihre Assoziationen zum DolmetscherInnenberuf geben konnten. Die Antworten waren unterschiedlich lang und bezogen sich sowohl auf das Aussehen als auch auf den Charakter der DolmetscherInnen, erwähnten außerdem auch noch die sprachlichen, kommunikativen und kognitiven Fähigkeiten der DolmetscherInnen und sprachen auch die Einsatzbereiche an, in denen DolmetscherInnen arbeiten.

Um eine Analyse der Antworten zu ermöglichen, wurde auf Mayrings (¹¹2010) qualitative Inhaltsanalyse zurückgegriffen. Mayring (vgl. ebd.:13) empfiehlt dabei, die Antworten nach bestimmten Elementen abzuzählen und nach ihrer Häufigkeit miteinander zu vergleichen und in Kategorien einzuordnen. Beck (2007), Mokosch (2012) und Berger (2012) ordneten die Antworten ihrer ProbandInnen ebenfalls bestimmten Kategorien zu, doch da die Antworten von Studie zu Studie unterschiedlich sind, müssen die Kategorien jedes Mal an die jeweilige Studie angepasst werden (vgl. Mayring ¹¹2010:50). Durch die Kategorien wird die Analyse der Antworten für andere nachvollziehbar (vgl. ebd.:49). Die Antworten aus der ersten Frage wurden insgesamt in sieben Kategorien eingeordnet:

Kategorie	Details	Nennungen
1. Kompetenzen der DolmetscherInnen		37
	sprachliche Kompetenzen - Fremdsprachen/Sprachen - richtige Worte/wortgewandt/sprachgewandt - Sprachgefühl - schnell - perfekte Sprachbeherrschung - Gesagtes genau wiedergeben - Liebe zu Sprachen - Sprecher	17 5 4 2 2 1 1 1 1
	soziale Kompetenzen - Kommunikationsfähig/Kommunikation/Verständlichkeit - spontan - Neutralität/ohne Bewertung dolmetschen - Einfühlungsvermögen - Bescheidenheit - viel Frustration ertragen können - richtiger Gestus - unauffällig - organisiert	13 3 2 2 1 1 1 1 1 1
	fachliche Kompetenzen - viel Wissen - viel Übung - simultan - Wissen über den soziokulturellen Hintergrund - Wissen über geschlechtsspezifische Parameter - parallel zuhören und sprechen	6 1 1 1 1 1 1
	intellektuelle Kompetenzen - aufmerksam - Intelligenz	2 1 1
2. Eindruck von DolmetscherInnen/vom Dolmetschen		19
	- stressig - komplex/kompliziert - Hilfeleistung/Helfen - anstrengend/harter Job - gut bezahlt/reich - Brückenbauer - wichtig - viel Konkurrenz - Auftragsdruck - Freiberufler - viel Reisen - sehr seriös - cool - interessant	2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1
3a. Aussehen und Equipment von DolmetscherInnen		8

	- gut gekleidet - Brille - offizielle Bekleidung - schöne Hände - weißes Hemd - Bleistiftrock - ohne Mikro nicht vorstellbar - Diktiergerät	1 1 1 1 1 1 1 1
3b. Übersetzen		8
	- Übersetzen/Übersetzer/übersetzerische Transferaufgabe - Übersetzen - simultan	7 1
5. Einsatzbereiche und Textsorten		7
	- UNO - große internationale Konferenzen - Flüchtlingshilfe - Polizeivernehmung - Texte - Videomaterial - fremdsprachliche Filme	1 1 1 1 1 1 1
6. sonstiges		3
	- Synchronsprecher passen nicht auf Mundbewegungen - Witze/Wortspiele, die nicht funktionieren - Respekt	1 1 1

Tabelle 4: Spontane Assoziationen zum DolmetscherInnenberuf (Mehrfachnennungen möglich)

Insgesamt wurde 82 verschiedene Punkte bei dieser Frage angesprochen, wobei sich die meisten Antworten auf die Kompetenzen der DolmetscherInnen bezogen (37 Nennungen). Die sprachlichen Kompetenzen (17 Nennungen) wie „Fremdsprachen/Sprachen“ (5 Nennungen), Sprachgewandtheit (4 Nennungen), Sprachgefühl und Schnelligkeit (je 2 Nennungen) lagen dabei vorne. Dem folgten soziale Kompetenzen (13 Nennungen) wie „Kommunikationsfähig/Kommunikation/Verständlichkeit“ (3 Nennungen), Spontanität und Neutralität (je 2 Nennungen). Fachliche Kompetenzen (6 Nennungen) und intellektuelle Kompetenzen (2 Nennungen) bildeten das Schlusslicht der ersten Kategorie.

Der zweiten Kategorie wurden alle Antworten zugeordnet, die sich auf das Bild beziehen, welches die TeilnehmerInnen von DolmetscherInnen in Bezug auf ihren Beruf und ihre Funktion in der Gesellschaft haben. So ist der Beruf stressig, anstrengend und komplex (je 2 Nennungen), aber auch gut bezahlt (2 Nennungen). Er ist wichtig, interessant und cool (je 1 Nennung) und die DolmetscherInnen sind sehr seriös, reisen viel, arbeiten als FreiberuflerInnen, leiden unter Auftragsdruck und viel Konkurrenz (je 1 Nennung). Sie gelten als Brückenbauer (1 Nennung) und Helfer (2 Nennungen).

Die nächsten zwei Kategorien beziehen sich auf das Aussehen/Equipment der DolmetscherInnen und die Gleichsetzung der DolmetscherInnen mit ÜbersetzerInnen (je 8

Nennungen). Die DolmetscherInnen sind gut und offiziell gekleidet, tragen eine Brille und haben schöne Hände (je 1 Nennung), in denen sie ein Diktiergerät oder ein Mikrofon halten (je 1 Nennung). Interessanterweise gab es nur acht Antworten, in denen die ProbandInnen Dolmetschen mit Übersetzen gleichsetzten, was sich von den Ergebnissen aus Becks (vgl. 2007:53) (21 Nennungen), Mokoschs (vgl. 2012:133) (22 Nennungen) und Bergers (2012:69f.) (34 Nennungen) Studien unterscheidet, in denen Übersetzen bzw. ÜbersetzerInnen zu den Kategorien mit den meisten Nennungen gehört. Das könnte mit der Tatsache verbunden sein, dass die meisten TeilnehmerInnen aus meiner Studie angaben, DolmetscherInnen oder angehende DolmetscherInnen zu kennen und sie sich deswegen des Unterschieds zwischen Dolmetschen und Übersetzen bewusst sind.

Die nächste Kategorie bezog sich auf die Einsatzbereiche, in denen DolmetscherInnen tätig sind und auf die Textsorten⁴², mit denen DolmetscherInnen arbeiten. So wurde die UNO und große internationale Konferenzen (je 1 Nennung) angegeben, aber auch „Flüchtlingshilfe“ und „Polizeivernehmungen“ (je 1 Nennung), was mit der momentanen Flüchtlingskrise zusammenhängen könnte. Da der Name der Umfrage „Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen“ lautete, wurden auch Antworten wie „Videomaterial“ und „fremdsprachliche Filme“ (je 1 Nennung) angegeben. Daran ist zu sehen, dass die TeilnehmerInnen schon durch den Umfragetitel unbeabsichtigt beeinflusst wurden und in eine bestimmte Richtung dachten. Das gleiche gilt auch für zwei Antworten aus der nächsten Kategorie „sonstiges“ (3 Nennungen), in die solche Antworten wie „Synchronsprecher passen nicht auf Mundbewegungen“ und „Witze/Wortspiele, die nicht funktionieren“ (je 1 Nennung) eingeordnet wurden. Auch die Antwort „Respekt“ (1 Nennung) wurde dieser Kategorie zugeordnet, weil nicht ersichtlich war, ob sich der Respekt auf den Beruf der DolmetscherInnen bezieht oder ob die DolmetscherInnen die Parteien, für die sie dolmetschen, mit Respekt behandeln sollten.

An den spontanen Assoziationen ist zu sehen, dass vielen TeilnehmerInnen vor allem die sprachlichen Aspekte des DolmetscherInnenberufs einfallen, aber auch soziale Kompetenzen, die mit dem DolmetscherInnenberuf einhergehen, den SchauspielerInnen bekannt sind. Insgesamt zeigt die Vielzahl der Antworten, dass viel Wissen über den Beruf vorhanden ist, aber auch Klischees und Stereotypen (in Bezug auf das Aussehen, und Übersetzen = Dolmetschen) existieren.

⁴² Mit Textsorten sind sowohl schriftliche als auch mündliche Texte gemeint.

6.3.4 Haben SchauspielerInnen ein positives oder ein negatives Bild von DolmetscherInnen?

Wie aus den Antworten auf die erste Frage ersichtlich wurde, haben die ProbandInnen mehrheitlich ein positives Bild von DolmetscherInnen. Um das konkret zu überprüfen, wurden die TeilnehmerInnen in der zweiten Frage gebeten, anzugeben, ob die DolmetscherInnen ein positives oder ein negatives Image bei ihnen genießen.

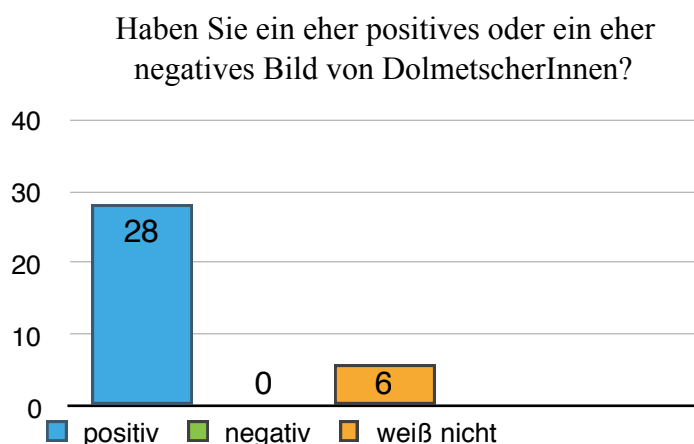


Abbildung 56: Bild von DolmetscherInnen

Insgesamt gaben 28 TeilnehmerInnen (ca. 84 Prozent) an, dass sie ein positives Bild von DolmetscherInnen haben. 6 TeilnehmerInnen (16 Prozent) entschieden sich für die Antwort „weiß nicht“, was darauf hindeuten könnte, dass diese TeilnehmerInnen kein klares Bild von DolmetscherInnen haben, was auch Mokosch (vgl. 2012:132) betont. Keiner kreuzte „negativ“ an.

Vier Personen nutzten die Möglichkeit, Anmerkungen zu hinterlassen. Eine Probandin, die „positiv“ ankreuzte, schrieb: „Die Qualität der deutschen Übersetzungen von Filmen ist vorwiegend schlecht“, was wieder zeigt, dass der Titel der Umfrage die ProbandInnen in eine bestimmte Richtung beeinflusst hat.

Andere Anmerkungen waren: „Man muss natürlich darauf vertrauen können, dass sie sich professionell verhalten“, „Was strahlt Vertrauen des Dolmetschers, der Dolmetscherin aus?“ und „Sie müssen sehr stark und klug sein“. Insgesamt scheinen SchauspielerInnen in meiner Umfrage die DolmetscherInnen positiv zu bewerten.

6.3.5 Aussehen der typischen DolmetscherInnen

In den nächsten zwei Fragen sollte untersucht werden, wie sich die ProbandInnen einen typischen Dolmetscher/eine typische Dolmetscherin vorstellen, wobei sich die Fragen auf das Geschlecht und das Alter der typischen DolmetscherInnen bezog.

6.3.5.1 Geschlecht

Wie sehen für Sie typische DolmetscherInnen aus? Geschlecht:

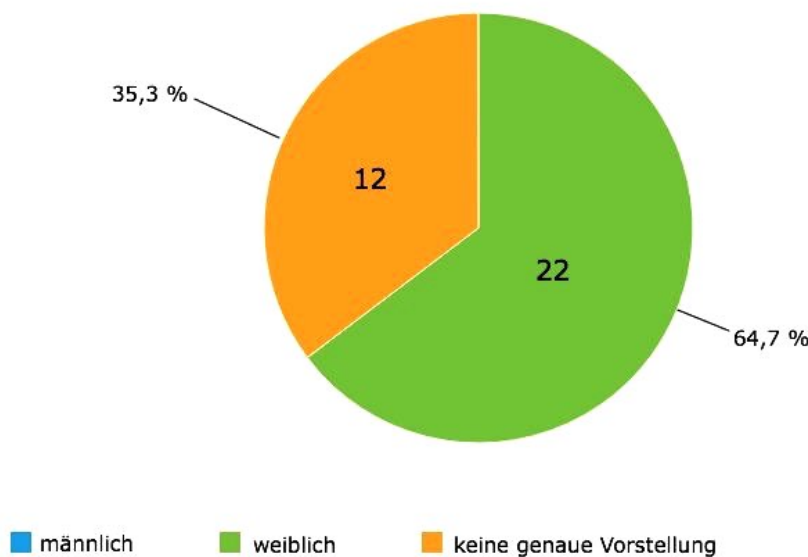


Abbildung 57: Geschlecht der typischen DolmetscherInnen

Wie aus Abbildung 57 ersichtlich, wählten 22 Personen (64,7 Prozent) die Antwortmöglichkeit „weiblich“ und 12 Personen (35,3 Prozent) entschieden sich für „keine genaue Vorstellung.“ Keiner kreuzte „männlich“ an. Diese Antworten sind überraschend, weil bei Beck (vgl. 2007:59, 77) und Mokosch (vgl. 2012:142) sich nur etwa ein Drittel der Befragten den Beruf als einen Frauenberuf vorstellen und dieser Beruf für zwei Drittel der Befragten sowohl ein Männer- und Frauenberuf gleichermaßen ist. Die 34 an meiner Umfrage teilnehmenden SchauspielerInnen antworteten aber genau andersherum, was daran liegen könnte, dass die Mehrheit der praktizierenden DolmetscherInnen Frauen sind (vgl. Zeller 1984:57ff.; Mokosch 2012:76ff.) und das auch in der breiten Öffentlichkeit bekannt wird.

6.3.5.2 Alter

Was das Alter der typischen DolmetscherInnen anbelangt, liefern die SchauspielerInnen, die meine Umfrage beantworteten, ein mehr oder weniger einheitliches Bild:



Abbildung 58: Alter der typischen DolmetscherInnen

Nur 4 Personen (11,7 Prozent) gaben an, dass sie keine Vorstellung davon haben, wie alt typische DolmetscherInnen sind. 2 Personen (5,9 Prozent) entschieden sich für die Antwortmöglichkeit „eher jung“ und die große Mehrheit (82,4 Prozent) gab „mittleres Alter“ als Antwort an. Keiner stellt sich DolmetscherInnen „eher alt“ vor. Das deckt sich größtenteils mit den Ergebnissen aus Mokoschs (vgl. 2012:144) Befragung, in der die typischen DolmetscherInnen ein „mittleres Alter“ von 40,2 Jahren hatten.

6.3.6 Arbeitsumfeld von DolmetscherInnen

Was die Tätigkeitsfelder von DolmetscherInnen angeht, gaben 8 Befragte (23,5 Prozent) an, dass sie keine genaue Vorstellung darüber haben, wo DolmetscherInnen arbeiten könnten.

In welchem Umfeld arbeiten DolmetscherInnen?

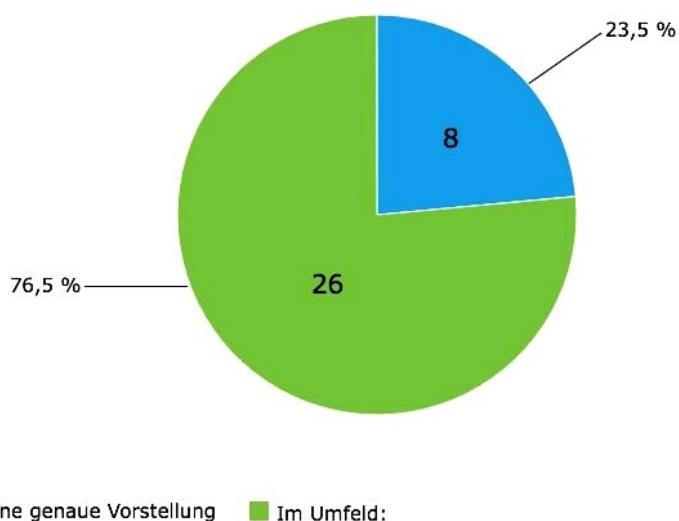


Abbildung 59: Tätigkeitsfelder von DolmetscherInnen (quantitativ)

Die restlichen 26 Personen (76,5 Prozent) führten insgesamt 61 verschiedene Tätigkeitsfelder an. Um sie besser analysieren zu können, wird wieder auf die qualitative Inhaltsanalyse von Mayring (¹¹2010) zurückgegriffen, in der die Antworten in verschiedene Kategorien eingeordnet werden.

Kategorie	Details	Nennungen
1. Politik		12
2. Internationale Organisationen/ Konferenzen		10
	- Konferenzen - UNO/internationale Organisationen - internationale Diskussionen/Meetings - internationale Beziehungen - im Hintergrund von Veranstaltungen - im Hintergrund von offiziellen Terminen - Parlament	2 2 2 1 1 1 1
3a. Institutionen		8
	- Recht/Jura - Polizei - Ämter - institutionalisiert - Gefängnis - Gericht	2 2 1 1 1 1
3b. Kultur/Medien		8

	- Fernsehen - Medien - Nachrichten - Interviews - Kultur	3 2 1 1 1
5a. Wirtschaft		6
	- Wirtschaft - Business	4 2
5b. Soziales		6
	- Sozialarbeit - NGOs - Entwicklungshilfe - Gesellschaft	3 1 1 1
7a. Diplomatie		3
	- Diplomatie - Botschaften	2 1
7b. Übersetzung Filme/ Bücher/etc.		3
8. sonstiges		5
	- Technik - Reisen - stressiges Umfeld - sehr vielseitig - Von Menschen, die die Welt in alle Richtungen und Perspektiven interpretieren und vorstellen wollen	1 1 1 1 1

Tabelle 5: Einsatzbereiche von DolmetscherInnen (Mehrfachnennungen möglich)

Wie aus Tabelle 5 abzulesen ist, gab es viele verschiedene Antworten auf Frage 5. Einige Antworten stimmen auch mit denen aus Kapitel 2.2 überein. Von den insgesamt 61 Punkten, die in diesem Block angesprochen wurden, bezogen sich die meisten auf die Politik (12 Nennungen), wobei nicht ersichtlich ist, ob damit politische Veranstaltungen im Rahmen von internationalen Konferenzen etc. gemeint sind, die in der zweiten Kategorie (10 Nennungen) aufgeführt sind. Institutionen (8 Nennungen), Kultur/Medien (auch 8 Nennungen), Wirtschaft und Soziales (je 6 Nennungen) wurden ebenfalls oft genannt. Das zeigt auf, dass die ProbandInnen sich der verschiedenen Einsatzbereiche von DolmetscherInnen bewusst sind.

Im Vergleich zu Mokosch (vgl. 2012:145f.) wurden keine Bereiche genannt, die ein klischeehaftes Bild von DolmetscherInnen liefern, sondern Einsatzfelder, in denen DolmetscherInnen tatsächlich arbeiten. Nur die Kategorie 7b bezieht sich auf das Übersetzen (3 Nennungen), was daran liegen könnte, dass das Übersetzen und Dolmetschen im allgemeinen Sprachgebrauch synonym verwendet werden und die Einsatzbereiche von ÜbersetzerInnen auch den DolmetscherInnen zugeschrieben werden.

6.3.7 Ausbildung der DolmetscherInnen

Mit der Frage nach der Ausbildung sollte überprüft werden, ob die ProbandInnen wissen, dass das Dolmetschen ein Beruf ist, in dem eine akademische Ausbildung verlangt wird. Da ich mich bei den Sekretariaten als eine Person vorstellte, die Dolmetschen an der Universität Wien studiert und im Rahmen ihrer Masterarbeit eine Umfrage durchführt, könnte das die TeilnehmerInnen beeinflussen und die Ergebnisse aus dieser Frage verfälscht haben:

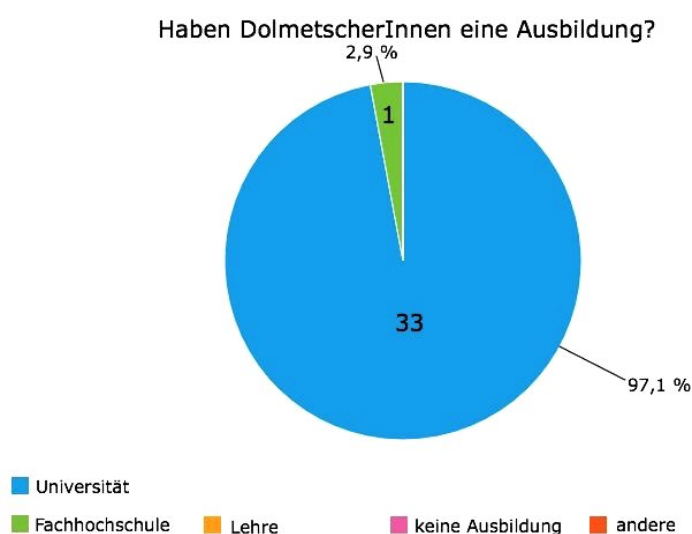


Abbildung 60: Ausbildung von DolmetscherInnen

Außer einer Person, die die Antwortmöglichkeit „Fachhochschule“ angab, wählten die restlichen 33 Personen die Möglichkeit „Universität“. Ein kleiner Trost ist, dass die Personen, die vor der Umfrage nicht wussten, dass man Dolmetschen an der Universität studieren kann, es jetzt wahrscheinlich tun.

6.3.8 Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen

Die nächste Frage bezog sich darauf, wie die Befragten das Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu ihrem eigenen Beruf beurteilen, ob es niedriger, höher oder gleich dem der SchauspielerInnen ist.

Welches Ansehen haben DolmetscherInnen
im Vergleich zu SchauspielerInnen in der Gesellschaft?

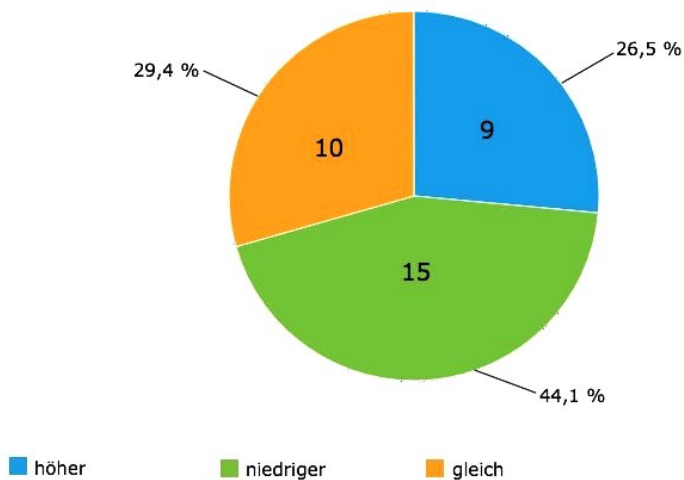


Abbildung 61: Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen

Die Mehrheit der TeilnehmerInnen entschied sich für die positiven Antwortmöglichkeiten „höher“ (9 Personen/26,5 Prozent) und „gleich“ (10 Personen/29,4 Prozent). 15 Personen (44,1 Prozent) gaben an, dass das Ansehen von DolmetscherInnen niedriger ist als das von SchauspielerInnen. Das könnte an den Schauspiel-Stars liegen, die, wie in Kapitel 2.3 erläutert, auf der ganzen Welt bekannt sind und ein sehr hohes Ansehen genießen, wohingegen DolmetscherInnen in der breiten Öffentlichkeit eher unbekannt bleiben.

6.3.9 Aussagen über das Verhalten von DolmetscherInnen bei Dolmetscheinsätzen

In diesem Frageteil sollte untersucht werden, ob die TeilnehmerInnen der Umfrage die berufsethischen Prinzipien, die im DolmetscherInnenberuf gelten, richtig einschätzen können. Ihnen wurden sieben Aussagen vorgegeben, die sie mit „stimme voll zu“, „stimme eher zu“, „stimme eher nicht zu“ und „stimme gar nicht zu“ bewerten sollten.

6.3.9.1 Aussage 1: DolmetscherInnen dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen

Bei dieser Aussage geht es um das Prinzip der Vollständigkeit (Kapitel 1.2.3). In der Fachliteratur herrscht keine Einigkeit darüber, ob DolmetscherInnen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen dürfen oder nicht, denn das ist von den Umständen abhängig und kann nicht in allen Situationen gleich sein. Unter den TeilnehmerInnen herrscht auch keine Einigkeit in der Bewertung dieser Aussage:

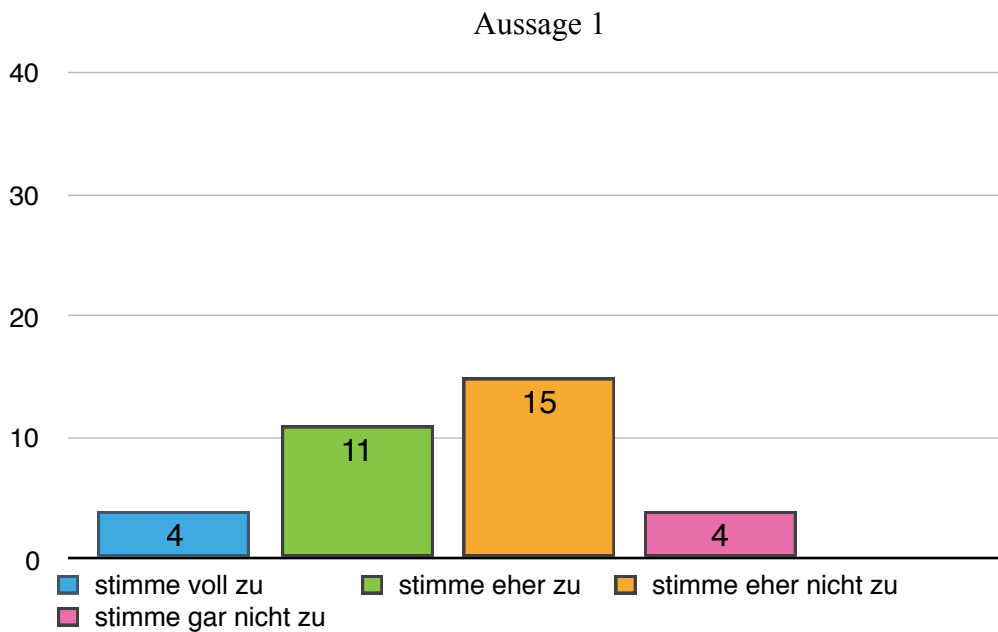


Abbildung 62: DolmetscherInnen dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen.

Mehr als die Hälfte der Befragten entschied sich für die Antwortmöglichkeiten „stimme eher nicht zu“ (15 Personen/ca. 44 Prozent) und „stimme gar nicht zu“ (4 Personen/ca. 12 Prozent). 11 Personen (ca. 32 Prozent) wählten „stimme eher zu“ und 4 Personen (ca. 12 Prozent) „stimme voll zu“. Insgesamt ist zu sehen, dass 76 Prozent der Befragten im mittleren Bereich blieben und die extremen Antworten vermieden, was daran liegen könnte, dass die Befolgung oder Nichtbefolgung dieser Aussage von der Situation abhängig ist und nicht deutlich bestimmt werden kann.

6.3.9.2 Aussage 2: DolmetscherInnen dürfen nicht ins Gespräch eingreifen

Diese Aussage spricht die Prinzipien der Neutralität und Professionalität an. DolmetscherInnen sollen keine Ratschläge erteilen und keine Kritik üben, um auf diese Weise die Gesprächsparteien nicht zu beeinflussen (vgl. Kapitel 1.2.2).

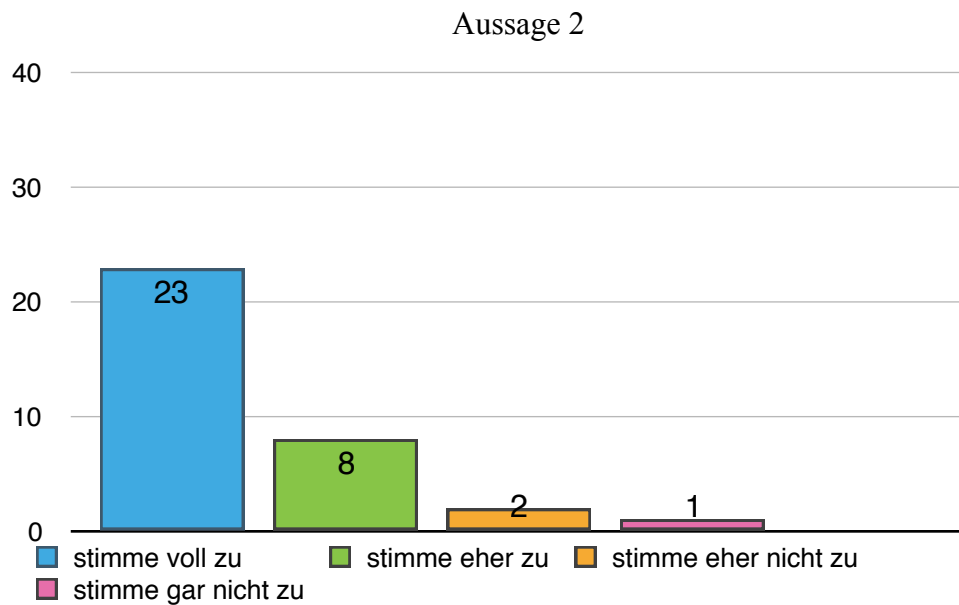


Abbildung 63: DolmetscherInnen dürfen nicht ins Gespräch eingreifen. (Ratschläge erteilen, Bemerkungen machen, Kritik üben etc.).

Die Ergebnisse zeigen, dass eine große Einigkeit unter den Befragten bei dieser Aussage besteht, denn 91 Prozent von ihnen stimmten dieser Aussage voll oder eher zu. Nur 3 Personen (9 Prozent) waren der Meinung, dass DolmetscherInnen in Gespräche eingreifen dürfen.

6.3.9.3 Aussage 3: DolmetscherInnen dürfen vertrauliche Informationen weitergeben

Mit der dritten Aussage sollte untersucht werden, ob die Befragten der Meinung sind, dass DolmetscherInnen Informationen, die sie während ihrer Dolmetscheinsätze erhalten, an andere Personen weitergeben dürfen. In den Berufskodizes wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass DolmetscherInnen zur Verschwiegenheit verpflichtet sind und keine vertraulichen Informationen an andere weitergeben dürfen (vgl. Kapitel 1.2.1).

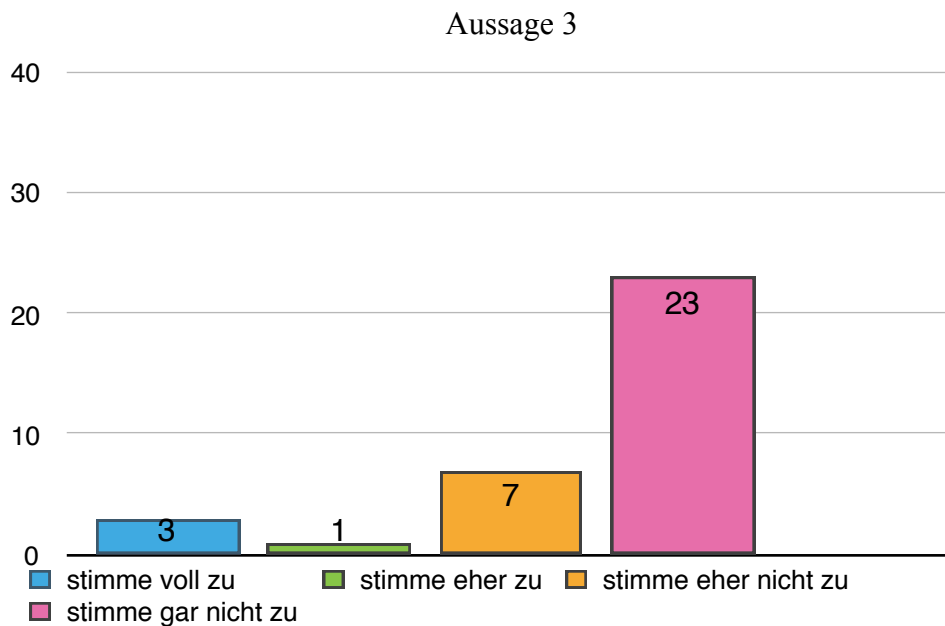


Abbildung 64: DolmetscherInnen dürfen vertrauliche Informationen weitergeben.

Bei dieser Aussage waren sich die Befragten größtenteils darüber einig, dass DolmetscherInnen keine vertrauliche Informationen weitergeben dürfen (23 Personen/68 Prozent stimmten der Aussage gar nicht zu und 7 Personen/20 Prozent eher nicht zu). 4 Personen (12 Prozent) stimmten dieser Aussage voll oder eher zu, was daran liegen könnte, dass die Schweigepflicht ausgesetzt werden kann, wenn sich das Leben eines Menschen in Gefahr befindet. Da keine Möglichkeit bestand, Anmerkungen zu hinterlassen, kann über die Wahl der 4 Personen nur gemutmaßt werden.

6.3.9.4 Aussage 4: DolmetscherInnen sind beim Dolmetschen kreativ

Mit dieser Aussage sollte beleuchtet werden, ob die ProbandInnen das Dolmetschen für eine kreative Tätigkeit halten oder nicht. DolmetscherInnen müssen bei ihrer Tätigkeit flexibel sein und sich den verschiedenen Situationen, die ihnen begegnen, anpassen können, was Kreativität abverlangt (vgl. Kapitel 1.3 und 1.4).

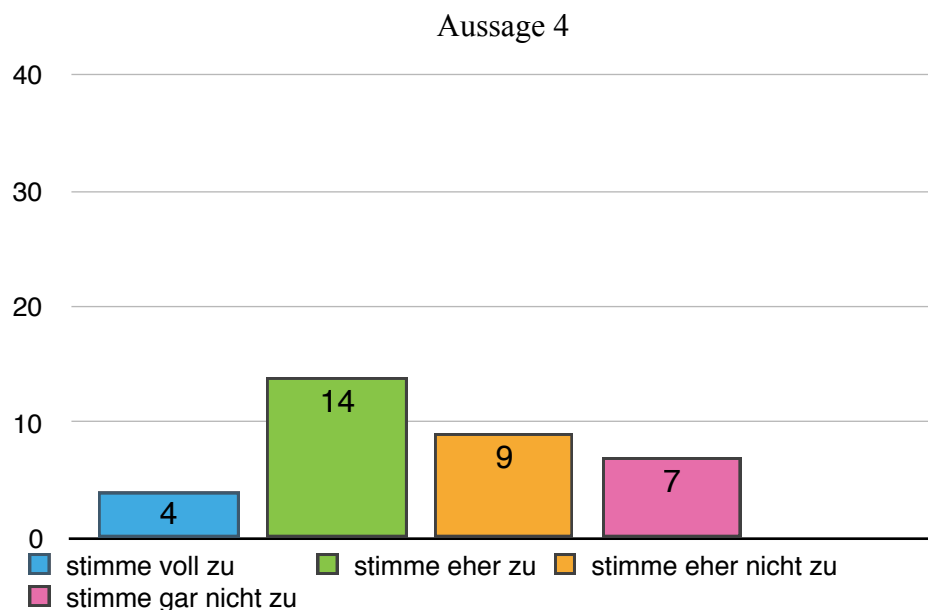


Abbildung 65: DolmetscherInnen sind beim Dolmetschen kreativ.

16 Personen (47 Prozent) stimmten dieser Aussage gar nicht oder eher nicht zu, was darauf zurückgeführt werden kann, dass das Dolmetschen lange Zeit für eine mechanische Tätigkeit gehalten wurde, bei der DolmetscherInnen nicht kreativ sein sollten (vgl. Kapitel 1.2.5). Die knappe Mehrheit der Befragten (53 Prozent) fand eher, dass das Dolmetschen eine kreative Tätigkeit ist, was auch mit den zeitgenössischen Theorien über das Dolmetschen übereinstimmt (vgl. ebd.).

6.3.9.5 Aussage 5: DolmetscherInnen sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen

Mit dieser etwas provokanten Aussage sollte untersucht werden, ob die ProbandInnen sich bewusst sind, dass unabhängig von den Auftraggebern und der anderen Gesprächspartei, die DolmetscherInnen unparteiisch sein sollen (vgl. Kapitel 1.2.2).

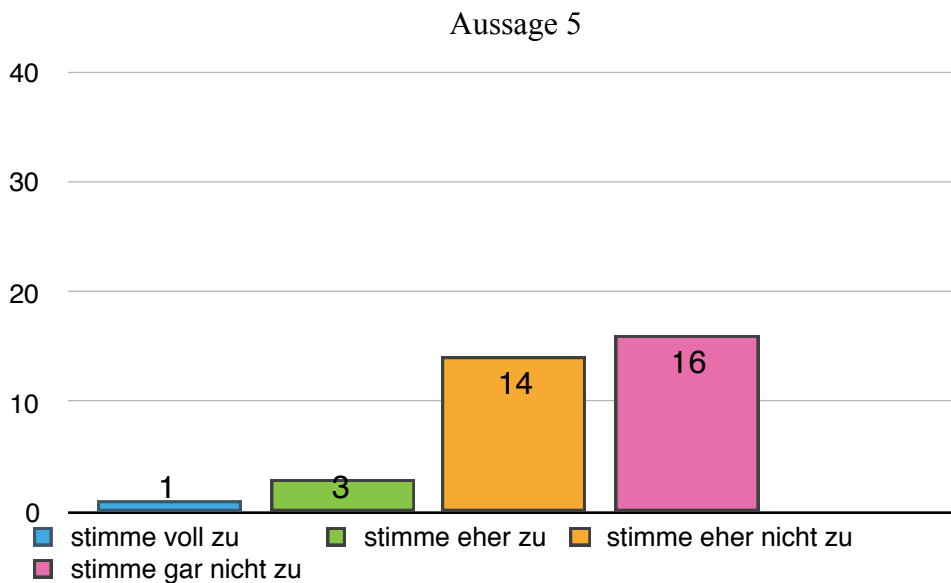


Abbildung 66: DolmetscherInnen sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen.

Wie aus der Abbildung 66 zu sehen ist, stimmten 30 Personen (88 Prozent) dieser Aussage gar nicht oder eher nicht zu und nur bei 4 Personen (12 Prozent) fand diese Aussage Zustimmung. Die TeilnehmerInnen sind sich also größtenteils darüber einig, dass DolmetscherInnen keine Partei für ihre Auftraggeber ergreifen sollten. Zusammen mit der zweiten Aussage, bei der die Mehrheit der Befragten sich darüber einig war, dass DolmetscherInnen nicht ins Gespräch eingreifen sollten, zeigt es, dass die befragten SchauspielerInnen sich der Tatsache bewusst sind, dass DolmetscherInnen neutral und unparteiisch sein sollten.

6.3.9.6 Aussage 6: DolmetscherInnen sollten möglichst präsent sein

DolmetscherInnen, vor allem Kommunal- und DialogdolmetscherInnen, befinden sich in einer Interaktion mit den Gesprächsparteien, sind ein Teil des Diskurses und können aktiv ins Gespräch eingreifen und es beeinflussen (vgl. Kapitel 1.2.5 und 1.4). Außerdem sollen sie sich umgehend sichtbar machen, wenn sie Fehler gemacht haben, was auch darauf hindeutet, dass sie während ihrer Dolmetscheinsätze möglichst präsent sein sollten (vgl. Kapitel 1.2.5). Was denken die ProbandInnen über diese Aussage?

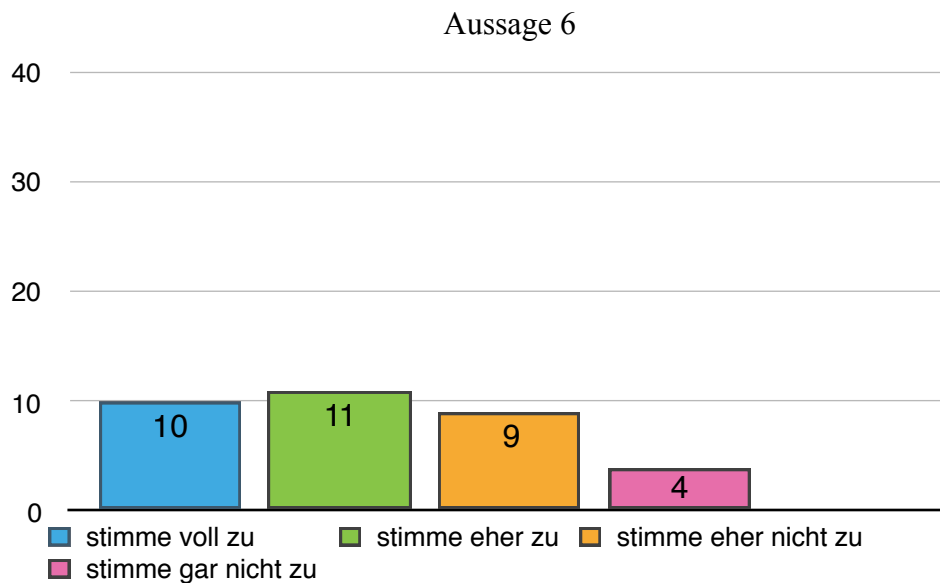


Abbildung 67: DolmetscherInnen sollten möglichst präsent sein

21 Personen (62 Prozent) fanden, dass DolmetscherInnen möglichst präsent sein sollten und 13 Personen (38 Personen) stimmten dieser Aussage gar nicht oder eher nicht zu. Dieses Ergebnis zeigt, dass den ProbandInnen mehrheitlich bewusst ist, dass DolmetscherInnen nicht unsichtbar sein sollten.

6.3.9.7 Aussage 7: DolmetscherInnen dürfen nichts weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen

Durch diese erneut provokante Aussage sollte untersucht werden, ob die Befragten denken, dass DolmetscherInnen unparteiisch bleiben und selbst dann noch richtig dolmetschen können, wenn ihnen das Gesagte vom ideologischen Standpunkt her überhaupt nicht passt. DolmetscherInnen sollen alle an dem Gespräch beteiligten Personen mit Respekt und Würde behandeln und Dolmetscheinsätze ablehnen, wenn sie denken, dass sich dadurch ein Interessenkonflikt für sie ergibt. Wenn ein Antrag aber angenommen wurde, muss er professionell zu Ende gebracht werden (vgl. Kapitel 1.2.4).

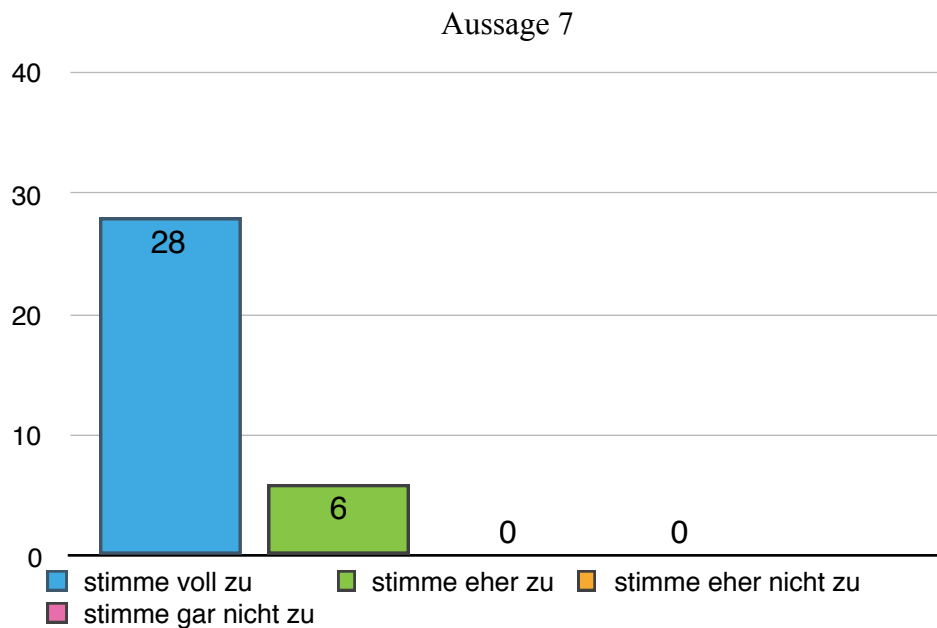


Abbildung 68: DolmetscherInnen dürfen nichts weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.

Dieser Aussage stimmten alle ProbandInnen zu. Das zeigt, dass DolmetscherInnen als Menschen mit einer hohen Moral gesehen werden, die sich selbst dann beherrschen sollten, wenn die Ansichten der GesprächspartnerInnen gegen ihre eigenen Überzeugungen verstoßen. Bei der Bewertung der Dolmetschszene aus dem Film *The Terminal* (2004) wird nochmal gezeigt, dass die ProbandInnen eine hohe Moral als etwas Positives bewerten (vgl. Kapitel 5.3.3).

6.3.10 Dolmetschszenen

Im folgenden werden die Antworten auf die Fragen zu den in Kapitel 5 analysierten Dolmetschszenen ausgewertet. Damit die Umfrage nicht zu lange dauert, wurde zu jedem Film je eine Dolmetschszene ausgesucht, zu der je drei Fragen gestellt wurden. Diese sind für alle Szenen gleich und lauten: Wirkt der Dolmetscher/die Dolmetscherin professionell? Handelt der Dolmetscher/die Dolmetscherin im eigenen Interesse? Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

6.3.10.1 Charade: Wirkt die Dolmetscherin professionell?

In *Charade* (1963) verhält sich Reggie beim Dolmetschen unprofessionell und unethisch. Sie redet während ihrer Arbeit mit Peter/Alexander/Adam/Brian über das Notizbuch von Charles und wird während ihres Einsatzes ständig abgelenkt, sodass sie nicht richtig dolmetschen

kann. Am Ende verlässt sie sogar die Kabine, ohne ihren Auftrag zu Ende zu bringen. Die ProbandInnen waren mehrheitlich der Meinung, dass Reggie sich unprofessionell verhält:

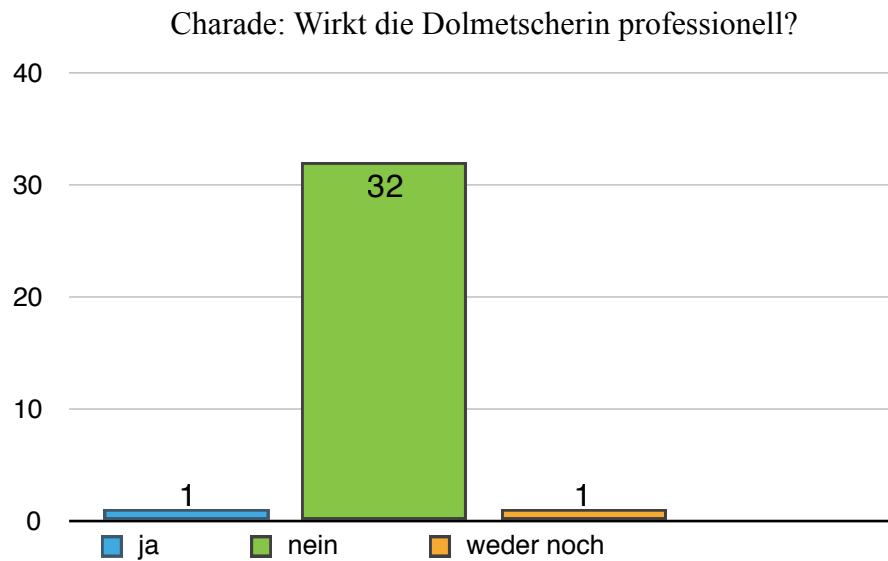


Abbildung 69: Charade: Wirkt die Dolmetscherin professionell?

Wie in der Abbildung 69 zu sehen ist, wählten 31 ProbandInnen (94 Prozent) die Antwortmöglichkeit „nein“. Eine Person war der Meinung, dass Reggie professionell wirkt, was daran liegen könnte, dass sie elegant angezogen ist und den Ablauf der Konferenz zu kennen scheint. Eine Person gab in den Anmerkungen an, dass man weder „ja“ noch „nein“ sagen könnte, da der Zusammenhang nicht bekannt ist: „Weder noch, man müsste die ganze Szene und den Zusammenhang kennen, um dies zu beurteilen.“ Neben dieser Person nutzten fünf weitere Personen die Möglichkeit, Anmerkungen zu hinterlassen. So schrieb eine Teilnehmerin, dass schon zu der Zeit, in der die Szene gedreht wurde, Reggies Verhalten sehr unprofessionell war. Eine andere Teilnehmerin meinte, dass Reggies Verhalten eine Überhöhung ist.

6.3.10.2 Charade: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?

Reggie ist daran interessiert, herauszufinden, wo das Geld von Charles versteckt ist. Da ihr Leben in Gefahr ist, hilft sie Peter/Alexander/Adam/Brian und möchte, dass diese Angelegenheit so schnell wie möglich zu Ende gebracht wird. Aus diesem Grund wird das Dolmetschen, wenn es einen neuen Hinweis auf den Verbleib des Geldes gibt, nebensächlich und unwichtig.

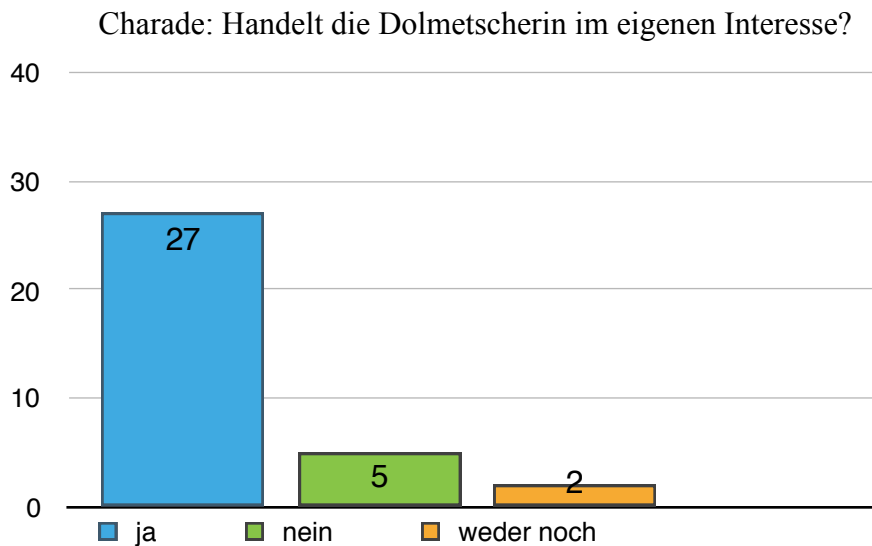


Abbildung 70: Charade: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?

Die Mehrheit der Befragten (27 Personen/79 Prozent) war der Meinung, dass Reggie in ihrem eigenen Interesse handelt, da sie die Kabine mit Peter/Alexander/Adam/Brian verlässt, ohne ihren Auftrag zu Ende zu bringen. 5 Personen (15 Prozent) waren der Ansicht, dass sie nicht im eigenen Interesse handelt. Eine Probandin schrieb die folgende Anmerkung: „Sie ist neugierig, etwas anderes ist interessanter, aber vermutlich tut sie es für jemanden.“ Da das Verhalten von Cary Grants Figur sehr dominant ist und er Reggie aus der Kabine zerzt, könnte der Eindruck entstehen, dass Reggie in Peters/Alexanders/Adams/Brians Interesse handelt. 2 Personen (6 Prozent) gaben an, dass man aus der Szene nicht ableiten könnte, ob die Dolmetscherin im eigenen Interesse handelt.

6.3.10.3 Charade: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

Wie eine Probandin angab, ist diese Szene eine Überhöhung. Professionelle DolmetscherInnen würden sich in der Realität nicht so verhalten (vgl. Kapitel 1.2.5 und 1.3).

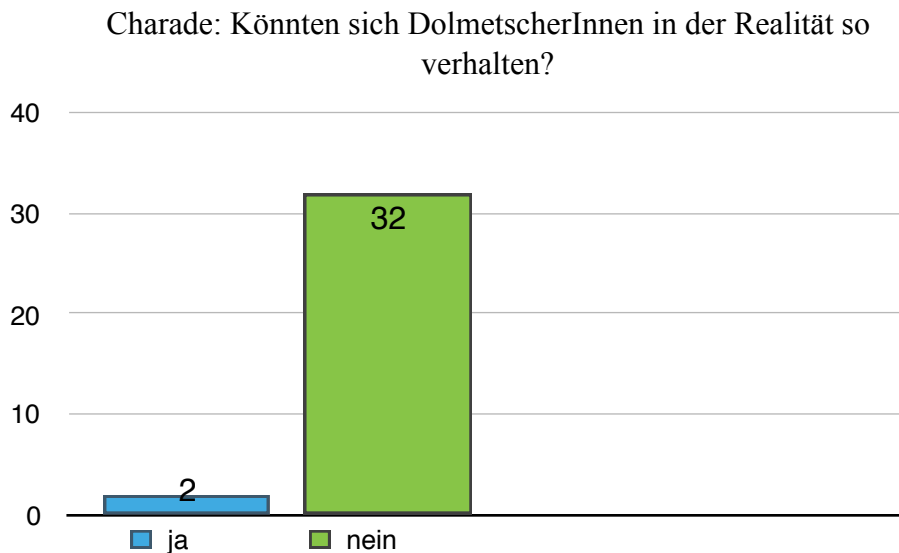


Abbildung 71: Charade: Könnte sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

Das war auch die Meinung der Mehrheit der Befragten (32 Personen/94 Prozent). 2 Personen schrieben in ihren Anmerkungen, dass Reggies Verhalten den DolmetscherInnen in der Realität ihren Job kosten würde: „Können schon, aber dann sind sie vermutlich ihren Job los“ und „Nicht, wenn sie ihre Arbeit behalten wollen, vermute ich.“

Wie aus den Antworten zu der Dolmetschszene aus *Charade* (1963) ersichtlich ist, waren sich die TeilnehmerInnen größtenteils darüber einig, dass Reggies Verhalten weder professionell noch realitätsgetreu ist. Das ist auch nicht verwunderlich, denn die Szene soll Komik erzeugen, für Spannung sorgen und nicht unbedingt der Realität entsprechen (vgl. Kapitel 5.1).

6.3.10.4 Lost in Translation: Wirkt die Dolmetscherin professionell?

In *Lost in Translation* (2003) wirkt die Szene weniger überzogen, außerdem sprechen der Regisseur und die Dolmetscherin für eine längere Zeit auf Japanisch, einer Sprache, die vermutlich nicht jeder Befragte versteht. Sie müssen sich, genauso wie Bob, auf die Dolmetscherin verlassen. Außerdem sieht die Dolmetscherin kompetent aus, doch wie bewerten die ProbandInnen ihre Professionalität?

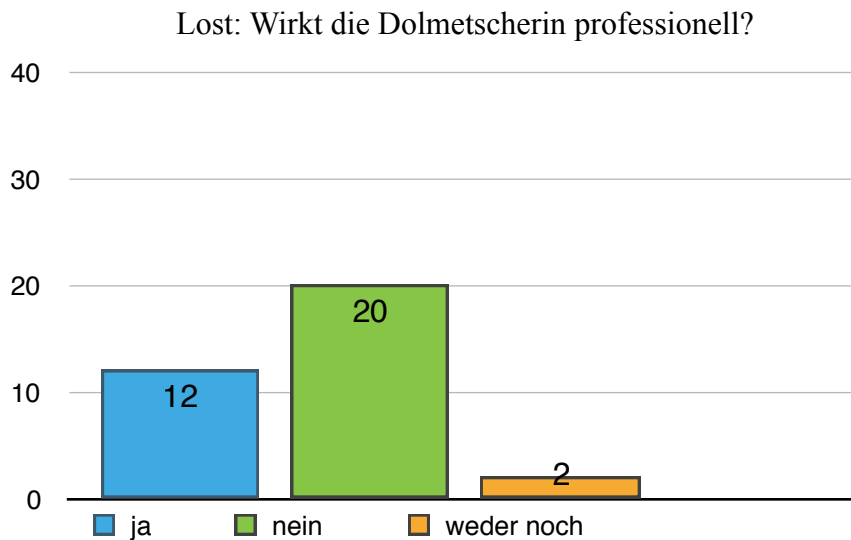


Abbildung 72: Lost in Translation: Wirkt die Dolmetscherin professionell?

Im Gegensatz zu *Charade* (1963) waren sich die ProbandInnen bei dieser Frage nicht mehr so geschlossen über die Professionalität von Frau Kawasaki einig. 20 Personen (59 Prozent) hielten sie für unprofessionell, während 12 TeilnehmerInnen (35 Prozent) meinten, dass sie professionell wirke. 2 Personen gaben an, dass sie einerseits professionell, andererseits aber auch unprofessionell sei. Das könnte am Japanischen und dem Unwissen der TeilnehmerInnen über die japanische Kultur liegen, wodurch nicht verständlich ist, ob Frau Kawasakis zögerliches Verhalten kulturell bedingt ist oder von ihrer Inkompetenz herrührt. Wie eine Teilnehmerin anmerkte, ist Frau Kawasaki „professionell, aber eben eine unsichere Dolmetscherin“, was mit den Ergebnissen aus Kapitel 5.2.1 übereinstimmt. Andere ProbandInnen waren sich aber der Tatsache bewusst, dass Frau Kawasaki nicht alles dolmetscht. Zwei Personen, die die Dolmetscherin für unprofessionell hielten, schrieben in den Anmerkungen: „Nein, es wirkt als würde sie wichtige Informationen auslassen“ und „[Nein, w]eil man tatsächlich das Gefühl hat, dass sie die Hälfte weglässt.“ Eine Probandin gab an, dass genau dieses Verhalten die ZuschauerInnen zum Lachen bringen soll, aber es trotzdem übertrieben wirkt: „Es ist zwar der Witz, dass sie weniger übersetzt, als er sagt, aber es wirkt überzogen.“

6.3.10.5 Lost in Translation: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?

Die Mehrheit der Befragten war der Meinung, dass Frau Kawasaki nicht professionell wirkt. Wie ist es mit der Frage, ob sie im eigenen Interesse handelt? Aus der Analyse der Dolmetschszenen (vgl. Kapitel 5.2.1) war nicht zu sehen, dass sie ihre Sprachkenntnisse einsetzt, um zu manipulieren. Es schien nur darauf hinauszulaufen, dass sie entweder die

nötigen Wörter im Englischen nicht kennt oder dass sie Bob nicht beleidigen will und deswegen nicht alles dolmetscht, was der Regisseur sagt.

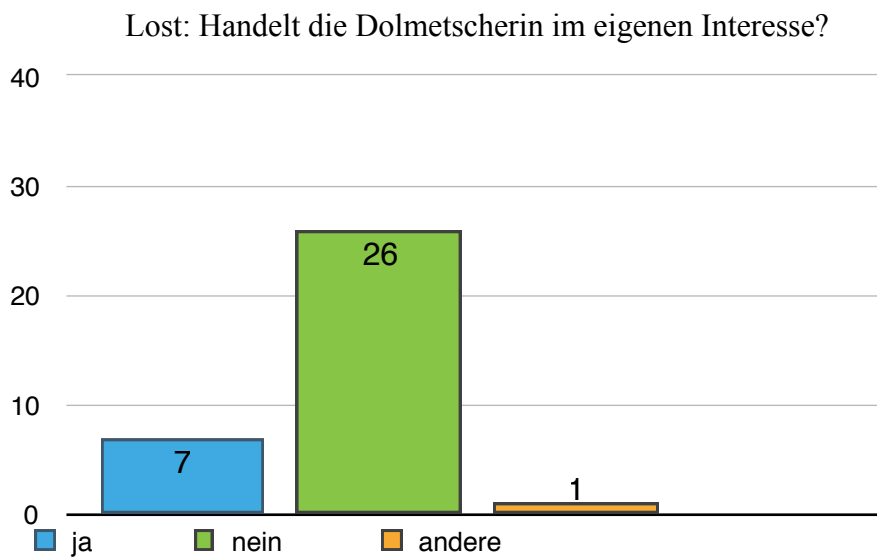


Abbildung 73: Lost in Translation: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?

Wie aus Abbildung 73 zu sehen ist, sind 26 ProbandInnen (76 Prozent) der Ansicht, dass Frau Kawasaki nicht im eigenen Interesse handelt. Sie versucht ihre Arbeit zu machen und „die Situation zu entschärfen“, wie eine Teilnehmerin anmerkte. Eine Probandin meinte, dass Frau Kawasaki im Interesse des Regisseurs handelt, um Bob zum Mitmachen zu animieren: „Sie handelt eigentlich im Interesse des Regisseurs, dass der Schauspieler mitmacht.“ Ein Proband kommentierte, dass es nicht ersichtlich ist, ob sie weiß, was sie tut, und es deswegen wahrscheinlich ist, dass sie nicht im eigenen Interesse handelt: „Man hat keine Ahnung, ob sie sich gerade auskennt, also nein.“ 7 ProbandInnen (21 Prozent) waren der Meinung, dass Frau Kawasaki im eigenen Interesse handelt. Ein Kommentar bezog sich dabei darauf, dass sie nicht das macht, was sie als Dolmetscherin tun soll, sondern dass sie „es sich einfach“ machen würde. 1 Person (3 Prozent) meinte, dass es aus der Szene nicht ersichtlich ist, „ob sie im eigenen Interesse handelt.“

6.3.10.6 Lost in Translation: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

Frau Kawasaki als Dolmetscherin wurde im Film so dargestellt, dass man ihr Verhalten der Realität entsprechend annehmen könnte. Die Ergebnisse aus dieser Frage zeigen auch, dass das bei den ProbandInnen der Fall war:

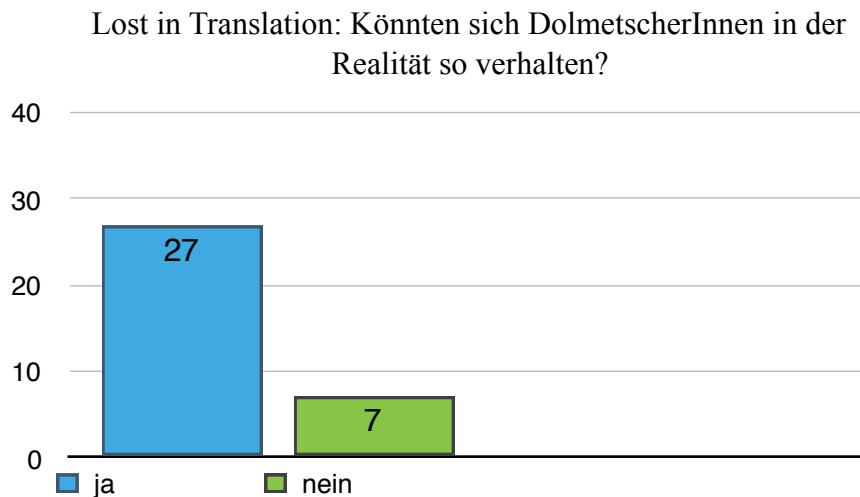


Abbildung 74: Lost in Translation: Könnte sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

Die große Mehrheit der Befragten (27 Personen/79 Prozent) gab an, dass sich DolmetscherInnen in der Realität genauso wie Frau Kawasaki verhalten könnten. Die ProbandInnen schrieben verschiedene Gründe dafür auf. Eine Person meinte, dass Frau Kawasaki Bob nicht beleidigen wollte und deswegen nicht alles dolmetschte: „Ich glaube, sie will den Schauspieler nicht beleidigen und gibt die Kritik des Regisseurs nicht weiter.“ Eine andere Person meinte, dass ein Dolmetscher/eine Dolmetscherin mit einer schwachen Persönlichkeit sich auf diese Weise verhalten könnte. Das zeigt erneut, dass die kulturelle Norm der JapanerInnen, zögerlich, unsicher und undeutlich zu sprechen, im Westen als etwas Negatives angesehen wird (vgl. Kondo 1988). Was den kulturellen Hintergrund angeht, meinte eine Probandin, dass dieser bei der Analyse beachtet werden soll, und ein Teilnehmer führte an, dass die Dolmetscherin in dieser Szene die Kulturen der Gesprächsparteien mitberücksichtigt.

Bei *Lost in Translation* (2003) waren sich die ProbandInnen größtenteils darüber einig, dass sich Frau Kawasaki der Realität entsprechend verhält und sie ihre Dolmetschung an die unterschiedlichen Kulturen der Gesprächsparteien anpasst und es deswegen zu Auslassungen kommt. Aber wegen der stark verkürzten Dolmetschung ins Englische wirkt Frau Kawasaki auf die meisten ProbandInnen unprofessionell.

6.3.10.7 Terminal: Wirkt der Dolmetscher professionell?

Viktor Navorski aus *The Terminal* (2004) ist kein professioneller Dolmetscher und wird nur wegen seiner Sprachkenntnisse zum Dolmetschen bestellt. In der Filmhandlung wird er zum Helden erhoben, der durch seine Menschlichkeit sympathisch wirkt. Er sieht kompetent aus

und kann durch sein Verhalten eine gefährliche Situation entspannen (vgl. Kapitel 5.3). Wie bewerten die ProbandInnen sein Verhalten in der Dolmetschszene? Macht er auf sie den Eindruck eines professionellen Dolmetschers?

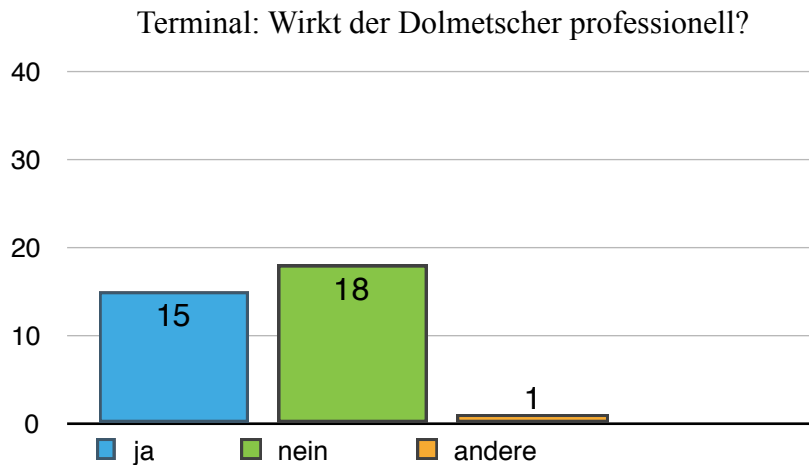


Abbildung 75: Terminal: Wirkt der Dolmetscher professionell?

Wie aus Abbildung 75 ersichtlich ist, gingen die Meinungen der TeilnehmerInnen bei Viktor Navorskis Professionalität auseinander. 15 Personen (44 Prozent) waren der Ansicht, dass er professionell wirkt, da er „Vertrauen auf[baut]“ und sich „situationsangemessen, deeskalierend“ verhält. Eine Probandin kommentierte: „Zwar ist er kein ausgebildeter Dolmetscher, leistet aber sehr gute Arbeit.“ 18 Personen (53 Prozent) sind der Meinung, dass Navorski zwar nicht professionell wirkt, aber dafür sympathisch wirkt: „Soweit ich weiß, ist er kein Dolmetscher. Ist aber menschlich, was er gemacht hat“, „[Nein,] aber dafür sehr freundlich — besser so als ‚professionell‘.“ Eine Person merkte an, dass Dragovic zwar Russisch spricht, aber Navorski kein Russisch dolmetscht, was auch in der Analyse der Dolmetschszene (vgl. Kapitel 5.3.2) herausgefunden wurde. Eine Person, die anscheinend den Film schon kannte, stellte die folgende Frage: „Soll er innerhalb der Geschichte ein Profi sein?“ Das zeigt, dass diese Probandin sich bewusst ist, dass der DolmetscherInnenberuf eine akademische Ausbildung benötigt und nur ausgebildete DolmetscherInnen professionell arbeiten sollten.

6.3.10.8 Terminal: Handelt der Dolmetscher im eigenen Interesse?

In der Filmhandlung lügt Navorski, um Dragovic zu helfen, und verliert somit die Chance, nach New York zu kommen. Da die Bauformen des Films Navorskis „Heldentat“ in Szene setzen und ihn sympathisch erscheinen lassen, sind die meisten ProbandInnen der Ansicht, dass er nicht im eigenen Interesse handelt:

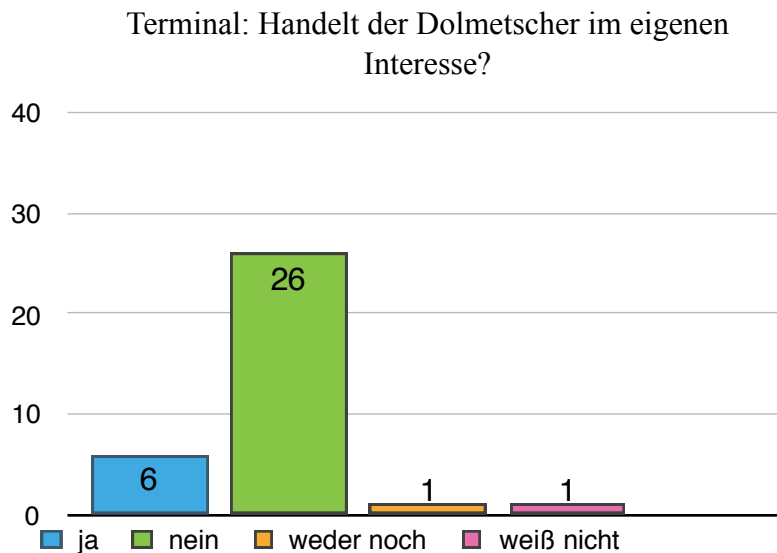


Abbildung 76: Terminal: Handelt der Dolmetscher im eigenen Interesse?

26 Personen (76 Prozent) kreuzten die Antwortmöglichkeit „nein“ an und meinten dazu, dass er „im Interesse einer anderen Person“ und im „fremden Interesse“ handeln würde. Eine Person kommentierte, dass sie nicht wisse, ob er im eigenen Interesse handeln würde oder nicht. Eine Probandin merkte an, dass Navorski am Ende im eigenen Interesse handeln würde, was darauf hindeutet, dass die Abweichung von der Unparteilichkeit, die die DolmetscherInnen haben sollten, schon ein „eigenes Interesse“ suggeriert. Eine Teilnehmerin schrieb auf, dass man den Begriff „Eigeninteresse“ definieren müsste, um diese Frage richtig beantworten zu können.

6.3.10.9 Terminal: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

Da Navorski als „Held“ konzipiert wurde und deshalb eine hohe Moral besitzt, gehen bei dieser Frage die Meinungen der TeilnehmerInnen auseinander:

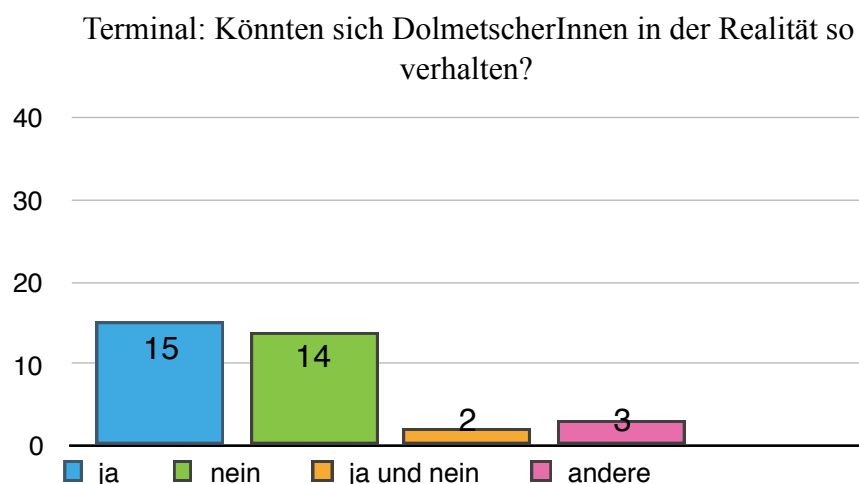


Abbildung 77: Terminal: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?

15 ProbandInnen (44 Prozent) waren der Ansicht, dass sich DolmetscherInnen in der Realität so wie Navorski verhalten könnten. Als Gründe für ihre Entscheidung gaben einige ProbandInnen folgendes an: „Aus Mitgefühl könnten sie sich so verhalten“, „als mutiger Mensch könnte er sich so verhalten“, „eventuell in Extremsituationen.“ Eine Probandin gab an, dass DolmetscherInnen sich theoretisch in der Realität wie Navorski verhalten könnten, es sie aber um ihren Job bringen würde: „Theoretisch ja, aber es würde sie den Job kosten.“ 14 Personen (41 Prozent) fanden nicht, dass Navorskis Verhalten der Realität entspricht. Einige ProbandInnen kommentierten dazu: „Ich hoffe nicht, denn er kann nicht gescheit übersetzen“, „womöglich nicht.“ Eine Teilnehmerin meinte: „möglich ist ja immer alles... Aber dieser ‚Dolmetscher‘ ist sicher kein Profi mit einer sprachlichen Ausbildung.“ Dieser Kommentar zeigt, dass diese Probandin denkt, dass professionelle DolmetscherInnen sich nicht wie Navorski verhalten würden. Andere Kommentare zu dieser Frage waren: „Dieser Dolmetscher ist ja kein studierter Dolmetscher und beruflich dort“, „Ich hoffe nicht, denn er kann nicht gescheit übersetzen“, „Wäre super“ und „Ja und nein. Nicht, wenn er lügt um dem Mann zu helfen.“ Die verschiedenartigen Kommentare zu dieser Frage zeigen, dass das Prinzip der Unparteilichkeit unwichtig wird, wenn der fiktive Dolmetschers/die fiktive Dolmetscherin als eine Heldenfigur konzipiert wurde und den ProbandInnen sympathisch ist.

Insgesamt bestätigen die Antworten der ProbandInnen die Ergebnisse der Analyse in Kapitel 5.3. Bei Viktor Navorski gehen die Meinungen auseinander, da er als eine Figur mit einer hohen Moral konzipiert wurde, der zum Lügen bereit ist, um einer anderen Person zu helfen. Vielen Befragten war bewusst, dass Navorski kein ausgebildeter Dolmetscher ist, sie fanden aber trotzdem, dass sein Verhalten der Realität entspricht. Seine hohe Moral wurde als etwas Positives gesehen, was sich auch mit den Ergebnissen zu Aussage 7 deckt (vgl. Kapitel

6.3.9.7). Fast die Hälfte der Befragten fand aber, dass Navorski weder professionell ist, noch der Realität entsprechend dargestellt wurde und reale DolmetscherInnen sich nicht wie er verhalten würden. Da die Dolmetschszene in *The Terminal* (2004) dazu dient, aus dem heimatlosen und isolierten Navorski einen Helden zu machen, wurde weniger Wert auf die Realitätsnähe (Navorski und Dragovic sprechen zwei unterschiedliche Sprachen), sondern eher auf die Emotionalität der Szene gelegt (vgl. Kapitel 5.3). Aus diesem Grund wirkt Navorski auf viele TeilnehmerInnen sympathisch, obwohl er seinen Job nicht richtig macht.

6.3.11 Bild vom DolmetscherInnenberuf nach dem Ansehen der Szenen

Wie wirken sich die gezeigten Dolmetschszenen in den Filmen auf das Bild von DolmetscherInnen bei den ZuschauerInnen aus? Gibt es überhaupt eine Veränderung? Die Szenen hatten auf die ProbandInnen dieser Umfrage fast gar keine Wirkung.



Abbildung 78: Änderung des Bildes vom DolmetscherInnenberuf nach den gezeigten Szenen.

Wie aus Abbildung 78 zu sehen ist, gab die Mehrheit der TeilnehmerInnen (26 Personen/76,5 Prozent) an, dass die Szenen sich nicht auf ihr Bild von DolmetscherInnen auswirkten. Nur bei 8 ProbandInnen (23,5 Prozent) zeigten die Szenen Wirkung. 5 von ihnen nutzten die Möglichkeit, Anmerkungen zu hinterlassen und gaben an, dass ihr schon sowieso positives Bild von DolmetscherInnen noch besser wurde: „Dass es echt ein harter Beruf ist und vielmehr als nur übersetzen dahintersteckt. Dass man auch befangen sein kann“, „Mehr emotionalen Situationen ausgesetzt. Mehr Einflussmöglichkeit. Insgesamt positiver. Mehr Einblick in Berufssituationen“, „Es gibt verschiedene Arten von DolmetscherInnen und in

verschiedenen Situationen können sie unterschiedlich vorgehen. Je nachdem, was die Situation erfordert. Sie müssen Menschenkenntnis haben, um es einschätzen zu können. Sehr spannend“, „Ja, sie helfen auch bei privaten Angelegenheiten oder privaten Geschäften.“ Es wird deutlich, dass die Dolmetschszenen in Filmen, wie typisiert sie auch sein mögen, einen Einblick in das Dolmetschen und die verschiedenen Berufssituationen der DolmetscherInnen liefern und die ZuschauerInnen dazu verleiten, über den DolmetscherInnenberuf und die damit verbundenen Anforderungen nachzudenken. Nur eine Person gab an, dass sich ihr Bild von DolmetscherInnen in die negative Richtung verändert hätte, weil sie bemerkt hat, dass jeder dolmetschen könne.

3 Personen führten an, warum sich ihr Bild von DolmetscherInnen nach dem Ansehen der Szenen nicht verändert hat. Eine Probandin meinte, dass sie einen Dolmetscher in der Familie habe und sich die Szenen deshalb nicht auf ihr Bild von DolmetscherInnen auswirkten. Ein Teilnehmer kommentierte, dass die Szenen künstlich sind und es sich weniger um die DolmetscherInnen dreht als um die Entscheidungen der Filmfigur: „Es hat sich nicht verändert, weil die Szenen alles künstlerische Interpretationen eines Dolmetschers sind! In den Szenen geht es nicht um das Dolmetschen, sondern um die Charakterisierung der Figuren, wie entscheidet sich die Figur.“ Eine Probandin gab an, dass sie den DolmetscherInnenberuf nur aus Filmen kenne und ihr Bild von DolmetscherInnen sich erst dann ändern würde, wenn sie einem Dolmetscher/einer Dolmetscherin in der Realität begegnen würde: „Ich kenne den Dolmetscherberuf nur aus Filmen (zwei der obigen Szenen kannte ich). Ich nehme an, dass die Realität anders ist. Mein Bild würde sich erst verändern, wenn ich reale DolmetscherInnen kennenlernen würde. So habe ich nur das Film-Bild des Berufs im Kopf.“

Es scheint, dass die Dolmetschszenen keine große Auswirkung auf das Bild der ProbandInnen vom DolmetscherInnenberuf hatten. Was denken die Befragten aber darüber, wie sich die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft auswirkt? Die Antworten auf diese Frage werden im nächsten Unterkapitel näher beleuchtet.

6.3.12 Auswirkungen der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen auf ihr Ansehen in der Gesellschaft

Wie Jens Eder (2014) in seinem Werk *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* meinte, beeinflusst der Mainstream durch seine Wirkung auf die Massen „die Einstellungen von Millionen Zuschauern gegenüber gesellschaftlichen Gruppen, prägt deren Selbst- und Fremdbild“ (ebd.:511). Aus diesem Grund beeinflussen solche Blockbuster, wie die oben

analysierten, das Fremdbild von DolmetscherInnen. Aber was denken Menschen, die sich mit der Typisierung und Stereotypisierung von fiktiven Figuren beschäftigen eigentlich über die Wirkung, die verschiedene Filme, in denen DolmetscherInnen und das Dolmetschen vorkommen, auf das Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft haben? Die Antworten auf diese Frage sind — ob in Länge oder Meinung — unterschiedlich, deswegen sollen sie gemäß der qualitativen Inhaltsanalyse von Mayring (¹¹2010) in Kategorien eingeteilt und danach in ihrer vollen Länge angeführt werden:

Kategorie	Details	Nennungen
1. eine Wirkung		24
	negative Wirkung - komisch - DolmetscherInnen werden nicht ernst genommen - oberflächlich - unseriös - nicht allzu vorteilhaft - unzuverlässig - bringen Verwirrung - Karikatur - überspielt - negativ - fiktive DolmetscherInnen können falsche Ideale vermitteln	11 je 1
	positive Wirkung - positiv - trägt zum Bekanntwerden bei - DolmetscherInnen werden wahrgenommen - Schwierigkeiten werden klarer	9 4 2 2 1
	andere - wirkt sich aus - Vorstellung von DolmetscherInnen wie im Film dargestellt	4 3 1
2. keine Wirkung		7
	- keine Wirkung - Klischees erkennt man als solche	5 2
3. sonstiges		6
	- wenn jemand an DolmetscherInnen interessiert ist, kann kein Film das Ansehen von D. bei dieser Person beeinflussen - wenn jemand durch einen Film beeinflusst wird, dann hat er ein Problem mit der fiktionalen Erzählkunst - Dolmetschen leichter dargestellt, als es ist - abenteuerlicher, als es der Job verlangt - kreativer, als es der Job verlangt - unsichtbar, aber mächtig zugleich	je 1

Tabelle 6: Auswirkungen des Mediums Film auf das Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft (Mehrfachnennungen möglich)

Insgesamt antworteten die ProbandInnen unterschiedlich auf diese Frage, manche gingen

mehr ins Detail, während andere nur einen kurzen Aussagesatz wie „Dies wirkt sich nicht auf die Darstellung des Berufs aus“ oder sogar nur ein Wort wie z. B. „positiv“ aufschrieben. Die meisten ProbandInnen waren der Meinung, dass die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film eine Auswirkung auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Realität hat (24 Nennungen), wobei die „negative Wirkung“ mit 11 Nennungen am meisten genannt wurde. Dazu gehören solche Antworten wie „Dieser Beruf wird meistens leider nur komisch dargestellt und ich glaube, es hat eine negative Auswirkung. Es kann dazu führen, dass man Dolmetscher nicht ernst nimmt“, „Es kann, wenn falsch dargestellt, den Beruf in einem falschen Licht darstellen oder falsche Ideale von diesem Beruf aufzeigen“, „Irgendwie eher negativ. Vor allem anhand der ersten beiden Szenen. Da sind die Dolmetscherinnen unzuverlässig und bringen mehr Verwirrung als alles andere“, „Es entspricht nur zum Teil der Wahrheit und ist eher eine Karikatur auf diesen Beruf“, „Oft werden Dolmetscher sehr überspielt dargestellt. Dolmetscher ist ein sehr seriöser und harter Beruf, der aber nicht dementsprechend dargestellt wird.“

Die „positiven Wirkungen“ des Mediums Film auf das Ansehen von DolmetscherInnen wurde 9 Mal erwähnt: „Eher positiv, trägt zum Bekanntwerden des Berufs bei“, „Beim 1. Fall ist eh klar, dass das nicht Realität sein kann. Keine Auswirkung. Beim 2. negativ, die Dolmetscherin habe keine Macht, wirkt manipulativ, aber unglaubwürdig und schwach. Im 3. positiv, weil man über Emotion und Moral Verantwortung übernehmen kann. Insgesamt positiv“,

Kommt ganz darauf an, welche Position sie im Film haben. Wenn ein Film oder eine Szene um den Dolmetscher und seine Arbeit geht, und er in dem Moment eine positive Figur ist, dann kann es sich viel positiver auf das Ansehen der Berufsgruppe in der Gesellschaft auswirken. Wenn er nur mehr als Mittel zum Zweck erscheint, oder seine Arbeit nicht gut macht, und/oder man als Zuschauer keine Sympathie mit der Figur hat, kann es sich negativ auswirken bzw. hat keine große Auswirkung.

Solche Antworten, aus denen nicht genau ersichtlich ist, ob sie eine negative oder positive Wirkung meinen, wurden 4 Mal erwähnt. Dazu gehören solche Antworten wie „Man stellt sie sich vor, wie sie im Film gezeigt werden“ oder „Wirkt sich auf die Wahrnehmung in der Gesellschaft aus.“

DolmetscherInnen im Film sind nur interessant, wenn es eine spannende Szene dazu gibt. Man muss aber betonen, dass der Dolmetscher im letzten Ausschnitt gar kein professioneller Dolmetscher ist und im zweiten Ausschnitt, die Dame wohl eher eine

Regieassistentin als eine Dolmetscherin ist. Tatsächlich glaube ich, dass das Ansehen des Berufs weder steigt noch sinkt, vielleicht werden die Schwierigkeiten des Berufs durch die Szenen klarer.

Dass die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film keine Auswirkung auf ihr Ansehen in der Gesellschaft hat, wurde von 7 Personen erwähnt. Dazu gehören solche Antworten wie „Gar nicht. DolmetscherInnen haben keinen ideologischen Background“, „Darüber kann ich keine Aussage treffen, ich kann nur für mich sprechen. Da ich Dolmetscher in der Realität schon beobachtet habe, beeinflussen mich diese Szenen nicht“, „Kaum, Dolmetscher ist eine Randberufsgruppe“, „Ja, man zeigt in Filmen üblicherweise typische Klischees, insbesondere in Komödien, aber es hat keinen Einfluss auf das Ansehen eines Menschen“,

Die gezeigten Beispiele rücken die DolmetscherInnen nicht gerade in das beste Licht. Mir persönlich ist klar, dass bei Übersetzungen immer Missverständnisse passieren können. Und dass ich darauf vertrauen muss und hoffentlich kann (das überlasse ich meinem Bauchgefühl und der Bestätigung des Dolmetschers, dass er keine absichtlichen Fehler machen wird), dass die Übersetzung korrekt ist. Jedoch sollte keine pers. Absicht dahinter stecken und keine willentliche Verfälschung der Worte passieren. Die für mich realistischste Darstellung ist wohl die mittlere. Zur Beantwortung der Frage: Ich denke, dass es darauf ankommt, welche Person dies sieht. Menschen mit weniger Bildung oder wo möglich auch Pessimisten könnte dieses Bild von Dolmetschern aufstoßen und Misstrauen wecken. Dass es das Ansehen mindert, glaube ich jedoch nur bedingt, (Außer der/diejenige hat schon einschlägige Erfahrungen gemacht.) da die erste und letzte Szene eindeutige Filmsequenzen (,das gibts doch nur im Film') sind. Wenn ich diesen Film sehen würde, dann verknüpfte ich die Handlung mit der Figur und das löste entweder Sympathie oder Antipathie in mir aus. Ich würde nicht auf die Idee kommen, den Beruf schlechter anzusehen. Sondern bloß die Figur im Film.

Viele ProbandInnen schrieben ausführliche Antworten, die im Folgenden in ihrer ganzen Länge aufgeführt werden:

P27: Sie werden abenteuerlicher und gleichzeitig kreativer dargestellt, als der Beruf es verlangt. Klar, können ab und an Übersetzungsfreiheiten erfolgen, aber wenn man das in dem Beruf oft macht, wird man ihn kaum behalten. Und ich denke ferner, dass

Dolmetscher eher selten in derart heikle Konflikte verwickelt sind, wie es der Dritte Clip zeigt. Klar, ist für mich nicht ausgeschlossen, aber sicher nicht die Norm.

P15: Sie wirken irgendwie ein bisschen unsichtbar/unscheinbar - als wären sie nur ein Medium, ähnlich einem Telefon, das man gebraucht, um miteinander zu kommunizieren. Gleichzeitig werden sie aber auch als sehr mächtig dargestellt - wenn das Medium selber denken kann, kann es auch selbst entscheiden, was es übermittelt.

P12: Sehr groß, da DolmetscherInnen oft im Hintergrund agieren und nicht im Mittelpunkt stehen. Durch den Film werden sie in eine außerordentliche Position gebracht, denn auf einmal soll man sie wahrnehmen. Dadurch nimmt das Publikum erstmalig die Arbeit der D. richtig wahr, und dies prägt sich meiner Meinung nach, sehr stark ins Unbewusste.

P24: Es könnte sein, dass das Fachwissen, die Professionalität und der Dienstleistungscharakter dieses Berufs weniger wahrgenommen werden und mehr der Mensch in seinen Möglichkeiten innerhalb des Berufs. Das ist ja auch die Aufgabe des Films, den Menschen hinter der Berufsmaske zu zeigen. D. h., die Persönlichkeit und Situation des jeweiligen dargestellten individuellen Dolmetschers wird seinen Einfluss auf das Ansehen des gesamten Berufsstandes haben. Wie das bei anderen Berufen (Ärzten, KommissarInnen, geistliche Berufe, KünstlerInnen etc.) auch ist. Ein Dokumentarfilm würde dem Ansehen des Berufes eher gerecht werden.

Andere ProbandInnen bezogen sich mehr auf das Medium Film als solches und meinten, dass nicht nur DolmetscherInnen dort falsch dargestellt werden und dass sich Menschen des verzerrten Bilds über einen Berufsstand in den Medien bewusst sind. Sie würde Realität und Fiktion klar voneinander unterscheiden können:

P18: Auch der Beruf des Schauspielers erlebt eine Falschdarstellung in den Medien. Ich denke jeder Mensch, der sich für den Berufs des Dolmetschers interessiert, tut dies nicht wegen einer Darstellung in einem Film, sondern eher wegen dem Willen, Menschen durch Sprache zu verbinden.

P28: Das ist bei Dolmetscherinnen bestimmt genauso, wie bei allen anderen Berufen oder Fachrichtungen... Es geht in fiktionalen Filmen nicht um die möglichst allgemeingültigste und realitätsnaheste Abbildung von Situationen und Personen. Sondern

um spezifische Geschichten. Verdichtete Realität. Um den Zuschauer zu berühren, zu interessieren, Situationen deutlich zu machen, Geschichten zu erzählen. Wer seine Informationen über den Berufsstand der DolmetscherInnen aus diesen 3 Filmen bezieht, hat ein grundsätzliches Problem mit fiktionaler Erzählkunst...

An den Antworten ist zu sehen, dass die Ansichten zu dieser Frage auseinandergehen. Viele SchauspielerInnen meinen, dass die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen sich zwar auf das Ansehen dieser Berufsgruppe auswirken könnte, sie selber aber die fiktiven DolmetscherInnen im Rahmen der Filmhandlung wahrnehmen und dadurch weder besser noch schlechter über den DolmetscherInnenberuf und die DolmetscherInnen denken würden. Somit beantworten die ProbandInnen die in Kapitel 6.2.3 gestellte Frage und zeigen, dass ihnen bewusst ist, dass die Filmfigur des Dolmetschers/der Dolmetscherin kein realistisches Bild vom DolmetscherInnenberuf zeichnet.

6.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Antworten der ProbandInnen in meiner Umfrage ein positives Bild bieten und darüberhinaus auch zeigen, dass SchauspielerInnen durchaus gut über DolmetscherInnen und das Dolmetschen denken. Die spontan aufgeführten Assoziationen entsprachen größtenteils der Realität und zeigten ein großes Wissen seitens der ProbandInnen über den DolmetscherInnenberuf. Im Gegensatz zu den Ergebnissen aus den Studien von Beck (2007), Mokosch (2012) und Berger (2012) fand der Großteil der Befragten, dass das Dolmetschen ein Frauenberuf ist. Die typischen DolmetscherInnen haben ein „mittleres Alter“, was sich mit den Ergebnissen aus anderen Studien deckt. Als typischer Arbeitsplatz wurden die Bereiche „Politik“ und „internationale Organisationen/Konferenzen“ angegeben, wo auch tatsächlich viele DolmetscherInnen arbeiten. Interessanterweise wurde die EU, die viele DolmetscherInnen beschäftigt, kein einziges Mal genannt. Woran das liegt, lässt sich aus den Ergebnissen nicht ableiten. Was die Ausbildung der DolmetscherInnen anbelangt, halten alle befragten SchauspielerInnen (außer einer) das Dolmetschen für einen akademischen Beruf, für den eine universitäre Ausbildung notwendig ist. Die Ergebnisse wurden wahrscheinlich wegen meiner Einführungsmail (in der ich angab, dass ich an der Universität Wien in der Fachrichtung Master Dolmetschen inskribiert bin) verzerrt.

Was das Ansehen von DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen in der Gesellschaft angeht, gaben 19 Personen an, dass es höher oder gleich dem der SchauspielerInnen ist. Da der Status von DolmetscherInnen und SchauspielerInnen an den ihrer Arbeitgeber gebunden ist (vgl. Kapitel 2.1.3 und 2.3), sind diese Antwortmöglichkeiten

verständlich. 15 Personen meinten, dass DolmetscherInnen ein niedrigeres Ansehen als SchauspielerInnen in der Gesellschaft besitzen, was damit zusammenhängen könnte, dass es viele SchauspielerInnen gibt, die einen Star-Status besitzen und deswegen auf der ganzen Welt hoch angesehen sind (vgl. Keller 2008:153).

Bei den sieben Aussagen über die berufsethischen Prinzipien von DolmetscherInnen zeigen die Ergebnisse, dass die befragten SchauspielerInnen sich der Standards für ein ethisches Verhalten der DolmetscherInnen bei Dolmetscheinsätzen bewusst sind. Nur bei Aussage 6 „DolmetscherInnen sollten möglichst präsent sein“ gingen die Meinungen der ProbandInnen auseinander. Das könnte daran liegen, dass die Aussage nicht präzise genug formuliert wurde und es besser gewesen wäre, so etwas wie „DolmetscherInnen sind beim Dolmetschen unsichtbar“ vorzugeben.

Bei den Fragen zu den Dolmetschszenen aus *Charade* (1963) waren die Antworten vorhersehbar, weil Reggie sehr überspitzt dargestellt wurde und es deswegen leicht war, ihr Verhalten zu bewerten. Bei *Lost in Translation* (2003) gestaltete sich diese Aufgabe schwieriger. Die Bewertung wurde vor allem dadurch erschwert, dass die Dolmetscherin aus dem Japanischen ins Englische (in der Umfrage ins Deutsche) dolmetscht und die ZuschauerInnen genauso wie der Protagonist Bob der Dolmetscherin vertrauen müssen. Einige ProbandInnen gaben an, dass auch der kulturelle Hintergrund bei der Analyse der Szene aus *Lost in Translation* (2003) beachtet werden sollte. Diese Anmerkungen sind verständlich, weil die Auslassungen der Dolmetscherin kulturbedingt sein könnten. Bei der Bewertung der Dolmetschszenen aus *The Terminal* (2004) gingen die Ansichten der ProbandInnen schließlich ganz auseinander, was daran liegen könnte, dass Viktor Navorski als Held konzipiert wurde und die befragten SchauspielerInnen in ihm weniger einen Dolmetscher sahen als einen mutigen Menschen mit einer hohen Moral.

Bei der Frage, ob sich ihr Bild von DolmetscherInnen nach dem Ansehen der oben erwähnten Szenen geändert hätte, antwortete die Mehrheit der Befragten mit „nein“. Einige Personen, die mit „ja“ antworteten, merkten an, dass ihr Bild von DolmetscherInnen nach dem Ansehen der Szenen noch besser geworden ist, als es zuvor war. Als Gründe gaben sie an, dass die Szenen ihnen einen Einblick in die Berufssituationen liefern und sie zum Nachdenken anregen würden. Nur eine Person meinte, dass man durch die Szenen den Eindruck bekommt, dass jeder dolmetschen könne.

Bei der letzten Frage sollten die SchauspielerInnen schließlich angeben, ob sich die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film ihrer Meinung nach auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft auswirke. Die Antworten auf diese Frage waren unterschiedlich, wobei sich viele TeilnehmerInnen einig waren, dass die Darstellung eine negative Wirkung auf das Ansehen der DolmetscherInnen hat, was natürlich darauf

zurückgeführt werden kann, dass die gezeigten Szenen aus Komödien stammen und das Dolmetschen in ihnen verzerrt gezeigt wird, weil es zur Erzeugung von Komik innerhalb der Handlung dient. Bei Szenen aus Filmen anderer Genres könnten die Antworten anders ausfallen, was ggf. der Untersuchungsgegenstand weiterer Forschung sein könnte. Einige ProbandInnen meinten, dass ZuschauerInnen klar unterscheiden können, ob etwas ein Klischee ist oder nicht, und sich die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen keinesfalls auf das Aussehen dieser Berufsgruppe in der Realität auswirken kann.

Natürlich können die Ergebnisse meiner Befragung aufgrund der kleinen Gesamtpopulation nicht auf alle SchauspielerInnen verallgemeinert werden, dazu müsste es weitere Untersuchungen geben. Was sich aber sagen lässt, ist, dass durch die Untersuchung sichtbar wurde, dass Filme zwar einen Einfluss auf ZuschauerInnen haben, dieser Einfluss aber nicht so stark ist, wie es in der Forschungsliteratur in Kapitel 3 angenommen wurde. Die ZuschauerInnen können Fiktion und Realität klar voneinander unterscheiden. Auch scheinen sie sich mit DolmetscherInnen und dem DolmetscherInnenberuf auszukennen, was aber daran liegen könnte, dass die Mehrheit der Befragten (19 Personen/55,9 Prozent) angaben, einen Dolmetscher/eine Dolmetscherin zu kennen. Auch könnte das positive Bild von DolmetscherInnen bei diesen 34 befragten SchauspielerInnen von der Tatsache herrühren, dass nur Personen meine Umfrage beantworteten, die an dem Thema „Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen“ interessiert waren.

7. Schlusswort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen in Komödien und der Wirkung dieser Darstellung auf die ZuschauerInnen und auf das Ansehen von DolmetscherInnen in der Realität. In diesem Zusammenhang wurden die Figuren der DolmetscherInnen in den Filmen *Charade* (1963), *Lost in Translation* (2003) und *The Terminal* (2004) einer Analyse unterzogen und die Dolmetschszenen in diesen Filmen wurden untersucht. Im Anschluss wurde eine Befragung unter SchauspielerInnen durchgeführt, um die Wirkung der Dolmetschszenen auf das Bild der DolmetscherInnen unter den ZuschauerInnen zu beleuchten. Das Ziel der Studie war es, herauszufinden, ob das Bild, das SchauspielerInnen von DolmetscherInnen haben, durch die in Filmen dargestellten fiktiven DolmetscherInnen beeinflusst wird oder ob den SchauspielerInnen klar ist, dass Filme kein realistisches Bild von DolmetscherInnen zeichnen. Da die Wirkung der fiktiven DolmetscherInnen auf das Publikum noch relativ wenig erforscht ist, soll die im Rahmen dieser Masterarbeit durchgeführte Rezipientenstudie ein erstes Bild zu diesem Forschungsgegenstand liefern und einen Trend in der Gesellschaft aufzeigen, der jedoch in weiteren Untersuchungen genauer erforscht werden müsste.

Bibliographie

AIIC (2015). „Code of Professional Ethics.“ <http://aiic.net/page/6724> [15.02.2016].

Andres, Dörte (2008). *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat*. München: Meidenbauer.

Andres, Dörte (2009). Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung. In: Schütz, Stephan (Hg.) *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, 11-24. http://www.daad.ru/wort/wort2009/Andres_Dometscher_in_fiktionalen_Werken.pdf [23.06.2016]

Andres, Claudia (2011). „Übersetze das alles, Wort für Wort!“ *Analyse der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten*. Diplomarbeit. Karl-Franzens-Universität Graz.

Anderson, R. Bruce W. (1976). Perspectives on the Role of Interpreter. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam (Hg.) (2002) *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 208-217.

Bahadır, Şebnem (2007). *Verknüpfungen und Verschiebungen. Dolmetscherin, Dolmetschforscherin, Dolmetschausbilderin*. Berlin: Frank&Timme.

Baker-Shenk, Charlotte (1992). The Interpreter: Machine, Advocate, or Ally? In: Plant-Moeller, Jean (Hg.) *Expanding Horizons*. Silver Spring, MD: RID Publications, 119-140.

Baranowski, Monika (2009). *Professionalität von Berufsdolmetschern in Spielfilmen*. Masterarbeit, Universität Wien.

BDÜ (2014). „Berufs- und Ehrenordnung.“ http://www.bdue.de/fileadmin/files/PDF/Statuten/BDUe_BEO.pdf [21.02.2016]

Beck, Dorothea (2007). *Image und Status von Dolmetschern*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Berger, Lisa Carina (2012). *Dolmetscher aus Laiensicht: Image, Status und Prestige einer Berufsgruppe*. Masterarbeit, Universität Wien.

Bernsdorf, Wilhelm (²1969). *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Bienk, Alice (³2010). *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.

Borcholte, Andreas (2004). „Lost in Translation.“ Traumschiff Tokio.“ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/lost-in-translation-traumschiff-tokio-a-280953.html> [27.11.2016].

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen (2002). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.

Boulding, Kenneth E. (1958). *Die neuen Leitbilder*. Düsseldorf: Econ-Verlag.

Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin (1997). Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Therese (Hg.) *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Discussions 4), 1-29.

Chesterman, Andrew (1997). Ethics of Translation. In: Snell-Hornby, Mary/Jettmarová, Zuzana/Kaindl, Klaus (Hg.) *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147-160.

Chesterman, Andrew (2001). Proposal for a Hieronymic Oath. *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 7:2, 139-154.

Cooke, Michael S. (2009). Interpreter ethics versus customary law. In: Hale, Sandra/Ozolins, Uldis/Stern, Ludmila (Hg.) *The Critical Link 5. Quality in interpreting - a shared responsibility*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 85-97.

Cronin, Michael (2009). *Translation Goes to the Movies*. London/New York: Routledge.

Dahrendorf, Ralf (²1969). Sozialer Status. In: Bernsdorf, Wilhelm (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1010-1012.

Devoucoux, Daniel (2007). *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*. Bielefeld: transcript Verlag.

Dölling, Johannes (2009). „Einführung 1: Grundlagen der Bedeutungsvariationen.“ <http://home.uni-leipzig.de/doelling/veranstaltungen/bedeutvariati1.pdf> [21.11.2016].

Dwyer, Tessa (2005). Universally Speaking: Lost in Translation and Polyglot Cinema. *Linguistica Antverpiensia*, Vol. 4, 2005, 295-310.

Eder, Jens (2014). *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Endruweit, Günter/Trommsdorff, Gisela/Burzan, Nicole (2014). *Wörterbuch der Soziologie*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft.

Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Fenner, Dagmar (2010). *Einführung in die angewandte Ethik*. Tübingen: Francke.

Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Stäheli, Urs/ Weicher, Christoph/Wienold, Hanns (2011). *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Gast, Wolfgang (1993). *Film und Literatur: Analyse, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.

Görner, Jan. „Kritik der FILMSTARTS.de-Redaktion. Charade.“ <http://www.filmstarts.de/kritiken/4711/kritik.html> [27.11.2016].

Gotto, Lisa (2013). Komödie. In: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/ Weber, Nicola Valeska. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 67-85.

Grothe, Michael (2009). *Macht, Einfluss und Normenverschiebungen in Filmteams. Erklärungen für die besondere Stellung von Filmschauspielern*. Bachelorarbeit, Universität Bielefeld.

Hartmann, Heinz (2011). Macht. In: Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Stäheli, Urs/ Weicher, Christoph/Wienold, Hanns (Hg.) *Lexikon*

zur Soziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 415 - 416.

Hasselmann, Silke (2016). „Die Macht der Dolmetscher.“ http://www.deutschlandfunk.de/fluechtlinge-die-macht-der-dolmetscher.862.de.html?dram:article_id=343207 [07.02.2017].

Hebenstreit, Gernot/Marics, Alexandra (2015). Lernmodul 5: Berufsethik und Professionalität. In: UNHCR Österreich (Hg.) Trainingshandbuch für DolmetscherInnen im Asylverfahren. Linz: TRAUNER, 72-80. Auch online: http://www.unhcr.at/fileadmin/user_upload/Trainingshandbuch_fuer_DolmetscherInnen_im_Asylverfahren.pdf [12.02.2016].

Heller, Heinz-B./Steinle, Matthias (2005). Einleitung. In: Heller, Heinz-B./Steinle, Matthias (Hg.) *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart: Reclam, 11-23.

Hoza, Jack (2003). Toward an Interpreter Sensibility: Three Levels of Ethical Analysis and a Comprehensive Model of Ethical Decision-Making for Interpreters. *Journal of Interpretation* 2003, 1-48.

Inghilleri, Moira (2012). *Interpreting Justice: Ethics, Politics and Language*. London/New York: Routledge.

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, Larisa (Hg.) *Translationskultur — ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank&Timme, 307-333.

Kaindl, Klaus (2010). Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung. In: Sommerfeld, Beate/Kęsicka, Karolina (Hg.) *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 53-72.

Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (2010). *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT.

Keller, Katrin (2008). *Der Star und seine Nutzer: Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript Verlag.

Kermit, Patrick (2007). Aristotelian ethics and modern professional interpreting. In: Wadensjö, Cecilia/Englund Dimitrova, Birgitta/Nilsson, Anna-Lena (Hg.) *The Critical Link 4. Professionalisation of interpreting in the community*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 241-249.

Kidder, Rushworth (1995). *How good people make tough choices: Resolving the dilemmas of ethical living*. New York: Fireside.

Kirst, Virginia (2015). „Die gefährlich große Macht der Asyl-Dolmetscher.“ <https://www.welt.de/wirtschaft/article149354382/Die-gefaehrlich-grosse-Macht-der-Asyl-Dolmetscher.html> [07.02.2017].

Kleining, Gerhard (²1969). Image. In: Bernsdorf, Wilhelm (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 444-447.

Klima, Rolf (⁵2011a). image. In: Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Stäheli, Urs/ Weicher, Christoph/Wienold, Hanns (Hg.) *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 295.

Klima, Rolf (⁵2011b). Prestige. In: Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Stäheli, Urs/ Weicher, Christoph/Wienold, Hanns (Hg.) *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 524.

Kluth, Heinz (1957). *Sozialprestige und sozialer Status*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Kondo, Masaomi (1988). Japanese Interpreters in their Socio-Cultural Context. *Meta: Translators' Journal*, 33(1), 70-78.

Korff, Wilhelm (1966). *Ehre, Prestige, Gewissen*. Köln: J.P. Baches Verlag.

Krivanec, Johanna (2005). Der Weltschmerz des Simultandolmetschers und das Gelingen der Kommunikation. Abdelkebir Khatibis Un été à Stockholm. In: Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (2005). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen*

als literarische Geschöpfe. Wien: LIT, 41-48.

Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/ Weber, Nicola Valeska (2013). Genretheorien und Genrekonzepte. In: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/ Weber, Nicola Valeska. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 1-36.

Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (2005). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT.

Kurz, Ingrid/Rennert, Sylvie (2005). Wandernde zwischen Sprachen und Welten. Liselotte Marshalls Die Verlorene Sprache. In: Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hg.) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT, 23-30.

Kurz, Ingrid (2007). The fictional interpreter. In: Pöchhacker, Franz/Jakobsen, Arnt Lykke/ Meer, Inger M. (Hg.) *Interpreting Studies and Beyond: A Tribute to Miriam Shlesinger*. Copenhagen: Samfundslitteratur Press, 277-289.

Kurz, Ingrid (2008). Dichtung und Wahrheit: Dolmetscher als literarische Geschöpfe. In: Herde, Dietmar/Mayer, Felix (Hg.) *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. München: SH-Verlag, 137-145.

Kurz, Ingrid (2010). „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten?“ Dolmetscher wider Willen. Kurt Vonneguts Der arme Dolmetscher und Todd Hasak-Lowys The Task of This Translator. In: Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (Hg.) *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT, 201-208.

Lamnek, Siegfried (2000a). Prestige. In: Reinhold, Gerd/Lamnek, Siegfried/Becker, Helga (Hg.) *Soziologie-Lexikon*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 506-508.

Lamnek, Siegfried (2000b). Status. In: Reinhold, Gerd/Lamnek, Siegfried/Becker, Helga (Hg.) *Soziologie-Lexikon*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 649-650.

Leinonen, Satu (2007). Professional stocks of interactional knowledge in the interpreter's profession. In: Wadensjö, Cecilia/Englund Dimitrova, Birgitta/Nilsson, Anna-Lena (Hg.) *The*

Critical Link 4. Professionalisation of interpreting in the community. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 227-240.

Lisson, Frank (2014). *Humor: Warum wir lachen.* Springer: Zu Klampen.

Mikos, Lothar (2008). *Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.

Mokosch, Sabrina (2012). *SprachkünstlerInnen oder Hilfskräfte? Prestige, Status und Image von DolmetscherInnen.* Masterarbeit: Universität Wien.

Morascher, Arnold (2004). *The Good, the Bad and the Ugly. Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen.* Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz.

Neale, Stephen (2000). *Genre and Hollywood.* London: Routledge.

Nicodemus, Katja (2004). „Kino ist meine Teufelsaustreibung.“ <http://www.zeit.de/2004/36/InterviewSpielberg/komplettansicht> [28.11.2016].

Nida-Rümelin, Julian (2005): Theoretische und angewandte Ethik: Paradigmen, Begründungen, Bereiche. In: Nida-Rümelin, Julian (Hg.) *Angewandte Ethik. Die Bereichsethiken und ihre theoretische Fundierung: Ein Handbuch.* Stuttgart: Kröner, 2-87.

Pieper, Annemarie (2007). *Einführung in die Ethik.* Tübingen: Francke.

Pöllabauer, Sonja (2005). *I don't understand your English, Miss: Dolmetschen bei Asylanörungen.* Tübingen: Narr.

ÖVGD (2016). „Berufs- und Ehrenkodex.“ http://www.gerichtsdolmetscher.at/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=63&lang=de [19.11.2016]

Pöhhacker, Franz. (2000). *Dolmetschen. Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen.* Tübingen: Stauffenburg.

Prunč, Erich (2005). Zwischen Welten und Werten. Identitätskonstruktionen in Ward Justs *The Translator.* In: Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hg.) *Wortklauber, Sinnverdreher,*

Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe. Wien: LIT, 153-163.

Prunč, Erich (2008). Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: Schippe, Larisa (Hg.) *Translationskultur — ein innovatives und produktives Konzept.* Berlin: Frank&Timme, 19-41.

Prunč, Erich (³2012). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht.* Berlin: Frank&Timme.

Reinhold, Gerd/Lamnek, Siegfried/Becker, Helga (Hg.)(⁴2000). *Soziologie-Lexikon.* München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Rich, Motoko (2003). "What Else Was Lost in Translation." The New York Times, Sept. 21, Section 9, 1. http://www.nytimes.com/2003/09/21/style/what-else-was-lost-in-translation.html?_r=0 [19.09.2016].

Rössel, Jörg (³2014a). Prestige. In: Endruweit, Günter/Trommsdorff, Gisela/Burzan, Nicole (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie.* Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 364-366.

Rössel, Jörg (³2014b). Status. In: Endruweit, Günter/Trommsdorff, Gisela/Burzan, Nicole (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie.* Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 517-518.

Roy, Cynthia B. (1993). The Problem with Definitions, Descriptions, and the Role Metaphors of Interpreters. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam (Hg.) (2002) *The Interpreting Studies Reader.* London/New York: Routledge, 344-353.

Rudvin, Mette (2007). Professionalism and Ethics in Community Interpreting: The Impact of Individualist versus Collective Group Identity. *Interpreting* 9:1, 47-69.

Sahner, Heinz (³2014). Macht. In: Endruweit, Günter/Trommsdorff, Gisela/Burzan, Nicole (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie.* Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 278-279.

Samdahl, Erik (2004). „The Terminal Movie Review.“ <http://www.filmjabber.com/movie-reviews/the-terminal.html> [27.11.2016].

Schlögl, Marianne Sophie (2013). *Die Darstellung von DolmetscherInnen in der Literatur*

und ihren filmischen Adaptionen. Masterarbeit, Universität Wien.

Stammer, Otto (²1969). Macht. In: Bernsdorf, Wilhelm (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 650-653.

Strümper-Krobb, Sabine (2009). *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur*. Berlin: WEIDLER Buchverlag.

Strümper-Krobb, Sabine (2010). „...seeing that two things, all unconnected, are connected“. John Crowleys The Translator. In: Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (Hg.) *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: LIT, 37-45.

Slatyer, Helen/Chesher, Terry (2007). Talking about accuracy: Interpreters' understanding of a key principle of professional ethics. In: Pöchhacker, Franz/Jakobsen, Arnt Lykke/Mees, Inger M. (Hg.) *Interpreting Studies and Beyond: A Tribute to Miriam Shlesinger*. Copenhagen: Samfundslitteratur Press, 139-152.

Svalastoga, Kaare (²1969). Prestige. In: Bernsdorf, Wilhelm (Hg.) *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 837-840.

Treiman, Donald J. (1977). *Occupational Prestige in Comparative Perspective*. New York [u.a.]: Academic Press.

Turner, Graham H. (2007). Professionalisation of interpreting with the community. Refining the model. In: Wadensjö, Cecilia/Englund Dimitrova, Birgitta/Nilsson, Anna-Lena (Hg.) *The Critical Link 4. Professionalisation of interpreting in the community*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 181-192.

Weidenfeld, Dieter (1959). *Der Schauspieler in der Gesellschaft: Beitrag zur Soziologie des Schauspielers*. Köln, Berlin: Deutscher Ärzte Verlag.

Zankl, Eva (2007). „Die Familie Rothschild und ihr Wirken im Mostviertel.“ http://www.eisenstrasse.info/fileadmin/images/forschungsarbeiten/hbl2007_rothschild.pdf [13.02.2017].

Zeller, Christa Maria (1984). *Ursachen und Auswirkungen der Feminisierung im Dolmetsch/Übersetzerstudium und -beruf*. Diplomarbeit, Universität Wien.

Filme

Coppola, Sofia (2003). *Lost in Translation*. Drehbuch: Coppola, Sofia. USA/Japan: Focus Features. Fassung: DVD. Constantin Film.

Donen, Stanley (1963). *Charade*. Drehbuch: Stone, Peter. USA: Universal. Fassung: DVD. FNM.

Spielberg, Steven (2004). *The Terminal*. Drehbuch: Gervasi, Sacha/Nathanson, Jeff. USA: Dreamworks Pictures. Fassung: DVD. Dreamworks Home Entertainment.

Anhang

Fragebogen

Umfrage zum Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen

Sehr geehrte Damen und Herren,

vielen Dank für Ihr Interesse an dieser Umfrage zum Verhalten von DolmetscherInnen in Filmen.

Die Umfrage besteht aus drei Teilen: Im ersten und zweiten Teil werden Ihnen Fragen zum typischen Verhalten von DolmetscherInnen gestellt. Im dritten Teil werden Sie gebeten, anhand von drei Filmszenen das Verhalten von DolmetscherInnen einzuschätzen. Die Umfrage dauert ca. 20-25 Minuten.

Diese Umfrage ist anonym und alle Daten werden ausschließlich für diese Studie verwendet.

Vielen Danke für Ihre Teilnahme!

1

Was fällt Ihnen spontan zum Beruf des Dolmetschers/der Dolmetscherin ein? - optional



Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

2

*

Haben Sie ein eher positives oder ein eher negatives Bild von DolmetscherInnen?

☐

positiv

☐

negativ

☐

weiß nicht

☐

Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

3

*

Wie sehen für Sie typische DolmetscherInnen aus? Geschlecht:

☐

männlich

☐

weiblich

☐

keine genaue Vorstellung

4

*

Wie sehen für Sie typische DolmetscherInnen aus? Alter:

☐

eher jung

☐

mittleres Alter

☐

eher alt

☐

keine genaue Vorstellung

5

*

In welchem Umfeld arbeiten DolmetscherInnen?

☐

keine genaue Vorstellung

☐

Im Umfeld:

Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Haben DolmetscherInnen eine Ausbildung?

☐ Universität
☐ Fachhochschule
☐ Lehre
☐ keine Ausbildung
☐ andere

Welches Ansehen haben DolmetscherInnen im Vergleich zu SchauspielerInnen in der Gesellschaft?

☐ höher
☐ niedriger
☐ gleich

Verhalten von DolmetscherInnen: Was denken Sie, wie sollten sich DolmetscherInnen bei ihrer Arbeit verhalten?

	stimme voll zu	stimme eher zu	stimme eher nicht zu	stimme gar nicht zu
1. Sie dürfen Redundanzen, Wiederholungen, etc. auslassen.	☐	☐	☐	☐
2. Sie dürfen nicht ins Gespräch eingreifen. (Ratschläge erteilen, Bemerkungen machen, Kritik üben etc.)	☐	☐	☐	☐
3. Sie dürfen vertrauliche Informationen weitergeben.	☐	☐	☐	☐
4. Sie sind beim Dolmetschen kreativ.	☐	☐	☐	☐
5. Sie sollen für ihre Auftraggeber Partei ergreifen.	☐	☐	☐	☐
6. Sie sollten möglichst präsent sein.	☐	☐	☐	☐
7. Sie dürfen nichts weglassen, auch wenn sie den Ansichten der Gesprächsparteien nicht zustimmen.	☐	☐	☐	☐

Filmszenen: Im Folgenden werden Ihnen Szenen aus drei Filmen gezeigt. Bewerten Sie bitte, wie die DolmetscherInnen in den kurzen Filmszenen auf Sie wirken und ob sie sich Ihrer Meinung nach so verhalten, wie es DolmetscherInnen tun sollten. Falls Ihnen zum Verhalten der DolmetscherInnen noch etwas einfällt, nutzen Sie bitte die Möglichkeit, Anmerkungen zu hinterlassen.

Der erste Filmausschnitt kommt aus dem Film "Charade":

Charade: Wirkt die Dolmetscherin professionell?

Charade_Szene in der Dolmetschkabine

☐

ja

☐

nein

☐

Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

Charade: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?

Charade_Szene in der Dolmetschkabine

☐

ja

☐

nein

☐

Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

Charade: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?



☐ ja
 ☐ nein
 ☐ Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?
 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Im Folgenden wird Ihnen eine Szene aus dem Film "Lost in Translation" gezeigt:

Lost in Translation: Wirkt die Dolmetscherin professionell?



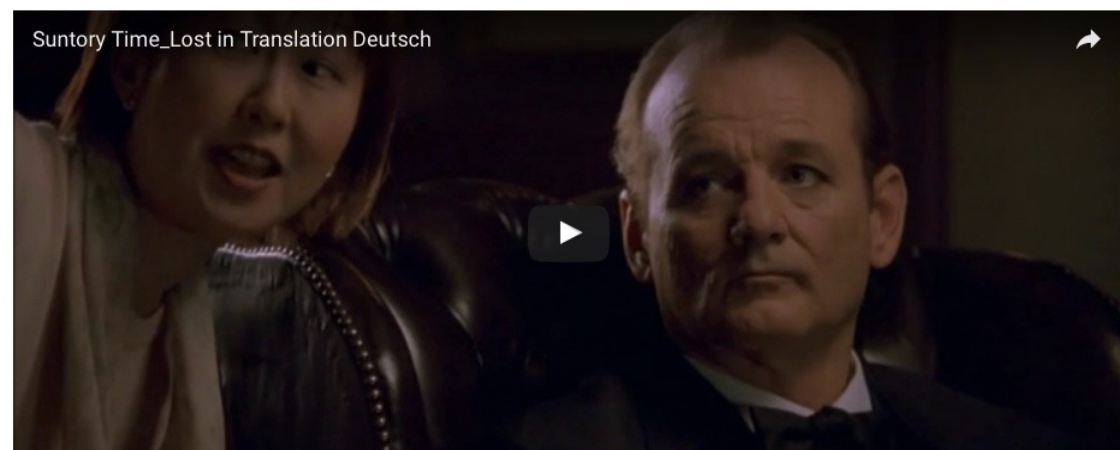
☐ ja
 ☐ nein
 ☐ Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?
 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Lost in Translation: Handelt die Dolmetscherin im eigenen Interesse?



☐ ja
 ☐ nein
 ☐ Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?
 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Lost in Translation: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?



☐ ja
 ☐ nein
 ☐ Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?
 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Unten folgt eine Szene aus dem Film "Terminal":

Terminal: Wirkt der Dolmetscher professionell?☐

ja

☐

nein

☐

Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

Terminal: Handelt der Dolmetscher im eigenen Interesse?☐

ja

☐

nein

☐

Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

17



Terminal: Könnten sich DolmetscherInnen in der Realität so verhalten?


☐ ja

☐ nein

☐ Möchten Sie hierzu noch etwas anmerken?

 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

18



Hat sich Ihr Bild vom DolmetscherInnenberuf nach dem Ansehen der gezeigten Szenen verändert?

☐ ja

☐ nein

19

Hat sich Ihr Bild vom DolmetscherInnenberuf nach dem Ansehen der gezeigten Szenen verändert? Wenn ja, wie? - optional

 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

20



Was denken Sie als Schauspieler/SchauspielerIn, wie wirkt sich die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft aus?

 Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

21



Persönliche Daten: Wie alt sind Sie?

 Geben Sie eine Zahl ein.

22

**Persönliche Daten: Welches Geschlecht haben Sie?**

☐ weiblich ☐ männlich ☐ anderes/keine Angabe

23

**Kennen Sie in Ihrem näheren Umfeld jemanden, der/die als Dolmetscher/Dolmetscherin arbeitet oder Dolmetschen studiert? (Familienmitglieder, Freunde, Bekannte)**

☐ ja ☐ nein

24

Haben Sie noch Anmerkungen zu dieser Umfrage? - optional

Geben Sie hier Ihre Antwort ein.

Herzlichen Dank für Ihre Zeit und Unterstützung!

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der wenig erforschten Thematik der Darstellung von DolmetscherInnen in Filme und deren Wirkung auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft. Im Rahmen dieser Arbeit wurde anhand der drei Filme *Charade* (1963), *Lost in Translation* (2003) und *The Terminal* (2004), die dem Genre der Komödie angehören, die Funktion des Dolmetschens und der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin innerhalb der Narration untersucht und das Verhalten der fiktiven DolmetscherInnen mit den berufsethischen Prinzipien, die von den Dolmetscherverbänden festgelegt wurden, verglichen. Im Anschluss darauf wurde eine Rezipientenstudie entworfen, die unter (angehenden) SchauspielerInnen durchgeführt wurde. Im Rahmen dieser Studie sollte herausgefunden werden, was SchauspielerInnen über DolmetscherInnen denken und ob sie der Meinung sind, dass die Darstellung von DolmetscherInnen im Medium Film einen Einfluss auf das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Gesellschaft hat.

Die Ergebnisse aus der Studie zeigen, dass die SchauspielerInnen, die an der Umfrage teilnahmen, ein positives Bild von DolmetscherInnen haben, sich der Typisierung und Stereotypisierung der fiktiven DolmetscherInnen bewusst sind und sich nicht durch das Verhalten der fiktiven DolmetscherInnen in den Dolmetschszenen der Filme beeinflussen lassen. Die Ansichten zu der Frage, ob die fiktiven DolmetscherInnen das Ansehen dieser Berufsgruppe in der Realität beeinflussen, gingen bei den ProbandInnen auseinander.

Schließlich muss gesagt werden, dass die im Rahmen der Studie gelieferten Ergebnisse nur einen Trend in der Gesellschaft zeigen. Es bedarf weiterer Forschung in diesem Bereich, um ein differenzierteres Bild von der Wirkung der filmischen DolmetscherInnen auf das Image und Ansehen dieser Berufsgruppe in der Realität zu liefern.

Abstract (Englisch)

This paper discusses the little studied topic of the depiction of interpreters in movies and its impact on the reputation of this occupational group in society. This paper outlines the function of interpretation and the film figure of the interpreter within the narration of the three comedy movies *Charade* (1963), *Lost in Translation* (2003) and *The Terminal* (2004), and compares the behavior of the fictional interpreters to the principles of professional ethics that are set by interpreters' associations. A study was developed afterwards which was carried out among (future) actors and actresses. The study set out to examine what actors and actresses think about interpreters and to see whether they think that the depiction of interpreters in movies influences the reputation of this occupational group in society.

The results of the study show that the surveyed actors and actresses think positively about interpreters, are aware of the typification and stereotyping of fictional interpreters, and do not let themselves be influenced by the behavior of the fictional interpreters in the interpreting scenes. The test persons had different opinions about the impact of fictional interpreters on the reputation of interpreters in real life.

The results of this study only show a trend in society. More research should be conducted in order to provide a more differentiated picture of the impact of interpreters as film characters on the image and reputation of this occupational group in society.