



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Eine Typologie humoristischer Dolmetschsituationen in
audiovisuellen Medien“

verfasst von / submitted by

Joachim Faiman, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 070 331 342

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

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Zuallererst möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl danken, der mir, auch wenn es weiß Gott nicht immer leicht mit mir war, unbeirrt und geduldig mit dringend nötigem Feedback und aufmunternden Worten zur Seite gestanden ist.

Ich will mir nicht ausmalen, wie es mir ergangen wäre, wenn es in den Momenten, wo mir meine Zuversicht fast zur Gänze abhanden gekommen ist, nicht immer Menschen gegeben hätte, die mir unbeirrbar und wie selbstverständlich etwas von ihrer Zuversicht schenken wollten. Zu Ihnen gehören meine unvergleichlich liebenswürdige Freundin, meine Eltern und Geschwister, und eine ganze Reihe weiterer Angehöriger und Freund_innen, die ich hoffentlich solange ich lebe nie als selbstverständlich ansehen werde. Mir scheint, als wäre ohne sie bis heute nicht ein einziger Satz in diesem Dokument vollendet.

Ich danke außerdem Bob und Puppe dafür, dass sie es während all der Schmuseattacken fast durchgehend verabsäumt haben, auf dieser vermaledeiten Tastatur herumzut trampeln, die meinen Fingern doch kaum vergleichbaren Komfort bieten kann, wie ihr Fell. Es fällt mir schwer, ihnen in diesem Punkt zu widersprechen.

Inhalt

Einleitung	7
1. Mimesis	10
1.1 Einleitend.....	10
1.1.1 Mimesis als Nachahmung der Natur: Plato's Politeia	11
1.1.2 Mimesis als Nachahmung des menschlichen Handelns: Aristoteles' Poetik.....	14
1.1.3 Das 3 Phasen Modell von Paul Ricoeur.....	16
1.2. Mimesis als Konzept in der Translationswissenschaft	24
1.2.1 Ricoeur, Translation und Mimesis.....	24
1.2.2 Klaus Kaendl: „The remaking of the translator's reality“	25
1.2.3. Thomas O Beebee: „Transmesis“	26
1.3. Zusammenfassend	27
2. Humor.....	28
2.1.1 Die soziale Dimension: Superiority Theory	28
2.1.2 Die psycho-physiologische Dimension: Relief/Release Theory.....	30
2.1.3 Die kognitive Dimension: Incongruity Theory	32
2.2 Typologien von Humor	35
2.2.1 Arthur Asa Berger's „Morphology of the Joke-Tale“	35
2.2.2 Humor in Fernsehwerbungen.....	36
2.2.3 Humor in Sitcoms	37
2.3 Humor in der Translationswissenschaft	38
2.4 Zusammenfassend	40
3. Forschungsüberblick Transfiction.....	41
3.1 Fiktive Translation als Quelle für die Translationswissenschaft.....	41

3.2 Macht.....	42
3.3 Neutralität und Loyalität.....	45
3.4 Identität und Heimatlosigkeit	49
3.5 Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung TranslatorIn-AutorIn	51
3.6 Fiktive Dolmetscher_innen und Humor	54
4. Eine Typologie von humoristischen Dolmetschsituationen in audiovisuellen Medien	62
4.1 Einleitend.....	62
4.2 Die Typologie	64
4.2.1 Typ 1: Persönliches Scheitern an der Dolmetschung.	64
4.2.2 Typ 2: Fremde Menschen, die sind lustig.	75
4.2.3 Typ 3: Machtverhältnisse und Manipulation	82
4.2.4 Typ 4: Hidden in plain speech	90
4.2.5 Typ 5: Ja, wer spricht denn da?	100
4.2.6 Typ 6: Dolmetschen als Mensch und Maschine.	106
5. Conclusio.....	116
Quellenverzeichnis	120

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jen ist zwar noch damit davongekommen, ein Triumph sieht aber anders aus. (The IT Crowd 2010/0:23:01)	67
Abb. 2: Del Boy (rechts) marschiert selbstbewusst Richtung Anna, Rodney (links) ahnt bereits, wie das wohl enden wird. (Only Fools and Horses 1986/ 0:01:59)	69
Abb. 3: Mit beiden Armen wie ein Hühnchen wackeln bedeutet: "50%", für "100%" müssen die Beine auch mitwackeln. Bei der Ankündigung, dass in der Kantine ein halbes Huhn um 25% reduziert sein wird, ist der kecke Dolmetscher jedoch mit seinem Latein am Ende. (The Sketch Show 2001/ 0:12:32).....	78
Abb. 4: Kim (rechts) kriegt den ersten Kuss ihrer Angebeteten, während Guillaume ungläubig aus dem Bus starrt. (Sugar Rush 2005/0:23:06)	85
Abb. 5: Jacob (links) möchte am liebsten wieder an die Tagesordnung übergehen, Luis (rechts) und Max (mitte) sehen das eher gelassen (Don't Shoot the Messenger 2017/ 0:03:34). ...	96
Abb. 6: "You are the true love of my life, my love, my love". Edmund Blackadder (links) ist von den Worten des fremden Spaniers (rechts) sichtlich verwirrt. Die Infanta schmachtet einstweilen im Bildhintergrund. (The Black Adder 1983/0:10:50)	101
Abb. 7: Louis (links) dolmetscht, Wendy (rechts) überlegt, und Ally (hinten) fühlt sich wie im falschen Film. (The Middlmean 2008/ 0:35:56)	102
Abb. 8: Die Kopfhörer hat Reggie abgenommen, und möglicherweise deshalb auf das Mikrofon vergessen. (Charade 1963/ 1:28:07).....	103
Abb. 9: Ein verächtliches "Hah!" wandert samt aufgestützten Ellenbogen von einem Charakter zum nächsten, wie eine La Ola im Stadion. (I Love Lucy 1956/ 0:22:26)	108

Einleitung

Als Dirk Delabastita und Rainier Grutman 2005 *Fictionalising Translation and Multilingualism* herausbrachten, steckte die Forschung zu fiktionalen Übersetzer_innen und Dolmetscher_innen noch in vielerlei Hinsicht in den Kinderschuhen; es handelte sich schließlich um die erste Sammlung an Arbeiten zu diesem Thema. Doch bereits damals wurde in der Einleitung eine höchst interessante Frage gestellt:

It seems worthwhile to raise the question if it would be possible to construct a ‘grammar’ or a ‘matrix’ of typical multilingual or translation-based plots. Without committing ourselves to a firmly affirmative answer to this question, and not having the space to develop the theme in its daunting complexity, we do want to suggest that the use of multilingualism and interlinguistic situations is perfectly consistent with a number of basic narrative principles, such as conflict, character configuration, spatial opposition, mimesis, and suspense management. (Delabastita & Grutman 2005: 24)

Ein solches Projekt wurde meines Wissens bis heute nicht angestoßen, was sicher mit der „einschüchternden Komplexität“ eines solchen Unterfangens zusammenhängt. Doch Delabastita und Grutman liefern gleich selbst eine Möglichkeit, die Aufgabe etwas machbarer gestalten, indem sie anmerken, dass Multilingualismus und Translation unter anderem gut dafür geeignet sind, Humor zu erzeugen. Die folgende Arbeit setzt sich also zum Ziel, zumindest einen kleinen Teil dieser von Delabastita und Grutman erdachten „Matrix“ Wirklichkeit werden zu lassen. Da Dolmetschen in aller Regel ein Prozess in Echtzeit ist, bei dem zumeist zwischen allen Beteiligten Hör- und auch Sichtkontakt bestehen muss, ergibt es Sinn, sich zumindest für diesen ersten Versuch einer Typologie auf audiovisuelle Medien zu konzentrieren.

Es soll also den konkreten Fragen nachgegangen: Wie werden humoristische Dolmetschsituationen in audiovisuellen Erzählungen konstruiert? In welchen Spezifika von Dolmetschsituationen liegt humoristisches Potential? In welche narratorische „Typen“ lässt sich dieser auf Dolmetschen fußende Humor sinnvoll einteilen? Und schließlich, welche translationswissenschaftlichen Erkenntnisse lassen sich aus den gefundenen Gesetzmäßigkeiten gewinnen?

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird das Konzept der Mimesis, ausgehend von den beiden grundlegenden Positionen von Plato und Aristoteles, dargelegt. Daraufhin wird das 3-Phasen Modell von Paul Ricoeur erörtert, welches in der späteren Analyse der Typen schwerpunktmäßig zum Einsatz kommen wird. Außerdem werden einige Arbeiten, die sich bereits der Schnittmenge zwischen Mimesis und Translation gewidmet haben, aufgeführt.

Die zweite wichtige theoretische Grundlage dieser Arbeit ist Humor. Im zweiten Kapitel werden also die drei wichtigsten Theorien erörtert, die zu erklären versuchen, wie Humor überhaupt entsteht, und warum Menschen lachen und gewisse Dinge lustig finden. Anschließend werden drei existente Humor-Typologien, wovon eine dem Humor allgemein, und zwei speziell audiovisuellem Humor gewidmet sind, vorgestellt.

Anschließend wird in einem Kapitel ein Überblick über die aktuelle Transfiction Forschung samt ihrem Entstehen und ihrer Inhalte geboten. Dieser Überblick ist nach gewissen Themen geordnet, die in der Transfiction häufig bearbeitet werden: Macht; Neutralität und Loyalität; Identität und Heimatlosigkeit; Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung Übersetzer-Autor. Abschließend folgt noch ein Unterkapitel, das sich speziell fiktiven Dolmetscher_innen und Humor widmet.

Schließlich wird, nach einer kurzen Vorstellung des Analysemodells und des Korpus, die Typologie präsentiert. Die sechs induktiv ermittelten Typen werden nacheinander, mithilfe repräsentativer Beispiele anhand ihrer narratorischen Merkmale dargelegt, und anschließend aus humortheoretischer und mimetischer Perspektive analysiert. Die mimetische Analyse beinhaltet außerdem die Einarbeitung von existierenden translationswissenschaftlichen Erkenntnissen über die für jeden Typus prägenden Phänomene.

Das Ziel dieser Arbeit ist also, einen Beitrag zu dieser „Matrix“ an translationsbasierten Handlungen zu leisten, und nachzuforschen, welche Rolle diese spezifische Art von Translation in dieser spezifischen Art von Erzählung spielen kann, ob Sprachmittlung zentrale Konflikte beseitigen, erschweren, oder gar verursachen kann, und welche Rolle Dolmetscher_innen in den „mechanics“ humoristischer Plots tatsächlich spielt. Da Humor selbst außerdem höchst spezifischen Regeln zu folgen scheint, ist es lohnend nachzufragen, welche Eigenschaften einer Dolmetschsituation überhaupt auf humoristische Weise bearbeitet werden (können), und welche Erkenntnisse über Dolmetschen sich daraus ableiten lassen.

In dieser Arbeit gilt eine Situation als Dolmetschsituation, wenn in einer Erzählung zumindest zwei Parteien miteinander kommunizieren wollen, und ihnen dabei zumindest eine Partei bei der Überwindung von Sprach-und Kulturbarrieren hilft. Da Humor oft auf Missverständnissen und Irreführungen aufbaut, werden auch fiktionale Situationen mitgezählt, in denen zumindest eine der Parteien oder das Publikum nur davon ausgeht, dass eine solche Dolmetschsituation stattfindet.

1. Mimesis

1.1 Einleitend

Wer manchmal in die Verlegenheit kommt, ein Kind zu einer Kasperltheatervorführung zu begleiten, oder es vielleicht auch nur von einer abzuholen, läuft eigentlich zwangsläufig Gefahr, sich mit einigen der schwierigsten Fragestellungen überhaupt auseinanderzusetzen zu müssen. Sie wissen sicher ganz genau, wovon ich spreche. „Warum wollte das Krokodil den Kasperl fressen? Hat es immer Hunger? Schmeckt ihm das Gewand auch, oder spuckt es das wieder aus?“ Wenn besagtes Kind vielleicht überdurchschnittlich begabt und dank einer Naturdokumentation oder einem Bilderbuch mit einschlägigem Vorwissen bewaffnet ist, könnte bei der Befragung auch erheblich schwereres Geschütz aufgefahren werden: „Das Krokodil schaut ja die ganze Zeit geradeaus, ich dachte, ihre Sichtfeld wäre stark peripher ausgerichtet? Der Handlungsort ist doch eindeutig Mitteleuropa, kann ein Krokodil in gemäßigten Klimazonen denn überleben? Man kann sich dann natürlich irgendwelche Erklärungen einfallen lassen, beispielsweise, dass das Krokodil im Sommerurlaub, und dank eines operativen Eingriffs außerordentlich sehbegabt ist. Oder man wagt tollkühn den Sprung in die Metaebenen: „Aber das ist doch gar kein echtes Krokodil. Es ist ja nur eine Puppe.“

Was genau bedeutet das, „nicht echt“? Ist das Krokodil innerhalb in Wirklichkeit der geniale neue Roboter von Boston Dynamics, oder ein verkleideter Kurzkopfgleitbeutler? Nehmen wir an, jemand fertigte aus dem Kadaver eines überschaubar großen Sumpfkrokodils¹ eine Handpuppe – wäre dieses Krokodil, das Kasperl und seine Freunde mit Haut und Haaren fressen will, nun echt? Und was, wenn jemand statt einem ausgestopften ein lebendiges Sumpfkrokodil in die Höhe hielte? An der „Echtheit“ des Krokodils ändert das alles selbstverständlich nichts. Es ist weder echt, noch unecht, sondern *mimetisch*. Man mag solchen Gedanken wenig Bedeutung beimessen, und denken, dass sie sich von selbst verflüchtigen, sobald die eigenen oder fremden Kinder etwas älter geworden sind. Aber wenn wir beispielsweise über „Mischa“, den persönlichen Dolmetscher des eleganten Diplomaten „Sergei“ sprechen, der in einer Folge der U.S. Sitcom *Friends* auftritt, verhalten sich die Dinge ganz ähnlich wie mit dem Krokodil. Mischa wegen eines

¹ Erwachsene *Osteolemeus tetrapsis* werden mit Schwanz ca. 1,5m lang, handliche Jungtiere müssten sich theoretisch also finden lassen.

Verstoßes gegen die Standesregeln aus der AIIC zu werfen, ist selbstverständlich genauso unmöglich, wie Kasperl samt seinem Prügel wegen Tierquälerei anzuzeigen. Aber innerhalb des Horizonts (siehe 1.1.3, „Mimesis III“) der jeweiligen Darbietungen handelt es sich natürlich um ein echtes Krokodil und einen echten Dolmetscher, und vor allem: Zwischen jenem Krokodil auf der Urania-Puppenbühne, und diesem im Tiergarten Schönbrunn, zwischen jenem Dolmetscher an der Seite von Vladimir Putin und diesem auf einem Filmset neben Schauspielerin Lisa Kudrow besteht ein Zusammenhang, und dieser Zusammenhang heißt Mimesis.

Mimesis ist eines dieser Worte, die gerade Translator_innen allzu vertraut sind: Es lässt sich nicht allzu einfach übersetzen. Matthew Potolsky führt, um genau diesen Punkt zu illustrieren, eine stattliche Liste an Begriffen auf mit denen „Mimesis“ ins Englische übertragen wurde: „emulation, mimicry, dissimulation, doubling, theatricality, realism, identification, correspondence, depiction, verisimilitude, resemblance“. Immerhin liefert er aber auch gleich eine eigene, knappe und elegante Definition: „Most often (but inadequately) translated from the Greek as „imitation“, mimesis describes the relationship between artistic images and reality“. (Potolsky 2006: 3) Roger Fowler fasst die gängigste literaturwissenschaftliche Sichtweise folgendermaßen zusammen: „...a constructive process in which an appearance of reality is created or a universal interpretation of reality is formed“. (Fowler 1991:15) Dass sich dieser Prozess je nach Kunstform, Genre, Genre und Werk unterscheidet ist ziemlich unstrittig, doch daran, wie diese Prozesse allgemein zu bewerten sind scheiden sich die Geister. Im Wesentlichen geht dies auf zwei Denkweisen aus der Antike zurück: Jene von Plato, der den Begriff Mimesis überhaupt erst etablierte, und die seines Schülers Aristoteles. Die Debatte über „Nachahmung“ ist bis heute grundlegend von ihren beiden Theorien geprägt, Potolsky behauptet sogar, dass sich bis ins 20. Jahrhundert kaum jemand die Mühe gemacht hätte, diesen beiden Sichtweisen etwas Substanzielles hinzuzufügen (Potolsky 2006: 5). Sehen wir uns die beiden Standpunkte also etwas genauer an.

1.1.1 Mimesis als Nachahmung der Natur: Plato's Politeia

Plato steht Mimesis insgesamt entschieden argwöhnisch gegenüber, er sieht sie (im Endeffekt) als irrational und potentiell korrumpierend, ein bloßer Abklatsch der Realität, der nicht nur die wahre

Dimension des imitierten Gegenstands vermissen lässt, sondern auch die Konsument_innen dieser Mimesis durch starke, irrationale Emotionen von der Wahrheit(-sfindung) entfernt.

In seinem Dialog *Politeia*, seinem mit Sicherheit berühmtesten Werk, arbeitet er sich im Kontext der Erschaffung eines fiktiven, idealen (bzw. gerechten) Stadtstaats nach und nach an zahlreichen Wechselwirkungen zwischen Mimesis und dem menschlichen (Zusammen-)Leben ab, ehe er zu seinem abwertenden Urteil kommt. Zunächst meint Sokrates (dem wie in vielen andern Werken Platos als fiktionalisierter Version seiner selbst eine zentrale Rolle zukommt), die Wächter eines hypothetischen perfekten Staats könnte durch vorbildhafte Geschichten zum ethisch richtigen Handeln erzogen werden. Das Geschichtenerzählen ist für Plato generell ein effektives pädagogisches Werkzeug: „Oder hast du nicht bemerkt, daß die Nachahmungen, wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewöhnungen und in Natur übergehen, es betreffe nun den Leib oder die Töne oder das Gemüt? (Plato 1971: 2009).

Es muss dazu allerdings auch darauf geachtet werden, dass Kindern nur die „ausgewählten“ Geschichten erzählt, und die unangebrachten „verworfen“ werden (Plato 1971: 157). Ist das schon Zensur, oder noch Jugendschutz? Es ist nicht damit zu rechnen, dass heutige mitteleuropäische Kinder mit Besenstielen bewaffnet Krokodile losgehen, weil sie Vergleichbares im Kasperltheater gesehen haben. Doch erst im Jahr 2017 geriet die britische Kinderserie „Peppa Pig“ in die australischen, und später die internationalen Schlagzeilen, weil in der Folge „Mister Skinny Legs“ Spinnen als allgemein ungefährlich und „Freunde“ dargestellt wurden. Was auf den British Isles Kindern Tierliebe näherbringen kann, bringt sie in Australien unter Umständen ins Krankenhaus². Der Kindersender Nick Jr. Verwies zuerst darauf, dass die Spinne „nicht real“ aussehe, und in einem Kontext mit „anderen sprechenden Tieren“ gezeigt werde. Genau wie der terrestrische Sender ABC 2004 nahm aber auch Nick Jr. Letztendlich die Folge aus dem Programm.³

Jedoch hat ein „mimetische Dichter“, der „vorträgt, als wäre er ein anderer“, (Plato 1971: 201f) keinen Platz im idealen Staat, im Gegensatz zu einem „strengeren und minder anmutigen Dichter“, der ausschließlich „des würdigen Mannes Vortrag nachahmend darstellt“ (Plato 1971: 217) nachahmt. In Buch zehn greift Sokrates seine Kritik an Mimesis in umfassenderem Maße wieder auf; das ideale Leben und der ideale Staat werden von Vernunft bestimmt, Mimesis läuft

² In den Jahren 2017-18 wurden in Australien 666 Hospitalisierungen aufgrund von Spinnenbissen registriert. vgl. Murdock (2021)

³ Vgl. Zhou (2017)

dieser aber zuwider. Einer künstlerischen Abbildung fehlt die rationale Wahrheit ihres Vorbilds, sie ist nur ein Schatten der Realität – eine Verbindung zum berühmten Höhlengleichnis in Buch 7. Nur ein Flötenspieler, so Sokrates, weiß wirklich um die Beschaffenheit einer Flöte. Jemand, der eine Flöte nur herstellt, benötigt bereits die Hilfe eines Spielers, kann also eine Meinung zu, nicht aber Wissen über die Flöte haben. Eine gemalte Flöte hingegen sagt uns nichts darüber, was eine Flöte ist oder tut. Wer auf diese Weise eine Flöte Nachahmt, hat über weder Wissen noch Meinung – die mimetische Flöte ist in doppelter Hinsicht von Realität und Wahrheit entfernt.

Des Weiteren stehen nachahmende Künste prinzipiell im Gegensatz zu Vernunft und Philosophie. Alle Dichtung, so Sokrates, ahmt menschliche Handlung nach, und löst im Publikum eine emotionale, und irrationale Reaktion aus. Potolsky zieht hier einen Vergleich der Gegenüberstellung zwischen den Gegenpolen „action and emotion“ in der Tragödie und der Aufteilung „senses and reason“ aus dem Höhlengleichnis in Buch 7 der *Politeia*. Genau wie die Höhlenbewohner_innen sich rein auf ihre Sinneseindrücke verlassen und daher nur Schatten wahrnehmen können, nehmen Rezipient_innen von Tragödien nur die Oberfläche des menschlichen Handelns wahr (Potolsky 2006: 26). Wie auch ein Gemälde nur das Aussehen eines Möbelstücks nachahmt, und nicht darstellen kann, *was es wirklich ist*, kann uns Dichtung nur ein Zerrbild der Menschlichen Existenz vermitteln, und die Bewohner_innen des perfekten Staats werden zunehmend von den eigenen Emotionen statt dem eigenen Verstand beherrscht. Also beschließt Sokrates letztendlich, alle Dichter aus seiner idealen „Republik“ zu verbannen, obgleich er zumindest mancher Dichtung, aus sicherer Entfernung, zumindest Wertschätzung zukommen ließe.

Auf jegliche narrative Kunstform zu verzichten mag mit heutigen Augen reichlich absurd erscheinen, doch viele Argumentationen Platos lassen sich noch heute in Mediendebatten, an denen es im 21. Jahrhundert wahrlich nicht mangelt, noch ausmachen. Statt einer Forderung nach tatsächlicher Zensur, also einem gesetzlichen Verbot gewisser Inhalte, kommt es, mit unterschiedlichem Erfolg, eher zu Boykottaufrufen und Druck auf Medienkonzerne, gewissen Erzeugnissen keinen Platz einzuräumen, was diese Inhalte im Endeffekt wirtschaftlich unrentabel macht. Alleine, dass, oder ob etwas repräsentiert werden darf und soll wird mitunter heiß diskutiert. Auch in der Transfiction-Forschung wird regelmäßig der Vergleich mit der Natur – also der

Translationsrealität angestellt, und, je nachdem, wie nahe die Mimesis der Translations-Realität kommt, gelobt oder getadelt. (vgl. z.B. Wakabyashi 2005, Kolb 2008, Kurz 2014)

1.1.2 Mimesis als Nachahnung des menschlichen Handelns: Aristoteles' Poetik

Aristoteles sieht in Mimesis einen Grundbaustein des menschlichen Wesens, samt eigenen Gesetzmäßigkeiten und Auswirkungen, statt eines bloßen Derivats der eigentlichen Realität. Er widerspricht seinem Lehrmeister Plato, indem er Mimesis für dazu in der Lage hält, quasi-philosophische Erkenntnisse über das menschliche Handeln zu erzeugen, statt diese zu verfälschen. Denn Mimesis bildet nicht nur die physischen Objekte der Natur (und damit auch der Menschen) ab, sondern ihre Prozesse. Schon in seiner Wortwahl betont Aristoteles die Natürlichkeit von Mimesis während Plato („Spiegel“, „Schatten“, „optische Täuschung“) auf ihre Künstlichkeit verweist. Da Menschen laut Aristoteles in Epik und Tragödien besser, in Komödien aber schlechter dargestellt werden, als sie wirklich sind, kann es sich nicht um bloße Nachahmung handeln. Aristoteles trennt also zwischen der Logik des faktischen Gegenstands, und der Logik, die die darstellende Kunst (je nach Gattung!) befolgt.

In der Dichtung selbst kommen zwei Arten von Fehlern vor, eine nämlich kommt aus ihr selbst, eine andere betrifft sie nur äußerlich. Denn wenn der Dichter etwas zum Gegenstand seiner Nachahmung gewählt hat, aus dem sich keine mögliche Handlung ergibt, ist dies ein dichtungsspezifischer Fehler. Wenn aber der Gegenstand seiner Wahl nicht richtig erfasst war, sondern (er zum Beispiel) ein Pferd, das beide rechte Beine zugleich nach vorne wirft, (darstellt,) so ist das ein Fehler entsprechend der jeweiligen Disziplin, zum Beispiel ein Fehler in der Medizin oder irgendeiner anderen Disziplin, nicht aber ein Fehler in der Dichtkunst selbst. (Aristoteles 2008: 37)

Dass Mischa, der uns in „Friends“ als erfahrener und gebildeter Dolmetscher präsentiert wird, höchst unsensibel und übereifrig einen romantischen Moment zwischen Sergei und Phoebe ruiniert, kann durchaus als extrem unglaubwürdig und dadurch als ein Fehler im Sinne Aristoteles' gewertet werden. Ein Fehler in der Dichtkunst, ist es laut Aristoteles aber keinesfalls, denn Phoebe

überredet aufgrund dieser Episode ihre Freundin Monica, zur nächsten Verabredung mitzukommen, und Mischa vom Dazwischenfunken abzuhalten. Und im Zweifelsfall ist es Aristoteles so herum eindeutig lieber: „[...] der Fehler ist weniger gravierend, wenn der Dichter nicht wusste, dass eine Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn seine Zeichnung des Gegenstands unmimetisch ist.“ (Aristoteles 2008: 37)

Nicht nur wie, sondern auch ob eine Darstellung „mimetisch“ ist, lässt sich nach Aristoteles' Verständnis nicht am Vergleich mit der Realität, sondern an der Bewertung der inneren Logik der Darstellung festmachen. Und während Plato in der emotionalen Wirkung mimetischen Darstellung eine Art gefährliches Gift sah, ist sie für Aristoteles wichtiger als (vermeintliche?) Authentizität.

Etwas dichterisch darzustellen, was nicht möglich ist, ist (grundsätzlich) ein Fehler; er ist aber gerechtfertigt, wenn die Dichtung damit das für sie eigentümliche Ziel (..) erreicht, wenn sie auf diese Weise dem betreffenden Teil selbst oder einem anderen Teil eine stärker bewegende Wirkung verschafft. (Aristoteles 2008: 37).

Dass Mischa das verträumten Seufzen Phoebe's „dolmetscht“, bevor deren erster Kuss mit Sergej überhaupt so richtig vorbei ist, ist nicht nur für einen Lacher gut, sondern ist auch der Aufhänger für deren weitere Geschichte. Der betroffene Teil erhält eine stärker bewegende Wirkung, der folgende Teil sogar seine gesamte Existenzgrundlage. Potolsky resümiert, dass es letztlich die menschliche Kognition ist, mit der Aristoteles die Lücke zwischen Mimesis und Rationalität schließt. (Potolsky 2006: 41) Eine Handlung mag den Regeln der Natur zuwiderlaufen, solange die Handlung selbst aber ihren eigenen rationalen schlüssigen Regeln folgt ist das halb so wild.: „Im Blick auf das, was für die Dichtung wesentlich ist, ist nämlich etwas Unmögliches, das überzeugt, dem Möglichen, das keinen glauben findet, vorzuziehen.“ (Aristoteles 2008: 39)

Können wir es „glauben“, dass Mischa vor lauter Dolmetschen die (für das Publikum äußerst offensichtliche) Situation nicht lesen kann, obwohl sein Verstehen das Dolmetschen ja überhaupt erst ermöglicht? Das hängt zum einen davon ab, ob uns das Gezeigte auch wirklich zum

Lachen bringt. Dass es hier nicht allen gleich geht, und so manche Mischas Verhalten in der Szene bloß lächerlich finden werden, liegt auf der Hand. Zum anderen fußt Mischas Verhalten aber nach wie vor auf einer Vorstellung, wie Dolmetschprozesse, und zwar in diesem Falle sogar recht spezifische, mit Diplomaten und den „ihnen untergebenen“ Dolmetschern, ablaufen können oder könnten. Denn, wie Potolsky betont: „...mimesis need not reproduce what actually is, only give a persuasive, or „lifelike“, simulation of it. Because the effectiveness of this simulation depends in large part upon our particular beliefs about and ways of knowing the world, it is inextricably bound up with mind and culture“. (Potolsky 2006: 4)

Während Plato in seiner perfekten Stadt im Endeffekt überhaupt keine Dichtung haben will, die daraus resultierenden Emotionen der Vernunft im Weg stehen, sieht Aristoteles in Dichtung eine an sich philosophische, also der Wahrheitsfindung zuträgliche Tätigkeit, die in dieser Hinsicht sogar die Geschichtsschreibung übertrifft. Gegenstand der Dichtung ist, „*dass es einem bestimmten Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommt, Bestimmtes zu sagen oder zu tun*“ also etwas „Allgemeines“, während sich die Geschichtsschreibung um etwas „*Einzelnes*“ dreht, etwas, das einmal tatsächlich geschehen ist. (Aristoteles 2008: 14).

1.1.3 Das 3 Phasen Modell von Paul Ricoeur

Eines der meistzitierten und einflussreichsten modernen Modelle von spezifisch narrativer Mimesis ist jenes von Paul Ricoeur. (siehe z.B. Metscher 2004, Schaeffer & Vultur 2010, Sofaer 2015, Alber et al. 2018). Es basiert schwerpunktmäßig auf den Ausführungen Aristoteles‘ in der *Poetik*, und teilt den Mimesis Prozess in drei Stufen ein.

Wie der Buchtitel *Zeit und Erzählung* schon sagt, ist Zeitlichkeit für Ricoeurs‘ Modell ein zentrales Konzept, da alles Geschichtenerzählen auf ihr beruht. Ausgangspunkt für Ricoeurs‘ Theorie der Zeit ist ein Konzept aus den *Confessiones* des Augustinus von Hippo. Dieser argumentiert im elften Buch seiner „Bekenntnisse“, dass Zeit keine einfache Abfolge von Gegenwarten sein kann (Augustinus 1958: 287ff).⁴ Erst durch menschliches Denken, durch

⁴ Simms nennt das eine phänomenologische Theorie der Zeit, die Heidegger und Husserl vorwegnimmt (Simms 2013: 81), Ricoeur zählt auch noch Merlau-Ponty hinzu (Ricoeur 1984: 34).

„gegenwärtige Achtsamkeit“ (Augustinus 1958: 302), also „praesens intentio“ entsteht eine Ausdehnung des Geistes, also „distentio animi“ in der die Gegenwart, wie wir sie verstehen, Platz findet. Vergangenheit und Zukunft erklärt Augustinus durch eine „dreifache Gegenwart“, in der zusätzlich durch Erinnerung die (Gegenwart der) Vergangenheit, und durch Erwartung die (Gegenwart der) Zukunft erzeugt werden.

Dieses höchst menschliche Konstruieren von Zeit vereint Ricoeur mit dem *Mythos* Begriff des Aristoteles, also der „Komposition einer einheitlichen Handlung“ (Aristoteles 2008: 9f), oder „mise en intrigue“, und dem der *Peripetien* oder „Wendepunkte“ einer Erzählung, bei der Glück und Unglück die Plätze tauschen. Diese müssen nämlich durch die „Verhandlichung“ in Einklang mit allem gebracht werden, was davor und danach geschieht, ähnlich (oder genau umgekehrt), wie Zukunft und Vergangenheit bei Augustinus durch die Gegenwart erst entstehen: „... le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.“ (Ricoeur 1984: 17)

Mimesis I. Pré-compréhension

Alles Geschichtenerzählen basiert auf unserem Vorverständnis der Welt. Das kann sich durchaus auf ein spezifisches Phänomen wie eine Dolmetschsituation, oder ein zähnefleischendes Krokodil beziehen, ein solches Vorwissen wird gerade bei Humor auch häufig vorausgesetzt. Ricoeur meint aber vor allem die „monde de l'action“ in ihrer strukturellen, symbolischen und zeitlichen Dimension. Jede Aktion in einer Geschichte hat drei Arten von Eigenschaften: strukturelle, symbolische und Zeitliche. Durch diese „solution psychologique“ (Ricoeur 1984: 21).

Strukturelle Eigenschaften

Eine Aktion ist nicht nur eine physische Bewegung – Aktionen implizieren Vorhaben, deren Antizipation nicht das gleiche ist wie ein vorhersehbares Resultat – es geht um den Zusammenhang, Täter und Getanes. Ein Ziel, Mittel, Umstand, ein zu-Hilfe-kommen, Feindseligkeit, Erfolg und Versagen müssen auf einer Vertrautheit fußen, die sowohl bei AutorIn als auch Publikum bestehen muss, damit Geschichtenerzählen funktionieren kann. Phoebe will in Momenten, wo es mit Sergei ganz konkret romantisch wird, nicht durch seinen Dolmetscher gestört

werden. Deshalb bittet sie Monica zum Abendessen mitzukommen, und in genau diesen Momenten Mischa zu beschäftigen. Damit Monica auch einwilligt, macht sie ihr Mischa möglichst schmackhaft. Schließlich finden sich Monica und Mischa gegenseitig dermaßen interessant, dass letzterer auf Dolmetschen kaum noch Lust hat. Nur weil es kontextbezogene Motive gibt, warum jemand etwas tut, können Personen beispielsweise für Aktionen verantwortlich sein und zur Verantwortung gezogen werden. Es wäre schwer, vielleicht sogar unmöglich, eine emotionale Reaktion auf das „Schicksal“ eines Charakters zu haben, wenn in meinem Verständnis dieser strukturellen Vorgänge eine Lücke ist. Dies bezieht auch auf die kulturelle Tradition, aus der die Typologie von Plots gewachsen ist. Wenn uns die ersten zwei Drittel eines Witzes präsentiert werden, erwarten wir eine Pointe. „En ce sens, la phrase narrative minimale est une phrase d'action de la forme X fait A dans telles ou telles circonstances et en tenant compte du fait que Y fait B dans des circonstances identiques ou différentes" (Ricoeur 1984: 89).

Symbolische Eigenschaften

Dieses „praktische Feld“ hat außerdem symbolische Ressourcen, die in es eingeschrieben sind. Eine Aktion kann nur erzählt werden, weil sie bereits mit Zeichen Regeln und Normen behaftet ist. Bestimmte Aktionen sind in ein symbolisches System eingebettet, welches es uns erlaubt, ihnen Bedeutung überhaupt erst zuzuschreiben. Die erhobene Hand kann beispielsweise bedeuten, dass man jemanden begrüßen, ein Taxi rufen, oder für etwas abstimmen will. Das jeweilige „*système symbolique*“ liefert uns den „*contexte de description*“, durch den wir uns einen Reim auf solch eine Geste machen können. Symbolismus verleiht der Aktion eine erste *Lesbarkeit (lisibilité)*. Aktionen können demnach auch wie ein Quasi-Text verstanden werden, weil Symbole und Interpretierende Mitglieder einer Kulturgemeinschaft das Regelsystem bereitstellen, in dessen Funktion gewisses Verhalten interpretiert werden kann.

Dass sich Handlungen und Handelnde auch ethisch einordnen lassen, liegt an der Funktion dieser kulturimmanenten Normen. Eine rein ästhetische Bewertung von Handlungen ist für daher Ricoeur auch nicht möglich. Selbst wenn sich die Dichtung/Geschichte selbst jedes moralischen Urteils enthält, oder dieses ironisch umkehrt, kann sie sich doch nicht vor Ethik lösen. Der ethische Charakter jeder Aktion ist eine logische Folge der Tatsache, dass jede Aktion auf symbolische Weise (medial) vermittelt wird. Rezipient_innen, denen beispielsweise Dating in den U.S.A des

späten 20. Jahrhunderts ein absoluter Fremdkörper ist, werden Schwierigkeiten, haben dieser Handlung zu folgen. Geschichte erzählen heißt somit nicht nur, die Sprache des “machen“ zu verstehen, sondern auch die kulturelle Tradition, die der Typologie von Handlungen zugrunde liegt. So sind beispielsweise Leser_innen des 21. Jahrhunderts von romantischen- und Geschlechterverhältnissen, mittelalterlichen oder Antiken Geschichten zugrunde liegen, oft zu weit entfernt, um das Gelesene überhaupt als Geschichte, statt nur einem recht sterilen Text wahrzunehmen.

Zeitliche Eigenschaften

Hier kommt Ricoeur wieder besonders deutlich auf den Zeitbegriff von Augustinus zurück. Es gibt nicht Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern drei Arten der Gegenwart, denen wir durch unser Denken und Handeln ihre Form geben. Es gibt zwar durchaus simple Verbindungen zwischen Arten der Aktion und Arten zeitlicher Wahrnehmung; einen Plan zu fassen ist auf eine spezifische Weise zukunftsgerichtet, Konzepte wie „Ich kann, ich mache, ich erleide“ sind Teil unserer Wahrnehmung der Gegenwart, und unsere Fähigkeit, uns zu motivieren und mobilisieren rührt von unserer Vergangenheit. Wichtiger ist aber der Austausch (échange), den die effektive Aktion zwischen den zeitlichen Dimensionen erzeugt. (Ricoeur 1984: 95).

Im nächsten Schritt bedient sich Ricoeur bei Heidegger's *Sein und Zeit*, beziehungsweise genauer seinem Konzept der *Innerzeitigkeit*. Ricoeur geht es vor Allem darum, mit dem Konzept einer bloßen Abfolge von „Gegenwärtigkeiten“ („simple succession de maintenant“), ein Konzept, das Heidegger „vulgäre Zeit“ nannte, zu brechen. (Ricoeur 1984: 100) Stattdessen postuliert Ricoeur gemeinsam mit Heidegger ein Primat der „Sorge“ (Ricoeur übersetzt mit „Souci“) innerhalb jeder Aktion, welches es erlaubt, den Boden der zeitlichen Linearität zu verlassen, und eine Brücke zur Konfiguration von Erzählung zu bauen, die sich ebenfalls nicht als reine Abfolge von Ereignissen oder Aktionen zusammenfassen lässt. Innerzeitigkeit, das In-der-Zeit-Sein, unterscheidet sich vom bloßen Messen der Zeitspanne zwischen zwei fixen Zeitpunkten. Wir rechnen mit der Zeit („comptons avec“), und müssen sie deshalb auch messen, nicht umgekehrt. Ausdrücke wie „Sich Zeit für etwas nehmen“, „Zeit verlieren“, „für etwas Zeit haben“ sind nicht chronometrisch motiviert; Sie sind von unserem „Besorgen“ bestimmt, und daraus folgt

wiederum, dass wir etwas tun oder lassen; beispielsweise, weil die Zeit „reif“ oder jemandes Zeit „noch nicht gekommen“ ist.

Imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire. (100)

Mimesis II

Im zweiten Schritt von Ricoeurs Mimesis-Modell wird das Vorverständnis der Welt durch die Geschichte bearbeitet, es handelt sich um die „configuration“ die somit das Reich des „als ob“ (Ricoeur 1984: 101) öffnet. Mimesis II ist ein Mediator, da auch die Handlung bzw. „Verhandlichung“ („mise en intrigue“) einer Geschichte laut Ricoeur auf mindestens drei Arten als Mediator fungiert.: Erstens zwischen einzelnen Ereignissen oder Zwischenfällen und einer Geschichte als Ganzes. Zweitens werden diese Ereignisse nicht bloß aneinandergereiht. Die Verhandlichung ist eben genau der Schritt, der aus einer einfachen Abfolge ein Muster (configuration) macht, welches äußerst heterogene Faktoren zusammenbringen muss: Ziele, Mittel, Interaktionen, Umstände, unerwartete Ergebnisse etc. Ricoeur entfernt sich in diesem Unterkapitel in zwei wichtigen Punkten von Aristoteles: Aristoteles fasst „Handlung, Charakter und Gedanken“ als das „Was“ der Tragödie zusammen. Ricoeur findet aber, man müsse die Handlung als den Überbegriff sehen.

An diesem Punkt umgeht Ricoeur den Tragödienbegriff von Aristoteles, der ihm zu eingrenzend erscheint. Drittens verhandelt die Handlung auch zwischen den zeitlichen Eigenschaften einer Geschichte, indem sie zwei zeitliche Dimensionen kombiniert: eine chronologische und eine nicht chronologische. Die erste Dimension ist die Summe an Ereignissen, die zweite die eigentliche konfigurierende Dimension, mittels derer die Handlung eine reine Ansammlung an Ereignisse zu einer Geschichte zusammenfasst. Dieser zweite Akt der Zusammenstellung fasst diese Ereignisse zu einer zeitlichen Ganzheit zusammen. Ricoeur führt hier das Buch *The Sense of an Ending* von Frank Kermode an. Durch die Verhandlichung erhält

eine Geschichte eine Konklusion, einen „Endpunkt“ von dem aus die Geschichte als ein Ganzes gesehen werden kann. Dieser „Punkt“, Gedanke“, oder auch „Thema“ einer Geschichte, den wir als Leser_innen oft brauchen, um eine Geschichte auch „verstanden“ zu haben, ist allerdings nicht „a-temporel“. Denn genau hierin findet sich die narrative Zeit bzw. Zeitlichkeit, die zwischen dem episodischen und dem konfigurierenden Aspekt mediiert. Dass Mischa am Ende aufsteht, sein (nicht näher beschriebenes) Dienstverhältnis mit Sergei aufkündigt, und endlich einmal selbst einen (höchstwahrscheinlich) romantischen Abend mit einer Frau verbringen darf, ist für die Geschichte eine logische, vielleicht sogar notwendige Folge alles vorher Gezeigten, und der Endpunkt selbst wirkt, wenn wir von ihm auf das vorher Gezeigte zurückblicken, schon von Anfang an darin angelegt.

Die strukturellen, symbolischen, und für Ricoeur vor allem die zeitlichen Eigenschaften einer Aktion, von denen alle Autor_innen laut Mimesis I ja ein Vorverständnis haben müssen, werden nun in Mimesis II auf eine bestimmte Art konfiguriert, bearbeitet und präsentiert. Auf symbolischer Ebene kann man Mischa beispielsweise als Unterjochten sehen, der eigentlich mächtiger als sein Unterdrücker ist, und dank dieser, im Verlauf der Handlung angelegten Erkenntnis endlich seine Fesseln abwerfen kann. Der Unterdrücker hingegen ist auf sich alleine gestellt aufgeschmissen. Translator_innen aller Länder, vereinigt euch! Wir kennen dieses Muster, und bekommen eine spezifische Variante davon präsentiert. Aber nicht das gesamte Publikum wird diesem präexistenten Muster viel abgewinnen können, nicht das gesamte Publikum wird in diesem spezifischen Werk eine befriedigende Version dieses Musters herauslesen, und ein weiterer Teil sieht vielleicht ein gänzlich anderes Muster, das mit Fesseln und Unterdrückern überhaupt nichts zu tun hat. Genau hierin liegt die Bedeutung von Mimesis III.

Mimesis III

Die Erzählung erhält nämlich ihren vollen Sinn, wenn sie im dritten Schritt, der „réfiguration“, wieder zur Zeit des Handelns und Erfahrens zurückgeführt wird. (Ricoeur 1984: 109). In Mimesis III liegt für Ricoeur die Schnittstelle zwischen der Welt des Textes und der Welt des Publikums. Die Welt des Textes wird auf die „echte“ Welt „angewandt“, und die dritte Stufe der Mimesis mündet wieder in der ersten. Das Vorverständnis der Leser_innen wird erweitert, adaptiert, eingegrenzt, oder in mancherlei Hinsicht vielleicht auch auf den Kopf gestellt. Ricoeur beschreibt

diese zyklische Dimension der Mimesis, die immer wieder die Phasen I bis III durchläuft, wie eine „Spirale ohne Ende, bei der die Mediation immer wieder den gleichen Punkt passiert, aber in einer anderen Höhe“ (Ricoeur 1984: 111).

Das Bindeglied, das uns aber erst einmal von Mimesis II zu Mimesis III führt, ist der Akt des Lesens, beziehungsweise in unserem Fall des Ansehens. Wie wir eine Geschichte rezipieren, ist selbstverständlich, wie auch schon das Vorverständnis in Mimesis I, kulturabhängig. Das betrifft nun aber auch ganz spezifisch die jeweilige Kultur des Geschichtenerzählens und deren Konventionen.: „...les paradigmes recus structurent les attentes du lecteur et aident à reconnaître la règle formelle, **le genre ou le type exemplifiés** par l’histoire racontée.“ (Ricoeur 1984: 116 meine Hervorhebungen).

Die „schématisation“ sowie die „traditionalité“ eines jeden Textes liegen für Ricoeur immer zwischen dem Akt des Schreibens und dem der Lektüre. Diese Paradigmen einer Erzählung erlauben es überhaupt erst, (sofern man mit ihnen vertraut ist) dass diese überhaupt verfolgt und rezipiert werden kann. Dass diese Erwartungshaltung stark mit Genre verbunden ist, ist für unseren Themenbereich, den des Humors, besonders wichtig. Humor basiert beispielsweise in erheblichem Maße darauf, mit Erwartungen zu brechen (siehe Punkt 3.2.2). Demnach muss das Publikum, sobald sie ein Werk als Komödie identifiziert, erwarten, dass das in einem anderen Kontext Erwartbare *nicht* eintritt, was in gewissen Fällen (z.B. in sogenannten „Antiwitzen“⁵) durch sehr wohl Erwartbares abermals invertiert werden kann.

Ganz allgemein handelt es sich nicht nur um eine jeweils durch Paradigmen vorgegebene, statische Erwartungshaltung, die Verhandlichung einer Geschichte dauert genauso lange an, wie deren Rezeption. „*Suivre une histoire, c’est l’actualiser en lecture*“ (Ricoeur 1984: 116) Die Verhandlichung wird von AutorIn und LeserIn gemeinsam vollzogen. Im Extremfall, wie bei *Ulysses*, wird das Publikum fast schon dazu herausgefordert, das Werk innerhalb und anhand der doch noch erkennbaren Struktur selbst zu *konfigurieren*. Bei *Friends* ist dieser Arbeitsanteil sicherlich nicht ganz so groß, aber es gibt doch noch so einiges zu tun. Je nachdem, welche

⁵ Ein klassisches Beispiel: „*How do you confuse a Blonde? – You paint yourself green and throw forks at her.*“ Statt dem altbekannten Stereotyp des „dummen Blondchens“ folgt auf die Frage eine verwirrende – weil willkürlich sinnbefreite Aussage. Dass hier eine sexistische Trope *nicht* bedient wird, fügt eine weitere Dimension hinzu – denn jeder Mensch wehre von grün angemalten Gabelwerfern höchstwahrscheinlich verwirrt, was die Blondine in diesem Witz also mit allen anderen Menschen gleichsetzt.

Paradigmen unseren eigenen Horizont ausmachen können wir bestimmte Teile einer Geschichte annehmen, oder auch zurückweisen:

Ce qui est communiqué, en dernière instance, c'est, par-delà le sens d'un oeuvre, le monde qu'elle projette et qui en constitue l'horizon. En ce sens, l'auditeur ou le lecteur le recevoient **selon leur propre capacité d'accueil** qui, elle aussi, se définit par une situation à la fois limitée et ouverte sur un horizon de monde. (Ricoeur 1984: 117, meine Hervorhebungen)

Hat Phoebe denn nicht vollkommen recht, wenn sie anmerkt, dass Sergei schließlich Mischas Abendessen bezahlt? Und können wir nicht annehmen, dass hier ein Honorar für die Dolmetschung mitgemeint ist? Hat sich Mischa nicht selbst zuzuschreiben, dass, wie er selbst moniert, seit drei Jahren niemand tatsächlich mit *ihm* sprechen wollte? Oder ist es nicht vielmehr nachvollziehbar, wenn man die ganze Fassade eines angeblichen Diplomaten und seines angeblichen Dolmetschers, die klar erkennbaren pseudo-slavisches Kauderwelsch dahernuscheln, für zu Plump und Lückenhaft hält, und die etlichen Lacher des Studiopublikums einfach an einem abprallen, weil sich der Horizont dieser Welt mit dem der eigenen schlicht und ergreifend nicht zusammenbringen lässt? All das sind nachvollziehbare Gründe, warum die Verhandlung an diesem Punkt auch scheitern kann, und die Geschichte somit gar nicht erst richtig fertigerzählt wird.

Was noch fehlt, damit diese mimetische Spirale immer weiter und weiter ihre Kreise ziehen kann, ist der Schritt von Mimesis III zurück zu Mimesis I, und somit die Tatsache, dass nicht nur der Horizont des Publikums einen Einfluss auf den der Geschichte hat, sondern, dass auch jede Geschichte durch einen Effekt „référence“ den Horizont all derer beeinflusst, die sie rezipieren. (Ricoeur 1984: 117 ff) Genauso wie ein Satz als Diskurseinheit sich nicht nur auf sich selbst bezieht, sondern etwas über rein Sprache hinaus *referenziert*, das anderen Diskursteilnehmern mitgeteilt werden soll, tut dies auch eine Geschichte.

Parce que nous sommes dans le monde et affectés par des situations, nous tentons de nous y orienter sur le mode de la compréhension et nous avons quelque chose à dire, une expérience à porter au langage et à partager. (Ricoeur 1984: 118)

Schon in seinem früheren Buch *La Métaphore vive* etablierte Paul Ricoeur das Konzept der *référence métaphorique*. Auch nicht deskriptiver Gebrauch von Sprache, wie etwa narrative oder lyrische Werke sagen etwas über die Welt aus. Denn sobald die deskriptive Referenz ausgelöscht wird, wird eine Referenz zu unserem in-der-Welt-sein freigesetzt, über die direkt nicht gesprochen werden kann: „Pour moi, le monde est l’ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j’ai lus, interprétés et aimés.” (Ricoeur 1984: 121)

Während Platon literarische Werke als „Schatten“ der Realität bezeichnet, bilden diese für Ricoeur, die Welt ab, indem sie sie mit Bedeutung anreichern („en l’augmentant“), in dem sie durch den Prozess der Verhandlung abkürzen, saturieren und auf die Spitze treiben. Das Abkürzen, Saturieren und Auf-die-Spitze-treiben sind Techniken, die gerade bei Humor häufig zum Einsatz kommen, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

1.2. Mimesis als Konzept in der Translationswissenschaft

1.2.1 Ricoeur, Translation und Mimesis

Auch in Zusammenhang mit der Translationswissenschaft kam das Konzept „Mimesis“ einige Male zur Anwendung. Ab den 90er Jahren befasste sich Paul Ricoeur selbst zunehmend mit Translation, und auch hier drehten sich seine Betrachtungen um das Geschichtenerzählen und Mimesis:

One must know how to tell one’s own story as seen by others. That is to say, for me to let myself be narrated by the other. Not only for me to narrate myself otherwise (one can always do that, arrange and gather the elements in another fashion), but to agree to let mimesis be produced by the other. That is difficult. (Ricoeur, Antohi 2005: 24).

Zwar spricht Ricoeur in diesem Gespräch mit Sorin Antohi über die Beziehung zwischen (europäischen) Gesellschaften, seine Theorie von Translation ist aber trotzdem mit inbegriffen, denn laut Ricoeur geht es bei Translation immer um einen Dialog zwischen dem Selbst und dem Fremden, und darum, die Unterschiede willkommen zu heißen. Er adaptiert Freud's Begriff „Trauerarbeit“, indem er sagt, dass ganz bewusst gewisse Elemente aufgegeben werden müssen, damit diese „Geschichten“ immer wieder erzählt werden können. Gerade weil man nicht alles haben kann, weil man keine perfekte Balance zwischen Ausgangs- und Zielkultur finden kann, muss man sich bei jedem Translationsprozess aktiv an die die Aspekte erinnern, die sich nicht umsetzen lassen, und um sie „trauern“. Ricoeur bezeichnet diesen zentralen Aspekt des Translationsprozesses auch als „sprachliche Gastfreundschaft“ („hospitalité langagière“).

Our comparison with the work of remembering, mentioned by Freud, has thus found its proper equivalent in the work of translation, work won on the two fronts of a two-part resistance. Well, at this stage of the dramatization it happens that the work of mourning finds its equivalent in translation studies and puts its harsh but invaluable corrective into it. I will summarize it in one line: „Give up the ideal of the perfect translation.“ (Ricoeur 2006: 8).

1.2.2 Klaus Kaindl: „The remaking of the translator's reality“

Klaus Kaindl brachte im Kontext der Frage, welche Rolle Fiktion in der Translationswissenschaft überhaupt spielen kann, das Mimesis Modell von Ricoeur zur Anwendung. Er führt an, dass der Bezug zwischen Fiktion und Realität nicht unmittelbar, sondern innerhalb eines „literary space of possibilities“ stattfindet (Kaindl 2018: 160), und, da das menschliche Gehirn nicht zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Information unterscheidet, davon auszugehen ist, dass unsere Einstellungen, Erwartungen und Ideen zu einem Thema von Fiktion geformt werden. So wie jede andere wissenschaftliche Disziplin Fiktionen verwendet (z.B. der absolute Nullpunkt in der Thermodynamik), kommen auch in der Translationswissenschaft „Fiktionen“, wie Äquivalenz, Neutralität und Leseerwartungen zur Anwendung, mittels derer sich der Realität genähert wird. Die translationswissenschaftlichen Bereiche, in denen die Analyse von fiktiven Werken laut Kaindl

besonders vielversprechend erscheint sind: Theorie, Identität, Geschichte, Pädagogik und Anthropologie (2018: 162). Genau wie sich Translation nicht nur um Worte dreht, sondern auch unser Selbst- und Fremdverständnis miteinbezieht, dreht sich Fiktion immer um die Welt, in der wir leben. Kaindl resümiert: „The examination of transfictional literature and film can bring added value to translation studies precisely because of the fact that fiction depicts our world not by copying it, but by liberating itself from it.” (2018: 169).

1.2.3. Thomas O Beebee: „Transmesis“

Thomas O. Beebee widmete Translation und Mimesis gleich eine gesamte Monographie, wobei seine Definition von „Transmesis“ („literary author’s use of fiction to depict acts of translation“) um einiges weiter gefasst ist, als in dieser Arbeit (Beebee 2012: 2f). Das konkrete Phänomen: „Texts whose mimetic object is the act of translation, the translator, and his or her social historical contexts“ ist nur einer von 4 Aspekten, die er in seinem Buch behandelt. Beebee unterstreicht, dass Mimesis eine andere, eine „pictorial“ Art des Lernens darstellt, da die gezeigten Inhalte internalisiert werden, und Wissen nicht auf konzeptuellem oder logischem Weg erlangt wird (2012: 4). Außerdem ist das Konzept der Translationsprozesse als „Black Box“, auf die man, im Gegensatz zu Input (Ausgangstext) und Output (Zieltext) keinerlei Einsicht hat, ist für Beebee’s Transmesis Begriff zentral. Genau wie das Auge außerhalb seines eigenen Sichtfeldes liegt, aber durch einen Spiegel betrachtet werden kann, ermöglicht es der „widerspiegelnde, nachahmende“ Aspekt von Mimesis, Aspekte von Translationsprozessen zu offenbaren (2012: 10). Am Ende seiner Monographie zählt Beebee ganze 10 Gründe auf, warum Translator_innen seiner Meinung nach fiktive Werke lesen⁶ sollten, und weitert seinen Appell auch auf die weitere Gesellschaft aus:

Mimesis can make the invisible into the visible, nuance or contradict stereotypes, or create empathy through the first person voice. Transmesis can make the translator and the practice of translation visible to a wider and more sympathetic reading public than has hitherto existed (Beebee 2008: 229).

⁶ Er schreibt hier zwar von „reading“, sein Buch befasst sich aber ebenso mit audiovisuellen Medien.

1.3. Zusammenfassend

Ricoeurs 3 Phasen-Modell bietet eine übersichtliche und gleichzeitig vielschichtige Vorlage, um die Mimesis von humoristischen Dolmetschsituationen zu analysieren. Doch auch wenn er sich klar an Aristoteles' Mimesis-Konzept orientiert, darf nicht vergessen werden, dass „platonische“ Bedenken über den Einfluss von Mimesis im 21. Jahrhundert nach wie vor präsent sind. Wir dürfen davon ausgehen, dass ein wesentlicher Teil des Publikums von humoristischer Transfektion nie oder selten Kontakt mit Dolmetschungen hatte, und Transfektion als einziger Bezugspunkt Vorurteile, Bedenken oder Annahmen negativ beeinflussen kann. Wie sehr sich Einzelpersonen von humoristischen Erzählungen, die menschliches Verhalten ja zumeist stark verzerren, beeinflussen lassen, kann in dieser Arbeit nicht endgültig beantwortet werden. Aber auch wenn man das jeweilige Medium versteht, auch wenn man (mehr oder minder bewusst) weiß, dass die Charaktere im Kasperltheater Puppen, und die Personen in *Friends* Schauspieler sind, deren Handeln von der jeweiligen „mise en intrigue“ bestimmt werden, ist dennoch möglich, dass die eigene Sicht auf Krokodile oder Dolmetscher_innen nachhaltig beeinflusst wird.

2. Humor

Humor und Lachen sind, egal wo man hinsieht, ein ebenso fixer wie universeller Bestandteil des menschlichen Lebens (vgl. Martin 2007: 2f.). Doch obwohl diese Phänomene uns allen wohlvertraut sind, und schon seit der Antike Versucht wurde, ihr Wesen zu erforschen, ist es bis heute nicht einfach zu beantworten, was genau Humor zu Humor macht, und wodurch Lachen und Erheiterung ausgelöst werden (vgl. Monro 2006). Im folgenden Kapitel werden die drei wichtigsten Ansätze der Humortheorie vorgestellt, die teilweise auf mehrere tausend Jahre Geschichte zurückblicken können. Anschließend werden kurz drei Humor-Typologien präsentiert: Eine allgemeine von Arthur Asa Berger (1993), und zwei spezifisch auf audiovisuelle Medien bzw. Sitcoms ausgerichtete, von Buijzen & Valkenburg (2004) und Juckel et al. (2016), wobei sich letztere stark auf die Typologie von Berger stützen.

2.1.1 Die soziale Dimension: Superiority Theory

Die Superiority Theory gilt als die am längsten zurückreichende Strömung, geht auf das Antike Griechenland, beziehungsweise abermals Plato und Aristoteles zurück und fußt auf einem qualitativen Gefälle zwischen Personen oder Personengruppen (Larkin-Galiñanes 2017: 5). Hier beginnt auch schon die lange anhaltende Tradition des Misstrauens gegenüber dem Lachen, Gelächter, und vor allem dem Auslachen, welches sich auch in heutigen Diskursen über Spott, Political Correctness und medialem Humor noch ausmachen lässt. Ethische Bedenken sind sozusagen intrinsischer Teil des Programms: Für Plato war vor allem exzessives Lachen eine Emotion, die von Rationalität im Zaum gehalten werden muss, ein Laster der Vulgären und Ungebildeten. Einerseits mache sich eine Person durch Selbstüberschätzung lächerlich, dass darüber – Lachen zeugt allerdings von Boshaftigkeit und ist daher ebenfalls zu verurteilen. (Plato 1975: 47f). Aristoteles wiederum beschreibt Humor als „Imitation von Männern, die schlechter als der Durchschnitt“ sind, spart die partielle Schuldzuweisung an das Objekt des Gelächters also aus. (Aristoteles 2008: 8). Sowohl Aristoteles als auch Antike Autoren wie Demitrius, Cicero und Quintilian unterschieden allerdings auch zwischen einem gehobenen Humor, der auf Scharfsinnigkeit und Wortspielen basiert, und grobschlächtigem Sich-lustig-machen über

verschieden Arten von Unvollkommenheit. Dass es bei Antiken Humor-Theoretikern allgemein als Merkmal sozialer Zugehörigkeit galt, worüber man lacht, bzw. welche humoristischen Medien man konsumierte, fügt dem Prinzip der „Überlegenheit“ einen weiteren Aspekt hinzu: Jene Person denkt, sie sei besser, als sie eigentlich ist, und du lachst darüber, weil du denkst, besser als jene Person zu sein. Ich hingegen, bin wirklich etwas Besseres, weil ich darüber nicht lache.

Erst René Descartes sah 1649 in *Les passions de l'âme* auch eine positive Seite daran, sicher über Laster lustig zu machen, und sie lächerlich aussehen zu lassen, obgleich er wie seine Vorgänger die Gefahren von spöttischem Humor betonte (Larkin-Galiñanes 2017: 7). Sein Zeitgenosse Thomas Hobbes hingegen lieferte beinahe Zeitgleich (unter anderem) die vielleicht einflussreichste Beschreibung von Superiority Theory:

Sudden Glory is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men. (Hobbes 1651/1929: 45)

Henri Bergson schloss in seinem Essay *Le rire* (1900) an Descartes an, und sah Lachen mit einer etwas komplexeren sozialen Funktion verbunden. Lachen sei „immer das Lachen der Gruppe“, gegenüber Eigenschaften, die sozialen Normen widersprechen. (Larkin-Galiñanes 2017: 8) Die Angst davor, ausgelacht zu werden, hält Exzentrizität im Zaum, und die Funktion des Lachens ist „durch Demütigung einzuschüchtern“. Je nachdem, welchem Verhalten durch Lachen Einhalt geboten wird, kann der Mechanismus also durchaus auch positiv beurteilt werden. Sigmund Freud, der ansonsten stark mit der „Relief Theory“ in Verbindung gebracht wird, sah im Humor auch einen Weg, gewisse Aggression, die direkt auszuleben sozial nicht (mehr) erlaubt ist, in andere Bahnen zu lenken, indem man sich über schwache und lächerliche Aspekte lustig macht.

Soziale Mechanismen wie Konsensbildung, Konflikt und Kontrolle werden auch in der modernen Humorforschung noch hochgehalten. (Larkin-Galiñanes 201: 9). Die Einbahnstraße der Häme wurde aber seit den 60er und 70er Jahren zunehmend angefochten, als man zum Schluss

kam, dass auch ein Objekt der Zuneigung durch Humor ebenso erhöht werden kann, wie ein Objekt der Verachtung verspottet.

2.1.2 Die psycho-physiologische Dimension: Relief/Release Theory

Noch heute sagt der Volksmund, dass Lachen die beste Medizin sei, und schon in der Antike sahen beispielsweise Aristoteles, Cicero und Plinius der Ältere eine ähnliche Verbindung zwischen Humor und Gesundheit (Larkin-Galiñanes 2017: 9). Unter dem Einfluss der Humoralpathologie galt in der Medizin für viele Jahrhunderte die Reinheit des Blutes (siehe „Sanguiniker“) als ausschlaggebend für ein heiteres Gemüt und häufiges und Lachen. Emmanuel Kant, der an sich eher über die Inkongruität von Humor schrieb, beschrieb in seiner *Kritik der Urteilskraft* das Lachen als eine Schnelle „Anspannung und Loslassung der elastischen Theile unserer Eingeweide (...) wobei die Lunge die Luft mit schnell einander folgenden Absätzen ausstößt und so eine der Gesundheit zuträgliche Bewegung bewirkt...“. (Kant 1790/ 1922: 192). Dies wiederum inspirierte Hebert Spencer zum ersten wirklichen Werk der Relief Theory: *The Physiology of Laughter* (1860). Er beschrieb darin das Lachen als eine Art Sicherheitsventil der Menschlichen Seele: Emotionen, so Spencer, nehmen im menschlichen Organismus die Form von „nervous energy“ an, welche ihrerseits mit der Motorik verbunden ist, und daher ab einer gewissen Intensität auch Bewegungen hervorrufen kann, wie etwa bei Emotionen der Angst und Flucht. Wenn sich aber aufgestaute Emotionen als unerwünscht erweisen, werden sie von stark in schwach umgewandelt, und die überschüssige Energie über Lachen, also wieder muskulärer Bewegung, abgebaut.

Vor allem einige Aspekte von Spencers Theorie, wie das Aufstauen von unerwünschten Emotionen und die Funktion des Lachens als deren „Sicherheitsventil“ wurden von späteren Theoretikern wieder aufgegriffen. Der sicherlich Wichtigste unter ihnen war Sigmund Freud, der mit „*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*“ im Jahr 1905 den zweiten breit rezipierten Text der Relief Theory verfasste, und Spencers Theorien weiterentwickelte und verfeinerte. Er unterscheidet zwischen drei Auslösern von Lachen: Witz, Komik und Humor. Beim Witz ist geht die aufgestaute Energie auf sexuelle und feindselige Gedanken zurück, die Komik ist hingegen für den Abbau übriggebliebener kognitiver Energie, die dem lösen intellektueller Probleme dient,

zuständig. Beim Humor hingegen wird emotionale Energie gespart, da sich eine vermeintlich emotional stark aufgeladene Situation als nicht ernst zu nehmen entpuppt. (vgl. Smuts)

Elder Olson verband die Thesen von Spencer und Freud mit der Narrativen Theorie des Aristoteles (Poetik), und definierte das Lachen als eine Katastasis der Besorgnis, weil sich letztere plötzlich als absurd und unbegründet erweist. Demnach sind die drei wesentlichen Bestandteile einmal eine antizipierte Situation, zweitens der Grad an Ernsthaftigkeit dieser Situation und drittens ein realer Umstand, der beweist, wie absurd es war, ersteres mit dem zweiten in Verbindung zu bringen (Larkin-Galiñanes 2017: 11). Arthur Koestler sah im Lachen einen eher prohibitiven Schutzmechanismus, mit dem überschüssige Emotionen wie Wut, sexuelles Verlangen und Stolz in Zaum gehalten werden, da die betroffene Person erstens kurzzeitig handlungsunfähig und zweitens erheitert und dadurch beruhigt wird (Larkin-Galiñanes 2017: 11). Laut Daniel E. Berlynes „arousal theory“ gibt es zwei Arten, auf die ein Erregungszustand positive Gefühle auslösen können: durch einen „arousal boost“, bei dem die Spannung eher moderat ansteigt, und dem „arousal jag“, bei dem die Erregung erst schrittweise auf ein unangenehmes Niveau anschwillt, um dann ruckartig umgekehrt zu werden. Vor allem die zweite Form assoziierte er mit vielen klassischen Witzen. M.K. Rothbart modifizierte Berlynes Position, indem er hinzufügte, dass sich der angenehme Effekt nur dann einstellen kann, wenn die Betroffenen die Situation als sicher, bzw. ungefährlich einschätzen, da die starke Spannung sonst eine Art Fluchtreaktion hervorrufen müsse. Äußerungen zur Notwendigkeit eines passenden Gemütszustandes finden sich allerdings bereits unter anderem bei Freud und Elder Olson, sowie späteren Arbeiten (vgl. Suls 1977).

In der zeitgenössischen Psychologie wird mit „Equilibrium“ ein Zustand des Gleichgewichts beschrieben, den Menschen bewusst durch ihren Lebensstil steuern (Ziele setzen, Gefahrzonen umschiffen, Diät und Schlafrhythmus, etc.) (Gibson 2019: 152). Auch Humor wird hier eine wesentliche Rolle zugeschrieben, da er Immunität gegenüber Rückschlägen sowie die Schmerztoleranz erhöhen, und beim Stressmanagement helfen kann. Es gibt Grund zur Annahme, dass Lachen mittels dem Freisetzen von spezifischen chemischen Stoffen (Immunoglobulin A, Glucocorticoids, Dopamin und Endorphin) dazu beiträgt, das Equilibrium aufrecht zu erhalten, und so ein psychologisch wie physiologisch gesunderes Leben zu führen (Gibson 2019: 164). Es muss natürlich betont werden, dass die Theorien der beiden „Gründerväter“ der Relief/Release Theorie,

Spencer und Freud, auf medizinisch längst überholten Grundlagen aufbauen. Das ändert aber nichts daran, dass auch nach heutigem Wissenstand eine Verbindung zwischen Humor und Lachen auf der einen, und Anspannung und Erregung auf der anderen Seite zu bestehen scheint. “There are many different ways in which tension and arousal can increase when telling a joke: level of surprise, complexity, change, ambiguity, incongruity, and redundancy. Any of these ways will catch our attention or interest and arouse us physically” (Gibson: 2019: 46)

2.1.3 Die kognitive Dimension: Incongruity Theory

Die Incongruity Theory ist der heute dominante Ansatz der Erklärung von Humor⁷, und basiert im Wesentlichen darauf, dass Dinge, die nicht zusammenpassen, unter spezifischen Umständen zusammengebracht werden. Die Frühesten Spuren dieser Theorie lassen sich in Abhandlungen zur Kunst der Rhetorik ausmachen, welche bekanntermaßen schon in der klassischen Antike den allerhöchsten Stellenwert besaß, und von vielen heute noch bekannten Denkern behandelt wurde. Das Einflechten von Witz und Scharfsinn galt schon damals als potente Zutat der Redekunst. Aristoteles führte (neben Mechanismen wie linguistischen Homonymen, unkonventioneller Sprache, Übertreibung und Ironie) auch das Element der Überraschung und das Umkehren von Erwartungen auf, Demetrius und Cicero gehörten zu jenen, die ganz spezifisch die Inkongruenz, also eine Nichtübereinstimmung von Informationen, in den Raum stellten (Larkin...12). Diese Form des Humors wurde im Europäischen Kulturraum bis in die Moderne als die höherstehende Form für Gebildete gesehen, und streng von der Clownerei, an der sich vermeintlich Ungebildete erfreuten, unterschieden. (vgl. Superiority Theory, Punkt 3.2.1)

Im 18. und 19. Jahrhundert sahen einige Autor_innen wie Joseph Addison, Alexander Bain, Jean Paul Richter und George Eliot in humoristischer Inkongruenz das Wahrnehmen und Entdecken einer Beziehung zwischen Dingen, die zuvor völlig separat erschienen. Sidney Smith fügte hinzu, dass diese auch im Alltag, beziehungsweise außerhalb des Witzes, nichts miteinander zu tun haben dürften, damit sich der Humor auch entfalten könne. Zu einem in gewisser Hinsicht umgekehrten Schluss kamen Francis Hutcheson und William Hazlitt, wonach die Inkongruenz das Finden von Unterschieden in scheinbar ähnlichen Konzepten, oder zwischen Erwartungen und

⁷ (vgl. Larkin-Galiñanes 2017:14, Levinson 2006: 298, Gibson 2019: 2, Smuts Internet Encyclopedia of Philosophy).

Ergebnissen, beruht. Corbyn Morris, der Schriftsteller Samuel Taylor Coleridge, und der Psychologe James Sully hielten beide Ansätze für valide.

Arthur Schopenhauer war wiederum der Ansicht, dass Menschen generell diverse Wahrnehmungen als Abstrakta zusammengefasst abspeichern, wodurch sehr unterschiedliche Dinge und Konzepte mit dem gleichen Wort verbunden werden. Der Witz entsteht demnach dann, wenn unsere erste konzeptuelle Interpretation eines Wortes mit einer anderen „realen“ Wahrnehmung zusammenstößt, welche das Wort in einem anderen Kontext aktiviert (Raskin sollte dies im 20. Jahrhundert unter dem Begriff „abstract concepts“ wiederaufnehmen.). Henri Bergson beschrieb in seinem Einflussreichen Essay *Le rire* einen Effekt namens „interférence des séries“. Eine Situation ist demnach dann komisch, wenn eine einzige Situation gleichzeitig zu zwei völlig unabhängigen Abläufen von Ereignissen gehört, und auf zwei völlig unterschiedliche Arten interpretiert werden kann. (Berson 1900: 45). Laut Bergson ist so eine „immer“ komisch, jedoch war unter Vertreter_innen verschiedener Formen der Inkongruenz-Theorie im Humor nicht immer ganz klar, ob Inkongruenz alleine für Humor schon ausreichend sein kann. Sydney Smith war der Ansicht, die Inkongruenz müsse ein neuartige sein, während unter anderem Kant, Schopenhauer und Coleridge das Element der Überraschung oder einen plötzlichen Auslöser (wie die Pointe in einem klassischen Witz) für essenziell hielten.

Im 20. Jahrhundert begann die Icongruity Theory die Arbeiten über Humor zu dominieren, und wurde sukzessive verfeinert. Unter dem Einfluss von Paul Jerry Suls, Paul McGhee und Thomas Schultz entstand eine Art zwei Phasen Modell: Inkongruenz muss zuerst entdeckt/erkannt, und dann aufgelöst werden. (Larkin-Galiñanes 2017: 14). Der zweite Schritt ist notwendig, um inkongruenten Humor von reinem Nonsense, der die Rezipient_innen einfach nur verwirrt, zu unterscheiden. Laut Suls wird ein humorvoller Text prinzipiell rezipiert wie jedes andere Narrativ, mit dem entscheidenden Unterschied, dass ganz am Ende die Erwartungen umgekehrt werden. Da es aber eben das Ende ist, und keine weiteren Informationen folgen, müssen Rezipient_innen mittels „problem solving“ die Pointe mit dem vorangehenden verbinden, und sind dadurch amüsiert.

Einen sehr einflussreichen Begriff, nämlich den der „bisociation“, führte Arthur Koestler in *The Act of Creation* (1964) ein. Er beschrieb diese als „...the perceiving of a situation or idea (...) in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference...“. (Koestler 1964: 35)

Demnach müssen Rezipient_innen von Humor immer auf zwei Ebenen gleichzeitig, statt nur auf einer denken. Eines seiner Beispiele ist die klassische Imitation, die schon Kinder häufig selbst praktizieren. Nachmachende werden gleichzeitig als sie selbst, und als die Nachgemachten wahrgenommen.

While this situation lasts, the two matrices are bisociated in the spectator's mind; and while his intellect is capable of swiftly oscillating from one matrix to the other and back, his emotions are incapable of following these acrobatic turns; they are spilled into the gutters of laughter as soup is spilled on a rocking ship. (Koestler 1964: 56)

Keith-Spiegel und Avner Ziv unterstrichen hingegen abermals die Notwendigkeit des Überraschungselements, laut letzterem müsste die Pointe idealerweise auch nicht nur so schnell wie möglich eintreten, sondern auch wieder vorbei sein. John Moreall deutete indes eine Pointe als eine psychologische Veränderung, einen „pleasant psychological shift“, der erstens plötzlich vollzogen werden, und zweitens auch einen möglichst großen Abstand zwischen psychologischen Zuständen überbrücken muss: “If the time is short but the change is small, then the change is not sudden, for the person can assimilate what is happening. And if the change is great but the time is also great, here too the rate of change is slow, the person can adjust smoothly to what is happening...” (Moreall 1983: 49)

Viktor Raskin stellte schließlich eine vor allem für sein Feld der Linguistik sehr einflussreiche Theorie auf, die viele Elemente voriger Humortheoretiker ziemlich knapp zusammenfasst. Laut seiner „script-based semantic theory of humor“ müssen, damit ein Text als Witz funktionieren kann, zwei Bedingungen erfüllt sein:

I) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts.

II) The two scripts with which the text is compatible are opposite.

(Raskin 1985: 99)

2.2 Typologien von Humor

Da das Ziel dieser Arbeit ist, eine Typologie einer spezifischen Art von medialem Humor zu erstellen, ist es nur konsequent, bereits existierenden Humor-Typologie etwas Aufmerksamkeit zu schenken. Es folgt eine Besprechung von drei Typologien, von denen sich die erste von Berger allen Arten von Humor widmet, und die beiden folgenden, in Anlehnung an Berger, zwei verschiedene Formen von audiovisuellem Humor beleuchten.

2.2.1 Arthur Asa Berger's „Morphology of the Joke-Tale“

Berger's „catalogue (...) of the basic techniques of humor“ ist, wie der Name schon vermuten lässt, stark von Vladimir Propp's *Morphologie des Märchens* (engl.: *Morphology of the FolkTale*) inspiriert. Die Typologie enthält insgesamt 45 „Techniken“, die Berger außerdem in 4 Kategorien unterteilt: Language, Logic, Identity und Action. Berger's Ziel war eine allumfassende Klassifizierung von sich gegenseitig ausschließenden Techniken (1993: 18), er räumt aber auch ein, dass er mit seiner Auflistung nicht „vollständig zufrieden“ ist, stellt also keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sieht in der Typologie aber eine „opportunity to understand the mechanisms at work in humor“ (1993: 17). Berger's Ausführungen machen klar, dass seine Typologie auf induktivem Weg entstanden ist: „What I will do is list as many of these techniques as I have been able to discover (in an examination and analysis of a number of different works of humor), provide examples of the technique, and explain how the technique functions. (1993: 15. Später fügt er noch hinzu: „I've not been able to find other techniques of humor to add to my list.“ (1993: 18).

Zu Beginn der Einleitung schildert Berger alle drei auch in dieser Arbeit behandelten Humor-Theorien, wobei er die Release/Relief Theory als „psychoanalytical theory“ bezeichnet, und sich auf die Arbeit von Sigmund Freud beschränkt (1993: 3). Er fügt allerdings auch eine vierte Theorie hinzu, die er als „conceptual (or even semiotic) theory“ beschreibt, die sich unter anderem mit Kommunikation, Paradoxa, und dem Lösen logischer Probleme beschäftigt (1993:4). Andere Theoretiker würden sie vermutlich eher als Teil der kognitiv geprägten incongruity theory sehen (Berger selbst bezeichnet sie als „allied to the cognitive theory“, er beschreibt hier aber auch die Wichtigkeit, zu verstehen, wie das humoristische Narrativ funktioniert, sofern eines vorhanden ist.

Dieser Aspekt von Bergers Typologie lässt sich also gut als Überleitung zu Ricoeurs Mimesis Modell verwenden. Außerdem betont Berger, dass Humor oft äußerst komplex ist, und regelmäßig verschiedene (seiner) Mechanismen gleichzeitig auftreten, auch wenn zumeist nur einer dominant ist. (1993: 15)

2.2.2 Humor in Fernsehwerbungen

Eine der ersten Typologien von Humor in audiovisuellen Medien stammt von Moniek Buijzen & Patti Valkenburg. In Anlehnung an A.A. Bergers Typologie von Witzen (Berger 1976), und vor allem jener von Humor im Allgemeinen (Berger 1993) wurden zuerst 30 Fernsehwerbungen induktiv analysiert. Daraus ergab sich eine Liste von insgesamt 41 „Humor-Techniken“. Anschließend analysierten die Autoren insgesamt 319 humoristische Werben, die in den Jahren 1998-1999 im niederländischen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Die Wahl der Fernsehwerbung als „Humorträger“ kam aus ähnlich pragmatischen Gründen zustande, wie der Rückgriff auf Witze bei Berger. Diese fand nämlich, dass Witze „kurz und einfach zu reproduzieren“ und einen direkten und sofortigen Zugang auf Humortechniken gewährten. (Berger 1993: 15). Buijzen & Valkenburg sahen die Fernsehwerbungen dank ihrer sehr kurzen aber in sich vollständigen „storylines“ als das offensichtlichste audiovisuelle Äquivalent zum Witz.

Das Resultat waren 7 (Haupt-) Kategorien von humoristischer Darstellung, auf die sich fast alle der bereits im ersten Schritt festgelegten Techniken aufteilen ließen: „slapstick, clownish humour, surprise, misunderstanding, irony, satire and parody“ (2004 s.147). Darüber hinaus identifizierten sie einige Techniken, die sich nicht mit einer einzigen Humor-Kategorie in Verbindung bringen ließen: „imitation, impersonation, eccentricity, sexual allusion, repetition, grotesque appearance“ (Buizen & Valkenburg 2004: 162). Zwar befasst sich die Studie explizit *nicht* damit, warum eine bestimmte Darstellung lustig ist (Buizen & Valkenburg 2004: 162), die Autoren sahen aber bei jeder ihrer Kategorien eine starke Verbindung zu zumindest einer der drei Humor-Theorien.

For example, surprise involves incongruous narratives and unexpected events. Superiority theory explains some of the less innocuous categories (i.e., satire, irony) because these humor categories involve outwitting others and laughing at the less fortunate. Finally, relief theory could explain the antagonistic nature of slapstick humor. (Buizen & Valkenburg 2004: 162f.)

Des Weiteren sahen die Autoren je nach Zielgruppe der Werbung auch klare Unterschiede bezüglich des gezeigten Humors. In Werbungen für Kinder kommt demnach hauptsächlich auf Inkongruenz basierender Humor zum Einsatz, während jene für ein jugendliches Publikum stärker auf der superiority-Theory als auf Inkongruenz basieren. In Werbungen für ein allgemeines Publikum sahen die Autoren alle drei Theorien vertreten. Wenig verwunderlich waren die Humorkategorien für die jüngere Zielgruppe („slapstick, clownish humor and misunderstanding“) auch jene, denen in der Studie am wenigsten Komplexität zugeschrieben wurde. Auch wenn die relief-theory in der Studie klar am wenigsten Beachtung findet, weisen die Autoren explizit auf eine Koexistenz aller drei großen Erklärungsansätze für Humor in ihrem Korpus hin, wenn sie beispielsweise schreiben, dass dich Slapstick –Humor aus allen drei Perspektiven herleiten ließe: „It encompasses coinciding (incongruity theory), malicious delight (superiority theory), and aggressiveness (relief theory).“ (Buizen & Valkenburg 2004: 163) Außerdem enthält ihr eigenes Modell die Humor Technik „sexual allusion“, also eine Anspielung auf einen Themenbereich, der sogar in der besprochenen Studie selbst mit relief-theory in Verbindung gebracht wird.

2.2.3 Humor in Sitcoms

Die Sitcom ist, ausgehend vom Anglo-amerikanischen Raum, eine der meistkonsumierten humoristischen medialen Gattungen überhaupt, was Juckel et al. dazu veranlasste, auf Basis der Typologien von Bergen, sowie jener von Buijzen & Valkenburg eigens Humor-Typologie dieser spezifischen Gattung zu entwickeln. Folgerichtig ist die Typologie von Juckel et.al. auch eine Art Mischung der beiden vorigen: Die 7 Humor-Kategorien der Studie von Buijzen & Valkenburg wurden wieder auf die 4 ursprünglichen von Berger reduziert. Die Anzahl an Humor-Techniken schrumpfte noch erheblicher, nämlich auf lediglich 22 Typen, von denen insgesamt 4 direkt aus

der Typologie von Buijzen & Valkenburg übernommen, und 5 eigens für die neue Sitcom-Typologie geschaffen wurden. Die übrigen 13 stammen aus der Berger-Typologie.

Auch wenn die Prävalenz der Humor-Techniken zwischen den 4 analysierten Sitcoms gehörig schwankte, kam jede Humor-Kategorie in jeder einzelnen Serie, und jede Humor-Technik im gesamten Korpus zumindest einmal vor, was für die Typologie als ausgewogenes Werkzeug der Humor-Analyse spricht. Die drei am häufigsten auftretenden Techniken waren „Allusion (Language category), Surprise (Logic category), and Parody (Identity category)“, wobei Parodie vor allem in der einzigen Zeichnentrick-Serie des Korpus, *Family Guy*, überwog. Was die Humor-Kategorien anbelangt kam „Language“ häufiger als „Logic“ und „Identity“ zum Einsatz, „Action“ bildete mit gehörigem Abstand das Schlusslicht.

Juckel et al. sehen ihre „logic“ und „language“ Kategorien ziemlich klar in der incongruity theory begründet, während die unter „identity“ und „slapstick“ aufgeführten Techniken auf beide Humor-Theorien zurückgeführt werden könnten. Ähnlich wie Buijzen & Valkenburg sparen Juckel et. al. die psychophysiologische Sichtweise bzw. die relief theory und verwandte Theorien aus. (Juckel et al. 2016: 598) Dass die Superiority- und vor allem die Incongruity theory im 21. Jahrhundert sicherlich dominieren ist unbestritten. Da die Autor_innen aber just an dieser Stelle auf Rod A. Martins Buch *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* verweisen, sollte erwähnt werden, dass dieses der Tradition von Freud zwar tatsächlich kaum noch anhaltenden Einfluss zubilligt, die Tradition von Herbert Spencer bzw. der „arousal theory“ von Berlyne aber keinesfalls als aus der Humorforschung verschwunden sieht:” ... there is consistent support for the idea that humor is associated with increased autonomic arousal and that increases in arousal, regardless of their source, can increase the subsequent emotional enjoyment of humor. (Martin 2007: 62; vgl. außerdem Martin 2007:57, Gibson 2019: 64, 191ff.)

2.3 Humor in der Translationswissenschaft

Translationswissenschaftliche Arbeiten zu Humor bearbeiten insbesondere die Tatsache, dass humoristische Zieltexte beim Übersetzen und Dolmetschen als besondere Herausforderung gelten (vgl. Chiaro 2017: ; Pöchhacker 2016: 125). Zunächst war die Forschung noch stark auf Wortspiele

in der Literatur konzentriert, seit diesem Jahrtausend wurden auch Bereichen wie Simultandolmetschen, Screen Translation und Videospielen zunehmend Platz eingeräumt (Chiaro 2017: 413). Laut Delia Chiaro reizt Humor, ähnlich wie Poesie, selbst die Grenzen von einzelnen Sprachen aus, und interlinguale Lösungen sind selten zu finden. Theoretische Ansätze wie die Descriptive Translation Studies von Toury, oder die Skopostheorie von Vermeer, lassen sich ihrer Meinung nach besonders gut mit Lösungsansätzen für die Translation von Humor vereinen (2017: 421). Chiaro unterstreicht auch, dass audiovisuelle Medien, deren Humor viele nonverbale Bestandteile enthält, zusätzliche Herausforderungen stellt (2017: 427). Auch wenn inzwischen nachgewiesen wurde, dass Translation zumindest manchmal einen Einfluss auf die Rezeption von Humor hat, unterstreicht Chiaro, dass Humor übersetzt und gedolmetscht werden kann, und dieser Versuch auch immer gemacht werden sollte: „...only a very unimaginative or lazy translator is likely to give up the challenge and omit the instance of humor altogether.“ (2017: 428).

Auch im dolmetschspezifischen Kontext wurde das Thema Humor behandelt. Gonzáles & Mejias (2013) unterstreichen, wie schwierig es ist, bei Konferenzen Äußerungen mit intaktem humoristischen Gehalt zu dolmetschen. Da das Übermitteln von Humor aber häufig essenziell ist, empfehlen sie, spezifische Zugänge und Strategien beim Dolmetschen von Humor zu entwickeln, und diese zu üben und zu kultivieren. Sie bringen diese Herausforderung ebenfalls mit der Skopostheorie von Vermeer, sowie den Ansätzen von Lawrence Venuti in Verbindung. James Nolan widmet in seinem Übungsbuch für professionelle Dolmetscher_innen *Interpretation: Techniques and Exercises* (2005) dem Thema Humor ein gesamtes Kapitel. Er führt einige Arten von Humor auf, mit denen sich angehende Profis vertraut machen sollten, und empfiehlt, sich vor Dolmetschaufträgen einige gute Witze zurechtzulegen, und deren Vortrag im Freundeskreis zu üben. Laut einer Umfragestudie von Pavlicek & Pöchhacker (2014), sind die häufigsten Arten von Humor in internationalen Konferenzen Anekdoten, Ironie oder Witze, und deren Zweck die Einführung von Themen oder Vortragenden, Spannungsabbau, oder die Auflockerung bei heiklen Themen (Pavlicek & Pöchhacker 2014: 397). Die Autoren führen zwar ein paar Bewältigungsstrategien an (nachbilden, ersetzen, erklären, auslassen), betonen aber, dass die richtige Herangehensweise höchst kontextabhängig ist.

2.4 Zusammenfassend

Der beste Ausgangspunkt für die Erstellung der Typologie von humoristischen Dolmetschsituationen in audiovisuellen Medien ist sicherlich die allgemeine Humor-Typologie von Arthur A. Berger, da er seine „Techniken“ bei weitem am schlüssigsten und ausführlichsten darlegt. Die drei großen Humor-Theorien sind insofern ebenfalls wichtig, da sie in die besprochenen Humor-Typologien eingearbeitet sind. Einerseits wird regelmäßig direkt auf sie verwiesen, andererseits sind sie eine Art Voraussetzung, um die jeweiligen Typen überhaupt verstehen zu können. Allerdings ist wichtig darauf hinzuweisen, dass sich die Typologie in dieser Masterarbeit, genau wie jene von Berger und Buijzen & Valkenburg, hauptsächlich damit beschäftigt, *wie bzw. auf welche Art* etwas lustig ist, und weniger damit, *warum* (vgl. Berger 1993: 16; Buijzen & Valkenburg 2004: 162). Da sich die beiden Typologien von Buijzen & Valkenburg und Juckel et al. mit spezifischen Formen von audiovisuellem Humor befassen, sind sie eigentlich näher am Thema dieser Arbeit, der Fokus dieser beiden Studien liegt aber viel mehr auf der quantitativen Aufarbeitung der Typen im jeweiligen Korpus. Die für diese Arbeit relevanten Erkenntnisse sind also auch in diesem Bereich, wie Beispielsweise der Prävalenz eines gewissen Typus bei Inhalten für eine bestimmte Zielgruppe, zu suchen. Die jeweiligen Kategorien, in die die drei angeführten Typologien eingeteilt wurden, spielen für diese Arbeit eine entschiedene untergeordnete Rolle, auch wenn diese Klassifizierung in einzelnen Fällen Rückschlüsse auf das Zustandekommen der besprochenen Studien zulässt.

3. Forschungsüberblick Transfiction

3.1 Fiktive Translation als Quelle für die Translationswissenschaft

Das Aufkommen von translationswissenschaftlichem Interesse an fiktionalisierter Translation wird in aller Regel auf den sogenannten „fictional turn“ in der Translationswissenschaft zurückgeführt (vgl. Arrojo, 2018). Else Viera prägte diesen Begriff im Jahr 1995, und öffnete die Tür für ein Heranziehen von fiktionalen Werken als Quellen translationswissenschaftlicher Erkenntnis, wobei sich die folgenden Arbeiten zunächst auf Romane Lateinamerikanischer Autoren sowie translationstheoretischen Überlegungen konzentrierten. Beispielhaft sind hierfür Analysen der Werke von Autoren wie Borges, Cortázar und Rosa. Nach weiteren punktuellen Beiträgen (z.B. Delabastita 2002; Thiem 1995) erschienen gegen Mitte des neuen Jahrtausends erste Sammelbände (z.B. Delabastita & Grutman 2005, Kaindl & Kurz 2005) und Monografien (z.B. Hagedorn 2006, Cronin 2007) die sich (unter Anderem) mit diesem Thema befassten. Inmitten der stetig wachsenden Anzahl an Publikationen zur Analyse fiktiver Translation wurden auch Vorschläge für einen Namen des Forschungsbereichs gemacht: „Transfiction“, also „translation-related phenomena in fiction“ (Kaindl 2014: 4) und „Transmesis“, also konkret: „the metaphorical conjunction of mimesis and translation (BeeBee 2007). Thiem hatte für diese „narrative Ausdrucksform des neuen Interesses an Translation“ bereits 1995 den Begriff „translator fictions“ vorgeschlagen (Thiem 1995: 213).

Das gesteigerte translationswissenschaftliche Interesse an Transfiction hängt nicht zuletzt mit dem gesteigerten narrativen bzw. künstlerischen Interesse an Translation zusammen. Dörte Andres schreibt beispielsweise von einer „inflationären“ Zunahme an fiktiven Werken mit Dolmetscher_innen im 21. Jahrhundert (Andres 2015: 159). Dass Translation und ihre Akteure insgesamt seit den 1990er Jahren immer mehr und mehr in die Nähe des Rampenlichts rücken, wird ganz allgemein, und nachvollziehbarerweise, mit der voranschreitenden Globalisierung und einer zunehmend multikulturellen Welt erklärt, in der Translation zwangsläufig immer sichtbarer wird.

John Thiem gab 1995 zwei Hauptgründe für das vermehrte Auftreten von Translationscharakteren an: Die Internationalisierung der Literatur nach dem zweiten Weltkrieg,

und die Tatsache, dass inhärente Probleme von Translation als schöpferische Tätigkeit erhebliche Überschneidungen mit schöpferischer Tätigkeit in der Postmoderne aufweisen: „The identity crisis of the postmodern artist, and of the artist’s alter ego, the translator, arises out of the modern axiom that one’s artistic identity depends on primary creations“. (1995: 210)

Die transfiktionale Forschung begann in den 90er Jahren als stark auf Literatur- und Übersetzung fokussierte Strömung, und ein gewisses Primat des geschriebenen Wortes lässt sich bis heute nicht von der Hand weisen. Das gilt sowohl für die untersuchten Medien wie auch, mit gewissen Abstrichen, für die in diesen Medien beschriebenen Akteur_innen und Prozesse. Wer, und das ist für diese Arbeit immerhin nicht unwesentlich, spezifisch nach Dolmetschprozessen in audiovisuellen Medien *und* in humoristischem Kontext sucht, muss sich erst recht mit eher karger Ausbeute begnügen. Zu den wenigen Ausnahmen gehören Dirk Delabastitas Studien von sprach- und translationsgesteuertem Humor in Shakespeares Theaterstücken (Delabastita 2002; Delabastita 2005) und Waltraud Kolbs Analyse des translationsbasierten Humors in Jonathan Safran Foers Roman *Everything is illuminated*“ und der gleichnamigen Verfilmung.

Viel ergiebiger gestaltet sich die Suche nach bestimmten Themen, die in Transfektion häufig dargestellt werden, und zwar schwerpunktmäßig, aber nicht ausschließlich, die Translator_innen selbst betreffen. Es sind diese Zwänge, Gelegenheiten, Problemstellungen, Nebenprodukte und Machtverhältnisse, die, da sie Dolmetschprozesse in Transfiction insgesamt bestimmen, auch als Nährboden und Leinwand für humoristische Darstellungen von Dolmetschprozessen dienen, worauf in der Literatur auch durchaus immer wieder zumindest hingewiesen wird.

3.2 Macht

John Thiem betitelt das erste der Motive, die er in einem früh zusammengestellten Korpus von „translation fiction“ verortet, zwar mit dem Wort Verrat („betrayal“), er führt dieses aber auf das inhärente Machtpotential von Translator_innen zurück. „The belated position of the translator is a powerful one“ (1995: 213f). Dass man als TranslatorIn wortwörtlich das letzte Wort hat, ermöglicht es den entsprechenden Charakteren, die Umstände bewusst zugunsten eigener Interessen zu beeinflussen. Laut Thiem ist diese Dynamik für Autoren außerdem ohnehin

interessanter als die die „minimalen, unvermeidlichen Verzerrungen“ jedes Translationsprozesses. Dieser Machtmissbrauch kann laut Thiem viele Formen annehmen, so nennt er z.B. die politische, die emotionale und die künstlerische Dimension. Die vielleicht banalste Form dieses Phänomens, die wortwörtliche (materielle) Bereicherung nämlich, fällt dann auch gleich ideal mit dem häufig recht kargen Einkommen vieler (fiktiver wie realer) Translator_innen zusammen. So erzählt uns Thiem von David Aronow aus dem Roman *First Loyalty*, der die Formel eines neuen Medikaments mittels bewusster Fehlübersetzung für sich behalten will, oder dem Übersetzer in *La casa sul lago della luna*, der eine Künstlerbiographie mit erfundenen Details aufpeppt, um den (selbstverständlich von ihm selbst stammenden) Übersetzungen desselben bessere Verkaufszahlen zu beschern. Dass ein mächtiges Werkzeug in den Händen von ansonsten wenig mächtigen Personen interessante Ereignisse anstoßen kann, liegt auf der Hand.

Michael Cronin spricht eine weitere Dimension von Macht in Transfiction an, indem er Graciela, die mexikanische Heldin an der Seite von David Crockett (John Wayne) im Spielfilm *The Alamo* als ein klares Beispiel für die Macht, die jeder Translation innewohnt bezeichnet: „...questions of translation remain inextricably bound up with issues of power and control and nowhere more explicitly than on the edges of competing polities.“ (Cronin 2009: 42). Gerade wegen der strategischen, militärischen und politischen Macht, die sie verkörpert, trachten Männer um sie herum danach, sie zu kontrollieren und samt ihrer Fähigkeiten für sich zu beanspruchen. So instrumentalisiert sie die von John Wayne verkörperte Figur, indem er sie einen (spanischen) Brief des mexikanischen Generals Antonio Miguel Lopez de Santa Anna fälschen lässt, um ihn in der Folge von ihr öffentlich auf Englisch vom Blatt dolmetschen zu lassen. Das spanischsprachige Dokument, Gracielas nicht akzentfreies Englisch und natürlich ihr Status verleihen dem Schauspiel die entscheidende Glaubhaftigkeit, um die skeptischen Herren aus Tennessee von der Boshaftigkeit der mexikanischen Widersacher zu überzeugen. Interessanterweise weist Cronin auch auf Gracielas „gut vernetzten“ Status hin – ein Fingerzeig, der klar über den altbekannten Tellerrand der reinen Sprachkompetenz hinausweist.

In einer Studie von Ursula Gross-Dinter finden wir einen etwas weniger offensichtlichen Zusammenhang zwischen Transfiction und Macht. Der Konferenzdolmetscher Stavros, seines Zeichens Protagonist des stark parodistischen Romans *The Greek Interpreter* von Max Davidson, bringt nur dank seiner Nähe zur Macht bzw. seiner Nähe zu den Mächtigen die Handlung ins

Rollen. Durch eine Verwechslung zu Beginn einer Konferenz in Bangkok kommt er in Besitz einer Mappe, die eigentlich für einen anderen bestimmt gewesen wäre, und wird prompt in ein Krimi-Abenteuer samt Verfolgungsjagden, Drogenschmugglern und einem mysteriösen Päckchen hineingezogen. Auch seine weitere Verstrickung in den Plot und sein aktives Interesse an den weiteren Ereignissen ergeben hauptsächlich dadurch Sinn, dass Stavros nicht nur in geographischer Nähe befindet, sondern auch einen Bezug zu und eine Haltung gegenüber den agierenden Politikern hat (Gross-Dinter 2008: 26).

Laut Sabine Strümper-Krobb drückt John Wards Roman *The Translator* unter anderem aus, dass Translation „alles andere als unschuldig“ ist. (2003: 119). Der Protagonist van Damm arbeitet in Paris für die „German-American foundation“, die vorgeblich kulturellen Austausch ermöglichen soll, effektiv aber antikomunistische Propaganda unterstützt. „Translation is a „weapon, because it generates knowledge and insight and is able to secure a favourable position for those who control it.“ (2003: 120) Wer Translation ausübt, bezahlt oder beauftragt, kommt demnach um das Ausüben von Macht sowieso nicht herum - sofern man das Sprachbild der Waffe halbwegs wörtlich nimmt, auch noch auf grundsätzlich gewaltsame Weise. Van Damms trauriges Ende würde dazu auf jeden Fall passen (siehe auch 3.4 Identität und Heimatlosigkeit).

Michael Cronin stellt schließlich so etwas wie einen Zusammenhang zwischen Transfiction und Macht auf der größtmöglich denkbaren Ebene her. In der berühmten Schlusszene von Charlie Chaplins *The Great Dictator* betritt der jüdische Barbier das eigentlich für den Diktator Hynkel bestimmte Podest und hält eine emphatische Rede für den Frieden, die sich stark auf die für 1940 noch recht modernen Mittel der elektronischen Massenkommunikation bezieht. Wie Cronin selbst anmerkt erwähnt Chaplin zwar nicht die Translation, wohl aber die Millionen von Menschen, die in diesem Moment die Radioübertragung seiner Worte hören können:

(...) without translation his voice will never reach many millions of men, women and children throughout the world, no matter how relevant his message or how desperate their plight. As the power of the media of communication increases, so does the necessity for translation to become manifest in all its forms. (Cronin 2009: 72)

Die diesbezügliche Notwendigkeit und der Einfluss von Translation ist in *The Great Dictator* außerdem durchaus expliziter als von Cronin an dieser Stelle beschrieben. Die früher im Film

gezeigten Radioansprachen des Diktators werden nämlich sehr wohl übersetzt. Das animalisch-aggressive „ersatz German“ (2009: 64), das unter anderem über die Natur von Hynkels Antisemitismus wenig Zweifel lässt, wird von einer Englischen Off-Stimme mit nüchternen, offensichtlich mehr als nur beschönenden Worten „übersetzt“. Während Hynkel sein wahres Gesicht hinter Translation verstecken kann, spricht der jüdische Barbier direkt und ehrlich zum Publikum. Eine Ehrlichkeit, die dann freilich auch ohne bewusste Verschleierung weiterübersetzt werden kann, oder vielleicht sogar werden muss.

3.3 Neutralität und Loyalität

Es liegt auf der Hand, dass Menschen in Machtpositionen von eben jener Gebrauch machen, sie missbrauchen oder manchmal auch einfach nur brauchen können. Neben Thiem spricht auch Sabine Strümper-Krobb relativ früh an, dass Translation vor allem dann häufig in Fiktion aufscheint, wenn sie zumindest einer der Primärparteien unmittelbar und absichtlich zum Nachteil gereicht: „The potential for deceit and manipulation does seem to attract writers of fiction to the translator figure, perhaps not least because it provides ample potential for interesting storylines, suspense and humour“. (Strümper-Krobb 2003: 120)

Ingrid Kurz erschien die (Un)Treue fiktionaler Dolmetscher_innen sogar interessant genug für eine eigene Sonderbetrachtung, in der sie einige sehr unterschiedliche Beispiele unter die Lupe nimmt (Kurz 2014). Im Falle von Arthur Conan Doyles *The Greek Interpreter* verortet sie einen „redlichen, mutigen Mann“, der, mit der Befragung eines geknebelten Griechen beauftragt, verständlicherweise ein Verbrechen vermutet, und beginnt, der Dolmetschung seine eigenen Fragen unterzujubeln. Danach gibt er die erlernten Informationen trotz der unzweideutigen Drohungen seines Auftraggebers an Sherlock Holmes und Doktor Watson weiter – genaugenommen ein zweiter Vertrauensbruch. Die Dolmetschs-Szene ist doppelt interessant, da der Dolmetscher erstens seinen Auftrag ja an sich vollständig erfüllt. Da ihm aber klar sein muss, welche Konsequenzen ein Auffliegen seines Vorgehens hätte, ist er zweitens dazu gezwungen eine Art Versteckspiel auf dem freien Felde zu inszenieren. Auch wenn seine Auftraggeber kein Wort Griechisch verstehen – man kann sich vorstellen, dass sie eine zu große Verlängerung der gedolmetschten Turns misstrauisch schöpfen ließe. Dass hier, wie Kurz selbst meint, eine ziemlich

klare Gut-Böse Unterscheidung vorliegt, („Melas‘ personal involvement and breach of fidelity are clearly justified on moral grounds“ [Kurz 2014: 208]) macht die Szene vergleichbar mit dem Klischee des Geheimagenten, der sich am helllichten Tag statt in der Nacht in das Hauptquartier des Bösewichts schleicht. Eine ähnliche Situation in anderer Schattierung ist die von Suzy Park im Roman *The Interpreter* von Suki Kim. Sie arbeitet in New York als Gerichtsdolmetscherin und „dolmetscht bewusst falsch“, um sich vor Gericht befindenden Koreanern zu helfen, insbesondere dann, wenn ihrer Meinung nach „ein Missverständnis vorliegt“. (Kolb 2014: 209). Sie ist sich ihres „Fehlverhaltens“ und der Gefahr (die hier immerhin „nur“ ihre Berufssicherheit betrifft) ebenfalls bewusst, hat aber gelernt, dass die Wahrheit viele verschiedene Formen annehmen kann. Da ihre Situation viel alltäglicher als jene bei Arthur Conan Doyle ist, lässt sich ihr Handeln auch nicht so einfach ethisch einordnen. Kurz unterstreicht wie realitätsnah die Schilderungen in Parks Roman sind, und unterlässt in diesem Fall ein klares Urteil.

Eine oft zitierte Stelle in Javier Marías Roman *A Heart so White* ist für Kolb hauptsächlich unrealistisch (2010). Während eines Meetings zwischen zwei hochrangigen Politikern beginnt Juan aus Langeweile die Unterhaltung bewusst in eine nicht intendierte Richtung zu lenken, Dolmetscherin Luisa entscheidet sich dagegen ihn auffliegen zu lassen, und dafür, ihn (in weiterer Folge) zu heiraten. Wie Eva Lavric (Lavric 2007: 80) sehr schlüssig argumentiert, ist Luisa, die als eine Art translatorisches Sicherheitsnetz fungiert, die eigentlich von Juan Angesprochene, da sie die Einzige der 3 Anderen im Raum ist, die Juans handeln *nachvollziehen* kann. Es werden also 2 Teams gebildet: Die beiden unwissenden Politiker, und die beiden wissenden Dolmetscher_innen. Da Luisa nicht interveniert, wird sie automatisch zur Komplizin, wie eine Augenzeugin, die die Polizei in die falsche Richtung schickt, während sich der kühne Vagabund in Wirklichkeit hinter ihrem Kleid versteckt. Das Etikett „Vagabund“ ist auch eine recht passende Zusammenfassung des Urteils von Stümper-Krobb über Juan, der ihrer Meinung nach die Grundprinzipien von Translation als Mittel zur interkulturellen Kommunikation „unterminiert“ (Stümper-Krobb 2003: 120).

Der Comic *Asterix et les Goths* liefert ein Beispiel für einen Extremfall von translatorischem Eigeninteresse: blanker Überlebenswille. Ein gotischer Häuptling will vom Druiden Miraculix das Rezept des berühmten Zaubertranks haben, und droht seinem Dolmetscher im Falle des Scheiterns kurzerhand mit dem Tod. Nachvollziehbarerweise schlägt dieser die Brücke von der Dienst- zur Realitätsverweigerung, und dolmetscht Miraculix‘ deutliches „Nein“

zunächst als „vielleicht“ und dann als umso deutlicheres „JA“. Kurz zieht an dieser Stelle einen Vergleich zu Felipillo, einem von Pizarros Dolmetschern, der durch bewusste Falschdolmetschung zumindest Anteil am Tod des Inka Herrschers Atahualpa hatte. Der weniger sinistere Fall bei Asterix entsteht allerdings auch daraus, dass hier von einem Dolmetscher verlangt wird, weit mehr zu tun als normalerweise von Sprachdienstleistern verlangt wird, nämlich umfassende Überzeugungsarbeit zu leisten. Man könnte meinen, dass der Gotenhäuptling hier statt dem vielgescholtenen Bild von Translator_innen als „Sprachautomaten“ ins andere Extrem umschlägt, und überbordend viele nicht sprachbezogene Kompetenzen verlangt. Die stark zugespitzte Inkongruenz zwischen Quell- und Zieltext („Nein“ = „Ja“) sorgt für den Humor, was durch das angsterfüllte Bibbern des Dolmetschers nur noch unterstrichen wird. Immerhin ist in einem Asterix Comic nicht tatsächlich mit grausamen Hinrichtungen zu rechnen.

Im krassen Gegensatz hierzu steht die Dolmetschszene in Roberto Benignis Film *La Vita è bella*, bei der sich Protagonist Guido als freiwilliger Dolmetscher in einem Konzentrationslager der Nationalsozialisten meldet, obwohl er kein Wort Deutsch versteht. Er ist mit seinem Sohn, den er vor den Nazis versteckt, gerade im Lager angekommen, und nutzt die Rolle des Dolmetschers um seinem Sohn den Aufenthalt im Lager als kindgerechtes Spiel zu verkaufen. Das Resultat ist so etwas wie der maximal denkbare Unterschied zwischen Quell- und Zieltext, eine Inkongruenz ad Infinitum. So wird Beispielsweise die in diesem Fall höchst reale Drohung, dass Saboteure durch einen Schuss in den Rücken hingerichtet werden, zur Spielregel, dass derjenige mit den wenigsten Punkten einen Zettel mit der Aufschrift „Esel“ auf dem Rücken tragen muss. Wie Kurz ganz richtig anmerkt, ist ein wesentlicher Teil von Guidos Untreue in dieser Situation, dass er sich sein eigenes Publikum (seinen versteckten Sohn) aussucht (Kurz 2014: 214). Seine nur theoretisch angesprochenen italienischen Mithäftlinge sind zwar verwirrt, spielen aber mit. Freilich muss Guido versuchen, die Gesten und die Intonation des deutschen Wachmanns möglichst glaubhaft zu imitieren, um diesen keinen Verdacht schöpfen zu lassen, doch auch für seinen Sohn ist dieser Faktor entscheidend – Er ist derjenige der daran glauben soll, dass die Worte aus Guidos Mund denen der KZ Wache entsprechen. Kurz betont außerdem, dass diese Szene gar nicht dermaßen unrealistisch ist wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag (2014: 214). Sogenannte Lagerdolmetscher wurden tatsächlich aus den Reihen der Häftlinge rekrutiert, übernahmen Aufgaben, die weit über das Dolmetschen im klassischen Sinne hinausging, und unterlagen keinen spezifischen Verhaltensregeln. (vgl. z.B. Tyruk 2016).

Doch der Themenbereich der Treue muss keineswegs immer auf die bewusste und oder direkte Manipulation der Nachricht hinauslaufen. Johanna Krivanec beschreibt in ihrer Analyse von Michael Wallners Roman *April in Paris* den Wehrmachtssoldaten Roth, der nicht „von Moralischer Abscheu vor den Absichten und Methoden der Gestapo in den (...) Loyalitätskonflikt gerissen“ wird, sondern die Aufgabe als Dolmetscher zuerst als vermeintlich „leichten Dienst weit hinter den feindlichen Linien“ annimmt, um schließlich in Situationen zu schlittern, die ihm nichts Anderes übrig lassen, „als den des Verrats an der Sache der deutschen Besatzungsmacht...“ (Krivanec 2008: 87). „An der Figur des Obergefreiten Roth demonstriert der Autor Michael Wallner, dass der Versuch, sich neutral zwischen verfeindeten Lagern bewegen zu wollen, was nur in einem zumeist tödlichen Dilemma enden kann“. (2008: 87)

Sylvia Kalina hingegen liefert ein Beispiel dafür, wie diese Frage in Bezug auf Ethik und Translation eine noch grundlegendere Ebene betreffen kann. Sie beschreibt, wie in T.C. Boyles *Water Music* der Dolmetscher Johnson den Entdeckungsreisenden und eigenen „Kunden“ Mungo davon abhalten will, auch den unteren Teil des Nigers zu erkunden (Kalina 2008: 152). Johnson sorgt sich also nicht nur darum, ob er es ethisch vertreten kann, durch seine Dolmetschung etwas zu unterstützen, das er nicht für richtig hält; Er versucht zu verhindern, dass der eventuell zu dolmetschende Kontakt überhaupt zustande kommt. Dies berührt auch zwei weitere Punkte. Wie Kalina selbst beschreibt „kennt (Johnson) diese Region nicht“, übertritt durch seine abratende Haltung also die Rolle als reiner Sprachmittler, und beruft sich stattdessen auf seine (mangelnden) geographisches und kulturellen Kenntnisse. Zweitens hat er zu diesem Zeitpunkt zu seinem „Herrn“ bereits eine beträchtliche persönliche Nähe aufgebaut und bricht seine „schier unerschütterliche Treue“ nur aus Angst um Leib und Leben. Mungo verliert somit einen nicht neutralen (weil für ihn parteiischen) Dolmetscher, und tauscht ihn gegen einen anderen nicht neutralen Dolmetscher namens Amadi aus, der „nur auf seinen Vorteil bedacht“ ist und Mungo schlussendlich verrät (Kalina 2008: 152). Im selben Roman verfälscht Johnson außerdem die Worte eines Wahrsagers, der geradeeben seinem „Kunden“ Mungo die Hand gelesen und zu einer wenig angenehmen Erkenntnis gekommen ist. Sylvia Kalina bringt das hier mit dem Skopos von Johnson in Verbindung, nämlich „den zielsprachlichen Rezipienten zu schonen“ und verweist auf „die immer wieder gestellte Frage nach der Treue oder Freiheit des Dolmetschers“. (Kalina 2008: 150). Dem gegenüber steht laut Kalina der Bericht Mungos über seine Expedition, auf die ihn Johnson als Dolmetscher begleitet hatte. Johnson will nämlich die „brutalen Rituale und

gewalttätigen Exzesse“ aussparen, die laut Johnson „in ihrer ganzen grausamen Realität beschrieben“ werden sollten. (Kalina 2008: 150). Der Roman bietet somit auch eine Art Weitersp_innen der bereits Jahrhunderte alten Diskussion über verfremdendes Übersetzen, der beispielsweise Schleiermacher schon im frühen 19. Jahrhundert eine Abhandlung widmete (vgl. Stolze 2018: 26f). Johnson hält es für notwendig, seine eigene Translation gehörig „anzupassen“, eine ähnliche Herangehensweise von Mungo (der zuvor noch dazu Rezipient von Johnsons „Zensur“ war) kritisiert er aber vehement.

3.4 Identität und Heimatlosigkeit

Wie Klaus Kaindl schreibt, wurde die Frage nach Translation und Identität erst relativ spät von der transfiktionalen Forschung aufgegriffen, dafür aber seitdem umso intensiver bearbeitet (Kaindl 2018: 162). Ein wesentlicher Teil der Faszination dieses Gebiets ist die Reichhaltigkeit an Blickrichtungen, die sich in Transfiction auffinden lassen. Der folgende Abschnitt bezieht sich sozusagen auf die makro-Ebene, und das Zugehörigkeitsgefühl zu einer (oft aber nicht immer nationalstaatlichen) Gesellschaft, die so einigen fiktionalen Translator_innen zu irgendeinem Zeitpunkt abhandenzukommen scheint.

Mitunter wird die schwer fassbare Identität fiktionaler Translator_innen als eher neutrale Beschreibung oder eine Konzession an die (gefühlte) Realität gesehen. Ursula Gross-Dinter beschreibt die „multikulturelle Abstammung und (...) (den) viele Länder berührenden Lebenslauf“, mit der in diesem Fall der Romanheld Stavros aus „The Greek Interpreter“ beschrieben wird, zwar als Klischee, das vor allem auf die erste und zweite Generation der Konferenzdolmetscher zutrifft, aber eben trotzdem noch ein Körnchen Wahrheit in sich trägt. (Gross-Dinter 2008: 27). Christiane Nord zitiert eine entschieden düstere Variante dieses Phänomens: *Aber mit der Zeit bin ich dort jemand geworden, der keine Wurzeln hat, ein Phantom. Ich werde nie Franzose sein, auch wenn ich einen Paß besitze, der das behauptet.* (*Travesuras de la niña mala*, zitiert nach Nord 2008: 225). So beschreibt der gebürtige Peruaner Ricardo seinem Onkel seine Situation als in Paris lebender Übersetzer und Dolmetscher. Nord kommentiert, dass die Heimatlosigkeit „anscheinend (...) charakteristisch für diesen Beruf ist“, zumindest, wenn es nach Schilderungen von Mario Vargas Llosa geht. (Nord 2008: 225).

Sabine Strümper-Krobb beschreibt in ihrem Beitrag zu Michael Niemis Roman *Populärmusik från Vittula* eine Art transfiktionaler Heimatlosigkeit zum Quadrat. In der Handlung wird laut Strümper-Krobb zunächst eine „geographisch wie linguistisch marginalisierte“ Minderheit im Norden Schwedens beschrieben: Eine Stelle aus dem von ihr untersuchten Roman lautet: „Our parents were nobody. Our ancestors had not meant anything for Sweden’s history. Our surnames could not be spelled, much less pronounced, by the few substitute teachers who found their way up from the real Sweden. Our villages were too small to be shown on the map. We spoke Finnish without being Finns, we spoke Swedish without being Swedes. We were nothing.“ (Niemi, 2000: 49f. zit. nach Strümper-Krobb 2003: 117)

Zu ihnen gehört auch ein Junge namens Niila, dessen Mutter sich für ihre Kinder eine schwedische Identität wünscht, und daher so gut wie gar nicht mit ihnen spricht, weil sie das (fast) nur auf Finnisch tun könnte. Das Resultat ist, dass Niila zunächst überhaupt gar nicht, und später ausschließlich in seinem (scheinbar) „eigenen privatem Idiom“ (2003: 118) kommuniziert. Als es später zu Verständigungsschwierigkeiten mit einem angereisten afrikanischen Priester kommt, entpuppt sich Niilas mutmaßliche Fantasiensprache als Esperanto. Er hatte es sich durch das Radiohören selbst beigebracht, und kann folglich für den Priester, der ebenfalls Esperanto beherrscht, dolmetschen. Für Strümper-Krobb ist es kein Zufall, dass hier ein innerhalb einer sprachlich stark isolierten Gruppe noch mehr isolierter Charakter zum Translator wird. Schließlich hat ihn die Einsamkeit zu Esperanto geführt. Seine „Unsichtbarkeit“, ein Attribut, das bei der Beschreibung von Translator_innen häufig verwendet wird, bleibt auch das stärkste definierende Merkmal des Charakters. Eine Unsichtbarkeit, die zwar in einem Einzelfall für Aufmerksamkeit sorgt und interkulturelle Kommunikation ermöglicht, ihn aber auf lange Sicht weiterhin ausgrenzt.

Für Strümper-Krobb ist der Protagonist van Damm in *The Translator* von Just Ward ein Beispiel für einen „Wanderer zwischen Sprachen, Ländern und Kulturen“, dem gerade durch den Status fern der Heimat die Rolle als Mediator zufällt. Er ist nach jahrzehntelanger Tätigkeit als Übersetzer in Paris wie zwischen allen Stühlen sitzend, weder da noch dort daheim, eine „Metapher für ein Gefühl des Nicht-dazugehörens“ (2003: 119). Als van Damm schließlich am Ende des Romans von der Volkspolizei verwechselt und erschossen wird, verhindert sein quasi heimatloser Status einen politischen Skandal; kein Staat fühlt sich für ihn verantwortlich. „The Translator can easily be forgotten, because the failure to transculture himself means that he doesn’t belong to any one of the countries and cultures he is caught between“ (2003: 120).

Gerade weil dieser Themenbereich mitunter untrennbar mit Transfiction verwoben zu sein scheint, ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass Transfiction genau wie Translation selbst nicht überall auf der Welt gleich aussehen muss. In ihrer Studie zur Repräsentation von Translator_innen in Japanischer Fiktion, merkt Wakabayashi die auffallende Abwesenheit von (wie sie selbst sagt in westlicher Fiktion weit verbreiteten) multiethnischen Übersetzer_innen an, und führt diesen Umstand auf die stark homogene Struktur der japanischen Gesellschaft zurück. (Wakabayashi 2005: 159). Auch das Phänomen, dass der Beruf fiktiver Translator_innen häufig hauptsächlich existiert um „Charakteren Mobilität zu erlauben, die mit einem ‚richtigen‘ Job nicht möglich ist“ sieht Wakabayashi in ihrem japanischen Korpus nicht bestätigt. (2005: 169).

3.5 Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung TranslatorIn-AutorIn

Die Identität auf der Mikro-Ebene, also das Identitätsgefühl als eigenständiges Individuum, ist ebenfalls ein häufig angesprochenes Thema. Dieser Punkt steht außerdem in einem engen Zusammenhang mit dem beruflichen bzw. sozialen Status als TranslatorIn, insbesondere im vermeintlichen Gegensatz zu den Autor_innen „ihrer“ Quelltexte. Jon Thiem bescheinigt den meisten der „translator-heroes“ in seinem Korpus einen Mangel an starker persönlicher Identität. (1995: 214). Die Henne oder Ei Frage, ob Translation Menschen mit dieser Eigenschaft anzieht oder erst erzeugt, spricht er zwar an, entzieht sich aber einer Antwort. Dem Charakter Donoghue aus Iris Murdochs *Under the Net* fehlt es laut Thiem beispielsweise eindeutig an einer eigenen Stimme. Er leiht seinen Mund den Worten anderer, und reproduziert alle Stimmen außer der eigenen. Fabrizio aus *La casa sul lago della luna* hindert sein nicht vorhandenes Selbstgefühl daran, auf die Liebe seiner Freundin zu antworten. Er identifiziert sich schließlich so sehr mit „seinem“ Autor, dass dieser in sein Bewusstsein eindringt. Alles gipfelt im magischen Realismus, als Fabrizio selbst zum Autor Fritz Oberhofer *wird*, und dessen Tod und Leben nachspielt. Ursula Gross-Dinter zeichnet in ihrer Analyse von Max Davidsons Roman „The Greek Interpreter“ ein sehr ähnliches Bild: „Theirs was not the most glamorous of professions: they were mere functionaries, unthinking mouthpieces for the banalities of others“ (Davidson 1990: 15 zit. nach Gross-Dinter 2008: 28). Für Gross-Dinter lässt sich dem Roman eine „gewisse Frustration des

Autors bezüglich Aufgaben und Rolle des Sprachmittlers entnehmen“, die nicht wirklich ins Geschehen involviert, sondern zu reinen „Randfiguren“ und „Zuschauern“ degradiert sind. (Gross-Dinter 2008: 28). Laut den Betrachtungen Sigrid Kupsch-Losereits von Roland Topors Theaterstück *L'Hiver sous la table* überschreitet die dort gezeigte Darstellung der Übersetzer_innen -Existenz die Grenze vom Frust hin zur Trostlosigkeit: „Zeitdruck, immenses Arbeitspensum, Nacharbeit, Unterbezahlung, Verschuldung, Verarmung und sozialer Abstieg, eine Bleibe irgendwo unter einem Schreibtisch inbegriffen.“ (Kupsch-Losereit 2008: 189). Diese pessimistische Perspektive bezieht sich sowohl auf materielle als auch immaterielle Angelegenheiten: „Ein weiteres Klischee ist das idealistische Stereotyp von der Selbstaufgabe der Übersetzerin, die sich ganz in den Dienst des Schriftstellers stellt.“ (2008: 189).

Klaus Kaindl findet in der Rolle von Learco im Roman „Und weg ist sie“ einen Übersetzer, dessen Tätigkeit nicht nur eine „minderwertige, sekundäre“ ist, sondern auch „letztlich die Kreativität blockiert“ (Kaindl 2008: 218). Den Ausweg sieht Learco in Form des Aufstiegs zum Autor, zu jemandem, der nicht nur etwas von sich gibt sondern auch etwas zu sagen hat. Das Übersetzen ist für ihn „langweilig, weil nicht kreativ“ (2008: 218), er kann sich folglich auch nur mit Mühe auf seinen verhassten Brotberuf konzentrieren, und sich mit ihm zu identifizieren kommt ihm gar nicht erst in den Sinn. Kaindl mutmaßt außerdem, dass Schriftsteller_innen an der Rolle des Übersetzers „gerade ihre Defekte und ihre emotionalen und psychischen Defizite“ zu lieben scheinen, und zieht einen interessanten Vergleich zum Produkt der literarischen Übersetzung an sich: „Auch ihnen sagt man nach, sie seien defekt und gegenüber dem Original defizitär.“ Vor allem fügt er hinzu, dass diese Sichtweise zwar „für eine real(stisch)e Betrachtungsweise wohl viel zu kurz greift“, aber gleichzeitig der literarischen Verarbeitung und dem Unterhaltungswert definitiv zuträglich ist (2008: 220). Es sind nicht die Übersetzungsbüros dieser Welt, die von defizitären, kaputten Menschen bevölkert werden, sondern die Romane (bzw. Geschichten), und wer das eine mit dem anderen verbinden will, kann hier den Hebel ansetzen.

Christiane Nord sieht in Mario Vargas Llosas *Das böse Mädchen* diesbezüglich zumindest eine Art von Gegenentwurf: Ricardo, der ursprünglich aus Lima stammt, wandert nach Paris aus und arbeitet dort als freier Dolmetscher und als Übersetzer für die UNESCO. Die kleine Wohnung, die er sich mit dem Erbe seiner Tante gekauft hat, ist ein „Spießeparadies“, indem er seinem Traum „in Paris alt zu werden“ entgegenleben kann (Nord 2008: 224). Die Zweifel an seinem

(Translatoren-)Dasein kommen hauptsächlich von außen: von Freunden, die vermuten, er würde heimlich Gedichte schreiben, welche er nur aus Schüchternheit nicht veröffentlicht, und Kollegen, die den gemeinsamen Beruf als „Dragomane“ und „nutzlos“ etikettieren. (2008: 224.) Vor allem aber ist es das titelgebende und sehr viel aktivere und umtriebiger „böse Mädchen“, das an den Grundfesten seiner spießbürgerlichen Komfortzone rüttelt, und am Ende des Romans überzeugt ist, dass er nach ihrem Ableben ein autobiographisches Buch verfassen wird. Ob er das wirklich tun wird oder sollte, ist eine Frage, die Leser_innen letztendlich jeweils für sich selbst beantworten müssen.

Wer noch einen deutlicheren Hoffnungsschimmer inmitten all der finsternen Transfiction Trübsal braucht, findet laut Waltraud Kolb im Roman „The Next Best Thing“ von Sarah Long ein „facettenreiches Bild“ (2008: 230) einer verheirateten, von zuhause aus arbeitenden Übersetzerin. Jane, die Hauptfigur dieses „chick literature“ Romans, sieht ihre eigene Rolle ebenfalls ambivalent. Einerseits schätzt sie die zeitliche Flexibilität, und dass sie sich nicht jeden Morgen vor dem Weg in ein Büro schick machen muss. Andererseits fühlt sie sich abgekapselt und isoliert, und beklagt ihr vermeintliches Schicksal als „Norma-no-mates“. (Long 2006: 24, zit. nach Kolb 2008: 232). Sie ist froh darüber, eine Abwechslung zu ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter zu haben, muss sich aber auch mit rücksichtslosen Auftraggebern und deren noch rücksichtsloseren Deadlines herumschlagen. Soweit könnte die Rolle noch mit vielen anderen (freien) Berufen funktionieren, doch Kolb streicht auch translationsspezifischere Aspekte heraus. Auf der Habenseite finden wir die „Befriedigung, die sie empfindet, wenn sie mit einem neuen Auftrag wieder ein neues Sachgebiet erschließt“ (2008: 231). Andererseits hat sie selbst ein so negatives Bild vom Status ihrer beruflichen Tätigkeit, dass sie diese gegenüber Freunden ihres Mannes nur sehr widerwillig erwähnen will. Allein, die anderen Aspekte ihres Lebens („Would they be curious to hear about her recent trip to Ikea?“ zit. nach Kolb 2008: 232) erscheinen ihr noch langweiliger, und der Übersetzungs-Smalltalk wie das geringere Übel. Vor allem aber ist Jane mit einem erfolgreichen Autor verheiratet, was das scheinbare Spannungsverhältnis zwischen Autor und Übersetzern einerseits durch ihre Ehe fortsetzt, und andererseits in ihren Geschlechterrollen widerspiegelt. Er verrichtet angesehene, kreative Arbeit, hat in ihrem gemeinsamen Haus wie selbstverständlich ein Büro in das er sich zurückziehen kann, bereist die Welt und lernt Leute kennen. Sie muss in der Küche ihren Laptop förmlich aus einem Berg von Bügelwäsche herausfischen, um schnell den Forderungen ihres (männlichen) Auftraggebers nachzukommen, bevor sie sich um das schmutzige

Geschirr auch noch kümmern kann. Kolb weist außerdem auf den höchst interessanten Umstand hin, dass Jane ihren Übersetzungen zwar explizit die kreative Dimension abspricht bzw. diese anzweifelt, sie aber andererseits an zwei Stellen über spezifische Übersetzungslösungen reflektiert und hierbei implizit „sehr wohl das kreative Potential ihres Tuns erkennbar wird.“ (2008: 233). Laut Kolb bezieht die Autorin Sarah Long zwar keine klare Stellung zur alten Debatte über die Frage, inwiefern Translation eine schöpferische Tätigkeit darstellt. Es ist aber durchaus bezeichnend, dass Jane am Ende der Handlung, als sie ihren egozentrischen Gatten endlich für den einfühlsameren Rupert verlassen hat, zwar mit diesem Gemeinsam in den Süden Frankreichs zieht um eine Art neues Leben zu beginnen, ihre Tätigkeit als Übersetzerin aber nicht aufgibt. Gemeinsam mit den Niederlagen, die ihr Ex-Mann als Autor hinnehmen muss (seine Kolumne wird abgeschafft und die Verhandlungen mit Hollywood Produzenten platzen), lässt sich die Geschichte doch als eine solche deuten, die sich zum Übersetzen als schöpferisch erfüllende Tätigkeit bekennt. Immerhin wäre es alles andere als untypisch gewesen, wenn die Protagonistin, kaum aus der unterwürfigen Position in der alten Ehe gerettet, auch gleich einen neuen Beruf ergreift, durch den sie sich endlich selbst verwirklichen kann. Zumindest manchmal darf man auch als Übersetzerin ein Happy End bekommen.

3.6 Fiktive Dolmetscher_innen und Humor

Humor findet in der transfiktionalen Forschung zwar durchaus regelmäßig Erwähnung, rückt aber ziemlich selten in den tatsächlichen Mittelpunkt der Betrachtungen. Waltraud Kolb ist eine von ganz wenigen, die sich explizit dem intradiegetischen, narrativen Potenzial von humoristischer Transfiction widmet. Der durchschlagende Erfolg von Jonathan Safran Foer's Roman *Everything is illuminated* sowie der gleichnamigen Verfilmung ist, das belegt Kolb mit einigen Pressestimmen, vor allem auf den darin enthaltenen Humor zurückzuführen, der wiederum stark auf dem Konzept von Translation fußt. Für unsere Fragestellung besonders interessant ist, wie Foer mit der „translator persona“ des jungen Ukrainers Alex spielt (Kolb 2014: 308f). In der Handlung ist er eine Art Mischung aus Dolmetscher und Reiseleiter für den ebenso jungen amerikanischen Autor Jonathan, der in die Ukraine gekommen ist, um den Wurzeln seines dereinst geflohenen Großvaters nachzuforschen. Gleich zu Beginn der Handlung vermittelt Alex in mehrerlei Hinsicht zwischen

Jonathan und seinem eigenen Großvater, der die beiden Jungspunde chauffiert. So macht Alex beispielsweise die Reaktion seines Großvaters auf Jonathans Hundephobie („Bullshit, no one is afraid of dogs“ zit. nach Kolb 2014: 308) zu einer neutraleren Aussage, oder dolmetscht besonders grobe Aussagen überhaupt nicht. An anderen Stellen dolmetscht Alex, der seine Strategien in der Handlung auch selbst erläutert, möglichst wörtlich. Da an einer Stelle der Quelltext bereits eine Übersetzung ist, entsteht durch die Repetition mancher Sätze eine gewisse Komik, die die Tragische Dimension des Gesagten konterkarikiert. Für Kurz bedient sich Foer einiger bekannter Klischees von Translation, wie dem Verräter, der stark verfälschten Translation und der Translation als schnöder Kopie des Originals, mit denen er allerdings „kreativ und erfolgreich“ zu spielen weiß. (2014: 309f). Gleichzeitig unterstreicht sie, dass die Geschichte die Machtposition und die ethische Dimension des translatorischen Handelns von Alex (zumindest implizit) herausarbeitet. Wie wir ihren Erläuterungen entnehmen können, sind diese Punkte teilweise untrennbar mit den humoristischen Elementen verwoben, die für Kurz letztendlich auf Inkongruität – also dem Nichtübereinstimmen der Erwartung des Publikums und dem gezeigten Dolmetsch-Verhalten basiert.

Ein weiteres Beispiel für Literatur die sich mit Transfiction und Humor auseinandersetzt finden wir in Form von Dirk Delabastitas Arbeiten zu William Shakespeare. In seiner Studie zu „Cross-language comedy“ in Shakespeares Theaterstücken stellt er einige Überlegungen dazu an, warum sprachübergreifende Wortwitze überhaupt als lustig empfunden werden. Er führt zunächst die kognitive Inkongruenz an, die von einem linguistischen Ausdruck ausgelöst wird, der in unterschiedlichen Sprachen kontrastierende „Scripts“, situative Kontexte oder sogar Ideologien und Wertsysteme aktiviert. Doch er führt auch noch weitere Beispiele auf: So kann es sich auch die Befriedigung eines gelösten (bilingualen) Rätsels, die Schadenfreude über das linguistische Scheitern anderer, das Übertreten sozialer Tabus unter dem translatorischen Deckmantel oder um das Wohlgefühl ob der Zugehörigkeit einer überlegenen, zumindest teilweise Sprachlich definierten Gruppe handeln. (Gerade der letzte Punkt erscheint Delabastita bei Shakespeare dank des politischen Kontexts seiner Zeit für relevant. (Delabastita 2005: 175).

Was für unsere Betrachtungen noch interessanter ist: Delabastita beobachtet nicht nur, wie er selbst sagt, die „semantische“, sondern auch die „pragmatische“ Dimension des Sprachübergreifenden Humors bei Shakespeare: „a number of pragmatic rules associated with the

„normal“ translation script are not fulfilled, thus creating a clash between what happens in the dramatic scene under the name of translation and the spectators' expectations of what translation really „is“ or „should be“. (Delabastita 2005: 175).

Delabastita formuliert 5 Voraussetzungen für eine erfolgreiche Translationshandlung, die er jeweils mit mindestens einer humoristischen „Nichterfüllung“ aus der Feder Shakespeares ausschmückt. (2005: 175ff)

- 1.) Das Bewusstsein, dass Translation passiert oder passieren sollte.
- 2.) Das korrekte Identifizieren der Ausgangs- und Zielsprache.
- 3.) Eine kommunikative Situation, die den Rückgriff auf Translation erfordert oder rechtfertigt.
- 4.) Die Treue des Translators zu beiden Parteien bzw. dem Ausgangs- und Zieltext.
- 5.) Die nötige Intelligenz und Sprachbegabung, um die Tanslatorenrolle erfüllen zu können.

Nur einige seiner Ausführungen sind für unsere Zwecke unmittelbar interessant. Bezüglich Punkt 3, der Notwendigkeit von Translation, zitiert Delabastita unter anderem eine Szene aus *All's Well That Ends Well*. Um den Gecken Parolles als Feigling zu entlarven, verkleiden sich die beiden französischen Edelleute als ausländische Soldaten, nehmen ihn gefangen und verhören ihn. Einer der beiden spricht hierzu als „General“ in einer frei erfundenen Nonsens-Sprache, was der zweite Edelmann dem wiederholt um Gnade flehenden Parolles „dolmetscht“. Wie Delabastita treffend anmerkt, muss Shakespeare wohl klar gewesen sein, dass sich dieser Effekt schwerlich über mehr als 200 Zeilen aufrechterhalten ließe – und so beginnt der „Dolmetscher“ das Verhör recht bald auf Basis eines zuvor vom „General“ geschriebenen Zettels zu führen, wodurch sich das Publikum den Nonsens-Quelltext nicht länger als nötig (bzw. länger als lustig) anzuhören braucht. (2005: 179). Die Mischung aus Überlegenheitsgefühl gegenüber Parolles, der augenscheinlich zu dumm ist, um die Phantasielaute seiner Peiniger als solche zu erkennen, gemischt mit der Inkongruenz zwischen der doch recht absurden Lautmalerei („*Bosko chimurcho.*“ „*Boblibindo chicurmurco*“, *Hvbg. i.O.*), die unter anderem als angedrohte Folter gedolmetscht wird, war für Shakespeare offenbar einerseits lustig, wäre der Weiterentwicklung der Handlung aber andererseits auf lange Sicht mehr im Wege gestanden.

Delabastitas Beispiel zu Punkt 5, mangelnde linguistische Fähigkeiten, ist ebenfalls interessant. In *A Midsummer Night's Dream* wollen die tumben Handwerker zu Ehren der

bevorstehenden Hochzeit berühmtermaßen ein Theaterstück aufführen. *Pyramus und Thisbe* basiert auf einer (natürlich in Latein verfassten) Erzählung aus Ovids *Metamorphosen*, und die wenig gebildeten Gelegenheitsmimen plagen sich sowohl mit der interlingualen (Ovids Latein -> elisabethanisches Englisch) als auch der intersemiotischen Translation (schriftliches Narrativ zum vorgetragenen Text). Damit dieser Umstand auch dem Publikum auffällt, ist in Form von Quince ein begabterer „Translator“ unter ihnen, der die Fehlritte seiner Mitstreiter ausbessert.

Michael Cronin widmet in seiner Monographie „Translation goes to the Movies“ dem transfiktionalen Humor im Film gleich ein gesamtes Kapitel. Den Marx Brothers Klassiker *A Night at the Opera* bezeichnet er als einen Film, der durch Comedy die „vielfältigen Konsequenzen“ untersucht, die Translation für eine Gesellschaft hat, die gerade erst einen der „tiefgreifendsten Populationsumbrüche in der Geschichte der Moderne“ durchlaufen hatte (Cronin 2009: 55). Er führt einen großen Teil des „komödiantischen Kapitals“ dieses Films auf Translation zurück, die oftmals unausweichlich scheinen mag, aber „sicher nicht unproblematisch“ ist. Gleich zu Beginn des Films besprechen die Charaktere Fiorello und Driftwood einen Vertrag bezüglich des Transfers eines Operntenors von Rom nach New York. Es entspinnt sich ein Spiel mit den Eigenheiten juristischer Sprache, und eine Erinnerung daran, dass Translation „ein ebenso intralinguales wie interlinguales Phänomen“ ist. Etwas später behandelt Cronin eine Szene, die ganz unmittelbar mit den Regeln einer Dolmetschung spielt. (2009: 58f). Fiorello, Tomasso und Ricardo wollen als schwarze Passagiere illegal in die U.S.A einreisen, und übernehmen zu diesem Zweck die Identitäten dreier berühmter Piloten samt ihren Uniformen und Rauschebärte. Kaum in New York angekommen wird ihnen hochhoffiziell der Empfang gemacht, und Driftwood übernimmt als vermeintlicher Dolmetscher der vermeintlichen Piloten sofort das Kommando. Zunächst unterbricht er die Begrüßungsworte des Empfangskomitees, indem er deren schriftliche Fassung kurzerhand zerreißt: „Let’s cut this short. The whole thing’s very simple. They want you to go to City Hall and the Mayor is going to make another speech and we can tear up the Mayor’s speech when we get there.“ Cronin macht an dieser Stelle zwei wichtige Anmerkungen: Driftwood macht einerseits aus der peripheren Rolle des Dolmetschers eine zentrale, und zeigt andererseits, wie wichtig der Job des Dolmetschers ist, indem er ihn nicht macht. Als es daraufhin zum öffentlichen Empfang kommt, wird die Situation weiter auf die Spitze getrieben. Zunächst gibt Fiorello (auf Englisch) eine höchst unglaubliche Version seiner größten Flugabenteuer zum Besten. Der stumme Harpo schürt das Misstrauen des Publikums noch weiter, indem er gar nichts sagt, ständig

durch Wassertrinken das scheinbar unausweichliche hinauszögert und sich dadurch sein aufgeklebter Rauschebart zunehmend auflöst. Als alles aufzufliegen droht, („Hey, I think these fellas are phoneys!“) beginnt Driftwood wild gestikulierend mit den Piloten zu diskutieren. Für das Kinopublikum handelt es sich klar erkennbar um eine Fantasiensprache, im fiktiven New York funktioniert die Notlösung aber zumindest in diesem Moment: Driftwood „dolmetscht“, die ehrenwerten Herren wären in ihrem ganzen Leben noch nie so beleidigt worden, und hätten nun fest vor, wieder zu gehen. Der Bürgermeister versucht nach Kräften alle zu beschwichtigen, und bittet Driftwood, seine Entschuldigung zu dolmetschen. Nach einem zweiten energischen und „fremdsprachigen“ Intermezzo ziehen die Piloten von dannen, was Thriftwood nur mit: „Of course you know this means war!“ quittiert. Cronin sieht die Situation auf der „fundamentalen Mehrdeutigkeit von Translation“ begründet. Das Ideal der dolmetsch-gestützten Verständigung trifft auf das manipulative Handeln Driftwoods, der, dank seiner Machtposition, Verständnis in Missverständnis verwandelt. Für Cronin bearbeitet „A Night At The Opera“ an dieser Stelle das höchst reale Misstrauen allem fremd(sprachig)en gegenüber: „The Foreign aviators come to New York to be feted, but the difficulty is can they be trusted? Are foreigners not all the same, and, more importantly, do they not all sound the same in their linguistic otherness? Schließlich arbeitet der Film seine gesamte vorige Laufzeit auf diese Stelle, nämlich die Ankunft in den Vereinigten Staaten, hin, an dem die drei falschen Flugpiloten im Gegensatz zu den echten auch tatsächlich bleiben wollen.

Wenn es in der Translationswissenschaft um Humor und Literatur geht, drehen sich die Betrachtungen häufig um die einzigartige Herausforderung, die die Übersetzung von Humor zumeist darstellt. Doch es finden sich auch Beiträge, die das humoristische Potential von Dolmetschsituationen und deren Kontext in Romanen und Kurzgeschichten analysieren. Der Roman „The Greek Interpreter“ von Max Davidson nutzt eine sehr spezifische Form von Translation als Stoff für humoristische Darstellungen. Ursula Gross-Dinter beschreibt ihn schon im Titel ihres Aufsatzes als „Parodie auf den internationalen Konferenzbetrieb“ in den die Dolmetschungen, nicht zuletzt da der Protagonist selbst ein Dolmetscher ist, natürlich miteinbezogen sind. Das reicht von eher peripher mit Translation verbundenen Situationen wie „langatmige(n) Begrüßungsrituale(n) der Delegierten untereinander, die für den verspäteten Beginn verantwortlich sind“ (Gross-Dinter 2008: 26) zu ganz spezifischen Erfahrungen der Dolmetscher_innen bei der Konferenz. So können beispielsweise einige Dolmetscher_innen ihre

Kabinen verlassen und gemütlich an die Bar gehen, weil ihre Arbeitssprachen erst viel später relevant werden. Doch es geht noch spezifischer: die simultane Dolmetschung selbst wird zur Farce, als die ohnehin schon knappen fünf Minuten Redezeit pro Beitrag zur Debatte über Menschenrechte auf 40 Sekunden verkürzt werden, und die Dolmetscher_innen sich abmühen, dem daraus resultierenden erhöhten Sprechtempo mittels „Notstrategien wie Zusammenfassen und Kürzen“ noch irgendwie beizukommen (2008: 26). Einem Thema, das an Wichtigkeit kaum zu überbieten ist, wird eine Form der Kommunikation gegenübergestellt, die diesen Namen kaum verdient. Ein klassischer Fall von Inkongruenz. Auch die „booth manners“, die Verhaltensregeln aller Konferenzdolmetscher_innen in der Kabine, können zur Erzeugung humoristischer Situationen herangezogen werden, indem sie den Lesern zunächst dargelegt, und dann in der Handlung des Romans gebrochen werden. Unser Held Stavros schläft nämlich nicht nur in der Kabine ein, sondern beschwert sich auch noch während eines laufenden Vortrags, den er selbst dolmetscht, lautstark (das heißt, ohne die Räuspertaste zu drücken) und unflätig über die Natur der Dolmetschtätigkeit im Allgemeinen und in dieser Kabine im Speziellen, was die mithörenden Konferenzteilnehmer zunächst vermuten lässt, es handle sich um ein Problem mit ihren Kopfhörern (Gross-Dinter 2008: 29). Später setzt Davros sozusagen noch einen drauf, indem er die Worte seines Gegenspielers Ledgerwood, „dessen (kriminelle) Machenschaften er nun ahnt“ kraft seiner Funktion als Dolmetscher in völlig andere verwandelt. Gross-Dinter bezeichnet all diese Szenen als humorvoll bzw. „witzig“, und schlussfolgert, dass vor allem konferenzerprobte Leser_innen diese Inhalte amüsant finden könnten. (Gross-Dinter 2008: 31). Zur Natur des Humors nimmt sie außer der Beschreibung des Romans als „bissige Parodie“ und ein „wahres Feuerwerk an Grotesk überzeichneten Szenen“ aber kaum Stellung, sondern vergleicht hauptsächlich wie sehr die parodistischen Übertreibungen auf einem wahren Kern beruhen, oder auf einer tatsächlichen internationalen Konferenz undenkbar wären. Ihre letztendliche Beschreibung von Davos als „Verräter“ und „Gaukler“ (zwei Stereotype der Translation und nicht umsonst titelgebend für den Sammelband, siehe Kaindl & Kurz 2008)), und „jemand, der den Glauben an irgendeine edle Mission verloren hat und seine Berufswelt mit einer Mischung aus Abgeklärtheit und Zynismus beobachtet und dabei so manche Hohlheit schonungslos entlarvt“ (Gross-Dinter 2008: 31), weist aber durchaus auf manche Mechanismen hin: Damit jemand eine Hohlheit entlarven kann, muss er sie überhaupt erstmal durchschaut haben, und dazu ist Stavros eben gerade dank seines Berufs als Konferenzdolmetscher fähig. Er steht, so könnte man sagen, nicht nur kommunikativ und kulturell

über den politischen Teilnehmern der Konferenz, die ohne ihn und seine Kolleg_innen gar nicht erst adäquat kommunizieren könnten. Ganz entgegen des Papageien-Stereotyps kennt er auch Kontext, Umstände und Hintergründe so gut, dass er einerseits den Leser_innen einen süffisanten Blick darauf offenbart, wie die Wurst gemacht wird, und ergreift andererseits Eigeninitiative, als er seinem Widersacher dank seiner Machtposition am Mikrofon eins auswischt.

Bei David Gaffneys' *With Tongues* handelt es sich, um es mit den Worten von Franz Pöchhacker zu sagen, um eine „Ultrakurzgeschichte“, die gerade einmal 150 Wörter umfasst und durch diese Zuspitzung auf das Wesentliche besonders spannend ist. Ich-Erzähler ist eine nicht weiter definierte dolmetschende Person, die ihren Einsatz bei einem Asylverfahren schildert. Sie versucht das Gespräch zugunsten des um Asyl ansuchenden Albaners zu beeinflussen, zunächst nur durch das Weglassen einer möglicherweise relevanten Erläuterung, dann durch direkte Manipulation des Gesprächs, was im Endeffekt aber nach hinten losgeht und das „doppelte Spiel“ (Pöchhacker 2008: 181) auffliegen lässt. Laut Pöchhacker rückt diese kleine Szene „genau das in den Brennpunkt, was vor allem dem Laien an der Position des Dolmetschers besonders faszinierend erscheint: die Macht über die Äußerungen der Gesprächspartner, einschließlich der Macht, diese zu verändern und so in den Verlauf der Kommunikation einzugreifen.“ (2008: 181). Und auch wenn Pöchhacker das nicht explizit anspricht, so ist genau diese Machtposition in diesem Fall Grundlage einer kleinen (Tragik-) Komödie. Als der Asylsuchende als seinen Fluchtgrund nämlich die eigene Homosexualität angibt, ändert unser Dolmetscher diesen kurzerhand zur Zugehörigkeit der politischen Gruppierung „New-Free-Albania“. Grund dafür ist die Annahme, der homophobe und Boulevardzeitung lesende Beamte würde den tatsächlichen Fluchtgrund nicht akzeptieren. Doch nun wird klar, dass diese so entscheidende Macht keineswegs uneingeschränkt ist, denn beiden Gesprächspartnern muss die jeweils andere Hälfte des Dialogs vorgegaukelt werden. Die Frage nach dem Anführer von „New-Free-Albania“ verwandelt der Ich-Erzähler zur Frage nach dem homosexuellen Lieblingssänger des Asylansuchenden. Die Antwort: „The Pet shop Boys“. Dieser Witz ist natürlich auch durch Inkongruenz gegeben, da das Lesepublikum genauso wie die beiden anderen Involvierten einen albanischen Namen erwartet. Doch auch die Spannung, ob dieser „translatorische Machtmissbrauch“ (2008: 182) wirklich funktionieren wird, hat daran seinen Anteil. Pöchhacker geht in seiner Betrachtung noch genau auf den berufsethischen Kontext ein, und vergleicht die Parteilosigkeit des „für einen freien Berufs kennzeichnende(n) Altruismus“, mit der Sicht des Soziologen Bruce Anderson, der Translator_innen diesbezüglich durchaus „breite(n)

Handlungsspielraum“ einräumt (2008: 182). Wenn überhaupt, so Pöchhacker, werden Dolmetscher_innen eher als „Hilfsorgan des Gerichts“ (Kadric 2001: 119, zit. nach Pöchhacker 2008: 184) begriffen. Dass es der Ich-Erzähler dieser Kurzgeschichte anders sieht, wird durch die letzten beiden Sätze, die die zweite Pointe darstellen, noch einmal deutlich gemacht. „I interpret for the police now and make things up all the time. It isn't a problem there, it actually helps“. Während zuvor die spitzfindigen Details einer einzelnen Dolmetschung dargestellt wurden, gesellen sich nun auch noch die breiten Pinselstriche des zynischen Kommentars über Behördendolmetschen insgesamt hinzu.

Es mögen zwar bis dato kaum Arbeiten mit einem ganzheitlichen Zugang zu Humor und Transfiktionaler Dolmetschung erschienen sein, doch auch anhand der vorliegenden Literatur lassen sich einige Schlüsse ziehen. Transfiktionaler Humor kann denn aller kleinsten, persönlichen Rahmen ebenso betreffen, wie die absolute Weltbühne. Er bringt das Publikum zum Lachen, indem er Annahmen, auf den Kopf stellt, Spannung(en) aufbaut, und vermeintliche Defizite von und Vorbehalte gegenüber gewissen Personengruppen aufzeigt. Und schließlich gibt es auch viele dem Dolmetschprozess inhärente Aspekte, die anhand der beschriebenen Kriterien in eine humoristische Form gegossen werden können: Die Machtposition von Dolmetscher_innen in Dolmetschsituationen, die Vermittlerrolle zwischen sich nicht wohlgesonnenen Parteien, Vorbehalte gegenüber dem Fremden und Unbekannten, die für eine erfolgreiche Translation erforderlichen Kompetenzen und die Frage nach der Notwendigkeit von Translation sind nur einige Aspekte, die sich nicht nur bestens für eine humoristische Verarbeitung eignen, sondern auch spezifisch mit dem Phänomen Translation verbunden sind, und in einem anderen Kontext wohl schwerlich in gleicher Weise auftreten könnten.

4. Eine Typologie von humoristischen Dolmetschsituationen in audiovisuellen Medien

4.1 Einleitend

Es kann selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Schließlich ist schwer vorstellbar, jemals mit Sicherheit alle relevanten Inhalte gesichtet zu haben, geschweige denn sie alle anzusehen und eingehend zu analysieren. Neben Werken, die bereits in der Literatur besprochen wurden, und Empfehlungen durch Kolleg_innen etc., stützte sich die initiale Recherche insbesondere auf die „advanced search“ Funktion der Internet Movie Database (www.imdb.com). Im nächsten Schritt wurde aus der initiale Liste von etwas über 200 audiovisuellen Werken mit Dolmetschbezug jene ausgewählt, die hinsichtlich ihrer Produktion und Rezeption eindeutig humoristische Züge hatten.

Das Erstellen der tatsächlichen Typologie erfolgte daraufhin induktiv, also durch Analyse der humoristischen Dynamiken in den vorliegenden Dolmetschsituationen, und eine sukzessive Einteilung in passende Typen. Diese Einteilung orientiert sich an den jeweils bearbeiteten dolmetschbezogenen Phänomenen, wie z.B. „Mangel an Kompetenz“, und nicht an Ansätzen der Humortheorie wie z.B. „Inkongruenz durch Dolmetschen“. Für die Typologie sind alle Situationen relevant, die auf eine humoristische Dolmetschung einen Einfluss ausüben. Wenn also beispielsweise eine als Dolmetscherin vorgestellte Figur auf einer Bananenschale ausrutscht, ist der Dolmetschbezug im Sinne dieser Arbeit nicht gegeben. Falls sich diese Dolmetscherin aber beim Sturz eine leichte Verletzung zuzieht, und daraufhin beim Dolmetschen am selben Tag durch ihre Schnappatmung eine Konferenz durcheinanderbringt, oder sie ein Kunde beim tollpatschigen Stürzen beobachtet, und deswegen nicht mehr ernst nimmt, wäre eine Relevanz gegeben. Selbstverständlich müssten in diesen Fällen auch die Dolmetschsituationen nach dem Sturz erkennbar humoristisch sein.

Außerdem überschneiden sich einige der Beispiele, die den jeweiligen Typen „zugeordnet“ werden. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass jede humoristische Erzählung mit Dolmetschbezug ihren Humor aus einer einzigen Quelle schöpft, daher kann ein und dasselbe Werk (unter unterschiedlichen Gesichtspunkten) in unterschiedlichen Typen aufscheinen. Ebenso kann

von bestimmten Werken nur eine von mehreren Facetten beleuchtet werden. Das Ziel dieser Arbeit ist, jeden Typus hinsichtlich seiner Varianten und Bandbreite adäquat darzustellen, und nicht, einzelne audiovisuelle Werke erschöpfend zu durchleuchten.

Das Analysemodell

Die Analyse jedes Typus gliedert sich im Wesentlichen in drei Teilbereiche: eine narratologische, eine humoristische, und eine mimetisch-translationswissenschaftliche Analyse. Im narratologischen Teil werden zunächst einige Beispiele vorgestellt, fallweise inklusive illustrativer Dialogabschnitte und/oder Standbilder. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten, Variationen, Unterschiede etc. noch einmal zusammengefasst. In der humoristischen Analyse wird der Typus aus humortheoretischer Perspektive analysiert. Maßgeblich ist hier vor allem die allgemeine Humor-Typologie von Berger (1993), aber auch die auf audiovisuelle Medien ausgerichteten Typologien von Buijzen & Valkenburg (2004) und Juckel et al. (2016), sowie die allen zugrundeliegenden drei großen Humor-Theorien sind von Relevanz.

Schließlich wird auf die Translations-Mimesis des jeweiligen Typus eingegangen, und an geeigneten Stellen mit relevanten Erkenntnissen aus der Translationswissenschaft verglichen. Die mimetische Analyse orientiert sich strukturell wie inhaltlich am 3-Phasen Modell von Paul Ricoeur:

-) Mimesis I (Précomprehension): Dieses Vorverständnis ist notwendig, damit die jeweiligen Erzählungen überhaupt erzeugt, und konsumiert werden können.
-) Mimesis II (Configuration): Dieses Vorverständnis von Dolmetschsituationen wird auf folgende Weise bearbeitet, und nimmt innerhalb der Handlungen folgende Rolle(n) ein.
-) Mimesis III (Réfiguration): Diese neue Perspektive auf Dolmetschsituationen ist nach der Rezeption des jeweiligen Typus denkbar. Da es sich hier um einen höchst individuellen Prozess handelt, ist dieser Teil der Analyse spekulativer als jene zu Mimesis I und II.

Der Korpus:

Es wurden insgesamt 18 unterschiedliche audiovisuelle Werke als Hauptbeispiele für die Typologie herangezogen. Ihr Entstehungszeitraum reicht von den Anfangsjahren der Sitcom (*I Love Lucy* 1956) bis zu Formaten der unmittelbaren Gegenwart, die explizit für moderne Plattformen entwickelt wurden (2020, *Awkward Puppets*), und der Umfang der einzelnen Erzählungen reicht von knapp dreiminütigen Sketches zu abendfüllenden Spielfilmen. Unter den Produktionsländern des Korpus dominieren das Vereinigte Königreich und die U.S.A, was allerdings den westlichen Konsum von Film- Fernseh- und Internetinhalten des komödiantischen Fachs recht akkurat widerspiegelt. Ein Herausarbeiten der Unterschiede von Inhalten aus unterschiedlichen Kulturen wäre sicher ein interessanter und gewinnbringender Ansatz, der den Umfang dieser Arbeit aber leider sprengen würde.

4.2 Die Typologie

4.2.1 Typ 1: Persönliches Scheitern an der Dolmetschung.

Dass Selbstüberschätzung, beziehungsweise das Aufdecken derselben, Menschen zum Lachen bringen kann, ist schon seit der Antike bekannt (siehe „Superiority Theory“). Das Scheitern am Anspruch, in einer bestimmten Situation adäquat Dolmetschen zu können, ist hier keine Ausnahme.

Beispiel 1:

Die Folge „Italian for Beginners“ der britischen Sitcom „The IT Crowd“ (Staffel 4, Folge 4) dreht sich hauptsächlich um Jen, die Leiterin der IT Abteilung von Reynholm Industries, einem Großkonzern mit Sitz in London. Am liebsten würde sie aufsteigen (die IT Abteilung befindet sich wortwörtlich im Keller), währenddessen muss sie aber ständig zwischen ihren beiden nicht sonderlich in die Konzernstruktur integrierten Mitarbeitern Maurice „Moss“ und „Roy“ auf der einen, und dem restlichen Unternehmen auf der anderen Seite, vermitteln.

Als ihre Kollegin Linda den (grotesk überzeichneten) CEO Douglas Reynholm in einem Meeting beeindruckt („You are the best woman here. You are an excellent woman“), wird Jen eifersüchtig, und behauptet spontan, bei einem anstehenden Meeting den verhinderten Dolmetscher von Silvio Bernatelli, einem erfolgreichen italienischen Business-Consultant, ersetzen zu können. Im ersten Moment kann sie den britischen Kolleg_innen mittels einiger Nonsens-Phrasen gewisse Italienisch-Kompetenzen vortäuschen, und somit auch selbst einige Anerkennung einheimsen, was sie auch sichtlich erfreut. Ihrem Mitarbeiter Moss gesteht sie kurz darauf aber ihr Dilemma.

Moss: All these lies, Jen. This is exactly what happened with the Iraq war.

Jen: It's not that much of a lie Moss, because I have always wanted to speak Italian, and I can sound as if I am speaking Italian, so it's more or less the same thing.

Moss: Yeah, except to Italians, or people who can understand Italian.

Jen: Exactly. *(Pause... dann, verzweifelt)* Oh, god!

(The IT Crowd 2010/ 0:16:05).

Doch Moss kommt ihr zu Hilfe, indem er ein sprachgesteuertes Übersetzungsprogramm auf ihrem Laptop installiert. Auch das funktioniert zunächst: Jen dolmetscht den über Telefon zugeschalteten Silvio Bernatelli, indem sie einfach die vom maschinell übersetzten Texte von ihrem Bildschirm abliest. Praktischerweise sind auch die anderen Führungskräfte wieder anwesend, damit Rivalin Linda das neuerliche Lob von Douglas an Jen („Maybe YOU are the best woman“) ebenso ertragen muss, wie Jens selbstgefällige Blicke. Als Silvio wenige Tage später persönlich vorbeikommen soll, wähnt sich Jen siegessicher, sieht keine Notwendigkeit zu weiteren Vorbereitungen und macht stattdessen noch ein Schläfchen. Doch es kommt, was kommen muss: Kaum will sie ihren Laptop aufklappen, äußert Douglas Sicherheitsbedenken. („How do we know that laptop isn't somehow able to connect to the internet?“). Auf sich allein gestellt starrt Jen, zunächst kurz ins Nichts, um sich schließlich auf ihren ursprünglichen Trick zurückzubesinnen: Sie erfindet einerseits nichtssagenden, aber vage italienisch-klingenden Kauderwelsch, und „dolmetscht“ andererseits Bernatelli, den sie ja nicht verstehen kann, mit zunächst unverfänglichen Aussagen über englische Kultur ins Englische. Bernatelli wird verständlicherweise zunehmend erbost, steht auf, beginnt zu brüllen, und stürmt schließlich hinaus. Jen macht bis zum Schluss gute Miene zu bösem Spiel,

versucht sogar noch, Linda die Schuld in die Schuhe zu schieben und endet, nachdem Bernatelli bereits das Zimmer verlassen und Konsequenzen angedroht hat, mit den Worten; „On second thought, I’m gonna go. Never contact me again, because I’m mental.“

Es ist eine ewige Grundregel der meisten Sitcoms, dass Entwicklungen, die zu Beginn einer Folge aufkommen, bis zum Ende vollständig auflösen, und die Beziehungen der Charaktere in der Regel statisch bleiben (Gaines 2013: 611f.). Es ist also wenig verwunderlich, dass Douglas Reynholm als abschließende Pointe (vermutlich als einziger) das kleine Theaterstück von Jen nicht durchschaut hat, und die ganze Geschichte mit „Well, that was a waste of time!“ für beendet erklärt. Unmittelbare negative Konsequenzen bleiben Jen also erspart. Von einem Triumph kann aus ihrer Sicht aber dennoch keine Rede sein: Sie hat sich auf beiden Seiten der vierten Wand lächerlich gemacht. Die anderen anwesenden Führungskräfte (und besonders Linda) haben sie ihrer Mimik nach zu urteilen eindeutig durchschaut, und ihr ursprüngliches Ziel, nämlich durch erfolgreicher Vermittlung Anerkennung einzuheimsen, ist mangels jeglichen Erfolgs und jeglicher Vermittlung ins Wasser gefallen.

Dem Publikum wird Jen’s Manipulation eindeutig nicht als gelungen verkauft. Die allererste Szene, in der sie betont selbstgefällig ihre Italienischkünste „offenbart“, enthält, um Fallhöhe aufzubauen, weder Untertitel, noch sonstige explizite Hinweise auf ihren Betrug (einzig der Italienisch- verstehende Teil des Publikums weiß natürlich sofort Bescheid). Erst als sie Moss verzweifelt beichtet, in welche eine Zwickmühle sie sich manövriert hat, werden ihre Äußerungen noch einmal, diesmal mit erläuternden Untertiteln, eingespielt. Daraufhin wird das Schema wiederholt, als sie zunächst im Gespräch mit Moss vor dem letzten Meeting betont gelassen meint, dass sie sich auf ja auf ihren Laptop verlassen könne, um dann, als sie diesen draußen lassen muss, erstmal in einer Art Schockstarre festhängt. Je tiefer der Fall, desto schmerzhafter der Bauchfleck, und die Kamera kostet ihr anfängliches Schweigen und die wartenden Gesichter der sonstigen Anwesenden betont aus, bevor die (vermeintliche) Dolmetschung beginnt. Die Szene endet außerdem mit einem Closeup auf Jen, in dem sie, wenn überhaupt, noch verzweifelter dreinblickt als zu Beginn. Sie mag in der Situation zwar nicht die einzige Witzfigur gewesen sein, aber das Publikum lacht auch über Jen, ihren Hochmut und ihren Fall.



Abb. 1: Jen ist zwar noch damit davongekommen, ein Triumph sieht aber anders aus. (The IT Crowd 2010/0:23:01)

Beispiel 2:

Eine etwas kompaktere Variante findet sich bei der Folge „From Prussia with Love“ der englischen Kult-Sitcom „Only Fools and Horses“ (Staffel 5, Folge 1). Die drei Hauptcharaktere Del Boy, Rodney und Albert sind eines Abends in ihrem Stammpub, als sie hören, dass es Verständigungsschwierigkeiten gibt. Eine junge Frau soll über die bevorstehende Sperrstunde informiert werden, scheint aber aus dem Ausland zu sein. Der Besitzer fordert Del Boy auf, herauszufinden, ob sie vielleicht Französin ist, und ihr in diesem Fall seine Mitteilung weiterzuleiten („You speak a bit a’ French, don’t cha?“), worauf Del Boy, nachdem er sich zwei gratis Drinks als Belohnung herausgefeilscht hat, geschmeichelt in ihre Richtung stolziert, und sich unmittelbar vor seiner Begrüßung genüsslich die Hände reibt:

Del Boy: Right. Ah. (*Hebt die Hand zum Gruß*). Au revoir. Parlez-vous the old Francais?

Anna (*sichtlich erfreut*): Ah, oui, bien sur! Pouvez-vous m’aider s’il vous plaît, est-ce qu’il y a un hotel ou pension quelquonque par ici où je pouvais trouver une chambre?

Del Boy (*Starrt sie einige Zeit lang an und scheint mit dem Mund mehrmals vergeblich anzusetzen, nickt dann nur betont freundlich und geht zurück an die Bar.* „Na, she don’t speak French either, mate.“

Anna (*ruft vom Tisch aus in Richtung Bar*): Excusez-moi, je ne suis pas francais, mais allemande!

Del Boy (*von der Bar aus*): Uhm?

Anna: ALLEMAGNE. Deutschland. Germany, ja?

[...]

Als klar wird, dass sie Deutsche ist, mischt sich Uncle Albert ein.

Uncle Albert: I can speak a bit a German!

Del Boy: Can ya?

Uncle Albert: I was over there just after the war.

Del Boy: Yeees! Come on, come on, sit down, come over here. Sit down. Now listen to me: I want you to ask her what her name is, you know, where she lives, and address, and all that sort of thing, right?

Uncle Albert: Right, leave this to me. (*Wendet sich an Anna*). VOT - IZ – YOR - NEM?

Del Boy (*Aufgebracht zu Uncle Albert*): Vot Iz Yor Nem?! Vot Iz Yor.... He’s winding me up!

Anna (*laut und etwas verzweifelt*): DOES ANYONE SPEAK ENGLISH?!

Del Boy (*entrüstet*): English? You saucy mare, course we speak English. We invented the lingo, didn’t we?!

Rodney: Yes, we.... Well, I speak English.

(Only Fools and Horses 1986/ 0:02:07)



Abb. 2: Del Boy (rechts) marschiert selbstbewusst Richtung Anna, Rodney (links) ahnt bereits, wie das wohl enden wird. (*Only Fools and Horses* 1986/ 0:01:59)

Wir finden im zeitlich kompakteren Rahmen dasselbe Muster vor, wie bei *The IT Crowd*. Wie Jen stellt sich Del Boy selbstbewusst als Dolmetscher zur Verfügung, wie bei Jen stehen Anerkennung und materielle Vergütung in Aussicht, er blamiert sich, und versucht, die Sache unter den Teppich zu kehren. Uncle Albert schaltet sich ein, erhält diesmal von Del Boy den Dolmetschauftrag, weil letzterer nun hofft, indirekt doch noch den Auftrag erfüllen zu können, die gratis-Drinks behalten und seine Würde bewahren kann. Dass Anna in Sachen Fremdsprachenkompetenz beide locker in die Tasche steckt, und schließlich Rodney die umgangssprachigen Fragen von Del Boy und Uncle

Albert intralingual in „ordentliches Englisch“⁸ dolmetschen muss, damit Anna sie überhaupt verstehen kann, treibt die Demütigung auf die Spitze.

Beispiel 3:

Die Folge „Anniversary Chicken“ der Sitcom „Rules of Engagement“ liefert ein Beispiel, für nicht-sprachbezogene Dolmetschkompetenzen, an denen ein Charakter humoristisch scheitern kann. Der betont gebildete Timmy hat zwar makellose Italienisch-Kenntnisse, ist aber mit dem Umgangston seines Bosses Russel in dessen Date mit Sophia partout nicht einverstanden, weigert sich gewisse Äußerungen zu Dolmetschen, und versucht fortwährend auf leicht moralisierende Art die Unterhaltung zu beeinflussen. Als sich mehr und mehr herausstellt, dass Sophia die plumpen Anmachsprüche Russel's eigentlich bevorzugt, und außerdem verkündet, nur an körperlichem Vergnügen interessiert zu sein, muss Timmy kleinlaut die Häme seines Vorgesetzten über sich ergehen lassen. Außerdem beschwert sich Timmy während des gesamten Abendessens über seinen Hunger, da ihm sein Auftraggeber Russel verbietet, durch Nahrungszufuhr seine Dolmetsch-Dienste zu kompromittieren, und ihm einmal sogar ein Stück Brot aus der Hand schlägt.

Beide Aspekte werden klar humoristisch ausgespielt, und beide lassen sich mit für Dolmetscher_innen unprofessionellem Verhalten Timmys in Verbindung bringen. Sein so explizites wie eklatantes Scheitern daran, unparteiisch zu agieren, ist sicher das offensichtlichere „Scheitern“ am Dolmetschen, und die Selbstsicherheit, mit der er Russel zunächst ausbessert, entspricht seiner Enttäuschung (sowie der Häme Russels) mit der er sich seinen Misserfolg eingestehen muss. Seinem Hunger-Martyrium geht ebenfalls eine klare Erwartungshaltung voraus („A gourmet-meal is the only silver lining to this whole ordeal“), damit deren Nicht-Erfüllung sofort darauf für Lacher sorgen kann. Wie sehr Timmy hätte klar sein müssen, dass er „während dem Übersetzen nicht kauen“ darf, ist vielleicht weniger eindeutig. In jedem Fall ist die äußerst schroffe Art, auf die Russel mit seinem Angestellten Timmy umgeht, in diesem Fall in eine Handlung eingebettet, bei der Timmy am Ende triumphieren darf, und in dem seine Einwände während der Dolmetschung am Ende doch etwas legitimiert werden. (siehe Typus 3).

⁸ Für einen Überblick zu „Received Pronunciation (PR)“ in Britischen Medien und komödiantischen Umkehrungen von PR als Standard- bzw. „Hochsprache“, siehe Valleriani 2021.

Zusammenfassend:

In allen drei Beispielen ist das Dolmetschen mit einer Belohnung verknüpft, und alle Charaktere gebaren sich zunächst äußerst selbstsicher, was das folgende Scheitern umso schmerzhafter macht. Timmy in Beispiel 3 ist der einzige, bei dem soziale Anerkennung für die Fähigkeit zu Dolmetschen nicht explizit ins Spiel kommt, was aber vor allem an seiner spezifischen Beziehung mit seinem Chef Russel liegt (siehe Typus 3). Dass Timmys linguistische Kompetenzen nie außer Frage stehen, führt auch zur Tatsache, dass er als einziger an anderen Dolmetschkompetenzen scheitert, bzw. scheitern muss. Generell muss die Demütigung nicht zwingend vor anderen Charakteren stattfinden, die das Scheitern kommentieren oder auch nur mitbekommen. Der Eindruck des Publikums ist entscheidend. Der einzige wirklich explizite Spott von Russel in Beispiel 3 wird am Ende der betroffenen Episode sogar noch relativiert, was auch das Scheitern von Timmy rückwirkend in ein etwas anderes Licht rückt. Schließlich ist Timmy der einzige der in die Dolmetschrolle mehr-oder weniger hineingedrängt wird, was überbordender Schadenfreude über sein Scheitern einen unangenehmen Nachgeschmack hätte verleihen können.

Humoristische Einordnung:

Berger unterscheidet in seiner Typologie zwischen „exposure“, bei der eine Person eine negative Eigenschaft selbst (unabsichtlich) offenbart, und dem „unmasking“, bei dem etwas über andere herausgefunden wird: „The emphasis in unmasking is on the process and effects of discovery (...) In unmasking, what is revealed or discovered often leads to embarrassment and humiliation. There is a tension established between the „mask“ and what is revealed by the unmasking process.“ (Berger 1993: 54). Jen in Beispiel 1 weiß ganz eindeutig, wie es um ihre eigentlichen Dolmetschkünste bestellt ist, und ihr gesamter Plot in der besprochenen Folge fußt auf eben dieser Spannung zwischen Schein und Sein. Die Technik „unmasking“ nach Berger passt also sehr genau. Bei Del Boy und Uncle Albert in Beispiel 2 würde laut Berger der Typus „exposure“ ebenfalls zutreffen, da sie sich ihrer Selbstüberschätzung zu Beginn nicht bewusst sind, auch wenn Del Boy im Nachhinein versucht sein Scheitern zu vertuschen. Timmys Fall in Beispiel 3 ist mit „exposure“ am besten beschrieben. „If what is hidden is merely not at the surface or is something a character in a humorous story is not aware of, it belongs under exposure“ (Berger 1993: 34). In der Sitcom-Spezifischen Humor-Typologie von Juckel et al. finden sich zwei Techniken,

die zu unserem Typus 1 gut zu passen scheinen. „Caught out - Unexpectedly get caught while wrongdoing or saying something reprehensible“, sowie „Deceitful behavior – Being deliberately misleading, concealing or distorting the truth“ (Juckel et al. 2016: 588). Beide Techniken sind in ihrem Korpus, was die Häufigkeit anbelangt, im oberen Mittelfeld der insgesamt 22 Techniken, und kommen in allen 4 untersuchten Sitcoms vor (2016: 596).

Alle drei der großen Humor-Theorien lassen sich mit diesem Typus in Verbindung bringen. Die Superiority Theory, da sich das Publikum instinktiv weniger überheblich und somit „besser“ als dargestellten Pseudo-Dolmetscher_innen fühlt. Die offenbarten Sprachkompetenzen sind außerdem dermaßen grotesk minimal, dass sich Viele auch auf dieser Ebene denken könnten, sie hätten es zumindest besser als *die da* gekonnt. Die Inkongruenz zwischen einer erfolgreichen Dolmetschung und dem schließlich gezeigten ist ebenfalls sehr augenfällig, und zumindest in spezifischen Fällen (z.B.: Del Boy und Uncle Albert in „Only Fools and Horses“) ist die Auflösung der Inkongruenz, wie ja von einigen Theoretikern beschrieben, auf eine klare Pointe fokussiert. Auch die „bisociation“ nach Koestler erscheint hier passend, die Charaktere werden gleichzeitig als kompetente Dolmetscher_innen und (mehr oder weniger) jämmerliche Scharlatane wahrgenommen. Drittens existiert, wie Berger auch beschreibt, eine gewisse soziale „Spannung“ zwischen der Maske, also z.B. Jen’s vorgetäuschter Dolmetschkompetenz, und ihren eigentlichen Fähigkeiten. Das gilt für den Handlungsverlauf insgesamt, sobald Jen zum ersten Mal ihre Lüge auftritt, aber natürlich auch spezifisch für die (zweite) Dolmetschung in „The IT Crowd“, sobald klar wird, dass sie die Dolmetschung ohne Hilfe ihres Computers nicht meistern kann, und wieder auf andere Weise „schummeln“ muss.

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I

Die erforderliche Précomprehension (Mimesis I) ist auf den ersten Blick nicht besonders umfangreich. Es bestehen Sprachbarrieren, Personen, die beider Sprachen mächtig sind, werden zum Vermitteln benötigt. In zwei Beispielen ist die Fremdsprachenkompetenz Anfangs- und Endpunkt des Anforderungsprofils. Dass (professionelle) Translation oft hierauf reduziert wird, ist

eine in der Literatur immer wieder geäußerte Beschwerde (vgl. z.B. Gradinčević-Savić 2020, Pym 2004). Allerdings kann es bei beiden Beispielen zu anderen Kompetenzen, an denen man ja theoretisch auch scheitern können müsste, gar nicht erst kommen, weil die betreffenden Charaktere schon an der ersten Hürde hängen blieben, was ebenfalls der gängigen Praxis bei der Dolmetsch-Ausbildung entspricht: Sprachkompetenz ist die Grundvoraussetzung, damit weitere translatorische Fähigkeiten überhaupt erst (aus)gebildet werden können (vgl. Angelelli & Degueudre 2009). In diesen zwei Fällen bringt dieser Typus zwingend eine Wertschätzung für die Fähigkeit zu Dolmetschen mit sich, die Ereignisse werden hier überhaupt nur in Bewegung gesetzt, weil mit sowohl materiellen als auch immateriellen Vorteilen zu rechnen ist – und das Publikum lacht, weil jemand, dem/der diese Vorteile offensichtlich nicht zustehen, sie zuerst für sich beansprucht, und sie dann auf spektakuläre Weise wieder verliert. In keinem der Beispiele muss die Wertschätzung für die vermeintliche Dolmetschkompetenz groß eingeführt oder erläutert werden, sie wird also als gegeben vorausgesetzt und ist daher Teil von Mimesis I. In Beispiel 3 erfährt Timmy zwar keinerlei Wertschätzung, allerdings wird Auftraggeber Russel als allgemein oberflächlich und ignorant dargestellt, und die Lacher über seine geringschätzigen Äußerungen legen nahe, dass es in der mimetischen Welt von „Rules of Engagement“ sehr wohl normal und angebracht wäre, Dolmetschkompetenz mit hohem Status in Verbindung zu bringen.

In der Translationswissenschaft lassen sich durchaus Belege für einen erstrebenswerten Status des Dolmetschberufs finden. So gibt es Hinweise auf eine hohe Jobzufriedenheit von Konferenzdolmetscher_innen (Pöchhacker 2011, Gentile 2013), einen hoch eingeschätzten Grad an relativer Wichtigkeit der Arbeit und somit auch des Status von Dolmetscher_innen allgemein (Zwischenberger 2017), und in einer Umfrage unter jungen südkoreanischen Dolmetscher_innen war die „perception of the skill and knowledge required for their work“ von 34 abgefragten Zufriedenheits-Aspekten am zweitbesten bewertete (Lee 2017: 436). Es gibt aber auch weniger positive Erkenntnisse. So wird der professionelle Status von Dolmetscher_innen (und Übersetzer_innen) als „ambivalent und unsicher“ beschrieben (Sela-Sheffy & Shlesinger 2009), Dolmetschen wird von außen oft als „unskilled occupation“ gesehen, die auch keine professionelle Vergütung verdient (Wadensjö 2016), speziell Gerichtsdolmetscher_innen fühlen sich vom System in dem sie arbeiten nicht wertgeschätzt (Hale & Napier 2016), und das Talent von jungen bzw.

minderjährigen Laiendolmetscher_innen, die dank ihrer Mehrsprachigkeit in ihren Communities dolmetschen, wird oft nicht erkannt (Angelelli 2011).

Doch es wird auch genauer eingeordnet: Generell wird ein Gefälle in Status/Zufriedenheit zwischen Konferenzdolmetschen und Kommunaldolmetschen (Wadensjö 2016) bzw. Konferenzdolmetscher_innen, professionellen Dolmetscher_innen insgesamt, Kommunaldolmetscher_innen und Gebärdensprachdolmetscher_innen (Lee 2017) verzeichnet, außerdem stufen Newcomer den Beruf relativ gesehen als wichtiger ein (Zwischenberger: 2017). Setton & Liangling halten explizit fest, dass auch bei individuellen Dolmetscher_innen der Status je nach Kontext und AuftraggeberIn „extrem“ variieren kann. (Setton & Lianling 2011:105f). Auf die Frage nach dem Status nach äquivalenten Berufsgruppen scheinen in der Studie Journalist_innen, Anwälte_innen, management-consultants und Lehrer_innen auf, also ein durchaus breites, aber durchgehend mit höherer Bildung assoziiertes Spektrum. Das passt durchaus zu den unterschiedlichen Situationen und Charakteren in den besprochenen Beispielen, die ebenfalls bezüglich Status stark variieren. Der angenommene Status muss nicht in allen Werken äquivalent sein, sondern für die jeweiligen Charaktere erstrebenswert.

Mimesis II

In der Configuration (Mimesis II) wird auf diesen Status auf zwei Arten eingewirkt: Mindestens ein Charakter beansprucht ihn (samt materieller Vergütung) für sich, und mindestens ein Charakter gewährt diesen Status, ohne genau (genug) hinzuschauen. Der zweite Punkt wirkt im informellsten Fall, (Bsp. 2 „Only Fools and Horses“) recht glaubwürdig, im formalsten (Bsp1.: „The IT Crowd“) eher weniger. Würde ein Milliardenunternehmen wie das fiktive „Reynholm Industries“ ad-hoc eine Mitarbeiterin dolmetschen lassen, wenn es in einem Meeting darum geht das Unternehmen zu „retten“? Könnte man mit pseudo-Italienisch einen Raum voller Führungskräfte hereinlegen? Die zumal für 2010 eher unrealistisch kompetente maschinelle Dolmetschung hilft in diesem Fall, den Status von Jen vorübergehend zu festigen. Dass alle „dolmetschenden“ Charaktere diesen Status für sich beanspruchen, kommt auf unterschiedlichem Wege zustande. Dell Boy und Uncle Albert in Beispiel 2 („Only Fools and Horses“) halten sich tatsächlich für ausreichend kompetent, Jen in Beispiel 1 („The It Crowd“) weiß von Anfang an, dass sie lügt, wenn auch zu Beginn aus dem Affekt heraus. Timmy ist sich seiner sprachlichen Kompetenzen zurecht sicher, übertritt dadurch

aber klar die Grenzen seiner „Rolle“ als Dolmetscher. In diesem Typus ist der Dolmetsch-Status ist wie der Schatz, dem alle geizig hinterhereifern, nur um kurz vorm Ziel doch in die Fallgrube zu plumpsen. Nur die Tatsache, dass sie den Schatz in den Augen des Publikums nicht verdienen, macht die potentielle Tragödie zu einer Komödie.

Mimesis III

Welche Réfiguration (Mimesis III) wäre beim Publikum also denkbar? Die Wertschätzung von (professioneller) Dolmetschkompetenz kann eigentlich höchstens steigen, da in diesem Typus unweigerlich gezeigt wird, dass nicht jede(r) dazu fähig ist, und, dass bei schlechten Leistungen mit negativen Konsequenzen zu rechnen ist. Dass inkompetenten Dolmetscher_innen, die sich selbst überschätzen, Wertschätzung entzogen wird, legt nahe, dass es auch kompetente und besonnene Dolmetscher_innen geben muss, die Wertschätzung verdienen. Allerdings kann der Typus die Annahme verstärken, dass das Anforderungsprofil nur aus Sprachkompetenz besteht. Dass völlig ungeeignete Personen an Dolmetschaufträge kommen, heißt auch, dass mimetische formale Standards wie gesetzliche Vorschriften, professionelle Verbände oder spezialisierte Ausbildung entweder völlig abwesend oder ineffektiv sind. Das kann den Eindruck der Sinnhaftigkeit solcher Standards in der realen Welt verbessern, unabhängig davon, wie stark diese in der jeweiligen Gesellschaft ausgeprägt sind. Wenn krass inkompetenter Auftraggeber ihren Teil zum Schlamassel beitragen, wird auch auf dieser Seite die Notwendigkeit sorgfältiger Arbeit suggeriert. Deborah Cao beschreibt im Nachwort von „The Ashgate Handbook of Legal Translation“, einige Fälle von tatsächlichen „Dolmetsch-Hochstapler_innen“ als Dolmetscher_innen, einmal vor einem Millionenpublikum beim Begräbnis von Nelson Mandela, in einem Mordprozess im Vereinigten Königreich. Auch sie unterstreicht die Wichtigkeit von ethischen Richtlinien auf der einen, und gesetzlichen Vorgaben auf der anderen Seite (Cao 2014: 313f).

4.2.2 Typ 2: Fremde Menschen, die sind lustig.

Wo Sprachen aufeinandertreffen, treffen zumeist auch Kulturen aufeinander, und wo Kulturen aufeinandertreffen, ist Spott über (sprachliche) Andersartigkeit oft nicht weit. Das Phänomen des

„comedy accent“, also die groteske Verzerrung (fremd-)sprachlicher Merkmale, ist an sich auch aus vielen humoristischen Produkten bekannt, im Falle von mimetischen Dolmetschungen ergeben sich aus diesem Grundtypus aber auch zwei Subtypen oder Nebeneffekte.

Beispiel 1:

Das Setup des nicht einmal 3 Minuten langen Sketches ist dem der Sitcom Folge „Italian for Beginners“ (siehe Typ 1) recht ähnlich: Ein britischer CEO hat ein wichtiges Meeting, doch der/die DolmetscherIn sagt im letzten Moment ab. Die Angestellte Helen, gespielt von Catherine Tate, bietet spontan an, einzuspringen.:

CEO: Well, I have all the international CEOs from around the World in this room. In 10 Minutes, the annual summit is supposed to take place, they've flown thousands of miles to get here, and my translator hasn't turned up. *(Pause)* I need to find someone who can translate into seven – different – languages!

Helen: Well, I can do that.

CEO (*überrascht*): You can?

Helen: Yeah. I did a TEFL in my gap year.

(The Catherine Tate Show 2006/ 0:23:43).

Der CEO geht sofort in medias res: „Let's address Section 1.1: Multinational profiteering for the financial year 2005-2006. Helen.“ Daraufhin blickt Helen mit zutiefst ernster Miene jede(n) der anwesenden „internationalen CEO's“ samt ihrer Namenskartchen, die praktischerweise auch ihr Herkunftsland angeben, kurz mit ernster Miene an, gibt jeweils einige höchst Stereotype Silben, Geräusche und fallweise auch Gestikulationen (schließlich ist Italien vertreten) von sich, und fährt mit dem/der nächsten CEO fort. Die übrigen Anwesenden die Situation als höchst grotesk bewerten, die internationalen CEOs schütteln ihre Köpfe, Helens Chef vergräbt abschließend das Gesicht in seiner Handfläche.

Die wesentlichen Merkmale von Typus 1 „Scheitern am Dolmetschen“ sind hier zwar in maximal komprimierter Form vertreten, doch der Schwerpunkt liegt andernorts. Auch wenn sich

hier außer Helen kein Charakter selbst lächerlich macht, muss sich der Sketch doch den Vorwurf gefallen lassen, einfach nur den kleinstmöglichen Vorwand herzustellen, um Schauspielerin Catherine Tate ein Maximum an zweifelhafter Lautmalerei darbieten zu lassen. Es fällt außerdem auf, dass die Vier Namenskartchen der europäisch-stämmigen CEOs (Frankreich, Spanien, Schweden, Italien) dem Publikum allesamt gezeigt werden, die drei offensichtlich außereuropäischen jedoch nicht. An irgendeinem Punkt des Produktionsprozesses wurde also die Entscheidung getroffen „Uwungubungubungubungu bungu uwunguwungu bungu. This is not my sandwich“ besser nicht mit einem *spezifischen* afrikanischen Nation (bzw. einer afrikanischen Sprache) in Verbindung zu bringen. „Helen“, identifiziert durch die idente Bekleidung und den bedeutungsschwangeren Ausspruch: „I can do that!“, tritt auch in anderen Sketchen der Serie auf, und scheitert in ähnliche Weise an Tennis, Curling, Salsa-Tanzen und dem Schlagzeugspielen in einer Rockband.

Beispiel 2:

Ein weiteres Beispiel finden wir in der Folge „The Queen of Spain’s Beard“ der historischen Sitcom „The Black Adder“ (bzw. später „Blackadder“). Edmund, der etwas einfältige Sohn des Königs Richard IV (Rowan Atkinson) soll aus rein politischen Gründen die (wie sich herausstellt) nymphomanische und nicht sonderlich attraktive spanische Infanta (Miriam Margolyes) heiraten, welche aber kein Englisch spricht und daher ihren persönlichen Dolmetscher (Jim Broadbent) mitbringt. Dieser gibt in einer ersten Szene die überschwänglichen Liebeserklärungen seiner Herrin an den sichtlich entsetzten Edmund weiter, in einer späteren Szene ermöglicht er einen kleinen Plausch der Infanta mit Edmund’s Mutter „lady’s things“. In einem TV-Special zur Kultsitcom wurde insbesondere die letztere Szene achtbesten Moment der Serie überhaupt gekürt (UKTV 2008). Dass die Infanta hauptsächlich sexuelle Auskünfte haben will („What’s he like in bed“), und die Queen sie laufend falsch versteht („Well, in bed he likes hot chocolate, with just a touch of cinnamon“) ist natürlich an sich schon eine typische Sitcom-Situation, aber erst die bizarre Dolmetschung ins Englische, macht die Sequenz erinnerungswürdig, auch wenn Jim Broadbent’s Akzent nicht sonderlich an die iberische Halbinsel erinnert. Dass er für die etwas naive Queen die leicht schlüpfrigen Untertöne immer mehr hervorkehren muss, damit diese die Infanta auch richtig versteht, ist dem Humor natürlich ebenfalls zuträglich.

Beispiel 3:

Ein Sketch der englischen Show „The Sketch Show“ (2001-2004) kommt beinahe gänzlich ohne expliziten Kontext aus, und setzt den Typus bei einer Gebärdensprachdolmetschung um. Beim Dreh für eine Art Fernsehbeitrag anlässlich der Eröffnung eines Zentrums für Hörbehinderte wird die interviewte Verantwortliche (Ronni Ancona) zunehmend misstrauisch. Der Gebärdensprachen-Dolmetscher (Lee Mack) patscht ihr beim Dolmetschen der Worte „massive difference“ ins Gesicht, nimmt darauf etwas Sicherheitsabstand, kommt ihr bei „political party on the left“ abermals gefährlich nahe, und erwischt sie bei „far left of center“ (konsequenterweise) doch noch einmal. Daraufhin gleitet die Dolmetschung immer mehr in eine verquere und trotzig-aufmüpfige pantomimische Darstellung des Ausgangstexts ab, und als die Verantwortliche schließlich die Nase gestrichen voll hat, übertrumpft sie den Dolmetscher mit einem in „seine“ absurde Gebärdensprache schier unübertragbaren Aussage, worauf der Dolmetscher, nun selbst verärgert, von Dannen zieht.



Abb. 3: Mit beiden Armen wie ein Hühnchen wackeln bedeutet: "50%", für "100%" müssen die Beine auch mitwackeln. Bei der Ankündigung, dass in der Kantine ein halbes Huhn um 25% reduziert sein wird, ist der kecke Dolmetscher jedoch mit seinem Latein am Ende. (The Sketch Show 2001/ 0:12:32).

Zusammenfassend:

Eine groteske Verzerrung fremder (also von der Sprache des meist monolingualen Publikums abweichenden) Sprachen kann selbstverständlich auch unabhängig von Translationsprozessen als humoristisches Stilmittel eingesetzt werden – auch wenn diese Stilmittel vor allem seit der letzten Jahrhundertwende zunehmend kritisch diskutiert wird (Mühleisen 2005; Gimbel et al 2020). Kann man hier also von einem Typus fiktiver Dolmetsch-Situationen sprechen? Könnte Helen aus Beispiel 1 nicht auch im Spanien-Urlaub in „direkter Kommunikation“ exakt die gleichen Faxen machen, und den gleichen humoristischen Effekt erzielen? Zum einen ist das Aufeinandertreffen sprachlicher Realitäten ein konstitutiver Bestandteil vom Dolmetschen insgesamt, und das Inkludieren von „lustigen fremden Akzenten“ daher unumgänglich. Tatsächlich fügen aber alle Beispiele zumindest eine von zwei humoristischen Noten hinzu, die ohne Translationssituation eben nicht denkbar wäre. Zum einen macht der Bezug zum gut verständlichen Ausgangstext den theoretischen Inhalt der Dolmetschung klar, und die erste normsprachliche Äußerung unterstreicht, wie sehr die verballhornte Dolmetschung von der Norm abweicht. Dies gilt für Beispiel 2 und vor allem Beispiel 3, wo der konkrete Handlungsverlauf das Publikum überhaupt erst dazu veranlasst, genauer auf die Gebärdensprache zu achten. Nur in Beispiel 1 ist der exakte Inhalt des Ausgangstexts eher ebensächlich, im Gegensatz zu dessen Register, was uns zum zweiten Nebeneffekt bringt. Denn alle drei Dolmetschungen finden in einem Setting, statt, dem gemeinhin hoher Status zugeschrieben wird, was dem verbalen Klamauk ebenfalls einen klaren Kontrast bietet. Beim jährlicher Gipfeltreffen der CEOS aus 8 Nationen und dem englischen Königshof ist dieser Faktor besonders ausgeprägt, Beispiel 3 wird immerhin gefilmt, und soll später einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dass es hier um ein neues Zentrum für eine allgemein als bedürftig geltende Gruppe geht verleiht dem Setting allerdings eine andere Form von Gewicht. Ganz allgemein kann man mutmaßen, dass solange zumindest einem primären Gesprächspartner die Kommunikation wichtig ist (und warum sollte die Kommunikation sonst stattfinden), eine sprachlich verzerrte Dolmetschung durch diesen Kontrast immer zusätzlich hervorsticht. Da sich eine Dolmetschung auch immer auf einen Ausgangstext beziehen muss, ergeben sich beide humoristische Nebeneffekte fast notwendig aus dem Grundtypus.

Humoristische Einordnung:

Berger beschreibt den Typus „caricature“ mit den Worten „the ludicrous and grotesque representation of people by exaggeration of their characteristic features and, at the same time, a retention of likeness“, und bringt den Reiz der Karikatur mit einem kindlich-verspielten Zugang zur Imitation in Verbindung (Berger 1993: 26f). „Infantilismus“, der reine „Spaß am Manipulieren von Geräuschen“ spielt zumindest bei den lautsprachlichen Beispielen ebenso eine Rolle (1993: 39). Eine lächerliche und groteske Repräsentation diverser (Fremd-)Sprachen und den Menschen, die sie sprechen, ist auch eine treffende Beschreibung unseres Grundtypus, der durch die beiden Nebeneffekte noch verstärkt wird. Es entsteht eine Inkongruenz zwischen einem (vermeintlich) ernsten Ausgangstext und der krass verzerrten „Wiederholung“, sowie der Ernsthaftigkeit der Situation und der nicht ernst zu nehmenden Dolmetschung. Der augenfälligste zugrundeliegende Mechanismus liegt aber natürlich in der „Superiority Theory“ – und dem Empfinden, dass sich Menschen, die von subjektiv empfundenen sprachlichen Normen abweichen, belustigend sind, wobei auch ein kindlich verspielter. In der Typologie von Buijen & Valkenburg wurde auch die Technik „Stereotype“, also „stereotyped or generalized way of depicting members of a certain nation, gender, or other group“ untersucht. (Buijen & Valkenburg 2003: 154.) Sie kam in insgesamt 19 % der 319 untersuchten humoristischen Fernsehwerbung vor, nur 4 der insgesamt 41 Techniken waren häufiger vertreten (2003: 158).

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I

Da es sich hier um einen doch sehr trivialen Grundtypus handelt, ist auch der mimetische Inhalt von beschränkter Komplexität: Es existieren unterschiedliche Sprachen, Dolmetscher_innen vermitteln bei Sprachbarrieren, und nicht-Muttersprachler_innen unterscheiden sich mitunter in der Aussprache. Eine zumindest vage Vertrautheit mit der jeweiligen karikierten Sprache (siehe: „retention of likeness“) ist ebenfalls notwendig. Wenn wir das Augenmerk auf die dolmetsch-exklusiven „Nebeneffekte“ legen, kommen ebenfalls gewisse Dolmetsch Settings, und der Habitus von in diesen Settings arbeitenden Dolmetscher_innen hinzu.

Mimesis II

Nachdem die dolmetschenden Charaktere allesamt als „fehl am Platz“ wirken müssen, um überhaupt lustig zu sein, ist die entscheidende Frage, wie dieser Typus sie trotzdem in die jeweilige Dolmetschsituationen bringt. Hier zeigen sich drei sehr unterschiedliche Ansätze. Beispiel 1 entspricht dem ersten Typus unserer Typologie, sie überschätzt ihre Fähigkeiten maßlos. Der Gebärdensprachdolmetscher in Typus 3 wird sogar zum Bösewicht der eigenen Geschichte, er bringt den Kommunikationsprozess, den er ermöglichen soll immer mehr und immer absichtlicher durcheinander, bis in die Heldin der Geschichte schließlich bezwingt. In diesen beiden Fällen dient die Karikatur der Sprache als explizites Hindernis. Der Dolmetscher der spanischen Infanta in Beispiel 2 ist der einzige, der es mit einem von vornherein komischen, von der Norm abweichenden Ausgangstext zu tun hat. Die liebestolle Infanta ist das zu überwindende Hindernis, da sie Prince Edmund Blackadder offensichtlich nicht heiraten will, und ihr Dolmetscher fungiert als ihr verlängerter Arm, indem er ihre Äußerungen durch seine verzerrte Sprache noch weiter auf die Spitze treibt. In dieser Mimesis werden Spanier_innen insgesamt als kauzig und sonderbar dargestellt, und die kauzige und sonderbare Dolmetschung ist nur eine Folge davon.

In der realen Welt sind nicht-muttersprachliche Akzente unter Dolmetscher_innen selbstverständliche keine Seltenheit, wie ausgeprägt, bizarr oder komisch diese wirken können, ist letztlich natürlich eine sehr subjektive Frage. Es gibt jedenfalls Anzeichen, dass die wahrgenommene Qualität von Konferenzdolmetscher_innen durch Akzente negativ beeinflusst werden kann, was sich zumindest mit gewissen Ausprägungen des Korpus deckt (Cheung 2013: 43; Cheung 2014).

Mimesis III

Wie kann also die réfiguration (Mimesis III) aussehen? Menschen, die mit nicht-muttersprachlichem Akzent sprechen, werden eine Reihe von negativen Eigenschaften zugeschrieben. (Ingram 2009; Gluszek & Dovidio 2010). Diese Haltung könnte durch den Typus verstärkt werden und zu offenen Spott erleichtern, da Inhalte relativ einfach nachgeahmt werden können. Die stark entfremdende Natur des Typus macht ein Ziehen falscher Schlüsse über die Realität von Dolmetschen und transkultureller Kommunikation aber eher wahrscheinlich.

4.2.3 Typ 3: Machtverhältnisse und Manipulation

Die persönlichen Machtverhältnisse einer Dolmetschsituation sind ein wenig paradox. Historisch verfügten Dolmetscher_innen über äußerst wenig Prestige und Autorität, und vor allem im Kommunalbereich hat sich hieran nichts Grundlegendes geändert. Die relativ niedrige Bezahlung, mangelhafte professionelle Anerkennung und der Eindruck der absoluten Austauschbarkeit zeichnet ein klares Bild der Abhängigkeit, und selbst von Konferenzdolmetscher_innen wird erwartet, einfach das Gesagte zu übersetzen und in den Kommunikationsprozess nicht weiter einzugreifen (Mason 2015: 315). Aber Dolmetscher_innen verfügen auch selbst über ungeheure Macht, da sie in jeder Situation, in der sie Dolmetschen, die einzigen sind, die wissen, was kommuniziert wird oder kommuniziert werden soll. Dieser Gegensatz, auf den natürlich auch die spezifischen institutionellen, linguistischen und kulturellen Umstände einwirken (vgl. Strowe 2016), bietet einiges an Potential für humoristische Erzählungen.

Beispiel 1:

Eine der beiden Translations-Komödien, die Michael Cronin in seinem Buch *Translation goes to the Movies* behandelt, ist der Marx Brothers Klassiker *A Night at the Opera*. Drei der Brüder, Fiorello, Tomasso und Ricardo haben sich auf ein Schiff in Richtung New York geschmuggelt, und nehmen, um von Bord zu kommen, die Identität dreier berühmter Kunstflieger an, wofür sie sich derer Uniformen und aufgeklebter Rauschebärte bedienen. Das Ruder übernimmt aber der vierte und generell wirkmächtigste der Marx Brothers, Groucho, indem er sich als Dolmetscher der drei anderen ausgibt, und die New Yorker Behörden gehörig an der Nase herumführt. Auch Cronin nennt dies eine „comic and startling abuse of the power of the interpreter“ welcher sich in diesem Fall von der üblichen peripheren, in eine zentrale Rolle manövriert (Cronin 2008: 58). Diese Umkehr ist im doppelten Sinne wichtig. Es stimmt natürlich, dass man beim Dolmetschen üblicherweise nicht im Zentrum steht, und die offene Manipulation von Gesprächen inhärent eine Umkehr von Machtverhältnissen darstellt. Aber auch der weitere Kontext ist häufig so dargestellt, dass die eher schwächeren den eher stärkeren eins auswischen : nach unten treten nicht immer

amüsant.⁹ Vor allem aber wäre eine mächtige Partei, die an eine Machtposition gelangt, eher *business as usual* als *funny business*.

Beispiel 2:

In einer spezifischen Art von Machtlosigkeit befindet sich die 15-jährige Kim, der Hauptcharakter der TV-Tragikomödie *Sugar Rush* in Folge 5. Sie ist in ihre beste Freundin „Sugar“ verliebt, die davon aber erstens nichts weiß, zweitens an Intimität zu Mädchen nicht sonderlich interessiert scheint, und sich drittens gerade den Franzosen Guillaume geangelt hat, der kurz auf Schüleraustausch in England ist. Zu allem Überfluss verstehen die beiden Turteltäubchen kein Wort der jeweils anderen Sprache, und Kim muss die ganze Zeit dolmetschen: Salz in die ohnehin schon klaffende Wunde. Kim erledigt diese Aufgabe zunächst auch relativ gewissenhaft. Erst gegen Mitte der Folge entscheidet sie sich ganz konkret, den Dingen nicht weiter ihren Lauf zu lassen (*Sugar, aus dem Off*: „That was it, the situation sucked, and it was about time that someone took control“ *Sugar Rush* 2005/10:45) Doch nachdem ihre Versuche, durch bewusst falsches Dolmetschen einen Keil zwischen die beiden zu treiben, allesamt nach hinten losgehen, findet sie schließlich eine Art goldene Mitte. Sie lässt Sugar und Guillaume ihre ohnehin zeitlich begrenzte Romanze, und „verfälscht“ die Dolmetschung nun so, dass beide hören, was sie hören wollen: “The thing about being in the middle, is that you have the power to make everybody feel good“.

(Guillaume wird durchgehend Englisch untertitelt, Anm.)

Guillaume (auf Französisch): Farewell, my little whore.

Kim: Farewell, my little Angel.

Sugar lächelt

Guillaume: Macht mit seinem Handy ein Foto von Sugars Ausschnitt. (auf Französisch): Wait till I tell the boys back home about you.

Kim: He can't wait for you to meet his family.

⁹ Gerade Typus X, „fremde Menschen sind lustig“, ist eine mögliche Ausnahme.

Gullaume: (*auf Französisch*): I hope I haven't caught anything. *Steigt in den Bus zurück nach Frankreich.*

Sugar, verzweifelt: What did he say? What did he say?

Kim: I love you.

Kim aus dem Off: Yes, you can make everybody happy ... even yourself“.

Kim (zu Sugar): Guillaume also said.... That he'd really like to see two women kissing...

(Sugar Rush 2005/0:21:59).

Natürlich führt der Missbrauch dieser Macht, derer Kim sich ja bewusst ist, zu einer sehr direkten Inkongruenz zwischen der jeweils originalen und gedolmetschten Aussage, und natürlich ist dieses tonale Gefälle lustig. Doch es handelt sich hier nicht um ein gelangweiltes Kind, das mit einer Lupe willkürlich Ameisen traktiert, sondern eine junge Frau, die in einer höchst unangenehmen Lage feststeckt, ein Instrument an die Hand bekommt, ihre Lage zu beeinflussen, und daraufhin lernen muss, mit diesem Instrument umzugehen. Ohne den Kontext wäre die obige Manipulation wohl nur halb so lustig gewesen, denn Guillaume wirkt seit Beginn der Folge wie ein schmierig pubertäres Macho-Klischee, Sugar wie eine immerfort schmachtende Romantikerin, und Kim durch den einen verärgert und in die andere verliebt. Das in-der-Mitte-Sein ist auch über diesen Handlungsstrang hinaus das zentrale Thema der Episode, denn gleichzeitig muss Kim auch zwischen ihren Eltern, die sich gerade erst getrennt haben, vermitteln. Denn auch die beiden sprechen „nicht dieselbe Sprache“, obwohl sie beide Englisch sprachen, und Kim kommt auch hier zunächst schlecht mit ihrer Mittlerrolle zurecht. Da wie dort probiert sie es sowohl mit der absoluten Selbstaufgabe, als auch der absoluten Manipulation, um, nachdem beides scheitert, schließlich den richtigen Mix zu finden.



Abb. 4: Kim (rechts) kriegt den ersten Kuss ihrer Angebeteten, während Guillaume ungläubig aus dem Bus starrt (Sugar Rush 2005/0:23:06).

Beispiel 3:

Es darf aber auch nicht außer Acht gelassen werden, dass es ja einen Grund für das Stereotyp der entmachteten, „peripheren“ Translator_innen gibt, die keine eigene Stimme haben (dürfen). Zumindest in begrenztem Maße lässt sich nämlich auch diese Hilflosigkeit humoristisch verwerten. Die Folge *Anniversary Chicken* der Amerikanischen Sitcom *Rules of Engagement* liefert ein kompaktes Beispiel. Der reiche Unsympath Russell (David Spade), jagt (wieder einmal) einer Frau hinterher, welche in diesem Fall Sophia heißt, aus Italien stammt, und scheinbar kein Wort Englisch spricht oder versteht. Also bietet er seinem wesentlich gebildeteren und einfühlsameren Assistenten Timmy einen Batzen Geld, um auf das Date mitzukommen, und zu dolmetschen, was dieser zähneknirschend annimmt („I wouldn’t even consider this if I weren’t grossly underpaid and in desperate need of cash to pay off student loans.“). Sowohl außerhalb als auch innerhalb der Dolmetschung hat Russel Timmy unter der Fuchtel. Timmy freut sich auf das gute Essen, aber Russel fährt ihm dazwischen („I don’t want you chewing while you’re translating“ [...] „I need your mouth available“). Als Sophia kurz auf der Toilette ist, und Timmy die Gelegenheit wittert, zumindest einen Bissen Brot herunterzuwürgen, kehrt sie genau im falschen Moment zurück, und

Russel schlägt ihm das Brot aus der Hand. Timmy weigert sich zunächst, Russel's billige Anmachsprüche zu dolmetschen, muss es dann aber doch tun, und schließlich obendrein mitansehen, wie sich Sophia tatsächlich geschmeichelt fühlt. Als er endlich genug auf den widerwilligen Russel eingewirkt hat, um ihn zu einer „anständigen“ Frage zu überreden, („All right. Tell her, I'm glad I met her and maybe she'd like to tell me about her family in Italy“), antwortet Sophia, dass sie eigentlich nur an körperlicher Intimität interessiert ist.

Die wiederholten Demütigungen wirken durchaus ein wenig grausam, vor allem, da die Sympathien der Serie ziemlich eindeutig beim sichtlich leidenden Timmy zu liegen („I hope she can hear me over the sound of my stomach eating its own lining“). Doch es gibt drei Einwände. Erstens wird Timmy stellenweise seiner Rolle als Dolmetscher nicht gerecht -> siehe Typus 1: „Scheitern am Dolmetschen“. Zweitens gehen von Anfang an auch einige Witze auf Kosten von Russel, entweder aus dem Mund des auch schlagfertigen Timmy, oder aufgrund seiner eigenen Ignoranz. Drittens, und das ist der wichtigste Punkt, ist es Timmy, der zuletzt lacht. Zwar landet Sophia tatsächlich im Bett von Russell, und Timmy (eine weitere Demütigung) auf Russel's Couch, weil dieser wortwörtlich bis zur Schlafzimmertür auf seine Dolmetschdienste bestanden hatte. Als Russel am nächsten Morgen aber immer noch nicht zahlen will, und von Timmy verlangt, Sophia doch bitte für ihn rauszuwerfen, wird es letzterem doch zu bunt.

Russel: You gotta help me eject her from the cockpit. At some point during the night, she got a little clingy and annoying.

Timmy: Well, you know Sir, that's your problem, because my translating duties are over.

Russel: Oh, that's funny, cause my paying you duties are over... What?

Sophia: *Betritt tänzelnd das Wohnzimmer:* Buongiorno!

Russel: All right, tell her, uh... You know, I had fun, but we both know the score.

Timmy: *(zu Russel)* Fine. *(Zu Sophia, auf Italienisch):* I would love to see you again as soon as possible.

Russel: *Zuckt mit den Schultern und lächelt Sophia an, welche zurücklächelt.* Uhm, you know, I wish her the best, but I gotta move on.

Timmy *(Zu Russel):* Ok. *(Zu Sophia):* If you need to marry for a green card, I will do it.

Sophia (*Umarmt Russel*): Oh, Grazie!

Russel: Well, she's taking it like a trooper!

(Rules of Engagement 2011/ 0:19:52).

Zum ersten Mal blendet die Serie Untertitel ein, weil diese auch zum ersten Mal notwendig sind. Timmy hatte davor zwar immer dazwischengefunkt, die tatsächliche Dolmetschung entsprach aber immer dem Ausgangstext. Erst als Russel Vertragsbruch begeht, (die Abmachung war schließlich für den Abend gewesen) wird die Macht, die Timmy ja theoretisch die ganze Zeit schon hatte, doch gegen Russel verwendet. Wie man sich bittet, so wird man gedolmetscht. Diese Variante wäre zumindest in der hier vorliegenden Form auch schwer vorstellbar, wenn der unterdrückte Timmy nicht erstens zwischendurch auch Fehler begangen hätte, und er zweitens kurz darauf nicht zuletzt lachen dürfte.

Zusammenfassend:

In allen drei Fällen wird auf eine äußeren, als der Dolmetschsituation nicht inhärenten Machtdynamik reagiert: einmal zwischen Einwanderern und den Behörden in New York, einmal zwischen einer verliebten Teenagerin und dem dem Objekt ihrer Begierde, und einmal zwischen einem unterbezahlten Angestellten und seinem Boss. In Beispiel 2 und 3 sind Kim und Russel auch unmittelbar als Dolmetscher_innen die Unterdrückten, sie führen die Rolle nur sehr widerwillig aus, und Dolmetschen Äußerungen, die ihnen klar missfallen. In allen drei Fällen wird schließlich die Position als Zentrum der Kommunikation auf manipulative Art dazu eingesetzt, um diese Ungleichheiten zumindest etwas auszubalancieren.

Humoristische Einordnung:

Bergers Typologie enthält die Technik „before and after“, die laut dem Autor in „Filmen und Theaterstücken“ besonders häufig vorkommt (Berger 1993: 23f.) Die Verwandlung oder Veränderung einer Person wird mit gleichbleibendem oder „rigidem“ Verhalten kontrastiert, wobei sich, je nach Kontext, entweder die sich-verändernden, oder die gleichbleibenden Charaktere

lächerlich machen. In Beispiel 2 und 3 verändert der dolmetschende Charakter das Verhalten, die primären Kommunikationsteilnehmer_innen vertrauen der Dolmetschung aber weiterhin. Kim aus Beispiel 2 fügt der Technik noch eine Facette hinzu, indem sie sich zuerst auf eine „falsche“ Art ändert, und ihre prinzipiell erfolgreiche (weil unentdeckte) Manipulation nicht das erwünschte Resultat erzielt. Groucho Marx in Beispiel 1 folgt allerdings einem anderen Muster, denn er lehnt sich zwar (stellvertretend für die anderen drei Marx Brothers) ebenfalls gegen ein zuvor eingehend etabliertes Machtgefälle auf, die Rolle des Dolmetschers ist für ihn aber von Anfang an mit Manipulation verbunden. Als „Impersonation and Recognition“ bezeichnet Berger eine Technik bei der durch Diebstahl einer Identität Verwirrung und Demütigung entsteht. Es lohnt sich hier, ausführlicher zu zitieren:

There is also impersonation of professions. Here an individual pretends to be some kind of a professional and, as such, steals an occupational identity, not an individual one. The incongruity between the actual qualifications of the impersonator and his pretended ones, and the way people react to him because of his appropriated qualifications and status, generates much of the humor here. This kind of humor provides an ironic commentary on human nature. It shows that we judge people, too often, not on the basis of what they are and on their obvious personal characteristics but on the basis of their status and what it is assumed they must be like. Thus, impersonators make fools of the people they entertain in the same way that they often make fools of the persons they pretend to be. (Berger 1993: 38)

Neben der erwähnten Inkongruenz beschreibt Berger hier auch eine inhärente Spannung, ob der Betrug möglicherweise auffliegt, oder nicht. Der Bezug zur Superiority Theory liegt in beiden Techniken auf der Hand, da das Publikum leicht den Eindruck gewinnen kann, selbst nie und nimmer auf derartige Tricks hereinzufallen. Die Typologie von Juckel et al. enthält zwei Techniken, die zu diesem Typus 3 passen: „Outwitting“ und „Deceitful behavior“ (Juckel et al. 2016: s.588). Die Häufigkeit beider Techniken liegt in ihrer Auswertung zwar im hohen Mittelfeld, ihr Einsatz ist aber sehr ungleichmäßig verteilt: Während sie in manchen untersuchten Sitcoms wenig bis gar nicht auftauchen („Family Guy“) setzen sie andere („The Office“) besonders häufig ein (Juckel et al. 596).

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I:

Zwei Arten von Macht sind für die Précomprehension dieses Typus entscheidend: Die, die unter der dolmetschende Charakter zunächst leidet, und die, die er sich schließlich zunutze macht. Die zweite, die Ian Mason als „interactional power“, bezeichnet, ist prinzipiell immer die gleiche, und ergibt sich aus der Rolle als „Gatekeeper“ oder „Manager“ der Unterhaltung (Mason 2015: 316). Diese Macht kann dem Publikum im Voraus zwar bewusst sein, sie ergibt sich aber so organisch wie automatisch aus der Rolle als DolmetscherIn. Die erste Macht, die sich stark mit Masons Begriff „institutional power“ (2015: 315) deckt, ist jedoch in jeder Situation eine andere. Jede soziale Konstellation trägt spezifische Machtverhältnisse in sich, sei es eine illegale Einwanderung in das New York der 1930er, Nebenverdienste zwischen Chefs und Angestellten, oder Liebesdreiecke unter Teenagern. Die Möglichkeiten für Machtverhältnisse, unter denen man leiden, und sich schließlich als DolmetscherIn auflehnen kann sind praktisch unendlich. Sie müssen für das Publikum der jeweiligen Erzählung aber nachvollziehbar sein, damit sie ihre Wirkung entfalten kann.

Mimesis II:

In der Configuration werden die beiden Machtmechanismen gegeneinander ausgespielt. In Beispiel 2 und vor allem 3 wird die Machtlosigkeit als DolmetscherIn nicht nur etabliert, sondern richtiggehend zelebriert, und es wird klargemacht, wie sehr der dolmetschende Charakter darunter leidet. Das komödiantische Potential ist auch in Beispiel 2 vorhanden, wird aber nur in Beispiel 3 stark ausgespielt. Dass die Unterdrückter_innen (vor allem Guillaume in Bsp.2 und Russel in Beispiel 3) als äußerst unsympathisch dargestellt werden, dient einerseits der Rechtfertigung der Tatsache, dass der Spieß am Schluss umgedreht wird, und lässt dies außerdem befriedigend, vielleicht sogar notwendig aussehen. Dass diese „interactional power“ die ganze Zeit im Vordergrund steht, und von den dolmetschenden Charakteren gebraucht, aber (noch) nicht missbraucht wird, verleiht dem Typus eine Note poetischer Gerechtigkeit. Die Dolmetscher_innen dieses Typus sind wie unterdrückte Leibeigene, die sich von einem Tyrannen gezwungen werden, bei größter Hitze am Feld zu schuften, bis sie schließlich merken, dass die Heugabeln und Harken in ihren Händen auch anderweitig benutzt werden können. Dass Groucho Marx in Beispiel 1 den

ersten Schritt kurzerhand überspringt, und die Heugabel sofort gegen die Mächtigen richtet, zeichnet ihn nicht nur als anarchistischsten und rücksichtslosesten der behandelten Dolmetscher_innen, sondern auch seine Grundhaltung für das einfache Volk und gegen das Establishment, beziehungsweise für die Migranten und gegen die Behörden der U.S.A (vgl. Cronin 2008: 59f.)

Mimesis III:

Bezüglich der Réfiguration lassen sich vor allem Beispiele 2 und 3 am ehesten als abschreckendes Beispiel von Machtmissbrauch der Auftraggeber_innen sehen, als eine Mahnung, dass man Schwächeren mit Respekt begegnen sollte. Andererseits zeigt der Typus auch, wie wichtig das Vertrauen in Dolmetscher_innen und (Translator_innen insgesamt) ist, und könnte ein gewisses Misstrauen, oder ein Gefühl des Dolmetscher_innen ausgeliefert-seins erzeugen oder verstärken.

4.2.4 Typ 4: Hidden in plain speech

Es ist natürlich offensichtlich, dass auch wenn jemand eine Sprache (fast) überhaupt nicht versteht, gewisse Formen der Kommunikation, wie universal bekannte Worte oder eindeutige Gestik doch verstanden werden, oder zumindest verstanden werden können. Bei anderen Formen der Dolmetsch-Manipulation wird das häufig einfach unter den Teppich gekehrt – man kann dieser Tatsache aber auch ganz bewusst Rechnung tragen, und einen eigenen humoristischen Typus darauf aufbauen. Denn vor allem, wenn die Dolmetschsituation im Gange ist, und man sich mit niemandem mehr absprechen kann, benötigt es manchmal einer gewissen Kommunikationsakrobatik, um die Illusion der nur vorgegaukelten Konversation aufrechtzuerhalten. Prinzipiell entspricht dieser Typus den Kriterien von Typus 3, der humoristische Schwerpunkt liegt aber auf dem in die Länge gezogenen Ablauf der Manipulation, statt deren Anbahnung und Folgen.

Beispiel 1:

Im Sketch „The Translator“ der Youtube Serie „Awkward Puppets“ kommt eine spanischsprachige Barbesitzerin in eine augenscheinlich amerikanische Polizeistation, um Anzeige zu erstatten. Ein Mann ist in ihre Bar gekommen, hat sechs Tequilas getrunken, um anschließend ohne Zahlung zu verschwinden. Da der Polizeibeamte kein Spanisch versteht, ruft er einen Dolmetscher herein, und siehe da, er ist genau jener Zechpreller.

Dolmetscher: Hola.

Maria: This is him! He stole the tequila!

Polizist: What is she saying?

Dolmetscher: She said she ... wants some Tequila.

Polizist: Tell her, this is serious. She can get a drink on her own time.

Dolmetscher: Please don't tell him it was me.

Maria: You stole from me. You are a criminal.

Dolmetscher: No, I'm not, I was just ... thirsty.

Maria: *Zum* Polizisten Criminal!

Dolmetscher: *Zum Polizisten* She said the guy was a criminal.

Polizist: Yes, we know that. [...]

[...]

Polizist: Ask her what happened after the incident.

Dolmetscher: *Zu Maria-* Don't rat me out, and I'll cover your shift at the bar for the rest of the week.

Maria: Ok, deal.

Dolmetscher: She says, she doesn't know.

Polizist: Does she have any other information?

Dolmetscher: *Zu Maria* So what are you up to tonight?

Maria: Nothing... Maybe watch Game of Thrones.

Dolmetscher: She says that she has no more information.

Polizist: Ask her if the bar has a security camera.

Dolmetscher: What season are you on?

Maria: I just started season six.

Dolmetscher: She says no camera.

Polizist: Okay, then. Guess, we're done here.

Maria: *Zum Dolmetscher:* How'd you get a job as a translator? Don't you have to be smart?

Dolmetscher: *Blickt Maria für ein paar Sekunden stumm an, dreht sich dann zum Polizisten:* She wants to turn herself in.

Polizist: What?

Dolmetscher: Yeah, she just admitted to stealing from the bar herself.

Polizist: Are you serious?

Dolmetscher: Yes.

Polizist: Ask her if she means that.

Dolmetscher: Do you like Game of Thrones?

Maria: Sí.

Dolmetscher (*Zum Polizisten*): Sí.

Polizist: Holy shit. Mam, you're under arrest.

(Awkward Puppets 2020/ 0:0:41).

Das erste spanisch Wort, das auch alle Amerikaner_innen verstehen, „Tequila“, verpackt der Dolmetscher in einen recht bizarren Wunsch, das zweite „Criminal“ verpackt er etwas glaubwürdiger. Das dritte offensichtliche Wort, nämlich „Sí“ entlockt er ihr im entscheidenden

Moment schließlich selbst, um die ganze Schuld ihr anzuhängen. Doch wie man auch an diesem Sketch erkennen kann, muss es nicht unbedingt auf eine direkte Manipulation der Konversation, die „in plain Speech“ versteckt wird. Denn stellenweise beginnen die beiden Spanisch, sprechenden, einfach über privates zu plaudern, was sie vor dem Polizisten ebenfalls verheimlichen müssen, und allemal in einem amüsanten Gegensatz zu einer doch recht ernsten Einvernahme bei der Polizei steht.

Beispiel 2:

Ganz ähnlich ergeht es dem Gebärdensprachdolmetscher Jacob, seines Zeichens Hauptfigur der Web-Sitcom *Don't Shoot the Messenger*. In Folge 7 dolmetscht er gemeinsam mit einem Kollegen (Luis) für einen Universitätsstudenten (Max) eine Vorlesung, die diesen aber scheinbar zu langweiligen beginnt. Da die drei in ALS (American Sign Language) kommunizieren, stören sie prinzipiell niemanden, wenn sie in völlig andere Themen abbiegen ... vielmehr, *muss* einer der beiden Dolmetscher zumindest irgendetwas von sich geben, damit der Professor nicht argwöhnisch wird. Hauptfigur Jacob ist aber etwas benachteiligt, da sich der Student und Max offensichtlich gut kennen, er aber nur einspringt...

Professor: So I hope we're all clear on that. If there are any issues, you can always find me during my office hours. Okay? So I'm gonna be shifting gears a little bit right now. I'm going to be showing you the fundamentals that you'll need for the project that's due next Friday. (Professor's voice fades to the background)

Max: I already did the project. Tell me a story so I don't pass out.

Luis: Stop interpreting the lecture?

Max: I only come cause attendance is 15 percent of our grade.

Luis: What if you miss something important?

Max: If it was actually important more people would show up. He already sent us the Power Point. C'mon.

Luis: What do you want me to tell you?

Max: You still dating that guy from the reality cooking show?

Luis: No, he got chopped. But the other day I took yoga at the Y and at one point the teacher came over to give me an adjustment. I look up and see he's got a semi- sticking out of his shorts! I played it cool, but he held me after class. Said he wanted to work on my form. So I'm bent over with my legs spread and he's behind me with his boner between my legs!

Max reißt erstaunt den Mund auf, und ist sichtlich amüsiert.

Luis: He starts lifting me off the ground and...

Jacob: *unterbricht sie:* Hey! Cut it out! The professor's gonna see you're not talking about Java!

Luis (*Winkt beschwichtigend ab*): So anyway.

Max: So hot!

Luis: Cray! But what's up with you? You dating?

Max: *Schneidet eine Grimasse*

Luis: What's wrong?

Max: Seriously? I've got all the dating apps, but I'm just, like... over it. Guys SUCK. And not in a good way.

Luis: But you're so cute, you're smart... We gotta find you a man! (*Zu Jacob*) Hey. You know, the two of you would be cute together!

Jacob: Me?

Luis: Totally! The two of you!

Jacob: I'm not gay.

(*alle drei mit etwas peinlich berührter Miene*)

Jacob: Um, we should switch. *Die beiden Dolmetscher tauschen Platz.* He's talking about Loops. How do you sign that here?

Luis: *Zeigt ihm die Geste:* Loops.

Max: You look familiar.

Jacob blickt ihn fragend an.

Max: Dylan?

Jacob: You know my friend Dylan?

Max: Ah! Is that his sign name?

Jacob: How do you know him?

Max: From Grindr.

Jacob: From what?

Grindr! The app. You heard of it?

Jacob: Woah! Dylan's not on any Grindr. He has a boyfriend!

Max: Yeah? So? We hooked up then I stalked him on Facebook... Oh! That's where I know you from! His pictures? With an Indian girl?

Jacob: Our friend Kayla? Wait, go back! You hooked up with Dylan?

Max: Hell yeah, we did! It was friggin' HOT! And he's a doctor! I'm super into older guys!

Luis: Fore sure!

Max: I haven't heard from him, but I was hoping to see him again... Maybe you could get the three of us together...

Professor: No Arms, No cookie. *Einige Studierende lachen.*

Jacob: I missed his joke.

Professor: Let's take a 10 minute break. *Er wendet sich den drein zu, Jacob dolmetscht für ihn.*

Wow! It is so impressive what you do. How you keep up with everything. And how you capture all the humor!

Jacob (*Englisch*): Yeah, we try our best. So...

(Don't Shoot the Messenger 2017/0:1:49).

Jacob ist es gewohnt zu dolmetschen. Dass er genau das hier nicht machen kann ist ihm an sich schon unangenehm genug. Dass er noch dazu mit höchst sensiblen persönlichen Informationen umgehen muss, schlägt dem Fass den Boden aus. Die gesamte ihm hochnotpeinliche Unterhaltung,

ist gleichzeitig keine Dolmetschung, weil zwischenzeitlich keiner der drei die Worte des Professors aufnehmen können, aber gleichzeitig eben doch eine Dolmetschung, weil sie dem Professor die ganze Zeit als eine solche präsentiert wird. Der Humor entsteht hier nicht dadurch, dass jemand durch die Manipulation von Information hinters Licht geführt wird, sondern weil Jacob gegen seinen Willen in das Versteckspiel hineingezogen wird, der ihm offensichtlich in vielerlei Hinsicht peinlich ist, den er aber selbst als zentrales Dolmetschorgan nicht so recht verlassen oder abbrechen kann.



Abb. 5: Jacob (links) möchte am liebsten wieder an die Tagesordnung übergehen, Luis (rechts) und Max (mitte) sehen das eher gelassen (Don't Shoot the Messenger 2017/ 0:03:34).

Beispiel 3:

Ein weiteres audiovisuelles Beispiel von „Hidden in plain sight“ beschreibt Ingrid Kurz in ihrer Studie über untreue fiktionaler Dolmetscher_innen. In Robert Benigni's *La vita è bella* möchte der jüdische Italiener Guido die Gräueltaten des Krieges von seinem Sohn fernhalten, und verwandelt als freiwilliger Dolmetscher die Lagerregeln in ein Kinderspiel. Die besondere Schwierigkeit ist die eindeutige Gestikulation der deutschen Wache, die sein Sohn natürlich sehen kann, und die daher auch zu den von ihm geschilderten Spielregeln passen müssen, damit weder Sohn noch Wache merken, was ihnen vorgegaukelt wird (Für eine tiefergehende Analyse siehe Kurz 2014: 212ff).

Zusammenfassend:

Die Konsequenzen für das Auffliegen der Manipulation sind jeweils recht klar umrissen, ihr Schweregrad variiert aber deutlich. Jacob in *Don't shoot the Messenger* will einer unangenehmen Situation entfliehen, und außerdem nicht als unprofessionell auffallen und dadurch Aufträge verlieren. Dem Dolmetscher in *Awkward Puppets* drohen immerhin rechtliche Konsequenzen wegen Zechprellerei, und das Vollstreckungsorgan sitzt ihm bereits direkt vor der Nase. Guidos Situation in *La vita é bella*, und die Gefahr, der er sich aussetzt, sind indes so entsetzlich, dass man sie kaum in Worte fassen kann. Es ist außerdem auffällig, dass der Grund für die Manipulation in allen Beispielen darin liegt, einer Sache zu entkommen. Jacob will die Manipulation selbst so schnell wie möglich hinter sich bringen, der Dolmetscher in *Awkward Puppets* will nicht ins Gefängnis, und Guido will, dass die Gräuel des Konzentrationslagers an seinem Sohn vorüberziehen. Wie erfolgreich die jeweilige Manipulation ist, ist im Endeffekt aber unerheblich, so lange sie möglichst lange aufrechterhalten, und humoristisch verwertet werden kann.

Humoristische Einordnung:

Die Technik „chase scenes“ von Berger weist eine erstaunliche Ähnlichkeit mit diesem Typus auf:

There are a number of elements at work in the chase scene. On the most elementary level there is the matter of sheer movement and the possibilities it provides for slapstick, confusion, accidents and comic gesture. The chase usually involves a person who is attempting to avoid being punished or humiliated in some manner. This person must use ingenuity and speed to avoid being caught and much of the humor in chase scenes comes from our pleasure in seeing the person being chased use his or her ingenuity. (Berger 193: 28f).

Zwei Abweichungen stechen hervor: Für Berger ist ein notwendiger Bestandteil, dass die Verfolger_innen bewusst und explizit einer Person hinterherjagen (wobei sicherlich auch mehrere verfolgt werden könnten), und er versteht die Technik auch explizit mit dem Etikett „nonverbal“. Der erste Punkt lässt sich leicht ausweiten. Ein typischer Gefängnisausbruch, bei dem sich die Fliehenden tänzelnd zwischen den Lichtkegeln der der Wache hindurchschlängeln und auf kreative Weise die Wachhunde austricksen, bieten ebenfalls „ingenuity and speed to avoid being caught“,

und entkommen eventuell nur um Haaresbreite, obwohl sie nicht aktiv und bewusst „verfolgt“ werden. Entscheidend ist, dass ein Umstand vor einer Instanz verborgen wird, und dass bei dem Auffliegen Konsequenzen drohen. Ein perfektes Beispiel ist die berühmte Spiegelszene aus dem Marx Brothers Klassiker *Duck Soup* (dt.: *Die Marx Brothers im Krieg*), bei der der verkleidete Harpo, nachdem versehentlich einen Spiegel zerschlagen hat, so tut als, wäre er die Reflexion von Groucho, und dessen immer elaborierteren Bewegungsabläufe nachahmt, um nicht entdeckt zu werden¹⁰. Der Typus „Hidden in Plain Speech“ ist natürlich alles andere als nonverbal, geschieht aber außerhalb der Grenzen verbaler Kommunikation, an die die meisten gewohnt sind. Wenn jemand von der Polizei davonläuft, hinter einer Ecke schnell den Mantel abwirft, und dann betont lässig mit einem Grüppchen Passanten dahinschlendert, passiert ebenfalls Kommunikation, die die Verfolger_innen auf die Falsche Fährte führen soll. Berger vergleicht den gewitzten verbalen Schlagabtausch seiner Technik „repartee and outwitting“ ganz explizit mit dem der „chase scenes“ (1993: 46f), und zieht so eine allzu harte Grenze zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation, beziehungsweise zwischen alltäglicher monolingualer Kommunikation und allem anderen. Unser Typus 4 lebt im Niemandsland zwischen diesen Fronten, die in der Realität natürlich nicht so einfach voneinander zu trennen sind.

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I

Da es sich hier um eine Art Spezialfall des Typus 3 handelt, haben jene mimetischen Überlegungen auch hier Geltung. Doch der Typus 4 konzentriert sich auf einen Aspekt der in der Dolmetsch-Mimesis der meisten anderen Typen ausgespart wird, oder sogar ausgespart werden muss. In der Regel ist eine Person, die in einer Fremdsprache spricht, keine absolute Blackbox. Der Tonfall, die Mimik und Gestik, die Länge der Äußerungen sowie einige Grundvokabeln geben zumindest einen gewissen Aufschluss über den Inhalt des Gesagten. Das umschiffen dieser jeweiligen kulturellen Berührungspunkte macht in Typus 4 den Humor aus, und daher müssen diese nicht nur vom Publikum selbst verstanden werden, es muss auch davon ausgehen, dass sie der unwissende Charakter ebenfalls nachvollziehen kann. Während in *Rules of Engagement* Humor entsteht, weil

¹⁰ Vgl. Bradshaw 2015; Carpio 2017; Zunshine 2019.

Russel das italienische „sì“ nicht versteht, entsteht in *Awkward Puppets* Humor, weil der Polizist das spanische „sí“ (sowie „Tequila“ und „criminal“) sehr wohl zuordnen kann, und der Dolmetscher auch davon ausgeht. Die Vertrautheit mit American Sign Language (ASL) gibt dem Beispiel 2 indes eine interessante Variabilität. Wäre es wirklich so offensichtlich, wenn sich drei Personen mitten in einer Vorlesung über fachfremde Themen austauschen? Findet man ja, ist Jacobs Unbehagen sehr verständlich, findet man nein, verstärkt das seine Charakterisierung als leicht neurotisches Nervenbündel.

Mimesis II

Die „Hidden in Plain Sight“ Täuschung kommt in der „Configuration“ auf zwei unterschiedliche Arten zustande. In Beispiel 1 und 3 verfolgen die dolmetschenden Charaktere ein klares Ziel, dass sie durch die Täuschung erreichen wollen, wobei der Dolmetscher in *Awkward Puppets* die Unterhaltung grundlegender beeinflusst, und innerhalb der Dolmetschung selbst sogar zu verhandeln beginnt, und sich doch noch umentscheidet. Die Situation in *La Vita é Bella* ist oberflächlich gesehen statischer, die Dolmetschung geht nur in eine Richtung. Dafür ist aber der Ablauf schneller, und die „ingenuity and creativity“ die Guido an den Tag legen muss vielleicht sogar beeindruckender, weil er dem raschen Ausgangstext, beziehungsweise der Gestikulation, einfach ausgeliefert ist. Jacob in Beispiel 2 will gar niemanden täuschen, er wird aber in die Täuschung von zwei anderen Akteuren hineingezogen, und sieht sich notgedrungen gezwungen, mitzuspielen.

Mimesis III

Abgesehen von erwähnten Überlegungen zu Macht und Machtmissbrauch (Siehe Typus 3), ergibt sich in der Réfiguration dieses Typus möglicherweise ein vertieftes Interesse für Dolmetschungen. Könnte ich auch so an der Nase herumgeführt werden? Dort drüben spricht jemand eine Sprache, die ich nicht verstehe; Was für eine Dolmetschung hielte ich für plausibel? Solche und ähnliche Fragen erscheinen durchaus plausibel. Zumindest indirekt wird durch den Typus auch aufgezeigt, dass nicht nur der Inhalt, sondern auch der nonverbale Part einer Dolmetschung zum Ausgangstext passen sollte (vgl. Pöchhacker 2016: 135; 149ff). Außerdem zeigt der Typus Dolmetschungen als

relativ komplexes Zusammenspiel verschiedener Faktoren, und Dolmetscher_innen als Personen, die mit unterschiedlichen Variablen schnell und oft meisterhaft umgehen können, was einer Wertschätzung der kognitiven Dimension von Dolmetschen zuträglich sein könnte.

4.2.5 Typ 5: Ja, wer spricht denn da?

Dolmetscher_innen sprechen während ihrer Translationstätigkeit zumeist nicht für sich selbst, sondern „leihen“ Dritten ihre Stimme. Falls aber unter Zuhörenden Unklarheit darüber herrscht, ob gerade eine Dolmetschung stattfindet oder nicht, kann so einiges an Verwirrung entstehen, die im richtigen Kontext zum Lachen einlädt.

Beispiel 1:

Als In der Blackadder Folge *The Queen of Spain's Beard* die spanische Infanta zum ersten Mal auftritt, nähert sie sich ihrem versprochenen Gemahl Edmund Blackadder etwas unglücklich von hinten, wodurch dieser seine etwas kleinwüchsige Verlobte nicht bemerkt. Sehr wohl bemerken tut er aber ihren (wesentlich größeren) Dolmetscher, der ihre überschwängliche Liebeserklärung auf Englisch wiedergibt.



Abb. 6: "You are the true love of my life, my love, my love". Edmund Blackadder (links) ist von den Worten des fremden Spaniers (rechts) sichtlich verwirrt. Die Infanta schmachtet einstweilen im Bildhintergrund. (*The Black Adder* 1983/0:10:50).

Beispiel 2:

Doch auch eigentlich Unbeteiligte können verwirrt sein. In der Serie *The Middleman* die sich um die eine Geheimagentur dreht, die gegen Paranormale Kräfte dreht, wird in der Folge *The Ectoplasmic Panhenellic Investigation* der Chef der Agentur, Deckname „The Middleman“ seines Körpers beraubt, und Agentin Wendy kann nur über den paranormal begabten Louis mit ihm kommunizieren. Doch der ist, da sie sich auf einer College-Sorority Party befinden, etwas abgelenkt, und das hilfsbereite Sorority Mitglied Ally kennt sich erst recht nicht aus, während der diesmal wortwörtlich unsichtbar in der Luft schwebende „Middleman“ erklärt, wie man den Eindringling „Ida“ aus dem Agentur - Hauptquartier vertreiben könnte.

Louis: (*dolmetscht den Middleman*) Ida ended your transmission. She is engaging emergency incursion protocol.

Wendy: Emergency incursion protocol?

Louis: (*dolmetscht weiter*) Right now she's crawling through the air vents, trying to stop her.

Wendy: So what do we do?

Louis: Shots?

Wendy: I'm talking to him, not you, Louis.

Ally: God?

(The Middleman 2008/ 0:35:47).

Derartige Verwechslungs-Abläufe erinnern stark an den klassischen Abbot and Costello Sketch „Who's on first“, bei dem die Namen von Baseballspielern unglücklicherweise Homonymen mit typischen Fragewörtern bilden, und sich die beiden Gesprächspartner ziemlich schnell den Überblick darüber verlieren, wer genau wovon spricht.



Abb. 7: Louis (links) dolmetscht, Wendy (rechts) überlegt, und Ally (hinten) fühlt sich wie im falschen Film. (The Middleman 2008/ 0:35:56).

Beispiel 3:

In *Charade* (1963) spielt Audrey Hepburn Reggie, eine in Paris lebende Dolmetscherin aus den Vereinigten Staaten. Als sie von einem Skiurlaub zurückkehrt, ist auf einmal ihre Wohnung leergeräumt, ihr Ehemann Charles ist unter mysteriösen Umständen ermordet worden, und allerlei

zweielichtige Gestalten sind hinter einem Vermögen her, das Charles angeblich irgendwo versteckt hat. Natürlich wird auch sie in das Mysterium verstrickt, und nach längerem Hin und Her sind sie und ihr Vertrauter Adam (Cary Grant) mit ihrem Latein am Ende: „Well, I guess that’s it. Dead end.“ Sie widmet sich wieder ihrem Brotberuf, doch just als sie bei einer internationalen Konferenz in der Simultankabine sitzt, platzt Adam mit einer neuen Erkenntnis herein. Nachdem er kurz auf sie eingeredet hat, muss sie sich doch noch einmal kurz dem Dolmetschen widmen, ehe sie sich, mitten im Satz, doch noch an das entscheidende Detail erinnert:“ ... of the Western Hemisphere conference held on March 22nd ...No, Wait! It was last Thursday, five o’ clock, Jardin des Champs-Élysées! That’s it Adam, the Garden!“ (Charade 1963/ 1:27:55). Die Kongressteilnehmer sind natürlich ziemlich verwirrt, da sowohl Tonfall als auch Inhalt plötzlich nicht mehr recht zu passen scheinen, und die Kameraeinstellung hinter Grant und Hepburn zeigt dem Kinopublikum übergangslos, wie sich immer mehr Kongressteilnehmer verdutzt in Richtung Kabine umdrehen. Bevor Adam und Reggie losstürmen, um das Mysterium endlich zu lösen, sieht sich Adam dazu genötigt, auch noch kurz ins Mikrofon zu sprechen: „Oh, it’s alright Gentlemen, carry on!“.



Abb. 8: Die Kopfhörer hat Reggie abgenommen, und möglicherweise deshalb auf das Mikrofon vergessen. (Charade 1963/ 1:28:07).

Zusammenfassend:

Man könnte bei zumindest einigen Beispielen eine(n) Hauptverantwortliche(n) für die Verwirrung ausmachen, das Zustandekommen der Verwirrung geht aber immer von mehreren Personen aus. Edmund Blackadder ist zu sehr ins Gespräch vertieft und generell unaufmerksam, die Infanta wartet darauf, dass er sich von selbst zu ihr umdreht, und ihr Dolmetscher verabsäumt komplett die Dolmetschsituation in irgendeiner Form einzuleiten. Louis und Ally in *The Middle Man* sehen sich mit für sie völlig neuen paranormalen Phänomenen konfrontiert, und die Zeit drängt so sehr, dass Agentin Wendy nicht einfach alles erläutern kann. Reggie und Adam sind in den letzten Tagen einige Male gerade noch mit dem Leben davongekommen, und tun natürlich ihr äußerstes, um das Rätsel um das verschwundene Geld zu lösen. Zentral für die weitere Handlung ist das Missverständnis allerdings in keinem der Beispiele.

Humoristische Einordnung:

Berger beschreibt die Technik „misunderstanding“ folgendermaßen: „Misunderstanding is (...) a verbal matter that is tied, frequently, to the ambiguity of language or the strange meanings language generates when taken out of context. It is this ambiguity, of course, which also gives language its power.“ (Berger 1993: 43). Missverständnisse sind allerdings auch ein Bestandteil seiner Technik „embarrassment-and escape from it“ (1993: 32f), da Charaktere, wie auch in diesem Typus, durch Missverständnisse in eine peinliche Situation geraten können. Wie bei einigen seiner Techniken ist die verbale Komponente für „Missverständnisse“ von zentraler Bedeutung, Fehler („mistakes“) sind für ihn nämlich explizit nonverbal. Obwohl sich Berger in seiner Typologie auf monolinguale Kommunikation beschränkt, und eine Dolmetschung diese Grenze zumeist überschreitet, ist die Beschreibung hier nicht unpassend. In der Typologie von Juckel et al. ist die Technik „Misunderstanding“, die sie direkt von Berger übernommen ist, eine der seltensten. Von ihren 41 Techniken treten nur 4 noch weniger häufig auf, allerdings kommt sie nur in einer Sitcom „Family Guy“ überhaupt nicht vor.

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I

Der genaue Bezug von Dolmetscher_innen zu jeder getätigten Aussage, sowohl als ZuhörerIn als auch als SprecherIn, wird in der Translationswissenschaft als „footing“ beschrieben. Diesbezüglich wird von Profis erwartet, den Ausgangstext immer in der ersten Person Singular wiederzugeben. (Pöchhacker 2015: 146). Diese spezifische „Ich“ Form kann mitunter zwar Verwirrung stiften (Takimoto 2009), tatsächlich verfügen Dolmetscher_innen aber über eine Reihe an Werkzeugen, um eine gedolmetschte Unterhaltung zu formen und vor allem auch einzuleiten. Dieser Typus zeigt sich aber eher durch die Abwesenheit solcher Verhaltensweisen aus, und die Precompréhension leidet eher darunter, wenn man sich der diesbezüglichen Dolmetschrealität bewusst ist.

Mimesis II

Dass sich die Beispiele alle als kleine Intermezzi darstellen, und die übergeordnete Handlung nicht groß beeinflussen, ist wohl kaum ein Zufall. Auch wenn mimetischer Dolmetscher_innen durch mangelhafte Gesprächsführung das Missverständnis maßgeblich hervorrufen können, muss es dann, sobald auch nur irgendeine mimetische Dolmetschkompetenz vorhanden ist, auffallen – schließlich verfügen sie über alle Informationen. Wenn der dolmetschende Charakter die Verwirrung bewusst nicht aufklären würde, wäre die Situation eine Manipulation. Wenn sich das Missverständnis in einer langgezogenen Sequenz fortsetzen würde, wären wir bei Dilettantismus, beziehungsweise Scheitern am Dolmetschen angelangt. Eine verwandte Form finden wir in Typus 6, Dolmetscher_innen als Maschinen, in der die dolmetschende Partei die Grenzen der Nachvollziehbarkeit aber eindeutig verlassen muss, und die Beschreibung „Missverständnis“ nicht mehr passen würde.

Mimesis III

Auch der Typus 5 weist indirekt darauf hin, wie wichtig es ist, bei Dolmetschungen einen professionellen und geregelten Umgang zu pflegen. Einige der Missverständnisse in Typus 5 führen wie erwähnt zu Peinlichkeiten, doch auch ansonsten wird hier kein Bild von effektiver

Kommunikation gezeichnet. Zuseher_innen werden sich vermutlich wünschen, dass, wenn sie selbst in Dolmetschungen involviert sind, ein für einen anständigen Ablauf gesorgt ist. Das betrifft beispielsweise die richtige Ausbildung, rechtliche Rahmenbedingungen, professionelle Standards von Auftraggeber_innen und Institutionen und schließlich anständige Arbeitsbedingungen. Auch wenn dem Publikum durch die Réfiguration vielleicht nicht alle diese Punkte von selbst einfielen, so bekommt es hat es doch einen vor Augen, warum diese notwendig sind.

4.2.6 Typ 6: Dolmetschen als Mensch und Maschine.

Henri Bergson beschrieb das Phänomen Humor in *Le rire* als „du mécanique plaque sur du vivant“, als „une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie“ (Bergson 1900: 23.). Auch Arthur Koestler sah zumindest einen Teil von Humor darin begründet, dass „der Kontrast zwischen den beiden Bezugssystemen“ „man and machine“ ausgenutzt wird. Das Vielleicht hartnäckigste Stereotyp von Dolmetscher_innen ist das des Sprachautomaten, in die eine Ausgangssprache hineingesteckt wird, und aus der eine Zielsprache wieder herauskommt (vgl. Pöchlacker 2015: 169). Es ist also wenig verwunderlich, dass am Schnittpunkt zwischen humanem Dolmetschen und rigider Mechanik einiges humoristisches Potential liegt.

Beispiel 1:

In der Episode *Paris at Last* der Sitcom *I Love Lucy*, dem vielleicht einflussreichsten Urvater aller Fernseh-Sitcoms (vgl. Butler 2020: 14) gehen die vier Hauptcharaktere, wie der Titel schon verrät, nach Paris. Doch die etwas naive Lucy lässt sich von einem Gauner Falschgeld andrehen, das in einem Restaurant auch prompt als solches erkannt wird. Auf der Polizeistation kann sie wegen der Sprachbarriere zunächst nicht befragt werden, aber sie hat Glück: Einer der französischen Polizisten spricht Deutsch, ein betrunkenen Insasse des Polizeigefängnisses spricht Deutsch und Spanisch und ihr Ehemann Ricky Ricardo spricht, wie alle Zuseher_innen schon seit der ersten Staffel wissen, Spanisch und Englisch. Die fünf bilden also ein wahrhafte Dolmetsch-Fließbandproduktion, und schicken die Fragen und Antworten in beachtlichem Tempo schrittweise hin und her.

Polizist 1: „Voici mon idee. Je vous parlerai. Vous lui parlerez. Il lui parlera et lui, il parlera a la dame. Allons-y.“

Polizist 2: Mm. Er spricht zu mir, ich zu Ihnen, Sie zu ihm und er spricht zu ihr.

Trunkenbold: El le va hablar a el. El me va hablar a mi. Yo le va hablar a ud. Y ud. le habla a la senora.

Ricky: Ah, muy buena idea, muy buena idea. Esta bueno, senior.

Lucy: What? What?

Ricky: Very good idea.

Lucy: What is?

Ricky: Oh, uh, um, uh, the sergeant only speaks French. See, and now, this other cop here, he speaks French and German.

Lucy: Uh-huh.

Ricky: And this fellow, he speaks German and Spanish.

Lucy: Oh.

Ricky: So, uh, he's gonna ask the questions and we'll translate them to you.

Lucy: Oh, good. Good.

Ricky: Bueno.

Trunkenbold: Sehr gut.

Polizist 2: Bon!

(I Love Lucy 1956/ 0:21:13).

Dem Prinzip der Maschine wäre mit dieser Prozedur eigentlich schon Genüge getan. Die 5 bilden aber nicht nur im Gesamten, sondern werden auch individuell zu Maschinen, denn alle übernehmen beinahe durchgehend die komplette Persönlichkeit von entweder Lucy auf der einen, oder Polizist 1 auf der anderen Seite, sobald sie an der Reihe sind. Sei es der erhobene Zeigefinger von Polizist

Nummer 1 eins („Wo haben Sie das Geld her!“), oder das energische Aufstampfen von Lucy (Ich bin unschuldig!“). Alle übernehmen, mit leichten sprach- bzw. kulturbezogenen Anpassungen, die jeweiligen Manierismen. Als Lucy am Schluss hört, dass sie, sofern sie die Rechnung begleicht, wieder gehen darf, baut sich ihre übergelückliche Reaktion („Hooray!“) dermaßen gut auf, dass der Polizist nr.2 dem Polizisten 1 einen Freudenkuss auf die Wange drückt, scheinbar ohne zu merken, was er da überhaupt tut.



Abb. 9: Ein verächtliches "Hah!" wandert samt aufgestützten Ellenbogen von einem Charakter zum nächsten, wie eine La Ola im Stadion (I Love Lucy 1956/ 0:22:26).

Beispiel 2:

Die Amerikanische Sketch Show *Alternatino* findet im Sketch *The World's Worst Translator* einen originellen Zugang zu Diesem Typus. Ein den eigenen Angaben nach unerfahrener Dolmetscher („I've never done this before“) soll bei einem ebenso zwielichtigen wie gewichtigen Waffendeal zwischen einem (amerikanischen) Mafia Boss und dem Spanischen Ganoven „El Jefe“ vermitteln. Kurz zuvor versucht ein Freund noch, ihm die Nervosität zu nehmen: “Relax, brother. Just translate exactly what they say.“ Doch dieser Ratschlag wird allen Anwesenden sofort zum Verhängnis,

denn der englischsprachige Mafia-Boss richtet zunächst eine Frage direkt an den frischgebackenen Dolmetscher (“Are you the translator“?), welche dieser prompt, wie zuvor aufgetragen, an den spanischsprachigen Mafiaboss weiterleitet. Für einen Moment scheint sich alles wieder einzurenken, doch ein kurzer Hustenanfall macht schließlich alles zunichte. Es folgt eine Unterhaltung, die, ein wenig wie eine schlecht formatierte Excel Tabelle, immer um einen Turn verschoben ist.

Mafia Boss: I got the money.

Dolmetscher: I have *hustet*

El Jefe: I didn't hear you, you coughed.

Dolmetscher (*Zu Mafia Boss*): I didn't hear you, you coughed.

Mafia Boss: No, I didn't. I didn't cough, you coughed.

Dolmetscher (*Zu El Jefe*): No I didn't cough. You coughed.

El Jefe: Stop saying that I coughed

Dolmetscher: Stop saying that I coughed.

Mafia Boss: You coughed, when you spoke to El Jefe.

Dolmetscher: Zu El Jefe: You coughed when you spoke to El Jefe

El Jefe: Ah, translator. What are you talking about?

Dolmetscher: *Zu Mafia Boss*: Ah, translator, what are you talking about?

[...]

Die Verwirrung wird so groß, dass es der Mafia Boss schließlich doch ohne Dolmetschung versuchen will.

Mafia Boss: Look, Uhm.... Do you have the ... uhm.. ..las Armas?

Dolmetscher: *Zu El Jefe*: Tu tienes ... ah... cómo se dice ... the Weapons?

El Jefe: Que es „Weapons“?

Dolmetscher: *Zu Mafia Boss*: What is „las armas“?

(Alternatino with Arturo Castro 2019/ 0:0:45).

Das Chaos ist perfekt: Der Dolmetscher übersetzt die Versuche des Mafia Bosses, mit seinem Gegenüber vielleicht doch irgendwie direkt zu kommunizieren, erst recht wieder zurück. Alles Spanische wird Englisch, alles Englische wird Spanisch, genauso, wie es gesagt wurde. Die Lage eskaliert völlig, alle drei richten Pistolen aufeinander... bis unversehens eine Taube vorbeifliegt, die der Dolmetscher ebenfalls mit „Coo-Coo“ und „pío-pío“ dolmetscht. Die beiden anderen haben genug, und schießen den Unglückswurm über den Haufen. Einzig die Entschuldigung von El Jefe: “I’m sorry, he’s the worst fucking translator“, gibt der Dolmetscher in seinen letzten Atemzügen noch so weiter, dass der Mafia Boss zum ersten und einzigen Mal versteht, was man ihm mitteilen wollte.

Während die Dolmetschungen bei *I Love Lucy* den Eindruck eines gut geölten Fließbands machten, wird man hier an ein vermaledaites Stück Software erinnert, das partout nicht das tut, was man eigentlich von ihm haben will. Tatsächlich ist es gar nicht so schwer, sich eine vollautomatische Dolmetsch-Applikation vorzustellen, die zwar mit Sprache A zu Sprache B ganz gut klarkommt, an allem Anderen, wie einem Husten, einer Entschuldigung und einer Bitte um Wiederholung, kläglich scheitert.

Beispiel 3:

Doch was, wenn die Kund_innen erwarten, dass sich Dolmetscher_innen wie Maschinen verhalten? In Folge 5 der Youtube-Serie *Don’t Shoot the Messenger* übernimmt Hauptcharakter Jacob, der vor allem romantisch gerade eine persönliche Flaute durchmacht, erstmals die Nachtschicht bei einem Video Relay Service (VRS) Anbieter. Den Kommentar eines Kollegen über unkonventionelle Kundschaft nimmt er zunächst nicht sonderlich ernst („I will happily intepret someone’s drug deal. I need SOMETHING exciting in my life at this point.“), doch gleich beim ersten Auftrag bewahrheitet sich die Vorwarnung. Ein Gespräch zwischen zwei Hörbehinderten Frauen, und „Mama“, entpuppt sich schnell Telefonsex-Rollenspiel. Jacob, durchbricht zu Beginn der Dolmetschung noch kurz die vierte Wand, um dem Publikum zu

verkünden, dass diese zahme verbale Maßregelung einer Mutter gegenüber ihrer zwei Töchter doch halb so schlimm sei: „Seriously? This is what everybody gets so bent out of shape about? Ooh! The night shift!“. Doch als ihm die tatsächliche Situation klar wird, ist er sichtlich peinlich berührt, wundert sich über die Nonchalance seiner Kund_innen, und wird gerade, als er sich mit der Situation doch anzufreunden beginnt vom automatischen Signalton, der ihm eine Dolmetschpause vorschreibt, unterbrochen. Die drei Frauen verneinen die Frage, ob sie an einen anderen Gebärdensprachdolmetscher weitergeleitet werden wollen: „My husband’s gonna be home any minute anyway, so...“. (0:7:57)

Beispiel 4:

Die Folge *Lust in Translation* der satirischen Sitcom *Better of Ted* wählt einen wiederum anderen Zugang zum Kontrast Mensch/Maschine und dolmetschen. Ted, der Chef der Entwicklungsabteilung des fiktiven Veridian Dynamics, ist drauf und dran, einen wichtigen Deal mit einem deutschen Unternehmen abzuschließen. Doch alles hängt davon ab, ob er auf die Avancen der bildhübschen CEO Grete Schulz eingehen kann. Da diese kaum Englisch spricht, muss auf zwei Prototypen einer Übersetzungsmaschine zurückgegriffen werden, die Veridian Dynamics gerade entwickelt, die zwar einwandfrei funktionieren, aufgrund des Zeitdrucks aber ausschließlich die Stimme des für Ted eher wenig erotischen Mitarbeiters Phil verwenden. Nach einigen Rückziehern Ted’s droht der Deal zu platzen, er reißt sich letztendlich aber doch noch zusammen und bringt alles unter Dach und Fach.

Zusammenfassend:

In Beispiel 1 wirkt der Akt des Dolmetschens wie eine Art Zauberspruch. Wer dolmetscht, vergisst sich selbst komplett, und übernimmt sämtliche Eigenschaften der primären Gesprächspartner_innen, was natürlich vor allem bei hohem Kontrast für Humor sorgen kann. Das bedeutet auch, dass dolmetschende Charaktere außerhalb der Dolmetschung eine gewisse Charakterisierung bekommen müssen, weil dieser Unterschied sonst nicht auffiele. Gerade bei intimen Momenten wird dieser Typus, sie *Friends*, gerne kurz eingestreut. *Alternatino* treibt die Selbstaufgabe des Dolmetschers noch weiter auf die Spitze, er verliert nicht nur sich selbst, sondern

gleich jeden Bezug zur Rationalität, und ist sozusagen entmenslicht (siehe „Grotesque“, humoristische Zusammenfassung).

Während sich hier also die Dolmetscher_innen selbst zur Maschine machen, und die primären Gesprächspartner_innen dadurch verwirrt sind, ist es bei dem Beispiel aus *Don't shoot the messenger* andersherum. Die drei Kund_innen behandeln Jacob so, als wäre er eine Maschine, sie zwingen ihn in, eine Disposition anzunehmen, die mit seiner eigenen deutlich kontrastiert.¹¹ Abermals ist sexuelle Intimität von Dritten das Mittel der Wahl – ebenso bei *Better of Ted* wo wir eine dritte Variante sehen. Hier wird tatsächlich von einer Maschine gedolmetscht, sie kommt Hauptcharakter Ted aber vor wie ein Mensch, weil sie mit einer Stimme spricht, die er zu sehr mit einer realen Person verknüpft.

Humoristische Einordnung:

Berger verweist in zwei seiner Techniken explizit auf „mechanische“ Verhaltensweisen. Eine davon ist „rigidity“:

The rigid person is a grotesque of sorts, a "mechanical" man or woman whose single-mindedness becomes a source of laughter. It is this inability to react to circumstances, this stiffness, this single-mindedness that amuses us. Rigidity suggests a diminished consciousness, a lack of intelligence; we feel superior to those who are so rigid that they create absurd situations for themselves and others. (Berger 1993: 48).

Die Formulierung „a grotesque of sorts“ suggeriert eine Art Spezialform der Technik „Grotesque“, die in Bergers Typologie ebenfalls enthalten ist. Tatsächlich überschneiden sich die beiden Techniken, zumal aus der Perspektive von unserem Typus 6, sehr stark:

The grotesque can also suggest characters who are so one-dimensional, so fixated on one thing, that they are seen as comic. We are back here to Bergson's notion of the mechanical being encrusted on

¹¹ Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit zu Beispiel 3 von Typus 3 „Machtverhältnisse“. Dort wird aber eine bewusste Demütigung des Dolmetschers Timmy gezeigt, was nur Sinn vergibt, wenn er als untergeordneter Mensch gesehen wird.

the living. Humans are "flexible" and adaptable. When we find a lack of flexibility and monomania that can lead to all kinds of crazy situations, we find characters who can be seen as grotesque. They are not physically grotesque but psychologically (and perhaps spiritually) grotesque (Berger 1993: 36).

Bei *I Love Lucy* und *Alternatino* ist die Sache klar. Dolmetschen an sich macht die betroffenen Charaktere „mechanisch“, die jeweiligen Umstände erlauben das Entstehen von reichlich absurden Situationen. Auch aus Beispiel 3 und 4 lässt sich dieser „mechanische“ Aspekt prinzipiell herauslesen. Die Kund_innen von Jacob in *Don't Shoot the Messenger* auf groteske Art auf sich selbst fixiert, und bedenken nicht, dass eine weitere Person involviert ist, während Ted in Beispiel 4 den Eindruck, dass sich Phil mit im Raum befindet, nicht abschütteln kann, also, siehe Berger, nicht auf die Umstände eingehen kann. Ganz so treffend wie bei Beispiel 1 und 2 ist die Analyse hier aber nicht, es gibt auch andere wichtige humoristische Aspekte. Bei Jacob ist es vor allem die Technik „embarrassment“ (1993: 32f.) Er ist „uncomfortably self-conscious“, weil er eben kein Roboter ist, und durch die Dolmetschung dazu gezwungen wird, eine allzu intime Seite von sich hervorzukehren. Ted ist sicher ebenfalls peinlich berührt, da er im denkbar ungünstigsten Moment ständig an seinen Angestellten Phil denken muss. Die hübsche Greta wird aber auch fürs Publikum außerdem zu einer „Grotesque“ im anderen, eher physiologischen Sinn, weil ihre Stimme mit einem stark kontrastierenden und bereits bekannten Charakter verknüpft wird. „Rigidity“ ist in der Typologie von Juckel et al. eine Technik von insgesamt leicht unterdurchschnittlicher Häufigkeit, die allerdings fast ausschließlich von einer untersuchten Sitcom (*The Big Bang Theory*) angewendet wird (Juckel et al. 2016: 596).

Mimetische und translationswissenschaftliche Einordnung:

Mimesis I

Tatsächlich wird von Dolmetscher_innen oft verlangt oder erwartet, wie eine Maschine zu funktionieren. Vor allem vor Gericht wird die Rolle von Dolmetscher_innen noch häufig innerhalb des „conduit model“ gesehen, Metaphern wie „machine“ „telephone“, „conveyor-belt“ und „robot“, aber auch „ghost“ oder „faithful echo“ unterstreichen, dass Dolmetscher_innen tatsächlich

häufig als „non-persons“ gesehen werden, die in gewisser Hinsicht gar nicht anwesend sind (Pöllabauer 2015: 356; Pöchlhammer 2016: 169). Die für diesen Typus wesentliche Précomprehension bezieht sich weniger auf eine Realität des Dolmetschens, sondern eine gelebte, und teilweise institutionell aufrechterhaltene Fiktion, denn diese Enge Sicht der Tätigkeiten von Dolmetscher_innen wurde in zahlreichen Studien widerlegt (Pöllabauer 2015: 359f). Die Situation in *Don't shoot the messenger* (Beispiel 3) ist indes ein etwas spezifischerer Fall da Jacob für einen VRS Dienst arbeitet. Damit verbundene Schwierigkeiten, wie ein Mangel an Kontext bei einzelnen Dolmetschaufträgen, scheinen auch ebenso in der Literatur auf, wie eine stärker nach Zahlenwerten ausgerichtete Tätigkeit, was sicherlich für eine „mechanischere“ Situation spricht (Brunson 2015: 435).

Mimesis II

In der Configuration nimmt der mechanische Aspekt sehr unterschiedliche Rollen ein. In *Alternatino* (Beispiel 2) handelt es sich um das zentrale Problem der Handlung, in *Better of Ted* (Beispiel 4) ist es die Tatsache, dass die Dolmetschung nicht mechanisch genug, beziehungsweise zu sehr mit einem spezifischen Menschen verknüpft ist, die für die handelnden Figuren ein Hindernis darstellt. In *I Love Lucy* (Beispiel 1) macht der Dolmetschprozess zwar einen bizarren und umständlichen Eindruck, er wird aber als Lösung des zentralen Problems vorgestellt, und führt, improvisiert oder nicht, tatsächlich zum Happy End.

Bei *Don't shoot the Messenger* (Beispiel 3) handelt es sich um ein Instrument bitterer Ironie. Jacob äußert zu Beginn der Folge seine romantische und vor allem sexuelle Frustration, und wird prompt mit einer mechanisch-grotesken Form von sexueller Intimität konfrontiert, weil er völlig unvorbereitet und als „non-person“ die Intimität anderer ermöglichen muss. Kaum hat er doch nach einiger Anstrengung Gefallen an der Situation gefunden, gebietet ihm ein voreingestellter Timer, also eine weitere Maschine, die aber gemeinsam mit Jacob auch ein Bestandteil der mimetischen VRS Maschine ist, dass er wieder aufhören muss.

Mimesis III

Während Dolmetscher_innen historisch eine Vielzahl von Rollen zugeschrieben wurde, durch fortschreitende Kodifizierung wurde der Handlungsspielraum der Profession aber immer enger, man könnte sagen, mechanischer, auf reine Sprach- oder höchstens Kulturmittlung eingegrenzt. (Pöllabauer 2015: 355). Da dieser Typus mit der passiven Sicht auf die Rolle von Dolmetscher_innen spielt, sie entweder (siehe Jacob) als Spielball von anderen triezt, oder sie sogar völlig entmenschlicht, könnte in der Réfiguration diese Sicht auf die Dolmetschrolle verstärkt werden. Tatsächlich ist unter professionellen Dolmetscher_innen ein divergentes Verständnis der Dolmetschrolle ein wesentlicher Faktor für Belastung im Beruf (Swartz: 2015), Phänomene wie „compassion fatigue“, eine Art Sonderform von Burnout, unter der Dolmetscher_innen mitunter leiden, machen allerdings klar, wie falsch und schädlich die Konzeption der „Dolmetschmaschine“ wirklich ist (Schwenke 2015:38).

Die in Relation zur restlichen Typologie zumindest stellenweise besonders überzeichnete Darstellung von Dolmetschsituationen, gepaart mit der Abwesenheit von tatsächlichen professionellen Dolmetscher_innen könnte aber auch die Wertschätzung von erfahrenen Dolmetscher_innen steigern, die dank ihrer Menschlichkeit im Typus auftretende Kommunikationsprobleme berichtigen oder überhaupt vermeiden können. Jacob aus *Don't Shoot the Messenger*, der einzige professionelle Dolmetscher in den Beispielen zu Typus 6, leidet zwar selbst darunter, dass er wie ein Maschine behandelt wird, die durch ihn ermöglichte Kommunikation verläuft von allen in diesem Abschnitt besprochenen aber am reibungslosesten.

5. Conclusio

Durch diese Typologie wurde versucht, einen kleinen Beitrag zu der von Delabastita und Grutman vorgeschlagenen Grammatik oder Matrix translationsspezifischer Plots zu leisten. Zu diesem Zweck wurden zunächst die beiden antiken Grundpositionen der Mimesis von Plato und Aristoteles im Hinblick auf Transfiktio durchleuchtet, und erörtert, dass Teile beider Ansätze für diese Arbeit gewisse Relevanz haben. Anschließend wurde das 3-Phasen Modell von Mimesis des französischen Philosophen Paul Ricoeur vorgestellt, und dargelegt, dass es sich zur Analyse fiktionaler humoristischer Dolmetschsituationen eignet.

Anschließend wurden die drei größten Strömungen der Humorthorie vorgestellt: die Superiority Theory, die Relief/Release Theory, und die Incongruity Theory. Alle drei dieser Theorien verweisen auf Mechanismen, die auch feste Bestandteile von Dolmetschssituationen sind, und können somit jeweils ein Teil der Erklärung dafür sein, warum spezifische fiktionale Dolmetschsituationen zum Lachen anregen. Zusätzlich wurden drei existente Humor-Typologien, die jeweils auf zumindest zwei der besprochenen Humorthorien aufbauen, vorgestellt. Es zeigte sich, dass für die Erstellung und Erörterung der Typologie von audiovisuellen humoristischen Dolmetschsituationen die allgemeine Typologie von Arthur Asa Berger am geeignetsten ist, während die beiden spezifisch audiovisuellen Typologien von Bujizen & Valkenburg und Juckel et.al vor allem durch deren quantitative Analyse zusätzliche Einsichten bereitstellen können.

Schließlich wurde der aktuelle Stand der Transfiktio Forschung in der Translationswissenschaft umrissen. Auch wenn Humor in Transfiktio bislang eher selten bearbeitet wurde, lassen sich Erkenntnisse über fiktive Translator_innen und ihre Rolle in unterschiedlichen Narrativen sich in einige Themenbereiche unterteilen, die für eine humoristische Bearbeitung geeignet erscheinen: Macht, Neutralität und Loyalität, Identität und Heimatlosigkeit, sowie Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung TranslatorIn-AutorIn.

Es wurden 6 unterschiedliche narratorische Typen humoristischer Dolmetschsituationen in audiovisuellen Medien gefunden, und aus humortheoretischer, mimetischer und translationswissenschaftlicher Perspektive analysiert. Diese Typen drehen sich um: 1.: das Scheitern von Charakteren an den Herausforderungen einer Dolmetschung; 2.: die übertrieben-verzerrten Darstellung von (dem monolingualen Publikum) fremden Sprachen und deren Einbettung in eine Dolmetschsituation; 3.: das Spielen mit dem oftmals paradoxen Machtverhältnis innerhalb von Dolmetschungen; 4.: den ausgeklügelten Prozess einer manipulierten Dolmetschung, der vor mindestens einer Partei versteckt gehalten wird; 5.: Missverständnisse darüber, ob überhaupt gerade eine Dolmetschung stattfindet; 6.: der absoluten, maschinenhaften Selbstaufgabe von dolmetschenden Charakteren. Da der Überblick über die Erkenntnisse der Transfiction Forschung in dieser Arbeit in 4 Themen unterteilt wurde, ist es nur konsequent, bei der Einordnung der Erkenntnisse aus dieser Analyse nach eben diesem Muster fortzufahren:

Jon Thiems frühe Erkenntnis, dass das **Macht**potential von Translator_innen in transfiktionalen Erzählungen häufig bearbeitet wird, bewahrheitet sich auch bezüglich dieser Typologie. Ebenso kann humoristischer Machtmissbrauch, und auch das hatte Thiem bereits angemerkt, von einer Vielzahl an Motivationen herrühren (vgl. Thiem 1995). Auch, dass Dolmetscher_innen wegen ihrer Wirkmächtigkeit häufig kontrolliert werden sollen, wird humoristisch bearbeitet, und die Nähe zu Macht gewisser Dolmetscher_innen lässt absurde Situationen häufig noch absurder erscheinen (vgl. Gross-Dinter 2008).

Bezüglich der **Neutralität und Loyalität** findet sich in der Typologie tatsächlich viel „potential for deceit and manipulation“ (vgl. Strümper-Krobb 2008), auch wenn die Primärparteien im humoristischen Kontext scheinbar nicht immer benachteiligt werden müssen. Dramatische Situationen wie in *The Greek Interpreter* (vgl. Kurz 2014) oder *The Interpreter* (vgl. Kolb 2014) können in einem anderen Kontext auf einmal zum Lachen einladen. Auch das häufig unethische Verhalten von fiktionalen Translator_innen findet sich spiegelt sich im Korpus dieser Arbeit wieder, und auch bei humoristischen Darstellungen kann es für illoyales Verhalten eine Vielzahl an Gründen geben.

Der Themenbereich der kulturellen **Identität und Heimatlosigkeit** scheint im humoristischen Kontext wenig bis gar keine Rolle zu spielen. Das könnte an den stark auf ein eher homogenes, monolinguales Publikum ausgerichteten Inhalten, oder den bei Humor so häufigen

Extrempositionen liegen. Die beim Erstellen der Typologie analysierten Charaktere sind zumeist eindeutig fremd, oder eindeutig nicht fremd. Es ist auch denkbar, dass sich diese teilweise als eher passiv beschriebenen „heimatlosen“ Charaktere bei humoristischen Narrativen schwerer einzusetzen sind, da Humor oft auf einer Vielzahl an sich rasant abspielenden Entwicklungen aufgebaut ist. Es ist ebenso möglich, dass dieser entschieden negative Aspekt die heitere Wirkung einer lustigen Erzählung eher trüben würde, auch wenn diese Einschränkung bei genügend anderen unschönen Phänomene wie Machtmissbrauch nicht zu gelten scheint.

Das Thema **Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung TranslatorIn-AutorIn** ist dafür von allen besprochenen das vermutlich ergiebigste. Abermals können wir auf eine frühe Aussage von Jon Thiem, verweisen, wonach fiktionale Translator_innen häufig einen „Mangel an starker persönlicher Identität“ aufweisen (vgl. Thiem 1995). Diese humoristisch auf die Spitze getriebene „Selbstaufgabe“ (vgl. Kupsch-Losereit 2008) vermischt sich mit einer weiteren Beobachtung, nämlich den häufigen „Defekte(n) und emotionale(n) und psychische(n) Defizite(n)“ von fiktionalen Translator_innen (vgl. Kaindl 2008). Spannungen in diesem Bereich können außerdem die Auslöser für zentrale Konflikte in der Handlung sein, was freilich die Grenze zum Thema **Macht** etwas verschwimmen lässt. Ein wesentlicher Unterschied ist aber, dass diese humoristisch dargestellten Dolmetscher_innen eigentlich nie zu „Randfiguren“ (vgl. Kupsch-Losereit 2008) werden, auch wenn ihre periphere Position manchmal als Ausgangspunkt für Handlungsverläufe verwendet wird. Humor und Gelächter ist effektheischend, es zieht alle Aufmerksamkeit auf sich, und so können humoristisch dargestellte Dolmetscher_innen fast nicht anders, als mitten im Rampenlicht zu stehen, auch wenn das häufig eher unerfreuliche Gründe hat. Auch bezüglich Status und (kreativer) Selbstverwirklichung schwimmen humoristische Dolmetscher_innen zumindest manchmal gegen den Strom, aber jeweils auf indirekte Weise. Ein hoher Status offenbart sich vor allem dann, wenn er zu Unrecht beansprucht, und wieder verloren wird, oder mit andere Worten ausgedrückt: Es gibt eine Form humoristischer Mimesis, in der Dolmetscher_innen eindeutig einen gewissen Status genießen, aber die Dolmetscher_innen, die diesen Status auch „verdienen“, werden in gerade diesen Erzählungen nicht gezeigt. Kreatives Vorgehen und Handeln nach Eigeninteressen zeigt sich in humoristischer Mimesis von Dolmetschungen unmittelbar und eindeutig, und zwar dann, wenn eine Manipulation stattfindet. Man kann diesen Umstand auch als Untermauerung des Klischees von wenig erfüllender Translationsarbeit sehen: Nur durch das klare Überschreiten von ethischen Grenzen, und im

Grunde auch der Grenzen von Translation, wird die „minderwertige, sekundäre“ Rolle als TranslatorIn wirklich überwunden (vgl. Kaindl 2008: 218).

Quellenverzeichnis

Audiovisuelle Quellen

Alternatino with Arturo Castro. The Pivot. (Staffel 1, Folge 2). Regie: Nicholas Jasenovec. Drehbuch: Arturo Castro, Zack Bornstein, Jennifer Ann Burton. USA: 2019. Comedy Central. 21 Minuten, 0 Sekunden.

A Night at the Opera. Regie: Sam Wood. Drehbuch: George S. Kaufman, Morrie Ryskind. USA: 2006. MGM. 1 Stunde, 27 Minuten, 24 Sekunden.

Awkward Puppets. The Translator. Regie: Rudy Mancuso. Drehbuch: Rudy Mancuso. USA: 2020. Shots Studios. 2 Minuten, 51 Sekunden.

Better of Ted. Lust in Translation. (Staffel 2, Folge 10). Regie: Lee Shallat Chemel. Drehbuch: Victor Fresco, Michael Shipley. USA: 2010. ABC. 20 Minuten, 52 Sekunden.

Blackadder's Most Cunning Moments. Regie: Joanna Hanley. Drehbuch: Angus Malcolm. UK: 2008. UKTV. 1 Stunde, 31 Minuten, 34 Sekunden. 2008

Charade. Regie: Stanley Donen. Drehbuch: Peter stone, Marc Behm. USA: 1963. Universal. 1 Stunde, 53 Minuten, 35 Sekunden.

Don't Shoot the Messenger. Episode 5. Regie: Alexandria Wailes. Drehbuch: Craig Fogel, Andrew Fisher, John McGinty, & Onudeah Nicolarakis. USA: 2016. Youtube. 9 Minuten, 57 Sekunden.

Don't Shoot the Messenger. (Staffel 1, Folge 7). Regie: Alexandria Wailes. Drehbuch: Andrew Fisher, Craig Fogel, John McGinty. USA: 2017. Youtube. 12 Minuten, 3 Sekunden.

I Love Lucy. Paris at Last. (Staffel 5, Folge 18). Regie: James V. Kern. Drehbuch: Jess Oppenheimer, Madelyn Davis, Bob Carroll Jr. USA: 1956. CBS. 26 Minuten, 16 Sekunden.

La Vita é bella. Regie: Robert Benigni. Drehbuch: Vincenzo Cerami, Roberto Benigni. Italien: 1997. Melampo Cinematografica. 1 Stunde, 56 Minuten, 11 Sekunden.

Only Fools and Horses. From Prussia with Love. (Staffel 5, Folge 1). Regie: Mandie Fletcher. Drehbuch: John Sullivan. UK: 1986. BBC. 30 Minuten, 11 Sekunden.

Sugar Rush. (Staffel 1, Folge 5). Regie: Sean Grundy. Drehbuch: Michael Wynne. UK: 2005. Channel 4. 23 Minuten, 57 Sekunden.

The Black Adder. The Queen of Spain's Beard. (Staffel 1, Folge 4). Regie: Martin Shardlow. Drehbuch: Richard Curtis, Rowan Atkinson. UK: 1983. BBC. 33 Minuten, 49 Sekunden.

The Catherine Tate Show. Mum I'm Gay. (Staffel 3, Folge 1). Regie: Gordon Anderson. Drehbuch: Catherine Tate, Aschlin Ditta, Gordon Anderson. UK: 2006. BBC. 26 Minuten, 58 Sekunden.

The IT Crowd. Italian for Beginners. (Staffel 4, Folge 4). Regie.: Graham Linehan. Drehbuch: Graham Linehan. UK: 2006. Channel 4. Fassung: Netflix. 24 Minuten, 21 Sekunden.

The Middleman. The Ectoplasmic Panhellenic Investigation. (Staffel 1, Folge 8). Regie: Michale Zinberg. Drehbuch: Javier Grillo-Marxuach, Sarah Watson. USA:2008. ABC. 43 Minuten, 37 Sekunden.

The Sketch Show. (Staffel 1, Episode 5). Regie: Richard Boden. Drehbuch: Ronni Ancona, Lee Mack, Jim Tavaré, Karen Taylor, Tim Vine. UK: 2001. ITV. 23 Minuten, 16 Sekunden.

Rules of Engagement. Anniversary Chicken. (Staffel 5, Folge 18). Regie: Gail Mancuso. Drehbuch: Tom Hertz, Mike Haukom. USA: 2011. CBS. 21 Minuten, 35 Sekunden.

Bibliographie

- Alber, Jan, Caracciolo, Marco, Marchesini, Irina (2018). Mimesis: The unnatural between situation models and interpretive strategies. *Poetics Today* 39 (3), 447–471.
- Albrecht, Gary (2013). Visibility and Invisibility. In Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 200–206.
- Anderson, Jean (2005). The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional work by translators. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies* 4, 171–182.
- Andres, Dörte (2015) Fictional Interpreters. In Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London, New York: Routledge 159–161.
- Angelelli, Claudia, & Degueldre, Christian (2009). Bridging the gap between language for general purposes and language for work: an intensive Superior-level language/skill course for teachers, translators, and interpreters. In: Leaver, Betty Lou & Shekhtman, Boris (Hg.) *Developing Professional-Level Language Proficiency*. Cambridge: Cambridge University Press, 77–95.
- Angelelli, Claudia V. (2011) A professional ideology in the making: Bilingual youngsters interpreting for their communities and the notion of (no) choice. In: Shlesinger, Miriam & Sela-Sheffy, Rakefet (Hg.) *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 231–246.
- Angelelli, Claudia V., & Baer, Brian James (Hg.) (2016). *Researching translation and interpreting*. London, New York: Routledge.
- Aristoteles (2008). *Poetik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Arrojo, Rosemary (2014). The power of fiction as theory: Some exemplary lessons on translation from Borges's stories. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 37–50.
- Arrojo, Rosemary (2017). *Fictional Translators: Rethinking Translation Through Literature*, Milton Park, Abingdon, Oxon : New York, NY: Routledge
- Arrojo, Rosemary. (2018). The figure of the literary translator in fiction. In *The Routledge Handbook of Literary Translation*. London: Routledge 538–550.

- Attardo, Salvatore (Hg.) (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York, London: Routledge.
- Baer, Brian James (2005). Translating the Transition: The Translator-Detective in Post-Soviet Fiction. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies*. 4, 243–254.
- Beebee, Thomas O. (2010). Shoot the transtraitor!: The translator as homo sacer in fiction and reality. *Translator*. 16 (2), 295–313.
- Beebee, Thomas O. (2012). *Transmesis: Inside Translation's Black Box*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ben-Ari, Nitsa (2010). Representations of translators in popular culture. *Translation and Interpreting Studies*. 5 (2), 220–242.
- Ben-Ari, Nitsa, & Levin, Shaul (2016). Translators and (their) authors in the fictional turn. *Translation and Interpreting Studies* 11 (3), 339–343.
- Berger, Arthur Asa (1976). Laughing matter: Anatomy of the joke. *Journal of Communication* 26 (3). 113– 115.
- Berger, Arthur Asa (1993). *An Anatomy of Humor*. London, New York: Routledge.
- Berger, Arthur Asa (1997). *The Art of Comedy Writing*. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- Bergson, Henry (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Elektronische Ausgabe. Saguenay: Université du Québec à Chicoutimi.
- Bradshaw Nick. (2015). The Five Key Marx Brothers Scenes. *Sight and Sound* 25 (1), 9. <https://www.proquest.com/magazines/marx-brothers-scenes/docview/1661908970/se-2>.
- Brunson, Jeremy L. (2015). Video Remote Interpreting. In: Pöchhacker, Franz (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London, New York: Routledge, 436-437.
- Buijzen, Moniek, & Valkenburg, Patti M. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology* 6 (2), 147–167.
- Butler, Jeremy G (2020). *The Sitcom*. New York, London: Routledge.
- Cao, Deborah (2014). Afterword: The Trials and Tribulations of Legal Translation. In: Le Cheng, & King Kui Sin. (Hg.) *The Ashgate Handbook of Legal Translation*. London, New York: Taylor and Francis, 313-315.

- Carpio, Glena R. (2017). Am I Dead? *Critical Inquiry* 43 (2), 341–360.
- Casarini, Alice (2014). Magical mediation: Translation/interpreting and gender in the narrative world of Harry Potter. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 329–344.
- Castaño, Victoria Ríos (2005). Fictionalising interpreters: traitors, lovers and liars in the conquest of America. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies*. 4, 47–60.
- Cheung, Andrew K. F. (2013). Non-native accents and simultaneous interpreting quality perceptions. *Interpreting*, 15 (1), 25–47.
- Cronin, Michael (2008). *Translation goes to the movies*. London, New York: Routledge.
- Curran, Beverley (2005). The fictional translator in Anglophone literatures. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies*. 4, 183–199.
- De Bonis, Giuseppe (2015) Translating multilingualism in film: A case study on *Le concert*. *New Voices in Translation Studies*. 12 (1), 50–71.
- Delabastita, Dirk (2002). A great feast of languages: Shakespeare's multilingual comedy in 'king henry v' and the translator. *The Translator*. 8 (2), 303–340.
- Delabastita, Dirk (2005). Cross-language comedy in Shakespeare. *Humor*. 18 (2), 161–184.
- Delabastita, Dirk (2012). "If I Know The Letters and the Language" Translation as a Dramatic Device in Shakespeare's Plays. In Hoenselaars, Ton (Hg.) *Shakespeare and the Language of Translation: Revised Edition*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 31–52.
- Delabastita, Dirk (2019). Fictional Representations. In Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third Edition*. London: Routledge, 189–194.
- Delabastita, Dirk, & Grutman, Rainier (2005). Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation. *Linguistica Antverpiensia* 5, 11–34.
- D'Hulst, Lieven. (2010). La traduction mise en scène dans la prose francophone et hispanophone moderne: de la narrativisation à la métalepse. In Klimis, Sophie, Van Eynde, Laurent, & Ost, Isabelle (Hg.) *Translatio in Fabula. enjeux d'une érencontre entre fictions et traductions*. Brüssel: Presses de l'Université Saint-Louis, 51–62.
- Dwyer, Tessa (2005). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. *Linguistica Antverpiensia* 5, 295–310.

- Fowler, Roger (1991). Literature. In: Coyle, Martin; Garside, Peter; Kelsall, Malcolm; Peck, John (Hg.) *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge, 3-26.
- Gambier, Yves (2013). Genres, text-types and translation. In Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 63–69.
- Gentile, Paola (2013). The Status of Conference Interpreters: A Global Survey into the Profession. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione – International Journal of Translation* 15, 63–82.
- Gibson, Janet M. (2019). *An Introduction to the Psychology of Humor*. London, New York: Routledge.
- Gimbel, Steven, Chandra, Rushil, & Zhan, Jingwei (2020). Woke Comedy vs. Pride Comedy: Kondabolu, Peters, and the Ethics of Performed Indian Accents. *The Philosophy of Humor Yearbook* 1 (1), 211–219.
- Gluszek, Agata & Dovidio, John F. (2010). The Way They Speak: A Social Psychological Perspective on the Stigma of Nonnative Accents in Communication. *Personality and Social Psychology Review* 14 (2), 214–237.
- Gradinčević-Savić, Dragoslava (2020). Staatsanwaltschaft , Rechtspflege und Gericht zum Erkennen und Umsetzen des Dolmetsch- und Übersetzungsbedarfs. *Babel* 2 (66), 172–187.
- Gross-Dinter, Ursula (2008). Der Dolmetscher als Krimiheld wider Willen. Eine Parodie auf ein literarisches Genre und den internationalen Konferenzbetrieb. Max Davidsons *The Greek Interpreter*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 23–32.
- Hale, Sandra Beatriz, & Napier, Jemina (2016). “We’re just kind of there” Working conditions and perceptions of appreciation and status in court interpreting. *Target* 3 (28), 351–371.
- Harding, Sue-Ann Jane (2013). Narratives and contextual frames. In Gambier, Yves & Doorslaer, Luc van (Hg.) *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 105–110.
- Heidermann, Werner L., & Weininger, Markus J. (2019). Narratives as approach to interpreter identity. *Cadernos de Tradução*. 39 (3), 50–89.
- Hobbes, Thomas (1651/1929). *Leviathan*. Oxford: Clarendon Press.

- Ingram, Patreese D. (2009). Are Accents One of the Last Acceptable Areas for Discrimination? *Journal of Extension* 47 (1).
- Ivashkiv, Roman (2018). Transmesis in Viktor Pelevin's "Generation P" and Andrew Bromfield's English translation. *Translation Studies*. 11 (2), 201–216.
- Juckel, Jennifer, Bellman, Steven, & Varan, Duane (2016). A humor typology to identify humor styles used in sitcoms. *Humor* 29 (4), 583–603.
- Kackman, Michael, & Kearney, Mary Celeste (Hg.) (2018). *The Craft of Criticism. Critical Media Studies in Practice*. New York, London: Routledge.
- Kaindl, Klaus. (2008). Frust, Einsamkeit und ein gestörter Emotionshaushalt. Rascha Pepers *Das Mädchen, das vom Himmel fiel* und Paolo Noris *Weg ist sie!* In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 217–220.
- Kaindl, Klaus (2012). Fictional representations of translators and interpreters. In Gambier, Yves & Doorslaer, Luc van (Hg.) *Handbook of Translation Studies: Volume 3*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 71–82.
- Kaindl, Klaus (2013). 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 (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1–26.
- Kaindl, Klaus (2018). The remaking of the translator's reality. In Woodsworth, Judith (Hg.) *The Fictions of Translation*, John Benjamins Publishing Company, 157–170.
- Kalina, Sylvia (2008). Der Dolmetscher und sein Schutzbefohlener. T.C. Boyles *Water Music*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 145–154.
- Kant, Emmanuel. (1790/1922). *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Verlag von Felix Mein.
- Kharmandar, Mohammad Ali (2015) Ricoeur's Extended Hermeneutic Translation Theory: Metaphysics, Narrative, Ethics, Politics. *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies* 6 (1), 73–93.
- Koestler, Arthur (1964). *The Act of Creation*. London: Hutchinson.

- Kolb, Waltraud (2008). The life of the home worker. Sarah Longs 'The Next Best Thing'. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 229–236.
- Kolb, Waltraud. (2014). Translation as a source of humor. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 299–313.
- Krivanec, Johanna (2008). Die verlorene Unschuld des Obergefreiten Roth. Michael Wallners *April in Paris*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 81–90.
- Kupsch-Losereit, Sigrid (2008). Übersetzen als theatralisches Medium sozialer Integration. Roland Topors *L'Hiver sous la table*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 187–198.
- Kurz, Ingrid (2014). On the (In)fidelities of fictional interpreters. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 205–219.
- Larkin Galiñanes, Cristina (2000). Relevance theory, humour, and the narrative structure of humorous novels. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 13 (13), 95–106.
- Larkin-Galiñanes, Cristina (2017). An Overview of Humor Theory'. In: Attardo, Salvatore (Hg.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge New York, London, 4-16.
- Lavric, Eva. (2007). Traduttore, Traditore? Javier Marías' Interpreting Scene. *Perspectives: Studies in Translatology* 15 (2), 73.
- Lee, Jieun. (2017). Professional interpreters' job satisfaction and relevant factors. A case study of trained interpreters in South Korea. *Translation and Interpreting Studies* 3 (12), 427–448.
- Lemos, Italo Lins. (2020). Translation and metaphysics: A case for fictional characters. *Cadernos de Tradução* 40 (1), 110–126.
- Levinson, Jerrold. (2006). The Concept of Humor. In Levinson, Jerrold (Hg.) *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 389–399.
- Luhmann, Niklas. (1995). *Die Realität der Massenmedien*. 5. Auflage, Wiesbaden: Springer VS.
- Luhmann, Niklas (2000). *The Reality of the Mass Media*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Mackenzie, Ian (2014). As if: truth and fiction in translation theory. *Parallèles* 26, 100–114.

- Martin, Rod A. (2007). *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*. Burlington: Academic Press.
- Mason, Ian (2015). Power. In: Pöchhacker, Franz (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London: Routledge, 314–316.
- Metscher, Thomas (2004). *Mimesis*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Mihalache, Iulia (2005). Le jeu de scène: traductions et traducteurs à travers les cultures et les genres littéraires. *Linguistica Antverpiensia* 5, 139–154.
- Milton, John, & Bandia, Paul. (2009). Introduction: Agents of translation and Translation Studies. In Milton, John & Bandia, Paul (Hg.) *Agents of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 1–18.
- Mittell, Jason. (2011). A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40 (3), 3–24.
- Monro, D.H. (2006). Humor. In: Borchard, Donald M. (Hg.) *Encyclopedia of Philosophy*, Second Edition. Detroit, MI: Macmillan Reference USA, 514–518.
- Moreno, Carolina P. Amador (2005). Javier Marías and Antonio Muñoz Molina: Between two languages. *Linguistica Antverpiensia* 5, 201–215.
- Moreall, John (1983). *Taking Laughter Seriously*. Albany: State University of New York Press.
- Mühleisen, Susanne (2005). What makes an accent funny, and why? Black British Englishes and humour televised. In: Reichl, Susanne & Stein, Mark (Hg.) *Cheeky Fictions : Laughter and the Postcolonial*, Amsterdam: Rodopi, 225–243.
- Murdock, Jason (2021). This Venomous Creature Causes More Hospitalizations in Australia Than Snakes and Spiders. <https://www.newsweek.com/australia-bee-sting-venom-hospital-admissions-snakes-spiders-1573367> (Stand 08.09.2022)
- Nord, Christiane (2008). Das Phantom und das Biest. Mario Vargas *Das böse Mädchen*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 221–228.
- Paloposki, Outi (2009). Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator. In Milton, John & Bandia, Paul (Hg.) *Agents of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 189–208.
- Platon (2016). *Politeia (Der Staat). How languages are learned*. Darmstadt: WBG.

- Pöchhacker, Franz (2008) Dolmetschen für Asyl. David Gaffneys With Tongues. In: Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, Berlin: LIT Verlag, 179–186.
- Pöchhacker, Franz (2011). Conference interpreting: Surveying the profession. In: Schlesinger, Miriam; Sela-Sheffy, Rakefet (Hg.) *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 49–64.
- Pöchhacker, Franz (2016). *Introducing interpreting studies. Second Edition*. London, New York: Routledge.
- Pöllabauer, Sonja (2015). Role. In: Pöchhacker, Franz (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London, New York: Routledge, 355-360
- Potolsky, Matthew (2006). *Mimesis*. New York, London: Routledge.
- Pugh, Tison (2018). *The queer fantasies of the American family sitcom*. New Brunswick, Camden, Newark, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Pym, Anthony (2004). E-Learning and Translator Training. In: Rega, Lorenza & Magris, Marella (Hg.) *Übersetzen in der Fachkommunikation – Comunicazione specialistica e traduzione*. Tübingen: Narr. 160-178.
- Raskin, Victor (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps et récit. Tome I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (2006). *On Translation*. London, New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul, & Antohi, Sorin (2005). Memory, History, Forgiveness: A Dialogue between Paul Ricoeur and Sorin Antohi. *Janus Head* 8 (1), 14–25.
- Resch, Renate (2008). Von der Linkshändigkeit des Schreibens und der Rechtshändigkeit des Übersetzens. Peter Handkes *Die linkshändige Frau*. In Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*, Wien, Berlin: LIT Verlag, 199–210.
- Schaeffer, Jean-Marie, & Vultur, Ioana (2007). Mimesis. In: Herman, David; Jah, Manfred; Ryan, Marie-Laure (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, 1–4.
- Schwenke, Tomina (2015). Burnout. In: Pöchhacker, Franz (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London, New York: Routledge, 38.

- Sela-Sheffy, Rakefet, & Shlesinger, Miriam (2009). Introduction. *Translation and Interpreting Studies* 4 (2), 123–134.
- Setton, Robin, & Liangliang, Alice Guo (2011). Attitudes to role, status and professional identity in interpreters and translators with Chinese in Shanghai and Taipei. In: Shlesinger, Miriam & Sela-Sheffy, Rakefet (Hg.) *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 89–117.
- Singh, Rajendra (2007). Unsafe at any speed? Some unfinished reflections on the “cultural turn” in translation studies. In St-Pierre, Paul & Prafulla, C.Kar (Hg.) *In Translation - Reflections, Refractions, Transformations*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 73–84.
- Smuts, A. Humor. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/humor/> (Stand 11.09.2022)
- Sofaer, Joanna (2015). Mimesis: The Relationship between Original and Reproduction. In Joanna Sofaer (Hg.): *Clay in the Age of Bronze. Essays in the Archaeology of Prehistoric Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 111–129.
- Spitzl, Karlheinz (2014) Fiction as a catalyst: Some afterthoughts. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 363–368.
- Srivastava, Ramesh K (2006). Comic touches in Jhumpa Lahiri’s ‘Interpreter of Maladies’: Stories of Bengal, Boston and Beyond. In Agarwal, Malti (Hg.) *New Perspectives on Indian English Writings*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 16–28.
- Steiner, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3rd Edition. New York: Open Road Integrated Media.
- Stolze, Radegundis (2018). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, 7.Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

- Strümper-Krobb, Sabine (2003) The translator in fiction. *Language and Intercultural Communication* 3 (2), 115–121.
- Swartz, Daniel B. (2015). Job Satisfaction. In: Pöchhacker, Franz (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London, New York: Routledge, 222-223.
- Takimoto, Masato (2009). Characteristics of an Interpreted Situation with Multiple Participants : Implications for Pedagogy. *International Journal of Interpreter Education* 1 (1), 33–44.
- Thiem, Jon (1995). The Translator as Hero in Postmodern Fiction. *Translation and Literature* 4 (2), 207–218.
- Thomson, Peter. (1991). Comedy. In Coyle, Martin, Garside, Peter, Kelsall, Malcolm, & Peck, John (Hg.) *Encyclopedia of literature and Criticism*. London: Routledge, 375–386.
- Toda, Fernando (2005). Multilingualism, language contact and translation in Walter Scott's Scottish novels. *Linguistica Antverpiensia* 5, 123–138.
- Tryuk, Malgorzata (2016). Interpreting and translating in Nazi concentration camps during World War II. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies* 15, 121–141.
- Valdeón, Roberto A. (2005). Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in Frasier. *Linguistica Antverpiensia* 5, 279–294.
- Valdeón, Roberto A. (2013). Doña Marina/La Malinche. A historiographical approach to the interpreter/traitor. *Target. International Journal of Translation Studies* 25 (2), 157–179.
- Valleriani, Luca (2021). “Why is he making a funny noise?” The RP Speaker as an Outcast. In: Montini, Donatella, & Ranzato, Irene (Hg.) *The Dialects of British English in Fictional Texts*. New York, London: Routledge, 194-210.
- Voellmer, Elena (2014). When Herman the German becomes Erik der Wikinger: Heterolingualism in US Sitcoms and Their German Dubbed Versions. In Khalifa, Abdel-Wahab (Hg.)

Translators have their say?: translation and the power of agency; selected papers of the CETRA Research Summer School 2013. Wien: Lit-Verlag, 153–173.

Wadensjö, Cecilia. (2016). Status of interpreters. In Angelelli, Claudia V. & Baer, Brian James (Hg.) *Researching Translation and Interpreting*. New York: Routledge, 140–145.

Wakabayashi, Judy (2005). Representations of Translators and Translation in Japanese Fiction. *Linguistica Antverpiensia* 5, 155–169.

Wakabayashi, Judy. (2016). Three-way transmesis in EnJoe Toh's Matsunoe no ki .*Translation and Interpreting Studies*, 11 (3), 381–397.

Wozniak, Monika. (2014) Future imperfect: Translation and translators in science-fiction novels. In Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (Hg.) *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 345–362.

Yan, Chen, & Huang, Jingjing (2014). The Culture Turn in Translation Studies. *Open Journal of Modern Linguistics* 04, 487–494.

Zhang, Baicheng (2013). Innovative thinking in translation studies: The paradigm of Bassnett's and Lefevere's "cultural turn." *Theory and Practice in Language Studies* 3 (10), 1919–1924.

Zhou, Naaman (2017). Peppa Pig "spiders can't hurt you" episode pulled off air in Australia – again. The Guardian, 05.09.2017. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/sep/05/peppa-pig-spiders-cant-hurt-you-episode-pulled-off-air-in-australia-again> (Stand 08.09.2022)

Zunshine, Lisa (2018). Groucho, Harpo, and Narrative Theory. *Style* 52 (1-2), 141–147.

Zwischenberger, Cornelia (2017). Professional Self-Perception of the Social Role of Conference Interpreters. In: Biagini, Marta; Boyd, Michael S. & Monacelli, Claudia (Hg.) *The Changing Role of the Interpreter*. London: Routledge, 52–73.

Abstract Deutsch:

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch, in Anlehnung an eine Frage von Dirk Delabastita und Rainier Grutman eine erste Typologie von humoristisch dargestellten Dolmetschsituationen in audiovisuellen Medien zu erstellen. Es soll festgestellt werden, in welche narratorischen Typen sich solche Dolmetschsituationen einteilen lassen, welche Spezifika von Dolmetschsituationen humoristisch bearbeitet werden, und ob sich aus den gefundenen Gesetzmäßigkeiten translationswissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen lassen. Dazu werden zunächst die mimetischen Modelle von Plato, Aristoteles und Ricoeur analysiert, es folgt ein Überblick über die drei dominanten Humor-Theorien sowie drei existente Humor-Typologien. In einem weiteren Kapitel werden bisherige Erkenntnisse aus der Transfiction Forschung, unterteilt in die vier Themenblöcke Macht, Neutralität und Loyalität, Identität und Heimatlosigkeit, sowie Persönliche Identität, Status und Gegenüberstellung TranslatorIn-AutorIn umrissen. In der anschließenden Typologie werden die sechs induktiv aus einem breiten Korpus ermittelten Typen anhand ihrer narratorischen Merkmale erläutert. Diese Typen sind 1.: das Scheitern von Charakteren an den Herausforderungen einer Dolmetschung; 2.: die übertrieben-verzerrten Darstellung von (dem monolingualen Publikum) fremden Sprachen und deren Einbettung in eine Dolmetschsituation; 3.: das Spielen mit dem oftmals paradoxen Machtverhältnis innerhalb von Dolmetschungen; 4.: den ausgeklügelten Prozess einer manipulierten Dolmetschung, der vor mindestens einer Partei versteckt gehalten wird; 5.: Missverständnisse darüber, ob überhaupt gerade eine Dolmetschung stattfindet; 6.: der absoluten, maschinenhaften Selbstaufgabe von dolmetschenden Charakteren. Außerdem wird jeder der Typen humortheoretisch analysiert, und der mimetische Inhalt, ausgehend vom Modell Ricoeurs, ebenso durchleuchtet wie mit translationswissenschaftlichen Erkenntnissen verglichen.

Abstract English:

This thesis, which is inspired by a question posed by Dirk Delabastita and Rainier Grutman, is an attempt to create a first typology of humorously portrayed interpreting situations in audiovisual media. It aims to determine into which narrative types such interpreting situations could be classified, what specific aspects of interpreting situations can form the basis of humor, and whether any insights can be gained from the identified patterns. To this end, the mimetic models of Plato,

Aristotle, and Ricoeur are analyzed, followed by an overview of the three dominant theories of humor as well as three existing typologies of humor. The next chapter outlines existing findings of transfiction-research, divided into the four thematic blocks of power, neutrality and loyalty, identity and homelessness, and finally personal identity, status, and confrontation between translator and author. In the subsequent typology, the six types, which were identified via inductive analyses of a wide-ranging corpus, are explained based on their narrative characteristics. These types are: 1. characters failing to meet the challenges of interpreting; 2. the exaggerated and distorted portrayal of “foreign” languages, and the embedding of this portrayal in interpreting situation; 3. a play on the often paradoxical power relations inherent interpreting situations; 4. the intricate process of manipulative interpretation, which is concealed from at least one party; 5. misunderstandings about whether interpretation is actually taking place; 6. the absolute, machine-like self-abandonment of interpreters. In addition, each of the types is also analyzed from a humor-theoretical perspective, and the mimetic content, is both analyzed on the basis of Ricoeurs model, and compared to existing insights from the field of translation studies.