



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen den Fronten – Dolmetschen im fiktionalen Kriegssetting

verfasst von | submitted by

Milena Trailovic BA

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 363

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Bosnisch/Kro-
atisch/Serbisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Abstract

Diese Arbeit untersucht die fiktionale Darstellung von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen in ausgewählten Spielfilmen und analysiert deren filmnarratologische Konstruktion anhand einer vereinfachten Version des Figurenanalysemodells von Eder (2014). Im Mittelpunkt steht die Figur der Dolmetscher*in als fiktives Wesen, deren Eigenschaften, Funktionen und Handlungsspielräume im Kontext bewaffneter Konflikte untersucht werden. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Annahme, dass fiktionale Medien nicht nur gesellschaftliche Realitäten widerspiegeln, sondern zugleich zur Entstehung und Verfestigung von Vorstellungen, Typisierungen und Stereotypen über Berufe und soziale Rollen beitragen. Angesichts der globalen Reichweite des Films kommt dessen Darstellung von Dolmetscher*innen daher eine besondere Bedeutung zu.

Grundsätzlich lässt sich die Struktur dieser wissenschaftlichen Arbeit in zwei Teile aufspalten, die das übergreifende Thema jeweils auf eigne Art und Weise behandeln. Der erste Abschnitt dieser Masterarbeit ist der Schaffung eines theoretischen Rahmens gewidmet. Während der erste Teil die thematische Grundlage für die abschließende Filmanalyse darstellt, wird im zweiten Abschnitt der Schwerpunkt auf die Methodik gelegt und im Zuge dessen das Analysematerial und die kinematografischen Mittel, die als Analysekategorien fungieren, vorgestellt. Es sei hierbei anzumerken, dass der Untersuchungskorpus aus englischsprachigen Filmen besteht, die nach dem Jahr 2000 veröffentlicht wurden, und zwar Kriege thematisieren, jedoch nicht zwingend dem gleichen Genre dazugehören.

Die Arbeit verortet sich an der Schnittstelle von Translations- und Filmwissenschaft. Sie knüpft an aktuelle translationswissenschaftliche Ansätze an, die Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als zentrale Akteur*innen transkultureller Kommunikation und als Symbolfiguren einer globalisierten Welt verstehen. Vor diesem Hintergrund wird zunächst die translatorische Realität von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen beleuchtet. Dabei stehen insbesondere ihre Rollen und ihr Status in unterschiedlichen Kriegsszenarien, ihre translatorische Agency sowie die daraus resultierenden ethischen Herausforderungen, Machtverhältnisse und beruflichen Kompetenzen im Fokus. Darüber hinaus werden die für die Untersuchung relevanten methodischen Grundlagen vorgestellt.

Anschließend richtet sich der Blick auf die fiktionale Ebene. Es wird die Wechselwirkung zwischen Film und Sprache sowie die Bedeutung von Dolmetscher*innen als narrative Figuren in audiovisuellen Medien diskutiert. Darauf aufbauend werden die theoretischen Grundlagen der filmnarratologischen Figurenanalyse nach Eder (2014) erläutert. Im Zentrum

steht die Analyse der Figur als fiktives Wesen, deren Eigenschaften und Wirkung durch unterschiedliche filmische Gestaltungsmittel erzeugt werden und beim Publikum ein bestimmtes mentales Bild entstehen lassen.

Die empirische Untersuchung basiert auf einem Korpus von drei Spielfilmen, die Dolmetscher*innen im Kontext bewaffneter Konflikte ins Zentrum ihrer Handlung stellen: *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023), *Hyena Road* (Gross 2015) und *The Hunting Party* (Shepard 2007). Mithilfe der filmnarratologischen Figurenanalyse werden die jeweiligen Dolmetscherfiguren hinsichtlich ihrer narrativen Funktion, ihrer Charakterisierung und ihrer Einbettung in die dargestellten Machtstrukturen untersucht. Im Fokus stehen insbesondere die Fragen, welche Rollen und welchen Status Dolmetscher*innen innerhalb der filmischen Erzählungen einnehmen, wie Machtverhältnisse zwischen militärischen und zivilen Akteur*innen dargestellt werden und welchen Einfluss die Dolmetscherfiguren auf diese Dynamiken ausüben.

Die Ergebnisse zeigen, dass die untersuchten Filme Dolmetscher*innen überwiegend als unverzichtbare Vermittlungsfiguren zwischen militärischen und kulturellen Akteur*innen inszenieren. Gleichzeitig offenbaren sich deutliche Unterschiede hinsichtlich ihrer narrativen Bedeutung, ihres Handlungsspielraums und ihrer Position innerhalb der Machtstrukturen. Während einzelne Figuren als moralische und handlungsbestimmende Akteur*innen auftreten, bleiben andere auf eine unterstützende oder instrumentelle Funktion reduziert. Insgesamt verdeutlicht die Untersuchung, dass die filmische Repräsentation von Kriegs- und Krisendolmetscherinnen zahlreiche Elemente ihrer translatorischen Realität aufgreift. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zur Erforschung der fiktionalen Darstellung translatorischer Berufe und zeigt auf, wie filmische Narrative das gesellschaftliche Bild von Dolmetscher*innen in Konflikt- und Kriegskontexten prägen.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	6
Einleitung	7
1. Dolmetschen in Kriegs- und Krisensituationen	9
1.1. Begriffsabgrenzung: Dolmetschen vs. Übersetzen	9
1.2. Von Krisen über Konflikte bis hin zu Kriegen	10
1.3. Rolle, Identität, Status der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen	13
1.3.1. Dolmetscher*innen als für das Militär	14
1.3.2. Dolmetschen in Kriegsgefangenenlagern	16
1.3.3. Dolmetschen bei Kriegstribunalen und -prozessen	19
1.4. Entscheidungs- und Handlungsspielraum in Kriegsszenarien	21
1.4.1. Die Wahrnehmung von Macht und Machtverteilung in Kriegen	24
1.4.2. Ethik in Zeiten des Krieges	26
1.4.3. Kompetenzen der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen	29
1.5. Die Anwendung diverser methodischer Zugänge	31
1.5.1. Der ethnographische Zugang	31
1.5.2. Der interdisziplinäre Zugang	32
1.5.3. Andere methodische Zugänge	33
2. Fiktionale Darstellung der Kriegsdolmetscher*innen	35
2.1. Film und Kommunikation	35
2.2. Die symbolische Bedeutung der Dolmetscherfigur im Kontext der Globalisierung	38
2.2.1. Die Entwicklung der Translation als narrativer Fokus	39
2.2.2. Die Dolmetscherfigur in fiktionalen Narrativen	41
2.2.3. Kriegs- und Krisendolmetscher*innen in fiktionalen Narrativen	42
2.2.3.1. Darstellung im Kontext der Figurencharakterisierung	43
2.2.3.2. Darstellung im Kontext des Krieges	43

2.2.4.	Forschungsüberblick	46
2.2.5.	Methodische Zugänge	48
2.2.5.1.	Außertextueller Zugang.....	48
2.2.5.2.	Intratextueller Zugang	49
3.	Vorstellung des Analysemodells basierend auf dem Modell „Die Uhr der Figur“ (Eder 2014).....	51
3.1.	Kriterien zur Untersuchung der Darstellung von fiktionalen Kriegsdolmetscher*innen als fiktive Wesen	53
3.1.1.	Analyse der physischen Eigenschaften	53
3.1.1.1.	Äußere Erscheinung, Mimik und Gestik.....	54
3.1.2.	Die Darstellung der Sozialität in Filmen.....	56
3.1.2.1.	Rollendarstellung und -aufteilung.....	56
3.1.2.2.	Statuspositionen	60
3.1.2.3.	Machtverteilung	60
3.2.	Die filmischen Darstellungsmittel.....	62
3.2.1.	Kamera und Kameraeinstellung	63
3.2.2.	Einstellungsperspektiven.....	65
3.2.3.	Kamerabewegung.....	66
3.2.4.	Schnitt und Montage	67
3.2.5.	Sounddesign	68
3.2.6.	Sprache als filmisches Mittel	69
4.	Die Vorstellung des Untersuchungsmaterials.....	71
4.1.	Guy Ritchie's The Covenant (Ritchie 2023)	71
4.2.	Hyena Road (Gross 2015).....	71
4.3.	The Hunting Party (Shepard 2007)	72
5.	Analyse der Darstellung fiktionaler Kriegsdolmetscher*innen	74
5.1.	Guy Ritchie's The Covenant (Ritchie 2023)	74
5.1.1.	Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes	74

5.1.1.1.	Die Erschließung der Motive	77
5.1.2.	Der Einsatz der Sprache	78
5.1.3.	Die Analyse der Rollen	78
5.1.4.	Die Analyse des Status	82
5.1.5.	Die Analyse der Machtdynamiken	82
5.2.	Hyena Road (Gross 2015)	83
5.2.1.	Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes	83
5.2.1.1.	Die Erschließung der Motive	85
5.2.2.	Der Einsatz der Sprache	85
5.2.3.	Die Analyse der Rollen	85
5.2.4.	Die Analyse des Status	86
5.2.5.	Die Analyse der Machtdynamiken	86
5.3.	The Hunting Party (Shepard 2007)	87
5.3.1.	Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes	87
5.3.1.1.	Die Erschließung der Motive	88
5.3.2.	Der Einsatz der Sprache	88
5.3.3.	Die Analyse der Rollen	90
5.3.4.	Die Analyse des Status	90
5.3.5.	Die Analyse der Machtdynamiken	90
Zusammenfassung		92
Bibliografie.....		95

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Das Grundmodell: Die Uhr der Figur (Eder 2014: 141)	52
Abb. 2: Mögliche Handlungsrollen innerhalb der Figurenkonstellation (Eder 2014: 493)	58
Abb. 3: "Jack Jack", der Dolmetscher und der Zivilist (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:02:05)	75
Abb. 4: Ahmed und John (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:04:43).....	76
Abb. 5: Ahmeds Erscheinung im Einsatz (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:06:41).....	77
Abb. 6: Das Insert über afghanische Dolmetscher*innen (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:01:19)	77
Abb. 7: Die Realität der Kriegsdolmetscher*innen (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 01:54:41)	80
Abb. 8: Dolmetscher, Mitchell und Ryan (von links nach rechts)(eigener Screenshot; Gross 2015: 00:34:00)	84
Abb. 9: Simon und Duck (von links nach rechts) (Shepard 2007: 00:02:31)	88

Einleitung

Der Zweck dieser Arbeit¹ ist die Untersuchung der fiktionalen Darstellungen von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen unter Anwendung einer vereinfachten Version des Analysemodells von Eder (2014), die den Fokus auf die filmnarratologische Figurenanalyse der Figur *Dolmetscher*in* als fiktives Wesen im Kontext des Krieges und anderer bewaffneter Konflikte setzt.

Eines der Erkenntnisse der kontemporären translationswissenschaftlichen Forschung bezieht sich auf das Verständnis von Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als Symbol einer von Globalisierung angetriebenen Bewegung (vgl. Kaindl 2014). Tatsache ist, dass sich eine der Grundfunktionen der Globalisierung in vereinfachter Form auf die Vernetzung von Kulturen, die über die nationalen Grenzen hinausgeht, reduzieren lässt. Eine weitere Tatsache ist auch, dass sich eine solche Vernetzung nicht nur mithilfe sozialer Medien, sondern auch der globalen Kinematografie herstellen lässt. Der Film als Medium fiktionaler Darstellungen ist unglaublich facettenreich. Stellt man sich die Frage, wie viele Menschen auf der Erde durch Filme vermittelte Narrativen konsumieren, wird man sich seines weitreichenden Einflusses bewusst sein.

Filme und andere fiktionale Medien – wie beispielsweise literarische Werke – stützen sich zur Repräsentation lebensechter Ereignisse, Personen, Berufe auf deren Darstellung in der realen Welt. Es ist die reale Welt, die die Entwicklung fiktionaler Medien fördert und es sind die fiktionalen Medien, die durch eine Wechselwirkung, die Entstehung und Verbreitung gängiger Typisierungen und Stereotypen unterstützen. Nicht zuletzt deswegen ist es erforderlich sich mit der fiktionalen Darstellung von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen auseinanderzusetzen.

Im Rahmen dieser Arbeit wird zuerst ein Überblick über die translatorische Realität der Dolmetscher*innen, die im Kontext der Kriege und weiterer bewaffneter Auseinandersetzungen handeln, vorgestellt. In diesem Sinne werden im ersten Kapitel die wichtigsten Thematiken behandelt: Rollen und Status im Kontext spezifischer Kriegssettings, der Entscheidungs- und Handlungsspielraum, der auch als translatorische Agency bekannt ist sowie die Folgen die

¹ In diesem Zusammenhang soll angemerkt werden, dass KI (ChatGPT) ausschließlich unterstützend eingesetzt wurde – beispielsweise zum Brainstorming von Ideen, zur Verbesserung inhaltlicher Strukturierung oder textlicher Formulierungen sowie zur Umformulierung des Abstractes, dessen Inhalt jedoch meiner eignen kreativen Schöpfung entstammt.

sich daraus in Hinblick auf das ethische Handeln, die Machtdynamiken und Kompetenzen ergeben. Anschließend wird ein kurzer Überblick über die gängigen Forschungsmethoden verliehen.

Im zweiten Kapitel wechseln wir auf die Ebene des Fiktionalen. Hierbei wird die Wechselwirkung zwischen Film und Sprache erklärt, um anschließend einen Bezug zu Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen als Zentrum fiktionaler Narrativen herzustellen.

Im dritten Kapitel werden die ersten Schritte in Richtung des im Rahmen dieser Arbeit behandelten methodischen Zugangs gesetzt. Das Kapitel dient in diesem Sinne der Ausarbeitung filmnarratologischer Kategorien zur Figurenanalyse, die sich auf der, laut Eder (2014) definierten, Darstellung von Figuren als fiktive Wesen unter Verwendung diverser filmischer Darstellungsmittel zur Gestaltung des intendierten mentalen Bild von einer Figur bezieht.

Im vierten Kapitel erfolgt eine kurze Vorstellung des Untersuchungskorpus, um dann im anschließenden Kapitel die filmnarratologische Figurenanalyse anhand der Darstellungsbeispiele aus drei Filmen anzugehen: *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023), *Hyena Road* (Gross 2015) und *The Hunting Party* (Shepard 2007). Die Figurenanalyse dient der Beantwortung folgender Fragen:

- welche Rollen – und damit zusammenhängend welchen Status – nehmen Dolmetscher*innen in den untersuchten Filmen ein?
- wie werden die Machtverhältnisse in den untersuchten Filmen abgebildet und welchen Einfluss haben die Dolmetscher*innen darauf?

1. Dolmetschen in Kriegs- und Krisensituationen

Das Dolmetschen in Kriegs- und Krisensituationen stellt eine besondere Form sprachlicher Vermittlung dar, die den Rahmen des traditionell definierten Dolmetschens übersteigt. Kriegs- und Krisendolmetscher*innen stellen ihre Dienstleistungen in konfliktbehafteten Szenarien bereit, die geprägt von prekären Arbeitsverhältnissen, Machtasymmetrie und einem beträchtlichen Gefahrenpotenzial sind. Dieses Kapitel ist den zentralen Merkmalen des Kriegs- und Krisendolmetschens gewidmet und erläutert Kontexte in denen die Dolmetscher*innen als Vermittlungsinstanz zum Militär, zur Zivilgesellschaft und anderen Akteur*innen fungieren.

1.1. Begriffsabgrenzung: Dolmetschen vs. Übersetzen

Obwohl dieser wissenschaftlichen Arbeit zu Grunde gelegt wird, dass das Zielpublikum bereits über ein fundiertes translationswissenschaftliches Wissen verfügt und sie hochgradige Expert*innen sind, deren Expertise auf langjähriger Erfahrung im translatorischen Fachgebiet basiert, ist es dennoch erforderlich den Terminus Dolmetschen kurz zu definieren und in erster Linie eine klare Abgrenzung zu seinem Gegenstück Übersetzen herzustellen. Diese Notwendigkeit beruht auf der Tatsache, dass in der abschließenden narratologischen Filmanalyse der Fokus auf das Dolmetschen als Dienstleistungstätigkeit gelegt wird und im Rahmen ihrer fiktionalen Darstellung auch eruiert werden soll, in welcher Hinsicht die beiden Termini als ineinander übergehend abgebildet werden.

Stellt man die Behauptung auf, dass sich bei Dolmetschen und Übersetzen um zwei translatorische Tätigkeiten handelt, die im Wesentlichen beide das, was in der Ausgangssprache ausgedrückt wurde, in eine andere Sprache wiedergeben und somit dieselbe Funktion erfüllen, so liege man laut Gile (2009: 6) in seiner Annahme richtig. Es gibt jedoch ein Kriterium, welches die beiden Tätigkeiten grundlegend voneinander unterscheiden lässt und welches von immenser Bedeutung in der Dolmetschpraxis ist: die Unmittelbarkeit. Während Übersetzer*innen eine gewisse Zeit für Reflexion und Nachkorrektur haben, die ihnen ermöglichen ihre Entscheidungen zu überdenken und gegebenenfalls anzupassen, findet die Arbeit der Dolmetscher*innen in Echtzeit statt (Badr 2025: 214f.).

Diese Echtzeitnatur erfordert von Dolmetschern hohe Konzentration, schnelle Informationsverarbeitung und sprachliche Kompetenz. Sie müssen den gesprochenen Text rasch verstehen und gleichzeitig in die Zielsprache übertragen, während der Redner [weeterspricht]. Eine enge Zusammenarbeit mit dem Redner ist erforderlich, um sicherzustellen, dass keine wichtigen Informationen verloren gehen und die Übersetzung den Inhalt des Originals genau wiedergibt. (Badr 2025: 216)

Auch Pöchhacker betont die Notwendigkeit des unmittelbaren Handelns und definiert Dolmetschen folgendermaßen: „Interpreting is a form of Translation in which a first and final rendition in another language is produced on the basis of a one-time presentation of an utterance in a source language” (2016: 11). Es handelt sich hierbei um eine translatorische Tätigkeit, die unter hohem Druck ausgeübt wird, eine erhebliche kognitive Belastung zur Folge hat und dennoch Dolmetscher*innen nicht lediglich als Sprachmittler*innen ansieht, sondern als „Brücken zwischen Sprachen und Kulturen“ (Badr 2025: 216).

1.2. Von Krisen über Konflikte bis hin zu Kriegen

Während in den letzten Jahrzehnten der Konsensus der allgemeinen Überzeugung galt, dass zwischenstaatliche Konflikte der Vergangenheit angehörten und wir unsere Aufmerksamkeit zunehmend auf innerstaatliche Auseinandersetzungen, die in Bürgerkriegen kulminieren könnten, richten sollten, zeigt die aktuelle Realität, dass ein Kampf der Großmächte doch nicht derartig unwahrscheinlich zu vermag scheint, wie einstmalig geglaubt.

[...] interstate conflict has become an increasingly uncommon occurrence—and is likely to remain so. The end of World War II and the institutionalization of territorial nationalism into a fundamental component of international politics spelled the end of wars of conquest, even where ethnic minority issues remained unresolved and, thus, a source of intra- and interstate friction. At the same time, the invention of nuclear weapons has made Great Power war obsolete. As a result, a previously residual type of war turned into the main, if not the only, war actually fought: civil war. (Kalyvas 2010: xi)

Als Folge dessen steigt auch der Bedarf nach Dolmetscher*innen in Krisen- und Kriegsregionen, die über ein hohes Maß an Stressresilienz und kulturellem Verständnis verfügen müssen, um die stationierten Streitkräfte bei der Deeskalation – oder Eskalation – bestmöglich zu unterstützen. Um das Verständnis für diese spezifische Dolmetscherrolle zu fördern, wird in diesem Abschnitt ein Versuch unternommen die Schlüsselbegriffe Krise, Konflikt und Krieg zu definieren und anschließend voneinander abzugrenzen.

Brecher & Wilkenfeld (2022) sprechen in diesem Zusammenhang zunächst von dem Terminus „foreign policy crisis“. Darunter ist eine Situation zu verstehen, die durch drei notwendige Bedingungen gekennzeichnet ist, die sich aus einer Veränderung des internen oder externen Staatsumfelds ergeben und bei denen es sich allesamt um Einschätzungen des höchsten staatlichen Entscheidungsträgers handelt: „a threat to one or more basic values, along with an awareness of finite time for response to the value threat, and a heightened probability of involvement in military hostilities“ (Brecher & Wilkenfeld 2022: 35). Um zu verdeutlichen, wie eine Krise entsteht, ist die Klarstellung notwendig, dass bei der dritten Bedingung nicht die

Höhe der Wahrscheinlichkeit, sondern das Ausmaß der Erhöhung ausschlaggebend ist. Demzufolge ist eine Abweichung von der Norm entscheidend, um eine außenpolitische militärisch-sicherheitspolitische Krise auszurufen, die wiederum der subjektiven Wahrnehmung des Entscheidungsträgers unterliegt (Brecher & Wilkenfeld 2022: 36f.).

Darüber hinaus stellen Brecher & Wilkenfeld eine Korrelation zwischen den ausgeführten Bedingungen fest, die das von dem Entscheidungsträger empfundene Stressausmaß beeinflussen:

First, the more active and stronger the threat and the more basic the value(s) threatened, the higher will be the perceived probability of war. That, in turn, will lead to more intense stress. Second, the more active, the stronger, and the more basic the threatened value(s), the more limited will be the perceived time for response. Third, the more acute the time pressure, the higher will be the perceived probability of war and the more intense the perception of threat. The reverse relationship also holds: the higher the perceived probability of war, the more basic and intense will be the perceived value threat and the more limited will be the perceived time for response. (Brecher & Wilkenfeld 2022: 38)

Kienast, die dem Terminus Krise aus rechtswissenschaftlicher Perspektive begegnet, weist auf die Vielzahl an Definitionen hin, die in der Fachliteratur vertreten sind, argumentiert jedoch, dass ihnen Schlüsselemente zu Grunde liegen, die eine große Ähnlichkeit mit den Ansätzen von Brecher & Wilkenfeld (2022) aufweisen: Eine Krise stellt eine Veränderung dar, „die eine Periode erhöhter Belastung für wichtige Elemente eines Systems verursacht und dadurch Unsicherheit für die Zukunft der Betroffenen schafft, die folglich gezwungen sind, zeitnahe zu handeln“ (Kienast 2021: 357f.). Beide Ansätze konstituieren den Terminus Krise als eine Veränderung des Status quo, die einen bedrohenden und belastenden Charakter aufweist und welche das Handeln zeitlich begrenzt.

Während das Einsetzen einer außenpolitischen Krise von den Einschätzungen des staatlichen Entscheidungsträgers abhängt, bricht eine internationale Krise aus, wenn ein Ereignis als Auslöser für eine außenpolitische Krise in einem oder mehreren Staaten fungiert und endet nur mit einem Ereignis, das ausschlaggebend genug ist, um die Feindseligkeit beträchtlich zu reduzieren. Eine internationale Krise ist deswegen immer bedingt durch eine Veränderung in der Art und/oder Intensitätserhöhung feindseliger Interaktionen zwischen zwei oder mehr Staaten, verbunden mit einer erhöhten Wahrscheinlichkeit einer militärischen Retaliation, die wiederum die zwischenstaatliche Beziehung destabilisiert und internationale Systeme in Frage stellt (Brecher & Wilkenfeld 2022: 39f.).

Brecher & Wilkenfeld definieren in weiterer Folge den Terminus „protracted conflict“, welcher im Rahmen dieser Arbeit als langwieriger Konflikt bezeichnet werden soll (2022: 40). Diese Konflikte unterscheiden sich von Krisen insofern, dass sie sich durch eine längere Periode, charakterisiert von fluktuierender Feindseligkeit zwischen den Akteur*innen, auszeichnen. Damit ein Konflikt als langwierig klassifiziert werden kann, müssen innerhalb eines Zeitraums von mindestens fünf Jahren mindestens drei internationale Krisen zwischen denselben verfeindeten Akteur*innen über einen oder mehrere wiederkehrende Streitpunkte aufgetreten sein (Brecher & Wilkenfeld 2022: 41). Es soll hierbei festgehalten werden, dass sich diese Arbeit auf die Definition des Begriffs Konflikt laut HIIK (Heidelberger Institut für Internationale Konfliktforschung) stützt:

Ein politischer Konflikt ist eine Positionsdifferenz hinsichtlich gesamtgesellschaftlich relevanter Güter – den Konfliktgegenständen – zwischen mindestens zwei als durchsetzungsfähig wahrgenommenen direkt beteiligten Akteuren, die mittels beobachtbarer und aufeinander bezogener Konfliktmaßnahmen ausgetragen wird, welche außerhalb etablierter Regelungsverfahren liegen und eine staatliche Kernfunktion oder die völkerrechtliche Ordnung bedrohen oder eine solche Bedrohung in Aussicht stellen. (HIIK 2025)

Im Mittelpunkt eines Konflikts steht die Intention, die das Erlangen eines oder mehrerer von den Konfliktakteur*innen angestrebter Güter beabsichtigt. Dies kann den Besitz natürlicher Ressourcen oder Rohstoffe umfassen, aber auch den Wunsch nach Autonomie oder Expansionismus sowie Veränderung eines politischen Systems bezogen auf seine ideologische, religiöse, sozioökonomische oder rechtliche Ausrichtung. Bricht ein Konflikt aus, so wird er entsprechend der HIIK-Methodik in fünf Intensitätsstufen aufgeteilt. Diese reichen von gewaltfreien Konflikten wie einem Disput und einer gewaltlosen Krise bis hin zu Gewaltkonflikten, die in aufsteigender Reihenfolge die gewaltsame Krise, den begrenzten Krieg und den Krieg inkludieren und die sich allesamt nach dem Ausmaß der Gewaltanwendung, der Mittel (Waffen und Personal) und der Folgen (Todesopfer, Flüchtlinge und Zerstörung) in die jeweils höhere Intensitätsstufe einordnen lassen (vgl. HIIK 2025).

Im Hinblick auf das im fünften Kapitel vorgestellte Untersuchungsmaterial, kommt in diesem Kontext eine besondere Bedeutung dem Terminus Krieg zu, den die Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung (AKUF) als einen gewaltsamen Massenkrieg definiert, der folgende Charakteristika aufweist:

- (a) an den Kämpfen sind zwei oder mehr bewaffnete Streitkräfte beteiligt, bei denen es sich mindestens auf einer Seite um reguläre Streitkräfte (Militär, paramilitärische Verbände, Polizeieinheiten) der Regierung handelt;

- (b) auf beiden Seiten [muss] ein Mindestmaß an zentralgelenkter Organisation der Kriegführenden und des Kampfes gegeben sein, selbst wenn dies nicht mehr bedeutet als organisierte bewaffnete Verteidigung oder planmäßige Überfälle (Guerillaoperationen, Partisanenkrieg usw.);
- (c) die bewaffneten Operationen ereignen sich mit einer gewissen Kontinuität und nicht nur als gelegentliche, spontane Zusammenstöße, d.h. beide Seiten operieren nach einer planmäßigen Strategie, gleichgültig ob die Kämpfe auf dem Gebiet einer oder mehrerer Gesellschaften stattfinden und wie lange sie dauern. (AKUF 2025)

Abschließend gesagt, um die Abgrenzung zwischen dem Terminus Krieg und den Termini Krise und Konflikt zu vereinfachen: Kriege sind Unterkategorien von Konflikten, gekennzeichnet durch eine kontinuierliche Ausübung von Gewalt zwischen zwei oder mehreren organisierten Gruppen. Weiterführend kann Krieg als eine Untermenge der Krise verstanden werden, da alle Kriege eine Konsequenz der Krisen sind, jedoch nicht alle Krisen zwingendermaßen zu einem Krieg eskalieren müssen (Brecher & Wilkenfeld 2022: 43).

1.3. Rolle, Identität, Status der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen

Zieht man die oben angeführten Begriffsdefinitionen in Betracht, so lässt sich daraus schließen, dass für eine erfolgreiche Vermittlung zwischen den unterschiedlichen, an dem Szenario beteiligten, Personen – egal, ob diese staatlichen Akteur*innen, militärische Streitkräfte, Zivilist*innen oder Sonstiges sind – ein Verständnis für ihre Absicht erforderlich ist. Umso entscheidender ist die Aufgabe der Dolmetscher*innen diese Absicht beziehungsweise Botschaft den involvierten Parteien kenntlich zu machen. Ruiz Rosendo argumentiert, dass die Rolle – wobei der Terminus sich auf den soziologisch-theoretischen Versuch „die Vermittlung von Individuum und Gesellschaft bzw. von Person und Systemadäquat zu beschreiben, zu erklären und zu prognostizieren“ bezieht (Griese 2014: 411) – dieser Dolmetscher*innen nicht klar definiert ist und ihre Tätigkeits- und Verantwortungsbereiche oft über die, die in der Fachliteratur vertreten sind, hinausgehen (vgl. 2021: 3). Aus welchen Teilbereichen sich diese Aufgabe zusammensetzt und in welchen Einsatzkontexten des Dolmetschens in Kriegs- und Krisensituationen sich die Funktion dieser Dolmetscher*innen am besten abbildet, wird in diesem Abschnitt näher erörtert. Im Wesentlichen hält Ruiz Rosendo jedoch fest, dass Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisensituationen sowohl professionell ausgebildete Dolmetscher*innen als auch Zivilist*innen mit keinerlei Dolmetscherfahrung sein können, die vom Militär und humanitären oder Nichtregierungsorganisationen (NRO) zur Ausübung dieser Rolle rekrutiert und verpflichtet wurden (2021: 3).

In diesem Zusammenhang wird ein Versuch unternommen die gängigsten Rollen, die Dolmetscher*innen in diversen Kriegssettings als Folge der soziokulturellen und politischen

Umstände, unter denen sie eine translatorische Leistung erbringen müssen, einnehmen, sowie die Statuspositionen², die sich daraus resultierend ergeben, und die Konsequenzen in Bezug auf die Identitätsgestaltung³ der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen, unter Berücksichtigung sich in der Praxis etablierter Kriegssettings zu erklären.

1.3.1. Dolmetscher*innen als für das Militär

Während sich in der Vergangenheit das Interesse an den Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisensituationen in den Grenzen hielt, ihre Klassifizierung als Dolmetscher*innen in der Fachliteratur debattiert und lange Zeit von den internationalen Berufsverbänden nicht anerkannt wurde – weswegen sie zwangsläufig dem Graubereich der Dolmetschwissenschaft attribuiert wurden – lässt sich in jüngerer Zeit ein erhöhtes akademisches Interesse beobachten. Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass politische und militärische Konflikte zunehmend in den Medien thematisiert werden und dadurch auch die Vertretung der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen angestiegen ist, aber auch darauf, dass der Bedarf nach Dolmetscher*innen in ihrer Funktion als kommunikative Vermittlungsinstanz in Konfliktzeiten und in der Zeit der Friedenskonsolidierung beziehungsweise der Postkonfliktzeit zunehmend evident ist (vgl. Askew & Salama-Carr 2011: 103; vgl. Ruiz Rosendo 2022: 16). Lewis RE geht einen Schritt weiter und definiert Sprache nicht nur als ein Mittel zur Umsetzung militärischer Ziele, sondern als eine Waffe, die der Aufstandsbekämpfung dient:

UK military doctrine increasingly recognizes the importance of influence in achieving campaign objectives, reaching out to the hearts and minds of all those involved. This requires an understanding of culture and an ability to communicate our messages in a way that third parties understand, predominantly through language. (Lewis RE 2012: 67)

Ein allgemein anerkannter Konsensus ist, dass die Dolmetscharbeit in Kriegs- und Konfliktregionen überwiegend von Zivilist*innen getätigt wird. Bricht eine kriegerische Auseinandersetzung aus, so ist man aus der militärischen Sicht immer vorbereitet, jedoch mangelt es fast immer an Sprachexpert*innen, weswegen das Militär, die NROs und andere Akteur*innen auf eine ad hoc Rekrutierung angewiesen sind (vgl. Tipton 2011: 15). Das zeigte sich in den 1990er Jahren auch am Beispiel des Konflikts in Bosnien und Herzegowina als die Streitkräfte, die sich an der

² Status wird in der Rollentheorie am ehesten mit sozialen Positionen gleichgesetzt, kann sich jedoch in einer engeren Variante auch auf die soziale Wertschätzung und das Prestige von Gruppen beziehen (Rössel 2014: 517).

³ Der Terminus bezieht sich auf das Bewusstsein des Menschen „ein unverwechselbares *Individuum* mit einer spezifischen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln und Denken eine gewisse Konsequenz zu zeigen, in der Auseinandersetzung mit den Anderen eine Balance zwischen eigenen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben“, wobei in dieser Hinsicht zwischen der persönlichen Identität und der sozialen Identität – die Art und Weise, wie ein Individuum von anderen wahrgenommen wird – unterschieden werden kann (Abels 2014: 172).

Friedensmission UNPROFOR (United Nations Protection Force) beteiligten, über eine sehr begrenzte Anzahl an Serbokroatisch sprechenden Personen verfügten, diese jedoch unabdingbar für die Kommunikation mit der lokalen Bevölkerung und dem Militär waren (Footitt & Kelly 2013: 185). Daraufhin wurden lokale Dolmetscher*innen rekrutiert und jedem UNPROFOR-Büro, Militärbeobachter-Team und jedem Stützpunkt der UN-Bataillone zugeteilt, wobei das Beherrschen der angefragten Sprache zwar eine Voraussetzung war, jedoch nicht die translativische Vorerfahrung (Footitt & Kelly 2012: 185).

Dolmetscher*innen, die in Kriegs- und Krisensituationen eingesetzt werden, um das Militär sprachlich zu unterstützen, verbringen den Großteil ihrer Zeit als Felddolmetscher*innen und begleiten Truppen auf Patrouillen und zu Verbindungstreffen (Footitt & Kelly 2012: 185). Lewis RE differenziert hierbei zwischen höher- und geringerqualifizierten Dolmetscher*innen und räumt Ersteren, deren Kompetenzen das Sprachliche übersteigen, größere Verantwortungsbereiche ein und beschreibt sie als Vertreter*innen von Interessen und Zielen ihrer Arbeitgeber*innen, die im Rahmen dieser Funktion unterschiedliche Aufgaben ausführen: von der Organisation von Treffen beziehungsweise Besprechungen über die Übermittlung von Botschaften bis hin zum Einholen von Informationen (2012: 62). Auch Takeda vermerkt Funktionen, die über das reine Dolmetschen im Sinne eines linguistischen Informationstransfers hinausgehen. Sie bezieht sich dabei auf die sogenannten Nisei, die während des Pazifikkriegs als Sprachmittler*innen eingesetzt wurden:

[...] there were Nisei (literally ‘second-generation’ but in this context individuals born in the United States or Canada to Japanese immigrant parents) who used their language skills to serve various military and government organizations, performing tasks such as translating captured documents, interrogating prisoners of war (POWs), monitoring enemy communications and teaching Japanese to intelligence officers. (Takeda 2011a: 17)

Vor dem Hintergrund des Kriegs im Irak, veranschaulicht die Erläuterung von Inghilleri die Vielseitigkeit und Komplexität der Dolmetscherrolle, nicht nur in Bezug auf ihre Einsatzbereiche, sondern auch auf die eigene Sicherheit und den Status, den sie innerhalb der Konfliktzogensgesellschaft einnehmen:

Interpreters typically accompanied raids [...], as well as participating in combat foot patrols, vehicle patrols, ambushes, bomb-clearing and base security missions. They dressed in army fatigues, wore body armour, travelled in Humvees and sometimes carried weapons. Given their symbolic identification with the combat units, practices like ‘cordon and search’⁴ and the shifts

⁴ Die militärische Praxis „cordon and search“ umfasst schwerbewaffnete Razzien in Stadtvierteln – häufig jedoch resultierend aus fehlerhaften Geheimdienstinformationen – die dem Zweck dienen Waffen und mutmaßliche Aufständische ausfindig zu machen (Inghilleri 2010: 182).

in public opinion they contributed to affected interpreters as hostility towards them increased. (Inghilleri 2010: 182).

Ergänzend dazu soll hervorgehoben werden, dass zivile Kriegsdolmetscher*innen keiner Institution unterstehen und zum Erbringen ihrer Dolmetschtätigkeit zwar vertraglich verpflichtet sind, sich jedoch aus eigener Motivation – egal ob diese ökonomischer Natur ist oder auf einer sozialen oder politischen Überzeugung basiert – an dem Kriegsgeschehen beteiligen (Inghilleri 2010: 185). Sie sind in diesem Sinne freie Akteur*innen, die zeitgleich auch als „embodied conduits for the political and military institutions they agree to serve“ fungieren (Inghilleri 2010: 185), woraus sich nahelegen lässt, dass Dolmetscher*innen lebendige Instanzen zwischen den Akteur*innen bilden, die durch ihr Handeln Absichten und Interessen des Militärs oder der politischen Entscheidungsträger*innen verkörpern. In diesem Zusammenhang fasst Inghilleri zusammen: “As such, they become de facto players in a conflict which they may not choose but which they sustain both morally and instrumentally” (2010: 185). Auch ist es nicht unüblich Dolmetscher*innen im Kriegskontext als sogenannte „gatekeeper“ zu beschreiben, die über ausreichend Handlungsspielraum beziehungsweise Agency verfügen, um den Informationsfluss zu kontrollieren oder zu beschränken und in direkter Folge beeinflussen zu können welche Information, welche Sichtweise an welche Parteien vermittelt wird (vgl. Baker 2010: 214ff.) – ein Aspekt des Dolmetschens, welcher in dem entsprechenden Unterkapitel detaillierter aufgegriffen wird.

Schlussendlich sollte auch angemerkt werden, dass Dolmetscher*innen in Konfliktsituationen nicht ausschließlich Zivilist*innen sind. Méndez Sánchez weist in diesem Kontext darauf hin, dass es in Ländern wie Russland, wo Übersetzen und Dolmetschen als risikobehaftete Tätigkeiten klassifiziert sind, durchaus üblich ist fachlich ausgebildete Soldat*innen – im weiteren Verlauf als militärische Linguist*innen betitelt – mit der Ausübung translatorischer Aufgaben zu beauftragen (Méndez Sánchez 2021: 138). Militärische Linguist*innen sind als Soldat*innen in der Militärrangordnung verankern, beherrschen für gewöhnlich eine oder mehrere Sprachen und sind im Umgang mit den konfliktrelevanten Kulturen versiert (Snellman 2016: 260).

1.3.2. Dolmetschen in Kriegsgefangenenlagern

Ein fester Bestandteil der Kriegsführung ist auch die Kriegsgefangennahme, die in erster Linie der Gewinnung von Informationen in Bezug auf die gegnerische Moral sowie die Erkenntnisse über die feindlichen Truppen und ihre militärische Ausrüstung dient und die für die Planung

militärischer Operationen zur Erreichung strategischer oder taktischer Ziele entscheidend ist (Kujamäki & Pasanen 2019: 176). Die Vernehmung von Kriegsgefangenen zum Zwecke dieser Informationsbeschaffung wirft zahlreiche Fragen nicht nur in Bezug auf die ethischen Problemstellungen und Konsequenzen, sondern auch auf die translatorische Agency auf – nicht zuletzt, weswegen diese Thematik Gegenstand vieler dolmetschwissenschaftlicher Untersuchungen und Diskussionen ist (Fernández Sánchez 2026; Kujamäki & Pasanen 2019; Tryuk 2026) und weswegen dieses Unterkapitel zum besseren Verständnis von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen in Hinblick auf ihre Funktion als Vermittlungsinstanz zwischen Kriegsgefangenen und dem Militär beitragen soll.

In ihrer Analyse einer Reihe von Memoiren und mündlichen Berichten, die aus der Sicht amerikanischer Kriegsgefangener die Ereignisse aus dem Koreakrieg wiedergeben, stellt Fernández Sánchez (2026) fest, dass die Wahrnehmung der Dolmetscher*innen und ihrer Rolle einen versatilen Charakter aufweist. Einerseits herrscht der Konsensus, dass Dolmetscher*innen für die gegenseitige Kommunikation unabdingbar sind, andererseits gibt es Bedenken bezüglich der Vollständigkeit des Gedolmetschten und der sprachlichen Kompetenzen der Dolmetscher*innen (Fernández Sánchez 2026: 112). Es sind Instanzen zu beobachten, in denen unterschiedliche Verhaltensmuster und Beziehungsdynamiken ersichtlich sind – von Situationen, in denen Dolmetscher*innen aufgrund einer moralischen Selbstverpflichtung in das Vernehmungsgeschehen intervenieren bis hin zu Vorfällen, wenn die Sprachmittler*innen an der körperlichen Misshandlung und Folter der Kriegsgefangenen aktiv beteiligt sind (Fernández Sánchez 2026: 112).

Ferner lässt sich feststellen, dass Kriegs- und Krisendolmetscher*innen häufig eine Rolle einnehmen, die es ihnen ermöglicht sich von der eigenen Gemeinschaft und weiterführend der eigenen Identität zu distanzieren, um den Anforderungen des Kriegs gerecht zu werden (Fernández Sánchez 2026: 123f.; Baker 2010: 200). Dies resultiert in der Neuformung einer den Umständen entsprechenden Identität, die sich häufig in der Selbst- und Fremdwahrnehmung unterscheidet und aus dem Bedürfnis entsteht auf fachlicher und institutioneller Ebene Anerkennung zu erlangen (Fernández Sánchez 2026: 113). Dieses Bedürfnis ist insofern problematisch, weil es in einer Korrelation zum Thema Loyalität und Verlässlichkeit steht. Wie bereits etabliert, besteht ein Großteil der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen aus lokal rekrutierten Zivilist*innen, was zur Folge hat, dass sie häufig unzureichend oder gar nicht mit dem Ausüben nachrichtendienstlicher Tätigkeiten oder dem Einsatz klassischer Vernehmungsstrategien vertraut sind, was wiederum Zweifel hinsichtlich ihrer Vernehmungskompetenz aufwirft

(Fernández Sánchez 2026: 121). Als besonders prekär sind Situationen zu betrachten, in denen die Dolmetscher*innen die gleiche ethnische Identität besitzen, wie die Gefangenen und der Ansicht sind, dass sie ihre Loyalität gegenüber dem Militär durch gewaltsames Handeln gegenüber den Gefangenen beweisen müssten (Fernández Sánchez 2026: 121). Dies ist ein Aspekt, mit dem insbesondere aus ethischer Perspektive eine kritische Auseinandersetzung erforderlich ist.

Es wurden zahlreiche in der Geschichte verankerte Beispiele verzeichnet, aus denen es ersichtlich ist, dass Dolmetscher*innen in Kriegsgefangenenlagern Aufgaben übernehmen, die über den neutralen Sprachtransfer hinausgehen (Tryuk 2016, Tryuk 2026). Aus den Berichten über das Konzentrationslager Majdanek geht hervor, dass sich der Verantwortungsbereich der Dolmetscher*innen häufig auf ein gesamtes Arbeitskommando erstreckte (Tryuk 2016). So gehörten zu ihren Hauptaufgaben unter anderem die Aufrechterhaltung von Ordnung innerhalb des jeweiligen Kommandos, das Aufklären neueingetroffener Gefangener über die geltenden Regeln und Vorschriften des Konzentrationslagers und das Dolmetschen ärztlicher Diagnosen, der Lagerbefehle sowie der Begrüßungsrede des Lagerkommandanten (Tryuk 2016: 131). Die Dolmetscher*innen genossen einen hohen sozialen Status aufgrund der Tatsache, dass ihre Rolle nicht nur für die Kommunikation, sondern auch das Überleben unabdingbar war und sie über Informationen verfügten, die die Umstände der Kriegsgefangenen in vielerlei Hinsicht verbessern oder erleichtern konnten – und dennoch gibt es keine Dokumentation darüber, dass die Dolmetscher*innen daraus große Vorteile für sich selbst ziehen konnten:

[...] surviving in the concentration camp without any knowledge of German was practically impossible, as communication and information were crucial in order to obtain – illegally – the bare necessities, such as food and clothing, as well as to avoid illness, overwork, and the brutality of SS guards. [...] yet the task [of interpreting] brought hardly any “privileges” with it, nor did it lead to exemption from other work. (Tryuk 2016: 131)

Allgemein betrachtet ist häufig eine Diskrepanz zwischen dem den Dolmetscher*innen verliehenen sozialen Status und ihrer Einordnung in die Hierarchie innerhalb des Militärs beziehungsweise eines Gefangenenlagers zu beobachten. Das ist oft auf den Umstand zurückzuführen, dass keine klare Transparenz hinsichtlich der Aufgaben und Stellung⁵ der Dolmetscher*innen besteht, was zur Folge hat, dass Unklarheit herrscht in Bezug auf ihre Eingliederung in die

⁵ Zur Zeit des Fortsetzungskriegs (1941-1944) zwischen Finnland und der Sowjetunion wurden Zivilist*innen rekrutiert, die Russisch sprachen und willig waren in den Gefangenenlagern die Funktion der Dolmetscher*innen auszuüben (Kujamäki & Pasanen 2019). Sie übernahmen eine Vielzahl von Aufgaben – Dolmetschen, Vernehmung von Gefangenen, Bewachungsaufgaben, Führung von Gefangenenkarteien – und wurden im Sinne ihrer Tätigkeit als „military civil servant“ zumeist entsprechend gekleidet, verfügten jedoch über keine grundlegende militärische

Befehlskette, welche Privilegien ihnen zustehen und wer für ihre Versorgung zuständig ist (Kujamäki & Pasanen 2019: 183). Weitere Diskrepanzen in der Wahrnehmung von Dolmetscher*innen ergeben sich, wenn entschieden wird, dass nur Dolmetscher*innen, die im aktiven Kampfgeschehen – an der Front – verwickelt sind eine militärische Uniform tragen dürfen, da diese Dolmetscher*innen aus der Sicht der Kampfgefangenen Teil der militärischen Personalstärke sind und somit mit dem Feind assoziiert werden, während die Dolmetscher*innen in Gefangenenlagern, die zivile Kleidung tragen, womöglich als Personen, die eine Zwischenposition einnehmen, wahrgenommen werden (Kujamäki & Pasanen 2019: 185).

Es soll auch angemerkt werden, dass es nicht unüblich ist andere Kriegsgefangene, die mindestens über grundlegende Sprachkenntnisse verfügen, als Dolmetscher*innen einzusetzen – vor allem in Situationen, wenn ein akuter Engpass an qualifizierten Sprachexpert*innen besteht (Kujamäki & Pasanen 2019: 188f.). Obwohl jene Gefangenen spezielle Vorzüge als Vergütung für ihre Dienste genießen – bessere Behandlung, größere Menge an Zigaretten und anderen Ressourcen, erhöhte soziale Stellung innerhalb des Gefangenenlagers – bleibt die Tatsache bestehen, dass das Ausüben ihrer translatorischen Tätigkeit mit großen Risiken verbunden ist (Kujamäki & Pasanen 2019: 190). So wurden sie oft als Landesverräter*innen diffamiert und nach Kriegsende zur Verantwortung gezogen (Kujamäki & Pasanen 2019: 190).

Schlussendlich lässt sich feststellen, dass Dolmetscher*innen in Gefangenenlagern trotz ihrer Unverzichtbarkeit als Sprach- und Kulturvermittler*innen stets in einem Klima des Misstrauens und Paranoia agieren (Kujamäki & Pasanen 2019: 193). Ferner ist es keine Seltenheit, dass Dolmetscher*innen aufgrund der Nähe zu den Kriegsgefangenen – insbesondere im Kontext der Kriegsgefangenenvernehmung – als Täter*innen identifiziert und diesbezüglich strafrechtlich verfolgt werden können (Tryuk 2026: 101f.; Takeda 2021b).

1.3.3. Dolmetschen bei Kriegstribunalen und -prozessen

Kriegstribunale nehmen ihre Tätigkeit als Reaktion auf außergewöhnliche historische Ereignisse auf – Ereignisse, die derartig maßgeblich für die Gestaltung der Geschichte sind, dass für den Justizvollzug das Errichten eines separaten Gerichtshofs erforderlich ist. Sie sind eine direkte Folge von Kriegen und anderen bewaffneten Konflikten, die eine Bedrohung für den in-

Ausbildung, die einen Fronteinsatz möglich gemacht hätte, weswegen trotz ihrer zentralen Funktion ihre institutionelle und soziale Positionierung innerhalb der Lagerstruktur häufig nicht klar definiert war (Kujamäki & Pasanen 2019: 183).

ternationalen Frieden und die internationale Sicherheit darstellen und im Zuge derer Kriegsverbrechen sowie schwerwiegende Verbrechen gegen Menschlichkeit begangen wurden (Fidahić 2026: 127). Dolmetscher*innen sind aufgrund des multinationalen Charakters der Kriegstribunale und -prozesse für die Vollstreckung der Gerechtigkeit unabdingbar und dennoch werden Sie in relevanten Diskussionen häufig ausgeklammert (Fidahić 2026: 127).

Im Rahmen des Dolmetschens bei Kriegstribunalen und -prozessen werden Dolmetscher*innen mit historisch und politisch sensiblen Themen konfrontiert und müssen lernen, wie mit daraus resultierenden Herausforderungen umzugehen ist. In diesem Sinne betont Fidahić „the urgent need for comprehensive reform in the recruitment and training of interpreters hired by international criminal tribunals to ensure justice and accountability in international legal proceedings” (2026: 129). Genauso wie in den bereits aufgegriffenen Einsatzkontexten der Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisensituationen, wird auch in diesem Fall der Fokus auf die Rekrutierung von Personen gelegt, die die lokale Sprache oder Dialekte beherrschen, unabhängig davon, ob sie für den Dolmetscheinsatz entsprechend ausgebildet sind oder die hierfür erforderlichen Kontext- oder Fachkenntnisse besitzen (Fidahić 2026: 128). Abweichungen gibt es im Sinne des Verständnisses von Dolmetscher*innen als Mediatoren – insbesondere der im Rahmen von Kriegstribunalen durchgeführten „fact-finding missions“, die zum Zwecke des Justizvollzugs Fakten enthüllen sollen und weswegen der Konsensus gilt, dass eine kulturelle Mediation womöglich die ursprüngliche Aussage oder Intention verzerren könnte (Fidahić 2026: 128). Ein derartiger Einsatzkontext setzt voraus, dass Dolmetscher*innen das Bindeglied zwischen den Ermittler*innen, den potenziellen Zeug*innen und den Opfern bilden. Ihre ethnische und nationale Identität muss deswegen eine kontextbezogene Neutralität aufweisen und in keiner Assoziation mit dem erlebten Trauma stehen, da ansonsten keine Beziehung zu den Opfern aufgebaut werden kann, was wiederum zu Lasten der Ermittlung ist (Fidahić 2026: 131).

Interpreting in scenarios of ethnic wars requires more than availability or linguistic proficiency; it calls for ethnic and national sameness not only to ensure cultural sensitivity and professional trust but also to disallow access to people, material evidence, and documents to the ethnicity and nationals seen as aggressors in the original countries or communities. (Fidahić 2026: 131)

Im Kontext des Dolmetschens für Kriegstribunale und -prozesse wird eine Rückkehr zur klassischen Dolmetscherrolle ersichtlich – Dolmetscher*innen als Zwischeninstanzen, die sich im Rahmen ihrer Tätigkeit als Sprachmittler*innen der Neutralität und Unparteilichkeit verschreiben und auch dem höchsten Standard beruflicher Professionalität im Sinne unter anderem einer möglichst präzisen und gewissenhaften Wiedergabe des Originaltextes sowie der Wahrung der

Vertraulichkeitspflicht gerecht werden können (Fidahić 2026: 133). Diese Wahrnehmung der Dolmetscherrolle steht im Zusammenhang mit der juristischen Auffassung, dass jedes Wort gedolmetscht gehöre (Fidahić 2026: 135). Eine solche Anforderung an die Dolmetscher*innen ließe sich aus juristischer Sicht mit Hinblick darauf, dass kleinste Abweichungen oder Unstimmigkeiten zur Folge haben könnten, dass eine Aussage im Gerichtsverfahren nicht als belastbares Beweismittel anerkannt oder als solche von der gegnerischen Verfahrenspartei angefochten wird, leicht rechtfertigen, jedoch ist es auch in diesem Kontext nicht unüblich, dass Dolmetscher*innen auf verschiedene Dolmetschstrategien (Zusammenfassungen, Umschreibungen oder beispielsweise sprachliche Bearbeitung) zurückgreifen müssen, um die situationsbedingten Herausforderungen bewältigen zu können (vgl. Fidahić 2026).

Essenziell ist jedenfalls eine klare Rollendefinition und –einteilung, um gewährleisten zu können, dass es zu keiner Vermischung von den Dolmetscher*innen eingenommenen Rollen kommt. So dürfen Dolmetscher*innen im Einsatz keineswegs gleichzeitig als Zeug*innen vor Gericht fungieren, was einerseits darauf zurückzuführen ist, dass es womöglich zu Interessenskonflikten kommen könnte, die wiederum die Integrität der Rechtspflege untergraben würden und andererseits soll damit die Rolle von Dolmetscher*innen als neutrale Parteien erneut verdeutlicht werden (Fidahić 2026: 134).

Ein weiterer Faktor, der einen großen Einfluss auf die Förderung von Verständnis der Rolle und Funktion der Dolmetscher*innen bei Kriegstribunalen und –prozessen hat, ist auch die Gefahr der sekundären Traumatisierung, der insbesondere untrainierte Dolmetscher*innen ausgesetzt sind, weil sie häufig mit traumatischen Erlebnissen der Opfer konfrontiert werden aber mit keinen entsprechenden Bewältigungsstrategien vertraut sind, was eine enorme Belastung für ihre mentale Gesundheit darstellt (Fidahić 2026: 132).

1.4. Entscheidungs- und Handlungsspielraum in Kriegsszenarien

Anknüpfend an den in den früheren Abschnitten thematisierten Rollenverständnis von Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisensituationen sowie ihrer Auseinandersetzung mit ethischen Dilemmata, wird an dieser Stelle die kontextrelevante translatorische Agency näher betrachtet.

Wie zuvor dargelegt, ist die Entscheidungsfindung – und das subsequente Handeln – basierend auf einer oft zeitlich begrenzten Selbsteinschätzung dessen, was die richtige Wahl darstellt, kein fremdartiges oder gar neuartiges Konzept im Kriegsszenario. Baker beschreibt

die lokal angeworbenen Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als unsichtbare, aber bedeutende “chroniclers of the war“, die der Kriegserzählung eine Kontinuität verleihen, wodurch Geschichte geschrieben werden kann, Ereignisse chronologisch aufgezeichnet werden und wodurch sich Streitkräfte, Journalist*innen, Friedenstruppen und andere Akteur*innen einen Überblick von dem bisherigen Kriegsgeschehen verschaffen können (2010: 213).

Ferner vermerkt Baker – nicht zuletzt am Beispiel der Fixer⁶ – erheblich hohe Entscheidungsfreiheit, die den Dolmetscher*innen in Bezug auf die Informationsvermittlung eingeräumt wird:

They can give journalists the ‘gist’ of what others say, as they understand or wish to present it, rather than being obliged to translate their utterances closely. This is also likely to be their *modus operandi* as they mediate daily interactions between military personnel and civilians on the street, and may well reflect, at least occasionally, the way they function in military interrogations and other contexts. (Baker 2010: 214)

Zum einen wurden als Folge des den Dolmetscher*innen zugestandenen Handlungsspielraums Instanzen beobachtet, in denen persönliche Erfahrungen der Befragten unterdrückt und dadurch nie Teil der Konfliktgeschichte wurden (Baker 2010: 215), andererseits existieren auch Fälle, wenn sich Dolmetscher*innen entschieden haben die umstrittene Fassade der Neutralität abzugeben und mithilfe von Memoiren und Interviews, in denen sie ihre Erfahrungen aus eigener Rolle als Zeug*innen rekonstruiert haben, die Narrative auf einer Art und Weise gestalteten, die sich ohne ihr Eingreifen womöglich anders in der Geschichte abgebildet hätte – evident auch am Beispiel der Ereignisse im Gefangenlager in Guantánamo, bei dem es durchaus im Interesse der US-Regierung stand die Verstöße gegen das Genfer Abkommen nicht an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen (Roychoudhuri 2005).

Für die weitere Forschung sei auch eine kritische Auseinandersetzung mit der ungewollten Form des Gatekeeping resultierend aus den unzureichenden sprachlichen Kompetenzen der rekrutierten Dolmetscher*innen relevant. Wie bereits etabliert, stellt sich die Mehrheit der Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen in Kriegs- und Konfliktsettings aus Zivilist*innen zusammen, die häufig wenig bis kaum Erfahrung in der Ausübung translatorischer Tätigkeiten

⁶ Ruiz Rosendo & Ponomarenko beziehen sich auf den Terminus Fixer als Dolmetscher*innen, die mit ausländischen Kriegsjournalist*innen zusammenarbeiten. Fixer übernehmen eine Vielzahl von Aufgaben, die neben der klassischen Übersetzungs- und Dolmetscharbeit auch „guiding journalists on the ground, facilitating contact with civilians and local authorities, and assessing risks“ (2025: 1) sowie das Anwenden einer nahezu redaktionellen, selektiv übertragenden Dolmetschpraxis umfasst (vgl. Palmer 2007: 19; Palmer zitiert in Liu 2022; Ruiz Rosendo & Ponomarenko 2025: 3). Der Tätigkeit des Fixers liegt jedoch keine spezielle Ausbildung zu Grunde. Fähigkeiten wie Verhandlungsgeschick, kulturelle Vermittlungskompetenz und Krisenmanagement sind allesamt Fähigkeiten, die Fixer größtenteils im Laufe der Arbeit erwerben (Ruiz Rosendo & Ponomarenko 2025: 8).

haben und deren Kompetenz in der Fremdsprache sich lediglich auf das Wesentliche beschränkt (Baker 2010: 216). Dies wirft Fragen auf in Bezug auf die Verlässlichkeit der Sprachmittler*innen im Hinblick auf ihre Fähigkeit mithilfe grundlegender Sprachkenntnisse Nuancen zu erkennen, die entscheidend für die Darstellung einer heterogenen Ereignisabfolge beziehungsweise Geschichte sind (Baker 2010: 217), aber auch weitreichender im Hinblick auf das Fördern eines fundierten Verständnisses für die lokale Kultur und das Ermöglichen einer richtigen Einordnung von Ereignissen und Situationen (Palmer 2007: 21).

There is thus a serious issue to be addressed here, one that concerns reliability of narration – not in terms of interpreters’ ethnicity or nationality, not in terms of trust or security, not in terms of gatekeeping or the way they position themselves as protagonists in the conflict, but in terms of their sheer ability to articulate narratives of the war in ways that reflect the complexities of the ongoing conflict. (Baker 2010: 217)

Ein hohes Maß an translatorischer Agency in Form vom aktiven Eingreifen in das Geschehen wurde vor allem in Extremsituationen und besonders sensiblen Kontexten (beispielsweise bei der Vernehmung von Kriegsgefangenen) dokumentiert und reflektiert den humanen Aspekt des Dolmetschens als Folge von direkter Interaktion und einer ausgeprägten physischen Nähe zu den Befragten (Askew 2014: 234). Das Handeln unter komplexen Rahmenbedingungen bestehend aus herausfordernden Aufgaben, das anspruchsvolle Anforderungsprofil für die Position der Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisensituationen sowie ein nicht seltener Mangel an entsprechender Schulung, resultiert in der Durchführung einer Reihe situativer Risikoanalysen zur besseren Einschätzung einer möglichen Lösungsstrategie in der gegebenen Situation (Gómez-Amich 2021: 95). Derartige Strategien beinhalten beispielsweise das Ergänzen der Aussagen zwecks Kontextualisierung, Anwendung von Zusammenfassungen, um einen kompakten Redefluss aufrechtzuerhalten sowie das Bearbeiten oder Auslassen von einzelnen Aspekten, die der Auffassungen der Dolmetscher*innen nach die weitere Kommunikation erschwert oder verhindern könnten – oder sogar in einer Eskalation resultieren würden (Gómez-Amich 2021: 95-99).

Das Dolmetschen in Konfliktzonen, welche ein Handeln unter Hochdruck- und Gefahrensituationen voraussetzen, wird unmissverständlich auch mit Mediation zum Zwecke der Lösung potenzieller Konflikte und des Förderns eines gegenseitigen Verständnisses assoziiert (Todorova 2016; Gómez-Amich 2021). In konfliktbehafteten Situationen im Kontext der Kriegsführung wird das Handeln der Parteien – nicht zuletzt auch der Dolmetscher*innen – primär vom Überlebensinstinkt gesteuert, weswegen es nicht unüblich ist, dass die Sprachmitt-

ler*innen die aufgeführten Gatekeeping-Strategien anwenden, um gerade dieses zu gewährleisten (Gómez-Amich 2021: 100f.). Einer solchen Form von Mediation wird jedoch aus militärischer Sicht oft mit Skepsis und Missfallen begegnet, da die vorherrschende Auffassung darauf beruht, dass Dolmetscher*innen lediglich Werkzeuge sind und innerhalb des ihnen traditionell vorgeschriebenen Handlungsspielraums und Einflussbereichs agieren sollten (Gómez-Amich 2021: 100f.).

1.4.1. Die Wahrnehmung von Macht und Machtverteilung in Kriegen

Unter Bezugnahme auf die obigen Ausführungen lassen sich klare Machtdynamiken zwischen den einzelnen Akteur*innen feststellen und nahelegen, dass eine der zentralen Herausforderungen der Dolmetscher*innen darin besteht innerhalb dieses höchstkomplexen Zusammenspiels von Machtverhältnissen zu manövrieren (vgl. Heimburger 2014: 97), da das Konzept der Macht im Rahmen des Dolmetschens in Kriegs- und Krisensituationen typischerweise anderen Akteur*innen verliehen wird. Todorova argumentiert, dass in der Konfliktforschung die Sichtweise des Mediationsprozesses machtzentriert zu sein scheint und der Fokus hauptsächlich auf die Machtakeur*innen gelegt wird, während Dolmetscher*innen weitgehend als machtlos wahrgenommen werden (Todorova 2016: 234). Allerdings üben Dolmetscher*innen in ihrer Rolle als Quasi-Mediator*innen durch den Einsatz von Sprache sowie durch ihr Verständnis der Situation, der Sichtweisen und Werte der Akteur*innen durchaus einen maßgeblichen Einfluss auf den Ablauf des Mediationsprozesses aus (Todorova 2016: 228) und verfügen über einen beträchtlich großen Entscheidungs- und Handlungsspielraum mithilfe dessen sie aktiv nicht nur den Wissenstransfer, sondern auch die wechselseitige Wahrnehmung zwischen den Akteur*innen steuern und folglich über den Verlauf einer krisenbehafteten Situation entscheiden können (Ruiz Rosendo & Ponomarenko 2025; Gómez-Amich 2021; Baker 2010). Heimburger spricht in diesem Zusammenhang von „power associated with social standing through his [the interpreter’s] specific knowledge” (2014: 101).

Kriegs- und Krisendolmetscher*innen sind – wie bereits etabliert wurde – in die militärische Struktur und das entsprechende Machtgefüge eingegliedert. Diese Tatsache wird häufig durch das Tragen einer Uniform kenntlich gemacht, womit erkennbar werden soll, welcher Partei die politische beziehungsweise militärische Zugehörigkeit der Dolmetscher*innen zugeordnet wird und welchem Machtregime sie unterliegen: „Like all soldiers, military interpreters experience the power of the military institution as it inscribes its authority on their bodies by imposing a uniform“ (Heimburger 2014: 99). Hierbei soll darauf hingewiesen werden, dass

Kriegs- und Krisendolmetscher*innen durchaus das Recht zusteht das Tragen einer Uniform abzulehnen (Red T et al. 2012), es bestünden jedoch Zweifel inwiefern die Sprachmittler*innen in ihrer Funktion als Zivilist*innen mit den von den gängigen Berufsverbänden definierten Rechten und Pflichten vertraut sind. Genauso fragwürdig ist es, inwieweit die zivilen Dolmetscher*innen dieses Recht für sich reklamieren würden, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass in militärischen Kontexten Loyalität als eines der höchsten Ideale gilt (Luo & Zhu 2021: 41; Robinson 2007: 30f.) und eine nicht klar erkennbare Parteizugehörigkeit häufig darin mündet, dass den Sprachmittler*innen in einem angespannten und instabilen Umfeld der Kriegsführung mit Vorbehalten begegnet wird – ein Misstrauen, welchem in einzelnen Situationen durch das Tragen einer Uniform oder das Führen einer Waffe gewissermaßen entgegengewirkt werden kann (Inghilleri & Harding 2010: 167). Darüber hinaus soll festgehalten werden, dass so wichtig wie die Rolle der Dolmetscher*innen zur Gewährleistung einer Kommunikation mit der lokalen Bevölkerung und der Gewinnung militärisch bedeutsamer Informationen ist, so angewiesen sind auch die Dolmetscher*innen auf den Schutz des Militärs – sowohl während als auch nach dem Einsatz (vgl. Red T et al. 2012). Daraus kristallisiert sich, dass Dolmetscher*innen und die militärischen Streitkräfte in einem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit stehen.

Eine deutlich größere Diskrepanz in Bezug auf die Machtverteilung lässt sich im Kontext des Dolmetschens in Kriegsgefangenenlagern beobachten – insbesondere in Fällen, in denen die Gefangenen die Rolle der Dolmetscher*innen übernehmen. Eine der Folgen einer solchen Konstellation ist die potenzielle Entstehung eines asymmetrischen Machtverhältnisses zwischen den einzelnen Gefangenen – fundiert darauf, dass Gefangene, die einer translatatorischen Tätigkeit nachgehen üblicherweise über einen höheren sozialen Status innerhalb des Lagers verfügen (Kujamäki & Pasanen 2019: 190f.). Ein Großteil dieser Sprachmittler*innen verschwindet hinter dem Schleier der Anonymität (vgl. Kujamäki & Pasanen 2019: 188) – oft zu ihrem eigenen Schutz – weswegen es schwierig ist ihre Motivation und ihre Absichten zu rekonstruieren. Nahezulegen wäre jedoch die Auffassung, dass Kriegsgefangene der gegnerischen Partei nicht aus Eigennutzen, sondern zum Zwecke der primitiven Überlebenssicherung ihre sprachlichen Dienste zur Verfügung stellen.

The use of enemy interpreters was governed by practical necessity and the interpreters could possibly only be warned of the consequences of unreliable or manipulative interpretation. Some POW interpreters were forced to make a choice between becoming an informer and execution, and a similar death threat was probably also present in the recruitment of interpreters and determined their actions. (Kujamäki & Pasanen 2019: 191f.)

Dieser Umstand sollte auch im Kontext der Vernehmung von Kriegsgefangenen berücksichtigt werden. In Situationen, in denen Dolmetscher*innen den Vernehmer*innen sprachlich beistehen oder selbst als solche fungieren, ist eine gewaltige Machtdiskrepanz zu verzeichnen, die darauf zurückzuführen ist, dass Dolmetscher*innen als Gatekeeper von Informationen und Wissen schlichtweg die Macht besitzen über Leben und Tod von Gefangenen zu bestimmen (vgl. Fernández Sánchez 2026: 114f.).

1.4.2. Ethik in Zeiten des Krieges

Im Kontext der Translations- und Dolmetschwissenschaft sind ethische Herausforderungen für gewöhnlich verankert in der Auseinandersetzung mit den Themen wie Neutralität, Identität und Rollenbildung sowie Loyalität – Themen, die primär in Bezug auf nicht-professionelle, zivile oder ehrenamtliche Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen zunehmend ethische Fragen aufwerfen (Tryuk 2021: 398). Ethisches Dilemma lässt sich im Rahmen von Kriegs- und Krisensituationen darauf zurückführen, dass Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen dazu gezwungen sind, sich mit ihren persönlichen, politischen und beruflichen Überzeugungen auseinanderzusetzen und ein umfassendes Verständnis der Situation zu gewinnen, um sich daraufhin ihrem Zweck verpflichtet zu können (Inghilleri & Harding 2010: 166). In Betracht dessen, dass insbesondere Kriege von Unsicherheit und Widersprüchen geprägt sind, kann es durchaus vorkommen, dass sich Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen – sehen sie sich mit einer ethischen Entscheidung konfrontieren – umentscheiden oder Ungewissheit darüber herrscht, welcher Partei sie ihre Loyalität bekunden sollen (Inghilleri & Harding 2010: 166).

Das von der AIIC ursprünglich ausgearbeitete Berufsethos scheiterte daran ethische Fragestellungen im Zusammenhang mit Kriegs- und Krisendolmetschen zu behandeln⁷ und legte einen Fokus auf Ethik als ein Konzept, welches sich ausschließlich auf „notions of working conditions, fees, confidentiality, and loyalty to the text itself“ stützte (Tesseur & Footitt 2019: 274). Diese Einschränkung der Definition wurde von Tesseur & Footitt insofern kritisiert, dass sie in einem scharfen Kontrast zum tatsächlichen Arbeitsalltag der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen stand:

⁷ Dies wurde in einem anschließend publizierten *Leitfaden für zivile Dolmetscher/Übersetzer und Auftraggeber in Krisengebieten* (Red T et al. 2012) größtenteils revidiert. Darin wurde anerkannt, dass Personen, die in Krisengebieten übersetzen/dolmetschen, meistens nicht professionell ausgebildete Sprachmittler*innen sind. Der Leitfaden verweist außerdem auf die Rechte der Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen auf Schutz – während und nach dem Einsatz –, angemessene Versorgung, Definition des Aufgabenbereichs, Bereitstellung der Einsatzinformationen, Vergütung und andere vertragliche Leistungen, sowie ihre Pflichten in Bezug auf Neutralität, Vertraulichkeit und Genauigkeit der Übersetzung/Dolmetschung (Red T et al. 2012).

[...] recruited without professional training, often uninformed about the nature of their missions, given uniforms by their employers, expected to have loyalty to the Military, but suspected of being potential traitors by all sides, and finally left behind to suffer vengeance attacks when the army interveners returned safely home. (Tesseur & Footitt 2019: 274)

Die Vorstellung der Dolmetscher*innen, die als unbestritten neutrale⁸ Vermittlungsinstanzen fungieren, ist in diesem Kontext nicht realisierbar, da dadurch außer Acht gelassen werden müsste, dass Kriegs- und Krisendolmetscher*innen oft subjektive Einstellungen besitzen oder einer Partei gegenüber stärkere persönliche Sympathien empfinden, die sich in Gefahrensituationen nicht ohne Weiteres ausklammern lassen (Tesseur & Footitt 2019: 274). Diese Aspekte sind in der Beziehung – die sich in einem konstanten Entwicklungsstadium befindet und sich durch einen gewissen Grad an Interdependenz auszeichnet – zwischen den Dolmetscher*innen und den militärischen Akteur*innen reflektiert. So ist für gewöhnlich – zumindest am Anfang – eine Unsicherheit beziehungsweise ein Mangel an Vertrauen seitens des Militärs bemerkbar. Das lässt sich dadurch erklären, dass eine überwiegend ad hoc stattfindende Rekrutierung von Sprachmittler*innen in einer Ungewissheit in Bezug auf ihre Sprachkompetenz einerseits und ihre politischen Absichten andererseits resultiert (Tipton 2011: 18). Kujamäki & Footitt sprechen hierbei von Dolmetscher*innen in einem „professionally deficient framework“, denen es an Schlüsselementen der militärischen Fachkompetenz mangelt, die allesamt im Sammelbegriff „security clearance“ vertreten sind (2016: 58). In vereinfachter Form ist das Misstrauen des Militärs dadurch zu rechtfertigen, dass kein Nachweis für eine unbestrittene Loyalität der zivilen Dolmetscher*innen gegenüber dem Militär als Arbeitgeber*in sowie „insulation from the personal, social and emotional implications of the field of conflict“ vorhanden sind (Kujamäki & Footitt 2016: 58) – was wiederum eine gewisse Unparteilichkeit im berufsethischen Sinne ermöglichen würde.

Eine Verbindung zwischen Neutralität und Loyalität besteht im Kontext des Dolmetschens in Konfliktzonen auch aus der Sicht von Baker & Tobia, die argumentieren, dass sich Dolmetscher*innen – unabhängig davon, ob militärische Linguist*innen, vor Ort rekrutierte Zivilist*innen oder Zivilist*innen mit „security clearance“ – damit auseinandersetzen müssen, dass ihnen von den Akteur*innen eine gewisse Loyalität zugeschrieben oder von ihnen erwartet

⁸ Red T et al. empfehlen in diesem Zusammenhang: „Dolmetschen Sie für alle Gesprächsteilnehmer mit gleicher Sorgfalt, ohne Partei zu ergreifen und ohne eine eigene Meinung zu äußern, unabhängig davon, von wem Sie beauftragt wurden. Sie dürfen keinen bestimmten Zweck verfolgen und müssen alle Interessenkonflikte offenlegen“ (2012). Das Thema an sich wurde im Kontext des Dolmetschens und Übersetzens in Kriegs- und Krisensituationen von zahlreichen Wissenschaftler*innen thematisiert und kritisch hinterfragt (Snellman 2016; Todorova 2016; Li et al. 2016).

wird (2012: 202). Vor allem militärische Linguist*innen, die sich primär als Soldat*innen identifizieren und in einem strikten, homogene Werte fördernden, System eingebettet sind, fühlen sich gezwungen der Erwartung gerecht zu werden, dass sie ausschließlich einer Partei gegenüber loyal sind – problematisch insofern, dass eine translatorische Tätigkeit Unparteilichkeit voraussetzt, die sich in der Praxis nicht leicht mit dem Konzept der Loyalität in Einklang bringen lässt (vgl. Snellman 2016: 266; vgl. Baker & Tobia 2012: 202).

Bezugnehmend auf die Ereignisse während des Kriegs in Irak, stellt auch Inghilleri eine Verbindung zwischen dem Militär und Dolmetscher*innen her, indem sie darauf hinweist, dass beide Parteien den Entscheidungen der politischen Akteur*innen im Hinblick auf die kriegsgerischen Mittel und Zielsetzungen durch ihre Beteiligung am Kriegsgeschehen stillschweigend zustimmen (2010: 176f.). Ferner stellt Inghilleri die Beziehung zwischen den Soldat*innen und Dolmetscher*innen der emotionalen Bindung, die zwischen den Soldat*innen eines Zuges entsteht, gleich, wodurch Dolmetscher*innen zeitweilig der Status der fiktiven Gleichgestellten gewährt wird (2010: 179). Nicht zuletzt deshalb tendieren Dolmetscher*innen, die in Kampfeinheiten eingebettet sind, ethische Entscheidungen im Rahmen des militärischen Feldes zu treffen (Inghilleri 2010: 180).

Given the potential for overlapping principles of justification between interpreters and soldiers for their involvement in a war, interpreters' contractual ties to the military, their personal ties to the members of their combat units, and the absence of an independent institutional location, it is perhaps not surprising that interpreters can come to uphold the same or similar moral and ethical principles as the soldiers with whom they serve. (Inghilleri 2010: 185)

Kriegs- und Krisendolmetscher*innen treffen ethische Entscheidungen oft auf Grundlage von politischen und sozialen aus bewaffneten Konflikten resultierenden Gegebenheiten, weswegen sie bei ihrer moralischen Abwägung oder Rationalisierung zeitlich eingeschränkt sind und sich entweder auf ihre Selbsteinschätzung in Bezug auf das situationsbedingte richtige Handeln oder das ihnen vom Militär vermittelte Ethos⁹ verlassen müssen (Inghilleri 2010: 192).

In einem weiteren Ansatz argumentiert Inghilleri, dass sich Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen in Konfliktsettings häufig mit Personen konfrontiert sehen, deren Menschenrechte eingeschränkt, vorenthalten oder sogar verletzt wurden, weswegen es nicht nur erforderlich ist sprachliche und kulturbezogene, sondern auch ethische und politische Entscheidungen

⁹ Einerseits basiert das militärische Ethos auf dem Konzept der Tugend (Pflichtbewusstsein, Loyalität, Ehre und dergleichen), welches in dem Charakter der Soldat*innen verankert werden muss, um gute moralische Entscheidungsträger zu erschaffen (Robinson 2007: 30f.), andererseits auf dem Vertrauen, dass Soldat*innen ihre eigene Vernunft nutzen können, um zwischen richtigen und falschen universellen ethischen Prinzipien differenzieren zu können (Inghilleri 2010: 187).

im Rahmen ihrer translatorischen Tätigkeit zu treffen (2008: 212). Am Beispiel des US-Gefangenenlagers in Guantánamo illustriert Inghilleri (2008) den Zwiespalt zwischen den Pflichten der militärischen Linguist*innen gegenüber ihrem Beruf einerseits und ihrem Land andererseits, aber auch zwischen ihrem eigenen Moralkompass¹⁰. Sie beschreibt in diesem Kontext ein ethisches Handeln, welches „shifts attention from the prescriptive nature of codes to the decisions involved in following or rejecting codes and to a view of translators as contributory determiners of choices and judgements that are made in situations of considerable geo-political magnitude” (Inghilleri 2008: 222). Diese Auffassung teilt auch Tryuk, die darüber hinaus deutlich macht, dass eine rein „objektive“ Dolmetschung – insbesondere in Situationen, in denen die involvierten Parteien um kein gegenseitiges Verständnis bemüht sind – in der Praxis gelegentlich nicht umsetzbar ist (2021: 399). Im Gegensatz dazu geht die Argumentation von Lewis RE über die bisherige Betrachtung hinaus und lehnt aus militärischer Sicht die Konzepte der Neutralität und weiterführend Objektivität im Rahmen der kriegsbezogenen Sprachmittlung grundlegend ab:

[...] language cannot be neutral to those engaged with a crisis; if we choose to think otherwise, adversaries will exploit that choice and undermine our chances of success. Strategic communication or influence activities are no more or no less acceptable in crisis management and military operations than they are in commerce; we accept marketing and advertising. (Lewis RE 2012: 67)

1.4.3. Kompetenzen der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen

Anknüpfend an den von Footitt & Kelly (2012: 184) aufgegriffenen Konflikt in Bosnien und Herzegowina, soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass im Rahmen des Dolmetschens in Kriegs- und Krisenkontexten der Fokus auf das Decken des Bedarfs nach linguistischen und kulturellen Vermittlern gesetzt wurde – und größtenteils weiterhin wird – und nicht zwingendermaßen auf die hierfür erforderliche Dolmetschkompetenz oder das Berufsethos, das zu dem Zeitpunkt größtenteils von der im Jahr 1953 gegründeten AIIC (Association internationale des interprètes de conférence) vorgegeben wurde, das jedoch auf das Konferenzdolmetschen ausgerichtet war und das Dolmetschen im militärischen Kontext, wie wir es heute kennen, in keiner

¹⁰ Der militärische Linguist, Erik Saar, beschreibt seine Erfahrung in Guantánamo als bahnbrechend in Bezug auf seine ursprüngliche Sichtweise des, nach den Terrorschlägen am 11. September angekündigten Kriegs gegen den Terrorismus für notwendig empfundenen, Gefangenenlagers. Saar war als Sprachmittler an Verhören von Gefangenen beteiligt, die er nicht nur als ineffizient, sondern vor allem als unmenschlich einstufte und die ihn aufgrund der unzähligen Menschenrechtsverletzungen an seiner Rolle zweifeln ließen und ein ethisches Dilemma verursachten (vgl. Roychoudhuri 2005).

Weise berücksichtigte. Diese Aussage bestätigt auch Louise Askew, die damalige Leiterin des SFOR HQ Language Service in Sarajevo, in ihrem Interview mit Salama-Carr:

It took the Headquarters of SFOR some time, in fact several years after the Dayton Peace Agreement dealing with the Bosnia-Herzegovina post-war settlement, to consider the organization of language services in order to move beyond ad hoc arrangements which did not necessarily provide for rigorous testing of interpreters' language proficiency and communication skills, nor for monitoring of their performance once appointed. Like the other international organizations in Bosnia, the force had not provided any training for interpreters and translators, who were expected to pick up interpretation and translation as they went along. This changed when the Language Service was set up. (Askew & Salama-Carr 2011: 104)

Die Gründung des SFOR HQ Language Service veränderte drastisch die Wahrnehmung der zivilen Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen aus der Sicht des Militärs. Das Stigma, bei den lokalen Sprachmittler*innen handle sich um gering qualifizierte Personen, die an keine beruflichen Verhaltenskodizes gebunden sind, verlor an Kraft und die Kriegs- und Krisendolmetscher*innen gewannen an Ansehen (Askew & Salama-Carr 2011: 105). Vor diesem Hintergrund betont Askew, dass Organisationen, die im Kontext einer Konfliktsituation Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen einstellen, sicherstellen müssen, dass sie in eine Organisationsstruktur eingebunden sind. Das dient einerseits der Überwachung der translatorischen Leistungserbringung, es soll jedoch auch überprüft werden, ob die Dolmetscher*innen angemessen geschult sind und ob eine einer Fachperson würdige Kompetenz gewährleisten ist (Askew & Salama-Carr 2011: 105).

In dieser Hinsicht differenziert Lewis RE zwischen Personen mit einem niedrigeren und einem höheren Kompetenzniveau. Während sich die Aufgabe der Ersteren auf das Wesentliche beschränkt und der Fokus auf das Fördern eines kulturellen Bewusstseins, auf das Stärken zwischenmenschlicher Beziehungen und das Erleichtern militärischer Aufgaben liegt, üben die Letzteren ihre Funktion als Sprachexpert*innen aus (2012: 62). In diesem Zusammenhang muss ihre Kompetenz das grundlegende Beherrschen einer Fremdsprache übersteigen. Sie werden als Expert*innen im Sinne der Sprachmittlung klassifiziert, die den Informationsaustausch zwischen den Akteur*innen erleichtern und sowohl das erforderliche Urteilsvermögen als auch die Diskretion besitzen, um zwischen kritischen und weniger wichtigen Informationen zu differenzieren (Lewis RE 2012: 62). „The military linguist must have sufficient field skills to be robust in adversity and not to be a liability to those around them“, argumentiert Lewis RE (2012: 62). Tipton bekräftigt diese Aussage mit der Begründung, dass zivile Dolmetscher*innen trotz der Tatsache, dass sie sich in der Regel als Nichtkämpfer*innen positionieren, in manchen Situationen keine andere Wahl haben als sich an den Kampfhandlungen zu beteiligen (2011: 19).

Todorova stellt in ihren Umfrageergebnissen einen wachsenden Bedarf seitens der Dolmetscher*innen nach spezialisierter Ausbildung in Mediation fest aber auch, dass abgesehen von den klassischen sprachlichen und interkulturellen Kompetenzen, auch Fähigkeiten im Bereich des Konfliktmanagements ausschlaggebend sind:

[...] although 67% of the respondents said that they need mediation knowledge and skills in order to do their job, only 15% of the total number of respondents had previously attended any mediation training. However, twice as many (30%) answered that they had attended conflict management training and almost the same number of respondents (33%) had attended inter-cultural communications training. (Todorova 2016: 236).

Im Fall von militärischen Linguist*innen wird zusätzlich zu den typischen translatorischen Kompetenzen auch eine militärische Ausbildung vorausgesetzt (Snellman 2016: 260).

1.5. Die Anwendung diverser methodischer Zugänge

In diesem Unterkapitel werden unterschiedliche methodische Zugänge beleuchtet, die im Rahmen der Translations- und Dolmetschwissenschaft Anwendung finden und sich im Kontext des Dolmetschens in Kriegs- und Krisensituationen gut für die Kontextualisierung und die Förderung des Verständnisses von Dolmetscherrollen eignen.

1.5.1. Der ethnographische Zugang

Die Relevanz von Ethnografie als Untersuchungsmethode in der Translations- und Dolmetschwissenschaft stützt sich auf ihrer Aussagekraft in Bezug auf das Verständnis von kulturellen und gesellschaftlichen Dynamiken und Konventionen (Radicioni & Ruiz Rosendo 2026: 511). So eignen sich ethnographische Ansätze besonders gut zur Beobachtung und Untersuchung komplexer translations- und dolmetschwissenschaftlicher Phänomene – beispielsweise Übersetzungs- und Dolmetschpraktiken in unterschiedlichen Kontexten – die einem ständigen Wandel unterliegen: „Ethnography aims to craft a detailed narrative, often in the words of the subjects themselves, depicting the intricacies of a specific culture and context and illuminating the interactions between participants and their social and cultural surroundings“ (Radicioni & Ruiz Rosendo 2026: 511f.).

Im Fokus der ethnografischen Forschung liegt die Beobachtung der Untersuchungsteilnehmenden im Rahmen direkter Beteiligung der Wissenschaftler*innen und in Kombination mit Datenerhebungsverfahren wie Feldnotizen, qualitativen Interviews und Fokusgruppen, die der Ergänzung des Informationsgehalts dienen (Radicioni & Ruiz Rosendo 2026: 512). Ein Großteil der Fachliteratur, die die Grundlage für dieses Kapitel bilden, verfolgt einen solchen

Ansatz und greift nicht nur auf Interviews (Gómez-Amich 2021; Snellman 2016), sondern auch auf Memoire (Fernández Sánchez 2026), Bilder (Heimbürger 2014) und persönliche und berufliche kontextrelevante Erfahrung (Méndez Sánchez 2021) als Informationsquellen zurück.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass ethnographische Zugänge in der Translations- und Dolmetschwissenschaft – und spezifisch in Bezug auf für diese Arbeit relevante Untersuchung von Kriegs- und (Post-)Konfliktsituationen – vielschichte Analyseebenen erfassen können, womit unter Berücksichtigung verschiedener Kontexte und Feldbeobachtungen ein vertiefendes Verständnis von translatorischen Phänomenen gefördert wird (Radicioni & Ruiz Rosendo 2026: 521). Die Bedeutung und das Potenzial von Ethnographie in Hinblick auf ihren Beitrag zur Weiterentwicklung der Translations- und Dolmetschwissenschaft, fassen Radicioni & Ruiz Rosendo wie folgt zusammen:

The integration of ethnographic studies within TIS [Translation and Interpreting Studies] has significantly expanded the understanding of translation practices, processes, communities, players, and their interactions across various contexts. [...] Although the literature specifically focused on ethnography as a methodology within TIS remains limited, there are evident methodological links within the discipline, indicating its potential as a cross-cutting approach applicable in diverse TIS subfields. (Radicioni & Ruiz Rosendo 2026: 517)

1.5.2. Der interdisziplinäre Zugang

Footitt argumentiert, dass eine kontextrelevante Perspektive erforderlich ist, um nicht nur zum Verständnis von der Dolmetscherrolle, sondern auch von der Bedeutung von Konflikten beizutragen und stützt sich dabei auf der Annahme, dass ein interdisziplinärer Zugang zur Translations- und Dolmetschwissenschaft unter Einbezug von Geschichtswissenschaft, der Kriegs- und Konfliktforschung, der postkolonialen Forschung sowie den Flüchtlingsstudien bedeutsame Erkenntnisse liefern könnte (2026: 435).

[...] a study of the contexts in which interpreting in war takes place helps us to historicise and humanise the interpreter and to understand something of the embodied experience of interpreting in war and the effects that such employment can potentially have on the future lives of all of those involved. (Footitt 2026: 446)

So ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Landes, welches relevant für die wissenschaftlichen Untersuchungen ist, notwendig, um Schlussfolgerungen darüber ziehen zu können, inwiefern die lokal rekrutierten Dolmetscher*innen von diesen historischen Ereignissen in ihrem Handeln und ihrer Motivation beeinflusst werden (Footitt 2026)¹¹. Genauso wichtig ist

¹¹ Footitt bezieht sich in ihren Erläuterungen spezifisch auf die Situation in Afghanistan, wo jahrzehntelang Kriege geführt und innerstaatliche Konflikte ausgetragen wurden, weswegen die lokale Bevölkerung von Zeiten staatlicher Instabilität, Unsicherheit und ökonomischer Notlage nachhaltig geprägt ist: „Local Afghans who signed up

es sich mit Dolmetschen unter Beachtung militärischer Operationen zu befassen, da damit Aufschlüsse in Bezug auf Rolle, Status und Identität ¹²der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen gezogen werden können, aber auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Einsatzbereiche¹³ innerhalb derer sie tätig sind und welche Machtdynamiken¹⁴ sich im Zuge dessen abbilden lassen (Footitt 2026: 437-440). Footitt betont die Bedeutung davon, wie wichtig es ist, sich dessen bewusst zu sein, dass ehemalige Dolmetscher*innen auch in der Postkonfliktzeit mit der Rolle der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen assoziiert werden und dies darin resultieren kann, dass sie in ihrem Heimatland aufgrund der Einstufung als nationale Verräter*innen Verfolgung erfahren (2026: 442).

1.5.3. Andere methodische Zugänge

Weitere methodische Zugänge inkludieren die Mikrogeschichte als einen historischen Ansatz, bei dem der Fokus nicht auf die großen historischen Ereignisse gelegt wird, sondern auf einzelne Personen, die sich innerhalb dieses Szenarios bewegen.

The reduced scale of observation allows us to expand the dimensions of the character we are interested in, which in this case, is the interpreter, independently of the dimensions of other characters likely to eclipse him or of the chronological management of the period under study. (Zarrouk 2026: 481)

Dieser Zugang macht es den Wissenschaftler*innen möglich die Lebenswege von Einzelpersonen zu rekonstruieren und in den Vordergrund zu rücken, weswegen sich Mikrogeschichte im Rahmen der Dolmetschwissenschaft besonders gut dafür eignet Erfahrungen, Rollen und Einflüsse von Dolmetscher*innen und Sprachmittler*innen – die im Kontext des makroskopischen

as interpreters with the West thus came with their own personal stories, rooted in a recent history that might have included economic and social deprivation, exile or violence“ (2026: 436f.).

¹² In Afghanistan hatte insbesondere die Militarisierung der Dolmetscherrolle einen maßgeblichen Einfluss auf ihre öffentliche Wahrnehmung, zog aber auch politische Folgen mit sich. Die Konkretisierung und daraus resultierende Unterscheidung zwischen zivilen und militärischen – im Sinne von mit Soldat*innen an der Front kämpfenden – Dolmetscher*innen bedingte eine öffentliche Fehlrepräsentation und Ausklammerung – die Beiträge von Frauen als Sprach- und Kulturvermittlerinnen erhielten keine öffentliche Anerkennung und lokal rekrutierte Zivilist*innen und Dolmetscher*innen wurden aus einem Großteil der Schutz- oder Umsiedlungsprogramme ausgeschlossen (Footitt 2026: 440).

¹³ Es ist eine Korrelation zwischen dem Einsatzkontext und der Tätigkeiten und Stellung der Dolmetscher*innen feststellbar. Dolmetscher*innen in Afghanistan sind in komplexe militärische, gesellschaftliche und politische Strukturen eingebunden, was einen direkten Einfluss nicht nur auf ihre Tätigkeitsbereiche, sondern auch auf ihre Agency hat (vgl. Footitt 2026: 439f.).

¹⁴ Footitt stellt eine Verbindung zur postkolonialen Forschung her, indem sie argumentiert, dass im Kontext der Machtdynamik zwischen den westlichen Interventionskräften und der afghanischen Bevölkerung, die Dolmetscher*innen eine Zwischenposition einnehmen, die vor dem Hintergrund des Kolonialismus stark mit einer kolonialen Situation assoziiert wird, weswegen aufgrund „the economic power structures that had been established between employer and employee“ ein Ausbrechen aus dieser typischen Rollenverteilung schwierig ist (2026: 441f.).

historischen Diskurses häufig vernachlässigt oder ausgeklammert werden – durch die Analyse detaillierter Dokumentationen und persönlicher Aufzeichnungen besser zu verstehen (Zarrouk 2026: 481).

Mit ihrer qualitativen Analyse verdeutlicht Todorova (2026), dass ein narrativer Ansatz einen genauso großen Beitrag zum Verständnis von sowohl Kriegen und Konflikten als auch der Rolle und Darstellung von Dolmetscher*innen liefern kann. Hierfür zieht sie eine Reihe von Autobiografien, Memoiren und Dokumentarfilmen heran und betont die Bedeutung solcher Exemplare des „life writing“ als Quelle tiefgehender Erkenntnisse in Bezug auf das wechselseitige Zusammenwirken persönlicher Erzählungen der Kriegsdolmetscher*innen, kultureller Kontexte und historischer Ereignisse (Todorova 2026: 506).

Incorporating life writing into research methodologies not only enriches historical scholarship but also fosters critical thinking and empathy. By engaging with personal narratives, researchers can gain a deeper, more personal understanding of historical events and societal impacts, which makes these texts indispensable tools for comprehensive analysis. (Todorova 2026: 507)

Sollte der Fokus der Untersuchung wiederum auf der Entwicklung konfliktrelevanter Terminologie liegen, so ließe sich die Anwendung eines terminologischen und diskursanalytischen Ansatzes nahelegen. Ein Beispiel hierfür wäre die Studie von Ponomarenko & Ruiz Rosendo (2026), die darauf abzielt die Entwicklung der Schlüsselbegriffe und -ausdrücke im Zusammenhang mit dem russisch-ukrainischen bewaffneten Konflikt zu untersuchen, indem Berichte internationaler Organisationen, Presseartikel und offizielle Dokumente in den Blick genommen werden.

2. Fiktionale Darstellung der Kriegsdolmetscher*innen

In weiterer Folge wird zunächst die Bedeutung des Mediums Film in Bezug auf seine kommunikative Funktion und Aussagekraft als Mittel der Repräsentation in der Realität verankerter Konzepte, aber auch der Steuerung und Prägung der Vorstellung, die Zuschauer*innen von solchen Konzepten haben, behandelt. Dies und weitere in diesem Kapitel thematisierte Sachverhalte – die symbolische Bedeutung der Figur *Dolmetscher*in* im Kontext der Globalisierung, ihre allgemeine Darstellung in fiktionalen Medien sowie die Darstellung der Kriegs- und Kriegsendolmetscher*innen als Figuren narrativer Handlungen – dient der Schaffung einer theoretischen Grundlage für die abschließende filmnarratologische Figurenanalyse.

2.1. Film und Kommunikation

Es ist unwiderlegbar, dass unsere Gesellschaft auf Kommunikation aufbaut. Und es ist genauso unwiderlegbar, dass trotz unserer zahlreichen Errungenschaften und Entwicklung als Zivilisation – von dem primitiven, auf Instinkten und Grundbedürfnissen basierenden Handeln unserer ältesten Vorfahren bis zum heutigen modernen Zeitalter, in dem wir uns ständig selbst zu über treffen versuchen, und in dem ehemals unvorstellbar erscheinende Technologien zur Realität geworden sind – dieses Bedürfnis nach Kommunikation jeglicher Form und das Bestreben dazugehören und ein Teil von etwas Größerem zu sein, zu den größten Motoren unserer Welt gehören. Das ist ein Aspekt der in den Jahrhunderten unserer Bewusstseinsbildung – aber auch davor als uns Menschen das Konzept des Bewusstseins befremdlich erschien – unverändert blieb. Kommunikation war und bleibt ein fixer Bestandteil unserer Zivilisation – das Bedürfnis bleibt, einzig die kommunikativen Mittel mithilfe derer dieses Bedürfnis zum Ausdruck gebracht wird, haben sich verändert.

Genauso ableitbar ist auch die Bedeutung des Films in Hinblick auf den Film als Massenmedium zur Verbreitung von Informationen und Bewusstseinsbildung, als Wirtschaftsfaktor und als Kunstform, weswegen diese Aspekte des Mediums Film in Folge dieser Arbeit keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Weniger ableitbar ist womöglich der Ansatz, dass es sich beim Film und den Mitteln, derer er sich bedient, um seine Intention kenntlich zu machen, um eine eigene Sprache handelt.

Um beurteilen zu können, was als Sprache klassifiziert werden kann und was nicht, muss zuerst ein Versuch unternommen werden, Sprache zu definieren. Und es ist tatsächlich

von einem Versuch zu sprechen, da sich die Definition der Sprache als ein äußerst herausforderndes und umstrittenes Unterfangen herausgestellt hat. Beyer & Gerlach erläutern, dass die diesbezügliche Uneinigkeit innerhalb der Wissenschaft darauf zurückzuführen ist, dass „Definitionsversuche häufig mit theoretischen Annahmen zum Erwerb von Sprache verknüpft werden“ (2018: 6). Weniger umstritten sind hingegen die Funktionen der Sprache, die Beyer & Gerlach (2018: 6) auf folgender Weise veranschaulichen:

- **Ausdrucksfunktion:** informiert den Empfänger über den Zustand des Senders
- **Darstellungsfunktion:** umfasst Mitteilungen über externe Gegenstände oder Zustände
- **Appelfunktion:** dient zur Mobilisierung des Empfängers

So dient Sprache nicht nur als Mittel zur Botschaftsübermittlung von Sender an den Empfänger, sondern auch dazu Menschen die Meinungsäußerung zu ermöglichen. Wie Beyer & Gerlach selbst argumentieren, ist Sprache ein wichtiges Kommunikationsinstrument, welches Menschen dazu befähigt sich über Situationen und Sachverhalte auszutauschen, die nicht real sein müssen und diese auch entsprechend zu bezeichnen. Dies ist möglich, weil Sprache gut unterscheidbare Elemente enthält, die sich relativ eindeutig bestimmten Bedeutungen zuordnen lassen (Beyer & Gerlach 2018: 6f.). Mit dieser Feststellung möchte ich zu dem schon erwähnten Ansatz, welcher das Medium Film als eigene Sprache anerkennt, zurückkehren, denn auch Filme beinhalten Elemente, die den Nutzen haben bestimmte Bedeutungen und Implikationen für die Zuschauer*innen identifizierbar zu machen.

Die primäre Funktion des Films lässt sich an seinem Unterhaltungscharakter feststellen, denn Film war von Anfang an – und ist heutzutage noch immer – ein Massenmedium, der in erster Linie dem Entertainment dient. Dennoch dürfen die Überredungskraft des Films und sein Einflussfaktor nicht außer Acht gelassen werden. Filme sind Spiegelungen der Realität und haben die Aufgabe die Welt, die wir kennen, so realitätstreu wie möglich nachzuahmen. Das beinhaltet alle Konzepte und Sichtweisen, die man sich als Kultur und Zivilisation angeeignet hat und wirkt sich auf alle Entscheidungen in Bezug auf die Filmproduktion aus: von der Projektentwicklung, Vorproduktion und Dreharbeiten bis zur Postproduktion und der anschließenden Filmverwertung.

Filme müssen einen Eindruck hinterlassen. Die ersten Produzent*innen, Regisseur*innen und Drehbuchautor*innen waren sich schon im 19. Jahrhundert dieses Erfolgsrezepts bewusst. Die ersten Filme waren einfache Darstellungen von Bewegungsvorgängen (zum Beispiel des Straßenverkehrs). Mit dem technologischen Fortschritt erhöhte sich die Wahrnehmung des

filmtechnischen Möglichen und dementsprechend auch die Anforderungen an die Filmindustrie. Es folgten Aufnahmen von diversen in der Realität verankerten Ereignissen: Darstellung von Naturkatastrophen, Staatsaktionen, militärischen Kampfhandlungen oder Sportwettkämpfen (Patalas 2018: 144). Mit jeder Aufnahme musste die Realistik der Wiedergabe verkauft werden. Umso wichtiger ist es, dass in jedem Filmelement – von Kostümen und Requisiten bis zur Schauspielerei und der Inszenierung – Abbildungen der Realität leicht identifizierbar sind und von den Zuschauer*innen unter Berücksichtigung ihres kulturellen und sozio-politischen Wissens mit dem entsprechenden, in der Realität existierenden, Gegenstück zu verbinden sind. Arnold veranschaulicht diesen Prozess der Erlebnisvermittlung, die einerseits durch die Wirklichkeitsausschnitte und andererseits durch „den sie verbindenden Zusammenhang“ begründet wird, auf folgende Art und Weise:

Der Zuschauer[*innen] blickt aus dem sonst gegen alle anderen Erlebniseinflüsse weitgehend abgeschlossenen dunklen Raum gleichsam durch ein imaginäres Fenster, die Leinwand, in die Welt, die sich ihm in einer Abfolge von Wirklichkeitsausschnitten, welche durch eine Handlung oder sonstigen Sinnzusammenhang verbunden sind, darbietet. (Arnold 2015: 165)

Die Mittel der oben genannten Erlebnisvermittlung sind in Filmen vorkommende Zeichen und Symbole, die die Zuschauer*innen als Abbildung einer realen Welt verstehen. Hierbei ermöglicht Filmsemiotik, welche Ehrat als ein Instrument der Filmanalyse versteht, nicht nur die Entschlüsselung der Zeichen, sondern auch des Zwecks, welchen dieses Zeichen erfüllen soll (vgl. 2005: 15). Ehrat betont außerdem, dass Filmsemiotik das Potenzial hat das menschliche Verständnis von dem Medium Film voranzubringen, jedoch nur unter der Bedingung, dass der Film auch als ein Zeichenprozess erkannt wird (vgl. 2005: 15). Wie schon Patalas und Arnold erläuterten, so ist auch Ehrat der Meinung, dass nur das dargestellt werden kann, was in der Realität tatsächlich vertreten ist und dass sich die Bedeutung der Darstellungen durch bestimmte Zeichensetzung verschlüsseln und in weiterer Folge entschlüsseln lässt (vgl. 2005: 14).

Es ist ersichtlich, dass die Filmsprache nicht als Sprache im konventionellen Sinne verstanden werden kann. Das Verständnis von Sprache variiert und ist genauso schwer zu vereinheitlichen, wie die Definition dessen, was Sprache ist. So werden Sprachwissenschaftler*innen womöglich ein anderes Verständnis von Sprache haben als Translator*innen oder Soziolog*innen. Mitry identifiziert Film als eigene Sprache, die sich von der verbalen Sprache insofern unterscheidet, als dass sie nicht auf reinen Zeichen basiert, sondern sich eher der Bilder und Symbolhaftigkeit bedient, um zu kommunizieren und bereits erschlossene Bedeutungen zu vermitteln:

A film first and foremost comprises images, images of something. A system of images whose purpose is to describe, develop and narrate an event or series of events. However, during the course of the narration, these images may, in addition, become symbols. They are not signs, like words, but objects and concrete reality; objects which take on (or are given) a predetermined meaning. (Mitry 2000: 25)

Filmsprache kann demzufolge als ein Ausdruck von Gedanken verstanden werden, der gesellschaftliche Normen, Konventionen, Einstellungen und Erwartungen unter Berücksichtigung des jeweiligen räumlichen, periodischen und kulturellen Kontexts widerspiegelt. Die Rollenbilder und in der Gesellschaft verankerte Muster, die in den Filmen dargestellt werden, haben den Ursprung in der realen Welt. Sie basieren oftmals auf realen Personen, Berufen, Ereignissen oder zumindest auf dem, was gesellschaftsweit als real wahrgenommen und empfunden wird – trotz möglicher Verzerrungen. Zuschauer*innen können diese Muster identifizieren und ihnen basierend auf individueller Erfahrung und Vorwissen eine Bedeutung zuteilen. Die Filmsprache und Film sind demzufolge als einflussreiche mediale Instrumente zu verstehen, die imstande sind die gesellschaftliche Wahrnehmung von Sachverhalten zu bekräftigen und zu fördern. Dieser Aspekt des Mediums Film ist insofern wichtig, als es die Möglichkeit gewährt die Wahrnehmung der Dolmetscher*innen und des Dolmetscherberufs anhand ausgewählter Filmbeispiele, die im empirischen Teil dieser Arbeit vorgestellt werden, zu analysieren.

2.2. Die symbolische Bedeutung der Dolmetscherfigur im Kontext der Globalisierung

Betrachtet man Translation in ihrer rohen Form und reduziert man sie auf ihre Essenz – auf das Wesentliche, das Grundlegende – stünde man vor dem Erkenntnis, dass Translation als das verbindende Glied zwischen Gesellschaften, Kulturen und im Allgemeineren zwischen Menschen fungiert. Translation verbindet. Sie reißt sprachliche und kulturelle Mauern nieder, die in unbeabsichtigter Ignoranz und Unwissen angesiedelt sind und baut Brücken. Vor allem im 21. Jahrhundert, wenn durch die Globalisierung weltweit eine zunehmende sozio-politische, geografische, kulturelle und sozioökonomische Verflechtung ersichtlich ist, die das Eingreifen transkultureller Akteur*innen erfordert. In Bezug auf die Globalisierung und ihre Konsequenzen auf die gesellschaftliche Soziostruktur sowie die individuelle Identität, macht Kaindl darauf aufmerksam, dass der Prozess der Globalisierung in einer scheinbaren Dissoziation zwischen der Identität und einem fixen Ort resultiert und zur Folge hat, dass sich die Menschheit von dem Konzept einer von Grenzen beschränkten Welt löst (vgl. 2014: 2f.).

Im Zentrum einer solchen Weltsicht steht eine zunehmende soziale, ökonomische oder kulturelle Vermittlung, die geografische Grenzen überschreitet. Aus diesem Grund lässt sich nahelegen, dass die Verbindung zwischen Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen in ihrer Rolle als Sprach- und Kulturvermittler*innen und der oben aufgeführten Dissoziation assoziativer und symbolischer Natur ist: „Translators and interpreters as individuals who are constantly in motion or create motion due to their constant movement between languages and cultures seem to symbolise the deterritorialisation of humankind perfectly“ (Kaindl 2014: 3).

Die Erosion geopolitischer Grenzen erhöhte wiederum die Repräsentation und damit die Sichtbarkeit der Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen in fiktionalen Medien, was laut Kaindl einerseits darauf zurückzuführen ist, dass Fiktion ihre Inspiration aus der Realität und aus lebensechten Entwicklungen zieht, andererseits darauf, dass Autor*innen und Regisseur*innen durch die Darstellung translatorischer Figuren die Folgen der Globalisierung symbolisch ausdrücken können, die sich in der Realität durch Bewegungsprozesse (beispielsweise Migrationsprozesse, Flucht oder eine räumliche, soziale oder kulturelle Entwurzelung) materialisieren lassen (vgl. 2014: 4). Diese Auffassung teilen auch Delabastita & Grutman, die vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt das Potential der Dolmetscher- und Übersetzerfigur als narrativer Fokus hervorheben:

In stories describing cosmopolitan settings (borderlands, modern cities, the world of international business, politics, diplomacy and espionage...), or in stories in which changes along the spatial axis play a crucial role (travel, exploration, conquest, migration...), conflicts are likely to find expression on the linguistic plane as well. Translation – interlinguistic mediation – may then play an instrumental part in their resolution, or, alternatively, the absence or mismanagement of interlinguistic mediation, deliberate or not, may become the main obstacle to a solution. [...] the translator in a story can in this way be central to the ‘mechanics’ of the plot in a number of ways: as protagonist, antagonist and/or helper, possibly in shifting roles [...]. (Delabastita & Grutman 2021: 24)

2.2.1. Die Entwicklung der Translation als narrativer Fokus

Die Anfänge der Darstellung von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen in fiktionalen Medien sind durch eine rigide Einhaltung medialer Genrekonventionen gekennzeichnet. Aufgrund der Tatsache, dass sich Kulturen aufgrund einer Vielzahl von Verhaltens- und normativen Kodizes sowie Sprachen charakterisieren lassen, ist es nicht überraschend, dass Translation zuerst eine prominente Rolle in literarischen Werken zum Thema Postkolonialismus oder „in various modes of „border writing““ eingenommen hat (Simon 1999: 58f.). Die aktuelle Darstellung von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen als Literatur- oder Filmfiguren nimmt hingegen einen regelrecht genreübergreifenden Charakter ein. Die Idee, dass translatorische Figuren nur

innerhalb klar definierter Genres dargestellt werden sollten, wurde graduell durch das Bedürfnis eine solche Einschränkung kreativer Entfaltung abzubauen, ersetzt. Dies ist nicht zuletzt der Grund, weswegen heutzutage

[t]he topic of translation and interpreting can be found in all genres – in historical novels and science fiction films, in romance and thrillers, in gay literature and westerns, in post-modern literature and experimental film, in short stories and silent movies, in novellas and TV shows, poems and musicals, etc. Going beyond the fictional, we might also include (auto)biographies and memoirs of translators and interpreters or documentaries about translation and interpreting. (Kaindl 2014: 4)

In weiterer Folge argumentiert Kaindl, dass die Thematisierung der Translation in fiktionalen Medien und die fiktionale Darstellung von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen zwar tief in der Geschichte verwurzelt ist – so werden im deutschsprachigen Raum Dolmetscher*innen und das Dolmetschen als Profession schon im 12. Jahrhundert als Bestandteil epischer Dichtungen referiert –, jedoch bis in die jüngere Vergangenheit weder in der Translations- noch in der Literaturwissenschaft Beachtung fanden und als Forschungsgegenstände ausgeklammert wurden (2014: 5).

Die Figur *Dolmetscher*in* ist sowohl in fiktionaler Literatur als auch in der Kinematografie einer Variabilität ausgesetzt und zeichnet sich durch ihre Diversität aus, die ein Repertoire an unterschiedlichen Figurenbildern, -vorstellungen und -charakteristiken liefert. Die Fachliteratur, die Dolmetschen und Dolmetscher*innen als fiktionale Charaktere und Konzept untersucht, vermerkt keine einheitliche Darstellung – vielmehr ist eine diesbezügliche Heterogenität zu beobachten, die eine entsprechend diversifizierte Repräsentation und daraus ableitbar Wahrnehmung der Figur *Dolmetscher*in* liefert (vgl. Kaindl 2014).

Wie bereits etabliert stützen sich fiktionale Medien auf Berufen, Personen oder Ereignissen, die in der Realität ihren Ursprung haben, weswegen die Erkenntnis, dass fiktionale Werke häufig einen Bezug zu echten Dolmetscher*innen¹⁵ aufnehmen, nicht überraschend ist (Kaindl 2014: 6). Erkenntnisreich ist auch die Tatsache, dass sich laut Kaindl der Einsatz von

¹⁵ Ein Beispiel hierfür, welches in der translationswissenschaftlichen Fachliteratur umfangreich thematisiert wird, ist Doña Marina beziehungsweise La Malinche, die im 16. Jahrhundert die Dolmetscherin des spanischen Konquistadors Hernán Cortés war. Obwohl sie eine in der Translationswissenschaft weitreichend etablierte Figur ist – ihr Stellenwert und ihre Bedeutung ist derart maßgeblich, dass sich die Mehrheit der translationswissenschaftlichen Studierenden zumindest oberflächlich mit ihr konfrontiert sieht – argumentiert Valdeón, dass ihre Darstellung auch in der Translationswissenschaft auf eine impressionistische Art und Weise fiktionalisiert wird (2013: 157).

„fictitious translation“¹⁶ als literarisches Mittel als fester Bestandteil der Literatur etabliert hat (2014: 7).

Im 20. Jahrhundert erlebt die Translation als narrativer Fokus einen Aufschwung, was unter anderem auf die Werke von Jorge Luis Borges zurückzuführen ist, der in dieser Sicht regelrecht als einer der bedeutsamsten Schlüsselfiguren bezeichnet werden kann (Kaindl 2014: 8). Dies ist jedoch nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kinematografie¹⁷ der Fall. Auch hier seien einige bedeutsame Beispiele zu nennen:

The earliest examples are from silent films, such as the 1916 film *The Dragoman* by the British director Edward Sloman or the early screen adaptation of Arthur Conan Doyle's short story in *The Greek Interpreter* by George Ridgewell from 1922. One of the first sound films with an interpreter as the main character is the Egyptian comedy *Shalom el Torgoman* by Togo Mizrahi (1934/35). (Kaindl 2014: 8)

2.2.2. Die Dolmetscherfigur in fiktionalen Narrativen

Vor dem Hintergrund der thematischen Aufbereitung der Translation und der fiktionalen Darstellung von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen lässt sich in diesem Zusammenhang eine Verbindung zur Auseinandersetzung mit dem Thema Identität feststellen, die laut Kaindl (2014: 8f.) in der modernen Literatur und Kinematografie auf diverse Weise zum Ausdruck kommt:

- im Kontext maßgeblicher soziostrukturell prägender Ereignisse: Migration, Kriege sowie diverse Konfliktausbrüche, die beispielsweise aufgrund einer religiösen oder politischen Meinungsverschiedenheit entstehen
- im Kontext ethischer und moralischer Rollenkonflikte, die auf abweichenden Auffassungen in Bezug auf die rollenspezifischen Erwartungen, die an Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen gestellt werden, basieren
- im Kontext der emotionalen und psychischen Belastung als Resultat davon, dass die Rolle der Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen sie zwingendermaßen in eine Dimension des

¹⁶ In dieser Hinsicht merkt Kaindl an, dass „fictitious translation“ die Autor*innen von ihrer Verantwortung als Verfasser*innen eines Textes nicht befreit, sondern ihnen ermöglicht „with the boundaries of the real and the fictional text-worlds“ zu spielen (2014: 7).

¹⁷ Den ersten Film zeigte Thomas Alva Edison im Jahr 1893 in New York. Zwei Jahre später am 1. November wurden „im Berliner Wintergarten die ersten öffentlichen Filmvorführungen in Europa durch die Brüder Max und Emil Skladanowsky“ organisiert (Arnold 2015: 163). England, USA, Deutschland, Italien, Frankreich – Menschen verfielen dem Wunder, welches Ereignisse und Bewegungen realitätstreu wiedergeben konnte. Doch nur die Erfindung der Gebrüder Lumière, „die sie am Abend des 28. Dezember 1895 im Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris vorführten,“ konnte sich endgültig durchsetzen (Patalas 2018: 144).

Zwischendaseins zwischen Sprachen und Kulturen versetzt, die in ihnen das Gefühl des Nicht-Zugehörens erweckt

- im Kontext der kreativen und spirituellen Entfaltungsmöglichkeit, die von der Beziehung zwischen den Übersetzer*innen und den Autor*innen abhängig ist und der translatorischen Agency, die sich daraus ableiten lässt

Unter Einbezug des Modells der Figurenanalyse von Eder (2014), welcher die Untersuchung der Figur sowohl auf symbolischer als auch symptomatischer Ebene möglich macht, lässt sich festhalten, dass Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen in kontemporären fiktionalen Medien mit überwiegend negativen Kontexten assoziiert werden, was sich mit Hinblick auf die in der Wirklichkeit etablierten Wahrnehmung solcher Figuren erklären ließe:

The reason why it is translators and interpreters who are used in literature to embody existential conflicts and contradictions may also be rooted in the ambivalent characteristics ascribed to them and their work in the course of history: They are invisible and ubiquitous, subordinate and powerful, faithful and dubious, oppressed and uncontrollable, and they can enable or prevent communication – in other words, they are changeable, oscillating beings that are hard to grasp because they are constantly in motion and have so many layers to them. (Kaindl 2014: 9)

2.2.3. Kriegs- und Krisendolmetscher*innen in fiktionalen Narrativen

Im Vergleich zur allgemeinen Darstellung von Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen in fiktionalen Medien, hält sich der Forschungsüberblick zur fiktionalen Darstellung von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen eher in Grenzen. Aus diesem Grund ist es erforderlich aufgrund der im ersten Kapitel etablierten Typisierung der Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen, die in Krisen- und Kriegskontexten agieren, auf das Fiktionale zu schließen. Begründen ließe sich ein solcher Einsatz durch die bereits thematisierte Tatsache, dass die fiktionale Darstellung unterschiedlicher Aspekte – so auch der Berufe, Rollen und dergleichen – ihren Ursprung in der Realität hat. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an den Erkenntnissen von Todorova, die eine zunehmende Tendenz zur Konsultierung von (Auto-)Biografien und Memoiren¹⁸ als Grundlage zur Darstellung narrativer Handlungen, die Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen mitten im Kriegsgeschehen abbilden, und zur Vermittlung einer Vorstellung von Gewalt, Terror, Genoziden und Kriegen, die zumindest auf diese Weise in der Weltgeschichte fundiert ist, beobachtet (2014: 221).

¹⁸ Memoire unterscheiden sich von Autobiografien hinsichtlich dessen, dass sie keine „fact-driven stories, but rather musings or expressions of the inner emotions of the subject“ sind, die womöglich sowohl historische Fakten als auch autobiografische Erinnerungen beinhalten können (Todorova 2014: 222).

2.2.3.1. Darstellung im Kontext der Figurencharakterisierung

Todorova führt in ihrer Analyse zur Darstellung der Dolmetscherfigur „Dijana“ im von Tanja Janković verfassten Buch *The Girl from Bondsteel* (2011) aus, dass dieses Buch zwar auf keinen Memoiren basiert, aber aufgrund der Tatsache, dass die im Buch thematisierte Handlung sich vor dem Hintergrund einer historischen und funktionalen Deckung mit den Erlebnissen der Autorin deckt, durchaus „autobiografische“¹⁹ Elemente beinhaltet (2014: 221).

It is these autobiographical elements, which as it will later be shown go beyond mere superficial resemblance, that allow this fictionalized representation of the work of an interpreter in a war situation to be looked at through the prism of contemporary research at the intersection of memory studies and translation studies. (Todorova 2014: 222)

The Girl from Bondsteel (Janković 2011) lässt sich als eine Abenteuergeschichte summieren, deren Handlung mit Elementen eines Liebesromans verstrickt ist, die eine verbotene Liebesbeziehung zwischen zwei Personen, die sich an gegensätzlichen Seiten des Frontes wiederfinden, thematisiert und die aus dramaturgischer Perspektive für Spannung und Konflikte sorgt (Todorova 2014: 224). Mit Hinblick auf die darin beinhalteten autobiografischen Elemente, lässt sich feststellen, dass sich Dijana und die Autorin in vielerlei Hinsicht ähneln:

They have both worked as interpreters in Bondsteel when they were about twenty years old. They are both of Serbian sociocultural background, and both have been born in Vranje. They have studied political sciences in Belgrade, spent time in South Africa and started working at the Bujanovac press-centre upon return to their homeland. (Todorova 2014: 224)

2.2.3.2. Darstellung im Kontext des Krieges

Trotz der Tatsache, dass *The Girl from Bondsteel* (Janković 2011) sowohl Elemente, die sich in der Realität verorten lassen, beinhaltet als auch eine Verbindung zur Fiktion zieht – womit nahezu legen ist, dass dieses Buch in die Gattung der *autofictions* einzuordnen sei – argumentiert

¹⁹ Autobiografie wird in Dorsch, dem Lexikon der Psychologie, als „Darstellung des eigenen Lebenslaufes und damit Hinwendung der Biografie und der biografischen Methode auf die eigene Person“ definiert (Hogrefe AG 2022). Im Zuge einer autobiografischen Darstellung ist es somit erforderlich sich mit seinem *Selbst* auseinanderzusetzen, um auf typische Persönlichkeitsmerkmale schließen zu können, die das eigene Selbst gestalten (Hogrefe AG 2022). Todorova führt aus, dass durch die Art und Weise wie Autor*innen sich selbst und ihre Erlebnisse beschreiben ein Abbild davon an die Leser*innen – oder im Fall eines autobiografischen Films an die Zuschauer*innen – vermittelt wird, der als realitätsstreu empfunden wird (2014: 222). Darüber hinaus weist sie darauf hin, dass fiktionale Autobiografien zwar aus der Perspektive einer fiktionalen Figur geschrieben sind, dies jedoch nicht zwingend bedeuten muss, dass die Identitäten der Autor*innen und der Figur deckungsgleich sind (Todorova 2014: 222). Fließen in die Darstellung einer Figur sowohl Aspekte, die in der Realität angesiedelt sind als auch völlig erfundene fiktionale Charakteristiken ein, so handelt es sich um sogenannte *autofictions* (vgl. Hughes 2002: 569), die die Autor*innen von der Verpflichtung einer wahrheitsgetreuen historisch akkuraten Darstellung der Geschehnisse befreit (Todorova 2014: 223).

Todorova, dass das Buch eine realistische Vorstellung von dem Dolmetschen in Kriegssituationen vermittelt (2014: 224). Die im ersten Kapitel ausführlich behandelte translatorische Realität, der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen, die unter anderem sowohl Kontexte des Rollenverständnisses als auch der Machtdynamik und die translatorischen Agency – die in der ethischen und moralischen Dimension des „Ichs“ verankert ist – aufgreift, wird auch in der Fiktion dargestellt. Dijanas Existenz als Zivilistin, die gleichzeitig als Dolmetscherin für das US-Militär agiert, stellt sie in den Mittelpunkt eines Rollenkonflikts und ordnet sie in ein soziokulturelles Netzwerk ein, welches auf starren Regeln basiert und von Misstrauen geprägt ist (so muss sie zuerst beweisen, dass sie sprachtechnisch kompetent und keine Spionin ist) (Todorova 2014: 225).

Auffällig ist auch, dass die Dolmetscherfigur in Jankovićs Buch zwar gebildet ist – genauso wie die Autorin hat auch Dijana Politikwissenschaften studiert – jedoch weder über eine translatorische Ausbildung noch Erfahrung verfügt, was einen weiteren in der Fachliteratur erörterten Aspekt der Charakterisierung der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen darstellt (Todorova 2014: 225). Die Leser*innen lernen Dijana als eine engagierte, tatkräftige Figur kennen, die über die Grenzen ihrer Rolle als Dolmetscher*in hinaus handelt (beispielsweise durch das Leisten medizinischer Hilfe), bekommen wiederum auch eine Vorstellung davon, was die im Buch dargestellten Dolmetscher*innen motiviert (Statuserhöhung, die Aussicht auf ein besseres Leben oder zum Beispiel Geld), wie sie innerhalb der vorhandenen sozialen Hierarchie sozialisieren und welche geschlechtsspezifischen Abweichungen in Bezug auf die Erwartungen, die seitens des Militärs an die Dolmetscher*innen gestellt werden, existieren (so nehmen mazedonische Dolmetscher an einem Schießtraining teil und die Dolmetscherinnen nicht) (Todorova 2014: 225).

Locating a linguistic mediator at the very center of the narrative allows Janković to explore the liminality and unique positioning of the interpreter vis-à-vis the parties in the conflict, as well as the professional principles of neutrality and lack of involvement in the conflict. (Todorova 2014: 225)

Die Rolle, die Dijana als Protagonistin und translatorische Figur übernimmt, überschreitet maßgeblich die rollenbedingten Ansprüche, die für gewöhnlich an Dolmetscher*innen, die außerhalb des Kriegs- und Krisenkontexts handeln, gestellt werden. Als Dolmetscherfigur, die sich mitten im aktiven Kriegsgeschehen befindet, wird ein gewisses Maß an Anpassungsfähigkeit,

diplomatisches Geschick sowie die Übernahme einer inoffiziellen Mediationsfunktion²⁰ von Dijana vorausgesetzt (Todorova 2014: 226f.).

Dijana operates in this liminal, seemingly contradictory zone, but her identification within the Serbian community is not as an ally. Instead, even though she abandons her prescribed neutrality and sides with the Serbians, Dijana is perceived by the local Serbian population in Kosovo as a collaborator with their ‘enemy’, and therefore ultimately a traitor to her own sociocultural group. (Todorova 2014: 227)

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass Jankovićs Dolmetscherfigur rollenübergreifend handeln und ihre Darstellung den Erfahrungsberichten realer Kriegs- und Krisendolmetscher*innen entspricht: „This fictionalized testimony might even be one of the rare means available to the interpreters to present their story, provide their voice, and their memory of the history not as neutral viewers, but as active participants in the events” (Todorova 2014: 230).

Kurz wiederum begegnet der Analyse von fiktionalen Darstellungen von Dolmetscher*innen aus der Sicht der Dolmetscherfigur als Vermittlerin originalgetreuer Informationen und untersucht fiktionale Werke, in denen eine Abweichung von dieser beruflichen Ethik zu verzeichnen ist und kommt zu folgender Schlussfolgerung:

[S]ome of the failures on the part of fictional interpreters are crucial/indispensable for the story, while others are not. Some go undetected, others are immediately revealed. Some instances of infidelity are intentional, whereas others are not and happen because of insufficient linguistic/translational skills. (Kurz 2014: 205)

Während sie keinen expliziten Bezug zum Dolmetschen in Kriegs- und Krisensituationen herstellt, decken sich Kurz‘ Ergebnisse mit den Problematiken, die im Rahmen dieser Arbeit schon diskutiert wurden. Der zivile Status, der Mangel an professioneller translatorischer Ausbildung sowie das Handeln unter enormen Hochdruck, der durch eine häufig etablierte Machtasymmetrie sowie das Existieren innerhalb der Dimension der „in-betweenness“, die abweichende Erwartungen an die Dolmetscher*innen stellt und zu einer ideologischen Aufspaltung und Distanzierung von der eigenen Identität, führt, sind nur einige der Herausforderungen, denen sich die Dolmetscher*innen in Kriegs- und Krisenkontexten stellen müssen und womit zumindest der Versuch unternommen werden kann Handeln, welches dem gängigen translatorischen Berufsethos nicht entspricht, argumentativ zu erklären:

²⁰ Forss definiert den Terminus *inoffizielle Mediation* als „the informal role and efforts of a third party—a mediator—in attempting to resolve or contain a conflict between two or more disputants” und inkludiert das Eingreifen zum Lösen von Konflikten sowohl auf zwischenmenschlicher und intergruppalen als auch interstaatlicher Ebene (2010).

The examples discussed here show how these (fictional) interpreters have failed to provide a faithful interpretation for a variety of reasons, such as advocacy, interpreters' own agenda, incompetency, lack of linguistic/translational skills. They illustrate both willful and unintentional misinterpretation and slanting of the message. These scenarios were contrasted with real-life situations. (Kurz 2014: 216)

Interessant ist außerdem auch die Tatsache, dass nur in zwei von acht analysierten Beispielen (einerseits, weil eine der beteiligten Figuren die Sprache, in der gedolmetscht wird, beherrscht und andererseits, weil im zweiten Beispiel der Mangel der translatorischen Kompetenz der Dolmetscherfigur offensichtlich ist) das Versäumen seitens der Dolmetscherfigur, eine originalgetreue Interpretation zu liefern, auffällt (Kurz 2014: 216). Dies lässt sich dadurch erklären, dass Konversationsbeteiligte von der Leistung der Dolmetscher*innen abhängig sind. Würden alle Gesprächspartner*innen zumindest eine gemeinsame Sprache beherrschen, bestünde keine Notwendigkeit einer translatorischen Leistungserbringung. Die Voraussetzung ist somit das absolute Ausschließen einer verbalen Kommunikation ohne explizite Unterstützung einer Dolmetscherfigur, womit man darauf schlussfolgern kann, dass andere Gesprächspartner*innen nicht als Mechanismus der Qualitätskontrolle fungieren können, weil sie über die erforderlichen Sprachkenntnisse nicht verfügen: „Since the user cannot understand the original, he/she is unable to judge whether there is sense consistency. This leaves room for manipulation on the part of interpreters” (Kurz 2014: 216). In dieser Hinsicht kristallisiert sich eine Darstellung von Dolmetscher*innen – im weiteren Sinne auch von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen – heraus, die ihnen die Rollen der Kulturvermittler*innen, der Helfer*innen, Gatekeeper und der Machtakeuer*innen zuweist (Kurz 2014: 217) – ein Aspekt, der im Sinne der Überschreitung eines traditionellerweise mit dem Dolmetscherberuf assoziierten Verantwortungsbereichs auch von Todorova (2014) argumentiert wurde.

2.2.4. Forschungsüberblick

Die Anfänge der Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen als Forschungsgegenstand mit Fokus auf ihre Darstellung und Konstruktion eines mentalen Figurenbildes sowie ihre translatorische Arbeit sind in den 1990er Jahren angesiedelt, wobei Kaindl in dieser Hinsicht George Steiner, Rosemary Arrojo, Elizabeth Welt Trahan und Ingrid Kurz als einige der wichtigsten Pionier*innen und Vorläufer*innen hervorhebt (2014: 11). Die Bedeutung dieser Arbeiten wird in der Translationswissenschaft als bahnbrechend angesehen, weil sie diverse Sachverhalte thematisieren, die sich im späteren Verlauf zu eigenen Forschungsbereichen weiterentwickeln (Kaindl 2014: 11): Die wissenschaftlichen Arbeiten von Steiner (1975: 70–73) und Arrojo (1986: 11–22, zit. n. Kaindl 2014: 11) bieten beispielsweise Einblick darin, wie sich literarische

Klassiker als Untersuchungsgegenstand zur Ableitung translationstheoretischer Ansätze eignen könnten, während Welt Trahan (1984, zit. n. Kaindl 2014: 11) im Rahmen ihrer narrative Analyse auch die metaphorische Funktion der Übersetzer*innen untersucht und Kurz (1987, zit. n. Kaindl 2014: 11) einen Versuch unternimmt die Verbindung zwischen Fiktion und Realität herzustellen, indem sie die fiktionale Darstellung der Dolmetscher*innen mit dem im wahren Leben verankerten Verständnis von dem Dolmetschen als Beruf vergleicht.

Die Translationstheorie zeichnet sich in den 1990er Jahren durch den Beitrag aus, den Fiktion als Quelle translationswissenschaftlicher Theorien liefern kann, um einerseits anhand der Schlussfolgerungen, die auf fiktionalen Darstellungen von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen basieren, das Fördern des Verständnisses von translationswissenschaftlichen Phänomenen und andererseits das kritische Auseinandersetzen mit sozialen Prozessen (Migration, das Existieren zwischen Sprachen und Kulturen und dergleichen) ermöglicht (vgl. Pagano 2002: 81). Diesen Prozess bezeichnet der brasilianische Kritiker Vieira im Kontext der Translationswissenschaft als „fictional turn“ (1995: 50, zit. n. Kaindl 2014: 11), der im Laufe der Jahre von unterschiedlichen Wissenschaftler*innen aufgegriffen und ausgebaut wird: Gentzlers Arbeit lässt ihn auf eine Beziehung zwischen Translation und der Formung nationaler Identität in Südamerika schließen (2008: 108), Lavieri analysiert Fiktion in Bezug auf ihren Einfluss darauf wie Translation in der Realität praktiziert wird (2010, zit. n. Kaindl 2014: 12), während beispielsweise Cronin den Bezug zur Translationsdidaktik herstellt:

Equivalence, fidelity, infidelity, domestication, foreignization, control, invisibility, identity, untranslatability, positionality, are just some of the themes that recur at different stages in the practice and theorization of translation, but how often does translation teaching make use of the extraordinarily rich intertextual resource that is cinema to illustrate or reflect on these issues? (Cronin 2009: xi)

In Bezug auf die fiktionale Darstellung von Translation sowie Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen als narrative und metaphorische Mittel, lässt sich beispielsweise Bardeleben (1997/2009: 301) nennen, die Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen als Metapher für ein postmodernes Leben untersucht: “The person who lives with more than one language comes to stand as an embodiment of the mobility and the potential freedom from nationally defined identities, but also as a metaphor of fragmentation, isolation, and loss.”

Weitere wissenschaftliche Arbeiten setzen sich mit der Sichtbarkeit der Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen in literarischen Werken auseinander (beispielsweise Ben-Ari 2010), andere (zum Beispiel Cronin 2009) hingegen mit deren Sichtbarkeit in Filmen mit Bezug auf den Einsatz filmischer Mittel.

Die dritte Auffassung des „fictional turns“ wurde bereits am Anfang dieses Unterkapitels kurz erläutert. Eingeleitet von Kurz (1987), steht im Fokus dieser Bewegung der unmittelbare Zusammenhang zwischen der fiktionalen Darstellung von Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen sowie der translatorischen Praxis und der diesbezüglichen Realität, wobei darauf aufmerksam zu machen ist, dass das Ziel derartiger translationswissenschaftlicher Forschungsansätze nicht „to examine a mimetic realism of fiction“ ist, sondern die analytische Bewertung der fiktionalen Dolmetscher- und Übersetzerfiguren mit Hinblick darauf wie realistisch sie in der echten Welt erscheinen würden (Kaindl 2014: 14; vgl. Kaindl & Kurz 2005: 11).

2.2.5. Methodische Zugänge

Im Folgenden werden einige essenzielle methodische Zugänge zur Aufbereitung und systematischen Kategorisierung fiktionaler Werke sowie des Untersuchungsmaterials vorgestellt. Kaindl argumentiert in diesem Zusammenhang, dass in Abhängigkeit von dem Untersuchungszweck womöglich eine Kombination unterschiedlicher Zugänge in Betracht zu ziehen sei (2014: 15).

2.2.5.1. Außertextueller Zugang

Der außertextuelle Zugang ermöglicht die Forschung auf einem „extratextual level“, auf dem im Fokus der Untersuchung beispielsweise Autor*in, Genre, Epoche oder Kultur als eigenständige Forschungsgegenstände oder als Mischung mehrerer Elemente stehen (Kaindl 2014: 15). Die diesbezügliche Konstellation lässt sich am besten anhand der Forschungsfragen oder des Ziels der wissenschaftlichen Arbeit ableiten und ausarbeiten (Kaindl 2014: 15). Ein Beispiel für eine solche Arbeit stellt Andersons „introductory survey“, die der Analyse fiktionaler Texte, die von Autor*innen verfasst wurden, die gleichzeitig Dolmetscher*innen oder Übersetzer*innen sind, gewidmet und auf Basis dessen darauf abzielt folgende Fragen zu beantworten: „How do translator-authors represent translators and the translation act in fiction? What do such works indicate about the affective aspects of translation and literary translation in particular?“ (2021: 171).

In Bezug auf das Filmgenre als Untersuchungsschwerpunkt lässt sich abermals Cronins (2009) Arbeit nennen, die die Sichtbarkeit der Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen in Mainstreamfilmen untersucht, wobei die Forschung den Fokus auf die Genrekategorien (Western, Filmkomödien, Drama/Thriller und Science-Fiction-Filme) setzt. Das Genre als struktureller Kontext des Films ist insofern bedeutsam, weil die Zuschauer*innen auf der

Grundlage dieser Information weitreichende Annahmen über die Figuren und die Handlung treffen können (Eder 2014: 334; vgl. Kaindl 2014: 15). Genauso besteht auch die Möglichkeit eine genrefokussierte wissenschaftliche Arbeit unter Berücksichtigung des kulturellen Kontexts und der historischen Perspektive zu verfassen (Kaindl 2014: 15), was eine entsprechende Gegenüberstellung und eine differenziertere Auseinandersetzung mit der zu erforschenden Thematik ermöglichen würde. Die „cross-cultural study“ von Hron ist ein gutes Exemplar einer wissenschaftlichen Arbeit, die einen Vergleich des Genres Migrationsliteratur – die jegliche relevante Literatur inkludiert, so auch literarische Narrative und kulturelle Mythen – vor dem Hintergrund des kulturellen Kontexts aufstellt, um Schlussfolgerungen über den Zustand, den sie als „immigrant suffering²¹“ bezeichnen, ziehen zu können (2009: xi).

2.2.5.2. Intratextueller Zugang

Der Intratextuelle Zugang bezieht sich auf eine systematische Strukturierung der wissenschaftlichen Arbeit, die beispielsweise eine Kategorisierung nach in den literarischen Werken aufbereiteten Themen vorgibt (zum Beispiel Ost 2010, zit. n. Kaindl 2014: 16), möglich ist jedoch auch die Klassifizierung der Werke in Abhängigkeit von dem Einfluss und der Macht, die Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als Zentralfiguren der multilingualen Kommunikation zustehen, die sich laut Delabastita & Grutman einerseits anhand der Bedeutung der zu kommunizierenden Botschaft und andererseits aufgrund der Distanz zwischen den Kulturen, die mithilfe der translatorischen Figur an der Konversation teilnehmen, bewerten lassen (2021: 19).

By importance we mean that the translator will have more power and carry a heavier burden of responsibility inasmuch as the text to be translated conveys content or serves a purpose of serious consequence. Needless to say, importance is a relative notion, which needs to be defined in pragmatic terms (e.g. depending on circumstances, the same translation error can have a fatal cost or simply pass unnoticed). By *distance* we mean the degree of mutual incomprehension and non-communication that would follow if it weren't for the translator's bilingual and bicultural competence and intervention. (Delabastita & Grutman 2021: 19)

Ferner kann eine Systematisierung mithilfe narrativer in fiktionalen Werken gängiger Funktionen realisiert werden (Kaindl 2014: 16f.):

- Die Figurencharakterisierung als funktionelle Kategorie, die die Analyse fiktionaler Figuren anhand sozialer, emotionaler und psychologischer Eigenschaften, die ihnen von Autor*innen oder Regisseur*innen zugeschrieben werden, ermöglicht.

²¹ Hron spricht im Rahmen ihrer Arbeit auch von einem sogenannten Schmerz der Immigrant*innen, der als Oberbegriff für alle negativen Migrationserfahrungen (Verlust, Nostalgie, soziale Isolation, Angst und Frustration) zu verstehen ist (2009: x).

- Die symbolische Funktion, die Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen als Ausgangspunkt zur Abarbeitung gesellschaftlicher, historischer, philosophischer oder ästhetischer Fragestellungen in Hinblick auf eine bestimmte Zeitepoche oder Gesellschaft vorsieht.
- Die metaphorische Funktion, die Translation als Metapher für kulturelle Prozesse versteht.
- Die meta-narrative Funktion, die sich dadurch auszeichnet, dass translatorische Prozesse und Herausforderungen im Mittelpunkt der narrativen Handlung dargestellt werden. Solche Bücher werden häufig von in der Realität praktizierenden Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen verfasst und ermöglichen eine kreative Entfaltung bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit translationswissenschaftlichen Phänomenen und Theorien, die mithilfe literarischer Gestaltungsmittel vermittelt werden.
- Die meta-fiktionale Funktion, die fiktionale Schöpfungen umfasst, die das Ziel verfolgen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität durch den Einsatz von „fictitious translation“ als Gestaltungsmittel zu verwischen. In solchen Fällen wird dies verwirklicht, indem eigene fiktionale Werke als Übersetzungen von Werken, die von anderen Autor*innen verfasst wurden, präsentiert werden.

Der Ansatz von D’hulst (2010) der Herstellung narrativer und struktureller Bezugspunkte („narrative structural points of reference“) als Kategorisierungsmöglichkeit zur gezielten Differenzierung zwischen Werken, die konkretes translatorisches Handeln darstellen und Werken, die sich mit dem Übersetzen und Dolmetschen ausschließlich auf der erzählerischen Ebene auseinandersetzen, erscheint ebenfalls sinnvoll (zit. n. Kaindl 2014: 18).

3. Vorstellung des Analysemodells basierend auf dem Modell „Die Uhr der Figur“ (Eder 2014)

Dieses Kapitel dient der Vorstellung und Konkretisierung des Analysemodells, welches einer detaillierten Untersuchung der Figur²² *Dolmetscher*in* in Kriegsfilmern zugrunde gelegt wird. Um eine systematische Analyse der Darstellung von Dolmetscher*innen in fiktionalen Kriegsszenarien zu ermöglichen, wird im Rahmen dieser Arbeit ein Bezug zu „Die Uhr der Figur“, einem von Eder ausgearbeiteten Grundmodell zur Figurenuntersuchung anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit einem vordefinierten System von aus der Rezeption ableitbaren Kategorien und Verfahren, hergestellt (2014: 131). In diesem Zusammenhang unterscheidet Eder zwischen drei Arten von Figurenrezeptionen: die empirische, die intendierte und die ideale Rezeption (2014: 132f.). So liegt der Fokus der empirischen Rezeption auf der Auseinandersetzung der Zuschauer*innen mit einer Figur im Sinne dessen, wie diese von ihnen verstanden und erlebt wird, während mit der intendierten Rezeption die Absicht der Filmemacher*innen in Bezug auf die Wahrnehmung einer Figur vermittelt werden soll (Eder 2014: 132f.). Die ideale Rezeption umfasst wiederum das Gesamterlebnis der Figur, „wenn Filminformationen, Kommunikationsregeln, Autorintentionen und Zuschauerinteressen auf optimale Weise berücksichtigt würden“ (Eder 2014: 133).

Eders Grundmodell stützt sich auf wissenschaftlichen Erkenntnissen aus „einschlägigen Theorien der Philosophie, Film-, Literatur- und Kunstwissenschaft“ sowie der „psychologischen Modellierung der Figurenrezeption“ und seiner Auffassungen, die auf der Analyse des alltäglichen Diskurses über Figuren basieren und woraus sich allesamt ableiten lässt, dass sich Figuren anhand von vier Dimensionen analysieren lassen: als Artefakte, fiktive Wesen, Symbole und Symptome (2014: 141).

²² Eder argumentiert, dass die gängige Beschränkung der Definition von Figuren auf fiktive menschliche Personen unzureichend ist und das Verständnis von Figuren hemmt, da dieses auf einem Spektrum liegt, welches auch nicht menschenähnliche Konstrukte umfasst wie beispielsweise Götter oder Tiere (2014: 63). Ferner betont Eder, dass Figuren zwar existieren, sind jedoch „weder Zeichen im Text noch subjektive Vorstellungen im Kopf. Sie sind vielmehr abstrakte Gegenstände, die durch kommunikatives Handeln erschaffen werden und so zum Teil einer objektiven sozialen Wirklichkeit werden – ähnlich wie Zahlen, Gesetze, Theorien oder Geld“ (2014: 68f.).

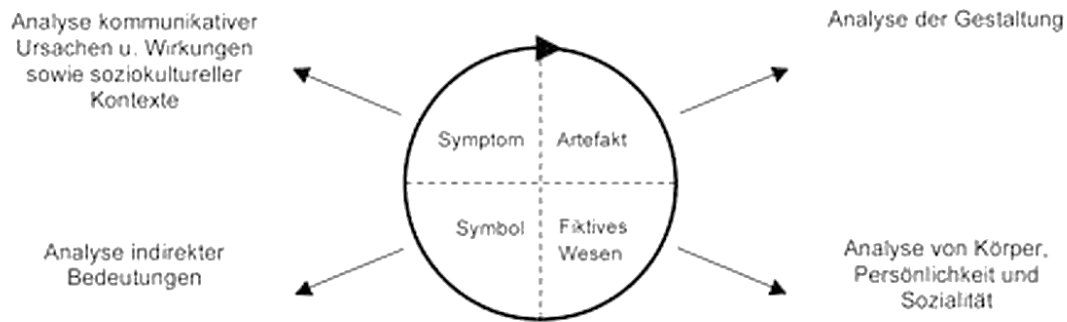


Abb. 1: Das Grundmodell: Die Uhr der Figur (Eder 2014: 141)

Ferner wurde das Uhrenmodell von Eder derartig konzipiert, dass daraus Aufschlüsse über die Rezeptionsprozesse gezogen werden können, wenn das Modell im Uhrzeigersinn gelesen wird:

1. Bevor Zuschauer eine Figur erkennen, nehmen sie deren audiovisuelle Darstellungen auf nicht-repräsentationale Weise wahr. Diese Ebene der basalen Wahrnehmung ist im Modell unter «Artefakt» erfasst, weil man sich zu ihrer Beschreibung auf die Darstellungsmittel beziehen kann, welche die vorbewussten Wahrnehmungseindrücke auslösen.
2. Auf der Basis ihrer Wahrnehmungen konstruieren die Zuschauer mentale Modelle der Figur; sie entwickeln Vorstellungen über eine Gestalt, die charakteristische Eigenschaften besitzt und Teil einer bestimmten Welt ist. Auf dieser Ebene untersucht man die Figur als fiktives Wesen.
3. Haben die Zuschauer Eigenschaften des fiktiven Wesens erfasst, können sie es als Zeichen begreifen, das über die fiktive Welt hinausweist und zur Vermittlung indirekter Bedeutungen, übergeordneter Themen und allgemeiner Aussagen beiträgt. Auf dieser Ebene untersucht man die Figur als Symbol. Die bisherigen Rezeptionsergebnisse lassen auf mögliche Ursachen und Wirkungen schließen, die die Figur in der Realität, vor allem in den kommunikativen Kontexten ihrer Produktion und Rezeption hat. Auf dieser Ebene untersucht man die Figur als Symptom.
4. Und schließlich können die Zuschauer über die Gestaltungsweise der Figur auf jeder der vorigen Ebenen reflektieren. Auf dieser Ebene untersucht man die Figur als Artefakt. (Eder 2014: 142)

Die aufgeführten Rezeptionsprozesse sind als tendenziell chronologisch aufeinander abgestimmte Dimensionen der Figurenanalyse zu betrachten, die eigenständig keine abgeschlossenen Zyklen bilden, sondern Teil eines sich wiederholenden Gesamtablaufs sind, was durch die kreisförmige Modellgestaltung zum Ausdruck gebracht wird und sich dadurch bekräftigen lässt, dass Zuschauer*innen im Laufe einer Filmvorführung ständig neuen Informationen ausgesetzt sind, die ihre Wahrnehmung und Vorstellung der Figur maßgeblich beeinflussen können (Eder 2014: 142). Es soll außerdem festgehalten werden, dass die einzelnen Ebenen und Aspekte der Figur nicht isoliert zu betrachten sind, sondern als Teile eines Konstruktes, die in wechselseitiger Wirkung stehen und Einflüsse auf einander wirken können und dennoch ist es nicht zwingend erforderlich jeder Dimension das gleiche Ausmaß an Bedeutung zuzuschreiben – viel

mehr wird empfohlen die Gewichtung einzelner Kategorien sowie ihre Anordnung an die gegenständliche Figur und das Analyseziel zu richten (Eder 2014: 142f.). Bezugnehmend auf die Ziele dieser Arbeit und die Flexibilität die Eders Modell der Figurenanalyse bietet, wird der Fokus der abschließenden Analyse primär auf der Darstellung der Figur *Dolmetscher*in* als fiktives Wesen sein, wobei auch die Einordnung der Figur im Kontext der Figurenkonstellation und Handlungsfunktionen sowie der Einsatz filmischer Darstellungsmittel als Aspekt aus der Artefakt-Dimension ebenfalls von Bedeutung sein werden²³. Im Folgenden werden die konkreten daraus ableitbaren Analysekatoren vorgestellt und erklärt.

3.1. Kriterien zur Untersuchung der Darstellung von fiktionalen Kriegsdolmetscher*innen als fiktive Wesen

Figuren entstehen als Resultat einer Zusammenwirkung zwischen der Figurenvorstellung – einer mentalen Repräsentation der Figur, die ein Konstrukt des Zusammenspiels zwischen den Filminformationen und den mentalen Voraussetzungen der Zuschauer*innen bildet (Eder 2014: 169) – und der Figurendarstellung²⁴, die Rezeptionsprozesse beeinflusst und der Aktivierung relevanter Figurenvorstellungen dient (Eder 2014: 75). Das Gesamtbild, welches die Zuschauer*innen von einer Figur haben, setzt sich demzufolge aus einer Menge unterschiedlicher Informationsquellen zusammen und ist während des Filmverlaufs einem ständigen Wandel ausgesetzt, bedingt durch die filmischen Figurendarstellungen, die von dem menschlichen Gehirn wahrgenommen und kategorisiert werden sowie affektive Reaktionen hervorbringen – diese sogenannte basale Wahrnehmung bildet somit nicht nur das Fundament der Figurenrezeption (Eder 2014: 101f.), sondern auch der im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten filmnarratologischen Figurenanalyse.

3.1.1. Analyse der physischen Eigenschaften

Dieser Abschnitt trägt der Analyse der Aspekte der Figurendarstellung bei, die gemäß Eder allesamt in die Gestaltung des Körperbilds einfließen: die „visuelle[n] Vorstellungen, die durch die Wahrnehmung der Filmbilder und ergänzende Assoziationen zustande kommen“ sowie Ton,

²³ Es ist die Ansicht der Autorin, dass die Analyse der fiktionalen Kriegsdolmetscher*innen als Symptom und Symbol mit Blick auf die konkreten Forschungsfragen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

²⁴ Die Definition der Figurendarstellung lässt nahelegen, dass sie sowohl als Informationsträger als auch Auslöser für Bilder, die eine Person von einer bestimmten Figur mental gespeichert hat, fungieren. Derartige Elemente der Figurendarstellung inkludieren beispielsweise „Bilder des Figurenkörpers, Dialoge über Charaktereigenschaften oder auch nur ein musikalisches Leitmotiv, das an die Figur erinnert“ (Eder 2014: 67).

Sprache und abstrakte Gedanken (2014: 248). Welches Körperbild den Zuschauer*innen vermittelt wird, hängt zum überwiegenden Teil von der Schauspieler*innen-Wahl²⁵ ab, die in der Folge repräsentativ für den Figurenkörper und -stimme sind (Eder 2014: 249). Die Vermittlung der Figurenkörper wird anhand der medialen Darstellung verwirklicht, die häufig voraussetzt, dass sich Zuschauer*innen aus einzelnen durch Kameraeinstellungen filmisch inszenierten Teilbildern das gesamte Körperbild der Figur erschließen, indem sie beispielsweise Nahaufnahmen von Gesichtern, Händen²⁶ und anderen Körperteilen mental zu einem Gesamtbild zusammensetzen (Eder 2014: 249). Eder argumentiert, dass der Figurenkörper als ein „mimetischer Gegenstand“ zu verstehen ist, der Reaktionen bei Zuschauer*innen auslöst und der freien Interpretation unterliegt: „Er ermöglicht oft das Erkennen der Figur und kann zum Auslöser von Empathie, zum Objekt des Begehrens, zum Gegenstand der Bewertung, zum Schlüssel der Persönlichkeit, zum sozialen Signal, zum symbolischen Element und zum Thementräger werden“ (2014: 251).

3.1.1.1. Äußere Erscheinung, Mimik und Gestik

Die äußere Erscheinung des Figurenkörpers erweist sich als äußerst differenziert, indem eine Reihe von Merkmalen einen Einfluss auf die äußere Darstellung einer Figur wirken können: von Körperform, Größe und Masse über Haut, Haare und Augen bis hin zu Deformationen (Eder 2014: 254). Eine genauso große Bedeutung tragen auch körpernahe Artefakte wie beispielsweise Tätowierungen, Bärte, Waffen, Kleidung oder Schminke, die die äußere Erscheinung maßgeblich verändern können und einen Informationsgehalt in Bezug auf den Beruf, die soziale Rolle und Status, aber auch die Persönlichkeit der Figur besitzen (Eder 2014: 255f.). Wichtig zu beachten ist, dass viele äußere Merkmale (zum Beispiel Körperform, Haarfarbe oder Kleidung) Stereotype und Vorurteile oder alltägliche Annahmen über die Figur aktivieren können, die die Figurenvorstellung mitgestalten (Eder 2014: 255f.).

In der Filmwissenschaft wurde das Gesicht als eines der wichtigsten kommunikativen Instrumente etabliert, um mimische Ausdrücke und Gefühlszustände nach außen zu vermitteln – der Einfluss des Gesichts auf die Wahrnehmung einer Figur ist so maßgeblich, dass Eder das Gesicht als „ein Spielfeld des Ausdrucks“ betitelt, das auch in der Form einer vermeintlichen

²⁵ In dieser Hinsicht wird dem Star Image eine besondere Bedeutung beigemessen, da die damit verbundenen Vorstellungen ebenfalls in das Figurenbild einfließen, womit sich „ein Anschein von Wirklichkeitsnähe und Authentizität auf die Figur übertragen“ lässt (Eder 2014: 338).

²⁶ Hände eignet sich als Informationsträger im Sinne dessen, dass sie Zuschauer*innen erlauben sich Vermutungen über das Alter und das Geschlecht sowie über die gesellschaftliche Stellung (Arbeiterhände im Vergleich zu Händen der Adeligen) zu bilden (Eder 2014: 249).

Ausdruckslosigkeit unterschiedliche, nicht stark ausgeprägte Nuancen der minimischen Kommunikation (beispielsweise Emotionslosigkeit oder das Bemühen der Figur, Gefühle zu verbergen) an die Zuschauer*innen transportiert werden (Eder 2014: 258). Argyle teilt diese Auffassung, indem er argumentiert, dass die Forschung zur Dekodierung emotionaler Signale verdeutlicht hat, dass das Gesicht das wichtigste Kanal zur Kommunikation von Gefühlen ist – gefolgt von dem Körper und der Stimmlage – und betont außerdem, dass gestellte Gesichtsausdrücke in der Regel leichter zu dekodieren sind als natürliche (1990: 77).

The skin reflects physiological states directly (red for anger, white for fear); the opening of the mouth reflects aggressive intentions but also sexual ones by showing the tongue. Smiling has a more complex origin. Opening the eyes and raising the eyebrows gives better vision, while half-closing and lowering protects. (Argyle 1990: 77)

Darauf anknüpfend ließe sich die Qualität und das Ausmaß der schauspielerischen Leistung hervorheben. Die körpersprachlichen Ausdrücke von Absichten, Gefühlen oder Gedanken lassen sich von Zuschauer*innen anhand ihres alltagspsychologischen Wissens und ihrem Verständnis von konventionellen damit assoziierten Zeichenrepertoires identifizieren, kategorisieren und daraus resultierend nachvollziehen beziehungsweise nachempfinden, weswegen die schauspielerische Performanz umso bedeutender ist, um solche Nuancen adäquat den Zuschauer*innen gegenüber zu vermitteln (vgl. Eder 2014: 340f.). Eder differenziert in dieser Hinsicht zwischen dem darstellerischen Überspielen und Unterspielen:

Beim darstellerischen *Überspielen* wird dieses lebensweltliche Ausdrucksverhalten jedoch übertrieben, verdeutlicht und gesteigert, etwa durch Posen oder hyperexpressive Grimassen, um es leichter verständlich zu machen, um Komik zu erzeugen, um die Figur zu kommentieren oder zu karikieren. Beim *Unterspielen* wird das Ausdrucksverhalten im Verhältnis zum Alltag dagegen reduziert, um sich den Bedingungen des Mediums anzupassen, die Figur interessanter zu gestalten oder die Zuschauer zur Empathie aufzufordern. (Eder 2014: 341)

Weitere Informationsträger mithilfe derer Zuschauer*innen wichtige Aufschlüsse über die Figur und ihre Positionierung in Relation zu anderen Charakteren ziehen können, inkludieren das Raumverhalten, die Körperhaltung und die Gestik. Gesten lassen sich am besten als nonverbale Bewegungen, die die verbale Kommunikation unterstützen oder bekräftigen, beschreiben und werden häufig eingesetzt, wenn verbale Äußerungen nicht möglich oder unerwünscht sind (vgl. Argyle 1990: 191-197). Sie erhöhen die Aussagekraft und den Informationsgehalt einer Äußerung – vor allem in Bezug auf Formen, physischen Objekte oder räumliche Beziehungen – (Argyle 1990: 195), sind jedoch auch Träger emotionaler Botschaften, die in erster Linie die Absicht verfolgen verborgen zu bleiben und sich als Selbstberührungen manifestieren. Diese

werden hauptsächlich mit negativen Gefühlen in Verbindung gebracht (Feindseligkeit, Mistrauen, Angst, Scham und dergleichen), können jedoch auch Indikatoren für eine bestehende Anziehungskraft zwischen zwei Personen sein (Argyle 1990: 197ff.).

3.1.2. Die Darstellung der Sozialität in Filmen

Das Konzept der Sozialität wird in Filmen in Form eines komplexen Netzwerkes aus sozialen Handlungen und Interaktionen, angetrieben durch bestimmte Interessen und Motive der Figuren, dargestellt, woraus sich unterschiedliche Figurenkonstellationen und Positionierungen innerhalb einer vorbestehenden Sozialstruktur²⁷ ableiten lassen und weswegen sich die Sozialität nicht nur gut zur Analyse der sozialen Eigenschaften und des Innenlebens der Figur eignet, sondern auch der zwischenmenschlichen Machtverhältnisse, der Status- und Positionshierarchien sowie der Rollenzuweisung (vgl. Eder 2014: 271ff.).

Wie im ersten Kapitel bereits etabliert wurde, sind Kriegs- und Krisendolmetscher*innen nicht selten Teil hochkomplexer überindividueller Systeme und Hierarchien innerhalb derer eine asymmetrische Machtverteilung zu verzeichnen ist, weswegen auch die Darstellung der Figur *Dolmetscher*in* auf diese Aspekte untersucht werden muss. Im Zuge dessen soll zuerst analysiert werden, ob den Dolmetscher*innen eine spezifische Gruppenzugehörigkeit²⁸ attribuiert wird, da daraus ersichtlich werden kann, welche Rollenzuschreibung und konsequenterweise welche Verhaltenserwartungen an die Dolmetscher*innen gesetzt werden, welche soziale Position sie innerhalb der Gruppenshierarchie einnehmen und welcher Status – und darauf aufbauend welche Anerkennung und Machtdynamik – ihnen zugeschrieben wird (vgl. Eder 2014: 274f.).

3.1.2.1. Rollendarstellung und -aufteilung

Die Rolle, die eine Figur innehat, gibt vor, welche Funktionen diese Figur ausübt, innerhalb welchen Handlungsspielraums sie sich bewegt und wie die Beziehungsgestaltung abläuft (Eder

²⁷ Der Begriff *Sozialstruktur* lässt sich als eine Struktur beschreiben, die auf soziales Handeln beziehungsweise soziales Gebilde bezogen ist, wobei *Struktur* im Allgemeinen dann Anwendung findet, wenn „eine Mehrzahl von Einheiten in einer nicht zufälligen Weise angeordnet [beziehungsweise] miteinander verbunden ist“ und wenn es darum geht Regelmäßigkeiten oder Muster zu erkennen (Glatzer 2014: 475).

²⁸ Gruppen setzen sich aus mehreren Personen zusammen und zeichnen sich im Wesentlichen dadurch aus, dass die eigene Handlung durch die Bewertung anderer Gruppenmitglieder beeinflusst wird (Witte 2014: 158). Innerhalb einer Gruppe sind Beziehungsstrukturen sowie Bindungskräfte, die zu der Entwicklung einer gewissen Abhängigkeit der individuellen Mitglieder von der Gesamtgruppe führen, feststellbar (Witte 2014: 158f.).

2014: 275). Da Figuren in der Regel mehrere Rollen übernehmen, kann dies in der Entstehung von Rollenkonflikten resultieren:

Filme etablieren durch ihre Figurenkonstellation größere Beziehungsgefüge (Episodenfilm) oder kleinere (Kammerspiel); ihre Figuren besitzen darin unterschiedliche (Status-) Positionen und Rollen, haben unterschiedlich komplexe Rollensätze (mehrdimensionale Hauptfiguren gegenüber eindimensionalen Nebenfiguren) und durchleben unterschiedlich starke Rollenkonflikte. (Eder 2014: 275)

Die im ersten Kapitel vorgestellte Definition des Terminus *Rolle* verdeutlichen die Komplexität des Begriffs. Dieses von Menschen historisch-gesellschaftlich geschaffene Konstrukt beruht auf der Annahme, dass es in der Sozialstruktur verankert ist und ist somit weder von einem einzelnen Individuum abhängig noch ist es ein statisches Konstrukt (Griese 2014: 411). Die Herausforderung in der Analyse der Rollenzuschreibung – ob aus sozialer oder beruflicher Sicht – besteht somit darin die im Film dargestellte Sozialstruktur sowie die darin integrierte Figur *Dolmetscher*in* zu identifizieren und anhand der Selbst- oder Fremdcharakterisierung sowie der Alltagspsychologie auf die entsprechende Einstufung der Rollenzugehörigkeit und Erwartungen zu schließen.

Im Gegensatz dazu lassen sich dramaturgische Funktionen beziehungsweise Handlungsrollen deutlich besser systematisch untersuchen. Eine Figur kann laut Eder (2014: 484f.) eine Reihe von dramaturgischen Funktionen übernehmen und erfüllen:

- Die diegetische und Handlungs-Funktion dient der Etablierung der fiktiven Welt und soll der Entwicklung des Handlungsablaufs beziehungsweise der Geschichte beitragen.
- Die Realismusfunktion stellt eine Brücke zwischen der fiktiven Welt und der Realität her.
- Eine Figur übernimmt eine intertextuelle Funktion, „wenn sie Medienkonventionen, z.B. Genres, entspricht oder Bezüge zu anderen Medienangeboten herstellt“ (Eder 2014: 485). Sollte das Ziel ein Product Placement sein und sollte die Figur dazu beitragen, übernimmt sie wiederum eine transtextuelle Funktion.
- Wird eine Figur beispielsweise als Schauobjekt vorgeführt, übernimmt sie eine ästhetische Funktion.
- Als Trägerin der Emotionalisierungsfunktion verfolgt die Figur hingegen das Ziel Emotionen bei den Zuschauer*innen hervorzurufen.
- Die Informationsfunktion setzt voraus, dass die Figur Informationen vermitteln kann, die es den Zuschauer*innen ermöglichen die fiktive Welt besser zu verstehen.

- Falls sie jedoch die Trägerin übergreifender Aussagen oder Themen ist, so hat die Figur eine Bedeutungsfunktion.
- Genauso kann eine Figur auch zur Parallelisierung und Kontrastierung²⁹ anderer Charaktere beitragen.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Spielfilme das Ziel haben eine Geschichte zu erzählen, argumentiert Eder (2014: 485), dass die Handlungsfunktion der Figuren von besonderer Relevanz ist und stellt eine Heuristik vor, die eine präzise Analyse der Figurenkonstellation sowie der darin positionierten individuellen Handlungsrolle der Figuren ermöglicht.

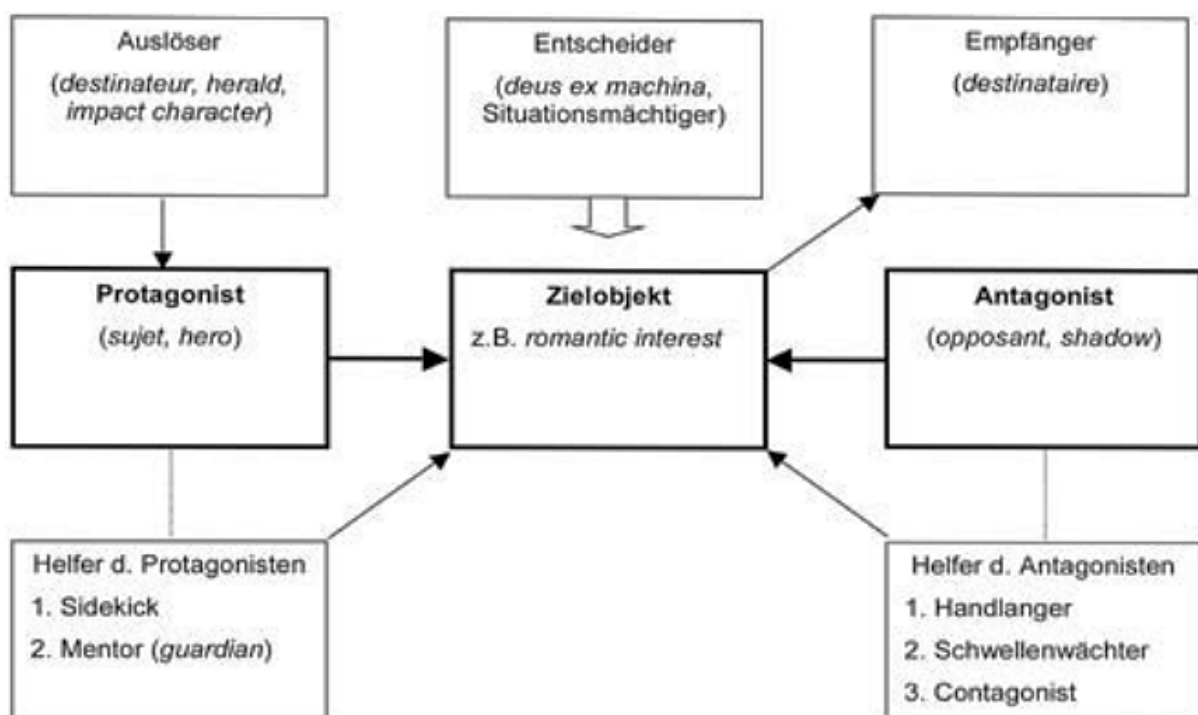


Abb. 2: Mögliche Handlungsrollen innerhalb der Figurenkonstellation (Eder 2014: 493)

Die Auseinandersetzung mit Eders Modell der Darstellung der Handlungsrollen innerhalb der Figurenkonstellation macht deutlich, dass die Protagonisten-Rolle³⁰ – der Handelnde, der aus einem bestimmten Motiv ein Ziel verfolgt und die Geschichte vorantreibt –, die Antagonisten-Rolle – das Gegenstück zur Protagonisten-Rolle, das sowohl als gegnerische Figuren als auch immaterielle Konzepte wie beispielsweise persönliche Schwäche oder natürliche Hindernisse

²⁹ Der Vergleich von Figuren, um auf Parallelen oder Kontraste in Bezug auf ihre individuelle Darstellung zu schließen, kann sowohl anhand körperlicher (äußere Erscheinungsmerkmale) und mentaler (Charaktereigenschaften, Motive und dergleichen) als auch sozialer Eigenschaften (Status- und Machtpositionen) erfolgen (Eder 2014: 475).

³⁰ Die Protagonisten-Rolle ist hierbei die einzige funktionale Rolle, die für die Figurenkonstellation als absolut notwendig und somit als Minimalbesetzung einzustufen ist, da Spielfilme aufgrund ihres geschichtenerzählerischen Charakters zumindest eine intentional handelnde Figur voraussetzen (Eder 2014: 495).

vorkommen können – und die Zielobjekt-Rolle – die häufig von anderen Figuren³¹ besetzt wird, wobei es sich hierbei auch um unbelebte Objekte handeln kann – die drei Kernrollen sind, die das Wesen des Modells ausmachen (2014: 492f.).

Die Aufteilung der Helfer-Rolle³² in Mentor und Sidekick beruht auf der ungleichen Machtverteilung zur Protagonisten-Rolle. Während die Mentor*innen den Protagonist*innen in gewisser Hinsicht überlegen sind und hauptsächlich eine Beschützer- und Beraterfunktion einnehmen, sind Sidekicks den Protagonist*innen unterlegen, stehen jedoch mitten im Geschehen, leisten praktische Hilfe und zeichnen sich durch ihre Loyalität aus (Eder 2014: 493). Das gegnerische Äquivalent zum Sidekick stellt die Handlanger-Figur dar, während die Schwellenwächter*innen auch unabhängig von den Antagonist*innen agieren und eigenständig als Hindernisse fungieren können (Eder 2014: 493f.). Die Contagonist-Figuren sind hingegen Verführer*innen oder Skeptiker*innen, die das Ziel verfolgen die Protagonist*innen abzulenken und ihre „Kräfte und Lösungsversuche an andere, oft mentale Widerstände“ zu binden (Eder 2014: 494).

Die letzten drei Handlungsrollen setzen sich gemäß Eders Heuristik aus der Auslöser-Rolle, die als externer Antrieb für das Handeln der Protagonist*innen fungiert (beispielsweise durch das Überbringen einer Nachricht), der Empfänger-Rolle, die in einer direkten Relation zu den Motiven der Protagonist*innen steht und davon betroffen ist oder davon profitiert und der Entscheider-Rolle, die eine übermächtige Instanz darstellt und die über genug Einfluss verfügt, um die Handlung maßgeblich zu prägen, zusammen (2014: 494).

In den zusammenfassenden Worten von Mikos, lässt sich die Bedeutung der Handlungsrollen sowie ihr Zusammenwirken mit anderen Darstellungskomponenten eines Figurenbildes folgendermaßen beschreiben:

In den Handlungsrollen vereinen sich Statusposition, individuelle Charaktermerkmale sowie die auf die Handlung bezogene Biografie der Protagonist*innen. Über diese Handlungsrollen wird sowohl die emotionale Nähe als auch die kognitive Repräsentation von erfahrungsbezogenen Handlungsmustern in der Rezeption generiert. Zugleich sind alle Funktions- und Handlungsrollen im Fernsehen in doppelter Weise konstituiert: Sie stehen einerseits in Bezug zu

³¹ Ein klassisches Beispiel für Charaktere, die als Liebesfiguren der Protagonist*innen fungieren und in diesem Sinne die Zielobjekt-Rolle übernehmen, sind die sogenannten „romance characters“, die sich als „object of your protagonist’s romantic/sexual desire, the active romantic pursuit – the prize, if you like, at the end of the journey“ definieren lassen (Frensham 2010: 84).

³² Die Essenz der Helfer-Rolle besteht in ihrer unterstützenden Funktion. Sie sind aus diesem Grund nicht unerlässlich für das Erreichen oder Verhindern der Ziele der Protagonist*innen und genießen weniger Aufmerksamkeit als Prot- und Antagonisten*innen – „Ihr eigenes Ziel besteht oft vor allem in der Hilfe selbst“ (Eder 2014: 493).

Funktion und Handlung, aber andererseits auch in Bezug zur Person, die sie ausfüllt. (Mikos 2023: 202f.)

3.1.2.2. Statuspositionen

In der Rollentheorie wird *Status* als ein Unterbegriff des Terminus *Rolle* verstanden (Griese 2014: 414). Diese Auffassung lässt nahelegen, dass Status in einer Korrelation zur Rollen- und Positionszuweisung steht – wobei der Begriff *Status* häufig synonym mit dem Begriff soziale *Position* verwendet wird (Rössel 2014: 517). Die Charakterisierung des Status als Stellung von Personen innerhalb einer Ungleichheitsdimension setzt voraus, dass eine ungleiche Rechte- und Ressourcenverteilung erfolgen muss (vgl. Rössel 2014: 517), weswegen hierbei vorgeschlagen wird diese Faktoren als Indizien für die soziale Position beziehungsweise den Status einer Figur im Spielfilm zu verstehen. Da Statusunterschiede häufig nonverbal deutlich gemacht werden, wird auch die Analyse der Körperhaltung, der Mimik und Gestik sowie anderer äußerer Darstellungsformen von Figuren relevant sein. Die Figurendynamik basierend auf der bereits aufgestellten Aufteilung der zentralen Handlungsrollen sowie der Konfliktkonstellation könnte sich ebenfalls als hilfreich erweisen – insbesondere unter der Annahme, dass Status mit einem höheren Ausmaß an Aufmerksamkeit³³, mehr Entscheidungsfreiheit und einem höheren Einfluss auf die Handlung einhergeht.

3.1.2.3. Machtverteilung

Unter Berücksichtigung der bereits aufgeführten Tatsache, dass Protagonist*innen die primären Handlungsträger*innen sind, lässt sich argumentieren, dass Macht in Filmen von der Figurenkonstellation abhängig ist. So hat die Protagonisten-Rolle beispielsweise mehr Macht als die Sidekick-Rolle (vgl. Eder 2014: 493). Im Rahmen dieser Arbeit wird ein Versuch unternommen Macht als ein Zusammenspiel unterschiedlicher filmischer Gestaltungselemente zu analysieren und darauf basierend auf die Unterschiede in der Machtdynamik zwischen der Figur *Dolmetscher*in* und anderen Figuren schließen zu können.

³³ Der Vergleich der Figuren kann anhand einer Eingliederung in die sogenannte Aufmerksamkeitshierarchie erfolgen, die darüber entscheidet, wie viel Aufmerksamkeit einer Figur verliehen wird – was wiederum von unterschiedlichen Faktoren abhängen kann (Leinwandpräsenz, Star Image und -Status der Schauspieler*innen, Handlungsbeteiligung und dergleichen) (Eder 2014: 468f.). Eine Figur, die an der Spitze der Aufmerksamkeitshierarchie steht oder eine dominante Stellung innerhalb dieser einnimmt, ist als die *Hauptfigur* bekannt, die sich nicht zwingendermaßen mit der Protagonisten- oder Helden-Rolle decken muss, da die erstere durch ihre Handlungsfunktion, die sie zum „Motor in der Kausalkette der Handlung“ macht, definiert wird und die letztere mit „überdurchschnittlichen Fähigkeiten und Tugenden“ assoziiert und als das „moralische Zentrum des Films“ identifiziert wird – Eigenschaften, die in den meisten Fällen der Protagonisten-Rolle zugeschrieben werden (Eder 2014: 470f.).

In Filmen werden unterschiedliche Konfliktkonstellationen dargestellt. So steht in Ein-Protagonisten-Filmen eine einzelne Protagonisten-Figur im Zentrum der Handlung, die typischerweise von Nebenfiguren daran unterstützt wird, die Geschichte voranzutreiben (Eder 2014: 496). Es sind jedoch auch Protagonistenkonstellationen bestehend aus zwei oder mehreren Protagonist*innen nicht unüblich – egal, ob diese Protagonist*innen ein gemeinsames Ziel haben, das sie gemeinsam erreichen wollen oder die Protagonist*innen eigene unabhängige Handlungsstränge mit unterschiedlichen Zielen verfolgen, die womöglich im Widerspruch zueinander stehen (Eder 2014: 497). Genauso lassen sich auch Konstellationen mit einer unterschiedlichen Anzahl an Antagonist*innen feststellen, wobei die am weitesten verbreitete Konstellation weiterhin das Gegenüberstehen einer Protagonisten-Figur und einer oder mehreren Antagonist*innen vorsieht (Eder 2014: 499). Die Analyse der übergreifenden Konfliktkonstellationen vertieft nicht nur das Verständnis von den wichtigsten Sozialbeziehungen zwischen den einzelnen Figuren, sondern auch von den vorherrschenden Machtverhältnissen, die zur Untersuchung sozialer Interaktionen, zwischenmenschlicher Beziehungen sowie des allgemeinen Sozialverhaltens einer Figur eine wesentliche Rolle spielen (Eder 2014: 498-502). In diesem Sinne ist es das Ziel dieser Arbeit herauszufinden, wie die Figur *Dolmetscher*in* innerhalb der Figurenkonstellation integriert ist, ob und wie viel Macht sie daraus resultierend besitzt und ob und in welcher Hinsicht sie andere Figuren durch physische, mentale oder soziale Mittel beeinflussen kann beziehungsweise von ihnen beeinflusst wird (vgl. Eder 2014: 502).

Genauso aussagefähig ist auch die Körperhaltung, deren Veränderung als eine erweiterte Form der Gestik betrachtet werden kann, bestehend aus langsameren und größeren Körperbewegungen (Argyle 1990: 213). Ähnlich wie in der Tierwelt lässt auch die Körperhaltung der Menschen auf zwischenmenschliche Beziehungen schließen und indiziert Dominanz, Unterwürfigkeit oder statusbedingte Unterschiede (Argyle 1990: 203).

In adult humans, dominance and status are shown by drawing up to full height, expanding the chest, hands on hips, expansive gestures - all ways of increasing apparent size – while submission is shown by lowering the head, shrinking, and bowing. [...] The relaxed postural style is used towards others of lower status, more to females than males, to a person of the opposite sex more than to a person of the same sex. [...] The head is raised more when talking to a person of higher status. A less relaxed posture is adopted by males towards other males who are disliked. (Argyle 1990: 208)

Eine entspannte Körperhaltung steht somit in direkter Korrelation zur Dominanz und dem Stellwert der Kommunikationspartner*innen³⁴, die sich auch anhand des Raumverhaltens einer Figur analysieren lassen können: „Hinwendung zu bestimmten Gegenständen, Territorialverhalten und insbesondere die Proxemik, das Näheverhalten zu anderen Personen durch Zu- oder Abwendung, Schaffen von Nähe oder Distanz, Ausschluss und Miteinbeziehen“ (Eder 2014: 260). Hübler argumentiert, dass Personen, die Berührungen initiieren und darum bemüht sind Nähe zu ihren Kommunikationspartner*innen herzustellen, typischerweise mit mehr Macht und einem höheren Status assoziiert werden (2001: 52f.). Aus diesem Grund eignet sich das Raumverhalten als gutes Kriterium zur Analyse interpersonaler Beziehungen, der Machtdynamik und der Statusverteilung zwischen den Figuren. So lässt sich typischerweise eine niedrigere räumliche Distanz zwischen Figuren beobachten, die miteinander vertraut sind, die eine ähnliche Rangordnung oder soziale Stellung haben oder die Ähnlichkeiten in Bezug auf Gruppenzugehörigkeit (Ethnie, Nationalität und dergleichen) oder sonstige Aspekte aufweisen (Argyle 1990: 172f.). In Bezug auf die Machtverteilung und Dominanz ist es von besonderer Bedeutung zu analysieren, wie sich die Figur im Raum bewegt.

A person communicates dominance or high status by occupying one of the most important seats, e.g. in the front row or at the high table, or by occupying positions associated with high status roles, e.g. the head of the table, the pulpit, or sitting behind his desk rather than coming round the front of it to meet someone, or by having a larger territory, a large desk, etc. [...] Dominance is expressed by freedom of movement. A high-status person is able to start and stop encounters, and to choose degrees of proximity with greater freedom than low status people can. (Argyle 1990: 176)

3.2. Die filmischen Darstellungsmittel

Wie in der Einleitung erläutert, ergibt sich die Filmsprache und die Bedeutung der im Film beinhalteten Zeichen aus der Kombination mehrerer Faktoren. Alle Einzelteile des Films, die zusammen eine Botschaft vermitteln sollen, tragen zur Aussagekraft der schauspielerischen Darstellung bei. Manche dieser Faktoren wie zum Beispiel die Bildkomposition, der Filmdialog, die Filmfiguren, deren Erscheinung und Körpersprache sind für die Zuschauer*innen ersichtlich, manche wiederum nicht. Die folgenden Abschnitte werden sich mit den narrativen Ebenen des Films auseinandersetzen, derer sich die Mehrheit der Zuschauer*innen nicht bewusst ist.

³⁴ Einige der wichtigsten Experimente zur Korrelation zwischen Dominanz und einer entspannten Körperhaltung wurden von Mehrabian (1969) vorgenommen, die darüber hinaus auch einen Zusammenhang zwischen dem Statusunterschied sowie der Distanz zwischen den Kommunikationspartner*innen und der Intensität des Blickkontakts feststellen konnten.

3.2.1. Kamera und Kameraeinstellung

Die Kamera zählt zu den wichtigsten und einflussreichsten narrativen Elementen des Films. Durch die Kamera wird entschieden, welche Inhalte gezeigt werden sollen und was im Verborgenen bleiben soll. Sie ist ein entscheidendes Instrument für die Gestaltung der filmischen Bildkomposition. Mithilfe der Kamera wird nicht nur Distanz und Nähe zum Publikum geschaffen, sondern auch diktiert, welche Ereignisse bildlich in den Vordergrund rücken sollten, sodass die Aufmerksamkeit von anderen Szenen abgelenkt wird: „der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist“ (Hickethier 2007: 54). Doch die Einstellungsgrößen, Filmsequenzen und Kameraperspektive bestimmen weitaus mehr als was gezeigt gehört. So bestimmen sie auch die Emotionen des Publikums und haben einen großen Einfluss darauf, wie Zuschauer*innen die Filmfiguren und die -handlung wahrnehmen.

Die Einstellung ist die kleinste Einheit des Films und stellt die Abfolge von Bildern dar, „die von der Kamera zwischen dem Öffnen und dem Schließen des Verschlusses aufgenommen werden“ und kann nach unterschiedlichen Gesichtspunkten bestimmt werden: „insbesondere nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und Objektbewegung sowie den Achsenverhältnissen“ (Faulstich 2013: 117). Grundsätzlich ist zwischen acht Einstellungsgrößen zu unterscheiden, wobei unter dem Begriff Einstellungsgröße die Größe des Ausschnitts des Objekts, welches in der Einstellung gezeigt wird, zu verstehen ist. Es ist erwähnenswert, dass in manchen Handbüchern von weniger Einstellungsgrößen gesprochen wird: von sieben, fünf oder sogar drei. Ungeachtet dessen, argumentiert Faulstich, dass sich das Arbeitsprinzip nach den individuellen Anforderungen des Films richten und denen angemessen sein sollte:

Bei einem Film, der überwiegend im Freien spielt und große räumliche Dimensionen thematisiert, sollten die größeren Einstellungsgrößen stärker ausdifferenziert werden; bei Filmen dagegen, die hauptsächlich in Innenräumen spielen, kann es Sinn machen, stärker die kleineren Einstellungsgrößen zu unterscheiden. (Faulstich 2013: 117)

Faulstich macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass sich die Einstellungsgröße innerhalb der Einstellung verändern kann, so zum Beispiel, wenn sich das Objekt der Kamera nähert, weswegen dem besondere Aufmerksamkeit gewidmet gehört (2013: 118). Im Weiteren betont er, dass man eine Einstellungsgröße als pragmatisch erachten kann, wenn sie mindestens eine Sekunde lang gegeben ist (Faulstich 2013: 119).

Tatsächlich hat die Kameraeinstellung einen enormen Einfluss auf die menschliche Wahrnehmung des Films. Laut Kamp & Rüssel (1998: 13) stellt die Kameraeinstellung den

„Zeitraum von einem Schnitt zum nächsten“ dar, womit man auf den Charakter des Films schließen kann. Demzufolge deutet eine hohe Schnittfrequenz auf ein hohes Erzähltempo, während eine niedrige Schnittanzahl ein Zeichen für ein langsames Erzähltempo ist (Kamp & Rüsel 1998: 13). Genauso bedeutsam ist auch der Einfluss der Kameraeinstellung auf die Verständlichkeit der Handlung, denn wie Mikos klarstellt, werden mit der Kameraeinstellung

auch Nähe und Distanz zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm geregelt. Darüber hinaus kann die Dynamik des Geschehens gesteigert und die Bedeutung der Dinge, die im Bild zu sehen sind, hervorgehoben oder zurückgedrängt werden. Vor allem aber organisiert die Kamera den Bildraum und die Sicht auf ihn. (Mikos 2008: 194)

Bezugnehmend auf Mikos' Erläuterung – insbesondere auf die Tatsache, dass die Kamera für die Organisation des Bildraums zuständig ist – sollen im Folgenden die acht Einstellungsgrößen nach Faulstich, die am Normalfall eines Menschen im Raum skaliert sind, als Grundlage für die Filmanalyse im empirischen Teil dieser Arbeit dienen:

Die Detailaufnahme³⁵ („extreme close-up“) zeigt z. B. die Nase im Gesicht.

Die Großaufnahme („close-up“) zeigt das ganze Gesicht.

Die Nahaufnahme³⁶ („close shot“) zeigt den Kopf und den Oberkörper eines Menschen bis zur Gürtellinie.

Die Amerikanische Einstellung („medium shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt.

Die Halbnahaufnahme („full shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen.

Die Halbtotale („medium long shot“) zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten.

Die Totale³⁷ („long shot“) zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen.

Die Weitaufnahme³⁸ („extreme long shot“) schließlich zeigt z.B. eine weit ausgedehnte Landschaft im Western oder eine Galaxie im Science-Fiction-Film. (Faulstich 2013: 119ff.)

Diese acht Einstellungsgrößen lassen sich nach Faulstich (2013: 122f.) in kleinere - die Detail-, Groß-, Nah- und Amerikanische Einstellung umfassen - und in größere Einstellungsgrößen - zu denen Halbnahaufnahme, Halbtotale, Totale und Weitaufnahme dazugehören - einteilen. Sie regeln außerdem das Verhältnis der Zuschauer*innen zu den auf der Leinwand inszenierten Handlungen und Figuren: „Während der distanzierte Blick aus der Halbtotale oder der Totalen

³⁵ Die Detailaufnahme kann auch dazu eingesetzt werden, um für die Handlung bedeutsame Objekte zu inszenieren und hat aus narrativer Sicht eine duale Funktion: „Mit solchen Aufnahmen werden sowohl Begründungen für nachfolgende Handlungen oder Aktionen geliefert als auch rückwirkend Handlungen erklärt“ (Mikos 2023: 237).

³⁶ Die Nahaufnahme beziehungsweise -einstellung bietet eine gute Möglichkeit sich mit der Mimik und Gestik der Figuren vertraut zu machen, ermöglicht jedoch im Gegensatz zur Großaufnahme zwar einen diesbezüglich niedrigeren Detaillierungsgrad, aber dafür den Vergleich der Reaktionen unterschiedlicher in der Szene handelnder Figuren und die daraus ableitbare Wechselwirkung (vgl. Mikos 2023: 236f.).

³⁷ Die Totale dient in der Regel dazu den Handlungsort zu verdeutlichen, um anschließend anhand dessen Beschaffenheit bestimmte Erwartungen bei den Zuschauer*innen zu wecken (Mikos 2023: 235).

³⁸ Diese Einstellung ist in der Fachliteratur auch als Weit-, Panorama oder Super-Totale bekannt und fungiert in erster Linie darin, um „in unendliche Weite der Landschaft zu verdeutlichen, in die sich der Held oder die Heldin aufmachen“, wobei die Einstellung es nicht möglich macht die darin dargestellten Figuren detailliert zu erkennen (Mikos 2023: 234).

es gestattet, sich das Geschehen im Überblick zu vergegenwärtigen, binden Nah-, Groß- und Detailaufnahmen die Zuschauer*innen emotional an das Geschehen“ (Mikos 2023: 247).

3.2.2. Einstellungsperspektiven

Die Bildperspektive spielt eine genauso große Rolle wie die Bild- beziehungsweise Einstellungsgröße und ist als erzählerisches Mittel und Element der Filmsprache, wie sie in den früheren Abschnitten definiert wurde, unabdingbar. Die Skalierung der Einstellungsperspektiven erfolgt nach Faulstich in fünf Kategorien:

Die extreme Untersicht oder Froschperspektive („extreme low camera“) zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen.

Die Bauchsicht („low shot“) zeigt das Objekt aus leichter Untersicht.

Die Normalsicht³⁹ („normal camera height“) zeigt das Objekt in Augenhöhe.

Die Aufsicht („high shot“) zeigt das Objekt leicht von oben.

Und die extreme Aufsicht oder Vogelperspektive („extreme high shot“) zeigt das Objekt senkrecht von oben. (Faulstich 2013: 123)

Die Einstellungsperspektiven dienen zur Darstellung von Machtverhältnissen zwischen den Filmfiguren und sind besonders sinnvoll einzusetzen, wenn dem Publikum vermittelt werden sollte, dass es zu einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse kommt. So wird die Untersicht in Filmen verwendet, um das Objekt als übermächtig und bedrohlich darzustellen, während das Gegenteil bei der Aufsicht der Fall ist, aus derer Sicht das Publikum auf das Objekt herabsieht und der Eindruck erweckt wird, dass eine ehemals bestehende Bedrohung minimiert und abgewehrt wurde (vgl. Faulstich 2013: 125). Einstellungsperspektiven verfolgen häufig das Ziel den Zuschauer*innen narratives Wissen zu vermitteln (Darstellung unterschiedlicher Machtdynamiken zwischen den Figuren, Darstellung eines Größenunterschiedes oder als filmisches Mittel, um auf Dinge oder Figuren hinzuweisen, die handlungsbezogen von großer Bedeutung sind), bauen jedoch auch auf dem Weltwissen und dem Wissen der Zuschauer*innen über Einstellungsperspektiven als filmgestalterische Mittel auf, um wichtige Informationen über den Handlungsort (beispielsweise damit verbundene Erwartungen und Konnotationen) weiterzugeben (vgl. Mikos 2023: 240f.). Ferner hält Mikos fest, dass der primäre Zweck der Kameraperspektiven in der Darstellung des Kamerastandpunktes gegenüber dem Geschehen liegt im Gegensatz zu den Einstellungsgrößen, die für Schaffung von Nähe und Distanz zum

³⁹ Die Normalsicht „entspricht der Position, in der sich zwei Personen im Dialog gegenüberstehen“ und vermittelt den Zuschauer*innen das Gefühl, dass sie sich als Beobachter*innen „auf gleicher Höhe“ befinden (Mikos 2023: 241).

Dargestellten verantwortlich sind (vgl. Mikos 2008: 199f.). Kamp & Rüssel verleihen dem Verhältnis zwischen Einstellungsgröße und Kamerastandpunkt regelrecht einen symbiotischen Charakter:

Die Kamera gibt uns vor, was und vor allem wie wir zu sehen haben. Im Gegensatz zum Theater haben wir beim Film keine Möglichkeit, unsere eigene Perspektive zu wählen. Einstellungsgröße und Kamerastandpunkt bilden eine untrennbare Einheit, legen unseren Blick fest und stellen somit die unmittelbarste physische und psychische Verbindung zwischen den dargestellten Personen oder Objekten und dem Publikum her. (Kamp & Rüssel 1998: 19)

Darüber hinaus werden Einstellungsperspektiven auch zur Charakterisierung von Figuren eingesetzt, „wobei ein Perspektivenwechsel etwa Personenkonstellationen sichtbar macht oder auch einen charakterlichen Wandel indizieren kann“ (Faulstich 2013: 125). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Einstellungsperspektiven nicht nur zur Darstellung unterschiedlicher Machtverhältnisse zwischen den Figuren eingesetzt werden, sondern auch als Mittel anhand dessen sich das Publikum mit den Figuren, ihrer Motivation und Gedankenwelt vertraut machen kann.

3.2.3. Kamerabewegung

Die Kamerabewegung, die grundsätzlich in Kamerafahrt, Hand- oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk unterteilt ist, hat einerseits eine Erzählerfunktion und ist andererseits dafür zuständig die Spannung und den Emotionsgehalt zu erhöhen (vgl. Mikos 2008: 202).

Die Kamerafahrt bezeichnet die Bewegung der Kamera durch den Raum, womit ein dynamischeres Erlebnis für das Publikum geschaffen werden soll und wodurch die Zuschauer*innen in die Filmhandlung einbezogen werden (vgl. Mikos 2008: 203). Ähnlich wie die Kamerafahrt baut die Hand- beziehungsweise Wackelkamera ebenfalls auf Bewegung auf. Da sie jedoch nicht auf einem Gestell montiert ist, sondern in der Hand getragen wird, entstehen mit der Hand- beziehungsweise Wackelkamera authentische Bewegungsaufnahmen, die ihrem Namen gerecht werden und die die Zuschauer*innen mit ihrer Lebendigkeit und unvergleichbaren Dynamik überzeugen können (vgl. Mikos 2008: 204). Hingegen ist unter Zoom als Kamerabewegung keine richtige Bewegung zu verstehen, sondern „eine Änderung der Brennweite bei feststehender Kamera, so dass man den Eindruck gewinnt, die Kamera nähere sich dem Objekt (Zoom nach vorn) oder entferne sich von ihm (Zoom zurück) wie bei einer Fahrt“ (Faulstich 2013: 126). Und genauso wie bei dem Zoom verändert die Kamera auch bei dem Schwenk nicht ihren Standpunkt, sondern bewegt sich „punktuell vertikal oder horizontal durch den Raum“

und erfüllt den Zweck das Publikum bei der räumlichen Orientierung zu unterstützen (vgl. Mikos 2008: 204f.).

3.2.4. Schnitt und Montage

Die Montage als narratives Element des Films ist entscheidend für eine sinnvolle und überzeugende Erzählung. Sie ist für die Sinnkonstruktion zuständig. Dies kann einerseits durch die Aneinanderreihung kohärenter Filmsequenzen und andererseits indem einzelne unabhängige Filmelemente zu einem zusammenhängenden Ganzen verknüpft werden, erfolgen. Ein solcher Vorgang ist aus technischer Sicht unter dem Terminus *Schnitt* zu verstehen (Mikos 2023: 256).

Im Normalfall wird ein Bilderkontinuum realisiert, indem einzelne Einstellungen in Form eines unsichtbaren Schnitts aneinandergereiht werden, erfolgt die Montage innerhalb ein und derselben Einstellung spricht man jedoch von einer *Mise-en-scène*⁴⁰, bei der es sich „um den kalkulierten Aufbau eines Bildes und seine Veränderung ohne Schnitte“ handelt (Faulstich 2013: 127). In den zusammenfassenden Worten von Faulstich lässt sich die Bedeutung der Montage folgendermaßen festhalten: „Die Analyse der Einstellungen und der Montage eines ganzen Films kann wichtige Einsichten in die Bauformen und damit in die Bedeutung des Films erbringen, weil sie das jeweilige Prinzip der Kontinuität des Erzählens erfassen lässt“ (2013: 127). Bei der Montage handelt es sich somit nicht nur um einen technischen Vorgang der Zusammenführung einzelner Filmsequenzen und -bilder, sondern um die „Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen“, die der Erschaffung einer filmischen Wirklichkeit dienen (Mikos 2023: 257f.).

Die Montage erweitert gewissermaßen die natürlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten der Zuschauer*innen: Sie können Dinge und Ereignisse zusammenfügen, die in der außerfilmischen Realität nicht zusammengefügt werden können, weil sie zeitlich oder räumlich auseinanderliegen und weil die verschiedenen Einstellungen und Perspektiven der Kamera die Zuschauer*innen in verschiedene Beobachterpositionen bringen, die in der Realität nur schwer oder gar nicht eingenommen werden können. (Mikos 2023: 258)

Die Herstellung einer narrativen Kontinuität erfolgt wie bereits etabliert durch die Anwendung von Schnitten, die sich im Wesentlichen folgendermaßen aufteilen lassen:

⁴⁰ Bordwell et al. merken an, dass der Terminus *Mise-en-scène* in der Filmwissenschaft alle den Regisseur*innen zur Verfügung gestellten Mittel zur Steuerung und Darstellung der Filmbilder inkludiert: „As you would expect, *mise-en-scene* includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume and makeup, and staging and performance“ (2019: 113).

- der harte Schnitt ⁴¹(„cut“): Hierbei werden die Einstellungen hintereinander geschnitten – es erfolgt somit ein unmittelbarer Wechsel von einer Einstellung zur nächsten – wobei darauf geachtet werden soll, dass Kontinuität sowie eine Beziehung ⁴²zwischen den Einstellungen gegeben sind (Mikos 2023: 262f.; Bordwell et al. 2019: 217).
- die Aufblende („fade-in“) und die Abblende („fade-out“): Während bei der Aufblende die Einstellung zunehmend heller wird, wird sie bei der Abblende zunehmend dunkler, was den Effekt erzeugen soll, dass die in den nächsten Einstellungen dargestellte Handlung von der vorherigen zeitlich oder räumlich abweicht (Mikos 2023: 263f.; Bordwell et al. 2019: 217).
- die Überblendung („dissolve“): Bei der Überblendung ist eine graduelle Überlagerung der alten von der neuen Einstellung bemerkbar (Mikos 2023: 264; Bordwell et al. 2019: 217).
- die Trickblende: Trickblenden können beispielsweise Wischblenden („wipe“), bei denen die erste Einstellung von der zweiten in der Regel von rechts nach links oder – seltener – von oben nach unten aus dem Bild geschoben wird oder Klappblenden sein, die das Bild so erscheinen lässt als würde es nach hinten oder vorne wegfallen, um anschließend durch eine neue Einstellung ersetzt zu werden (Mikos 2023: 265; Bordwell et al. 2019: 218).

3.2.5. Sounddesign

Das Sounddesign soll Dialoge und andere bedeutsame Geräusche für die Zuschauer*innen verständlich machen und sie aus ihrer akustischen Umgebung – der sogenannten „Atmo“ – hervorheben, dient jedoch zugleich der durch Ton, Musik und Geräusche erwirkten Verdeutlichung und Dramatisierung der Aktionen, die eine Figur unternimmt (Eder 2014: 347). Mikos argumentiert, dass genauso wie mit Einstellungsgrößen so kann auch mit Tönen und Geräuschen „sowohl zwischen den Akteur*innen in dem Film, der Fernsehsendung oder des Videos als auch

⁴¹ Es sei an dieser Stelle anzumerken, dass Regisseur*innen in einzelnen Fällen das Ziel der Vermittlung einer Diskontinuität verfolgen, was sie durch den Einsatz eines sogenannten *Jump Cuts* erwirken können, der als Sonderfall des harten Schnitts Irritation bei den Zuschauer*innen verursachen soll (Mikos 2023: 263; vgl. Bordwell et al. 2019: 256). Laut Mikos kann das „durch eine Änderung der Bewegungsrichtung erfolgen, durch die Fokussierung auf eine unerwartete Aktion, durch eine Veränderung der Kameraposition oder -perspektive“ (2023: 263).

⁴² Zur Herstellung spezifischer Beziehungen zwischen den Einstellungen kann man sich folgender Dimensionen der Montage bedienen: grafische Beziehung (stellt eine Beziehung her, indem beispielsweise Farben, Bildaufteilung oder andere Elemente aus der ersten Einstellung in die nächste übernommen werden), rhythmische Beziehung (fokussiert sich auf die Herstellung eines Rhythmus beziehungsweise einer Regelmäßigkeit, indem die „Längen der einzelnen Einstellungen zueinander in Beziehung gesetzt“ werden; findet in der Regel bei der Inszenierung von Verfolgungsjagden Anwendung), räumliche Beziehung (diese Form des Aneinanderschneidens einzelner Einstellungen dient der Vermittlung eines Raumeindrucks, indem beispielsweise Teile des Raums aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden) und zeitliche Beziehung (stellt einen zeitlichen Zusammenhang her oder ermöglicht das Wechseln von einer Zeitebene in die nächste) (Mikos 2023: 266-273; vgl. auch Bordwell et al. 2019: 219-229).

zwischen Film- und Fernsehtext und Zuschauer*innen Nähe und Distanz hergestellt werden“ (2023: 283).

Auf der narrativen Ebene sind Töne sowohl als akustische Raumpräsentationen als auch Repräsentation physikalischer Eigenschaften zu verstehen, wobei auch eine völlige Abwesenheit von Tönen und Geräuschen aus narrativer Sicht vielsagend ist (Mikos 2023: 283f.). Das Sounddesign erfüllt nicht nur eine dramaturgische Funktion, indem durch dessen gezielten Einsatz beispielsweise eine bedrohliche Atmosphäre geschaffen werden soll – es hat auch die Aufgabe auf emotionaler Ebene Unterstützung zu leisten, die Handlung, Aktionen und Beziehungen zu unterstreichen und infolgedessen bei den Zuschauer*innen die intendierten Gefühle herbeizurufen (vgl. Mikos 2023: 284f.).

3.2.6. Sprache als filmisches Mittel

Im Rahmen dieser Arbeit wird Sprache⁴³⁴⁴ als Instrument zur Vermittlung der Persönlichkeit und Sozialität analysiert: Inhalte werden nach Eigenschaftszuschreibungen, Interessen, Vorlieben, Werten und der gleichen untersucht, genauso wie Stil, Form und Ton, um aufbauend darauf eine Vorstellung von der Figur *Dolmetscher*in* zu entwickeln. In dieser Hinsicht lässt sich Sprache beispielsweise auf Vokalisationen (Lachen, Zwischenlaute, Pausen, Versprecher und dergleichen), die Erkenntnisse über den momentanen Zustand der Figur liefern, analysieren, aber auch auf Akzente und Dialekte, die häufig nicht nur mit spezifischen Regionen und Sprachgemeinschaften, sondern auch mit bestimmten Statusgruppen assoziiert werden (Eder 2014: 264f.). Mikos Erläuterungen zufolge dient Sprache nicht nur der „Übermittlung von Informationen und der Kommunikation, sondern durch Stimmlage und Sprechweise werden Figuren auch charakterisiert und Aussagen können zusätzlich bewertet werden“ (2023: 285).

Es sei hierbei anzumerken, dass die translatorische Kompetenz der Figur *Dolmetscher*in* nicht Forschungsgegenstand dieser Analyse ist. Da der Fokus auf der Darstellung von Dolmetscher*innen liegt, zielt die Analyse darauf ab zu eruieren, welche Eigenschaften der

⁴³ Hierbei ist zwischen gesprochener und geschriebener Sprache zu unterscheiden (Eder 2014: 262). Diese Arbeit wird sich hauptsächlich mit der Analyse von Dialogen und Monologen auseinandersetzen. Informationen über die Figur und ihr Verhältnis zu anderen Figuren lassen sich für gewöhnlich aus der Selbst- und Fremdcharakterisierung erschließen – Pfister spricht in diesem Kontext von dem sogenannten „self-commentary“ im Zuge dessen, eine Figur sich selbst beschreibt und von dem „outside commentary“, welches darauf abzielt eine Figur aus der Sicht einer anderen Figur zu beschreiben beziehungsweise zu charakterisieren (1988: 184).

⁴⁴ Genauso sollte darauf geachtet werden, ob eine Figur als Erzähler*in etabliert wird, die ausschließlich oder primär außerhalb des Bildes (offscreen) auftritt, da sie nicht nur handlungsrelevante Informationen vermittelt, sondern auch als Kommentator*in fungiert kann und somit wichtige Erkenntnisse über einen Charakter liefern kann (Mikos 2023: 286f.).

Figur zugeschrieben werden – vor allem bei dem Ausüben einer translatorischen Tätigkeit. Es ist somit vielmehr zu erfassen, ob die Dolmetscher*innen kompetent oder selbstbewusst wirken und nicht die Dolmetschung selbst zu beurteilen.

4. Die Vorstellung des Untersuchungsmaterials

Im Folgenden werden die drei Filme, die den Untersuchungskorpus dieser Arbeit ausmachen, kurz vorgestellt.

4.1. Guy Ritchie's *The Covenant* (Ritchie 2023)

Guy Ritchie's The Covenant (deutscher Titel: Der Pakt) ist ein Action-Thriller, der im Jahr 2023 erschienen ist und in den Vereinigten Staaten, Spanien und dem Vereinigten Königreich produziert wurde. Die Regie führte Guy Ritchie, der in Zusammenarbeit mit Ivan Atkinson und Marn Davies auch das Drehbuch verfasst hat.

Die Handlung spielt sich im Jahr 2018, im mitten des Afghanistan-Krieges ab und verfolgt an Anfang des Filmes in erster Linie den US-amerikanischen Sergeant John Kinley und in späterer Abfolge auch Ahmed, der scheinbar aufgrund finanzieller Probleme die Rolle des Dolmetschers in Diensten des US-Militärs übernimmt. Während einer verdeckten Erkundungsmission stellt sich daraufhin heraus, dass Ahmed persönliche Ziele verfolgt, die darauf zurückzuführen sind, dass die Taliban für den Tod seines Sohnes zuständig sind. Die Handlung erlebt ihren Höhepunkt während einer Razzia zur Suche nach dem vermeintlichen Waffenlager der Taliban, die die Auslöschung des gesamten militärischen Zuges bis auf John und Ahmed zur Folge hat, wobei der Erstere durch den Hinterhalt der Aufständischen schwerverletzt wird und nur mithilfe von Ahmed entkommen kann, der John auf eigenes Risiko das Leben rettet.

Vier Wochen später wird John – der inzwischen in die USA zurückgekehrt ist – darüber in Kenntnis gesetzt, dass Ahmed aufgrund seines heldenhaften Handels als Staatsverräter diffamiert wurde, was ihn und seine Familie in lebensbedrohliche Gefahr bringt und weswegen er auf der Flucht vor den Taliban ist. Getrieben von seinen Schuldgefühlen trifft John schlussendlich die Entscheidung in das aktive Kriegsgeschehen zurückzukehren, um seine Schulden zu begleichen. Der Film endet damit, dass Johns Bemühungen ein spezielles Visum für Ahmed und seine Familie sichern können, die eine Übersiedlung und einen Neuanfang in den Vereinigten Staaten möglich macht.

4.2. *Hyena Road* (Gross 2015)

Hyena Road ist ein kanadischer Kriegsfilm, der im Jahr 2015 erschienen ist und in Kanada produziert wurde. Der Film wird darüber hinaus zur Gattung des Filmdramas gezählt. Die Regie

führte Paul Gross, der nicht nur das Drehbuch geschrieben hat, sondern auch die Hauptfigur Mitchell im Film verkörpert.

Der Film beginnt aus der Perspektive des Scharfschützen der kanadischen Streitkräfte Ryan Sanders, der in der afghanischen Provinz Kandahar stationiert ist, wo er und sein Zug in einen Hinterhalt geraten und nur durch die Hilfe eines mysteriösen lokalen Zivilisten lebendig entkommen können. Die Beschreibung dieses Mannes weckt das Interesse des Nachrichtenfiziers Pete Mitchell, der daraufhin darauf besteht mit diesem Mann in Kontakt zu treten. Im Zuge dessen stellt sich anschließend heraus, dass sich hierbei um „den Geist“, den legendären Mudschahedinkämpfer im Sowjetisch-Afghanischen Krieg, handelt.

Der Konflikt des Filmes besteht aus der Auseinandersetzung zwischen „dem Geist“ und einem Milizenführer, dem sein Sohn Geld schuldet, weswegen er die beiden Enkeltöchter „des Geistes“ entführt hat. Im weiteren Verlauf werden diverse Versuche unternommen, um diesen Konflikt zwischen den beiden Parteien zu schlichten, resultiert jedoch schlussendlich in seiner Kulmination, die sowohl den Tod der Taliban als auch der Soldaten und „des Geistes“, jedoch auch die Befreiung der beiden Mädchen zur Folge hat.

4.3. The Hunting Party (Shepard 2007)

The Hunting Party (deutscher Titel: *Hunting Party – Wenn der Jäger zum Gejagten wird*) ist ein internationaler Spielfilm, der im Jahr 2007 erschienen ist und in den Vereinigten Staaten, Kroatien und Bosnien und Herzegowina produziert wurde. Die Regie führte Richard Shepard, der gleichzeitig auch das Drehbuch geschrieben hat und der sich hierbei von dem am 01. Oktober 2000 von dem Journalisten Scott Andersen mit dem Titel „What I did on my Summer Vacation“ veröffentlichten Artikel inspirieren ließ. Shepard greift in seinem Film viele Ereignisse aus Andersens Artikel auf, weswegen sich *The Hunting Party* trotz der vielen überspitzten Momente und seines offensichtlichen satirischen Charakters mit der Behauptung auf wahren Ereignissen zu beruhen, brüsten darf. In seinem Artikel beschreibt Anderson die Ereignisse aus dem Jahr 2000 und wie er gemeinsam mit vier weiteren Kollegen bei ihrem Aufenthalt in Sarajevo auf die Idee kam, den international gesuchten Kriegsverbrecher Radovan Karadžić ausfindig zu machen. Auf ihrer Suche werden die fünf Journalisten sowohl von einem UN-Beamten als auch von einem serbischen Geheimpolizisten für CIA-Agenten, die verdeckte Ermittlung durchführen, gehalten und es gelingt ihnen in die Nähe Karadžićs zu kommen, weswegen sich anschließend die echte CIA einschaltet, die den Journalisten verbietet, die Spur weiter zu verfolgen und umgehend ihre Rückkehr in die USA veranlasst (Anderson 2000). Diese Ereignisse spielen auch

in Shepards *The Hunting Party* eine zentrale Rolle und bilden das Gerüst für den Film, wurden jedoch einigen Veränderungen ausgesetzt, um ihn für Hollywood schmackhafter und vermarktabar zu machen.

The Hunting Party beginnt mit einem Einblick in die Ereignisse des Bosnienkrieges im Jahr 1994. Die Zuschauer*innen lernen zwei der Zentralfiguren, den Kriegsberichterstatter Simon Hunt (gespielt von Richard Gere) und den Kameramann Duck (gespielt von Terrence Howard) kennen, die sich im Zentrum der aus dem Bosnienkrieg resultierenden Konflikte befinden. Simon wird als ein erfolgreicher Journalist präsentiert, dessen Karriere ins Wanken gerät, nachdem er bei einer Live-Berichterstattung über das Ereignis, bei dem seine einheimische Geliebte von bosnischen Serben getötet wurde, die Fassung verliert. Sein Wutausbruch resultiert in seiner Entlassung und die Beförderung seines Kollegen Duck. Sechs Jahre später begegnet Simon, der inzwischen als Freiberufler arbeitet und sich wieder einen Namen machen möchte, Duck bei der Friedensfeier in Sarajewo wieder und er schlägt ihm vor ihn dabei zu unterstützen den meistgesuchten Kriegsverbrecher der Welt, Dragoslav "Der Fuchs" Bogdanović, für ein Exklusivinterview aufzusuchen und ihn anschließend festzunehmen. Duck willigt schlussendlich ein und die zwei machen sich gemeinsam mit dem Journalismusstudenten Benjamin (gespielt von Jesse Eisenberg) auf die Jagd nach dem berüchtigten Kriegsverbrecher auf den ein Kopfgeld von 5 Millionen US-Dollar ausgesetzt ist. Genauso wie in Andersons Artikel geben sich die drei Protagonisten als CIA-Agenten aus und genauso werden sie von der echten CIA bei ihren Ermittlungen gestoppt und ihnen wird befohlen nach Amerika zurückzukehren. Sie schaffen es jedoch zu entkommen, den Kriegsverbrecher ausfinden zu machen, ihn gefangen zu nehmen und sein Schicksal anschließend den rachsüchtigen Familienangehörigen seiner Opfer zu überlassen.

5. Analyse der Darstellung fiktionaler Kriegsdolmetscher*innen

Im Folgenden wird die Figur *Dolmetscher*in* basierend auf ihrer Darstellung in drei unterschiedlichen Kriegsfilmern untersucht. Die Analysekategorien wurden mithilfe Eders Modell „Die Uhr der Figur“ (2014) dargestellt – welches bereits in Kapitel 3 vertiefend bearbeitet wurde – und dienen der Beantwortung folgender Forschungsfragen:

- welche Rollen – und damit zusammenhängend welchen Status – nehmen Dolmetscher*innen in den untersuchten Filmen ein?
- wie werden die Machtverhältnisse in den untersuchten Filmen abgebildet und welchen Einfluss haben die Dolmetscher*innen darauf?

Ergänzend dazu soll auch die allgemeine Darstellung der Dolmetscher*innen filmnarratologisch analysiert werden. Dies beinhaltet sowohl die äußere Erscheinung als auch die Motive, die sie zum Handeln antreiben und ihr Einsatz von Sprache.

5.1. Guy Ritchie's *The Covenant* (Ritchie 2023)

5.1.1. Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes

Der erste Kontakt mit der Dolmetscherfigur, der eine detailliertere Analyse seiner Darstellung ermöglicht, wird ab Minute zwei mithilfe einer amerikanischen Einstellungsgröße hergestellt, die die Interaktionen zwischen einem der vor Ort stationierten Unteroffiziere („Staff Sergeant“), „Jack Jack“, dem Dolmetscher und einem lokalen Zivilisten abbildet.

In Bezug auf die äußere Erscheinung der Dolmetscherfigur lässt sich feststellen, dass die Figur von einem Schauspieler verkörpert wird und eine tendenziell durchschnittlich gebaute Körperform, einen mittelbraunen Hautton, dunkle Haare und einen kurzgeschnittenen Bart als äußere Darstellungscharakteristiken aufweist. Der Dolmetscher ist zwar militärisch gekleidet, seine Ausrüstung scheint sich jedoch auf das Minimale (Schutzweste und Helm) zu beschränken und er ist unbewaffnet – eine Beobachtung, die im starken Kontrast zu „Jack Jack“ steht (Abb. 1). Behält man das Prinzip der Kontrastierung als Darstellungsmittel bei, wird darüber hinaus auch ersichtlich, dass der Dolmetscher namenlos ist, was in diesem Kontext nur deswegen auffällig ist, weil im Gegensatz dazu die Namensgebung aller bis dato dargestellten Soldaten durch Inserts – im Film eingeblendeten Texten – an die Zuschauer*innen kommuniziert

wurde. Dies verdeutlicht, dass es sich hierbei um eine von Richie bewusst getroffene Entscheidung handelt, die zwei Effekte bewirkt: die Omission des Namens lässt den Dolmetscher unbedeutend⁴⁵ erscheinen lassen, was im Hinblick darauf, dass Namen genauso wie in der realen Lebenswelt auch in Filmen große Macht besitzen, unver-



Abb. 3: "Jack Jack", der Dolmetscher und der Zivilist (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:02:05)

meidbar ist, hat wohl auch zur Folge, dass die Figur – geht man von dem alltagspsychologischen Wissen und den lebenserfahrenen Erfahrungen der Zuschauer*innen aus – seiner Identität beraubt wird, die in der Realität eng mit der Namensgebung verstrickt ist.

Die zweite Dolmetscherfigur, wird den Zuschauer*innen im Rahmen eines Szenenwechsels, der sowohl einen räumlichen als auch temporären Übergang indiziert, vorgestellt. Die einsetzende Nahaufnahme ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich, weil sie den Fokus auf den Dialog zwischen dem Protagonisten John Kinley und dem Soldaten Mitchell lenkt, während der Dolmetscher im Hintergrund als unscharf dargestellt wird, weswegen wir auf keine Details schließen können, aber dafür an der Fremdcharakterisierung seiner Figur beteiligt sind. Aus der Konversation werden den Zuschauer*innen wichtige Erkenntnisse geliefert: Zunächst werden Indizien über die rudimentären Züge seines Charakters vermittelt („He won’t be pushed around. Some units don’t like him, won’t work with him.“), anschließend ein kurzer Überblick über seine Kompetenzen (militärische Kompetenz sowie ausgeprägte Sprachkompetenz) und nicht zuletzt die Figur selbst, die als Ahmed in die Handlung eingeführt wird, womit er basierend auf den bereits aufgeführten Erläuterungen zumindest in dieser Hinsicht innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie höher als der namenlose Dolmetscher einzustufen wäre (Ritchie 2023: 00:04:03-00:04:30). In weiterer Folge ergibt sich die Möglichkeit Ahmed auf einer detaillierten Ebene zu analysieren. Sein äußeres Erscheinungsbild lässt nahelegen, dass er höchstwahrscheinlich mittleren Alters ist. Er hat eine Glatze, sein Bart ist dunkel und erscheint gepflegt, sein Hautton ist im Vergleich zu dem des namenlosen Dolmetschers um eine Spur heller und wir können anhand des Inhalts der vorherigen Konversation darauf schließen, dass er eine hohe

⁴⁵ Den bisher vermittelten Eindrücken an die Zuschauer*innen ließe sich die Dolmetscher-Figur auf der Aufmerksamkeitshierarchie im unteren Bereich einstufen und weckt den Anschein eine Randfigur zu sein, die höchstens die Handlungsrolle eines Sidekicks verkörpern könnte (vergleiche Kapitel 3).

körperliche Fitness aufweist. Auffällig an dieser ersten Darstellung des Dolmetschers Ahmed ist seine Kleidung. Auch er trägt eine militärische Uniform, jedoch weist diese keinerlei Zeichen auf, die eine eindeutige Assoziation mit dem US-Militär oder eine persönliche Identifikation ermöglichen würde (weder die Beschriftung „U.S. Army“ noch seinen Namen; lediglich die Beschriftung ISAF⁴⁶).



Abb. 4: Ahmed und John (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:04:43)

Im weiteren Konversationsverlauf zwischen ihm und John stellt sich heraus, dass er seit fünf Jahren als Dolmetscher für das US-Militär fungiert, wobei er früher als Mechaniker gearbeitet hat. Darüber hinaus können die Zuschauer*innen ihr mentales Bild von Ahmed weiter abrunden, indem zusätzliche Charaktereigenschaften durch ein Zusammenspiel von Körpersprache, Blickkontakt, Mimik und Dialog offenbart werden. So zeugt sein Gang, die Tatsache, dass er einen direkten Augenkontakt zu John aufrechterhält und ihn sogar in Bezug auf die Aussprache seines Names korrigiert von Selbstbewusstsein. Die Tatsache, dass er eine aufrechte Körperhaltung einnimmt, die an die militärische Haltung erinnert, vermittelt Disziplin. Während eine steife Haltung auch ein Hinweis dafür sein kann, dass er sich seinem Gesprächspartner gegenüber unwohl fühlt, müsste die Autorin dieser Arbeit eine solche Eventualität im Hinblick darauf, dass Ahmed anschließend John zuzwinkert – was gleichzeitig auch eine humorvolle Seite seiner eher ernsten Persönlichkeit zeigt – ausklammern (Ritchie 2023: 00:04:35-00:06:00).

In Bezug auf die Kostüme, wird Ahmed situationsabhängig in unterschiedlichen Klammotten dargestellt, die von Zivilklamotten, über die traditionelle Kleidung der lokalen Bevölkerung bis hin zu seiner Standardbekleidung, die für aktive Einsätze vorgesehen ist und aus

⁴⁶ International Security Assistance Force (ISAF) ist eine NATO-Mission, die damit beauftragt war Unterstützung bei der Aufrechterhaltung der Sicherheit in Afghanistan zu leisten (vgl. NATO 2022).

seiner Militäruniform, einer Schutzweste, einer Haube (oder einem Helm) und einer Mundbedeckung besteht, reichen. Da er das einzige Mitglied seines Zuges ist, das die Hälfte seines Gesichtes bedeckt, könnte man argumentieren, dass dies auf das Bedürfnis nach Anonymität zurückzuführen ist.



Abb. 5: Ahmeds Erscheinung im Einsatz (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:06:41)

5.1.1.1. Die Erschließung der Motive

Die erste Information, die den Zuschauer*innen in *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023) vermittelt wird setzt sich aus einigen Inserts zusammen und bietet nicht nur Informationen über den Handlungsort, sondern auch die möglichen Motive, die das Handeln der Figur *Dolmetscher*in* antreibt, zu erkennen (Abb. 4). Auf der visuellen Ebene werden die Inserts von einer aus der Vogelperspektive aufgenommenen Weitaufnahme unterstützt, die sich als Kontrast zur weißen im Bild dargestellten Schriftfarbe erweist und den Zuschauer*innen verdeutlicht, dass



Abb. 6: Das Insert über afghanische Dolmetscher*innen (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 00:01:19)

50.000 afghanische Staatsbürger*innen von dem US-Militär als Dolmetscher*innen auf Grundlage der Vereinbarung, dass sie Anspruch auf das „Special Immigration Visa“ und eine Umsiedlung in die USA hätten, angestellt wurden. Im Hintergrund wird die Einstellung von einer schwungvollen, heitere Stimmung vermittelnden, Musik begleitet (Ritchie 2023: 00:00:45-00:01:25).

Ein eindeutiges Motiv liefert Ahmed im Dialog mit John: Geld, was darauf schließen lässt, dass er womöglich in finanziellen Schwierigkeiten sein könnte (Ritchie 2023: 00:04:40-00:04:45). Später stellt sich jedoch heraus, dass er aus persönlichen Gründen dazu motiviert ist gegen die Taliban – die in diesem Film die übergreifende Antagonisten-Rolle einnehmen – vorzugehen, da sie seinen Sohn umgebracht haben (Ritchie 2023: 00:16:50-00:17:30).

5.1.2. Der Einsatz der Sprache

Die Aussagen des Soldaten Mitchell machen deutlich, dass der Dolmetscher Ahmed vier bedeutsame Sprachen beherrscht, womit den Zuschauer*innen vermittelt wird, dass Ahmed sprachlich sehr kompetent ist (Ritchie 2023: 00:04:18). Die Tatsache jedoch, dass er davor als Mechaniker gearbeitet hat, lässt darauf schließen, dass er keine professionelle Dolmetschausbildung absolviert hat und seine Kompetenzen in der Praxis erworben wurden. Seine Ausdrucksweise deutet auf eine Person hin, die mit gängigen Höflichkeitsformeln vertraut ist (zum Beispiel das Ansprechen von Respektpersonen mit „sir“). Auch auf sprachlicher Ebene tritt Ahmed souverän und selbstsicher auf, was seine Dolmetschungen überzeugend und kompetent wirken lassen. In dieser Hinsicht ist es besonders interessant, dass Ahmeds Dolmetscherfigur sich des Unterschieds zwischen Dolmetschen und Übersetzen bewusst ist und andere darauf hinweist (Ritchie 2023: 00:21:20-00:21:30).

5.1.3. Die Analyse der Rollen

Bezugnehmend auf den im dritten Kapitel erläuterten Zusammenhang zwischen der Rollenzuweisung und der Gruppenzugehörigkeit, soll an dieser Stelle zuerst analysiert werden, welchen Gemeinschaften, sozialen Systemen sowie Hierarchien die Figur *Dolmetscher*in* zuordenbar ist.

Die ersten hierfür erforderlichen Indizien liefert uns der namenlose Dolmetscher, der uns am Anfang des Filmes vorgestellt wurde (Abb. 1). Aufgrund des in Abbildung 4 dargestellten Inserts, können wir bereits darauf schließen, dass er höchstwahrscheinlich afghanischer Ab-

stammung ist und ließe sich anhand seiner Nationalität in die entsprechende Obergruppe einordnen. Unterstützt wird dieses Argument durch den unten aufgeführten Dialog mit dem in Abbildung 1 dargestellten Zivilisten, der ihn zurechtweist, weil er das US-Militär unterstützt, was eine gewisse Erwartung an die Dolmetscherfigur voraussetzt, die nicht erfüllt wurde (Ritchie 2023: 00:02:05-00:02:18). Abgesehen von der ethnischen Zugehörigkeit, die sich zum gegebenen Zeitpunkt nicht erschließen kann, kann der namenlose Dolmetscher ebenfalls zur Gruppe des US-Militärs dazugezählt werden, was sich in erster Linie an seiner Uniform erkennbar macht, die ihn visuell eindeutig auf der Seite der USA erscheinen lässt. Dies trifft auch auf Ahmed zu, der sich im Laufe des Filmes an das soziale System und die Hierarchie seines Militär-Teams anpasst und an gemeinsamen Aktivitäten teilnimmt, was ihn wie ein Teil des Zuges erscheinen lässt (Beteiligung am gemeinsamen Essen und an der Totenehrung ihres gefallenen Kameraden „Jack Jack“) (Ritchie 2023: 00:10:04-00:10:30).

Im Laufe des Films, fallen durchgängig folgende Rollen auf, die die Dolmetscherfigur innehat: Sprachmittler, Unterstützer militärischer Operationen, Informationsvermittler, Vater, Ehemann sowie Freund.

Als Sprachmittler leistet die Dolmetscherfigur Unterstützung auf der sprachlichen Ebene und ermöglicht die Kommunikation zwischen Angehörigen unterschiedlicher Gruppenzugehörigkeiten (in diesem Fall zwischen dem US-Militär und der lokalen afghanischen Bevölkerung) und dienen in diesem Sinne als Brücken zur Überbrückung sprachlicher Barrieren, sehen sich jedoch auch mit unzähligen Risiken konfrontiert. Zwei Konstanten, die im Laufe des Films bestehen bleiben, sind die Feindseligkeit und das Misstrauen, mit denen der Dolmetscherfigur begegnet wird und die sich bereits am Anfang während der Interaktion zwischen „Jack Jack“, dem namenlosen Dolmetscher und dem Zivilisten herauskristallisiert haben (Ritchie 2023: 00:02:09-00:02:18):

Zivilist: „Shame on you, bastard. You are helping the infidels.“

Namenloser Dolmetscher: “Could you kindly turn of the truck and step out?”

Zivilist: “Make me if you can.”

“Jack Jack”: “Is there a problem here?”

Wir als Zuschauer*innen können die Konversation zwischen dem namenlosen Dolmetscher und dem Zivilisten nur anhand der Untertitel mitverfolgen und blieben andernfalls genauso angewiesen auf seine translatorische Leistung wie „Jack Jack“, der ausschließlich an den angespannten Stimmlagen und der körpersprachlich vermittelten Frustration – frustriertes Ausatmen, das

Stämmen der Hände in die Hüfte, das leichte Kopfschütteln – des Dolmetschers erkennen kann, dass die Interaktion feindseliger Natur ist.

Das zweite Risiko, welches auch in der Fachliteratur thematisiert wird, ist die lebensbedrohliche Gefahr, derer sich Kriegsdolmetscher*innen im Zuge des Ausübens ihrer translatorischen Tätigkeiten regelmäßig ausgesetzt sehen. Der oben aufgeführte Dialog endet in einem Konfliktausbruch, dessen Entstehung und anschließende tragische Kulmination, die in den Tod des namenlosen Dolmetschers und „Jack Jack“ resultiert, graduell durch die Aneinanderreihung einer Serie an harten Schnitten, die teilweise parallel zueinander erfolgen und die Charakterperspektiven unterschiedlicher Figuren in den Fokus rücken, beobachtet werden kann (Ritchie 2023: 00:02:19-00:03:00). In *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023) wird allerdings nicht nur die Gefahr an der Front in den Vordergrund gerückt, sondern auch die Realität, mit derer sich Ahmed nach Erfüllung seiner translatorischen Verpflichtung konfrontiert sieht – die Diffamierung als Staatsverräter und die daraus resultierende Verfolgung seitens der Taliban. Diese Gefahr der Dolmetschung in Kriegs- und Krisensituationen wird mithilfe eines letzten Inserts, das von einer Totalen, auf der John gemeinsam mit Ahmed und seiner Familie auf der Militärbasis dargestellt sind, deutlich gemacht wird. Die Musik, die die Szene akustisch begleitet, lässt sich als orchestrale Filmmusik beschreiben und erzeugt zugleich ein Gefühl der Melancholie und des Triumphs.

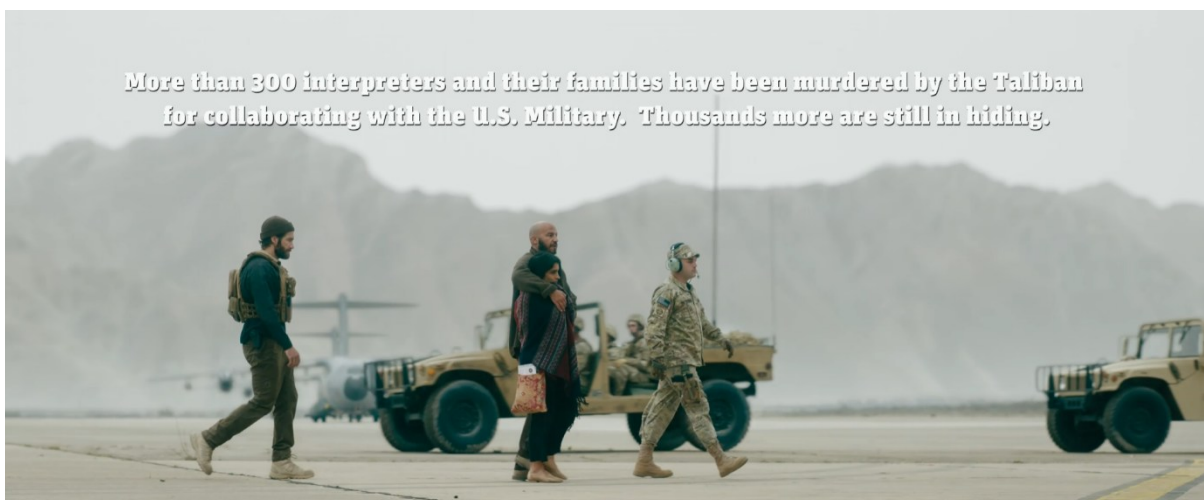


Abb. 7: Die Realität der Kriegsdolmetscher*innen (eigener Screenshot; Ritchie 2023: 01:54:41)

Im Rahmen der Ausübung ihrer Sprachmittler-Rolle, nehmen die Dolmetscherfiguren auch aktiv an den militärischen Operationen teil und stehen den Soldaten unterstützend bei. Viele solcher Operationen ließen sich nicht gewaltlos durchführen, da sie eine Interaktion mit der lokalen Bevölkerung voraussetzen. Im Laufe des Films wird Ahmeds militärische Bedeutung mehrmals verdeutlicht, indem er Vertrauen zu den Zivilist*innen herstellt und sie unter Einbezug

seines Wissens über kulturelle Normen und Konventionen – welches gewissermaßen aufgrund der gleichen Gruppenzugehörigkeit auch als Insider-Wissen verstanden werden kann – davon überzeugen kann zu kooperieren (Ritchie 2023: 00:06:50-00:07:25). Dieses Wissen erstreckt sich auf handlungsrelevante Informationen, die weder anderen Figuren noch den Zuschauer*innen bekannt sind, was ihn sowohl die Rolle des Informationsvermittlers als auch die dramaturgische Informationsfunktion innehaben lässt:

Ahmed: „You know, if you’re looking for weapons you are not gonna find any here.”

John: “Oh yeah? How do you know?”

Ahmed: “I know what goes on behind these doors.”

John: “Ah. The Oracle doth speak.” (Ritchie 2023: 00:06:30-00:06:44)

Der oben aufgeführte Dialog zeigt die Reaktion anderer Figuren auf solches Wissen und verdeutlicht, dass in vielen Fällen zunächst mit Spott darauf reagiert wird. Je öfter Ahmed in Situationen eingreift und John in Bezug auf verdächtiges Handeln oder Ähnliches aufmerksam macht, desto größeres Vertrauen wird in ihn als Berater und Informationsvermittler gesteckt. Ahmeds Funktion innerhalb seiner Rolle als Unterstützer militärischer Operationen ist jedoch nicht nur auf reine Informationsvermittlung und Kommunikation begrenzt, sondern erstreckt sich auch auf den Bereich seiner aktiven Teilnahme an Operationen, die das Handeln eines Soldaten inkludieren – so ist er häufig als bewaffneter, an einer laufenden kriegerischen Auseinandersetzung aktiv Beteiligter dargestellt (Ritchie 2023: 00:33:20-00:33:50).

Ahmeds soziales Netzwerk setzt sich nicht nur aus beruflichen Beziehungen zusammen, sondern auch aus familiären. Nicht zuletzt aufgrund dieser Gruppenzugehörigkeit, sieht er sich oft mit Situationen konfrontiert, die sowohl sein Handeln als Dolmetscher als auch als Vater und Ehemann oder Teil des militärischen Zuges erfordern, weswegen Rollenkonflikte entstehen. Seine Auseinandersetzung mit dem verräterischen Soldaten Haadee, verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Johns Rollenerwartung – die Ahmeds Funktion auf das Dolmetschen beschränkt – und seiner eigenen. Ob diese aus überlebensbedingtem Eigennutzen, einem Kameradschaftgefühl, dem Bedürfnis seine Loyalität zu beweisen oder anderen Gründen gefördert wird, bleibt ungewiss (Ritchie 2023: 00:20:40-00:24:40). Die soziale Distanz zwischen den beiden Protagonisten⁴⁷ verringert sich ab der Hälfte des Filmes enorm, infolgedessen den Zu-

⁴⁷ Aspekte wie Dauer und schauspielerische Präsenz auf der Leinwand sowie Ahmeds Einfluss auf die Geschichte, lassen nahelegen, dass seine Dolmetscher-Figur neben Johns Charakter die Protagonisten-Rolle einnimmt, womit die beiden Figuren innerhalb der Aufmerksamkeitshierarchie als gleichermaßen bedeutsam abzubilden sind.

schauer*innen ein gradueller Beziehungswechsel von Soldat und Dolmetscher – einer Beziehung, die sich ausschließlich auf der beruflichen Ebene abgebildet hat – auf Kameraden oder sogar Freunde vermittelt wird. Diese Dynamikänderung macht sich größtenteils anhand Ahmeds Handlungen⁴⁸ bemerkbar, der sich für Johns Überleben verpflichtet sieht und als Folge davon an seine körperlichen Grenzen stößt.

5.1.4. Die Analyse des Status

Dadurch dass John einen militärischen Rang als „Seargent“ besitzt, ist er zumindest innerhalb der strikten militärischen Rangordnung dem Dolmetscher Ahmed in Bezug auf Status überlegen. Es wird jedoch im Laufe der Handlungsabwicklung mehrmals angedeutet, dass Ahmed innerhalb seiner lokalen Gemeinschaft einen vergleichsweise hohen sozialen Status und Wohlwollen genießt, was die Zuschauer*innen am besten während der Sequenzabfolge, die ihn mithilfe von Insider-Informationen aus seinem Haus vor den Taliban fliehen sieht, erkennen können (Ritchie 2023: 01:18:00-01:20:35).

5.1.5. Die Analyse der Machtdynamiken

Die ersten sozialen Beziehungen und somit die ersten Anzeichen einer bestehenden Machtdynamik werden schon in den ersten Minuten des Films ersichtlich. Prinzipiell machen sich im Laufe des Films hauptsächlich asymmetrische Machtverhältnisse zu Gunsten des US-Militärs bemerkbar, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass die Dolmetscherfiguren unbewaffnet ist, wodurch ihr Überleben von den Soldaten abhängig ist. Wir erkennen jedoch auch, dass in dieser Hinsicht eine gewisse Wechselwirkung besteht, da die Soldaten wiederum auf die Dolmetscher angewiesen sind, um mit der lokalen Bevölkerung interagieren zu können.

Ahmeds Charakter ist aus psychoanalytischer Sicht besonders interessant, weil er an mehreren Stellen – zunächst auf eine subtile Art und Weise und später deutlich direkter – die Machtasymmetrie zu überbrücken oder sogar aktiv zu untermauern versucht: Zunächst indem er John darauf hinweist, dass er seinen Namen falsch ausgesprochen hat, woraufhin dieser die Aufmerksamkeit auf seinen militärischen Rang zieht, um den Status quo wiederherzustellen (Ritchie 2023: 00:05:40-00:05:47) und später wenn er während der Befragung eines Verdäch-

⁴⁸ Die Motivationen für Ahmeds Handeln werden den Zuschauer*innen nicht offenbart. Berücksichtigt man, dass die Entscheidung John zurückzulassen sowohl eine leichtere als auch eine weniger riskante Lösung wäre, ließe sich argumentieren, dass Ahmed aus Loyalität oder zumindest basierend auf einer überdurchschnittlichen moralischen Einstellung gehandelt hat.

tigen Johns Anweisung ignoriert und eigenständig handelt, weil er weiß, dass seine Vorgangsweise schneller Ergebnisse liefern wird (Ritchie 2023: 00:14:40-00:16:30). Das letzte ist ein Beispiel eines aktiven Eingreifens in die Handlung seitens der Dolmetscherfigur und beweist, dass er zwar innerhalb der militärischen Figurenkonstellation weniger Macht besitzt als beispielsweise John, aber dass er auf Basis seines kulturellen Wissens und Erfahrungen trotzdem Einfluss auf andere Figuren wirken kann – auch wenn diese ihm gegenüber feindlich gesinnt sind und ihn sogar bedrohen.

Ab Ende des ersten Drittels des Films verändert sich diese starre Dynamik rasant, da John und Ahmed als die einzigen Überlebenden des Zuges wechselseitig aufeinander angewiesen sind und in den nächsten Sequenzen vielmehr als Partner und weniger als Über- und Untergeordneter agieren (Ritchie 2023: 00:44:50-00:46:10). Diese Machtdynamik ändert sich umso mehr ab der Hälfte des Filmes als Resultat dessen, dass Ahmed nicht nur Johns Leben rettet, sondern sich für das Überleben des inzwischen schwerverwundeten Soldaten einsetzt. Die Inszenierung erfolgt aus filmtechnischer Sicht beispielsweise durch die Verringerung der räumlichen Distanz zwischen den Figuren – wobei diese von Anfang an nicht als das Hauptmittel zur Erstellung einer Machtasymmetrie⁴⁹ eingesetzt wurde –, dem Wegfall der Anrede „Seargent“ oder dem Perspektivenwechsel von einer übergreifend John-zentrierten Darstellung und Handlung auf eine, die Ahmed genauso viel oder mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit lenkt, da John eine Zeit lang lediglich passiv an der Handlung teilnehmen kann.

5.2. Hyena Road (Gross 2015)

5.2.1. Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes

Stellt man einen Vergleich auf zur Darstellung der Dolmetscherfigur zwischen *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023) und *Hyena Road* (Gross 2015), fällt einem sogleich der Unterschied in der Darstellung fiktionaler Dolmetscherfiguren in Bezug auf das Zentrum der Handlung und Aufmerksamkeit als dramaturgisches Darstellungsmittel auf. Dieser Kontrast zwischen der Dauer der Leinwandpräsenz, verdeutlicht umso mehr, dass Ahmed in *Guy Ritchie's The Covenant* keinesfalls die Helferrolle innehat, sondern in jeder Hinsicht als paralleler Protagonist fungiert.

⁴⁹ Der Fokus lag wie bereits etabliert auf der Etablierung einer Machtdynamik durch den Einsatz einer strengen militärischen Befehlskette und Rangordnung, die die Machtverhältnisse reguliert hat.

In *Hyena Road* verzeichnet man eine vollkommen anderen Figurenkonstellation und Rollenaufteilung, was die Zuschauer*innen nicht zuletzt daran erkennen können, dass die Vorstellung der Figur *Dolmetscher* erst nachdem ein Drittel des Films sich abgespielt hat, inszeniert wird (Gross 2015: 00:33:53). Davor erlebt man interkulturelle Kommunikation nur auf rudimentärer Ebene, indem den Zuschauer*innen Teile von auf das verbale Grundlegende reduzierten Konversationen zwischen dem Protagonist Ryan Sanders und der lokalen afghanischen Bevölkerung vermittelt wird (Gross 2015: 00:12:56). In erster Linie verläuft der interkulturelle Austausch bis zur Einführung der Figur *Dolmetscher* hauptsächlich mithilfe nonverbaler Signale wie der Körpersprache, der Gestik oder Mimik⁵⁰ – vergleiche hierzu die Interaktion zwischen Ryan und der Figur, deren Identität den Zuschauer*innen gegenüber verborgen bleibt, die jedoch im Laufe der Handlung als „Ghost“ enthüllt wird (Gross 2015: 00:13:57-00:15:45).



Abb. 8: Dolmetscher, Mitchell und Ryan (von links nach rechts)(eigener Screenshot; Gross 2015: 00:34:00)

Wie im oben dargestellten Bild zu sehen ist, handelt es sich erneut, um eine männliche Figur. Dies ist aufgrund der Tatsache, dass die translatorische Tätigkeit sich im Kontext des Krieges abspielt, nicht überraschend, könnte jedoch ein erstes Anzeichen für genderspezifische Stereotypisierung der Dolmetscherfigur in Kriegsfilmen verstanden werden. In Bezug auf das äußere

⁵⁰ In dieser Hinsicht wird vor allem auf Augenkontakt und Blickwechsel Wert gelegt, die sich durch ihre Direktheit und Intensivität auszeichnen. Da „Ghost“ nicht die Dolmetscher-Figur verkörpert, soll an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden, dass die Inszenierung seiner ersten Begegnung mit Ryan nahezu als Musterbeispiel für die Wirkung filmischer Darstellungsmittel und ihren Einsatz zur Vermittlung spezifischer Informationen und Intentionen betrachtet werden kann. Von der Leinwandpräsenz und dem Einsatz der Bauchsicht, über die Körperhaltung und die mimetische Unterhaltung, die sich zwischen den Charakteren abspielt, bis hin zum Dialog zwischen Ryan und dem Nachrichtensoffizier Mitchell – alle Anzeichen liefern Erkenntnisse darüber, dass diese zuerst namenlose Figur im späteren Verlauf von Bedeutung sein wird.

Erscheinungsbild lässt sich festhalten, dass der Kriegsdolmetscher jung und athletisch erscheint. Er ist in seiner Zivilkleidung, trägt jedoch eine militärische Schutzweste und einen Helm – später wird er auch mit einer Umhängetasche dargestellt. Sein Hautton wirkt weder deutlich dunkler noch heller im Vergleich zu den anderen beiden Figuren, deswegen lässt sich anhand seines äußeren Erscheinungsbildes keine Schlussfolgerung über seine Nationalität oder ethnische Zugehörigkeit ziehen. In späterer Folge können die Zuschauer*innen ihr mentales äußeres Erscheinungsbild vervollständigen, weil er den Helm abnimmt und wir sehen können, dass er dunkle Haare hat, die kurz geschnitten sind. Darüber hinaus werden wir auch über seinen Namen in Kenntnis gesetzt – Walid (Gross 2015: 00:44:55-00:45:27).

Mit Hinblick auf die Persönlichkeitsmerkmale, die sich anhand alltagspsychologischer Erfahrungen, seiner Körperhaltung und allgemeinen Präsenz ableiten lassen, kommt die Figur *Dolmetscher* ruhig, jedoch aufmerksam rüber. Es ließe sich nahelegen, dass dies darauf zurückzuführen ist, dass er seinen Fokus auf die Dolmetschung verlagert hat.

5.2.1.1. Die Erschließung der Motive

Der Film *Hyena Road* liefert weder durch Selbst-, Fremdcharakterisierung oder andere filmische Mittel Erkenntnisse darüber, was Walid dazu motiviert als Kriegsdolmetscher für die kanadischen Streitkräfte zu arbeiten, er liefert jedoch kulturellen Kontext zu den Motivationen anderer Figuren (Gross 2015: 01:38:30-01:40:00).

5.2.2. Der Einsatz der Sprache

Auch in diesem Fall erscheint der Einsatz der Sprache zur Überbrückung sprachlicher und kultureller Grenzen souverän und selbstsicher. Unterstützt wird dieses Erscheinungsbild durch den gezielten Einsatz von Gesten zur Unterstreichung vermittelter Informationen und durch die Aufrechterhaltung eines direkten Augenkontaktes mit der jeweiligen Gesprächsperson (Gross 2015: 00:33:55-00:35:18).

5.2.3. Die Analyse der Rollen

Wie bereits erörtert, lässt sich keine eindeutige Zuordnung der Dolmetscherfigur anhand seiner nationalen oder ethnischen Gruppenzugehörigkeit treffen. Es ist jedoch durchaus möglich festzustellen, dass er als Mitglied der kanadischen Streitkräfte in die entsprechende soziale Hierarchie einzustufen ist – einerseits durch die Schutzkleidung und weil er in Szenen, bei denen das Dolmetschen in den Fokus gerückt wird, ständig an der Seite von Mitchell und Ryan zu sehen

ist, andererseits auch durch sein Verhalten. So wird im späteren Verlauf die Dolmetscherfigur gemeinsam mit den Soldaten, denen er translatorische Unterstützung anbietet, als tanzend dargestellt. Die Atmosphäre wirkt fröhlich und gelassen – was auch durch die Musik, die die Szene begleitet, unterstrichen wird – und die soziale Distanz zwischen dem Dolmetscher und den Soldaten erscheint minimal, was normalerweise auf Vertrautheit, Freundschaft oder zumindest Kameradschaft hindeutet (Gross 2015: 00:40:50-00:41:55).

Walid begleitet die Hauptfiguren bei ihren militärischen Einsätzen zum Zwecke der Informationsbeschaffung, fungiert jedoch ausschließlich als Dolmetscher oder Kulturvermittler. Er nimmt nicht am aktiven Kampfgeschehen als Soldat teil. Darüber hinaus wird er in translatorischen Kontexten von Mitchell immer als „This is my PTM“ vorgestellt, der Film liefert jedoch keine Erklärung darüber, wofür die Abkürzung steht.⁵¹ In Bezug auf die Figurenkonstellation laut Eder ließe er sich als Sidekick der Protagonisten einstufen.

5.2.4. Die Analyse des Status

Die Dynamik, die sich im Laufe der narrativen Handlung zwischen dem Dolmetscher und den kanadischen Streitkräften herauskristallisiert, lässt nahelegen, dass er innerhalb dieses spezifischen sozialen Systems gewürdigt oder sogar respektiert wird – was höchstwahrscheinlich auf sein Nutzen als Mitglied des Zuges zurückzuführen ist. Dass er innerhalb dieser Figurenkonstellation einen vergleichbar hohen Status genießt, kann auch daran erkannt werden, dass er primär an der Seite von Mitchell oder Ryan zu sehen ist – die in *Hyena Road* die Hauptfiguren verkörpern. Verwendet man Mitchell zur Kontrastierung der Figurendarstellung, so lässt sich beobachten, dass Mitchell im Vergleich zu sowohl Walid als auch Ryan mehr Körperkontakt initiiert (zum Beispiel durch das Anfassen der Schulter seines Gesprächspartners), was indikativ dafür ist, dass er höchstwahrscheinlich einen höheren sozialen Stellenwert – und daraus ableitend mehr Macht – als beide Figuren besitzt⁵².

5.2.5. Die Analyse der Machtdynamiken

Der Film *Hyena Road* zeichnet sich dadurch aus, dass in Bezug auf die Machtverteilung – abgesehen von einer für Kriegskontexte typische wechselseitige Abhängigkeit – keine Asymmetrie zu vermerken ist. Diese Auffassung beruht auf der Beobachtung, dass jegliche Szenen, die

⁵¹ Unter Einbezug des Kontexts könnte eine Vermutung aufgestellt werden, dass damit zum Ausdruck gebracht wird, dass Walid Mitchells persönlicher Dolmetscher ist – dies ist jedoch nicht eindeutig belegbar.

⁵² Vergleiche hierzu die im dritten Kapitel diskutierte Überlegung von Hübler, die einen Zusammenhang zwischen den Personen, die Berührungen initiieren, und Assoziation mit Macht und Status erkennt (2001: 52f.).

Walid und andere Soldaten darstellen, aus der Normalsicht gefilmt werden, die Distanz zwischen den Figuren minimal ist – was wie bereits erläutert auf eine freundliche Beziehung hindeutet, die aus Sicht der nonverbalen Kommunikation auch ein Zeichen dafür sein kann, dass die Figuren eine gleiche oder ähnliche soziale Stellung oder Macht genießen – und im Dialog keine Rangordnung als Mittel zur Herstellung einer pseudoräumlichen Distanz eingesetzt wird.

5.3. The Hunting Party (Shepard 2007)

5.3.1. Die Konstruktion des mentalen Figurenbildes

In diesem Abschnitt meiner Analyse des Films *The Hunting Party* werde ich mich auf die Protagonisten Simon Hunt und Duck konzentrieren, da sie - hinsichtlich der Tatsache, dass sie im Film eine Dolmetscherrolle übernehmen - für den Zweck dieser Arbeit am meisten relevant sind.

Am Anfang des Films wird Simon als ein Starreporter vorgestellt, dessen Einfluss sich an seinem Charakter erkennen lässt. Er wirkt selbstbewusst und zuversichtlich, neigt jedoch zu impulsiven und schlecht durchdachten Handlungen – Eigenschaften, die Duck mit der Aussage „No one was crazier than he was. No one was as dangerous, as fun, or as good as he was“ unterstreicht (Shepard 2007: 00:02:01-00:02:08). Diese Impulsivität nimmt nach seiner Entlassung und dem Verlust seiner Geliebten zu. Simon entwickelt sich im Verlauf der Handlung zu einem hoffnungslosen Zyniker und es wird eindeutig, dass er Alkoholprobleme hat. Duck wird hingegen als sein loyaler Kameramann und Freund dargestellt. Es wird dem Publikum schnell deutlich, dass er Simon respektiert und ihn gewissermaßen bewundert. Trotz seiner Überlegungen und Unsicherheiten bleibt Duck stätig an Simons Seite und folgt ihm in alle Gefahrensituationen – ein Aspekt, der sich im Laufe des Films nicht ändert, obwohl Duck oft die Rolle eines Pragmatikers einnimmt und auf die Lücken und Schwächen in Simons Plänen hinweist.

In Bezug auf die äußere Erscheinung, werden die beiden Protagonisten am Anfang des Films in ihrer entsprechenden Uniform – Simon in seiner Reporteruniform mit einer entsprechenden Reporterweste und Duck in einer legeren Bekleidung mit einer Kamera als filmisches Accessoire, um zu verdeutlichen, dass er der Kameramann ist. Darüber hinaus kann man darauf schließen, dass beide mittleren Alters sind, wobei Duck zumindest äußerlich jünger als Simon erscheint – so machen sich bei Simon Ansätze grauer Haare bemerkbar.

Beide erscheinen am Anfang des Films sehr chaotisch und ungepflegt – was gewissermaßen darauf zurückzuführen ist, dass sie sich mitten im Kriegsgeschehen befinden – wobei

mit dem Verlauf der Handlung als Resultat seiner Kündigung das äußere Erscheinungsbild von Simon weiterhin abnimmt, während Ducks sich verbessert. Im Prinzip lässt es sich festhalten, dass sich die beiden Helden nicht nur aufgrund ihrer charakterlichen Merkmale, sondern auch aufgrund ihres Kleidungsstils unterscheiden. So erscheint Duck mit seiner Vorliebe für Hemden und Hosen, die durchdacht wirken und farbenkoordiniert sind, oft professioneller und gepflegter als Simon, dem allesamt ein chaotisches Erscheinungsbild zugrunde liegt.



Abb. 9: Simon und Duck (von links nach rechts) (Shepard 2007: 00:02:31)

5.3.1.1. Die Erschließung der Motive

Die Handlung, der Dialog sowie die Selbstcharakterisierung weisen stark darauf hin, dass beide Figuren von dem Eigennutzen motiviert sind, der sich in erster Linie auf eine berufliche Selbstverwirklichung bezieht. In Simons Fall schließt das auch sein Bedürfnis nach dem Wiedererlangen seiner ehemals gewürdigten gesellschaftlichen Position als Starreporter ein. Mit Hinblick auf seine Beziehung zu dem Antagonisten Fuchs ist seine Motivation persönlicher Natur und kulminiert in seinem Wunsch sich an ihn zu rächen, da er für den Tod seiner Geliebten zuständig ist.

5.3.2. Der Einsatz der Sprache

Während die Analyse der Dolmetschung kein Fokus dieser Arbeit ist, lassen sich in *The Hunting Party* interessante Erkenntnisse darüber gewinnen.

Im Film sind zwei Dolmetscharten zu verzeichnen: Gesprächsdolmetschen und Vom-Blatt-Dolmetschen. Vom-Blatt-Dolmetschen kommt an zwei Stellen im Film vor. Die erste Dol-

metschung kommt während der Szene, in der sich Duck und Benjamin über den Kriegsverbrecher Fuchs und seinen Henker unterhalten vor. In einer Großaufnahme mit dramatischer Hintergrundmusik beschreibt Duck, dass Srdjan „умро пре рођења“ in kyrillischer Schrift auf der Stirn tätowiert hat und übersetzt den Satz als „I was dead the day I was born“ (Shepard 2007: 00:26:29). Anschließend folgt eine Detailaufnahme, auf der man die obere Gesichtshälfte von Srdjan sieht. Die zweite Szene ereignet sich in der Stadt Foča als Simon, Duck und Benjamin über ein Billboard stolpern, auf dem die Steckbriefe von Fuchs dargestellt sind und die mit Postern auf denen in kyrillischer Schrift „не дирајте га“ steht, überklebt wurden. Auf Benjamins Frage, was die Bedeutung von dem Geschriebenen sei, antwortet Simon im ernsten Ton: „It says ‚Don’t touch him‘“ (Shepard 2007: 00:36:34). Die Ernsthaftigkeit der Situation betont er mit einem leichten Kopfnicken.

Die zwei Beispiele für Gesprächsdolmetschen ereignen sich in der zweiten Hälfte des Films. Auf der Jagd nach dem Fuchs begeben sich die drei Protagonisten in dem Dorf Čelebići, in dem sich ihrer Vermutung nach der genannte Kriegsverbrecher versteckt. Auf der Suche nach Informationen kommen sie mit den Einheimischen in Kontakt, die sich in einer Kneipe aufhalten. Daraufhin wird Benjamin von einem der einheimischen Gäste auf seine dünne Figur angesprochen, woraufhin sich Benjamin unmittelbar an Duck wendet und um eine Übersetzung bittet. Duck übersetzt lächelnd mit „He said you’re about skinny enough to be used as bait“, was Simon mit weiterem Kontext verdeutlicht, indem er klarstellt, dass es sich dabei um einen Anglerwitz handle (Shepard 2007: 00:53:21-00:53:33). Bei dem letzten Beispiel handelt es sich nicht um eine klassische Dolmetschung, die man sich üblicherweise erwarten würde, sie ist jedoch wichtig, um die Dolmetschtechniken Zusammenfassung und Informationsauslassung zu verdeutlichen. Die Szene ereignet sich in der gleichen Kneipe und die Kamera wechselt ständig zwischen einer Halbtotale, in deren Fokus Simon ist und man im Hintergrund die unscharfen Figuren von Duck und Benjamin erkennen kann und der Halbtotale, die die bosnischen Serben in skeptischer Haltung darstellt. In der Szene versucht Simon den bosnischen Serben Informationen zu entlocken, indem er auf Serbokroatisch behauptet, dass er den Fuchs als einen Helden darstellen möchte und dass er im Gegensatz zu seinen Kollegen nicht an der Politik interessiert ist. Benjamin wendet sich daraufhin wieder an Duck, der in diesen zwei Beispielen die Rolle des primären Dolmetschers übernimmt und er verkürzt Simons Dialog drastisch, indem er ihn folgendermaßen übersetzt: „He just sold you and me out“ (Shepard 2007: 00:54:00-00:54:24).

5.3.3. Die Analyse der Rollen

Der Film *The Hunting Party* ist im Vergleich zu den anderen zwei, bereits analysierten, Filmen insofern interessant, weil die Dolmetscherrolle von den beiden Protagonisten verkörpert wird, die aufgrund der soziokulturellen Umstände regelrecht dazu gezwungen sind, die translatorische Funktion auszuüben. Der Fokus ihrer tatsächlichen Rollen wird mit Hinblick auf Simon auf seine Starreporter-Rolle und mit Hinblick auf Duck auf seine Kameramann-Rolle gesetzt. Eines der filmischen Artefakte, die ihre Rollenzuweisung – zumindest am Anfang des Films – verdeutlichen, ist ihr eigener Presseausweis.

Es ist wichtig anzumerken, dass keiner von den beiden sich aktiv als Dolmetscher identifiziert oder ausgibt. Sie übernehmen die Rolle aus Notwendigkeit – als Laien, die keine vorherige Dolmetscherausbildung haben und kein echtes Verständnis über die Aufgaben und Pflichten eines Dolmetschers zu haben scheinen. Viel mehr wird ihnen diese Rolle zugewiesen, weil sie – wie am Anfang des Films gezeigt wurde – im Jahr 1994 in Sarajevo Bericht erstattet haben und sich während dieser Zeit mit der serbokroatischen Sprache vertraut machen und sie erlernen konnten.

In Bezug auf ihre Gruppenzugehörigkeit lassen sich einige große soziale Systeme erkennen: auf der Basis ihre Nationalität sind beide Figuren als Amerikaner zu identifizieren, auf der Basis ihres Berufs lassen sich ebenfalls entsprechende berufliche Gruppenzugehörigkeiten feststellen und schlussendlich sind sie auch als Freunde in eine eigene kleine Gruppe einzuordnen.

5.3.4. Die Analyse des Status

Beide Charaktere genießen innerhalb ihres sozialen Systems einen hohen Status, der auf ihren beruflichen Erfolg zurückzuführen ist. Der einzige Unterschied ist, dass Simons soziale Stellung als Folge seiner Handlungen im späteren Filmverlauf herabgesetzt wurde, während Ducks angestiegen ist.

5.3.5. Die Analyse der Machtdynamiken

Am Anfang lässt sich eine Machtasymmetrie zu Gunsten von Simon – der zu dem Zeitpunkt als Starreporter etabliert ist und daraus resultierend eine höhere soziale Stellung innehat – beobachten, diese nimmt jedoch mit Zeit ab. Dies wird filmtechnisch durch die Verwendung der Normalsicht als Einstellungsperspektive dargestellt, die die Charaktere beziehungsweise das

Objekt, auf welchem der Kamerafokus liegt, in Augenhöhe zeigt. Die Aufsicht wird hingegen oft eingesetzt, um einen Machtunterschied beziehungsweise um die Überlegenheit eines Charakters gegenüber einem anderen darzustellen. Sie findet jedoch auch Einsatz in Szenen, in denen ein Charakter steht und der andere sitzt. Hierbei wird dem Publikum das sitzende Objekt leicht von oben und umgekehrt angezeigt, um den vorhandenen Größen- und Perspektivenunterschied zu verdeutlichen (Shepard 2007: 00:14:08).

Zusammenfassung

Im Rahmen dieser Arbeit wurde eine Auseinandersetzung mit der fiktionalen Darstellung von Dolmetscher*innen, die ihre translatorische Leistung im Kontext des Krieges und bewaffneter Konflikte militärischen Streitkräften oder anderen Gruppen zur Überbrückung sprachlicher und soziokultureller Grenzen leihen, gewagt. Der Fokus lag hierbei auf der filmnarratologischen Figurenanalyse dreier fiktionaler Filme, deren Handlung sich im Kriegsgebiet abspielt. Bei der Auswahl des Untersuchungsmaterials wurde hierbei auf folgende Kriterien geachtet:

- Die Filme sollten eine gewisse Aktualität aufweisen, weswegen bei der Filmauswahl berücksichtigt wurde, dass der Untersuchungskorpus aus Filmen besteht, die nach dem Jahr 2000 veröffentlicht wurden.
- Obwohl die untersuchten Filme aufgrund dessen, dass sich die Narrative im Kontext der Translation ereignet, unterschiedliche Sprachen beinhalten, lag der Fokus darauf Filme für die Analyse heranzuziehen, die in erster Linie englischsprachig sind.
- Zur Erstellung des Untersuchungskorpus war die Figurenkonstellation und die Einbettung der Figur *Dolmetscher*in* innerhalb dieses fiktionalen Rollensystems nicht von Relevanz. Es spielte demzufolge keine Rolle, ob die Figur als Haupt- oder Randfigur auftrat, vielmehr war es wichtig, dass die Figur im Zentrum aufschlussreicher Machtverhältnisse und Rollenzuweisungen abgebildet ist.

Ferner soll angemerkt werden, dass die Auswahl filmnarratologischer Analyse Kriterien auf dem Analysemodell von Eder (2014), welches im dritten Kapitel ausführlich thematisiert wurde, basiert.

Die im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit vollzogene Aufbereitung der Fachliteratur lieferte bedeutsame Erkenntnisse nicht nur in Bezug auf die translatorische Realität der Kriegs- und Krisendolmetscher*innen, sondern auch in Bezug auf ihre Darstellung in fiktionalen Medien, die – wie bereits etabliert wurde – ihre Inspiration aus den in der Realität existierenden Gegebenheiten ziehen. So kommt es zunehmend häufiger vor, dass die Grundlage kontemporärer fiktionaler Werke ausgerechnet (Auto-)Biografien und Memoire praktizierender Kriegs- und Krisendolmetscher*innen darstellen. Aus diesem Grund ist die Erkenntnis, dass sich viele Thematiken, mit denen sich Kriegs- und Krisendolmetscher*innen konfrontiert sehen – Statusdifferenzen, Machtasymmetrien, Entfremdung, die Existenz im soziokulturellen und ideologischen Zwiespalt und dergleichen – auch in fiktionalen Werken über Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen sowie die Darstellung der translatorischen Berufspraxis wiederfinden.

Daran anknüpfend sollen im Folgenden die Ergebnisse der filmnarratologischen Figurenanalyse der Figur *Dolmetscher*in* mit Hinblick auf ihre Darstellung in den Filmen *Guy Ritchie's The Covenant* (Ritchie 2023), *Hyena Road* (Gross 2015) sowie *The Hunting Party* (Shepard 2007) aufgelistet werden:

- Darstellung der Rollenzuweisung: Die drei Filme haben die Problemstellung der Rollenzuweisung im unterschiedlichen Ausmaß thematisiert. Im Wesentlichen werden Rollendarstellungen und Rollenkonflikte abgebildet, die aufgrund einer Diskrepanz zwischen den Erwartungen unterschiedlicher Gruppenmitglieder an die Dolmetscherfigur gestellt werden, entstehen. Die Darstellung der Figuren, die in den analysierten Filmen, die Dolmetscherrolle verkörpern, ist in Bezug auf ihre Position innerhalb der Figurenkonstellation als differenziert aufzufassen – so können sie sowohl Protagonist*innen als auch Helfer*innen sein. Darüber hinaus beeinflusst ihre Einbettung in die bestehende fiktionale Soziostruktur sowie ihre Gruppenzugehörigkeit das Rollenverständnis maßgeblich. In Abhängigkeit davon, welche Ansprüche an ihre Rolle gestellt werden, treten Dolmetscherfiguren sowohl als Soldat*innen und Unterstützer militärischer Operationen als auch Informationsvermittler*innen oder Kriegsjournalist*innen auf. Eine Rollenzuweisung, die sich ausschließlich auf das traditionelle Verständnis der translatorischen Verpflichtung bezieht, ist selten und wird als solche nur in *Hyena Road* dargestellt.
- Aus der Gruppenzugehörigkeiten lässt sich im weiteren Sinne ihre soziale Stellung innerhalb einer spezifischen Gruppe ableiten. In dieser Hinsicht lässt sich beobachten, dass die Figur *Dolmetscher*in* in fiktionalen Kriegsfilmen häufig sowohl innerhalb der lokalen Gemeinschaft als auch innerhalb der militärischen Hierarchie einen gewissen Grad an Ansehen genießt.
- In Bezug auf die Machtdynamiken, die in dem Untersuchungskorpus vorrangig dargestellt werden, wurden genauso wichtige Erkenntnisse geliefert. Die Figur *Dolmetscher*in* zeichnet sich als Bestandteil des Filmes durch ihre Agency, die gewissermaßen handlungssteuernd ist, aus. Während sich überwiegend eine Machtasymmetrie zu Gunsten militärischer Streitkräfte beobachten lässt, wird auch eine wechselseitige Abhängigkeit vermerkt: Die Soldat*innen hängen von der Figur *Dolmetscher*in* als Sprach- und Kulturvermittler*in ab, während die Dolmetscherfigur häufig auf die Soldat*innen zur Gewährleistung ihres Überlebens angewiesen ist. Nicht zuletzt besitzen Kriegs- und Krisendolmetscher*innen auch Macht als Gatekeeper der Informationen, womit sie die Ereignisse gezielt zu ihrem Vorteil manipulieren können.

Abschließend soll noch festgehalten werden, dass der Fokus dieser Arbeit nicht auf dem expliziten Vergleich des in der Realität existierenden Status quo und der fiktionalen Darstellung von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen lag. Genauso war der Zweck dieser Arbeit nicht, die emotionale Rezeption der Zuschauer*innen zu analysieren oder die Prüfung auf Vollständigkeit, Richtigkeit und den sinngemäßen Einsatz gängiger translatorischer Strategien. Diese Aspekte sind demzufolge einige der kritischen Komponenten fiktionaler Darstellung von Kriegs- und Krisendolmetscher*innen, bei denen zukünftige Analysen ansetzen könnten.

Bibliografie

- Abels, Heinz (2014). Identität. In: Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela & Burzan, Nicole (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*. 3. völlig überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 172–175.
- AKUF (2025). Kriegsdefinition und Kriegstypologie. <https://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereich-sowi/ueber-den-fachbereich/fachgebiete/akuf/kriegsdefinition.html> (Stand: 15.04.2026).
- Anderson, Scott (2000). What I did on my summer vacation. *Esquire*. <https://classic.esquire.com/article/2000/10/1/what-i-did-on-my-summer-vacation> (Stand: 22.06.2026).
- Anderson, Jean (2021). The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional work by translators. *Linguistica Antverpiensia* 4, 171-182. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.134> (Stand: 08.06.2026).
- Argyle, Michael (1990). *Bodily Communication*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- Arnold, Hans (2015). *Das Magisches des Films*. Deutschland: transcript Verlag.
- Arrojo, Rosemary (1986). *Oficina de Tradução – A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática.
- Askew, Louise & Salama-Carr, Myriam (2011). Interview: Interpreters in conflict – the view from within. *Translation Studies* 4 (1), 103–108. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/14781700.2011.528685> (Stand: 18.04.2026).
- Askew, Louise (2014). A perceived neutrality: an Englishwoman's reflections in working as an interpreter for suspect and witness interviews at the International War Crimes Tribunal for the Former Yugoslavia. In: Andrew, Christopher & Tobia, Simona (eds.). *Interrogation in War and Conflict: A Comparative and Interdisciplinary Analysis*. London: Routledge, 227-242.
- Badr, Muhammad Sulaiman (2025). *Übersetzen und Dolmetschen : Ein Handbuch aus der Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Baker, Mona (2010). Interpreters and Translators in the War Zone: Narrated and Narrators. *The Translator* 16 (2), 197-222. <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799469> (Stand: 21.05.2026).

- Baker, Catherine & Tobia, Simona (2012). Being an Interpreter in Conflict. In: Footitt, Hilary & Kelly, Michael (eds.). *Languages at War : Policies and Practices of Language Contacts in Conflict*. London: Palgrave Macmillan, 201-221.
- Bardeleben, Renate von (1997/2009). The Translator As Mediator and Metaphor: Joyce Carol Oates's *Détente*, Eva Hoffman's *Lost in Translation*, and Ward Just's *The Translator*. In: Krstovic, Jelena O. (ed.). *Short Story Criticism*. Bd. 121. Detroit/MI: Gale, 291–302. <https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/YKPCBM812070071/LCO> (Stand: 09.06.2026).
- Ben-Ari, Nitsa (2010). Representations of translators in popular culture. *Translation and interpreting studies* 5 (2), 220-242. <https://doi.org/10.1075/tis.5.2.05ben> (Stand: 09.06.2026).
- Beyer, Reinhard & Gerlach, Rebekka (2018). *Sprache und Denken*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin & Smith, Jeff (2019). *Film Art: An Introduction*. 12. Aufl. New York: McGraw-Hill Education. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=6212701> (Stand: 20.06.2026).
- Brecher, Michael & Wilkenfeld, Jonathan (2022). *A Study of Crisis*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Cronin, Michael (2009). *Translation goes to the Movies*. London/New York: Routledge.
- Delabastita, Dirk & Grutman, Rainier (2021). Fictional representations of multilingualism and translation. *Linguistica Antverpiensia* 4, 11-34. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.124> (Stand: 08.06.2026).
- 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; Ost, Isabelle & Vanasten, Stéphanie (eds.). *translatio in fabula. enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 51-62. <https://doi.org/10.4000/books.pusl.1488> (Stand: 09.06.2026).
- Eder, Jens (2014). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl. Marburg: Schüren Verlag.

- Ehrat, Johannes (2005). *Cinema and Semiotic. Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Fernández Sánchez, María Manuela (2026). Interrogating prisoners through interpreters: A few examples from the Korean and Vietnam Wars. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 107-126.
- Fidahić, Besmir (2026). Interpreting at the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 127-148.
- Footitt, Hilary & Kelly, Michael (2012). *Languages at war : policies and practices of language contacts in conflict*. London: Palgrave Macmillan.
- Footitt, Hilary (2026). Context is all: An interdisciplinary approach. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 435-448.
- Forss, Alec (2010). Unofficial Mediation. In: Young, Nigel J. (ed.). *The Oxford International Encyclopedia of Peace*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
<https://www-oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/display/10.1093/acref/9780195334685.001.0001/acref-9780195334685-e-738?rskey=gktS5U&result=738> (Stand: 10.06.2026).
- Frensham, Ray (2010). *Break into Screenwriting*. London: Hodder Education Group.
- Gentzler, Edwin (2008). *Translation and identity in the Americas: new directions in translation theory*. London/New York: Routledge.
- Gile, Daniel (2009). *Basic concepts and models for interpreter and translator training*. Rev. ed. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Glatzer, Wolfgang (2014). Sozialstruktur. In: Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela & Burzan, Nicole (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*. 3. völlig überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 475–480.

- Gómez-Amich, María (2021). Local Interpreters Versus Military Personnel: Perceptions and Expectations Regarding the Local Interpreter's Role and Agency Within the Afghan Conflict. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 85-112.
- Griese, Hartmut M. (2014). Rolle. In: Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela & Burzan, Nicole (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*. 3. völlig überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 411–415.
- Gross, Paul (2015). *Hyena Road*. [Film 120 min.]. Toronto: Rhombus Media.
- Heimbürger, Franziska (2021). Power relations in postcards of French First World War military interpreters. In: Fernandez-Ocampo, Anxo & Wolf, Michaela (eds.). *Framing the interpreter : towards a visual perspective*. London/New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 96-105.
- Hickethier, Knut (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- HIHK (2025). *Methodik*. <https://hiik.de/hiik/methodik/> (Stand: 15.04.2026).
- Hogrefe AG (2022). Autobiografie. In: *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/autobiografie> (Stand: 10.06.2026).
- Hron, Madelaine (2009). *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=4672701> (Stand: 08.06.2026).
- Hughes, Alex (2002). Recycling and repetition in recent French "Autofiction": Marc Weitzmann's Doubrovskian borrowings. *The Modern Language Review* 97 (3), 566. <https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/A99813655/LitRC?u=43wien&sid=summon&xid=dc0b6843> (Stand: 10.06.2026).
- Hübler, Axel (2001). *Das Konzept "Körper" in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*. Tübingen: Francke.
- Inghilleri, Moira (2008). The ethical task of the translator in the geopolitical arena: From Iraq to Guantánamo Bay. *Translation Studies* 1 (2), 212-223. <https://doi.org/10.1080/14781700802113556> (Stand: 13.05.2026).

- Inghilleri, Moira (2010). "You Don't Make War Without Knowing Why": The Decision to Interpret in Iraq. *The Translator* 16 (2), 175-196. <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799468> (Stand: 09.05.2026).
- Inghilleri, Moira & Harding, Sue-Ann (2010). Translating Violent Conflict. *The Translator* 16 (2), 165-173. <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799467> (Stand: 13.05.2026).
- Janković, Tanja (2011). *Devojka iz Bondstila [The Girl from Bondsteel]*. Beograd: Laguna.
- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (2005). Einleitung. In: Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT Verlag, 9-18.
- Kaindl, Klaus (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In: Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (eds.). *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1-26.
- Kalyvas, Stathis N. (2010). Internal Conflict and Political Violence: New Developments in Research. In: Chenoweth, Erica & Lawrence, Adria (eds.). *Rethinking violence : states and non-state actors in conflict*. Cambridge, MA: MIT Press, xi-xiii.
- Kamp, Werner & Rüsel, Manfred (1998). *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag.
- Kienast, Julia (2021). Krise: Rechtsbegriff oder politisches Instrumentarium?. *juridikum* Vol. 2021 (3), 357-366.
- Kujamäki, Pekka & Footitt, Hilary (2016). Military History and Translation Studies: Shifting territories, uneasy borders. In: Gambier, Yves & Van Doorslaer, Luc (eds.). *Border crossings : translation studies and other disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 49-71.
- Kujamäki, Pekka & Pasanen, Päivi (2019). Interpreting prisoners-of-war. Sketches of a military translation culture in the Finnish POW camps during World War II (1941-1944). *Chronotopos – A Journal of Translation History* 1 (1), 173-197. <https://doi.org/10.25365/cts-2019-1-1-10> (Stand: 20.05.2026).

- Kurz, Ingrid (1987). Conference interpreting – myth and reality. In: Kummer, Karl (ed.). *Proceedings of the 28th Annual Conference of the American Translators Association, Albuquerque, New Mexico, October 8-11, 1987*. Medford/NJ: Learned Information, 315–320.
- Kurz, Ingrid (2014). On the (in)fidelity of (fictional) interpreters. In: Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (eds.). *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 205-219.
- Lavieri, Antonio (2010). Homo translator. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction. In: Klimis, Sophie; Ost, Isabelle & Vanasten, Stéphanie (eds.). *translatio in fabula. enjeux d’une rencontre entre fictions et traductions*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 117-127.
- Lewis RE, Justin (2012). Languages at War: a UK Ministry of Defence Perspective. In: Footitt, Hilary & Kelly, Michael (eds.). *Languages and the Military : Alliances, Occupation and Peace Building*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 58-69.
- Li, Ping, Tian, Chuanmao & Huang, Zhonglian (2016). Ethics, identity and ideology: A study of the interpreters in the War of Resistance against Japanese Aggression (1937-1945). *Linguistica Antverpiensia* 15, 162–185. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v15i.390> (Stand: 15.05.2026).
- Liu, Nathaniel (2022). Fixers: The People at the Core of International Journalism. *National Press Club Journalism Institute*, 02.05.2022. <https://www.pressclubinstitute.org/2022/05/02/fixersthe-people-at-the-core-of-international-journalism/> (Stand: 28.04.2026.)
- Luo, Tian & Zhu, Ruiqi (2021). To Be or Not to Be Loyal: Loyalty of Military Interpreters Serving the Japanese Army in the Second Sino-Japanese War (1931–1945). In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 37-59.
- Mehrabian, Albert (1969). Significance of posture and position in the communication of attitude and status relationships. *Psychological Bulletin* 71 (5), 359–372.
- Méndez Sánchez, Verónica (2021). The Spanish “Military Interpreter”: A Practical Application in International Operations Arising from Armed Conflicts. In: Todorova, Marija

- & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 135-154.
- Mikos, Lothar (2008). *Film und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Mikos, Lothar (2023). *Film- und Fernsehanalyse*. 4. überarb. u. erw. Aufl. München: UVK Verlag.
- Mitry, Jean (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. London: The Athlone Press.
- NATO (2022). *ISAF's mission in Afghanistan (2001-2014)*. <https://www.nato.int/en/what-we-do/operations-and-missions/isafs-mission-in-afghanistan-2001-2014> (Stand: 26.06.2026).
- Ost, François (2010). La traduction dans la fiction. Du pareil à l'autre. In: Klimis, Sophie; Ost, Isabelle & Vanasten, Stéphanie (eds.). *translatio in fabula. enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 21-50. <https://doi.org/10.4000/books.pusl.1482> (Stand: 09.06.2026).
- Pagano, Adriana S. (2002). Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortazar. In: Tymoczko, Maria & Gentzler, Edwin (eds.) *Translation and Power*. Amherst/Boston: University of Massachusetts Press, 80-98.
- Palmer, Jerry (2007). Interpreting and Translation for Western Media in Iraq. In: Salama-Carr, Myriam (ed.). *Translating and Interpreting Conflict*. Amsterdam/New York: Rodopi B.V, 13-28.
- Patalas, Enno (2018). Geschichte des Films. In: Dovifat, Emil (Hg.) *Praktische Publizistik, Teil I*. Berlin: De Gruyter, 142-171.
- Pfister, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ponomarenko, Lesia & Ruiz Rosendo, Lucía (2026). Translating concepts of an armed conflict: Ukraine in the interaction between institutional and press discourses. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 463-479.
- Pöchhacker, Franz (2016). *Introducing Interpreting Studies*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.

- Radicioni, Maura & Ruiz Rosendo, Lucía (2026). Ethnographic methods to analyse the role of interpreters in conflict and post-conflict scenarios. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 511-525.
- Red T, FIT & AIIC (2012). *Leitfaden für zivile Dolmetscher/ Übersetzer und Auftraggeber in Krisengebieten*. <https://red-t.org/our-work/safety-guidelines/german-deutsche/?get=s> (Stand: 15.05.2026).
- Ritchie, Guy (2023). *The Covenant*. [Film 123 min.]. Santa Monica: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Robinson, Paul (2007). Ethics training and development in the military. *The US Army War College Quarterly: Parameters* 37 (1), 23-36. <https://doi.org/10.55540/0031-1723.2344> (Stand 13.05.2026).
- Roychoudhuri, Onnesha (2005). *Inside the Wire: An Interview With Erik Saar*. <https://www.motherjones.com/politics/2005/05/inside-wire-interview-erik-saar/> (Stand: 15.05.2026).
- Rössel, Jörg (2014). Status. In: Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela & Burzan, Nicole (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*. 3. völlig überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, S. 517–518.
- Ruiz Rosendo, Lucía (2021). Moving Boundaries in Interpreting in Conflict Zones. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 3-13.
- Ruiz Rosendo, Lucía (2022). Interpreting for the military: Creating communities of practice. *The Journal of Specialised Translation* 37, 16-34. <https://doi.org/10.26034/cm.jos-trans.2022.102> (Stand: 18.04.2026).
- Ruiz Rosendo, Lucía & Ponomarenko, Lesia (2025). Interpreting and War Journalism: Collecting Memories of Fixers in Ukraine. *Journalism Practice*, 05.10.2025, 1–20. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/17512786.2025.2565665> (Stand: 27.04.2026).

- Shepard, Richard (2007). *The Hunting Party*. [DVD 104 min.] Vereinigte Staaten/Kroatien/Bosnien und Herzegowina: The Weinstein Company, Intermedia & QED International.
- Simon, Sherry (1999). Translating and interlingual creation in the contact zone: Border writing in Quebec. In: Bassnett, Susan & Trivedi, Harish (eds.). *Post-colonial Translation: Theory and practice*. London/New York: Routledge, 58-74. <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/plink/80371225-b76d-3bec-ae06-357ad7826802> (Stand: 08.06.2026).
- Snellman, Pekka (2016). Constraints on and dimensions of military interpreter neutrality. *Linguistica Antverpiensia* 15, 260–281.
- Steiner, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- Takeda, Kayoko (2021a). Dual Citizen Interpreters: Consequences of Assigned Loyalties in the Aftermath of War. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 17-35.
- Takeda, Kayoko (2021b). *Interpreters and war crimes*. Abingdon/New York: Routledge.
- Tesseur, Wine & Footitt, Hilary (2019). Professionalisms at War? Interpreting in Conflict and Post-Conflict Situations. *Journal of War & Culture Studies* 12 (3), 268-284. <https://doi.org/10.1080/17526272.2019.1644415> (Stand: 13.05.2026).
- Tipton, Rebecca (2011). Relationships of Learning between Military Personnel and Interpreters in Situations of Violent Conflict: Dual Pedagogies and Communities of Practice. *The Interpreter and Translator Trainer* 5 (1), 15–40. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/13556509.2011.10798810> (Stand: 19.04.2026).
- Todorova, Marija (2014). Interpreting conflict: Memories of an interpreter. In: Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (eds.). *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 221-231.
- Todorova, Marija (2016). Interpreting conflict mediation in Kosovo and Macedonia. *Linguistica Antverpiensia* 15, 227–240. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v15i.392> (Stand: 13.05.2026).

- Todorova, Marija (2021). Pressing Issues and Future Directions for Interpreting in Conflict Zones. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *Interpreting conflict : a comparative framework*. Cham: Springer International Publishing/Imprint: Palgrave Macmillan, 305-316.
- Tryuk, Małgorzata (2016). Interpreters in the Concentration Camp of Majdanek (1941–1944). In: Wolf, Michaela (ed.). *Interpreting in Nazi Concentration Camps*. New York: Bloomsbury Academic, 115-133.
- Tryuk, Małgorzata (2021). Translating and interpreting in conflict and crisis. In: Koskinen, Kaisa & Pokorn, Nike K. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*. Abingdon/New York: Routledge, 398-414.
- Tryuk, Małgorzata (2026). Translating and interpreting during World War II. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The Routledge handbook of translating and interpreting conflict*. Abingdon/New York: Routledge, 93-106.
- 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. <https://doi.org/10.1075/target.25.2.02val> (Stand: 08.06.2026).
- Van Doorslaer, Luc (2012). Translating, Narrating and Constructing Images in Journalism with a Test Case on Representation in Flemish TV News. *Meta* 57 (4), 1046–1059. <https://doi.org/10.7202/1021232ar> (Stand: 27.04.2026).
- Vieira, E. R. P. (1995). (In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais. *Com Textos* 6, 50– 68.
- Welt Trahan, Elizabeth (1984). The Arabic Translator in Don Quixote: His Master's Voice and Victim. In: Rose, Marilyn Gaddis (ed.). *Translation Perspectives: Selected Papers, 1982– 1983*. Binghampton/New York: SUNY, 71-85.
- Witte, Erich H. (2014). Gruppe. In: Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela & Burzan, Nicole (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*. 3. völlig überarb. Aufl. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 158–163.
- Zarrouk, Mourad (2026). Clemente Cerdeira: The interpreter who wanted to change the course of the Spanish Civil War. In: Todorova, Marija & Ruiz Rosendo, Lucía (eds.). *The*

Routledge handbook of translating and interpreting conflict. Abingdon/New York:
Routledge, 480-497.