



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Dolmetschen im Theater

Eine Fallstudie zum Konsektivdolmetschen auf der Bühne

verfasst von / submitted by

Irina Jäger, BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 065 331 348

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

Masterstudium Dolmetschen Deutsch
Italienisch UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Pöchhacker

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern danken, die mir immer zur Seite standen. Ohne ihre wertvolle Unterstützung hätte ich dieses Studium nicht absolvieren können.

Ein herzliches Dankeschön auch an Herrn Prof. Pöchhacker, der diese Arbeit betreut und mich bei jeder Unklarheit kompetent beraten hat. Auf seine Unterstützung konnte ich immer zählen.

Ein besonderes Dankeschön geht an meinen lieben Ehemann Michael Jäger und meinen guten Freund Armin Innerhofer, die das Korrekturlesen dieser Arbeit übernommen und eine großartige Leistung erbracht haben.

Ich möchte mich auch bei Fr. Alina Lunyova und Fr. Irina Yutkina für die Zurverfügungstellung des Videoausschnittes der Inszenierung und der wichtigsten Informationen dazu bedanken.

Abschließend möchte ich mich bei meiner Familie und Freunden bedanken, die mir während des Studiums immer zur Seite standen, ein freies Ohr für meine Anliegen und Probleme hatten und mich immer ermutigt haben.

Vielen herzlichen Dank!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Theater als ein komplexes kulturelles System	9
1.1. Das Kulturphänomen Theater.....	9
1.2. Theater vs. Welttheater.....	11
1.2.1. Interkulturelles und Internationales Theater.....	12
1.2.2. Gehörlosentheater.....	13
2. Sprache des Theaters	16
2.1. Sprache des Theaters als ein Zeichensystem.....	17
2.2. Der theatralische Code	18
2.3. Die Relevanz der Semiotik im Theater für die Translation.....	21
2.4. Rolle des Publikums im Theater.....	24
3. Translation im Theater	26
3.1. Einführung in die Translation im Theater	26
3.1.1. Translation für Theater	28
3.1.2. Theoretischer Ansatz.....	29
3.1.3. Dolmetschen und Übersetzen: terminologische Abgrenzungen.....	30
3.2. Terminologische Abgrenzung der Translation im Theater nach Griesel.....	31
3.2.1. Zusammenfassende Übersetzung	32
3.2.2. Übertitelung.....	32
3.2.3. Simultandolmetschen	33
3.2.4. Alternative Formen.....	34
3.3. Spezifik der Translation im Theater	35
3.3.1. Literarizität vs. Funktionalität	35
3.3.2. Internationalität vs. Interkulturalität	36
3.3.3. Multimedialität vs. Intermedialität	36
3.3.4. Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit	37
3.3.5. Akustische vs. optische Rezeption	38
3.4. Gebärdensprachdolmetschen im Theater	39
3.4.1. Übertitelung für Gehörlose.....	40
3.4.2. Gebärdensprachdolmetschen.....	41
3.4.3. Translatorische Aspekte	43
4. Lautsprachdolmetschen im Theater	45
4.1. Dolmetschen im Theater.....	45
4.2. Dolmetschen vs. Übertitel im Theater.....	46
4.2. Simultandolmetschen im Theater	49

4.3. Konsektivdolmetschen im Theater	50
4.4. Konsektivdolmetschen vs. Simultandolmetschen im Theater	53
5. Fallstudie	56
5.1. Forschungsfrage	56
5.2. Forschungsdesign	56
5.3. Analysematerial	58
5.3.1. Zum Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“	58
5.3.2. Übersetzung des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“	59
5.3.3. Verdolmetschung des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“	60
5.3.4. Videoausschnitt mit Konsektivdolmetschen im Theater	61
5.3.5. Videotranskription	63
5.5. Analysekriterien	64
5.5.1. Zugehörigkeit zu einer Theaterform	65
5.5.2. Theatralische Zeichen nach Fischer-Lichte	65
5.5.3. Translatorische Aspekte der Verdolmetschung	66
5.5.4. Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne	66
5.6. Analyse	67
5.6.1. Analyse der Zugehörigkeit zu einer Theaterform	67
5.6.2. Analyse nach den theatralischen Zeichen von Fischer-Lichte	67
5.6.3. Analyse nach den translatorischen Aspekten	75
5.6.4. Analyse der Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne	81
6. Diskussion und Schlussfolgerung	83
Bibliographie	86
Anhang I	91
Anhang II	93
Abstrakt	112
Curriculum Vitae	113

Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Thema Dolmetschen im Theater. Um dieses Thema genauer untersuchen zu können, müssen viele unterschiedliche und komplexe Bereiche der Translationswissenschaft und Theaterwissenschaft in Betracht gezogen werden. Allein die Themen Theater und Dolmetschen sind sehr breit und vielfältig und bei der Recherche nach Information kommen noch viele weitere relevante Details dazu. Ein anspruchsvoller Aspekt liegt darin, alle Bereiche aus dem Thema Theater, Translation und Translation im Theater miteinander zu verbinden und die essenziellen Informationen für diese Masterarbeit zu verarbeiten.

Von Anfang an hat sich das Theater als eine internationale Erscheinung entwickelt:

Theater ist nicht national, es war nie national. Theater war immer schon, seit seiner Entstehung vor zweitausend Jahren, international. (Griesel 2000:9)

Vor zweitausend Jahren hat sich das Theater in internationalen Dimensionen entwickelt und diese Multikulturalität konnte man schon bei Aufführungen im alten Rom beobachten, als einem multikulturellen Publikum die ersten übersetzten Aufführungen aus dem Griechischen vorgeführt wurden (vgl. Griesel 2000:9). Im 16. und 17. Jahrhundert entwickelten sich die ersten Wanderbühnen, bei denen die englischen Komödianten ihre Stücke im deutschsprachigen Raum präsentierten (vgl. Griesel 2007:2). Im 19. Jahrhundert entwickelte sich die sogenannte Theaterrevolution (vgl. Griesel 2000:9), es kam zu mehreren internationalen Verknüpfungen und es entstand die Form des Theaters, die man heute kennt: ein Theater mit vielen Gastspielen und Theaterfestivals, bei denen das Publikum Inszenierungen aus verschiedenen Ländern der Welt erleben kann.

Interessanterweise bleibt die Sprachübertragung in der Geschichte des Theaters im Dunkeln, obwohl es sie ohne Zweifel gegeben haben muss. Auch heute wird die Translation im Theater untergeordnet betrachtet, selbst wenn sie in der Praxis bei Festivals und Gastspielen eine tragende Rolle spielt. Ohne die Sprachübertragung ist eine Aufführung von fremdsprachigen Inszenierungen kaum möglich, trotzdem wird sie oft als gegeben betrachtet und wenig berücksichtigt (vgl. Griesel 2000:9).

Diese untergeordnete Rolle der Sprachübertragung führt zu Fehlern, die das Publikum irritieren kann. Dabei ist sehr wichtig zu erwähnen, dass sich das Publikum gerne die Stücke ansieht, die einen Teil einer fremden Kultur zeigen, und gerade das macht das Theater lebendig und bringt einem fremde Kulturen näher. Daher ist es auch wichtig, der

Sprachübertragung viel Aufmerksamkeit zu schenken, da die Sprache einen wichtigen Bestandteil einer Inszenierung darstellt. Man kann durchaus mit Gestik und Mimik, Musik und Tanz und anderen Elementen auf der Bühne zurechtkommen, aber bei der Sprache sieht die Situation anders aus. Vor allem bei Festivals und Gastspielen muss die Sprache vermittelt werden, um einen Blick in ein fremdes Land zu ermöglichen, einen Kulturkreis vorzustellen und Vorurteile abzubauen (vgl. Griesel 2000:10). Das macht die Translation im Theater zu einem wichtigen Element der Inszenierung, dem viel Aufmerksamkeit geschenkt werden muss.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Sprachübertragung im Theater ist das oftmalige Fehlen von professionellen Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen, die die Translation durchführen. Für die Translation sind Personen aus dem näheren Umfeld der Verantwortlichen zuständig, die sich neben der Sprachübertragung noch mit diversen anderen Aufgaben beschäftigen müssen. Auch für das Simultandolmetschen werden nicht immer Fachkräfte eingesetzt, diese Rolle übernehmen oft Übersetzer*innen oder Schauspieler*innen. Des Weiteren stehen selten professionelle Bedingungen für das Simultandolmetschen zur Verfügung, wie eine Kabine mit einer Dolmetschanlage (vgl. Bondas 2013:52). Alle diese Punkte weisen darauf hin, dass der Translation im Theater eine untergeordnete Rolle zugewiesen wird und es eher als eine Notwendigkeit als ein unabdingbarer Bestandteil einer fremdsprachigen Inszenierung betrachtet wird.

Deshalb soll in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen werden, eine umfangreiche, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtete theoretische Grundlage für das Dolmetschen im Theater zu schaffen und auf dieser Basis die Analyse eines Videoausschnittes mit Dolmetschen bei einer Inszenierung durchzuführen. Wichtig ist zu untersuchen, wie das Dolmetschen im Theater genau funktioniert, zu beobachten, welche Aspekte in der Theorie relevant sind und wie sie in der Praxis umgesetzt werden.

Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit befasst sich mit den kulturellen Aspekten des Theaters und stellt das Theater als ein komplexes kulturelles System dar. Es wird die Geschichte und die Entstehung des Theaters erläutert, die moderne Situation beschrieben und das Phänomen Theater aus intra- sowie internationaler Perspektive untersucht.

Das Kapitel 2 setzt sich mit der Sprache des Theaters auseinander. Um Theater verstehen und seine Einmaligkeit wiedergeben zu können, muss das Zeichensystem der theatralischen Sprache und der theatralische Code genauer untersucht werden. Die enge Verbundenheit des Theaters mit der Semiotik bestimmt einige Aspekte, die bei der Translation im Theater von Bedeutung sind. Ein weiterer Faktor, der die Translation im

Theater beeinflusst und dem oft wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist das Publikum und seine Rolle im Theater, welche in diesem Kapitel genauer analysiert und erklärt wird.

Das darauffolgende Kapitel 3 befasst sich mit dem Theater aus der translationswissenschaftlichen Perspektive. Es werden die theoretischen Grundlagen der Translation im Theater erfasst und die möglichen Translationsarten im Theaterbereich analysiert. Nach dem theoretischen und terminologischen Abschnitt wird die Spezifik der Translation im Theater untersucht und analysiert, welche Aspekte sie von anderen Bereichen, bei denen Translation benötigt wird, unterscheiden.

Beim Gebärdensprachdolmetschen wird eine Parallele zwischen den Translationsarten Dolmetschen und Übertitel gezogen, mit dem Ziel, die Stärken und Schwächen dieser beiden Verfahren hervorzuheben.

Das 4. Kapitel widmet sich im Detail dem Thema Dolmetschen im Theater. Hier wird das Theaterdolmetschen in Variationen Simultan- und Konsektivdolmetschen präsentiert. Alle drei Arten werden in diesem Kapitel genauer untersucht, ihr Verfahren im Theater analysiert und deren Spezifik genauer beschrieben. Die Übertitelung im Theater als eine Translationsart wird miteinbezogen. Es wird analysiert, wann Übertitel und wann Dolmetschen im Theater angewendet werden und welche entscheidenden Faktoren dabei eine Rolle spielen. Des Weiteren werden in diesem Kapitel das Konsektiv- und Simultandolmetschen im Theater einem Vergleich unterzogen, um die möglichen Vor- und Nachteile dieser beiden Modi zu definieren.

Der letzte Abschnitt der Arbeit, Kapitel 5, stellt eine Fallstudie dar. Er beschäftigt sich mit der Fragestellung, wie das Konsektivdolmetschen eines Theaterstücks auf der Bühne im Detail abläuft. In diesem Kapitel wird ein Videoausschnitt einer Theateraufführung mit Hilfe aller zuvor beschriebenen theoretischen Grundlagen einer detaillierten Untersuchung unterzogen. Es werden alle relevanten Rollen im Verfahren des Konsektivdolmetschens im Theater vorgestellt, das Theaterstück und die Sicht des Autors in Bezug auf Translation präsentiert und die Analysekriterien mit ihrer Spezifik vorgelegt. Außerdem wird ein zweisprachiges Transkript der Verdolmetschung verfasst und die relevantesten Beispiele bei der Untersuchung präsentiert. Im Anschluss werden die Analyseergebnisse vorgestellt und eine Bilanz gezogen.

In der Schlussfolgerung der vorliegenden Masterarbeit werden die Ergebnisse der Arbeit abschließend zusammengefasst und eine konkludierende Folgerung über die gesamte Arbeit gezogen.

1. Theater als ein komplexes kulturelles System

Es ist schwer, sich die Entwicklung der Geschichte einer Kultur ohne Theater vorzustellen. Unabhängig davon, wohin man reist und mit welchen Kulturen man sich auseinandersetzt, man trifft auf die unterschiedlichsten Formen von Theater.

Das Theater ist nicht nur ein Teil einer Kultur, es vereint die wichtigsten Ereignisse und bedeutendsten Erfahrungen aus den verschiedenen Epochen in sich. Laut Erika Fischer-Lichte (2007) erzeugt das Theater eine Bedeutung, die es von anderen kulturellen Systemen unterscheidet:

Das Theater reflektiert [...] die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinne des Wortes: es bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewußtsein. (2007:19)

Das bedeutet, dass Theater die Wirklichkeit seiner Kultur abbildet und sie den Zuschauer*innen gegenüberstellt. Dabei teilt sich das Theater in zwei Gruppen auf: diejenigen, die theatralische Zeichen produzieren, und jene, die diese Zeichen rezipieren. Der Rezeptionsprozess ist im Theater von großer Bedeutung, denn das genaue Verständnis der Botschaft durch das Publikum ist eines der wichtigsten Ziele jeder Vorstellung. Die Präsentation eines fremdsprachigen Theaterstücks vor einem multikulturellen Publikum verlangt bei den Translator*innen daher vielseitige Kenntnisse, nicht nur über die jeweilige Sprache und Kultur sondern auch über das Theater, seine Entwicklung und die theatralische Sprache als ein Zeichensystem.

1.1. Das Kulturphänomen Theater

Theater ist in unterschiedlichen Kulturen präsent, bei den Primitivkulturen wie Fischern und Jägern, bei den Hochkulturen des Orients der Perser*innen, Türker*innen, Inder*innen, Malay*innen, Japaner*innen und Chines*innen und im gesamten abendländischen Kulturkreis. Überall dort trifft man auf die verschiedensten Formen von Theater (vgl. Fischer-Lichte 2007:7). Damit ist das Theater ein wichtiger Bestandteil einer Kultur und hat sich mit ihr gemeinsam weiterentwickelt.

Theater als Teil einer Kultur wird von Menschen geschaffen und hat die primäre Funktion, eine Bedeutung zu erzeugen (vgl. Fischer-Lichte 2007:8). Dieser wichtige Aspekt macht das Theater zu einem komplexen System, das durch Zeichen auf der Bühne dem Publikum eine Botschaft vermitteln soll. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Zeichen von

allen gleich rezipiert und verstanden wird. Wenn ein Zeichen innerhalb einer Kultur eine Bedeutung hat, kann man nicht davon ausgehen, dass dasselbe Zeichen innerhalb einer anderen Kultur die gleiche oder überhaupt eine Bedeutung besitzt. Daher definiert Fischer-Lichte (2007) die Bedeutung der Zeichen im Theater wie folgt:

Bedeutung ist also immer als ein Komplex zu begreifen, der sich aus einem in der betreffenden Kultur intersubjektiv gültigen, „objektiven“ Anteil und recht unterschiedlichen „subjektiven“ Anteilen zusammengesetzt. (2007:9)

Daraus folgt, dass Zeichen eine Bedeutung für bestimmte Zeichenbenutzer*innen innerhalb einer Kultur besitzen können. Die Zeichen bekommen eine Bedeutung durch Erfahrungen, die diese Gruppe im Laufe der Zeit gemacht hat. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass die denotativen und konnotativen Bedeutungsanteile in jeder Kultur unterschiedlich und geschichtlich geprägt sind. Nach Fischer-Lichte sind manche Kulturen gegenüber Fremdeinflüssen eher verschlossener, wodurch eine Homogenität der Erzeugung von Bedeutungen entsteht. Andere dagegen sind gegenüber neuen Erfahrungen offen und lassen die sogenannte Instabilität zu, die für Heterogenität der in ihr konstituierten Bedeutungen sorgen (vgl. 2007:9).

Die Bedeutungen dieser beiden Arten von Kultur und deren Mischarten sind historisch geprägt und nicht isoliert voneinander betrachtbar. Zeichen, die ein Teil des eigenen kulturellen Systems sind, können gleichzeitig auch Teil eines anderen kulturellen Systems darstellen. Dieser Zusammenhang erfolgt durch bestimmte Regeln, die Fischer-Lichte als Code bezeichnet, der ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen und deren Zusammenhängen beschreibt. Der Code regelt, welche materiellen Hervorbringungen als Zeichen gelten, auf welche Weise sie miteinander kombinierbar sind und ob sie isoliert oder in einem bestimmten Zusammenhang existieren können (vgl. 2007:10).

Gemäß Fischer-Lichte kann man diese Sichtweise auf das Theater als kulturelles System projizieren. Dieser Code regelt, welche bedeutungstragenden Einheiten als Zeichen im Theater gelten sollen, unter welchen Bedingungen sie miteinander kombiniert werden und in welchen Kontexten – oder isoliert – sie im Theater existieren können (vgl. 2007:13). Der Zusammenhang der theatralischen Zeichen kommt während der Aufführung zu seiner Umsetzung. Dabei kann man ein besonderes Charakteristikum des Theaters feststellen: die Aufführung ist ein materielles Artefakt, das keine autonome fixierte Existenz besitzt, sondern nur im Prozess der Herstellung existieren kann. Diese wichtige Erkenntnis der theatralischen

Aufführung nennt Fischer-Lichte absolute Gegenwärtigkeit (vgl. 2007:15). Dieses Kriterium weist darauf hin, dass der Zeichenzusammenhang einer Theateraufführung unmittelbar an den Augenblick seiner Herstellung gebunden ist. Man kann einzelne Zeichen wie Requisiten, Kostüme und Räumlichkeit auch später analysieren, aber der Zeichenzusammenhang existiert nur im Prozess der Inszenierung und ist absolut gegenwärtig.

Eine weitere besondere „Seinsweise“ des Theaters als kulturelles System sieht Fischer-Lichte im spezifischen Produktions- und Rezeptionsverlauf. Der Zeichenzusammenhang einer Aufführung kann nur während dieser beiden Prozesse rezipiert werden, also Produktion und Rezeption verlaufen synchron. Während die Schauspieler*innen Zeichen produzieren, indem sie eine bestimmte Bedeutung erzeugen, nimmt das Publikum diese Zeichen wahr und gibt den Zeichen seine eigene Bedeutung. Diese Gleichzeitigkeit weist auf weitere Besonderheiten des Theaters hin. Die Theateraufführung wird also von Schauspieler*innen produziert und vom Publikum rezipiert. Eine Aufführung, die ohne Zuschauer*innen stattfindet, ist also keine Theateraufführung. Diese besonderen Merkmale weisen auf die Spezifik des theatralischen kulturellen Systems hin und lassen sich in anderen kulturellen Systemen in dieser Verbindung nicht finden (vgl. 2007:16).

1.2. Theater vs. Welttheater

Welttheater bedeutet, als Gast unterschiedliche Theater der Welt zu erleben oder selbst der Welt etwas Neues, Ungewöhnliches zu zeigen, um die Grenzen zwischen unterschiedlichen Kulturen zu überschreiten (vgl. Griesel 2014:11). Bei den Gastspielen kommen verschiedene Theatergruppen der Welt zusammen und internationale Regisseur*innen und Schauspieler*innen machen das Theatererlebnis besonders und unvergesslich.

Solche Gastspiele sind für internationale Beziehungen, Erfahrungsaustausch und die Entwicklung des Theaters sehr wichtig. Die Gastspieltradition geht auf die sogenannte Theaterrevolution im 18. Jahrhundert zurück und stellt eine wichtige Entwicklung in der Theatergeschichte dar (vgl. Griesel 2000:20). In den letzten Jahrzehnten hat das Theater seinen globalen Fokus wesentlich erweitert, was auf die Wahrnehmung von Theaterfestivals Auswirkungen hat. Gastspiele sind ein fester Bestandteil des Theaters geworden und fremdsprachige Inszenierungen haben dabei ihren festen Platz in der Gesellschaft erhalten (vgl. Griesel 2000:22). Theaterfestivals präsentieren internationale Gastspiele mit neuen Geschichten, neuen Interpretationen bekannter Stücke und verkörpern die Weltgeschichte in sich.

Heutzutage findet man Welttheater nicht mehr nur international sondern auch innerhalb einer Stadt, somit überall dort, wo verschiedene Kulturen zusammenkommen. Damit kann man nicht nur eine neue Kultur entdecken sondern auch den Menschen, die Teil der eigenen Gesellschaft sind, den Zugang zum Theater ermöglichen.

Im Welttheater wird die Translation zu einem erforderlichen Aspekt. Zurzeit ist es unmöglich, sich Gastspiele ohne verschiedene Translationsformen vorzustellen, sei es Übertitel, Simultan- oder Konsektivdolmetschen oder wie bei der Regisseurin Sasha Mazzotti das Gebärdensprachdolmetschen, um möglichst viele Menschen mit der Botschaft zu erreichen (vgl. Kraus 2014:177). Auf diese Weise wird den gehörlosen Menschen durch Gebärdensprachdolmetscher*innen ein Einblick in das Theater und das Geschehen auf der Bühne ermöglicht (vgl. Griesel 2014:11).

1.2.1. Interkulturelles und Internationales Theater

Um das Thema Translation im Theater richtig erfassen zu können, muss man die Abgrenzung zwischen Interkulturellem und Internationalem Theater verstehen. Interkulturelles Theater versucht fremde Elemente aus anderen Kulturen zu verbinden, um entweder eine neue theatrale Form zu entwickeln oder eine Aufführung mit diesen Elementen zu zeigen. Auf diese Weise arbeiten viele bekannte Vertreter*innen des Interkulturellen Theaters, die Elemente aus unterschiedlichen Kulturen aufnehmen und in ihre eigenen Inszenierungen einbringen (vgl. Griesel 2007:44f). Diese Methode gibt dem Theater eine neue Facette und steht in Verbindung mit anderen Theatern auf der ganzen Welt.

Ein Internationales Theater ist ein Theater, das auf Gastspiele oder Theaterfestivals eingeladen wird und auf Reisen geht. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass ein derartiges Theater das Nationale oder das „Fremde“ für die Welt beinhaltet. Die Inszenierungen eines derartigen Theaters finden zwar in einem anderen Sprach- und Kulturraum statt, bleiben jedoch in sich nationale Aufführungen und für andere Kulturen fremd (vgl. Griesel 2007:45).

Bei der Betrachtung dieser beiden Arten des Theaters in Bezug auf Translation kann es zu Irritationen kommen. Internationales Theater wird als ein fremdsprachiges Theater betrachtet, ist aber genauso ein Interkulturelles Theater, da die Sprachübertragung zu einem interkulturellen Vorgang gehört. Es ist sehr wichtig, die Sprachübertragung als interkulturellen Faktor im Internationalen Theater zu betrachten, denn es kann laut Griesel zu Missverständnissen kommen, weil ein Internationales Theater keine interkulturellen Aspekte in sich trägt. Interkulturelles Theater dagegen besteht explizit aus Elementen aus anderen

Kulturkreisen und das Kunstwerk schafft eine einzigartige Verbindung dieser Elemente, das seine Interkulturalität schon während seiner Entstehung aufweist (vgl. 2007:46). Damit man diese beiden Bereiche der interkulturellen und internationalen Inszenierung unterscheiden und die Relevanz für die Translation feststellen kann, muss man diese beiden Erscheinungsformen genauer untersuchen.

Bei der interkulturellen Inszenierung geht es um eine fertige Inszenierung, die in anderen Ländern in Rahmen von Festivals und Gastspielen gezeigt wird. Dabei kümmert sich die gastgebende Organisation um die Translation. Durch Translation kommt es zu Veränderungen und Beeinflussungen der finalen Inszenierung, beispielweise durch den Eingriff in das Bühnenbild durch die Projizierung der Übertitel oder durch die Parallelität des Bühnentextes durch das Simultandolmetschen. Dies sind jedoch keine interkulturellen Veränderungen. Es kann aber auch zum Beispiel durch die Einbringung der Dolmetscher*innen auf der Bühne und deren Integrierung in das Schauspiel einen interkulturellen Einfluss auf die Inszenierung geben (vgl. Griesel 2007:46). In diesem Fall handelt es sich natürlich um interkulturelle Einflüsse.

Bei einer internationalen Inszenierung ist von Anfang an klar, in welchem Land die Aufführung stattfindet und dass die Translation in die Inszenierung miteinbezogen wird. Schon während der Proben steht fest, welche Übertragungsmethode gewählt wird und für welchen Rezipientenkreis die Aufführung bestimmt ist. In diesem Fall wird die Translation durch sprachliche, mimische, gestische oder inhaltliche Elemente interkulturell beeinflusst, die aus fremden Theatertraditionen miteinfließen. Der Unterschied zwischen Internationalem und Interkulturellem Theater befindet sich im funktionalen Ansatz. Die konkreten Elemente der Zielkultur dienen bei einer internationalen Aufführung einer Erleichterung der Rezeption in diesem Kulturkreis. Damit ist gemeint, dass diese Elemente in erster Linie keine künstlerische Bereicherung darstellen, sondern einen funktionalen Aspekt haben, der wiederum zu einer künstlerischen Bereicherung führt (vgl. Griesel 2007:47). Daraus folgt, dass beide Arten des Theaters, sowohl das Interkulturelle als auch das Internationale, gemeinsame Aspekte mit unterschiedlichen Funktionen beinhalten und durch ihre Form und Inhalte in Bezug auf Translation im Theater von Bedeutung sind.

1.2.2. Gehörlosentheater

Die Gebärdensprache stellt einen alternativen Sprachcode dar, ihre Bildlichkeit bzw. ihre Visualität kann als ein künstlerischer Aspekt betrachtet werden, der für das Theater sehr

bereichernd und innovativ ist (vgl. Preinfalk 1997:79). Viele Regisseur*innen nutzen diesen künstlerischen Faktor der Gebärden gerne, um einen besonderen Effekt im Publikum zu erzielen.

Beim Gehörlosentheater handelt es sich primär um ein Theater, das Theaterstücke für ein gehörloses Publikum präsentiert (vgl. Preinfalk 1997:46). Es können Aufführungen sein, die von hörenden Autor*innen geschrieben wurden, aber auch Theaterstücke von gehörlosen Autor*innen speziell für Gehörlose. Auf jeden Fall handelt es sich nicht um ein Theater mit akustischen Ausdruckformen, sondern um ein Theater, in dem man mit Gestik, Mimik und Körpersprache agiert.

Was bedeutet das Gehörlosentheater und wie unterscheidet es sich von einem Theater für Hörende? Beim Gehörlosentheater gibt es mehrere Merkmale, die für eine Inszenierung vor einem gehörlosen Publikum sehr wichtig sind. In erster Linie ist für das Gehörlosentheater die visuelle Vorstellungskraft und Improvisation sehr wichtig, da man die Gedanken schon direkt auf der sprachlichen Ebene der Gebärden realisieren kann. Diese sprachlichen Qualitäten sind insbesondere dann zu erreichen, wenn es ein hohes Bewusstsein in der Gehörlosenkultur gibt. Aufgrund der Visualität der Gebärdensprache werden oft kürzere Theaterstücke inszeniert, da die Aufmerksamkeit für eine rein optische Aufnahme eingeschränkt ist (vgl. Preinfalk 1997:53f).

Theaterstücke für das gehörlose Publikum setzen sehr wichtige Zeichen in der Gesellschaft. Während die hörenden Zuschauer*innen nur die mimische und gestische Umsetzung registrieren, empfindet das gehörlose Publikum eine Art von Stolz, dass die Schauspieler*innen in ihrer Sprache kommunizieren (vgl. Preinfalk 1997:59). Es geht nicht allein um die Akzeptanz der Gebärdensprache in der Gesellschaft, sondern vielmehr um die Solidarität mit der Gehörlosenkultur.

In der Welt existieren mehrere Theatergruppen, die theatralische Programme für das gehörlose Publikum vorführen. Zu den bekannten Gehörlosentheatern zählen: The National Theatre of the Deaf (NTD 2017), USA – ein US-amerikanisches Tourneetheater, bei dem professionelle gehörlose Schauspieler*innen arbeiten; das Deutsche Gehörlosen-Theater (DGT 2017), das klassische und zeitgenössische Theaterstücke dem gehörlosen Publikum präsentiert; das Australian Theatre of the Deaf (ATOD (TOD) 2017) – ein Gehörlosentheater mit einem professionellen Ensemble, das vor einem breiten Publikum in Australien und bei Gastspielen auf der ganzen Welt spielt. In Österreich gibt es die Gesellschaft für Theater und Musik (ARBOS 2017), die Theaterstücke in der Gebärdensprache präsentiert. Seit dem Jahr

2000 organisiert ARBOS das Europäische und Internationale Visuelle Theater-Festival *VISUAL*, das in verschiedenen österreichischen Städten stattfindet.

2. Sprache des Theaters

Der Translation im Theater wird oft eine untergeordnete Rolle zugewiesen, denn das Theater besteht aus mehreren Elementen, und die Sprache ist nur eines von ihnen. Außerdem wird die Sprache in einer Aufführung oft als ein Klangteppich dargestellt und es besteht die Möglichkeit, den Sinn der Aufführung auch ohne Sprachkenntnisse der Ausgangssprache zu verstehen. Daher wird nach Griesel die Translation im Theater oft mit subjektiven und polemischen Argumenten konfrontiert (vgl. 2007:14). Diese Konfrontation zeigt, dass die Translation im Theater nicht gleichartig wahrgenommen wird und die Ansichten des Publikums, der Regisseur*innen, der Darsteller*innen und der Translator*innen im Theater unterschiedlich sind.

An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass das klassische Sprechtheater für die Translation von großer Bedeutung ist, denn genau in diesem Kontext wird die Sprache zu einem zentralen Element und eine gute Sprachübertragung ist erforderlich. Dennoch ist nicht nur die Sprache per se für die Translation relevant. Vielmehr sind das gesamte System des theatralischen Codes und das komplexe Sprachsystem des Theaters für die Sprachübertragung von großer Bedeutung (vgl. Griesel 2007:15). Es ist erforderlich, sich mit allen Elementen einer Inszenierung (akustischen wie auch visuellen Elementen) auseinanderzusetzen, um das semiotische System des Theaters zu verstehen und bei der Translation zu beachten. Der theatralische Code in diesem Kontext ist sehr wichtig und wird in weiterer Folge genauer untersucht.

Die Translation im Theater setzt sich nicht nur mit sprachlichen Elementen auseinander. Wie Irina Bondas (2013) in ihrer Arbeit anmerkt, geht es „[...] um das holistisch betrachtete Gesamtprodukt – um das Zusammenwirken einer Vielzahl an Zeichen aus unterschiedlichen Systemen, eingebettet in einen situativen Kontext und unmittelbarer Rezeption.“ (2013:27)

Das Theaterpublikum ist ein weiteres Element, das für Translation im Theater eine wichtige Rolle spielt. Es gibt Kriterien für Übertragungsmethoden einer Inszenierung, die vom Publikum abhängen. So kann es vorkommen, dass ein Theaterstück in einem Land anders als in einem anderen gestaltet wird. Daher wird in weiterer Folge auch die Rolle des Publikums in einer fremdsprachigen Inszenierung genauer untersucht.

2.1. Sprache des Theaters als ein Zeichensystem

Die wichtigste Funktion des Theaters ist, eine Bedeutung zu erzeugen (vgl. Griesel 2007:21). Zwischen Darsteller*innen und Publikum muss eine einvernehmliche Kommunikation entstehen, denn ohne Zuschauer*innen verliert das Theater seine Funktion und ist kein Theater mehr (vgl. Fischer-Lichte 2007:16). Alles, was auf der Bühne passiert, hat eine Botschaft und das Publikum muss diese Botschaft empfangen und verstehen können.

Damit das Theater als ein komplexes System funktionieren kann, müssen die Prozesse, wie Darstellen und Empfangen, auch richtig funktionieren, was insbesondere in Bezug auf die Translation im Theater von Bedeutung ist.

Bei Festspielen, Theateraufführungen im Ausland und Theateraufführungen für gehörlose Menschen ist es sehr wichtig, alle theaterrelevanten Zeichen, die auf der Bühne vorkommen, dem Publikum zu vermitteln, damit alle diese Zeichen auch empfangen, verarbeitet und verstanden werden können. Die wichtigste Aufgabe der Translator*innen ist, die Brücke zwischen dem Publikum und allem, was auf der Bühne passiert, zu schlagen.

Damit der Translationsprozess richtig ablaufen kann, muss man sich mit der Sprache des Theaters auseinandersetzen und das Theater als ein komplexes bedeutungsbezogenes System analysieren.

Die Bedeutungen im Theater werden durch unterschiedliche Zeichen erzeugt, die sehr kulturspezifisch sind. Um diese Zeichen interpretieren zu können, muss der Code des Theaters, durch den diese Zeichen eine Bedeutung bekommen, verstanden werden. Daher werden die verschiedenen Zeichen und ihre möglichen Bedeutungen und Kombinationen zuerst analysiert, um feststellen zu können, welche Zeichen als Theaterzeichen gelten können und welche nicht. Das heißt, dass alle Zeichen, die auf der Bühne vorkommen, für die Inszenierung und daher auch für die Translation im Theater relevant sein können.

Nach Fischer-Lichte regelt der theatralische Code, welche materiellen Hervorbringungen als Zeichen des Theaters gelten können, auf welche Weise und unter welchen Umständen sie miteinander kombiniert werden können, welche Bedeutungen diese Zeichen isoliert und welche nur als Gruppenelement erzeugt werden. Daraus folgt, dass man sich zuerst mit seinem Code auseinandersetzen und ihn analysieren muss, wenn man untersuchen möchte, wie das Theater als ein spezifisches Zeichensystem funktioniert. Nur so können alle Zeichen des Theaters sowie alle möglichen Kombinationen und Bedeutungen genau untersucht werden (vgl. 2007:21).

Dabei ist hervorzuheben, dass das Theater in seiner Geschichte und den verschiedenen Epochen, in seinen Kulturen, sozialen Schichten und Gattungen durch unterschiedliche Zeichen, ihre Kombination und Bedeutungen geprägt ist. Es gibt Theaterformen, die den Gebrauch von Masken vorschreiben und auf mimische Zeichen verzichten. Beispiele für derartige Theater trifft man in der Geschichte des antiken Griechenland oder des japanischen Nô-Theaters. Ein weiteres Beispiel ist das Theater, das keine sprachlichen Zeichen nutzt und sich über Pantomime ausdrückt; ein solches, bei dem die musikalischen Zeichen überwiegen, wie beispielsweise die Oper, oder etwa jenes, bei dem kein Bedarf dafür besteht (vgl. Fischer-Lichte 2007:21).

Daraus wird klar, dass die verschiedenen Theaterformen ein unterschiedliches Zeichenrepertoire verwenden und vorschreiben. Daher ist es wichtig zu untersuchen, welche Zeichen, Kombinationen und Bedeutungen im Theater vorkommen können und welche von ihnen für die Translation im Theater bzw. für eine bestimmte Übertragungsmethode von Bedeutung sind.

2.2. Der theatralische Code

Den theatralischen Code als Norm hat Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch „Semiotik des Theaters“ (2007) als Code definiert, der tatsächlich historisch nachweisbar ist und einer Reihe von theatralischen Inszenierungen zugrunde liegt (vgl. 2007:22). Sie weist darauf hin, dass dieser Code bestimmte Regeln enthält, die für unterschiedliche Aufführungen gelten:

Der theatralische Code als Norm enthält Regeln, die für mehrere verschiedene konkrete Aufführungen Gültigkeit besitzen. Nun folgt die einzelne Aufführung jedoch nicht nur diesen Regeln, sondern darüberhinaus auch Regeln, deren Aktualisierung sie zu allen anderen konkreten Aufführungen, welche Realisierungen derselben Norm darstellen, in Opposition treten läßt, Regeln, die nur für diese eine Aufführung, dies individuelle konkrete Werk gelten. (2007:22)

Damit beschreibt Fischer-Lichte, dass man, um den theatralischen Code auf einer Ebene untersuchen zu können, zuerst jene Regeln festlegen muss, die dieser Ebene zugrunde liegen und diese bestimmte Form der Theateraufführung betreffen. Diese Untersuchungsebene nennt sie die Ebene der Rede, die den Code einer einzelnen Theateraufführung betrifft und deren theatralischen Text und seine Struktur analysiert. Eine weitere Ebene, die sich sowohl auf das tatsächlich Stattgefundene als auch auf alle möglichen Phänomene einer Aufführung bezieht, nennt sie die Ebene des Systems. Die Ebene der Norm beschreibt Fischer-Lichte als eine

Ebene, die sich mit historischen Phänomenen und Prozessen auseinandersetzt und diese erklärt. Um den theatralischen Code umfassend untersuchen zu können, muss man ihn basierend auf den verschiedenen Ebenen (Ebene der Rede, des Systems und der Norm) untersuchen, da jede Ebene auf unterschiedlichen Voraussetzungen aufgebaut ist (vgl. 2007:23).

Für diese Arbeit ist von Bedeutung, welche Zeichen, die das Theater erzeugt, für die Translation relevant sind. Wenn man untersuchen möchte, welches Repertoire an Zeichen im Theater möglich ist, dann wird der theatralische Code auf der Ebene des Systems untersucht.

Fischer-Lichte beschreibt in ihrer Arbeit, dass Theater entsteht, indem es eine Person A gibt, die X verkörpert und der das Publikum S zusieht. Diese Festlegung ist wichtig, damit das minimale und maximale Zeichenrepertoire im Theater abgeleitet und untersucht werden kann. So teilt Fischer-Lichte (2007) die wichtigsten Schritte einer Inszenierung in drei Ebenen ein:

Damit A vor S X verkörpern kann, agiert A auf bestimmte Weise (1) mit spezifischen Äußeren (2) in einem besonderen Raum (3). Aus jedem der drei konstitutiven Faktoren lassen sich eine ganze Reihe möglicher beteiligter Zeichen ableiten. (2007:25)

Auf diese Weise untersucht sie, wie viele mögliche Zeichen auf diesen drei Ebenen entstehen können. In der Analyse der ersten Ebene „A agiert auf bestimmte Weise“ wird festgestellt, dass sich A in dieser bestimmten Weise in visuellen und akustischen Zeichen äußert. Die visuellen Zeichen kann A durch bestimmte Bewegungen produzieren, die sich in kinesischen Zeichen definieren. Die kinesischen Zeichen unterteilt man in Bewegungen des Gesichts (mimische Zeichen) und des Körpers (gestische und proxemische Zeichen) (vgl. Fischer-Lichte 2007:25).

Die mimischen Zeichen sind jene Zeichen, die Bewegungen des Gesichts charakterisieren. Dazu zählen Bewegungen, die das Gesicht hervorbringen kann, wie etwa Lächeln, Weinen, Stirnrunzeln, Naserümpfen und andere. Zu den gestischen Zeichen gehören alle Zeichen, die aus Körperbewegungen ohne Positionswechseln erzeugt werden. Die proxemischen Zeichen dagegen entstehen aus Bewegungen im Raum (vgl. Fischer-Lichte 2007:25).

Außer visuellen Zeichen, die durch Bewegung entstehen (kinesische Zeichen), gibt es auch akustische Zeichen, die durch das Agieren der Schauspieler*innen ausgelöst werden. Dazu zählen Sprechen, Singen, Musik, Geräusche etc. Diese akustischen Zeichen unterteilen

sich in linguistische (Worte und ihr Sinn) und paralinguistische Zeichen (Stimme, Betonung, Lautstärke, Tonhöhe, etc.) (vgl. Fischer-Lichte 2007:26).

Bei der Untersuchung der zweiten Ebene „A agiert mit spezifischem Äußeren“ geht es um die Zeichen, die sich von einem bestimmten Aussehen von A ableiten lassen. Fischer-Lichte teilt sie in zwei Gruppen: Zeichen, die sich auf das natürliche Aussehen von X beziehen, und jene, die auf das künstliche Aussehen von X zutreffen. Unter natürlichem Aussehen versteht sie eine natürliche Gestalt von X, die A verkörpert. Dies bezieht sich auf das Gesicht, die Gestalt und das Haar von X. Das Aussehen von Gesicht und Gestalt fasst sie unter dem Begriff Maske zusammen. Die Charakteristika des Haars lassen sich unter dem Begriff Frisur zusammenfassen. Das künstliche Aussehen dagegen bezieht sich auf das hergerichtete Aussehen von X und bezieht sich auf dessen Kleidung (vgl. Fischer-Lichte 2007:26f). Das natürliche und künstliche Aussehen lassen sich mit den Begriffen Maske, Frisur und Kostüm zusammenfassen.

Die dritte Ebene „A agiert in einem besonderen Raum“ charakterisiert die Zeichen, die sich vom theatralischen Raum ableiten lassen. Dies können Zeichen sein, die durch eine Raumkonzeption entstehen. Durch sie werden die Raumaufteilung zwischen Publikum und Bühne sowie Zeichen, die durch ein bestimmtes Äußeres des Spielraums entstehen, beschrieben: Dekoration, Requisiten, Beleuchtung (vgl. Fischer-Lichte 2007:27).

Damit können laut Fischer-Lichte mit Hilfe der Analyse der theatralischen Zeichen auf den drei Ebenen folgende Zeichen in einer Inszenierung entstehen: „Geräusche, Musik, linguistische, paralinguistische, mimische, gestische, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung.“ (2007:27)

Fischer-Lichte klassifiziert diese Zeichen mit Hilfe der Oppositionspaare „akustisch / visuell“, „transitorisch / länger andauernd“ und „schauspielerbezogen / raumbezogen“. So wurden die verschiedenen Zeichen in der Abbildung 1 zusammengefasst, um eine Übersicht über den theatralischen Code als System zu schaffen:

Geräusche	Akustische	Transitorisch	raum- bezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen	Visuelle	länger andauernd	
proxemische Zeichen			
Maske			
Frisur			
Kostüm		raum- bezogen	
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

Abb. 1. Semiotik des Theaters (Fischer-Lichte 2007:28)

Alle diese Zeichen werden für das Publikum durch die schauspielerische Tätigkeit produziert und beziehen sich nach Fischer-Lichte auf entsprechende kulturelle Systeme (vgl. 2007:30). Auf dieser Basis wird der semiotische Code des Theaters und seine kulturellen Aspekte, die für die Translation im Theater von großer Bedeutung sind, in weiterer Folge genauer untersucht.

2.3. Die Relevanz der Semiotik im Theater für die Translation

Alle theatralischen Zeichen werden von den betreffenden kulturellen Systemen hervorgebracht, was bedeutet, dass die Semiotik des Theaters durch die Semiotik der kulturellen Systeme beeinflusst wird (vgl. Fischer-Lichte 2007:29). Diese bedeutungserzeugenden Systeme können je nach Kultur unterschiedlich funktionieren. Um die Relevanz des theatralischen Codes für die Translation festlegen zu können, müssen die Zeichen des Theaters zuerst auf der kulturellen Ebene untersucht werden.

Die theatralischen Zeichen, die durch schauspielerische Tätigkeiten erzeugt werden, bezeichnen die Zeichen einer jeweiligen Kultur und sind linguistisch, paralinguistisch, musikalisch, mimisch, gestisch oder proxemisch. Um sie genauer untersuchen zu können und ihre spezifische theatralische Funktion und Leistung herauszufinden, werden Kenntnisse über ihre Funktion und Wirkung in ihrem allgemeinen Kulturkreis benötigt (vgl. Fischer-Lichte

2007:29). Das bedeutet, dass sich die Bedeutungen der oben genannten Zeichen je nach Kultur unterscheiden und daher für die Translation im Theater von großer Bedeutung sind. Während des Translationsprozesses muss diesen Zeichen daher besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, um sie richtig in der Zielsprache wiedergeben zu können.

Zeichen, wie das Aussehen der Schauspieler*innen und jene des theatralischen Raums, lassen sich dagegen nicht so eindeutig differenzieren. Nach einer genaueren Untersuchung kann festgestellt werden, dass sich das Kostüm auf die Kleidung, die Maske auf „natürliches“ Aussehen von X und die Frisur auf seine „natürliche“ Frisur bezieht. Diese Zeichen sind nicht im gleichen Maße von den kulturellen Systemen abhängig und vermehrt naturgegeben. Genauso können Naturphänomene von den kulturellen Systemen als Zeichen gedeutet werden, dennoch werden sie als natürliche Phänomene interpretiert. Ähnlich ist die Situation mit dem theatralischen Zeichensystem der Dekoration und den Requisiten. Theaterdekorationen sind von Menschen errichtete Räume und beziehen sich auf einen natürlichen Raum, der in der gegebenen Kultur als ein Zeichen gedeutet wird (vgl. Fischer-Lichte 2007:29f). Diese Zeichen spielen für die Translation im Theater keine große Rolle, müssen aber trotzdem von den Translator*innen identifiziert werden und abhängig von der Übertragungsmethode in den Translationsprozess miteinbezogen werden.

Yvonne Griesel (2007) sieht die lingualen Zeichen als die wichtigsten Zeichen bezüglich der Translation im Theater:

Die lingualen Zeichen sind für die Translation die relevantesten, gleichwohl natürlich nur alle beteiligten Zeichen zusammen die Kommunikationssequenz herausbilden. Die gestischen und mimischen Zeichen haben durchaus auch bedeutungserzeugenden Charakter und dürfen insofern nicht aus dem Translationsprozess ausgeklammert werden. (2007:17)

Griesel stellt in ihrer Arbeit fest, dass die lingualen Zeichen die relevantesten sind, aber auch alle anderen Zeichen, die an der Kommunikation teilnehmen, spielen für die Translation im Theater eine große Rolle. Dabei merkt sie an, dass für sie diejenigen kulturspezifischen Zeichen der Ausgangskultur besonders wichtig sind, die in der Zielkultur nicht verstanden werden. Diese Zeichen bereiten besondere Schwierigkeiten für die Translator*innen und müssen als kulturspezifische Erklärungen in den Translationsprozess miteingebracht werden (vgl. 2007:17).

In Abbildung 2 über die theatralischen Zeichen von Erika Fischer-Lichte sind die für die Translation am relevantesten Zeichen für eine bessere Übersicht grau markiert:

Geräusche	akustische	transitorisch	raum- bezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen	visuelle	länger andauernd	schauspielerbezogen
proxemische Zeichen			
Maske			
Frisur			
Kostüm			
Raumkonzeption		raum- bezogen	
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

Abb. 2. Semiotik des Theaters (Fischer-Lichte 2007:28)

Es ist wichtig, die theatralischen Zeichen aus der Perspektive ihrer Funktion zu betrachten, um ihre Wichtigkeit für die Translation bestimmen zu können. Der Satz „Ich bin ja so unglücklich“ kann beispielweise auf unterschiedliche Weise ausgesprochen werden, was dem Satz einen unterschiedlichen Sinn geben kann. Er kann tieftraurig oder umgekehrt ironisch, vielleicht sogar freudig ausgesprochen werden, wodurch die Gesamtbedeutung des Ausdrucks verändert wird (vgl. Fischer-Lichte 2007:43). Diese unterschiedlichen Einfärbungen der theatralischen Phrasen sind für den Translationsprozess sehr wichtig, da sich der Sinn der ganzen Phrase ändern kann. Die Translator*innen müssen daher die erzielte Bedeutung erkennen und den richtigen Sinn der Phrase in der Übertragung miteinbringen.

Als ein weiteres Beispiel können Geräusche auf der Bühne und ihre Funktion genannt werden. Geräusche, die während der Inszenierung auf der Bühne entstehen, müssen nicht alle als ein theatralisches Zeichen interpretiert werden und relevant für den Translationsprozess sein. Damit sind zwei unterschiedliche Arten von Geräuschen gemeint. Zum einen Geräusche, die absichtlich erzeugt worden sind, wie Polizeipfeife, Klingeln einer Straßenbahn und Klopfen an einer Tür. Sie fungieren eindeutig als theatralische Zeichen und sind daher für die Translation von Bedeutung. Zum anderen können jene Geräusche gemeint sein, die durch ungeplante unvermeidbare Folgen bestimmter Tätigkeiten auf der Bühne entstehen. Dies sind zum Beispiel Geräusche wie das Knacken des Bühnenbodens, Geräusche des Kostüms auf

dem Boden etc. Diese Geräusche zählen nicht zu den theatralischen Zeichen (vgl. Fischer-Lichte 2007:164) und verlieren daher für den Translationsprozess ihre Bedeutung.

Zusammenfassend lässt sich anmerken, dass alle theatralischen Zeichen, die auf der Bühne vorkommen (seien es akustische oder visuelle, transitorische oder länger andauernde Zeichen, schauspielerbezogene oder raumbezogene Zeichen), für eine Inszenierung und daher auch für die Translation wichtig sind. Sie sind kulturspezifisch und besitzen eine bestimmte Bedeutung in gewissen Situationen und Ritualen in der Geschichte einer gewissen Kultur.

Wenn möglich müssen daher alle theatralischen Zeichen in den Translationsprozess eingebracht werden, die akustischen (vor allem linguistische und paralinguistische Zeichen), mimischen und proxemischen Zeichen spielen dabei die größte Rolle für die Translation im Theater.

2.4. Rolle des Publikums im Theater

Nicht nur die Sprache sondern auch das Publikum spielt bei der Translation im Theater eine tragende Rolle. Vom Publikum hängt oft die Entscheidung der Regisseur*innen ab, welche Übertragungsmethode bei der Inszenierung eines fremdsprachigen Theaterstücks gewählt wird (vgl. Geese 2014:117). Zu den bedeutendsten Faktoren zählen, wie geübt das Publikum im Lesen von Übertiteln ist oder wie hoch die Sprachkenntnisse in der jeweiligen Fremdsprache des Theaterstückes sind.

Das Publikum im Theater und die Theaterkultur unterscheiden sich von Land zum Land und um die Translation im Theater richtig analysieren zu können, muss man sich auch mit dem Publikum als Theaterelement auseinandersetzen.

Ein wichtiger Aspekt, den man bei einer fremdsprachigen Inszenierung in Betracht ziehen muss, ist die Vielschichtigkeit des Publikums. Eine fremdsprachige Aufführung im deutschsprachigen Raum zieht nicht nur das deutschsprachige sondern auch das ausgangssprachige Publikum an. Daraus folgt, dass das Publikum aus drei unterschiedlichen Rezipientengruppen bestehen kann: das ausgangssprachige Publikum, das zielsprachige und das zielsprachige mit Ausgangssprachkenntnissen. Diese Gruppen sind natürlich nicht homogen, verfügen über verschiedene Sprachniveaus und unterschiedliche Verständniskapazität (vgl. Griesel 2007:19).

Laut Griesel (2007) besteht die Besonderheit der Translation für ein vielschichtiges Publikum in Folgendem:

Für die äußere Kommunikation bedeutet das, dass zwischen Bühne und einem Teil des Publikums eine einsprachige Kommunikation stattfindet, zwischen Bühne und dem zweiten Teil findet eine zweisprachig vermittelte Kommunikation und beim dritten Teil eine einsprachige Kommunikation gestützt durch zweisprachig vermittelte. Die Besonderheit bei der Translation im Theater besteht nun darin, dass diese drei Arten der Kommunikation parallel, d. h. zeitgleich am gleichen Ort und unverdeckt stattfinden müssen. (2007:19f)

Das bedeutet, dass das Publikum gleichzeitig den Ausgangstext und den übersetzten bzw. gedolmetschten Text rezipiert. Diese Parallelität bedingt einige Schwierigkeiten im Bereich der Translation im Theater. Beim ausgangssprachigen Publikum wird die Translation als störender Faktor wahrgenommen, beim zielsprachigen Publikum hingegen ermöglicht die Translation die eigentliche Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer*innen. Damit wird ein Hauptproblem der Umsetzung der Translation im Theater klar – das parallele Verfahren einer Inszenierung mit gleichzeitiger Translation ist für ein mehrsprachiges Publikum schwer wahrnehmbar und kann zu Irritationen führen.

Die Komplexität der Translation im Theater wird oft ignoriert und ihre vermittelnde Funktion unterschätzt, was den entscheidenden Unterschied zwischen Interkulturellem und Internationalem Theater darstellt. Oft wird der interkulturelle Aspekt im internationalen Theater nicht berücksichtigt und es wird diesem jegliche interkulturelle Komponente abgesprochen. Von der Organisationsseite her weist Griesel darauf hin, dass nicht nur von einer vermittelten Kommunikation ausgegangen werden darf, sondern auch die nicht vermittelte Kommunikation nicht außer Betracht gelassen werden darf und parallel gewährleistet werden muss (vgl. 2007:20). Daher spielt das Publikum eine genauso wichtige Rolle für den Translationsprozess im Theater wie die Semiotik und die Sprache, wird aber als Aspekt für den Translationsprozess dennoch oft nicht oder nur oberflächlich berücksichtigt.

3. Translation im Theater

Die Translation im Theater ist ein relativ neues, sehr komplexes und vielfältiges Gebiet der Translationswissenschaft. Bei der theatralischen Sprachübertragung ist es notwendig, einige Kriterien zu erfüllen, damit die Translation erfolgreich funktionieren kann. Dieses Kapitel wird sich genauer mit diesem Thema auseinandersetzen.

Zunächst wird die Translation im Theater als Forschungsgegenstand präsentiert und es werden ihre wichtigsten Aspekte analysiert. Im Anschluss werden die möglichen Formen der Sprachübertragung im Theater beschrieben, der theoretische Ansatz in diesem Gebiet untersucht und die terminologischen Abgrenzungen analysiert. Danach werde die spezifischen Aspekte der Translation im Theater beschrieben und die Problematik einer theatralischen Sprachübertragung erklärt.

Im Anschluss beschäftigt sich dieses Kapitel mit dem Gebärdensprachdolmetschen im Theater. Zuerst wird dieser interlinguale translatorische Vorgang untersucht, danach werden die translatorischen Aspekte des Gebärdensprachdolmetschens und der Übertitelung für Gehörlose im Theater analysiert.

3.1. Einführung in die Translation im Theater

Translation im Theater wird bei der Aufführung eines fremdsprachigen Stücks benötigt, bei der die Sprache eine tragende Rolle spielt. Dabei ist anzumerken, dass die Translation ausschließlich parallel zur Aufführung möglich ist und nicht eigenständig ohne Theater existieren kann (vgl. Griesel 2007:13). Die Translation eines Theaterstückes soll eine Brücke zwischen der Bühne und dem Publikum schlagen, weshalb es wichtig ist, die Funktion der Verständigung zwischen beiden Seiten zu erfüllen.

Bei einer Fremdsprachenaufführung ist die Kultur auf der Bühne zu sehen und zu hören, deswegen ist es sehr wichtig, nicht nur die Besonderheiten des Stückes in eine andere Sprache zu übertragen sondern auch die Illusion des Theaters beizubehalten. Dabei spielen nicht nur die sprachlichen Elemente der Aufführung eine sehr große Rolle sondern auch die nonverbale Kommunikation auf der Bühne: Gestik, Mimik, Kostüme, das gesamte Bühnenbild und situative Faktoren (vgl. Griesel 2000:28). Oft wird auf diese Aspekte verzichtet, da man glaubt, dass das Publikum sie sehen und verstehen kann. In vielen Fällen

trifft das nicht zu, weshalb es sehr wichtig ist, sie in den Translationsprozess miteinzubeziehen.

Die Auswahl einer Translationsmethode bestimmen mehrere Faktoren. Üblicherweise werden bei fremdsprachigen Inszenierungen Leinwände mit Übertiteln eingesetzt, dennoch gibt es immer mehr Regisseur*innen, die sich für eine Verdolmetschung entscheiden. Die Regisseur*innen haben eine eigene Vorstellung von der Aufführung und um die von ihnen erwartete Wirkung zu erreichen, informieren sie sich vorzeitig über das Publikum. Manchmal ist das Publikum der entscheidende Faktor bei der Auswahl der Translation. Laut Lilian-Astrid Geese muss analysiert werden, ob die Zeit ausreicht, die Übertitel zu lesen, ob das Verhältnis zwischen gesprochenem und getitletem Text stimmt oder eventuell ob die Zuschauer*innen gewöhnt sind, Übertitel zu lesen. In skandinavischen Ländern beispielsweise, wo Filme üblicherweise nicht synchronisiert werden, ist das Publikum in der parallelen Wahrnehmung geübt und kann daher das Geschehen auf der Bühne beim Lesen von Übertiteln gut verfolgen (vgl. Geese 2014:117). Wenn die Situation aber anders aussieht, dann ist es möglicherweise besser, sich für eine akustische Methode der Sprachübertragung zu entscheiden.

Die Übertragung eines Theaterstückes in eine Fremdsprache liegt in der Verantwortung der Translator*innen. Theaterübersetzen, -dolmetschen und Übertiteln nennt Griesel (2014) „eine Wanderung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.“ (2014:15). Die Sprachübertragung betrifft unterschiedliche Textsorten und kann zu verschiedenen Schwierigkeiten führen: wenn ein Dramentext zum Sprechen geschrieben wurde, ist er auf der Bühne zu sehen und zu hören, in den Übertiteln zu lesen. Er wird somit in der Verdolmetschung erlebt und durch das Einsprechen neu gehört. Die Schwierigkeit für Translator*innen besteht darin, eine Sprachübertragung zu gestalten, die nicht nur dem Sinn des Ausgangstextes entspricht sondern auch fließend im Rhythmus der Inszenierung verläuft.

Aus diesem Grund lesen sich die Übersetzer*innen beim Übersetzungsprozess die entstehenden Texte vor und versuchen, den Rhythmus der Inszenierung zu erkennen. Beim Dolmetschen gibt die Stimme der Dolmetscher*innen der Aufführung eine eigene besondere Farbe und einen eigenen Ton. Die Dolmetscher*innen sind nicht nur die Stimme im Ohr sondern müssen auch aktiv mitspielen (vgl. Griesel 2014:15).

Alle diese Aspekte stellen eine große Herausforderung für die Translator*innen dar, die in der Praxis berücksichtigt werden muss. Es wird erst in der Praxis klar, was für die Sprachübertragung im Theater wichtig ist. Beim Übertiteln beispielsweise spricht man oft über

Übersichtlichkeit, Kürze und Prägnanz, mit der Zeit tendiert man jedoch immer mehr zur neuen modernen Gestaltung mit Ästhetik und Kreativität (vgl. Kapusta 2014:102).

Die Translation im Theater unterscheidet sich dabei durch ihre Kreativität stark von anderen Arten der Translation. Die Regisseur*innen versuchen vermehrt, die Sprachübertragung in ihre Aufführung zu integrieren und sie nicht als ein separates, nicht integriertes Element zu betrachten. Mit Hilfe von neuen Medien kann die Übertitelung kreativ gestaltet werden und durch neue moderne technische Entwicklungen findet das Dolmetschen im Theater neue Wege.

3.1.1. Translation für Theater

Beim Auseinandersetzen mit dem Thema Translation *im* Theater ist wichtig hervorzuheben, dass dieses Thema eng mit dem Gebiet der Translation *für* das Theater verbunden ist.

Alle translatorische Handlungen, die *im* Theater vorkommen, bilden das Gebiet der Translation im Theater. Es müssen einige gründliche Vorbereitungen getroffen werden um diese Art der Translation durchführen zu können. Unter der Translation *für* das Theater wird eine Art der Translation verstanden, die nicht während eines theatralischen Vorgangs passiert, sondern diejenige, die durch eine vorherige Auseinandersetzung eine Translation *im* Theater ermöglicht. Zu dieser Art zählen Übersetzungen von Theaterstücken. Sie werden für die Übertitelung, zusammenfassende Übersetzungen und als eine Textvorlage für das Simultandolmetschen im Theater angefertigt.

Bei der Übertitelung wird ein fertig übersetzter Theaterstücktext für die Übertitel verarbeitet und während der Aufführung auf eine Leinwand projiziert. Für die zusammenfassende Übersetzung wird genauso im Vorhinein ein übersetzter Stücktext erstellt und vor der Aufführung an das Publikum in Form einer Zusammenfassung verteilt. Beim Simultandolmetschen verfügen die Dolmetscher*innen in der Kabine über einen fertig übersetzten Aufführungstext (vgl. Griesel 2007:12f).

Die Übersetzungen der Theaterstücke dienen auch für das Konsektiv- und Gebärdensprachdolmetschen, für das Kennenlernen eines Bühnentextes und für ein ausführliches Vorbereiten auf den Dolmetscheinsatz.

Aus diesen Gründen ist wichtig zu unterstreichen, dass beim Thema Translation *im* Theater der Bereich Translation *für* das Theater im Hintergrund gelassen und oft nicht hervorgehoben wird. Die Translation *für* das Theater spielt eine sehr wichtige Rolle und ermöglicht viele Prozesse, die bei der Translation *im* Theater stattfinden.

3.1.2. Theoretischer Ansatz

Die Translation im Theater ist ein relativ neues, nicht ausreichend erforschtes Gebiet. Daher ist es schwierig, eine theoretische Grundlage für die Translation im Theater zu finden. Dennoch steigt mit wachsendem Interesse an Fremdkultur und Fremdinszenierungen auch das Interesse an Translation im Theater als Forschungsgegenstand.

Im deutschsprachigen Raum hat sich Yvonne Griesel intensiv mit dem Thema Translation im Theater auseinandergesetzt. Ihre wissenschaftlichen Arbeiten sind die Grundlage für einen Großteil der vorliegenden Arbeit. Der Sammelband „Welttheater verstehen: Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege“ (2014) von Griesel, mit den Artikeln von verschiedenen Translator*innen und Interviews mit Regisseur*innen, öffnet einen sehr interessanten Blick auf das Thema Translation im Theater. Die Erfahrungen von professionellen Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen im Theater und die Sicht der Regisseur*innen werden zum Thema und deren Vorschläge, Perspektiven und Möglichkeiten der Translation im Theater betrachtet.

Die theoretische Grundlage zum Thema Dolmetschen im Theater basiert auf dem Werk „Translation im Theater“ (2000) von Griesel. In ihrer Arbeit teilt die Autorin die Translation in zwei große Bereiche auf: Übersetzen und Dolmetschen im Theater (vgl. 2000:28). Zum Bereich Übersetzen im Theater gehört die Sprachübertragung in Form von Übertitel, die während der Aufführung projiziert und vom Publikum mitgelesen werden. Im Gegenzug wird unter dem Begriff Dolmetschen im Theater die Sprachübertragung in Form von Simultan- und Konsektivdolmetschen verstanden. Beim Simultandolmetschen bekommt das Publikum in der Regel einen zweisprachigen Paralleltext oder eine zusammenfassende Übersetzung ausgeteilt, was sowohl die Aspekte des Dolmetschens als auch des Übersetzens beinhaltet.

Einen besonders wichtigen Aspekt bei der Translation im Theater sieht Griesel in der Übertragungsform der Translation. Es kann vorkommen, dass die sprachliche Übertragung hervorragend gewährleistet wird, diese Übertragungsart dennoch nicht recht funktioniert, da situative Faktoren wie etwa Technik, Lichtverhältnisse und störende Geräusche Probleme verursachen (vgl. Griesel 2000:29). Aufgrund dessen ist es äußerst schwierig, eine genaue Analyse der Translation im Theater durchzuführen. Wenn man Simultan- und Konsektivdolmetschen, zusammenfassende Übersetzung und zweisprachige Paralleltexte zu analysieren versucht, kann man sich nur schwer auf ein theoretisches Modell stützen.

3.1.3. Dolmetschen und Übersetzen: terminologische Abgrenzungen

In der modernen Welt werden die Begriffe Dolmetschen und Übersetzen oft miteinander verwechselt oder dem einzelnen Oberbegriff „Übersetzen“ zugeordnet. Laien sind sich nicht im Klaren darüber, dass Dolmetschen und Übersetzen zwar beide zur Translation zählen, dennoch zwei verschiedene Verfahren der Translation darstellen und sich durch mehrere Kriterien wie zum Beispiel Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit, den Faktor Zeit und Fixiertheit vs. Veränderbarkeit unterscheiden.

In dem Werk von Otto Kade (1968) „Zufall und Gesetzmäßigkeiten in der Übersetzung“ gibt der Autor beiden Varianten der Translation eine Definition und erklärt dabei die Unterschiede:

Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangsprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.

Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangsprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache. (1968:35)

Aus diesem Zitat erkennt man, dass beide Verfahren, sowohl das Dolmetschen als auch das Übersetzen, eine Form der Translation darstellen, die auf unterschiedliche Art und Weise produziert werden. Das Dolmetschen erfolgt normalerweise mündlich, ist nur bedingt kontrollierbar und lässt sich kaum korrigieren; es besteht ein gewisser Zeitrahmen und die Wiedergabe erfolgt unter Zeitdruck. Das Übersetzen dagegen ist jederzeit kontrollierbar und korrigierbar, der Ausgangstext wird dabei fixiert dargeboten und es besteht die Möglichkeit, sich mit ihm auseinanderzusetzen und den Übersetzungsprozess zu kontrollieren. Der Faktor Zeit spielt dabei keine primäre Rolle und der Zieltext kann sehr wohl verändert und angepasst werden. Alle diese Kriterien werden beim Dolmetschen nicht erfüllt.

Kalina bezieht sich auf weitere wichtige Merkmale, die Dolmetschen und Übersetzen voneinander unterscheiden. Es ist zum Beispiel die Art und Weise, wie sich die Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen auf den Translationsprozess vorbereiten. Die Übersetzer*innen erwerben das benötigte Wissen für die Übersetzung während der Arbeit mit dem Text, sie haben Zeit, sich mit dem Ausgangstext auseinanderzusetzen und den Zieltext im Laufe des Übersetzungsprozesses entsprechend zu kontrollieren und zu adaptieren. Die Dolmetscher*innen dagegen verfügen nicht über diese Möglichkeiten und sind aufgrund von Zeitmangel gezwungen, sich während des Dolmetschprozesses mit den auftretenden

Schwierigkeiten auseinanderzusetzen. Sie können sich aber für den Dolmetscheinsatz im Vorfeld vorbereiten und das benötigte Wissen auf diese Weise speichern (vgl. Kalina 1998:17).

Einen weiteren wesentlichen Faktor sieht Kalina in der Möglichkeit, in Absprache mit dem Auftraggeber Unklarheiten lösen zu können. Für die Übersetzer*innen besteht die Möglichkeit, terminologische Unklarheiten bzw. Schwierigkeiten und andere Nuancen mit dem Auftraggeber zu besprechen. Die Dolmetscher*innen dagegen verfügen über diese Möglichkeit kaum oder gar nicht. Damit kann in Bezug auf Korrektur des Zieltextes beim Konsekutiv- und Simultandolmetschen ein großer Unterschied festgestellt werden (vgl. Kalina 1998:18).

3.2. Terminologische Abgrenzung der Translation im Theater nach Griesel

Yvonne Griesel hat sich in ihrem Werk „Die Inszenierung als Translat“ (2007) intensiv mit den Formen der Translation im Theater auseinandergesetzt und merkt an, dass sich die Translation im Theater dank des technischen Fortschritts ständig weiterentwickelt. Die Form der Übertragung der Translation wird je nach Aufführung, Theater und Land unterschiedlich gewählt. Griesel definiert folgende wichtigste Übertragungsmethoden im Theater:

1. Zusammenfassende Übersetzung
2. Übertitelung
3. Simultandolmetschen
4. Alternative Formen

Dabei weist Griesel darauf hin, dass sich diese Einteilung in Zukunft ändern kann. Dies trifft zum Beispiel auf den zweisprachigen Paralleltext zu, der seine Aktualität verloren hat und den alternativen Methoden zugeordnet wird (vgl. 2007:9).

Die Terminologie im Bereich Translation im Theater ist nicht klar, weshalb für verschiedene Arten der Übertragung manchmal unterschiedliche Termini verwendet werden. Die zusammenfassende Übersetzung kann nach Griesel (2007) als „Synopsis, Synopsi, Szenischer Wegweiser, kleiner „Führer“, Präsentationsbroschüre etc.“ (2007:10) bezeichnet werden, die Übertitel werden auch als „Obertitel“ oder „Seitentitel“ benannt, und das Simultandolmetschen wird auch als „voice over“ dargestellt (vgl. 2007:10). Diese

terminologischen Unklarheiten zeigen, dass es sich um einen jungen Bereich der Translationswissenschaft handelt, der eine terminologische Abgrenzung benötigt.

3.2.1. Zusammenfassende Übersetzung

Die zusammenfassende Übersetzung vergleicht Griesel mit einem Abstrakt und definiert sie als kurze Übersetzung des Theaterstückes mit begleitendem Charakter. Es ist wichtig, dass die Übersetzung kurz und bündig, gut strukturiert und in einer einfachen klaren Sprache verfasst wird, damit ihr das Publikum parallel zur Inszenierung gut folgen kann. Bildhafte Ausdrücke und lange Satzkonstruktionen sind dabei unnötig. In der zusammenfassenden Übersetzung sollen die Rollenverteilung klar definiert und die Personen auf der Bühne klar präsentiert werden. Außerdem ist es wichtig, kulturspezifische Merkmale, wenn sie vorkommen, kurz zu erklären (vgl. 2007:11). Die wichtigsten Kriterien der zusammenfassenden Übersetzung sieht Griesel (2007) in „Vollständigkeit, Genauigkeit, Objektivität, Kürze, Verständlichkeit und Übersichtlichkeit.“ (2007:11)

Bei der Begriffsklärung unterscheidet die Autorin den Terminus zusammenfassende Übersetzung von anderen Termini, die häufig dafür verwendet werden. Als die richtige Bezeichnung sieht sie den Begriff die *zusammenfassende Übersetzung* und nicht zum Beispiel *Synopse* oder *Synopsis*. Griesel (2007) erklärt ihre Position, indem sie die Definition der Synopsis erläutert und auf die Abwesenheit der Translation in ihr hinweist: Synopsis wird als eine „übersichtliche Zusammenstellung von Fakten, Daten und Inhalten, vergleichbar mit einem Resümee“ (2007:11) definiert. Da der translatorische Aspekt in der zusammenfassenden Übersetzung eine sehr wichtige Rolle spielt, kann man sie bei fremdsprachigen Aufführungen nicht durch Termini wie Synopsis oder Resümee ersetzen.

3.2.2. Übertitelung

Bei der Übertitelung kommt es nicht zu solchen terminologischen Unklarheiten wie bei der zusammenfassenden Übersetzung. Man verwendet meistens die Begriffe *Übertitelung* und *Übertitel*, obwohl manchmal auch Termini wie *Obertitel* oder *Obertitelung* vorkommen. Die Übertitel im Theater werden, im Gegensatz zum Film, üblicherweise oberhalb der Handlung auf die Bühne projiziert, daher auch der Name „Über“-Titel. Aus diesem Grund wurde der Terminus *Obertitel* von dem bekannten deutschen Theaterkritiker Franz Wille verwendet, um eine absichtliche Abgrenzung der Übertitel vom Begriff Untertitel in Filmen zu

unterstreichen. Der Terminus *Obertitelung* wurde eher aus fehlendem Wissen von Journalist*innen benutzt, die zum ersten Mal mit der Translation im Theater konfrontiert wurden (vgl. Griesel 2007:12).

3.2.3. Simultandolmetschen

Beim Simultandolmetschen im Theater trifft man auf einige terminologische Unsicherheiten und unklare Formulierungen dieser Übertragungsmethode. Die Termini *voice over* und *Simultandolmetschen* werden miteinander verwechselt und manchmal sogar als *Simultanübersetzen* bezeichnet.

Manchmal erkennt man den translatorischen Aspekt einer Simultanverdolmetschung nicht und spricht beispielsweise von einem kleinen Radio, in das die Sprecher*innen sprechen (vgl. Griesel 2007:12f). Daher gibt es Fälle, in denen das Simultandolmetschen nicht einmal dem Dolmetschen zugeordnet wird. Es wird argumentiert, dass bei fremdsprachigen Aufführungen teilweise ein übersetzter Text in der Kabine vorliegt. Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass auch beim Konferenzdolmetschen oft der Fall ist, dass die Simultandolmetscher*innen eine schriftliche Vorlage vor sich haben. Griesel begründet ihre Ansicht mit dem Vergleich des Simultandolmetschens im Theater mit dem Konferenzdolmetschen mit Hilfe des Textmodalitäten-Modells von Pöchhacker (1994). Dieses Modell entwickelte Pöchhacker auf Basis von empirischen Untersuchungen und er stellt fest, dass diverse Misch- und Übergangsformen bei Konferenzen auftreten. Er unterscheidet die Rede *ex tempore* und die Rede mit Unterlage, Rezitation und Vermündlichung von Schriftlichem (vgl. 1994:106f). Dieses Modell basiert zwar auf Beobachtungen bei Konferenzen, kann aber durchaus für das Simultandolmetschen im Theater angewendet werden (vgl. Griesel 2007:13).

Beim Vergleich des Simultandolmetschens mit dem Begriff *voice over* muss man sich mit terminologischen Unklarheiten auseinandersetzen. Beim *voice over* handelt es sich um eine Form der Filmübertragung, bei der der Originalton in der Zielsprache übersprochen wird und trotzdem zu hören ist (vgl. Manhart 2003:265). Da das *voice over*-Verfahren in einem Studio generiert wird, wo die Stimme des *voice over*-Sprechers aufgenommen und mit dem Video zusammengespielt wird, gibt es die Möglichkeit der Korrektur. Daher darf man diese Form der Filmübertragung nicht mit dem Simultandolmetschen verwechseln. Beim Simultandolmetschen ist das Verfahren einmalig, kaum kontrollierbar und es besteht nur eine begrenzte Möglichkeit der Korrektur (vgl. Kade 1968:35). Außerdem wird der Ausgangstext

während der Aufführung nicht übersprochen, sondern eine parallel dargebotene Verdolmetschung vollzogen, womit das Publikum die Wahl hat, die Inszenierung in der Originalsprache oder in der Verdolmetschung zu hören.

Abschließend lässt sich anmerken, dass immer noch terminologische Unklarheiten im Bereich der Translation im Theater bestehen. Dieses Thema wird als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand dennoch immer interessanter, da immer mehr wissenschaftliche Arbeiten der Translator*innen veröffentlicht werden, dadurch dieser relativ neue Bereich der Translation besser erforscht wird und die richtigen Termini für die weiteren Publikationen verwendet werden.

3.2.4. Alternative Formen

Karen Witthuhn beschreibt die alternativen Methoden, die sie zusammen mit anderen Translator*innen beim Performance Art Festival PAZZ erlebt hat. Im Rahmen dieses Festivals wurden die Translator*innen in den Theaterprozess eingebunden und durch ihre Zusammenarbeit mit den Künstler*innen entstanden einige alternative Formen. Eine davon ist die zweisprachige Übertitelung, die aus künstlerischen Gründen beide Sprachen (Deutsch und Englisch) beinhaltet haben (vgl. 2014:150). Eine weitere interessante Form entstand, indem die Aufführung in einer Fremdsprache, in diesem konkreten Fall in finnischer Sprache gehalten wurde und das Publikum eine dreisprachige Fassung bekam und sich für die deutsche, englische oder finnische Version entscheiden konnte. Die Seitenzahlen aller Versionen waren identisch, wodurch das Publikum jederzeit problemlos folgen konnte (vgl. 2014:152).

Eine weitere interessante Form entstand bei einem Ein-Mann-Stück, das auf Englisch und Türkisch gehalten wurde. Die Aufführung hatte die Form einer Hochzeitsrede, bei der das Publikum am Tisch saß und die deutsche Version der Rede in gedruckter Form nach der Vorstellung als Geschenk mitbekam (vgl. Witthuhn 2014:153).

Genauso war bei einem weiteren Ein-Mann-Stück die bedruckte Form nicht nach, sondern während der Aufführung zu sehen. Der Darsteller befand sich mit einer Zuschauer*in im Raum und wusch ihr die Füße. Sie bekam dabei vom Darsteller die Übersetzung, als er zu sprechen begann. Die Übersetzung war in einem bestimmten Seitenformat und Schriftart verfasst und laminiert (vgl. Witthuhn 2014:154).

Derartige alternative Methoden entstehen in Zusammenarbeit zwischen den Translator*innen und Künstler*innen. Einige Theaterregisseur*innen, wie zum Beispiel beim

PAZZ, bewegen sich gerne auf dem Gebiete der Translation und schlagen neue Wege für die Translation im Theater ein.

Abschließend lässt sich hervorheben, dass nach Griesel das Konsektivdolmetschen als eine eigenständige Form der Sprachübertragung bei der terminologischen Abgrenzung der Translation im Theater nicht vorkommt. Möglicherweise hat dies damit zu tun, dass das Konsektivdolmetschen im Theater noch selten angewendet wird und eher bei Gesprächen mit dem Publikum zu sehen ist.

3.3. Spezifik der Translation im Theater

Translation im Theater ist ein eigenständiges Gebiet mit einer eigenen Spezifik, daher unterscheidet sich dieses Bereich der Translationswissenschaft von anderen Bereichen wie der Opernübersetzung, Filmuntertitelung, Dramenübersetzung, Synchronisation und vom *voice over*-Verfahren (Griesel 2007:55). Es ist klar, dass zwischen diesen Bereichen Ähnlichkeiten entstehen können und man sie miteinander vergleichen kann. Die Translation im Theater soll jedoch als ein Ganzes betrachtet werden und somit nicht gespalten oder den anderen Gebieten der Translationswissenschaft zugeordnet werden.

Yvonne Griesel unterscheidet folgende Bestandteile, die die Translation im Theater zu einem komplexen spezifischen Bereich der Translationswissenschaft machen: Literarizität vs. Funktionalität, internationales vs. interkulturelles Theater, Multimedialität vs. Intermedialität, Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit, akustische vs. optische Rezeption (vgl. 2007:42). In weiterer Folge werden diese Aspekte genauer untersucht.

3.3.1. Literarizität vs. Funktionalität

Bei der Translation im Theater beschäftigt man sich mit literarischen Texten, die eine besondere Form der Translation, je nach ihrem Skopos, benötigen. Auf diese Weise werden nicht nur die literarischen sondern auch die funktionalen Aspekte der Translation im Theater sichtbar.

Beim Ausgangstext eines Theaterstückes handelt es sich üblicherweise um einen literarischen Text bzw. einen Dramentext. Es sind oft sehr bekannte und in der jeweiligen Kultur geschätzte Werke, wie zum Beispiel die Stücke von Johann Wolfgang von Goethe, Fridrich Schiller oder William Shakespeare. Diese Texte sind ein wichtiger Bestandteil der

Kulturgemeinschaft und haben einen hohen Stellenwert. Dennoch sind die Translationsformen sehr funktionsbezogen und der Ausgangstext muss je nach Funktion rezipierbar bleiben. Wenn beispielweise Übertitel vorbereitet werden, versucht man sie möglichst kurz und prägnant zu halten, damit der Text gut lesbar wird. Daraus folgt, dass ein literarischer Text, der für die Übertitel vorbereitet wird, nicht nur übersetzt sondern auch für diese Art der Translation passend bearbeitet werden muss (vgl. Griesel 2007:43).

Aus diesem Grund sieht Griesel die Translation im Theater als eine Schwankung zwischen Literarizität und Funktionalität. Die Translator*innen müssen die theatralischen Stücke so bearbeiten, dass sie ihrem Skopos entsprechen und immer noch ein literarischer Text bleiben.

3.3.2. Internationalität vs. Interkulturalität

Für die Translation im Theater ist es wichtig, die Theatergattungen zu definieren und zu klassifizieren. Im 1. Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde bereits die Analyse über das Theater als ein komplexes System durchgeführt und Internationales sowie Interkulturelles Theater näher definiert.

Um die Spezifik der Translation im Theater richtig wahrzunehmen zu können, ist es erneut wichtig anzumerken, dass Internationales Theater und Interkulturelles Theater sich in Bezug auf die Sprachübertragung voneinander stark unterscheiden. Interkulturelles Theater verbindet fremde Elemente anderer Kulturen, Internationales Theater dagegen bringt das Nationale und das „Fremde“ mit und wird bei Theaterfestivals und Gastspielen präsentiert. Den Unterschied zwischen den beiden findet man in der Translation, vor allem im funktionalen Ansatz. Interkulturelles Theater sieht Translation als eine Bereicherung und bezieht sie in das Theaterstück ein, Internationales Theater dagegen bemüht sich, die richtigen Elemente der Zielkultur zu finden, um die Botschaft zu übermitteln (siehe Kapitel 1.2).

3.3.3. Multimedialität vs. Intermedialität

Bei der Betrachtung der Translation im Theater aus der Sicht der Multimedialität und der Intermedialität stellt man fest, dass keine genauen Grenzen zwischen beiden Bereichen definiert werden können. Nach Griesel gehört die Translation im Theater zu einem multimedialen Moment und die Trennung im Theater zwischen Multimedialität und

Intermedialität verläuft fließend. Dementsprechend kann man keine klare Spaltung feststellen, wenn man sich mit translatorischen Formen im Theater auseinandersetzt.

Bei der Untersuchung der Übertitelung erkennt man die technischen Übertragungsmedien, die zur Verständigung eingeführt werden. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass in der Ausgangskultur die Aufführung ohne die Übertitelung funktionieren kann. Aus diesem Grund soll der primäre Zweck einer Übertitelung sein, die Verständigung zu gewährleisten und nicht einen künstlerischen Bestandteil einer Inszenierung einzunehmen. Andererseits wäre es nicht vollkommen korrekt, der Übertitelung nur diesen Zweck zu zuordnen, da sie sehr wohl künstlerische Aspekte beinhalten kann (vgl. Griesel 2007:47f).

Beim Simultandolmetschen wird die Problematik der Translation im Theater in Bezug auf Medialität deutlicher. Auf der Bühne finden Aufführungen in der Ausgangssprache statt, die Dolmetscher*innen sitzen in der Kabine und geben das Gesagte in der Zielsprache wieder, das Publikum rezipiert die Zielsprache im Kopfhörer und dabei wird die Ausgangssprache ausgeblendet. Auf diese Weise wird ein relevanter Bestandteil der Semiotik im Theater – die Sprache – ersetzt. Das Publikum kann jedoch parallel den Kopfhörer am Ohr lassen und die Ausgangssprache rezipieren. In diesem Fall entsteht eine weitere kombinierte Art der Semiotik im Theater (vgl. Griesel 2007:48).

Etwas Ähnliches lässt sich bei der zusammenfassenden Übersetzung feststellen. Bei dieser Art der Translation wird durch schriftliche Medien die Rezeption auf ähnliche Art und Weise beeinflusst. Die Zuschauer*innen nehmen den Ausgangstext akustisch wahr, während sie den Zieltext in schriftlicher Form mitlesen. Auf diese Weise wird auch bei dieser Translationsform die Semiotik beeinflusst (vgl. Griesel 2007:48).

Dementsprechend lässt sich zusammenfassen, dass die Grenzen zwischen multimedialem und intermedialem Theater fließend verlaufen. Beim Vergleich der Aspekte wie Multimodalität und Intermedialität im Theater ist es in Bezug auf Translation wichtig zu verstehen, wie schwierig es für die Regisseur*innen ist, die Sprachübertragung zu einem wichtigen Bestandteil des Theaterstückes zu machen.

3.3.4. Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit

Translation im Theater befindet sich in ständiger Schwankung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine Inszenierung basiert immer auf einem geschriebenen Theaterstücktext, womit das gesprochene Wort auf der Bühne auf dem geschriebenen Wort aufbaut. Der geschriebene Bühnentext ist daher eine besondere Art des Textes, der nicht zum Lesen,

sondern zum Sprechen verfasst wurde, der jedoch nicht eine normale gesprochene Sprache aufweist (vgl. Snell-Hornby 1996:29f). Der Bühnertext kann als eine Sonderform der gesprochenen Sprache definiert werden, der dennoch einige Aspekte der Mündlichkeit erfüllen muss. So definiert Griesel (2007): „Intonation, Tempo, Rhythmus und Progression gelten als Qualitätsmerkmale des Bühnendialogs, wobei Tempo und Rhythmus besonders wichtig sind“. (2007:51)

Bei den schriftlichen Formen der Translation im Theater handelt es sich um den umgekehrten Vorgang. Ein für die Mündlichkeit geschriebener Dramentext wird wieder in die Schriftlichkeit transferiert. Dabei muss beachtet werden, dass dieser schriftliche Text, der für die Translation im Theater übertragen wurde, im Vergleich zum Ausgangstext eine andere Funktion erfüllen muss und für einen anderen Skopos vorgesehen ist. Er ist nicht für die Mündlichkeit, sondern zum Lesen bestimmt, womit die obengenannten Kriterien, die für den mündlichen Text relevant sind, keine Rolle spielen (vgl. Griesel 2007:51).

Üblicherweise wird die skoposgerichtete Translation im Theater oft nicht wahrgenommen und den beiden schriftlichen Translationsformen gleichgesetzt. Damit wird der für die Mündlichkeit geschriebene Text in der Regel für Übertitel verwendet, der jedoch keine Kriterien der Lesbarkeit erfüllt. Es ist klar, dass auch der Text für die Übertitel einige wichtige Kriterien erfüllen muss, wie beispielsweise Tempo und Rhythmus. Diese Kriterien beziehen sich aber nicht auf Sprechtempo und Sprechrhythmus, sondern auf Einblendetempo und Einblenderhythmus. (vgl. Griesel 2007:51). Bei der Translation im Theater muss nicht nur der Skopos beachtet, sondern auch das Ineinanderfließen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit berücksichtigt werden. Somit ist „der Ausgangstext in der Ausgangssprache mündlich und der Zieltext in der Zielsprache schriftlich“. (Griesel 2007:52). Dementsprechend entsteht eine kombinierte Semiotik des Theaters, bei der sich das Publikum für die eine oder andere Möglichkeit individuell entscheiden kann.

3.3.5. Akustische vs. optische Rezeption

In Bezug auf eine akustische und optische Rezeption setzt man sich bei der Translation im Theater erneut mit den akustischen und visuellen Zeichen der Semiotik des Theaters auseinander.

Auch in diesem Bereich der Translation kommt es zu Überlappungen der semiotischen Theaterzeichen. Die linguistischen Zeichen wurden nach Fischer-Lichte als akustische Zeichen interpretiert (siehe Kapitel 2.2). Beim Übertiteln, der zusammenfassenden

Übersetzung und anderen alternativen Formen kommen sie jedoch zusätzlich als visuelle Zeichen vor, die in der Ausgangssprache auf der Bühne als akustische Zeichen erzeugt werden, in der Zielsprache aber projiziert bzw. geschrieben wurden und damit einen visuellen Charakter haben (vgl. Griesel 2007:53). Ebenso werden die akustischen Zeichen beim Gebärdensprachdolmetschen zu gestischen oder mimischen Zeichen. Auf diese Weise werden die akustischen Zeichen mit Hilfe der Gebärdensprachdolmetscher*in in visuelle Form übertragen.

Zusammenfassend lässt sich anmerken, dass für eine gelungene Translation im Theater ein Bewusstsein entstehen muss, dass es sich um einen eigenständigen Translationsbereich mit einer eigenen Spezifik handelt. Der Skopos der Vermittlung muss dabei genauso klar definiert werden wie die Erkenntnis, dass die obengenannten Kriterien der Translation im Theater fließende Grenzen besitzen und damit kombinierte Formen der Translation entstehen können.

3.4. Gebärdensprachdolmetschen im Theater

Gebärdensprachdolmetschen definiert man als eine Art des Dolmetschens aus gesprochener Sprache in die Gebärdensprache und umgekehrt (vgl. Grbić 1997:181). Auf diese Weise dolmetscht die Dolmetscher*in aus einer Lautsprache, beispielweise Deutsch, in die Zielsprache, die Österreichische Gebärdensprache (ÖGS), und umgekehrt.

Da die Lautsprache akustisch, die Gebärdensprache jedoch visuell wahrgenommen wird, verläuft der Prozess des Gebärdensprachdolmetschens unmittelbar in der Kommunikationssituation und in der Regel simultan:

Das Dolmetschen für gehörlose kann als gleichsam natürliches Simultandolmetschen praktiziert werden: Der Dolmetscher hört den gesprochenen Ausgangstext, der Gehörlose sieht die lautlose Übersetzung. Beide Texte können zur gleichen Zeit geäußert werden. (Ebbinghaus/Hessmann 1989:196)

Der genaue Entstehungszeitpunkt des Gebärdensprachdolmetschens lässt sich nicht genau eingrenzen. Genauso wie bei einer Lautsprache ist das Gebärdensprachdolmetschen auf einem natürlichen Weg entstanden.

3.4.1. Übertitelung für Gehörlose

Die Übertitelung im Theater findet in der Praxis zum Beispiel im Rahmen von Festspielen bei fremdsprachlichen Aufführungen Anwendung. Ähnlich wie Filmuntertitel befinden sich die Übertitel im Theater am Rand der Leinwand oder über auf einer Fläche dem Bühnengeschehen, auf welche Textteile projiziert werden. Auf das Thema der Übertitelung im Theater wurde bereits im Kapitel 3 und 4 kurz eingegangen.

Beim Übertiteln für Gehörlose gibt es dennoch einige Merkmale, die in den Erstellungsprozess miteinbezogen werden müssen. Nach Bartoll sollten die Übertitel außer sprachlichen Inhalten auch zusätzliche relevante Information beinhalten, wie zum Beispiel Beschreibungen der akustischen Effekte, Aufschluss über eine Figur und Information über andere relevante Signale. Diesen besonderen Aspekten wird jedoch noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Obwohl Übertitel heutzutage in vielen Theaterhäuser gang und gebe sind, beinhalten sie oft kaum Informationen, die zur Identifikation eines Charakters oder zur Erklärung anderer suprasegmentaler Merkmale beitragen können. Diese Entwicklung hebt Bartoll vor allem in der Oper hervor, was möglicherweise immer noch mit dem Bewusstsein zu tun hat, dass das gehörlose Publikum die Musik nicht wahrnehmen und sie daher nicht schätzen kann. Schon vor langer Zeit wurde jedoch bewiesen, dass Gehörlose die Musik bei einem Theaterstück als Vibrationen im Raum empfinden können (vgl. Bartoll 2014:171f).

Beim Übertiteln für Gehörlose ist man darauf fokussiert, dem Publikum genaue Informationen über das Gesagte bzw. das Gesungene zu liefern. Dabei geht es nicht um eine Übersetzung – die Übertitelung wird oft in der gleichen Sprache verfasst – es geht um genaue wörtliche Beschreibungen des akustischen Bühnengeschehens. Am besten sollten die Übertitel so verfasst werden, dass man sie schnell lesen kann, was bei textlastigen Aufführungen eine große Herausforderung darstellt. Die Übertitel sollten gut sichtbar sein und möglichst in der Nähe der Schauspieler*innen auf die Bühne projiziert werden. Das Scrolling – und nicht das Wechseln – der Übertitel wäre optimal, damit die Zuschauer*innen die Möglichkeit bekommen, den Text kontinuierlich zu lesen und das Gefühl haben, nichts zu verpassen.

Durch neue Techniken sind in den letzten Jahren im Bereich der Übertitelung einige Neuheiten für Gehörlose entstanden. Am Zentrum Centre d'Accessibilitat i Intelligència Ambiental de Catalunya der Universität Autònoma de Barcelona in Spanien wurde in Zusammenarbeit mit dem Gran Teatre del Liceu, dem Teatre Nacional de Catalunya, und dem Teatre Lliure ein spezielles universelles System für mehrsprachige Übertitelung entwickelt –

das Accessibility System (UAS 2017). Dieses System präsentiert die Übertitelung für Gehörlose sowie Hörgeschädigte und produziert die eingesprochenen Übertitel über eine synthetisch generierte Stimme, Audiodeskription und automatisierte Autodeskription, d.h. Audiodeskription durch Voice over-Internetprotokol (VoIP). Außerdem bietet dieses System ein Notfallpaket in der Gebärdensprache, das durch den Vibrationsmodus auf den Mobiltelefonen für Gehörlose aktiviert wird. Dadurch wird das gehörlose Publikum auf die wichtigste Information aufmerksam gemacht (vgl. Bartoll 2014:175). Heutzutage kann man dieses System in Form einer Applikation (UAS 2017) auf einem Mobilgerät installieren und im Theater ausprobieren.

3.4.2. Gebärdensprachdolmetschen

Beim Gebärdensprachdolmetschen im Theater handelt es sich um einen Dolmetschprozess, bei dem eine Dolmetscher*in auf der Bühne anwesend ist, die akustische Botschaften in visuelle umsetzt. Die Schwierigkeiten eines solchen Verfahrens liegen darin, dass die Dolmetscher*in physisch auf der Bühne präsent sein muss und oft künstlerische Aufgaben der Inszenierung übernimmt oder direkt an der Aufführung teilnimmt (ähnlich wie beim Konsekutivdolmetschen im Theater). Neben den Schauspieler*innen und dem Publikum stellt die Dolmetscher*in eine neue, dritte Komponente der Inszenierung dar. Die Dolmetscher*in wird auf diese Weise zur Darsteller*in, sie ist in den Kommunikationsprozess zwischen Schauspieler*innen und dem Publikum einbezogen und wird selbst zu einem Kommunikationsglied.

Da das Gebärdensprachdolmetschen simultan abläuft, kann es zu Ablenkungen und Verwirrungen des Publikums kommen. Aus diesem Grund entscheiden sich die Regisseur*innen oft für eine *shadow-interpretation*, so genanntes Schattendolmetschen, bei der die Dolmetscher*innen den sprechenden Schauspieler*innen folgen und neben ihnen durch Gebärden die akustischen Botschaften wiedergeben (vgl. Andrews 1988:33). Die Position der Gebärdensprachdolmetscher*innen ist damit nicht am Rande der Bühne, sie befinden sich im Blickfeld der Zuschauer*Innen, wodurch das Publikum den Blick zwischen Darsteller*Innen und Dolmetscher*Innen nicht wechseln muss.

Seit 1996 bietet das Hans Otto-Theater in Potsdam (Hans Otto Theater 2017) regelmäßig Theaterraufführungen mit Gebärdensprachdolmetschen an und pflegt die Tradition, gehörlose Menschen in unterschiedlichem Alter (Kinder, Jugendliche, Erwachsene) in die Theatervorstellung miteinzubinden. Die Dolmetschmethode, die während diesen

Inszenierungen eingesetzt wird, ist das Schattendolmetschen. Die Initiative wurde vom Publikum und von den Kritiker*innen sehr gut angenommen und zu einer neuen Kunstform ernannt. Für die Gehörlosen-Gemeinschaft spielt sie eine sehr große Rolle, da die gehörlose Kultur in die Theaterwelt integriert wird. Interessant ist, dass das Hans Otto-Theater nicht nur seinen Spielplan nach gehörlosen Besuchern richtet und deren Wünsche miteinbezieht sondern es die Theaterstücke werden auch mit den Gebärdensprachdolmetscher*innen besprochen, um die wichtigsten Aspekte für die Aufführung und das Dolmetschen zu berücksichtigen.

Bei der Produktion eines Theaterstücks mit der Schattendolmetschen-Methode müssen einige Aspekte beachtet werden. Nach Gerlach und Hillert sehen sich die Gehörlosen als „Augenmenschen“ und brauchen bildstarke Inszenierungen. Durch die Anwesenheit der Dolmetscher*innen müssen deswegen die Licht- und Raumbedingungen angepasst werden. Die größte Herausforderung ist es, eine Form der Inszenierung zu schaffen, von der alle Zuschauer*innen profitieren und sie als eine Bereicherung empfunden wird (vgl. Gerlach/Hillert 2014:189).

Einige Regisseur*innen verwenden in ihren Aufführungen gerne die Technik des Schattendolmetschens, wie zum Beispiel die freie Regisseurin im deutschsprachigen Raum Sascha Mazzotti, die mit großer Leidenschaft mit der Gebärdensprache im Theater arbeitet. Für sie ist es wichtig, dass gehörlose Menschen in die Theaterwelt der Hörenden einbezogen werden. Außerdem möchte sie auf diese Weise möglichst vielen Menschen den Zugang ins Theater ermöglichen. Am Anfang ihrer Erfahrung mit der Gebärdensprache im Theater hat Sascha Mazzotti bei ihren Inszenierungen die Gebärdensprachdolmetscher*in neben der Szene positioniert. Ziemlich schnell merkte sie jedoch, dass das für das Publikum sehr unbequem ist. Die Zuschauer*innen mussten sich entweder für das Bühnenbild oder für die Dolmetscher*in entscheiden. Daher holte sie die Dolmetscher*innen direkt in das Bühnenbild und somit ins Blickfeld der Zuschauer*innen. Die Gebärdensprachdolmetscher*innen tragen neutrale schwarze Kleidung und begleiten die Schauspieler*innen auf der Bühne. Die Geschlechterrollen sind normalerweise unter weiblichen und männlichen Dolmetscher*innen je nach Geschlecht der Darsteller*innen aufgeteilt (vgl. Kraus 2014:177ff).

Für ein Gebärdensprachdolmetschen ist es wichtig, alle Informationen, die im Raum entstehen und für die Zielgruppe relevant sind, in die Verdolmetschung einzubeziehen und wiederzugeben. Dies können Geräusche, Musik, akustische Effekte, wichtige Anmerkungen, Paraisgnale und andere Signale sein (vgl. Rocks 2015:418). So muss man die Beleuchtung einer Aufführung anpassen, damit die Verdolmetschung gut sichtbar wird. Außerdem sollten

auch die Kostüme, Requisiten, Frisur und Masken der Gebärdensprachdolmetscher*innen gut durchdacht werden. Je nachdem, welche Wirkung die Regisseur*in erzielen möchte, sollten sie mehr oder weniger auffallen, sichtbar sein oder dramatisch wirken.

Laut Gerlach und Hillert brauchen die Theaterdolmetscher*innen ein aktuelles Textbuch des Theaterstücks, eine Videoaufnahme der Aufführung und wenn erforderlich die Texte der Lieder, die gespielt werden. Der Idealfall wäre es, wenn die Dolmetscher*innen die Inszenierung vorab sehen können. Die Teilnahme an gemeinsamen Proben sehen diese nicht als ein Muss, sondern als großen Vorteil. Oft werden die Rollen zwischen den Dolmetscher*innen nach dem Genderprinzip aufgeteilt: Frauen dolmetschen Frauen, Männer die Männerrollen. Noch einen wichtigen Aspekt nach Gerlach und Hillert spielen die schauspielerischen Fähigkeiten der Dolmetscher*innen. Sie sollten auf der Bühne neben den Schauspieler*innen auftreten und möglichst natürlich wirken, denn sie gehören zur Bühnenpräsenz dazu (vgl. Gerlach/Hillert 2014:191f).

Abschließend lässt sich anmerken, dass eine erfolgreiche Verdolmetschung auf der Bühne als solche bezeichnet werden kann, wenn das gehörlose Publikum die Aufführung genauso gut genießen und ihr folgen kann wie das hörende. Das Theaterspiel soll mühelos verfolgt werden können, damit man die zauberhafte Realität, die im Raum entsteht, genießen kann.

Der regelmäßige Personalwechsel in der Theaterwelt stellt eine zusätzliche Herausforderung dar, die Vertreter der Kunst für das Gebärdensprachdolmetschen zu überzeugen. Der Gedanke an zusätzliche Personen auf der Bühne löst Ängste und Bedenken aus. Die Finanzierungsfrage und Kosten für zusätzliche Angebote müssen bei jeder Aufführung aufs Neue geprüft werden. Die positiven Erfahrungen und bereichernde Zusammenarbeit sollten dafür jedoch sehr hilfreich sein.

3.4.3. Translatorische Aspekte

Beim Verfassen der Übertitel oder beim Dolmetschen im Theater wird normalerweise davon ausgegangen, dass das Publikum hören kann. Es gibt keine Beschreibungen für Musik, Geräusche, Toneffekte, Akzente oder Dialekte der Figuren bei einer Verdolmetschung. Die Übertitel geben nur den gesprochenen oder gesungenen Text wieder. Bei den Inszenierungen für ein gehörloses Publikum sieht die Situation anders aus, alle relevanten akustischen Merkmale einer Aufführung müssen berücksichtigt werden. Die gehörlosen Zuschauer*innen

benötigen diese Hinweise, um das Bühnengeschehen gut zu verstehen und gut rezipieren zu können.

Wie gibt man ein Befehlston wieder, wie erklärt man einen Akzent oder einen Dialekt, wie dolmetscht man das Knallen einer Tür oder einen Schrei und wie beschreibt man eine metaphorische Sprache oder eine besondere Rhetorik? Eine theatralische Inszenierung bereitet Gebärdensprachdolmetscher*innen und Verfasser*innen von Übertiteln für Gehörlose einige translatorische Schwierigkeiten. Um eine richtige Lösung zu finden, sollte man an den Skopos denken und sich die Frage stellen, welchen Zweck das Gehörte in der Inszenierung erfüllt und welche translatorischen Mittel dabei hilfreich sein können.

Die Translator*innen im Theater haben mit einer Komplexität der sprachexternen Faktoren zu tun, die sehr viel Aufmerksamkeit und Konzentration erfordert. So benötigen die Gebärdensprachdolmetscher*innen beispielweise beim *shadow interpreting* eine gute Orientierung in der Aufführung. Sie müssen darauf achten, dass die Gebärden für die Zuschauer*innen gut sichtbar sind und dürfen dabei nicht vergessen, mit den eigenen Augenbewegungen das Publikum durch das Stück zu führen. Dabei ist es wichtig, auch die weiteren Dolmetscher*innen auf der Bühne zu beachten und das richtige Timing zu treffen, damit man nicht ins gleichzeitige Gebärdensprachdolmetschen fällt. Das Timing ist auch beim Bewegen auf der Bühne zu beachten, die Dolmetscher*innen sollten möglichst synchron den Schauspieler*innen folgen, damit die „stillen“ Szenen durch die Bewegung nicht gestört werden. Die Zeitverzögerung sollte beim Gebärdensprachdolmetschen möglichst kurz gehalten werden und die Statur und Gestik der Protagonist*innen übernommen werden, damit die Verdolmetschung vom Publikum besser zugeordnet werden kann (vgl. Gerlach/Hillert 2014:194f).

4. Lautsprachdolmetschen im Theater

Wie schon in Kapitel 3.3 über die terminologische Abgrenzung der Translation im Theater festgestellt wurde, wird das Dolmetschen im Theater oft nicht als professionelle Tätigkeit wahrgenommen. Das liegt auch daran, dass dieser Bereich der Translation noch relativ jung und wenig erforscht ist und es dadurch zu Missverständnissen und Unklarheiten im Theaterbereich kommen kann.

In diesem Kapitel wird zuerst die theoretische Grundlage für das Dolmetschen präsentiert und der spezifische Vorgang im Theater erklärt. Im Anschluss werden die Kriterien untersucht, aufgrund welcher einer Verdolmetschung gegenüber einer Übertitelung der Vorzug gegeben wird.

Im Anschluss setzt sich dieses Kapitel mit dem Konsektiv- und Simultandolmetschen näher auseinander, es werden die terminologischen Seiten beider Verfahren erläutert, die Dolmetschprozesse beider Modi im Theater analysiert und die Vor- und Nachteile beider Vorgänge besprochen.

4.1. Dolmetschen im Theater

Das Phänomen Theater ergibt sich aus der Interaktion zwischen Publikum und dem Geschehen auf der Bühne. Dies beinhaltet nicht nur die sicht- und hörbaren Handlungen sondern auch die entstehende Energie zwischen Publikum und Schauspieler*innen. Dementsprechend unterscheiden sich die Proben immer von einer Aufführung vor Publikum. Die Darsteller*innen agieren üblicherweise den Reaktionen des Publikums gemäß, daher ist dieser Aspekt für das Dolmetschen im Theater von großer Bedeutung, das Konzept des Theaters als Prozess und Ereignis wird durch die Präsenz der Dolmetscher*in erweitert (vgl. Bondas/Galt 2014:127). Die Dolmetscher*in auf der Bühne stellt dadurch eine dritte Komponente der Inszenierung dar. Sie wird zur Darsteller*in und in den Kommunikationsprozess zwischen Darsteller*innen und dem Publikum miteinbezogen (siehe Kapitel 3.4.2).

Dieser Aspekt setzt voraus, dass die Dolmetscher*innen im Theater eine andere relevante Eigenschaft besitzt: schauspielerische Fertigkeiten. Beim Konsektivdolmetschen sind die Dolmetscher*innen auf der Bühne präsent und werden vom Publikum akustisch und optisch als ein Teil der Aufführung wahrgenommen. Beim Simultandolmetschen befinden sich die Dolmetscher*innen zwar in der Kabine, ihre Stimme jedoch ist im Kopfhörer

akustisch präsent und gilt damit auch als unabdingbarer Teil einer Inszenierung. Auf diese Weise werden die Dolmetscher*innen bei beiden Formen des Dolmetschens vom Publikum wahrgenommen, sie müssen mitspielen, sich situativ anpassen und versuchen, sich in das Theaterstück einzubringen. Beim Simultandolmetschen erfolgt dieser Prozess nur akustisch, beim Konsektivdolmetschen kommen zusätzlich noch optische Aspekte dazu.

Eine weitere wichtige Eigenschaft, die die Dolmetscher*innen im Theater besitzen sollten, ist die Stimmlichkeit. Darunter wird die Verkörperung der Stimme im theatralischen Bereich verstanden. In anderen Dolmetschbereichen versuchen die Dolmetscher*innen normalerweise, möglichst unpersönlich und unscheinbar zu wirken und die Gestalt der Stimme auszublenden. Im Theater dagegen macht die Stimmlichkeit der Darsteller*innen (wie Seufzen, Lachen, Stöhnen und andere) einen bedeutenden Teil der Semiotik im Theater aus, was durch die modernen verstärkenden Übertragungsmethoden wie dem Mikrofon noch verstärkt wird. Daher sollten die Dolmetscher*innen versuchen, diesen semantischen Teil der Aufführung in ihre Verdolmetschung einzubauen, solange es nicht als Störung, sondern als Erweiterung der Inszenierung empfunden wird (vgl. Bondas/Galt 2014:131f).

Eine weitere Herausforderung beim Dolmetschen im Theater, die im Vergleich zu anderen geregelten Dolmetschbereichen im Theater gehäuft auftritt, liegt darin, dass spontan und flexibel reagiert werden muss. Die Dolmetscher*in muss versuchen, optimale Strategien für die besondere Struktur des Theaterstücks zu entwickeln und sie in der Praxis anzuwenden. Daher braucht man für eine gelungene Verdolmetschung Kenntnisse über die theatralischen Strukturen, Semiotik des Theaters und die kulturellen Normen (vgl. Bondas/Galt 2014:128f).

In Hinblick auf die beschriebenen Aspekte und Herausforderungen lässt sich zusammenfassen, dass sich das Dolmetschen im Theater vom Dolmetschen in anderen Bereichen stark unterscheidet. Es umschließt mehrere Faktoren, die von den Dolmetscher*innen wahrgenommen und verarbeitet werden müssen und damit den gesamten Dolmetschprozess beeinflussen.

4.2. Dolmetschen vs. Übertitel im Theater

Eine Translation im Theater kann sehr unterschiedlich umgesetzt werden. Viele Regisseur*innen versuchen, sie zu einem unabdingbaren Teil der Inszenierung zu machen, verwenden verschiedene künstlerische Instrumente, um sie in das Theaterstück einzubauen und spielen gerne mit modernen technischen Entwicklungen. Für welche translatorische

Methode sich die Regisseur*in schlussendlich entscheidet, hängt mit einigen Faktoren zusammen.

Im Kapitel 2.4 „Rolle des Publikums im Theater“ wird beschrieben, dass das Publikum bei der Übertragungsmethode der ausschlaggebende Faktor sein kann. Die Gewohnheiten und Erwartungen des Publikums beeinflussen die Entscheidungen der Regisseur*innen, ohne dass es ihnen überhaupt bewusst ist. Außer dem Publikum existieren jedoch auch noch andere bestimmende Aspekte. Nach Geese wird eine Verdolmetschung des Theaterstückes bevorzugt, wenn folgende Kriterien für die Produktion von Bedeutung sind (vgl. 2014:114f):

1. Dialog und Sprachtempo

Laut Geese überfordert ein Übertitel die Zuschauer*innen oft mehr als eine Verdolmetschung. Der Leseprozess ist üblicherweise langsamer als das Hören, daher ist es nicht sinnvoll, das Publikum bei einer dialogstarken Inszenierung mit dem Lesen von Übertiteln zu überlasten. In diesem Fall sollte man sich für eine Verdolmetschung entscheiden. Außerdem sind die Übertitel in der Regel verkürzt und enthalten nur die Hauptinformation, bei der Verdolmetschung dagegen werden auch Feinheiten übertragen.

2. Zeitfaktor

Die Übersetzung eines Theaterstücks entsteht oft sehr unabhängig oder parallel zur Inszenierung und deren Proben. Es kann in letzter Minute Änderungen geben, die Texte entstehen knapp vor der Vorstellung, oder eine Produktion wird neu aufgeführt. Bei derartigen Fällen ist es viel aufwändiger, die fertig vorbereiteten Übertitel zu ändern. Bei einer Verdolmetschung hingegen genügt eine Notiz im Skript der Dolmetscher*in, um die wichtigsten Informationen zu vermitteln.

3. Kompetenz und Technik

Die Übertitel verursachen genauso wie das Dolmetschen einen technischen Aufwand für die Theaterinszenierung. Übertitel werden auf eine Leinwand projiziert, das Simultandolmetschen benötigt eine Dolmetschkabine, Funkverbindung und Bildübertragung. Kabel müssen verlegt, Infrarotsender müssen eingerichtet werden und optische sowie akustische Einrichtungen werden im Theatersaal erforderlich. Der Vorteil des Dolmetschens ist dabei, dass moderne Inszenierungen mit einem Mikrofon ausgestattet sind, was zu einer guten Qualität der

Verdolmetschung beiträgt. Ohne diese Technik wäre das Simultandolmetschen im Theater kaum realisierbar.

4. Improvisation und Spontaneität

Übertitel lassen auf der Bühne kaum Raum für Improvisation. Es darf nicht vergessen werden, dass das gesprochene Wort bei der Spontanität der Schauspieler*innen vom Untertitel abweichen kann. Professionelle Simultandolmetscher*innen dagegen können mit der Improvisation auf der Bühne inhaltlich flexibel und sprechtempoabhängig umgehen. Wenn das gesprochene Wort vom Drehbuch abweicht, zählt immer Ersteres. So ist das Dolmetschen sehr gut für das Improvisationstheater und unterschiedliche experimentelle Theaterformen geeignet.

Holtzhauer erweitert die Sicht auf den Entscheidungsprozess in Bezug auf die Auswahl der richtigen Translationsform. Für das Simultandolmetschen sieht er die Möglichkeit, eine vollständige Translation zu gewährleisten. Im Gegensatz zu den Übertiteln kann ein großer Prozentsatz des Ausgangstextes wiedergeben zu können. Dabei haben die Zuschauer*innen den Blick frei auf die Bühne und müssen sich nicht auf das Lesen konzentrieren. Er erkennt jedoch die Gefahr, dass die Verdolmetschung von einer einzigen Person abhängig ist und, falls die Dolmetscher*in ihre Leistung fehlerhaft erbringt, beeinflusst sie damit die gesamte Aufführung. Bei Übertiteln merkt Holtzhauer dagegen eine andere Schwierigkeit an: das Lesen von Übertiteln und das Geschehen auf der Bühne fordern vom Publikum geteilte Aufmerksamkeit. Das Mitlesen des Bühnengeschehens, unabhängig davon, wo sich die Leinwand mit den Übertiteln befindet oder wie viel Text auf eine Leinwand projiziert wird, lenkt vom Betrachten der Inszenierung mehr oder weniger stark ab (vgl. Holtzhauer 2014:63f).

Unabhängig davon, für welche Methode sich die Regie der Produktion entscheidet, müssen sich die Schauspieler*innen dessen bewusst sein, dass die Translation im Theater eine besondere Situation schafft. Damit können Reaktionen des Publikums durch Mitlesen von Übertiteln oder Anhören der Verdolmetschung beeinflusst werden. Dabei wird nicht immer die erwartete Wirkung erzielt. In einer derartigen Situation müssen die Schauspieler*innen in ihren Rollen bleiben und notfalls versuchen, den Kontakt zum Publikum ohne Sprache aufzubauen (vgl. Holtzhauer 2014:65).

Nach der Analyse der wichtigsten Aspekte lässt sich zusammenfassen, dass die oben genannten Kriterien für eine Produktion eine Stütze können und bei der Auswahl der

Translation für die Inszenierung hilfreich sein können. Dennoch ist jeder Fall sehr individuell und von den Vorstellungen der Regisseur*in abhängig. Für die Auswahl der passenden Translationsmethode sind die gewünschte Wirkung und das verfolgte Ziel der Aufführung entscheidend.

4.2. Simultandolmetschen im Theater

Das Simultandolmetschen im Theater ist eine relativ neue Erscheinung und besitzt einige Merkmale, die es vom klassischen Simultandolmetschen unterscheiden. An erster Stelle muss erwähnt werden, dass die Dolmetscher*innen in der Kabine in der Regel einen Text vorliegen haben. Es ist beim Konferenzdolmetschen auch öfters der Fall, dass die Dolmetscher*innen einen ausgedruckten Text vor dem Dolmetschen in der Kabine vorliegen haben. Dies ist jedoch keine Regel (vgl. Kapitel 3.2.3).

Im Theater dagegen haben die Dolmetscher*innen nicht nur den Text der Aufführung vor sich sondern auch eine angefertigte Übersetzung. Dieser Aspekt stellt einen wesentlichen Unterschied zum klassischen Simultandolmetschen bei Konferenzen oder bei Versammlungen dar. Beim klassischen Simultandolmetschen kann das Dolmetschen mit vorliegendem Text mit einem Vom-Blatt-Dolmetschen verglichen werden (vgl. Pöchhacker 2000). Das Simultandolmetschen im Theater mit einer angefertigten Übersetzung als Vorlage lässt sich dagegen mit einem Vorlesen des Theaterstückes vergleichen. Für beide Arten ist wichtig, dass immer noch das gesprochene Wort über dem geschriebenen steht und die Dolmetscher*innen das Gesprochene wiedergeben müssen, auch wenn es vom Papier abweicht. In Bezug auf die angefertigte Übersetzung muss erwähnt werden, dass zwar ein fertiger Text der Aufführung in der Kabine vorliegt, die Dolmetscher*innen jedoch mit einer schriftlichen Vorlage konfrontiert werden, die von der mündliche Wiedergabe in vielen Aspekten abweichen kann: vom Stil (gesprochener vs. geschriebener Stil), von der Wortwahl, möglichen Konnotationen und von der Technik der Wiedergabe. Trotz schriftlicher übersetzter Vorlage findet beim Simultandolmetschen im Theater genauso ein Dolmetschprozess statt wie bei Konferenzen. Die Dolmetscher*innen im Theater lesen den Text nicht vor, sie passen die Wiedergabe in der Zielsprache wie beim Konferenzdolmetschen dem auf der Bühne Gesagten an. Die kognitiven Prozesse verlaufen beim klassischen Simultandolmetschen und Simultandolmetschen im Theater zwar unterschiedlich, beide entsprechen jedoch dem Prinzip des Simultandolmetschverfahrens.

Allerdings ist verständlich, dass das Simultandolmetschen im Theater und jenes bei Konferenzen auf unterschiedliche Weise verlaufen und jedes eine andere Grundlage besitzt. Bei Konferenzen kennen die Dolmetscher*innen das Thema im Vorhinein, bekommen vorab möglicherweise einige Beiträge, Präsentationen, eine Teilnehmer*innen Liste und stellen ein Glossar mit den wichtigsten Termini zusammen. Beim Simultandolmetschen im Theater lernen die Dolmetscher*innen das Theaterstück kennen, bekommen eine angefertigte Übersetzung, lesen sie durch und machen einen Probelauf der Inszenierung.

Dabei ist Interessant zu erwähnen, dass das Dolmetschen in der Kabine auch sehr oft nicht von Simultandolmetscher*innen durchgeführt wird. Manchmal sind es Übersetzer*innen, die die angefertigte Übersetzung selbst erstellt haben. Es kommt auch vor, dass sich mit den Translator*innen zusammen auch eine Schauspieler*in in der Kabine befindet und die Übersetzung zusammen vorgelesen wird (vgl. Bondas 2013:75). Darüber schreibt Lilian-Astrid Geese in ihrem Beitrag „Eine Stimme mehr. Simultandolmetschen für die Bühne“ (2014). Die Estnisch-Übersetzerin Irja Grönholm, die in der Simultankabine im Theater zum Einsatz kommt, macht eine interessante Anmerkung über ihre Leistung: es geht beim Dolmetschen im Theater nicht nur darum, richtige Information weiterzugeben, sondern mehr um die Ästhetik der Wiedergabe und um ein einzigartiges Hörerlebnis für das Publikum (vgl. Geese 2014:116).

Ein weiteres interessantes Merkmal des Simultandolmetschens im Theater sieht Geese in der künstlerischen Freiheit des Dolmetschens. Die Dolmetscher*innen sollen im Theater keine Angst vor Lücken im Text haben (vgl. Geese 2014:115). Das Publikum möchte der Inszenierung gut folgen können und benötigt die Verdolmetschung zum Verständnis, und nicht, um präzise Daten und Informationen aufzunehmen. Außerdem deutet Geese (2014) an, dass das Geschehen auf der Bühne einmalig ist und „die Verdolmetschung schafft für jene, die ihr und nicht dem Bühnenton folgen, eine „zweite“ Einmaligkeit.“ (2014:115f) Selbstverständlich sollten dabei die Dolmetscher*innen mögliche Kürzungen und Veränderungen des Ausgangstextes im Vorhinein mit der Regie absprechen.

4.3. Konsektivdolmetschen im Theater

Das Konsektivdolmetschen wird unter bestimmten Umständen bevorzugt, beispielsweise, wenn keine technischen Mittel benötigt werden oder deren Installation nicht möglich ist. Derartige Situationen findet man vor Gericht, bei kleinen Versammlungen, im Krankenhaus bei Arzt-Patient-Gesprächen und in anderen Bereichen (vgl. Strolz 2003:308, Matyssek

2006:10). Ein weiteres Beispiel hierfür ist auch das Theater. Wie das Konsekutivdolmetschen im Theater umgesetzt wird und was es dabei zu beachten gibt, wird im Laufe dieser Arbeit weiter analysiert.

Beim Konsekutivdolmetschen werden jeweils abgeschlossene Redebeiträge mit einer Dauer zwischen einigen Sekunden (einige Dutzend Wörter) und mehreren Minuten (mehrere hundert bis mehrere tausend Wörter) im Nachhinein verdolmetscht. (Seleskovitch 1988:2)

Aus der Definition versteht man, dass die Verdolmetschung nach abgeschlossener Rede erfolgt. Dabei wird ein Zeitrahmen genannt, der zwischen einigen Sekunden und mehreren Minuten liegt. Kalina (1998) definiert das Konsekutivdolmetschen in Bezug auf die Zeit ein wenig anders:

Beim Konsekutivdolmetschen hört der Dolmetscher entweder einen vollständigen Diskurs in der Ausgangssprache und gibt ihn wieder, oder es werden Teilstücke des Diskurses von einer Länge zwischen ca. drei und zwölf Minuten vorgetragen, wobei vom Redner jeweils Pausen für die Verdolmetschung eingelegt werden. (1998:23)

Kalina erwähnt denselben Aspekt des zeitlichen Vollzugs und für sie kann die Länge des Ausgangstextes zwischen drei und zwölf Minuten dauern. Dabei wird auch ein anderer Aspekt genannt: die Redner*innen legen jeweils Pausen als Startsignal für die Verdolmetschung ein.

Für das Dolmetschen im Theater ist diese Bemerkung sehr interessant. Die Redner*innen legen eine Pause ein oder schenken den Dolmetscher*innen einen Blick, damit diese wissen, in welchem Moment sie dolmetschen müssen. Im Theater sieht die Situation anders aus: die Dolmetscher*innen müssen nicht nur den richtigen Moment bzw. Pause als Zeichen für die Wiedergabe verstehen, sondern sie müssen auch den Fluss der Rede spüren. Das bedeutet, dass sie versuchen müssen, mit den Darsteller*innen auf der Bühne eins zu werden, um den Rhythmus, den Still, die Ausdruckweise und viele andere Aspekte in der Verdolmetschung berücksichtigen zu können.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Konsekutivdolmetschen kommt ein weiterer wichtiger Aspekt zum Tragen: die Länge des Ausgangstextes. Je nach Länge und Dichte des Ausgangstextes benutzen die Konsekutivdolmetscher*innen Notizen. Es werden die wichtigsten Informationen mithilfe der Notizentechnik notiert, um durch dieses Verfahren die Wiedergabe zu erleichtern. Für das Konsekutivdolmetschen im Theater werden dennoch kaum Notizen verwendet, es handelt sich hier vielmehr um die Wiedergabe kurzer Passagen im Schlagabtausch. Die Dolmetscher*innen kennen normalerweise den Text der Aufführung

und sind für ihren Einsatz vorbereitet. Außerdem kommt noch hinzu, dass die Verdolmetschung von längeren Passagen das Publikum irritieren und vom Geschehen auf der Bühne ablenken kann. Daher müssen die Konsektivdolmetscher*innen die strukturierte Wiedergabe des Ausgangstextes in ihre kognitiven Prozesse einbauen und sind von ihrer Gedächtniskapazität abhängig.

Ein weiterer wichtiger und interessanter Punkt beim Konsektivdolmetschen im Theater ist der Faktor Zeit. Da beim Konsektivdolmetschen die Wiedergabe erst nach dem Ausgangstext erfolgt, dauert eine Aufführung mit Verdolmetschung üblicherweise viel länger. Damit beeinflusst das Konsektivdolmetschen das gesamte Konzept und die Performance des Theaterstückes. Durch das Konsektivdolmetschen wird auch die Aufmerksamkeit des Publikums beeinflusst, es soll möglichst simultan, kurz und dennoch dicht an der Information gedolmetscht werden, damit das Publikum der Inszenierung gut folgen kann und sich nicht überfordert fühlt.

Die Konsektivdolmetscher*in im Theater befindet sich üblicherweise auf oder neben der Bühne, und dabei im Blickfeld der Zuschauer*innen (vgl. Bondas 2013:54). Auch dieses Merkmal kann auf das Publikum Einfluss haben und zu Irritationen im Saal führen. Dabei muss die Regie versuchen, die Dolmetscher*in möglichst gut in die Inszenierung zu integrieren, damit sie als ein Attribut des Stücks wahrgenommen wird. Die Dolmetscher*in hingegen muss versuchen, sich möglichst gut an die Situation anzupassen und sich als unabdingbarer Bestandteil der Aufführung zu präsentieren.

Nach Betrachtung der obengenannten Aspekte lässt sich zusammenfassen, dass das Konsektivdolmetschen im Theater üblicherweise bei Monologen oder bei Inszenierungen mit wenigen Schauspieler*innen auf der Bühne angewendet werden kann. Sonst entsteht die Gefahr, dass das Publikum den Faden verliert und im Unklaren darüber ist, wessen Replik gerade gedolmetscht wurde.

Auch bei Gesprächen mit dem Publikum vor oder nach einer Aufführung kommen Konsektivdolmetscher*innen zum Einsatz. In diesen Situationen wird konsektiv ohne Notizen gedolmetscht. Der Unterschied zwischen Publikumsgesprächen und einer Aufführung liegt darin, dass die Dolmetscher*innen keinen Ausgangstext kennen. Sie sind selbstverständlich auf den Einsatzvorbereitet, kennen das Theaterstück, verfügen über Informationen über die Regisseur*in und die Schauspieler*innen und können mögliche Fragen erahnen. Dennoch bleibt der Überraschungseffekt über die tatsächlich gestellten Fragen und Antworten bestehen.

In der Fallstudie der vorliegenden Arbeit wird auf einen Abschnitt über Konsektivdolmetschen im Theater näher eingegangen und es werden alle Vorkommnisse, die interessant und relevant für das Thema sind, analysiert.

4.4. Konsektivdolmetschen vs. Simultandolmetschen im Theater

Im Theater hat das Simultandolmetschen im Vergleich zum Konsektivdolmetschen in der Tat sehr viele Vorteile. Die zwei wichtigsten sind das Zeitersparnis und die fehlende Unterbrechung des Ausgangstextes. Dazu zählt außerdem, dass die Inszenierung in mehrere Sprachen gleichzeitig gedolmetscht sowie die Qualität des Simultandolmetschens und die Treue zum Ausgangstext gewährleistet werden kann. Auf jeden dieser Punkte wird in weiterer Folge näher eingegangen.

Wie in Kapitel 4.2 schon erwähnt, erfolgt das Konsektivdolmetschen erst nach dem Redebeitrag in der Ausgangssprache und es kommt zu einem zeitlichen Verzug. In den meisten Fällen wird über eine Verdopplung des Zeitaufwandes gesprochen (vgl. Matyssek 2006:10, Déjean Le Féal 2003:305). Das Simultandolmetschen dagegen verläuft parallel und endet mit dem Ende der Rede. Vor allem beim Dolmetschen eines Theaterstückes spielt dieser Aspekt eine sehr wichtige Rolle. Wenn eine Aufführung beispielweise zwei Stunden dauern soll, wird sich die Zeit mit der Konsektivverdolmetschung fast verdoppeln und es besteht die Gefahr, dass das Publikum müde wird und zu Ende des Theaterstücks die Aufmerksamkeit verliert.

Die gleiche Gefahr besteht auch bei der Unterbrechung des Ausgangstextes für die Verdolmetschung. Die Zuschauer*innen pendeln zwischen Darsteller*innen und Dolmetscher*innen hin und her. Sie hören beide Teile der Aufführung: einen Abschnitt in der Originalsprache und einen in der Zielsprache. Das kann sowohl das Publikum als auch die Schauspieler*innen irritieren und die Aufmerksamkeit und Konzentration senken.

Das Simultandolmetschen hat den weiteren Vorteil, dass unterschiedliche Sprachen gleichzeitig gedolmetscht werden können. Dieser Vorteil ist für internationale Veranstaltungen von großer Bedeutung, bei denen ein vielsprachiges Publikum anwesend ist. Für das Dolmetschen im Theater ist dieser Punkt jedoch weniger relevant, da bei Gastspielen in der Regel weniger internationales Publikum anwesend ist als bei internationalen Konferenzen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für das Theater ist die Qualität der Verdolmetschung und die Treue zum Ausgangstext. In Bezug darauf schreiben viele Translations-

wissenschaftler*innen dem Konsektivdolmetschen einen Vorteil zu. Die Konsektivdolmetscher*innen bekommen die Möglichkeit, auf die Redner*innen zurückzugreifen, um mögliche Unklarheiten zu beseitigen, kurz zu überlegen und die Gedanken in Ordnung zu bringen. Die Simultandolmetscher*innen befinden sich in der Kabine, stehen unter erhöhtem Zeitdruck und verfügen über diese Möglichkeit nicht. Bei diesem Punkt sind sich viele Translator*innen einig, dass das Konsektivdolmetschen zwar einen höheren Zeitaufwand benötigt, dafür jedoch eine bessere Qualität ermöglicht. Argumente dazu findet man zum Beispiel bei Paneth (1957/2002), Herbert (1952) und Matyssek (2006). Allerdings hat das Konsektivdolmetschen im Theater mit dem klassischen Konsektivdolmetschen wenig gemeinsam, genauso wie sich das Simultandolmetschen im Theater vom klassischen Simultandolmetschen unterscheidet. Die Simultandolmetscher*innen im Theater verfügen über eine in der Kabine angefertigte Übersetzung, wodurch beim Simultandolmetschen im Theater im Unterschied zum klassischen Simultandolmetschen die Qualität der Verdolmetschung und die Treue zum Ausgangstext wesentlich erhöht werden.

Es kann daher behauptet werden, dass im Vergleich von Simultan- und Konsektivdolmetschen im Theater die Verdolmetschung beim Simultanmodus vollständiger ist. Die Konsektivdolmetscher*innen im Theater müssen sich mit anderen Situationen als beim klassischen Konsektivdolmetschen auseinandersetzen. Es ist kaum möglich, Unklarheiten, die während der Aufführung entstehen, mit den Schauspieler*innen zu klären. Es wäre unpassend, die Aufführung zu unterbrechen. Sie müssen sich bereits im Vorhinein mit dem Text des Theaterstücks auseinandersetzen.

Dennoch bietet das Konsektivdolmetschen im Vergleich zum Simultandolmetschen einen anderen Vorteil. Dieses Verfahren benötigt keine technischen Mittel, das Simultandolmetschen dagegen ist ohne technische Ausrüstung im Theater kaum möglich. Außerdem sind die Konsektivdolmetscher*innen direkt in den Kommunikationsprozess miteinbezogen und ein präsender Teil der Kommunikation. Aus diesem Grund spielen manche Theaterregisseur*innen gerne mit der Präsenz der Dolmetscher*innen auf der Bühne und machen sie zu einem direkten Attribut der Aufführung.

Es kann zusammengefasst werden, dass beide Dolmetschmodi sowohl Vorteile als auch Nachteile haben, es ist unmöglich zu sagen, ob das Konsektivdolmetschen oder das Simultandolmetschen bessere Resultate erbringen. Je nach Kommunikationssituation und Zweck des Dolmetschens wird der eine oder der andere Modus bevorzugt. Außerdem ist eine scharfe Trennung zwischen beiden Dolmetschmodi oft nicht möglich (vgl. Pöchlacker 2000:31). In der Praxis wird in vielen Gesprächssituationen gewünscht, möglichst nahe am

simultanen Modus zu dolmetschen und so schnell wie möglich mit der Verdolmetschung zu beginnen (vgl. Grünberg 2003:317). Auch beim Konsektivdolmetschen im Theater geht die Tendenz dahin, dem Rhythmus der Darsteller*in zu folgen, um keine Pausen entstehen zu lassen und eins mit der Redner*in zu werden. Das weist nicht nur optische Vorteile auf und ergibt ein Zeitersparnis sondern wird vom Publikum auch für eine bessere Rezeption bevorzugt.

5. Fallstudie

Dieses Kapitel ist der Kern der vorliegenden Arbeit und widmet sich einer empirischen Untersuchung über das Konsekutivdolmetschen im Theater.

Zuerst wird die Forschungsfrage und weitere möglichen Subfragen definiert, danach wird das Forschungsdesign erläutert. Für die genaue Untersuchung wird zuerst das Analysematerial präsentiert und in weiterer Folge die Analysekriterien bestimmt. Nach den festgestellten Kriterien wird eine ausführliche Analyse durchgeführt und im Anschluss eine Reflexion verfasst.

5.1. Forschungsfrage

Die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit ist, zu untersuchen, wie das Konsekutivdolmetschen eines Theaterstücks auf der Bühne im Detail abläuft. Es gibt in der Fachliteratur sehr wenig Information über das Konsekutivdolmetschen im Theater und keine verfügbaren translationswissenschaftlichen Untersuchungen auf diesem Gebiet. Beim Thema Translation im Theater wird das Konsekutivdolmetschen manchmal zwar erwähnt, jedoch keine ausführliche Auskunft über den Dolmetschprozess und seine Besonderheiten gegeben. Aus diesem Grund ist es sehr interessant und für die weiteren Forschungen in dem Bereich nützlich, dass das Konsekutivdolmetschen im Theater einer gründlichen Untersuchung unterzogen wird.

Aus der Forschungsfrage stellen sich zum Konsekutivdolmetschen im Theater wichtige Subfragen, die während der Untersuchung beantwortet werden müssen. Wie wichtig ist die Präsenz der Dolmetscher*in auf der Bühne? Wie kommt die Dolmetscher*in mit den semantischen Aspekten in der Verdolmetschung der Rede zu recht? Wie wird der konsekutive Modus auf der Theaterbühne verwendet? Welche Abweichungen vom klassischen Konsekutivdolmetschen gibt es? Alle diese Fragen sollen in der Analyse geklärt werden, um dadurch ein komplettes Bild über das Konsekutivdolmetschen auf der Bühne zu bekommen.

5.2. Forschungsdesign

Für die Analyse wurde ein Videoausschnitt einer Inszenierung gewählt, in dem auf der Bühne konsekutiv aus dem Russischen ins Deutsche gedolmetscht wird. Damit die Analyse

strukturiert und gut nachvollziehbar abläuft, wurden die folgende Reihenfolge und Methoden festgelegt.

Zuerst wird das Analysematerial beschrieben: die notwendigen Informationen über den Videoausschnitt werden angegeben und mithilfe eines speziell dafür entwickelten Programms wird ein Transkript der Ausgangsrede und der Verdolmetschung verfasst. Danach werden mithilfe der theoretischen Grundlagen die Analysekriterien der vorliegenden Arbeit festgelegt, die für eine detaillierte Untersuchung herangezogen werden. Im Anschluss werden die Ergebnisse diskutiert und durch die Reflexion zu den Ergebnissen Bilanz gezogen.

Um das Konsektivdolmetschen einer ausführlichen Untersuchung zu unterziehen, wäre es sinnvoll, außer einer Videoanalyse auch die Sichtweise von Dolmetscher und Regisseur, in diesem Fall auch der Darsteller, zu bekommen. Ihre Erfahrungen und Meinungen zu diesem Thema wären nicht nur interessant, sondern würden auch eine Grundlage für die weiteren Forschungen legen und eine Bereicherung darstellen. Aus diesem Grund wurden für Interviews mit Regisseur und Darsteller Ewgeni Grischkowitz und mit dem Dolmetscher Stefan Schmidtke Fragebögen¹ verfasst und übermittelt. Auf Grund von Zeitmangel sind die Interviews bedauerlicherweise nicht zustande gekommen.

Es wäre sehr interessant zu wissen, wie sich der Dolmetscher auf den Einsatz vorbereitet hat, worauf er während des Verdolmetschungsprozesses geachtet hat, welche Anforderungen es von der Regie gab und wie schwierig es war, während der Verdolmetschung auf der Bühne präsent zu sein und konzentriert zu bleiben. Auch die Sicht des Regisseurs und gleichzeitig des Darstellers des Theaterstücks auf das Konsektivdolmetschen auf der Bühne wäre für diese Fallstudie sehr interessant. Wieso wurde für die Verdolmetschung der Inszenierung der Konsektivmodus gewählt? Wurde im Theaterstück für das fremdsprachige Publikum etwas verändert bzw. adaptiert und aus welchen Grund? Hat sich der Stil des Schauspiels in Bezug auf die Verdolmetschung geändert?

Die Antworten auf diese Fragen würden die Prozesse des Konsektivdolmetschens aus der Praxis näher beschreiben und auf Aspekte hinweisen, die durch die Analyse des äußeren Bildes des Konsektivdolmetschens auf der Bühne nicht registriert werden.

¹ Fragenkataloge an Ewgeni Grischkowitz und Stefan Schmidtke mit den ausführlichen Fragen zum Konsektivdolmetschen auf der Bühne befinden sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

5.3. Analysematerial

In folgendem Unterkapitel wird das Analysematerial genauer definiert. Es wird ein kurzer Überblick über das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ von Ewgeni Grischkoweit gegeben und ein Ausschnitt davon als Analysematerial herangezogen. Ebenfalls werden Informationen über den Regisseur, Darsteller und Dolmetscher präsentiert. Für die Analyse wird in weiterer Folge eine ausführliche Information über das Video und die Verfassungsstrategie des Transkriptes präsentiert.

5.3.1. Zum Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“

Das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ wurde im Jahr 1998 von Ewgeni Grischkoweit² geschrieben. Ewgeni Grischkoweit ist ein russischer Dramaturg, Regisseur, Schauspieler und Schriftsteller, geboren im Jahr 1967 in der sibirischen Stadt Kemerowo in Russland (Spektakli-grishkovtza 2010).

Das Theaterstück ist seine erste Ein-Mann-Aufführung und wurde interessanterweise zum ersten Mal vor achtzehn Menschen im Raucherraum eines Theaters der Russischen Armee in Moskau präsentiert. Diese Aufführung kann man in der Tat als große Wende im Leben von Ewgeni Grischkoweit bezeichnen. Sie war der Ausgangspunkt einer steilen Karriere und hat dem Autor zuerst in Russland und dann auf der ganzen Welt sehr große Berühmtheit beschert. Das Stück wurde in viele Sprachen übersetzt und auf vielen Theaterbühnen der Welt aufgeführt. Außerdem existieren einige Videotheaterstück-Versionen und auch Hörbücher.

Das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ ist, wie es vom Autor selbst definiert wurde, eine universelle Geschichte über das Bewusstwerden einer Persönlichkeit (DVHAB 2015). Das Stück erzählt die Geschichte eines ehemaligen sowjetischen Matrosen, der seinen Dienst bei der Kriegsflotte im Stillen Ozean geleistet hat. Der Darsteller (und gleichzeitig der Autor) teilt seine Erinnerungen mit dem Publikum und sein Gedankenstrom ruft viele lebhaftige Bilder, Episoden und Erlebnisse ins Leben. Es geht vor allem um Kindheitserinnerungen, Erfahrungen in Knabenjahren und Erlebnisse während des Dienstes bei der Flotte. Das Theaterstück enthält lebenswahre Geschichten von Ewgeni Grischkoweit,

² Die Transliteration des Namens Ewgeni Grischkoweit (in Original Евгений Гришковец) und die Übersetzung des Namens des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“ (in Original «Как я съел собаку») werden im Weiteren so verwendet, wie der Übersetzer und Dolmetscher dieses Stückes – Stefan Schmidtke – es transliteriert und übersetzt hat (henschel SCHAUSPIEL 2001).

die er den Zuschauer*innen auf eine Art und Weise vorträgt, als hätten diese sie tatsächlich selbst erlebt. Durch die ganze Aufführung ziehen sich philosophische Gedanken mit einer melancholischen Note, die die Zuschauer*innen zum Nachdenken über ihr vergangenes Leben bringen sollen.

Das Theaterstück wurde sehr warm und herzlich vom Publikum und den Kritiker*innen aufgenommen und im Jahr 2000 mit dem Nationalen Russischen Theaterpreis *Goldene Maske* (Goldene Maske 2000) ausgezeichnet. Im Jahr 2001 erhält es den Grand Prix des internationalen Theaterfestivals der Wiener Festwochen als bestes deutschsprachiges Hörspiel und drei Preise des Festivals für das beste Theaterstück, für die beste Verdolmetschung und für das beste Spiel (7info 2017).

5.3.2. Übersetzung des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“

Das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ wurde von Stefan Schmidtke ins Deutsche übersetzt (henschel SCHAUSPIEL 2001). Stefan Schmidtke ist ein deutscher Dramaturg, Übersetzer und Regisseur (vgl. Griesel 2007:328). Geboren im Jahr 1968 in Döbeln, studierte er in Moskau das Fach Regie an der Russischen Theaterakademie RATIGITIS (Nachtkritik 2016). Im Jahr 2015 fungierte er in der Schauspieldirektion der Wiener Festwochen (Wien Tourismus 2015), heutzutage ist er einer der Projektkurator*innen im Team der Wiener Festwochen 2017 (Wiener Festwochen 2017).

Stefan Schmidtke übersetzte das Theaterstück ins Deutsche, womit auch die Vorlage für das deutsche Hörspiel entstand, das von Kritiker*innen und Zuhörer*innen sehr gut aufgenommen wurde.

Für die vorliegende Arbeit ist ein weiterer Aspekt von Bedeutung. Die Übersetzung wurde von keinem ausgebildeten Übersetzer bzw. Dolmetscher angefertigt. Stefan Schmidtke hat lange Zeit in Russland gelebt und studiert und dank seiner Sprachkenntnisse konnte er sich mit der Tätigkeit der Translation auseinandersetzen. Seine Erfahrung und fachspezifischen Kenntnisse im Theaterbereich bringen ihm in diesem Sinne große Vorteile, da ihm bekannt ist, welche Aspekte im Theater relevant sind und worauf bei einer Aufführung geachtet werden muss. Hier bietet sich ein Verweis auf Kapitel 4 an, in dem schon erwähnt wurde, dass bei der Translation im Theater oft Personen zum Einsatz kommen, die beide Sprachen sprechen, aus dem Bekanntschaftenkreis der Regiemitglieder bzw. aus der Theaterszene stammen und daher die Rollen der Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen übernehmen (siehe Kapitel 4).

Für die Betrachtung des Übersetzungsprozesses des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“ sind die Anmerkungen von Ewgeni Grischkoweit sehr interessant. Dem Autor nach werden „einige Phrasen oder sogar ganze Abschnitte des Textes“ nicht übersetzt. Damit meint er, dass es für ihn leichter ist, diese Abschnitte aus dem Theaterstück ganz auszuklammern, weil sie vom ausländischen Publikum möglicherweise nicht verstanden werden. Für Grischkoweit ist es sehr wichtig, verstanden zu werden und das Theaterstück so zu gestalten, dass seine Gedanken klar rezipiert werden können (Inter-view.org 2007).

Auf diese Weise kann zusammengefasst werden, dass kulturbezogene bzw. sehr spezifische Momente die Rezeption des Theaterstücks erschweren könnten. Die Regisseur*in muss in diesem Fall die Entscheidung treffen, ob diese Abschnitte in der Inszenierung vor einem fremdsprachigen Publikum ausgelassen oder sie von den Translator*innen erklärt werden.

5.3.3. Verdolmetschung des Theaterstücks „Wie ich einen Hund gegessen habe“

Das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ wurde im Rahmen der Wiener Festspiele 2001 zum ersten Mal einem deutschsprachigen Publikum präsentiert. Darsteller war der Autor selbst – Ewgeni Grischkoweit, die Rolle des Dolmetschers übernahm Stefan Schmidtke.

Die Aufführung wurde auf der Bühne gedolmetscht, dabei befand sich der Dolmetscher auf der Seite der Bühne, im Blickfeld der Zuschauer*innen. Diese Art der Verdolmetschung wurde von Marie Zimmermann vorgeschlagen (Odnovremenno 2015). Marie Zimmermann war eine berühmte künstlerische Leiterin des internationalen Festivals Theaterformen (1998) in Braunschweig und Hannover und später die Schauspieldirektorin der Wiener Festwochen (2001) (Spiegel ONLINE 2007; Der Standard 2008).

Das Konsektivdolmetschen auf der Bühne wurde von Grischkoweit und Schmidtke später öfters im deutschsprachigen Raum auf diese Art und Weise wiederholt. Genauso wie bei der Übersetzung des Stücks wird die Aufführung in einem fremdsprachigen Land vom Autor speziell für das entsprechende Publikum bearbeitet. Das bedeutet, dass Grischkoweit sein Theaterstück für das deutschsprachige Publikum der Wiener Festwochen speziell vorbereitet hat und damit kulturspezifische bzw. weitere sehr spezifische Passagen ausgeklammert wurden, die vom Publikum nicht verstanden oder missinterpretiert werden könnten.

Bei der Aufführung in einem fremdsprachigen Land reizt Grischkoweit der Gedanke des sauberen Experiments: er möchte sein Theaterstück nicht den russischsprachigen Emigrant*innen, sondern dem fremdsprachigen Publikum präsentieren. Daher arbeitet er im Vorhinein mit den Translator*innen zusammen und bearbeitet seine Aufführung der Kultur bzw. dem Land entsprechend. Eine gelungene Kooperation zwischen Spiel und Verdolmetschung sieht er in der Reaktion des Publikum: wie die Zuschauer*innen bei einem Stolpern des Dolmetschers lachen, dass manche Wörter in ihrer Sprache gleich bleiben und vor allem, dass auf der Bühne der zweisprachige Dialog zwischen zwei verschiedenen Kulturen entsteht (Odnovremenko 2015).

5.3.4. Videoausschnitt mit Konsekutivdolmetschen im Theater

Der Videoausschnitt (YouTube-Kanal von Ewgeni Grischkoweit 2008) stammt aus der Theateraufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ vom Ewgeni Grischkoweit, die im Jahr 2001 in Rahmen der Wiener Festwochen im Burgtheater in Wien präsentiert wurde. Die Aufführung fand in einem kleinen Saal vor einem Publikum bestehend aus circa 70 Personen (Odnovremenko 2015) statt, findet dadurch in seiner natürlichen Umgebung statt und wurde nicht extra für einen Filmmitschnitt aufgeführt. Die Dauer des Videos beträgt 8 Minuten 16 Sekunden.

Der verfügbare Videoausschnitt der Aufführung wurde in russischer Sprache gehalten und auf der Bühne konsekutiv ins Deutsche gedolmetscht. Im Video sind die Dolmetschprozesse des Konsekutivdolmetschens im Theater deutlich erkennbar, wodurch sich dieser Videoausschnitt gut für eine genaue Analyse des Konsekutivdolmetschens im Theater eignet. Außerdem ist der Ton des Videos klar und die Akustik im Theaterraum rein, wodurch der mündliche Text gut nachvollziehbar ist und eine genaue Untersuchung ermöglicht.

Bei der Aufführung sieht das Publikum auf der Bühne folgendes Bild (siehe Abb. 3): blaues Licht, keine Musik sowie den Darsteller, einen Mann mittleren Alters, der ein weißes T-Shirt und weiße Hose trägt. Er ist barfuß, befindet sich auf einer Podiumsbühne und sitzt auf einem Stuhl, auf dem die Jacke seiner weißen Matrosenuniform liegt. Auf dem Boden liegen Schiffstrossen und daneben steht ein Kübel. Der Darsteller hat ein Ansteckmikrofon an seinem T-Shirt, er wirkt entspannt, schwelgt in seinen Erinnerungen und denkt an seine jüngeren Jahre bei der russischen Kriegsflotte.



Abb. 3. Screenshot des Videoausschnittes aus der Theateraufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ von Ewgeni Grischkowitz

Auf der rechten Seite, aus der Sicht des Publikums, sitzt der Dolmetscher auf einem Stuhl. Er ist neutral gekleidet – trägt ein dunkles T-Shirt und dunkle Hose. Der Dolmetscher ist von oben ein wenig mit einem neutralen Licht beleuchtet und hält ein Mikrofon in seiner Hand (siehe Abb. 4).



Abb. 4. Screenshot des Videoausschnittes aus der Theateraufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ von Ewgeni Grischkowitz

5.3.5. Videotranskription

Das Analysematerial der Videotranskription dient dazu, die Feinheiten und Besonderheiten der Verdolmetschung bei der Analyse sichtbar zu machen und an einem Beispiel zu untersuchen. Aus diesem Grund wurde eine genaue Transkription des Videoausschnitts der Theateraufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ verfasst. Die Transkription beinhaltet die Ausgangsrede des Darstellers und die Verdolmetschung des Dolmetschers, wodurch der gesamte mündliche Korpus des Videoausschnittes in der Transkription nachvollziehbar wird.

Die Videotranskription wurde mithilfe des Programms EXMARaLDA (EXMARaLDA 2017) mit dem Tool Partitur-Editor verfasst. Das System EXMARaLDA wurde speziell für das Arbeiten mit mündlichen Korpora entwickelt und besteht aus drei Werkzeugen: Transkriptions- und Annotationseditor (Partitur-Editor), Werkzeug zum Verwalten von Korpora (Corpus-Manager) und einem Such- und Analysewerkzeug (EXAKT).

Gegenüber der manuell verfassten Tabellen-Transkription in Microsoft Word bietet die Transkription, die mithilfe des Partitur-Editors verfasst wurde, einige Vorteile. Erstens erlaubt das Programm die gleichzeitige Präsenz von mehreren Redner*innen im Transkript, damit eignet sich die Erstellung einer Transkription für beiden Arten des Dolmetschens, sowohl konsekutiv als auch simultan. Zweitens ist die fertige Transkription von allen Redner*innen zeitaligniert, das heißt, die zeitliche Abfolge der Aussagen der Redner*innen ist klar, sie ist Satz für Satz, Wort für Wort sichtbar. Das zeitliche Einsetzen der Redner*innen ist ebenfalls gut nachvollziehbar.

Für die Transkriptionserstellung gibt es ein Tutorial-Video (EXMARaLDA 2017) auf der Homepage von EXMARaLDA und dazu weitere hilfreiche Informationen: zuerst wird die Videodatei (das Programm ist ebenso für Audiodateien geeignet) in den Partitur-Editor eingefügt, danach werden die Anzahl von Redner*innen und ihre Sprachen im System definiert. Für die Namen der Redner*innen können Abkürzungen definiert, die Sprachen können aus einer vorgegebenen Sprachliste ausgesucht und bestätigt werden. Jeder Sprecher wird in einer eigenen Zelle platziert, um dem Transkript eine gute Überschaubarkeit zu geben (siehe Abb. 5).

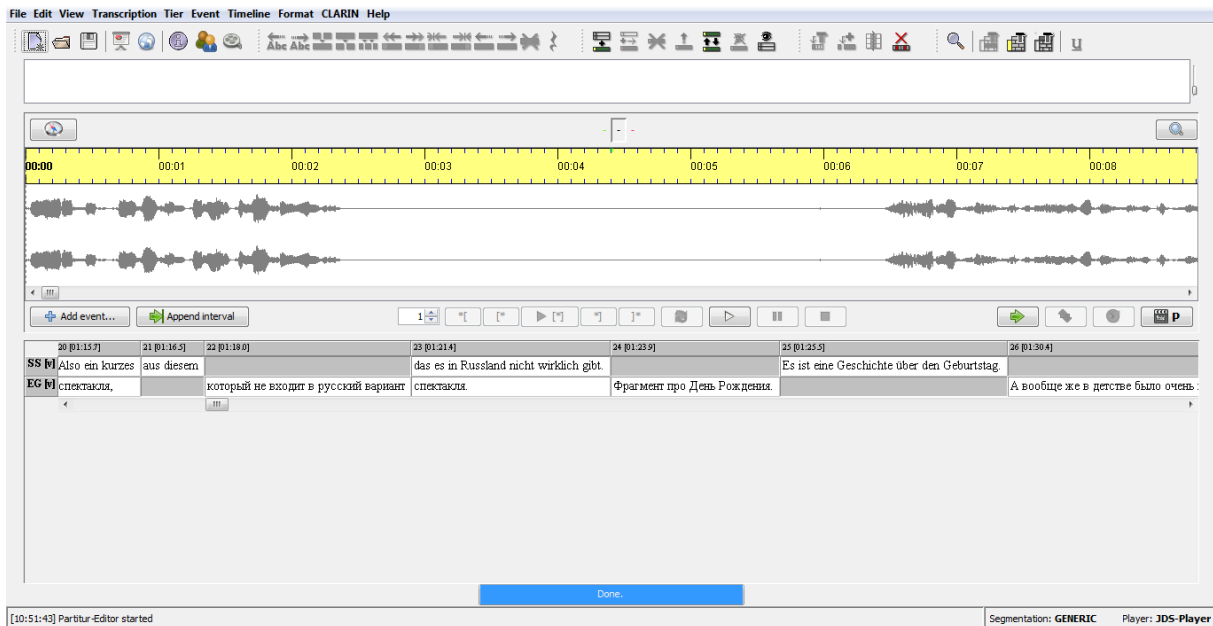


Abb. 5. EXMARaLDA Screenshot der Transkription des Videofiles

Mit dem Click auf die Taste PLAY wird die Datei abgespielt und der vertikale Zeiger beginnt, die zeitlichen Abschnitte der abgespielten Videodatei anzuzeigen. Das Transkript wird nicht automatisch vom Programm erstellt, sondern muss manuell in das Programm eingetragen werden. Die Aussage von Sprecher 1 wird manuell in der entsprechenden Zelle eingetragen, die Aussage von Sprecher 2 in der zweiten Zelle und so weiter. Interessant ist dabei, dass jedes Wort zeitlich linear angepasst werden kann und dadurch Rhythmus, Pausen und andere Aspekte der Rede hervorgehoben werden können: die Aussage von jeder Redner*in wird präzise platziert und jedes gesprochene Wort einem bestimmten Zeitpunkt zugeordnet.

Damit dient dieses Programm dazu, ein professionelles Transkript mit zeitlicher Abfolge zu erstellen, das sich sehr gut für eine vergleichende Analyse eignet, denn dank den transkribierten Aussagen mit genauem Timing der Redner*innen sind die Details der Verdolmetschung gut nachvollziehbar.

5.5. Analysekriterien

In diesem Unterkapitel werden die Analysekriterien für die Videountersuchung definiert. Die Kriterien basieren auf den theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit, die für das Konsektivdolmetschen im Theater relevant sind.

Das erste Analysekriterium ist die Zugehörigkeit zu einer Theaterform – im 1. Kapitel wurden bereits zwei Theaterformen definiert – das Internationale oder Interkulturelle Theater.

In weiterer Folge wird die Aufführung nach den theatralischen Aspekten von Fischer-Lichte untersucht und diese Besonderheiten werden hervorgehoben. Nach der Analyse der theatralischen Zeichen wird eine Analyse nach den translatorischen Aspekten durchgeführt, damit die Feinheiten der Verdolmetschung sichtbar werden. Zum Schluss wird die Präsenz des Dolmetschers auf der Theaterbühne untersucht und wie er mit ihr umgeht.

5.5.1. Zugehörigkeit zu einer Theaterform

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde bereits eine Abgrenzung zwischen einem Interkulturellen und einem Internationalen Theater vorgenommen. Beide Theaterformen unterscheiden sich in ihren Methoden, mit fremden kulturellen Aspekten umzugehen. Interkulturelles Theater beinhaltet Elemente aus anderen Kulturkreisen und schafft dadurch eine eigene Kunstform, die sie in ihrer eigenen Kultur präsentiert. Internationales Theater dagegen geht auf Reisen, beinhaltet kulturspezifische Elemente, die in dem Kulturraum, in dem die Inszenierungen stattfinden, fremd sind.

Aus diesem Grund muss zuerst die Theaterform des Theaterstücks, aus dem der Videoausschnitt stammt, definiert werden. Welche Methoden hat der Regisseur gewählt, um mit dem „Fremden“ umzugehen und wie präsentiert er sie in seinem Theaterstück.

5.5.2. Theatralische Zeichen nach Fischer-Lichte

Die theatralischen Zeichen, die durch schauspielerische Tätigkeit erzeugt werden und die das Publikum rezipieren kann, sind: Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche, Musik, Maske, Frisur, Kostüm, mimische, proxemische, linguistische und paralinguistische Zeichen. Die theatralischen Zeichen werden so angeordnet, dass, entsprechend den drei Ebenen einer Inszenierung nach Fischer-Lichte, bei der Analyse ein Bild der Aufführung in logischer Abfolge entsteht (siehe Kapitel 2.2).

Alle diese Zeichen und ihre Umsetzung in der Aufführung werden bei der Analyse des Videoausschnittes genauer untersucht. Es ist für die Fallstudie wichtig, das Konsektivdolmetschen im Theater von allen Blickwinkeln aus zu beobachten und dabei nicht nur die translatorischen sondern auch die theatralischen Aspekte einer Aufführung zu untersuchen.

5.5.3. Translatorische Aspekte der Verdolmetschung

Um das Konsekutivdolmetschen im Theater genauer analysieren zu können, muss beobachtet werden, wie der Dolmetscher mit den Herausforderungen umgeht und welche Schwierigkeiten ihm im Weg stehen.

Es ist wichtig, die Verdolmetschung auf der Sprach- und Stilebene zu analysieren und zu beobachten, wie die sprachlichen und die stilistischen Feinheiten in der Verdolmetschung wiedergegeben werden. Die Rede hat einen bestimmten Rhythmus, daher ist es wichtig, den Sprechrhythmus des Darstellers mit jenem des Dolmetschers zu vergleichen um zu analysieren, wie der Dolmetscher diesen Aspekt der Inszenierung wahrgenommen hat.

Die Verdolmetschung verläuft im konsekutiven Modus, weshalb es wichtig ist, die Unterbrechungen und Pausen in der Ausgangsrede und in der Verdolmetschung zu untersuchen. Außerdem dolmetscht der Dolmetscher den Darsteller immer nach kurzen Passagen, wodurch ein weiterer translatorischer Aspekt zustande kommt: wie nahe am Ausgangstext dolmetscht der Dolmetscher und wie beeinflusst das die gesamte Aufführung.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Treue zum Ausgangstext, die Verdolmetschung wird mit der Ausgangsrede verglichen und ihre Korrektheit genauer analysiert.

Auf diese Weise wurden folgende translatorischen Aspekte für die Analyse des Videoausschnittes festgelegt: Sprache vs. Stil, Rhythmus der Rede, Unterbrechungen vs. Pausen für die Wiedergabe, Simultaneität des Konsekutivdolmetschens und Treue zum Ausgangstext.

Diese Aspekte werden im Videoausschnitt mithilfe der Videotranskription genauer untersucht und die möglichen Besonderheiten hervorgehoben.

5.5.4. Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne

Bei der Analyse der Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne ist wichtig zu beobachten, wie der Dolmetscher mit seiner Präsenz umgeht. Beim Konsekutivdolmetschen ist die Dolmetscher*in normalerweise präsent, dennoch wird sie bei einer Theateraufführung auf der Bühne mit einigen weiteren Aspekten konfrontiert, die beim klassischen Konsekutivdolmetschen nicht vorhanden sind. Sie muss über die ganze Aufführung hinweg konzentriert bleiben und den Ausgangstext wiedergeben, sie kann keine Notizen nehmen oder der Redner*in bei Unklarheiten Fragen stellen. Auch das Umgehen mit der Bühne und dem Publikum kann einige Schwierigkeiten bereiten.

Daher wird im Videoausschnitt auch die Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne untersucht und auffallende Besonderheiten werden hervorgehoben.

5.6. Analyse

5.6.1. Analyse der Zugehörigkeit zu einer Theaterform

Die Aufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ weist alle Aspekte des Internationalen Theaters auf. Das Theaterstück beinhaltet die eigenen kulturspezifischen Facetten und das „Fremde“ für die Welt. Der Autor, Regisseur und Schauspieler Ewgeni Grischkoweit geht mit seinem Theater auf Reisen, präsentiert seine Stücke im Ausland und ist bei internationalen Theaterfestspielen präsent.

Interessant dabei ist, wie der Autor mit den kulturspezifischen Besonderheiten des Stücks umgeht. Die Passagen, die ein fremdsprachiges, aus einem anderen Kulturkreis stammendes Publikum nachvollziehen kann, lässt er unverändert. Die Momente aber, die für die Zuschauer*innen unklar sein können, lässt er weg oder schreibt sie um. Auf diese Weise erklärt der Darsteller zu Beginn des Videos, dass der Ausschnitt, den man jetzt erleben wird, ausgedacht wurde, um eine kulturspezifische Passage zu ersetzen. Das heißt, dass dem Autor bewusst ist, dass auch „das Fremde“ unterschiedlich sein kann und er sich je nach Intensivität der kulturspezifischen Aspekte für eine Adaption seines Theaterstücks entscheidet.

Damit gehört die Theaterform des aufgeführten Theaterstücks zu einem Internationalen Theater, das kulturspezifische Besonderheiten beinhaltet und je nach Intention für das fremdsprachige Publikum adaptiert wird.

5.6.2. Analyse nach den theatralischen Zeichen von Fischer-Lichte

Der Videoausschnitt wird in weiterer Folge nach den zuvor definierten Analysekriterien genauer untersucht. Diese Kriterien basieren auf den theatralischen Zeichen von Fischer-Lichte: Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche, Musik, Maske, Frisur, Kostüm, mimische Zeichen, proxemische Zeichen, linguistische Zeichen und paralinguistische Zeichen. Die theatralischen Zeichen wurden so angeordnet, damit bei der Analyse ein Bild von der Aufführung in logischer Abfolge entstehen kann.

Raumkonzeption

Im Videoausschnitt erkennt man, dass sich im Theaterraum eine große Bühne befindet, die mithilfe der Beleuchtung in zwei Bereiche geteilt wurde. Des Weiteren wurde für den Darsteller eine kleine Podiumsbühne aufgestellt, die circa 4 Meter breit und lang ist. Auf diese Weise entstehen zwei separate Bereiche: die Podiumsbühne, auf der der Schauspieler auf einem Stuhl sitzt und manchmal um ihn herum geht, und die zweite kleinere seitliche Bühne, auf der der Dolmetscher auf einem Stuhl sitzt und das Russische ins Deutsche überträgt. Die Podiumsbühne des Darstellers befindet sich in der Mitte, die Dolmetscherbühne dagegen befindet sich aus Publikumssicht auf der rechten Seite des Darstellers. Dieses theatralische Zeichen dient zur Abtrennung der Bereiche zwischen Darsteller und Dolmetscher, damit das Publikum dem Geschehen auf der Bühne besser folgen kann.

Der Zuschauersaal und andere Raumbefindlichkeiten sind im Video nicht erkennbar und daher ist die weitere Raumkonzeption nicht nachvollziehbar.

Dekoration und Requisiten

Es sind nicht viel Dekoration und Requisiten in der Aufführung vorhanden.

Auf der Podiumsbühne steht in der Mitte ein Stuhl, auf dem der Darsteller sitzt. Auf diesem Stuhl liegt eine weiße Matrosenuniformjacke. Auf dem Boden der Podiumsbühne liegen dicke Schiffstrossen, auf der rechten Seite (aus der Publikumperspektive) steht ein Kübel. Während des gesamten Videoausschnittes wird außer dem Stuhl keines der vorhandenen Requisiten (Kübel, Schiffstrosse, Matrosenuniformjacke) benutzt. Diese theatralischen Zeichen werden benutzt, um die Thematik des Theaterstücks zu unterstreichen: der Darsteller ist ein ehemaliger sowjetischer Matrose und teilt seine Erinnerungen mit dem Publikum.

Die Dolmetscherbühne hat nur einen Stuhl, auf dem der Dolmetscher sitzt, und weist keine weiteren Requisiten oder Dekorationen auf.

Der Schauspieler und der Dolmetscher sind mikrofonverstärkt: der Darsteller trägt ein Ansteckmikrofon an seinem T-Shirt, der Dolmetscher hält ein Mikrofon in seiner Hand. Diese Objekte weisen auf keine theatralischen Zeichen hin, sondern sind für die praktische Seite der Inszenierung verantwortlich.

Beleuchtung

Die Darsteller- und Dolmetscherbühne unterscheiden sich von der Stärke der Beleuchtung und ihrem Ton.

Die Darstellerbühne ist stark und hell in einem blauen Ton beleuchtet, der Blauton der Beleuchtung ähnelt dem Marine- und Nachtblau. Es entsteht ein klarer Kontrast zum weißen Kostüm des Schauspielers und den weißen Schiffstrossen auf dem Boden. Die Beleuchtung ist so gestaltet, dass das blaue Licht nur auf die Podiumsbühne strahlt und der Rest der Theaterbühne im Dunkeln bleibt. Das Licht ist auf die Frontseite des Darstellers gerichtet und sein Gesicht sowie seine Mimik kann beim Schauspiel sehr gut nachvollzogen werden. Hier wurde das blaue Licht bewusst als ein theatralisches Zeichen eingesetzt, das Blaue unterstreicht das marine Thema des Stücks, das helle auf den Darsteller gerichtete Licht zeigt dem Publikum, wo sich das Zentrum der Inszenierung befindet.

Die Dolmetscherbühne dagegen ist weniger stark beleuchtet und das Licht trägt einen neutralen hellweißen Ton. Die Beleuchtung ist senkrecht auf den Dolmetscher gerichtet und der Rest der Seitenbühne bleibt im Dunkeln. Durch die senkrechte, weniger starke Beleuchtung sieht man nicht alle Gesichtszüge des Dolmetschers und kann seine Mimik nicht genau nachvollziehen. Auch die Stärke der Beleuchtung und die neutrale Farbe des Lichtes zeigen, dass der Dolmetscher zwar ein Teil der Aufführung ist, jedoch eine kleinere Rolle spielt.

Geräusche und Musik

Im gegebenen Videoausschnitt ist keine Musik vorhanden und die Geräusche, die im Raum entstehen, tragen einen paralinguistischen Charakter. Beim Gehen, Aufstehen und Hinsetzen des Darstellers sind keine Geräusche im Video hörbar, auch die Geräusche aus dem Publikumsraum sind in dem Videoausschnitt nicht vorhanden.

Maske, Frisur und Kostüm

Im Videoausschnitt der Aufführung sind zwei Personen im Fokus: der Darsteller und der Dolmetscher.

Der Darsteller sieht folgendermaßen aus: er ist ein dunkeläugiger Mann mittleren Alters, mit leichten Bartstoppeln und kurz geschnitten dunklen Haare. Er trägt ein weißes T-Shirt mit Fahrraddruck und eine weiße breite Hose. Er ist barfuß und auf dem Stuhl liegt seine weiße Matrosenuniformjacke. Der Kontrast zwischen seiner weißen Bekleidung und dem blauen Licht macht sein Erscheinen auf der Bühne noch klarer und deutlicher. Seine Gesichtszüge und Mimik werden durch das Reflektieren des Weißen und Blauen deutlich sichtbar. Auch hier geht die marine Thematik weiter und spiegelt sich in der Verwendung von Weiß und Blau wieder. Die weiße Bekleidung und das blaue Licht wurden bewusst als

theatralische Zeichen des Stücks verwendet und erinnern an den Kontrast des Meeres mit Boot, Segel, weißen Matrosenuniformen und Schiffstrossen. Die leichten Bartstoppeln des Darstellers weisen auf ein weiteres theatralisches Zeichen hin, auf das erwartete Aussehen eines Matrosen.

Das Aussehen des Dolmetschers ist durch die gedämmte Beleuchtung nicht genau nachvollziehbar. Soweit erkennbar ist der Dolmetscher ein Mann mittleren Alters, sein Kopf ist glattrasiert und er ist neutral gekleidet. Er trägt ein grünbraunes T-Shirt, dunkle graubraune Hose und graubraune Schuhe. Sein Aussehen und seine Bekleidung deuten auf das neutrale Bild des Dolmetschers hin und werden nicht als theatralisches Zeichen gesehen. Auch der Punkt, dass durch die Beleuchtung seine Gesichtszüge und die Farben seiner Kleidung nicht genau erkannt werden, weisen darauf hin, dass dies für die Aufführung nicht von großer Bedeutung ist und die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf sich ziehen soll.

Mimische Zeichen und proxemische Zeichen

Die mimischen und proxemischen Zeichen sind im Video deutlich erkennbar und reichlich vorhanden.

Der Darsteller sitzt auf einem Stuhl, seine Ellbogen sind auf die Knie gestützt. Er schüttelt den Kopf bei Verneinungen, zieht seine Augenbrauen hoch und legt dabei seine Stirn in Falten. Bei Erklärungen sieht er hoch, er gestikuliert während seiner Ausführungen: er hebt seine Hand, verschränkt seine Finger und zieht sie nach oben. Diese visuellen Zeichen verkörpern das Gesagte und jedes Zeichen trägt eine Bedeutung der gesagten Worte oder Phrase. Das „nein“ oder „nicht“ spiegelt sich im Schütteln des Kopfes und Hochziehen der Augenbrauen wieder, sprachliche Hervorhebungen werden durch entsprechende Handzeichen verstärkt.

Die Bewegungen des Gesichts und Körpers des Schauspielers spiegeln das wieder, was er dem Publikum erzählt. Während den Erzählungen über seine Kindheitserinnerungen zieht er die Augenbrauen zusammen, er macht ein nachdenkliches Gesicht, kneift die Augen zusammen und sieht nach oben. Mit diesen visuellen Zeichen möchte der Darsteller nachdenklich wirken.

Die Intensität einer Handlung oder Mengenangaben, wie beispielsweise, die Wörter „viel“, „unendlich“ und „alles“, versucht er durch Gestikulieren mit seinen Händen zu verstärken. Bei der Erzählung über „das Warten“ und „das Denken“ fängt er an, um den Stuhl herumzugehen und damit „das Warten“ und „das Denken“ in visuellen Zeichen darzustellen.

Auf diese Weise setzt der Darsteller den langen zeitlichen Rahmen in visuelle Zeichen „das Gehen“ auf der Bühne um.

Der Darsteller verkörpert Momente wie „ganz leise gehen“, indem er auf Zehenspitzen geht, „das Abtasten einer Geschenkpackung“, indem er seine Finger und Hände entsprechend bewegt. Auch hier spiegeln sich die Prozesse des Gesagten in den visuellen theatralischen Zeichen wieder.

Bei wichtigen Momenten der Aufführung, also jenen, die der Autor betonen möchte, fängt er an, den Kopf nach oben zu heben, macht eine kurze Pause und senkt den Kopf beim Sprechen. Seine Hände flattern dabei in der Luft, als ob er nach Luft schnappen würde. In Momenten der Aufregung oder innerer Nervosität öffnet der Darsteller seine Augen weit, die Augenbrauen bewegen sich nach oben und seine Hände beginnen zu flattern. Beim Erreichen des Maximums der Intensität hebt er den Kopf an und seine Augen schließen sich. Diese visuellen Zeichen setzt der Darsteller bewusst ein, um die Dramatik des Gesagten zu verkörpern und dem Höhepunkt eine Betonung zu verleihen.

Ein paar Mal sieht er den Dolmetscher an: bei der Einführungsinformation zum Fragment des Theaterstücks und zum Schluss in der letzten Replik. Es könnte interpretiert werden, dass diese Momente nicht zur Aufführung gehören und diese Zeichen keine Bedeutung tragen. Wenn man sich mit den Theaterstücken von Ewgeni Grischkowez und seinen Inszenierungen jedoch intensiver beschäftigt hat, erkennt man, dass der Autor seine Aufführung sehr gerne auf diese Weise beginnt und keine klare Linie zwischen Beginn des Theaterstücks und seiner Einführung bzw. Erklärungsinformation legt. Daher sollen alle Zeichen, die seit Beginn der Präsenz des Darstellers auf der Bühne erkennbar sind, als theatralische Zeichen wahrgenommen werden.

Während der Darsteller sehr viele Wert auf Gestik und Mimik auf der Bühne legt, verkörpert der Dolmetscher die visuellen Zeichen weniger.

Der Dolmetscher bleibt während der ganzen Aufführung sitzen. Eine Hand ist auf einem Knie mit der Handfläche nach unten gestützt. Die andere Hand hält das Mikrofon. Ab und zu wechselt er die Körperhaltung und lässt sie in die eine oder in andere Richtung sinken.

Interessanterweise macht auch der Dolmetscher Handbewegungen und gestikuliert mit der freien Hand. Auch hier werden bei Erklärungen häufig runde Bewegungen gemacht, als ob ein Kreis in der Luft gezogen wird. Manchmal bewegt er seine Knie auseinander. Mit diesen Bewegungen möchte der Dolmetscher vermutlich nichts hervorheben und setzt diese visuellen Zeichen höchstwahrscheinlich unbewusst ein.

Die Gesichtszüge des Dolmetschers sind im Video kaum erkennbar. Durch die gedämmte senkrechte Beleuchtung befinden sich die Augen, das Kinn und manchmal, je nach der Körperhaltung, das ganze Gesicht des Dolmetschers im Schatten. Im Video ist oft ein Bild im Bild zu sehen, das große Bild zeigt den Darsteller, das kleine Bild im Hintergrund den Dolmetscher.

Auf diese Weise ist hervorzuheben, dass im gegebenen Videoausschnitt der Darsteller und Dolmetscher nicht immer gleichzeitig und parallel gezeigt werden. Je nach Kamerafokus und Kamerabild ist nur der Darsteller oder nur Dolmetscher zu sehen. Am häufigsten zeigt die Kamera den Darsteller, manchmal sind beide im Bild, der Darsteller im Vordergrund und der Dolmetscher im Hintergrund. Durch die Distanz sind die Feinheiten der visuellen Zeichen nicht immer nachvollziehbar.

Linguistische und paralinguistische Zeichen

Die linguistischen und paralinguistischen Zeichen sind im Videoausschnitt sehr vielfältig und in einem großen Maß vorhanden.

Die paralinguistischen Aspekte der Sprache des Darstellers weisen auf einige interessante Besonderheiten. Der Darsteller schnarrt, was seiner Aussprache eine gewisse Melodik und seiner Stimme einen eigenen Farbton gibt. Es ist möglicherweise dem deutschsprachigen Publikum nicht ganz bewusst, aber genau diese Besonderheit fügt der russischen Ausgangsrede eine weiche Note hinzu und die Sprache klingt dadurch nicht zu hart. Dieses Zeichen benutzt der Darsteller nicht absichtlich, dennoch gehört es zu seiner Sprechweise und weist auf ein besonderes paralinguistisches Zeichen hin.

Sehr oft hört man den Darsteller Luft holen und das erste Wort zwei Mal nacheinander in einem Satz bzw. Phrase zu sagen. Ab und zu hört es sich wie ein Stottern an. Dieses paralinguistische Zeichen macht den Fluss der Rede zu einer spontanen, natürlich entstandenen Umgangssprache. Es klingt, als ob eine Geschichte ungezwungen und gleichzeitig aufgeregt erzählt wird. Der Darsteller benutzt dieses theatralische Zeichen bewusst um seiner Rede einen natürlichen narrativen Ton zu geben. Manchmal entsteht im Redefluss des Darstellers ein Seufzer. Dieses Zeichen benutzt er, um Bedauern auszudrücken.

Während der Aufführung klingt die Stimme des Darstellers sehr lebendig und er setzt viele Betonungen in seiner Rede. Das Wort, das er betonen möchte, wiederholt er und sagt es erneut, mit einer speziellen Betonung. Manchmal sagt er das betonte Wort besonders deutlich, sodass jeder Buchstabe markant ausgesprochen wird. Auf diese Weise benutzt der Darsteller

die paralinguistischen Zeichen, um Akzente zu setzen und das Wichtigste aus der Phrase hervorzuheben.

Eine andere Farbe hat die Stimme des Darstellers, wenn er nicht nur etwas betonen möchte sondern auch etwas Ernstes und Wichtiges sagen möchte. In diesem Fall spricht er langsamer, die Tonlage der Stimme wird niedriger, der Ton ernster und der Klang klarer. Diese Zeichen setzt der Darsteller, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und die Relevanz des Gesagten zu unterstreichen. In einem anderen Fall, wenn der Darsteller etwas Ironisches oder Spannendes erzählt, klingt seine Stimme höher, der Redefluss wird schneller und der Ton spielerisch. In diesem Fall möchte er auf die Ironie des Momentes hinweisen und das Publikum darauf aufmerksam machen.

In Momenten der Aufführung, die auf einen langen zeitlichen Rahmen hinweisen, spricht der Darsteller langsam, die Phrasen werden kurz und dennoch langsamer als andere ausgesprochen. Der Redefluss hört sich an, als ob der Darsteller leidet und es langsam in kurzen Phrasen mit Pausen beschreibt. Diese paralinguistischen Zeichen benutzt er bewusst, um dem Publikum die Ungeduld beim Warten zu zeigen.

Eine weitere Besonderheit der Sprache des Darstellers sind Pausen. Pausen setzt er verständlicherweise für die Verdolmetschung ein, doch nicht alle Pausen in seiner Rede sind dafür gedacht. Wie zuvor festgestellt, hat die Sprache des Darstellers einen natürlichen narrativen Stil. Dieser Stil setzt bei der Erhebung eines neuen Gedankens oder während eines kurzen Überlegens Pausen. Der Darsteller setzt Pausen aber auch bewusst als Zeichen ein, um Überlegungen deutlich zu zeigen oder um Anspannung zu schaffen. Manchmal verschluckt der Darsteller die Wörter oder spricht sie ganz schnell aus. Auf diese Weise möchte er den Informationsfluss beschleunigen, bei den bedeutsamen Momenten legt er plötzlich eine Pause ein, um mehr Aufmerksamkeit zu erzielen.

Die linguistischen Zeichen in der Aufführung sind auch in großer Menge vorhanden und eng mit den paralinguistischen Zeichen verbunden. Die linguistischen Zeichen spiegeln sich in der Wortwahl und dessen Sinn wieder.

Der Bühnentext des Darstellers basiert auf Erzählungen über seine Erinnerungen. Auf diese Weise wurde der Aufführungstext in einer für den mündlichen Vortrag orientierten Sprache verfasst. Er wurde von Anfang an für das Sprechen gedacht und sollte einige Kriterien des mündlichen Textes erfüllen. Dabei sind die Sätze der Rede kurz gehalten und es gibt keine komplizierten Wort- und Satzkonstruktionen.

Die Aufführung gehört zu einem zeitgenössischen Theaterstück (2001), daher sind die Wortwahl und der Sprachstil der heutigen modernen Zeit angemessen.

Der Bühnertext des Darstellers im gegebenen Videoausschnitt ist eine Erzählung über seine Kindheit. Die Wortwahl, Sätze und Stilistik der Sprache weisen daher auf eine klare Anwendung der linguistischen theatralischen Zeichen hin. So verwendet der Darsteller gerne einfache Wörter, Volksmund, Kolloquialismen und umgangssprachliche Ausdrücke. Diese Zeichen benutzt er, um der Rede einen natürlichen, umgangssprachlichen Ton zu geben. Auch viele Interjektionen, Partikeln und Füllwörter werden verwendet, um den Redefluss auf eine natürliche Weise zu gestalten.

Zu anderen linguistischen Zeichen der mündlichen Rede gehören kurze unpersönliche Sätze und Sätze ohne Prädikat. Der Darsteller verwendet derartige Zeichen in seiner Aufführung oft, was den Bühnertext klarer und leichter rezipierbar macht.

In der Darstellerrede sind viele Ausrufe und rhetorische Fragen vorhanden. Diese linguistischen Zeichen sind hier sehr wichtig, denn sie drücken Zweifel, Überlegungen und Emotionen aus. Das Ansetzen von Ausrufen als Zeichen zeigt dem Publikum, welche Passagen dem Autor wichtig sind, indem sie stärker oder weniger stark betont werden. Die rhetorischen Fragen heben den Dialog des Darstellers mit sich selbst hervor und er fragt ins Leere. Dieses Zeichen weist auf eine natürliche Entstehung einer Überlegung und eines Denkprozesses hin. Damit unterstreicht der Autor auch hier einen bedeutsamen Moment der Aufführung.

Im Monolog wird die direkte Rede verwendet, der Darsteller erzählt, wie er mit seiner Mutter gesprochen hat und macht dies in der direkten Rede. Das heißt, er stellt die Frage an seine Mutter, als ob er sich an sie wendet, und antwortet, als ob er seine Mutter spielt. Dieses linguistische Zeichen ist auch wichtig hervorzuheben, denn bei Erzählungen wird die indirekte Rede oft verwendet und gibt der Darstellerrede einen natürlichen narrativen Stil.

Der Dolmetscher versucht im Dolmetschprozess alle linguistischen und paralinguistischen Zeichen des Darstellers wiederzugeben. Auf diese Weise folgt er dem Ton des Darstellers, spricht lauter, wenn der Darsteller lauter wird, klingt ernster, wenn der Darsteller ernst klingt, stellt eine Frage, wenn der Darsteller fragt, verwendet Partikel oder Interjektionen, wenn der Darsteller sie zuvor gesagt hat und so weiter. Der Dolmetscher gibt alle linguistischen und paralinguistischen Zeichen in der Verdolmetschung wieder, dennoch macht er dies nicht zu übertrieben oder so laut wie der Darsteller. Er ist zwar genauso gut hörbar und laut genug, um ihn zu verstehen, er macht sie aber in einer Art „Bühnen-Echo“, sodass seine Wiedergaberolle deutlich nachvollzogen werden kann.

Nach der Analyse der theatralischen Aspekte des Videoausschnittes ist es wichtig hervorzuheben, dass alle obengenannten Zeichen zeigen, worauf die Zuschauer*innen achten müssen. Sie schaffen eine spezielle Atmosphäre im Raum und teilen die Aufführung in zwei verknüpfte Bereiche der Darstellung und des Dolmetschens. Auch wenn manche Zeichen auf die eine oder andere Weise nicht bewusst entstanden sein mögen, gehören sie zum Theaterstück und sind ein unabdingbarer Teil davon. Auch die Zeichen des Dolmetschers sind für die Aufführung wichtig, er ist auf der Bühne präsent und spielt genauso wie der Darsteller eine eigene Rolle.

5.6.3. Analyse nach den translatorischen Aspekten

Die Verdolmetschung im gegebenen Videoausschnitt wird auf der sprachlichen und stilistischen Ebene untersucht. Es ist grundlegend, die Umsetzung der sprachlichen und stilistischen Feinheiten in der Verdolmetschung zu beobachten. Im Anschluss wird die Verdolmetschung auf ihren Rhythmus analysiert und wie der Dolmetscher mit den rhythmischen Aspekten der Ausgangsrede umgeht. Danach wird die Treue zum Ausgangstext überprüft, was von besonderem Interesse sein kann, weil der Dolmetscher auch gleichzeitig der Übersetzer des Theaterstücks ist. In weiterer Folge werden die Unterbrechungen für die Wiedergabe untersucht, wie sie entstehen und wie sowohl der Darsteller als auch der Dolmetscher mit ihnen umgehen. Abschließend wird die Simultanität des Konsektivdolmetschens analysiert. Dieser Aspekt ist für die Besonderheiten der Umsetzung des Konsektivdolmetschens im Theater am wichtigsten und weist einige interessante Merkmale auf.

Sprache vs. Stil

Der Stil des Monologs ist, wie soeben bei der Analyse der theatralischen linguistischen und paralinguistischen Zeichen festgestellt wurde, ein narrativer Stil: der Darsteller erzählt eine Geschichte, denkt an seine Vergangenheit und erzählt über seine Erinnerungen. Er beschreibt seine Gedanken und Erlebnisse in zeitlicher Abfolge: der Beginn der Geschichte, die Entwicklung, der Höhepunkt, die Weiterentwicklung, die Schlussfolgerung und die philosophische Bewertung des Erlebten. Dazwischen kommt es öfters zu Unterbrechungen und Gedankensprüngen; neue Kurzgeschichten und ihre weiteren Folgen werden eingeschoben. Die Erzählung ist sehr einfach gestaltet, als ob sie einem Freund erzählt wird und ist dadurch für jedermann klar verständlich.

Die Lexik des Theaterstücks ist einfach gehalten, es gibt keine allzu schwierigen Wörter, komplexe Redewendungen oder kompliziert formulierten Aussagen. Der Autor verwendet gerne Umgangssprache, benutzt viele Kolloquialismen, Slang-Wörter und kulturbezogene Wortkombinationen.

Dieser Sprachstil ist für Grischkovez von großer Bedeutung. Des Öfteren erwähnt er in den Interviews, wie wichtig es für ihn ist, seine Gedanken klar zu vermitteln und dadurch richtig verstanden zu werden. Daher ist dieser Stil auch in der Verdolmetschung beizubehalten.

Bei der Auseinandersetzung mit der Verdolmetschung wird festgestellt, dass der Dolmetscher diesen narratorischen Stil beibehält. Der Dolmetscher übernimmt die stilistischen und linguistischen Feinheiten der Darstellerrede und gibt sie in der Verdolmetschung wieder. Die Sprache der Verdolmetschung enthält genauso wenig komplexe Passagen und ist einfach gestaltet wie der Ausgangstext, wodurch die Wiedergabe der umgangssprachlichen Rede genauso gelungen ist. Auf diese Weise ist die Verdolmetschung gut rezipierbar und das Publikum kann dem Gedankenstrom gut folgen.

Rhythmus der Rede

Der Darsteller hat einen gewissen Rhythmus: er spricht eine gesprochene Sprache, die sehr natürlich und flüssig ist und dadurch einem Erzählerrhythmus ähnelt. Er spricht manchmal schneller, manchmal langsamer, macht Pausen oder verschluckt die Wörter bis er zum Höhepunkt gelangt, gibt beabsichtigt die „abgehackten“ nicht fertig gesprochenen Passagen in seiner Rede an und setzt je nach Moment einen unterschiedlichen Rhythmus.

Durch den Rhythmus werden Höhepunkte, die von Bedeutung sind, gut erkannt und auf diese aufmerksam gemacht. Der Dolmetscher folgt dem Rhythmus gut, oft dolmetscht er am Ende nicht fertiggesprochene Phrasen, damit nicht zwei, sondern nur ein Redefluss entsteht, wodurch jede Phrase ihre eigene Melodie und ihren eigenen Takt behält. Das sieht man deutlich an folgendem Beispiel:

[56]

165 [05:25.9]	166 [05:30.3]	167 [05:31.1]	168 [05:34.0]
EG [v]	И так думаешь: «Они что	с ума сошли что ли?	То есть
SS [v]	ein Buch ist!	Und dann denkst du: „Was sind die Eltern	wahnsinnig geworden?»

[57]

..	169 [05:35.0]	170 [05:37.3]	171 [05:38.1]
EG [v]	как это можно живому	человеку	дарить книгу?!
SS [v]	Wie kann man denn einem	normalen Menschen ein...	ein Buch schenken?

[58]

172 [05:39.2]	173 [05:39.7]	174 [05:41.5]	175 [05:42.2]	176 [05:43.6]
EG [v]	На День	Рождения?!»	Ты говоришь: «Нет-нет-нет...	ну у них наверное есть еще
SS [v]	Zum Geburtstag?!“		„Nein, nein, das...	

Der Dolmetscher betont jene Wörter bzw. Wortgruppen (grau markiert), die in der Ausgangsrede betont wurden, und lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Sinn des Gesagten. Auf diese Weise entsteht eine gespiegelte Phrase, die dennoch in der Verbindung mit der ersten steht.

Diese nonverbalen Zeichen machen einen besonderen Rhythmus und eine eigene Melodie. Daher ist es wichtig, dass der Dolmetscher diese Besonderheiten behält und sie in der Verdolmetschung wiedergibt.

Treue zum Ausgangstext

Bei der Analyse der Verdolmetschung in Bezug auf die Treue zum Ausgangstext muss hervorgehoben werden, dass der Dolmetscher gleichzeitig der Übersetzer des Theaterstücks ist. Dieser Aspekt ist relevant, weil die Dolmetscher*innen in der Regel einige Tage vor der Inszenierung eine angefertigte Übersetzung bekommen und sich zunächst damit auseinandersetzen müssen.

In diesem Fall hat Stefan Schmidtke die Übersetzung selbst verfasst und damit das gesamte Theaterstück „miterlebt“. Das bedeutet, dass alle wichtigen Momente, kulturspezifische Passagen oder umgangssprachliche Redewendungen in der Aufführung ihm nicht nur im Vorhinein bekannt waren, sondern die Lösungen für die Wiedergabe auch von ihm stammen und nicht von einer anderen Translator*in. Die Treue der Verdolmetschung zum Ausgangstext ist dem Dolmetscher gelungen und beeinflusst den gesamten Wiedergabeprozess positiv.

Manchmal kommt es zu kleinen Abweichungen in der Wiedergabe, die aber als akustisch falsch verstandene Wörter interpretiert werden können. Es ist jedoch wichtig zu

erwähnen, dass sich durch das anders gewählte Wort der Sinn der Phrase nicht verändert und das gewählte Mittel seinen Zweck erfüllt:

[63]

..	190 [06:06.5]	191 [06:09.2]	192 [06:10.1]
EG [v]	там проснутся родители.	И вот родители приходят,	
SS [v]	und du wartest solange bis deine Eltern munter geworden sind.	Und dann kommen	

[64]

..	193 [06:11.3]	194 [06:12.8]	195 [06:14.3]	196 [06:15.4]	197 [06:16.8]
EG [v]	и будят тебя:	«Просыпайся, соня!	С Днем		
SS [v]	deine Eltern zu dir ins Zimmer	und machen dich munter:	„Komm Sohn, wach auf!		

In diesem Ausschnitt verwendet der Darsteller das Wort «соня» ([sonja], aus dem Russischen „Schlafmütze“), der Dolmetscher gibt aber das Wort „Sohn“ (in Russischen «сын», [syn]) wieder. Der Fehler ist möglicherweise der Akustik geschuldet, da die Wörter im Russischen ähnlich klingen. Dennoch verändert das andere Wort den Sinn der Phrase nicht, da das Geburtstagsgeschenk der Eltern an den Sohn an dieser Stelle den Höhepunkt der Phrase darstellt.

Unterbrechungen vs. Pausen für die Wiedergabe

Die Unterbrechungen für die Wiedergabe weisen auf einige interessante Merkmale der Verdolmetschung hin. Die Aufführung startet mit einem Satz, der sofort für die Verdolmetschung unterbrochen wird. Trotz erster Verwirrung verläuft der zweisprachige Gedankenfluss derart reibungslos, dass man sich sehr schnell an die kurzen Unterbrechungen gewöhnt und sie nicht als solche wahrnimmt.

Der Verdolmetschungsprozess fängt folgendermaßen an: der Darsteller macht Gedankenpausen und spricht manchmal sogar den Satz nicht zu Ende, der Dolmetscher nimmt dies als Zeichen für die Verdolmetschung wahr und fängt im selben Moment an zu dolmetschen. Bei diesem Punkt ist es wichtig zu erwähnen, dass die Rede des Darstellers viele theatralische Pausen enthält. Das bedeutet, dass manche Pausen nicht absichtlich in Bezug auf die Verdolmetschung entstehen, sondern weil der Autor einen besonderen Effekt im Publikum erzielen möchte. Das ist in folgendem Beispiel zu sehen:

[72]

225 [06:57.0]	226 [06:57.9]	227 [07:00.1]	228 [07:01.2]
EG [v] И в этот момент мама вдруг говорит:	«А вот тебе сынок...»		
SS [v]	Und in dem Moment sagt die Mutter plötzlich:	„Hier mein Junge...“	

[73]

229 [07:02.6]	230 [07:03.6]	231 [07:05.7]	232 [07:06.5]
EG [v] И ты в этот момент просто...	«Вот тебе сынок еще...		
SS [v]	Und in dem Moment bist du vollkommen aufgeregt...	„Jetzt mein	

[74]

..	233 [07:08.7]	234 [07:09.7]	235 [07:12.2]	236 [07:13.0]
EG [v]	еще и новый свитер.»		И в эту секунду	
SS [v] Junge gibt es für dich noch...	noch einen neuen Pullover.“		Und in dieser	

An diesem Beispiel wird festgestellt, dass der Autor Phrasen bewusst verlängert und Pausen einlegt um am Ende der Phrase einen richtigen Überraschungseffekt zu erzielen. Der Dolmetscher gibt die Verdolmetschung richtig wieder, in dem er die kurzen Passagen schnell wiedergibt und die Zuschauer*innen auf den Kulminationsmoment der Phrase (grau markiert) vorbereitet.

Oft beginnt die Verdolmetschung noch während der Ausgangsrede, kurz bevor der Darsteller diese zu Ende bringen. Dadurch entstehen kaum Pausen zwischen Rede und Verdolmetschung und dies wird als eine ganze Phrase empfunden, die von zwei Darstellern stammt. Das schnelle Reagieren des Dolmetschers macht die Verdolmetschung und die Ausgangsrede zu einem gut rezipierbaren Abschnitt.

Die Unterbrechungen für das Dolmetschen während der Aufführung werden als flüssig empfunden und die Ausgangsrede mit gleichzeitiger Wiedergabe weist auf einen weiteren besonderen Aspekt der Verdolmetschung hin. Das klassische Konsekutivdolmetschen wird in der Regel nach einer Pause, in manchen Fällen mit der Unterbrechung nach einer Passage, umgesetzt. Im gegebenen Videoausschnitt ist eine andere Art von Unterbrechung zu sehen. Der Dolmetscher spürt den Darsteller sehr gut und kann ihm noch nicht ausgesprochene Wörter von den Lippen ablesen. Der Darsteller sagt den Satz bis zur Mitte, der Dolmetscher ahnt bereits, wie der Satz zu Ende geht, und beginnt mit der Wiedergabe. Diese Art der Verdolmetschung ähnelt dem Simultandolmetschen, bei dem die Dolmetscher*innen den Anfang der Phrase hören und zu dolmetschen beginnen.

Auf diese Weise entsteht folgender translatorischer Aspekt, welcher im Videoausschnitt untersucht wird – Simultaneität des Konsekutivdolmetschens.

Simultaneität des Konsektivdolmetschens

Wenn der Verdolmetschungsprozess in Bezug auf den Dolmetschmodus untersucht wird, wird festgestellt, dass es nicht ganz richtig wäre, diese Art des Dolmetschens als rein konsekutiv zu bezeichnen. Der Anfang der Wiedergabe beginnt am Ende der Phrase des Darstellers, die aber noch nicht fertig gesprochen wurde. Der Dolmetscher versucht, möglichst nahe am Ausgangstext zu dolmetschen, um dadurch die Verdolmetschung flüssig und als ein Ganzes mit dem Gedanken des Darstellers zu präsentieren.

Die Phrasen des Darstellers sind kurz und prägnant gestaltet und beinhalten keine komplexe Lexik, was dem Dolmetscher erleichtert, das Ende der Phrase zu errahnen um mit der Wiedergabe zu beginnen.

[61]

..	184 [05:58.2]	185 [05:58.9]	186 [06:01.0]
EG [v]	а настоящий хороший подарок (1)		где-то
SS [v]	Erziehungsgeschenk, so ein Vorgeschenk.		Und das echte, das richtige Geschenk, das ist das gute, das

[62]

..	187 [06:03.0]	188 [06:04.1]	189 [06:05.4]
EG [v]	наверное спрятан.» (2)	И ты ложишься в свою постель	и ожидаешь пока
SS [v]	ist irgendwo versteckt.“ (1) und (2)	Und dann legst du dich in dein Bett	

[63]

..	190 [06:06.5]	191 [06:09.2]	192 [06:10.1]
EG [v]	там проснутся родители.	И вот родители приходят,	
SS [v]	und du wartest solange bis deine Eltern munter geworden sind.	Und dann kommen	

Dieses Beispiel zeigt auf, dass der Dolmetscher die Satzteile (grau markiert) praktisch simultan wiedergibt. Der Darsteller sagt zuerst eine Phrase (1) und macht dann eine kurze Pause. Der Dolmetscher fängt an zu dolmetschen, gibt die gesagte Phrase (1) wieder, hört aber mit der Verdolmetschung nicht auf, da er in diesem Moment die Phrase (2) hört und sie in seiner Verdolmetschung unmittelbar miteinschließt.

Diese Art des Konsektivdolmetschens ähnelt sehr dem Dolmetschen von Predigten in der Kirche, bei denen kurze Passagen nacheinander wiedergegeben werden (vgl. Giannoutsou 2014:453f). Damit wird versucht, möglichst nahe an der Ausgangsrede zu dolmetschen. In der gegebenen Theateraufführung wird die Verdolmetschung zu einer Art mündlichen Übertitel, die gleichzeitig mit der Ausgangsrede zu hören ist, oder zu einer Art des Simultandolmetschens, das auf der Bühne präsent ist und dessen Abfolgen das Publikum beobachten kann. Dieser einzigartige Aspekt macht das Konsektivdolmetschen im Theater

zu einer hybriden Form des Dolmetschens und beinhaltet gleichzeitig konsekutive und simultane Besonderheiten.

Nach der genauen Analyse der translatorischen Aspekte der Verdolmetschung lässt sich unterstreichen, dass der Dolmetscher sehr gut mit den translatorischen Feinheiten umgehen kann und sie in der Verdolmetschung wiedergibt. Sowohl die sprachlichen als auch stilistischen und rhythmischen Merkmale der Ausgangsrede wurden von ihm berücksichtigt. Der Sinn der Darstellerrede wurde beachtet und korrekt gedolmetscht. Auf die Pausen reagierte der Dolmetscher sehr schnell und behalte den Fluss der Aufführung bei. Seine oft simultane Wiedergabe unterbrach die Aufführung nicht, sondern machte sie zu einer kompletten vollendeten zweisprachigen Aufführung.

5.6.4. Analyse der Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne

Stefan Schmidtke ist ein Regisseur und Dramaturg, daher kennt er sich im Vergleich zu einem Dolmetscher möglicherweise besser damit aus, was bei einem Theaterstück wichtig ist und wie gewisse Informationen präsentiert werden müssen. Seine Erfahrungen im Theaterbereich, sein sicheres Auftreten sowie seine Präsenz auf der Bühne können daher als eine Bereicherung für das Dolmetschen vor Ort bezeichnet werden.

Auf dem Video ist zu sehen, dass der Dolmetscher vollkommen auf den Darsteller fokussiert ist. Er wirkt genauso entspannt wie der Schauspieler, sein Ton und seine Sprache folgen dem Fluss der Ausgangsrede. Man spürt, dass die Bühne sein Alltag ist und ihn nicht nervös macht. Seine Präsenz macht ihn zu einem zweiten Darsteller, der zwar nicht die Hauptrolle spielt, dennoch als genauso wichtig empfunden werden kann.

Man spürt, dass der Darsteller und der Dolmetscher sich blendend verstehen, sie müssen einander nicht ansehen, nicht absprechen, nicken oder miteinander sprechen. Diese Vertrautheit auf der Bühne macht die Rezeption sehr leicht und natürlich.

Interessant dabei ist zu beobachten, was die Präsenz des Dolmetschers auf der Bühne ausmacht. Der Dolmetscher wird nicht neutral wahrgenommen. Der Darsteller befindet sich auf der Bühne und ist für das Publikum sichtbar, ebenso der Dolmetscher. Der Darsteller sagt eine Phrase und der Dolmetscher gibt die Phrase wieder, der Darsteller ruft ein Wort ins Leere und der Dolmetscher gibt es wieder. Es entsteht eine Parallelität zwischen Darsteller und Dolmetscher auf der Bühne und der Dolmetscher wird vom Publikum unbewusst als zweiten Darsteller und als ein Teil der Aufführung wahrgenommen.

Die Besonderheit des Konsektivdolmetschens – die Präsenz der Dolmetscher*in – bildet im Bereich Theater eine weitere Einzigartigkeit. Die Dolmetscher*in wird nicht neutral als Person in der Funktion einer Vermittler*in wahrgenommen, sondern sie wird zu einer Darsteller*in.

6. Diskussion und Schlussfolgerung

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde der Schwerpunkt gesetzt, eine gründliche Analyse des Dolmetschens im Theater durchzuführen. Für den empirischen Teil wurde ein Videoausschnitt eines Theaterstücks mit Konsektivdolmetschen auf der Bühne ausgesucht, mit dem Ziel, das Konsektivdolmetschen im Theater zu untersuchen und herauszufinden, wie es im Detail abläuft, welche Besonderheiten dieses Verfahren aufweist und welche Kriterien dabei beachtet werden müssen.

Am Anfang wurden die theoretischen Grundlagen für das Dolmetschen im Theater umfangreich erfasst. Damit wurde eine Basis aus Sicht des theatralischen semiotischen Systems, des theatralischen Codes und den translatorischen und kulturspezifischen Aspekten geschaffen. Der theoretische Ansatz zum Dolmetschen im Theater wurde in einem eigenen Kapitel genauer untersucht, um eine strukturierte und vielfältige Grundlage für den praktischen Teil vorzubereiten.

Die genaue Analyse des Videoausschnittes, auf dem ein achtminütiges Fragment der Theateraufführung mit einer Konsektivverdolmetschung zu sehen ist, weist auf einige interessante Ergebnisse hin. Schon bei der ersten Analyse, der Zugehörigkeit zu einer Theaterform, wurde klar, dass die gegebene Theateraufführung mit ihrem Dolmetschmodus von der Regel abweicht und es noch zu weiteren Ausnahmen kommen wird. All diese Besonderheiten werden nicht auf den ersten Blick wahrgenommen, sondern erst nach einer gründlichen Analyse anhand der unterschiedlichen Kriterien, die auf den theoretischen Grundlagen basieren. Hierbei wurde klar, wie einzigartig das Konsektivdolmetschen im Theater ist.

Die Theateraufführung „Wie ich einen Hund gegessen habe“ im gegebenen Videoausschnitt weist alle Merkmale eines internationalen Theaters auf. Dennoch verändert der Autor Ewgeni Grischkowez einige Passagen im Theaterstück, um dem fremdsprachigen Publikum den Rezeptionsprozess zu erleichtern. Die Adaption ist aber für ein internationales Theater nicht üblich und macht diese Aufführung zu einer Ausnahme. Der Autor betont, wie wichtig es für ihn ist, verstanden zu werden und vielleicht macht genau diese Eigenschaft sein Theaterstück, aus Sicht der Theaterform, so besonders.

Durch die Analyse der Aufführung nach den theatralischen Zeichen von Fischer-Lichte wird festgestellt, dass auf der Bühne eine vielfältige Palette von theatralischen Zeichen entsteht, die auf den ersten Blick als ganz nicht so reich wahrgenommen werden. Durch die schrittweisende Untersuchung jeder einzelnen semiotischen Gruppe wurde die Anzahl an

theatralischen Zeichen immer größer und die Vielfalt immer breiter. Außer Musik und Geräusche sind alle theatralischen Zeichen nach der Definition von Fischer-Lichte präsent und sehr zahlreich vorhanden. Jeder Satz bzw. jede Phrase des Darstellers weist theatralische Zeichen aus mindestens zwei semiotischen Gruppen auf. Der Dolmetscher nimmt diese Zeichen bewusst oder unbewusst wahr und gibt sie in seiner Verdolmetschung wieder. Es ist erstaunlich, wie schnell eine deutschsprachige Wiedergabe aus dem Russischen stattfinden kann, in der alle semiotischen Aspekte des Schauspiels berücksichtigt werden.

Durch die Untersuchung der Aufführung nach den translatorischen Aspekten kommen neue interessante Merkmale ans Licht. Die Videoanalyse zeigt, dass sich die Technik des Konsektivdolmetschens dem Simultandolmetschen annähert und eine hybride Form des Dolmetschens darstellt. Es ist sehr interessant zu beobachten, wie der Dolmetscher mit der Verdolmetschung oft nicht nach abgeschlossenen Phrasen des Darstellers beginnt. Die Verdolmetschung wird praktisch simultan wahrgenommen, wodurch die Wiedergabe quasi zu einem Nachsprechen in einer anderen Sprache wird. Die deutsche Verdolmetschung folgt der russischen Ausgangsrede wie ein Echo.

Durch die weitere Analyse der Aufführung wird klar, dass auf der Bühne nicht einer sondern zwei Darsteller anwesend sind. Der Schauspieler bleibt zwar der Hauptdarsteller der Inszenierung, doch die Präsenz des Dolmetschers und sein Agieren durch das Dolmetschen machen ihn automatisch zu einem unabdingbaren Teil der Aufführung und dadurch zu einem zweiten Darsteller. Diese Einzigartigkeit des Konsektivdolmetschens im Theater zeigt eine neue darstellerische Funktion der Dolmetscher*in auf der Bühne.

Auf diese Weise kann das Konsektivdolmetschen im Theater in der Tat als eine spezifische Art des Dolmetschens bezeichnet werden. Dabei wird durch die Analyse festgestellt, dass es sehr viele Besonderheiten und Unterschiede im Vergleich zum klassischen Konsektivdolmetschen gibt und eine sehr aktive Rolle der Sprachmittler*in auf der Bühne fordert. Sehr wichtig ist auch die Fähigkeit der Dolmetscher*in, die Darsteller*in zu spüren. Es wird eine hohe Konzentration vor allem in sprachlichen, rhythmisch-melodischen und stilistischen Belangen gefordert. Außerdem ist das Gespür für die Unterbrechung des Bühnentextes für die Verdolmetschung von großer Bedeutung, damit eine natürliche und flüssige Performance entsteht. Genauso wichtig ist die Kooperation zwischen Darsteller*in und Dolmetscher*in bei der Dolmetschtechnik, die durch gemeinsame Proben und gemeinsames Üben erarbeitet werden. Aus dem Spiel der Darsteller*in und der Verdolmetschung wird dadurch ein einheitliches Theaterstück, und nicht zwei getrennte.

Der Faktor Zeit stellt in der Theorie genauso wie in der Praxis einen Nachteil dar: das Konsektivdolmetschen nimmt, auch wenn es wie im Beispiel der Videoanalyse sich dem Simultandolmetschen annähert, trotzdem sehr viel Zeit in Anspruch und kann die Länge des Theaterstücks fast verdoppeln. Dabei muss die Regisseur*in die Entscheidung treffen, ob sie das Stück verkürzt oder eine andere Sprachübertragungsart wählt.

Ein weiterer Aspekt, der in der theoretischen Grundlage erwähnt wurde und auf dem Video zu sehen ist, ist die Limitierung des Konsektivdolmetschens auf Ein-Mann-Aufführungen oder Theaterstücke mit wenigen Darsteller*innen. Diese Art der Sprachvermittlung fordert sehr viel Aufmerksamkeit von den Schauspieler*innen, den Dolmetscher*innen und auch vom Publikum. Die auf der Bühne präsenten Personen müssen stillschweigend einander verstehen können, um eine flüssige Zusammenarbeit zu Stande zu bringen und die Zuschauer*innen dabei durch das ständige Wechseln der Schauspieler- und Dolmetscherrollen nicht zu verwirren.

Abschließend lässt sich anmerken, dass das Konsektivdolmetschen im Theater eine fordernde und komplexe Tätigkeit darstellt. Die theoretischen Grundlagen sind nur in sehr geringem Maß vorhanden und die praktischen Untersuchungen zeigen das große Potential für weitere Forschungen. Dieses Gebiet der Translationswissenschaft ist noch sehr wenig untersucht und erforscht, eine theoretische Basis mit terminologischer Abgrenzung und Erklärungen wäre wünschenswert, damit es in der Praxis umgesetzt werden kann.

Bibliographie

- 7info.ru Informationsagentur Rjasan (Russland) (2017) «Евгений Гришковец – российский писатель, актёр, музыкант, режиссёр» (Ewgeni Geischkowitz – ein russischer Schriftsteller, Schauspieler, Musiker, Regisseur) http://7info.ru/news/people-day/evgenij_grishkovec_rossijskij_pisatel_aktjor_muzykan_rezhissjor/ (01.07.2017).
- Andrews, Rusalyn Herma (1988) *Deaf Theatre Performance. An Aristotelean Approach*. Dissertation, Southern Illinois University at Carbondale.
- ARBOS Gesellschaft für Musik und Theater <http://www.arbos.at/> (10.06.2017).
- ATOD (TOD) Australian Theatre of the Deaf <https://www.artsaccess.com.au/australian-theatre-of-the-deaf/> (10.06.2017).
- Bartoll, Eduard (2014) Accessibility im Theater. In: Griesel (Hg.), 165–176.
- Bondas, Irina & Galt, Anna (2014) Neue Theaterformen beim PAZZ-Festival: Eine Chance für das Bühnendolmetschen. In: Griesel (Hg.), 125–134.
- Bondas, Irina (2013) *Theaterdolmetschen – Phänomen, Funktionen, Perspektiven*. Berlin: Frank & Timme.
- Déjean Le Féal, Karla (2003) Konsektivdolmetschen. In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 304–307.
- derStandard.at Tageszeitung (2008) „Marie Zimmermann 1955–2007“ <http://derstandard.at/2848540/Marie-Zimmermann-19552007> (01.07.2017).
- DGT Deutsches Gehörlosen-Theater <https://www.gehoerlosetheater.de/> (10.06.2017).
- DVHAB.ru Nachrichten Website Khabarovsk (Russland) (2015) «Моноспектакль Евгения Гришковца "Как я собаку съел" (Комсомольск-на-Амуре) в Хабаровске 27 октября 2015» (Ein-Mann-Stück “Wie ich einen Hund gegessen habe” von Ewgeni Grischkowitz in Khabarovsk (Komsomolsk am Amur) am 27. Oktober 2015) <https://www.dvhab.ru/afisha/khabarovsk/event/39838> (01.07.2017).

- Ebbinghaus, Horst & Hessmann, Jens (1989) *Gehörlose. Gebärdensprache. Dolmetschen. Chancen der Integration einer sprachlichen Minderheit.* (Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser. Bd. 7.) Hamburg: Signum.
- EXMARaLDA System für das computergestützte Arbeiten mit mündlichen Korpora <http://exmaralda.org/de/> (20.07.2017).
- Fischer-Lichte, Erika (2007) *Semiotik des Theaters: eine Einführung. 1. Das System der theatralischen Zeichen.* Tübingen: Narr.
- Geese, Lilian-Astrid (2014) Eine Stimme mehr. Simultandolmetschen für die Bühne. In: Griesel (Hg.), 109–118.
- Gerlach, Manuela & Hillert, Gudrun (2014) Zeichenkunst – Gebärdensprachdolmetschen für ein taubes Theaterpublikum. In: Griesel (Hg.), 185–195.
- Giannoutsou, Margarita Zoe (2014) *Kirchendolmetschen: Interpretieren oder Transformieren?* Berlin: Frank & Timme.
- Goldene Maske (Der Nationale Russische Theaterpreis) (2000) «О Фестивале 2000» (Über Festival 2000) https://www.goldenmask.ru/fest_6_0.html (01.07.2017).
- Grbić, Nadja (1997) Kein Fall nur für Notfälle – Gebärdendolmetschen. In: Moisl, Angela / Kurz, Ingrid (Hg.): *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium.* Wien: WUV-Universitätsverlag, 149–156.
- Griesel, Yvonne (2000) *Translation im Theater: die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche.* Frankfurt/Main: Lang.
- Griesel, Yvonne (2007) *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung.* Berlin: Frank & Timme.
- Griesel, Yvonne (Hg.) (2014) *Welttheater verstehen: Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege.* Berlin: Alexander.
- Grünberg, Martin (2003) Verhandlungsdolmetschen. In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg, 316–319.

Hans Otto Theater in Potsdam <http://www.hansottotheater.de/> (10.06.2017).

henschel SCHAUSPIEL Berliner Autorenverlag für Theater, Film und Hörspiel (2001)
Leseprobe „Wie ich einen Hund gegessen habe“ (pdf) http://www.henschel-schauspiel.de/media/media/theater/TI-1756_LP.pdf (01.07.2017).

Herbert, Jean (1952) *The Interpreter's Handbook. How to Become a Conference Interpreter*.
Genf: Georg.

Holtzhauer, Christian (2014) Keine Angst vorm Nichtverstehen. Herausforderungen für die
Dramaturgie bei der Übertragung gesprochener Sprache in internationalen
Theaterprojekten. In: Griesel (Hg.), 59–67.

inter-view.org Projekt (2007) Interview mit Ewgeni Grischkowitz <http://inter-view.org/inv/2593.htm> (01.07.2017).

Kade, Otto (1968) *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag
Enzyklopädie.

Kalina, Sylvia (1998) *Strategische Prozesse beim Dolmetschen. Theoretische Grundlagen,
empirische Fallstudien, didaktische Konsequenzen*. Tübingen: Gunter Narr.

Kapusta, Dóra (2014) Übertitel – ein eigenständiges ästhetisches Theaterelement? In: Griesel
(Hg.), 101–108.

Kraus, Thomas (2014) Ein Gespräch mit Sasha Mazzotti. Geschichten erzählen und möglichst
viele Menschen damit erreichen. In: Griesel (Hg.), 177–184.

Manhart, Sibylle (2003) Synchronisation (Synchronisierung). In: Snell-Hornby, Mary, Hönl,
Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen:
Stauffenburg, 264–266.

Matyssek, Heinz (2006) *Handbuch der Notizentechnik für Dolmetscher. Ein Weg zur
sprachunabhängigen Notation*. Heidelberg: Groos.

nachtkritik.de Theaterfeuilleton (2016) „Festivalkurator Stefan Schmidtke geht ans Berliner
Humboldt Forum“
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13163:fe

stivalkurator-stefan-schmidtke-geht-ans-berliner-humboldt-
forum&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089 (01.07.2017).

NTD National Theatre of the Deaf <http://www.ntd.org/> (10.06.2017).

odnovremenno.com Online-Tagesbuch von Ewgeni Grischkoweit (2015)
<http://odnovremenno.com/archives/5523> (01.07.2017).

Paneth, Eva (1957/2002) An Investigation into Conference Interpreting. In: Pöchhacker, Franz & Shlesinger, Miriam (eds.) *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 31–40.

Pöchhacker, Franz (1994) *Simultandolmetschen als komplexes Handeln*. Tübingen: Gunter Narr.

Pöchhacker, Franz (2000) *Dolmetschen. Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen*. Tübingen: Stauffenburg.

Preinfalk, Petra (1997) *Gehörlosentheater. Gebärdensprache und Gehörlosigkeit im theatralen Kontext*. Diplomarbeit, Universität Wien.

Rocks, Siobhán (2015) Theater Interpreting. In: Pöchhacker, Franz (ed.) *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London/New York: Routledge, 417–418.

Seleskovitch, Danica (1988) *Der Konferenzdolmetscher. Sprache und Kommunikation*. Heidelberg: Groos.

Snell-Hornby, Mary (1996) Sprechbare Sprache – Spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Snell-Hornby, Mary, Kadric, Mira & Kaindl, Klaus (Hg.) *Translation und Text: Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 127–140.

spektakli-grishkovtsa.ru Kartenbestellung für Theaterstücke von Ewgeni Grischkoweit (2010)
«Евгений Гришковец: Биография» (Ewgeni Grischkoweit: Biographie)
<http://spektakli-grishkovtsa.ru/biography/> (01.07.2017)

Spiegel ONLINE Nachrichtenseite (2007) „Wiener Festwochen-Chefin nahm sich das Leben“
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-wiener-festwochen-chefin-nahm-sich-das-leben-a-478202.html> (01.07.2017)

Strolz, Birgit (2003) Konferenzdolmetschen. In: Snell-Hornby, Mary, Höning, Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 308–310.

UAS Universal Access System http://www.jostrans.org/issue20/art_oncins.php (10.06.2017).

Wien Tourismus (2015) „Wien Presse Info – März 2015 Wiener Festwochen 2015“
<https://b2b.wien.info/de/presse/wien-presse-info/2015/03/wiener-festwochen-2015>
(01.07.2017)

Wiener Festwochen (2017) „Über uns“ <http://www.festwochen.at/ueber-uns/> (01.07.2017).

Witthuhn, Karen (2014) „Getting Acrozz“ – eine Alternative. In: Griesel (Hg.), 146–156.

YouTube-канал Евгения Гришковца (YouTube-Kanal von Ewgeni Grischkowitz) (2008)
„Гришковец «Как я съел собаку» Отрывок, которого нет в rusDVD“ (Grischkowitz
„Wie ich einen Hund gegessen habe“ Ein Ausschnitt, den es in der rusDVD nicht gibt)
https://www.youtube.com/watch?v=DSpLPp-ELX4&index=24&list=PL95X_PWUIKrdiVRivvud2SFliki5NBE (01.07.2017).

Anhang I

Universität Wien
Zentrum für Translationswissenschaft



universität
wien

Irina Jäger, BA
Fragenkatalog an Herrn Ewgeni Grischkoweit
für die Masterarbeit zum Thema „Dolmetschen im Theater“

Fragen bezüglich den gewählten Dolmetschmodus

- Herr Grischkoweit, soweit mir bekannt wurde das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ von Stefan Smidtke ins Deutsche übersetzt und im Anschluss durch ihm im Jahr 2001 im Rahmen Wiener Festwochen auf der Bühne gedolmetscht. Wie ist es dazu gekommen, dass Sie Herr Schmidtke dafür engagiert haben?
- Das Theaterstück „Wie ich einen Hund gegessen habe“ ist Ein-Mann-Stück. Wie haben Sie die Entscheidung über die Sprachübertragung in einem deutschsprachigen Raum getroffen, was hat Ihre Entscheidung für das Konsekutivdolmetschen auf der Bühne beeinflusst und wieso haben Sie nicht beispielweise für die Übertitelung oder Simultandolmetschen, bei dem die Dolmetscher*in bereit über eine fertigübersetzte Version verfügt, entschieden?

Fragen bezüglich der Bearbeitung des Theaterstücks in Bezug auf Verdolmetschung

- Für das deutschsprachige Publikum haben Sie ein Teil über Trickfilme, mit der Episode über den Geburtstag, die in der russischen Version nicht gibt, ausgetauscht. Aus welchen Grund haben Sie sich für diesen Austausch entschieden und wie oft ändern Sie Teile Ihrer Theaterstücke nur weil sie in dem Ausland vorgeführt werden?
- Das Konsekutivdolmetschen beeinflusst die Länge des Theaterstücks, es verdoppelt praktisch die Länge. Wie lösen Sie dieses Problem? Verkürzen Sie den Text der Aufführung, überlegen Sie welche Momente Sie auslassen können?

Frage zur Vorbereitung

- Sie führen nicht zum ersten Mal ein Theaterstück mit der Verdolmetschung durch Stefan Schmidtke auf. Wie bereiten Sie sich für die Aufführung vor und wie Proben Sie mit dem Dolmetscher?

Fragen zum Dolmetschprozess

- Wenn Sie das Gefühl von der Aufführung in Bezug auf die Verdolmetschung vergleichen. Verändert sich das Gefühl des Dialoges mit dem Publikum mit und ohne Verdolmetschung und was genau verändert sich?
- Haben sie während der Aufführung bewusst Pausen für die Verdolmetschung angelegt? Haben Sie sich überlegt in welchem Moment es besser wäre eine Pause anzulegen oder passierte das eher intuitiv?

Frage zum Konsekutivdolmetschen im Theater

- Welche Kriterien sind für das Konsekutivdolmetschen auf der Bühne nach Ihrer Erfahrung wichtig? Haben Sie etwas Wichtiges für sich während, oder nach der Aufführung mit Verdolmetschung registriert und in der nächsten Aufführung berücksichtigt?



Irina Jäger, BA
Fragenkatalog an Herrn Stefan Schmidtke
für die Masterarbeit zum Thema „Dolmetschen im Theater“

Fragen bezüglich Konsektivdolmetschen im Theater

- Wieso haben Sie sich dafür entschieden die Aufführungen vom Herrn Grischkowitz konsekutiv zu dolmetschen? Wurden das Simultandolmetschen oder die Untertitelung der Aufführungen berücksichtigt?
- Sie haben mehrere Theaterstücke vom Herrn Grischkowitz übersetzt und sie auf der Bühne konsekutiv gedolmetscht. Haben Sie schon davor Erfahrung mit Konsektivdolmetschen auf der Bühne gesammelt, oder war dieser Modus neu für Sie im Theater? Gab es noch Theateraufführungen (außer vom Herrn Grischkowitz), die von Ihnen konsekutiv auf der Bühne gedolmetscht wurden?
- Welche Vorteile und welche Nachteile hat aus Ihre Perspektive das Konsektivdolmetschen im Theater?

Fragen zur Vorbereitung

- Haben Sie den Text der Aufführungen vorab bekommen? Wenn ja wann – vor ein paar Tagen, Wochen, Monaten?
- Wie haben Sie sich für das Dolmetschen vorbereitet? (beschreiben Sie bitte kurz den Prozess)
- Gab es Wünsche oder Anforderungen vom Regisseur bezüglich Ihre Dolmetschung vor der Aufführung?

Fragen zum Dolmetschprozess

- Vorauf haben Sie während dem Dolmetschens besonders geachtet: auf Sinn der Übertragung, Intonation, Wortebene oder etwas anderes?
- War es schwierig für Sie während des Dolmetschens auf der Bühne präsent zu sein?
- Welche Herausforderungen haben Sie während des Dolmetschens (für Sie persönlich) festgestellt (z.B. Akustik, Publikum, etc.)?
- Die Aufführungen vom Herrn Grischkowitz dauern normalerweise ohne Dolmetschen circa 1 Stunde 50 min, was ein ziemlich langer Zeitraum für das Konsektivdolmetschen von nur einer Person darstellt. Wie schwierig war es für Sie während der ganze Aufführung konzentriert zu bleiben?
- Ist Ihnen nach ihrer Verdolmetschung etwas aufgefallen was Sie im Dolmetschen auf der Bühne ändern würden? (etwas was den Prozess und/oder die Vorbereitung betrifft)

Fragen zum Dolmetschen im Theater

- Welche Qualitäten sind aus Ihre Perspektive für eine Dolmetscherin / einen Dolmetscher im Theater wichtig?
- Bei welchen Theaterstücken ist aus Ihrer Sicht der Bedarf für das Dolmetschen vorhanden: klassischen oder zeitgenössischen?

Anhang II

Videotranskription Konsekutivdolmetschen im Theater

Meta Information

	Vorname	Ewgeni
EG	Nachname	Grischkowez
	Sprache	Russisch
	Vorname	Stefan
SS	Nachname	Schmidtke
	Sprache	Deutsch

[1]

0 [00:00.0] 1 [00:06.4]

SS [v]	Sie erleben jetzt ein kurzen Ausschnitt aus dem Stück „Wie ich ein Hund gegessen habe“ von und mit Ewgeni
--------	---

[2]

..

2 [00:13.8]

3 [00:16.0]

4 [00:18.4]

EG [v]	Sейчас мы сыграем маленький фрагмент,	который
--------	---------------------------------------	---------

SS [v]	Grischkowez.	Wir spielen für Sie ein kurzes Stück aus dem
--------	--------------	--

[3]

..

5 [00:23.0]

EG [v]	обычно, вот в российском варианте спектакля,
--------	--

SS [v]	das es üblicherweise in der russischen Version der Vorstellung
--------	--

[4]

..

6 [00:26.2]

7 [00:27.5]

8 [00:29.4]

9 [00:32.8]

EG [v]	никогда не играется.	И также этого фрагмента нет в тексте пьесы.
--------	----------------------	---

SS [v]	nicht gibt	und noch nie gegeben hat.	Und
--------	------------	---------------------------	-----

[5]

..

10 [00:38.5]

EG [v]	Этот фрагмент был
--------	-------------------

SS [v]	genauso gibt es auch dieses Stück, was Sie jetzt sehen werden, im Text des Gesamten nicht.
--------	--

[6]

..

11 [00:44.3]

EG [v] специально придуман, чтобы заменить эпизод с мультфильмами.

SS [v]

Diese Episode haben wir uns in besonderen

[7]

..

12 [00:53.2]

EG [v]

И еще всегда

SS [v] ausgedacht, um ein Teil aus dem Stück heraus zu lösen, der in Russland über Trickfilme handelt.

[8]

..

13 [00:55.7]

EG [v] возникает много вопросов

SS [v]

Und es gibt immer eine ganze Menge Fragen dazu, die auftauchen während der

[9]

..

14 [01:00.2]

15 [01:03.1]

EG [v] как мы играем этот спектакль за границей.

SS [v] Vorstellung,

also wie spielen wir überhaupt diese Vorstellung im

[10]

..

16 [01:07.3]

17 [01:08.5]

18 [01:10.5]

EG [v] И вот сейчас вы увидите как это примерно происходит.

SS [v] Ausland.

Und jetzt können Sie so ein Eindruck gewinnen wie wir das machen.

[11]

19 [01:14.0]	20 [01:15.7]	21 [01:16.5]	22 [01:18.0]	23 [01:21.4]
EG [v] Итак, значит, маленький фрагмент из спектакля,	который не входит в русский вариант			
SS [v]	Also ein kurzes	aus diesem		das es

[12]

..	24 [01:23.9]	25 [01:25.5]	26 [01:30.4]
EG [v] спектакля.	Фрагмент про День Рождения.		A
SS [v] in Russland nicht wirklich gibt.		Es ist eine Geschichte über den Geburtstag.	

[13]

..	27 [01:32.4]	28 [01:35.0]
EG [v] вообще же в детстве было очень много времени.		Не то чтоб его было
SS [v]	Also in der Kindheit gab es sehr viel Zeit	

[14]

..	29 [01:36.4]	30 [01:40.4]
EG [v] не жалко...		И... и даже нельзя сказать,
SS [v]	also nicht, dass man so zu sagen traurig sein müsste sie zu vergeuden, aber	

[15]

..	31 [01:42.6]	32 [01:46.2]	33 [01:47.8]
EG [v] что было его много,		то есть его было ни много, ни мало	
SS [v]	und man kann auch nicht sagen, dass es sie viel gab.		Also es

[16]

..	34 [01:48.8]	35 [01:50.4]	36 [01:52.0]	37 [01:54.0]
EG [v]	времени,	а это было просто ВРЕМЯ!		Оно...
SS [v]	gab nicht wenig und nicht viel Zeit,		es existierte einfach nur ZEIT,	ungemessen.

[17]

	38 [01:54.9]	39 [01:56.3]	40 [01:57.9]	41 [01:59.3]	42 [02:00.9]
EG [v]	оно было бесконечным это время,	и поэтому нет смысла было			говорить
SS [v]		Sie war unendlich		und deshalb hat es keinen Sinn	

[18]

..	43 [02:02.6]	44 [02:04.8]	45 [02:05.9]	46 [02:07.1]
EG [v]	много его было или мало!	Его было...	его было ВРЕМЯ, вот	столько
SS [v]		zu sagen es gab wenig oder viel Zeit zur Verfügung.		Es gab

[19]

..	47 [02:09.6]	48 [02:11.5]	49 [02:13.4]
EG [v]	вот!	И поэтому можно было, например, целый год...	вот
SS [v]	einfach nur Zeit, sie existierte.		Und deshalb konnte man

[20]

..	50 [02:14.8]	51 [02:17.7]
EG [v]	просто целый год ждать День Рождения!	И целый год думать,
SS [v]	ein ganzes Jahr lang einfach nur auf den Geburtstag warten!	

[21]

52 [02:18.8]

53 [02:20.6]

54 [02:22.1]

EG [v]

а че подарят родители?

SS [v] Und ein ganzes Jahr daran denken

was werden mir wohl die Eltern schenken zum

[22]

..

55 [02:24.0]

56 [02:25.3]

EG [v]

Вот в этом году че они подарят?

SS [v] Geburtstag?

Was werden sie mir dieses Jahr wohl zum Geburtstag schenken?

[23]

57 [02:27.7]

58 [02:30.3]

59 [02:32.2]

EG [v] И вот весь год фантазировать

и думать кого пригласить, кого

SS [v]

Man konnte das ganze Jahr über fantasieren

[24]

60 [02:33.6]

61 [02:37.1]

62 [02:38.0]

63 [02:40.2]

EG [v] не приглашать,

думать-думать,

и при этом, и при

SS [v] und daran denken wen man einlädt und wen man nicht einlädt,

und nachdenken

[25]

..

64 [02:43.1]

65 [02:45.5]

EG [v] этом ведь хорошо знать:

вот все что продается в детских

SS [v]

und darüber hinaus konnte man sehr genau wissen,

[26]

66 [02:47.2]	67 [02:50.9]	68 [02:52.3]
EG [v] магазинах,	и там вот ничего такого,	
SS [v] alles man kannte alles was es in den Geschäften zu kaufen gab,	und da gab es nichts von	

[27]

..	69 [02:54.2]	70 [02:56.0]	71 [02:59.2]
EG [v]	о чем можно всерьез мечтать, нету.		И ты
SS [v] dem was irgendwie...	nichts woran man wirklich... wovon man träumen könnte.		

[28]

..	72 [03:00.7]
EG [v]	целый год думаешь, фантазируешь че они,
SS [v]	Und du hast ein ganzes Jahr lang geträumt und gedacht was könnte es denn geben zum

[29]

..	73 [03:04.7]	74 [03:05.5]	75 [03:07.5]	76 [03:09.3]
EG [v]	ну че они могут подарить?		И так иногда спросишь:	
SS [v] Geburtstag,	was könnten sie mir wohl schenken?		Und dann	

[30]

77 [03:10.4]	78 [03:12.6]
EG [v]	«А, мама, а сколько осталось до Дня Рождения?»
SS [v]	fragst du die Mamma: „Wie viele Tage sind noch bis zum

[31]

..	79 [03:15.7]	80 [03:16.8]	81 [03:18.2]
EG [v]	Мама скажет: «Четыре месяца.»		А ты говоришь: «Нормально,
SS [v]	Geburtstag?“	Sie sagt: „Noch vier Monate hin.“	

[32]

..	82 [03:19.4]	83 [03:21.5]	84 [03:22.3]	85 [03:24.1]
EG [v]	хорошо, подождем.»	И ждешь, и ждешь,		и вот на следующий день твой День
SS [v]	„Ok, wunderbar.“		Und du wartest und wartest	

[33]

..	86 [03:25.9]	87 [03:29.4]
EG [v]	Рождения.	И все, ты уже считаешь
SS [v]	und dann ist es schon so weit, dass am nächsten Tag dein Geburtstag sein soll.	

[34]

..	88 [03:30.7]	89 [03:34.5]	90 [03:35.7]
EG [v]	каждую секунду.	А родители еще задержались,	
SS [v]	Und du bist... du denkst schon an jede Sekunde und zählst sie ab.		Und die

[35]

..	91 [03:37.7]	92 [03:39.2]	93 [03:40.2]	94 [03:41.2]
EG [v]		и понятно	ищут тебе подарок!	
SS [v]	Eltern sind heute ein bisschen später,	und das ist eigentlich völlig klar,		also die sind auf

[36]

..	95 [03:43.2]	96 [03:44.1]	97 [03:45.4]
EG [v]	А потом они пришли		и что-то
SS [v]	der Suche nach einem Geschenk für dich.	Und dann sind sie nach Hause gekommen	

[37]

..	98 [03:46.4]	99 [03:48.5]	100 [03:50.8]
EG [v]	тебе сказали так,	ну в общем как-то тебя обманули и отвлекли,	
SS [v]	und sagten dir dann...		also irgendwie haben sie

[38]

..			101 [03:55.2]
EG [v]			и в этот момент
SS [v]	dich irgendwie ein bisschen über das Ohr gehauen und dich abgelenkt, dass du nicht aufpasst,		

[39]

	102 [03:55.8]	103 [03:57.6]	104 [03:59.2]	105 [04:00.0]
EG [v]	что-то спрятали,		и ты понимаешь, что...	что подарок
SS [v]	und in dem Moment wo du abgelenkt warst haben sie irgendwas versteckt.			Du hast

[40]

..	106 [04:00.8]	107 [04:03.3]	108 [04:05.0]
EG [v]	дома!	И все... Ты не можешь ни есть,	
SS [v]	verstanden in dem Moment – aha... das Geschenk ist also schon im Hause.		Und du

[41]

..	109 [04:06.5]	110 [04:07.2]	111 [04:08.3]	112 [04:09.3]
EG [v]	ни пить,		ни сидеть	
SS [v]	kannst nicht mehr essen	und nicht mehr trinken,		und du kannst dich nicht hinsetzen und nicht...

[42]

	113 [04:11.4]	114 [04:12.5]	115 [04:13.5]	116 [04:14.6]
EG [v]	и спать ты тоже не можешь.		Хотя понимаешь, что	
SS [v]		und schaffen kannst du auch nicht.		Obwohl du sehr gut

[43]

..	117 [04:16.6]	118 [04:17.5]	119 [04:18.2]	120 [04:18.8]	121 [04:20.2]
EG [v]	вот ты лег		и думаешь: «Завтра мой День Рождения,		
SS [v]	verstehst,	du hast dich	hingelegt		und du denkst: „Morgen ist dann der

[44]

..	122 [04:22.9]	123 [04:24.1]	124 [04:26.1]
EG [v]	как же до этого дожить-то?»		И думаешь: «Надо побыстрее
SS [v]	Geburtstag	und wie kann man bis dahin überleben?«	

[45]

..	125 [04:27.5]	126 [04:29.1]	127 [04:30.0]
EG [v]	уснуть,	потому что как только уснешь	
SS [v]	„Man muss ganz schnell einschlafen,		weil sobald du eingeschlafen bist,

[46]

..	128 [04:33.0]	129 [04:34.0]	130 [04:36.0]
EG [v]	сразу наступит завтра.»		И именно вот из-за этой мысли, из-за
SS [v]	dann ist als nächstes gleich	der neue Tag da.“	

[47]

..	131 [04:37.5]	132 [04:40.2]	133 [04:40.9]	134 [04:42.5]
EG [v]	этой мысли	и не можешь уснуть.		Но в
SS [v]	Und da eben wegen dieses Gedankens		kannst du überhaupt nicht einschlafen.	

[48]

..	135 [04:43.8]	136 [04:46.1]
EG [v]	конце концов как-то уснул	и проснулся совсем
SS [v]	Und zum Schluss bist du dann doch irgendwie eingeschlafen	

[49]

..	137 [04:47.2]	138 [04:48.9]	139 [04:50.1]
EG [v]	рано,	и понял, что родители еще спят,	
SS [v]	und bist ganz früh zeitig munter geworden,		und du hast begriffen, dass die

[50]

..	140 [04:52.6]	141 [04:52.7]	142 [04:53.9]
EG [v]	и	тихонечко-тихонечко прокрался	в
SS [v]	Eltern noch schlafen in dieser Zeit,		und dann bist du ganz leise und still

[51]

..	144 [04:56.5]	145 [04:58.1]	146 [04:59.2]	147 [05:00.6]
EG [v]	гостиную,	и видишь там такой,	ну, сверток с подарком,	
SS [v]	in den Wohnraum gegangen		und siehst da steht	irgendwie das Geschenk

[52]

..	148 [05:03.7]	149 [05:04.7]	150 [05:06.0]	151 [05:07.2]
EG [v]	красивый такой,		и ты подкрадываешься к нему	
SS [v]	eingepackt, so ein...	wunderschön sieht es aus,		und du fühlst es

[53]

..	152 [05:09.9]	153 [05:11.1]	154 [05:13.0]	155 [05:14.2]
EG [v]	и начинаешь его ощупывать,		ну чтоб понять, что там внутри.	
SS [v]	an was es ist	und tastest und fühlst,		um zu

[54]

..	156 [05:15.7]	157 [05:16.7]	158 [05:18.4]
EG [v]	И так щупаешь-щупаешь		и вдруг понимаешь...
SS [v]	verstehen was da drinnen ist.	Und dann fühlst du und tastest,	

[55]

	159 [05:19.2]	160 [05:21.2]	161 [05:22.1]	162 [05:23.0]	163 [05:23.9]	164 [05:25.3]
EG [v]		ты понимаешь,		что там внутри...		КНИГА!
SS [v]	und dann begreifst du plötzlich...		du begreifst,		dass dort da drinnen...	

[56]

165 [05:25.9]	166 [05:30.3]	167 [05:31.1]	168 [05:34.0]
EG [v]	И так думаешь: «Они что с ума сошли что ли?»		То есть
SS [v]	ein Buch ist!	Und dann denkst du: „Was sind die Eltern wahnsinnig geworden?“	

[57]

..	169 [05:35.0]	170 [05:37.3]	171 [05:38.1]
EG [v]	как это можно живому человеку	дарить книгу?!	
SS [v]	Wie kann man denn einem normalen Menschen ein...	ein Buch schenken?	

[58]

172 [05:39.2]	173 [05:39.7]	174 [05:41.5]	175 [05:42.2]	176 [05:43.6]
EG [v]	На День Рождения?!»	Ты говоришь: «Нет-нет-нет...»		ну у них наверное есть еще
SS [v]	Zum Geburtstag?!“		„Nein, nein, das...“	

[59]

..	177 [05:46.2]	178 [05:49.1]	179 [05:50.3]
EG [v]	другой подарок.	Эта книга, эта книга – это такой,	
SS [v]	vielleicht haben sie noch ein anderes Geschenk, irgendwie...		das Buch

[60]

..	180 [05:52.0]	181 [05:53.0]	182 [05:54.7]	183 [05:55.7]
EG [v]	ну, полезный такой,		воспитательный подарок,	
SS [v]	ist irgendwie so ein ein...	nützlich, aber... aber		so ein

[61]

..	184 [05:58.2]	185 [05:58.9]	186 [06:01.0]
EG [v]	а настоящий хороший подарок		где-то
SS [v]	Erziehungsgeschenk, so ein Vorgeschenk. Und das echte, das richtige Geschenk, das ist das gute, das		

[62]

..	187 [06:03.0]	188 [06:04.1]	189 [06:05.4]
EG [v]	наврное спрятан.» И ты ложишься в свою постель		и дожидаясь пока
SS [v]	ist irgendwo versteckt.“ Und dann legst du dich in dein Bett		

[63]

..	190 [06:06.5]	191 [06:09.2]	192 [06:10.1]
EG [v]	там проснутся родители.		И вот родители приходят
SS [v]	und du wartest solange bis deine Eltern munter geworden sind. Und dann kommen		

[64]

..	193 [06:11.3]	194 [06:12.8]	195 [06:14.3]	196 [06:15.4]	197 [06:16.8]
EG [v]	и будят тебя:		«Просыпайся, соня!	С Днем	
SS [v]	deine Eltern zu dir ins Zimmer und machen dich munter:		„Komm Sohn, wach auf!		

[65]

..	198 [06:17.8]	199 [06:18.7]	200 [06:19.5]	201 [06:22.3]
EG [v]	Рождения!		Happy Birthday to You!» Ну и так далее...	И дают тебе вот этот вот
SS [v]	Zum Geburtstag alles Gute!		Zum Geburtstag alles Gute!“	

[66]

..	202 [06:23.6]	203 [06:25.2]	204 [06:26.5]
EG [v]	подарок,	а ты делаешь вид, что ты не знаешь что там такое,	
SS [v]	Und dann schenken sie dir dieses Geschenk		und du tuest

[67]

..	205 [06:29.3]	206 [06:30.1]	207 [06:30.9]
EG [v]		открываешь и...	и говоришь: «О-ой!
SS [v]	so, als würdest du wissen... nicht wissen was da drinnen ist,		und machst auf

[68]

208 [06:31.9]	209 [06:33.8]	210 [06:34.6]	211 [06:35.5]	212 [06:36.6]	213 [06:37.9]
EG [v]	Спасибо!		Какая хорошая,		полезная
SS [v]	und machst auf und tuest so als und:	„Vielen Dank!		Was für ein schönes,	

[69]

..	214 [06:38.7]	215 [06:40.4]	216 [06:40.9]	217 [06:41.9]	218 [06:44.2]
EG [v]	книга!	Ой-ой...		Я такой... такую давно хотел.»	
SS [v]	was für ein nützliches Buch!		Oi...		ich wollte seit langen schon

[70]

..	219 [06:46.5]	220 [06:48.0]
EG [v]	И так открываешь... закрываешь ее	откладываешь в сторону,
SS [v]	so ein Buch haben.“	Und dann machst es zu und kuckst zur Seite und denkst

[71]

221 [06:51.4] 222 [06:52.3] 223 [06:53.5] 224 [06:54.6]

EG [v]	а сам ждешь,	что сейчас они подарят	настоящий подарок.
SS [v]	und wartest darauf,	dass jetzt...	jetzt gibt es wirklich das echte Geschenk.

[72]

225 [06:57.0] 226 [06:57.9] 227 [07:00.1] 228 [07:01.2]

EG [v]	И в этот момент мама	вдруг говорит:	«А вот тебе сынок...»
SS [v]	Und in dem Moment	sagt die Mutter plötzlich:	„Hier mein Junge...“

[73]

229 [07:02.6] 230 [07:03.6] 231 [07:05.7] 232 [07:06.5]

EG [v]	И ты в этот момент просто...	«Вот тебе сынок еще...
SS [v]	Und in dem Moment bist du vollkommen	aufgeregt... „ Jetzt mein

[74]

.. 233 [07:08.7] 234 [07:09.7] 235 [07:12.2] 236 [07:13.0]

EG [v]	еще и новый свитер.»	И в эту секунду
SS [v]	Junge gibt es für dich noch...	noch einen neuen Pullover.“ Und in dieser

[75]

.. 237 [07:14.7] 238 [07:16.4]

EG [v]	ты начинаешь ждать следующий День Рождения
SS [v]	Sekunde fängst du an auf den nächsten Geburtstag zu warten,

[76]

239 [07:19.1]

240 [07:20.1] 241 [07:21.3]

242 [07:23.9] 243 [07:24.8]

EG [v] и понимаешь, что вот этот год ты прожил зря.

Просто зря.

SS [v] du verstehst es, dieses vollkommen sinnlos vergangen war.

[77]

..

244 [07:26.2]

245 [07:27.1]

246 [07:29.1]

247 [07:30.1]

EG [v] Но ты не обиделся.

Это главное, что ты не обиделся,

SS [v] Vollkommen sinnlos.

Aber du bist nicht beleidigt dadurch.

Das ist das

[78]

..

248 [07:33.0]

249 [07:34.6]

EG [v] потому что ты пока еще не умеешь обижаться.

SS [v] wichtigste daran, dass du nicht beleidigt bist,

weil du kannst noch

[79]

..

250 [07:37.5]

251 [07:39.1]

EG [v] Ты просто еще раз убедился, что,

SS [v] gar nicht beleidigt sein, das kannst du nicht.

Du hast dich einfach nur noch mal

[80]

..

252 [07:41.1]

253 [07:42.2]

254 [07:43.5]

255 [07:44.3]

256 [07:45.2]

EG [v] ну что взрослые,

ну вот эти вот,

они вообще ничего

SS [v] davon überzeugen können,

dass die Erwachsenen,

diese da,

[81]

..	257 [07:46.3]	258 [07:49.0]	259 [07:49.8]	260 [07:51.5]
EG [v]	не понимают просто.	Но ты не обиделся,		потому что ты
SS [v]	dass sie überhaupt nichts begreifen.		Aber du bist nicht sauer,	

[82]

..	261 [07:52.9]	262 [07:55.1]
EG [v]	еще не умеешь обижаться,	ПОТОМУ ЧТО В ТОТ МОМЕНТ КОГДА ТЫ
SS [v]	weil du kannst noch gar nicht beleidigt sein,	

[83]

..	263 [07:56.5]	264 [08:01.1]
EG [v]	научишься обижаться...	В ТОТ МОМЕНТ
SS [v]	weil in dem Moment, in dem du lernst beleidigt zu sein, wenn du weißt was das ist...	

[84]

..	265 [08:01.9]	266 [08:03.5]	267 [08:07.4]	268 [08:08.7]
EG [v]	когда ты научишься обижаться!..		не в следующий момент,	
SS [v]	Genau in diesem Moment wenn du das erste Mal merkst wie es beleidigt ist...			Nicht

[85]

..	269 [08:09.8]	270 [08:10.7]	271 [08:12.6]	272 [08:13.9]
EG [v]	а именно в эту секунду,		ты сам научишься обижать.	
SS [v]	im nächsten Moment,	genau in dieser Sekunde,		lernst du auch wie

[86]

.. 273 [08:17.1] 274 [08:18.5] 275 [08:19.2]

EG [v] Вот так это и происходит.

SS [v] man andere beleidigt. Und so läuft es.

Abstrakt

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema Dolmetschen im Theater und untersucht, welche Problematiken bzw. Herausforderungen bei dieser Sprachübertragungsart im Theater entstehen können. Zuerst werden die theoretischen Grundlagen bezüglich der wissenschaftlichen Bereiche Theater sowie Translation und Translation im Theater zusammengefasst und ihre Umsetzung in der heutigen Zeit präsentiert. Auf Basis der theoretischen Grundlagen wird das Video eines Inszenierungsausschnittes im Hinblick auf das Konsektivdolmetschen im Theater genauer analysiert, um herauszufinden wie der Dolmetschprozess auf der Bühne im Detail abläuft. Des Weiteren wird ein zweisprachiges Transkript der Verdolmetschung verfasst und die wichtigsten Beispiele in die Untersuchungsanalyse miteinbezogen. Im Anschluss werden die Analyseergebnisse präsentiert und eine Bilanz über die Untersuchung gezogen. Zum Schluss wird eine konkludierende Folgerung über die gesamte Arbeit verfasst.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Irina Jäger
Geburtsdatum	15. April 1985
Geburtsort	Bender / Moldau
Staatsbürgerschaft	Moldau
E-Mail	jaeger.irina@hotmail.com

Ausbildung

2015 – 2017	Masterstudium Dolmetschen (Schwerpunkt: Konferenzdolmetschen) Universität Wien
2008 – 2015	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation Universität Wien
2002 – 2008	Diplomstudium Betriebswirtschaft International Institute of Management Chişinău / Moldau
1991 – 2002	Gymnasium Bender / Moldau

Sprachen

Muttersprache	Russisch
B-Sprache	Deutsch
C-Sprache	Italienisch