Hochschule für Musik und Theater
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig
Fachrichtung Dramaturgie

BACHELORARBEIT

„The Sight of Sound“

Gebärdensprachdolmetschen auf der lautsprachlichen Theaterbühne am Beispiel einer gedolmetschten Aufführung von „My Fair Lady“ am Hans Otto Theater Potsdam

Eingereicht von:
Mandy Hildebrandt

B.A. Dramaturgie
6. Fachsemester

1. Gutachterin: Prof. Dr. phil. habil. Petra Stuber
2. Gutachterin: Dr. phil. Ann-Christine Mecke

Vorgelegt am: 19.05.2015

What is theatrical interpreting? It is a new art form.
It is not merely translating words, it is creating a work of art.

(Julie Gebron, *Sign the Speech*)

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit nutzen, mich bei all denjenigen zu bedanken, die mich bei der Anfertigung dieser Bachelorarbeit unterstützt haben:

Mein besonderer Dank gilt Manuela Gerlach vom Hans Otto Theater Potsdam, die mir den Mitschnitt der gedolmetschten Aufführung von „My Fair Lady“ zur Verfügung gestellt hat, ohne den diese Arbeit eine ganz andere geworden wäre.
Ich möchte auch Gudrun Hillert meinen Dank aussprechen, die seit 1996 mit ihrem Ko-Dolmetscher Christian Pflugfelder am Hans Otto Theater Aufführungen in Gebärdensprache übertragt und mir zwei Stunden ihrer Zeit geschenkt hat, um meine vielen Fragen geduldig zu beantworten.
Ein besonderer Dank gilt Anja Kuhnert, die mich ihre wunderschöne Sprache gelehrt und damit, ohne es zu wissen, fürs ganze Leben geprägt hat.
Meinem Bruder Maik gehört meine Dankbarkeit nicht nur für dieses, sondern für jedes einzelne der vielen an Gründlichkeit kaum zu überbietenden Lektorate, die mich durch drei Jahre Studium begleitet haben.
Last but not least, danke ich meinen Eltern Kathrin und Günter Hildebrandt, deren Liebe und Unterstützung ich alles zu verdanken habe und deren Tochter zu sein mich jeden Tag mit Stolz erfüllt.

1 Inhaltsverzeichnis

1 Inhaltsverzeichnis……....3

2 Abkürzungsverzeichnis……...5

3 Einleitung……6

3.1 Umgang mit Interview und Mitschnitt……7

4 Definitionen und Begriffsklärung……...8

4.1 Aufführung bzw. Aufführungstext……..9

4.2 Gehörlosigkeit, Gehörlosengemeinschaft und –kultur……9

4.3 Dolmetschen…….....12

5 Einführung in Gebärdensprache……14

5.1 Allgemeines……...14

5.2 Grammatik……15

5.2.1 Manuelle Komponente……..15

5.2.2 Nonmanuelle Komponente……16

5.3 Transkription……17

5.4 Lautsprachbegleitende Gebärden und Fingeralphabet……..18

5.5 Namensgebärden……...18

6 Aspekte des Dolmetschens einer lautsprachlichen Theateraufführung in Gebärdensprache am Beispiel von „My Fair Lady“…….19

6.1 Stückauswahl…….20

6.2 Anzahl der Dolmetscher und Rollenverteilung…….21

6.3 Auswahl und Einführung von Namensgebärden der Figuren……...24

6.4 Positionierung der Dolmetscher……27

6.4.1 Strategien der Positionierung…….27

6.4.1.1 Position Interpreting……..27

6.4.1.2 Zone Interpreting……...28

6.4.1.3 Shadow Interpreting……..29

6.4.2 Positionierung der Dolmetscher bei „My Fair Lady“……30

6.5 Rollendarstellung und Rollenwechsel…….……..33
6.6. Übertragung der akustischen Ebene des Aufführungstextes…..……37
6.6.1 Linguistische Informationen…….…….38
6.6.2 Paralinguistische Informationen……43
6.6.3 Musik…….44
6.6.4 Geräusche……..49
6.7 Äußere Erscheinung der Dolmetscher……...50
6.7.1 Bekleidung und Kostümierung……..51
6.7.2 Maske und Frisur……...52
6.8 Beleuchtung der Dolmetscher……...53
6.9 Inkorporation der Dolmetscher in die Aufführung……...56
7 Fazit……...59
8 Anhang……..63
8.1 Szenenprotokoll…….63
8.2 Interview mit Gudrun Hillert (5. März 2015, Berlin)……67
9 Literatur- und Quellenverzeichnis……...…..……97

2 Abkürzungsverzeichnis

ASL	American Sign Language
BKM	Beauftragte für Kultur und Medien
BSL	British Sign Language
CODA	Children Of Deaf Adults (hörende Kinder gehörloser Eltern)
DGS	Deutsche Gebärdensprache
LBG	Lautsprachbegleitende Gebärden
TamiDo	Theateraufführungen mit DolmetscherInnen für Gebärdensprache

3 Einleitung

Nach Angaben der World Federation of the Deaf leben weltweit ca. 70 Millionen Gehörlose[1]. In Deutschland leben ca. 80.000 Gehörlose und ca. 140.000 auf Gebärdensprachdolmetscher angewiesene Schwerhörige[2]. Einer der vielfältigen Einsatzbereiche von Gebärdensprachdolmetschern[3] ist der Bereich Kunst und Kultur, der jedoch von Land zu Land unterschiedlich stark etabliert ist. Während in Großbritannien, den USA und Australien gedolmetschte Aufführungen von Theaterstücken und Opern selbstverständlich und regelmäßig angeboten werden[4], handelt es sich in Deutschland dabei meistens noch um Einzelerscheinungen[5].

Diese Arbeit widmet sich der Verdolmetschung lautsprachlicher Theateraufführungen in die Gebärdensprache. Die Untersuchung verschiedener dolmetschrelevanter und theaterpraktischer Aspekte dieses Themas erfolgt sowohl auf Grundlage entsprechender Fachliteratur als auch anhand eines praktischen Beispiels.

Das Hans Otto Theater Potsdam zeigt seit 1996 regelmäßig gedolmetschte Aufführungen und nutzt dabei die Methode des Shadow Interpreting. Für diese „TamiDos“ („Theateraufführungen mit DolmetscherInnen für Gebärdensprache“[6]) wurde das Theater für den BKM-Preis Kulturelle Bildung 2012 nominiert, da „durch die Kombination von Theaterspiel und Gebärdensprache eine eigene Kunstform entsteht“[7]. Am 15. Januar 2011 feierte am Hans Otto Theater das Musical „My Fair Lady“ in der deutschen Fassung von Robert Gilbert unter der Regie von Nico Rabenald Premiere. Am 14. Dezember 2011 übertrugen die Dolmetscher Gudrun Hillert und Christian Pflugfelder eine Vorstellung des Musicals in Gebärdensprache. Der Mitschnitt dieser Aufführung wurde mir für diese Arbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt und bildet die Grundlage derselben.

---

[1] http://wfdeaf.org/faq (eingesehen am 02.04.2015)

[2] http://www.gehoerlosen-bund.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Itemid=101&lang=de (eingesehen am 02.04.2015)

[3] Sofern nicht ausdrücklich anders angegeben, ist in dieser Arbeit in der männlichen Form stets die weibliche mit inbegriffen.

[4] Beispielsweise am Royal Opera House London (http://www.roh.org.uk/visit/access, eingesehen am 02.04.2015) oder an der Opera Australia im Rahmen des Programms „Auslan Shadow Interpreting“ (https://opera.org.au/ontour/schools_tours/auslan, eingesehen am 02.04.2015). Organisationen wie „Theatresign“ (http://www.theatresign.com/index.html, eingesehen am 08.04.2015) widmen sich der regelmäßigen Verdolmetschung szenischer Künste.

[5] Lediglich vom Hans Otto Theater Potsdam und dem Ernst Deutsch Theater Hamburg werden regelmäßig gedolmetschte Aufführungen angeboten.

[6] http://www.hansottotheater.de/karten-und-service/barrierefreiheit/ (eingesehen am 02.04.2015)

[7] http://www.bkj.de/all/artikel/id/607.html (eingesehen am 01.03.2015)

Die Analyse des Mitschnitts erfolgt mit einem Fokus auf den Dolmetschvorgang, daher findet keine vollständige Aufführungsanalyse statt. Da mir ausschließlich der Mitschnitt der Vorstellung zur Verfügung steht, in der die Dolmetscher anwesend sind, ist es mir lediglich möglich, begründete Vermutungen über die Unterschiede zu anderen Aufführungen anzustellen. Die ausgewählten Aspekte entsprechen größtenteils theoretischen Überlegungen, die mir während der Recherche wiederholt begegnet sind, aber auch spezifischen Eigenschaften des gewählten Mitschnitts. Beispielsweise ist es bei der Analyse eines gedolmetschten Musicals naheliegend, die Thematik des Musikdolmetschens einzubeziehen.

Aufgrund nationaler Unterschiede in Anerkennung und praktischer Anwendung künstlerischen Gebärdensprachdolmetschens, habe ich sowohl deutsch- als auch englischsprachige Quellen in die Recherche einbezogen. Daher übernehme ich für diese Arbeit englische Fachbegriffe, sofern es keine deutschen Entsprechungen gibt.

Die Beschreibung des Dolmetschvorgangs wird erschwert durch die Tatsache, dass für Gebärdensprache bisher keine Schriftform existiert. Aus diesem Grund werde ich gebärdensprachliche Vorgänge so genau wie möglich mit meinen eigenen Worten beschreiben. Bei mir bekannten Gebärden verwende ich die sogenannte Glossenschreibweise. Dabei bezeichnet ein in Majuskeln geschriebes Wort (z.B. THEATER) nicht das lautsprachliche Wort, sondern die entsprechende Gebärde.

Es ist nicht meine Absicht, in dieser Arbeit zu untersuchen, ob Theaterdolmetschen die beste Möglichkeit zur Gewährleistung gleichberechtigter kultureller Teilhabe Gehörloser ist. Ebensowenig möchte ich andere gebärdensprachintegrierende Künste herabsetzen, die wie alle Kunstformen der Beachtung würdig sind. Ich bin mir auch darüber im Klaren, dass ich notgedrungen aus der Perspektive eines hörenden Menschen mit begrenzter Gebärdensprachkompetenz schreibe. Mein Ziel besteht lediglich darin, in dieser Arbeit einige Aspekte des gebärdensprachlichen Theaterdolmetschens zu untersuchen und hoffentlich dazu beizutragen, diese bisher unterschätzte Kunstform etwas mehr ins Rampenlicht zu rücken.

3.1 Umgang mit Interview und Mitschnitt

Im Anhang dieser Arbeit befindet sich die Transkription eines Interviews, das ich am 5. März 2015 mit der Gebärdensprachdolmetscherin Gudrun Hillert in Berlin

geführt habe. Zitate aus diesem Interview werden in der Fußnote mit „Interview 2015“ bezeichnet, wobei sich die angegebene Seitenzahl auf diese Arbeit bezieht.
Der Mitschnitt der gedolmetschten Aufführung von „My Fair Lady“ besteht aus zwei DVDs. Auf der ersten befinden sich vier Tracks (bis zur Pause, Länge ca. 88 Min.), auf der zweiten drei Tracks (ca. 60 Min.). Für den Verweis auf eine ganz bestimmte Stelle im Mitschnitt werden daher stets DVD, der Track auf dieser DVD und die Zeit in diesem Track angegeben[8]. Ein von mir subjektiv angefertigtes Szenenprotokoll der Aufführung befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Da mir der schriftliche Stücktext vom Hans Otto Theater nicht zur Verfügung gestellt werden konnte, habe ich die Szeneneinteilung nach Kriterien wie Ortswechsel, Auf- und Abtritte von Figuren sowie Einsätze von Musik vorgenommen.
Die Aufführung (inkl. Einführung und Applaus) wurde von einer einzelnen Kamera aufgezeichnet, die oberhalb des Zuschauerraums gegenüber der Bühne angebracht wurde. Abgesehen von der Pause existieren weder Schnitte noch Überblendungen, doch es werden oft Zoombewegungen sowie horizontale und vertikale Schwenks ausgeführt. Zu Beginn und Ende der Aufführung wird über den Zuschauerraum geschwenkt, ansonsten verlässt die Kameraperspektive nicht die Bühne. Obwohl die Schauspieler Mikrofone tragen, ist die Tonspur teilweise sehr leise, daher wurde für den Mitschnitt vermutlich ausschließlich das Mikrofon der Kamera verwendet.
Der Mitschnitt wurde mit Sicherheit extra für diese Aufführung angefertigt, denn der Fokus liegt meist auf den Dolmetschern. Die Kamera folgt ihren Bewegungen und zoomt häufig nahe genug heran, um die Gebärden klar erkennen zu können, auch wenn dadurch andere Teile der Bühnenszenerie nicht mehr sichtbar sind. Die Kameraperspektive schränkt selbstverständlich meine Analyse des Mitschnitts ein. Über alles außerhalb dieser Perspektive kann ich lediglich Vermutungen anstellen.

4 Definitionen und Begriffsklärung

In diesem Abschnitt sollen drei Begriffe bzw. Themenkomplexe erläutert werden, die für das Verständnis dieser Arbeit notwendig sind.

[8] Einen so genauen Verweis halte ich für nötig, da einige Aspekte des Gebärdensprachdolmetschens nur minimal sichtbar sind und bei der bloßen Angabe der Szene vermutlich nicht erkannt werden würden.

4.1 Aufführung bzw. Aufführungstext

Obwohl jede Art der Aufführung gebärdensprachlich übertragen werden kann, konzentriert sich diese Arbeit auf die Verdolmetschung szenischer Aufführungen, denen eine textliche Vorlage zugrundeliegt. Daher wird folgende Definition von Christopher Balme aus „Einführung in die Theaterwissenschaft“ übernommen:

> Der Theatertext ist die […] textliche Vorlage. Er wird durch die Inszenierungsarbeit des künstlerischen Stabes in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches „Kunstwerk“ entworfen, das man den Inszenierungstext nennen kann. Die allabendliche Realisierung der Inszenierung produziert den Aufführungstext mit seinem Ereignischarakter. Er ist die einzige Textebene, die der Rezipient streng genommen *unmittelbar* wahrnehmen kann.[9]

Aus zwei Gründen ist die Definition von „Aufführung“ als einmaliges Ereignis hier nötig: Zum einen ist der Mitschnitt einer ganz bestimmten Aufführung von „My Fair Lady“ Grundlage dieser Arbeit. Zum anderen liegt auch der Verdolmetschung in Gebärdensprache der Aufführungstext einer Inszenierung zugrunde. Die textliche Vorlage beschränkt sich meist auf die verbalen Äußerungen der Schauspieler. Sie enthält keine oder unzureichende Informationen über deren Äußerlichkeit, ihre Mimik oder ihre räumlichen Verhältnisse zueinander[10]. All diese Faktoren beeinflussen jedoch eine Verdolmetschung in Gebärdensprache, daher kann eine solche nur von der Aufführung einer Inszenierung ausgehen.

4.2 Gehörlosigkeit, Gehörlosengemeinschaft und –kultur

Der Mitschnitt von „My Fair Lady“ zeigt einige Zuschauer, die beim Applaus nicht klatschen, sondern ihre erhobenen Hände mehrmals schnell drehen. Diese Zuschauer klatschen auf Gehörlosenart, aber es ist kein sicherer Hinweis darauf, dass sie gehörlos sind. Die Verdolmetschung lautsprachlicher Theateraufführungen richtet sich zwar in erster Linie an gehörlose Zuschauer, doch Gehörlosigkeit ist keinesfalls ein klar abgegrenzter oder einfach zu definierender Begriff.
Von medizinischer Seite lässt sich Gehörlosigkeit zum Beispiel in Hinsicht auf den Ort der Schädigung, die Ursachen, den Zeitpunkt des Eintretens (vor, während oder

[9] aus: Balme 2014, S. 89
[10] vgl. Thomas 2010, S. 530

nach dem Spracherwerb) oder den Grad des Hörverlusts untersuchen[11]. Die pädagogische Unterscheidung zwischen Schwerhörigkeit, Resthörigkeit und Gehörlosigkeit erfolgt nach Gesichtspunkten der Sprachentwicklung[12].

Seit über einem Jahrhundert herrscht zwischen Medizinern, Pädagogen und Vertretern der Gehörlosenkultur Uneinigkeit über die geeignete Erziehung gehörloser Kinder. Dabei spielen auch medizinische Entwicklungen wie das Cochlea Implantat eine Rolle. Der bedeutendste Einschnitt des bis heute dauernden „Gebärdenstreits“[13] war jedoch der Mailänder Kongress 1880. Danach wurde der europäische Gehörlosenunterricht fast überall auf die orale Methode umgestellt und Gebärdensprache im Unterricht verboten[14]. Dieser Beschluss prägt die Haltung der hörenden Gesellschaft gegenüber Gebärdensprache und Gehörlosenkultur bis heute. Darüber hinaus führte die Vernachlässigung der Wissensvermittlung zugunsten der oralen Erziehung zu einem Unterschied im Bildungsniveau Hörender und Gehörloser[15]. Der Zugang zu höherer Bildung ist für Gehörlose im Vergleich zu Hörenden sehr erschwert. Die Gallaudet University in Washington, D.C. ist als einzige Hochschule weltweit komplett an gehörlose und schwerhörige Studenten angepasst[16].

Die Bandbreite der Hörschädigungen und Möglichkeiten der „Behandlung“ und Spracherziehung ist derart groß und heterogen, dass sich keine einfache Unterscheidung zwischen „hörend“ und „gehörlos“ treffen lässt. Darüber hinaus ist es notwendig, sich der Thematik Gehörlosigkeit aus ethnischer Sicht zu nähern.

Gehörlose leben als „Nicht-Hörende in einer hörenden Welt“[17] und haben sich demzufolge überall auf der Welt in Gemeinschaften organisiert, innerhalb derer die Gehörlosenkultur entwickelt und gepflegt wird. Dies umfasst u.a. eigene visuelle Sprachen und Interaktionsformen, eigene Kunstformen, eigene Benennungs- und Wertesysteme sowie eine Konstruktion der gehörlosen Identität[18]. Aufgrund dieser kulturellen Vielfalt sind Stigmatisierungen der Gehörlosengemeinschaft als bloße

[11] vgl. Stelzhammer-Reichhardt/Salmon 2008, S. 30 f.
[12] vgl. ebd., S. 33
[13] vgl. Ahrbeck 1997, S. 27
[14] vgl. Uhlig 2012, S. 138
[15] vgl. ebd., S. 134
[16] vgl. Sutton-Spence 2005, S. 4
[17] vgl. Matthes 1996, Teil I, S. 358
[18] vgl. Uhlig 2012, S. 360

„Notgemeinschaft“[19] meiner Ansicht nach zu oberflächlich gefasst und als abwertend einzustufen. In „Ethnographie der Gehörlosen“ schreibt Anne C. Uhlig:

> Die Gehörlosengemeinschaft ist eine ethnische Gruppe. […] Ihre Angehörigen kommunizieren in Gebärdensprache. Gebärdensprache ist für Gehörlose eine auf natürlichem Weg erlernbare Sprache und wird von ihnen als Muttersprache verstanden. Gehörlosengemeinschaften haben eine Kultur, die ihre Basis in der Visualität hat. Dementsprechend wird der Alltag eingerichtet. Gehörlosigkeit ist in dieser Gemeinschaft kein Defizit, sondern ein kulturelles Merkmal und Voraussetzung für die Mitgliedschaft.[20]

Um der ethnischen Gruppe der Gehörlosen anzugehören, müssen neben dem Hörstatus auch sprachliche und kulturelle Bedingungen erfüllt werden. Eine visuell ausgerichtete Kultur und die Verwendung der Gebärdensprache sind fundamentale Elemente der Gehörlosengemeinschaft und werden von den Mitgliedern erwartet[21]. Obwohl sie selbst Gehörlosigkeit nicht als Behinderung ansehen, sind Gehörlose für den sogenannten „Nachteilsausgleich“ darauf angewiesen, die staatlichen Systeme zur Förderung behinderter Menschen zu nutzen. Daher unterwerfen sie sich nach außen hin dem Bild, mit dem sie die hörende Gesellschaft stigmatisiert[22]. Da die Gehörlosengemeinschaft geographisch nicht getrennt von der hörenden Gesellschaft existiert, sind die beiden Kulturen keineswegs homogen. Zur Lebensrealität aller Gehörlosen gehört die Auseinandersetzung mit Hörenden und den damit einhergehenden Kommunikationsschwierigkeiten. Außerdem ist der Lebensstil gehörloser Menschen oft identisch mit dem der sie umgebenden hörenden Majorität[23]. Sie leben im wahrsten Sinne des Wortes „in zwei Welten“[24]. Gebärdensprachrezipienten in gedolmetschten Theateraufführungen können auch hörend sein, nehmen allerdings, im Gegensatz zu gehörlosen Zuschauern, die akustische Ebene der Aufführung wahr. Daher lege ich für diese Arbeit folgenden Begriff fest: Wenn ich von „Gehörlosen“ spreche, meine ich Menschen, die sich als kulturell gehörlos empfinden und aufgrund ihrer Hörbeeinträchtigung die Lautsprache nicht zur Kommunikation nutzen können. Stattdessen sind sie auf die Gebärdensprache angewiesen und identifizieren sich auch kulturell mit dieser.

[19] vgl. Müller/Zaracko 2010, S. 247
[20] aus: Uhlig 2012, S. 354
[21] vgl. ebd., S. 12
[22] vgl. ebd., S. 48 f.
[23] vgl. Hillert 1998, S. 14
[24] vgl. Ahrbeck 1997, S. 55

In der Gehörlosenkultur muss zwischen den Begriffen Gehörlosentheater („deaf theatre“), Gebärdensprachtheater („sign-language theatre“) und gedolmetschtes Theater („interpreted theatre“) unterschieden werden[25]. Aus wirtschaftlichen Gründen wenden sich allerdings alle Formen an gehörlose und hörende Zuschauer.
Im Gehörlosentheater soll durch die Bearbeitung des Textmaterials eine realistische Darstellung der Gehörlosenwelt erreicht werden. Die Verwendung der Gebärdensprache und der Hörstatus der Figuren sind logische Bestandteile der Handlung[26].
Im Gegensatz dazu setzt Gebärdensprachtheater literarische Texte der Hörenden in Gebärdensprache um, ohne eine Verbindung zur Gehörlosenkultur herzustellen. Ein Beispiel hierfür ist das 1949 gegründete Deutsche Gehörlosentheater in München[27].
Diese Arbeit widmet sich der dritten Kategorie, der Verdolmetschung lautsprachlicher Theateraufführungen. In solchen Aufführungen wird Gebärdensprache in der Regel nur von den Dolmetschern verwendet; die Spielhandlung findet unabhängig von der Verdolmetschung statt. In Deutschland wird dies regelmäßig vom Hans Otto Theater Potsdam und dem Ernst Deutsch Theater Hamburg angeboten.

4.3 Dolmetschen

Das Gebärdensprachdolmetschen ist eine junge Profession, die in den USA Mitte der sechziger Jahre entstand, in Europa noch später[28]. Davor war diese Tätigkeit eine unter dem Aspekt des Helfens ehrenamtlich ausgeübte. Dabei handelte es sich oft um sogenannte CODA, die mit der Gebärdensprache als Muttersprache aufgewachsen sind. Gebärdensprachdolmetschen gilt heutzutage nicht als Sonderfall des Dolmetschens, doch es unterscheidet sich wesentlich vom lautsprachlichen Dolmetschen. Die folgende Definition des Übersetzungswissenschaftlers Otto Kade wird daher nur übernommen, falls die Mündlichkeit der Sprachen für einen Dolmetschvorgang ein verzichtbares Kriterium darstellt:

> Unter *Dolmetschen* verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen wegen Zeitmangels kaum kontrollierbaren und nur begrenzt korrigierbaren Text der Zielsprache.[29]

[25] vgl. Ballard 1982, S. 47
[26] vgl. ebd., S. 48
[27] vgl. Schumacher 2004, S. 29 ff.
[28] vgl. Grbić 1998, S. 321
[29] aus: Kade 1968, S. 35

Bei den gebräuchlichsten Dolmetschtechniken handelt es sich um „Konsekutiv-“ und „Simultandolmetschen“. Konsekutivdolmetschen findet statt, wenn die Verdolmetschung segmentweise in kurzen Abständen erfolgt, Sprecher und Dolmetscher sich also abwechseln[30]. Beim Simultandolmetschen wird die Verdolmetschung dagegen nicht nach, sondern während der Aufnahme der Ausgangssprache produziert[31]. Allerdings handelt es sich nicht um Simultanität im strengen Sinne des Wortes, sondern um eine minimal zeitlich versetzte Verdolmetschung. Üblicherweise arbeiten Simultandolmetscher in schalldichten Kabinen und hören die Sprecher über Kopfhörer, während ihre simultane Verdolmetschung von den darauf angewiesenen Zuhörern ihrerseits über Kopfhörer wahrgenommen wird[32].

Beim Theaterdolmetschen wird in der Regel die simultane Methode angewandt, da die Verdolmetschung parallel zu einem unmittelbaren Bühnengeschehen erfolgt und auf etwaige Spontaneität reagieren muss[33]. Laut Irina Bondas soll der Fokus dabei auf dem Original liegen, da der Theaterdolmetscher die Aufgabe hat, „das dem Zuschauer hinter der „Wand der Sprache und Kultur“ Verborgene sichtbar zu machen, ohne selbst dabei in Erscheinung zu treten“[34].

Gebärdensprachdolmetscher sind auf keine technischen Hilfsmittel angewiesen, kommen aber nicht darum herum, körperlich in Erscheinung zu treten. Ihre visuelle Präsenz ist eine notwendige Konsequenuz der Visualität von Gebärdesprachen. Im Gegensatz zu Lautsprachen, die vokal erzeugt und akustisch wahrgenommen werden, sind Gebärdensprachen motorisch-visuelle Sprachen. Diese unterschiedlichen Modalitäten und Rezeptionskanäle ihrer Arbeitssprachen ermöglichen es Gebärdensprachdolmetschern, durchgängig simultan zu arbeiten, und erübrigen eine räumliche Trennung zu den Sprechern. Konsekutivdolmetschen ist möglich, aber nicht das Nutzen von Notizen, da manuelle Bewegungsfreiheit unverzichtbar ist.

Im gedolmetschten Theater beschränkt sich der Dolmetschvorgang auf die Richtung von der Lautsprache in die Gebärdensprache[35]. Die Gebärdensprachdolmetscherin Anne Thomas definiert diesen Vorgang wie folgt:

[30] vgl. Bondas 2013, S. 55
[31] vgl. Pöchhacker 1998, S. 301
[32] vgl. Ingwers 1999, S. 22
[33] vgl. Geese 2014, S. 111
[34] vgl. Bondas 2013, S. 144
[35] Im Gehörlosentheater wird auch von der Gebärden- in die Lautsprache gedolmetscht, doch diese Arbeit beschränkt sich auf die Übertragung lautsprachlicher Theateraufführungen in Gebärdensprache.

> Theaterdolmetschen ist eine szenische und sprachliche Aktivität, bei der bedeutungstragende akustische Zeichen einer Theateraufführung […] simultan in eine gebärdete Form übertragen werden, unabhängig davon, ob im Publikum Menschen mit Höreinschränkungen anwesend sind oder nicht.[36]

Es ist bemerkenswert, dass Anne Thomas hörgeschädigte Zuschauer für kein notwendiges Kriterium einer gedolmetschten Aufführung hält. Ebensowenig ist die Rede von der Anwesenheit gebärdensprachkompetenter Zuschauer, unabhängig von ihrem Hörstatus. Dies erklärt sich dadurch, dass Anne Thomas einen gebärdensprachlichen Dolmetschvorgang im Theater sowohl als sprachliche wie szenische Aktivität versteht. Demzufolge nehmen alle Zuschauer die visuelle Darbietung von Gebärdensprache als szenische Erscheinung wahr, ob sie die Sprache nun beherrschen oder nicht. Dieser Definition würde ich mich dahingehend anschließen, dass eine gebärdensprachliche Verdolmetschung die Aufführungsrezeption aller Zuschauer beeinflusst. Allerdings genügt die visuelle Wahrnehmung von Gebärdensprache nicht für das Verständnis ihrer lexikalischen Bedeutungen.

5 Einführung in Gebärdensprache

Zum besseren Verständnis der im Hauptteil folgenden Analyse der Verdolmetschung von „My Fair Lady“ halte ich hier eine Einführung in Gebärdensprache für notwendig[37]. Dabei ist zu beachten, dass mehrsprachige Quellen verwendet wurden. Die Ausführungen beschränken sich dementsprechend nicht nur auf die Deutsche Gebärdensprache, sondern sind so allgemeingültig wie möglich gehalten.

5.1 Allgemeines

Von der Linguistik wurden Gebärdensprachen lange Zeit ignoriert bzw. als gegenüber den Lautsprachen minderwertig eingestuft. Die Deutsche Gebärdensprache ist erst seit dem 1. Mai 2002 durch § 6 des Behindertengleichstellungsgesetzes (BGG)

[36] aus: Thomas 2010, S. 529

[37] Eine ausführliche und äußerst lesenswerte Erläuterung findet sich in: Papaspyrou, Chrissostomos u.a.: „Grammatik der Deutschen Gebärdensprache aus der Sicht gehörloser Fachleute“, Signum Verlag, Seedorf 2008

„als eigenständige Sprache anerkannt“[38]. Im „Handbuch der Semiotik“ wird Gebärdensprache folgendermaßen beschrieben:

> Eine Gebärdensprache ist ein Zeichensystem, das mit den visuellen Mitteln der Gestik und Mimik die gleichen kommunikativen Funktionen erfüllen kann wie eine gesprochene Sprache. […] Gebärdensprachen sind historisch gewachsene natürliche Sprachen, die sich wie die Nationalsprachen von Land zu Land und auch regional unterscheiden, ohne dabei strukturell in nennenswertem Maße von den in ihrem Umfeld gesprochenen Sprachen beeinflusst zu sein.[39]

Die geographische Autonomität der Gebärdensprachen von den sie umgebenden Lautsprachen zeigt sich beispielsweise daran, dass BSL in England und ASL in den USA ganz verschiedene Systeme mit unterschiedlichen historischen Wurzeln sind[40]. Obwohl keine universelle Gebärdensprache existiert, bietet die „visuelle Struktur“[41] aller Gebärdensprachen eine ausreichende Grundlage zur Ableitung einer allgemeinen grammtikalischen Beschreibung.

5.2 Grammatik

Horst Ebbinghaus und Jens Heßmann beschreiben Gebärdensprache als „die gezielte und konsequente Indienstnahme all[er] […] körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Zwecke einer allein auf Sichtbares angewiesenen Kommunikation“[42]. Diese Indienstnahme umfasst eine manuelle und eine nonmanuelle Komponente.

5.2.1 Manuelle Komponente

Bei den Bewegungen der Hände und Arme müssen vier Parameter beachtet werden:

- Handform („äußere Gestalt der Hand“[43])
- Handstellung („Stellung der Handfläche und der ausgestreckten Finger“[44])
- Ausführungsstelle („Stelle am Körper oder im Gebärdenraum, wo eine Gebärde ausgeführt wird“[45])

[38] http://www.behindertenbeauftragte.de/DE/Themen/RechtlicheGrundlagen/Behindertengleichstellungsgesetz/Behindertengleichstellungsgesetz_node html (eingesehen am 01.04.2015)
[39] aus: Nöth 2000, S. 379
[40] vgl. ebd., S. 380
[41] vgl. Ebbinghaus/Heßmann 1989, S. 50
[42] vgl. ebd., S. 80
[43] vgl. Papaspyrou u.a. 2008, S. 9
[44] vgl. Boyes Braem 1995, S. 22
[45] vgl. Papaspyrou u.a. 2008, S. 11

- Bewegung („Bewegung innerhalb eines Gebärdenzeichens“[46])

Die ersten drei Parameter sind für die manuelle Komponente unentbehrlich, der Parameter Bewegung tritt allerdings nicht in allen Gebärdenzeichen auf.

Gebärden können ein- oder zweihändig sein, was die gleichzeitige Ausführung mehrerer Gebärden ermöglicht[47]. Es wird unterschieden zwischen einer dominanten und einer passiven Hand (bei Rechtshändern ist meist die rechte Hand dominant, bei Linkshändern die linke). Einhändige Gebärden werden üblicherweise mit der dominanten Hand ausgeführt[48]. Bei zweihändigen Gebärden gelten die Regel der Symmetrie (gleiche Handform bei gleichzeitiger Bewegung der Hände) und die Regel der Dominanz (bei unterschiedlichen Handformen steht die passive Hand still, während die dominante die Bewegung ausführt)[49].

5.2.2 Nonmanuelle Komponente

Die nonmanuelle Komponente gebärdensprachlicher Äußerungen ist von zentraler Bedeutung für die Grammatik der Sprache und umfasst Mimik, Blickrichtung, Kopf- und Oberkörperhaltung sowie Mundbewegungen[50]. Diese Parameter dienen u.a. der Kennzeichnung verschiedener Satztypen, der Betonung und Steigerung, dem Rollenwechsel, der Einstellung des Gebärdenden und als Feedbacksignal[51].

Mundbilder treten je nach Gebärdensprache unterschiedlich häufig auf, besitzen aber zwei Erscheinungsformen, die Rachel Sutton-Spence in „Analysing Sign Language Poetry“ als „Mouth gestures“ und „Mouthings“ bezeichnet. „Mouth gestures“ haben keine Verbindung zur gesprochenen Sprache (z.B. gespitzte Lippen), während bei „Mouthings“ die stimmlose Artikulation lautsprachlicher (meist nicht flektierter) Wörter erfolgt[52]. Aufgrund der unterschiedlichen Grammatiken ist es allerdings unmöglich, einen gebärdensprachlichen Satz vollständig lautsprachlich zu begleiten.

[46] vgl. Papaspyrou u.a. 2008, S. 11
[47] vgl. Ebbinghaus/Heßmann 1989, S. 81
[48] vgl. Sutton-Spence 2005, S. 10
[49] vgl. Boyes Braem 1995, S. 27
[50] vgl. ebd., S. 18
[51] vgl. Papaspyrou u.a. 2008, S. 13
[52] vgl. Sutton-Spence 2005, S. 11

Sämtliche Komponenten der Gebärdensprache können gleichzeitig und unabhängig voneinander produziert und wahrgenommen werden[53]. Verbale und nonverbale Informationen werden über dieselben Kanäle übertragen[54]. Der dreidimensionale Raum, in dem alle gebärdensprachlichen Äußerungen stattfinden, heißt Gebärdenraum und wird von Horst Ebbinghaus und Jens Heßmann wie folgt beschrieben:

> Es ist jener körpernahe Bereich zwischen Kopf und Bauch, den Arme und Hände eines Menschen bequem erreichen können und der in das Blickfeld eines Gegenübers fällt, ohne das jener seinen Blick vom Gesicht des Sprechers abwenden müsste.[55]

Innerhalb dieses dreidimensionalen Gebärdenraums kommt zur Kommunikation ein szenisches Prinzip zur Anwendung. Beispielsweise können mehrere Redegegenstände voneinander unterschieden werden, indem sie in diesem Raum verortet werden. Im weiteren Gesprächsverlauf dient dieser etablierte Ort zur Bezugnahme auf den dort verorteten Redegegenstand[56]. Die räumlichen Beziehungen zwischen Dingen oder Personen und die Richtung von Vorgängen werden durch entsprechende Handformen und Ausführungsrichtungen von Gebärden dargestellt[57]. Ein weiteres gebärdensprachliches Prinzip ist der Rollenwechsel. Durch Änderung von Körperorientierungen und körperliche Nachahmung einer Person wird über das Verhalten Dritter berichtet[58]. Solche durchaus pantomimischen Elemente sind aber immer in andere gebärdensprachliche Äußerungszusammenhänge eingebettet[59].
Die Produktion von Gebärden nimmt mehr Zeit in Anspruch als die lautsprachlicher Wörter. Durch die simultane Produktion gebärdensprachlicher Komponenten und die Ausnutzung des dreidimensionalen Raums ist es jedoch möglich, in Laut- und Gebärdensprache mit gleicher Geschwindigkeit zu kommunizieren[60].

5.3 Transkription

Gebärdensprachen verfügen bisher über kein eigenes Schriftsystem. Stattdessen nutzen Gehörlose die auf der Lautsprache basierende Schriftsprache der sie

[53] vgl. Boyes Braem 1995, S. 50
[54] vgl. Schidlowski 2004, S. 39
[55] aus: Ebbinghaus/Heßmann 1989, S. 82
[56] vgl. Boyes Braem 1995, S. 61
[57] vgl. Ebbinghaus/Heßmann 1989, S. 83 f.
[58] vgl. ebd., S. 90
[59] Ein Vergleich zwischen Gebärdensprache und Pantomime findet sich bei: Boyes Braem, Penny: „Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung“, Signum Verlag, Hamburg 1995, S. 33 f.
[60] vgl. Nöth 2000, S. 380

umgebenden hörenden Gesellschaft[61] und sind daher grundsätzlich bilingual. Von den verschiedenen Strategien der Transkription wurde noch keine als allgemein verwendbar angesehen[62], weil sämtliche manuelle und nonmanuelle Komponenten der Gebärdensprache abgebildet werden müssten. Daher und aus Gründen der Verständlichkeit beschränke ich mich in dieser Arbeit auf meine eigenen Beschreibungen einzelner Gebärden sowie auf die Glossenschreibweise.

5.4 Lautsprachbegleitende Gebärden und Fingeralphabet

Neben den natürlichen Gebärdensprachen existieren verschiedene visuelle, künstlich entstandene Manualsysteme. Zwei davon sollen hier kurz beschrieben werden:
Lautsprachbegleitende Gebärden (LBG) verbinden der Gebärdensprache entlehnte oder künstliche Gebärdenzeichen mit der Grammatik der Lautsprache zur Visualisierung derselben. Dabei werden lautsprachliche Sätze Wort für Wort übertragen[63].
Mithilfe des Fingeralphabets werden Wörter oder Sätze gemäß der grammatikalischen Regeln der Lautsprache in der Luft buchstabiert, wobei jeder Buchstabe einer bestimmten Handform entspricht[64]. Fingeralphabete können ein- oder zweihändig sein und werden für Begriffe verwendet, für die keine Gebärden existieren, zum Beispiel Fachausdrücke, Eigennamen von Personen oder Organisationen[65].
Künstliche Manualsysteme wie LBG und Fingeralphabete wurden von Hörenden für pädagogische Zwecke entwickelt. Bei ihnen handelt es sich eher um gebärdete Lautsprachen, daher dürfen sie nicht mit Gebärdensprachen verwechselt werden.

5.5 Namensgebärden

Neben ihrem amtlichen Namen besitzt jede gebärdensprachkompetente und/oder kulturell gehörlose Person eine Namensgebärde, mit der sie in der Gehörlosengemeinschaft benannt wird[66]. Namensgebärden sind in der Gehörlosengemeinschaft bedeutsamer als amtliche Namen, werden aber vom Mundbild derselben begleitet.

[61] vgl. Uhlig 2012, S. 136
[62] vgl. Boyes Braem 1995, S. 29
[63] vgl. ebd., S. 147
[64] vgl. Sutton-Spence 2005, S. 7 und Boyes Braem 1995, S. 146
[65] vgl. Boyes Braem 1995, S. 147
[66] vgl. Uhlig 2012, S. 284

Anne C. Uhlig unterscheidet in „Ethnographie der Gehörlosen“ zwischen deskriptiven, auf dem amtlichen Namen beruhenden und auf der oralen Erziehung beruhenden Namensgebärden, wobei die deskripitven mit Abstand am populärsten sind[67]. Deskriptive Namensgebärden orientieren sich an charakterlichen oder äußerlichen Merkmalen einer Person. Aus diesem Grund erfolgt die Benennung nicht bei der Geburt, sondern erst später im Leben in einem kollektiven Prozess des Interagierens innerhalb der Gehörlosengemeinschaft. Bei einschneidenden Lebensveränderungen besteht die Möglichkeit der Neubenennung[68]. Im Unterschied zur lautsprachlichen Benennungspraxis entstehen Namensgebärden nicht aus einem vorhandenden Nameninventar, sind nicht zweinamig, besitzen keine Geschlechtsmarkierung und werden nicht zur Anrede verwendet[69].

Da Namensgebärden gebärdensprachlich sind und die lexikalischen Bedeutungen vorhandener Gebärden verändern, die daraufhin bestimmte Personen benennen, sind sie nicht in die Schrift- oder Lautsprache übersetzbar. Ebensowenig können lautsprachliche Namen in die Gebärdensprache übersetzt werden[70].

6 Aspekte des Dolmetschens einer lautsprachlichen Theateraufführung in Gebärdensprache am Beispiel von „My Fair Lady“

In dem folgenden Hauptteil dieser Arbeit sollen verschiedene Aspekte gebärdensprachlichen Theaterdolmetschens untersucht werden. Diese Aspekte sind: Stückauswahl, Dolmetscheranzahl, Rollenverteilung, -darstellung und -wechsel, Namensgebärden der Figuren, Übersetzung der akustischen Ebene des Aufführungstextes, Positionierung, äußere Erscheinung und Beleuchtung der Dolmetscher sowie deren Inkorporation in die Aufführung. Die Untersuchung erfolgt jeweils auf theoretischer Grundlage und anhand des gewählten Beispiels „My Fair Lady“. Eine detaillierte Analyse der gesamten Verdolmetschung würde jedoch den Umfang dieser Arbeit weit überschreiten, daher werden jeweils aussagekräftige Beispiele der einzelnen

[67] vgl. Uhlig 2012, S. 299
[68] vgl. ebd., S. 316
[69] vgl. ebd., S. 288 und S. 304
[70] vgl. ebd., S. 289

Aspekte angeführt. Für die Analyse der Verdolmetschung stand mir neben dem Mitschnitt nur das Interview mit Gudrun Hillert zur Verfügung[71].

6.1 Stückauswahl

Obwohl es möglich ist und gelegentlich vorkommt, sind Dolmetscher in der Regel nicht an dem Entstehungsprozess einer Inszenierung beteiligt. Stattdessen dolmetschen sie meist nur eine Aufführung einer bereits existierenden Inszenierung. Solche Vorstellungen werden aus finanziellen und organisatorischen Gründen nur selten angeboten, was das Angebot für theaterinteressierte Gehörlose stark einschränkt. Häuser wie das Hans Otto Theater Potsdam sind daher bemüht, mit den ausgewählten Aufführungen möglichst viele Gehörlose anzusprechen.

Aufgrund der langen Zusammenarbeit erfolgt die Stückauswahl am Hans Otto Theater in Absprache mit den Dolmetschern, wie mir Gudrun Hillert erzählte[72]. Allgemeine Auswahlkriterien sind u.a. der Bekanntheitsgrad von Theaterstücken und beteiligten Künstlern sowie die Ausstattung der Inszenierung. Gehörlose verstehen sich als „Augenmenschen“ und bevorzugen bildstarke Produktionen[73]. Aus diesem Grund sind gedolmetschte Musicals beliebt, obwohl die Verbindung von Musik und Gehörlosigkeit im ersten Augenblick paradox wirken mag. Musicals beinhalten aber üblicherweise ein großes Ensemble, eine üppige Ausstattung, Tanzsequenzen etc. und kommen damit den visuellen Bedürfnissen gehörloser Menschen entgegen. Diese Überlegungen führten am Hans Otto Theater zu der Entscheidung für eine gedolmetschte Aufführung von „My Fair Lady“.

Ein ausschließlich der hörenden Welt zuzuordnender Inhalt ist für gehörlose Theaterzuschauer möglicherweise von wenig Interesse. Die Thematik des Sprachunterrichts in „My Fair Lady“[74] stellt allerdings eine interessante Verbindung zum Lautsprachunterricht gehörloser Kinder her. Die lautsprachlich erzogene Balletttänzerin und Diplom-Psychologin Sarah Neef schreibt in ihrer Biografie:

[71] Weitere Materialien wie der schriftliche Stücktext oder die Auswertung der zu Beginn des Mitschnitts erwähnten Umfrage konnten mir vom Hans Otto Theater leider nicht zur Verfügung gestellt werden.
[72] vgl. Interview 2015, S. 72
[73] vgl. Gerlach/Hillert 2014, S. 189
[74] Ich verzichte an dieser Stelle auf eine Zusammenfassung des Inhalts von „My Fair Lady“, da ich davon ausgehe, dass die grobe Handlung, die zum Verständnis dieser Arbeit ausreicht, bekannt ist.

> Das Musical My Fair Lady erzählt die Geschichte meiner Kindheit. […] wenn ich den Film sehe, überkommt mich ein tiefes Gefühl der Dankbarkeit, dass ich sprechen lernen durfte. […] Was bedurfte es harter Arbeit (bei Eliza beschränkt es sich allerdings auf nur drei Monate, bei mir waren es Jahre), bis wir unseren Platz in der Welt einnehmen konnten. […] Jeder Laut, jeder Vokal und jeder Konsonant musste einzeln bezwungen werden, bis er mir fehlerfrei über die Lippen kam. Kaum einer kann sich vorstellen, wie unschätzbar wertvoll und beglückend diese Momente sind.[75]

Mit der Heimatlosigkeit von Eliza[76], die in der einen Welt aufgewachsen ist, aber die Sprache einer anderen beherrschen lernt, können sich gehörlose Zuschauer vermutlich gut identifizieren. Gehörlose mit schlechten Erinnerungen an ihren Sprachunterricht könnten sich von bestimmten Textpassagen jedoch beleidigt fühlen:

> HIGGINS. Ein Weib, das derartig deprimierende und ekelerregende Laute ausstößt, hat kein Recht irgendwo zu sein – kein Recht zu leben. Bedenke, du bist ein menschliches Wesen mit einer Seele und der göttlichen Gabe artikulierter Rede […]![77]

Von Gudrun Hillert erfuhr ich, dass diese Thematik in der Stückauswahl kein Ausschlag gebendes Kriterium war und sie sich über die Reaktion der gehörlosen Zuschauer unsicher waren. Deren Rückmeldung war allerdings positiv; sie konnten sich in der Darstellung des Sprachunterrichts wiedererkennen und darüber lachen[78].

6.2 Anzahl der Dolmetscher und Rollenverteilung

Die Anzahl der Dolmetscher für eine gedolmetschte Aufführung hat Auswirkungen auf die Positionierung der Dolmetscher, die Rollenverteilung und das Verständnis des gehörlosen Publikums, und sollte in Relation zu den Aufführungsbedingungen stehen. Dazu gehören die Länge und Besetzung der Aufführung sowie die Größe des Theaters[79]. Aus finanziellen Gründen kommen üblicherweise höchstens zwei Dolmetscher zum Einsatz, unabhängig von der Ensemblegröße. Ausgenommen davon sind Ein- oder Zwei-Personen-Stücke, die nur einen Dolmetscher benötigen.
Die übliche Doppelbesetzung von Theaterdolmetschern ist aus mehreren Gründen unverzichtbar: Simultanes Gebärdensprachdolmetschen erfordert höchste Konzentrationsfähigkeit sowie die physische Belastung des oberen Bewegungsapparats.

[75] aus: Neef 2009, S. 153 f.
[76] In dieser Arbeit werden ausschließlich die Figurennamen aus „My Fair Lady“ verwendet und auf die Namen der Darsteller am Hans Otto Theater verzichtet. Diese Entscheidung halte ich für unproblematisch, da die Zuordnung von Darsteller und Rolle während der Aufführung nicht aufgebrochen wird.
[77] aus: Lerner 1963, S. 18
[78] vgl. Interview 2015, S. 74
[79] vgl. Thomas 2010, S. 531

Franz Pöchhacker zufolge sollten sich Simultandolmetscher alle 30 Minuten abwechseln, um die Fehlerrate zu kompensieren[80]. Obwohl Franz Pöchhacker sich damit auf Lautsprachdolmetscher bezieht, ist seine Empfehlung auf Gebärdensprachdolmetscher übertragbar, da diese einer vergleichbaren Belastung ausgesetzt sind. Das beschriebene Abwechseln ist im Theater kaum möglich, aber bei einer Doppelbesetzung haben die Dolmetscher zumindest während der Sprecherwechsel kurze Entspannungspausen. Gleichzeitig wird so für die gesamte Aufführung eine qualitativ hochwertige Verdolmetschung sichergestellt. Eine Doppelbesetzung erleichtert darüber hinaus den gehörlosen Zuschauern die Zuordnung der gedolmetschten Passagen zu den jeweiligen Sprechern[81].

Bei einer Doppelbesetzung ist die Auswahl der Dolmetscher entscheidend, da die Art ihrer Zusammenarbeit die Qualität der Verdolmetschung beeinflusst. Ähnlich wie Schauspieler müssen Theaterdolmetscher auf die Gebärden ihres Partners angemessen reagieren können[82], wofür Vertrauen und gegenseitige Rücksichtnahme unverzichtbar sind. In Dialogsituationen darf der Ko-Dolmetscher zum Beispiel mit seiner eigenen Übertragung erst beginnen, wenn der andere seine beendet hat, auch wenn der nächste Sprecher bereits begonnen hat. Ansonsten fallen sich die Dolmetscher gegenseitig „in die Gebärde“ und zwingen die gehörlosen Zuschauer damit unnötig zur Aufteilung ihrer Aufmerksamkeit[83].

Meines Wissens kamen bei den „TamiDos“ des Hans Otto Theaters nie andere Dolmetscher zum Einsatz als Gudrun Hillert und Christian Pflugfelder, die somit über beinahe zwanzig Jahre Erfahrung als Ko-Dolmetscher am Theater verfügen.

In der Vorbereitungsphase teilen die Dolmetscher die zu dolmetschenden Rollen untereinander auf[84]. Falls ihre Anzahl nicht der Zahl der Rollenfiguren entspricht, übernimmt ein Dolmetscher zwangsläufig mehrere Rollen. Die Verteilung kann zum Beispiel nach dem Prinzip des „sex matching“ (die Dolmetscherin übernimmt die Frauenrollen, der Dolmetscher die Männerrollen) oder dem Prinzip der Dialog-

[80] vgl. Pöchhacker 1998, S. 303
[81] vgl. Hillert 2005, S. 284
[82] vgl. Taylor/Feyne 1998, S. 7
[83] vgl. Hillert 2005, S. 287 und Ganz Horwitz 2014, S. 15
[84] Bei Zone Interpreting können die Rollen nicht im Voraus verteilt werden, da der Standort der Schauspieler auf der Bühne über die Zuordnung entscheidet (siehe 6.4 Positionierung der Dolmetscher).

verteilung erfolgen[85]. Dies bedeutet, dass unabhängig vom Geschlecht der Figur ein Dolmetscher den ersten Dialogpartner übernimmt und der andere den zweiten. Weitere Kriterien der Verteilung sind Gebärdenstil, Positionierung auf der Bühne, physische Ähnlichkeit zwischen Dolmetscher und Schauspieler oder auch unterschiedliche Gruppenzugehörigkeiten der Figuren (in „Romeo und Julia" würde so ein Dolmetscher alle Capulets und der andere alle Montagues dolmetschen)[86].

Im Szenenprotokoll der Aufführung von „My Fair Lady" wurde von mir vermerkt, wann welcher Dolmetscher welche Figur dolmetscht. Diese Analyse lässt erkennen, dass mehrere Strategien der Rollenverteilung miteinander kombiniert werden, wobei „sex matching" das vorherrschende Prinzip ist. Dies zeigt sich besonders bei den Hauptcharakteren: Die Rolle der Eliza wird ausnahmslos von Gudrun Hillert gedolmetscht, die Rolle des Professor Higgins nur von Christian Pflugfelder. Bis auf folgende zwei Ausnahmen übernimmt letzterer auch die Rollen des Oberst Pickering und des Freddy: In Szene 15[87] werden sowohl Oberst Pickering als auch Mrs Higgins von Gudrun Hillert gedolmetscht. Allerdings erkenne ich keinen dolmetschrelevanten oder logistischen Grund, warum die zwei anwesenden Figuren nur von einem Dolmetscher übertragen werden sollten. Meiner Vermutung nach wurde Christian Pflugfelder daran gehindert, die Bühne rechtzeitig zu betreten, oder hat seinen Einsatz verpasst, da er in der vorausgehenden Szene nicht zum Einsatz kam. Die Tatsache, dass Gudrun Hillert zu Beginn der Szene nicht in dem aufgezeichneten Bühnenausschnitt sichtbar ist, spricht ebenfalls dafür, dass hier aufgrund unvorhergesehener Umstände improvisiert wurde. In Szene 25 wird der kurze Auftritt von Freddy von Gudrun Hillert gedolmetscht. Dies erklärt sich vermutlich daraus, dass Christian Pflugfelder bereits drei Figuren zu dolmetschen hat und sich im Verhältnis zu Freddy am gegenüberliegenden Ende der Bühne befindet. Die Verdolmetschung von Freddy durch ihn könnte daher zu Verwirrungen führen. Allerdings setzt Christian Pflugfelder kurz zum Gebärden an, bevor er sieht, dass Gudrun Hillert bereits mit der Verdolmetschung von Freddy begonnen hat. Dies spricht dafür, dass die beiden die Rollenverteilung nicht bis ins letzte Detail durchgeplant haben, sondern auch spontan und situationsabhängig

[85] vgl. Hillert 2005, S. 285
[86] vgl. Gebron 1996, S. 51 f.
[87] Die Nummerierungen der Szenen beziehen sich auf das Szenenprotokoll, das sich im Anhang dieser Arbeit befindet und von mir ohne Vorlage angefertigt wurde. Die Szeneneinteilung ist daher subjektiv.

entscheiden. Dabei spielt sicher auch die Tatsache eine Rolle, dass die Dolmetscher für die Aufführung von „My Fair Lady“ keine gemeinsame Probe hatten. Abgesehen von diesen Ausnahmen wird das Prinzip des „sex matching“ bei den Hauptcharakteren aber nicht aufgebrochen. Demzufolge wird beispielsweise die Szene 28 nur von Christian Pflugfelder gedolmetscht.

Auch bei den Nebencharakteren kommt in erster Linie „sex matching“ zum Einsatz, daher dolmetscht Gudrun Hillert Szene 14 allein. Die Verteilung der Nebencharaktere erfolgt allerdings szenenabhängig auch nach dem Prinzip der Dialogverteilung. Dies dient meiner Ansicht nach meist der Entlastung der Dolmetscher und/oder dem besseren Verständnis der Zuschauer. In Szene 8 wird die Rolle des Alfred Doolittle zum Beispiel ausnahmsweise von Gudrun Hillert gedolmetscht. Christian Pflugfelder dolmetscht in dieser Szene bereits Professor Higgins und Oberst Pickering, daher müsste er bei striktem „sex matching“ drei Rollen gleichzeitig übernehmen.

Die Aufbrechung des „sex matching“ kann auch aus künstlerischen Gründen erfolgen. In Szene 18 wird die Rolle der Mrs Pearce von Christian Pflugfelder zusätzlich zu der von Freddy gedolmetscht. Meiner Ansicht nach wurde diese Lösung hier gewählt, weil der zweimalige kurze Auf- und Abtritt eines weiteren Dolmetschers die Atmosphäre von Freddys Song möglicherweise beeinträchtigt hätte.

Chorische Szenen wie der Bediensteten-Chor in Szene 11 werden in der Regel von beiden Dolmetschern gemeinsam übertragen, allerdings nur, wenn keine solistische Figur beteiligt ist. In diesem Fall übernimmt ein Dolmetscher den Chor und der andere die solistische Figur. Diesem Prinzip folgt Szene 26: Gudrun Hillert dolmetscht darin den Chor und Christian Pflugfelder die Rolle des Alfred Doolittle. Wenn diese Rollenfigur parallel zum Chor singt, dolmetschen beide parallel.

6.3 Auswahl und Einführung von Namensgebärden der Figuren

Die Vorbereitung einer gedolmetschten Theateraufführung beinhaltet die Auswahl von Namensgebärden für bestimmte Rollenfiguren durch die Dolmetscher. Obwohl Namensgebärden üblicherweise gehörlosen bzw. gebärdensprachkompetenten Personen vorbehalten sind, dienen sie im Theater vor allem der Rezeptionserleichterung. Das Buchstabieren jedes Namens würde die Zeitverzögerung der Verdolmetschung vergrößern und wäre für die Zuschauer sehr anstrengend zu verfolgen.

Da Namensgebärden keinem festen Nameninventar entspringen, muss ihre Auswahl den gehörlosen Zuschauern angemessen vermittelt werden, insbesondere wenn diese über geringe Theatererfahrung verfügen. Dadurch können sie die Gebärden überhaupt als Namensgebärden wahrnehmen und mit den entsprechenden Figuren verbinden. Falls sich die Figuren im Verlauf der Aufführung stets selbst vorstellen, können ihre Namensgebärden jeweils bei ihrem ersten Auftreten eingeführt werden. Ansonsten muss dies vor dem Beginn der Aufführung erfolgen, beispielsweise durch eine spezielle Einführung oder einen an das Publikum verteilten Flyer[88].

Im Fall von „My Fair Lady“ werden während der Einführung vor der Aufführung nacheinander vier Namensgebärden vorgestellt. Diese Vorstellung folgt einem festen Prinzip: Die Theaterpädagogin Manuela Gerlach nennt zunächst den lautsprachlichen Namen der Figur, der dann von Gudrun Hillert buchstabiert wird. Anschließend zeigt die Dolmetscherin die gewählte Namensgebärde ein oder zwei Mal. Diese Namensgebärden kommen im Verlauf der Aufführung immer dann zum Einsatz, wenn die lautsprachlichen Namen der Figuren genannt werden. Darin besteht ein Unterschied zur Gehörlosenkultur, in der Namensgebärden in Unterhaltungen nicht zur direkten Anrede, sondern zur Bezeichnung Dritter benutzt werden.

Die Namensgebärde für Oberst Pickering setzt sich aus zwei Gebärden zusammen, wobei die zweite auf dem lautsprachlichen Namen beruht. Der Gebärde MILITÄR folgt eine pickende Bewegung der dominanten Faust auf Schulterhöhe. Professor Higgins’ Namensgebärde bezieht sich auf eine signifikante Eigenschaft der Figur und setzt sich ebenfalls aus zwei Gebärden zusammen, PROFESSOR und ARTIKULATION. Gudrun Hillert zufolge bezeichnen Gehörlose mit der zweiten Gebärde ihren lautsprachlichen Artikulationsunterricht[89]. Die Namensgebärde für Freddy besteht aus einer wallenden Bewegung der geöffneten dominanten Hand seitlich des Kopfes. Diese anhimmelnde Bewegung spiegelt für mich ein Charaktermerkmal der Figur wider. Da Gudrun Hillert sich bei der Vorstellung dieser Namensgebärde bei ihrem Ko-Dolmetscher rückversichert, vermute ich, dass zu einem früheren Zeitpunkt eine andere Gebärde geplant war. Für die Figur der Eliza kommt schließlich eine Namensgebärde zum Einsatz, die sich auf das Äußere der Schauspielerin bezieht, indem ihre gelockten Haare mit dem Zeigefinger der

[88] vgl. Gebron 1996, S. 60 und Interview 2015, S. 80 f.
[89] vgl. Interview 2015, S. 81

dominanten Hand angedeutet werden. Falls Elizas Nachname genannt wird (z.B. DVD1 T2 0:01:52), wird er zusätzlich zu ihrer Namensgebärde buchstabiert.

Trotz der großen Besetzung von „My Fair Lady“ beschränken sich die Namensgebärden auf diese vier. Die Gebärdensprachdolmetscherin Julie Gebron, die sich auf den Theaterbereich spezialisiert hat, weist darauf hin, dass zu viele Namensgebärden überwältigend wirken können und auch keine benötigt werden, falls die Figuren über ihr Aussehen oder ihre Tätigkeit ausreichend definiert werden (z.B. Kellner)[90]. Dies trifft in „My Fair Lady“ beispielsweise auf Mrs Pearce zu, deren Kleidung und Verhalten sie als Angestellte von Professor Higgins ausweisen. Demzufolge besitzt diese Figur keine Namensgebärde. Falls sie nicht anwesend ist und direkt angesprochen werden kann, wird sie über ihren Aufenthaltsort definiert, indem der Dolmetscher auf die Tür deutet, durch die sie zuvor abgetreten ist.

Figuren können auch über ihre Beziehung zu anderen Figuren definiert werden. Dazu zählt in „My Fair Lady“ die Figur von Mrs Higgins, die lediglich als Mutter von Professor Higgins bezeichnet wird. Alfred Doolittle wird über seinen Status als Elizas Vater definiert und/oder sein lautsprachlicher Name buchstabiert. Je nach lautsprachlicher Äußerung beschränkt sich dies auf seinen Nachnamen (z.B. DVD1 T1 0:18:28). Als er Professor Higgins aufsucht, buchstabiert Gudrun Hillert aber seinen vollen Namen und macht darüber hinaus deutlich, dass er Elizas Vater ist (DVD1 T2 0:13:13), obwohl Mrs Pearce lediglich seinen Namen genannt hat.

Eine besondere Schwierigkeit stellen Figuren dar, die nie körperlich anwesend sind. Falls solche Figuren nicht über ihre Funktion oder Beziehungen definiert werden können, müssen sie auf andere Weise umschrieben werden. In „My Fair Lady“ trifft dies u.a. auf die Figur des Ezra Wallingford zu, dessen Brief an Professor Higgins in Szene 6 erwähnt wird. In ihrer Verdolmetschung verzichtet Gudrun Hillert auf seinen Namen und beschreibt ihn schlicht mit AMERIKA PERSON.

Falls die Namen, Beziehungen oder Funktionen von Figuren für die Handlung nicht relevant sind, besteht die Möglichkeit, sie einfach unbenannt und unbeschrieben zu lassen. Dies trifft beispielsweise auf die Begleiter von Alfred Doolittle zu. Und als Eliza in Szene 17 den Bekannten von Mrs Higgins vorgestellt wird, beschränkt sich die Verdolmetschung auf den Hinweis, dass sich die Figuren gegenseitig vorstellen.

[90] vgl. Gebron 1996, S. 60

6.4 Positionierung der Dolmetscher

Die Positionierung der Dolmetscher ist ein nicht zu unterschätzender Faktor für den Erfolg einer gedolmetschten Aufführung. Sie hat Auswirkungen auf die Rezeption der gehörlosen Zuschauer, die Verdolmetschung, das Szenenbild und letztendlich das künstlerische Gesamterlebnis. Die Positionierung selbst ist u.a. abhängig von der Anzahl der Schauspieler und Dolmetscher, dem Bühnenbild, den räumlichen und akustischen Gegebenheiten des Theaters sowie dem angestrebten Ausmaß der Inkorporation der Dolmetscher. Da es aufgrund der Einzigartigkeit jeder Inszenierung keine Patentlösung für die beste Positionierung gibt, muss diese Entscheidung abhängig von der jeweiligen Inszenierung getroffen werden. Eine optimale Platzierung stellt die uneingeschränkte Sichtbarkeit der Dolmetscher sicher und leistet einen künstlerischen Beitrag zum Szenenbild anstatt es zu zerstören. Dafür ist es ratsam, die Dolmetscher in den Entscheidungsprozess einzubeziehen.
Bevor die Positionierung in „My Fair Lady“ analysiert wird, sollen zunächst einige allgemeine Strategien erläutert werden.

6.4.1 Strategien der Positionierung

Grundsätzlich muss zwischen festen und beweglichen Positionen unterschieden werden, wobei sich die Dolmetscher vor, auf oder am Rand der Bühne befinden können. Die folgenden Erläuterungen entsprechen der Einteilung, die Julie Gebron in „Sign the Speech“ vornimmt.

6.4.1.1 Position Interpreting

Position Interpreting findet statt, wenn die Dolmetscher von einer festen Position aus dolmetschen, die meist für die gesamte Dauer der Aufführung bestehen bleibt. Dabei sollte die Platzierung der gehörlosen Zuschauer bedacht und die Dolmetscher räumlich nicht getrennt werden. Julie Gebron unterteilt diese Form in Platform und Sightline Interpreting. Beim Platform Interpreting agieren die Dolmetscher vor der

Bühne oder vom Bühnenrand aus, evtl. von einem erhöhten Standort[91]. Wenn die Dolmetscher strategischer platziert sind, um dem Publikum einen besseren Blick auf die Bühne zu ermöglichen, spricht Julie Gebron von Sightline Interpreting[92]. Position Interpreting ist die gebräuchlichste Form des gebärdensprachlichen Theaterdolmetschens, da es vonseiten des Theaters den geringsten Aufwand bedeutet. Die Dolmetscher verändern das Bühnengeschehen nicht, daher sind keine zusätzlichen Proben nötig und die Dolmetscher bedeuten weder für die Schauspieler noch für das hörende Publikum eine Ablenkung oder Störung des Gesamteindrucks.
Der große Nachteil von Position Interpreting besteht in der räumlichen Trennung von Dolmetscher und Schauspieler. Gehörlose Zuschauer müssen sich aus diesem Grund zwischen der Beobachtung der Bühnenhandlung und der Dolmetscher entscheiden, was Julie Gebron als „ping-pong" Effekt bezeichnet[93]. Dieser Effekt erschwert beispielsweise die korrekte Zuordnung von Verdolmetschung und Sprecher, was sich bei Inszenierungen mit großer Besetzung verheerend für das Verständnis des gehörlosen Publikums auswirken kann.
Position Interpreting stellt auch eine Herausforderung für die Dolmetscher dar, da sie dabei meist mit dem Rücken zur Bühne arbeiten. Deswegen können sie die Figuren nur anhand der Stimmen unterscheiden und müssen das Bühnengeschehen und die Figurenbewegungen vollständig aus dem Gedächtnis abrufen, um unterschiedliche Rollen korrekt darzustellen und Rollenwechsel deutlich anzuzeigen[94].

6.4.1.2 Zone Interpreting

Eine der verschiedenen Strategien, um die Dolmetscher näher an das Bühnengeschehen zu bringen, wird als Zone Interpreting bezeichnet. Dabei wird die Bühne entsprechend der Dolmetscheranzahl in Zonen eingeteilt. Jeder Zone wird ein Dolmetscher zugeteilt, der alle Figuren innerhalb dieses Bereichs dolmetscht[95].
Da die Zuordnung von Dolmetscher und Figur ausschließlich über die Bühnenposition letzterer erfolgt, setzt Zone Interpreting von den Dolmetschern eine gute Teamarbeit und sehr hohe Aufmerksamkeit voraus. Die Bewegungen der Schauspieler

[91] vgl. Gebron 1996, S. 17 und Frishberg 1990, S. 141
[92] vgl. Gebron 1996, S. 20
[93] vgl. ebd., S. 17
[94] vgl. Hillert 1998, S. 104
[95] vgl. Frishberg 1990, S. 141 und Gebron 1996, S. 21

sind nicht in jeder Aufführung identisch, daher kann die Rollenverteilung nicht vollständig geplant werden[96]. Wenn zum Beispiel ein Schauspieler beim Sprechen die Zone eines Dolmetschers verlässt, müsste konsequenterweise ein anderer Dolmetscher die Übertragung beenden. Und wenn sich mehrere Figuren in einer Zone befinden, dürften sie nur von einer einzigen Person gedolmetscht werden. All dies erschwert die korrekte Zuordnung von Verdolmetschung und Sprecher.
Obwohl Zone Interpreting einen geringeren Abstand zwischen Dolmetscher und Schauspieler ermöglicht, ist der ping-pong Effekt nicht vollständig behoben, da mehrere Dolmetscher über die gesamte Bühne verteilt sind. Julie Gebron erwähnt die Variante, dass Dolmetscher sich in ihren Zonen bewegen anstatt an einer festen Position zu verharren[97]. Dabei dürfen die Dolmetscher - ähnlich wie beim Shadow Interpreting - weder die Spielhandlung verdecken noch von ihr verdeckt werden.

6.4.1.3 Shadow Interpreting

Julie Gebron bezeichnet Shadow Interpreting als die anspruchsvollste Strategie der Positionierung, denn sie setzt von Dolmetschern, Schauspielern und Theaterleitung intensive Zusammenarbeit voraus. Erfolgreiches Shadow Interpreting zahlt sich allerdings für alle Beteiligten und Zuschauer aus. Shadow Interpreter bewegen sich auf der Bühne als „Schatten“ der Schauspieler, wodurch der ping-pong Effekt nahezu eliminiert wird. Die so entstandene Nähe von Bühnenhandlung und Verdolmetschung erleichtert dem gehörlosen Publikum die Zuordnung von Figur und gedolmetschter Äußerung und kompensiert damit das fehlende Richtungshören. Bei gleicher Anzahl von Schauspielern und Dolmetschern bekommt jeder Dolmetscher einen Spieler zugeordnet. Falls die Dolmetscher sich in der Unterzahl befinden, wechseln sie zwischen den Rollen und nähern sich dem jeweils Agierenden[98].
Shadow Interpreting muss sich allerdings nicht auf die bloße körperliche Nähe von Dolmetscher und Schauspieler beschränken. So schreibt Julie Gebron:

> […] shadow interpreters are smoothly integrated into the complete production through costuming, placement, movement and signing style. The signers are placed as close as possible to the speaking actors, following the character’s blocking, and

[96] vgl. Gebron 1996, S. 21
[97] vgl. ebd., S. 21
[98] vgl. ebd., S. 22

> sometimes even their actions throughout the performance. This means, if the speaking actor kneels, the signer kneels.[99]

Wenn Shadow Interpreter sich auf diese Weise mit den Schauspielern auf der Bühne bewegen sollen, müssen sie über eine sehr gute Orientierung in der Inszenierung verfügen. Die Spielhandlung und Wirkung der Bühnenszenerie dürfen nicht beeinträchtigt werden, daher müssen die Dolmetscher Schauspieler und Bühnengeschehen pausenlos im Auge behalten, ebenso wie ihre Ko-Dolmetscher. Außerdem müssen sie die ganze Zeit genügend sichtbar für das gehörlose Publikum bleiben und dafür ihre Körperausrichtung an den Sichtachsen des Publikums orientieren[100]. All diese Vorgänge laufen parallel zum eigentlichen Dolmetschvorgang.

6.4.2 Positionierung der Dolmetscher bei „My Fair Lady“

In der Aufführung von „My Fair Lady“ werden die Positionierungsstrategien des Shadow und Position Interpreting teilweise sehr fließend miteinander kombiniert. Dies begründet sich vor allem durch die unterschiedlichen Bühnenbilder der Inszenierung und den sich daraus ergebenden Bühnensituationen. Im Szenenprotokoll der Aufführung wird zwischen zehn Schauplätzen der Spielhandlung unterschieden, die die Bühnenfläche auf sehr verschiedene Weise nutzen.

Einige Bühnenbilder kennzeichnen die Szene durch eine Projektion auf eine Wellblechfläche (Straße in Covent Garden, Straße vor Pub, Straße vor Higgins' Haus und Garten von Mrs Higgins) und lassen die Bühnenfläche größtenteils frei. In solchen Szenen findet in der Regel Shadow Interpreting statt, beispielsweise in den Szenen 4, 5, 24, 25, 26, 31 und 33. In Szene 23 sind während Elizas Song zwar beide Dolmetscher anwesend, doch nur Gudrun Hillert folgt ihrer Figur, da die Szene ohnehin sehr bewegungsreich ist und Christian Pflugfelder Freddy nur am Ende des Songs zu dolmetschen hat. Paradebeispiele für reines Shadow Interpreting stellen die Szene 32, in der zwei Dolmetscher zwei Figuren konsequent folgen, und besonders die Szene 18 dar. In dieser Szene folgt Christian Pflugfelder dem Darsteller von Freddy nicht nur, sondern kniet sich auch hin, wenn dieser kniet.

In einigen Szenen findet trotz großer freier Bühnenfläche eine Kombination von Shadow und Position Interpreting statt. Dies liegt beispielsweise an den

[99] aus: Gebron 1996, S. 22
[100] vgl. Gerlach/Hillert 2014, S. 194 f.

Tanzsequenzen der Szenen 4 und 26, während denen die Dolmetscher eine feste Position am Bühnenrand einnehmen, bevor für die weitere Verdolmetschung wieder Shadow Interpreting stattfindet. Die Szenen 16 und 17 auf dem Rennplatz in Ascot enthalten zwar keine Tanzsequenz, zeichnen sich aber durch die Anwesenheit vieler Personen aus. Für diese Szenen positionieren sich die Dolmetscher daher möglichst strategisch auf der Bühne und entfernen sich anschließend kaum von dieser Position. Zu Beginn der Szene 16 muss Gudrun Hillert schnell die Bühnenseite wechseln, damit auf jeder Seite des Chors ein Dolmetscher steht. In Szene 17 positioniert sich Gudrun Hillert neben den sitzenden Frauen, während sich Christian Pflugfelder mehr am Bühnenrand bei Professor Higgins und Oberst Pickering aufhält. Er befindet sich aber nahe genug an der Teegesellschaft, um ohne Schwierigkeiten Freddy und Lord Boxington dolmetschen zu können.

In einigen Szenen findet Shadow Interpreting statt, obwohl dies durch die vom Bühnenbild erzeugte schmale Bühnenfläche erschwert wird. Dazu zählen die Szene 15 zwischen Oberst Pickering und Mrs Higgins in Ascot, die nur von Gudrun Hillert gedolmetscht werden, sowie der Song von Professor Higgins in Szene 34.

Reines Position Interpreting findet streng genommen nur während der Ouvertüre, der Zwischenaktmusik und während der Chorstellen in Szene 11 statt.

Besonders schwierig ist die Unterscheidung zwischen Shadow und Position Interpreting in den Szenen, die in Professor Higgins's Arbeitszimmer stattfinden. In diesem Zimmer befinden sich ein Schreibtisch und ein Sofa, neben dem ein Beistelltisch und ein Stuhl stehen. Diese Möblierung erzeugt innerhalb des Bühnenbilds sehr enge Gänge und erschwert damit Shadow Interpreting. Aus diesem Grund ist die Positionierung der Dolmetscher in diesem Bühnenbild in hohem Maße situationsabhängig. Christian Pflugfelder, der in Szenen mit diesem Bühnenbild meist Oberst Pickering und Professor Higgins dolmetschen muss, verzichtet daher üblicherweise auf Shadow Interpreting. Stattdessen positioniert er sich auf der Bühnenseite, auf der sich diese beiden Figuren aufhalten, und beschränkt sich für die Rollenwechsel auf body-shifts[101]. Demzufolge steht Christian Pflugfelder in diesen Szenen meist entweder auf der rechten Bühnenseite

[101] Der body-shift ist eine Strategie des gebärdensprachlichen Rollenwechsels. Dabei werden unterschiedliche Figuren durch einen minimalen Wechsel der körperlichen Ausrichtung dargestellt (siehe 6.5 Rollendarstellung und Rollenwechsel).

schräg rechts vor dem Schreibtisch oder schräg links vor dem Sofa auf der linken Bühnenseite. Durch eine solche Lösung der Positionierungsfrage entstehen teilweise große Entfernungen zwischen Figuren und Dolmetscher. Um dies auszugleichen und Nähe zu den Figuren herzustellen, wechselt Christian Pflugfelder innerhalb der Szenen 6, 13, 19 und 21 die Bühnenseite und nimmt eine neue feste Position ein. Gudrun Hillert greift je nach zu dolmetschender Figur in diesem Bühnenbild gelegentlich auf Shadow Interpreting zurück. Dies geschieht beispielsweise in Szene 6, wenn sie sich hinter Elizas Stuhl stellt, in Szene 8, wenn sie sich nahe an Alfred Doolittle hält, oder in Szene 29, wenn sie Mrs Pearce folgt.

Shadow Interpreting findet in Professor Higgins' Arbeitszimmer in Szenen mit geringer Personenanzahl und wenig Bewegung statt. Dazu zählen beispielsweise Szene 22 und die Sprachübungen in Szene 11. In solchen Szenen ist es den Dolmetschern möglich, sich im Bühnenbild zu bewegen, ohne in Gefahr zu laufen, mit Schauspielern zusammenzustoßen, Schauspieler zu verdecken oder selbst verdeckt zu werden. Dadurch können sie Nähe zu den Figuren herstellen, ohne die Sichtbarkeit der Verdolmetschung zu riskieren.

Weitere Beispiele für Shadow Interpreting in Professor Higgins' Arbeitszimmer sind die Songs, während denen der Dolmetscher nur einer Figur zu folgen hat. Dazu zählen die Songs der Szenen 7, 10, 14, 28 und 30. Während des Songs in Szene 12 folgen beide Dolmetscher den drei Figuren zunächst an den vorderen Bühnenrand und positionieren sich für die Tanzsequenz am rechten äußeren Bühnenrand.

Die Wechsel zwischen den einzelnen Bühnenbildern erfolgen teilweise durch den Einsatz einer Drehbühne. Solche Gefahrenmomente müssen Dolmetscher schon während ihrer Vorbereitung registrieren und dann entsprechend damit umgehen. Daher halten sich die Dolmetscher in „My Fair Lady" bei diesen Szenenwechseln weit am Bühnenrand oder gar nicht auf der Bühne auf. Für den Übergang zu Szene 15 bleibt Gudrun Hillert auf der Drehbühne stehen. Dies könnte der Grund sein, warum sie zu Beginn der Szene 15 etwas verspätet im Kameraausschnitt erscheint.

Eine besondere Schwierigkeit des Gebärdensprachdolmetschens am Theater zeigt sich zu Beginn der Szene 3, als einige Schauspieler den Zuschauerraum durchqueren. Folgen die Dolmetscher in solchen Situationen den Schauspielern, wäre die Verdolmetschung nicht mehr für alle gehörlosen Zuschauer sichtbar. Folgen sie ihnen nicht, erschweren sie die Rollenzuordnung und riskieren, den gesprochenen

Text selbst nicht mehr hören und damit auch nicht dolmetschen zu können. In „My Fair Lady“ wird dieses Problem gelöst, indem sich die Dolmetscher zwischen Bühne und Schauspielern seitlich des Zuschauerraums aufhalten. Dadurch sind sie für das Publikum sichtbar und befinden sich gleichzeitig nah bei den Schauspielern.
Meist treten Dolmetscher gleichzeitig mit ihrer als erstes zu dolmetschenden Figur auf. Dies geschieht im Fall von Gudrun Hillert und Eliza beispielsweise in Szene 23. Je nach Abgang der vorangegangenen Szene betreten die Dolmetscher die Bühne aber auch aus anderen Richtungen als die Figur. Dies trifft beispielsweise in Szene 23 auf Christian Pflugfelder zu, der für den Szenenwechsel die Drehbühne verlassen musste und nun von rechts auftritt, während Freddy die Bühne von der linken Seite betritt. Falls die Dolmetscher im weiteren Verlauf einer Szene nicht noch zum Einsatz kommen und ihren Abgang nur andeuten, treten sie zeitgleich mit der ihnen zugewiesenen Figur ab. So verlässt Gudrun Hillert in Szene 6 die Bühne zeitgleich mit Eliza und Mrs Pearce. In Szene 17 folgt Christian Pflugfelder Professor Higgins durch eine Tür seitlich des Zuschauerraums, und in Szene 23 folgt er Freddy rennend von der Bühne. In Szene 13 verlässt Eliza während ihres Songs für sehr kurze Zeit die Bühne. Statt ihr zu folgen, hockt sich Gudrun Hillert hinter den Schreibtisch von Professor Higgins, da es bei dem sehr kurzen Abgang von Eliza unproduktiv wäre, als Dolmetscher ebenfalls abzugehen.
Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in „My Fair Lady“ situationsbedingt ein sehr fließender Übergang zwischen Shadow und Position Interpreting stattfindet. Wenn bedacht wird, dass seit 2000 am Hans Otto Theater keine Proben mehr mit den Dolmetschern stattfinden[102], erfolgt die Positionierung mit erstaunlicher Souveränität. Dies erklärt sich mit Sicherheit durch die langjährige Erfahrung der beiden Dolmetscher im Bereich des Theaterdolmetschens.

6.5 Rollendarstellung und Rollenwechsel

Aufgrund ihres fehlenden Richtungshörens sind Gehörlose bei der Zuordnung von Sprecher und Verdolmetschung auf visuell erkennbare Zeichen angewiesen. Die Mundbewegungen der Schauspieler sind aufgrund der Entfernung zwischen Bühne und Zuschauerraum dafür nicht ausreichend. Falls die Anzahl von Figuren und Dol-

[102] vgl. Gerlach/Hillert 2014, S. 193

metschern nicht ausgeglichen ist, müssen letztere in der Lage sein, mehrere Figuren eindeutig darzustellen und innerhalb von Szenen zwischen diesen zu wechseln.
Die verschiedenen Strategien von Rollendarstellung und –wechsel hängen stark von den Aufführungsbedingungen ab. Je nach Bühnenbild, Szene, Handlungssituation, Bewegung der Figuren, Rollenverteilung und Positionierung der Dolmetscher müssen adäquate Lösungen gefunden werden. Abgesehen davon unterstützt auch eine möglichst geringe Zeitverzögerung der Verdolmetschung die Zuordnung, da Spielhandlung und Text sich gegenseitig ergänzen und erlären können[103].
Bei eher konventionellen Inszenierungen, zu denen auch „My Fair Lady" gehört, wird die Rollendarstellung durch die Dolmetscher dadurch erleichtert, dass die eindeutige Zuordnung von Rollenfigur und Darsteller zu keinem Zeitpunkt der Aufführung aufgebrochen wird. Demzufolge können die Dolmetscher schon während der Vorbereitung ein Gefühl für die jeweilige Interpretation der Figur entwickeln. Die Verdolmetschung von Inszenierungen, in denen die Schauspieler sozusagen „aus der Rolle fallen", muss notwendigerweise spontaner geschehen. Allerdings gilt auch für solche Inszenierungen, dass die Dolmetscher den gesprochenen Text nicht selbst interpretieren, sondern die Interpretation des jeweiligen Sprechers in ihrer Verdolmetschung umsetzen und wiedergeben.
Grundsätzlich zeigen Gebärdensprachdolmetscher einen bestimmten Sprecher an, indem sie „in die Rolle schlüpfen" und das Charakteristische der Figur darstellen[104]. In sprachlicher Hinsicht bedeutet dies u.a., den eigenen Gebärdenstil dem Sprachstil der Figur anzupassen, aber auch körperliche Merkmale sind bedeutsam. Körperhaltung, Körpersprache und Mimik der Dolmetscher sollten eindeutig den Zustand der Figur wiederspiegeln[105]. In „My Fair Lady" geschieht dies beispielsweise, wenn Christian Pflugfelder bei DVD1 T1 0:20:25 die geduckte Haltung von Alfred Doolittle übernimmt oder in Szene 23 wie Freddy von der Bühne rennt.
Eines der wichtigsten Mittel zur Darstellung von Rollenwechseln ist der sogenannte „body-shift" bzw. „role-shift"[106]. Dabei orientieren sich die Dolmetscher an der Körperausrichtung der jeweiligen Figur und kennzeichnen Wechsel durch eine geringe Veränderung der eigenen Position und Körperhaltung. Dolmetscher mit

[103] vgl. Hillert 1998, S. 90
[104] vgl. Moody 2008, S. 466 und Schumacher 2004, S. 40
[105] vgl. Hillert 1998, S. 86
[106] vgl. ebd., S. 85

festen Positionen sind für Rollenwechsel nahezu ausschließlich auf body-shifts angewiesen. Da sie jedoch das Bühnengeschehen meist im Rücken haben, müssen sie die Bewegungen der Spieler vorher komplett verinnerlicht haben[107].

In „My Fair Lady“ lassen sich unzählige body-shifts beobachten. Gute Beispiele dafür sind die Szene 15, als Gudrun Hillert sowohl Oberst Pickering als auch Mrs Higgins dolmetscht, oder die Wechsel zwischen Eliza und den Dienstmädchen bei DVD1 T3 0:15:02. Am aussagekräftigsten sind jedoch die Szenen zwischen Oberst Pickering und Professor Higgins, die lediglich von Christian Pflugfelder gedolmetscht werden. Besonders deutlich sind dessen body-shifts bei DVD1 T2 0:13:20 und bei DVD1 T3 0:11:57, da sich die Positionen des Dolmetschers hier eindeutig an den körperlichen Ausrichtungen der Figuren orientieren. Eine Schwierigkeit zeigt sich zu Beginn der Szene 19, weil Professor Higgins und Oberst Pickering durch ihre schnellen Positionswechsel keine Ausrichtungen vorgeben. Trotzdem benutzt Christian Pflugfelder zwei verschiedene Positionen für die Rollenwechsel, die bestehen bleiben, bis sich Professor Higgins auf das Sofa setzt. Daraufhin orientiert Christian Pflugfelder seine body-shifts an den tatsächlichen Ausrichtungen der Schauspieler und wechselt die Bühnenseite, um sich Professor Higgins zu nähern.

Eine vertikale Variante des body-shifts findet sich in Szene 18 während der Unterhaltung zwischen Freddy und Mrs Pearce, die sich auf einer höheren Ebene des Bühnenbilds befindet. Christian Pflugfelder steht neben Freddy und imitiert in seiner Verdolmetschung die vertikale körperliche Ausrichtung der Figuren. Demzufolge gebärdet er als Mrs Pearce „nach unten“ und als Freddy „nach oben“.

Die Nähe zwischen Dolmetscher und Schauspieler ist ein Mittel zur Darstellung von Rollenwechseln, das bei festen Dolmetschpositionen nicht möglich ist. Wenn sich Dolmetscher über die Bühne bewegen, müssen sie jedoch beachten, dass sie das Szenenbild nicht stören und selbst genügend sichtbar bleiben. Demzufolge können sie nicht permanent über die Bühne von einer Figur zur anderen wechseln. Der Dolmetscher muss je nach Szene seine Position so wählen, dass er ohne großen Aufwand jede zu dolmetschende Figur schnell und unauffällig erreichen kann.

Eine weitere Rollenwechselstrategie ist das Deuten. Dabei deuten die Dolmetscher mit einer Hand auf die sprechende Figur und zeigen damit an, dass bis zum

[107] vgl. Hillert 2005, S. 287

nächsten Rollenwechsel genau diese Figur gedolmetscht wird. Das Deuten bietet sich an, wenn es den Dolmetschern logistisch nicht möglich ist, eine Nähe zur Figur herzustellen, oder dies aufgrund der Kürze des Textes nicht sinnvoll ist. Dies zeigt sich bei Freddys kurzem Auftritt in Szene 25 oder auch bei DVD1 T1 0:08:55. An dieser Stelle befindet sich Christian Pflugfelder zwischen Professor Higgins und mehreren Blumenhändlern, die von dem Professor phonetisch analysiert werden. Bei der Kürze der Repliken wären Positionswechsel des Dolmetschers hier uneffektiv. Stattdessen werden die Rollenwechsel durch Deuten und body-shifts gekennzeichnet. In Szene 29 benutzt Christian Pflugfelder das Deuten auf eine Tür als Hinweis darauf, dass Professor Higgins seinen Text aus dem Nebenzimmer ruft.

In Szene 14 finden in kurzer Zeit drei verschiedene Möglichkeiten des Rollenwechsels statt, nämlich Deuten, body-shift und Nähe. Gudrun Hillert, die bisher hinter dem Sofa stand und die darauf sitzende Eliza gedolmetscht hat, deutet auf Mrs Pearce, führt einen body-shift aus und dolmetscht Mrs Pearce weiter. Als Eliza kurz darauf zum vorderen Bühnenrand läuft, folgt Gudrun Hillert ihr auf diese Position, wechselt damit die Rolle und dolmetscht wieder Eliza.

In Szenen, in denen die Anzahl der Rollenfiguren der Anzahl der Dolmetscher entspricht, erübrigt sich meist die Frage der Rollenwechsel, da jeder Dolmetscher nur eine Figur übernimmt. Die Zuordnung erfolgt hier über die Darstellung der körperlichen Charakteristika, „sex-matching“ und bei Shadow Interpreting über die körperliche Nähe zwischen Dolmetscher und Schauspieler. In „My Fair Lady“ achten die Dolmetscher außerdem darauf, sich in Dialogsituationen auf der gleichen Bühnenseite aufzuhalten wie die gedolmetschte Figur (z.B. DVD2 T1 0:12:05).

Auch in Szenen mit nur einer Figur sind Rollenwechsel möglich, allerdings nicht zwischen körperlich anwesenden Figuren, sondern auf der Textebene. Ein solcher Wechsel geschieht beispielsweise in Szene 10, als Eliza über ein Gespräch mit dem König singt. Gudrun Hillert kennzeichnet dies durch die Nennung der Figuren, also ICH (sie dolmetscht in der Rolle von Eliza) bzw. KÖNIG, sowie einem body-shift (DVD1 T2 0:23:40). Meiner Ansicht nach werden Figurennamen ansonsten nicht für Rollenwechsel genutzt, da sie der Übernahme der Rollenfiguren widersprechen. In Szene 35 vermute ich allerdings, dass die nicht sichtbare Verdolmetschung der Aufnahme von Elizas Stimme unter Benutzung ihres Namens erklärt wird.

Besonders schwierig gestalten sich Rollenwechsel in Szenen mit vielen Personen, viel Bewegung und viel Text oder bei aufwendigen Bühnenbildern mit eng gestellten Möbeln etc.. Solche Szenen erschweren die eindeutige Anwendung von körperlicher Nähe, body-shifts, Blickführung, Deuten oder anderen Strategien des Rollenwechsels. In „My Fair Lady“ trifft dies u.a. auf die Szenen 17 und 21 zu, in denen viele Figuren sowie Chöre zum Einsatz kommen. Die Strategien des Rollenwechsels werden in diesen Szenen zwar angewandt, die Zuordnung von Sprecher und Verdolmetschung ist aber weniger deutlich erkennbar.

6.6 Übertragung der akustischen Ebene des Aufführungstextes

Aufgrund ihrer Hörschädigung entgeht den gehörlosen Zuschauern die gesamte akustische Ebene einer Theateraufführung und damit ein wichtiges Hilfsmittel zur Bedeutungserschließung. Die Aufgabe eines Dolmetschers besteht laut der Dolmetscherin Katharina Schumacher aber darin, das gehörlose Publikum „mit dem gleichen Unterhaltungswert auf den gleichen Wissensstand zu bringen“[108] wie das hörende. Die daraus folgende Einbeziehung der akustischen Ebene in eine Verdolmetschung findet sich beispielsweise in dieser Definition von Gudrun Hillert:

> Theater der Hörenden, das für Gehörlose zugänglich ist, ereignet sich, wenn es eine Person A gibt, die X verkörpert und wenn es eine Person B gibt, die A’s akustische Äußerungen sowie alle weiteren akustischen Eindrücke, die in dem Raum, in dem A agiert, von Bedeutung sind, dolmetscht, während S (hörend und/oder gehörlos) zuschaut (zuschauen).[109]

Bei der Übertragung der akustischen Ebene einer Theateraufführung in eine gebärdete Form ist folgendes zu berücksichtigen: Zum einen müssen die gehörlosen Zuschauer die Verdolmetschung parallel zum Bühnengeschehen verfolgen und dazu auch die Möglichkeit haben[110]. Anne Thomas vertritt die Meinung, dass die parallel produzierten kinesischen Zeichen Vorrang vor den sprachlichen haben, da Theater über die Körperlichkeit der Schauspieler defniert wird[111]. Für die Dolmetscher folgt daraus, dass sie ihre Verdolmetschung unter Beachtung der kinesischen Zeichen vollziehen und entscheiden müssen, wann dem Bühnengeschehen evtl. Vorrang vor

[108] vgl. Schumacher 2004, S. 18
[109] aus: Hillert 1998, S. 78
[110] vgl. Fritz 1999, S. 41
[111] vgl. Thomas 2010, S. 528

der Verdolmetschung einzuräumen ist. Falls die Dolmetscher bestimmte ausgangssprachliche Äußerungen für die Kommunikation als nicht relevant einschätzen, besteht die Möglichkeit, diese nicht in die Zielsprache zu übertragen.
Zum anderen ist zu beachten, dass sich die hörgeschädigten Zuschauer nicht nur sprachlich, sondern möglicherweise auch kulturell von den hörenden unterscheiden. Bestimmte Passagen eines Aufführungstextes und deren Wirkung bleiben ihnen daher unter Umständen verschlossen[112]. Demzufolge müssen die Dolmetscher während der Aufführung wiederholt entscheiden, ob sie ihre Verdolmetschung an der Ausgangs- oder Zielkultur orientieren bzw. Erklärungen einfügen. Solche Entscheidungen können nur auf Intuition sowie Berufserfahrung basieren, da das zu erwartende Publikum nur dann eingeschätzt werden kann, wenn gedolmetschte Aufführungen an dem jeweiligen Theaterhaus bereits etabliert sind. Allerdings lässt sich davon ausgehen, dass gehörlose Zuschauer eine gedolmetschte Vorstellung nur besuchen, wenn sie Gebärdensprache beherrschen und sich demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit der Gehörlosenkultur zugehörig fühlen.
In den nächsten Kapiteln werden theoretisch und am Beispiel von „My Fair Lady" folgende akustische Bestandteile eines Aufführungstextes sowie ihre gebärdensprachliche Übertragung untersucht: Linguistische und paralinguistische Informationen, Musik und Geräusche. Obwohl diese Aspekte separat behandelt werden, sind sie eher als Bestandteile eines fließenden Dolmetschprozesses zu verstehen.

6.6.1 Linguistische Informationen

In diesem Abschnitt soll untersucht werden, wie die verbalen Äußerungen der Schauspieler mit ihren lexikalischen Bedeutungen durch die Dolmetscher übertragen werden. Zunächst soll aber erneut darauf hingewiesen werden, dass eine Verdolmetschung in Gebärdensprache von dem Aufführungstext einer Inszenierung ausgeht und der schriftliche Theatertext lediglich der Vorbereitung dient[113]. Dies liegt zum einen an der Einmaligkeit einer Aufführung, die von den Dolmetschern die Fähigkeit verlangt, sich spontanen Änderungen sofort anpassen zu können. Zum anderen richtet sich eine Verdolmetschung nicht nach der Interpretation des Textes

[112] vgl. Thomas 2010, S. 527 f.
[113] vgl. Fritz 1999, S. 50

durch die Dolmetscher, sondern nach der Interpretation der jeweiligen Inszenierung. Diese Interpretation beeinflusst die Verdolmetschung inhaltlich und grammatikalisch durch die Auswahl von Gebärden und deren szenischer Anordnung[114].

Die Entscheidung für oder gegen bestimmte Gebärden wird von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst. Betsy Ann Ballard zufolge müssen Gebärden groß genug sein, um den Abstand zwischen Dolmetscher und Publikum überbrücken zu können. Außerdem sollten Gebärden vermieden werden, die möglicherweise ablenkende Geräusche erzeugen[115]. Die Darstellung unterschiedlicher Rollenfiguren kann durch die Anpassung des Gebärdenstils an den Sprachstil der jeweiligen Figur unterstützt werden. Beispielsweise wirken einhändige Gebärden informeller als zweihändige[116]. Falls mehrere Dolmetscher zusammenarbeiten, sollten sie für gleiche Begriffe gleiche Gebärden verwenden[117]. Zum Erreichen einer möglichst geringen Zeitverzögerung können Dolmetscher außerdem an besonders kritischen Stellen der Aufführung zwischen schnelleren und langsameren Gebärdenvarianten wählen[118]. Idealerweise erfolgt eine solche Auswahl bereits während der Vorbereitung mithilfe des Theatertextes und eines Aufführungsmitschnitts.

Meine Gebärdensprachkompetenz ist nicht ausreichend, um konkrete Aussagen über die Gebärdenauswahl in der Verdolmetschung von „My Fair Lady“ zu treffen. Mit Bestimmtheit kann ich sagen, dass beide Dolmetscher mit einer dominanten rechten Hand gebärden und dass bis auf wenige Ausnahmen alle verbalen Äußerungen von der deutschen Lautsprache in die Deutsche Gebärdensprache übertragen werden. Die sprachlichen Unterschiede sollen an folgendem Beispiel verdeutlicht werden[119]:

Deutsch:	Wenn ich mal sehr berühmt bin, dann stolzier’ ich einher und verkehr’ schon bei Hof, als ob’s mein Hinterhof wär’!
DGS:	SPÄTER ICH BERÜHMT DANN ICH STOLZIEREN KÖNIG&HOF ich-HINEIN-Hof.

[114] vgl. Fritz 1999, S. 111, Hillert 1998, S. 115 und Frishberg 1990, S. 140
[115] vgl. Ballard 1982, S. 51
[116] vgl. Gebron 1996, S. 50
[117] vgl. ebd., S. 58
[118] vgl. Fritz 1999, S. 43 und Ganz Horwitz 2014, S. 5
[119] Bei dem Beispiel handelt es sich um einen Songtext von Eliza aus Szene 10. Gudrun Hillerts Verdolmetschung habe ich in der Glossenschreibweise dargestellt, daher fehlen Angaben über Mimik etc.

Bei der Verdolmetschung von Laut- in Gebärdensprache findet nicht nur eine Übertragung zwischen zwei Sprachen, sondern auch zwischen unterschiedlichen Sprachmodi statt. Die Dolmetscher stehen vor der Aufgabe, eine linear orientierte Sprache in eine raumbezogene Sprache zu übertragen[120], was laut Anne C. Uhlig geradezu eine „Neudichtung" erfordert[121]. Der Prozess einer solchen Übertragung erfolgt der Dolmetscherin Susanne Fritz zufolge „ausdrücklich nicht im Sinne einer Äquivalenzfindung, sondern im Sinne einer Suche nach der Entfaltung des gleichen Wirkungspotentials"[122], um gehörlosen Zuschauern ein ebenbürtiges Theatererlebnis zu bieten. Zu diesem Zweck besitzen Dolmetscher eine gewisse künstlerische Freiheit, solange die Verdolmetschung mit dem Bühnengeschehen kohärent bleibt.

Bestimmte Stückgattungen können eine Verdolmetschung durch die Verwendung „alter" Sprache erschweren. Dafür lassen sich in Gebärdensprache nur schwer Entsprechungen finden, da aufgrund der noch jungen Erforschung kein Register „alter" Gebärden existiert. Es besteht aber die Möglichkeit, metaphorische Sprache in visuelle Bilder umzusetzen[123], sofern diese in der Gehörlosenkultur funktionieren. Reime oder Alliterationen sind in Gebärdensprache schlicht nicht übersetzbar, da sie in einer Sprache ohne Laute ihre Wirkung nicht entfalten können[124]. In „My Fair Lady" tritt dieses Problem aufgrund der modernen Sprache nicht auf. Trotzdem werden viele Texte gebärdensprachimmanent in visuelle Bilder umgesetzt und gewinnen dadurch eine ganz eigene Kraft. Besonders schön ist dies während Freddys Song in Szene 18 zu erkennen, als die im Text erwähnten singenden Lerchen oder der blühende Fliederbaum von Christian Pflugfelder visuell dargestellt werden.

Inhaltliche Schwierigkeiten der Verdolmetschung entstehen beispielsweise durch Doppeldeutigkeiten, Wortspiele oder Witze der Hörendenkultur. Patrice Pavis vertritt in „Semiotik der Theaterrezeption" die Ansicht, dass in einer Übersetzung alle Bezüge zur Ausgangskultur beibehalten werden können, was zu Unverständnis führen kann, oder die Ausgangs- vollständig an die Zielkultur angeglichen und damit unkenntlich gemacht werden kann. Der häufig gewählte Mittelweg sucht

[120] vgl. Lane 1994, S. 163
[121] vgl. Uhlig 2012, S. 201
[122] vgl. Fritz 1999, S. 33
[123] vgl. Fritz 1999, S. 34 und Hillert 1998, S. 131
[124] vgl. Hillert 1998, S. 120

einen Übergang zwischen beiden Kulturen[125]. Je nach Einstellung des jeweiligen Dolmetschers werden in einer Verdolmetschung dann Ausgangstexte beispielsweise wörtlich übersetzt (mithilfe LBG) oder ausgelassen[126]. Der Mittelweg bestünde darin, gebärdensprachliche Entsprechungen zu suchen oder, wenn solche nicht existieren, Erklärungen einzufügen. Das Ziel besteht in der Überbrückung der kulturellen und sprachlichen Kluft zwischen Hörenden und Gehörlosen.

In „My Fair Lady" werden einige Wortspiele in visuelle Bilder umgesetzt und erfüllen ihre Funktion weiterhin, zum Beispiel „Ich streu dir Pfeffer in den Arsch" in Szene 17. Im Gegensatz dazu würde in Szene 11 ein visuelles Bild von „Jedes Wort klar wie eine Glocke" überhaupt keinen Sinn ergeben. Dementsprechend beschränkt sich die Verdolmetschung auf die Aufforderung, korrekt zu sprechen. In Szene 30 wird eine Doppeldeutigkeit visuell umgesetzt und verliert dadurch meiner Ansicht nach ihren Witz. Wenn Mrs Pearce berichtet, dass Oberst Pickering ins Innenministerium geht, weil er da „einen sitzen hat", benutzt Gudrun Hillert in der Verdolmetschung die Gebärde SITZEN. Sie deutet die Doppeldeutigkeit zwar durch eine ratlose Mimik an, doch die sprachliche Andeutung auf eine Betrunkenheit von Oberst Pickering fehlt. Ein anderer Witz geht möglicherweise in Szene 3 verloren, als Professor Higgins die Leipziger Herkunft eines Händlers verkündet, der daraufhin im sächsischen Dialekt antwortet. Christian Pflugfelder benutzt die Gebärde LEIPZIG, gibt aber keinen Hinweis auf den Dialekt. Damit erfahren die gehörlosen Zuschauer bloß, dass Professor Higgins mit seiner Analyse Recht hatte.

Sprachliche Schwierigkeiten bei der Verdolmetschung entstehen beispielsweise durch Dialekte wie bei Eliza in „My Fair Lady". Obwohl es gebärdensprachliche Dialekte gibt, existiert keine einheitliche Hochsprache[127]. Demzufolge lässt sich in Gebärdensprache nicht darstellen, dass eine Person in „korrekter" Hochgebärdensprache spricht und die andere im Dialekt. Aus diesem Grund stellt Gudrun Hillert in ihrer Verdolmetschung von Eliza den lautsprachlichen Dialekt mithilfe des Fingeralphabets dar[128]. Dabei werden Gebärden mit Buchstaben des Fingeralphabets kombiniert, um das Berlinerische sichtbar werden zu lassen. Zum Beispiel gebärdet Gudrun Hillert ICH und buchstabiert dann I-C-K. In Szene 4 singt Eliza

[125] vgl. Pavis 1988, S. 130 f.
[126] vgl. Hillert 1998, S. 124
[127] vgl. Strixner/Wolf 2012, S. 21
[128] vgl. Interview 2015, S. 78 f.

„wunderscheen“ statt „wunderschön“. In der Verdolmetschung wird in die Gebärdenbewegung von WUNDERSCHÖN die Buchstabenfolge E-E-N integriert, was Christian Pflugfelder einhändig, Gudrun Hillert aber zweihändig ausführt:
Darüber hinaus wird Elizas Dialekt von einer gewissen derben Körpersprache und nachlässigen Gebärdenausführung begleitet. Dies erklärt sich aus ihrem niedrigen sozialen Status, den ihr Dialekt widerspiegelt. Sobald Eliza die korrekte Aussprache gelernt hat, gebärdet Gudrun Hillert aufrechter und mit größerer Sorgfalt.
In den Sprachübungen für Eliza wird nicht nur die falsche, sondern auch die korrekte Aussprache durch das Fingeralphabet dargestellt. Dementsprechend wird bei „Es grünt so grün“ die Gebärde GRÜN entweder mit I oder Ü kombiniert. Die Sprachübungen sind darüber hinaus die einzigen verbalen Äußerungen in „My Fair Lady“, die nicht in Gebärdensprache übertragen werden, sondern in Lautsprach-begleitende Gebärden. Sätze wie „Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen“ werden Wort-für-Wort bzw. Wort-für-Gebärde übertragen. Der Dolmetscher William Moody vertritt die Meinung, dass eine solche Transliteration die Form der Mitteilung über ihre Bedeutung stellt[129]. Da es sich in „My Fair Lady“ aber um Sprachübungen handelt, stellt ein durch LBG sichtbar gemachtes Deutsch hier einen Anknüpfungspunkt zum Sprachunterricht Gehörloser mit hohem Wiederekennungswert dar[130]. Abgesehen davon wird LBG nur selten von Dolmetschern verwendet, weil es im Gegensatz zur Gebärdensprache ein künstlich geschaffenes System ist, das von Gehörlosen nicht zur Kommunikation genutzt wird[131]. Außerdem ist die Anwendung und Rezeption von LBG physisch wie psychisch eine Belastung, da jedes einzelne Wort übertragen werden muss und die Gebärden in einer entsprechenden Geschwindigkeit produziert und wahrgenommen werden müssen.
Ähnliches trifft auf das Fingeralphabet zu, dessen Anwendung nur in Maßen zu empfehlen ist[132]. In „My Fair Lady“ wird es für Nachnamen (z.B. „Doolittle“) und Eigennamen (z.B. „Harolds“) verwendet sowie für Darstellung von Vokallauten und Dialekten. Einige Begriffe wie Buckingham Palace und Scotland Yard werden nicht buchstabiert, sondern über ihre Funktion beschrieben. Bei DVD1 T3 0:25:22 wird das Fingeralphabet zur Darstellung des Worts „abgemurkst“ benutzt, indem

[129] vgl. Moody 2008, S. 458 f. und Hessmann 2007, S. 128
[130] vgl. Interview 2015, S. 88
[131] vgl. Gebron 1996, S. 40, Moody 2008, S. 460 und Interview 2015, S. 77
[132] vgl. Ballard 1982, S. 51 und Gebron 1996, S. 61

auf die Gebärde AB erst die Buchstaben G-E und dann die Gebärde TÖTEN folgen. Die einzelne Gebärde TÖTEN würde nicht verdeutlichen, warum Elizas Wortwahl ungewöhnlich ist und bei den anderen Figuren für Aufregung sorgt.

6.6.2 Paralinguistische Informationen

Die lexikalischen Bedeutungen einer sprachlichen Äußerung sind für die Bedeutungserschließung eines Kommunikationsvorgangs nicht ausreichend. Diese Bedeutungen können durch unterschiedliche paralinguistische Mittel und deren Interpretation in völlig unterschiedliche Zusammenhänge gestellt werden. Demzufolge müssen parasprachliche Mittel in einem Dolmetschvorgang bewahrt bleiben[133]. Dies ist beim Gebärdensprachdolmetschen von besonderer Bedeutung, da die akustischen, paralinguistischen Informationen von Lautsprachen nur eingeschränkt von Gehörlosen wahrgenommen werden können[134]. Dazu zählen beispielsweise Lautstärke, Tonfall, Betonung, Sprachgeschwindigkeit und Rhythmus. Solche Informationen müssen Gebärdensprachdolmetscher durch mimische, gestische und andere körperliche Ausdrucksmittel visuell übertragen.
Zur Unterstützung der Rollendarstellung und zur Minimierung der Zeitverzögerung orientieren Gebärdensprachdolmetscher die Verdolmetschung der paralinguistischen Informationen an den lautsprachlichen Vorgaben der Schauspieler. Dies zeigt sich in „My Fair Lady“ beispielsweise anhand des Gesprächs zwischen Professor Higgins und Oberst Pickering in Szene 19. Ersterer spricht ruhig und sachlich, der nervöse Oberst Pickering aber wesentlich schneller und aufgebrachter. Demzufolge gebärdet Christian Pflugfelder als Oberst Pickering auffallend schneller, größer und sprunghafter als in der Rolle von Professor Higgins.
Obwohl am Theater zwangsläufig größer als üblich gebärdet wird, um die Distanz zum Publikum zu überbrücken[135], können Dolmetscher durch unterschiedliche Gebärdengrößen unterschiedliche Lautstärken darstellen. In Szene 33 wird dies deutlich, als Professor Higgins zwei Mal nach seiner Mutter ruft. Die ansteigende Lautstärke spiegelt sich in der zunehmende Gebärdengröße des Dolmetschers wider.

[133] vgl. Bondas 2013, S. 145
[134] Das Fehlen paralinguistischer Informationen ist neben dem großen ping-pong Effekt einer der Gründe, warum Übertitel zur Schaffung von Zugänglichkeit für Gehörlose nur sehr unzureichend sind.
[135] vgl. Gebron 1996, S. 55 und Hillert 1998, S. 138

Die Übertragung verschiedener Tonfälle lässt sich in „My Fair Lady“ in Szene 22 beobachten. Hier wird das Streitgespräch zwischen Professor Higgins und Eliza von den Dolmetschern durch sehr energische und forsche Gebärden dargestellt. Das vertrauliche Flüstern von Alfred Doolittle in Szene 8 wird von Gudrun Hillert durch kleine Gebärden und eine vorgebeugte Körperhaltung, und die Affektiertheit von Mrs Eynsford-Hill in Szene 17 durch gespitzte Lippen übertragen. Besonders deutlich werden die von den Dolmetschern durch Mimik und Gebärdenausführung dargestellten Stimmungswechsel der Figuren während der Songs der Szenen 7 und 10.
Die Betonung einzelner Wörter zeigt sich bei DVD1 T2 0:05:18, als Professor Higgins Elizas derbe Aussprache des Wortes „Quatsch“ ironisch nachahmt. In seiner Verdolmetschung deutet Christian Pflugfelder ein plötzliches Stolpern an.
Eine Schwierigkeit der Übertragung paralinguistischer Informationen besteht darin, dass die Dolmetscher hauptsächlich die vokal vermittelten Informationen wahrnehmen und dolmetschen können[136]. Visuelle vermittelte Informationen der Schauspieler in Form von Mimik und Körperhaltung sind für die Zuschauer sichtbar, aber nicht immer für die Dolmetscher. Diese Problematik zeigt sich in Szene 23, in der meiner Meinung nach der hoffnungsvolle Songtext von Freddy durch seine eher entmutigte Mimik ironisch gebrochen wird. Christian Pflugfelder kann von seiner Position Freddys Gesicht allerdings nicht sehen und daher seine Verdolmetschung nur auf dessen Stimme aufbauen, in der eine etwaige Ironie nicht erkennbar ist. Solche Problematiken können je nach Inszenierung und Aufführung in verschiedenen Formen auftreten und müssen individuell zu lösen versucht werden. Im Idealfall werden solche Probleme bei Vorgesprächen oder Proben erkannt, damit die Dolmetscher und Schauspieler gemeinsam Lösungen finden können.

6.6.3 Musik

In musikintegrierenden Kunstformen wirkt sich Musik als Bedeutungsträger auf die Rezeption der Zuschauer aus und sollte demzufolge in eine Verdolmetschung einbezogen werden. Im Gegensatz zu den USA, wo gedolmetschte Konzerte, Musicals und Opern etc. längst keine Seltenheit mehr sind, ist der Bereich des

[136] vgl. Schidlowski 2004, S. 44

Musikdolmetschens in Deutschland noch wenig anerkannt[137]. In der Einleitung eines Artikels über eine Oper des Komponisten Helmut Oehring schreibt Tomas Vollhaber über das zunehmende Interesse Gehörloser an dem Phänomen Musik:

> […] Gehörlose beginnen, Räume zu besetzen, in denen sie eigentlich nichts verloren haben, sich für Dinge zu interessieren, die sie eigentlich nichts angehen.[138]

Solche und ähnliche Bewertungen sollten meiner Meinung nach äußerst kritisch hinterfragt werden. Das Interesse an Kulturgütern ist in hohem Maß individuell und kann nicht verallgemeinert werden. Interessierten Gehörlosen sollte daher der Zugang zu Musik nicht von vorneherein durch Hörende verwehrt werden.

Gehörlose sind durchaus in der Lage, Musik wahrzunehmen, und dabei nicht ausschließlich auf eventuelles Restgehör angewiesen. Auch über den direkten Kontakt zu Schallquellen oder das Fühlen der durch die Luft übertragenen Vibration kann Musik wahrgenommen werden[139]. Die gehörlose Tänzerin Sarah Neef schreibt, tiefe Töne fühle sie in Beinen und Füßen, höhere im Gesicht, am Nacken und der Brust[140]. Solche alternativen Rezeptionsmöglichkeiten offenbaren Musik als komplexes sinnliches Erlebnis, das nicht auf die akustische Ebene beschränkt ist[141].

Statt einer ausführlichen Diskussion des Begriffs „Musik“ soll hier eine Vorstellung einiger Strategien der visuellen Darstellung von Musik erfolgen, die in der Gehörlosenkultur existieren. Denn Gehörlose schöpfen aus ihrer Gebärdensprache eine eigene Form von Musik, die auf der Musikalität gebärdensprachlicher Bewegungen beruht. Unabhängig von ihren lexikalischen Bedeutungen können Gebärden in einem dreidimensionalen Raum wechselnde Spannungsintensitäten und damit musikalische Strukturen entstehen lassen[142]. Eine entsprechende wissenschaftliche Arbeit könnte untersuchen, inwieweit hier eine Ähnlichkeit zum Dirigieren besteht.

Gebärdenintegrierende Musikformen werden von zahlreichen Gebärdenchören praktiziert[143], sind Teil der Gehörlosenkultur und an amerikanischen Gehörlosenschulen bereits Bestandteil des Musikunterrichts[144]. Dazu gehören gebärdensprach-

[137] vgl. Harms 2003, S. 137
[138] aus: Vollhaber 1997, S. 45
[139] vgl. Stelzhammer-Reichhardt/Salmon 2008, S. 42
[140] vgl. Neef 2009, S. 53
[141] Es wird an dieser Stelle nicht thematisiert, ob die Live-Musik von den gehörlosen Zuschauern von „My Fair Lady“ wahrgenommen werden konnte, da der Mitschnitt keine Aussagen darüber ermöglicht.
[142] vgl. Schröder 2013, S. 241 ff.
[143] Der erste Gebärdenchor Deutschlands wurde 2000 gegründet, vgl. Weitekamp/Ziegler 2001, S. 415
[144] vgl. Prause 2000, S. 559

liche Lieder, was als „Song Signing“ bezeichnet wird. „Signed Songs“ beruhen stattdessen auf Liedern der Hörendenkultur und kombinieren Gebärdensprache mit Gesang[145]. „Sign interpreted musical performances“ setzen vorgegebene Lieder ohne parallelen Gesang in Gebärdensprache um[146]. Zu dieser letzten Strategie des musikalischen Gebärdens gehört die Verdolmetschung von „My Fair Lady“.

Die Übertragung von akustischer Musik in eine visuelle Form wird von Suzie Kirchner als „the sight of sound“ bezeichnet und umfasst neben der Vermittlung des Textes auch die Emotionalität der Musik[147]. Da Gebärdensprache und Lautsprache häufig unterschiedlichen Rhythmen folgen, besteht die Schwierigkeit des Musikdolmetschens darin, Text und musikalische Elemente ohne rhythmische Verschiebungen gleichzeitig in eine gebärdete Form zu übertragen[148].

Die Verdolmetschung sämtlicher Songs in „My Fair Lady“ folgt einer bestimmten Art des Musikdolmetschens. Deren Grundlage bildet das sogenannte „swaying“, d.h. die Bewegung des gesamten Körpers im Rhythmus des jeweiligen Songs[149]. Gudrun Hillert beschreibt dies auch als „Tanzen auf der Stelle“[150]. Auf der Grundlage dieses „swaying“ erfolgt die Gebärdenausführung gemäß den Vorgaben der Musik. Musikalische Elemente wie Rhythmus, Tempo, Laustärke und Melodik können durch die rhythmische Ausführung, Geschwindigkeit, Größe und Bewegungsrichtung der Gebärden übertragen werden[151]. Körperhaltung und Mimik der Dolmetscher sollten die Stimmung der Musik widerspiegeln.

Diese Kombination von „swaying“ und angepasster Gebärdenausführung lässt sich in allen Songs von „My Fair Lady“ beobachten, allerdings unterschiedlich stark ausgeprägt. Es sollte beachtet werden, dass die beiden Dolmetscher nicht auf das Musikdolmetschen spezialisiert sind und darüber hinaus keinerlei Proben hatten. Daher findet die musikalische Anpassung der Gebärden vermutlich in hohem Maß spontan statt. Ein besonders gutes Beispiel für diese Anpassung findet sich in Szene 18, wenn Freddy über das Vergehen der Zeit singt. In seiner Verdolmetschung stellt Christian Pflugfelder mit seinem Zeigefinger die Zeigerbewegung einer Uhr an

[145] vgl. Harms 2003, S. 53
[146] vgl. Prause 2000, S. 560
[147] vgl. Kirchner 1975, S. 186
[148] vgl. Prause 2000, S. 561 und Kirchner 1975, S. 191
[149] vgl. Prause 2000, S. 559 f.
[150] vgl. Hillert 2005, S. 292
[151] vgl. Prause 2000, S. 559 und Stangarone/Kirchner 1980, S. 81 f.

seinem Handgelenk dar und passt diese Bewegung an das gesungene Ritardando an. Bei DVD1 T2 0:12:17 zeigt Christian Pflugfelder an, dass die Musik stoppt. In Szene 16 orientieren sich die Dolmetscher an dem Spannungsverlauf des Chorgesangs, indem sie kurz vor der zweiten Strophe mit ihren Gebärden innehalten und zeitgleich mit den Sängern wieder einsetzen. Der Song von Professor Higgins in Szene 7 ist ein gutes Beispiel für die Darstellung von wechselnden musikalischen Stimmungen durch Mimik und Gebärdenausführung. Während der ruhig gesungenen Strophen dolmetscht Christian Pflugfelder mit gelassener Mimik und souveränen Gebärden, die harmonisch ineinander übergehen. Doch für die Verdolmetschung des schnellen, aufgebrachten Refrains benutzt er wesentlich energischere Gebärden und hat einen angespannten Gesichtsausdruck.

Zur Darstellung von Chorgesang können die Dolmetscher zum Beispiel identisch oder spiegelverkehrt gebärden, was bei genauer Simultanität sehr effektiv ist. Es besteht auch die Möglichkeit, dass ein Dolmetscher eine Gebärde beendet, die ein anderer begonnen hat[152]. Unterschiedliche Texte, die gleichzeitig vorgetragen werden, können auch so gebärdet werden, wie es in „My Fair Lady“ in Szene 21 geschieht. Die übrigen Chorstellen werden in der Regel von beiden Dolmetschern zusammen gedolmetscht[153], doch deren unterschiedliche Gebärdenauswahl verdeutlicht, dass sie keine Gelegenheit hatten, sich über eine einheitliche Übertragung zu verständigen. Lediglich der Chor in Szene 16 ist größtenteils identisch gebärdet. Diese Übereinstimmung entsteht vermutlich, weil Gudrun Hillert ihren Ko-Dolmetscher beobachtet und ihre Verdolmetschung an seiner orientiert.

Mit rein instrumentaler Musik in „My Fair Lady“ gehen die Dolmetscher unterschiedlich um. Musik während Szenenwechseln wird mit Ausnahme des Beginns der Szene 21 überhaupt nicht übertragen. Bei den Tanzsequenzen der Szenen 4, 12 und 26 beschränken sich die Dolmetscher vermutlich auf das „swaying“, um das Bühnengeschehen in den Vordergrund treten zu lassen. Obwohl der Mitschnitt dies nicht eindeutig zeigt, trifft dies sicher auch auf die Ballsequenz der Szene 20 zu. An anderen Stellen werden vereinzelt musikalisch präsente Instrumente nachgeahmt.

[152] vgl. Bailey 1998, S. 16

[153] Eine Ausnahme ist der zweite Bediensteten-Chor in Szene 11, der nur von Christian Pflugfelder übertragen wird. Dies liegt vermutlich daran, dass Gudrun Hillert für die nächste Szene am anderen Ende der Bühne sein muss und der Lichtwechsel nach dem Chor zu kurz für diesen Weg wäre.

Dies geschieht u.a. zu Beginn der Szene 16, als Christian Pflugfelder den Tusch der Trommeln und Geigen darstellt, die das Rennen in Ascot ankündigen.

Laut der Dolmetscherin Martina Harms setzt die Verdolmetschung instrumentaler Musik einen kreativen Umgang mit der Gebärdensprache sowie die Integration performativer Anteile voraus[154]. In „My Fair Lady" zeigt sich dies am Beispiel der Zwischenaktmusik und der Ouvertüre, die ausführlicher behandelt werden soll[155].

Die Übertragung der Ouvertüre ist zum großen Teil improvisiert, offenbart aber eine genaue Struktur, die bei der Positionierung der Dolmetscher beginnt. Die Variante des Hintereinanderstehens beim Dolmetschen von Musik wurde über mehrere Jahre von den beiden Dolmetschern gemeinsam entwickelt. In diesem Fall steht Christian Pflugfelder vor Gudrun Hillert, weil sich die Ouvertüre nur aus musikalischen Motiven von männlichen Charakteren zusammensetzt. Dabei handelt es sich um die Melodien der Songs „Sie sind es, der's geschafft hat" von Oberst Pickering sowie „Weil ich weiß, in der Straße wohnst du" von Freddy.

Jede Positionierung erfüllt eine spezielle Aufgabe. Gudrun Hillert auf der hinteren Position ist darum bemüht, Rhythmus, Tempo und Stimmung der jeweiligen Musik durch die Bewegung ihrer Hände sichtbar zu machen. Demzufolge sind ihre Bewegungen während des ersten Motivs sehr bewegt und unruhig, während des zweiten Motivs wesentlich weicher und langsamer. Außerdem zeichnet sie mit den Fingern ein großes Herz in die Luft bzw. zeigt durch ihre zusammengelegten Hände kleinere Herzen, um das zweite Motiv thematisch als Liebeslied zu kennzeichnen.

Auf der vorderen Position entwirft Christian Pflugfelder auf der Grundlage des „swaying" eine Art Stimmungsbild und setzt die musikalischen Motive und deren inhaltliche Bedeutung visuell um. Während des ersten Motivs sind pantomimische und gebärdensprachliche Hinweise auf eine überfüllte und hektische Straße zu erkennen, auf das Treffen und Erkennen zweier Personen sowie das Abschließen einer Wette. Während des zweiten Motivs tritt wiederholt jene wallende Handbewegung auf, die auch als Namensgebärde für Freddy dient. Des Weiteren finden sich Hinweise auf eine Straße, die Hoffnung auf ein Treffen sowie Hinweise auf die Themen Liebe, Verliebtsein und Warten, die Christian Pflugfelder auch

[154] vgl. Harms 2003, S. 136 f.

[155] Über die Ouvertüre habe ich mit Gudrun Hillert in unserem Interview sehr ausführlich gesprochen, daher verweise ich für die alle folgenden Ausführungen auf: Interview 2015, S. 83-88

mimisch unterstützt. Demzufolge wird während des ersten Motivs die Beziehung und Wette zwischen Professor Higgins und Oberst Pickering aufgegriffen, während des zweiten Motivs der Gefühlszustand von Freddy.
Diese visuelle Übertragung musikalisch-motivischer und inhaltlicher Informationen verleiht der Ouvertüre einen Wiedererkennungswert, der sich an der akustisch vermittelten Wirkung orientiert und sich meiner Ansicht nach mit dieser messen kann.

6.6.4 Geräusche

Geräusche als nonverbale, nichtmusikalische akustische Phänomene gehören zum kulturellen Wissen Gehörloser. Dies umfasst neben der Existenz von Geräuschen vor allem die Bedeutung, die ihnen in der hörenden Welt zugeordnet ist[156].
In der Verdolmetschung von Theateraufführungen werden Geräusche übertragen, wenn die Dolmetscher sie als relevant für das Verständnis der Spielhandlung erachten. Dazu gehören vor allem Geräusche, auf die die Schauspieler verbal oder nonverbal reagieren (z.B. Telefonklingeln)[157]. Ohne eine Verdolmetschung fehlt den gehörlosen Zuschauern das Wissen um den Auslöser dieser für sie völlig unvermittelten Reaktion. Relevante Geräusche werden in der Aufführung meist absichtlich erzeugt, entweder künstlich oder von den Schauspielern. Im Gegensatz dazu sind unbeabsichtigt verursachte Geräusche (z.B. Schritte der Schauspieler) in der Regel wenig relevant und werden in der Verdolmetschung nicht beachtet.
In meiner Analyse von „My Fair Lady“ konnte ich feststellen, dass ausschließlich absichtlich erzeugte Geräusche von den Dolmetschern übertragen werden. Dabei beziehen sich einige gedolmetschte Geräusche auf die Zeit oder den Ort einer Szene, beispielsweise das Läuten der Kirchenglocken, das Christian Pflugfelder bei DVD1 T1 0:05:37 darstellt, oder das Ticken einer Uhr, das Gudrun Hillert bei DVD2 T1 0:02:50 dolmetscht. Andere Geräusche verdeutlichen eine Bewegung, wie das Pferdegalopp in Ascot in Szene 16 und 17. Die meisten gedolmetschten Geräusche rufen eine Reaktion der Schauspieler hervor. Dazu gehören die Kirchenglocken bei DVD1 T1 0:13:40, auf die sich Professor Higgins als einen „Wink von oben“ bezieht. Die Vokallaute aus den Aufnahmegeräten von Professor Higgins, die

[156] vgl. Padden/Humphries 1991, S. 87
[157] vgl. Hillert 2005, S. 293 und Ingwers 1999, S. 110

er Oberst Pickering vorspielt, stellt Christian Pflugfelder bei DVD1 T1 0:25:25 mithilfe des Fingeralphabets dar. Die sich überlagernden Aufnahmen bei DVD1 T2 0:12:02 werden als überwältigender Klangeindruck von Stimmen übertragen.
Eine Besonderheit ist das Schnäuzen von Eliza bei DVD1 T2 0:03:16. Hier macht Gudrun Hillert in ihrer Verdolmetschung nicht nur deutlich, dass das Schnäuzen ein Geräusch erzeugt, sondern auch, dass es laut und unangenehm ist. Diese Information ist nötig für das Verständnis der negativen Konnotation dieses Geräuschs.
An einer Stelle wird von Christian Pflugfelder ein Geräusch übertragen, das nichts mit der Spielhandlung an sich zu tun hat. Bei DVD2 T1 0:00:02 stellt er das Geräusch des sich einstimmenden Orchesters dar[158]. Dies geschieht vermutlich, um die regungslose Position der Dolmetscher für das gehörlose Publikum zu erklären.
In der gesamten Aufführung von „My Fair Lady“ konnte ich lediglich zwei absichtlich erzeugte Geräusche feststellen, die nicht übertragen werden, nämlich ein Klingelzeichen in Szene 15 und das Klappern der Mülleimerdeckel bei DVD1 T1 0:22:30. Das erste Geräusch kündigt an, dass die Pferde in Ascot auf den Rennplatz geführt werden. Auf die Verdolmetschung dieses Geräuschs verzichtet Gudrun Hillert vermutlich, weil Oberst Pickering die entsprechende Information in seiner Reaktion vermittelt. Das zweite Geräusch wird wahrscheinlich nicht übertragen, weil es eine visuell erkennbare Herkunft besitzt. Dadurch offenbart es sich den Zuschauern als Geräusch und erklärt die Reaktion der Anwohner.

6.7 Äußere Erscheinung der Dolmetscher

Für einen gebärdensprachlichen Dolmetschvorgang ist die sichtbare körperliche Präsenz der Dolmetscher unverzichtbar, daher beeinflusst ihre äußere Erscheinung die Qualität der Verdolmetschung. Grundsätzlich sollte die Äußerlichkeit der Dolmetscher maximale Sichtbarkeit und Verständlichkeit sicherstellen. Beim Theaterdolmetschen stellt sie aber auch eine Möglichkeit zur Inkorporation dar.
In diesem Abschnitt sollen verschiedene Anforderungen und Möglichkeiten von Kostümierung, Maske und Frisur der Dolmetscher im Theater untersucht werden.

[158] An dieser Stelle halte ich es für nötig, auf die teilweise sehr fließenden Übergänge von Musik und Geräuschen hinzuweisen, die hier besonders deutlich werden. Die Trennung der beiden Bereiche erfolgte in dieser Arbeit vor allem aus Gründen der Übersichtlichkeit.

6.7.1 Bekleidung und Kostümierung

Die Bekleidung der Dolmetscher sollte sich an der Ausstattung und Interpretation der jeweiligen Inszenierung orientieren, damit die Zuschauer sie nicht als störende Fremdkörper wahrnehmen. Wenn die Dolmetscher sich auf der Bühne befinden bzw. sogar bewegen und damit Teil des Bühnengeschehens werden, kann ihre Bekleidung durchaus zum bedeutungsstiftenden Element werden. Julie Gebron vertritt die Meinung, dass Dolmetscher wie ein Teil des Ensembles aussehen sollten, weil sie genau das sind[159]. Selbstverständlich können Dolmetscher vonseiten des Theaters mit Kostümen ausgestattet und damit teilweise in die Aufführung inkorporiert werden. Anne Thomas erwähnt beispielsweise die Möglichkeit, dass Shadow Interpreter ähnliche Kostüme tragen wie die ihnen zugeordneten Rollenfiguren, falls jeder nur einen Spieler zu dolmetschen hat[160]. Gudrun Hillert erwähnte in unserem Interview eine Theateraufführung, bei der Schwarzlicht verwendet wurde. Dabei trugen die Dolmetscher weiße Handschuhe und trugen mit ihrer Verdolmetschung dadurch zum Effekt der Szene bei[161].

In jedem Fall sollte die Bekleidung der Dolmetscher body-shifts und die uneingeschränkte Bewegung von Händen und Armen ermöglichen. Shadow Interpreter bewegen sich in ihren Kleidern über die gesamte Bühne, daher sollten diese komfortabel genug sein. Außerdem dürfen ihre Schuhe beim Gehen keine störenden Geräusche verursachen. Um die Rezeption der Gebärdensprache zu unterstützen, müssen Gesicht und Hände der Dolmetscher ausreichend sichtbar sein. Dafür sollte zwischen ihrer Hautfarbe und ihrer Bekleidung ein Kontrast bestehen. Außerdem sollte der Stoff nicht reflektieren und bestimmte Muster wie Punkte und Streifen vermieden werden, da dadurch die korrekte Rezeption der Gebärden erschwert wird. Dies erklärt, warum Dolmetscher meist in schlichtem Schwarz arbeiten. Julie Gebron zufolge sind mögliche Farben aber auch „purple, darker shades of blue, green, maroon, brown, dark grey, dark reds and jewel tones“[162].

Falls bei der Verdolmetschung einer Aufführung striktes „sex matching“ angewandt wird, kann über die Bekleidung eine ähnliche Unterscheidung vorgenommen

[159] vgl. Gebron 1996, S. 64 f.
[160] vgl. Thomas 2010, S. 535
[161] vgl. Interview 2015, S. 96
[162] vgl. Gebron 1996, S. 64

werden. Wenn eine Dolmetscherin jedoch auch männliche Figuren dolmetscht, könnte es für Verwirrung sorgen, wenn sie ein Kleid oder einen Rock trägt[163].

Für die Aufführung von „My Fair Lady“ sind die Dolmetscher nicht mit Kostümen ausgestattet, sondern benutzen ihre private Garderobe. Gudrun Hiller trägt ein schwarzes knielanges, ärmelloses Kleid über einer weit geschnittenen schwarzen Hose, und über dem Kleid ein schwarzes dünnes Oberteil, dessen Ärmel bis zum Ellenbogen reichen. Christian Pflugfelder trägt schwarze Hosen, Hemd, Weste und offenes Jackett. Beide tragen schwarze Schuhe mit flachem Absatz.

Diese Bekleidung erlaubt große Bewegungsfreiheit und wirkt komfortabel genug für einen langen Dolmetscheinsatz. Die dunkle Farbe bietet ausreichend Kontrast zur Hautfarbe der Dolmetscher, wodurch die Gebärden klar zu erkennen sind. Da die Kostüme der Schauspieler überwiegend farbig gehalten sind, sind die Dolmetscher an ihren schwarzen Kleidern auch in Szenen mit großer Besetzung gut zu erkennen. Gudrun Hillerts Kombination von Hose und Kleid erlaubt die Verdolmetschung von männlichen und weiblichen Figuren ohne Irritation. Meinem Eindruck nach sollte die Bekleidung schlicht und zeitlos wirken und sich möglichst harmonisch in die Aufführung einfügen, und erreicht dieses Ziel auch.

6.7.2 Maske und Frisur

Wie früher bereits erläutert spielt die Mimik in der Gebärdensprache eine zentrale Rolle, daher müssen die Gesichter der Dolmetscher zu allen Zeiten gut sichtbar sein. Dolmetscher im Theater werden entweder speziell beleuchtet oder bewegen sich in demselben Licht wie die Schauspieler, daher sind sie wie Schauspieler auf den Einsatz von Make-Up angewiesen. Dieser Einsatz kann abhängig von der Beleuchtung und Entfernung zum Publikum aber unterschiedlich stark ausfallen[164].

In „Sign the Speech“ empfiehlt Julie Gebron, mit Make-Up die Lichtreflexion der Haut zu vermeiden und verschiedene wichtige Gesichtspartien zu betonen. Dies beinhaltet die Hervorhebung der Augen und Augenbrauen sowie der Lippen[165].

Die Frisur der Dolmetscher kann, falls gewünscht, dem Stil der Inszenierung angepasst werden, sofern ihre Gesichter dadurch nicht verdeckt werden.

[163] vgl. Gebron 1996, S. 65
[164] vgl. Kirchner 1975, S. 187 und Gebron 1996, S. 68
[165] vgl. Gebron 1996, S. 66 ff.

Die Qualität des Mitschnitts von „My Fair Lady“ macht es mir leider unmöglich, genaue Aussagen über die Maske der Dolmetscher zu treffen. Falls sie Make-Up tragen, ist es offenbar ausreichend, um Lichtreflexionen auf ihren Gesichtern zu vermeiden, aber dezent genug, um nicht uanangenehm aufzufallen.
Es gibt meiner Ansicht nach keinen Grund zur der Annahme, dass sich die Dolmetscher durch ihre Frisur an den Stil der Inszenierung anzupassen versucht haben. Allerdings ist in dieser Inszenierung auch kein bestimmter Stil der Frisur vorherrschend. Stattdessen sorgen die Frisuren für maximale Sichtbarkeit der Gesichter. Für Christian Pflugfelder war dies vermutlich mit wenig Aufwand verbunden, denn seine kurzen Haare und Kinnbart lassen sein Gesicht ohnehin frei. Gudrun Hillert hat ihre Haare aus dem Gesicht gekämmt und am Hinterkopf hochgesteckt. Da sie bei unserem Interview eine Brille trug, vermute ich außerdem, dass sie während der Aufführung Kontaktlinsen benutzt, um Lichtspiegelungen auf den Brillengläsern zu vermeiden.

6.8 Beleuchtung der Dolmetscher

Je nach Lichtdesign der Inszenierung kann die unverzichtbare Sichtbarkeit der Dolmetscher eine zusätzliche Beleuchtung notwendig machen. Diese sollte sich harmonisch an das Äußere der Dolmetscher und den Stil der Inszenierung anpassen, muss aber den gesamten Gebärdenraum erfassen[166]. Da die Dolmetscher die benötigte Lichtstärke am besten einschätzen können, sollten sie an der Einrichtung beteiligt sein. Diese findet, falls die Dolmetscher nicht in den Probenprozess eingebunden waren, in der Regel am Tag der gedolmetschten Aufführung statt.
Laut Suzie Kirchner und Betsy Ann Ballard dürfen die Dolmetscher nicht von hinten beleuchtet werden, da dies das Publikum bei ungünstigen Winkeln blenden kann. Die Beleuchtung sollte vor oder über den Dolmetschern angebracht und nicht so stark sein, dass die Gesichtszüge der Dolmetscher undeutlich werden[167].
Die Auswahl der angemessenen Beleuchtung ist stark abhängig von der Positionierung der Dolmetscher. Position Interpreter benötigen üblicherweise nur einen fest angebrachten Scheinwerfer, der während der Aufführung über einen Dimmer

[166] vgl. Frishberg 1990, S. 143
[167] vgl. Kirchner 1975, S. 188 und Ballard 1982, S. 52

manuell gesteuert wird[168]. Im Gegensatz dazu bewegen sich Shadow Intepreter auf der Theaterbühne und damit im Bühnenlicht der Aufführung. In vielen Fällen wird dieses Licht die Verdolmetschung ausreichend beleuchten. Andernfalls müssen Szenen aufgehellt oder die Dolmetscher mit einem beweglichen Scheinwerfer beleuchtet werden. Dabei sollte unbedingt vermieden werden, dass die bedeutungstragende Wirkung des Bühnenlichts beeinträchtigt wird[169]. Wenn bei einer Szene keine Kompromisslösung gefunden werden kann, erwähnt Gudrun Hillert die Möglichkeit, den Schauspielern für diese Szene Gebärden beizubringen[170].

Da ich nur über den Mitschnitt der gedolmetschten Aufführung von „My Fair Lady" verfüge, ist es mir unmöglich, genaue Angaben darüber zu machen, ob das übliche Bühnenlicht wesentlich verändert wurde. Laut Gudrun Hillert findet aber am Hans Otto Theater die Beleuchtungseinrichtung eine Stunde vor der Aufführung statt[171], daher halte ich dies für unwahrscheinlich. Bei meiner Analyse konnte ich fünf verschiedene Erscheinungsformen der Dolmetscherbeleuchtung feststellen:

1) In einigen Szenen beschränkt sich die Beleuchtung auf das Bühnenlicht ohne jeglichen Einsatz von Scheinwerfern. Dies trifft auf die Szenen 8, 9, 13, 19, 22, 27, 29 und 31 vollständig, auf den Großteil der Szenen 6, 12 und 21, auf den Beginn der Szenen 17 und 32 sowie auf das Ende von Szene 34 zu.

2) Wenn sich Gudrun Hillert und Christian Pflugfelder in unmittelbarer Nähe zueinander auf einer relativ festen Position (meist an der Bühnenseite) befinden, werden sie von einem einzigen Scheinwerfer beleuchtet. Dies trifft auf die Ouvertüre und den Beginn der Szene 3 zu, als die Figuren teilweise im Zuschauerraum spielen.

Weitere Beispiele finden sich bei DVD1 T1 0:16:15, bei den Chorstellen der Szene 11, zu Beginn der Szenen 16 und 21 sowie bei der Zwischenaktmusik in Szene 20.

3) Wenn sich die Dolmetscher nicht in unmittelbarer Nähe zueinander befinden, aber zusätzlich beleuchtet werden sollen, kommt jeweils ein beweglicher Scheinwerfer pro Dolmetscher zum Einsatz. Besonders deutlich sieht man dies in Szene 5, als Christian Pflugfelder zunächst allein dolmetscht und beleuchtet wird, und Gudrun Hillert bei DVD1 T1 0:19:10 im Kameraausschnitt erscheint. Weitere Beispiele sind der Beginn der Szenen 6 und 16, sowie die Szenen 24 und 25. In Szene

[168] vgl. Gebron 1996, S. 18 und S. 45
[169] vgl. Thomas 2010, S. 536
[170] vgl. Hillert 1998, S. 105
[171] vgl. Interview 2015, S. 75

26 wird lediglich Christian Pflugfelder zusätzlich beleuchtet, obwohl auch Gudrun Hillert im Verlauf der Szene dolmetscht. In Szene 35 wird nur Gudrun Hillert von einem zusätzlichen Scheinwerfer beleuchtet, da Christian Pflugfelder sich noch in dem Lichtkreis des beleuchteten Schreibtischs von Professor Higgins befindet.

4) Bei einigen Songs wird der singende Schauspieler mit einem Scheinwerfer beleuchtet[172], während ein Scheinwerfer mit etwas geringerer Intensität den jeweiligen Dolmetscher beleuchtet. Dies geschieht bei dem Song von Alfred Doolittle in Szene 5, bei den Songs von Eliza in Szene 10 und 14, bei Freddys Song in Szene 18 sowie bei den Songs von Professor Higgins in Szene 7 und 34.

5) Bei anderen Szenen werden die Schauspieler zusätzlich beleuchtet, aber die Dolmetscher nicht. In diesen Szenen ist das übrige Bühnenlicht möglicherweise ausreichend, um die Sichtbarkeit der Verdolmetschung sicherzustellen. Dies trifft u.a. auf die Songs von Professor Higgins in den Szenen 3, 28 und 33 zu. Falls das Bühnenlicht in solchen Szenen nicht ausreicht, kann der Erfolg der Verdolmetschung durchaus gefährdet sein. Demzufolge muss der Dolmetscher notgedrungen eine entsprechende Nähe zum Schauspieler herstellen, um von demselben Scheinwerfer beleuchtet zu werden wie dieser. Diesen Eindruck hatte ich bei den Songs der Szenen 4, 32 und vor allem 23. Allerdings bin ich mir bewusst, dass der Mitschnitt nicht unbedingt die tatsächlichen Lichtverhältnisse während der Aufführung realistisch wiedergeben kann, daher ist es möglich, dass das Bühnenlicht ausreichend war. Trotzdem kann ich keinen Grund feststellen, warum eine weitere Beleuchtung der Dolmetscher die Atmosphäre dieser Szenen stören würde.

Für den Erfolg einer Verdolmetschung sind aufmerksame und kreative Lichttechniker von großer Bedeutung. Wenn die Beleuchtung der Dolmetscher unzureichend ist oder zu spät eingeschaltet wird, entgehen dem gehörlosen Publikum bestimmte Passagen, weil die Gebärden nicht zu erkennen sind. Ebenso unangenehm und störend kann es sein, wenn die Beleuchtung der Dolmetscher zu spät ausgeschaltet

[172] Ich vermute, dass die Schauspieler auf diese Weise auch beleuchtet werden, wenn bei der Aufführung keine Dolmetscher anwesend sind. Daher müssen diese Scheinwerfer streng genommen zum Bühnenlicht gezählt werden. Ich habe sie hier allerdings gesondert aufgeführt, weil dieser Einsatz von Scheinwerfern Auswirkungen auf die Position der Dolmetscher hat. Wenn die gesamte Bühne ausreichend hell erleuchtet ist, müssen sich die Dolmetscher nicht zwangsläufig nahe an den Schauspielern halten, um beleuchtet zu werden.

wird oder an Stellen eingeschaltet ist, an denen gar nicht gedolmetscht wird[173]. Auch die Zeitverzögerung einer Verdolmetschung kann bei sehr schnellen Licht- und Szenenwechseln zum kritischen Faktor werden. Beispielsweise kollidieren in Szene 11 die schnellen Lichtwechsel zwei Mal mit Christian Pflugfelders Verdolmetschung. Dies würde ich allerdings eher der Inszenierung zuschreiben als einer Unaufmerksamkeit der Lichttechniker, deren Arbeit man meiner Ansicht nach ihre Erfahrung im Umgang mit gedolmetschten Aufführungen anmerkt. So wird bei DVD1 T1 0:18:15 die Intensität des Scheinwerfers der Dolmetscher an die Lichtverhältnisse der Bühne angepasst. Bei DVD1 T1 0:25:00 wird während des Szenenwechsels die Beleuchtung der Dolmetscher vermutlich länger gehalten, um eine etwaig verzögerte Verdolmetschung beenden zu können. In Szene 14 wird die Nutzung und Intensität der Scheinwerfer von Eliza und Gudrun Hillert genau aufeinander abgestimmt. Lediglich in Szene 12 konnte ich eine mögliche Unaufmerksamkeit feststellen. Während der Tanzsequenz werden die Dolmetscher an der Bühnenseite beleuchtet, dolmetschen aber überhaupt nichts.

6.9 Inkorporation der Dolmetscher in die Aufführung

Beim Theaterdolmetschen bestehen fließende Grenzen zwischen Inszenierung und Übertragung. Der Dolmetscher hat die Aufgabe, dem zielsprachigen Publikum die Aufführung zu vermitteln, stellt aber durch seine eigene Präsenz einen Teil dieser Aufführung dar und damit, wie Irina Bondas ausführt, einen „Eingriff in das Original“[174]. Die visuelle Präsenz der Gebärdensprachdolmetscher treibt dies auf die Spitze. Julie Gebron und Anne Thomas sprechen bei Shadow Interpreting sogar von völlig neuen Inszenierungen[175]. Aufgrund der vielen Ängste und Bedenken, die diese Vorstellung weckt, wird oft die Variante des Position Interpretings gewählt, da dies die Inszenierung am wenigsten verändert. Wenn ihre physische Präsenz jedoch nicht beachtet wird, können Gebärdensprachdolmetscher schnell zum Störfaktor werden. Dies gilt sowohl für das hörende Publikum, das auf die Verdol-

[173] vgl. Gebron 1996, S. 71 und Hillert 1998, S. 105
[174] vgl. Bondas 2013, S. 13 f.
[175] vgl. Gebron 1996, S. 23 und Thomas 2010, S. 535

metschung nicht angewiesen ist, als auch für das gehörlose, das zwar darauf angewiesen ist, sich ja aber in erster Linie für die Inszenierung interessiert[176].
Um sowohl für gehörlose als auch hörende Zuschauer ein positives Theatererlebnis zu gewährleisten, besteht die Möglichkeit, die Dolmetscher und ihre Anwesenheit in die Aufführung zu integrieren. Gudrun Hillert beschreibt dies folgendermaßen:

> Die DolmetscherInnen übernehmen hierbei zwar keine eigenen Rollen, werden jedoch ähnlich wie Statisten behandelt. So erzählt Chris z.B., dass er und sein Ko-Dolmetscher in dem ersten Stück, das er dolmetschte, als „Sicherheitspolizisten" kostümiert wurden und rechts und links von einer Tür den Eingang „bewachten" (als dann im Verlauf des Stückes ein Schauspieler mit einem Gewehr in der Hand auftrat und allen Anwesenden „Hände hoch!" befahl, mussten auch die Dolmetscher ihre Arme erheben und konnten für kurze Zeit nicht gebärden…).[177]

In diesem Beispiel sorgen passende Kostüme, eine durchdachte Positionierung und das Verhalten der Dolmetscher für deren Inkorporation. Dies sind relativ einfache Strategien, setzen aber eine spezielle Konzeption der gedolmetschten Aufführung voraus. Da es sich bei solchen meist um bereits bestehende Inszenierungen handelt, stellt sich die Frage, wer über solche Strategien der Inkorporation entscheidet und ob dies ohne Rücksprache mit dem Regisseur überhaupt legitim ist.
Für die gedolmetschte Aufführung von „My Fair Lady" fanden keinerlei gemeinsame Proben statt, daher existiert auch keine inszenierte Inkorporation der Dolmetscher. Inkorporierende Kostüme (z.B. als Blumenhändler oder Hausangestellte) wären schwer realisierbar gewesen, da keine Zeit für Kostümwechsel besteht und die Kostüme der Dolmetscher sich daher ausnahmslos in alle Szenen und Bühnenbilder gleichermaßen einfügen müssten. Allerdings wurden die Dolmetscher laut Gudrun Hillert bisher am Hans Otto Theater nur ein einziges Mal für eine Aufführung kostümiert[178]. Demzufolge wurde eine Inkorporation durch Kostüme vermutlich gar nicht in Erwägung gezogen.
Inkorporation kann aber auch spontan stattfinden, und dies ist bei „My Fair Lady" mehrmals der Fall. Nach den kleinen logistischen Problemen in Szene 3, als Eliza beinahe in Gudrun Hillert hineinläuft, fühlen sich die Schauspieler im Verlauf der Aufführung offenbar immer wohler mit den Dolmetschern und beginnen, deren Anwesenheit aktiv wahrzunehmen. Dies zeigt sich beispielsweise bei DVD1 T2 0:11:00, als Christian Pflugfelder von Professor Higgins direkt angeschaut wird.

[176] vgl. Interview 2015, S. 91 ff.
[177] aus: Hillert 1998, S. 106
[178] vgl. Interview 2015, S. 90 f.

Bei anderen Gelegenheiten liefern die Schauspieler den Dolmetschern in ihrem Spiel kleine Impulse. Dies geschieht in Szene 12 zwischen Professor Higgins und Christian Pflugfelder, doch besonders deutlich zeigt es sich gegen Ende der Szene 19. Oberst Pickering berührt Christian Pflugfelder hier an der Schulter, wie um ihn zu einem Kommentar über Eliza aufzufordern, die soeben in ihrem Ballkleid die Bühne betreten hat. Noch einen Schritt weiter geht Professor Higgin in Szene 34, wenn er Christian Pflugfelder den Arm um die Schulter legt und mehrmals anspielt. Dadurch entsteht einige Male der Eindruck eines Gesprächs anstatt eines gesungenen Monologs. Solche spontanen Inkorporationsansätze sind allerdings in hohem Maße von der Bereitschaft der Schauspieler abhängig, die Dolmetscher als gleichberechtigte Partner an der Aufführung teilhaben zu lassen. Am Hans Otto Theater ist diese Bereitschaft offenbar vorhanden, was sich auch daran zeigt, dass sich die Dolmetscher beim Applaus gemeinsam mit den Schauspielern verbeugen.

Eines der wichtigsten Mittel zur Inkorporation der Dolmetscher in die Aufführung stellt das eigene Verhalten der Dolmetscher dar. Diese bewegen sich in ihrer Verdolmetschung auf einem schmalen Grad. Bei zu großer Distanziertheit wird dem gehörlosen Publikum die Rollenzuordnung erschwert und ein emotionaler Zugang verwehrt. Gleichzeitig darf die Grenze zum reinen Schauspielern nicht überschritten werden, denn dies könnte die Schauspieler beleidigen und eine qualitative Verdolmetschung verhindern[179]. Obwohl Julie Gebron die Meinung vertritt, „interpreters who succeed in theatre are actors in their souls“[180], scheint mir die Aufgabe der Dolmetscher eher darin zu bestehen, die richtige Balance dazwischen zu finden.

Inkorporation findet nicht nur durch künstlerisch ansprechende Rollendarstellung statt, sondern auch durch das Blickverhalten der Dolmetscher. Diese lenken mit ihren eigenen Blicken die Blicke der gehörlosen Zuschauer. Daher schauen Dolmetscher bei Sprechpausen auf den Boden vor sich bzw. bei besonders interessanten Stellen auf das jeweilige Bühnengeschehen[181]. In „My Fair Lady“ zeigt sich dies beispielsweise bei DVD1 T2 0:23:20, als Gudrun Hillert während einer kurzen Gesangpause auf den Boden schaut, bevor sie den nächsten Text von Eliza dolmetscht und den Blick wieder hebt. In Szene 19 beobachten die

[179] vgl. Frishberg 1990, S. 141
[180] vgl. Gebron 1996, S. 6
[181] vgl. Ganz Horwitz 2014, S. 4 und Hillert 1998, S. 107 f.

Dolmetscher wie alle anderen Figuren den Auftritt von Eliza im Ballkleid. In den Tanzsequenzen der Szenen 4 und 26 beobachten die Dolmetscher vom Bühnenrand aus das Geschehen und bewegen sich auch selbst im Rhythmus der Musik. Daran zeigt sich ein weiterer Grundsatz des Dolmetscherverhaltens, nämlich die Darstellung des eigenen Eingebundenseins in die theatrale Illusion und szenische Atmosphäre. Durch ihr Verhalten müssen die Dolmetscher die Illusion mittragen, die von der jeweiligen Inszenierung erzeugt werden soll. In „My Fair Lady" geschieht dies nicht nur in den Tanzszenen, sondern beispielsweise auch in Szene 8, wenn Christian Pflugfelder ebenso wie Oberst Pickering auf den Gestank reagiert, der von Alfred Doolittles Füßen ausgeht. Außerdem zeigt Christian Pflugfelder ein erschrockenes Verhalten, wenn Eliza in Szene 17 „Ich streu dir Pfeffer in den Arsch" ruft oder in Szene 22 mit den Pantoffeln nach Professor Higgins wirft.

Jede Strategie der Inkorporation setzt von den Dolmetschern schauspielerische Fähigkeiten, Bühnenpräsenz und künstlerisches Feingefühl voraus. Daher sind mit Sicherheit nicht alle Gebärdensprachdolmetscher für den Einsatz am Theater geeignet. Christian Pflugfelder und Gudrun Hillert ist ihre langjährige Erfahrung in diesem Feld allerdings anzumerken, und ich stimme der Regisseurin Sasha Mazzotti in ihrer Beschreibung der beiden als „wahnsinnig präsent und gleichzeitig unsichtbar"[182] zu. Bei diesem Talent ist es bedauerlich, dass die Inkorporations-möglichkeiten nicht aktiv genutzt werden. Denn ich stimme auch Julie Gebron darin zu, dass die Integration von Dolmetschern in eine gedolmetschte Aufführung nur durch die Kreativität der daran beteiligten Personen eingeschränkt ist"[183].

7 Fazit

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, verschiedene Aspekte des gebärdensprach-lichen Theaterdolmetschens zu untersuchen, die für diesen Dolmetschvorgang und die Theaterpraxis besonders relevant sind. Weitere Aspekte, zum Beispiel die besondere Öffentlichkeitsarbeit einer gedolmetschten Theateraufführung, konnten aufgrund des eingeschränkten Umfangs dieser Arbeit leider nicht behandelt werden.

[182] vgl. Kraus 2014, S. 179
[183] vgl. Gebron 1996, S. 23

Bei der Analyse der gewählten Aspekte am Beispiel der gedolmetschten Aufführung von „My Fair Lady“ am Hans Otto Theater Potsdam habe ich mich bewusst dafür entschieden, die einzelnen Themen so knapp und präzise wie möglich zu erläutern. Hätte ich die komplette Verdolmetschung von „My Fair Lady“ in jedem Kapitel analysiert und detailliert beschrieben, hätte ich wesentlich weniger Aspekte behandeln können als bei der von mir gewählten Vorgehensweise. In dieser Arbeit wollte ich aber keine komplette Aufführungsanalyse durchführen, sondern mithilfe eines Beispiels einen Überblick über die vielen Möglichkeiten des gebärdensprachlichen Theaterdolmetschens liefern. Ich hoffe, dass die Lektüre dieser Arbeit dem Leser einen Eindruck davon vermitteln kann, wie komplex die Verdolmetschung einer Theateraufführung in Gebärdensprache ist und welche Fähigkeiten, Bedingungen und Entscheidungen dafür notwendig sind.

Im Verlauf des Schreibprozesses wurde mir deutlich bewusst, was die Nichtwahrnehmung der akustischen Ebene für gehörlose Theaterzuschauer bedeutet. Ohne Verdolmetschung bleibt ihnen eine umfangreiche Aufführungsrezeption letzten Endes so gut wie verwehrt. Gehörlose besitzen aber ein ebenso großes Recht auf die Teilhabe am kulturellen und gesellschaftlichen Leben wie jeder Hörende. Dass in der Gehörlosenkultur eigene Kunstformen existieren, ist kein Grund, interessierten Gehörlosen die Erfahrung hörender Kunstformen zu verweigern oder erschweren. Demzufolge sollte es eigentlich selbstverständlich sein, gedolmetschte Vorstellungen wesentlich regelmäßiger anzubieten, als dies in Deutschland der Fall ist.

Das Potenzial gedolmetschter Aufführungen beschränkt sich nicht auf die Teilhabe gehörloser Menschen. Die bloße Tatsache, dass für eine bestimmte Zeit gehörlose und hörende Menschen in einem Raum versammelt sind, um gemeinsam Kunst zu rezipieren, schlägt eine Brücke zwischen beiden Kulturen. Gehörlose lernen die Kultur der sie umgebenden Mehrheitsgesellschaft kennen, und Hörende werden für die kommunikativen Bedürfnisse gehörloser Menschen sensibilisiert. Gleichzeitig wird der Status von Gebärdensprache als komplexe eigenständige Sprache gestärkt.

Die junge Professionalisierung des Gebärdensprachdolmetschens führt dazu, dass der Einsatz in künstlerischen Bereichen noch wenig bekannt und anerkannt ist. Dies betrifft nicht nur die Theater, sondern auch die Dolmetscher selbst und das potentielle Publikum. Berührungsängste von allen Seiten können hier nur durch unkonventionelles Denken, mutiges Ausprobieren und kontinuierliche Zusammen-

und Öffentlichkeitsarbeit abgebaut werden. In Ländern wie Großbritannien, den USA und Australien ist die Verdolmetschung kultureller Anlässe bereits in der Gesellschaft etabliert. Demzufolge könnten deutsche Kultureinrichtungen und Dolmetscher von den Erfahrungsberichten dieser Länder profitieren. Ein Austausch zwischen in- und ausländischen Kultureinrichtungen, Künstlern, Dolmetschern und Gehörlosengemeinschaften könnte dazu beitragen, künstlerisches Gebärden und Dolmetschen auch in der deutschen Kulturlandschaft zu verankern und diese damit zu bereichern. Dabei sollte aber beachtet werden, dass längst nicht alle Gebärdensprachdolmetscher für den Einsatz am Theater geeignet sind und künstlerisches Dolmetschen nicht Bestandteil der Dolmetscherausbildung ist. Falls sich die Dolmetscher auf der Bühne unwohl fühlen und aus diesem Grund eine schlechte Dolmetschleistung liefern, wirkt sich dies negativ auf die Etablierung eines gehörlosen Publikums aus. Die Auswahl der Dolmetscher für eine gedolmetsche Aufführung sollte daher sehr sorgfältig getroffen werden.

Neben solchen Überlegungen war für mich die bedeutendste Erkenntnis, dass gebärdensprachliches Theaterdolmetschen einen ebenso szenischen wie sprachlichen Prozess darstellt. Dies begründet sich durch die Dreidimensionalität von Gebärdensprache und der daraus folgenden visuellen Präsenz der Dolmetscher. Dadurch verändert Gebärdensprachdolmetschen die Aufführungsrezeption ausnahmslos aller Zuschauer. Die Dolmetscher mögen nicht Teil der Inszenierung sein, aber durch ihre bloße sichtbare Anwesenheit werden sie Teil der Aufführung.

Aufgrund dieser Erkenntnis möchte ich alle Theaterschaffenden dazu anregen, gebärdensprachliches Theaterdolmetschen nicht als „notwendiges Übel“ einer gesetzlich vorgeschriebenen Ermöglichung kultureller Teilhabe zu betrachten, sondern auch als künstlerischen Prozess wahrzunehmen und zu nutzen. Durch umsichtige und künstlerisch eingesetzte Positionierung, Kostümierung und Inkorporation etc. können Dolmetscher zu einem Teil des Bühnengeschehens werden und, falls gewünscht, sogar zum Teil der Bühnenhandlung[184].

Eine solche Betrachtung von Gebärdensprachdolmetschen als künstlerische Herausforderung setzt eine intensive Zusammenarbeit zwischen Theater und Dolmetschern sowie umfangreiche Konzeption und Proben voraus. Dies gilt sowohl für einen

[184] In ihrer Diplomarbeit „Interaktives Theaterdolmetschen“ entwirft Katharina Schumacher das Konzept eines Gebärdenschauspielers, der gleichzeitig Dolmetscher und Teil der Bühnenhandlung ist.

Inszenierungsprozess, in den die Dolmetscher einbezogen sind, als auch für die entsprechende Konzeption einer bestehenden Inszenierung. Für eine intensive konzeptionelle Zusammenarbeit sind allerdings organisatorische und finanzielle Bedingungen nötig, die bisher nur selten gegeben sind. Dolmetscher, die nicht für ihre umfangreiche Vorbereitung und Probenteilnahme angemessen bezahlt werden, können auch keine so qualitativ und künstlerisch anspruchsvolle Verdolmetschung bieten, wie es andernfalls möglich wäre. Wenn diese Bedingungen gegeben sind, kann das Dolmetschen einer Theateraufführung in Gebärdensprache eine enorme Bereicherung für alle Beteiligten darstellen: Für die Dolmetscher und Schauspieler auf der Bühne, und im Zuschauerraum für das gehörlose und hörende Publikum.

Es ist meine Hoffnung, dass diese Arbeit einen kleinen Beitrag dazu leisten kann, dass diese Form des Theaterdolmetschens als künstlerische Herausforderung und Chance wahrgenommen wird. Falls in Zukunft am Ende einer Theateraufführung mehr Zuschauer als bisher auf Gehörlosenart applaudieren, ist schon der erste Schritt in diese Richtung getan.

8 Anhang

8.1 Szenenprotokoll

	Zeit	Bühne	Beschreibung	Figuren	Dolmetscher
1	DVD1 T1 0:00:00 - 0:02:42	Vorhang	Begrüßung, Ankündigung Nachgespräch, Einführung Namensgebärden	(Manuela Gerlach, Theaterpädagogin)	Hillert
2	DVD1 T1 0:02:43 - 0:05:24	Vorhang	Ouvertüre		Hillert Pflugfelder
3	DVD1 T1 0:05:25 - 0:13:20	Straße in Covent Garden	Begegnung von Eliza, Higgins und Pickering, Song „Kann denn die Kinder keiner lehren, wie man spricht?“ (Higgins und andere)	Eliza Professor Higgins Obert Pickering Freddy Mrs Eynsford-Hill Passanten (männl.)	Hillert Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder Hillert Pflugfelder
4	DVD1 T1 0:13:21 - 0:18:16	Straße in Covent Garden	Song „Wäre das nicht wunderschön?“	Eliza Händler (Chor)	Hillert Pflugfelder
5	DVD1 T1 0:18:17 - 0:25:15	Straße vor Pub	Begegnung Eliza und Vater Song „Mit ’nem kleenen Stückchen Glück“ (Doolittle, Jamie und Harry)	George (Wirt) Alfred Doolittle Harry Jamie Eliza Anwohner	Hillert Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder Hillert Hillert
6	DVD1 T1 0:25:16 - DVD1 T2 0:08:22	Higgins Arbeits-zimmer	Vereinbarung des Sprachunterrichts, Wette zwischen Higgins und Pickering	Oberst Pickering Professor Higgins Mrs Pearce Eliza	Pflugfelder Pflugfelder Hillert Hillert
7	DVD1 T2 0:08:23 - 0:12:48	Higgins’ Arbeits-zimmer	Song „Bin ein Mann wie jedermann“ (Higgins)	Obert Pickering Professor Higgins	Pflugfelder Pflugfelder
8	DVD1 T2 0:12:49 - 0:20:15	Higgins’ Arbeits-zimmer	Unterhaltung zwischen Higgins, Doolittle und Pickering	Mrs Pearce Professor Higgins Oberst Pickering Alfred Doolittle Eliza	Hillert Pflugfelder Pflugfelder Hillert Hillert
9	DVD1 T2 0:20:16 - 0:21:35	Higgins’ Arbeits-zimmer	Vokabel-Abfrage	Professor Higgins Mrs Pearce Oberst Pickering Eliza	Pflugfelder Hillert Pflugfelder Hillert
10	DVD1 T2 0:21:36 - 0:25:06	Higgins’ Arbeits-zimmer	Song „Wart’s nur ab“ (Eliza)	Eliza	Hillert

11	DVD1 T2 0:25:07 – DVD1 T3 0:06:54	Higgins' Arbeits- zimmer	Sprachunterricht („Es grünt so grün“ und Kerzen-Übung) Chor „Ach, Professor Higgins“ Sprachübung („Ich weiß, wie gut Sie zu mir sind“) Chor „Ach, Professor Higgins“ Sprachübung mit Murmeln Chor „Schluss, Professor Higgins“	Eliza Professor Higgins Oberst Pickering Bedienstete (Chor) Professor Higgins Oberst Pickering Eliza Bedienstete (Chor) Professor Higgins Oberst Pickering Eliza Bedienstete (Chor)	Hillert Pflugfelder Pflugfelder Hillert & Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder Hillert Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder Hillert Hillert & Pflugfelder
12	DVD1 T3 0:06:55 - 0:11:20	Higgins' Arbeits- zimmer	Motivationsrede Trio „Es grünt so grün“ (Eliza, Higgins, Pickering)	Professor Higgins Eliza Oberst Pickering	Pflugfelder Hillert Pflugfelder
13	DVD1 T3 0:11:21 - 0:13:07	Higgins' Arbeits- zimmer	Plan, mit Eliza nach Ascot zu gehen	Professor Higgins Mrs Pearce Oberst Pickering Eliza	Pflugfelder Hillert Pflugfelder Hillert
14	DVD1 T3 0:13:08 - 0:17:20	Higgins' Arbeits- zimmer	Song „Ich hätt' getanzt heut' Nacht“ (Eliza, mit Mrs Pearce und Stubenmädchen)	Mrs Pearce Eliza Stubenmädchen	Hillert Hillert Hillert
15	DVD1 T3 0:17:21 - 0:19:40	Ascot	Oberst Pickering kündigt Mrs Higgins ihren Sohn und Eliza an	Mrs Higgins Oberst Pickering	Hillert Hillert
16	DVD1 T3 0:19:41 - 0:22:07	Ascot Rennplatz	Chor „Ascot“	Damen und Herren	Hiller & Pflugfelder
17	DVD1 T3 0:22:08 – DVD1 T4 0:00:16	Ascot Rennplatz	Gespräch Professor Higgins und Mrs Higgins, Vorstellung und Teegesellschaft, Das Rennen in Ascot	Professor Higgins Mrs Higgins Mrs Eynsford-Hill Oberst Pickering Eliza Freddy Lord Boxington Lady Boxington	Pflugfelder Hillert Hillert Pflugfelder Hillert Pflugfelder Pflugfelder Hillert
18	DVD1 T4 0:00:17 - 0:05:04	Straße vor Higgins' Haus	Song „Weil ich weiß, in der Straße wohnst du“ (Freddy, mit Mrs Pearce)	Freddy Polizist Mrs Pearce	Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder

19	DVD1 T4 0:05:05 - 0:08:45	Higgins' Arbeits- zimmer	Vorbereitung auf den Ball	Oberst Pickering Professor Higgins Mrs Pearce Eliza	Pflugfelder Pflugfelder Hillert Hillert
			PAUSE		
20	DVD2 T1 0:00:00 - 0:02:40	Vorhang Ball	Zwischenaktmusik Ball		Hillert & Pflugfelder
21	DVD2 T1 0:02:41 - 0:07:23	Higgins' Arbeits- zimmer	Duo „Sie sind es, der's geschafft hat" (Pickering und Higgins, mit Chor)	Oberst Pickering Professor Higgins Eliza (ohne Text) Mrs Pearce (ohne Text) Bedienstete (Chor)	Pflugfelder Pflugfelder - - Hillert & Pflugfelder
22	DVD2 T1 0:07:24 - 0:14:18	Higgins' Arbeits- zimmer	Streit zwischen Eliza und Higgins	Professor Higgins Eliza	Pflugfelder Hillert
23	DVD2 T1 0:14:19 - 0:19:10	Straße vor Higgins' Haus	Reminiszenz „Weil ich weiß, in der Straße wohnst du" (Freddy), Song „Tu's doch" (Eliza und Freddy)	Freddy Eliza	Pflugfelder Hillert
24	DVD2 T1 0:19:11 - 0:21:36	Straße in Covent Garden	Reminiszenz „Wäre das nicht wunderschön?"	Blumenhändler Eliza	Pflugfelder Hillert
25	DVD2 T1 0:21:37 – DVD2 T2 0:02:15	Straße in Covent Garden	Alfred erzählt Eliza von seinem Aufstieg und bevorstehenden Hochzeit	Alfred Doolittle Harry Jamie Eliza Freddy	Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder & Hillert Hillert Hillert
26	DVD2 T2 0:02:16 - 0:07:25	Straße in Covent Garden	Song „Bringt mich pünktlich zum Altar" (Doolittle und Chor)	Alfred Doolittle Harry Jamie Händler (Chor)	Pflugfelder Pflugfelder Pflugfelder Hillert
27	DVD2 T2 0:07:26 - 0:09:00	Higgins' Arbeits- zimmer	Suche nach Eliza	Professor Higgins Mrs Pearce Oberst Pickering	Pflugfelder Hillert Pflugfelder
28	DVD2 T2 0:09:01 - 0:11:00	Higgins' Arbeits- zimmer	Song „Eine Ode an ihn" (Higgins, mit Pickering)	Professor Higgins Oberst Pickering	Pflugfelder Pflugfelder
29	DVD2 T2 0:11:01 - 0:12:37	Higgins' Arbeits- zimmer	Pickering ruft im Innenministerium an	Oberst Pickering Professor Higgins Mrs Pearce	Pflugfelder Pflugfelder Hillert
30	DVD2 T2 0:12:38 - 0:14:30	Higgins' Arbeits- zimmer	Song „Eine Ode an ihn" (Higgins)	Professor Higgins Mrs Pearce	Pflugfelder Hillert

31	DVD2 T2 0:14:31 - 0:17:54	Garten von Mrs Higgins	Professor Higgins findet Eliza bei seiner Mutter	Mrs Higgins Eliza Professor Higgins Dienstmädchen	Hillert Hillert Pflugfelder Hillert
32	DVD2 T2 0:17:55 – DVD2 T3 0:02:55	Garten von Mrs Higgins	Auseinandersetzung zwischen Eliza und Professor Higgins, Song „Ohne dich“ (Eliza mit Higgins)	Professor Higgins Eliza	Pflugfelder Hillert
33	DVD2 T3 0:02:56 – 0:03:48	Garten von Mrs Higgins	Unterhaltung zwischen Professor Higgins und Mrs Higgins	Professor Higgins Mrs Higgins	Pflugfelder Hillert
34	DVD2 T3 0:03:49 - 0:09:40	Straße in London → Higgins' Arbeits-zimmer	Song „Ich bin gewöhnt an ihr Gesicht“ (Higgins)	Professor Higgins	Pflugfelder
35	DVD2 T3 0:09:41 - 0:11:09	Higgins' Arbeits-zimmer	Letzte Begegnung zwischen Professor Higgins und Eliza	Professor Higgins Eliza	Pflugfelder Hillert
36	DVD2 T3 0:11:10 - 0:15:47		<u>Applausordnung</u> Tänzer Händler & Bedienstete Mrs Higgins Mrs Pearce Freddy Alfred Doolittle Oberst Pickering Professor Higgins Eliza Gudrun Hillert & Christian Pflugfelder		

8.2 Interview mit Gudrun Hillert (5. März 2015, Berlin)

Können Sie mir zu Anfang ein paar allgemeine Stichpunkte geben zu Ihrem persönlichen beruflichen Werdegang? Warum Sie den Beruf ergriffen haben, wo Sie studiert haben, welche Berufserfahrung Sie haben…

Ich bin mittlerweile seit über zwanzig Jahren Gebärdensprachdolmetscherin. Ich habe als eine der ersten, die das formal studieren konnten, einen Studiengang absolviert. 1993/94 wurde überhaupt erstmals in Deutschland ein Studiengang Gebärdensprachdolmetschen eingerichtet. Ich habe nicht in der ersten Gruppe angefangen, aber dann gleich in der zweiten Gruppe, also wir waren die Pilotgruppen. Die ersten beiden Gruppen waren die „Versuchskaninchen", die überhaupt zum allerersten Mal für Deutschland so einen Studiengang absolvieren konnten, weil es davor gar keine hochschulische Studienmöglichkeiten für den Beruf gab. Und der Beruf davor als Beruf eigentlich auch noch gar nicht existiert hat. Davor war es eher eine ehrenamtliche Tätigkeit oder eine Tätigkeit, die im Rahmen der Familie verrichtet wurde. Erst in den neunziger Jahren fing es langsam an, dass man über Professionalisierung nachgedacht hat, und eigentlich kann man erst so seit Ende der Neunziger bzw. zur Jahrtausendwende sagen, dass daraus ein Beruf entstanden ist. So gesehen gehöre ich zu den Pionieren dieses Berufs. Was nicht heißt, dass nicht vorher Leute auch schon diese Tätigkeit ausgeübt haben, aber eben eigentlich noch nicht als Beruf. Nachdem ich das Studium in Hamburg absolviert habe, bin ich an die Fachhochschule Potsdam gegangen und habe dort vier Jahre als Gebärdensprachdolmetscherin im Rahmen eines Studienganges gearbeitet. Dort war ich fest angestellt, was sehr selten ist für Gebärdensprachdolmetscher, denn normalerweise sind wir selbstständig tätig. Festanstellungen gibt es kaum, aber damals war es wieder ein besonderes Projekt. Da wurde eine Gruppe von tauben Studierenden im Rahmen eines ganz normalen Studiengangs gemeinsam immatrikuliert und für diese Gruppe wurden Fachkräfte fest angestellt, unter anderem zwei Gebärdensprachdolmetscher. Eine davon war ich und habe dann diese vier Jahre diese Studierenden durch ihr Studium begleitet, habe die Lehrveranstaltungen gedolmetscht und alles drum herum, was in hochschulischen Zusammenhängen so anfällt.

In dieser Zeit hat sich auch das Theaterdolmetschen ergeben, weil damals Sasha Mazzotti, die meinen Kollegen Christian Pflugfelder und mich ans Theater geholt hat, in Potsdam am Theater als Dramaturgin im Kinder- und Jugendbereich tätig war. Sie kannte Theateraufführungen mit Gebärdensprachdolmetschern aus England, hatte das dort häufig gesehen und wollte das gern in Deutschland

implementieren. Deswegen hat sie nach Dolmetschern gesucht, hat uns irgendwie gefunden und uns auf die Bühne geholt. Das war parallel in der Zeit, als ich überhaupt meinen Berufseinstieg hatte und als Gebärdensprachdolmetscherin im Rahmen dieses vorhin erwähnten Projekts an der Hochschule gearbeitet habe.
Zurück zu meiner allgemeinen Berufserfahrung. Nachdem das Projekt abgeschlossen war, habe ich weiterhin Anstellungen an der Hochschule gehabt, was dann nicht mehr Dolmetschaufgaben waren. Meine zweite Anstellung an der Hochschule Magdeburg-Stendal war im Rahmen eines EU-Projektes. Da ging es inhaltlich auch um Dolmetschfragen, aber ich war nicht als Dolmetscherin angestellt, sondern als wissenschaftliche Mitarbeiterin. Und jetzt bin ich ja auch hier an der Universität in Berlin nicht als Dolmetscherin beschäftigt, sondern als Dozentin für Dolmetschen. Ich habe aber all die Jahre nebenher immer weiter auf selbstständiger Basis gedolmetscht und hab alles gedolmetscht, was man im Bereich Gebärdensprachdolmetschen machen kann. Das Übliche im Alltag gehörloser Menschen ist das sogenannte community interpreting, d.h. man dolmetscht Anlässe, die die Gehörlosen im Kontakt mit öffentlichen Einrichtungen dieses Landes erleben. Das sind Behördengänge, das ist im Gesundheitswesen (beim Arzt oder im Krankenhaus usw.), im Bildungswesen (Elterngespräche usw.), das ist im Arbeitsleben ein großer Teil und das ist im Rechtswesen ein Teil, wenn vor Gericht Sachen verhandelt werden, wo Gehörlose beteiligt sind als Zeugen, Täter oder Betroffene.
Der andere große Bereich ist Konferenzdolmetschen. Dass man Veranstaltungen, Tagungen, Symposien, Werkstattgespräche, Konferenzen und alles dolmetscht, wo Gehörlose teilnehmen oder wo Gebärdensprache und alle Themen, die sich darum herum ranken, zum Thema gemacht werden und dann eben auch Gehörlose dabei sind und Dolmetschbedarf entsteht. Und weitere Bereiche sind dann Politik, in Medien, im künstlerischen Bereich, im religiösen Bereich, Gottesdienste oder andere Veranstaltungen zu religiösen Themen… Ich weiß nicht, ob ich jetzt was vergessen habe. Das habe ich alles auch schon gemacht im Laufe der Jahre.

Besonders interessiert mich natürlich Theaterdolmetschen. Können Sie kurz abreißen, wo Sie tätig waren? Mir ist zum Beispiel außer dem Hans Otto Theater kein deutsches Theater bekannt, das Gebärdensprachdolmetschen regelmäßig anbietet.
Ich weiß nicht, welches Theater, aber eines der großen Theaterhäuser in Hamburg bietet das mittlerweile, soweit ich weiß, auch regelmäßig an. Ich hatte zumindest den Eindruck. Und es gibt andere Städte, wo ich nicht weiß… Lange Regelmäßigkeit hat keins, da ist wirklich das Hans Otto Theater das mit der längsten Tradition. Die Häufigkeit des Angebotes kann auch wechseln. Es kann sein, dass mal etwas angeboten wird, dann drei Jahre nichts und dann kommt mal wieder was.

Aber ich weiß, dass in den größeren Städten, in München, auch im Ruhrgebiet, da teilweise auch in kleineren Städten… Wenn Sie auf die Seite taubenschlag.de gehen (das ist eine Seite für gehörlose Menschen), da werden immer aktuelle Veranstaltungsangebote inseriert, und ich glaube, es gibt auch ein Archiv. Da kann man eine Rückschau halten, was über die Jahre dort so veröffentlicht wurde. Und da findet man auch immer mal wieder Theateraufführungen, die gedolmetscht werden und die über taubenschlag beworben werden. Und da kann man das so ein bisschen recherchieren und gucken, in welchen Städten das eigentlich vorkommt und wo das ab und zu mal angeboten wird. Jenseits von Potsdam hab ich auch in Berlin schon Sachen gemacht, aber immer einmalige Veranstaltungen und eigentlich auch mehr im Kinder- und Jugendbereich. Einmal eine Tanztheateraufführung eines Märchens für Kinder. Ich weiß gar nicht mehr, wie das zustande gekommen…
Es ist vielleicht nicht mehr ganz Theater, aber was ich in die Richtung zählen würde sind Lesungen für Kinder, die so ein bisschen szenisch gemacht werden. Mit Handpuppen zum Beispiel, wo aber eigentlich eine Ein-Personen-Performance stattfindet, mit einer Mini-Bühne. Solche Veranstaltungen hab ich auch schon teilweise hier in Berlin gedolmetscht. Und was wir zusammen gemacht haben, also mit meinem Kollegen Christian Pflugfelder, mit dem ich seit damals immer Theater dolmetsche, das sind zwei Opern. Da waren wir einmal in Mainz und einmal in Heidelberg, glaube ich. Unsere erste Oper, die wir gedolmetscht haben, war Mozarts „Zauberflöte“. Und die zweite war in Mainz, da gibt es einen Bericht in „Sehen statt hören“, falls Sie das interessiert. „Sehen statt hören“ ist eine Sendung für Hörgeschädigte, die haben darüber einen Sendebeitrag gemacht und das ganze nachträglich veröffentlicht und vorgestellt. Das war die Oper „Tannhäuser“.
Das war eigentlich alles zur Theatererfahrung im Wesentlichen. Dann gibt’s Konzerterfahrung, aber das ist glaube ich nicht das, was Sie interessiert. Aber für mich sind das alles Bühnensachen und so etwas Künstlerisches, wo es auch darum geht, mit Sprache mehr zu spielen und aus Sprache mehr…also die künstlerische Seite der Sprache auch zu bedienen, was bei Konferenzen in der Regel nicht der Fall ist, weil es da um Sachinhalte geht und man Sachinhalte zu transportieren hat. Wenn ich auf einem Konzert bin, ist es schon so ähnlich wie auf einer Theaterbühne, weil da ganz anders mit Sprache umgegangen wird, Sprache einen anderen Verwendungszusammenhang hat und für das Publikum auch eine andere Bedeutung hat. Und ich als Dolmetscherin dann auch mit der Sprache ganz anders umgehe.

Und am Hans Otto Theater sind Sie schon seit vielen Jahren regelmäßig tätig?
Genau. 1996 war mein Berufseinstieg an der Fachhochschule Potsdam und ich glaube, im gleichen Jahr, wenn ich mich jetzt nicht völlig irre, haben wir die erste

Aufführung am Hans Otto Theater mit Gebärdensprachdolmetschern durchgeführt. Und seither durchweg. Jedes Jahr haben wir mindestens eine Aufführung gedolmetscht, das war immer das Minimum, und im Schnitt eigentlich zwei bis drei.

Ist das Theaterdolmetschen eigentlich Teil der Dolmetschausbildung?
Überhaupt nicht. Es gibt auch keinerlei Ausbildung dafür bisher.

Wissen Sie, warum nicht?
Warum nicht, gute Frage. Es ist schon ein großer Schritt gewesen, überhaupt Ausbildungen für Gebärdensprachdolmetscher zu etablieren. Das hatte ich vorhin kurz skizziert. 1993/94 wurde überhaupt der allererste Ausbildungsgang etabliert, danach sind dann noch die Studiengänge in Magdeburg und in Zwickau und jetzt in Berlin gefolgt. Jetzt gibt es aktuell noch einen neuen Studiengang in Landshut, in Bayern. Das sind die Studiengänge, an denen man Gebärdensprachdolmetschen studieren kann. Das war schon ein großer Schritt und ein weiter Weg dahin. Und die Schwierigkeit all dieser Studiengänge ist, dass man überhaupt erst mal Dolmetschen beibringen muss, das ist schon so ein Paket. Den Studierenden überhaupt die Grundbasis beizubringen, das ist schon so ein Aufwand, dass darüber hinaus die Ausbildungsstätten das gar nicht leisten könnten, meiner Meinung nach, mit den derzeitigen Möglichkeiten und dem Personal, das zur Verfügung steht. Sie können gerade das leisten, dass sie überhaupt Studierende dazu bringen, nachher zum Dolmetschen befähigt zu sein, aber das Dolmetschen in so einem Bereich ist eine eindeutige Zusatzqualifikation. Das könnte eine Hochschule anbieten als Zusatzstudium, man könnte jetzt einen M.A. Theaterdolmetschen installieren, aber das müsste erst mal personell und sonst wie ausgestattet werden, und das macht keine Hochschule. Wir müssen froh sein, dass wir überhaupt diese Studiengänge haben, und die sind alle nicht glorreich ausgestattet und knapp besetzt mit Personal. Und dann so etwas Zusätzliches anzubieten ist ziemlicher Luxus für unseren Bereich.

Ich hab gelesen, dass es in Amerika ein Pilotprogramm gab, das anscheinend nicht fortgesetzt wurde, obwohl es erfolgreich war. Das war ein mehrwöchiger Kurs und am Ende wurde den Gebärdensprachdolmetschern ein Zertifikat ausgestellt für artistic interpreting. Das war 1980 das erste Mal, wurde aber nicht fortgesetzt.
Wer zahlt es am Ende, das ist immer die Frage. Wenn eine Ausbildung eingerichtet werden soll, muss man immer jemanden haben, der das finanziert. Man könnte die auf komplett privater Basis machen. Wir haben mit Manuela Gerlach- das ist die Theaterpädagogin am Hans Otto Theater, die das seit Jahren inzwischen begleitet. Als Sasha Mazzotti, die das ins Leben gerufen hat, weggegangen ist vom Hans Otto

Theater, hat die Theaterpädagogik das übernommen und zum Glück all die Jahre fortgeführt. Wenn die nicht dagewesen wäre, wäre das auch nicht so kontinuierlich weiter erfolgt. Außerdem muss der Geschäftsführende Leiter des Theaters auch genannt werden, der ist auch seit einigen Jahren der Gleiche geblieben. Nachdem er das mitbekommen hat, stand er auch sofort dahinter und hat es auch all die Jahre unterstützt. Und immer, wenn ein neuer Intendant kam, hat der Geschäftsführende Direktor gesagt: Das ist bei uns Standard, wir machen das hier so, Punkt. Er hat da auch gar keine Diskussion drüber zugelassen, und dann wurde das eben fortgeführt. Wenn die beiden da nicht so dahinter gestanden hätten, wäre das nicht weitergelaufen über all diese Zeit. Und mit der Manuela Gerlach haben wir öfter mal, wenn wir in Fantasierlaune waren, darüber nachgedacht, eine Ausbildung zu entwickeln und auch anzubieten. Aber es ist die Frage, wer zahlt die? Man könnte sagen, man macht das als rein privatwirtschaftliches Unternehmen und die Teilnehmer müssen dafür eine Teilnahmegebühr bezahlen. Aber wenn die wirklich die Kosten decken soll, müssten die ganz schön viel bezahlen. Ich weiß nicht, ob die DolmetscherInnen daran Interesse hätten und ob die das wirklich zahlen würden.

Als ich von diesem Zertifikat in Amerika gelesen habe, fand ich den Gedanken interessant, dass artistic interpreting als eigener Bereich anerkannt war, sowohl als Teil der Dolmetscharbeit als auch der künstlerische Aspekt. Und ich habe mich gefragt, ob es so was auch in Deutschland mal gab oder gibt oder geben sollte.
Gab es bisher nicht. Sollte es sicherlich geben. Die Gründe, warum es das bisher nicht gibt, hab ich geschildert: a) man braucht die Finanzierung, b) man braucht Personal, das befähigt ist, so was zu unterrichten. Und daran ist es bisher gescheitert. Hauptsächlich an der Finanzierung, würde ich sagen, aber auch das Personal ist eine Frage. Wer möchte so etwas kontinuierlich unterrichten? Denn es machen ja bisher in Deutschland sehr wenige Dolmetscher, d.h. es sind sehr wenige Dolmetscher, die die eigene Erfahrung haben und auch guten Unterricht machen könnten. Es ist die Frage, ob die dann Lust haben, so ein Unterrichtsprogramm zu entwickeln und durchzuführen. Aber dass es ein eigener Bereich ist, ist sicherlich so, wünschenswert wäre das schon. Aber da gibt es auch mehrere solche Bereiche. Nach Absolvierung dieses Studiengangs hat man so eine Grundbefähigung zum Dolmetschen, d.h. für den Bereich community interpreting sollte man auf alle Fälle gerüstet sein. Gericht ist eigentlich auch ein Teil vom community interpreting, aber nicht unbedingt das, was man als Berufsanfänger sofort machen sollte. Man sollte eigentlich auch mit zunehmender Berufserfahrung in die anderen Bereiche, die ich genannt habe, irgendwann rein wachsen können. Aber für alle diese Bereiche wäre es eigentlich schön, wenn es Zusatzqualifikationen gäbe, sowohl für die Politik als

auch für Medien, Gericht, Konferenzen und für Religion. Es gibt mehrere Bereiche, für die man eigentlich Zusatzqualifikationen gut brauchen könnte, die es bisher aber nicht gibt. Derzeit kann man lediglich Konferenz- und Gerichtsdolmetschen als Zusatzqualifikation in einem Masterstudiengang in Hamburg studieren.

Ich hatte ursprünglich vor, Ihnen viele allgemeine Fragen zu stellen, habe mich dann aber doch dazu entschieden, ganz viel über das Projekt „My Fair Lady" zu fragen. Das ist jetzt etwas mehr als zwei Jahre her, ich hoffe, Sie erinnern sich trotzdem noch.
Mal sehen (lacht).

Am Anfang würde ich gern über die Stückauswahl sprechen. Ich habe zum Beispiel in einer Ankündigung von 2012 gelesen „Die Dolmetscher versuchen etwas scheinbar Unmögliches und dolmetschen ein Musical". Und ich habe mich gefragt, ob Sie mir etwas dazu erzählen können, wie es zu dieser Stückauswahl kam.
Keine Ahnung, wer solche Ankündigungen verfasst, so etwas kommt nicht von uns. Beim „Tannhäuser" muss in der Ankündigung gestanden haben, dass wir ein „Konzept entwickelt hätten für die künstlerische Umsetzung von Musik und Gesang in die Gebärdensprache". Und dann gab es diesen Fernsehbericht von „Sehen statt hören" und prompt wurden wir gefragt: „Was ist denn euer Konzept?" Und ich fing an zu stottern und dachte: „Wieso Konzept? Wo kommt das jetzt her?" Das kam nicht von uns, aber das war in irgendeiner Ankündigung so geschrieben worden, dass wir ein Konzept entwickelt hätten. Das ist für mich wichtig zu unterscheiden, was in solchen Ankündigungen steht, die wir nicht verfassen, und was wir tatsächlich machen. Aber die Frage war nach der Stückauswahl.
Zum Glück haben wir am Hans Otto Theater da Mitspracherecht. Weil wir da immer so direkt eingebunden waren, hat sich das über die Jahre so ergeben, dass wir sagen können, was wir glauben, was vielleicht ein „Renner" werden könnte und wo gehörloses Publikum Lust darauf hat. Mittlerweile weiß Manuela Gerlach aber auch gut Bescheid und ist da so lange drin, dass sie weiß, was die Kriterien sind. Normalerweise sind die Kriterien, dass wir gern Stücke nehmen, die auch sonst der Renner sind. Wo das hörende Publikum in Strömen ins Theater geht, ist wahrscheinlich auch das, wo Gehörlose gern hingehen werden. Einmal sind es die bekannten Stücke, bekannte Titel, für die sich dann doch die Mehrzahl der Leute interessiert. Das ist offensichtlich auch bei Gehörlosen die gleiche Motivation, ins Theater zu gehen. Dann haben wir am Hans Otto Theater immer wieder bemerkt… Es gibt manchmal Intendanten, die gern mit bekannten Schauspielern aus Film und Fernsehen inszenieren. Und wenn das der Fall ist, zieht das sowohl die hörenden

Zuschauer als auch die gehörlosen an. Das ist unsere Erfahrung über die Jahre gewesen. Wenn da ein bekannter Name dasteht als Regisseur oder SchauspielerIn, kommen die Gehörlosen auch gern. Dann ist ein Kriterium, dass wir gern Stücke nehmen, die für die Augen was bieten. Weil Gehörlose sogenannte „Augenmenschen“ sind oder sich selbst so sehen, sagen sie, sie erleben vorrangig das ganze Leben eher über den visuellen Kanal. Da ist es einfach schön, wenn auf der Bühne auch viel zu sehen ist und nicht nur die ganze Zeit geredet wird. Gerade bei modernerem Theater ist es ja manchmal so, dass die Bühne minimalisiert wird und alles ist grau in grau, auch die Kleidung ist grau in grau und dann bewegen sich die Figuren so ein bisschen hin und her und reden die ganze Zeit. Das ist für so einen „Augenmenschen“ eher unattraktiv. Wobei ich nicht sagen will, dass es keine Gehörlosen gäbe, die sich dafür interessieren würden. Sicherlich gibt es auch Gehörlose, die sagen, das fänden sie auch schön, das würden sie auch mal gern gedolmetscht sehen, aber wahrscheinlich nicht die größere Masse. Und wenn man so was anbietet und da das Theater das aus finanziellen und organisatorischen Gründen nur sehr selten anbieten kann, sucht man eher was, wo man hofft, dass da viele sich angesprochen fühlen können. Wenn es etwas Opulentes und Nettes für die Augen ist, ist es wahrscheinlich schon mal eine gute Wahl. Und Musicals sind meistens opulent, fast immer. Es sind viel mehr Leute auf der Bühne, es wird oft auch getanzt, es sind oft ausgefallene Kostüme und so, das ist auf alle Fälle was fürs Auge. Deswegen ist es etwas, das tatsächlich Sinn macht für Gehörlose, obwohl viele Hörende im ersten Moment denken, Musik und Gehörlosigkeit passt ja gar nicht zusammen. Das ist so die Vorstellung, die Hörende haben. Aber die Vorzüge habe ich gerade gesagt. Bei Musicals und auch bei Operetten oder Opern ist einfach viel zu sehen auf der Bühne, es ist ansprechend, in der Regel bei vielen Inszenierungen. Das ist das Argument dafür. Ein anderer Fakt ist, dass wir wussten, dass in England, wo Gebärdensprachdolmetschen auf der Bühne sehr regelmäßig gemacht wird, Musicals einfach immer wieder der Hit sind. Wenn man in England fragt, wie ist es mit Gebärdensprachdolmetschen, wo gehen Gehörlose hin? Musicals laufen meistens gut. Das kann natürlich auch ein Kulturding sein, dass in England sowieso auch hörende Menschen Musicals sehr gern mögen und das sozusagen englisches Kulturgut ist, was vielleicht in Deutschland gar nicht so 1:1 übertragbar wäre, aber die anderen Argumente bleiben, die dafür sprechen.

War die Thematik von „My fair lady“ auch ein Kriterium dafür? Ich kannte das Musical gar nicht, bevor ich den Mitschnitt bekommen habe. Als ich es dann gesehen habe, habe ich überlegt, ob diese Thematik Sprachunterricht möglicherweise ein Grund für die Entscheidung gewesen ist.

Das war eigentlich Zufall. Das war sozusagen Beiwerk. Es war Zufall, dass in der Spielzeit „My Fair Lady“ angeboten wurde und dieses Sprachthema auch dabei ist. Wir waren uns vorher nicht ganz sicher, ob das die Gehörlosen nicht vielleicht nervt, weil sie sagen, dass sie das aus eigener leiblicher Erfahrung kennen, oder ob sie das witzig finden, wenn sie es auf der Bühne sehen. Und die Erfahrung war dann tatsächlich, dass sie es witzig fanden. Zumindest war die Rückmeldung von vielen hinterher, dass sie sich total wiedererkannt haben und gesagt haben: „Ja, so ist das in der Gehörlosenschule, genau das mussten wir auch mitmachen, ist ja klasse, das jetzt mal so zu sehen in einem ganz anderen Zusammenhang“. Wir waren uns aber nicht sicher, ob es so aufgehen würde, und es war nicht das Ausschlag gebendes Kriterium für die Auswahl.

In dem Buch „Welttheater verstehen“ von Yvonne Griesel habe ich gelesen, dass Sie am Hans Otto Theater keine Proben mehr haben mit den Schauspielern vorher.
Ja.

Gab es die ursprünglich mal?
Ursprünglich ja. Ach, ich hab vorhin in der Aufzählung eine wichtige Sache vergessen, nämlich dass wir in Erfurt auch seit Jahren das Sommertheater gemacht haben Das fällt mir jetzt wieder ein, weil das mit den Proben dort anders ist als am Hans Otto Theater. In Erfurt wird im Sommer immer in der Barfüßer Ruine open air eine Sommertheaterinszenierung angeboten. Und da haben wir auch seit Jahren immer eine Aufführung in Gebärdensprache gedolmetscht, auch wieder Christian Pflugfelder und ich. Wir sind dort auch wieder über Sasha Mazzotti hingekommen, weil die dort die Regie geführt hat über Jahre hinweg. Und sie hat dort immer Shakespeare inszeniert, wir haben also fast den ganzen Shakespeare-Kanon ein Mal durch mit dem Sommertheater. Und da ist es so, wie es am Anfang am Hans Otto Theater auch war, als Sasha Mazzotti uns dahin geholt hat. Da haben wir gemeinsame Proben gehabt, wobei man sich nicht haufenweise Proben vorstellen kann. Es war eigentlich schon damals am Hans Otto Theater so, dass das Stück für die Schauspieler fertig geprobt war, teilweise schon lief. Ich glaube, das allererste gedolmetschte Stück (das war ein Jugendtheaterstück „Robinson & Crusoe“) wurde vorher schon ein paar Mal aufgeführt, als wir dazukamen. Aber wir haben eine Sonderprobe mit den Schauspielern bekommen, wo wir einmal den kompletten Durchlauf mit ihnen zusammen hatten. Und die Regisseurin hat teilweise unterbrochen und gesagt, wo wir vielleicht mehr aufeinander achten müssen oder so. Die ersten drei oder vier Jahre am Hans Otto Theater, solange Sasha Mazzotti dort war, haben wir immer eine gemeinsame Durchlaufprobe für die Stücke gehabt, die wir

gedolmetscht haben. Als sie weggegangen ist, war es sowieso erst mal fraglich, ob das fortgeführt wird. Dann hat sich später herausgestellt ja, aber das wusste man ja am Anfang noch nicht, als sie weggegangen ist. Aber es war dann nicht mehr ganz so luxuriös, weil da einfach erst mal keiner mehr war, der das auf diese Weise in die Hand genommen hat und so dahinter stand wie sie. Sie hatte Stücke ausgewählt, wo sie irgendwie involviert war und auch organisieren konnte, dass wir eine extra Probe bekommen konnten. Das fiel dann mit ihrem Weggang alles weg und ließ sich nachher auch nicht mehr so einrichten. Das Theater hat auch gesagt, es wäre ein viel zu großer Aufwand. Wenn die in einem Stück, was schon läuft, weil es regelmäßig gespielt wird, dann noch mal eine Probe extra für uns einberufen müssen, ist das zu viel Aufwand. Und deswegen haben wir das nicht mehr. Beim Sommertheater in Erfurt haben wir es immer so gemacht, dass wir eine gemeinsame Durchlaufprobe hatten. Wir sind da immer für ein Wochenende angereist. Freitagabend haben wir uns die Aufführung angeschaut. Am Samstagvormittag haben Christian Pflugfelder und ich unsere gemeinsame Vorbereitung anhand des Videos angefangen. Dann haben wir eine Durchlaufprobe mit den Schauspielern gehabt, meistens um Mittag herum, und am Abend war dann die Aufführung, die wir gedolmetscht haben. Da hatten wir also immer noch mal eine gemeinsame Durchlaufprobe, was für alle Seiten angenehmer ist. Aber ich muss sagen, es geht auch anders, so wie wir es jetzt am Hans Otto Theater machen, nämlich ohne jegliche gemeinsame Probe. Es geht dann, wenn die Dolmetscher fit sind. Muss man einfach sagen: Es geht, weil wir so viel Erfahrung haben und weil wir uns auf der Bühne so gut auskennen. Und es geht, wenn am Theater von oben die Ansage ist „Liebe Leute, wir machen das hier so“ und alle müssen mitmachen. Das sind die beiden Bedingungen: Das Theater muss eine klare Ansage an alle Beteiligten machen und die Dolmetscher müssen eine entsprechende Vorerfahrung haben. Dann geht es auch ohne Proben. Wenn die beiden Bedingungen nicht erfüllt sind, würde ich sagen: Nie, geht nicht. Oder es wird wahrscheinlich schief laufen.

Das Haus sagt, es gibt eine gedolmetschte Vorführung, d.h. den Schauspielern wird vorher gesagt: „Dann und dann übrigens werden noch zwei Dolmetscher mit Ihnen auf der Bühne stehen und die sind dann dabei. Und die laufen da auch mit herum. Da müssen Sie mit klarkommen.“ Und das wissen alle vorher und da gibt es keine Diskussion drüber und das wird einfach gemacht. Wir kommen dann am Tag der Inszenierung hin, und wir kommen normalerweise eine gute Stunde vorher, weil wir auch die Lichteinstellung mit der Technik noch mal durchsprechen. Dass sehr dunkle Szenen aufgehellt werden müssen oder ob wir einen Spot bekommen können oder was noch an Besonderheiten ist. Im Rahmen dieser Lichteinstellungen sind wir sowieso auf der Bühne und nebenher kommen die Schauspieler sowieso

auf die Bühne, weil sie sich einsprechen oder einsingen. Dann begrüßen wir uns immer da schon und stellen uns vor und stellen denen vor, was wir machen werden, wie das aussehen wird. Wenn die zum Beispiel sowieso eine kleine Einsprechprobe haben, um ihre Tontechnik zu checken, oder bei „My fair lady“, wenn sie auch noch kurze Sachen gemeinsam ansingen, dann stellen wir uns schon mal mit dahin und machen schon mal das, was wir nachher auch machen werden, damit die es auch schon mal sehen und erleben und ein Gefühl dafür kriegen, was eigentlich gleich auf sie zukommen wird. Damit sie da nicht völlig unvorbereitet rein springen. Und dadurch, dass es am Hans Otto Theater so regelmäßig läuft, kommt es natürlich immer wieder vor, dass wir mit Schauspielern arbeiten, die das schon kennen. Es gibt nur sehr wenige Schauspieler, die fest an einem Theaterhaus sind, die wechseln ja auch ständig, aber es gibt trotzdem ein paar, die da schon seit Jahren sind und die uns dann eben auch schon kennen. Wenn einer von denen dabei ist, ist es auch schon immer gut, weil die ihren Kollegen schon mal ein bisschen erzählen können, wie das ist und was sie für Erfahrungen haben und dass das ganz toll ist (das erzählen sie auch immer), dass es ganz viel Spaß macht. Das ist schon immer gut, weil wir dann schon einen Bonus haben, wenn wir kommen, weil sich alle freuen und neugierig sind. Und die Neuen treffen wir auch manchmal wieder. Natürlich trifft man auch immer wieder Leute, die das noch gar nicht kennen und die sich dann rein finden müssen, für die das eine kleine Überraschung ist, aber es sind ja Schauspieler. Die Schauspieler sind in der Regel nicht das Problem, die können ja improvisieren und mit neuen Situationen umgehen und so tun als ob.

Bei „My Fair Lady“ ist mir aufgefallen, dass in den ersten fünf Minuten, die sowieso schwierig sind, weil kurz im Zuschauerraum gespielt wird, die Schauspieler an einigen Stellen fast in die Dolmetscher reingelaufen wären. Man hat aber das Gefühl, dass die Situation im weiteren Verlauf der Aufführung immer angenehmer wird für alle. Es wirkt immer eingespielter und einige Schauspieler fangen an, Sie als Dolmetscher anzuspielen. Aber ich hätte beim Schauen nicht gedacht, dass es wirklich überhaupt keine Probe gab.

Das sagen uns viele Leute. Das überrascht alle immer wieder. „Was? Keine gemeinsame Probe, wie geht so was denn?“ Ich glaube, weil wir so erfahren sind, geht es auf unserer Seite, und weil Schauspieler einfach schauspielern können. Das sollten sie ja auch können und wenn sie gut sind, können sie es auch. Es ist ganz selten zu erleben, dass wir mit Schauspielern Probleme haben.

Ich hab gelesen, dass man beim Theaterdolmetschen teilweise wirklich in Gebärdensprache dolmetscht, teilweise in lautsprachbegleitende Gebärden,

teilweise eine Mischform daraus und dass das natürlich immer abhängt von dem Publikum, das man erwartet, und welche Sprachform es bevorzugt. Bei „My Fair Lady" habe ich (mit meinen begrenzten Gebärdensprachkenntnissen) eigentlich nur gesehen, dass „Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen" tatsächlich in LBG übersetzt wurde. Meine Frage wäre, was Sie damit für Erfahrungen haben?

Wir machen eigentlich nie lautsprachbegleitende Übersetzungen, das streben wir grundsätzlich gar nicht an, weil wir wissen, dass die meisten Gehörlosen mit Lautsprachbegleitenden Gebärden gar nichts anfangen können. Die Durchschnitts-Gehörlosen verstehen das gar nicht. Weil Lautsprachbegleitende Gebärden bedeutet, ich biete denen Deutsch an, Deutsch visualisiert, sichtbar gemacht. Wenn wir Deutsch sprechen würden ohne jegliche Gebärden wäre es sowieso nicht zugänglich, weil der Hörkanal nicht funktioniert. Und wenn man Lautsprachbegleitende Gebärden macht, ist das gesprochene Deutsch für einen, der nichts hört, visuell zugänglich, aber er muss Deutsch können. Nur dann kann er es auch verstehen. Und das ist in Deutschland nicht der Fall bei der Mehrzahl der Gehörlosen. Wenn wir für die Lautsprachbegleitende Gebärden machen würden, könnten wir es eigentlich sein lassen, weil sie dann ins Theater gehen, es sich anschauen, nichts verstehen und frustriert nach Hause gehen. Das ist ja nicht unser Ziel. Unser Ziel ist, diese Aufführung zugänglich zu machen. Dass die Gehörlosen hoffentlich die gleiche Theatererfahrung machen wie die Hörenden. Dass sie da sitzen, dem Stück folgen können, dem Inhalt folgen können und verstehen, worüber geredet, gestritten oder sich gefreut wird. Und damit das der Fall ist, damit sie das verstehen können, machen wir das immer in Deutscher Gebärdensprache. Es kann sein, dass es manchmal ähnlich ist. Ich erinnere mich nicht mehr genau. Es kann sein - bei diesem „es grünt so grün", dass es nicht Lautsprachbegleitende Gebärden sind, sondern in die Deutsche Gebärdensprache übersetzt, aber in dem Fall ist es grammatikalisch eher übereinstimmend so dass eine gewisse Ähnlichkeit ist.

Ich hatte gelesen, dass es zum Beispiel bei „berühmten Phrasen" aus der Literatur verwendet wird.

Wir (und wenn ich wir sage, meine ich immer Christian und mich) sind damit sehr zurückhaltend und sehr vorsichtig, weil … Wer von den Gehörlosen kennt denn diese berühmten Phrasen und sagt dann, wenn die lautsprachbegleitend dargeboten werden, „ah ja, das ist das Zitat von …"? Es gibt solche Gehörlose, ja klar, will ich gar nicht abstreiten, dass es keine Gehörlosen gibt, die Deutsch können oder die diese berühmten Phrasen kennen. Überhaupt nicht, klar gibt's die. Aber das sind wenige, das ist nicht das Durchschnittspublikum, das ins Theater geht. Wenn wir das so machen würden und es so anbieten, dass dann nur *einer* nach Hause geht und

es verstanden hat, wäre es sinnlos. Wir haben einen anderen Anspruch. Wir haben den Anspruch, *Theater für alle* zu machen. Und das heißt, ich orientiere mich an dem Niveau der Gehörlosen, die sozusagen den Schnitt darstellen. Und das sind die, die Deutsche Gebärdensprache verwenden und vorrangig auch nur verstehen und die mit Lautsprachbegleitende Gebärden kaum was anfangen können. Deswegen machen wir es eigentlich auch nicht gern bei irgendwelchen sogenannten bekannten Phrasen, weil wir immer sagen: Naja, kennen die die? Es gibt manchmal Situationen, wo das so ähnlich wird, wo tatsächlich die Gebärdensprache dann nicht so abweichend ist. Unser Anspruch ist es eigentlich immer, wegzugehen vom Deutschen und wirklich eine Variante zu finden, die hoffentlich gebärdensprachlich so klar gelungen ist, dass sie durchschnittliche Gehörlose gut verstehen können.

Ich glaube, mein Eindruck bei dem „Es grünt so grün" könnte entstanden sein, weil ich das Gefühl hatte, dass bei der Darstellung des Dialekts von Eliza in der Übersetzung mit Fingeralphabet gearbeitet wurde. Wenn sie zum Beispiel sagt „es grient so grien" hatte ich das Gefühl, dass in die Gebärden der Buchstabe „i" eingearbeitet wurde, und wenn sie es dann richtig sagt, eher das „ü". Daher kam wahrscheinlich mein Eindruck, dass es LBG wären.
Das kann sein, das kann ich ehrlich gesagt nicht mehr beantworten, aber wir können ja reinschauen. Bei dem Lied kann ich das nicht mehr sagen. Bei anderen Dialektphrasen war das so, dass ich mit dem Fingeralphabet versucht habe, diese Dialektfärbung darzustellen, weil es anders schwer möglich ist. Es gibt auch in der Gebärdensprache Dialekte und man kann anhand der Gebärdensprache erkennen, aus welcher Region Deutschlands jemand herkommt. Das Problem ist aber, dass es bei Gebärdensprache keine Hochsprache gibt. Es gibt keine „Standard-Deutsche-Gebärdensprache". Das heißt entweder mache ich einen Dialekt von einer Region oder, das kommt auch manchmal vor bei Gehörlosen und Dolmetschern, man hat so ein Mischmasch aus Dialekten. Ich mach eine bestimmte Gebärde, die eigentlich in Süddeutschland vorkommt, obwohl ich eher norddeutsche Gebärden mache oder mehr westdeutsche oder ostdeutsche. Sehr grob gesprochen, es ist noch kleiner untergliedert. Es ist nach Städten untergliedert und das kommt daher, dass die Gehörlosen typischerweise an bestimmten Gehörlosenschulen waren, und sich an diesen Gehörlosenschule eigene Dialekte herausgebildet haben. Wenn ich aber keine Hochsprache habe, dann kann ich bei so einem Theaterstück nicht alles in Hochsprache machen und für Eliza dann beispielsweise den Berliner Dialekt machen. Geht nicht, denn ich habe keine Hochsprache. Dann müsste ich alles in Hamburger Gebärdensprache sozusagen machen und dann Eliza in Berliner Gebärdensprache, um überhaupt einen Unterschied deutlich zu machen. Da ist aber

wiederum das Problem, dass es sehr schwierig ist, das so durchzuziehen, dass es für das Publikum auch deutlich wird. „Ach so, das ist alles absichtlich in einer Art gebärdet und das ist absichtlich was Anderes." Das wird für dass Publikum wahrscheinlich nicht so klar werden und ist auch fürs Dolmetschen sehr schwer. Dann müssten Christian und ich beide verabreden, welches jetzt der Standard-Dialekt ist, den wir verwenden wollen (und müssten es dann auch richtig durchziehen, weil es nur dann deutlich werden würde) und welchen nehmen wir für Elizas Sprachform. Das wäre echt schwer, zumal Christian jetzt in Süddeutschland ist, d.h. vorrangig in seinem Berufsalltag bayrischen Dialekt gebärdet, und ich nach wie vor in Berlin bin, das heißt bisschen mehr Berlin, aber ursprünglich Hamburg, weil ich da studiert habe, also eine Mischung Hamburger/Berliner Dialekt. Wir müssten uns ja erst mal auf einen Einheits-Dialekt einigen, das wäre schon ganz schön hart, und das noch durchzuziehen das ganze Stück… Man kann es hinkriegen, aber da muss man viel umfangreicher proben, und dafür kriegen wir weder das Geld noch haben wir die Zeit dafür. Darum hab ich mich dafür entschieden, bei Eliza sozusagen den gesprochenen Dialekt sichtbar werden zu lassen, das Berlinernde, aber nicht als Gebärdensprach-Berlinern, sondern wie es gesprochen ist und wie es klingt, und dann mit Fingeralphabet zu arbeiten und dieses „ick" statt „ich" oder „grien" statt „grün" etc. anzuzeigen, so das dann das gehörlose Publikum trotzdem verstehen kann: „Na klar wir wissen ja, die Berliner, die Hörenden machen so was mit icke und je und sonst was." Und das können sie dann auch wiedererkennen und nachvollziehen, was eigentlich passiert, dass Eliza einen bestimmten gesprochenen Dialekt hat, den die andren ablehnen und nicht wollen. Der Unterschicht ist und an dem man sofort die Gosse erkennt.

Und es hat auch über Körpersprache funktioniert, oder? Bevor Eliza „richtig" spricht, hatte ich das Gefühl, dass Sie eine … „lässig" ist das falsche Wort…
Derb.

So eine derbe Körpersprache, von der ganzen Haltung her. Und dass Sie dann nach dem Sprachunterricht viel aufrechter gedolmetscht haben. Das waren die zwei Sachen, die mir aufgefallen waren… Kommen wir zu den Namensgebärden. Die werden ja am Anfang vorgestellt, das ist zum Glück auch auf dem Mitschnitt drauf.
Bei „My Fair lady" haben wir das so gemacht, sonst machen wir das am Hans Otto Theater fast nie. In Erfurt haben wir es auch oft so gemacht, dass sich vorab die Schauspieler mit ihren Rollen vorgestellt haben und wir auch die Namensgebärden vorgestellt haben. Es kommt immer ein bisschen auf die Stücke an. Es gibt Stücke, in deren Verlauf sich die Figuren, die auf die Bühne kommen, selbst vorstellen, das

ist eigentlich ganz oft so. Und gerade im Kinder- und Jugendbereich ist es oft so. Weil wir viel Kinder- und Jugendtheater machen, sind wir da sozusagen auch aus dem Schneider. Da müssen wir das nicht mehr vorab machen, weil es im Stück so passiert. Weil die Rollen entweder von jemand anderem vorgestellt werden oder sie sich selbst vorstellen, wenn sie das erste Mal auf die Bühne kommen. Aber bei Stücken, wo das nicht der Fall ist oder bei Stücken, wo sehr viele Schauspieler beteiligt sind und es sehr unübersichtlich wird, machen wir das gern vor der Vorstellung. Wobei es auch verschiedene Möglichkeiten gibt, das zu machen. Am Hans Otto Theater haben wir es zum Beispiel auch schon so gehabt, dass wir für eine Inszenierung, wo ganz viele Schauspieler involviert waren… Das war die tollste Inszenierung, die ich überhaupt jemals am Theater erlebt habe. Das war „Jenny Treibel“. Das fand nicht im Theater statt, sondern in einem Haus in Potsdam, wie ein Landhaus, ein ganz großes schickes Haus, das hat das Theater für die Inszenierung irgendwie organisieren können. Die haben in drei Räumen dieses Hauses gleichzeitig gespielt und das Publikum ist zwischen diesen Räumen hin und her gezogen. Sie haben drei Mal die Räume gewechselt, die Schauspieler haben drei Mal das gleiche gespielt, und die Schauspieler sind auch zwischen den Räumen hin und her gewandert. Die haben in einem Raum gespielt, haben die Tür aufgerissen, sind in den anderen Raum reingesprungen und dort ging dann die Szene mit genau den Schauspielern weiter, das war total irre. Und ein Haufen Leute. Und weil es so viele waren und es wirklich schwierig wird für die Gehörlosen, wenn die in einem Raum über den und den reden und die aber nicht anwesend sind, man lernt die erst, wenn man in den nächsten Raum wechselt, als Figur kennen und sieht die zum ersten Mal, dann ist es schwer für Gehörlose festzustellen anhand unserer Dolmetschung „ach das ist eine Namensgebärde von irgendjemandem“. Das ist manchmal nicht so leicht, zumal (das habe ich vorhin vergessen zu sagen) viele Gehörlose keine Theatererfahrung haben, also regelmäßig immer zum Theater gehen, und das dann auch nicht kennen. Die wissen dann nicht vorab, „Die Dolmetscher vergeben Namensgebärden, ich muss darauf achten, dass da irgendwelche Namen kommen für irgendwelche Leute, die in dem Stück noch eine Rolle spielen werden“. Wer oft ins Theater geht, lernt sozusagen dann mit, dass die Dolmetscher den Figuren bestimmte Gebärden zugeordnet haben, die man feststellen muss und dann weiß, über wen eigentlich geredet wird. Das ist eine Lernerfahrung. Stammpublikum kennt das, aber wir haben ja immer wieder wechselndes Publikum und haben immer wieder Leute, die zum ersten Mal kommen, für die ist das schwer, das zu erkennen. Für die ist es gut, wenn man entweder eine Einführung macht wie bei „My Fair Lady“ oder das andere, was wir bei „Jenny Treibel“ gemacht haben: Da haben wir vorab an das gehörlose Publikum einen Flyer verteilt. Da war eine Szene abgebil-

det, die tatsächlich gespielt wurde, nämlich dass die Personen alle an einer langen Tafel saßen und miteinander geredet haben. Da haben wir diese lange Tafel auf dem Flyer abgebildet, mit den Stühlen wer wo sitzt, und die Fotos der Rollen (nicht der Schauspieler ungeschminkt, sondern wie sie im Stück aussehen) immer an diese Plätze gesetzt, und auf der nächsten Seite mit Fotos abgebildet, welche Namensgebärde denen jeweils zugeordnet wurde. Beim Einlass haben die das gekriegt. Wer nicht auf den allerletzten Drücker kam, konnte sich das in Ruhe anschauen. „Ah, das sind die und die Figuren, so sehen die aus" und auf der Rückseite lesen „Aha, der Dolmetscher macht die und die Namensgebärde für die und die Person." Das sind zwei Varianten, die wir gewählt haben, um es bei Stücken, wo so viel Personal auf der Bühne ist, es dem Publikum leichter zu machen.

Bei „My Fair Lady" wurden ja nur vier Namensgebärden benutzt und am Anfang vorgestellt.
Vielleicht gab es noch mehr und wir haben nur die wichtigsten vorgestellt.

Es wäre schön, wenn wir mal kurz durchgehen, was vielleicht die Gründe waren, die Namensgebärden so zu wählen. Bei drei von denen kann ich es mir denken, bei der vierten bin ich unsicher, und zwar bei Professor Higgins. Das war [PROFESSOR] und dann so [ARTIKULATION], diese Bewegung unterm Kinn. Ich weiß nicht, was die Gebärde noch bedeutet.
Das bedeutet „Artikulation".

Ah, gut, dann erklärt es sich sofort, warum er so heißt.
Es ist die Gebärde für „Artikulation" oder „Artikulationsunterricht". Das ist die Gebärde, die Gehörlose machen, wenn sie von ihrer Schulzeit erzählen und wie sie sprechen gelernt haben, dann machen sie so. Sprecherziehung sozusagen.

Das passt ja fantastisch. Bei der Namensgebärde für Oberst Pickering hatte ich das Gefühl, dass es ein Scherz auf das Wort war. Es war erst [OBERST] und dann diese Pick-Bewegung. Ich habe es gedeutet als Bezug auf den deutschen Namen.
Es ist kein Scherz. Bei der Entwicklung von Namensgebärden gehen wir so vor, wie Namensgebärden in Gebärdensprache üblicherweise entwickelt werden. Es ist üblich in der Gehörlosengemeinschaft, Namensgebärden zu vergeben, und es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie man zu einer Namensgebärde kommt bzw. welche Namensgebärde vergeben wird. Entweder ist es ein äußerliches charakteristisches Merkmal oder ein innerliches charakteristisches Merkmal, also wie jemand von seinem Temperament oder seiner Art ist, was er für einen Charakter hat, oder eben

sein Äußerliches, Frisur, Kleidung, Aussehen, was auch immer. Oder in Anlehnung an das deutsche Wort. Es gibt zum Beispiel den ehemaligen Präsidenten des Deutschen Gehörlosenbundes, Herrn Dr. Ulrich Hase, der hat die Gebärde [HASE], einfach abgeleitet von dem Wort Hase und der Gebärde dafür. Oder der langjährige Vorsitzende hier in Berlin des Gehörlosenverbandes, der ist inzwischen verstorben, der hieß Jochen Muhs, und Mus ist etwas, das man aufs Brot streicht, deswegen ist seine Namensgebärde [STREICHEN]. Oder eine jetzt auch sehr aktive Gehörlose hier in Berlin ist Katja Fischer [FISCH]. Das ist der dritte Weg, wie Namensgebärden üblicherweise entstehen, in Ableitung des deutschen Worts, also dass man aufgreift, was in dem Wort steckt, und das gebärdet.

Es kommt alles drei in „My Fair Lady" vor.
Ja, so gehen wir eben immer vor.

Das ist für mich sehr praktisch, weil ich dann gleich an den Beispielen erklären kann, wie das funktioniert. Ich hatte schon gefragt, ob Theaterdolmetschen Teil der Ausbildung ist. Wie ist es denn mit Musikdolmetschen? [Kopfschütteln] Auch nicht? Ich hatte in meiner Recherche den Eindruck, dass es in Amerika wesentlich öfter praktiziert wird als in Deutschland.
Vieles wird in Amerika viel öfter praktiziert. Amerika ist einfach, was Gehörlosigkeit und Gebärdensprache und Einsatz von Dolmetscher betrifft, uns viele, viele Jahre voraus. Ganz allgemein. Und diese Bereiche Theater, Musik, alles wird in Amerika schon länger und öfter gemacht als hier. Das hat was mit der deutschen Geschichte und speziell den deutschen Vorstellungen von Bildung für Gehörlose zu tun. In Deutschland wurde Jahrhunderte lang Gebärdensprache in der Bildung abgelehnt. Und da es in der Bildung schon abgelehnt wurde und in der Bildung auch die wichtigen Personen saßen, ist Gebärdensprache lange Jahre gar kein Thema gewesen in Deutschland und konnte sich weder entwickeln noch in der Öffentlichkeit zeigen noch wurde es berücksichtigt noch wurde es für gut geheißen oder oder oder… Deswegen gab es das alles überhaupt nicht. Wir haben hier einen riesigen Nachholbedarf. In den USA ist es ganz anders. Als in den USA die ersten Gehörlosenschulen gegründet wurden, wurden die explizit als Gebärdensprachschulen gegründet. Das hat eine ganz andere Tradition.

Wenn man über ein gedolmetschtes Musical schreibt, muss man natürlich auch über Musikdolmetschen schreiben. Ich fände es schön, wenn wir uns mal die Ouvertüre anschauen und darüber reden könnten. Zum Lieddolmetschen findet man noch

relativ viel Literatur, vor allem englischsprachige, aber man findet was. Während es zum reinen Instrumentaldolmetschen eigentlich so gut wie gar nichts gibt.
Macht auch kaum jemand. In Amerika weiß ich das nicht, ich war erst ein Mal in den USA und ich hab leider gar keine künstlerischen Sachen dort gesehen, sondern ich war dort auf einer Fachkonferenz. Deswegen konnte ich da keinen weiteren Einblick nehmen. Aber in Deutschland … Erst mal liegt Deutschland grundsätzlich sehr zurück im Vergleich mit den USA, was Gehörlosigkeit, Gebärdensprache, Einsatz von Dolmetschern und so betrifft. Und der künstlerische Bereich ist einfach immer noch Neuland, obwohl wir das jetzt inzwischen seit fast zwanzig Jahren machen am Hans Otto Theater. Aber für Deutschland betrachtet ist es für fast alle Theater und künstlerische Einrichtungen Neuland. Das weiß fast keiner und da traut sich auch fast keiner ran. Also, ich meine jetzt nicht die Dolmetscher, sondern die Einrichtungen. Und für Musik ist es so, wenn ich jetzt auf die Dolmetscherseite gehe… Musik kommt ja auch öfter mal in anderen Zusammenhängen vor. Man stößt ja nicht nur in künstlerischen Zusammenhängen auf Musik. Es gibt immer wieder Veranstaltungen, wo ich als Dolmetscher bestellt werde, und da ist plötzlich Musik. Da sind die Dolmetscher im Schnitt sehr, sehr zurückhaltend, was ich so erlebe oder von Kollegen mitbekomme. Wenn es mit Gesang ist, hängt es ein bisschen davon ab, wie sie selbst drauf sind, ob sie a) Musik mögen und ob sie b) auch Musik in Gebärdensprache umzusetzen mögen und das Gefühl haben, es liegt ihnen und macht ihnen auch Spaß. Dann machen sie das auch, wenn so was in anderen Zusammenhängen vorkommt. Sagen wir mal, es ist eine öffentliche Veranstaltung, eine Ausstellungseröffnung oder so, und am Anfang wird ein Song gesungen. Wenn es den Dolmetschern liegt und wenn sie darauf Lust haben, dann dolmetschen sie den Gesang. Wenn es ihnen nicht liegt und sie dafür kein Faible haben, dann lassen Dolmetscher das aus. Das ist das, was man erlebt. Und wenn es instrumental ist, lassen sie es eigentlich immer aus. Was ich typischerweise erlebe, dann wird gesagt [MUSIK] und dann nehmen sie ihre Hände runter und dann ist Pause. Die Dolmetscher haben Pause und die Gehörlosen haben auch Pause, weil sie sitzen und zugucken können, was sonst passiert. Das ist das, was ich bisher üblicherweise in Deutschland erlebe. Wie das in den USA ist, weiß ich nicht.

Dann schauen wir uns doch mal die Ouvertüre an.

Szene 2: Ouvertüre

Was mein Eindruck davon war, ist dass Christian Pflugfelder eine Art Stimmungsbild entwirft mit den Gebärden. So wie das Stück dann auch anfängt, auf

den Straßen von London, es ist voll, viele Menschen... Ich hatte das Gefühl, dass er diese Szene entwirft, zumindest am Anfang. Und wenn die Musik umschlägt in das, was Freddy später singt, bezieht er sich auch auf diese spätere Szene. Was er macht, dieses [FREDDY] ist ja die Namensgebärde von Freddy. Wo ich mir überhaupt nicht sicher war, ist was Sie da hinten machen. Natürlich den Rhythmus und die Stimmung widerspiegeln, aber vielleicht können Sie mir etwas dazu erzählen, was die Idee dahinter war, es so zu machen, hintereinander zu stehen etc..
Das hat eine längere Geschichte, wie wir auf diese Lösung gekommen sind. Da sind verschiedene Sachen eingeflossen… Ich glaube, diese Art, hintereinander zu stehen und dass vorne einer was macht und auch von hinten was kommt, eine Art Hintergrundchor oder was auch immer, das haben wir auf dem Kirchentag entwickelt. Auf dem allerersten Kirchentag, an dem wir zusammen gearbeitet haben, hatten wir zum ersten Mal diese Idee, haben es so eingesetzt und auch später fortlaufend weiterhin so gemacht. Auf dem Kirchentag kommt in den Gottesdiensten ja auch Musik vor, wir haben öfter Eröffnungs- oder Abschlussgottesdienste gemacht. Gerade bei den Abschlussgottesdiensten ist es so, dass sehr viel Musik vorkommt, vor allem bevor der Gottesdienst offiziell überhaupt anfängt. Es wird Musik gespielt, bis die Leute alle ihre Plätze eingenommen haben, weil da ja Massen hinströmen, und bis die alle da sind, wird erst mal Musikprogramm gemacht. Teilweise werden die Lieder, die später im Gottesdienst gemeinsam gesungen werden, schon mal „geprobt“. Wer da ist, der singt dann schon mal mit. Teilweise ist es eine Einstimmung und teilweise ist es einfach zur Zeitüberbrückung. Und auf den Kirchentagen ist es entstanden, dass wir das so gelöst haben, weil … Zum Teil ist es eine Zufallssache. Wir haben hintereinander gestanden, weil wir damals nie rechtzeitig die Texte bekommen haben. Wir haben die Liedtexte immer erst bekommen, wenn wir morgens dahin kamen. Da haben wir das in die Hand gedrückt bekommen „Das ist übrigens der Ablauf vom Gottesdienst, die Lieder, die gesungen werden usw.“ Wir haben die nie Tage vorher bekommen, sondern an dem Morgen, an dem wir da erschienen sind. d.h. wir kannten diese Lieder nicht, wir haben die vorher auch nicht proben können. Und es ist so, wenn man Musik, Gesang ad hoc dolmetscht und man kennt das nicht, man hat das vorher nicht mal gelesen, versteht man das oft ja gar nicht. Einfach akustisch versteht man ja nicht, was die eigentlich singen. Dadurch ist dieses Hintereinanderstehen entstanden. Einer von uns stand hinten, hatte den Text und hat dem vorne den Text eingeflüstert. Wir waren eben nicht vorbereitet, das war unsere Lösung, um trotzdem verstehen zu können. Du kannst aber nichts verstehen von dem, was gesungen wird, weil es akustisch einfach nicht funktioniert. Man kann es auch schlecht vorne auf einen Notenständer stellen, weil die Schrift zu klein ist, wenn man es vorher nicht präparieren kann. Wenn wir Sachen schon zwei,

drei Tage vorher kriegen, können wir das in den Computer abtippen, Schriftgröße 18 oder so, dann geht das auch mit einem Notenständer. Aber wenn man so etwas Kleingedrucktes kriegt und erst eine halbe Stunde vor Beginn, kann man nichts mehr machen damit. So ist das entstanden. Derjenige, der hinten steht, hat den Text in der Hand, flüstert dem, der vorne steht, zu, damit der was daraus machen kann. So hat es sich auch entwickelt, dass wir damals immer eine Zeile im Voraus eingeflüstert haben, was als nächstes gesungen wird, sodass derjenige, der vorne stand, dann zeitgleich dolmetscht und nicht mehr zeitversetzt… Normalerweise ist man beim Dolmetschen ja etwas zeitversetzt. In dem Fall konnten wir es dann zeitgleich mit dem Gesang der übrigen und auch in dem Rhythmus des Gesangs, in dem alle anderen zu dem Zeitpunkt waren, machen, weil wir eben immer eine Zeile vorher gesagt haben, was jetzt als nächstes kommt. Und dadurch ist dieses Hintereinanderstehen ursprünglich entstanden. Wir haben es auch da schon teilweise so gemacht, dass der hinten nicht nur den Text eingeflüstert hat, sondern auch schon irgendwas dazu gemacht hat, weil es sonst auch ein bisschen doof aussieht, wenn man da so hintereinander steht und nur flüstert. Wir haben versucht, diese Notlösung ein bisschen ästhetisch aufzubrechen und ein bisschen ansprechender zu machen für alle, die das eben rezipieren müssen, ob sie wollen oder nicht. Dass es auch ein bisschen nett ist, und derjenige, der hinten steht, nicht so deplatziert wirkt oder das Ganze nicht irgendwie komisch wirkt. Dadurch sind dann auch so Sachen entstanden, dass wir es mit der Zeit immer mehr ausgebaut haben. Derjenige, der hinten war, hat sozusagen die Hintergrundmusik dargestellt oder so ein bisschen die Stimmung des Musikstückes, ob es jetzt sehr langsam ist oder ob es schnell geht und lustig zu sein scheint oder wie auch immer. Oder solche zusätzlichen Stimmungselemente wie jetzt hier, dass ich dieses Herz gemacht habe, entweder hinten oder das große Herz, das ich aufgezogen habe. Dass ein Hintergrundbild entsteht, das die Musik aufgreift und die Musik ein bisschen sichtbar zu machen versucht. Das ist eigentlich das, was der der hinten steht, immer probiert. Wenn das zum Beispiel jetzt so fetzige Sachen sind, machen wir manchmal diese [erhobene Arme seitlich zum Körper senken, dabei Finger flattern]. Dass es aussieht wie ein…

Trommelwirbel.

Nicht wie ein Trommelwirbel, sondern mehr wie ein Glitzerschein, der über diesem einen hängt, wie eine Shownummer. Aus einer bestimmten Zeit, zum Beispiel 70er Jahre oder so. Der hinten steht, hat die Möglichkeit, durch visuelle Effekte für das gehörlose Publikum Anker zu geben. Was ist das für eine Stimmung? Was ist das für eine Zeit? Was ist es für ein Gefühlszustand? Und so weiter.

Was Christian macht, ist entstanden, als wir den „Tannhäuser“ gemacht haben, ist also durch unsere Opernerfahrung entstanden. Wir haben früher immer so gearbeitet, dass wir bei Instrumentalmusik (in anderen Zusammenhängen, ich hab ja vorhin gesagt, dass es immer wieder vorkommt) versucht haben, die Stimmung deutlich zu machen, was jetzt hier der Hintermann macht. Ist es lustig, ist es langweilig, ist es getragen, ist es feierlich usw. Also die Stimmung darstellen, manchmal auch die Instrumente abbilden und das Tempo darstellen und das war’s eigentlich. Das ist das, was wir früher mit Instrumentalmusik gemacht haben. Als wir den „Tannhäuser“ gemacht haben und eine irre lange Ouvertüre hatten (ich weiß nicht, die war 10 Minuten oder länger, dagegen war das ja hier glorreich kurz), haben wir hin und her überlegt, was wir jetzt mit dieser langen Ouvertüre machen. Ich hab vorhin schon gesagt, die meisten Dolmetscher, die wir kennen, entscheiden sich bei Instrumentalsachen dafür, gar nichts zu machen. Wenn ich jetzt aber eine Bühnengeschichte mache und man fängt so an – mit nichts, ist das eine Fehlentscheidung, finde ich bzw. finden wir gemeinsam. Wir können ja nicht einfach nichts machen. Für die Hörenden fängt es an, für die Hörenden passiert ja auch schon was emotional, da geht ja schon was los durch die Musik. Und für die Gehörlosen passiert gar nichts. Weder kriegen sie eine Einstimmung noch wissen sie, ob hier schon was passiert. Im schlimmsten Fall quatschen sie dann alle. Das stört zwar erst mal die Hörenden nicht, weil es ja lautlos ist, aber Hörende kriegen das auch mit, wenn da die ganze Zeit Bewegung ist und die offensichtlich überhaupt nicht aufmerksam sind. Das ist auch störend, oder Hörende wundern sich. Das gleiche gilt übrigens auch für Gottesdienste. Bei Gottesdiensten ist ja auch üblicherweise am Anfang eine Instrumentaleinstimmung, normalerweise gibt es immer ein Orgelvorspiel zu Beginn des Gottesdienstes. Und da ist es auch so, finde ich. Wenn man einen Gottesdienst dolmetscht, kann man sich nicht dafür entscheiden zu sagen: Ich mach hier gar nichts. Ich finde, es ist eine Fehlentscheidung für einen Gebärdensprachdolmetscher, hier gar nichts zu machen. Denn das Orgelvorspiel in der Kirche bedeutet etwas. Es bedeutet, es fängt jetzt gleich an, wir sammeln uns jetzt alle, wir besinnen uns, wir stellen uns jetzt auf das, was in diesem Gottesdienst kommt, schon mal mental ein. Das alles und noch mehr wahrscheinlich, aber minimal ist es das, was passiert. Im Theaterstück ist es auch so, es ist ja Absicht, dass es eine Ouvertüre gibt, es ist ja kein Quatsch oder für nichts. Wenn es keinen Sinn hätte, würde man es nicht machen. Und bei „Tannhäuser“ hatten wir diese sehr lange Ouvertüre. Was machen wir jetzt mit dieser langen Zeit, die zu überbrücken ist? Gar nichts machen geht auf keinen Fall. Also wollten wir versuchen, das zu erreichen, was für Hörende erreicht wird. Was wird in der Ouvertüre erreicht? Einstellung auf das Stück, stimmungsmäßig schon mal irgendwie reingleiten. Und

typischerweise, und das ist auch beim Musical so, werden musikalisch schon die Personen oder die Szenen eingeführt, die nachher auch auftauchen. Und das ist hier auch so, das sind zwei Musiken, die in der Ouvertüre auftauchen. Das eine ist die von dem Higgins-Pickering-Duo und das andere ist die von dem Freddy, sein… nicht Charaktermusik…Die Musik, die mit ihm verbunden ist, mit seiner Rolle…

Sein Motiv.

Ja, sein musikalisches Motiv. Genau. Also, diese musikalischen Motive, die nachher wieder auftauchen, die sind in der Ouvertüre schon da. Beim „Tannhäuser" war es auch so, dass wir gesagt haben, dann müssen wir eben schauen, welche Motive eigentlich auftauchen und wie wir die abbilden können. Um auch zu erreichen, was für Hörende, die in dieses Stück gehen, erreicht wird, nämlich dass sie da schon mal reingleiten und dass sie das dann auch wiedererkennen. Das ist ja, was passiert. Ein Hörender geht da rein, hört diese Musik, da sind diese Motive schon drin, und später tauchen die wieder auf und „Hey, das kenne ich doch irgendwie schon". Für Hörende ist das so ein Wiedererkennungseffekt. Das war unsere Überlegung, okay, wir wollen das erreichen für Gehörlose. Wie können wir das erreichen? Unser Weg war dann der, dass derjenige, der vorne steht – in diesem Fall hat das alles Christian gemacht. Beim „Tannhäuser" haben wir uns abgewechselt, weil die Motive auch gewechselt haben, da war es mal das Motiv einer männlichen Rolle und mal das einer weiblichen Rolle, und da haben wir uns entsprechend auch abgewechselt vorne und hinten. Hier waren es, wie gesagt, Pickering, Higgins und Freddy, und deswegen steht Christian die ganze Zeit vorne. Das, was er da am Anfang macht, ist nicht wirklich richtig Gebärdensprache, es ist eigentlich etwas mehr Pantomime. Und er hat pantomimisch schon mal eine Vorschau gegeben auf das, was dann später kommt. Von daher ist der Anfang, wo das Motiv von Higgins-Pickering kommt, mehr ein pantomimisches Was-kommt. Tatsächlich dieses „wir sind auf der Straße, es sind viele Leute usw.". Dass die beiden eine Wette abschließen ist auch schon mit enthalten in dem, was er hier darstellt. Aber nicht wirklich explizit gebärdensprachlich, sondern, wie gesagt, eher pantomimisch. Und bei dem Freddy-Motiv ist es dieses Verliebtsein und davon träumen, mit dieser Frau…es könnte irgendwas mit dieser Frau sich ergeben. Es ist dieses emotional In-Wallung-Sein, stark mit dem Herzen betroffen zu sein usw. Von daher ist es eigentlich nicht die Namensgebärde von Freddy, sondern sein Gefühlszustand, den Christian aufgreift.

Hatten Sie sich vorher ausgemacht, was genau jeder macht?

Wir haben das nicht durchchoreografiert, nein. Ich habe skizziert, in welchem „historischen" Zusammenhang das entstanden ist, dass wir so arbeiten. Schon beim

„Tannhäuser“ und jetzt auch hier war es für uns klar, wie wir das angehen wollen und was da passieren muss. Aber wir haben nicht durchchoreografiert und geprobt und für jeden Takt in der Musik festgelegt, was passiert. Nein, das ist tatsächlich zu einem ganz großen Teil improvisiert. Das hat wieder etwas mit der Zeit zu tun. Wir hatten überhaupt nicht die Zeit, das so vorzubereiten. Man könnte das bestimmt machen, aber da müssten ganz andere Bedingungen herrschen. Wenn man wirklich für den Aufwand auch bezahlt werden würde, könnte man sich das leisten. Man könnte eine richtig tolle Choreografie machen und die würde dann bestimmt noch zehntausend Mal besser aussehen als das, was wir hier so auf die Beine stellen können. Aber wir haben die Möglichkeiten nicht. Das muss man ganz klar sehen, das steht in keinem Verhältnis, der Aufwand, den wir dafür hätten, und das, was wir dafür bekommen an Bezahlung.

Vielleicht schauen wir uns noch die Stelle mit dem „Es grünt so grün“ an.

Szene 11: Sprachübung „Es grünt so grün“

Ich hatte wirklich den Eindruck, dass bei „Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen“ tatsächlich für jedes Wort eine Gebärde ist.
Ich dachte, wir kommen zu der Stelle, wenn sie es singt.

Ach so, nein, dann macht sie es ja schon „richtig“. Ich war schon an der Stelle interessiert, wenn sie noch im Dialekt spricht.
Ja, das ist hier lautsprachbegleitend, das stimmt. Das ist der Satz sozusagen deutsch abgebildet plus Fingeralphabet.

Wollen wir noch mal schauen, ob es beim Singen anders gemacht ist?
In dieser Szene ist es so, und das ist wahrscheinlich der Anknüpfungspunkt für die Gehörlosen, dass sie sich total wiedererkennen, denn dieser Artikulationsunterricht, den sie kennen, ist eben auch Deutschunterricht. Sie kennen das, dass sie Deutsch lernen sollten, deutsche Sätze sprechen sollten usw. Von daher ist das dann auch ein Wiedererkennungseffekt, weil sie sehen „ja, es ist ein deutscher Satz, genau so kenne ich das auch, als ich sprechen lernen musste“. Von daher ist das hier noch mal speziell, denn es hat was mit dem Stück zu tun, was ich vorhin angesprochen habe, dass in diesem Stück wirklich ein Wiedererkennungseffekt für Gehörlose entsteht, an ihren Artikulationsunterricht.

Szene 12: Song „Es grünt so grün“

Das war auch Lautsprachbegleitende Gebärden, oder?
Teilweise ja. Was ich in dem Lied gemacht habe, ist eine Mischung aus Gebärdensprache und Lautsprachbegleitende Gebärden. Aber auch nicht Fingeralphabet. Bei diesem „Rehe" und „näher", ist es noch mal was anderes. Diese Gebärde ist nicht Fingeralphabet, sondern das ist das sogenannte PMS, Phonembestimmtes Manualsystem, das kennen viele Gehörlose aus ihrem Artikulationsunterricht. Die Lehrer, die ihnen versucht haben Sprechen beizubringen, haben solche Handzeichen verwendet für bestimmte Laute. Es ist also an der Stelle nicht Fingeralphabet und nicht Gebärdensprache, sondern noch mal was Anderes.

Ich glaube, dieses „Ich weiß, wie gut Sie zu mir sind" war auch Lautsprachbegleitende Gebärden.
Habe ich jetzt nicht darauf geachtet. Ich kann es mir aber nicht so vorstellen. Da spricht jetzt nicht viel dafür, dass es so sein müsste. Das „Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen" ist in diesem Fall ja ein Übungssatz für sie, weil sie ihre saubere Artikulation üben soll.

„Ich weiß, wie gut Sie zu mir sind" ist aber auch ein Übungssatz.
Ah okay, dann kann es sein.

Ich hab eigentlich nur noch zwei kurze Fragen. Sie haben vorhin gesagt, dass es meistens so ist, dass die Dolmetscher dazu kommen, wenn das Stück schon fertig inszeniert ist und schon eine Weile läuft. Haben Sie es schon mal erlebt, dass der Dolmetschprozess von Anfang an in der Inszenierung eine Rolle gespielt hat, dass der von Anfang an mit rein inszeniert wurde?
Nein. Ich habe so was noch nicht gemacht. Ich weiß, dass es so was gibt. Ich habe ja meine Diplomarbeit selber auch über Theaterdolmetschen geschrieben und sechs Dolmetscher in England befragt. Und einer hat mir davon erzählt, dass er manchmal Inszenierungen macht, wo er von Anfang an mit drin ist und wo sie von Anfang bis Ende gemeinsam proben. Wo er dann tatsächlich von Anfang an bewusst eingebaut wird, weil sich das im Probenprozess so ergibt. Er wird viel mehr angespielt bzw. spielt mit. Ich hab so was noch nie gemacht. Aber dieses Eingebautwerden und Angespieltwerden passiert bei uns trotzdem, sozusagen aus dem Stegreif.

Aber das sind ja immer spontane Sachen.
Aber das passiert häufig. Das passiert in sehr vielen Stücken. Manche Stücke geben das nicht so her, da ergibt sich das einfach nicht, da lohnt sich das sozusagen für die

Schauspieler nicht, mit uns irgendwas zu machen. Aber es gibt Stücke, in denen das total gut passt, und dann machen die das auch. Dann bauen die uns da ein, fragen uns plötzlich was oder drehen sich zu uns oder was auch immer, erwarten manchmal Antworten und manchmal antworten wir auch. Es gab auch ein Stück, wo wir selber was eingebaut haben. In der Pause haben wir das vorgeschlagen und im zweiten Teil des Stückes haben wir das auch so gemacht. Und weil wir das der Technik nicht gesagt haben, waren die dann etwas konfus, weil sie auf ein Stichwort gewartet haben und irgendeinen Knopf für ein akustisches Geräusch drücken mussten. Dadurch, dass wir plötzlich was gesagt haben, waren die plötzlich total irritiert, weil der Plan anders war als sonst und sie ganz aus der Routine gebracht waren. Aber so etwas gibt es häufig, dass sich das spontan ergibt, während wir spielen, ohne dass es abgesprochen ist, oder kurz vorher. Dass wir kurz vor Beginn des Stückes oder in der Pause mit den Schauspielern sprechen und die entweder sagen „Hey, könnten wir nicht das und das machen" oder wir sagen „könnten wir nicht das und das machen" und dann machen wir so kleine lustige Sachen.

Kommt es vor, dass das Kostüm an die Inszenierung angepasst wird?
Normalerweise sind wir mit unserer Kleidung auf der Bühne und kriegen kein Kostüm vom Theater gestellt. Wir versuchen aber immer, uns dem Stück anzupassen mit unserer Garderobe. Das ist immer die Frage von Christian, bevor er kommt, denn er reist ja extra dafür an. Manchmal ist es so, dass er das Stück vorher gar nicht sehen konnte und auch die DVDs nicht rechtzeitig bekommen hat. Dann ruft er mich in der Woche vorher an und fragt „Was muss ich in meinen Koffer packen?" Dann sprechen wir kurz über die Garderobe, damit er weiß, was er einstecken muss, damit wir dann auch was parat haben. Wir versuchen immer, das anzupassen. Es war zum Beispiel einmal bei dem Weihnachtsmärchen, da habe ich an dem Morgen, als er kam, noch schnell ein Hemd für ihn gekauft, damit er die eine Farbe, die in dem Stück eine große Rolle spielte, anhaben konnte. Ich hatte zum Glück die andere Farbe schon in meinem Kleiderschrank und hab dann die angezogen, damit wir die Farben ein bisschen aufgreifen konnten, die im Stück waren. Wir spielen eigentlich immer mit unserer Garderobe, aber immer angepasst, versuchen auch immer, zumindest zeitlos auszusehen, wenn nicht gar in diese Zeit auch zu passen. Es ist nicht so einfach, denn wir haben natürlich nicht den riesigen Kleiderschrank mit allen Kleidern aus sämtlichen Epochen. Aber wir versuchen, das ein bisschen angemessen auszuwählen. Wir haben bisher erst ein Stück gehabt, wo wir Garderobe vom Theater gestellt bekommen haben. Das war die „Jenny Treibel", von der ich vorhin gesprochen habe. Das waren Kleidungsstücke, die so waren wie das Personal in so einem Haus. Es spielte ja alles in einem Haus einer

reichen Familie, da gab es auch Rollen, die die Diener verkörpert haben und wir haben so ähnliche Kleider wie die bekommen. Aber das war bisher das einzige Mal, dass wir Theaterkleidung, also vom Theater wirklich Kostüme bekommen haben.

Dann wären wir eigentlich bei meiner letzten Frage, nämlich ob Sie persönlich Theaterdolmetschen als künstlerischen Vorgang oder eher als Dolmetschvorgang empfinden? Wobei man es vermutlich nicht voneinander trennen kann.
Es ist beides, ja. Wobei ich sagen muss, im Verlaufe unserer Geschichte mit dem Theaterdolmetschen hat es natürlich einen Prozess gegeben. Für uns stand am Anfang immer das Dolmetschen im Vordergrund. Was heißt am Anfang, in den ersten beiden Stücken. Bei den ersten beiden Stücken haben wir uns wahnsinnig viele Gedanken über den Dolmetschprozess und die dolmetschmäßigen Anforderungen gemacht und speziell die sprachliche Umwandlung. Wir haben mit dem Ausgangstext intensiv gearbeitet und überlegt, was machen wir mit diesem Text eigentlich in der Zielsprache und wie bilden wir das eigentlich richtig ab und wie bilden wir das verständlich ab für das Publikum? Kurz war das vorhin ja schon mal Thema, also was vom Ausgangstext verstehen Gehörlose überhaupt und was verstehen sie nicht, weil sie mit Deutsch eben nichts anfangen können? Das heißt, ich muss wirklich in ihre Sprache gehen, aber wie bilde ich dann das ab, was in dieser Ausgangssprache enthalten ist? Also die typischen Übersetzungsfragen haben uns bei den ersten beiden Inszenierung extrem viel oder eigentlich nur beschäftigt. Das erste war dieses „Robinson & Crusoe“ und das zweite war dann gleich Shakespeare „Romeo und Julia“ und das ist sowieso der Hammer. Es ist eine sehr gehobene Anforderung, weil es einfach sprachlich schon etwas Besonderes ist. Shakespeare-Sprache ist nicht irgendeine Sprache, es ist ja nicht wie ein modernes Stück, wo man normales modernes Deutsch spricht, was einfacher zu übersetzen ist. Wo man nicht diese Übersetzungsfragen hat wie bei einem historischen Stück mit historischer Sprache plus Shakespeare-Sprache mit allem, was seine Sprachwahl kennzeichnet. Von daher ist es auch nicht so sehr verwunderlich, dass es uns so sehr beschäftigt hat, weil es eben sprachlich auch besonderer Stoff war, mit dem wir zu tun hatten. Aber wir haben danach ja auch noch viel Shakespeare gemacht, wie gesagt, die Sommertheater-Sachen waren immer Shakespeare. Und da muss ich sagen, im Laufe der Jahre hat sich das wirklich dahingehend verändert, dass die künstlerische Seite für uns mehr im Vordergrund stand. Dass wir mehr Gedankenkraft und Vorbereitungszeit darauf investieren, zu überlegen, wie wir das eigentlich künstlerisch anspruchsvoll machen und wie wir das so machen, dass es auf der Bühne für alle wirkt und für alle aufgeht, sowohl für die Hörenden, für die wir ein Störfaktor sein könnten…vielleicht. Wie man es sowohl für *die* angenehm als auch

für die Gehörlosen, die uns brauchen, weil sie durch uns überhaupt erst den Text kriegen, und trotzdem ja eigentlich das Stück pur sehen wollen. Wir sind ja sozusagen die Beigabe. Wir liefern den Text, aber gespielt wird das Stück ja von jemand anderem. Wie machen wir das eigentlich so, dass es künstlerisch anspruchsvoll ist oder künstlerisch so einer Inszenierung gerecht wird? Das ist tatsächlich das, was uns nach dem zweiten Stück hauptsächlich beschäftigt hat. Das andere ist aber natürlich auch immer da. Wir haben immer wieder Übersetzungsfragen, wenn wir den Ausgangstext haben und überlegen, was wir jetzt mit diesem Reim machen, oder was wir mit dieser alten Sprache machen oder dieser Metapher? Können wir die 1:1 übernehmen, müssen wir für Gehörlose eine ganz andere Metapher wählen, geht da gar keine Metapher? Das sind immer auch Übersetzungsfragen. Aber es ist immer eingebettet in diese besondere Situation, nämlich: Es ist Theater, wir sind auf der Bühne. Und da sind bestimmte Erwartungen des Publikums mit verknüpft. Wenn das Publikum in ein Theater geht, will es nicht irgendwelche Personen auf der Bühne herumstehen oder sich herumbewegen sehen, die da stören. Das ist das, wovon wir ausgehen. Diese Erwartung des Publikums stellen wir uns vor und versuchen ihr gerecht zu werden. Und überlegen dann, was wir machen müssen, damit nicht das passiert. Damit nicht für das Publikum das Gefühl eines Störfaktors entsteht, und zwar tatsächlich für beide. Hörende gehen immer davon aus, dass Dolmetscher auf der Bühne für Hörende sowieso ein Störfaktor sind, weil sie ja eigentlich nicht da wären. Normalerweise ist Theater ohne Dolmetscher. So kennt man es und so liebt man es. Und es ist auch immer die Sorge der Theatermacher (konkret: Regisseure, Dramaturgen, Intendanten), wenn man denen sagt „Hey, Dolmetscher auf der Bühne, mit bewegen, nicht am Rand oder so oder vorne, nein, mittendrin“. Dann sind die alle erst mal geschockt, weil sie sich das überhaupt nicht vorstellen können und weil sie Sorge haben, dass das künstlerische Produkt darunter leidet. Und die Sorge ist auch völlig berechtigt. Ich behaupte, man kann auch nicht jeden Dolmetscher auf die Bühne stellen und das wird eine künstlerisch anspruchsvolle Produktion. Sondern Dolmetscher können tatsächlich zu einem enormen Störfaktor werden, wenn sie bestimmte Sachen eben nicht machen oder falsch machen. Dann werden sie tatsächlich zum Störfaktor und dann sind die Regisseure und Intendanten berechtigterweise um ihre Kunst besorgt und dann ist auch das Publikum genervt davon. Das ist die eine Seite, das ist sozusagen die hörende Seite, weil es eigentlich für Hörende gemacht ist und man da jetzt nicht eingreifen sollte. Oder das könnte eine Sorge sein, dass man da nicht eingreifen darf, weil es das künstlerische Gesamte zerstört. Aber für die Gehörlosen ist es eigentlich auch eine Störung, denn die Gehörlosen wollen ja eigentlich auch nur das Stück sehen und nicht Dolmetscher sehen. Und Gehörlose sagen auch immer

wieder, dass sie natürlich am liebsten ein Stück sehen würden, wo die Schauspieler alle Gebärdensprache verwenden. Das geht allerdings eben nur im Gehörlosentheater (das gibt's ja auch, wo Gehörlose selber spielen und in Gebärdensprache aufführen) oder mit viel Aufwand müssten alle Schauspieler Gebärdensprache lernen oder ihre Rolle zumindest gebärdensprachlich lernen und das dann so spielen. Dann bräuchte man auch keine Dolmetscher. Aber der Aufwand ist einfach viel zu umfangreich dafür, ich glaube nicht, dass es das geben wird. Es gibt mal Produktionen, wo so was gemacht wird, aber auf regelmäßiger Basis kann man so was ja nicht einführen. Das würde jegliche Kapazitäten sprengen. D.h. für Gehörlose sind wir eigentlich auch ein Störfaktor, weil Gehörlose sagen: Ich will eigentlich den Text aus dem Mund der Schauspieler haben; für Gehörlose heißt das: aus der Hand der Schauspieler. Das geht aber nicht, denn die Schauspieler, die hörend sind, können nun mal nicht Gebärdensprache, deswegen kommen wir da ins Spiel. Das heißt, wir könnten sowohl für die Hörenden als auch für die Gehörlosen ein Störfaktor sein. Und die eigentliche Kunst (und von daher ist die Frage gut gewählt, die Sie sich gewählt haben) ist, wie kriegt man es hin, dass es eine künstlerische und ästhetisch anspruchsvolle Sache bleibt für alle Beteiligten und die Dolmetscher nicht zum Störfaktor werden? Wir haben im Laufe der Jahre darauf eine Antwort entwickelt. Dass wir es so machen, hat ja einen bestimmten Grund, man könnte es auch ganz anders machen und das könnte zu sehr viel Störung führen. Wir haben ja mal anders angefangen, das war auch mehr Störfaktor, und so wie es teilweise woanders heute noch gehandhabt wird … ist halt nicht so, dass man diesen Störfaktor umgeht… Vielleicht ist das zu abstrakt, ich kann es ja mal runterbrechen. Als wir angefangen haben, dieses „Robinson & Crusoe", da hatten wir *eine* feste Position. Nicht vor der Bühne und auch nicht am Bühnenrand (so fortschrittlich war Sasha Mazzotti sowieso schon von Anfang an, weil sie es auch schon mal gesehen hatte), sondern wir waren auf der Bühne und hatten rechts und links der Bühne feste Positionen. Zwischen uns beiden war ein relativ großer Abstand, aber es war eine ziemlich kleine Bühne, deswegen ging das auch. Wenn die Bühne sehr groß ist und der Abstand entsprechend sehr groß ist, ist das für Gehörlose die Katastrophe, denn dann müssen sie da gucken und bei schnellen Sprecherwechseln haben sie verpasst, dass es auf der anderen Seiten schon wieder losgeht, und das geht gar nicht. Das kann man Gehörlosen nicht zumuten. Wenn der Abstand zwischen den Dolmetschern zu groß wird und bei schnellen Sprecherwechseln ist Katastrophe angesagt. Man könnte den Text einfach nicht mehr verfolgen. Damit haben wir angefangen. Dann hatten wir „Romeo und Julia", da standen wir mitten in der Mitte, hatten so ein Podest, damit die Schauspieler uns nicht verdecken. Wir standen also erhöht, damit kein Verdeckungseffekt erfolgt,

haben die aber auch nicht verdeckt, weil die ja die ganze Zeit um uns herum spielen konnten. Das waren die ersten beiden Erfahrungen. Und ich glaube, schon beim dritten Stück sind wir von diesen festen Positionen abgerückt und dazu übergegangen, uns mit auf der Bühne zu bewegen und immer so nah wie möglich an die jeweiligen Personen ran zu gehen, die wir dolmetschen. Und jetzt ist es eine Kombination aus beidem. Wir versuchen eigentlich immer, so nah wie möglich an die Person zu gehen, die wir dolmetschen, aber manchmal haben wir auch Festpositionen, entweder ein und dieselbe, wo wir beide immer mal wieder hingehen, oder es variiert. Mal gibt's auf der einen Bühnenhälfte eine Festposition, mal gibt's eine auf der anderen Bühnenhälfte oder so. Aber eigentlich ist es jetzt das Übliche, dass wir uns mitbewegen und wirklich Teil des Bühnengeschehens geworden sind. Das heißt nicht nur, dass wir uns mitbewegen. Teil des Bühnengeschehens sein heißt viel mehr als sich auf der Bühne mit den Schauspielern mitzubewegen, sondern es heißt, tatsächlich auch zu schauspielern, bis zu einem gewissen Grade, und mitzuspielen, was alle anderen spielen. Zuletzt beim Weihnachtsmärchen beispielsweise, das war „Lily, Prinzessin auf der Erbse", da gab es eine Szene, an der kann man es ganz gut illustrieren. Jedes Mal, wenn der Zauberer reingekommen ist, hat er die Tür aufgemacht und lange offen gelassen, draußen tobte der Sturm, und dann fuhr jedes Mal, wenn er die Tür öffnete und die so lange offen blieb, der Sturm herein, und alle sind halb weggeweht worden und im Sturmwind über die Bühne gefegt. In solchen Szenen zum Beispiel bleiben wir nicht da einfach stehen oder bewegen uns langsam an den Rand, sondern da werden wir auch weggeweht. Dann machen wir diesen Bewegungsablauf genau so mit wie die Schauspieler. Alle Schauspieler, die in dem Moment auf der Bühne sind, machen das, also machen wir auch das, was in dem Moment alle auf der Bühne machen. Das ist so ein Beispiel, aber es gibt ganz viele dieser Art. Wenn es Szenen sind, die unheimlich sind, es ist dunkel und jemand erschrickt sich, dann erschrecken wir uns auch. Oder wenn es schnell gehen muss und die bewegen sich schnell, dann bewegen wir uns auch schnell, wenn langsam, dann langsam. Wir passen uns in der Bewegung und in der Stimmung immer dem an, was auf der Bühne passiert. Und das ist Absicht. Wir machen das, weil wir das, was auf der Bühne produziert wird, mittragen wollen und eben nicht stören wollen, indem wir wie ein offensichtlich nicht dazu gehörender externer Faktor rum stehen an ein und derselben Stelle oder uns stocksteif hin und her bewegen, ganz offensichtlich nicht dazu gehörend und wie vom fremden Stern.

Sie sind ja keine menschlichen Übertitel-Maschinen.
Genau. Aber man könnte das so handhaben und es wird teilweise auch so gemacht. Und wir sind ja auch so gestartet, am Anfang haben wir das ja auch gemacht, wo

wir nur *eine* feste Position hatten. Da haben wir so was auch nicht gemacht wie bewegungsmäßig anzuzeigen, ob es gerade einen Wirbelsturm gibt, da standen wir da einfach. Wir standen da und wenn Sturm war, ist mit uns nichts passiert. Wir haben so getan, als wären wir nicht da, aber wir sind natürlich da, und das wird dann fürs Publikum total augenfällig. Wenn wir nicht mitspielen und nicht mitgehen, werden wir wirklich zum Störfaktor, und je mehr wir mitmachen und das machen, was alle auf der Bühne machen, die Stimmung übernehmen, die Bewegung übernehmen usw., umso unsichtbarer werden wir. Das ist eine alte Idee vom Dolmetschen, dass Dolmetscher unsichtbar sein sollen. Der beste Dolmetscher ist der, den man nicht bemerkt. Die Illusion, es würde gar nicht gedolmetscht, sondern man würde die Botschaft aus erster Hand bekommen, diese Illusion wird immer fürs Dolmetschen gewünscht, für alle möglichen Dolmetschsituationen. Und die Frage am Theater ist, wie man das denn erreichen kann. Wenn man denn nun mal bei Gebärdensprache auf der Bühne sein muss und nicht in einer Box sein kann und ins Mikrofon spricht und die Zuschauer, die es brauchen, hören es über ihr Headset.

Wobei dieses theoretische Unsichtbarsein eigentlich im Theater ganz oft der Anspruch ist. Es heißt nicht, dass man davon ausgeht, dass die Dolmetscher eigentlich gar nicht da sind, denn man verlangt ja auch von Schauspielern, dass man nicht unbedingt merkt „aha, der schauspielert", sondern dass er in der Rolle ist. Eigentlich ist es der gleiche Anspruch.
Genau. Also diese Illusion, „das Geschehen da, das soll jetzt echt sein", genau diese Illusion will Theater erzeugen, und die funktioniert für die Zuschauer eben nur, wenn alle da auch mitmachen. Und sobald es ein schlechter Schauspieler ist, dem man anmerkt, dass er seine Rolle nicht kann, der so schlecht spielt, dass man merkt, er hat es auswendig gelernt, dann kommt man als Zuschauer nicht in diese Illusion hinein, weil man merkt, die haben die Rolle gelernt, aber die spielen ganz schön schlecht. Und man denkt nur über die schlechte Schauspielerei nach und man ist nicht im Stück und diese Illusion passiert überhaupt nicht. Und genau das passiert eben auch, wenn die Gebärdensprachdolmetscher auf der Bühne sind und sich so verhalten wie … keine Ahnung, auf einer Konferenz oder so. Da geht das, denn bei einer Konferenz stehen alle irgendwie nur rum und reden von vorne und machen nichts weiter. Da da stört das nicht so großartig, wobei es auch da manche Leute stört. Aber es ist ein ganz anderes Ausmaß als beim Theater, wo es wirklich um diese Illusion geht, die Theater erzeugen möchte und die ich als Dolmetscherin mittragen muss. Wo ich mein Verhalten so anpassen muss, dass ich nicht kontraproduktiv zu dieser Illusion werde. Und das ist dann tatsächlich künstlerisch tätig sein. Und man muss sich mit ganz anderen Fragen befassen. Was ich sagte mit dem

Prozess, den wir so hatten über die Zeit, dass sich so gewandelt hat, was für uns viel mehr im Vordergrund steht. Wie müssen wir uns bewegen? Was können wir einbringen, dass es irgendwie noch besser eins wird und so aussieht, als ob es alles so zusammen gehört? Bei „My Fair Lady“ sind es zum Beispiel solche Sachen, dass wir uns mit den Schauspielern nicht nur mitbewegen, sondern wir hocken uns auch hin, wenn die sich hinhocken. Oder wir passen die Bewegung dem Tempo an, und wenn sie tanzen ist es auch eher tänzerisch, was wir machen, die ganze Körperhaltung und –bewegung ist eher tänzerisch. Das sind solche Sachen. Beim Kindertheater hatten wir schon solche Sachen, zum Beispiel wenn mit Lichteffekten gearbeitet wird, mit Pyrotechnik und so. Mit Schwarzlicht zu arbeiten ist eine beliebte Sache beim Kindertheater. Und dann ist ja alles nicht mehr sichtbar, nur noch das Weiße leuchtet dann so neonfarben. Und da haben wir es manchmal gemacht, dass wir uns weiße Handschuhe mitgenommen haben und die dann in unseren Hosentaschen hatten oder wo auch immer. Ich hab meistens leider keine Hosentaschen, das ist immer mein Problem, weil an Frauengarderobe meistens keine Taschen sind, aber gut, das kann man irgendwie hinkriegen. Dann haben wir die Handschuhe in solchen Szenen rausgeholt, schnell unbemerkt angezogen, dass das Publikum gar nicht mitkriegt, dass wir die anhaben, aber auf einmal waren wir da mit solchen weißen Handschuhen. Das, was wir da gebärden, sieht noch mal ganz anders aus, weil man auf einmal nur noch diese weißen Hände oder diese Neon-Hände sieht und sonst ja auch so einen Neon-Eindruck hat im ganzen Bühnenbild. Nur was weiß hervorsticht, das sieht man. In dem Fall ist es auch so was: Wie ist die Inszenierung angelegt? Was sind die künstlerischen Mittel und wie können wir mit den Mitteln, die wir noch dazu einbringen, das eigentlich unterstützen oder mittragen oder fortführen? Und das sind tatsächlich zu einem ganz großen Teil künstlerische Überlegungen. Oder szenische Überlegungen oder wie immer man es nennen möchte. Wie kriegt man das auf der Bühne so hin, dass es gut wirkt und dass es so wirkt, wie die es eigentlich wollten? Wir machen ja kein neues Stück, sondern es gibt schon ein Stück, die haben sich schon was dazu gedacht und wir greifen etwas auf, was da schon ist, und verstärken es.[185]

[185] Das Interview wurde an dieser Stelle etwas unvermittelt beendet, weil Gudrun Hillert ein Telefongespräch annehmen musste. Da ich alle Fragen gestellt hatte, die ich stellen wollte, wurde das Interview nach dem Telefongespräch nicht weitergeführt.

9 Quellen- und Literaturverzeichnis

AHRBECK, Bernd: *Gehörlosigkeit und Identität. Probleme der Identitätsbildung Gehörloser aus der Sicht soziologischer und psychoanalytischer Theorien*, 2. überarbeitete Auflage, Signum GmbH, Seedorf 1997

BAILEY, Janet L.: *Performing Arts Interpreting: It's Not Just for Us Hams!*, in: VIEWS, A Monthly Publication of the Registry of Interpreters for the Deaf, Volume 15, Issue 5, 1998, S. 15-17, http://www2.palomar.edu/users/lmendoza/documents/Performing_Arts_Interpreting.pdf, eingesehen am 10.02.2015

BALLARD, Betsy Ann: *Theatralic Interpreting: State of the Art*, in: RID Interpreting Journal, 1982, Vol. 1, Nr. 2, S. 47-54, https://docs.google.com/file/d/0B1wurqZtcLLlbGZpS2hBVURyZTg/edit?pli=1, eingesehen am 10.02.2015

BALME, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.KG, Berlin 2014

Beauftragte der Bundesregierung für die Belange behinderter Menschen, Internetauftritt, Behindertengleichstellungsgesetz (BGG), http://www.behinderten beauftragte.de/DE/Themen/RechtlicheGrundlagen/Behindertengleichstellungsgesetz/Behindertengleichstellungsgesetz_node.html, eingesehen 01.04.2015

BONDAS, Irina: *Theaterdolmetschen – Phänomen, Funktionen, Perspektiven*, Frank & Timme GmbH, Berlin 2013

BOYES BRAEM, Penny: *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, 3. überarbeitete Auflage, SIGNUM-Verlag, Hamburg 1995

Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ), Internetauftritt, Aktuelles, Artikel vom 13.06.2012 „Finalisten für BKM-Preis

Kulturelle Bildung 2012 stehen fest“, http://www.bkj.de/all/artikel/id/607.html, eingesehen am 01.03.2015

Deutscher Gehörlosen-Bund e.V., Internetauftritt, FAQ, http://www.gehoerlosen-bund.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Itemid=101&lang=de, eingesehen am 02.04.2015

EBBINGHAUS, Horst, **HESSMANN**, Jens: *Gehörlose. Gebärdensprache. Dolmetschen. Chancen der Integration einer sprachlichen Minderheit*, SIGNUM-Verlag, Hamburg 1989

FRISHBERG, Nancy: *Interpreting: An Introduction*, revised edition, RID Publications, Silver Spring, MD 1980

FRITZ, Susanne: *Aspekte des Gebärdensprachdolmetschens von Theateraufführungen*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 1999

GANZ HORWITZ, Miriam: *Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language*, in: Journal of Interpretation, 2014, Volume 23, Issue 1, Article 4, http://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=joi, eingesehen am 10.02.2015

GEBRON, Julie: *Sign the Speech. An Introduction to Theatrical Interpreting*, Butte Puclications, Inc., Hillsboro, OR 1996

GEESE, Lilian-Astrid: *Eine Stimme mehr. Simultandolmetschen für die Bühne*, in: Griesel, Yvonne (Hrsg.): *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Alexander Verlag, Berlin 2014, S. 109-118

GERLACH, Manuela, **HILLERT**, Gudrun: *Zeichenkunst – Gebärdensprachdolmetschen für ein taubes Theaterpublikum*, in: Griesel, Yvonne (Hrsg.): *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Alexander Verlag, Berlin 2014, S. 185-195

GRBIĆ, Nadja: *Gebärdensprachdolmetschen*, in: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen 1998, S. 321-324

Hans Otto Theater Potsdam, Internetauftritt, Hinweise zur Barrierefreiheit, Theateraufführungen mit DolmetscherInnen für Gebärdensprache (TamiDos), http://www.hansottotheater.de/karten-und-service/barrierefreiheit/, eingesehen am 02.04.2015

HARMS, Martina: *Musikdolmetschen oder Musikperformance. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 2003

HESSMANN, Jens: *Harry Potter in Gebärdensprache: Aspekte des Dolmetschens zwischen Hörenden und Gehörlosen*, in: Das Zeichen 75, 2007, S. 122-131

HILLERT, Gudrun: *Zur Bedeutung von GebärdensprachdolmetscherInnen für die Teilhabe Gehörloser an der Kultur der hörenden Mehrheitsgesellschaft. Darstellung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten anhand der Erfahrungen englischer DolmetscherInnen im Bereich des Theaterdolmetschens*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 1998

HILLERT, Gudrun: *Dolmetschen am Theater – Verlorne Liebesmüh?*, in: Das Zeichen 70, 2005, S. 282-293

INGWERS, Esther: *Vergleichende Darstellung des Gebärdensprachdolmetschens und des Lautsprachendolmetschens auf der Grundlage neuerer Fachliteratur*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 1999

KADE, Otto: *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1968

KIRCHNER, Suzie: *Artistic Interpreting*, in: Ingram, Robert M., Ingram, Betty L. (Hrgs.): *Hands across the sea. Proceedings of the First International Conference on Interpreting*, Registry of Interpreters for the Deaf, Washington, D.C. 1975, S. 185-194,

KRAUS, Thomas: *„Geschichten erzählen und möglichst viele Menschen damit erreichen" Ein Gespräch mit Sasha Mazzotti*, Mannheim, 20. Mai 2013, in: Griesel, Yvonne (Hrsg.): *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Alexander Verlag, Berlin 2014, S. 177-184

LANE, Harlan: *Die Maske der Barmherzigkeit. Unterdrückung von Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft*, SIGNUM-Verlag, Hamburg 1994

LERNER, Alan Jay: *My Fair Lady*, Deutsch von Robert Gilbert, Droemer Knaur, München 1963

MATTHES, Claudia: *Identität und Sprache. Gehörlose zwischen Laut- und Gebärdensprache, zwischen gehörloser und hörender Welt (Teil I)*, in: Das Zeichen 37, 1996, S. 358-365

MOODY, Bill: *Wörtlich oder frei: Worin besteht getreues Dolmetschen? (Teil II)*, in: Das Zeichen 80, 2008, S. 458-471

MÜLLER, S., **ZARACKO**, A.: *Haben gehörlose Kleinkinder ein Recht auf ein Cochleaimplantat?*, in: Nervenheilkunde 4/2010, S. 244-248, http://www.deutsche-gesellschaft.de/fokus/haben-gehoerlose-kleinkinder-ein-recht-auf-ein-cochleaimplantat/artikel-mueller-zaracko.pdf, eingesehen am 06.03.2015

My Fair Lady. Alan J. Lerner/Frederick Loewe nach Bernard Shaws "Pygmalion" und dem Film von Gabriel Pascal. Deutsch von Robert Gilbert. Fassung für modernes Salonorchester, Aufzeichnung einer gedolmetschten Aufführung des Hans Otto Theaters Potsdam am 14.12.2011, Regisseur: Nico Rabenald, Premiere: 15.01.2011, 2 DVD

NEEF, Sarah: *Im Rhythmus der Stille. Wie ich mir die Welt der Hörenden eroberte*, Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2009

NÖTH, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2000

Opera Australia, Internetauftritt, Auslan Shadow Interpreting, https://opera.org.au/ontour/schools_tours/auslan, eingesehen am 02.04.2015

PADDEN, Carol, **HUMPHRIES**, Tom: *Gehörlose. Eine Kultur bringt sich zur Sprache*, SIGNUM-Verlag, Hamburg 1991

PAPASPYROU, Chrissostomos, **VON MEYENN**, Alexander, **MATTHAEI**, Michaela, **HERRMANN**, Bettina: *Grammatik der Deutschen Gebärdensprache aus der Sicht gehörloser Fachleute*, Signum Verlag, Seedorf 2008

PAVIS, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988

PÖCHHACKER, Franz: *Simultandolmetschen*, in: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen 1998, S. 301-304

PRAUSE, Manuela-Carmen: *„Song signing" und andere gebärdenintegrierende Kunstformen*, in: Das Zeichen 54, 2000, S. 558-563

Royal Opera House London, Internetauftritt, Access, http://www.roh.org.uk/visit/access, eingesehen am 02.04.2015

SCHIDLOWSKI, Antje: *Zum vokalen Ausdruck von Emotionen beim Dolmetschen von Deutsch in Deutsche Gebärdensprache – Eine experimentelle Untersuchung*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 2004

SCHRÖDER, Gunda: *Gebärden-Musik*, in: Das Zeichen 94, 2013, S. 236-245

SCHUMACHER, Katharina: *Interaktives Theaterdolmetschen – Die Entwicklung eines Gebärdenschauspielers*, Unveröffentlichte Diplom-Arbeit, Universität Hamburg, Hamburg 2004

STANGARONE, James, **KIRCHNER**, Suzie: *Interpreting settings. Section H: Performing arts*, in Caccamise, Frank: *Introduction to interpreting. For interpreters/transliterators, hearing impaired consumers, hearing consumers*, RID Publications, Silver Spring, MD 1980, S. 78-82, http://www2.palomar.edu/users/lmendoza/documents/Performing_Arts_Interpreting.pdf, eingesehen am 10.02.2015

STELZHAMMER-REICHHARDT, Ulrike, **SALMON**, Shirley: *„Schläft ein Lied in allen Dingen…" Musikwahrnehmung und Spiellieder bei Schwerhörigkeit und Gehörlosigkeit*, zeitpunkt musik, Reichert Verlag, Wiesbaden 2008

STRIXNER, Stefan, **WOLF**, Serona: *Kleines Wörterbuch der Gebärdensprache*, 5., durchgesehene und überarbeitete Auflage, marixverlag GmbH, Wiesbaden 2012

SUTTON-SPENCE, Rachel: *Analysing Sign Language Poetry*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire 2005

TAYLOR, Lynnette, **FEYNE**, Stephanie: *Interpreting for Theatre*, in: VIEWS, A Monthly Publication of the Registry of Interpreters for the Deaf, Volume 15, Issue 5, 1998, S. 7, http://www2.palomar.edu/users/lmendoza/documents/Performing_Arts_Interpreting.pdf, eingesehen am 10.02.2015

Theatresign, Internetauftritt, http://www.theatresign.com/index.html, eingesehen am 08.04.2015

THOMAS, Anne: *„Theaterdolmetschen": Begriffsklärung und szenisch-sprachliche Vorbereitung*, in: Das Zeichen 86, 2010, S. 524-538

UHLIG, Anne C.: *Ethnographie der Gehörlosen. Kultur-Kommunikation-Gemeinschaft*, transcript Verlag, Bielefeld 2012

VOLLHABER, Tomas: *Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache: Das D'Amato-System (Einleitung)*, in: Das Zeichen 39, 1997, S. 44-45

WEITEKAMP, Meike, **ZIEGLER**, Alexandra: *Gebärdenchor. Über den Versuch, zwei Kulturen zusammenzuführen*, in: Das Zeichen 57, 2001, S. 414-415

World Federation of the Deaf, Internetauftritt, FAQ, http://wfdeaf.org/faq, eingesehen am 02.04.2015