

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das Medium als meinungsbeeinflussendes Instrument bei der
Darstellung von DolmetscherInnen im Film und auf YouTube

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Romana Schatzl, Bakk. phil. BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 065 342 345

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

Masterstudium Dolmetschen

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form an keiner anderen Universität eingereicht und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Datum: 16.08.2017

Unterschrift:

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
1. TranslatorInnen und ihr Selbst- und Fremdbild in der Gesellschaft	13
1.1. Allgemeiner, soziologischer Rahmen	13
1.1.1. Sozialer Status	13
1.1.2. Image	15
1.1.3. Rollenbild	16
1.1.4. Vorurteil – Stereotyp – Klischee	17
1.2. Das Selbstbild von DolmetscherInnen	19
1.2.1. Die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Dolmetschwissenschaft	19
1.2.2. Divergenz der Selbstbildes je nach Dolmetschtypus	21
1.2.2.1. Der/Die KonferenzdolmetscherIn	22
1.2.2.2. Vom Kommunaldolmetschen zum Gerichtsdolmetschen	23
1.3. Das Fremdbild von DolmetscherInnen	26
1.3.1. Die Figur des/der DolmetscherIn in der Gesellschaft	26
1.3.2. Divergenz der Rollenbilder je nach Dolmetschtypus	28
1.3.2.1. Das Rollenbild von KonferenzdolmetscherInnen in der Gesellschaft	28
1.3.2.2. Das Bild von Kommunal- und VerhandlungsdolmetscherInnen in der Gesellschaft	29
2. Die Darstellung von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken	32
2.1. TranslatorInnen als fiktionale Figuren	32
2.1.1. Darstellung fiktionaler DolmetscherInnen im Wandel der Zeit	34
2.1.2. Repräsentation von DolmetscherInnen in der Belletristik	36
2.1.2.1. DolmetscherInnen und die Bürde der Vielsprachigkeit	36
2.1.2.2. DolmetscherInnen als Übersetzungsmaschinen	38
2.1.2.3. Das physische und psychische Erscheinungsbild	40
2.1.3. Repräsentation von DolmetscherInnen im Spielfilm	41
2.1.4. Repräsentation von DolmetscherInnen in den Neuen Medien	45
3. Aspekte der Filmanalyse	46
3.1. Filmsemiotik - Film als Kommunikationsmittel	46
3.2. Filmanalytische Elemente	48
3.2.1. Sichtbarmachen des Unsichtbaren	49
3.2.2. Figuren- und Charakteranalyse	49
3.2.3. Stereotype als filmisches Mittel und als Instrument der Identifikation	51
3.3. Analyse der narrativen Ebenen des Films	54
3.3.1. Kamera	54
3.3.1.1. Kameraeinstellung	54
3.3.1.2. Kameraperspektive	56

3.3.1.3. Kamerabewegung	57
3.3.2. Montage	58
3.3.3. Infotainment vs. Entertainment – Dokumentation vs. Spielfilm	60
4. YouTube - die Geburt eines Phänomens	64
4.1. YouTube - Eine Einführung	64
4.1.1. YouTube: Die Entstehungsgeschichte	65
4.1.2. YouTube im Wandel der Zeit	67
4.1.2.1. YouTube und das Phänomen der participatory culture	67
4.1.2.2. YouTube und Identitätskultur	69
4.2. Vorstellung einzelner Videogenres auf YouTube	71
4.2.1. Tutorials oder How Tos	72
4.2.2. Fun- bzw. Skit-Videos	72
4.2.3. Lernvideos	72
5. Analyse von drei ausgewählten Filmbeispielen	74
5.1. Die Flüsterer - Christian Beetz, David Bernet (2005)	74
5.1.1. Handlungsübersicht	74
5.1.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmitteln	74
5.1.2.1. Kamera	74
5.1.2.2. Montage	75
5.1.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente	77
5.1.3. Figuren- und Charakteranalyse	78
5.1.3.1. Stereotype und Klischees	78
5.1.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	79
5.2. Everything is Illuminated - Liev Schreiber (2005)	80
5.2.1. Handlungsübersicht	80
5.2.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmitteln	81
5.2.2.1. Kamera	81
5.2.2.2. Montage	82
5.2.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente	82
5.2.3. Figuren- und Charakteranalyse	84
5.2.3.1. Stereotype und Klischees	84
5.2.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	85
5.3. Zero Dark Thirty - Kathryn Bigelow (2012)	86
5.3.1. Handlungsübersicht	86
5.3.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmitteln	86
5.3.2.1. Kamera	86
5.3.2.2. Montage	87
5.3.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente	87
5.3.3. Figuren- und Charakteranalyse	88

5.3.3.1. Stereotype und Klischees	89
5.3.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	90
6. Analyse von ausgewählten YouTube-Videos	91
6.1. How Tos bzw. Tutorials	91
6.1.1. Interpreter Training (Part 1)	92
6.1.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel	93
6.1.1.2. Figuren- und Charakteranalyse	93
6.1.1.3. Stereotype und Klischees	94
6.1.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	95
6.1.2. Symbols - dos and don'ts	95
6.1.2.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel	96
6.1.2.2. Figuren- und Charakteranalyse	96
6.1.2.3. Stereotype und Klischees	97
6.1.2.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	97
6.2. Fun- bzw. Skit-Videos	98
6.2.1. The Translator	99
6.2.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel	99
6.2.1.2. Figuren- und Charakteranalyse	100
6.2.1.3. Stereotype und Klischees	101
6.2.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	102
6.3. Lernvideos	102
6.3.1. How interpreters juggle two languages at once	103
6.3.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel	103
6.3.1.2. Figuren- und Charakteranalyse	104
6.3.1.3. Stereotype und Klischees	105
6.3.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	105
6.3.2. Interpréter pour l'Europe ... en français	106
6.3.2.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel	107
6.3.2.2. Figuren- und Charakteranalyse	108
6.3.2.3. Stereotype und Klischees	108
6.3.2.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus	109
7. Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei der Darstellung von DolmetscherInnen im Film und auf YouTube	110
7.1. Beurteilung der repräsentierten Rollenbilder	110
7.1.1. Analyse der dargestellten Stereotype und Klischees des Dolmetscherberufs	111
7.1.2. Analyse von Selbst- und Fremdbild von DolmetscherInnen	112
7.1.3. Rückschlüsse auf Status und Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft	113
7.1.4. Wiederholung bzw. Widerlegung bekannter, fiktionaler Abbildungen von DolmetscherInnen	115

7.2. Instrumentalisierung filmischer Mittel bei der medialen Abbildung von DolmetscherInnen	116
7.2.1. Kamera	116
7.2.2. Montage	118
7.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente	119
7.2.4. Charakter- und Figurenanalyse	120
Fazit	123
Bibliographie	127
Filmographie	132
Abstract Deutsch	133
Abstract English	134
Lebenslauf	135

Vorwort

Angesichts der zunehmenden Globalisierung und Multikulturalität unseres Alltags rückt die Profession des Dolmetschens auch medial immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit in der Gesellschaft. Diese zunehmende Medialität ist es auch, die den Anlass für das Verfassen der vorliegenden Arbeit gegeben hat. Demnach soll untersucht werden, wie die Dolmetschprofession im Medium Film sowie den Neuen Medien filmisch unterschiedlich dargestellt wird, und inwiefern diese Darstellung einen potenziellen Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung dieses Berufsbildes haben könnte.

Trotz dieses zunehmenden Bewusstseins und der angesprochenen Medialität ist festzustellen, dass sich der Stellenwert gewisser Dolmetschmodi bis dato nur wenig bis gar nicht geändert hat. DolmetscherInnen, im Speziellen Gesprächs- und KommunaldolmetscherInnen, gelten oftmals als notwendiges Übel, um Kommunikation zu ermöglichen – ob die hierfür herangezogenen DolmetscherInnen über die notwendige Ausbildung und Erfahrung verfügen, ist hierbei oft zweitrangig. Oft kommen Familienangehörige oder Bekannte in den Genuss, als DolmetscherInnen zweckentfremdet zu werden, schlichtweg weil sie “da” sind, beide Sprachen mehr oder weniger gut beherrschen, und darüber hinaus ihre Dienste kostenlos zur Verfügung stellen. Lediglich KonferenzdolmetscherInnen genießen ein höheres Ansehen in der Gesellschaft, da diese oftmals für namhafte Institutionen und in der Folge angesehene und bekannte Personen dolmetschen. Auch die Technik des Simultandolmetschens wird von vielen bewundert, da sich nur wenige vorstellen können, dass das gleichzeitige Zuhören und Sprechen tatsächlich so leicht zu meistern ist, wie es oft den Anschein erweckt. Die jahrelange, oft anstrengende Ausbildung und die Erfahrung, die nötig ist um eine derart beeindruckende (Simultan-)Dolmetschleistung zu erzielen, sind den meisten jedoch unbekannt bzw. sind sie sich dessen nicht bewusst.

Dieses in der Öffentlichkeit vorherrschende Bild des Dolmetschberufs ist nicht selten von der medialen Darstellung fiktionaler DolmetscherInnen geprägt, deren (fiktionaler) Tätigkeitsbereich oftmals weniger als mehr versucht, den Alltag von DolmetscherInnen zu schildern. Nur selten wird in solchen fiktionalen Abhandlungen jedoch das tatsächliche Anforderungsprofil an DolmetscherInnen offengelegt, geschweige denn die harte Arbeit, die hinter einem jeden Dolmetscheinsatz steckt. Vielmehr wird oftmals der Anschein erweckt, als dass es sich beim Dolmetschen um einen relativ einfachen, und vor allem lukrativen Beruf handelt, der es den jeweiligen DolmetscherInnen ermöglicht, die exotischsten Orte der Erde zu bereisen und nebenbei dafür auch noch angemessen entlohnt zu werden. Oft sind diese Darstellungen mit einer Portion Abenteuer verbunden – der Schlüssel zu dieser spannenden Welt scheint alleine das Beherrschen einer oder mehrerer Fremdsprachen zu sein, die Beschreibung einer fundierten, mehrjährigen Dolmetschausbildung sucht man oftmals vergeblich. Vielmehr werden DolmetscherInnen häufig als simple Übersetzungsmaschinen porträtiert, die mechanisch und ohne über ihr Handeln zu reflektieren ihrer Tätigkeit nachgehen. Speziell in Spielfilmen dienen DolmetscherInnen in erster Linie als

Spannungsfaktoren, selten wird versucht, ein möglichst realistisches Bild dieses Berufs zu vermitteln. Natürlich kann nicht verlangt werden, dass Berufe stets in der Art und Weise auf der Leinwand abgebildet werden, wie sie sich auch in der Realität gestalten. Filme und Serien, die sich zum Beispiel mit dem Arztberuf beschäftigen, würden vermutlich relativ rasch an Popularität verlieren, würden sie ein realistisches Bild dieses Berufs vermitteln. Ähnliches gilt auch für den Dolmetschberuf, der zwar sicherlich als spannend und abwechslungsreich bezeichnet werden kann, jedoch in seiner eigentlichen, realistischen Form als eher ereignislos für die Leinwand gilt. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, wenn sich FilmemacherInnen die in der Gesellschaft vorherrschenden Vorstellungen und Stereotype des Berufs zueigen machen, und die Berufsgruppe repräsentativ für Exotik und Multikulturalität, oder, wie es im Beispiel *Die Dolmetscherin* der Fall ist, mörderische Intrigen einsetzen. Hierbei gilt festzustellen, dass es wohl nicht das intendierte Ziel der Regisseure ist, dem Publikum ein realistisches Bild über den Dolmetschberuf zu vermitteln; vielmehr wird die Figur der DolmetscherInnen als zusätzliches filmisches Mittel instrumentalisiert, um im Film etwa Spannung oder Komik zu erzeugen.

Entgegen dieser medialen Instrumentalisierung der Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin ist die Frage noch relativ unerforscht, inwiefern dieses in der Belletristik und in Filmen vermittelte fiktionale Bild über den Dolmetschberuf mit der Darstellung in den Neuen Medien, im Speziellen auf Videoplattformen wie YouTube, korreliert bzw. sich davon unterscheidet. Trotz der zunehmenden Digitalisierung des Alltags, auch unweigerlich jenem von DolmetscherInnen, scheint dieser Aspekt derzeit noch auf relativ wenig Interesse innerhalb der Dolmetschwissenschaft zu stoßen. Dies ist insofern interessant, da sich bereits Cronin (2009) mit dem Thema auseinandergesetzt hat, inwiefern das in Spielfilmen vermittelte Rollenbild von DolmetscherInnen als Unterrichtsmittel verwendet werden kann, um den aktuellen Stellenwert und gängige Vorstellungen von dem Berufsbild anhand der Filmfiguren zu hinterfragen und zu analysieren. Umso interessanter ist also die Frage, ob dies auch für YouTube-Videos gilt, da diese ebenfalls speziell für den Dolmetsch-Unterricht von Relevanz sein könnten, da sie wesentlich kürzer und einfacher zugänglich als Spielfilme sind.

Zu Beginn der Arbeit erfolgt eine kurze Erläuterung einzelner relevanter Begriffe aus dem Bereich der Soziologie wie zum Beispiel Stereotyp und Image. Im Anschluss wird, ausgehend von einem kurzen Überblick über die bisherige fiktionale Darstellung von DolmetscherInnen sowohl in der Belletristik als auch in Spielfilmen, versucht zu analysieren, inwiefern die Abbildung von DolmetscherInnen im Film jener in YouTube-Videos gleicht, bzw. wo hier fundamentale Unterschiede zu finden sind. YouTube-Videos unterscheiden sich vom Medium Film insofern, als die Videobeiträge zu einem großen Teil von Personen gemacht und hochgeladen werden, die sich nicht hauptberuflich mit diesem Thema beschäftigen. Zudem haben NutzerInnen, ungleich beim Film, die Möglichkeit, auf das Gezeigte Einfluss zu nehmen, indem sie die Videos entweder kommentieren, bewerten oder teilen. Inwiefern also diese neue Form der Medialität Einfluss auf die Inhalte der

Videos und deren Machart hat, und wie sich diese von jener von Filmen abhebt bzw. hier Gemeinsamkeiten zu finden sind, stellt unter anderem ein weiteres entscheidendes Analysekriterium dar.

Als Basis der im empirischen Teil vorgenommenen Untersuchung dienen wesentliche Beurteilungskriterien aus der Filmanalyse, wie jene der Kamera und der Montage sowie der Figuren- und Charakteranalyse, die im theoretischen Teil genauer vorgestellt werden. Anhand dieser Aspekte soll versucht werden festzustellen, inwiefern ausgewählte Film- und Videobeispiele Aufschluss über aktuell geltende Rollenbilder und Stereotype des Dolmetschberufs geben, und inwiefern diese Abbildung zur Verstärkung oder Zerstreuung eben jener beitragen. Als Grundlage für die Untersuchung dienen Film- und Videobeispiele, deren Erscheinungsdatum nicht länger als 15 Jahre zurückliegt, um ein möglichst aktuelles Bild des zu analysierenden Rollenbildes zu erhalten. Das Ziel ist es folglich festzustellen, inwiefern bei den Beispielen Unterschiede, sowohl beim Einsatz filmischer Mittel zur Verstärkung bestimmter Charakteristika als auch bei der eben angesprochenen Instrumentalisierung von DolmetscherInnen zur Erzeugung gewisser Spannungsfaktoren, festgestellt werden können. Zudem soll ergründet werden, ob diese fiktionale Darstellung eventuell zur Festigung vorherrschender Mythen und stereotyper Vorstellungen von der Dolmetschprofession beiträgt, oder die Darstellung durch diese sogar bedingt wird.

1. TranslatorInnen und ihr Selbst- und Fremdbild in der Gesellschaft

1.1. Allgemeiner, soziologischer Rahmen

Um speziell die im empirischen Teil dieser Arbeit zu bearbeitenden Analysekriterien in einem angemessenen Rahmen präsentieren zu können und das Thema für die LeserInnen generell leichter zugänglich zu machen, ist es nötig, zu Beginn eine theoretische Einführung mitsamt spezifischen Schlüsselbegriffen zu liefern. Keineswegs soll jedoch ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, da diese Einführung tatsächlich nur einen Überblick über gewisse Begriffsdefinitionen geben soll; für eine tiefergehende Lektüre sei an dieser Stelle auf die jeweiligen konsultierten Quellen hingewiesen.

1.1.1. Sozialer Status

Im Gegensatz zum Begriff Image¹ wird sozialer Status in der wissenschaftlichen Literatur sehr vielseitig definiert. Gemein ist den jeweiligen Definitionen in den konsultierten Quellen das Attribut der hierarchischen Gliederung sowie jenes der Assoziation und direkten Verknüpfung mit jener der sozialen Rolle. Linton hat sozialen Status erstmals als „Parallelbegriff der sozialen Rolle“ (zit. in Bernsdorf 1969: 1011) verwendet, wobei diese Definition nur eine von vielen dieses Begriffes darstellt. So wird bei Reinhold (2000) und Fuchs-Heinritz (2011) der Begriff der sozialen Rolle in drei Kategorien unterteilt. So schreibt Reinhold:

Der Begriff des S. begegnet uns in der Soziologie in vielerlei Bedeutungen: 1) S. wird von *Linton* im Sinne des heutigen Vorstellungsinhalts von -> Position gebraucht und meint den relativen Ort einer Person in einem eingrenzbaren sozialen Kontext, aus dem sich bestimmte Rollenerwartungen ergeben. *Lintons* Begriffe von S. und ->Rolle haben die Bedeutung von S. – wenn auch eher abgrenzend – nachhaltig beeinflusst. (2000: 649)

Reinhold bestätigt hier also, dass sozialer Status nicht unmittelbar mit dem Begriff der sozialen Rolle gleichzusetzen ist, diese zwei Termini jedoch unweigerlich miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig beeinflussen.

Auch bei Fuchs-Heinritz werden die beiden Definitionen miteinander in Verbindung gebracht:

[2] Innerhalb der Rollentheorie wird S. synonym zum Begriff „soziale Position“ gebraucht. Man bezeichnet mit ihm den Platz, den ein Individuum in einem sozialen System einnimmt [...]. Der S. gibt einen Platz im sozialen Beziehungsgeflecht an, an den bestimmte Rollenansprüche gesellschaftlich geknüpft sind.“ (2011: 653)

Fuchs-Heinritz spricht hier zwar nicht vom sozialen Status als Äquivalent der sozialen Rolle, weist jedoch auf die gegenseitige Beeinflussung von Status und Rolle hin. Folglich kann die Zuschreibung einer sozialen Rolle das Resultat des Innehabens eines sozialen Status darstellen. Auch Boudon et al. unterstreichen die Wechselbeziehung zwischen Status und Rolle:

¹ Eine Definition des Image-Begriffs erfolgt noch separat in diesem Kapitel.

Man kann Status als eine Menge realer oder virtueller Ressourcen definieren, die es dem Akteur, der über sie verfügt, erlauben, seine Rolle mehr oder weniger eigenständig zu interpretieren oder zu spielen. Aber das Verhältnis zwischen Rolle und Status ist kein einseitiges. Der Status ist für den Akteur nicht nur eine Ressource bei der Ausfüllung seiner Rollen. Er ist auch ein mit Sanktionen verbundenes Kriterium für die Art, wie er seine Rolle spielt. (1992: 551)

Bei Boudon et al. stellt der Status-Begriff also nicht den beeinflussenden Faktor des Rollen-Begriffes dar, sondern vielmehr eine Art Bühne oder Räumlichkeit für die Zur-Schau-Stellung und Präsentation von zugeschriebenen Rollenbildern eines Individuums, die durch Statusmerkmale wie z.B. Alter, Geschlecht oder Beruf verstärkt und bestätigt werden. (vgl. 1992: 550f.)

Abgesehen davon kann der Begriff des sozialen Status aber nicht als eine gegebene Konstante aufgefasst werden, sondern wird, neben seiner Assoziation mit der sozialen Rolle, unter anderem in zwei weitere Unterkategorien unterteilt, nämlich in jene des erworbenen (*achieved*) Status und jene des zugeschriebenen (*ascribed*) Status. (vgl. Fuchs-Heinritz 2011: 653, Reinhold 2000: 649f.) Demnach beschreibt Fuchs-Heinritz den erworbenen Status als „der nicht durch Geburt oder Herkunft zugeschriebene, sondern im Wettbewerb mit anderen durch persönliche Anstrengung erreichte S.“ (2011: 653) Dem gegenüber steht der zugeschriebene Status als „unabhängig von seinen Fähigkeiten dem Individuum zugewiesener Status, beispielsweise Alter und Geschlecht.“ (2011: 653) Diese beiden Begriffsunterscheidungen sind ebenfalls auf Linton zurückzuführen (vgl. Reinhold 2000: 650). Reinhold ergänzt die o.a. Begriffsdefinition durch den Zusatz, dass diese Begriffsdifferenzierung vor allem in bestimmten Gebieten vorkommt: „In den Industriestaaten spielt der Berufs. eine große Rolle, während in der ständischen Gesellschaft eher ererbte Merkmale s.relevant waren.“ (2000: 650) Obwohl diese Unterscheidung von Linton bereits vor 80 Jahren getätigt wurde, hat sie nicht an Aktualität verloren. Obgleich die Zuschreibung und Wertschätzung von Statusmerkmalen, zumindest in der westlichen Welt und darüber hinaus auf den Berufsstatus beschränkt und nicht mehr lediglich vom zugeschriebenen Status abhängig ist, sondern der erworbene Status aufgrund der zugeschriebenen Attribute des Fleißes und des Ehrgeizes sogar teilweise noch positiver assoziiert und mehr geschätzt wird, spielt der attestierte Status, zumindest in gewissen Gesellschaftsschichten, noch immer eine tragende Rolle. Boudon et al. sprechen in diesem Zusammenhang auch von Statusattribution, die in direktem Zusammenhang mit der Zuweisung von Statusattributen und den entsprechenden Rollenerwartungen und –zuschreibungen steht. (vgl. 1992: 551)

Neben der von Linton geprägten Rollentheorie wird der Begriff Status auch, wie bereits eingangs erwähnt, mit sozialen Hierarchien und den sozialen Positionen, die ein Individuum in einem gesellschaftlichen System einnimmt, in Zusammenhang gebracht. (vgl. Fuchs-Heinritz 2011: 653) Vielmehr als die soziale Position ist jedoch die dem einzelnen Individuum entgegengebrachte Wertschätzung von Bedeutung:

Überwiegend wird S. jedoch allein auf die Hierarchien sozialer Wertschätzung in einem sozialen System angewandt, bezeichnet also die Wertschätzung, die ein Individuum hinsichtlich eines Kriteriums (z.B. Besitz, Beruf, Macht) im Verhältnis zu anderen Individuen in diesem sozialen System genießt. (Fuchs-Heinritz 2011: 653)

Zu diesem Punkt merkt Bernsdorf an, dass diese Hierarchisierung des Status-Begriffes und der damit verbundene Begriff des sozio-ökonomischen Status eng mit den Begriffen Beruf und Prestige assoziiert wird, die wiederum Einfluss auf den hierarchischen Stellenwert eines Individuums innerhalb einer sozialen Schicht nehmen. (1969: 1011)

1.1.2. Image

Anders als der Begriff des sozialen Status und, wie im nächsten Punkt noch genauer ausgeführt wird, der sozialen Rolle, ist der Image-Begriff zwar der am eindeutigsten definierte Begriff in der für diese Arbeit ausgewählten Literatur, jedoch bei Weitem nicht in jedem soziologischen Nachschlagewerk zu finden. Dieser Umstand ist vermutlich auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich die Definitionen dieses Terminus größtenteils überschneiden.

Laut Reinhold wird Image folgendermaßen definiert:

1. das I. umfaßt alle Vorstellungen, ->Einstellungen, ->Emotionen (Vorurteile), die ein oder mehrere Individuen in Bezug auf irgendeinen Gegenstand entwickelt haben. Gegenstände können Personen, Verhalten, Einstellungen, ->Rollen, Objekte, usw. sein. Solche I. sind für das Handeln hilfreich, weil sie Generalisierungen enthalten, die das konkrete Handeln erleichtern; (2000: 283)

Eine beinahe idente Definition findet sich bei Fuchs-Heinritz:

Bezeichnung für die Gesamtheit der Vorstellungen, Einstellungen, Gefühle usw., die eine Person oder Gruppe im Hinblick auf etwas Spezielles (z.B. einen Markenartikel, einen Parteiführer, ein Nachbarvolk, die eigene Person oder Gruppe) besitzt. Verwandte, aber nicht so umfassende Bezeichnungen sind -> Stereotyp, -> Vorurteil, Ruf. (2011: 295)

Bei beiden Definitionen findet sich der Faktor der kollektiven Einstellung eines oder mehrerer Individuen gegenüber einzelner Sachverhalte, Personen oder Gruppen wieder, die die Denkweise eines jeden Einzelnen beeinflusst. Entscheidend ist hier vor allem der von Reinhold festgestellte Punkt, dass es sich bei Images um Verallgemeinerungen handelt, die das eigene Handeln und Denken insofern erleichtern, da keine neuen Erkenntnisse hinsichtlich einer bestimmten Person(-engruppe) oder eines Sachverhalts gewonnen werden müssen. (vgl. 2000: 283)

Bei Bernsdorf wird Image, verglichen mit den oben genannten Definitionen, etwas pauschalierter definiert, ist aber im Wesentlichen dem Grundgedanken nach gleich: „Im allgemeinen Sinne ist I. die als dynamisch verstandene, bedeutungsgeladene, mehr oder weniger strukturierte Ganzheit der Wahrnehmungen, Vorstellungen, Ideen und Gefühle, die eine Person – oder eine Mehrzahl von Personen – von irgendeiner Gegebenheit besitzt.“ (1969: 444)

Wie auch schon den Begriff der sozialen Rolle bezeichnet Bernsdorf Image als einen relativ weit gefassten Terminus, der, wie bereits in den beiden ersten Zitaten erwähnt, Begriffe wie Stereotypie, Ruf, Ideologie, Einstellung, etc. umfasst, und mit einem Wort zu

umschreiben ist. Im Gegensatz zu den zuletzt genannten Begriffen gilt Image aber als weitgehend wertneutral. (vgl. 1969: 444) Interessanterweise stellt Bernsdorf aber weiters fest, dass Images eine interpretierte Realität darstellen, und somit persönliche, soziale und kulturelle Wertvorstellungen auf das Image Einfluss nehmen. (vgl. 1969: 445) Der Begriff Image an sich mag also zwar in der Soziologie als weitestgehend wertneutral gelten, ein Image scheint aber meist persönlich und individuell durch die Erfahrungen und Einstellungen einer jeden einzelnen Person geprägt.

1.1.3. Rollenbild

Der Begriff Rollenbild bzw. soziale Rolle ist tief in der Soziologie verankert, folglich finden sich hierzu zahlreiche Begriffsdefinitionen. So beschreibt Bernsdorf ein Rollenbild bzw. in diesem Fall eine soziale Rolle als zentrale Kategorie der Sozialwissenschaft. (vgl. 1969: 902) Auch Schäfers bezeichnet die soziale Rolle, trotz einiger Einschränkungen und Unschärfen, als zentrale Rolle der Soziologie. (vgl. 2003: 290)² Bei Zwischenberger wird der Begriff wie folgt definiert:

Der Begriff der Rolle an sich ist ein sozialwissenschaftliches Konstrukt, das dazu dient, das Verhalten bzw. die Erwartungen von mindestens zwei Personen in einem bestimmten situativen Kontext untersuchen und letztlich ergründen und erklären zu können. (2013: 53)

Eng einher mit dem Begriff der sozialen Rolle geht jener der sozialen Normen, die das Verhalten eines Individuums beeinflussen und die Erwartungshaltungen eines jeden Einzelnen an bestimmte Gesellschaftsgruppen formen. (vgl. Bernsdorf 1969: 902) Demnach dienen soziale Normen als Richtmaß für das Verhalten von RolleninhaberInnen in der Gesellschaft, die aufgrund ihres rollengemäßen Verhaltens zur Wertverwirklichung und Systemerhaltung beitragen. (vgl. Schäfers 2003: 291)

Ähnlich wie bei Bernsdorf (1969) wird auch bei Schäfers die soziale Rolle als „ein Bündel normativer Verhaltenserwartungen, die von der Bezugsgruppe oder mehreren Bezugsgruppen an Inhaber bestimmter sozialer Positionen herangetragen werden“ bezeichnet. (2003: 289) Im Mittelpunkt steht auch hier wiederum die soziale Norm, die mit dem Verhalten Einzelner in Verbindung gebracht wird. Dieser Anspruch an ein Individuum, das eine bestimmte soziale Position innehat, ist wiederum ausschlaggebend für die gesellschaftliche Erwartungshaltung an die Gruppe, der dieses Individuum angehört. Individuen fungieren demnach als Positionsträger, an die sich diese gesellschaftlichen Erwartungshaltungen richten. (vgl. Schäfers 2003: 289) Auch Bernsdorf stellt fest, dass soziale Normen immer den Einzelnen betreffen, jedoch stets in dessen sozialer Position. (vgl. 1969: 902)

² Die angesprochenen Unschärfen werden auch von Zwischenberger aufgegriffen: Sie weist auf die unterschiedlichen Definitionen des Begriffs in den Bereichen Soziologie, Sozialpsychologie und Kulturanthropologie hin (vgl. 2013: 56) und bietet folglich eine gut strukturierte Einführung in diese Thematik, die hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden soll. Für eine weitere Lektüre werden InteressentInnen an dieser Stelle auf ihr Werk verwiesen.

Bei Schäfers wird weiters das traditionelle Rollenkonzept anhand von Lintons strukturell-funktionaler Theorie begrifflich tiefergehend differenziert, und folglich in Kategorien wie Rollenerwartungen (z.B. Eigenschaften, Merkmale und äußeres Verhalten des Rollenträgers), Rollensatz (die Gesamtheit aller sich ergänzenden Teil-Rollen, die mit einer bestimmten Position verbunden sind), Rollenkonflikt (das Kollidieren von Erwartungshaltungen verschiedener Bezugsgruppen) und Differenzierung von zugeschriebenen und erworbenen Rollen unterteilt. (vgl. 2003: 290) Dieser Punkt ist für die vorliegende Arbeit insofern von Belang, als speziell Rollenerwartungen und Rollenkonflikte im empirischen Teil eine entscheidende Analysekategorie darstellen.

Der Begriff der Rollenübernahme ist ebenfalls von Signifikanz, da dieser maßgeblich für den Dolmetschberuf ist. Demnach bezeichnet Rollenübernahme „die Fähigkeit [...], sich in den anderen hineinversetzen zu können, um dessen Verhalten antizipieren und in den eigenen Handlungsentwürfen berücksichtigen zu können.“ (Schäfers 2003: 291) Die Fähigkeit des Antizipierens und das Vermögen, sich in seinen Gesprächspartner hineinversetzen zu können, ist in diesem Fall nicht nur für den/die DolmetscherIn von wesentlicher Bedeutung, sondern auch für den/die zu dolmetschende/n RednerIn. Hat nämlich der/die RednerIn ein adäquates Rollenverständnis vom Metier des Dolmetschens und den damit verbundenen Aufgaben und Herausforderungen, kann der/die RednerIn das Verhalten und die Sprech- und Vortragsweise entsprechend anpassen.

1.1.4. Vorurteil – Stereotyp – Klischee

Eine genaue Begriffsdefinition von nur einer der erwähnten Benennungen erweist sich als schwierig, da sie sich alle in ihrer Bedeutung sehr ähnlich und in gewisser Weise sogar gleichzusetzen sind. Im Folgenden werden die drei angeführten Begriffe daher synonym verwendet, gleichzeitig soll hier jedoch versucht werden, zumindest eine ungefähre Korrelation zwischen den Termini herzustellen und festzustellen, wo die begrifflichen Gemeinsamkeiten und Unterscheidungen liegen.

Bei Schäfers wird Vorurteil wie folgt definiert: „ein starkes Bedürfnis nach Anlehnung an etablierte Autoritäten einerseits und rigides und intolerantes Verhalten gegenüber sozial Schwachen andererseits.“ (2003: 423) In der Forschung wird vermehrt ein Bezug zwischen Vorurteil und Stereotyp hergestellt. Demnach werden unter Vorurteilen auch „alle unbegründeten, nur durch Minimalinformationen abgesicherten Urteile über andere Menschen, Objekte, Beziehungs- und Bedeutungszusammenhänge verstanden“, eine Auslegung, die dem Terminus Stereotyp sehr ähnlich ist und somit beide Begriffe sehr schwer voneinander unterscheidbar macht. (vgl. 2003: 423)

Bei Fuchs-Heinritz et al. wird der Begriff Stereotyp demnach wie folgt definiert: „eine fest gefügte, für längere Zeit gleich bleibende, durch neue Erfahrungen kaum veränderbare, meist positiv oder negativ bewertende und emotional gefärbte Vorstellung über Personen oder Gruppen, [...] Ereignisse oder Gegenstände in der Umwelt.“ (2011: 657) Bei der Bildung von Stereotypen werden demnach, ähnlich wie bei der Bildung von Vorurteilen, „nur

wenige, oberflächliche Merkmale des betreffenden Sachverhalts berücksichtigt.“ (2011: 657) Charakteristisch sowohl für Vorurteile als auch Stereotype ist der Umstand, dass sie dem/der Einzelnen durch vereinfachte Muster und Denkweisen „die Orientierung in und die Interaktion mit der Umwelt vereinfacht und somit erleichtert“, was wiederum dazu führt, dass sich Stereotype nur schwer wieder aufbrechen lassen. (vgl. 2011: 658)

Unter dem Begriff Klischee finden sich mehrere Bedeutungen; unter anderem wird dieses von Reinhold et al. wie folgt definiert: „in Soziologie und Sozialpsychologie [...] eine relativ fest eingefahrene, verkürzte, selektive Vorstellung von einem sozialen Phänomen.“ (2000: 335) Wie bereits eingangs erwähnt, ähnelt somit auch diese Bezeichnung stark der Definition sowohl des Begriffs Vorurteil als auch des Stereotyps. Die Merkmale, die alle drei Termini gemeinsam haben, sind die subjektive Auffassung von gewissen Begebenheiten bzw. Merkmalen in der Gesellschaft, die vereinfachte Denkweise über bestimmte Personen und Gruppen, sowie die selektive Wahrnehmung von gewissen Teilbereichen der Gesellschaft.

1.2. Das Selbstbild von DolmetscherInnen

1.2.1. Die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Dolmetschwissenschaft

Der Beruf des Dolmetschens geht bereits mehrere Jahrhunderte, wenn nicht sogar Jahrtausende zurück, demnach hat sich auch das Rollenbild des Dolmetschers/der Dolmetscherin im Laufe der Zeit, gründend auf den jeweils vorherrschenden Vorstellungen und Erwartungen in der Gesellschaft, kontinuierlich gewandelt. Hinsichtlich der aktuellen Forschungsgrundlage zu dieser Materie hält Beck fest, dass es auffällig ist, wie wenig wissenschaftliche Literatur es zum Thema Status und Rollenbilder von DolmetscherInnen gibt, insbesondere in Bezug auf die Selbstreflexion des Berufsstandes. Aufgrund des scheinbar mangelnden Interesses vonseiten der Forschung in der Translationswissenschaft merkt sie richtigerweise an, dass diese „Zurückhaltung seitens der Betroffenen nicht gerade dazu beiträgt, die Öffentlichkeit über die Irrtümer bezüglich unseres Berufsbildes aufzuklären.“ (2007: 33)

Trotz Becks Kritik gibt es zumindest einige wenige grundlegende Arbeiten, die dieses Thema, basierend auf Befragungen und Interviews von aktiven DolmetscherInnen, aufgegriffen und näher erforscht haben. Eine davon stammt von Feldweg, der sich in einer umfangreichen Studie mit der Frage beschäftigt, wie die Situation von DolmetscherInnen selbst eingeschätzt wird, und wie sich die Auffassung über den eigenen Status in diesem Berufsfeld darstellt. Er nimmt in seiner Abhandlung auch eine Differenzierung zwischen den einzelnen Dolmetschtypen vor, auf die im nächsten Punkt noch näher eingegangen wird, und wirft unter anderem die Frage auf, inwiefern sich der Status zwischen den einzelnen Dolmetschtypen voneinander unterscheidet. Im Mittelpunkt der Studie steht also nicht, wie DolmetscherInnen in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden, sondern vielmehr, wie sie sich selbst und ihren Beruf einschätzen. (vgl. Feldweg 1996)

Zwischenberger hat sich ebenfalls in einer umfassenden Online-Studie mit dieser Thematik auseinandergesetzt und untersucht, wie AIIC³-DolmetscherInnen, angesichts der strengen ethischen und professionellen Codes des Verbandes, den Rollenzuweisungen und Anforderungen der AIIC entsprechen. (vgl. 2011: 120) Wie sie in ihrer Einführung über frühere Abhandlungen zur Rolle des Dolmetschers/der Dolmetscherin im Kommunikationsprozess festhält, waren sich auch schon ForscherInnen wie Herbert, Cary oder Seleskovich nicht ganz einig, ob die Aufgabe des Dolmetschers/der Dolmetscherin im bloßen Wort-für-Wort-Übertragen des Gesagten liegt, oder ob der/die DolmetscherIn vielmehr sinnhaft und nicht unbedingt wortgetreu dolmetschen, der/die DolmetscherIn also in den meisten Fällen eher als Brückenbauer und Mittelsmann/-frau auftreten soll. (vgl. 2011: 120f.) Schon früh wurde also die Zwiespältigkeit des Beruf offengelegt, so dass die von

³ AIIC = Association Internationale des Interprètes de Conférence; Internationaler Berufsverband der Konferenzdolmetscher

Wadensjö beschriebene Ambivalenz und Ambiguität des Berufes wohl als Teil des Berufsbildes bezeichnet werden kann. (vgl. 2011: 140)

Zwischenbergers Studie ist aufgegliedert in drei Teile, wobei der erste Teil sozio-demographische Informationen wie Geschlecht und Sprachkombinationen erhebt, der zweite Teil sich nach Qualitätskriterien und persönlichen Beurteilungen von einem Dolmetschbeispiel richtet, und der dritte Teil sich der Rolle des Konferenzdolmetschers/der Konferenzdolmetscherin widmet. (vgl. 2011: 124f.) Für die vorliegende Arbeit ist jedoch nur die Evaluierung von den Teilen zwei und drei von Bedeutung.

Mit der einführenden Frage, wie die Befragten selbst ihre Rolle als KonferenzdolmetscherInnen in einem oder mehreren Wörtern beschreiben würden, antworteten 21,2 % mit „KommunikationsermöglicherIn“, 13,7 % mit „Mittelsmann/-frau“, 11,5 % mit „KommunikatorIn“ und 10,7 % mit „BrückenbauerIn“. (vgl. 2011: 126) Dieses Ergebnis zeigt, dass sich DolmetscherInnen sehr wohl ihrer Funktion als KommunikationsexpertInnen, die für den erfolgreichen Verlauf eines Gesprächs verantwortlich sind, bewusst sind. Diese Aussage wird auch von Teil drei der Studie unterstrichen, in welchem Zwischenberger die Rolle der KonferenzdolmetscherInnen untersucht, indem die Befragten über ihre Selbsteinschätzung für die Wichtigkeit für eine erfolgreichen Kommunikation befragt wurden. 47,1 % antworteten mit „sehr wichtig“ bzw. mit „wichtig“ (50,1 %), während nur 2,8 % der Meinung waren, ihre Leistung sei „weniger wichtig“ für einen erfolgreichen Gesprächsverlauf. (vgl. 2011: 128) Diese Ergebnisse legen nahe, dass der Großteil der KonferenzdolmetscherInnen ihre Rolle als Ermöglicher von erfolgreicher Kommunikation selbst wertschätzen und ihrer Rolle, die sie während eines bilateralen Gesprächsverlaufs innehaben, durchaus großen Wert beimessen.

Pöchhacker beschreibt die Komplexität der Rolle des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Funktion, „die Verständigung zwischen Menschen verschiedener Sprachen zu ermöglichen.“ (2000: 52) Die Schwierigkeit des Berufs liegt folglich darin, als Bindeglied zwischen zwei oder mehreren InteraktionspartnerInnen zu fungieren, selbst dabei aber als ein weitgehend unparteiisches Mitglied dieser Konstellation zu agieren. So identifiziert Pöchhacker die größte Herausforderung beim Dolmetschen „in seiner Abgrenzung von darüber hinausgehenden Aufgaben, die sich aus der Dynamik der Interaktionen und den Erwartungen der Interaktionspartner ergeben.“ (2000: 52) Eine weitere Problematik hierbei ist außerdem der Umstand, dass sich DolmetscherInnen in manchen Gesprächssituationen einer Seite eher zugehörig fühlen, also parteiisch handeln, was strikt den ethischen Grundanforderungen des Dolmetschberufs widerspricht. (vgl. 2000: 55) Dieser heikle Punkt wird im nächsten Kapitel im Zusammenhang mit dem Gerichtsdolmetschen noch näher erläutert.

Während in den Statuten der AIIC die Rolle des Dolmetschers/der Dolmetscherin in den letzten Jahrzehnten einen Wandel von Mittelsmann/-frau, zu SprachenspezialistIn und schließlich zum Repräsentanten des Sprechers/der Sprecherin stattgefunden hat (vgl.

Zwischenberger 2011: 122), so nahm diese Entwicklung wohl auch einen grundlegenden Einfluss auf die Selbstreflexion der DolmetscherInnen.⁴

1.2.2. Divergenz der Selbstbildes je nach Dolmetschtypus

Trotz des weitaus höher angesehenen Berufs des Konferenzdolmetschens, stellen andere Dolmetschmodi wie zum Beispiel das Kommunal- bzw. das Gesprächsdolmetschen sowie das Gerichtsdolmetschen einen wichtigen Zweig innerhalb der in dieser Arbeit zu untersuchenden Thematik dar.

Abgesehen von den unterschiedlichen gesellschaftlichen Statuszuschreibungen, die diese unterschiedlichen Dolmetschtypen innehaben und später in diesem Kapitel noch näher erläutert werden, sind sich auch DolmetscherInnen selbst nicht einig darüber, welchem Dolmetschmodus mehr Bedeutung verliehen werden soll. In diesem Zusammenhang beschreibt Mikkelson die große Kluft zwischen der Anerkennung von Konferenzdolmetschen, Kommundolmetschen und Gerichtsdolmetschen innerhalb der Dolmetschgemeinschaft:

A conference interpreter on medical interpreting: „I didn't get all those years of training to be able to say ‚Where does it hurt?‘“ A medical interpreter on court interpreters: „They wouldn't last five minutes in the emergency room, they're used to the plodding pace of court proceedings.“ A court interpreter on conference interpreting: „What could be so hard when you always get the speech in advance, and you only work 30 minutes at a time?“ (1999: 1)

Mikkelson weist in diesem Kontext auf Garber hin, der herausstreicht wie essenziell es ist, dass jeder Dolmetschtypus genau kategorisiert wird, um die Unterschiedlichkeit dieser Typen herauszustreichen und somit für die Öffentlichkeit verständlicher und greifbarer zu machen: „Outside of a small group of people who share our interest in interpreting, the word ‚interpreter‘ has very little meaning. In order to give it some practical meaning, we must add some type of qualifier.“ (zit. in Mikkelson 1999: 2) Die genaue Kategorisierung von Dolmetschtypen hat jedoch nicht nur für die Unterscheidung in der Öffentlichkeit, sondern auch in der Dolmetsch-Community, speziell auch in Anbetracht der Ausbildung und der unterschiedlichen Beschäftigungsmöglichkeiten, einen wichtigen Stellenwert.

⁴ Hinsichtlich dieses Wandels in den Statuten der AIIC ist im Hinblick auf die folgenden Kapitel folgendes Zitat von Bedeutung: „[...] the conference interpreter's task is described as communicating to an audience what the speaker means in the context of a particular meeting [...] whilst taking into account language and cultural differences. In this process, the interpreter's presence should ideally go unnoticed.“ (Zwischenberger 2011: 122) Die Unsichtbarkeit von DolmetscherInnen stellt also in diesem Kontext ein grundlegendes Qualitätsmerkmal einer guten Dolmetschung dar.

1.2.2.1. Der/Die KonferenzdolmetscherIn

Zwischenberger hat sich, wie bereits oben erwähnt, eingehend mit der Selbsteinschätzung von KonferenzdolmetscherInnen auseinandergesetzt, wobei sie für ihre Studie Mitglieder der AIIC als auch des VKD heranzog. Die genaue Darlegung der Studienergebnisse würde die Kapazität der vorliegenden Arbeit bei Weitem übersteigen, es sollen jedoch ein paar Punkte kurz angemerkt werden, die für diese Arbeit von Relevanz sind.

In Zwischenbergers Studie wurde deutlich, dass weibliche Dolmetscher ihre Arbeit höher einschätzen als ihre männlichen Kollegen, und dass die Einschätzung der eigenen Wichtigkeit auch stark von der jeweiligen A-Sprache abhängig ist. So fühlen sich zum Beispiel DolmetscherInnen mit Deutsch als A-Sprache tendenziell weniger bedeutsam, während DolmetscherInnen mit Französisch als A-Sprache sich selbst die größte Bedeutung beimessen. Auch ein hoher Anteil an Konsekutivdolmetschungen trägt wesentlich zu einem positiven Selbstbild sowie zur Selbstzuschreibung von Relevanz bei. (vgl. Zwischenberger 2013: 279ff.)

Wie bereits erwähnt, hat sich auch Feldweg mit dem Selbstbild von KonferenzdolmetscherInnen beschäftigt. Da Feldwegs Studie, ähnlich der von Zwischenberger, recht umfangreich ist, sollen hier nur die wichtigsten Erkenntnisse kurz umrissen werden. Feldweg hat für seine Studie ExpertInnen herangezogen, die bereits eine umfangreiche Erfahrung im Bereich des Konferenzdolmetschens haben und folglich fundierte Aufschlüsse über die Anforderungen an den Beruf geben können. Da, wie Feldweg ebenfalls betont hat, die Berufsbezeichnung „Dolmetscher“ bzw. „Konferenzdolmetscher“ kein geschützter Titel ist und sich in der Folge jeder so nennen darf, hat er für seine Studie primär deutsche Mitglieder der AIIC herangezogen, unter Ausschluss von DolmetscherInnen mit festem Beschäftigungsverhältnis sowie jenen, die den Beruf seit Längerem schon nicht mehr ausgeübt haben. (vgl. 1996: 298f.) Wie auch in Zwischenbergers Studie verdeutlicht wurde, gaben auch die Befragten in Feldwegs Analyse an, sich primär mit der „Funktion des Mittlers, des Vermittlers, des Brückenbauers, desjenigen, der Kommunikation schafft“ zu identifizieren. (1995: 312) Nicht alle ProbandInnen waren sich jedoch darüber einig, dass DolmetscherInnen einen zentralen Stellenwert in einem bilateralen Gespräch einnehmen. So kritisiert etwa ein Teilnehmer den geringen und weitgehend unterschätzten Stellenwert, den der Dolmetschberuf in der Gesellschaft genießt:

[...] man [wird] leider als etwas sekundäre Hilfsperson angesehen, Fremdsprachen kann jede Sekretärin. [...] Viele Leute [sind] immer noch der Meinung, Dolmetschen ist etwas, was die Sekretärin so nebenbei machen kann. Zuerst kocht sie Kaffee und dann dolmetscht sie einen Besuch und dann strickt sie einen Pullover [...]. (1995: 314)

Nicht nur dieser Proband hat sich über seine Unzufriedenheit über das mangelnde Verständnis der Umwelt gegenüber dem Dolmetschberuf geäußert. Die geringe Wertschätzung des Konferenzdolmetschens schlägt sich dementsprechend negativ auf die Tätigkeits- und Statuszufriedenheit von KonferenzdolmetscherInnen nieder. Dies hat zur Folge, dass Kon-

ferenzdolmetscherInnen die Bedeutung ihres Berufes herunterspielen und sich davor scheuen, ihre Tätigkeit als etwas Komplexes und Bedeutungsvolles zu verstehen. (vgl. 1995: 315f.)

„Das, was ich zu sagen habe, ist eigentlich trivial. Ich sehe mich als Vermittler, als Berater. Das ist es eigentlich.“ (1995: 316)

Demnach soll es die Aufgabe eines/einer guten Konferenzdolmetschers/Konferenzdolmetscherin sein, eine möglichst reibungslose und unauffällige Dolmetschung zu bieten, so dass es den ZuhörerInnen gar nicht auffällt, dass gedolmetscht wird: „So wirksam, reibungslos, lautlos wie möglich.“ (1995: 317) Aus diesen Aussagen kann geschlossen werden, dass die Einschätzung der ZuhörerInnen und deren Kritik bzw. Rollenerwartungen an die DolmetscherInnen maßgeblichen Einfluss auf das Selbstbild von KonferenzdolmetscherInnen haben. Wenngleich sich wahrscheinlich nicht alle KonferenzdolmetscherInnen dieser Aussage anschließen werden, so wird in Feldwegs Studie doch recht deutlich gezeigt, dass speziell die Unsichtbarkeit und die Unauffälligkeit von DolmetscherInnen entscheidend für die positive Selbstreflexion von KonferenzdolmetscherInnen sind.

1.2.2.2. Vom Kommundolmetschen zum Gerichtsdolmetschen

Obwohl diese beiden Dolmetschtypen einen essenziellen Teil dieser Disziplin darstellen, nehmen sie in der Dolmetschgemeinschaft jedoch weiterhin einen eher minderwertigen Stellenwert ein, was vermutlich unter anderem auf die weitestgehend schlechte Bezahlung von Dolmetschleistungen in diesem Bereich zurückzuführen ist.

Trotz der propagierten Unparteilichkeit und Objektivität von DolmetscherInnen in allen Teilbereichen des Dolmetschens, zitiert Pöchlhammer Cairncross, deren Ansicht nach das Kommundolmetschen vier Komponenten umfasst, darunter „Sprach- und Kulturmittlung im engeren Sinne“, sowie das Eintreten als „Fürsprecher, der für die Rechte von MigrantInnen und anderen ‚Benachteiligten‘ eintritt und zu diesem Zweck als Ratgeber und Verteidiger agiert.“ (zit. in Pöchlhammer 2000: 55) Dieser Grundsatz gilt natürlich, berücksichtigt man die in den AIIIC-Statuten festgelegte Unparteilichkeit und Objektivität ihrer Mitglieder, als stark umstritten, „ist [jedoch] ein weiteres Beispiel dafür, daß die Erfordernisse der Institution, in deren Rahmen die Dolmetschtätigkeit realisiert wird, die Rollenerwartungen und Aufgabenstellungen für DolmetscherInnen signifikant beeinflussen können.“ (2000: 56)

In diesem Zusammenhang stellt Morris mit Bezug auf das Gerichtsdolmetschen fest, dass, trotz jeglicher Qualifikationen und Einhaltung der ethischen Standards, der/die GerichtsdolmetscherIn während einer Verhandlung nicht als völlig meinungsloses Individuum agieren kann, einfach aufgrund der Tatsache, dass es sich bei einem/r GerichtsdolmetscherIn um eine eigenständige Person mit einer eigenen Meinung und einer persönlichen Vorgeschichte handelt. Hinzu kommt, dass DolmetscherInnen sich leichter mit den Emotionen des/der Angeklagten identifizieren können, da sie konstant in der ersten Person dolmetschen, (vgl. 2011: 211) wie unter anderem auch von Pöchlhammer festgestellt wurde.

(vgl. 2000: 55) Die sich über Jahre hinweg etablierte Vorstellung vom Gerichtspersonal hinsichtlich des Rollenbildes von GerichtsdolmetscherInnen, nämlich „transmission belt, a transmission wire or telephone, a court reporter, a bilingual transmitter, a translating machine, a (mere) conduit or channel, a cipher, an organ conveying (presumably reliably) sentiments or information, a mouthpiece, and a means of communication“ (zit. in. Morris 2011: 210) wird von DolmetscherInnen weitestgehend abgelehnt. So widersprechen GerichtsdolmetscherInnen der Behauptung, sie seien Individuen, die kein Interesse am Geschehen hätten und nicht zuhören würden, sondern lediglich dolmetschen müssten. (vgl. Morris 2011: 210)⁵ Dem Wunsch des Gerichtspersonals nach einem/einer völlig unparteiischen und objektiven DolmetscherIn, wird wohl aufgrund persönlicher Vorbelastungen der DolmetscherInnen und natürlicher Empathie nie vollständig Folge geleistet werden können. Gleichzeitig zeigt diese persönliche Note keine Schwäche der DolmetscherInnen selbst, sondern unterstreicht vielmehr die Tatsache, dass DolmetscherInnen, trotz ihrer Vorgeschichte, basierend auf ihrer professionellen Ausbildung und den Berufsstandards, sehr wohl eine zufriedenstellende und kompetente Leistung erbringen können:

Regardless of the prescriptions and proscriptions of any codes of ethics and professional conduct that may govern interpreters in a given system, interpreters do not „check their humanity“ at the door of the courtroom, nor of the police station or precinct house. What they do, [...] is try to perform professionally, which may mean adapting their behavior to meet the expectations and style of the other professionals in the situation in which the interpretation is being provided. (Morris 2011: 212)

So beschreibt Morris einen Fall eines in den USA tätigen kubanischen Gerichtsdolmetschers, der gravierende Mängel während eines Prozesses feststellte, und daraufhin ein offizielles Schreiben an die zuständige Behörde verfasste, um auf diese Mängel hinzuweisen. Da er den Eindruck hatte, dass die Angeklagten das ihnen zu Schulden gelegte Verbrechen nicht ausreichend verstanden, sah er es als seine Pflicht als Dolmetscher, die Behörden auf diese Unterlassung hinzuweisen. Aufgrund seiner professionellen Ausbildung als Gerichtsdolmetscher sah er sich in der Lage, die Situation durch eine fundierte Analyse des kulturellen und sprachlichen Hintergrundes der Angeklagten abzuwägen, woraufhin er zu dem Schluss kam, dass die Angeklagten viel mehr Zeit brauchten als ihnen im Prozess anberaumt war, um die Situation vollständig erfassen zu können. (vgl. 2011: 220f.) Der Dolmetscher ist hier also aus seiner Rolle des bloßen Sprachmittlers herausgetreten und vielmehr zum Kulturmittler und Berater avanciert, der nichts mehr mit der Rolle des Sprachrohres oder der Übersetzungsmaschine gemeinsam hatte.

Trotz der Bemühungen seitens der DolmetscherInnen, die ethischen Grundsätze des Berufes wie Objektivität und Unparteilichkeit einzuhalten, zeigt das eben genannte Beispiel deutlich, dass dies nicht immer mit der professionellen Urteilskraft der Dol-

⁵ Ein Beispiel, das nicht nur die professionelle sondern auch die persönliche Involviertheit des/der DolmetscherIn in einen Gerichtsprozess untermauert, ist der Einsatz von DolmetscherInnen bei der südafrikanischen Wahrheits- und Versöhnungskommission, im Zuge dessen DolmetscherInnen aufgrund der zu hohen psychischen Belastung teilweise ihre Arbeit niederlegen mussten (unter anderem aufgrund der Tatsache, dass die eingesetzten DolmetscherInnen selbst eine geschichtliche Vorbelastung in Bezug auf die behandelten Themen hatten). (vgl. Morris 2011: 211)

metscherInnen in Einklang gebracht werden kann. Natürlich hätte nicht jede/r DolmetscherIn in dieser Situation gleich reagiert, wie auch die anschließende Kritik seitens KollegInnen am Handeln des oben genannten Dolmetschers zeigt. (vgl. Morris 2011: 225) Jedoch ist dieses Beispiel ein Hinweis darauf, dass DolmetscherInnen als selbständig urteilende Menschen agieren und ihr Handeln, gemäß den professionellen Standards des Berufes, individuell und im Einklang mit ihrem persönlichen, professionellen Urteilsvermögen, adäquat anpassen können.

1.3. Das Fremdbild von DolmetscherInnen

1.3.1. Die Figur des/der DolmetscherIn in der Gesellschaft

Das Rollenbild bzw. der Status von DolmetscherInnen geht, wie auch die Geschichte dieses Berufes, mehrere Jahrhunderte zurück, die Auffassung davon bleibt aber, so Wadensjö, ambivalent und schwammig. (vgl. 2011: 140) Verglichen mit geschichtlichen Überlieferungen, als SklavInnen ihren Herrschern als DolmetscherInnen dienen mussten, haben sich die Umstände und die Tätigkeitsfelder aufgrund der Globalisierung und der Ausbildung von diversen Dolmetschtypen an dafür eigens eingerichteten Institutionen geändert, was einerseits in einer breiteren Anerkennung des Berufstandes, und andererseits in erweiterten Ausbildungsmöglichkeiten für DolmetscherInnen mündete. Durch die zunehmende Professionalisierung des Berufes und die damit einhergehende Verlagerung des Anspruchsschwerpunktes auf Qualität anstatt Quantität, d.h. der Verfügbarkeit von DolmetscherInnen, sollte man eigentlich meinen, dass sich auch AuftraggeberInnen dieses Umstandes bewusst seien, und, in der Folge die Leistungen adäquat ausgebildeter DolmetscherInnen in Anspruch nehmen würden. Die Realität zeigt aber leider, dass KlientInnen noch immer auf preiswerte Dolmetschangebote zurückgreifen, was wiederum einerseits meistens ein Indikator für eine mangelnde Ausbildung seitens der DolmetscherInnen ist, und andererseits von einer Unwissenheit der AuftraggeberInnen über eine entsprechende Dolmetschausbildung und damit einhergehende Qualitätsmerkmale zeugt. Auch hat sich gezeigt, dass verbesserte Ausbildungsmethoden und –stätten nicht unweigerlich in ein höheres soziales Prestige und Anerkennung von DolmetscherInnen in der Gesellschaft resultieren. (vgl. 2011: 140f.)

In diesem Zusammenhang zitiert Pöchhacker Thieme, dem zufolge im geschichtlichen Kontext der Status der DolmetscherInnen oft mit jenem ihrer AuftraggeberInnen assoziiert wird bzw. wurde: „Dieser Umstand kennzeichnet in der Gegenwart einerseits den Status des Konferenzdolmetschers in der gehobenen Sphäre von Diplomatie und Wissenschaft und andererseits die Einschätzung des Kommunaldolmetschens im sozialen Kontext von MigrantInnen und Minderheiten“. (zit. in Pöchhacker 2000: 64) Das soziale Prestige beschreibt Pöchhacker insofern als bedeutend, da anerkennende Titel wie „Vorsteher der Dragomane“⁶ oder „Hof-Dolmetsch“ heute nicht mehr gebräuchlich sind, und

⁶ In diesem Zusammenhang ist der Dragoman gesondert zu erwähnen, ein aus dem Arabischen stammender Ausdruck, basierend auf demselben Wortursprung wie auch das Wort Dolmetsch(er). Er fungierte im 12. Jahrhundert als Zollbeamter aber auch als Verantwortlicher für hohe Staatsgeschäfte, der bei der Vermittlung zwischen der Hohen Pforte und anderen Mächten als Mittelsmann diente. Der Dragoman hatte also die Position eines Vermittlers und gleichzeitig eines Diplomaten inne, durch den unter anderem Friedensverträge abgeschlossen wurden. Aufgrund der Vertretung einer relativ wichtigen Machtposition, genoss der Dragoman allerdings nicht nur positives Ansehen in der Öffentlichkeit. So hatte er den Ruf, „bestechlich zu sein, verräterische Absprachen zu tätigen und wichtige Aussagen zu verfälschen und zu unterdrücken.“ (Pöchhacker 2000: 11) Trotz seiner ähnlichen Tätigkeitsfelder und seiner zugeschriebenen Wichtigkeit im Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches, als er für Gesprächs- und Verhandlungsdolmetschungen für besonders exotische Sprachen eingesetzt wurde, ist der Dragoman aufgrund seines unterschiedlichen Status und seiner Aufgabenbereiche vom Dolmetscher zu unterscheiden. (vgl. Pöchhacker 2000: 11)

DolmetscherInnen, abgesehen von Leistungen in der Diplomatie oder in den Medien, in der Öffentlichkeit nur wenig Anerkennung und Wertschätzung ob ihrer Leistungen erfahren. Das Image und das Prestige des Berufsbildes leiten sich also größtenteils aus dem gesellschaftlichen Umfeld ab, in dem DolmetscherInnen tätig sind. (vgl. 2000: 65) Wadensjö macht diesbezüglich unter anderem auf die alternierende soziale Anerkennung hinsichtlich der unterschiedlichen Dolmetschtypen, gemessen am Einkommen der DolmetscherInnen, aufmerksam, welche auch schon von Mikkelsen (1999) festgestellt wurde:

Regardless of differences in individual interpreters' role perceptions, the relatively higher levels of remunerations for interpreters performing at conferences, compared to those performing in community-based, institutional setting reflect – and in the public eye, cement – a difference in a status between groups of interpreters. (2011: 142)

Hinsichtlich des bereits kurz erwähnten Qualitätskriteriums der Unscheinbarkeit und Unauffälligkeit, soll der/die DolmetscherIn, basierend auf Goffmans Bezeichnung des Dolmetschers/der DolmetscherIn als Non-Person, also „individuals who are ‚present during the interaction but in some respect do not take the role either of performer or of audience“ (zit. in Wadensjö 2011: 142), folglich einerseits aktiv und vermittelnd an der Kommunikation teilnehmen, aufgrund des mangelnden Innehabens einer klar definierten (Gesprächs-)Rolle aber gleichzeitig „unsichtbar“ bleiben. (vgl. 2011: 143)

Anderson wiederum spricht von dem/der DolmetscherIn als „man in the middle“, der beiden Gesprächsparteien gleichwertig treu sein sollte. Da die Rollenverteilung jedoch in manchen Fällen erst kurz vor dem Dolmetscheinsatz klar definiert wird, gilt die Rolle des Dolmetschers/der DolmetscherIn immer als teilweise undefiniert: „the interpreter's role is always partially undefined – that is, the role prescriptions are objectively inadequate.“ (2002: 211) Darüber hinaus weist Anderson auf den „role overload“ des Dolmetscherberufs hin, wonach die involvierten Parteien die DolmetscherInnen mit mehr Leistungsdruck konfrontieren, als ihnen eigentlich zuzumuten wäre, verursacht zum Beispiel durch ständiges Durcheinanderreden der Gesprächspartner, Redebeiträge über einen unverhältnismäßig langen Zeitraum oder ein sehr schnelles Gesprächstempo mit keinen oder nur wenigen Pausen. (vgl. 2002: 211)

Kurz hat sich hinsichtlich dieser Thematik in einer Studie mit differenzierten Erwartungshaltungen unterschiedlicher Benutzergruppen Dolmetschleistungen gegenüber beschäftigt, um die Hypothese zu erforschen, dass „it may be expected that different groups of end users have different expectations and needs.“ (2002: 316) Unter der Berücksichtigung der von Bühler festgelegten acht Qualitätskriterien beim Dolmetschen⁷ wurden drei verschiedene Benutzergruppen befragt. Die Ergebnisse wurden anschließend mit jenen der vorher beschriebenen AIIC-Studie über die Rollenerwartungen von AIIC-DolmetscherInnen selbst verglichen, um unter anderem die Frage zu beantworten, ob die Er-

⁷ 1. Native accent, 2. Pleasant voice, 3. Fluency of delivery, 4. Logical cohesion of utterance, 5. Sense consistency with original message, 6. Completeness of interpretation, 7. Correct grammatical usage 8. Use of correct terminology. (vgl. Kurz 2002: 316)

wartungen von DolmetscherInnen und ZuhörerInnen hinsichtlich der genannten Qualitätskriterien divergieren oder vielmehr korrelieren. Die Ergebnisse zeigten, dass DolmetscherInnen und ZuhörerInnen den Kategorien „logical cohesion“, „sense consistency“ oder „use of correct terminology“ einen ähnlichen oder gleich hohen Stellenwert einräumten, während bei Kategorien wie „pleasant voice“ oder „correct grammatical usage“ die Meinungen teilweise weit auseinandergingen. (vgl. 2002: 317) Da die Gewichtung der Signifikanz dieser acht Kategorien in den drei untersuchten Benutzergruppen ebenfalls teilweise sehr unterschiedlich ausfiel, kommt Kurz zu dem folgenden Schluss: „the findings confirm the validity of the theories that view translation and interpretation as an intercultural communication process and emphasize the importance of situationality and communicative context.“ (2002: 323)

1.3.2. Divergenz der Rollenbilder je nach Dolmetschtypus

Wie auch die bereits angesprochenen Unterschiede in der Selbsteinschätzung von DolmetscherInnen in den einzelnen Dolmetschsituationen, so divergiert auch die Auffassung in der Gesellschaft, abhängig von Dolmetschtypus und –situation.

1.3.2.1. Das Rollenbild von KonferenzdolmetscherInnen in der Gesellschaft

KonferenzdolmetscherInnen haben, ähnlich wie ÄrztInnen oder ProfessorInnen, einen relativ hohen gesellschaftlichen Status. Diese positiven Assoziationen basieren jedoch nicht selten auf zahlreichen Mythen, die der Beruf mit sich bringt:

According to the idealised picture portrayed in scholarly literature, few professions can be as fascinating: conference interpreters have the opportunity to combine a passion for foreign languages and cultures with the privilege of witnessing historical events, working in glamorous venues and meeting the most important personalities of the political and social sphere. The status and prestige of the profession has been greatly enhanced by these myths. (Gentile 2005: 14)

Interessanterweise wird die Aufgabe von KonferenzdolmetscherInnen, trotz dieser keineswegs unbeeindruckenden Vorstellungen von deren Alltag, nicht immer von den AuftraggeberInnen ernst genommen. Vielmehr werden KonferenzdolmetscherInnen oft als notwendiges Übel verstanden, ohne deren Leistungen eine Konferenz oder ein Treffen oft nicht erfolgreich stattfinden kann. Dieser Punkt wurde auch in einer von Gentile durchgeführten Studie von KonferenzdolmetscherInnen selbst bestätigt, welche angaben, sich bei Konferenzen oft wie „expensive luxury“ behandelt zu fühlen, da das Rollenbild des Berufes in der Gesellschaft sehr lücken- bzw. fehlerhaft ist. So mögen Laien zwar eine romantisierte Vorstellung von den Anforderungen an den Beruf haben, gleichzeitig wird der Ausbildung zum/zur KonferenzdolmetscherIn und den damit verbundenen Anstrengungen nur wenig Verständnis entgegengebracht. (vgl. Gentile 2005: 15)

Beck weist ebenfalls auf die oft stereotypisierte Auffassung von DolmetscherInnen in der Gesellschaft hin und stellt die Gleichung „Dolmetscher = Konferenzdolmetscher bei in-

ternationalen Organisationen = Simultandolmetscher = weiblich“ in den Raum. (2007: 34) Sie macht unter anderem auf die ebenfalls dominante Vorstellung von DolmetscherInnen, speziell KonferenzdolmetscherInnen, als Sprachmaschinen aufmerksam, ein Aspekt, der auch in fiktionalen Werken gerne aufgegriffen wird und so sicher nicht unwesentlich zu diesem Stereotyp beiträgt. Zudem fehlt es der Öffentlichkeit an grundlegendem Wissen darüber, welche Anforderungen speziell das Konferenzdolmetschen mit sich bringt, was wiederum zur Folge hat, dass der Beruf grob unterschätzt wird und die DolmetscherInnen oft mit Aufgaben konfrontiert werden, für die sie nicht zuständig sind, bzw. dass unzumutbare Arbeitsbedingungen oft nicht als Begründung für eine mangelhafte Leistung akzeptiert werden. (vgl. 2007: 35)

An dieser Stelle sei außerdem noch einmal auf den bereits erwähnten Umstand hingewiesen, „dass sich der Status des Arbeitsgebers bzw. des Kunden in gewisser Weise auf den Dolmetscher überträgt.“ (Beck 2007: 40) Im Gegensatz zu KommundolmetscherInnen sind KonferenzdolmetscherInnen oft für angesehene Politiker, Wissenschaftler, etc. im Einsatz, was sich wiederum positiv auf ihren sozialen Stellenwert auswirkt und zum Image des glamourösen, abwechslungsreichen Berufes des Simultandolmetschens beiträgt. Denn speziell das Simultandolmetschen „gilt vielen Laien [...] als das Schwierigste und damit Bewundernswertesteste überhaupt.“ (Beck 2007: 41)

1.3.2.2. Das Bild von Kommunal- und VerhandlungsdolmetscherInnen in der Gesellschaft

Vor allem in den Bereichen des Kommundolmetschens und des Verhandlungsdolmetschens, nimmt der/die DolmetscherIn, verglichen mit einem/r SimultandolmetscherIn, eine aktivere, präsentere Rolle im Gespräch ein. Gleichzeitig werden aber zum Beispiel VerhandlungsdolmetscherInnen, wie bereits vorher erwähnt, angesichts ihres Status als „minderwertiger“ im Vergleich zu KonferenzdolmetscherInnen angesehen. Auch Mikkelson weist auf diese Divergenz je nach Dolmetschtypus hin und führt dies darauf zurück, dass das Konferenzdolmetschen ein etabliertes Berufsfeld ist, in dem hoch qualifizierte und gut ausgebildete DolmetscherInnen für angesehene, internationale Unternehmen und Organisationen tätig sind, KonferenzdolmetscherInnen also in der Folge für ihre Leistungen eine hohe Entlohnung verlangen können und von ihren KollegInnen und KlientInnen respektiert und geschätzt werden – dieser Punkt wurde bereits vorhin von Beck bestätigt. Im Gegensatz dazu werden KommundolmetscherInnen meist von Organisationen rekrutiert, die selbst nur begrenzte finanzielle Mittel zur Verfügung haben. Folglich finden sich KommundolmetscherInnen oft selbst unterbezahlten Personen gegenüber, die noch nie mit DolmetscherInnen gearbeitet haben, während sich auf der anderen Seite PatientInnen oder MigrantInnen befinden, die mit dem System des Gastlandes gar nicht oder nur wenig vertraut sind und ebenfalls nicht wissen, wie sie mit einem/r DolmetscherIn umzugehen haben. Darüber hinaus wird in diesem Bereich einer formalen, professionellen Ausbildung kein hoher Stellenwert eingeräumt; es genügt, die zu dolmetschende Sprache ausreichend zu be-

herrschen. (vgl. 1999: 8) Pöchhacker führt diesen Umstand unter anderem auf „Schwachstellen hinsichtlich Qualifikation, Ausbildung, Berufsbild und Standesorganisation“ (2000: 64) zurück, wobei er darauf hinweist, dass auch Gerichts- oder KonferenzdolmetscherInnen nicht unbedingt über eine professionelle Ausbildung bzw. Qualifikation verfügen müssen, um in diesem Bereich tätig zu sein. (vgl. 2000: 64) Diese Faktoren schlagen sich in der Folge unweigerlich auf die Bezahlung nieder, was wiederum den schlechten Stellenwert dieses Dolmetschertypus in der Gesellschaft erklärt, da das Einkommen, speziell in der westlichen Welt, die Basis für soziale Anerkennung darstellt. (vgl. Mikkelson 1999: 8)

Mikkelson nennt im Zusammenhang mit dem Thema Ausbildung im Bereich des Gerichtsdolmetschens die USA als Beispiel, wo das Dolmetschen vor Gericht durch einen strengen ethischen Verhaltenskodex geregelt ist, der den DolmetscherInnen einen engen Handlungsspielraum vorgibt, in dem sie sich während ihrer Tätigkeit als GerichtsdolmetscherInnen bewegen dürfen. (vgl. 1998: 22ff.)⁸ So ist vor allem vor Gericht Unparteilichkeit und Genauigkeit von äußerster Wichtigkeit, da jegliche Abweichungen vom ursprünglich Gesagten zu einer Verfälschung des Urteils führen könnten. Laut diesen Verhaltenskodizes ist es die Aufgabe des Dolmetschers/der Dolmetscherin, das Gesagte in exakt der gleichen Art und Weise in die Zielsprache zu übertragen, „the interpreted version should include ‚all of the pauses, hedges, self-corrections, hesitations, and emotion as they are conveyed through tone of voice, word choice, and intonation‘.“ (zit. in Mikkelson 1998: 23) Aufgrund der offensichtlichen Gefahr der Unparteilichkeit und des Agierens als Fürsprecher für die Partei, für die gedolmetscht wird, ist in den Kodizes festgehalten, dass der/die DolmetscherIn „serves as an officer of the court and the interpreter’s duty in a court proceeding is to serve the court and the public to which the court is a servant.“ (zit. in Mikkelson 1998: 23) Die Regeln und Aufgaben der DolmetscherInnen sind also klar definiert: Sie sollen das Gesagte unparteiisch, objektiv und wortgetreu wiedergeben und dabei weder Hinzufügungen, Erklärungen oder Auslassungen tätigen. Trotz dieser klar festgelegten Regeln kommt es allerdings immer wieder vor, dass DolmetscherInnen für Tätigkeiten eingesetzt werden, die nichts mit ihrem eigentlichen Aufgabenbereich zu tun haben, da die Rolle der DolmetscherInnen von den Verantwortlichen augenscheinlich nicht verstanden wurde:

Although judiciary interpreters are rapidly becoming a fixture in the U.S. criminal justice system, there are still many officials, including judges and attorneys, who do not understand the role of the interpreter and expect him or her to carry out functions that are really someone else’s job. For example, [...] a judge or attorney might ask an interpreter to go out in the hallway to explain the defendant’s rights and obtain a signature on a change of plea document. All of these duties go beyond the scope of the court interpreter’s practice. (Mikkelson 1998: 24f.)

⁸ Hier sei jedoch angemerkt, dass diese strenge Regelung im Bereich des Gerichtsdolmetschens nicht nur in den USA vorherrscht, sondern unter anderem auch in Österreich schwierige Aufnahmeprüfungen und Verhaltensregeln in Kraft sind, um den Zugang zu diesem Berufsfeld zu beschränken und gewissen Qualitätsansprüchen gerecht zu werden.

Dies verdeutlicht, dass, trotz der strengen Verhaltenskodizes für DolmetscherInnen und der Erwartungen hinsichtlich ihrer Handlungen und Leistungen, die Rollenverteilung aufgrund ungleicher Machtverhältnisse zwischen Gerichtsangestellten und „Außenseitern“, wie etwa GerichtsdolmetscherInnen, noch immer nicht klar definiert ist. Somit ist es für den/die DolmetscherIn schwierig, die Rolle des/der unparteiische/n und objektive/n Sprachmittlers/Sprachmittlerin zufriedenstellend zu erfüllen, vor allem, wenn die Rolle wiederum von den anderen Parteien nicht ausreichend akzeptiert und anerkannt wird. Darüber hinaus wird dem/der DolmetscherIn vonseiten der AnwältInnen oder RichterInnen ein übermäßiges Maß an Misstrauen entgegengebracht, da diesen die Fähigkeiten, Qualifikationen und die möglichen Voreingenommenheiten der DolmetscherInnen nicht bekannt sind. Aus diesem Grund wird auch nicht selten der/die DolmetscherIn für missglückte Verhandlungen verantwortlich gemacht. (vgl. Mikkelson 1998: 34)⁹

⁹ Mikkelson führt dieses Misstrauen und die Verunsicherung gegenüber der Rolle des Gerichtsdolmetschers/der Gerichtsdolmetscherin zurück auf Verhandlungen des 12. und 13. Jahrhunderts, als das damalige Äquivalent des Gerichtsdolmetschers/der Gerichtsdolmetscherin, anstatt getreu den heute vorherrschenden ethischen Standards zu dolmetschen, stattdessen frei erfundene Geschichten erzählte. Dieses Misstrauen hat sich augenscheinlich bis heute in den Gerichtssälen gehalten. (vgl. 1998: 34)

2. Die Darstellung von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken

Im ersten Kapitel wurde eingehend über das Selbst- und Fremdbild von DolmetscherInnen, sowohl in der Dolmetschergemeinschaft als auch in der Gesellschaft, gesprochen. Dabei wurde festgestellt, dass sich die Selbstwahrnehmung von DolmetscherInnen teilweise stark von den ihnen von Außenstehenden, Nicht-DolmetscherInnen zugeschriebenen Wesensmerkmalen unterscheidet. Diese Abweichung hat, nicht ganz überraschend, auch Auswirkungen auf die Darstellung dieses Berufsbildes in fiktionalen Werken. Im Fokus dieser Arbeit steht primär die Repräsentation des Dolmetschmetiers in filmischen Werken sowie in den Neuen Medien, nichtsdestotrotz soll aber auch die Darstellung in Werken der Belletristik kurz umrissen werden. Die fiktionale Darstellung der Dolmetschprofession ist bereits seit Jahrhunderten in der Literatur zu finden, weswegen dieser Aspekt einen sicher nicht unwesentlichen Teil zur Charakterisierung von DolmetscherInnen in den Neuen Medien beigetragen hat.

2.1. TranslatorInnen als fiktionale Figuren

Obwohl sich diese Arbeit der Profession des Dolmetschens und dessen Darstellung speziell im Film und auf Videoplattformen widmet, ist es vor allem für den empirischen Teil aufschlussreich zu reflektieren, wie die Darstellung von TranslatorInnen generell in fiktionalen Werken, also auch in der Belletristik, aussieht. Denn gerade die fiktionale Darstellung dieser Berufsgruppe gibt Aufschluss darüber, wie die Rolle von DolmetscherInnen in der Gesellschaft wahrgenommen wird. Kurz hält diesbezüglich fest: „It is interesting to look at how interpreters are portrayed in fictional literature, the way in which they are represented in fiction also mirrors (at least to some extent) the way they are perceived by the public.“ (2007: 277) Beck stellt ebenfalls fest, dass die Repräsentation von TranslatorInnen in fiktionalen Werken einen wesentlichen Einfluss auf das Image von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen in der Gesellschaft hat (vgl. 2007: 27) und Kaindl bemerkt diesbezüglich, dass „fictional works can serve as a source in order to investigate the theoretical understanding of authors and directors about translating and interpreting.“ (2012: 149) Obwohl Fiktion, wie bei Kurz (2007) richtig bemerkt wird, natürlich nicht mit der Darstellung von Tatsachen und der Realität verwechselt bzw. gleichgesetzt werden darf, verweist sie auf ein Zitat von Rockwell, der eine ebenso wichtige Komponente, nämlich die Korrelation zwischen Fiktion und Wirklichkeit, anspricht:

Fiction [...] does give us some factual information about the state of technology, the real existence of various social structures and institutions, the relationships of classes and the sexes; but far more than this, it selects its material for the significant transmission of the norms and values that are important, either to reinforce or to attack. (Rockwell 1978: 259)

Kaindl hält in diesem Zusammenhang Folgendes fest:

Durch diese Verbindung von fiktionaler und sozialer Realität werden die literarischen Figuren von TranslatorInnen auch für die Wissenschaft interessant, können sie doch eine Erkenntnisquelle darstellen, um Mythen, Klischees, Vorurteile etc., wie sie im „literarischen“ Feld [...] in Bezug auf das Übersetzen und Dolmetschen herrschen, näher zu bestimmen. (2008: 308)

Fiktionale TranslatorInnen mögen also zwar kein authentisches und holistisches Abbild der Realität darstellen, durch ihre Projektion in den jeweiligen Werken geben sie jedoch sehr wohl Rückschluss auf die Auffassung des Autors bzw. Regisseurs über die Rollenbilder von TranslatorInnen im Allgemeinen. So schreibt auch Beck, dass zum Beispiel die Figur der Dolmetscherin und deren Beruf in Sidney Pollacks *Die Dolmetscherin* „natürlich mehr der Entwicklung der Handlung als einer breiten Darstellung des Berufsbildes [dient], aber dennoch erfährt man viel über die Arbeitsumstände von Dolmetschern bei einer internationalen Organisation.“ (2007: 30)

Aufgrund der noch recht jungen Professionalisierung des Berufes des Konferenzdolmetschens ist es nicht weiter verwunderlich, dass speziell der Figur des Translators/der Translatorin in fiktionalen Werken des Films und der Literatur erst in den letzten Jahrzehnten eine besondere Aufmerksamkeit verliehen wurde. Kern-Stähler macht dies anhand einer metaphorischen Kamerabewegung im eben erwähnten Film *Die Dolmetscherin* fest: „The camera’s zooming in on the interpreter is symptomatic of what I see as a recent trend in contemporary anglophone writing, which foregrounds, or ‚zooms in on‘, the role and function of interpreters.“ (2008: 107) So ist in der Folge eine Reihe von Sammelbänden und Aufsatzsammlungen zu diesem Thema erschienen, die, neben anderen Beiträgen, diesem Kapitel als Grundlage dienen sollen, und auch bereits bei Kurz Erwähnung fanden. (vgl. 2007: 277) Interessant ist außerdem festzustellen, dass der Rolle des Dolmetschers/der Dolmetscherin in fiktionalen Werken bisher größtenteils in der Literaturwissenschaft Aufmerksamkeit zugekommen ist, und sich der Fokus erst in den letzten Jahren auf die Darstellung der Rollenbilder von DolmetscherInnen im Film konzentriert hat.

Kaindl hält in diesem Kontext des Weiteren fest, dass TranslatorInnen in fiktionalen Werken oft etwas Symbolisches anhaftet. So fungiert die Tätigkeit des Dolmetschens bzw. des Übersetzens als „a motif for social, historic, philosophical or aesthetic questions of an age or society.“ (2012: 146) Zudem bemerkt Kaindl, dass FilmemacherInnen bzw. AutorInnen von der Rolle des Translators/der Translatorin oft aufgrund des humoristischen bzw. ernststen Charakters dieses Berufes, aber speziell des sozio-politischen Potenzials wegen, das die Profession des Dolmetschens bzw. die Rolle des Dolmetschers/der Dolmetscherin mit sich bringt, Gebrauch machen. (vgl. 2012: 146)

Strümper-Krobb hebt darüber hinaus hervor, dass der fiktionale Charakter von TranslatorInnen oftmals durch einen Aspekt des Selbst- und Identitätsverlustes geprägt ist, was auf eine innere Zerrissenheit und die Gefangenschaft zwischen den Kulturen, also folglich eine Art Heimatlosigkeit, zurückzuführen ist. Dies wiederum führt zur Marginalisierung der TranslatorInnen und zu einem Verlust des Zugehörigkeitsgefühls. „Fictional translators

are often portrayed as wanderers between languages, countries and cultures, who adopt their professional role as mediator as a consequence of their departure from their native country.“ (2003: 119) Diese Auffassung findet sich vermehrt in der Belletristik wieder, in der DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen häufig als instabile Persönlichkeiten mit gravierenden Persönlichkeitsstörungen und, infolgedessen, identitätslos porträtiert werden. Die Zerrissenheit des Dolmetschers/der Dolmetscherin ist außerdem als Abbild einer multi-kulturellen, fragmentierten Welt, in der sich das Selbst nur schwer einzuordnen weiß, aufzufassen. DolmetscherInnen bzw. ÜbersetzerInnen stellen, aufgrund ihres multi- und sozio-kulturellen Tätigkeitsbereiches, somit die ideale Projektionsfläche für die Darstellung des komplexen Prozesses von Translation dar. (vgl. 2003: 117) „[...] the figure of the translator is used to explore themes of displacement and loss of self, of image building and manipulation, in which the concerns of contemporary writers meet with those of more critical approaches to translation as complex cultural process.“ (2003: 121)

Neben dem Klischee des Translators/der Translatorin als zerrissene Persönlichkeit ohne Identität finden sich in der Literatur noch zahlreiche weitere Mythen, die den Charakter des Dolmetschers/der Dolmetscherin zu beschreiben versuchen. Einige dieser Mythen sollen in den nachfolgenden Punkten näher erläutert werden, wobei eine klare Trennung zwischen der Repräsentation von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen sowohl in der Belletristik als auch den Neuen Medien erfolgen soll.

2.1.1.Darstellung fiktionaler DolmetscherInnen im Wandel der Zeit

Wie bereits eingangs erwähnt, sind Abhandlungen über fiktionale DolmetscherInnen, speziell im Film, noch ein sehr junges Phänomen. Da jedoch die Berufsgruppe in letzter Zeit immer mehr an gesellschaftlicher Bedeutung gewonnen hat, ist es nicht weiter verwunderlich, dass DolmetscherInnen verstärkt Einzug in die fiktionale Welt der Belletristik und des Films nehmen.

Vor allem in der Belletristik ist die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin schon seit Längerem von Bedeutung, jedoch hat sich die Abbildung der Berufsgruppe selbst, und damit einhergehend jene der einzelnen Dolmetschtypen sowie der damit verbundenen Ansprüche an den Beruf, teilweise grundlegend verändert. Zum einen sind die Beschreibungen der Anforderungen an den Beruf detaillierter geworden, zum anderen gingen diese Darstellungen auch mit einer gewissen Portion Phantasie und Übertreibung einher. Vor allem im noch relativ jungen Medium Film haben die Porträtierungen von DolmetscherInnen, speziell KonferenzdolmetscherInnen, eines gemeinsam: Der Dolmetschberuf gilt als nicht unbedingt fordernde Profession mit gleichzeitig oft glamourösem Lebensstil, welcher immer von attraktiven Personen verkörpert wird. Wie bereits am Beginn dieses Kapitels erwähnt, soll hier noch einmal speziell auf den Umstand hingewiesen werden, dass DolmetscherInnen, vor allem in den früheren Filmen, oft nur als „Füllelemente“ galten, und eigentlich als Spannungselement instrumentalisiert wurden. Heute wird vermehrt darauf geachtet, den Beruf und die damit einhergehenden Aufgaben detailgetreuer

wiederzugeben, jedoch nicht ohne trotzdem einen gewissen Spannungsfaktor mit einfließen zu lassen.¹⁰ Nur selten konzentrieren sich Filmemacher darauf, in Spielfilmen das tatsächliche Tätigkeits- und Arbeitsumfeld von DolmetscherInnen als treibenden Faktor für die Handlung zu verwenden; die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin scheint vielmehr der Generierung von Spannung, Intrigen und Exotik zu dienen. Basierend auf den im Laufe dieses Kapitels erarbeiteten Punkten lässt sich also beinahe die Behauptung aufstellen, dass fiktionale DolmetscherInnen sowohl in der Belletristik und speziell im Film metaphorisch für Spannung und Exotik stehen. Dies wird oft entweder durch das Beherrschen einer exotischen, in der Realität nicht-existenten Sprache ausgedrückt (wie es auch in *Die Dolmetscherin* der Fall ist), oder durch die scheinbare Fähigkeit der ProtagonistInnen, mehrere Fremdsprachen fließend zu beherrschen.

Strümper-Krobb (2003) beschäftigt sich ebenfalls mit der sich über die Jahrzehnte wandelnden Rolle von TranslatorInnen, sowohl in der Gesellschaft als auch in den in der Literatur dargestellten Rollenmustern. Demzufolge haben TranslatorInnen, deren Rolle oft idealisiert und als kulturell flexibel und unvoreingenommen dargestellt wurde, in den letzten Jahrzehnten vermehrt Einzug in die Belletristik gehalten. Kern-Stähler beschreibt dieses Phänomen ähnlich: „The growing interest in the figure of the interpreter may be explained by an increased awareness of the demands of interpreter-mediated events and of the challenges of intercultural communication in a globalized age.“ (2008: 108) Dieses Abbild der (unsichtbaren) TranslatorInnen, deren Tätigkeitsfeld meist als einfach und unkompliziert wahrgenommen wurde, hat sich in der Folge in den letzten Jahren drastisch geändert. Die Komplexität des Akts der Translation wurde schrittweise erkannt und TranslatorInnen traten nach und nach als soziale und sozio-kulturell agierende Personen in den Vordergrund. Darüber hinaus wurde die Relevanz der Translation, wenn auch des/der noch unsichtbaren Translators/Translatorin, verstanden und akzeptiert, überwiegend in Bereichen in denen es galt, durch Übersetzungen oder Dolmetschungen den eigenen Machtstatus zu bewahren. (vgl. Strümper-Krobb 2003: 115f.)

The traditional view of the translator as the ideally transcultured, unbiased mediator who performs at his best when he remains invisible may have suited (and still does) those who use translation as an instrument to keep them and their values in power. However, historical-descriptive approaches to translation studies have in the past two decades shown the reality of translation and of the translator to be quite different. (Strümper-Krobb 2003: 116)

Aufgrund der erhöhten Präsenz in der Öffentlichkeit stellt es somit keine große Überraschung dar, dass ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen auch als fiktionalen Gestalten eine immer bedeutendere Rolle zuteilwird, die gleichzeitig als Projektionsfläche von in der Gesellschaft vorherrschenden Normen dienen. Diese Normen entsprechen aber bei weitem nicht dem eingangs angesprochenen Idealbild von TranslatorInnen, sondern konzentrieren sich überwiegend auf zerrissene, heimatlose Persönlichkeiten, die mit einem zunehmenden

¹⁰ Hier sei wiederum auf das bereits mehrmals erwähnte Beispiel von Sidney Pollacks *Die Dolmetscherin* hingewiesen.

Identitätsverlust zu kämpfen haben: „It is also not surprising that writers of fiction use precisely those elements of the discourse on translation for their plots and figure characterisation that part with the ideal of the translator as a self-confident and unbiased bridge builder between cultures.“ (Strümper-Krobb 2003: 117)

Ein Faktor, der sich in den letzten Jahren ebenfalls nur unwesentlich verändert hat ist außerdem der Umstand, dass noch immer vermehrt Gesprächs- bzw. KommunaldolmetscherInnen im Fokus der filmischen Aufmerksamkeit stehen. Auch in der jüngsten Vergangenheit haben sich nur wenige bis gar keine Regisseure mit der Darstellung von KonferenzdolmetscherInnen beschäftigt, vielmehr traten DolmetscherInnen eher als Randfiguren auf, selten als ProtagonistInnen.

2.1.2. Repräsentation von DolmetscherInnen in der Belletristik

Wie bereits einleitend erwähnt, ist schon eine recht umfassende Literatur hinsichtlich der fiktionalen Porträtierung von TranslatorInnen vorhanden. Diese Abhandlungen beziehen sich jedoch größtenteils auf DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen in der Belletristik. Natürlich haben sich, speziell im Zeitalter der Digitalisierung und Mediatisierung, auch einige AutorInnen mit der Darstellung von fiktionalen TranslatorInnen in den Neuen Medien beschäftigt, im Folgenden soll jedoch speziell auf die Rolle des Translators/der Translatorin in der Belletristik Bezug genommen und analysiert werden, welche Charakteristika und Wesensmerkmale dem Großteil der Porträtierungen gemein ist. Der Fokus soll jedoch primär auf der Abbildung fiktionaler DolmetscherInnen liegen, überwiegend auch deswegen, da sich die vorliegende Arbeit auf diesen Teilbereich der Translation bezieht.

2.1.2.1. DolmetscherInnen und die Bürde der Vielsprachigkeit

Der Aspekt der Mehrsprachigkeit und dessen oft negative Auswirkung sowohl auf die Persönlichkeit als auch die Tätigkeiten von DolmetscherInnen, scheinen beliebte Motive in Geschichten und Erzählungen zu sein, in denen DolmetscherInnen als ProtagonistInnen auftreten.

Kurz spricht in diesem Zusammenhang etwa vom Dolmetschberuf als logische Konsequenz der Mehrsprachigkeit. So übt die Protagonistin in Liselotte Marshalls *Die verlorene Sprache*¹¹ das Dolmetschen eher zufällig aus – sie beginnt, während des Studiums Übersetzungsaufträge anzunehmen um etwas Geld zu verdienen, und wird später über eine Übersetzungs- und Dolmetschagentur auch im Bereich des Dolmetschens tätig: „Ihre Arbeit als Dolmetscherin ist ein Versuch, aus der Bürde der Mehrsprachigkeit Nutzen zu ziehen, und verleiht ihr auch eine gewisse Sicherheit.“ (2005a: 26) Die Protagonistin geht dem Beruf des Dolmetschens demnach nicht aus ideellen Gründen nach, sondern sieht in dem Beruf vielmehr einen Zweck, um mit einer bereits vorhandenen Fähigkeit „einfaches“ Geld zu verdienen. Der Sicherheitsaspekt wird insofern bekräftigt, als sich die Protagonistin in

¹¹ Erschienen 1998.

der Herstellung von Kommunikation mittels der Vermittlung zwischen zwei Sprachen sicher fühlt, indem sie bereits Gesagtes in einer anderen Sprache wiedergibt. Dies ermöglicht es ihr, einerseits mit den ihr bekannten Sprachen zu arbeiten und als Vermittlerin zu dienen, andererseits muss sie das Gesagte nicht verteidigen, da es sich nicht um ihre eigenen Gedanken handelt. Sie sieht sich selbst als „Kommunikationsmittlerin“, deren Tätigkeit auf Objektivität und Unvoreingenommenheit basiert, da sie über das Gesagte nicht reflektieren und es unkommentiert weitergeben soll. Hierbei wird vor allem auch die Passivität des Dolmetschberufs sichtbar, da lediglich die „sprachlichen und fachlichen Kompetenzen des Dolmetschers“ von Bedeutung sind, eine eigene Meinung hingegen unerheblich. (vgl. Kurz 2005a: 26)

Wie Kolb herausstreicht, verhält sich die Sache in Jonathan Safran Foers Roman *Everything is Illuminated*¹² ähnlich wie in der soeben beschriebenen Erzählung. Im Gegensatz zur Protagonistin in *Die verlorene Sprache* ist der Dolmetscher des Romans lediglich der Sohn eines ukrainischen Reiseveranstalters, der einen amerikanischen Touristen auf dessen Suche nach der Retterin seines Großvaters im Zweiten Weltkrieg durch die Ukraine begleiten, und gleichzeitig als sein persönlicher Dolmetscher dienen soll. Allerdings handelt es sich hier nicht um einen ausgebildeten Dolmetscher, er wird vielmehr von seinem Vater für die Tätigkeit in Betracht gezogen, da er der einzige in seinem näheren Umfeld ist, der der englischen Sprache mehr oder weniger mächtig ist: „Eine Situation, wie es sie wohl überall und tagtäglich gibt: Jemand wird zum Dolmetschen oder Übersetzen herangezogen, weil er oder sie eine Sprache gelernt hat („Du sprichst doch ...“).“ (Kolb 2005: 62) Obwohl dem ukrainischen Dolmetscher also jegliche Grundlagen fehlen, um dieser Tätigkeit in einer professionellen und ethisch vertretbaren Art und Weise nachzugehen, spielt dieser Aspekt im Roman keine wesentliche Rolle. Ein Punkt, der auch in der Realität allzu oft vorkommt, da es sich beim Übersetzen und Dolmetschen um keinen geschützten Beruf handelt, und diese Tätigkeit somit alle ausüben können und dürfen, die sich der Aufgabe gewachsen fühlen. Auch wenn das im Buch aufgezeigte Beispiel zwar ein teilweise humoristisches, aber keineswegs professionelles Bild auf den Dolmetschberuf wirft, ist es ein umso realistischeres im Hinblick auf das tägliche Leben von DolmetscherInnen.

Ein weiterer Roman, in dem sich der Aspekt der Mehrsprachigkeit als eine Grundvoraussetzung für die Darstellung der Dolmetschtätigkeit erweist, ist Doris Lessings *The Summer before the Dark*.¹³ Kurz versucht, die in der Geschichte verborgenen Mythen des Dolmetschberufs aufzuzeigen, und streicht unter anderem den Faktor der Mehrsprachigkeit hervor: „Mythos Nummer eins: Die Beherrschung zweier oder mehrerer Sprachen, gepaart mit einem gewissen Sprachtalent, bedeutet auch schon die Befähigung zum Dolmetschen.“ (Kurz 2005b: 121) Sie weist diese Behauptung jedoch dezidiert von sich und unterstreicht, dass neben der Beherrschung mehrerer Fremdsprachen außerdem eine fundierte Ausbil-

¹² Erschienen 2002.

¹³ Erschienen 1973.

dung basierend auf Sprach- und Kulturkompetenzen notwendig ist, um den Beruf professionell ausüben zu können. (vgl. Kurz 2005b: 121)

Speziell auch in Arthur Conan Doyles *The Greek Interpreter*¹⁴ findet sich der Punkt der Mehrsprachigkeit wieder. Beschrieben wird hier ein Dolmetscher, der vorgibt, beinahe alle Sprachen zu sprechen, wodurch seine Kompetenz hervorgehoben werden soll. (vgl. Kurz 2005c: 140) Die Falschannahme, dass die Grundkompetenz von DolmetscherInnen lediglich im Beherrschen mehrerer, präferenziell einer Vielzahl von Fremdsprachen liegt, ist somit nicht nur ein aktuelles Phänomen, sondern war augenscheinlich bereits zu Beginn des letzten Jahrhunderts vorherrschend. Dieser Umstand hat sich, trotz vieler fundamentaler Änderungen und Fortschritte in diesem Berufsstand, offenbar nur wenig verändert.

2.1.2.2. DolmetscherInnen als Übersetzungsmaschinen

Ein anderer Mythos, der in Analysen der fiktionalen Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin aufgearbeitet wird, ist jener von DolmetscherInnen als Übersetzungsmaschinen, demzufolge das Dolmetschen ein automatisierter Prozess ist und der/die DolmetscherIn teilweise keiner einschlägigen, mehrjährigen Ausbildung und Erfahrung bedarf, um schwierige Dolmetschsituationen meistern zu können. (vgl. Kurz 2007: 278)

Der Dolmetscher - ein gedankenloser Sprachautomat? Leider ein Stereotyp, der nicht selten von literarischen Werken, in denen Dolmetscherinnen oder Dolmetscher die Protagonisten sind, transportiert wird. Häufig werden Dolmetscher neutralen Maschinenwesen gleichgesetzt. Das Individuum wird ausgelöscht und durch die Metapher der Maschine, die wie geschmiert funktioniert und fremde Äußerungen und Texte unverändert in der Zielsprache produziert, abgelöst. (Kurz 2008: 140)

Ben-Ari bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die Metapher des Dolmetschers/der Dolmetscherin als Sprachautomat bereits seit Beginn der wissenschaftlichen Untersuchungen über das Metier bestanden hat und seitdem, leider größtenteils erfolglos, versucht wurde, diesen Mythos zu zerstreuen: „The idea that interpreters are automatons of sorts, emitting in the target language the exact equivalence of what they hear in the source language, has been refuted almost from the moment interpreters were studied in a scholarly fashion.“ (2010: 228)

Kurz stellt zu diesem Thema fest, dass die Ansprüche und die Tätigkeit des Dolmetschens zum Beispiel in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*¹⁵ zwar weitgehend authentisch und realistisch dargestellt werden, die Protagonistin jedoch einer Maschine gleichgesetzt wird, die das Gehörte Wort für Wort wiedergibt.¹⁶ (vgl. Kurz 2007: 282) Dieser Mythos ist auch in Lessings *The Summer Before the Dark* wiederzufinden, in dem die Protagonistin, eine Hausfrau, aufgrund ihrer Fremdsprachenkenntnisse darum gebeten wird, auf einem Kongress zu dolmetschen, und dies, ohne viel Vorbereitung geschweige denn

¹⁴ Erschienen 1893.

¹⁵ Erschienen 1972.

¹⁶ Interessanterweise lautet auch die englische Übersetzung des Titels *Word for Word*. (vgl. Kurz 2007: 282)

eine fundierte Dolmetscherausbildung, bravourös meistert. Zudem wird der Mythos bedient, dass „conference interpreting is a great job that requires no training whatsoever and allows you to get rich in no time without too much effort, provided you have the talent for it.“ (Kurz 2007: 284) Außerdem stellt die Protagonistin während des Dolmetschens fest, dass „ihr Gehirn wie eine Maschine funktioniert und die Arbeit reibungslos verrichtet.“ (Kurz 2008: 141) Ein Vergleich des sprachgewandten „Papageis“ ähnlich einer Maschine wird hergestellt: „Das Bild, das hier vom Dolmetscher transportiert wird, ist das einer ‚Maschine‘, eines ‚Papageis‘, der Wörter aus der Ausgangssprache automatisch in Wörter der Zielsprache umkodiert.“ (Kurz 2008: 141) DolmetscherInnen als sprachbegabte Papageien zu präsentieren stellt demzufolge, speziell in der Belletristik, ebenfalls eine beliebte Metapher dar. Ähnlich zur Sprach- bzw. Übersetzungsmaschine, werden DolmetscherInnen als reine „Nachplapperer“ des Gesagten abgebildet, die keine Rücksicht auf sprachliche oder kulturelle Eigenheiten nehmen. Demnach sei es nicht Aufgabe der DolmetscherInnen, sich eine eigene Meinung zu bilden und über das Gesagte zu reflektieren; vielmehr besteht ihre Aufgabe darin, eine Nachricht von A nach B zu „transportieren“: „Dem liegt die Vorstellung zugrunde, Dolmetschen sei eine Art verbales Kopiervorgehen, d.h. der Dolmetscher kopiere eine rote Ursprungsform in Blau oder Grün, wobei jede Farbe eine andere Sprache darstellt.“ (Kurz 2005b: 123)

Auch in Suzanne Glass' Roman *The Interpreter*¹⁷ ist der Mythos der Dolmetschmaschine vorzufinden. In dem Roman wird zwar die umfassende Ausbildung der Protagonistin zur professionellen Konferenzdolmetscherin thematisiert, doch das Ergebnis dieser Ausbildung gipfelt wiederum in ihrer Charakterisierung als Übersetzungsmaschine: „[...] she and her friend Anna spent hours together at the interpreters's school learning to become simultaneous translators [sic!] [...] to turn women and men in their mid to late twenties into translating machines.“ (Kurz 2007: 284f.) Diese Maschinenmetapher wird im Roman zudem dadurch verstärkt, dass DolmetscherInnen von den ZuhörerInnen meist als körperlose, anonyme Stimmen wahrgenommen werden, und somit das Gesagte einen technischen, maschinen-gleichen Charakter annimmt. „They are no longer seen by their clients as human beings, let alone individuals, and are expected to function like a piece of equipment that can be switched on and off at will.“ (Kurz 2007: 287)

In Christine Arnothys Roman *Toutes les chances plus une*¹⁸ geht man sogar so weit, dass eine Kollegin der Dolmetsch-Protagonistin diese aufgrund ihrer Unprofessionalität rügt, als diese es unterlässt, die Räuspertaste zu tätigen und das Gesagte kommentiert: „[...] man habe zu funktionieren wie eine Maschine, persönliche Meinungsäußerungen seien nie zulässig, niemals.“ (Kurz 2008: 142)

Die Maschinen-Metapher wird auch von Kaindl aufgegriffen, der hier die Eliminierung der Rolle des Translators/der Translatorin an sich sieht:

¹⁷ Erschienen 1999.

¹⁸ Erschienen 1980.

Was nun die kognitive Dimension des Habitus betrifft, also, wie die Tätigkeit von TranslatorInnen wahrgenommen wird, so wird diese dominiert von der Auslöschung des translatorisch handelnden Subjekts. An seine Stelle tritt häufig die Metapher der Maschine, die wie geschmiert funktioniert und fremde Äußerungen und Texte unverändert in der Zielsprache reproduziert. (Kaindl 2008: 313)

Der Akt des Dolmetschens steht folglich nicht für Innovation und Unabhängigkeit in der Gesellschaft, vielmehr soll durch die Maschinenmetapher die Abhängigkeit des Translators/der Translatorin vom Urheber des gesprochenen bzw. geschriebenen Textes unterstrichen werden. Diese Metapher ist demzufolge ein gutes Beispiel dafür, dass stereotype Rollenzuweisungen in fiktionalen Werken, wie jene der Übersetzungsmaschine, durchaus auch in gleicher oder ähnlicher Weise in der Realität wiederzufinden sind (siehe hierzu Kapitel 1.3.).

2.1.2.3. Das physische und psychische Erscheinungsbild

Der Aspekt des äußeren Erscheinungsbildes des Dolmetschers/der Dolmetscherin findet sich in zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen über diese Thematik wieder. So spricht Kaindl von Habituskonstruktionen von fiktiven TranslatorInnen, die in verschiedene Dimensionen unterteilt werden können, wobei das physische Erscheinungsbild sowie die psychische Verfassung nur zwei davon darstellen. (vgl. 2008: 311) Weiters stellt er fest, dass „[d]as Erscheinungsbild von Translatorinnen [...] in literarischen Werken häufig von körperlichen Defekten, Unzulänglichkeiten oder Krankheiten bestimmt“ wird.“ (2008: 312) Selbst wenn die Person des Dolmetschers bzw. der Dolmetscherin als körperlich attraktiv dargestellt wird, ist sie von anderen körperlichen Defiziten oder Leiden, wie zum Beispiel Schlafstörungen, Passivität oder Anfälligkeit für Krankheiten, beeinträchtigt, was auf die translatorische Tätigkeit zurückgeführt werden kann. (vgl. 2008: 312) Zudem stellt Kaindl eine Kausalität zwischen äußerem Erscheinungsbild und dem psychischen Zustand des Translators/der Translatorin fest: „Die physische Disposition, die häufig von Krankheit und Schwäche gekennzeichnet ist, steht dabei in engem Zusammenhang mit der psychischen Verfasstheit der Figuren.“ (2008: 312) Dem zugrunde liegt die generelle Marginalisierung von TranslatorInnen in der Gesellschaft, die, zumindest in der Literatur, häufig nur eine geringe Wertschätzung genießen und oft als Außenseiter erkannt und behandelt werden. Auch der dem Akt der Translation zu Grunde liegende Identitätsverlust bzw. -konflikt trägt zum körperlichen Verfall und in der Folge zu einem fragwürdigen äußeren Erscheinungsbild bei. Dieser Konflikt „hat einerseits seine Ursache in der aus der Mehrsprachigkeit resultierenden Entwurzelung, in dem Verlust von Heimat und in dem Leben im Niemandsland.“ (2008: 313) Die körperlichen Unzulänglichkeiten, auf die Kaindl hinweist, können weiters auf den Umstand zurückgeführt werden, dass TranslatorInnen nicht als eigenständige Individuen handeln, sondern erst mittels eines fremden Textes ihrer Tätigkeit nachgehen können. Dieses Abhängigkeitsverhältnis äußert sich somit letztendlich in körperlichen Defiziten, da Translation nicht als vollwertige, selbständige Profession angesehen

wird. Kaindl spricht hier von der Selbstaufgabe der TranslatorInnen, aus Treue den Ausgangstexten gegenüber. (vgl. 2008: 313)

In Kurz' Analyse von Arthur Conan Doyles Erzählung *The Greek Interpreter* wird ebenso auf das Aussehen des Dolmetschers hingewiesen. So soll das exotische Aussehen des Dolmetschers auf den multi-kulturellen Hintergrund des Dolmetschers hinweisen und somit auch den fremdländischen, exotischen Charakter der Profession des Dolmetschens herausstreichen. „Melas's exotic appearance ist to remind us that he moves between cultures.“ (2007: 279)

2.1.3. Repräsentation von DolmetscherInnen im Spielfilm

Im Gegensatz zur Aufarbeitung der fiktionalen Repräsentation von TranslatorInnen in der Belletristik, haben sich bis dato nur wenige WissenschaftlerInnen mit der Darstellung von DolmetscherInnen im Spielfilm beschäftigt. Demzufolge ist es relativ schwierig, basierend auf der vorhandenen Literatur eine umfassende Analyse zu diesem Punkt durchzuführen. Im Folgenden wird jedoch versucht, zumindest einen kurzen Überblick über die Thematik zu bieten, um vor allem den empirischen Teil dieser Arbeit besser kontextualisieren zu können.

Eine umfangreiche Abhandlung zu diesem Thema stammt von Cronin, der ebenfalls festgestellt hat, dass sich bisher nur wenige AutorInnen mit dieser Frage auseinandergesetzt haben. Er greift diesen Punkt also selbst auf und hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Aspekt basierend auf populären Hollywood-Filmgenres (Western, Komödie, Science Fiction) aufzuarbeiten. Die Auswahl der Filme begründet er damit, dass die besprochenen Filme für die meisten LeserInnen zugänglich sein sollten, und der Gegenstand somit einem größeren Publikum anschaulich gemacht werden kann. Des Weiteren wundert er sich darüber, dass sich bisher nur so wenige mit dieser Materie auseinandergesetzt haben, obwohl Translation nicht erst seit Kurzem ein relevantes Thema in Filmen ist: „[...] what films have to say about translation and the dilemmas of translation is a largely neglected topic, despite the fact that [...] issues of translation and language difference have been a recurrent concern across a number of very different film genres.“ (Cronin 2009: xi) So stellt etwa auch Kaindl fest, dass TranslatorInnen, in diesem Fall DolmetscherInnen, bereits in der Stummfilmzeit von Bedeutung waren. (vgl. 2012: 145)

Darüberhinaus hält Cronin fest, dass Spielfilme als Zeugnisse für den Stellenwert von Translation in der Gesellschaft dienen, und als eine Art Spiegel bzw. Abbild von gängigen Vorstellungen von diesem Beruf zu betrachten sind:

Exploration of the area not only provides relevant resources for the exploration of translation in individual languages and traditions and their global age, but the investigation also points to a more confident vision of where translation stands in the contemporary moment. (2009: xviii)

Auch Kurz hat in dieser Hinsicht Folgendes festgestellt: „Films and fiction are a valuable source for researchers because they reflect - and to a certain extent shape and reinforce - perceptions of our profession.“ (2014: 205)

Darauf basierend unterstreicht Cronin den Mehrwert dieses Aspekts für die filmische Analyse, im Speziellen bezogen auf die Dolmetschdidaktik, und ruft dazu auf, die Analyse von Filmen, in denen Translation thematisiert wird, in den Unterricht mit einzubeziehen. Cronin schlägt vor, die Analyse in der Folge zu instrumentalisieren und die verschiedenen Darstellungsweisen als Lehrmittel in den Unterricht zu integrieren. Er sieht (Spiel-) Filme als Quelle zur Untersuchung von potenziell auftretenden Konfliktpunkten in der Praxis (Treue, Untreue, Ethik, Unsichtbarkeit, Identität, etc.), die als Referenz zur weiteren Analyse dienen können: “[...] neglecting to use cinema in translation studies is neglecting to use a highly engaging and effective medium for soliciting responses on a wide variety of topics directly related to the business of translation.“ (2009: xi) Trotz der immer weiter fortschreitenden Mediatisierung des Alltags, wird von dieser wertvollen Wissensquelle noch immer kein Gebrauch als Lehrmittel gemacht.

Hinsichtlich der proklamierten Unsichtbarkeit von TranslatorInnen in fiktionalen Werken hat es sich Cronin außerdem zum Ziel gemacht, anhand einer Beurteilung des Rollenbildes von DolmetscherInnen im Spielfilm die Sichtbarmachung dieses Berufes zu verdeutlichen und hervorstreichen: „This book is about visibility. More properly, it is about how translation becomes visible, when we know how to look. And of the places where we have often neglected to look is a medium primarily concerned with visibility, cinematography.“ (2009: x) In diesem Zusammenhang betont Cronin einmal mehr die pädagogische Relevanz von Spielfilmen und hält fest, dass „motion pictures are a potent source of images and representation of what translation might or might not involve.“ (2009: xi)

Auch Beck bestätigt die Rolle des Kinos als Instrument zur Imagebildung in der Öffentlichkeit, auch wenn die Darstellung der Tätigkeit nicht immer der Realität und den tatsächlichen Anforderungen an den Beruf und den damit verbundenen ethischen Grundlagen entspricht. Im Zusammenhang mit Sydney Pollacks *Die Dolmetscherin* und den im Film aufgegriffenen falschen Assoziationen mit dem Beruf meint sie: „Dieses Beispiel zeigt, wie viel Aufklärungsarbeit noch zu leisten ist; allerdings kann jeder Dolmetscher froh über diesen Film sein, der diesen Beruf einer breiten Öffentlichkeit nahe bringt und so vermutlich wirksamer ist als jede gezielte Imagekampagne.“ (2007: 32)

Andres hat sich ebenfalls mit dem Thema DolmetscherInnen im Film auseinandergesetzt, bei ihr wird vor allem der Aspekt der Identität in den Vordergrund gestellt. Dabei versucht sie zu eruieren, inwiefern der Film es der Belletristik gleichtut, und die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin größtenteils als mit negativen Eigenschaften behaftet charakterisiert. Sie bemerkt außerdem, dass speziell der Umstand des Sichtbaren und des Sichtbarmachens einen entscheidenden Punkt darstellt, was nicht unwesentlich dem Medium selbst zuzuschreiben ist. Sie bezeichnet den Spielfilm zudem als einen „Traum“, dem die ZuseherInnen ihre eigene Bedeutung zuschreiben und welcher somit als Identifikation-

sinstrument zu verstehen ist. „Wie die Literatur ist auch der Spielfilm ein emotionales Erlebnis, eine Art Traum, aus dem man gleichsam ‚erwacht‘, wenn der Film zu Ende ist.“ (2009: 15) Im Wesentlichen stellt Andres fest, dass bei der Darstellung von DolmetscherInnen das Visuelle im Vordergrund steht, wobei hier verstärkt mit Gegensätzen wie attraktiv vs. abstoßend gearbeitet wird.

Die Beispiele zeigen, dass der Film mit Effekten arbeitet und dass obwohl (sic!) das Attraktive/Verführerische als auch das Abstoßende/Unsympathische der Figuren dazu gehört. Der Akzent wird weit mehr auf das Äußerliche gelegt, dem im Film ein ganz anderer Stellenwert zukommt als in der literarischen Darstellung. (2009: 18)

Andres unterscheidet bei der visuellen Darstellung zwischen männlichen und weiblichen Dolmetschern, wobei speziell die männlichen Dolmetscher in den ersten Filmen, in denen das Dolmetschen eine zentrale Rolle einnahm, durch ihr unattraktives Erscheinungsbild zwielichtige, mit negativen Eigenschaften behaftete Gestalten waren. So sind sie entweder ungepflegt und wenig attraktiv oder unfähig angesichts ihrer Aufgabe bzw. fallen durch hinterlistiges Verhalten auf: „Diese männlichen Dolmetschfiguren, die als Gesprächsdolmetscher im Film fungieren, wirken dilettantisch, tölpelhaft und/oder verschlagen und sorgen weniger für Verständigung als vielmehr für Verwirrung.“ (2009: 16) In der Folge beschreibt Andres den Dolmetscher in *The Teahouse of the August Moon* von Daniel Mann folgendermaßen: „Dessen äußeres Erscheinungsbild lässt bereits Zweifel an seinem Können und seiner Verlässlichkeit als Dolmetscher entstehen. Er trägt zerlumpte, verschmutzte Kleidung, sein Gesichtsausdruck wirkt dümmlich-verschlagen. Sein Verhalten gegenüber den Besatzern zeugt von (gespielter) Unterwürfigkeit.“ (2009: 16) Ähnlich wie also auch in der Belletristik, wird die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin nur wenig schmeichelfhaft und vertrauenerweckend charakterisiert. Weist ein männlicher Dolmetscher im Film jedoch einmal freundliche und attraktive Züge auf, so steht dies oft in Zusammenhang mit einer emotionalen Bindung zu einem seiner beiden Gesprächspartner, was jedoch wiederum darauf schließen lässt, dass sich der Dolmetscher unethisch verhält und während der Dolmetschung für einen Partner Partei ergreift. (vgl. Andres 2009: 17f.)

In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, dass sich die extremen Darstellungen des Äußeren von DolmetscherInnen größtenteils auf männliche Dolmetscher beschränken, weibliche Dolmetscher werden hingegen häufig als attraktiv dargestellt. Die Frauenfiguren vermitteln einen kompetenteren Charakter als ihre männlichen Kollegen, was speziell durch das Aussehen und die Handlungsweise der Dolmetscherinnen zum Ausdruck gebracht wird: „Frauen als Dolmetscher im Film vermitteln keineswegs den Eindruck von Dilettantismus. Im Gegenteil, sie sind intelligent und fähig. Männliche Gesprächsdolmetscher im Film verfälschen Aussagen aus Unfähigkeit, weibliche Gesprächsdolmetscher hingegen sind nicht unfähig.“ (2009: 20) Im Vergleich zu belletristischen Werken, werden der Dolmetscherin also zumindest im Film tendenziell positive Charaktereigenschaften zugeschrieben, auch wenn dies oft erst durch das attraktive Äußere verstärkt, wenn nicht sogar bedingt, wird.

Hinsichtlich der visuellen Darstellung von DolmetscherInnen hält Bowen fest, wie bereits oben erwähnt, dass DolmetscherInnen vermehrt als zusätzliches Spannungselement im Film eingesetzt werden, wodurch allerdings oft die Tätigkeit des Dolmetschens an sich an Authentizität verliert, und die sonst so hochgehaltenen ethischen Qualitätsmerkmale ignoriert werden: „In several of the films, the role of the interpreter adds some color to the story-line, often at the expense of professional qualifications and ethical conduct.“ (1990: 3) Bowen stellt zudem fest, dass DolmetscherInnen in Filmen zwar vermehrt als Militär- oder BegleitdolmetscherInnen dargestellt werden¹⁹, jedoch jegliche Professionalität fehlt und somit der Öffentlichkeit ein gänzlich verfälschtes Bild dieses Berufs vermittelt wird: „Such fictional works, in addition to reflecting public perception, most likely perpetuate those impressions as well. So often, language students discount translation as an unfulfilling career, whereas they imagine the interpreter to lead an exotic life of glamour and adventure.“ (1990: 4) Diese Feststellung verdeutlicht, dass gesellschaftlichen Vorstellungen vom Dolmetschberuf noch immer etwas Außergewöhnliches und Exotisches anzuhaften scheint, was zur Folge hat, dass die Tätigkeit in Filmen oft dazu verwendet wird, um einen glamourösen Faktor einfließen zu lassen. Dabei geht es jedoch nicht darum, die Profession des Dolmetschens möglichst wahrheitsgetreu und authentisch darzustellen, sondern die Aufgaben des Dolmetschers/der Dolmetscherin als zusätzlichen Spannungsfaktor zu instrumentalisieren, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, welche Auswirkungen das dadurch vermittelte Image auf das Rollenbild des Dolmetschers/der Dolmetscherin in der Realität hat.

¹⁹ Hier gilt es anzumerken, dass sich dieses Bild in den letzten Jahren, nach dem Erfolg von Pollacks *Die Dolmetscherin*, ein wenig gewandelt hat.

2.1.4. Repräsentation von DolmetscherInnen in den Neuen Medien

Die Darstellung von DolmetscherInnen in den neuen Medien, speziell deren Repräsentation auf Videoplattformen wie YouTube, ist bis dato noch relativ unerforscht, bzw. ist darüber nur bedingt relevante Literatur zu finden. Inwiefern soziale Medien und YouTube als Lehrmittel und Lernplattformen genutzt werden können, war (und ist) zwar bereits Gegenstand der jüngeren Forschung, wenn auch aktuell nur wenig darüber bekannt ist, bzw. sich der Schwerpunkt der Untersuchungen eher in Richtung Selbstdarstellung von DolmetscherInnen in den Sozialen Medien verlagert hat.²⁰ Dennoch ist nur wenig darüber bekannt, wie die Profession des Dolmetschens auf Videoplattformen dargestellt wird. Dies mag daran liegen, dass Videoplattformen in dieser Hinsicht nur selten für die Abbildung fiktionaler Figuren herangezogen werden; vielmehr werden sie als Instrumente genutzt, um faktisches Wissen und Können mittels Video“botschaften“ an Interessierte zu vermitteln. Hierbei tritt der/die DolmetscherIn jedoch oft nicht als fiktionale Figur, sondern als RepräsentantIn dieser Berufsgruppe auf, und fungiert vielmehr als Tutor oder Lehrende/r, wenn auch über einen digitalen Raum, im Gegensatz zum bisher üblichen Unterrichtsraum. Neben dieser Einführungsvideos oder Tutorials, die als erweiterte Lernhilfen zu betrachten sind, sind auch bedingt fiktionale Dolmetschfiguren auf Videoplattformen zu finden; ein Aspekt, der neben der Analyse „traditioneller“ Medien wie Literatur und Film, ebenfalls für die vorliegende Untersuchung über die mediale Darstellung des Berufsbildes herangezogen werden kann. In sechsten Kapitel dieser Arbeit wird noch genauer darauf eingegangen, welche Beispiele fiktionaler DolmetscherInnen aktuell auf YouTube zu finden sind. Aufgrund der mangelnden Literatur zu diesem Thema können jedoch nur, basierend auf ausgewählten Beispielen, ungefähre Rückschlüsse auf die wissenschaftliche Relevanz gezogen werden, speziell im Vergleich zu den analysierten Spiel- und Dokumentarfilmen. Eine wissenschaftliche Vollständigkeit kann in diesem Zusammenhang keinesfalls gewährleistet werden.

²⁰ In diesem Zusammenhang ist im Speziellen die Masterarbeit von Lisa Andert zu erwähnen, die die Selbstdarstellung von DolmetscherInnen in den Sozialen Medien eingehender untersucht hat. Der Fokus hierbei liegt wiederum primär auf Dolmetschblogs, und nicht auf Videoplattformen – nach eingehender Recherche konnte in diesem Zusammenhang keine tatsächlich relevante Literatur gefunden werden.

3. Aspekte der Filmanalyse

Dieses Kapitel soll näher beleuchten, inwiefern Medien wie Spiel- und Dokumentarfilme als Kommunikationsmittel verstanden werden können, und inwiefern filmische Mittel und schauspielerische Darstellungsweisen eventuell Einfluss auf die Perzeption des Rollenverständnisses und die Imagevorstellungen des Publikums haben könnten. Weiters soll untersucht werden, wie DolmetscherInnen sich diese Form der Medien als Instrument zur Neubewertung von Rollenverständnissen zueigen machen können, um so das Image und die Auffassung vom Aufgabenbereich des Dolmetschmetiers gezielt, grundlegend und langfristig zu beeinflussen bzw. zu ändern.

In diesem Kapitel steht der Aspekt der Filmanalyse im zentralen Fokus, jedoch soll sich diese Art der Analyse nicht, wie vielleicht angenommen, lediglich mit dem Medium Film als solches beschäftigen, sondern vielmehr die Tatsache untersuchen, inwieweit der Film als Instrument der Massenkommunikation dient, um die Gesellschaft und deren Sichtweisen zu beeinflussen. Denn "Filmanalyse ist vielmehr eine Untersuchung der Frage, inwiefern die Filme in ihrem Inhalt, ihrer sozio-kulturellen Funktion und ihrer tatsächlichen Wirkung durch die jeweilige Gesellschaft bedingt sind und auf welche Weise sie rückwirkend durch Gehalt und Gestalt ihrer Darstellungen die Gesellschaft ihrerseits zu beeinflussen vermögen." (zit. in Faulstich 1994 :40) Dieses Kapitel beschäftigt sich folglich im Wesentlichen mit filmästhetischen Mitteln wie Kameraeinstellungen und Montage und soll untersuchen, inwiefern diese Instrumente als manipulative Faktoren im Film eingesetzt werden, um im Umkehrschluss eine Beeinflussung des Publikums zu erzielen.

3.1. Filmsemiotik - Film als Kommunikationsmittel

Filmische Mittel wie etwa Kamera und Montage sind als eigene Sprache zu verstehen, die auf die Zuseher ebenso viel Einfluss nimmt, wie es etwa der Filmdialog oder die Filmcharaktere vermögen. Die Charaktere selbst sind bereits Teil dieses Zeichensystems, indem sie mittels ihrer Verhaltens- und Darstellungsweise bestimmte gesellschaftliche Konventionen und Muster ausdrücken, und somit zum Aussagegehalt des Films beitragen. Nichts, was im Film dargestellt wird, passiert willkürlich; jede Requisite, jede Einstellung, jeder Ausdruck wird explizit gewählt, um dem Publikum eine gewisse Nachricht zu vermitteln. Einerseits dienen diese Dinge dazu, beim Publikum eine gewisse Gefühlsregung hervorzurufen, immerhin handelt es sich beim Spielfilm primär um Entertainment; andererseits gilt zu hinterfragen, inwiefern die dargestellten Rollenmuster die Betrachtungsweise der Zuseher, speziell gegenüber gewissen Berufsgruppen, beeinflussen und somit prägend für gängige gesellschaftliche und soziale Rollenbilder wirken. In diesem Zusammenhang ist insbesondere die Filmsemiotik als zentrales Element zu nennen. Diese beschäftigt sich eingehend mit gängigen Codes und den Zeichensystemen des Films, abseits von Kamera, Montage und Charakteranalyse.

Der Film an sich kann natürlich nicht als reale Abbildung der Welt betrachtet werden, immerhin handelt es sich beim Spielfilm um ein fiktionales Werk. Nichtsdestotrotz finden sich im Film Zeichen und Symbole wieder, die sehr wohl als Abbildung der realen Welt zu verstehen sind. Hierbei stellt die Filmsemiotik ein vertiefendes Verständnis vom Medium Film dar, das es dem Filmtheoretiker aber auch dem Zuseher ermöglichen soll zu entschlüsseln, welche Zeichen zu welchem Zweck im Film verwendet werden. Ehrat stellt in diesem Zusammenhang das Zeichen sogar ins Zentrum des Verstehensprozesses in der Filmanalyse. Demnach versteht er die Filmsemiotik als ein Instrument der Filmanalyse, das unser Verständnis vom Medium Film voranbringt, solange dieses als ein Zeichenprozess erkannt wird. Aus diesem Grund bedarf es seiner Meinung nach des Zeichens als zentralen Punkt der Filmtheorie und -analyse. (vgl. 2005: 15) Ehrat erläutert weiters, dass erst durch das Darstellen (*acting*) dem Handeln der Darsteller Bedeutung verliehen wird. Es kann jedoch nur das dargestellt werden, was auch tatsächlich existiert und durch diese Handlungsweise wird den jeweiligen Darstellungen durch bestimmte Zeichensetzung ihre Bedeutung zuteil. (vgl. 2005: 14) Er verweist hier zudem auf das Zitat von Paul Watzlawick "Man kann nicht nicht kommunizieren" und sieht in der Darstellungsweise der Charaktere den Hauptträger des filmischen Zeichens: "Through this reconstruction, 'action' becomes a heavily loaded concept, [...] there is nothing that is not action - or better, conduct of behaviour." (2005: 25)

Auch Mitry spricht vom Film als eigene Sprache, wobei er hier nicht unbedingt Sprache im Sinne der verbalen Kommunikation meint, sondern vielmehr Sprache im Sinne der Art und Weise der Kommunikation: "[...] there is no association between the film and verbal codes other than they are both languages. Any likeness exists in the structures not in the forms." (2000: 24) In diesem Kontext wird Sprache als Ausdruck von Gedanken verstanden, im weitesten Sinne also auch als Ausdruck bestimmter Vorstellungen und Gedankenmuster, die in einer Gesellschaft zu einem gewissen Zeitpunkt vorherrschend sind. Durch die filmische Darstellung können somit gesellschaftliche Muster und Rollenbilder vermittelt werden, die einerseits bereits bestehende Konventionen bekräftigen bzw. verstärken können, andererseits kann hierdurch auch die Lesart und Auffassung von, im Falle der vorliegenden Arbeit, bestimmten Berufsgruppen beeinflusst werden. Als Form der Kommunikation dient das Medium Film somit nicht nur der Unterhaltung, sondern kann ebenso als meinungsbeeinflussendes Mittel instrumentalisiert werden. Durch bestimmte Verhaltensweisen werden im Zuseher bekannte Vorstellungen von einem bereits bestehenden Rollenverständnis hervorgerufen, welche einerseits bestärkt, gleichzeitig natürlich auch entkräftet werden können, je nachdem, was im Film zum Ausdruck kommt. Ausschlaggebend ist hier im Wesentlichen wieder der bereits angesprochene Gedankenaspekt, auf den im Film gebaut wird: "Since it is a means of translating the tiny impulses of thought, all language is necessarily associated with the mental structures which organise them, i.e. the operations of the mind which consists in conceiving, judging, reasoning, ordering, according to associations of analogy, consequence or causation." (Mitry 2000: 24f.)

Anders als die verbale Sprache basiert die Filmsprache nicht auf reinen Zeichen allein, sondern arbeitet vielmehr mit Bildern und deren Symbolhaftigkeit. So werden Bilder als Mittel der Kommunikation und Erzählung eingesetzt, um bereits vordefinierte Bedeutungen zu vermitteln:

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

Darüber hinaus stellt Mitry fest, dass das Filmbild als Duplizierung von bereits bestehenden Bildern fungiert. Zudem sind die Darstellungsweise und die Inszenierung des Bildes abhängig von seiner eigentlichen Repräsentation in Form von Einstellungsart, räumlicher Einordnung, Rahmenbedingungen, etc. Erst hierdurch erhält das Filmbild seine eigentliche Bedeutung. Schließlich, wenn nicht hauptsächlich, erlangt das Filmbild seine tatsächliche Aussagekraft durch die Montage mehrerer Bilder, wodurch wiederum eine Filmsequenz entsteht. Diese bewusste Aneinanderreihung von Abbildungen ist der eigentliche Bedeutungsträger einer Sequenz und trägt maßgeblich zum Aussagegehalt des Films bei. (vgl. 2000: 29)

Opl streicht des Weiteren heraus, dass es aufgrund der Komplexität der verschiedenen Codesysteme, die in der Literatur zu finden sind, schwierig ist, sich auf eine Definition des filmischen Codes zu einigen, da sich die „Codes verschiedener Codesysteme überlagern und sich gegenseitig beeinflussen.“ (1990: 53) In seiner Abhandlung versucht er, die unterschiedlichen Systeme mehrerer Autoren, die sich mit dem Thema auseinandergesetzt haben, zusammenzufassen und zu kontextualisieren, und deckt somit die wesentlichsten Aspekte bei der Analyse des filmischen Zeichens bzw. Codesystems ab. Ein grundlegender Punkt, der in vielen der von Opl angeführten Quellen eine Erwähnung findet, ist die Art und Weise, wie die Bilder aneinandergereiht werden („Montage“) und somit eine eigene Bedeutung erlangen (vgl. 1990: 53), wie Mitry (2000) ebenfalls bereits festgestellt hat. Von einer genauen Analyse der bei Opl vorgestellten Theorien muss hier leider aus kapazitären Gründen abgesehen werden.

3.2. Filmanalytische Elemente

Neben den narrativen filmischen Elementen, die weiter unten noch näher erläutert werden, spielen im Film speziell die filmanalytischen Elemente eine wesentliche Rolle, welche eng mit den bereits ausgeführten, im Film vorzufindenden Kodizes in Zusammenhang stehen. Speziell auf die Darstellungsweise der Filmcharaktere soll bei der nachfolgenden Analyse ein zentraler Fokus gelegt werden, da deren Körpersprache im Film einen der hauptsächlichsten Bedeutungsträger darstellt.

3.2.1. Sichtbarmachen des Unsichtbaren

Die schauspielerische Darstellungsweise im Film vermag es, durch den Einsatz einer gewissen Mimik, Gestik und Verhaltensweise der Charaktere, Dinge und Umstände darzustellen, die nicht mithilfe verbaler Mittel mitgeteilt werden (können). Wie bereits im letzten Punkt analysiert, kommen im Film zahlreiche filmische Zeichen zur Anwendung, die unter anderem Ausdruck in der Körpersprache der DarstellerInnen finden. Auf diese Weise soll für die ZuseherInnen eine umso authentischere Darstellung geboten und die Identifikation erleichtert werden: „Körperliche Ausdrucksweisen gelten als zumeist unbewusst sich ereignende und nicht vom Verstand gesteuerte und werden deshalb für wahrer und echter gehalten. [...] Der körperliche Ausdruck wird hier gezielt eingesetzt, soll aber zugleich den Schein des Echten und Spontanen erwecken.“ (Hickethier 2012: 173) Diese Darstellungsform soll dem Publikum das Gefühl vermitteln, das Dargestellte sei realitätsnah bzw. relativ realitätsgetreu abgebildet, und führt somit zu einem Identifikationsprozess mit dem Abgebildeten. Durch die Ausdrucksweise und die körperliche Erscheinung des Darstellers/der Darstellerin soll zudem beim Publikum eine bestimmte Form der Empathie hervorgerufen werden. So vermittelt zum Beispiel ein/e gut aussehende/r, gepflegte/r DarstellerIn Vertrauen und einen gewissen Grad an Sympathie im Publikum, während unattraktive und ungepflegte DarstellerInnen meist eine Form von Abneigung hervorrufen. Wenn auch größtenteils unterbewusst, spielt das äußere Erscheinungsbild der SchauspielerInnen eine wesentliche Rolle bei der Zuschreibung von positiven oder negativen Charaktereigenschaften. Hickethier macht zwar darauf aufmerksam, dass dieser Behauptung keinerlei wissenschaftliche Beweise zugrunde liegen und die schauspielerische Darstellungsweise oftmals überspitzt und nicht realitätsgetreu ist (vgl. 2012: 173); dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass die ZuseherInnen durchaus durch das äußere Erscheinungsbild der DarstellerInnen beeinflusst werden können. Hierbei spielt vor allem der Aspekt der Stereotypisierung gewisser dargestellter Rollenbilder eine fundamentale Rolle, der später noch eingehender beleuchtet werden soll und vor allem im nächsten Punkt von Bedeutung ist.

3.2.2. Figuren- und Charakteranalyse

Die Figuren- und Rollenanalyse stellt in der Filmanalyse, und vor allem auch im Zusammenhang mit dem empirischen Teil dieser Arbeit, einen wesentlichen Aspekt dar, da Filmfiguren und -charaktere die bedeutendsten Instrumente sind, um die Handlung eines Films voranzutreiben. Je nach Darstellung der Charaktere werden beim Publikum Empathie bzw. Sympathie oder Abneigung hervorgerufen, was wiederum die Aufmerksamkeit des Publikums und den Grad der Identifikation der Zuseher mit den abgebildeten Charakteren steigern oder vermindern kann: „Je nach Sympathie oder Antipathie gegenüber den Handlungsträgern werden die Zuschauer unterschiedliche Geschichten konstruieren. Sie werden z.B. mit einer Figur, mit der sie sich identifizieren, mitlieben und mitleiden.“ (Mikos 2008: 163) Da aufgrund der beschränkten Dauer eines Films (ein durchschnittlicher Spielfilm

dauert ca. 90 Minuten) nur begrenzt Zeit bleibt, die Gefühlswelt der Charaktere tiefgründig zu analysieren und dokumentieren, beschränkt sich der moderne Spielfilm oft auf die sichtbaren Elemente des Films; es handelt sich folglich eher um Handlungs- als um Figurenfilme. Aus diesem Grund ist der Einsatz der Hauptfigur als Handlungsträger im Film von umso größerer Bedeutung. (vgl. Faulstich 2008: 97)

Die Emotionen bzw. die Einstellung des Publikums gegenüber den Charakteren hängt oft nicht vom persönlichen Hintergrund der ZuseherInnen ab, sondern kann auf die Funktion der Figur in Bezug auf die Narration des Films sowie die gezielte Verwendung filmischer narrativer Mittel, auf die später noch detaillierter eingegangen wird, zurückgeführt werden. Anders gesagt kann man behaupten, dass die Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur im Film von den Filmschaffenden inszeniert wird. (vgl. Mikos 2008: 163)

Mikos stellt weiters fest, dass die im Film oder Fernsehen abgebildeten Charaktere oft Rückschlüsse auf die in der Gesellschaft verankerten Vorstellungen von gängigen Konventionen und Identifizierungsmerkmalen erlauben.

Anhand des Personals in Spielfilmen, Game- und Talkshows und anderen Sendungen werden die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt, eingebettet in den Rahmen einer Narration oder eines Spiels. Denn die auftretenden Figuren sind nicht nur mit personalen Eigenschaften ausgestattet, sie schlüpfen auch in soziale Rollen. Die Analyse der handelnden Personen in Filmen und Fernsehsendungen gibt also gleichzeitig Auskunft über die gesellschaftlichen Befindlichkeiten. Ihre Inszenierung ist gebunden an die in den jeweiligen Gesellschaften zirkulierenden Bedeutungen, die normativen und moralisch-ethischen Regeln des Zusammenlebens betreffend. (2008: 163f.)

Auch bei Faulstich wird den Charakteren die treibende Kraft für die Handlung im Film zugeschrieben. Er untermauert hier ein besonderes Charakteristikum, demzufolge zumindest die Hauptfigur eines Films als soziale Figur und in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext eingebettet auftreten muss, was aber wiederum zur Folge hat, dass die Nebenfiguren unweigerlich in den Hintergrund gedrängt werden. (vgl. 1994: 97f.) Gleichzeitig ist es jedoch auch die Aufgabe der Nebencharaktere, zur Kontrastierung und Beschreibung der Protagonisten beizutragen. (vgl. Mikos 2008: 164) Bei der Filmanalyse ist es demnach wichtig zu erkennen, welche Figur eine entscheidende Rolle im Film und somit für die Handlung hat, und inwiefern welche Figur für welche Charakteristika, sozialen Eigenschaften und Ideologien eintritt. Bei der Charakterisierung der Figuren gibt es einige filmische Aspekte zu berücksichtigen, die Einfluss auf die Darstellung der einzelnen Personen haben können. Faulstich nennt hier folgende vier Punkte, die wesentlich für die Charakterisierung von Darstellern sein können: der Charakter selbst durch sein Handeln, seine Rede, seine Mimik, etc.; andere Figuren, durch ihre Reaktion auf andere Charaktere; Geräusche und Musik sowie das Kameraverhalten. (vgl. 1994: 140f.) Hinsichtlich des ersten Punktes weist Mikos (2008) auf den Aspekt hin, dass Figuren und deren Charakteristika auf dem Wissen über und Verständnis von sozialen Rollen des Publikums basieren. Er verweist auf eine von Geraghty durchgeführte Einteilung von fiktiven Personen in drei Gruppen, der zufolge fiktive Figuren unter anderem anhand ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten

sozialen Rolle bzw. Statusposition vom Publikum charakterisiert werden. Demnach werden der Figur von den ZuseherInnen automatisch, basierend auf den in der Gesellschaft gängigen Vorstellungen und Einstellungen einer bestimmten sozialen Rolle gegenüber, eigene Charaktermerkmale zugeschrieben. (vgl. 1981: 20f.)

Ein des Weiteren von Faulstich erwähnter, interessanter Aspekt betrifft die Selbstcharakterisierung und den Fremdkommentar im Film. So gilt es bei der Filmanalyse zu untersuchen, ob das im Film dargestellte Selbstbild eines Charakters bzw. einer bestimmten Rolle dem Fremdbild dieser Person widerspricht, oder diesem vielmehr Folge leistet. (vgl. 1994: 141) Darüber hinaus macht Mikos eine nicht unwichtige Feststellung indem er bemerkt, dass es sich bei den zu analysierenden Charakteren im Spielfilm um eine mediale Inszenierung handelt, zu der die jeweilige Kameraposition und Bildeinstellung beitragen. (vgl. 2008: 167) Keine der fiktiven Rollen im Film entspricht also der tatsächlichen, realen sozialen Rolle; vielmehr sind sie eine fiktive Projektion, die auf den in den Köpfen des Publikums verankerten gängigen Vorstellungen von bestimmten Rollenbildern gründet.

3.2.3. Stereotype als filmisches Mittel und als Instrument der Identifikation

Wie bereits im vorherigen Punkt erwähnt, fußen die im Film dargestellten Charaktere zumeist auf in der Öffentlichkeit vorherrschenden Rollenbildern bestimmter sozialer Gruppen bzw. Berufsgruppen, und werden nicht selten durch stereotype Merkmale überzeichnet. Dies soll es dem Publikum erleichtern, einen Charakter einfacher in ein bestimmtes Vorstellungsmuster einzugliedern, um somit die Taten und das Verhalten der abgebildeten Person besser nachvollziehen zu können. Sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur kann nicht immer eine klare Linie zwischen den Begrifflichkeiten des Stereotyps und jenen des Klischees, Vorurteils, etc. gezogen werden bzw. werden diese häufig gleichgesetzt oder verwechselt. Bei Groth findet sich ein strukturierter Versuch, um hier eine klare Abgrenzung zwischen diesen verschiedenen Definitionen zu finden, welcher hier kurz umrissen werden soll. Demzufolge wird der Begriff des Stereotyps, verglichen mit jenem des Vorurteils, als „die fiktiven Bilder in unseren Köpfen von sozialen Gruppen“ bezeichnet, und als „ein Geflecht von vorgefaßten Meinungen, Einstellungen und Überzeugungen, das die Wahrnehmungen des Individuums zu strukturieren und zu steuern vermag.“ Zudem sollen Stereotype dazu dienen, das Wahrgenommene in Gedankenmustern einzuordnen, „die auf kulturell vordefinierten Kategorien, Verallgemeinerungen, Bildern und Schemata beruhen.“ (2003: 20f.) Der hier beschriebene Ansatz ist im kognitiven Bereich anzusiedeln, der hier, aber auch in der weiteren Stereotypenforschung, den vorrangigen Platz einnimmt. (vgl. Groth 2003: 21) Der wesentliche Unterschied zwischen Stereotypen und Vorurteilen liegt demnach darin, dass Stereotype meist als Vorstellung von bestimmten Merkmalen bestimmter Gruppen aufgefasst werden, während Vorurteile hauptsächlich eine negative Haltung gegenüber gewissen Gruppen beschreiben. Allgemein lässt sich also behaupten, dass „Stereotype schematisierte, sozial geteilte Selbst- und Fremdbilder sind, die

Einzelpersonen oder Gruppen bestimmte Eigenschaften und Verhaltensmerkmale zu- oder absprechen. Im Gegensatz zu Vorurteilen sind ihnen nicht bestimmte Haltungen implizit.“ Hinzu kommt noch, dass Stereotype, im Gegensatz zu Klischees, meist „aktuell und dynamisch wirken.“ (Groth 2003: 22f.)

Speziell im Zusammenhang mit Stereotypen im Film macht Schweinitz darauf aufmerksam, dass es nicht möglich ist, vom filmischen Stereotyp per se zu sprechen:

Es ist indes kaum möglich, von filmischen Stereotypen *in einem pauschalen Sinn* zu sprechen. Denn einerseits erfasst die Stereotypisierung ganz unterschiedliche, hier näher zu untersuchende ‚Ebenen‘ des Films: die Konstruktion der Figuren, der Handlungsabläufe ebenso wie die Bild- und Klangkonstruktion oder das Schauspiel. Selbst die Konzeptualisierung von Filmgenres berührt zentral die Theorie des Stereotyps. (2006: 43)

Im Allgemeinen lässt sich wohl feststellen, dass die im Film repräsentierten Stereotype eng mit in der Gesellschaft gängigen Vorstellungen von gewissen Rollenbildern verknüpft sind. Einerseits fußen filmische Stereotype natürlich auf den konventionellen Rollenmustern im Film, andererseits wird die daraus resultierende Wahrnehmung des Publikums maßgeblich beeinflusst: „So reflektieren narrative Stereotype zum Beispiel kulturelle Wissensbestände, Wunschbilder sowie ästhetische Affinitäten und stehen mit dem Vorrat an konventionellen Imaginationen innerhalb der jeweiligen Kultur in enger Wechselwirkung.“ (Schweinitz 2006: 58)

Im Hinblick auf die stereotype Darstellung im Film ist es vor allem der Begriff der Kultur bzw. der Aspekt des Kulturellen, der für das Fremderleben eine Grundvoraussetzung darstellt und somit bedeutend zur Identitätsbildung beiträgt: „Für die Bildung von kulturellen Identitäten sind demzufolge das Fremderleben und der soziale Kontakt eine fundamentale Voraussetzung. Kulturelle Identität ist somit immer ein relationales Konstrukt, eine Abgrenzung gegen kulturell anders wahrgenommene Gruppen.“ (Groth 2003: 13) Groth schreibt weiters, dass „die Konstruktion des Fremden [...] also ein Grundmuster filmischen Erzählens [ist]. Die Konstruktion scheint besonders über die stereotype Darstellung vom Fremden zu funktionieren, wobei dies [...] für den Rezipienten ein Mittel ist, sich mit dem Eigenen zu identifizieren und sich vom Fremden abzusetzen.“ (2003: 93) Hier stellt ein weiteres Mal der Begriff des Stereotyps einen wesentlichen Aspekt dar, denn dieser erleichtert es dem Publikum, Menschen in bestimmte, bereits bekannte Muster und Erlebniswelten einzuteilen bzw. neue Rollenzuschreibungen zu entwickeln: „Stereotype - verstanden als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellungen über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert, also konventionalisiert sind - bieten in der Tat wichtige Bezugsgrößen für die Konstruktion von fiktionalen Figuren der Narration.“ (Schweinitz 2006: 44) Stereotype dienen somit als Bewertungsmaßstäbe, die es den ZuseherInnen ermöglichen sollen, den jeweiligen Charakteren bestimmte Verhaltensmuster und für eine soziale Gruppe wesentliche Charaktereigenschaften und Wesensmerkmale zuzuordnen. Die Identifikation des Publikums mit den abgebildeten, meist stereotypisierten Charakteren dient als Orientierungshilfe, „indem sie die Kategorien

des Eigenen und des Fremden in ein Verhältnis zueinander bringt.“ (Groth 2003: 14) Dabei gilt jedoch zu berücksichtigen, dass dieser Identifikationsprozess niemals abgeschlossen ist, sondern sich immer im Fluss befindet. (vgl. Groth 2003: 18f.) Stereotype finden meist in Form der mentaler Strukturen Ausdruck, die „erst in ihrer geäußerten Form faßbar werden.“ (Groth 2003: 25) Doch Stereotype werden nicht nur in sprachlicher, sondern auch in bildlicher Form kommuniziert, deren Abbildung in symbolischer, bildlicher und dinglicher Form erfolgt. (vgl. Groth 2003: 26) Schweinitz spricht hier vom narrativen Raum als symbolischen Raum (vgl. 2006: 58), das im Film abgebildete Stereotyp wird hier also zum Repräsentanten der in der Realität vorherrschenden Vorstellungsmuster. Groth bekräftigt diese Aussage, indem sie meint, dass „der Film und die Massenmedien [...] m.E. zu den Haupttransporteuren stereotyper Bilder zählen.“ (2003: 26) Hinsichtlich der Repräsentation von Stereotypen im Film meint Schweinitz zudem, dass Stereotype auch in umgekehrter Richtung funktionieren können: „Populäre Medienerzählungen wirken auf die Vorstellungswelt des Publikums aktiv ein, und sei es nur, dass sie umlaufende Schemata des Denkens visuell überformen und konkretisieren, also ein Repertoire anschaulicher Muster bereitstellen.“ (2006: 44) Hier wird erneut der bereits mehrmals vertretene Standpunkt wiederholt, dass Filme auf stereotypen Mustern basieren und diese mittels bestimmter Charakterdarstellungen, gewisser Wesensmerkmale der Charaktere sowie genau definierter Handlungsmuster zum Ausdruck kommen. Dabei bedient sich der Film spezifischer Mittel, um Stereotype zu projizieren.

Abgesehen von den eben genannten Punkten, ist bei der Darstellung von KonferenzdolmetscherInnen, primär in Spielfilmen, immer eine ähnliche Art der Darstellung erkennbar. Gewisse Darstellungsmuster und narrative Eigenschaften werden im Großteil dieser Filme wiederholt, wodurch ein bestimmtes Muster erkennbar wird, demzufolge festzustellen gilt, „[...] dass hinter der konkreten Figur eine Form der narrativen Typenbildung steht, als deren Aktualisierung die jeweilige Figur angesehen werden kann. Es handelt sich gleichsam um die Personifikation eines durch eine Vielzahl von Texten resp. Filmen relativ stabil wiederholten narrativen Figurentyps.“ (Schweinitz 2006: 52) Diese Affinität zur Wiederholung ist allerdings nicht nur auf den Figurentypus beschränkt, sondern findet sich auch in der Handlung wieder. (vgl. Schweinitz 2006: 54) Wie bereits eingangs erwähnt, hat somit bei der Darstellung von Stereotypen im Film der Aspekt der Rekurrenz eine zentrale Funktion inne.

3.3. Analyse der narrativen Ebenen des Films

Das Medium Film besteht aus viel mehr als nur Bildern und Dialogen, den Filmfiguren, deren Körpersprache und den dadurch vermittelten Zeichen. Erst durch den gezielten Einsatz von filmischen narrativen Elementen wie Kameraeinstellung, Montage, Beleuchtung, etc. erhält der Film seine eigentliche Bedeutung. Diese Elemente dienen dazu, dem Film einen gewissen Charakter zu verleihen, der je nach Filmgenre variiert. Darüber hinaus sind es diese narrativen Mittel, die den Aussagegehalt eines Films maßgeblich beeinflussen können. Die wichtigsten sollen nachfolgend kurz vorgestellt werden.

3.3.1. Kamera

Die Kamera und alle damit verbundenen Aspekte wie z.B. Einstellungsgrößen, Filmsequenzen und Kameraperspektive, gehören zu den wichtigsten narrativen Elementen des Films. Mittels der Kamera wird die Nähe (oder Distanz) der einzelnen Personen zum Publikum aufgebaut; somit stellt die Kamera eines der grundlegendsten Instrumente dar, um beim Publikum Emotionen wie Angst, Empathie oder Abneigung auszulösen und Nähe zum Dargestellten zu erzeugen. Durch die Kamera wird auch selektiert, was und wieviel zu sehen ist, „der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.“ (Hickethier 2007: 54) Die Kamera stellt das Instrument dar, mittels dessen die Zuseher in die Welt des Films hineinblicken können. Metz spricht hier davon, dass sich das Publikum mit dem eigenen Blick, also mit dem Blick der Kamera, identifiziert (vgl. 2000: 49ff.) und die Kamera somit zum Instrument der „primären Identifikation“ (Mikos 2008: 192) wird. Kamp et al. zitieren unter anderem Güttinger und Wuss, die die Auffassung vertreten, dass „[d]er eigentliche Dichter des Films [...] die Kamera sein – und dieselbe wiederum den Federhalter des Regisseurs darstellen muss.“ (zit. in Kamp et al. 1998: 22)

Im Folgenden sollen drei wesentliche Aspekte der Kameraführung umrissen werden: die Kameraeinstellung, die Kameraperspektive und die Kamerabewegung.

3.3.1.1. Kameraeinstellung

Je nach konsultierter Literatur und Autor wird zwischen drei, fünf, sieben (vgl. Korte 2010: 34) oder acht (vgl. Faulstich 2008: 115; Kamp et al. 1998: 13; vgl. Mikos 2008: 194) Einstellungsgrößen unterschieden. Die Einstellung stellt in der Filmanalyse, neben der Montage und der Musik, eines der wesentlichsten und ergiebigsten Charakteristika dar. (vgl. Faulstich 2008: 115) Als Einstellung wird „die Abfolge von Bildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und Schließen des Verschlusses aufgenommen werden“ (Faulstich 2008: 115) bezeichnet. Laut Kamp et al. (1998: 13) ist die Einstellung die „kleinste filmische Einheit“ und stellt den „Zeitraum von einem Schnitt zum nächsten“ dar. Sie weisen darauf hin, dass sich anhand der Anzahl der Schnitte und Sequenzen der Schnitte im Film auf den Charakter des Films schließen lässt: Eine hohe Schnitthäufigkeit deutet auf ein hohes

Erzähltempo hin, während eine niedrige Anzahl an Schnitten auf ein langsames Erzähltempo hinweist. (vgl. 1998: 13) Die gewählte Einstellungsgröße spielt außerdem insofern eine zentrale Rolle für die Filmanalyse, da „die Distanz zum gewählten Objekt – neben den Konsequenzen für die Verständlichkeit der Handlung – vor allem atmosphärische und emotionale Qualitäten hat und beispielsweise durch Nähe oder Abstand zu den Akteuren den Einfühlungsprozess steuert, [...] um die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt zu beeinflussen.“ (Korte 2010: 34) Durch die Darstellung der getroffenen Auswahl an Bildern erfolgt zudem nicht nur die Entfaltung des Plots in den Köpfen des Publikums, sondern „es werden auch Nähe und Distanz zum Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm geregelt. Darüber hinaus kann die Dynamik des Geschehens gesteigert und die Bedeutung der Dinge, die im Bild zu sehen sind, hervorgehoben oder zurückgedrängt werden. Vor allem aber organisiert die Kamera den Bildraum und die Sicht auf ihn.“ (Mikos 2008: 194)

Wie bereits erwähnt, variieren in der Literatur die Auffassungen über die genaue Anzahl von Einstellungsgrößen, in dieser Arbeit soll jedoch die gängigere Auffassung von acht Einstellungsgrößen berücksichtigt werden, da diese die umfangreichste Variante darstellen. Faulstich selbst hält es für angemessen, je nach Film und Setting die jeweiligen Einstellungsgrößen genauer zu differenzieren. Bei einem Film, der zum Großteil im Freien spielt, sollen folglich die größeren Einstellungsgrößen näher kategorisiert werden, während bei einem Film, der eher in geschlossenen Räumlichkeiten spielt, die kleineren von größerer Bedeutung sind. (vgl. 2008: 115)

Es wird zwischen den folgenden acht Einstellungsgrößen unterschieden, wobei „[m]it ‚Einstellungsgröße‘ das Verhältnis des abgebildeten Objekts in seinem Abstand zur Kamera bezeichnet [wird]. Als Bezugspunkt wird der menschliche Körper gesehen.“ (Kamp et al. 1998: 14.)

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

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

Nahaufnahme („close shot“) – zeigt den Kopf und den Oberkörper bis zur Gürtellinie

Amerikanische Einstellung („medium shot“) – zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln

Halbaufnahme („full shot“) – zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen

Halbtotale („medium long shot“) – zeigt den Teil eines Raumes, in dem sich ein Mensch oder mehrere Menschen aufhalten

Totale („long shot“) – zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen

Weitaufnahme („extreme long shot“) – zeigt z.B. eine weit ausgedehnte Landschaft

(Faulstich 2008: 117ff.)

3.3.1.2.Kameraperspektive

Bei Faulstich wird zwischen fünf Kameraperspektiven, die für die Filmanalyse von Bedeutung sind, differenziert:

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

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

Normalsicht („normal camera height“) – zeigt das Objekt in Augenhöhe

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

Extreme Aufsicht oder Vogelperspektive („extreme high shot“) – zeigt das Objekt senkrecht von oben

(2008: 121)

Die Kameraperspektiven spielen für die Filmanalyse insofern eine wichtige Rolle, als sie für „Veränderungen im Verhältnis von Figuren“, aber auch zur „Charakterisierung von Figuren“ eingesetzt werden können. So soll die extreme Untersicht oft eine bedrohliche Atmosphäre schaffen (vgl. Kamp et al. 1998: 19), während die Normalsicht die Gleichstellung der beiden Charaktere symbolisiert. Auch kann durch die Wahl der subjektiven Kamera dem Publikum die Parteilichkeit mit dem dargestellten Charakter beinahe schon aufgezwungen werden; zumindest wird versucht, dieses Gefühl zu stimulieren. (vgl. Faulstich 2008:123) Kamp et al. bemerken außerdem, dass dem Bild je nach Kameraperspektive eine andere Bedeutung verliehen wird:

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

Mikos stellt überdies fest, dass, während die Einstellungsgrößen für die Nähe und die Distanz zum Dargestellten verantwortlich sind, die Kameraperspektiven den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen darstellen. (vgl. 2008: 199f.)

Eine Pauschalisierung bei der Analyse der Kameraperspektive muss jedoch unbedingt vermieden werden, denn dem Blick auf verschiedene Objekte und Personen durch die Kamera können mehrere Funktionen inne liegen. So kann dieser etwa „narrativ begründet sein, wenn eine Figur im Verhältnis zur Umgebung oder zu anderen Figuren als klein oder unterlegen erscheinen soll, [...] [e]r kann aber auch nur die Größenverhältnisse von miteinander sprechenden Figuren wiedergeben.“ (Mikos 2008: 200)

3.3.1.3. Kamerabewegung

Neben der Kameraeinstellung und der Kameraperspektive, spielt vor allem auch die Kamerabewegung eine bedeutende Rolle für die Perzeption eines Filmes durch das Publikum, und trägt als weiteres narratives filmisches Mittel zur Erzähltechnik des Filmes bei. In der Regel erfolgt eine Kamerabewegung nicht, ohne dabei einen besonderen Bezug zur Handlung oder den Emotionen der abgebildeten Personen herzustellen. (vgl. Mikos 2008: 202f.) Kamp et al. sprechen sogar davon, dass die Bewegungsrichtung der Kamera im günstigsten Fall „die Funktion einer eigenständigen Erzählfigur im Film übernimmt.“ (1998: 22)

In der Literatur wird grundsätzlich zwischen vier verschiedenen Kamerabewegungen unterschieden (vgl. Mikos 2008: 202, Hickethier 2007: 60, Korte 2004: 29): Kamerafahrt, Hand- oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk; manche WissenschaftlerInnen beschränken sich teilweise in ihren Analysemethoden auch auf zwei Kamerabewegungen, nämlich Schwenks und Kamerafahrten. (vgl. Kamp et al. 1998: 23)

Die Kamerafahrt hat sich in der Filmgeschichte schrittweise von der statischen Kamera bis zur Montage der Kamera auf Schienenfahrzeuge entwickelt, um so eine reibungs- und vor allem wackellose Aufnahme des Films zu gewährleisten. Durch die Kamerafahrt wird die Nähe des Geschehens zum Publikum verstärkt und die Spannung und der Emotionsgehalt im Film erhöht. Dadurch wird intendiert, die Zuseher „kognitiv und emotional aktiv“ am Filmgeschehen teilhaben zu lassen, denn wenn die Zuschauer auf diese Weise in den Film eingebunden sind, „erleben [sie] den Film und sehen ihn nicht nur.“ (Mikos 2008: 203) Durch die Kamerabewegung vermag es der Film, eine Dynamik herzustellen, die beim Publikum entweder Spannung oder Erleichterung auslösen soll. Auf diese Weise wird das Publikum aktiv in den Film eingebunden und der Film in allen Gefühlslagen erlebt. Kamp et al. unterscheiden als Unterstufe der Kamerafahrt die Hin- und Rückfahrt. Die Hinfahrt hat „einen einführenden und identifizierenden Charakter“, wobei den Zusehern wichtige Informationen über die gezeigte Person oder das Objekt mitgeteilt werden. Bei der Rückfahrt hingegen treten Details in den Hintergrund und es wird stattdessen „der filmische Raum geöffnet und das Umfeld einbezogen.“ (1998: 27) Hier ist wichtig zu beobachten, was während der Rückfahrt ins Blickfeld gerät, denn dies gibt letztendlich Aufschluss über die intendierte Aussage zur Gefühlslage der abgebildeten Person.

Beim Einsatz der Hand- bzw. Wackelkamera wiederum ist die Kamera nicht auf einem Gestell montiert, sondern wird, wie der Name bereits andeutet, von den Kameraleuten in der Hand getragen. Durch das nicht statische Bild und die dadurch entstehenden wackeligen Aufnahmen entsteht beim Publikum ein besonderes Gefühl der Dynamik und der Lebendigkeit. Darüber hinaus wird ein bestimmtes Bild über die Authentizität der Aufnahmen suggeriert, was wiederum beim Publikum einen besonderen Bezug zum gezeigten Film auslösen soll. (vgl. Mikos 2008: 204)

Der Zoom ist von den genannten Kamerabewegungen insofern zu unterscheiden, als hier die Kameraposition nicht verändert wird, bzw. sich die Entfernung zwischen der

Kamera und dem gefilmten Objekt nicht vergrößert oder verringert, sondern Objekte bzw. Personen lediglich durch die Veränderung der Brennweite näher herangeholt oder auf Abstand gebracht werden. Im Gegensatz zur Handkamera wird hier dem Publikum die Künstlichkeit der Kamera bewusst gemacht. Die abgebildeten Objekte und Personen bewegen sich hier vom Beobachter weg oder auf den Beobachter zu, ohne dass dabei die Kamera ihre Position ändert: „Es bewegt sich nur der Kamerablick, der aber dennoch die Wahrnehmung der Zuschauer auf eine Figur oder ein Objekt fokussiert.“ (Mikos 2008: 204)

Der Schwenk stellt die vierte zu differenzierende Kamerabewegung dar. Wie auch beim Zoom verändert die Kamera ihren Standpunkt nicht, bewegt sich allerdings punktuell vertikal oder horizontal durch den Raum, um dem Publikum vormals nicht sichtbare Elemente zu zeigen. Dies kann unter anderem dazu dienen, den ZuseherInnen eine räumliche Orientierung zu bieten. Auch können Einstellungsgrößen während eines Schwenks geändert werden, wenn die Kamera von einem nahen Objekt auf ein weiter entferntes ausgerichtet wird. (vgl. Mikos 2008: 204f.) Kamp et al. unterscheiden zudem zwischen langsamen und schnellen Kameranachwenks. So sollen langsame Schwenks eher der räumlichen Erfassung oder der Verfolgung von Personen oder Objekten dienen, während schnelle Kameranachwenks die dramaturgische Funktion einer Szene steigern sollen. (vgl. 1998: 25)

Hinsichtlich der Aussagekraft von Kamerabewegungen weist Korte darauf hin, dass, neben den beschriebenen Elementen der Emotionalisierung und Erzählfunktion der Kamera, die Verwendung bestimmter Kamerabewegungen oftmals einen viel „profaner“ Grund hat: „[S]o um das jeweilige Detail im inhaltlichen oder räumlichen Kontext verorten zu können, die gezeigte >action< spannungssteigernd zu intensivieren oder aber um den Handlungsfluss zu beschleunigen.“ (2010: 37) Auch Kamp et al. weisen darauf hin, dass der Informationscharakter und die Wirkung der Kamerabewegung abhängig von der jeweiligen Geschwindigkeit der Bewegung und der Einstellungsgröße sind. (vgl. 1998: 23)

Viele Filmbeispiele belegen, dass oftmals nicht nur ein einziges filmisches Gestaltungsmittel als narratives Element in Filmen zum Einsatz kommt: „Ihre volle Funktion in Bezug auf Narration, die Repräsentation und die handelnden Figuren und Akteure entfalten die Elemente der Kameraarbeit von der Einstellungsgröße über die Perspektive bis hin zur Bewegung erst in ihrem Zusammenspiel.“ (Mikos 2008: 205) Als zentrales Element ist hier die Montage zu nennen, die nachfolgend genauer erläutert werden soll.

3.3.2. Montage

Neben der Kamera und deren Einsatzmöglichkeiten, stellt die Montage eines der zentralsten Aspekte bei der Filmanalyse dar. So schreiben etwa Borstnar et al.: „Die Bedeutung der Montage für den Film als Kunst- und Kommunikationsform ist von Beginn der Montagetheorie an unumstritten.“ (2008: 149) Da der Aspekt der Montage folglich in der Literatur recht detailliert abgehandelt wird, soll hier nur eine zusammenfassende Abhandlung

bzw. Definition von Montage geboten werden, da eine eingehendere Erläuterung dieses Begriffes den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem sprengen würde.

Aus handwerklicher Sicht wird Montage als Zusammenstellung und Aneinanderfügung einzelner Bild- und Tonelemente definiert, wobei hier der handwerkliche Aspekt dringend vom künstlerischen Wert der Montage zu unterscheiden ist. (vgl. Borstnar et al. 2008: 147) Denn erst durch das Handwerkliche wird die narrative und ästhetische Struktur des Films hergestellt (vgl. Mikos 2008: 215):

Die mechanische Seite des Prozesses ist aber zu unterscheiden vom kreativen Akt der Anordnung der Teile eines Films, der Entwicklung der äußeren und inneren Gestalt des Kunstwerks aus seinen Bausteinen unter Berücksichtigung der damit hervorgerufenen unterschiedlichen Wirkungen in der Rezeption des Films. (Borstnar et al. 2008: 147)

Das Grundprinzip der Montage liegt darin, im Film einen Sinn zu konstruieren, sei es durch die Aneinanderreihung kohärenter Filmsequenzen oder durch die Verknüpfung unabhängiger Filmelemente zu einem zusammenhängenden Ganzen. Borstnar et al. beschreiben diesen Vorgang wie folgt

Montage reiht Elemente aneinander und integriert sie in einen übergeordneten kohärenten Kontext.

Montage kontrastiert heterogene Elemente miteinander und erzeugt so einen neuen Sinn, der den Elementen in isolierter Form nicht innewohnt.

(2008: 146)

Es gilt jedoch anzumerken, dass Montage nicht als alleiniges Element Sinn konstruiert, sondern dass dadurch erst die Bedeutung einer Einstellung modifiziert oder besonders hervorgehoben werden kann. In der Literatur wird davon gesprochen, dass vor allem durch das Kontrastieren und Gegenüberstellen zweier allein stehender Einstellungen dem Bild bzw. der Sequenz ein neuer oder eigener Stellenwert verliehen wird. So ist es zum Beispiel möglich, Einzelbildern durch eine bestimmte Aneinanderreihung Bedeutung zu verleihen, die allein nichtssagend gewesen wären. (vgl. Borstnar et al. 2008: 147f.) „Durch eine bestimmte Zusammenstellung der Bilder können spezifische Effekte erzielt werden. Den Zuschauern wird eine bestimmte Lesart des Gezeigten nahegelegt.“ (Mikos 2008: 214)

Auch vermag es die Montage, durch eine rasche Schnittfolge eine kausale Beziehung zwischen den gezeigten Bildern herzustellen, und somit bei den Zusehern die Erregung gezielt zu steigern. (vgl. Korte 2010: 40) Hier gilt vor allem anzumerken, dass allein durch die bewusste Montage einer Bildabfolge eine aussagekräftige Erzählstruktur des Filmes geschaffen wird, welche den Einsatz von Dialogen oder musikalischer Untermalung als spannungssteigerndes Element nahezu in den Hintergrund treten lässt. Schließlich stammt der Großteil der Montagetechniken aus einer Zeit, als es noch keinen Ton gab, der heute wiederum das vorrangige Erzählinstrument darstellt. Es oblag (und obliegt) somit der gezielten Aneinanderreihung der Bilder, eine Erzählstruktur und –dynamik zu schaffen, um vor allem in Kriminalfilmen oder Thrillern beim Publikum ein gewisses Spannungsgefühl hervorzurufen. (vgl. Korte 2010: 47)

Laut Borstnar et al. liegt die Funktion der Montage im Wesentlichen in den folgenden drei Punkten: „Entfaltung von Handlungsgeschehen, Aufbau von Bedeutung und Aufmerksamkeitslenkung in der Rezeption des Films.“ (2008: 151)²¹

Als eine der wesentlichsten Grundlagen des Films vermag es die Montage, die Wirklichkeit des Films oder die fiktionale Wirklichkeit anhand einer gezielten Aneinanderreihung von Bildern auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm zu reflektieren, die Abbildung der Realität tritt hier in den Hintergrund. Denn erst die Montage einzelner Bilder vermag es, eine eigene filmische Wirklichkeit zu schaffen: „Ich möchte betonen, daß die Filmmontage das kreative Element in der Gestaltung der filmischen Realität ist und daß uns die Wirklichkeit nur das Rohmaterial dazu liefert. Genau dies definiert die Beziehung zwischen Filmmontage und dem bloßen Filmmaterial.“ (zit. in Mikos 2008: 214)

3.3.3. Infotainment vs. Entertainment – Dokumentation vs. Spielfilm

Einfach ausgedrückt kann man behaupten, dass sich Dokumentarfilme und Spielfilme im Wesentlichen darin unterscheiden, dass in Spielfilmen erfundene Geschichten erzählt werden, während sich der Dokumentarfilm mit der Darstellung realer Begebenheiten befasst. Zumindest würde man sich die Unterscheidung dieser beiden Filmgenres so einfach vorstellen. Tatsächlich fällt es jedoch schwer, eine klare Trennung zwischen diesen beiden Medienformen herzustellen. In der Literatur finden sich unzählige Thesen und Erläuterungen, die versuchen, diese beiden Genres genau voneinander abzugrenzen. Die grundlegende Gemeinsamkeit, die die meisten Definitionen aufweisen, ist die Frage nach der Wirklichkeit des im Dokumentar- bzw. im Spielfilm Gezeigten. Eitzen spricht in diesem Zusammenhang zudem von einer Vertrauensfrage, die an einen Film gestellt werden kann („Könnte das gelogen sein?“). (vgl. 1998: 13f.) Allgemein definiert er den Dokumentarfilm als Film, der vom Publikum als nicht-fiktional wahrgenommen wird, was bedeutet, dass eine nicht erfundene, eine „wahre“, Geschichte im Film abgehandelt wird. Gleichzeitig sieht er bei dieser einfachen Definition jedoch das Problem, dass nicht genau festgehalten werden kann, was denn unter „Wirklichkeit“ tatsächlich zu verstehen ist:

Im Grunde ist jede Darstellung der Wirklichkeit ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion - ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, der daher unvermeidlich einen subjektiven Standpunkt wiedergibt. Selbst unsere „unmittelbaren“ Wahrnehmungen auf der Welt sind unweigerlich von unseren Überzeugungen, Annahmen, Absichten und Wünschen gefärbt. (1998: 15)

Mit dieser Aussage bekräftigt Eitzen die bereits getätigte Aussage, dass Filme, egal welchen Genres, immer entsprechend des jeweiligen Kulturkreises, der Intentionen und Absichten der Filmemacher sowie der Lesart des Publikums beeinflusst sind, und es sich somit auch bei Dokumentarfilmen nicht um neutrale Zeugnisse der Geschichte handelt. Vielmehr stellen Filme, speziell auch Dokumentarfilme, mehr Lesart denn bestimmte

²¹ Inwiefern hier Montageregeln („Continuity System“) die Ökonomie der beschriebenen Funktionen gewährleisten, soll hier nicht weiter erläutert werden, Borstner et al. (vgl. 2008: 151ff.) liefern jedoch eine ausführliche Erklärung zu dieser Thematik.

Textsorte dar, die von den Wünschen und Erwartungen, die Zuseher an einen Film richten, geprägt sind. (vgl. 1998: 31) Die Rezeption eines Dokumentarfilms findet darüber hinaus in der Öffentlichkeit statt, und die Zuschreibung bestimmter Textmerkmale erfolgt dementsprechend in dem jeweiligen sozio-kulturellen Umfeld, was die Lesart von Filmen entsprechend prägt. (vgl. 1998: 36) In seinem Abschlusskommentar stellt genau dies das für Eitzen wesentlichste Merkmal eines Dokumentarfilms dar: „Erst ein bestimmter Rahmen, innerhalb dessen er gelesen wird, macht ihn zu einem Dokumentarfilm“. (1998: 42) Auch Blümlinger bekräftigt diese Theorie und schreibt, dass ein Dokument, in diesem Fall der Dokumentarfilm, weniger die Geschichte als den gesellschaftlichen Umgang mit ihr beschreibt. (vgl. 1998: 94) Tröhler verweist hier auf die grundsätzliche Annahme, dass hierbei das Sprachliche wenig Relevanz hat und sagt, „Wahrnehmungen, Erfahrungen und Konventionen entstehen zuerst einmal unabhängig von Sprache in der Gesellschaft, in einer Tradition und in einem Netz von Kodes, die durch soziale Praktiken bestimmt sind.“ (2002: 12) Weiters stellt sie hinsichtlich der Abgrenzung von Fiktionalem und Nicht-Fiktionalem Folgendes fest:

Auf jeden Fall fließen im Grenzbereich zwischen Fiktion und Realität *kulturelle* Unterschiede und Unterscheidungen zusammen, die ethnischer, alter- und geschlechtsspezifischer Natur sein können und die Produktion und Rezeption von Filmen als einer „sozialen Praxis“ in einer bestimmten Zeit beeinflussen: im Zusammenwirken eines „Erfahrungspotenzials“ im Umgang mit medialen Produktionen und eines „gesellschaftlichen Ortes“, der von verschiedenen, sich immer wieder verändernden Diskursen durchdrungen ist. (2002: 15)

Die in der Literatur vertretene Auffassung, dass ein Dokumentarfilm nicht als ein objektives Zeugnis historischer Ereignisse betrachtet werden darf bzw. soll, entspricht zur Gänze der in dieser Arbeit vertretenen These. Die in Dokumentarfilmen behandelten Thematiken, egal ob historischen oder aktuellen Ursprungs, können nie als rein dokumentarisch, sprich objektiv oder neutral, betrachtet werden, da einerseits immer die Intentionen der FilmemacherInnen die Lesart des Films beeinflussen. Andererseits treten auch die ZuseherInnen mit einer gewissen Erwartungshaltung an den Dokumentarfilm heran, was wiederum Spielraum für unterschiedlichste Interpretationen zulässt, je nachdem, welchen sozialen und kulturellen Hintergrund das Publikum aufweist. Tröhler versucht in diesem Zusammenhang, den Dokumentar- vom Spielfilm durch den Begriff der Narration zu unterscheiden. Sie bedient sich in ihrer Abhandlung eines Beispiels aus dem Bereich der Soap Operas, die auf narrativer und filmtechnischer Ebene klar als fiktional einzuordnen sind. Gleichzeitig wirft sie die Frage auf, warum es diese Art von Film- bzw. Fernsehformaten vermag, bei den ZuseherInnen ein Gefühl der Identifikation mit gewissen Rollen oder Figuren hervorzurufen. (vgl. 2002: 9) Nur das rein Dokumentarische scheint nicht der entscheidende Faktor zu sein, warum sich RezipientInnen mit den Figuren in einem Filmformat identifizieren können, was auch bereits mehrmals angesprochen wurde. Tröhler vermag somit mit ihrem Narrationsbegriff eine Theorie aufzustellen, die den „Grenzbereich zwischen Fiktion und Dokumentation verschiebt oder gar verwischt.“ (2002: 10)

Darauf basierend weist Eitzen auf die Aussage mancher Filmtheoretiker hin, die behaupten, bei Dokumentarfilmen handle es sich um eine besondere Art von Fiktion, nämlich jene, „die ihre Fiktionalität verschleierte oder ‚verleugne‘.“ (1998: 15) Dieser Definition ähnlich ist seine Aussage wenn er behauptet, dass „Dokumentarfilme [...] daher nicht Repräsentationen einer erfundenen Wirklichkeit, sondern erfundene Repräsentationen einer tatsächlichen *historischen* Realität [sind].“ (1998: 19) Denn tatsächlich handelt es sich bei Dokumentarfilmen oft um fiktionale Werke, die aufgrund des gezielten Einsatzes von Kameraeinstellungen, Schnitttechniken, etc. nie als neutrale Werke zu verstehen sind; nichtsdestotrotz liegt das Wesen des Dokumentarfilms darin, historische Ereignisse, also sich tatsächlich ereignete Begebenheiten, abzubilden: „So wie Bilder wollen auch Filme - und sogar ‚dokumentarische‘ Filme - in erster Linie ‚eine Welt entwerfen‘. Das trifft für den Großteil der Montage, die Kameraarbeit, die Dialoge und die Musik zu.“ (1998: 30) Kessler bekräftigt dieses Argument und spricht von einer Manipulation durch die „Organisation des Materials.“ (1998: 71) Er macht jedoch auf die Tatsache aufmerksam, dass auch in fiktionalen Texten „zutreffende Feststellungen über wirkliche (historische) Orte, Personen und Ereignisse getroffen werden, ohne daß ihr grundlegender Charakter als Fiktion dadurch berührt würde.“ (1998: 64) Was also die genaue Abgrenzung zwischen Dokumentar- und Spielfilm ausmacht, scheint auch durch die Begrifflichkeit des Fiktionalen nicht so einfach zu definieren zu sein.

Einen Schritt weiter geht Blümlinger, indem sie von der Überschreibung des historischen Gedächtnisses durch Bilder aus Dokumentarfilmen spricht. Sie spricht in diesem Zusammenhang vom „paradoxen Status eines Filmbildes [...], das die Erinnerung ersetzt, indem es den Gedächtnisfluß an sich bindet, um seinerseits zum Gedächtnis-Bild zu werden. [...] Sobald sich die Historie dessen bemächtigt, was sie Gedächtnis nennt - das heißt, der Spuren, die es ihr erlauben, sich zu konstruieren - distanziert, mediatisiert und tötet sie dieses.“ (1998: 95) Durch die Abbildung historischer Ereignisse verschwindet somit die Erinnerung an das tatsächlich Geschehene und wird durch das Filmbild ersetzt, denn „das Visuelle präsentiert sich als Ausschnitt, denn das Sichtbare verweist hier immer auf seine Rahmen im engeren und weiteren Sinne.“ (1998: 100) Bei Tröhler findet sich eine ähnliche Aussage: „[...] die Wirklichkeit ist immer größer als jegliche der alternativen Teilwelten, auch wenn diese über jene hinauslappen [...] Fiktionale Welten sind also immer *unvollständig, heterogen* und textuell *gestaltet*.“ (2002: 17) Im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit gilt somit zu hinterfragen, inwiefern das Bewusstsein über das Rollenverständnis des Dolmetschberufs in der Gesellschaft von Filmbildern überlagert bzw. beeinflusst ist, und in welcher Art und Weise Dokumentar- und Spielfilme zu dieser manipulierenden Bewusstseinsbildung beitragen.

Eitzen versucht sich an einer weiteren Abgrenzung des Dokumentarfilms vom Spielfilm, indem er vom Dokumentarfilm als „Rezeptionsmodus“ spricht. Darunter versteht er den Umstand, dass die Zuseher unterschiedliche Ansprüche an einen Film stellen, sobald sie wissen, um welche Art Film es sich handelt. So fühlt sich das Publikum etwa

getäuscht, wenn es im Glauben, einen Dokumentarfilm zu sehen, im Nachhinein aufgeklärt wird, dass es sich beim gezeigten Film lediglich um eine erfundene Geschichte handelte. (vgl. 1998: 33) Dieselbe Theorie vertritt Kessler mit folgender Aussage: „Die (semio-)pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft letztlich auf die tautologische Feststellung hinaus, daß der Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffaßt, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt.“ (1998: 66)

Ein weiteres Charakteristikum des Dokumentarfilms liegt laut Eitzen darin, dass dieser Behauptungen über die Welt aufstellt, ein Umstand, der ihn wesentlich vom Spielfilm abgrenzt:

Wie Spielfilme legen Dokumentarfilme uns eine Welt zur Betrachtung vor. Aber anders als Spielfilme stellen sie Behauptungen über diese Welt auf. [...] Wenn eine Fiktion Behauptungen über die Wirklichkeit aufstellt, wird eine Analogie oder Ähnlichkeit zwischen einem entworfenen Zustand und der realen Welt vorgeschlagen. Im Gegensatz dazu behauptet der Dokumentarfilm, daß der entworfene Zustand in der realen Welt *wahr* ist. Fiktionale Texte behaupten Ähnlichkeiten, Dokumentarfilme dagegen Wahrheiten. (1998: 21f.)

Abschließend kann festgestellt werden, dass weder der Dokumentar- noch der Spielfilm objektive Methodiken zur Abbildung und Repräsentation der Realität darstellen, beide Filmarten es jedoch auf ihre eigene Art und Weise vermögen, einen gewissen Grad an Wirklichkeit mit bestimmten und gezielt eingesetzten filmischen Mitteln abzubilden. Hierbei scheint es unwesentlich zu sein, ob es sich um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt, da beide Filmformen über einen manipulativen Charakter verfügen.

4. YouTube - die Geburt eines Phänomens

Mit der Gründung von YouTube im Jahr 2005 gelang es den Gründern, ein Phänomen auszulösen, das bis dato unumstrittenen Einfluss auf die Perzeption und Rezeption von modernen bzw. Neuen Medien hat. YouTube ermöglichte es den NutzerInnen erstmals, Videos nicht nur passiv zu „konsumieren“, sondern mittels der Kommentar- und Sharing-funktion aktiv auf das Gezeigte Einfluss zu nehmen. Durch diese Rezensioneninstrumente wurde es den NutzerInnen ermöglicht, die gezeigten Inhalte zu kommentieren und später auch mit anderen NutzerInnen zu teilen, was wiederum unmittelbar zum Bekanntheitsgrad der gezeigten Videos beitrug.

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte von YouTube geben, analysieren, welche Merkmale so signifikant zum Erfolg und rasanten Aufstieg der Plattform beigetragen haben, und diskutieren, inwiefern das Konzept von YouTube als wichtiges Kommunikationstool in der sich rapide weiterentwickelnden Medienwelt von entscheidender Bedeutung war und weiterhin ist.

4.1. YouTube - Eine Einführung

Obwohl die meisten LeserInnen dieser Arbeit YouTube als Videoplattform höchstwahrscheinlich bereits selbst genutzt haben bzw. ihnen das Konzept der Plattform als solches bekannt ist, ist es zu Beginn dieses Kapitels unumgänglich zu erläutern, worum es sich bei YouTube eigentlich handelt. Diese Frage mag für die meisten im allgegenwärtigen digitalen und multimedialen Alltag überflüssig erscheinen, die Beantwortung derselben gestaltet sich bei genauerer Betrachtungsweise jedoch als schwieriger als gedacht.

So schreibt etwa Kavoori:

How does one make sense of YouTube? There is no reliable “sample” of videos on YouTube; no easily identifiable way to determine its dominant thematics; no way to evaluate “quality”; no benchmarks for establishment of impact [...], no seminal literature. For all purposes, YouTube appears to be a new kind of media animal, with rules that are weekly emergent. It challenges traditional relations between consumer and creator [...] and begs the evaluative question: Who does YouTube serve? (2011: 1)

Eine einfache Definition von YouTube gibt es also nicht bzw. erweist sich als schwierig. Aus diesem Grund soll, ausgehend von der Entstehungsgeschichte der Plattform bis zur weiteren Entwicklung der einzelnen Genres und NutzerInnenaktivitäten, versucht werden, dem Phänomen eine Gestalt zu verleihen und offengelegt werden, inwiefern die Plattform speziell für die vorliegende Arbeit im Bereich *participatory culture* und *user generated content* eine zentrale Rolle spielt.

4.1.1. YouTube: Die Entstehungsgeschichte

YouTube wurde im Jahr 2005 von Chad Hurley, Steve Chan und Jawed Karim, drei ehemaligen Mitarbeitern des Online-Bezahldienstes PayPal, ins Leben gerufen, damals noch unter relativ geringem öffentlichen Interesse. Ziel der Website war es, das Verbreiten von Online-Videos vor allem technisch so einfach wie möglich zu gestalten, das heißt, es sollte eine verstärkt nutzerfreundliche Seite zur Verfügung gestellt werden, wodurch die NutzerInnen nicht über viel technologisches Know-How und Equipment verfügen mussten, um die Seite nutzen und Videos hochladen zu können. (vgl. Burgess et al. 2009: 1)

Hauptanliegen der Gründer, sowie zentrales Wesensmerkmal der Website war und ist bis heute, den NutzerInnen die aktive Teilnahme am Gezeigten zu ermöglichen, worin auch der eigentliche Wert der Seite liegt. Dabei gilt festzuhalten, dass YouTube von allen sozialen Gruppen gleichermaßen genutzt wird, wobei jede dieser Gruppen einen anderen Nutzerhintergrund aufweist und Zweck verfolgt. Dieser Umstand ist es auch, der unter anderem den Erfolg der Plattform ausmacht:

The site's value [...] is [...] the users who upload content to the website, and the audiences who engage around that content. The contributors are a diverse group of participants - from large media producers and rights-owners such as television stations, sports companies, and major advertisers, to small-to-medium enterprises looking for cheap distribution or alternatives to mainstream broadcast systems, cultural institutions, artists, activists, media literate fans, non-professional and amateur media producers. Each of these participants approaches YouTube with their own purposes and aims and collectively shape YouTube as a dynamic cultural system: YouTube is a site of participatory culture. (Burgess et al. 2009: vii)

Obwohl der Start von YouTube, wie oben beschrieben, zuerst nur auf wenig öffentliches Interesse gestoßen ist, vermochte es die Seite, innerhalb kürzester Zeit eine große Anhängerschaft zu generieren und wurde in der Folge bereits im Jahr 2006 an Google verkauft. (vgl. Burgess et al. 2009: 1) Im Jahr 2008 waren auf der Plattform schon über 85 Millionen Videos vertreten, eine Zahl, die sich in den kommenden Jahren noch um ein Vielfaches vergrößern sollte. (vgl. Burgess et al. 2009: 2)

Der Erfolg von YouTube gründet auf drei Mythen, wobei hier nur auf einen Bezug genommen werden soll, da dieser von allen drei am naheliegendsten und für dieses Kapitel am wesentlichsten erscheint. So sagt etwa Jawed Karim, einer der Mitbegründer der Plattform, dass „the success of the site is due to the implementation of four key features - video recommendations via the ‚related videos‘ list, an email link to enable video sharing, comments (and other social networking functionality), and an embeddable video player.“ (Burgess et al. 2009: 2) Vor allem der Aspekt der Social Networking-Funktionalität deutet darauf hin, dass dieser Mythos wohl nicht vollkommen aus der Luft gegriffen zu sein scheint wenn man bedenkt, wie wenig soziale Medien und die damit verbundene soziale

Vernetzung von der heutigen Gesellschaft wegzudenken sind. YouTube kann somit sicherlich als einer der Hauptmotivatoren dieses heutigen Trends verstanden werden.²²

Als YouTube 2005 ins Leben gerufen wurde, zeichnete sich die Plattform durch die Amateurhaftigkeit der geposteten Videos aus, was unweigerlich die Bildung einer Art YouTube-Community zur Folge hatte. Diese YouTube-Community besteht aus Amateur-Vloggern²³, die durch ihre Followers (Anhänger), die Kommentare zu ihren Videos und durch das Teilen ihrer Videos zu Berühmtheit gelangten. Als YouTube im darauffolgenden Jahr jedoch an Google verkauft wurde, und in der Folge wirtschaftliche Interessen der Plattform in den Vordergrund drängten, drohte der YouTube-Community und ihrer Relevanz für die Plattform die Gefahr, durch vordergründig wirtschaftliche Interessen verdrängt zu werden. YouTube wurde von der Community als Plattform bzw. Netzwerk verstanden, um sich mit Gleichgesinnten über gemeinsame Interessen auszutauschen, die Übernahme von YouTube durch große Medienkonzerne traf folglich auf einigen Widerstand: „Some commentators (including many members of the YouTube community itself) have interpreted the entry of commercial media players into YouTube as a corporate takeover of what had been a „grassroot“ media platform.“ (Burgess et al. 2009b: 90) Tatsächlich verfolgte die Plattform bereits von Beginn an wirtschaftliche Interessen, was nicht ganz überraschend erscheinen mag, immerhin waren die Gründer vormalige Mitarbeiter eines Online-Bezahldienstes. Jedoch waren diese Interessen nicht klar definiert und somit nicht auf den ersten Blick erkennbar. (vgl. Burgess et al. 2009b: 90) Burgess et al. stellen zudem fest, dass YouTube (zumindest als der Beitrag der Autoren erschienen ist) aufgrund seiner Dualität als sowohl kommerzielle als auch nicht-kommerzielle Online-Plattform ein neues mediales Phänomen darstellte. YouTube repräsentierte in der Folge ein dynamisches Medienmodell, ein Modell also, das sich ständig weiterentwickelt, von äußeren und inneren Einflüssen beeinträchtigt wird und nie stillsteht:

YouTube *is* symptomatic of a changing media environment, but it is one where the practices and identities associated with cultural production and consumption, commercial and non-commercial enterprise, and professionalism and amateurism interact and converge in new ways. YouTube is disruptive not only because it unsettles the producer-consumer divide, but also because it is the site of dynamic and emergent relations between market and non-market, social and economic activity. [...] whatever YouTube is, it is produced dynamically (that is, as an ongoing process, over time) as a result of many interconnected instances of participation, by many different people. (2009b: 90)

Der Grundcharakter bzw. der Erfolg von YouTube ist folglich von der Teilnahme, der Partizipation, seiner NutzerInnen abhängig. Diese *participatory culture*, wie sie in der Literatur genannt wird, wird später in diesem Kapitel noch näher erläutert. Fakt ist jedoch, dass ohne dieses Streben und den Willen der Community, sich aktiv über das Gesehene auszu-

²² Die beiden anderen Mythen zur Beantwortung der Frage, warum YouTube innerhalb kurzer Zeit so populär wurde, gründen einerseits auf der Erwähnung der Seite auf einem einschlägigen Blog, der die Seite als „site to watch“ deklarierte, und andererseits auf einem Sketch in der TV-Sendung Saturday Night Live, der im Dezember 2005 zum YouTube-Hit wurde. (vgl. Burgess et al. 2009: 2)

²³ Video-Bloggern

tauschen und in manchen Fällen mit eigenen Beiträgen auf Videos zu reagieren, die Plattform mit Sicherheit nicht den Erfolg gehabt hätte den sie bis dato hat.

4.1.2. YouTube im Wandel der Zeit

Um seinen Stellenwert in der (Online)Gesellschaft nicht zu verlieren, hat sich YouTube seit seiner Gründung bis heute in kontinuierlichem Wandel befunden. Bedenkt man die aktuellen medialen Entwicklungen, stellt dies eine unausweichliche Notwendigkeit dar, um in dem Überangebot an sozialen Medien nicht rasch an Boden zu verlieren und im Vergessen zu versinken. Darüberhinaus sticht YouTube durch seine vielschichtigen Inhalte aus der Masse hervor, was wiederum als Erklärung dafür dienen mag, warum die Plattform auch zwölf Jahre nach ihrer Gründung noch immer nichts von ihrer Relevanz einbüßen musste: „YouTube [...] is a particularly unstable object of study, marked by dynamic change [...], a diversity of content [...], and a similar quotidian frequency, or ‘everydayness’.“ (Burgess et al. 2009: 6)

4.1.2.1. YouTube und das Phänomen der *participatory culture*

YouTube stellte bei seiner Gründung, und stellt bis heute, insbesondere wenn es um das Nutzerverhalten geht, eine Besonderheit dar - so war die Geburt der Plattform wesentlich für das Aufkommen bzw. Erstarken der *participatory culture* verantwortlich. Der Aspekt der *participatory culture* spielt darüber hinaus eine nicht unwesentliche Rolle bei der Identitätsbildung und -findung der NutzerInnen, speziell bei der jüngeren Nutzergeneration; ein Punkt, der später noch genauer erläutert wird.

Bei Chau wird *participatory culture* durch fünf Eigenschaften kategorisiert:

- Relatively low barriers to artistic expression and civic engagement
- Strong support for creating and sharing one's projects
- Informal mentorship
- A belief that contributions matter
- A sense of social connection

(2010: 67ff.)

Von einer detaillierten Erläuterung der einzelnen Punkte muss hier leider aus Kapazitätsgründen abgesehen werden, jedoch soll angemerkt werden, dass YouTube die oben genannten Merkmale im Wesentlichen erfüllt. Die bereits mehrmals erwähnte Kommentarfunktion und die ihr zugrunde liegende Weiterentwicklung der Vernetzungskultur, sowie auch das einfache Teilen (*Sharen*) von Videos, spielen speziell beim zweiten Punkt eine wichtige Rolle, und fördern das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der YouTube-Community:²⁴

²⁴ Bei Thomas wird *participatory culture* zudem wie folgt definiert: „Participatory culture is a type of relationship between producers and consumers wherein consumers are encouraged to take part in the dissemination and production of media objects.“ (2016: 1)

By making content sharing easy and part of communal discourse, platforms such as YouTube prioritize members' sense of belonging and identification with the community and, in return, loyalty to the platform. [...] Members build a connection with the community and the media content creator when providing feedback through comments and video responses. (Chau 2010: 69; 71)

In diesem Zusammenhang definieren Gugel et al. die zu verzeichnende Popularität von sozialen Netzwerken, im Speziellen von Videoplattformen, durch die (propagierte) Interaktivität, die es den NutzerInnen ermöglicht, aktiv teilzunehmen, und sich mit anderen NutzerInnen auszutauschen - der Inhalt des Gezeigten ist größtenteils zweitrangig. „Jedoch ergibt sich die Popularität der Portale nicht unbedingt aus den professionellen Inhalten, vielmehr befriedigen die Anbieter ein Kommunikationsbedürfnis der Benutzer.“ (2007: 16)

Chau hat sich ebenfalls eingehender mit dieser Thematik beschäftigt, und hat den Einfluss dieser „virtuellen Welten“, zu denen YouTube unweigerlich gezählt werden muss, auf NutzerInnen, insbesondere auf Jugendliche, untersucht: „YouTube lies at the intersection of media creation and social networking, providing young people a participatory culture in which to create and share original content while making new social connections.“ (2010: 65). Dieses Zitat fasst die wesentlichen Merkmale der Videoplattform zusammen: YouTube stellt einerseits eine Plattform dar, die es NutzerInnen ermöglicht, Inhalte zu konsumieren, zu produzieren als auch zu teilen, gleichzeitig wird den NutzerInnen durch die Kommentarfunktion ein sozialer Austausch ermöglicht, der als ein nicht unerheblicher Bestandteil der aktuellen Vernetzungskultur betrachtet werden muss:

These Web sites combine media production and distribution with social networking features, making them an ideal place to create, connect, collaborate, and circulate novel and personally meaningful media. [...] new media platforms such as YouTube offer a participatory culture in which to develop, interact, and learn. (2010: 65)

Auch bei Sweeney wird die Popularität eines sozialen Netzwerks basierend auf dessen interaktiven Funktionalitäten für die NutzerInnen definiert: „The most popular social media forms are those that allow individuals to share thoughts and voice opinions.“ (2009: 202)

YouTube stellt es den NutzerInnen frei, entweder als passive MedienkonsumentInnen zu agieren, welche Videos nur ansehen, ohne diese zu teilen oder zu kommentieren, bzw. gar selbst eigene Videos zu produzieren und zu veröffentlichen; oder als aktive NutzerInnen die Kommentarfunktion der Plattform zu nutzen und in der Folge mit anderen NutzerInnen zu interagieren, was wiederum Einfluss auf das Postingverhalten desjenigen Nutzers/derjenigen Nutzerin hat, der oder die das Video ursprünglich veröffentlicht hat. Der Aufbau bzw. die Konstruktion von YouTube wirkt folglich förderlich bei der Bildung und der Weiterentwicklung einer *participatory culture*, ein Aspekt, der für die vorliegende Arbeit von wesentlicher Bedeutung ist, da es nicht nur um den passiven Konsum von Videos jeglichen Genres geht, sondern der interaktive Charakter der Plattform unmittelbaren Einfluss auf die VideoproduzentInnen selbst, und somit auf das Format und die Erscheinungsform zukünftiger Videos dieser ProduzentInnen hat: „These feedback interactions motivate content creators to create more videos and are critical to the ways video content is circulated within the community.“ (Chau 2010: 67) Außerdem stellt gerade diese Aufforderung zum eigenen

Beitragen der NutzerInnen bzw. Ermöglichung desselben ein entscheidendes Charakteristikum von sozialen Netzwerken dar: „Regardless of the particular features of these sites, social media allows users not only to consume but produce content.“ (Sweeney 2009: 202) Burgess et al. stellen diesbezüglich Folgendes fest: „Consumption is no longer necessarily seen as the end point in an economic chain of production but as a dynamic site of innovation and growth in itself.“ (2009: 13) Genau dieser Aspekt ist es, der soziale Medien wie YouTube so erheblich von den klassischen, traditionellen Medien wie Fernsehen oder den Printmedien abhebt. Die NutzerInnen sind nicht mehr lediglich passive RezipientInnen, die auf das Gesehene bzw. Gelesene keinen Einfluss ausüben können. Vielmehr werden die NutzerInnen in den sozialen Medien selbst zu ProduzentInnen und EinflussnehmerInnen, indem sie das Konsumierte beurteilen, darüber mit anderen NutzerInnen diskutieren und sich darüber austauschen können: „YouTube is experienced in a range of different ways by consumer-citizens via a hybrid model of engagement with popular culture - part amateur production, part creative consumption.“ (Burgess et al. 2009: 14) Soziale Medien tragen somit zur Eigenermächtigung der NutzerInnen bei, welche natürlich nicht vollkommen unkritisch betrachtet werden darf, jedoch gleichzeitig einen erheblichen Einfluss auf die Inhalte von YouTube-Videos hat, was speziell für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist.

4.1.2.2. YouTube und Identitätskultur

Der soeben erläuterte Begriff der *participatory culture* hat, im Zusammenhang mit Neuen bzw. sozialen Medien, unweigerlich einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Persönlichkeitsstrukturen der einzelnen NutzerInnen. Es wird ihnen nicht nur ermöglicht, sich online zu vernetzen und sich über ihre eigenen Interessen mit anderen auszutauschen, aufgrund des interaktiven Charakters von YouTube werden NutzerInnen auch dazu animiert, sich einzubringen und selbst Videos zu produzieren und zu veröffentlichen: „The practice of watching videos was a way for participants to configure who they are, who they might be, and who they want to be. [...] The experience of watching a video enables participants to play with [...] their *possible selves*, their ideas about who they might become, who they would like to become, and who they fear becoming.“ (Wolf 2016: 6) „New media not only introduce new ways for us to express ourselves, but also new forms of self-awareness - new ways to reflect on who we are and how we relate to others.“ (Wesch 2009: 19) In der Folge stellen soziale Medien eine neue Möglichkeit dar, uns als NutzerInnen unseres neuen „Ichs“ sowohl online als auch in der Realität bewusst zu werden. Gleichzeitig stehen diese beiden „Ichs“ in einer Wechselbeziehung zueinander, beeinflussen sich gegenseitig und zwingen uns mehr oder weniger dazu, uns mit unserem eigenen Selbst näher auseinanderzusetzen: „[...] following, being followed [...] are not only ways of expressing ourselves, they are new ways to reflect on who we are, offering new kinds of social mirrors for understanding ourselves. [...] We are shocked into new forms of sudden self-awareness.“ (Wesch 2009: 21) Die Problematik, die hierbei zu Tage tritt, ist jedoch der Umstand, dass wir unser Ich bzw. unser Selbst basierend auf den Meinungen anderer über

unser reales oder virtuelles Selbst bilden bzw. uns darüber definieren. Wir erkennen somit nicht unser reales Ich/Selbst wieder bzw. hilft uns unsere Online-Präsenz nicht wirklich dabei, unsere eigene Identität zu finden oder zu bilden, sondern vielmehr werden wir durch die Erwartungshaltungen der anderen NutzerInnen beeinflusst: „We know our selves through how we imagine others view and judge us [...] The ‚me‘ is simply the attitudes and judgements of the generalized other internalized, whereas the ‚I‘ is the agent that reacts to these judgements.“ (Welsch 2009: 23) Speziell im Zusammenhang mit Translation und Mehrsprachigkeit ist der Identitätsbegriff von zusätzlicher Bedeutung, ein Aspekt, der unter anderem im zweiten Kapitel von Bedeutung ist indem dargelegt wird, inwiefern sich Multikulturalität und Vielsprachigkeit in der belletristischen Darstellung von TranslatorInnen auf die Persönlichkeit der fiktionalen Figuren auswirkt.

Eine Theorie, die auf den ersten Blick beunruhigend wirkt, jedoch bei genauerer Betrachtung nicht von der Hand zu weisen ist, ist die Tatsache, dass Identitäten und Persönlichkeiten im heutigen digitalen Zeitalter von unserem Nutzerverhalten online beeinflusst und definiert werden: „[...] these systems are ‚constantly creating and refining a theory of who you are.‘ The entanglement of self and computational systems is undeniable. Modern selves are [...] ‚data selves‘ - subjectivities constructed in relation to and co-constituted through the data meant to represent them.“ (Wolf 2016: 4) Durch dieses Verwischen der Grenzen zwischen dem realen und dem digitalen Selbst fällt es somit schwer, zwischen den einzelnen Persönlichkeiten bzw. Persönlichkeitsstrukturen zu unterscheiden - die beiden Persönlichkeiten, sowohl die reale als auch die digitale, verschmelzen miteinander und werden zu einer eigenständigen; beide Persönlichkeiten bedingen sich somit selbst bzw. korrelieren:

Given the central role media like these videos play in constructing notions of self, ability, and confidence, the seeming invisibility of the platform - particularly the algorithmic sorting that provides a heavily customized experience - raises concerns over the potential power algorithms wield in shaping social realities. (Wolf 2016: 8)

Dieser Umstand wird darüber hinaus durch die im obigen Zitat erwähnten Algorithmen, die NutzerInnen Themen bzw. Videos basierend auf ihrem aufgezeichneten Suchverhalten vorschlagen bzw. anpreisen wollen, verstärkt - in der Folge halten sich die meisten User in einer Art Blase auf, wodurch sie größtenteils nur Informationen beziehen, mit denen sie bereits vertraut sind und für die sie eine Vorliebe aufweisen - ein Verhalten, das in der Soziologie als Homophilie bezeichnet wird. Dieses Verhaltensmuster hat unweigerlich Einfluss auf das Suchverhalten von NutzerInnen, aber auch auf die Videos selbst, die von Laien produziert werden: „Homophily plays a role in how individuals access the credibility and utility of user-generated content [...]. The influence of homophily can even go further by also influencing content creation, in addition to content sharing.“ (Wolf 2016: 3) Dieses Streben der NutzerInnen nach Gleichheit und gleichen Inhalten beeinflusst nicht nur ihr Verhalten im Internet, sondern kann auch Auswirkungen auf ihre soziale Realität und Aktivitäten haben, da sie sich aufgrund der angesprochenen Nutzer- und Informationsblase, be-

dingt durch die Suchalgorithmen, in einer Teil-Realität aufhalten und nur Informationen rezipieren und konsumieren, die ihre eigenen Interessen und Meinungen bestärken: „These ‚small worlds‘ leave individuals in states of information poverty.“ (Wolf 2016: 4) Trotz des Überangebots an Informationen im Internet kann es folglich zu einer Art „Informationsarmut“ kommen, da sich NutzerInnen meist immer auf den gleichen Seiten aufhalten und aufgrund ihres homophilen Such- bzw. Nutzerverhaltens auch größtenteils Seiten besuchen, die sie in ihrer eigenen Meinung bestärken und Informationen beinhalten, die für die User meistens bereits von Interesse sind:

When considered together with homophily, this perspective illustrates how individuals' strong preference for social similarity can have profound reverberations not only for information seeking and searching behavior but also shaping of their social realities - similarity breeds preference and comfort, favoring the self-protection gained from avoidance and making worlds and realities small. (Wolf 2016: 4)

Das homophile Verhalten online deckt sich somit in gewisser Weise mit den sozialen Verhaltensmustern, die aufgrund von Online-Nutzerverhalten gut beobachtet werden können. Jeder Mensch scheint sich in seiner eigenen Blase, sei es offline oder online, so wohl zu fühlen, dass nur wenige aus diesem Muster ausbrechen (wollen), um sich auch mit Thematiken bzw. Meinungen zu beschäftigen, die nicht dem eigenen Interesse bzw. der eigenen Meinung deckungsgleich sind.

Dieses Ausgrenzen von Neuinformationen und, in der Folge, neuen Erfahrungen und daraus geschlossenen Erkenntnissen, führt bei den NutzerInnen zu einer Einschränkung der individuellen Informationsfreiheit. Aufgrund der angesprochenen Algorithmen erfolgt diese Informationsbeschneidung jedoch nur semi-freiwillig. Den NutzerInnen wird sogar mehr oder weniger die Entscheidung abgenommen, auch andere Inhalte zu sehen bzw. zu konsumieren, da Inhalte und Informationen auf den besuchten sozialen Medien bereits maßgeschneidert präsentiert werden. Nur wenige User schaffen es, aus diesem Muster auszubrechen und eigenmächtig nach neuen Inhalten zu suchen.

4.2. Vorstellung einzelner Videogenres auf YouTube

YouTube-Videos können in unterschiedlichste Genres bzw. Kategorien eingeteilt werden, wobei hier nur einige wenige vorgestellt werden sollen, da eine detaillierte Präsentation zu umfangreich, und darüber hinaus für das vorliegende Thema nur bedingt relevant sein würde.²⁵ Die Auswahl der hier vorgestellten Videogenres gründet einerseits auf deren Format und Aufbau hinsichtlich deren Präsentation von DolmetscherInnen. Andererseits konnte nach eingehender Recherche festgestellt werden, dass die hier genannten Videogenres mit Abstand am beliebtesten sind, um DolmetscherInnen und die mit dem Beruf einhergehenden Tätigkeitsfelder und Aufgaben darzustellen und zu präsentieren.

²⁵ Weitere populäre Genres auf YouTube sind Produktanalysen, Gaming Videos, Haul Videos, Vlogs, Q&A Videos, etc. Von der genauen Beschreibung der einzelnen Genres muss hier leider abgesehen werden, für die weitere Recherche sei jedoch auf die oben genannten Quellen verwiesen.

4.2.1. Tutorials oder How Tos

Tutorials bzw. How Tos sind Videos, bei denen unterschiedlichste Themen verständlich und Schritt für Schritt für die NutzerInnen aufbereitet und präsentiert werden. NutzerInnen wenden sich oft an YouTube-Videos, um Wissenslücken zu schließen und bisher unbekannte Tätigkeiten zu erlernen bzw. ihr Wissen darüber zu vertiefen. How Tos beschäftigen sich größtenteils mit den Themen „Lifestyle and Beauty“, wobei auch zahlreiche Tutorials über andere Themenbereiche wie DIY im Zusammenhang mit Handwerken und Hausarbeiten, sowie Lernhilfen für AnwenderInnen zu finden sind. (vgl. klicksafe.de) Aktuell rangieren How Tos an zweiter Stelle der beliebtesten YouTube-Genres; durch das wiederholte Ansehen und Anklicken der Videos kommt es nicht selten zu mehreren Millionen Klicks pro Video, und das Genre erfreute sich in den letzten Jahren immer größerer Beliebtheit auf YouTube. (vgl. mediakix.com)

Charakteristisch hierbei ist die didaktische Darstellungsweise der Videos, wobei es auch öfter zum Einsatz von Voice Over-Kommentaren kommt. Seltener präsentiert der Videoschaffende selbst das Gezeigte,²⁶ sondern agiert vielmehr aus dem Off. Ein weiteres Merkmal von How Tos ist ein hoher Grad an Meta-Kommunikation und Intertextualität, um das Gezeigte für die UserInnen so gut und verständlich wie möglich aufzubereiten. (vgl. Simonsen 2011: 86f.)

4.2.2. Fun- bzw. Skit-Videos

Fun- bzw. Comedy oder Skit-Videos nehmen aktuell den 5. Platz der beliebtesten YouTube-Kategorien ein. (vgl. mediakix.com) Dabei werden unterschiedlichste Thematiken parodiert, überzeichnet dargestellt und ins Lächerliche gezogen. Meistens dauern solche Videos nur wenige Minuten oder sogar kürzer, Hauptanliegen der VideoproduzentInnen ist ein hoher Grad an Unterhaltung. Hierbei steht, ähnlich wie auch bei den How Tos, ein hoher Anteil von Intertextualität im Vordergrund, da sich der Großteil der Videos auf andere Mediengenes wie zum Beispiel Musik oder Film bzw. Videos bezieht. (vgl. Simonsen 2011: 88)

4.2.3. Lernvideos

Lernvideos sind aktuell auf dem 9. Platz der beliebtesten YouTube-Videogenres zu finden. Ähnlich wie auch bei den How Tos bzw. Tutorials, soll den UserInnen ein gewisser Grad an neuem Wissen bzw. neuen Kenntnissen mittels Denkanstößen, interessanten und gleichzeitig unterhaltenden Beiträgen vermittelt werden. Dabei steht oft eine bestimmte Zielgruppe im Fokus der VideoproduzentInnen, wie zum Beispiel SchülerInnen oder Studierende. Wie auch schon bei den How Tos zu beobachten, erfährt dieses Videogenre einen erhöhten Grad an Klickraten, da UserInnen immer wieder auf die gleichen oder ähnliche Seiten zurückkehren, um sich das Gezeigte wiederholte Male anzusehen. (vgl. mediakix.com) Gleichzeitig können diese Lernkanäle als auch Instrument von professionellen

²⁶ Wie es zum Beispiel bei Vlogs der Fall wäre.

Lehrenden verwendet werden, um zum Beispiel den Unterricht interessanter zu gestalten und den SchülerInnen auf spielerische und neuzeitliche Art und Weise Wissen zu vermitteln bzw. ermöglicht es den Lehrenden, auf bereits online zur Verfügung stehende didaktische Lehrvideos zurückzugreifen. (vgl. Asselin et al. 2011: 640)

5. Analyse von drei ausgewählten Filmbeispielen

5.1. *Die Flüsterer* - Christian Beetz, David Bernet (2005)

5.1.1. Handlungsübersicht

Bei *Die Flüsterer* handelt es sich um einen Dokumentarfilm aus dem Jahr 2005, bei dem Christian Beetz und David Bernet Regie führten. Porträtiert werden die folgenden sechs Dolmetscher und Dolmetscherinnen: Michel Lesseigne, Konferenzdolmetscher im Europäischen Parlament; Angela Drösser, freiberufliche Konferenzdolmetscherin; Edaly Gasama, freiberuflicher Konferenzdolmetscher, unter anderem tätig für den Internationalen Gerichtshof in Den Haag; Patrica Vander Elst, eine Dolmetschveteranin, die bereits mit 21 Jahren als Simultandolmetscherin bei den Nürnberger Prozessen tätig war; Nathalie Reichert, eine junge Schweizer Dolmetschstudentin an der Genfer Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen (FTI); sowie Werner Zimmermann, beschäftigt als Konferenzdolmetscher für das deutsche Auswärtige Amt und Kanzleramt.

Der Film begleitet die DolmetscherInnen, die primär im Gebiet des institutionellen Konferenzdolmetschens tätig sind, privat und bei ihrer Arbeit, und stellt die unterschiedlichen Anforderungen an den Beruf vor. Des Weiteren schildert der Film Situationen, in denen DolmetscherInnen im institutionellen Bereich aber auch am freiberuflichen Markt herangezogen werden, sowie die jeweiligen Herausforderungen, mit denen die DolmetscherInnen dabei konfrontiert werden. Der Film versucht, einen Einblick in die Vielseitigkeit und die Komplexität des Berufes, die unterschiedlichen Einsatzgebiete und darin, wie man sich die professionelle Ausbildung und Vorbereitung auf den Beruf vorstellen kann, zu verschaffen, sowie einen Eindruck vom Arbeitsalltag eines Konferenzdolmetschers bzw. einer Konferenzdolmetscherin zu geben, sei es im deutschen Auswärtigen Amt, am Internationalen Gerichtshof in Den Haag oder auf dem freien Markt.

5.1.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmitteln

5.1.2.1. Kamera

Der Film beginnt, indem die Kamera langsam von außen über zuerst leere Dolmetscherkabinen schweift, schließlich kommen doch einzelne besetzte Kabinen ins Bild. (00:00:23) Den ZuseherInnen wird ein erster Eindruck von der Arbeit von KonferenzdolmetscherInnen vermittelt, manche DolmetscherInnen kann man aktiv ihrer Arbeit beobachten, während sich andere daneben auf ihren Einsatz vorbereiten bzw. gerade pausieren.

Der Blick der Kamera wechselt den gesamten Film hindurch und wird einerseits als bewusstes Dokumentationsinstrument eingesetzt, indem die sechs vorgestellten DolmetscherInnen zum einen bei persönlichen Interviews im privaten Umfeld gezeigt werden; zum anderen agiert die Kamera als unsichtbares, passiv am Geschehen teilnehmendes Instrument, wenn die DolmetscherInnen bei den verschiedenen Dolmetscheinsätzen be-

gleitet werden. Wenn sich die Kamera im Hintergrund aufhält und die Situation somit mehr oder weniger aus der Sicht der DolmetscherInnen betrachtet, tritt sie somit, wie auch die DolmetscherInnen selbst, als „unsichtbarer“ Beobachter in den Hintergrund, und dem Publikum wird in der Folge ermöglicht, auf indirekte Weise in den Berufsalltag eines Dolmetschers/einer Dolmetscherin einzutauchen.

Bei den Interviews sind die DolmetscherInnen größtenteils sitzend in der Normal-sicht und in der amerikanischen Einstellung zu sehen, im Hintergrund sind persönliche Gegenstände aus dem privaten Umfeld der DolmetscherInnen ersichtlich, was wiederum auf ihre eigene Persönlichkeit und ihre Interessen schließen lässt. In der Folge wird versucht, den Zusehern eine Vorstellung von diesen sonst unsichtbaren Stimmen bzw. Persönlichkeiten zu vermitteln und es soll ihnen ermöglicht werden, so einen eigenen Eindruck von den jeweiligen dargestellten Personen zu gewinnen. Dieser persönliche Faktor wird später im Film weiter verstärkt, indem neben den jeweiligen DolmetscherInnen in manchen Interviews vereinzelt auch Familienmitglieder gezeigt werden, wobei auch hier die Kamera als solche von den DolmetscherInnen und InterviewpartnerInnen direkt wahrgenommen wird. Die Gesprächssituation erfolgt somit auch hier in einem bewusst gesteuerten und konstruierten Umfeld.

Insgesamt verhält sich die Kamera im Film größtenteils unauffällig, es wird weitgehend auf dramatische Effekte verzichtet. Die Kamera bzw. gewisse Kameraeinstellungen werden primär dazu verwendet, um vereinzelte, für eine Szene wesentliche Aspekte bewusst hervorzuheben²⁷, oder um den ZuseherInnen einen gezielten Eindruck von den jeweiligen Dolmetsch-situationen zu verschaffen, sei es entweder bei einer Gesprächsrunde von Studierenden und Professoren an der FTI (00:15:32), beim aktiven Dolmetschen, wobei die Ansicht von außerhalb der Kabine erfolgt (00:19:46) als auch von innerhalb der Kabine aus dem Blickwinkel der Dolmetscher (00:33:41), sowie um die Prüfungssituation an der Universität so realistisch wie möglich darzustellen. (01:09:10) Hierbei kommt auch der einzige kameratechnische Effekt zum Einsatz, als die Verwirrung und Aufregung von Nathalie Reichert in der Nacht vor der Diplomprüfung veranschaulicht werden soll - eine bereits früher im Film verwendete Szene wird verschwommen dargestellt, um somit die potenzielle Nervosität und Aufregung der Studentin visuell zu unterstreichen. (01:08:38)

5.1.2.2. Montage

Die Montage wird im Film als gezieltes Mittel eingesetzt, um von den DolmetscherInnen angesprochene Charakteristika ihres Berufes bildlich zu betonen und zu kontextualisieren. Die Aneinanderreihung bestimmter Bildabfolgen ermöglicht es, das vorher von den DolmetscherInnen Besprochene visuell zu unterstützen - so zum Beispiel, wenn die unterschiedlichen Dolmetschetechniken erklärt werden. So erfolgt, als im Interview die Technik

²⁷ So wird zum Beispiel, als es um die Komplexität und Individualität der Notizentechnik beim Konsekutivdolmetschen geht, auf den präsentierten Notizblock des Dolmetschers bis in die Großaufnahmen hineingezoomed, um so den Zusehern einen besseren Eindruck von dieser Methodik zu vermitteln. (00:13:16)

des Konsektivdolmetschens erläutert wird, der Schnitt auf Zimmermann (00:13:16), der einen augenscheinlich benutzten Notizblock mit Konsektiv-Notizen in der Hand hält und somit veranschaulicht, wie man sich die vorher angesprochenen Notizen und Zeichen bildlich vorstellen kann. In einer anderen Einstellung werden in rascher Bildabfolge mehrere technische Apparate in der Großaufnahme gezeigt (00:16:28), anschließend erfolgt der Schnitt und eine Messehalle mit diversen Ausstellungsstücken erscheint im Bild. Abseits von den bisher im Film gezeigten Einsatzbereichen wird hier versucht, den ZuseherInnen ein weiteres mögliches Tätigkeitsfeld von DolmetscherInnen nahezubringen, und sie erneut auf die Vielseitigkeit und Komplexität des Berufs zu sensibilisieren. In den darauffolgenden Einstellungen wird die Dolmetscherin, Angela Drösser, abwechselnd auf der Messe selbst gezeigt, als sie sich bei den Standbetreibern über die Funktionsweise der Geräte informiert (00:16:44), bei ihr zu Hause bei der Terminologiarbeit als Vorbereitung für den Dolmetscheinsatz (00:18:02), in der Dolmetschkabine auf der gleichen Messe wie vorhin, gemeinsam mit ihrer Kabinenpartnerin (00:18:40), sowie dann schließlich beim Dolmetschen selbst. (00:19:46) Somit soll wohl schrittweise eine realistische Vorstellung von dem Umfang und den Anforderungen an einen Dolmetscheinsatz vermittelt werden, von der Vorbereitungsphase inklusive der notwendigen Recherchearbeiten bis hin zur eigentlichen Dolmetschung selbst.

Bereits bei der ersten Einstellung hat es den Anschein, dass durch eine rasche Bildabfolge und die Montage von abwechselnden Aufnahmen aus den besetzten Dolmetschkabinen und dem gezeigten Plenarsaal ein erster Eindruck vermittelt werden soll, mit welchen Aufgaben und Anforderungen KonferenzdolmetscherInnen im Berufsalltag konfrontiert sind. (00:01:36) So ist es speziell in den institutionellen Einrichtungen keine Seltenheit, dass die Plenarsäle nicht immer voll sind und sich nur wenige ZuhörerInnen als RezipientInnen der Dolmetschung einfinden, in der Folge sind auch nicht immer alle Dolmetschkabinen besetzt. Dieser Umstand wird durch die angesprochene Bildsequenz visuell betont, indem unter anderem eine Vorstellung von der eventuell empfundenen Hektik „hinter den Kulissen“ vermittelt wird.

Als Dokumentarfilm ist natürlich von Anfang an der Anspruch an den Film gegeben, ein möglichst objektives Bild des Dolmetschberufes zu vermitteln, eine Anforderung, der der Film durchaus nachkommt. Durch das gezielte Aneinanderreihen bestimmter Bildsequenzen werden im Film jedoch Spannung und Dynamik erzeugt, sodass der Film stellenweise nicht wie eine Dokumentation, sondern streckenweise oftmals wie ein Spielfilm wirkt. Auf diese Weise wird der Respekt ob der oft schwierigen und komplexen Anforderungen an den Beruf, welcher den DolmetscherInnen ein hohes Maß an Flexibilität abverlangt, speziell unter Nicht-DolmetscherInnen wahrscheinlich noch gesteigert, andererseits wird versucht, auch den Mythos des glamourösen Jetset-Lebens von DolmetscherInnen zu zerstreuen.

5.1.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente

Die Flüsterer zeichnet sich dadurch aus, dass die Filmemacher versuchen, das Metier des Konferenzdolmetschens auf anschauliche und spannende Art und Weise zu präsentieren, wobei speziell auf die persönliche Note großen Wert gelegt wird. Somit ist es kein zentrales Element des Filmes, den ZuseherInnen lediglich die Profession und die damit verbundenen Anforderungen an den Beruf nahezubringen, sondern es war den Filmemachern offenbar wichtig, die dargestellten DolmetscherInnen in den Mittelpunkt des Filmes zu rücken, und ihnen und ihren Persönlichkeiten einen zentralen Stellenwert im Film einzuräumen und nicht nur ihrem Beruf, bei dem sie sowieso tagtäglich im Hintergrund bzw. im Schatten der RednerInnen stehen. Gleichzeitig werden alle für den Beruf des Konferenzdolmetschens wichtigen Aspekte, Anforderungen und Einsatzbereiche umfassend vorgestellt, wobei auch hier von den Regisseuren ein Augenmerk darauf gelegt wurde, dass die persönliche Komponente nicht zu kurz kommt, und die DolmetscherInnen nicht als passive Übersetzungsmaschinen bzw. sprechende Wörterbücher dargestellt werden. Darüber hinaus wird ein Bogen gespannt zwischen den Anfängen und der späteren Phase des Dolmetschberufes, indem die junge Studentin Nathalie Reichert während ihres letzten Studienjahres an der FTI begleitet wird und auf der anderen Seite die Dolmetschveteranin Patricia Vander Elst von den Anfängen ihrer Dolmetscherkarriere bei den Nürnberger Prozessen erzählt. Beim Begleiten der jungen Schweizer Studentin bekommt man einen ersten Einblick in das Universitätsleben, die Ausstattung der Unterrichtsräume, sowie einen ungefähren Eindruck davon, wie Prüfungssituationen an den Dolmetschuniversitäten aussehen. Charakteristisch bei der Szene der Diplomprüfung sind nicht zuletzt die auftretenden technischen Probleme (01:09:10), die sicher allen Studierenden dieses Studiums in der ein oder anderen Form bekannt sind.

Ein wesentliches Charakteristikum des Films sind die bereits angesprochenen Interviews mit den jeweiligen DolmetscherInnen in ihrem persönlichen Umfeld. Durch diese Technik wird versucht, sie aus dem Schatten ihres Berufes in den Vordergrund treten zu lassen und sich als eigenständige Persönlichkeiten zu präsentieren. Mittels dieser Methodik tragen sie gezielt zur Zerstreuung des Mythos Übersetzungsmaschine bei und präsentieren sich den Zusehern als facettenreiche Individuen. Hierbei wird jedoch entweder bewusst oder unbewusst zwischen den einzelnen Personen und deren Erfahrungswerten unterschieden - alle²⁸ etablierten DolmetscherInnen werden in ihren jeweiligen persönlichen Wohnräumen interviewt, mit Ausnahme der jungen Studentin, die anfangs auf der Universität und später am Genfer See interviewt wird - erst gegen Ende des Films, als die Diplomprüfung bevorsteht, bekommt man Einblicke in ihre Wohnsituation im Studentenwohnheim.

²⁸ Eine Ausnahme stellt Werner Zimmermann dar, der lediglich an einem Tag bei seiner Arbeit als Dolmetscher für das deutsche Auswärtige Amt von der Kamera begleitet wird.

Darüberhinaus werden den ganzen Film hindurch immer wieder Erinnerungsstücke aus dem DolmetscherInnenleben gezeigt, wie zum Beispiel zahlreiche Zugangspässe bzw. Namensschilder von den diversen Dolmetscheinsätzen Werner Zimmermanns, sowie Pressefotos, auf denen er, sich stets im Hintergrund aufhaltend, mit einflussreichen internationalen Persönlichkeiten abgebildet ist. (00:03:26) In einer anderen Einstellung (00:40:38) wird Vander Elst gezeigt, die ebenfalls Erinnerungsstücke aus den Anfängen ihrer Dolmetscherkarriere zeigt, z.B. von den Nürnberger Prozessen, bis hin zu Fotos von weiteren Dolmetscheinsätzen im jungen Alter. (00:43:05) Somit soll den ZuseherInnen von heute das damals vorherrschende glamouröse Bild des Dolmetschberufs in Erinnerung gerufen werden bzw. versucht werden, dieses zu veranschaulichen. Um dies weiter zu unterstreichen, werden Archiv-Filmaufnahmen von den Nürnberger Prozessen gezeigt um zu visualisieren, wie prekär damals die Arbeitsbedingungen im Vergleich zu heute waren. (00:44:23)

5.1.3. Figuren- und Charakteranalyse

Die Flüsterer versucht, einerseits einen möglichst neutralen Eindruck vom Wesen des Konferenzdolmetschens zu vermitteln, andererseits scheint es das Ziel der Filmemacher zu sein, einen vertiefenden Einblick in die einzelnen Persönlichkeiten der sonst unsichtbaren DolmetscherInnen zu gewähren. Bei der Präsentation der einzelnen DolmetscherInnen begibt man sich zum einen auf die persönliche Ebene, indem die ProtagonistInnen in ihrem privaten Umfeld gezeigt werden - es hat den Anschein, als ob auf diese Weise eine Art Vertrauens- und Identifikationsbasis mit den ZuseherInnen hergestellt werden soll. Zudem werden die DolmetscherInnen als eigenständige Persönlichkeiten vorgestellt; den ansonsten nur aus ihrer Stimme bestehenden Charakteren wird ein Gesicht verliehen. Zum anderen werden die ProtagonistInnen in ihrem jeweiligen Arbeitsumfeld bei ihrer Tätigkeit begleitet, um dem Publikum eine Vorstellung davon zu vermitteln, was es eigentlich bedeutet, als (Konferenz-)DolmetscherIn tätig zu sein.

5.1.3.1. Stereotype und Klischees

Anders als in den später in diesem Kapitel besprochenen Filmen, stehen in *Die Flüsterer* nicht altbekannte Stereotype und Klischees des Metiers des Konferenzdolmetschens im Mittelpunkt der Handlung. So soll etwa den ZuseherInnen durch das gezielte Eintauchen sowohl in die persönliche als auch die professionelle Welt von KonferenzdolmetscherInnen gezeigt werden, mit welchen Herausforderungen DolmetscherInnen tagtäglich im Berufsleben konfrontiert werden.

Auch der im zweiten Kapitel angesprochene Mythos des in fiktionalen Werken überwiegend defizitär präsentierten physischen Erscheinungsbildes wird im Film nicht bestätigt. So werden alle vorgestellten DolmetscherInnen, sowohl bei den Interviews als auch während der jeweiligen Dolmetscheinsätze, formell gekleidet und mit einem gepflegten äußeren Erscheinungsbild abgebildet. Auf diese Weise soll wohl ein weiteres Mal der Anspruch an den oder die DolmetscherIn unterstrichen werden, nicht nur über eine

angenehme Stimme zu verfügen, sondern auch optisch nicht hervorstechen, und sich, trotz der physischen Sichtbarkeit zum Beispiel während des Gesprächsdolmetschens, zurückzunehmen und sich im Hintergrund einzufinden. Dieser Aspekt des „sichtbaren Unsichtbaren“ wird relativ bald im Film kurz visuell thematisiert, als Werner Zimmermann Erinnerungsfotos seiner zahlreichen Dolmetscheinsätze präsentiert, auf denen stets die gedolmetschten PolitikerInnen im Vordergrund stehen, wobei er selbst immer nur im Hintergrund zu sehen ist. (00:03:26) Für Betrachter der Fotos, die sich seiner Rolle als Dolmetscher nicht bewusst sind, wäre sein Gesicht somit nur eines von vielen. Speziell der Aspekt der kleidungstechnischen Anpassung an die gegebenen Umstände wird vielleicht eher unbewusst in Szene gesetzt, als ein für den Internationalen Gerichtshof in Den Haag tätiger Dolmetscher mit afrikanischen Wurzeln in seinem privaten Umfeld, auf traditionelle afrikanische Art gekleidet, interviewt wird. (00:02:24) Später, als man ihn bei seiner Tätigkeit als Simultandolmetscher am Gerichtshof sieht, trägt er, so wie die meisten in seinem Umfeld, Anzug und Krawatte, und vermag es so, nicht aus der Menge hervorzustechen. (00:57:44)

5.1.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Der dargestellte Dolmetschtypus beschränkt sich auf jenen des Konferenzdolmetschens, inklusive aller für diesen Modus relevanten Einsatzbereiche. Im Zentrum hierbei stehen das Simultan- und Konsektivdolmetschen, sowie auch das Gesprächsdolmetschen. Der Einsatz von institutionellen DolmetscherInnen als GesprächsdolmetscherInnen, primär bei Auslandsreisen und beim Besuch ausländischer Delegationen, ist insofern herauszustreichen, da zumindest bei der Ausbildung an der Universität Wien die angehenden KonferenzdolmetscherInnen lediglich im Bereich des Simultan- und Konsektivdolmetschens ausgebildet werden, nicht jedoch im Gesprächsdolmetschen. Insofern spielt der Film eine wichtige Rolle, um nicht nur das Verständnis in der breiteren Gesellschaft, sondern auch unter DolmetscherInnen, und solchen, die es noch werden wollen, davon zu verschärfen, welche tatsächlichen Anforderungen an sie im wirklichen Berufsleben gestellt werden.

Wie eben erwähnt, stehen sowohl das Simultan- als auch das Konsektivdolmetschen gleichermaßen im Fokus des Films, ein Umstand, der besonders herauszustreichen ist, da neben dem Gesprächsdolmetschen in den medialen Abhandlungen über das Dolmetschen nur dem Simultandolmetschen eine spezielle Aufmerksamkeit zuteil wird. Im vorliegenden Film wird folglich versucht, bei der Schilderung vom Tätigkeitsbereich von KonferenzdolmetscherInnen, dem Konsektivdolmetschen einen ähnlichen Stellenwert wie jenem des Simultandolmetschens einzuräumen, um so nicht den Eindruck zu vermitteln, dass institutionelle KonferenzdolmetscherInnen hauptsächlich als SimultandolmetscherInnen tätig sind.

5.2. *Everything is Illuminated* - Liev Schreiber (2005)

5.2.1. Handlungsübersicht

Everything is Illuminated ist ein Spielfilm aus dem Jahr 2005, basierend auf der 2002 erschienenen Romanvorlage von Jonathan Safran Foer – Regie führte Liev Schreiber. Im Zentrum der Geschichte steht der junge, jüdische Amerikaner Jonathan Safran Foer, der von Kindheitsbeinen an an der Geschichte seiner Vorfahren und am Leben seiner Familie interessiert ist, und sich im Verlauf des Films auf die Suche nach der Geschichte seines Großvaters Safran Foer macht, der während des Zweiten Weltkrieges aus der Ukraine in die USA geflüchtet ist. Auslöser der Suche ist ein Foto, das den jungen Safran Foer zusammen mit einer jungen Frau namens Augustina zeigt, die angeblich dafür verantwortlich war, dass Safran Foer die Ukraine lebend verlassen konnte.

Für seine Suche engagiert Jonathan Safran Foer ein ukrainisches Unternehmen, das sich auf so genannte „Heritage Tours“ für jüdische Interessenten spezialisiert hat - Reisen, die speziell bei den Nachkommen der aus der Ukraine vertriebenen Juden des Zweiten Weltkrieges von Beliebtheit sind. Als Reiseführer beauftragt wird der junge Alex, der gleichzeitig als Dolmetscher dienen soll, begleitet von seinem Großvater als Chauffeur und dem Blindenhund des Großvaters.

Die Suche nach den familiären Wurzeln Jonathans stellt sich als Odyssee durch die Ukraine heraus, da Jonathan nur über besagtes Foto und über den Namen des gesuchten Ortes (Trachimbrod) verfügt, den niemand zu kennen scheint. Die gemeinsame Reise ist gesäumt von kulturellen Differenzen, Missverständnissen und Absurditäten, die die Schwierigkeit des Unterfangens, nicht nur aufgrund der sprachlichen, sondern auch aufgrund der kulturellen Barrieren, unterstreichen. Als sich schließlich der Großvater von Alex seiner eigenen Vergangenheit stellt, die ihn sichtlich traumatisiert hat, wird die Schwester von Augustina, und in der Folge der gesuchte Ort, endlich gefunden und das Geheimnis des Fotos von Safran Foer und Augustina gelüftet. Ein kurzer Rückblick in die Vergangenheit von Alex' Großvater gibt auch Einblick in dessen Schicksal - er selbst war Jude, der von den Nazis erschossen werden sollte, das Schießkommando jedoch überlebte und fliehen konnte. Die Schwester Augustinas war damals Zeugin des Vorfalls, gemeinsam konnten sie das Erlebte aufarbeiten, woraufhin der Großvater Selbstmord begeht.

Am Ende des Films kehrt Jonathan mit neuen Erinnerungen und Erinnerungsstücken nach Amerika zurück und nimmt zum ersten Mal sein Umfeld und seine Mitmenschen tatsächlich wahr. Alex, zurückgeblieben in der Ukraine, bekennt sich zu seinen eigenen jüdischen Wurzeln und er und seine Familie begraben den Großvater in einer traditionellen jüdischen Ruhestätte in seinem alten Heimatdorf Trachimbrod.

Auffallend im Film ist der Umstand, dass die Figur des Dolmetschers als eigenes Element instrumentalisiert wird, um im Film Komik zu erzeugen, nicht jedoch, um einen Einblick in die tatsächlichen Aufgaben von GesprächsdolmetscherInnen zu gewähren.²⁹

5.2.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmitteln

5.2.2.1. Kamera

Wie bereits im dritten Kapitel dieser Arbeit erwähnt, stellt die Kamera ein zentrales Instrument dar, um bestimmte Filmaspekte, wie zum Beispiel die Dramatisierung des Gezeigten bzw. Nähe und Distanz zwischen den Charakteren, zu verstärken bzw. hervorzuheben.

In *Everything is Illuminated* kommt die Kamera in dieser Hinsicht vor allem zur emotionalen Verstärkung und Hierarchisierung der beiden Protagonisten zum Einsatz. Zudem dient die Kamera dazu, den besonderen Kleidungsstil und das Auftreten von Alex hervorzuheben bzw. sein gesamtes Auftreten visuell zu thematisieren. Eine Szene, die dies besonders verdeutlicht, kommt relativ früh im Film vor, als man Alex durch die Straßen ziehen sieht. Zu Beginn sind nur seine Füße im Bild zu sehen, und sein ausladender, weiter Schritt wird in der Obersicht gezeigt. Die Kamera schwenkt dann nach oben und fährt zurück, sodass Alex in der Halbaufnahme zu sehen ist, die Kamera befindet sich dabei in Normalsicht. (00:11:40-00:11:57) Alex tritt hierbei somit als hierarchisch gleichgestellte Person auf, die, trotz der zu Beginn des Films gezeigten Differenzen mit dem Vater, als niemandem untergeordnet anzusehen ist. Bei dem ersten Aufeinandertreffen mit Jonathan hingegen, seinem Auftraggeber bzw. Klienten, wird sogleich mittels der Kamera die untergeordnete Stellung von Alex als Dolmetscher erkennbar gemacht. Jonathan wird in dieser Einstellung, aus Sicht von Alex, in Bauchsicht gezeigt, Alex wiederum, ebenfalls aus der Sicht Jonathans, in der Aufsicht, was zugleich auf den Stellenwert und den Rang der beiden Charaktere im späteren Filmverlauf schließen lässt. (00:18:34)

Die von Alex eingangs im Film erwähnte übermäßige Körpergröße seinerseits wirdameratechnisch ebenfalls des Öfteren visuell betont, so zum Beispiel beim ersten körperlichen Kontakt zwischen ihm und Jonathan, als sie sich zur Begrüßung die Hand reichen. Der eindeutig kleinere Jonathan wird von der Seite in Normalsicht in der amerikanischen Einstellung gezeigt, während von Alex nur der von oben, seitlich hereingestreckte Unterarm erkennbar ist. (00:19:06) Die unterschiedliche Körpergröße der beiden Protagonisten wird auch gegen Ende des Films noch öftersameratechnisch inszeniert. So ist Alex zum Beispiel in Szenen, in denen nur die beiden im Zentrum des Bildes stehen, nie aufrecht zu sehen, meist befinden sich die beiden weit voneinander weg stehend (00:32:25), liegend (00:51:46), oder Alex ist stehend nach vorne gebeugt bzw. sich auf den Oberschenkeln abstützend und eine Ebene tiefer (01:22:04) zu sehen. Trotz seiner Jonathan gegenüber augenscheinlich überlegenen Körpergröße, begegnet Alex in Szenen, in denen diese körper-

²⁹ An dieser Stelle sei auf Kolb (2014) verwiesen, die sich eingehender mit dem Element der Translation im vorliegenden Film und dem daraus resultierenden Entstehen von Komik beschäftigt.

liche Überlegenheit gegebenenfalls falsch gedeutet werden könnte, seinem Klienten zumindest auf Augenhöhe oder sogar in zumindest bildlich untergeordneter Rolle. Die Kamera dient im Film in der Folge als wesentliches Stilmittel, um die Rangordnung zwischen Klienten und Dolmetscher zu definieren.

5.2.2.2. Montage

Die Montage trägt, wie bereits eingangs in dieser Arbeit angesprochen, einen wichtigen Beitrag zum Aussagegehalt bzw. zur Filmsprache generell bei. Die Montage in *Everything is Illuminated* beschränkt sich meist auf den Wechsel zwischen Bildsequenzen, die entweder die drei Hauptdarsteller oder die ukrainische Landschaft zeigen. Diese Bildabfolge steht repräsentativ für den einerseits tragischen Hintergrund bzw. die Beweggründe des Protagonisten, dieses Land zu bereisen, andererseits stehen die Bilder auch stellvertretend für die Geschichte des Landes und seiner Bewohner - ein Aspekt, der insbesondere filmsemiotisch eine wesentliche Rolle spielt und somit gesondert im folgenden Punkt noch näher erläutert wird.

Durch die Aneinanderreihung bzw. Sequenzierung von bestimmten Bildern bzw. Bildausschnitten, vermittelt der Film etwas Skurriles; er verliert somit ob seines tragischen Hintergrundes etwas von seiner Ernsthaftigkeit, ihm wird ein gewisser humoristischer Faktor verliehen. Den schnellen Schnitten steht meist eine lange Einstellung gegenüber, in der die Charaktere oft in der Groß- bzw. Nahaufnahme gezeigt werden und somit immer unmittelbar im Zentrum des Bildes stehen. Die Montage einzelner Bilder wird im Film oftmals ebenso dazu verwendet, die kulturellen Unterschiede der beiden repräsentierten Länder, nämlich Amerikas und der Ukraine bzw. der vormaligen Sowjetunion, aufzuzeigen, wobei hier interessanterweise gerade Amerika durch den Protagonisten, den eher introvertierten, zurückhaltenden jungen Juden Jonathan, zumindest optisch, gegenüber der schillernden Figur des Alex als weniger progressiv als die Ukraine dargestellt wird. Die teils schnellen Schnitte haben jedoch gleichzeitig keinen emotionalisierenden Effekt auf die ZuseherInnen, es wird also nicht unmittelbar Spannung erzeugt. Vielmehr dient dieses Element der Unterstreichung der skurril und komisch anmutenden Situationen im Film. Insgesamt mutet der Film entschleunigt an, vor allem die Landschaftsaufnahmen, die einen dominanten Faktor im Film darstellen und meistens aus Sicht der Protagonisten aus dem Auto gefilmt bzw. dargestellt werden, werden in einer langen Einstellung ohne Schnitt gezeigt, und tragen somit zum ruhigen und streckenweise melancholischen Wesen des Films bei.

5.2.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente

Die obige Abhandlung über die Rolle der Kamera in *Everything is Illuminated* hat bereits erste filmsemiotische Einblicke geliefert. Ein weiteres zentrales, filmisch narratives Element im Film ist einerseits die zwischenmenschliche Beziehung von Alex und Jonathan, die zwar primär durch das Gesagte offenbart wird, jedoch auch optisch einen zentralen Stellenwert im Film einnimmt. So unterscheiden sich die beiden, wie bereits mehrmals angesprochen,

nicht nur aufgrund ihrer Körpergröße, sondern auch durch ihren Kleidungsstil und ihr generelles Erscheinungsbild. Der zurückhaltende Charakter des Jonathan, der sich stets dezent, schlicht und dunkel gekleidet präsentiert, steht für die Überlegenheit der Person im Film, auch wenn er diese nie gezielt einsetzt bzw. sich dieser auch nicht direkt bewusst zu sein scheint. Jonathan gegenüber steht die schillernde Figur des Alex, der durch seine markante Optik wohl seine eigenen Unzulänglichkeiten ausmerzen möchte, um so aus der grauen Masse herauszustechen und seine nicht erfüllten Träume und Ambitionen auf diese Art und Weise auszugleichen. Die Figur des Großvaters wiederum steht als passiver Dienstleister im Schatten der beiden; er selbst bringt sich selten aktiv ins Geschehen ein und agiert auch nie³⁰ direkt mit Jonathan und lässt Alex als Dolmetscher und Mittelsmann an seiner statt agieren.

Neben den drei Hauptcharakteren werden auch die Ukraine und die Geschichte des Landes filmsemiotisch thematisiert. So wechseln die Aufnahmen zwischen weiten, unberührten Landschaften und bewirtschafteten Feldern, die meist in der Weitaufnahme gezeigt werden, und Kühltürmen von Atommeilern in der Untersicht (00:21:10) und in Großaufnahme, oder als rauchende, drohende Ungetüme in der Ferne, wiederum in der Weitsicht gefilmt. Dieser Kontrast der Aufnahmen steht wohl einerseits für die oberflächliche Unschuld des Landes heute, andererseits erinnert es durch die Andeutung an den Reaktorunfall von Tschernobyl im Jahr 1986 sowie an die von den Sowjets zerstörten Wohnanlagen an die tragische und aufreibende Vergangenheit des Landes. Auch die bildliche Darstellung des im Film gesuchten Ortes Trachimbrod scheint stellvertretend für die Vergessenskultur zu stehen, die in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in den betroffenen Ländern vorherrschend war (und es meistens noch heute ist).

Eine filmsemiotisch interessante Szene, die repräsentativ für den niedrigeren Stellenwert der Ukrainer im eigenen Land sowie für die Figur des Alex als Dienstleister bzw. Dolmetscher ist, ist jene, als die Schlafzimmer der beiden Charaktere während der ersten Nacht gezeigt werden. Jonathan wird ein spärlich eingerichtetes, jedoch geräumiges Schlafzimmer, in dem ein einzelnes Bett steht, zur Verfügung gestellt. Das Zimmer wirkt, gemessen an der Körpergröße Safran Foers, überdimensional groß. (00:32:20) In der nächsten Szene sieht man Alex, der sich ein winziges Zimmer, in das gerade einmal zwei kleine Betten passen, mit dem Großvater teilt. Alex' Bett wird durch einen Wandvorsprung noch schmaler gemacht, als es bereits ist. Der Kontrast wird durch die Körpergröße von Alex sogar noch verstärkt. Ein weiteres Mal werden so im Film bereits öfter angedeutete optische und physische Kontraste der beiden Protagonisten in Szene gesetzt.

³⁰ Bis auf eine Szene, in der der Großvater Jonathan auf eine für den Film charakteristisch skurrile Art und Weise in der Ukraine willkommen heißt. (00:28.31)

5.2.3.Figuren- und Charakteranalyse

Die im Film dargestellte Figur des Dolmetschers steht in starkem Kontrast zu den zum Beispiel in *Die Flüsterer* präsentierten DolmetscherInnen, sowie zu den im ersten Kapitel vorgestellten Erwartungshaltungen an einen professionellen Dolmetscher. Nachfolgend sollen die wesentlichen, stereotypisiert dargestellten Charaktermerkmale der Figur eingehender erläutert werden.

5.2.3.1. Stereotype und Klischees

Die Figur des Alex wird von seinem Vater, dem Inhaber des Reiseunternehmens, dazu engagiert, als Reisebegleiter und gleichzeitig Dolmetscher zu arbeiten. Alex fehlt jegliche Dolmetschausbildung, geschweige denn fundierte Kenntnisse der Technik des Gesprächsdolmetschens. Er ist jedoch der einzige in der Familie, der sich einigermaßen auf Englisch verständigen kann, und hat deswegen keine andere Wahl, als die Aufgabe anzunehmen.

Als Alex das erste Mal im Bild zu sehen ist, trägt er eine Trainingshose, ein weißes Unterhemd, mehrere Gold- und Silberketten um den Hals, sowie eine leger auf dem Kopf ruhende Kappe. (00:09:10) Seinem schillernden Äußeren gegenüber steht die Figur des konservativ anmutenden Jonathan, was bereits als Hinweis auf die folgenden sprachlichen als auch persönlichen Differenzen verstanden werden kann.

Das erste Aufeinandertreffen von Alex und Jonathan verläuft demzufolge nicht, wie man es eventuell zwischen einem Klienten und einem professionellen Dolmetscher erwarten würde. Alex, mit der Situation als Dolmetscher sichtlich überfordert, heuert eine am Bahnhof spielende Band an, und läuft mit dieser neben dem ankommenden Zug her, in der Hand ein Namensschild haltend, auf dem der falsch geschriebene Name seines Klienten („Jonafan“) steht. (00:18:09) Dieser reagiert sichtlich irritiert ob dieses skurrilen und obskuren Auftritts und hinterfragt, ob es sich bei Alex um seinen Dolmetscher („translator“) handelt. Da das Gespräch der beiden von der noch immer laut im Hintergrund spielenden Band übertönt wird, kommt es hierbei zu ersten Kommunikations- und Verständnisschwierigkeiten. (00:18:39-00:18:59) Das amateurhafte Auftreten von Alex wird von der schrulligen Gestalt des Großvaters komplementiert. In der Folge kommt es auch gleich zum ersten Dolmetscheinsatz von Alex, welcher die Obszönitäten des Großvaters dolmetschen soll. Anstatt das Gesagte sofort weiterzugeben, beginnt er aber erst auf Nachfragen des Protagonisten („What does he say?“) zu dolmetschen - er beschließt jedoch, das Gesagte nicht wortwörtlich wiederzugeben, sondern nur sinnbildlich und auf freundlichere Art und Weise zu dolmetschen. Obwohl er somit die Situation zwar de-eskaliert, zeigt er sich einer Partei gegenüber loyaler, und handelt somit, zumindest gemessen am AIIC-Standard, unethisch. Zudem entschließt sich Alex, nicht in der 1. Person, sondern in der 3. Person zu dolmetschen („Grandfather informs me ...“) - er distanziert sich somit vom Gesagten und spricht sich gegen die Rolle des Mittelsmannes aus.

Im Verlauf des Films wird Alex in dieser Dreierkonstellation, in der er als Dolmetscher fungiert, meist in der Mitte gezeigt. Er nimmt somit zwar optisch die Rolle des Vermittlers ein, tatsächlich fungiert er allerdings zumeist nur als mehr oder weniger funktionierendes Sprachrohr zwischen dem misshandigten Großvater, und dem ob der skurrilen Situationen zumeist irritiert wirkenden Jonathan.

Alex' optisches Erscheinungsbild bleibt den gesamten Film über unverändert. Dieses für einen professionellen Dolmetscher unübliche Auftreten wird auch in einer Szene von Jonathan selbst festgestellt als er bemerkt, dass Alex sein Unterhemd verkehrt herum trägt. (01:08:11) Der unkonventionelle Kleidungsstil des Dolmetschers wird somit in dieser Szene sogar Teil der Geschichte und bewusst thematisiert. Dass die schrille Kleidung für die Kompensation von eigenen Unzulänglichkeiten und einer inneren, persönlichen Zerrissenheit und mangelndem Zugehörigkeitsgefühl zu einem bestimmten Kulturkreis steht, wird zum Ende des Films ebenfalls visualisiert. Erst als sich Alex seiner eigenen jüdischen Wurzeln bewusst wird und diese zu akzeptieren beginnt, bekennt er sich auch optisch dazu und trägt beim Begräbnis des Großvaters einen schlichten, dunklen Anzug und eine Kippa. (01:36:10)

5.2.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Alex tritt in der Rolle des Gesprächsdolmetschers auf, wenn er auch angesichts seines Verhaltens und Erscheinungsbildes nicht unbedingt der traditionellen Rolle eines Gesprächsdolmetschers entspricht. Anders als bei den in *Die Flüsterer* dargestellten DolmetscherInnen, stellt die Figur des Alex eine schillernde Persönlichkeit dar, die sowohl aufgrund ihres Äußeren als auch durch ihr Auftreten im Zentrum der Handlung steht - das sonst vorherrschende Qualitätsmerkmal der Unsichtbarkeit wird im Wesentlichen ignoriert. Obwohl es augenscheinlich nicht die Intention des Regisseurs ist, mittels der Dolmetscherfigur über die Anforderungen an den Beruf aufzuklären, vermittelt der Umstand, dass Alex, trotz seiner mangelnden Ausbildung zum Gesprächsdolmetscher als solcher engagiert wird, einen realistischen Eindruck von der gängigen Praxis. Denn nicht selten werden Dolmetschleuten für Dolmetschungen speziell im Bereich des Gesprächs- und Kommunaldolmetschens herangezogen, sei es aus rein ökonomischen Interessen vonseiten der Auftraggeber, oder aufgrund der mangelnden Kenntnis über die Anforderungen an eine professionelle Dolmetschleistung.

5.3. Zero Dark Thirty - Kathryn Bigelow (2012)

5.3.1. Handlungsübersicht

Zero Dark Thirty ist ein US-amerikanischer Spielfilm aus dem Jahr 2012, bei dem Kathryn Bigelow Regie führte, und der laut eigenen Angaben auf realen Ereignissen beruht.

Der Film handelt von der jungen CIA-Analystin Maya, die 2003 in Pakistan stationiert wird, nachdem sich die CIA nach den Anschlägen des 11. September 2001 verstärkt der Mission verschrieben hat, Osama bin Laden aufzuspüren. Nach der Befragung mehrerer Gefangener unter Folter erhält die CIA schließlich Hinweise auf eine bestimmte Schlüsselfigur, Abu Ahmed, bei dem es sich um einen persönlichen Boten bin Ladens handeln soll. Nachdem Mayas Kollegin Jessica 2009 bei einem Anschlag auf Camp Chapman, eine Militärbasis in Afghanistan, ums Leben kommt, macht es sich Maya zum Ziel, Abu Ahmed und somit bin Laden zu finden und ihn gegebenenfalls zu töten. Nach jahrelanger, langwieriger und akribischer Suche und dem Sammeln weiterer Hinweise, die zumindest zu Beginn des Films meist durch Folter erlangt werden und die aufgrund der weltweit anhaltenden Terroranschläge für die Analystin dennoch Rückschläge gleichkommen, gelingt es Maya bzw. der CIA schließlich, den mutmaßlichen Boten aufzuspüren. Trotz der Tatsache, dass keinerlei Hinweise auf den genauen Aufenthalt von bin Laden vorliegen und über sein Zusammenleben mit Abu Ahmed nur gemutmaßt werden kann, erfolgt der Zugriff auf das observierte Gebäude schließlich am 02. Mai 2011 kurz nach Mitternacht³¹ und bin Laden sowie weitere Bewohner des Hauses werden getötet. Der Tod bin Ladens stellt den erfolgreichen Abschluss der Mission und somit einen Neuanfang für Maya dar.

5.3.2. Analyse der verwendeten filmischen Stilmittel

5.3.2.1. Kamera

Alle im Film abgebildeten Dolmetscher sind, wie nachher noch des Öfteren erwähnt wird, selbst Teil der CIA und werden in der Folge als Agenten, die den gleichen Stellenwert wie alle anderen genießen, dargestellt. Dementsprechend werden die Dolmetscher in keiner Szene in der Untersicht, sondern in Normalsicht und in Szenen, in denen es zu einer direkten Dolmetschung kommt, meistens in der Großaufnahme gezeigt. Somit wird die Gleichstellung des Dolmetschers den anderen AgentInnen gegenüber hervorgehoben und es wird davon abgesehen, den Dolmetscher durch die Art der Kameraführung übertrieben in den Vordergrund zu heben bzw. in den Hintergrund zu drängen. Vielmehr erfolgt die Präsentation des Dolmetschers bzw. der Dolmetscher fast nüchtern, indem die mit der Profession einhergehenden Tätigkeiten und Anforderungen schon beinahe objektiv und dokumentarisch zur Schau gestellt werden.

³¹ Darauf bezieht sich auch der Titel des Films: „Zero Dark Thirty“ steht im Militärjargon für eine Tageszeit, in der es stockdunkel ist. (vgl. Hopkins 2013)

Im Zusammenhang mit den Dolmetschern wird die Kamera in *Zero Dark Thirty* vordergründig dazu verwendet, um gezielt Emotionen, die ansonsten unausgesprochen bleiben und beinahe unerwünscht scheinen, auszudrücken. So ist der im Film porträtierte Dolmetscher Hakim zum Beispiel öfters im Hintergrund des eigentlichen Geschehens zu sehen, sein Gesicht meist emotionslos. In einer Einstellung wird er jedoch im Mittelpunkt des Bildes gezeigt, nämlich als der Einsatz der Spezialeinheit beendet ist, und alle überlebenden Frauen und Kinder in einem Raum versammelt sind. (02:20:26) Hakim ist beim Betreten des Hauses zu sehen, er erblickt den besagten Raum und bleibt kurz stehen. In seinem Gesicht ist deutlich Entsetzen und ein einsetzendes moralisches Dilemma erkennbar – auf der einen Seite ist er Teil der CIA, auf der anderen Seite fühlt er sich sichtlich, sei es aus patriotischen oder menschlichen Gründen, vom Gesehenen abgestoßen. Obwohl die Einstellung nur kurz dauert, wird hier die Zerrissenheit des Dolmetschers ins Bild gerückt, auch wenn diese im Film sonst nie thematisiert wird.

5.3.2.2. Montage

In den wenigen Szenen, in denen der Dolmetscher aktiv in einer tatsächlichen Dolmetschsituation sichtbar ist, werden die Bildsequenzen in der für eine filmische Gesprächssituation üblichen Schuss-Gegenschuss-Einstellung gezeigt. Hierbei wird auf der einen Seite der Befragte abgebildet, während ihm gegenüber der Dolmetscher und an dessen Seite die CIA-Agentin zu sehen sind. So werden zum Beispiel in der ersten Szene, in der Hakim als Dolmetscher mehr oder weniger im Fokus der Handlung steht, zu Beginn alle drei Gesprächspartner gemeinsam an einem Tisch gezeigt. Anschließend befinden sich die jeweiligen Personen einzeln im Bild und es folgt ein aktiver Bildwechsel, je nachdem, wer gerade spricht bzw. an wen das Wort gerichtet ist. (00:31:41) So wird dem Zuseher ein Eindruck davon vermittelt, wie derartige Gesprächsdolmetschungen üblicherweise stattfinden, und welche Partei in Bezug auf Reaktion und Gegenreaktion an wen welche Anforderungen stellt. Diese Schuss-Gegenschuss-Einstellung kommt auch später im Film bei einer ähnlichen Dolmetschsituation zum Einsatz, als ein Soldat ad hoc als Dolmetscher einspringt, um spontan relevante Informationen zu erlangen. (02:17:19) Auch in dieser Szene wird auf diese altbewährte Methodik zurückgegriffen, um die Dynamik des Gespräches bzw. Gesprächsverlaufes darzulegen.

5.3.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente

In Hinsicht auf die Präsentation der Figur der Dolmetscher sind in *Zero Dark Thirty*, abgesehen von Film und Montage, andere filmsemiotische Elemente nur begrenzt erkennbar. So drückt sich etwa das vielseitige Einsatzgebiet von Hakim primär durch seine Kleidung aus. In der ersten Szene, in der er das erste Mal als Dolmetscher auftritt, ist er, so wie Maya auch, zivil westlich gekleidet und trägt keine Uniform. Auf den ersten Blick lässt somit nichts darauf schließen, dass es sich bei ihm um einen bei der CIA bzw. beim Militär tätigen (Militär-)Dolmetscher handelt. Erst später im Film, als Hakim des Öfteren im Bild zu sehen ist,

wenn auch nicht beim Dolmetschen selbst, (01:34:38; 01:48:28; 01:58:29) wird erkennbar, dass es sich bei seinem Charakter zum einen um den offiziellen Dolmetscher handelt, zum anderen aber auch um einen Agenten der CIA. So ist er in den genannten Einstellungen entweder, wie oben beschrieben, westlich, in traditionelle Landeskleidung, oder aber in Militäruniform gekleidet – immer abhängig davon, was in der jeweiligen Situation gerade angemessen und erforderlich erscheint. Das wesentlichste optisch-narrative Element in Verbindung mit der Figur des Dolmetschers, stellt somit primär die Kleidung und damit verbundene Faktoren dar. So ist zum Beispiel der Umstand erwähnenswert, dass Hakim in einer Szene gegen Ende des Films, während des Zugriffs auf das Haus, in dem sich bin Laden versteckt hielt, bewaffnet gezeigt wird. (02:20:02) Somit wird er zum aktiven Bestandteil der Operation, was dem sonst vermittelten Bild des Dolmetschers, der lediglich im Hintergrund agiert, widerspricht bzw. dieses ergänzt.

5.3.3. Figuren- und Charakteranalyse

Im Film kommen mehrere Dolmetscher zum Einsatz, meist sieht man jedoch den Pakistani Hakim in seiner Tätigkeit als Militärdolmetscher. Als er das erste Mal im Bild gezeigt wird (00:31:41), sieht man ihn vor der Protagonistin Maya einen Raum betreten, später sieht man die beiden, nebeneinander sitzend an einem Tisch, ihnen gegenüber sitzt der zu befragende Gefangene. Hakim ist dezent und dunkel gekleidet, er verfügt über ein gepflegtes Äußeres und sein dunkler Teint lässt ihn etwas exotisch anmuten – in der Folge soll wahrscheinlich der Kontext zwischen seiner Person und seiner Tätigkeit als Sprachmittler hergestellt werden.

Der Dolmetscher sitzt in dieser Szene neben der CIA-Agentin, ihm sind somit sichtlich die Hierarchien bekannt und er weiß sich in solchen Situationen entsprechend zu verhalten. Den ZuseherInnen soll wohl durch sein Verhalten der Eindruck, er sei sich seiner Rolle als Vermittler bewusst, vermittelt werden. Zudem deutet er durch sein bedachtes Gebaren eine routinierte Professionalität an – er zeigt sich weder der einen noch der anderen Seite zugehörig; vielmehr macht er durch seinen ruhigen Gesichtsausdruck einen unparteilichen Eindruck, was wohl in den ZuseherInnen Vertrauen in seine Person und Fähigkeiten erwecken soll.

Im Verlauf des Films wird Hakim noch des Öfteren in der Rolle des Mittelsmannes gezeigt, jedoch nicht direkt in der Rolle als Dolmetscher. Vielmehr erklärt er sich in einer bestimmten Szene (01:22:04) dazu bereit, als Vermittler zwischen den ausländischen Agenten und der einheimischen Bevölkerung aufzutreten, als es darum geht, das Misstrauen der Einheimischen zu zerstreuen und die daraus resultierende Bedrohung für die Agenten auszuräumen – durch sein optisches Auftreten und das Beherrschen der Landessprache gelingt es ihm, die Situation zu de-eskalieren. Im Gegensatz zu der vorher beschriebenen Szene ist Hakim nun in traditionelle Landeskleidung gehüllt und tritt in der Folge einerseits als von der CIA bediensteter Dolmetscher auf, auf der anderen Seite erklärt er sich auch

den Einheimischen gegenüber solidarisch. Die Einschätzung der Situation erfolgt selbstständig und er agiert eigeninitiativ ohne Anweisung seiner Arbeitgeber.

Auch ein in einer anderen Situation gezeigter Dolmetscher (02:17:19), ein Soldat, der spontan als Dolmetscher einspringen muss, wird nicht überzeichnet dargestellt. Vielmehr wechselt er aus der Rolle des Soldaten in die Position des Vermittlers und versucht durch neutrales und ruhiges Gebaren, eine erfolgreiche Kommunikation herzustellen. Hierzu nimmt er den schützenden Helm ab und begibt sich sowohl durch sein (nun ungeschütztes) Äußeres als auch physisch auf Augenhöhe seiner Gesprächspartnerin, um ihr ein Gefühl von Sicherheit zu vermitteln und ihr zu symbolisieren, dass von ihm keine Gefahr ausgeht.

Hakim wird während des gesamten Films immer wieder gezeigt, oftmals nicht als Dolmetscher, sondern als Agent bei Beobachtungsmissionen. In einer Szene gegen Ende des Films (02:13:52) wird er noch einmal gezielt als Vermittler eingesetzt, als es darum geht, den Einheimischen die Brisanz der Situation zu verdeutlichen. Dabei bewegt er sich selbst aus der Schutzzone hervor und somit unmittelbar in den Gefahrenbereich hinein - er verdeutlicht somit ein weiteres Mal seine Solidarität den Einheimischen gegenüber, andererseits auch zu den amerikanischen Soldaten, da er sowohl in Uniform als auch bewaffnet abgebildet wird. Am Ende des Films sieht man das moralische Dilemma und die Zerrissenheit von Hakim (02:20:26; 02:26:29) - auf der einen Seite hat er selbst durch sein Handeln und seinen Dienst zum Erfolg der Mission beigetragen, auf der anderen Seite nimmt ihn das durch die Taten der amerikanischen Soldaten hervorgerufene Leid der Bevölkerung sichtlich mit.

5.3.3.1. Stereotype und Klischees

Trotz der Dramatik und Thematik des Films wird die Rolle des Dolmetschers weder besonders positiv noch negativ gezeigt, vielmehr wird versucht, sein Auftreten möglichst realistisch darzustellen. In der Folge werden das Handeln und auch das äußere Erscheinungsbild der porträtierten Dolmetscher nicht übertrieben bzw. überzeichnet ins Zentrum des Bildes gerückt. Weder das Erscheinungsbild noch ihre Handlungen vermitteln im Film die sonst aus der fiktionalen Darstellung bekannten Stereotype von (Militär-)DolmetscherInnen, noch wird versucht, ihnen durch ihr optisches Auftreten ein ominöses oder Misstrauen erweckendes Erscheinungsbild zu verleihen. Obwohl es sich bei *Zero Dark Thirty* um einen Spiel- und nicht um einen Dokumentarfilm handelt, ist anzumerken, dass die porträtierten Dolmetscher wohl im Wesentlichen den Vorstellungen in der Realität und den damit einhergehenden Aufgaben entsprechen.

Die durchaus realistische Abbildung der Dolmetscher im vorliegenden Film, ohne die sonst typischen übertriebenen und dramatisierenden Charaktermerkmale, wurde auch positiv von der Dolmetschgemeinschaft selbst festgestellt. So äußert sich zum Beispiel der Dolmetschblog eines Englisch-Spanischen Dolmetschbüros über das Vermögen der Filmemacher, indem hervorgehoben wird, dass diese „stuck to authenticity and historical

accuracy by including and showing the role of the military interpreter.“ (Rosado Professional Solutions) So wird im Verlauf des Films der Dolmetscher immer wieder als integraler Bestandteil des erfolgreichen Zustandekommens der Mission gezeigt. Dabei wird er entweder realistisch in traditioneller Kleidung oder während des Militäreinsatzes in Uniform abgebildet: „This movie illustrates what a military interpreter does, how they work in full gear with a weapon, how they interpret for one party (their commander) and only inform the other party what he has been instructed to let him know.“ (Rosado Professional Solutions)

5.3.3.2. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Wie bereits oben erwähnt, nimmt die Figur des Dolmetschers im Film keine zentrale Rolle ein, gleichzeitig leistet sie jedoch einen wesentlichen Beitrag zum gesellschaftlichen Verständnis der Tätigkeit des Kommunal- bzw. Militärdolmetschers und die damit verbundenen Anforderungen und Gefahren. Ähnlich wie auch in *Die Flüsterer* werden in *Zero Dark Thirty* unterschiedlichste Einsatzgebiete der dargestellten Dolmetscher thematisiert, vom gängigen, eher standardmäßigen Gesprächsdolmetschen bis hin zur selbstständigen Vermittlerposition während eines Militäreinsatzes. Anders als bei herkömmlichen Dolmetscheinsätzen wird der Dolmetscher hier als vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft angesehen, der auch, ohne dazu explizit aufgefordert zu werden, eigenmächtig Entscheidungen trifft und Taten setzt, wenn die Situation danach verlangt. Anders als es zum Beispiel KonferenzdolmetscherInnen tun, tritt der Dolmetscher einerseits in der passiven Rolle des Vermittlers, andererseits jedoch auch in einer aktiven Rolle als Mitglied des Militärkommandos auf. Er agiert somit nicht lediglich als unsichtbare Person im Hintergrund, sondern nimmt einen zentralen Stellenwert im Team ein. Dieser speziell im vorliegenden Film hervorgehobene Umstand erlaubt es, das in den beiden anderen in diesem Kapitel besprochenen Filmen thematisierte Anforderungsprofil an das Metier des Dolmetschens in gewisser Weise abzurunden, und somit den LeserInnen einen umfangreicheren Einblick in die mediale Darstellung der Profession zu gewähren.

6. Analyse von ausgewählten YouTube-Videos

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Darstellung von DolmetscherInnen auf YouTube, im Detail mit jenen Videokategorien, bei denen DolmetscherInnen besonders häufig präsent sind. Nach eingehender Recherche konnte festgestellt werden, dass vor allem Videos mit Erläuterungen über Dolmetschetechniken und die Tätigkeit des Dolmetschens an sich vermehrt vorzufinden sind, basierend darauf wurden die in diesem Kapitel untersuchten Videos auch überwiegend aus diesen Kategorien ausgewählt.

Aus rein kapazitären Gründen, können die im Vorangegangenen tiefergehend analysierten filmischen Stilmittel wie Kamera und Montage in diesem Kapitel nur peripher behandelt werden, zumal angenommen wird, dass diese Charakteristika in YouTube-Videos einen eher sekundären Stellenwert einnehmen, und deren semantischer Aussagegehalt im Vergleich zu (Spiel-)Filmen eher zweitrangig und von geringerer Bedeutung ist.

6.1. How Tos bzw. Tutorials

How To-Videos bzw. Tutorials, also Anleitungen für das Dolmetschen generell bzw. für spezielle Dolmetschetechniken, sind besonders häufig auf YouTube vorzufinden. Hiervon zu unterscheiden ist die Kategorie der Lernvideos, die später in diesem Kapitel noch separat erörtert werden, und deren Unterscheidung zur Kategorie How Tos bereits im 4. Kapitel genauer definiert wurde.

Nachstehend werden die einzelnen Suchbegriffe angeführt, anhand derer die Auswahl der zu analysierenden Videos getroffen wurde, inklusive der von YouTube angegebenen Anzahl an Suchergebnissen. Anhand der Ergebnisliste lässt sich leicht feststellen, dass überwiegend im englischsprachigen Bereich eine Vielzahl an How Tos/Tutorials über das Dolmetschen aufzufinden ist. Diese hohe Anzahl an Suchergebnissen war somit auch vordergründig bei der getroffenen Auswahl der Analysevideos. Bei der Recherche konnte außerdem festgestellt werden, dass zahlreiche Videos von DolmetscherInnen bzw. Dolmetschverbänden und -büros selbst erstellt wurden, und somit eher zum Bereich *user generated content* gezählt werden können, während auch eine nicht unwesentliche Anzahl an professionellen Videos zum Beispiel von den EU-Institutionen zur Verfügung gestellt wird, um über die Profession und die Anforderungen an den Beruf zu informieren. Bei der getroffenen Auswahl wurde außerdem auf Videos zurückgegriffen, die ausschließlich (oder vorwiegend) für YouTube erstellt wurden, bei denen es sich also um keine Fernsehbeiträge oder sonstige, YouTube-externe Mitschnitte handelt, sowie Videos, bei denen Personen im Fokus des Videos stehen, da speziell bei Videos, die sich mit spezifischen Dolmetschetechniken beschäftigen, oftmals auf Power Point Präsentationen oder sonstige Präsentationsmittel zurückgegriffen wird, anstatt das zu Vermittelnde anhand von Personen zu veranschaulichen.

Suchbegriffe, Stand 12.06.2017:³²

Dolmetscher konsekutiv (67)	Consecutive interpreting note taking (4.090)
Dolmetscher konsekutiv Technik (100)	
Konsekutivdolmetschen (144)	Simultaneous interpreting (10.600)
Konsekutivdolmetschen Übungen (5)	Simultaneous interpreting practice (4.590)
Dolmetschübungen (5)	Simultaneous interpreting training (5.590)
Simultandolmetschen üben (27)	Simultaneous interpreting techniques (3.310)
Simultandolmetschen Technik (22)	
Interpreters how to (95.500)	Interpretation simultanee (685)
Interpreters training (41.500)	Interpretation simultanee technique (668)
Interpreter training (163.000)	Interpretation de conference (370.000) - gemischt F & E hits
Consecutive interpreting practice (3.370)	Interpreting techniques (53.700)
Consecutive interpreting training (5.830)	
Consecutive interpreting (8.470)	

6.1.1. Interpreter Training (Part 1)

Bei dem Video *Interpreter Training (Part 1)* handelt es sich um ein traditionelles Tutorial-Video, in dem interessierten NutzerInnen die grundlegenden Dos und Don'ts beim Dolmetschen vorgestellt werden, wobei der Fokus primär auf dem Bereich des Gesprächsdolmetschens liegt. Es wurde auf dem Videokanal Clarity Interpreting³³ veröffentlicht und verzeichnete per 16.06.2017 304.269 Aufrufe; die Dauer des Videos beträgt 8 Minuten 50 Sekunden. Im Video werden die folgenden Punkte thematisiert: die physische Positionierung von DolmetscherInnen beim Gesprächsdolmetschen, die Wiedergabe der Dolmetschung in der ersten Person, das Hinzufügen oder Auslassen von Informationen bei der Dolmetschung und der Umgang mit Nebengesprächen während einer Dolmetschung.

Gängige Fehler beim Dolmetschen werden einerseits mithilfe von einfach aufgebauten und strukturierten, Powerpoint-ähnlichen Folien veranschaulicht, auf denen stichpunktartig die wesentlichen Punkte erfasst und präsentiert werden. Andererseits werden die besprochenen Punkte auch anhand von Rollenspielen aufgezeigt, wobei zuerst immer die inkorrekte Vorgehensweise und im Anschluss daran die richtige Handlungsweise dargestellt wird. Das Video an sich ist einfach und sehr strukturiert aufgebaut; die intendierte Zielgruppe des Videos sind vermutlich angehende DolmetscherInnen, die auf häufige Fehler beim Gesprächsdolmetschen aufmerksam gemacht und darüber aufgeklärt werden sollen, welche korrigierenden Maßnahmen stattdessen gesetzt werden können. Andererseits kann das Video auch als Lernvideo kategorisiert werden, da es von Lehrenden während des Un-

³² Bei den Klammerbemerkungen handelt es sich um die Anzahl der Suchergebnisse.

³³ Bei Clarity Interpreting handelt es sich um einen YouTube-Kanal, der sich primär mit Videobeiträgen mit Fokus auf Dolmetschertraining beschäftigt. Per 16.06.2017 verzeichnete der Kanal 3.826 Abonnenten. (vgl. URL: Clarity Interpreting)

terrichts zu Anschauungszwecken herangezogen werden kann, bzw. als Inspiration für mögliche ähnliche Rollenspiele während des Unterrichts dienen könnte.

6.1.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel

Wie bereits eingangs erwähnt, soll sich die Analyse der im vorherigen Kapitel genauer diskutierten filmischen Stilmittel wie Kamera, Schnitt und Montage, primär aus Kapazitätsgründen hier nur auf die wesentlichsten Charakteristika beschränken.

Die im Video abgebildete Dolmetscherin ist, abgesehen von der ersten Einstellung, gemeinsam mit ihren Gesprächspartnern halb im Profil zu sehen. Die Kameraeinstellung beschränkt sich bei allen Einstellungen, in denen Personen im Bild sind, auf die Halbaufnahme („full shot“) in der Normalsicht. Lediglich in der ersten Einstellung, in der die Dolmetscherin zum ersten Mal auftritt (00:00:38), ist diese zentral in der Mitte zwischen den beiden anderen Gesprächsteilnehmern positioniert. Diese Sitzposition wird jedoch in den folgenden Einstellungen korrigiert, und die Dolmetscherin ist anschließend jeweils zur Rechten ihres Klienten sitzend, halb im Profil von vorne zu sehen.

Die Schnitte bzw. die Montage im Video beschränken sich auf die Szenenwechsel zwischen der jeweiligen falschen und korrigierten Dolmetschsituation, sowie der im Anschluss daran eingeblendeten Folien, auf denen die einzelnen, zentralen gezeigten Handlungselemente mit Aufzählungspunkten aufgelistet werden. Dieser Wechsel zwischen den einzelnen Dolmetschsituationen und den Folien kreiert demnach auch die Dynamik im Video; insgesamt ist das Video sehr geradlinig und nüchtern aufgebaut. Auf diese Weise wird der vorrangig informative Charakter des Videos unterstrichen, den NutzerInnen sollen auf ruhige und sachliche Weise grundlegende Praktiken des Dolmetschens vermittelt werden, ohne dabei übertriebene Hektik oder Emotionen hervorzurufen.

6.1.1.2. Figuren- und Charakteranalyse

Der im Video dargestellten Dolmetscherin stehen zwei Gesprächspartner gegenüber: Sprecher A und Sprecher B - der Klient der Dolmetscherin, also derjenige, für den gedolmetscht werden soll. Bei den drei vorgestellten Charakteren handelt es sich um Personen, die weder über spezifische oder herausstechende individuelle Eigenheiten, noch über besondere physische Wesensmerkmale verfügen. Alle drei Gesprächspartner sind relativ neutral in formale Alltagskleidung gekleidet. Weder das Äußere der Dolmetscherin noch der beiden Gesprächspartner stellen ein spezielles Analysekriterium im Video dar, vielmehr dienen die drei Personen zur Veranschaulichung der im Video thematisierten Punkte.

Mit Ausnahme der ersten Szene (00:00:38), die bereits kurz angesprochen wurde, steht die Dolmetscherin zu keinem Zeitpunkt im Mittelpunkt der Handlung, auch sticht sie durch keinerlei andere physische oder individuelle Eigenheiten hervor. Das einzige Charakteristikum, das sie von den anderen Gesprächspartnern unterscheidet, ist ihr Geschlecht, was wiederum nicht unbedingt als Besonderheit oder besonderes Merkmal zu deuten ist.

Eher ist anzunehmen, dass die Produzenten des Videos durch die Wahl einer weiblichen Dolmetscherin ein homogeneres und stimmigeres Bild schaffen wollten.

Abgesehen von der ersten angesprochenen Einstellung, ist die Dolmetscherin in allen nachfolgenden Einstellungen rechts neben ihrem Klienten sitzend zu sehen, und wird somit auch visuell in den Hintergrund gerückt. Diese hintere Positionierung könnte symbolisch für den in der Praxis üblicherweise im unauffällig im Hintergrund agierenden Charakter von DolmetscherInnen zu deuten sein, ein Punkt, der auch im Video selbst separat thematisiert wird. Die hintere Platzierung der Dolmetscherin wird in allen weiteren Einstellungen des Videos beibehalten, womit das unaufdringlich agierende Wesen von DolmetscherInnen somit verstärkt visuell in Szene gesetzt wird.

6.1.1.3. Stereotype und Klischees

Im Video werden nur bedingt bekannte, wie etwa die im zweiten Kapitel analysierten, Stereotype und Klischees der Profession des Dolmetschens aufgegriffen bzw. thematisiert. Vielmehr stehen gängige Fehler beim Dolmetschen im Zentrum der Handlung, es werden weder spezifische körperliche oder psychische Defizite der porträtierten Dolmetscherin in Szene gesetzt, noch wird sie als eine, in der Belletristik wohletablierte, Übersetzungsmaschine dargestellt. Dieser Mangel an derartigen Stereotypen und Mythen kann wiederum als etwas Positives für die Darstellung des Dolmetschberufs aufgefasst werden, da es wohl nicht die Intention des Videos ist, die Dolmetscherin in einem besonders positiven oder negativen Licht darzustellen, sondern in rein sachlicher Art und Weise die Aufgaben und Pflichten von DolmetscherInnen darzulegen. Die Darstellerin, die im Video als Dolmetscherin auftritt, gilt somit in erster Linie als Mittel zum Zweck, um die möglichen Schwierigkeiten, mit denen DolmetscherInnen im Berufsalltag konfrontiert werden könnten, unter realistischen Rahmenbedingungen so realitätsgetreu wie möglich zu veranschaulichen. Es ist anzunehmen, dass es nicht das Ziel der VideoproduzentInnen ist, über vorherrschende Stereotype und Klischees des Dolmetschmetiers aufzuklären; vielmehr hat es den Anschein, dass die Dolmetscherin so unauffällig wie möglich auftreten soll. In gewisser Weise kann in der Folge die Behauptung in den Raum gestellt werden, dass das Video, trotz der gerade getätigten Feststellung, sehr wohl zur Zerstreuung vorherrschender Stereotype dienen kann, da sich die abgebildete Dolmetscherin, so wie es auch in der Realität der Fall ist bzw. sein sollte, dezent im Hintergrund hält, und weder durch ihr Äußeres noch ihr Verhalten besonders positiv oder negativ auffällt. Folglich dient das Video, wenn auch vermutlich unbewusst, neben der Darstellung der thematisierten Fehler beim Dolmetschen des Weiteren auch instruktiv zur Aufklärung über das Rollenbild von DolmetscherInnen allgemein.

6.1.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Wie bereits erwähnt, steht im Mittelpunkt des Videos eine Gesprächs- bzw. KommunaldolmetscherIn. Die Darstellung des präsentierten Dolmetschtypus ist relativ realitätsgetreu, da dies auch augenscheinlich das Ziel des Video ist - nämlich den VideorezipientInnen ein möglichst realitätsnahes Verständnis von den Anforderungen an und der Rolle von Gesprächs- und KommunaldolmetscherIn zu vermitteln. Die Dolmetscherin verhält sich unauffällig und erfüllt, zumindest in den Szenen, die das korrekte Verhalten von DolmetscherInnen darstellen, jene Erwartungen an ihre Rolle als Dolmetscherin, die bereits im ersten Kapitel genauer erläutert wurden. Ihr Auftreten ist unaufdringlich und zurückhaltend, sie sitzt, abgesehen von der ersten Szene, neben ihrem Klienten leicht nach hinten versetzt und entspricht somit dem Rollenbild der professionellen Gesprächsdolmetscherin. Die Repräsentation des im Video behandelte Dolmetschtypus des Gesprächsdolmetschers bzw. der Gesprächsdolmetscherin erfüllt somit die im ersten Kapitel beschriebenen Anforderungen und Erwartungen an diesen Berufszeit, vor allem jene der Unparteilichkeit und Objektivität, und ist in der Folge als besonders zuträglich für das Rollenbild und das Image von GesprächsdolmetscherInnen zu interpretieren.

6.1.2. *Symbols - dos and don'ts*

Das Video mit dem Titel *Symbols - dos and don'ts* handelt von der Notizentechnik beim Konsekutivdolmetschen, und wurde am 17.02.2017 vom YouTube-Kanal Lourdes de Rioja³⁴ hochgeladen. Per 17.06.2017 verzeichnete das Video 4.210 Aufrufe, die Dauer des Videos beträgt 11 Minuten 43 Sekunden.

Das Video beschäftigt sich mit typischen Fehlern beim Erstellen von Notizen und Tipps für erfolgreiches Notieren beim Konsekutivdolmetschen. Thematisiert werden die folgenden Punkte: Warum werden Symbole verwendet? Wozu werden sie verwendet? Und wie werden sie verwendet? Dabei wird mithilfe von Einblendungen von Beispielen möglicher Symbole und Notiztechniken das vom Sprecher Gesagte bildlich unterstrichen bzw. visuell gestützt. Größtenteils basieren das Video und die zu vermittelnde Information jedoch auf den Erläuterungen des Sprechers. Die Position des Sprechers und sein beruflicher Hintergrund werden zu Beginn des Videos in der linken unteren Bildhälfte eingeblendet. So sollen die NutzerInnen bzw. die VideorezipientInnen vermutlich einen Eindruck von der Integrität und Seriosität des Videos und der gezeigten Inhalte erhalten, da es sich beim Sprecher offensichtlich um einen Fachmann und Trainer in diesem Bereich handelt.

Entgegen des üblichen Formats von How Tos bzw. Tutorials, ist der Sprecher nicht aus dem Off zu hören, sondern fast über die gesamte Dauer des Videos zentral im Bild zu

³⁴ Bei Lourdes de Rioja handelt es sich um einen YouTube-Kanal der es sich zum Ziel gesetzt hat, den ansonsten eher anonym auftretenden DolmetscherInnen ein Gesicht und eine Stimme zu verleihen. Per 17.06.2017 verzeichnete der Kanal keine Abonnenten. (vgl. URL: Lourdes de Rioja)

sehen. Dennoch weist das Video traditionelle Elemente dieses Genres auf, wie zum Beispiel das wiederholte Einblenden von visuellen Beispielen und die Erklärung zum Gezeigten aus dem Off; der Grad der Intertextualität ist jedoch eher gering, da die Informationen im Video, wie bereits erwähnt, größtenteils sprachlich vermittelt werden. Die gezeigten Beispiele dienen in der Folge lediglich als Informationsstützen bzw. zur Visualisierung, um das Gesagte besser in einen Kontext setzen zu können.

6.1.2.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel

Wie auch im vorherigen Punkt soll der Aspekt der angewandten filmischen Stilmittel hier nur kurz umrissen werden.

Im Mittelpunkt des Videos steht ein einzelner, männlicher Darsteller, der durch das Einblenden seines Namens und seiner beruflichen Tätigkeit, die in der Folge Aufschluss über seinen eigenen Bezug zur besprochenen Thematik gibt, vorgestellt wird. Er ist über den Großteil des Videos hindurch im Zentrum des Videos zu sehen. Der Protagonist wird sitzend in der Nahaufnahme und in Normalsicht gezeigt, wobei diese Einstellung über die gesamte Dauer des Videos unverändert bleibt. Die einzige Dynamik, die im Video entsteht, wird durch die Szenenwechsel zwischen dem Sprecher und den als Information unterstützend wirkenden, eingeblendeten Notizen erzeugt. Die Notizen selbst sind in der Detailaufnahme schräg in der Übersicht zu sehen, sodass die NutzerInnen eine gute Übersicht über das Gezeigte bekommen. Der Wechsel zwischen den einzelnen Einstellungen erfolgt mittels Überblendung, wodurch ein gleitender Übergang zwischen den jeweiligen Szenen entsteht, und es in der Folge zu keiner störenden Unterbrechung oder ruckartigen Bildabfolge kommt. Insgesamt ist das Video, wie auch das vorher analysierte Beispiel, klar strukturiert. Die verbal mitgeteilten Informationen werden mithilfe von Anschauungsbeispielen visuell unterstrichen, wobei abwechselnd zwischen dem Sprecher und den jeweiligen Beispielen hin und her gewechselt wird. Somit erhält das Video eine eigene Erzählstruktur, die typisch für diese Art von Videogenre ist, und in erster Linie einen informativen Charakter aufweist. Die präsentierten Beispiele werden jeweils im Vollbildmodus dargestellt, mit einer Ausnahme, in der sich der Bildausschnitt im Mittelpunkt des Videos befindet, während der Sprecher selbst noch schemenhaft im Bildhintergrund zu sehen ist. (00:02:03) Die Videoproduzenten wollten hiermit vermutlich eine neue Dynamik im Video erzeugen, die Einstellung wirkt jedoch insgesamt eher irritierend. Dies mag vermutlich auch der Grund dafür sein, dass dieser Einstellmodus nur ein einziges Mal verwendet wurde.

6.1.2.2. Figuren- und Charakteranalyse

Im Mittelpunkt des Videos steht nicht, wie zum Beispiel im vorhergehenden Beispiel, ein Dolmetscher bzw. eine Dolmetscherin, sondern vielmehr ein Dolmetschtrainer, auf den sich die Figuren- und Charakteranalyse in der Folge beschränken muss. Dieser ist in Anzug gekleidet zentral in der Mitte des Bildes positioniert, wobei diese Einstellung bzw. Positionierung über die gesamte Länge des Videos beibehalten wird.

Insgesamt ist das Auftreten des Protagonisten sehr ruhig und professionell, er wirkt weder angestrengt noch nervös, seine Körperhaltung ist entspannt und er verfügt über eine zurückgenommene Gestik, was darauf schließen lässt, dass er im Bereich des Sprechens und Präsentierens über eine angemessene Erfahrung verfügt. Auf diese Weise wird den NutzerInnen ein gewisser Grad an Vertrauenswürdigkeit vermittelt und die Integrität der präsentierten Informationen in der Folge verstärkt.

6.1.2.3. Stereotype und Klischees

Da kein Dolmetscher bzw. keine Dolmetscherin an sich im Mittelpunkt des Videos steht, kann nur bedingt eine Analyse auf präsentierte Stereotype und Klischees vorgenommen werden. Insgesamt wirkt das Gezeigte bzw. Thematisierte unterstützend bei der Zerstreuung von etwaigen Vorurteilen oder Irrtümern der Profession des Dolmetschens gegenüber, da über die richtige und adäquate Vorgehensweise beim Notieren während des Konsekutivdolmetschens informiert wird. In der Folge erhalten angehende DolmetscherInnen einerseits weiterführende Informationen in diesem Bereich, andererseits werden Laien und Personen, die nicht mit dieser Technik vertraut sind, über die tatsächlichen Anforderungen an diesen Tätigkeitsbereich unterrichtet. Die Vorstellung, dass es sich beim Dolmetschen somit um ein reines Nachplappern des Gesagten handelt, wird somit widerlegt und berichtigt. Auch der Stereotyp der Übersetzungsmaschine wird zerstreut und das Video vermag es, die Komplexität und die hohen Ansprüche an eine professionelle Dolmetschung darzulegen.

6.1.2.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Wie bereits erwähnt, steht nicht die Figur eines eigentlichen Dolmetschers bzw. einer Dolmetscherin im Fokus des Videos, sondern vielmehr ein Dolmetschtrainer, der die Technik des Notierens beim Konsekutivdolmetschen präsentiert. In gewisser Hinsicht werden somit die Anforderungen an KonsekutivdolmetscherInnen thematisiert, auch wenn diese nicht gesondert im Video zu sehen sind. Die Herausforderungen, die mit diesem Beruf einhergehen, werden jedoch verdeutlicht, da die Vielschichtigkeit der Anforderungen an KonsekutivdolmetscherInnen erkennbar wird. So wird offenkundig, dass diese sich das Gesagte nicht nur über einen längeren Zeitraum hin merken müssen, sondern hierfür als Hilfestellung eine eigene Technik des Notierens anwenden, was wiederum mit neuen Herausforderungen verbunden ist. Es wird veranschaulicht, dass es sich bei der von KonsekutivdolmetscherInnen verwendeten Notizentechnik um einen komplexen Prozess handelt, der in mühevoller und langwieriger Vorarbeit und Übung separat angeeignet und praktiziert werden muss, bevor dieser für die Dolmetschung hilfreich und nicht sogar hinderlich wirkt.

Die als Hilfestellung eingeblendeten Notizzettel zur Veranschaulichung der Notizentechnik geben zudem Aufschluss darüber, wie derlei Notizen potenziell aussehen können, ohne dabei einen Anspruch auf Richtlinien- oder Vorgabenwertigkeit zu erheben. Des Weiteren erhalten NutzerInnen, die bis dato noch nicht mit dieser Technik vertraut waren bzw.

denen das Wissen darüber gänzlich gefehlt hat, einen Einblick in die alltäglichen Anforderungen an KonsekutivdolmetscherInnen. Etwaige stereotypisierte oder mangelhafte Vorstellungen von dem Beruf können somit korrigiert bzw. ergänzt werden.

6.2. Fun- bzw. Skit-Videos

Die Anzahl der Suchergebnisse bzw. eine tiefergehende Recherche in diesem Bereich macht deutlich, dass auf YouTube wenig bzw. nur bedingt zwischen DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen unterschieden wird. Die meisten Ergebnisse wurden sogar mit dem Suchbegriff „Übersetzer“ bzw. „Translator“ erzielt, was wiederum darauf schließen lässt, dass innerhalb der YouTube Community selbst, zumindest bei diesem Genre, kein unmittelbares Bewusstsein über die unterschiedlichen Begriffe vorliegt.

Bei der Suche nach relevanten Videobeispielen musste festgestellt werden, dass es zwar zahlreiche Videobeispiele über lustige bzw. belustigende Dolmetschungen bzw. Dolmetscheinsätze gibt, jedoch nur wenige bis gar keine speziell für YouTube produziert wurden, sondern es sich dabei meist um Fernsehausschnitte handelt. Im Mittelpunkt dieser Videos steht eigentlich immer das Versagen des Dolmetschers/der Dolmetscherin, was im Umkehrschluss zur Belustigung des Publikums beiträgt bzw. beitragen soll.³⁵ Die recht hohe Ergebnisanzahl des Suchbegriffes „Translator funny“ (im Vergleich zu den insgesamt eher geringen Ergebnissen der anderen analysierten Videokategorien) und die damit verbundenen Videobeispiele lassen vermuten, dass sich YouTube-NutzerInnen, speziell wenn es um die Profession des Dolmetschens geht, in erster Linie für peinliche und somit für das Publikum belustigende Dolmetschungen interessieren. Dies rückt das Image des Dolmetschberufs nicht unbedingt in das beste Licht, kann jedoch gleichzeitig als Indikator dafür angesehen werden, dass schlechte Dolmetschleistungen primär als individuelles und nicht kollektives Versagen von DolmetscherInnen betrachtet werden. In der Folge kann darauf geschlossen werden, dass die Erwartungshaltung an die restliche Berufsgruppe anspruchsvoll ist, und durch derartige Videos eventuell sogar noch erhöht wird. Somit ist anzunehmen, dass die Erwartungen an DolmetscherInnen und deren Tätigkeit in der Regel wohl eher hoch sind bzw. deren Beruf als solcher vermutlich gar nicht bewusst wahrgenommen wird und erst in den Fokus der (medialen) Aufmerksamkeit tritt, sobald ein/e DolmetscherIn offenkundig versagt, und das noch dazu in einem öffentlichen Rahmen.

³⁵ Als Beispiel ist hier unter anderem das auch medial viel diskutierte Versagen des Gebärdensprachdolmetschers bei der Gedenkfeier für Nelson Mandela zu nennen, das per 20.06.2017 über 3,5 Millionen Aufrufe verzeichnete, jedoch in der Öffentlichkeit auch viel Empörung hervorrief. (vgl. Sign Language Interpreter Translates Mandela Memorial Impostor's Signs)

Suchbegriffe, Stand 12.06.2017:

Dolmetscher Fail (1.010)	interpreter funny (216.000)
Dolmetscher lustig (2.160)	interpreter skit (6.020)
Übersetzer fail (4.190)	translator fail (105.000)
Interpreter fail (18.600)	translator funny (767.000)

6.2.1. *The Translator*

Das Video mit dem Titel *The Translator* handelt von einem fiktionalen Dolmetscher („The Translator“), der als intrakultureller Sprachmittler agiert und vermittelnd zwischen zwei unterschiedlichen Subkulturgruppen handeln soll. Die Dauer des Videos liegt bei 3 Minuten 25 Sekunden - es wurde am 23.07.2012 auf dem YouTube-Kanal „LifeAccordingToJimmy“ ³⁶ hochgeladen und verzeichnete per 18.06.2017 2.243.239 Aufrufe - verglichen mit den Aufrufzahlen der bisher analysierten Videos eine nicht unwesentliche Anzahl.

Im Zentrum der Handlung steht ein Basketballspiel zwischen einer Gruppe weißer und afroamerikanischer Jugendlicher, das nach einem unfairen Spielzug einer der Beteiligten zu eskalieren droht. Jimmy, der Dolmetscher, der das Spiel augenscheinlich vom Spielfeldrand verfolgte, fühlt sich aufgerufen, vermittelnd zwischen den beiden Teams einzugreifen. Dabei passt er sich sowohl sprachlich als auch mittels Körperhaltung und Gestik an den sozialen und kulturellen Hintergrund des jeweiligen Teams an, was wiederum zum parodistischen Charakter des Videos beiträgt. Das Video endet, nachdem der „Dolmetscher“ seine Arbeit seiner Meinung nach erfolgreich abgeschlossen hat, während im Hintergrund die Situation jedoch erneut eskaliert.

6.2.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel

Das Video setzt auf relativ konservative und einfache filmische Stilmittel. So kommen zum Beispiel nur wenige spezifische Kameraeinstellungen zum Einsatz, vielmehr entsteht die Dynamik im Film durch die Bildabfolge, und nicht aufgrund spezieller dramatischer Kameraeinstellungen. Die Protagonisten des Videos sind größtenteils in der Nahaufnahme und in Normalsicht abgebildet, wobei diese abwechselnd, je nachdem, welche Gruppe gerade spricht, entweder von vorne oder von schräg hinten im Profil zu sehen sind. Die einzige kamera- und montage-technische Dynamik, die anzumerken ist, kommt zu Beginn des Videos während des dargestellten Basketballspiels zum Einsatz, um die Schnelligkeit des Spiels zu veranschaulichen. Die generelle Bildabfolge im Video und die jeweiligen Schnitte erfolgen relativ hart, während der Dolmetschung kommen weder eine Überblende noch die sonst oft für Gesprächssituationen angewandte Schuss-Gegenschuss-Einstellung zum Einsatz.

³⁶ Produzent und Macher des Videos ist der Komiker und YouTube-Star James Richard „Jimmy“ Tatro. Sein YouTube-Kanal „LifeAccordingToJimmy“ verzeichnete per 18.06.2017 ca. 2,7 Millionen Abonnenten. (vgl. URL: LifeAccordingToJimmy)

Der Auftritt des Dolmetschers wird stilistisch besonders akzentuiert. Einerseits hebt er sich aufgrund seines Auftretens und seines Äußeren klar von den anderen Protagonisten ab, andererseits werden er als Person bzw. Persönlichkeit und seine Rolle im Video gesondert hervorgehoben. Als der Dolmetscher in seiner Funktion als Vermittler ins Bild tritt (00:00:30), stehen sich die beiden Teams in vermeintlich feindseliger Haltung gegenüber, der Dolmetscher tritt beschwichtigend zwischen die Gruppen und bewegt sich in den Bildvordergrund. In großen, roten und fetten Lettern werden die Worte „The Translator“ im Bild eingeblendet, um den NutzerInnen so seine Rolle und Funktion zu erklären. Dieser überzeichnete Effekt erinnert stark an ähnliche Stilmittel aus Actionfilmen, die für ihre übertriebenen Charakterdarstellungen und wenig ernstzunehmenden Plots bekannt sind. Der Dolmetscher selbst blickt in dieser Einstellung in selbstbewusster Haltung direkt in die Kamera und inszeniert sich somit in seiner Rolle als Held und Retter.

In allen Szenen, in denen der Dolmetscher vermittelnd auftritt, ist er in der Mitte positioniert zwischen den beiden Teams zu sehen, dadurch werden augenscheinlich alle Erwartungen an die positive Lösung des Problems an ihn gerichtet. Erst als sich die Lösung des Konflikts ohne Zutun des Dolmetschers abzeichnet, wird dieser von einem Spieler physisch in den Hintergrund bzw. zur Seite gedrängt, da die Kommunikation nun offensichtlich auch ohne seine Unterstützung erfolgreich stattfinden kann. Als sich die beiden Teams, nun anscheinend versöhnt, in die Arme fallen, tritt der Dolmetscher, sichtlich zufrieden mit seiner Leistung, zuerst in den Hintergrund. Obwohl die Situation erneut zu eskalieren scheint, bewegt sich der Dolmetscher, selbstbewusst und entspannt wirkend, nach vorne ins Zentrum des Bildes, wieder mit direktem Blick in die Kamera, als ob er das Publikum ansprechen würde, und tritt anschließend aus dem Bild. Am Ende des Videos sind wieder die beiden Teams alleine im Bild zu sehen, dieses Mal in einen Kampf verwickelt, was wiederum auf die erfolglose Vermittlung des Dolmetschers schließen lässt.

6.2.1.2. Figuren- und Charakteranalyse

Die Darstellung des Dolmetschers erfolgt auf augenscheinlich parodistische Art und Weise. Ähnlich wie bei *Everything is Illuminated* werden sein Auftreten und Handeln als humoristisches Element im Video instrumentalisiert, um in der Folge Komik zu erzeugen.

Der Dolmetscher ist überzeichnet seriös gekleidet - er trägt ein gestreiftes Hemd, das jedoch nicht in die Hose gesteckt ist, ein dunkles Sakko und eine orange-weiß gepunktete Fliege. Durch dieses äußere Erscheinungsbild, das einerseits für die „Coolness“ des einen Teams steht, und andererseits die Seriosität des anderen Teams symbolisiert, ist er sowohl der einen wie auch anderen Gesellschaftsgruppe zugehörig, und zeigt sich somit beiden Mannschaften gegenüber in gleicher Weise solidarisch.

Während des Dolmetschens passt er, wie auch sein äußeres Erscheinungsbild, seine Gestik und Körpersprache an seine Gesprächspartner an. So ahmt er, wenn er für die afroamerikanische Mannschaft dolmetscht, deren ausladende Handbewegungen und Körpersprache nach. Sobald er jedoch für die andere Mannschaft dolmetscht, stimmt er

wiederum seine Körperhaltung und Gestik entsprechend ab. Der Dolmetscher versucht in der Folge, nicht nur sprachlich vermittelnd zu wirken, sondern sich auch aufgrund seines Gebarens an seine jeweiligen Gesprächspartner anzupassen. Dieser Umstand unterstreicht wiederum den offensichtlich humoristischen Charakter des Videos, da das Verhalten des Dolmetschers unweigerlich einen belustigenden Effekt auf die RezipientInnen hat, und somit die Integrität seines Handelns in Frage stellt. Während der gesamten Gesprächssituation befindet sich der Dolmetscher im Zentrum, zwischen den beiden Teams positioniert. Der Dolmetscher agiert als zentrale Ansprechperson, und nicht als ein sich im Hintergrund haltender Mittelsmann. Zudem handelt er zu Beginn des Videos selbständig und beschließt nach kurzer Evaluierung der Situation eigenmächtig, vermittelnd in die Situation einzugreifen. (00:00:25) Diese Tatsache widerspricht ebenfalls der im ersten Kapitel angesprochenen üblichen Handlungsweise eines/einer professionell agierenden Dolmetschers/DolmetscherIn.

6.2.1.3. Stereotype und Klischees

Die im Video dargestellten Personen und deren Auftreten wirken, sowohl aufgrund ihres Äußeren als auch ihres Verhaltens, stereotypisiert und klischeebehaftet. Es ist offenbar Ziel des Videos, die Erzählstruktur und die Handlung auf gewisse Klischees und Vorurteile, die gegenüber bestimmten Subkulturen existieren, zu stützen bzw. diese parodistisch zu inszenieren. So werden die Unterschiede der beiden Gruppen nicht nur optisch in Szene gesetzt; ihre divergierende Körpersprache und ihr Sprachverhalten sind in der Folge der ausschlaggebende Faktor dafür, dass ein „Dolmetscher“ für die erfolgreiche Sprachmittlung herangezogen werden muss. Die unterschiedlichen Ausdrücke und Sprechweisen werden in übertriebener und überzeichneter Form dargeboten, was wiederum als humoristisches Stilmittel gedeutet werden kann. Auf diesen zugespitzten Ausdrucksformen bzw. Gesten basiert auch die gezeigte Dolmetschung, was den parodistischen Charakter des Videos noch weiter unterstreicht. Auch das optische Auftreten des Dolmetschers, der durch sein Hemd, das Sakko und die bunt gemusterte Fliege gekünstelt seriös auftritt, hat den gewollt gegenteiligen Effekt und lässt seine Tätigkeit in einem zweifelhaften Licht erscheinen. Das Ziel des Videos ist offensichtlich die Belustigung der NutzerInnen, der dargestellte Dolmetscher und seine (überflüssige) Tätigkeit dienen in dieser Hinsicht eher als Mittel zum Zweck. So ist es etwa unrealistisch, dass DolmetscherInnen zwischen zwei Kulturgruppen vermitteln, deren sozialer Hintergrund sich zwar unterscheidet, die jedoch ansonsten die gleiche Sprache sprechen. Die Funktion des Dolmetschers wird in diesem Kontext somit als verstärkendes, parodierendes Instrument eingesetzt, um die Unterschiede der beiden Gruppen und die daraus häufig resultierenden sprachlichen sowie kulturellen Missverständnisse überzeichnet zu inszenieren.

6.2.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Im Mittelpunkt des Videos steht der Typus des Gesprächsdolmetschers, der anhand der Konsekutivtechnik zwischen den beiden dargestellten Gruppen vermitteln soll. Gedolmetscht werden kurze Textpassagen, für die der Dolmetscher keine Notizen nehmen muss - in dieser Hinsicht ist die Darstellung dieses Dolmetschtypus durchaus realistisch, da Situationen wie diese auch in der Praxis vorkommen.

Ein Aspekt, der den parodierten Charakter des Dolmetschers hervorhebt ist die Tatsache, dass er bei der Dolmetschung nicht lediglich das Gesagte anders ausgedrückt wiedergibt, sondern seine Dolmetschung und, damit einhergehend, die erfolgreiche Verständigung auch wesentlich von seiner an den jeweiligen Kulturkreis angepassten Körpersprache abhängig sind. Folglich wird der Eindruck vermittelt, dass die erfolgreiche Kommunikation einerseits durch sein angepasstes Sprachverhalten, andererseits auch durch seine Körpersprache zustande kommt. Erst die übertriebene Darstellung des Dolmetschens macht somit den humoristischen Mehrwert des Videos aus und ist für den Erfolg des Videos ausschlaggebend.

6.3. Lernvideos

Die Suchbegriffe bzw. die Recherche über entsprechende Lernvideos auf YouTube, in denen DolmetscherInnen besonders oft vertreten sind, gestaltete sich ähnlich wie bei jener zu How Tos bzw. Tutorials. Auffallend hierbei ist jedoch, dass, im Gegensatz zu den How To-Videos, die Suchergebnisse wesentlich geringer ausfallen, was natürlich einerseits auf die Art und Weise der Recherche selbst zurückzuführen sein mag, andererseits gibt dieser Umstand vermutlich Aufschluss über die Nachfrage nach gewissen YouTube-Genres bzw. Kategorien, vor allem im Bereich des Dolmetschens. So kann dies unter anderem als Hinweis darauf verstanden werden, dass sich RezipientInnen derartiger Videos einerseits primär aus didaktischen Gründen als auch zu vertiefenden Recherchezwecken an YouTube wenden, und andererseits die YouTube-Kanäle von den jeweiligen Institutionen, die DolmetscherInnen suchen bzw. rekrutieren wollen, als eine Art Werbekanal instrumentalisiert werden.

Suchbegriffe, Stand 12.06.2017:

Dolmetscher Konsekutiv Technik (100)	simultaneous interpreting training (5.590)
Konsekutivdolmetschen Übungen (5)	simultaneous interpreting techniques
Dolmetschübungen (5)	(3.310)
Simultandolmetschen üben (27)	interpretation simultanee technique (668)
Simultandolmetschen Technik (22)	interpreting techniques (53.700)
interpreters training (41.500)	european council interpreter (1.080)
consecutive interpreting practice (3.370)	EU interpreter (18.200)
consecutive interpreting training (5.830)	UN interpreters (8.460)
simultaneous interpreting practice (4.590)	

6.3.1. *How interpreters juggle two languages at once*

Das Video *How interpreters juggle two languages at once* beschäftigt sich mit dem Beruf des Dolmetschens allgemein. Es wurde auf dem Videokanal TED Ed³⁷ veröffentlicht, und verzeichnete per 19.06.2017 618.782 Aufrufe; die Länge des Videos beträgt 4 Minuten 55 Sekunden.

Im Video wird die Profession des Dolmetschens mittels Animationen im Zeichentrickstil dargestellt. Auf diese Weise sollen den NutzerInnen der Beruf und die damit verbundenen Anforderungen und Schwierigkeiten auf spielerische, aber zugleich informative Weise nähergebracht werden. Die entsprechende Zielgruppe dürften somit einerseits eher junge NutzerInnen sein, die sich entweder selbst über den Beruf informieren wollen, bzw. denen dieses Berufsbild während des Unterrichts als Vorbereitung und Orientierung über potenzielle spätere Ausbildungs- und Beschäftigungsmöglichkeiten näher vorgestellt werden soll. Trotz seines eher infantilen Charakters wäre das Video jedoch sehr wohl als Einführungsvideo während des ersten Semesters der Dolmetschausbildung anzudenken, da durchaus wichtige und brauchbare Informationen hinsichtlich des Anforderungsprofils an den Beruf präsentiert werden. Obwohl das Video selbst relativ kurz ist, werden die grundlegenden Informationen über die Profession des Dolmetschens auf prägnante und spielerische Art und Weise dargelegt, so dass die NutzerInnen nicht nur auf die Komplexität des Berufes, sondern auch auf die damit einhergehende Verantwortung hingewiesen werden.

Wie für dieses Videogenre üblich, ist der Sprecher erklärend aus dem Off zu hören, während das von ihm Erläuterte mittels animierter Bilder visuell dargestellt wird. Einerseits versucht das Video, historische Daten und Fakten zu präsentieren, die für den Beruf relevant erscheinen, primär handelt das Video jedoch von den diversen Anforderungen, die die Profession mit sich bringt und bietet zugleich einen Einblick darin, wie umfangreich und langwierig sowohl die Dolmetschausbildung an sich sowie auch die Vorbereitung auf einen spezifischen Dolmetscheinsatz sind.

6.3.1.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel

Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei *How interpreters juggle two languages at once* um ein animiertes Zeichentrickvideo handelt, ist es schwierig, dieses auf die sonst in dieser Arbeit behandelte Filmsemantik zu analysieren. Im Video kommen kaum die herkömmlichen Mittel wie Kameraeinstellungen oder -perspektiven zum Einsatz, vielmehr entsteht der Unterhaltungscharakter durch die für Zeichentrickfilme üblichen Animationen und Stilmittel. So wird etwa davon abgesehen, die Charaktere sprechen zu lassen, stattdessen erfolgt die Darstellung des Gesagten durch übertriebene Gesten der gezeichneten Figuren, bzw. durch für Zeichentrickfilme bekannte Techniken wie eingeblendete Schlagwörter oder

³⁷ Bei TED Ed handelt es sich um eine Lernplattform, auf der NutzerInnen Lehrvideos bzw. Lerninhalte hochladen können, die speziell für den Unterricht interessant sind. (vgl. Steinkogler 2017) Per Juni 2017 hatte der dazugehörige YouTube-Kanal 4,6 Millionen Abonnenten.

Bilder, die verstärkend für das Erzählte stehen. Generell baut das Video auf die symbolhafte Darstellung gewisser Charakteristika, die mit dem Dolmetschberuf in Verbindung gebracht werden. So steht die Figur des dargestellten Aliens allem Anschein nach repräsentativ für die oft zwischen unterschiedlichen Kulturen auftretenden Differenzen und sprachlichen Hindernisse und die damit verbundene Schwierigkeit und gleichzeitige Wichtigkeit, mittels DolmetscherInnen eine erfolgreiche Kommunikation zu ermöglichen, um potenzielle Konflikte und Missverständnisse zu vermeiden. Weiters werden anhand einfacher filmischer Mittel die Langwierigkeit und die zeitintensive Dolmetschausbildung angedeutet, als zum Beispiel im Bildhintergrund die wechselnden Jahreszeiten zu sehen sind, während die Dolmetscherin am Schreibtisch über ihren Unterlagen sitzt. (00:02:05) Ebenfalls symbolisch dargestellt werden spezifische Übungspraktiken wie zum Beispiel das Shadowing und Paraphrasieren (00:02:24), wie auch die hohen konzentrationstechnischen Anforderungen an das Gehirn von DolmetscherInnen. (00:02:39) Auf diese Weise werden die NutzerInnen spezifisch an die Komplexität und die mit dem Beruf einhergehenden Ansprüche erinnert. Weitere mit dem Beruf korrelierende Erschwernisse wie zum Beispiel die Sprechgeschwindigkeit von RednerInnen, schwierige Terminologie und Dialekte werden ebenso symbolisch referenziert, wie auch damit einhergehende Hilfestellungen, die sich DolmetscherInnen zurechtlegen, um mit solchen Hürden professionell umgehen zu können. (00:03:07)

6.3.1.2. Figuren- und Charakteranalyse

Da das Video als kurzer, animierter Zeichentrickfilm aufgebaut ist, ist eine genaue Figuren- und Charakteranalyse nur anhand der zum Einsatz kommenden Symbole möglich. Im Video kommen zwei männliche und zwei weibliche DolmetscherInnen vor, den VideoproduzentInnen war es vermutlich wichtig zu betonen, dass es sich hierbei um einen Beruf handelt, der sowohl von Männern als auch von Frauen gleichermaßen ausgeübt wird bzw. werden kann. Die Figuren der DolmetscherInnen werden im Video insgesamt als neutrale und fröhlich wirkende Persönlichkeiten dargestellt, die meist strapaziösen Vorbereitungen vor und während der Dolmetschausbildung werden jedoch sehr wohl auch durch müde und abgekämpft wirkende Figuren angedeutet. (00:02:05)

Die präsentierten DolmetscherInnen kommen im Video stets zum Einsatz, wenn die Kommunikation aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten zu scheitern droht (00:01:21), oder es generell darum geht, erfolgreich zwischen unterschiedlichen Kulturen zu vermitteln. (00:01:42) Ein Aspekt, der im Video etwas irreführend wirkt ist der Umstand, dass beide SimultandolmetscherInnen während ihres Einsatzes mit Notizen abgebildet werden und somit der Anschein erweckt wird (00:01:42), die Rede bzw. Dolmetschung würde abgelesen werden. Vermutlich sollten nur die üblicherweise verwendeten Glossare bzw. weiterführenden Dokumente angedeutet werden; für NutzerInnen, die jedoch nicht mit diesem Konzept vertraut sind, mag es dennoch den Eindruck erwecken, beim Simultandolmetschen werde die Rede vom Blatt gedolmetscht bzw. als vorbereiteter Text einfach heruntergelesen.

6.3.1.3. Stereotype und Klischees

Das Video vermag es, über die Anforderungen an den Dolmetschberuf zu informieren und potenzielle klischeehafte Vorstellungen und etwaige vorherrschende Stereotype über den Beruf auf spielerische Art zu zerstreuen. In dem nur knapp fünf Minuten dauernden Video, werden die mit dem Dolmetschberuf einhergehenden Erwartungen und Leistungsansprüche detailliert erläutert, und die NutzerInnen bekommen einen Einblick in die komplexe und aufwändige Ausbildung, die angehende DolmetscherInnen durchwandern. Zudem wird gezielt dem Mythos des nachplappernden Papageis bzw. der Übersetzungsmaschine entgegengewirkt, indem die in der Dolmetschausbildung üblichen Lernpraktiken und Übungen genauer erklärt und zudem visuell dargestellt werden. Auch dem Klischee der stundenlang und ununterbrochen funktionierenden Übersetzungsmaschine wird unter anderem insofern gezielt entgegengesteuert, indem in einer Szene spezifisch auf die maximale Dolmetschdauer beim Simultandolmetschen hingewiesen wird. (00:04:08) Zudem wird der Umstand, dass immer zumindest paarweise in der Kabine gedolmetscht wird, um den/die PartnerIn gegebenenfalls bei der Dolmetschung unterstützen zu können, extra betont. (00:03:51) Auf diese Weise wird den NutzerInnen die anspruchsvolle Tätigkeit, die den DolmetscherInnen ein Maximalmaß an Konzentration, Vorbereitung und Professionalität abverlangt, vor Augen gehalten. Das im zweiten Kapitel thematisierte, fiktionale Bild von DolmetscherInnen als Übersetzungsmaschinen wird auf diese Weise geschickt widerlegt.

6.3.1.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Obwohl sich das Video mit der Profession des Dolmetschens allgemein beschäftigt, so liegt der Fokus des Videos doch recht stark auf dem Simultandolmetschen. Das Konsekutivdolmetschen wird lediglich zu Beginn des Videos kurz thematisiert, als es darum geht, die mit der Dolmetschung verknüpfte Verantwortung und etwaige daraus resultierende Konsequenzen zu veranschaulichen. Generell kann jedoch festgestellt werden, dass das Simultandolmetschen im Zentrum des Videos steht.

Bis auf den Beginn des Videos, wo ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis in der Geschichte referenziert wird, wird der zu dolmetschende Sprecher wie bereits erwähnt durch einen Alien repräsentiert. Die VideoproduzentInnen wollen wohl auf diese Weise symbolisch die für den Großteil der ZuhörerInnen meist unverständlichen SprecherInnen und unterschiedlichen Kulturen referenzieren, denn im vorliegenden Video wird deutlich, dass nur die DolmetscherInnen das Gesagte auch verstehen und in der Folge dolmetschen können. Wie bereits erwähnt, wird nur kurz auf das Konsekutivdolmetschen eingegangen, das Simultandolmetschen steht im Video repräsentativ für das Dolmetschen allgemein. Daraus lässt sich ableiten, dass das Simultandolmetschen einen höheren Stellenwert als Tätigkeit einnimmt, und obwohl es sich hier um ein Lehrvideo der Reihe TED handelt, trägt dieses leider nur wenig zur Berichtigung dieser irrtümlichen Meinung bei. Obschon die mit dem Beruf und der Ausbildung verbundenen, oft zeitintensiven Vorbereitungen anschaulich

und detailreich präsentiert werden, wird das Simultandolmetschen pauschalisiert als „das Dolmetschen“ dargestellt, es wird nur kaum oder gar nicht zwischen den unterschiedlichen Dolmetschmodi unterschieden. Natürlich gilt anzumerken, dass ein Video von dieser Länge nicht detailliert auf alle Teilbereiche des Dolmetschens eingehen kann, da es wohl vor allem Ziel des Videos ist, einen kurzen Einblick in den Dolmetschberuf zu bieten. Jedoch wäre eine kurze Anmerkung über die weiteren möglichen Einsatzbereiche von DolmetscherInnen wünschenswert gewesen, da in diesem Video, wie es auch oft in Spielfilmen der Fall ist, der Eindruck vermittelt wird, das Simultandolmetschen sei das beeindruckendste und somit erstrebenswerteste Ziel bei der Dolmetschausbildung und im anschließenden Berufsleben.

6.3.2. *Interpréter pour l'Europe ... en français*

Das Video *Interpréter pour l'Europe ... en français* beschäftigt sich, wie der Titel bereits vermuten lässt, mit dem Dolmetschen für die Institutionen der EU. Es wurde am 22.09.2009 auf YouTube hochgeladen und verzeichnete per 20.06.2017 82.013 Aufrufe. Veröffentlicht bzw. erschienen ist das Video auf dem YouTube-Kanal „EUInterpreters“³⁸, die Dauer beträgt 7 Minuten 13 Sekunden.

Bei dem Video handelt es sich einerseits um ein Werbe- bzw. Rekrutierungsvideo für angehende DolmetscherInnen, denen eine Beschäftigung als DolmetscherInnen beim französischen Team der Institutionen der EU schmackhaft gemacht werden soll. Andererseits kann das Video, ebenso wie der Film *Die Flüsterer*, als dokumentarisches Werk verstanden werden – eine kurze Dokumentation im Videoformat mit dem Ziel, einen Einblick in die Herausforderungen und Voraussetzungen für angehende DolmetscherInnen zu bieten, die vorhaben, sich für den Sprachendienst der EU zu bewerben. Der Fokus liegt hierbei auf Erfahrungsberichten von zahlreichen DolmetscherInnen, die selbst für die französische Abteilung tätig sind. Den NutzerInnen wird ein grober Einblick in die anfänglichen Schwierigkeiten und Herausforderungen geboten, mit denen jede/r angehende/r DolmetscherIn zu Beginn konfrontiert ist. Des Weiteren kommen SprecherInnen, die die Wichtigkeit von DolmetscherInnen und deren Arbeit betonen, sowie auch die zuständigen ChefdolmetscherInnen des französischen Dolmetschteams der EU-Kommission sowie des EU-Parlaments, zu Wort. Innerhalb nur weniger Minuten erfahren die VideorezipientInnen was es bedeutet, für den Dolmetschdienst der EU zu arbeiten,³⁹ und erhalten gleichzeitig eine kurze Einführung in die verschiedenen Dolmetschtypen, wie etwa das Simultan- und das Konsektivdolmetschen. Einerseits mag dies als relevante Information für interessierte DolmetscherInnen gelten, die sich mittels dieses Videos über mögliche Karriereperspektiven informieren wollen, andererseits wirkt dieser Aspekt aufklärend für Dolmetschlaien, die sich allgemein über das Thema informieren möchten.

³⁸ EUInterpreters ist der YouTube-Kanal des SCIC, aktuell umfasst er ca. 4.000 Abonnenten. (vgl. URL: EUInterpreters)

³⁹Wie zum Beispiel lange und teils sehr arbeitsintensive Arbeitstage, die aber wiederum gut bezahlt werden, oftmalige Auslandsreisen, auch außerhalb der EU, etc.

6.3.2.1. Analyse auf traditionelle filmische Stilmittel

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Material einerseits um eine Art Werbe- bzw. Rekrutierungsvideo, andererseits um eine Dokumentation in Kurzform. Der Werbevideocharakter wird vor allem zu Beginn offensichtlich, als die NutzerInnen mittels Texteinblendungen direkt angesprochen werden und eine Botschaft an sie gerichtet wird, der zufolge Bedarf an FranzösischdolmetscherInnen bei den EU-Institutionen besteht („Nous avons besoin d’interprètes pour l’Europe ... en français“; 00:00:15), sofern ein bestimmter, relativ allgemein gehaltener Kriterienkatalog erfüllt wird („Voulez-vous travailler pour l’Europe“, „Voyager“, „Aimez-vous les langues“; 00:00:10-00:00:14). Auffallend hierbei sind die angewandten, bekannten Stilmittel aus Werbetexten bzw. -filmen, indem die ZuseherInnen direkt adressiert werden. Durch dieses direkte Ansprechen der NutzerInnen wird es ihnen erleichtert, sich mit dem Gezeigten zu identifizieren. Darüber hinaus wird ihnen das Gefühl vermittelt, die Botschaft sei direkt an sie gerichtet, wodurch ihr Interesse am Inhalt unbewusst gesteigert wird.

Das Video ist inhaltlich in zwei Themengruppen aufgeteilt. Im ersten, kürzeren Teil (00:00:20-00:01:27) erhalten die NutzerInnen allgemeine Informationen über das Dolmetschen selbst, die wiederum in einer Dolmetschung „versteckt“ sind. Die Dolmetschung ist hier einerseits repräsentativ für die Tätigkeit an sich, dient jedoch andererseits auch als Kommentar aus dem Off, da während der Dolmetschung besprochene Thematiken immer wieder im Bild eingeblendet werden. Wie zum Beispiel als die Technik des Konsekutivdolmetschens erklärt und im Bild eine Gesprächsrunde mit einem Dolmetscher in der Mitte gezeigt wird. (00:01:06) Bei der Erläuterung der Notizentechnik erfolgt der Schnitt auf den Notizblock des Dolmetschers; dieser wird in der Detailaufnahme gezeigt (00:01:10), um so einen besseren Einblick in die Komplexität dieser Technik zu gewähren.

Der Rest des Videos ist ähnlich wie der bereits erläuterte Dokumentarfilm *Die Flüsterer* aufgebaut, wenn auch weniger umfangreich. Es werden abwechselnd einzelne Ausschnitte aus Interviews mit für EU-Institutionen tätigen DolmetscherInnen eingeblendet, die über ihre Erfahrungen berichten. Die DolmetscherInnen sind in einem abwechselnden Setting zu sehen: Manche werden in unspezifischen Räumlichkeiten interviewt (z.B. 00:01:28, 00:01:50), andere wiederum direkt in den Dolmetschkabinen. (z.B. 00:02:08, 00:02:43, etc.) Ebenfalls interviewt werden Personen, deren Reden normalerweise gedolmetscht werden, und die selbst Gebrauch von Dolmetschungen machen. Diese Interviews finden in den Plenarsälen bzw. Büros der jeweiligen Personen statt, die Positionen der jeweiligen Interviewten werden in der Folge auch räumlich in den dazugehörigen beruflichen Kontext gesetzt. Die Interviewsettings sind im Allgemeinen gleich bzw. ähnlich: Alle Personen werden sitzend, entweder in der Großaufnahme bzw. bis zum Brustkorb gefilmt gezeigt, zum Großteil in der Normalsicht. Der Aufbau des Videos basiert auf einer Kontextbasierten Bildabfolge. Während der Interviews werden immer wieder Bildausschnitte aus dem Arbeitsalltag von EU-DolmetscherInnen eingeblendet, z.B. aus den Dolmetschkabinen

selbst bzw. aus den Plenarsälen. Auf diese Weise erhalten die NutzerInnen visuell einen Einblick in die beruflichen Rahmenbedingungen, während verbal weitere Informationen vermittelt werden. Stimulation und Informationsvermittlung erfolgen auf diese Weise gleichermaßen visuell als auch sprachlich.

6.3.2.2. Figuren- und Charakteranalyse

Im Mittelpunkt des Videos stehen sowohl professionelle DolmetscherInnen, die für EU-Institutionen tätig sind, sowie Personen, deren Reden im Normalfall von DolmetscherInnen gedolmetscht werden, und die in der Folge auch selbst NutzerInnen von Dolmetschungen sind. Auf diese Weise bietet das Video einen Einblick in die Profession sowohl aus der Sicht der DolmetscherInnen selbst, wie auch aus jener der RezipientInnen der Dolmetschungen.

Alle DolmetscherInnen werden entweder in Räumlichkeiten der jeweiligen Institutionen, oder in den Dolmetschkabinen selbst gezeigt. Dadurch, und in Kombination mit dem Gesagten, werden die entsprechenden kontextuellen Rahmenbedingungen dargestellt. Anders als in den Interviews in *Die Flüsterer* stehen nicht DolmetscherInnen als Individuen im Vordergrund, sondern vielmehr ihre Beschäftigung. Ihre eigene Persönlichkeit wird in der Folge zweitrangig, das Hauptaugenmerk liegt eindeutig auf ihren Berichten und dem entsprechenden Setting, in dem das Interview stattfindet. In Kombination mit den immer wiederkehrenden Einblendungen von besetzten, aktiven Dolmetschkabinen wird so die ideale Basis für den einerseits informativen und andererseits appellativen Charakter des Videos geschaffen. Die einzelnen DolmetscherInnen dienen somit primär Werbezwecken, die Personen selbst und ihre individuellen Charaktermerkmale wirken in diesem Kontext eher nebensächlich. Durch die Betonung der Wichtigkeit ihrer Tätigkeit durch Personen, die während der Sitzungen selbst Gebrauch von Dolmetschungen machen, wird die Bedeutung und Tragweite ihrer Aufgaben zudem besonders herausgestrichen, was den Erläuterungen der DolmetscherInnen einen noch höheren Stellenwert verleiht.

6.3.2.3. Stereotype und Klischees

Da sich das Video primär mit professionellen DolmetscherInnen beschäftigt, vermag es, gängige Stereotype und Klischees des Dolmetschberufs zu zerstreuen und über die tatsächlichen Anforderungen und Voraussetzungen, um bei EU-Institutionen erfolgreich tätig werden zu können, aufzuklären. Positiv über das Video anzumerken ist, dass bei den jeweiligen Interviews offensichtlich Wert darauf gelegt wurde, dass sowohl weibliche als auch männliche DolmetscherInnen gleichermaßen befragt werden, was wiederum die Tatsache unterstreicht, dass der Beruf von Personen beiderlei Geschlechts gleichermaßen ausgeübt wird und werden kann. Die im Video präsentierten Fakten ermöglichen es den NutzerInnen, sich ein realistisches Bild über die Vielseitigkeit des Berufes zu schaffen. Einerseits erhalten sie durch wiederkehrendes Einblenden vom Arbeitsumfeld der DolmetscherInnen einen ersten Eindruck davon, was es bedeutet, für eine EU-Institution zu arbeiten. Andererseits verabsäumt es das Video auch nicht, auf der einen Seite zwar die Prestigeträchtigkeit des

Berufes zu betonen, auf der anderen Seite jedoch auch die damit einhergehenden Herausforderungen und Anstrengungen offenzulegen, sei es durch die Vielzahl der Arbeitssprachen oder die zeitintensive Vorbereitung auf bestimmte Sitzungen. Somit hat das Video das Potenzial, wie es etwa auch bei *Die Flüsterer* der Fall ist, dem Mythos der DolmetscherInnen als Übersetzungsmaschinen gezielt entgegenzuwirken. Stattdessen bietet das Video einen realistischen Eindruck von der Beschäftigung als KonferenzdolmetscherIn im institutionellen Bereich. Es ist in der Folge nicht nur zur Zerstreuung und Berichtigung eben dieser Stereotype und Mythen besonders zweckmäßig, sondern dient auch Studierenden, die an dieser Karriereoption interessiert sind, als hilfreicher Leitfaden, um sich einen ersten Eindruck von einem potenziellen Arbeitsplatz zu verschaffen.

6.3.2.4. Analyse des dargestellten Dolmetschtypus

Der im Zentrum des Videos stehende Dolmetschtypus ist jener des Konferenzdolmetschens, primär im institutionellen Bereich. Obwohl zu Beginn auch kurz auf den Modus des Konsekutivdolmetschens eingegangen wird, stellt das Simultandolmetschen das Hauptthema des Videos dar. Es wird zwar nicht auf die Technik des Simultandolmetschens speziell eingegangen, jedoch findet eine Vielzahl der gezeigten Interviews in den Dolmetschkabinen statt, und auch die immer wieder während der Interviews eingeblendeten Bildausschnitte zeigen DolmetscherInnen in den Dolmetschkabinen. So wird das Konsekutivdolmetschen zwar theoretisch erklärt, tatsächlich thematisiert, sowohl sprachlich als auch bildlich, wird jedoch nur das Simultandolmetschen. Dieser Umstand hat unweigerlich zur Folge, dass bei den VideorezipientInnen der Eindruck verstärkt wird, dass es sich beim Simultandolmetschen um die Haupttätigkeit von KonferenzdolmetscherInnen handelt. Obgleich diese Annahme auch von einem Dolmetscher in einem Interviewbeitrag bestärkt wird, kann dies dennoch nicht pauschalisiert werden, wie etwa auch in *Die Flüsterer* unter Beweis gestellt wird. Das Video gewährt zwar einen ersten Einblick in die Aufgaben von Konferenz-, und hier speziell SimultandolmetscherInnen, doch es wird verabsäumt, einen holistischen Eindruck über das gesamte Berufsbild zu vermitteln. Auch wenn dies dem Anschein nach nicht die Intention der VideoproduzentInnen ist, wird unweigerlich angedeutet, dass das Simultandolmetschen noch immer einen höheren bzw. prestigeträchtigeren Stellenwert unter den einzelnen Dolmetschmodi einnimmt, da die Technik für viele wohl noch immer am beeindruckendsten ist.

7. Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei der Darstellung von DolmetscherInnen im Film und auf YouTube

Das vorliegende Kapitel soll die in den beiden vorangegangenen Kapiteln besprochenen filmanalytischen Schwerpunkte, sowie die zu Beginn dieser Arbeit erarbeiteten Themen wie soziale Rollenbilder, Erwartungshaltungen an bestimmte Berufsgruppen, im Speziellen an den Dolmetscherberuf, sowie die dabei in Filmen und auf YouTube zum Einsatz kommenden filmsemiotischen Mittel zusammenführen und kontextualisieren. Anschließend soll beurteilt werden, inwiefern Medien dieser Art eine potenzielle Einflussnahme auf das gängige Rollenverständnis von DolmetscherInnen ausüben. Des Weiteren soll untersucht werden, inwiefern basierend auf den analysierten Beispielen, Rückschlüsse auf eine potenzielle Beeinflussung des Selbst- und Fremdbildes von DolmetscherInnen gezogen werden können, und was dies im Umkehrschluss über den Stellenwert des Dolmetschmetiers in der Gesellschaft aussagt.

7.1. Beurteilung der repräsentierten Rollenbilder

In den behandelten Beispielen wurden diverse Varianten von Rollenbildern von DolmetscherInnen präsentiert, die zumindest in den Beispielen, in denen DolmetscherInnen als fiktionale Charaktere vorkommen, größtenteils überzeichnet dargestellt werden, und nur wenig den eingangs thematisierten Selbst- und Fremdbildern von DolmetscherInnen entsprechen. Vor allem der in *Everything is Illuminated* vorgestellte Dolmetscher entspricht nur wenig den im ersten Kapitel beschriebenen gesellschaftlichen Erwartungen bzw. Erwartungshaltungen an DolmetscherInnen. Obwohl diese Abbildung und seine Rolle als Dolmetscher von den Filmemachern wohl primär dazu instrumentalisiert wurden, um Komik im Film zu erzeugen und durch sein Verhalten einen gewissen skurrilen Effekt in die Handlung einfließen zu lassen, wird die Figur des Alex anhand der eingesetzten filmischen Mittel als seinem Klienten untergeordnet präsentiert. Auch das Videobeispiel *The Translator* macht von der Figur des Dolmetschers als humoristischen Faktor Gebrauch, so wird etwa seine überzeichnete Körpersprache dazu verwendet, um bei den NutzerInnen Komik und Belustigung hervorzurufen.

Die anderen Film- und Videobeispiele machen von der eben beschriebenen Instrumentalisierung von der Figur des Dolmetschers, sei es aus humoristischen oder spannungserzeugenden Gründen, nur wenig bis gar nicht Gebrauch. So wird etwa der Dolmetscher in *Zero Dark Thirty* in seinem Verhalten und seinem allgemeinen Auftreten relativ wertfrei und zurückhaltend agierend präsentiert. Die anderen analysierten Beispiele wie *Die Flüsterer* als auch beide Video-Tutorials und Lehrvideos liefern durch die im Film bzw. in den Videos präsentierten Inhalte eher allgemeine Informationen über den Dolmetscherberuf bzw. über spezifische Inhalte und Techniken, die mit dem Dolmetschen verbunden sind. Die dabei vorgestellten DolmetscherInnen dienen als Informationsträger, ohne dabei jedoch gleichzeitig durch die Art ihrer Darstellung Aufschlüsse über ihren sozialen Status oder ihre

Rolle in der Gesellschaft zu geben. Dennoch gilt anzumerken, dass speziell die letztgenannten Beispiele über gewisse gesellschaftliche Erwartungshaltungen dem Beruf gegenüber informieren, indem das Anforderungsprofil von DolmetscherInnen auch vonseiten der ZuhörerInnen meist genauer beschrieben wird und somit auf die Erwartungen vonseiten der AuftraggeberInnen rückgeschlossen werden kann. Allgemein kann festgehalten werden, dass die Unterschiede in den medialen Darstellungen von DolmetscherInnen nicht durch das jeweilige Medium bedingt, sondern vielmehr genreabhängig sind. So werden DolmetscherInnen etwa in Komödien, sei es im Film oder auf YouTube, in überzeichneter Art und Weise präsentiert, wodurch Komik erzeugt wird. Gleichzeitig erfolgt die Abbildung von DolmetscherInnen sowohl in Dokumentar- als auch Lehrfilmen und -videos relativ neutral, die Figur des Dolmetschers/der DolmetscherIn als BotschafterInnen ihrer Profession steht hier im Vordergrund.

In den folgenden Unterkapiteln soll nun abschließend eine detaillierte Analyse der eben kurz angesprochenen Aspekte erfolgen.

7.1.1. Analyse der dargestellten Stereotype und Klischees des Dolmetscherberufs

In den ausgewählten Film- und Videobeispielen werden auf unterschiedliche Art und Weise die im zweiten Kapitel dieser Arbeit präsentierten Stereotype und Mythen in fiktionalen Werken über DolmetscherInnen präsentiert und thematisiert. Weder in den Film- noch in den Videobeispielen wird zum Beispiel der oder die DolmetscherIn als Übersetzungsmaschine oder "Papagei" abgebildet; vielmehr werden die Charaktere bzw. Figuren der DolmetscherInnen instrumentalisiert, um etwa Spannung oder Komik zu erzeugen. Darüber hinaus versucht der Dokumentarfilm *Die Flüsterer*, den ansonsten unsichtbaren und "körperlosen" DolmetscherInnen Individualität und ein Gesicht zu verleihen, und durch den Einblick sowohl in ihr Berufs- als auch teilweise ihr Privatleben wird den ZuseherInnen ein Eindruck von dem "realen" Leben von KonferenzdolmetscherInnen vermittelt. Auch die analysierten YouTube-Tutorials und Lehrvideos sind bestrebt, über die Anforderungen von DolmetscherInnen im Alltag und Berufsleben zu informieren, indem die verschiedenen Anforderungen an den Beruf sowie gängige Techniken in der Praxis, wie etwa die Notizentechnik beim Konsekutivdolmetschen, vorgestellt werden.

In zwei Beispielen wird das Aussehen bzw. das äußere Erscheinungsbild der Protagonisten als besonderes Merkmal visuell hervorgehoben und folglich als komplementierendes Charakteristikum des dargestellten Dolmetschers instrumentalisiert: einerseits in *Everything is Illuminated* und andererseits im YouTube-Video *The Translator*. Beide Male hat es den Anschein, als ob der schrille Kleidungsstil der Dolmetscher deren überzeichnetes und skurriles Verhalten verstärken soll, und somit als filmsemiotisches Mittel zur Verstärkung des humoristischen Effekts einzuordnen ist.

Ein Punkt, der sowohl im ersten Kapitel als auch im Video-Beispiel *How interpreters juggle two languages at once* thematisiert wird ist jener, dass DolmetscherInnen in der Re-

alität nicht immer strikten Regeln folgen, sondern ihr professionelles Verhalten an die jeweils aktuellen Anforderungen anpassen. Dieser Aspekt wird im angesprochenen Video in der letzten Szene betont, in welcher die Dolmetscherin eigenmächtig beschließt, aus der Rolle der Sprachmittlerin hervorzutreten, um den Sprecher über seinen offensichtlichen Fehler aufzuklären, wodurch in der Folge das Ausräumen eines Missverständnisses ermöglicht wird. In dem Beispiel wird somit veranschaulicht was es bedeutet, professionell als DolmetscherIn zu agieren: nämlich nicht nur als reine/r SprachmittlerIn tätig zu sein, sondern gegebenenfalls auch aus eigenem Ermessen heraus aktiv einzugreifen, wenn es die Umstände erfordern. Ein ähnliches Beispiel findet sich gegen Ende von *Zero Dark Thirty*, als der Dolmetscher vermittelnd in eine sich zuspitzende Situation eingreift, um diese zu entschärfen.

Ein weiterer Aspekt, der im Großteil der ausgewählten Beispiele visuell thematisiert wird, ist der Stellenwert der DolmetscherInnen im Verhältnis zu ihren KlientInnen und die sich daraus ableitenden Rückschlüsse über deren Status in der Gesellschaft. Generell gilt anzumerken dass der Mythos, bei KonferenzdolmetscherInnen handle es sich prinzipiell um Personen, die für internationale Institutionen und wichtige Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft, bzw. oft in einem internationalen Setting dolmetschen, vor allem in *Die Flüsterer* bestätigt wird. Der von Beck (2007) im ersten Kapitel angesprochene Punkt, dass in der gesellschaftlichen Vorstellung von DolmetscherInnen diese meistens gleichzusetzen sind mit primär weiblichen KonferenzdolmetscherInnen, findet sich jedoch in den vorgestellten Beispielen nur bedingt wieder. So findet der Faktor Weiblichkeit nur wenig bis gar keine Bedeutung, das Konferenzdolmetschen ist jedoch tatsächlich überrepräsentativ in den Beispielen vertreten; weniger jedoch in den fiktionalen Film- und Videobeispielen, sondern primär in den dokumentarischen Beispielen.

7.1.2. Analyse von Selbst- und Fremdbild von DolmetscherInnen

Speziell in den dokumentarischen Film- und Videobeispielen werden aktuelle Vorstellungen vom Selbst- und Fremdbild von (Konferenz-)DolmetscherInnen thematisiert, auch wenn es vermutlich nicht das primäre Ziel der Film- und VideomacherInnen darstellt, über diesen Aspekt aufzuklären. Dennoch werden einige Aspekte, die für diesen Punkt relevant sind, in den Beispielen erwähnt bzw. filmsemiotisch dargestellt, wie etwa der Faktor der Unsichtbarkeit.

Wie bereits im ersten Kapitel analysiert, spielt dieser Faktor sowohl beim Selbst- als auch beim Fremdbild von DolmetscherInnen eine zentrale Rolle. So gilt Unsichtbarkeit als Qualitätsmerkmal einer erfolgreichen Dolmetschung, wodurch angenommen werden kann, dass sich unauffällig im Hintergrund haltende DolmetscherInnen sowohl von der Dolmetschgemeinschaft als auch gesellschaftlich als professioneller Standard gelten. Diesem Aspekt der Unsichtbarkeit wird in beinahe allen Film- und Videobeispielen ein gewisser Stellenwert eingeräumt. In *Zero Dark Thirty* etwa agiert der Dolmetscher unauffällig im Hintergrund, und sticht weder durch sein Auftreten noch durch sein Verhalten besonders her-

vor. Auch in *Die Flüsterer* wie auch im YouTube-Video *Interpreter Training (Part 1)* wird die Unsichtbarkeit des Dolmetschers/der Dolmetscherin als Qualitätsmerkmal beim Dolmetschen visuell thematisiert, indem sich die abgebildeten DolmetscherInnen, speziell beim Konsekutiv- oder Gesprächsdolmetschen, während der Dolmetschungen immer im Hintergrund aufhalten. Der im ersten Kapitel mit Bezug auf Feldwegs (1996) Studie über das Selbstbild von KonferenzdolmetscherInnen angesprochene Umstand, dass sich unauffälliges Verhalten beim Dolmetschen positiv auf die Selbstreflexion von (Konferenz-)DolmetscherInnen auswirkt, und darüber hinaus in diesem Zusammenhang auf die Rollenerwartungen vonseiten der ZuhörerInnen an die Dolmetschleistung geschlossen werden kann, findet sich folglich in den erwähnten Beispielen wieder. Einzig in den Film- und Videobeispielen, die die Figur des Dolmetschers zu reinen Unterhaltungsgründen instrumentalisieren, wird der Stellenwert der Unsichtbarkeit und Zurückhaltung nicht berücksichtigt.

Auch die im ersten Kapitel von Pöchhacker (2000)⁴⁰ angesprochene Schwierigkeit der Unparteilichkeit beim Dolmetschen ist in beinahe allen vorgestellten Film- und Videobeispielen wiederzufinden. Die Frage nach der etwaigen Tendenz des Dolmetschers/der Dolmetscherin, sich einer Partei gegenüber loyaler zu verhalten als der anderen, ist praktisch bei jeder Gesprächssituation, in die mehr als zwei Parteien involviert sind, relevant. So wird zum Beispiel in *Zero Dark Thirty* versucht, das Bild eines weitestgehend neutral agierenden Dolmetschers zu vermitteln, jedoch kann und muss diese Abbildung im Hinblick auf aus der Geschichte bekannte Fälle durchaus mit Vorsicht genossen werden, da speziell die Rolle des Militärdolmetschers/der Militärdolmetscherin oft mit unparteiischem Verhalten in Verbindung gebracht wird. Im Video *Interpreter Training (Part 1)* wiederum wird versucht, diesen Aspekt der Unparteilichkeit und Loyalität gegenüber beiden Gesprächsparteien visuell zu verdeutlichen, indem das falsche Verhalten der Dolmetscherin bewusst in Szene gesetzt und korrigiert wird. Folglich ist anzunehmen, dass es den Videomachern ein Anliegen ist, diesen Aspekt gegenüber den NutzerInnen hervorzuheben.

7.1.3. Rückschlüsse auf Status und Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft

Anhand der ausgewählten Beispiele soll versucht werden festzustellen, inwiefern Rückschlüsse auf den Stellenwert und den Status des Dolmetschberufs in der Gesellschaft gezogen werden können. So hat zum Beispiel bereits Kaindl (2008) festgestellt, dass in Filmen, und im vorliegenden Fall auch YouTube-Videos, eine Korrelation zwischen Fiktion und Wirklichkeit besteht – ein Umstand, der im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit näher erläutert wurde.

In diesem Zusammenhang gilt festzuhalten, dass die vorgestellten Film- und Videobeispiele fast alle den im ersten Kapitel angesprochenen Qualitätsanforderungen an DolmetscherInnen entsprechen (siehe Kapitel 1.3.1.), nämlich sich unauffällig im Hinter-

⁴⁰ Siehe hierzu S. 12.

grund zu halten – ein Aspekt, der bereits im vorigen Punkt näher erläutert wurde. Generell kann festgestellt werden, dass alle vorgestellten Film- und Videobeispiele die präsentierten DolmetscherInnen als relativ neutral bzw. mit positiven Eigenschaften behaftet präsentieren, sei es was das optische Auftreten oder ihre Handlungsweise als DolmetscherInnen betrifft. Als Ausnahmen sind hier *Everything is Illuminated* und *The Translator* zu nennen, bei denen die beiden Dolmetscher bewusst als im Vordergrund agierende Charaktere dargestellt werden. Gleichzeitig soll diese vordergründige Präsenz wohl nicht unbedingt Rückschlüsse auf das generelle Ansehen von DolmetscherInnen in der Gesellschaft geben, da dies nicht das Ziel der jeweiligen Film- und Videoschaffenden war – wie bereits des öfteren erwähnt ist, anzunehmen, dass zur Erzeugung von Komik und Humor die Figurenauswahl auf einen Dolmetscher gefallen ist. Dies gilt insofern als nachvollziehbar, als in beiden Beispielen misslungene oder verkomplizierte Kommunikation aufgrund von wiederkehrenden Missverständnissen den komödienhaften Aspekt des Werkes ausmachen und somit die Wahl eines Dolmetschers zur Erzeugung von Humor naheliegend ist. Obwohl in beiden Beispielen also die Figur des Dolmetschers keinen kommunikativen Erfolg erzielt, kann man gleichzeitig auch nicht davon sprechen, dass hier negativ auf die Rolle von DolmetscherInnen in der Gesellschaft rückgeschlossen werden kann.

In allen anderen Beispielen erfolgt die Darstellung der DolmetscherInnen, wie bereits erwähnt, weitestgehend wertneutral. So vermittelt die Abbildung des Militärdolmetschers in *Zero Dark Thirty* den Anschein, dass die Figur des Dolmetschers nicht als Instrument zur Polarisierung bzw. Emotionalisierung dienen soll. Vielmehr wird versucht, anhand seiner Figur eine erfolgreiche Kommunikation zwischen zwei oder mehreren GesprächsteilnehmerInnen herzustellen. Da der Dolmetscher im Film jedoch noch in weiteren Szenen nicht als Dolmetscher, sondern vielmehr als CIA-Agent agiert, kann dies als Hinweis darauf verstanden werden, dass MilitärdolmetscherInnen nicht nur zum Zweck des Dolmetschens, sondern auch noch für andere Tätigkeiten herangezogen werden. Im Umkehrschluss kann indes konkludiert werden, dass es sich bei MilitärdolmetscherInnen nicht lediglich um extern konsultierte Personen handelt, sondern stattdessen auch SoldatInnen bzw. AgentInnen als DolmetscherInnen herangezogen werden.

In den Beispielen *Die Flüsterer* und *Interpréter pour l'Europe en français* wiederum erfolgt die Darstellung der DolmetscherInnen trotz des dokumentierenden Charakters teilweise emotionalisierend. Ziel der Film- bzw. Videomacher scheint es zu sein, das Renommee von DolmetscherInnen bei den ZuseherInnen zu erhöhen bzw. zu verstärken, indem die doch nicht unerheblichen Stressfaktoren, die mit dem Beruf einhergehen, offengelegt werden. Andererseits wird auch das Privileg, als DolmetscherIn für angesehene Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft, etc. tätig zu sein, betont. Dieser Umstand wiederum soll sich vermutlich positiv auf die Rezeption des Dolmetscherberufs allgemein auswirken und so zu einem positiveren Image von DolmetscherInnen in der Gesellschaft beitragen.

7.1.4. Wiederholung bzw. Widerlegung bekannter, fiktionaler Abbildungen von DolmetscherInnen

In den Beispielen *Everything is Illuminated* und *The Translator* erfolgt eine überzogene Darstellung des Dolmetschers, was in gewisser Weise einer Wiederholung schon bekannter und in der Literatur bereits umfangreich analysierter Muster dieses Tätigkeitsbereiches entspricht – die Abbildung der fiktionalen Dolmetscher folgt somit altbekannten Beispielen zur Erzeugung von, in diesem Fall, Komik und Skurrilität. Es ist offensichtlich nicht das Ziel der Filme- und Videomacher, die Dolmetscher und deren Tätigkeit und Aufgaben so detailgetreu wie möglich abzubilden. Vielmehr soll die Figur des Dolmetschers zwar als primärer Handlungsträger agieren, allerdings nicht als ein Dolmetscher, wie man ihn im professionellen Dolmetsch-Umfeld wiederfinden würde.

Positiv herauszustreichen sind die Filmbeispiele *Die Flüsterer* sowie die Videobeispiele *Interpreter Training (Part 1)*, *How interpreters juggle two languages at once* und *Interpréter pour l'Europe en français*, wenn es um die Widerlegung der im zweiten Kapitel besprochenen üblichen fiktionalen Darstellung von DolmetscherInnen geht. In den genannten Beispielen wird zumindest versucht, DolmetscherInnen in einem möglichst wertneutralen Bild zu zeigen, bzw. diese zwar als Handlungsträger im Film und in den Videos agieren zu lassen, sie aber gleichzeitig nicht als Spannungsfaktoren oder dergleichen zu instrumentalisieren. Des Weiteren wird in den genannten Beispielen versucht, einen realistischen Einblick in das Arbeitsleben von (Konferenz-)DolmetscherInnen zu gewähren bzw. den ZuseherInnen einen Eindruck davon zu vermitteln, mit welchen Herausforderungen und Schwierigkeiten DolmetscherInnen konfrontiert werden. Auch der im zweiten Kapitel festgestellte Umstand, dass FilmemacherInnen KonferenzdolmetscherInnen bis dato nur wenig bis gar nicht als HandlungsträgerInnen in Filmen verwenden, kann nur bedingt bestätigt werden. Zwar stimmt es, dass es sich bei den Dolmetschern in *Everything is Illuminated* als auch in *Zero Dark Thirty* um Gesprächsdolmetscher handelt, jedoch rücken zumindest im dokumentarischen Bereich KonferenzdolmetscherInnen, sowohl in Filmen als auch bei YouTube-Videos, immer mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit von Filme- und VideomacherInnen. Speziell bei der Recherche und anschließenden Analyse der YouTube-Videos konnte festgestellt werden, dass sich die Mehrzahl der Suchergebnisse auf KonferenzdolmetscherInnen bezieht, Videos über das Kommunal- oder Gesprächsdolmetschen sind eher marginal. Darauf basierend ist es naheliegend festzustellen, dass gerade im Bereich der Neuen Medien, welche speziell jüngere NutzerInnen ansprechen, der Fokus auf der Präsentation des Konferenzdolmetschens liegt und hier wiederum vermehrt auf dem Simultandolmetschen. Daraus kann wohl der Schluss gezogen werden, dass die VideomacherInnen auf diese Weise versuchen, die noch immer in der Gesellschaft am höchsten angesehene Tätigkeit des Simultandolmetschens in gewisser Weise zu bewerben, sie jedoch den NutzerInnen gleichzeitig die Illusion nehmen wollen, dass es sich hierbei um ein bloßes Nachplappern durch Übersetzungsmaschinen handelt. Stattdessen wird

das Dolmetschen als eine hochkomplexe Tätigkeit mit einem hohen Anforderungsprofil an die DolmetscherInnen dargestellt.

7.2. Instrumentalisierung filmischer Mittel bei der medialen Abbildung von DolmetscherInnen

Wie bereits angesprochen, stellen unter anderem Filme wichtige Quellen bzw. Zeugnisse für die Eruierung des potenziellen Stellenwerts gewisser Berufsgruppen in der Gesellschaft dar, da eine augenscheinliche Korrelation zwischen Fiktion und Wirklichkeit besteht. So vermögen es Filme und Videos im vorliegenden Fall zwar, einerseits über den Beruf des Dolmetschens generell zu informieren, wie es zum Beispiel die erwähnten dokumentarischen Film- und Videobeispiele tun; gleichzeitig erhält man auch einen Eindruck davon, welche aktuell gültigen Erwartungshaltungen und Stereotype in der Gesellschaft bestehen – Filme und Videos stellen in der Folge mehr oder weniger ein Abbild der gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen an den Beruf dar. In diesem Zusammenhang gilt jedoch herauszutreiben, dass der Aussagegehalt in Filmen primär aufgrund der angewandten filmischen Mittel zustande kommt, wie jene der Kamera, Montage und weiterer filmsemiotischer Elemente. Erst durch den gezielten Einsatz dieser Mittel vermag es ein Film, gewisse Inhalte und Informationen zu vermitteln und abseits des Dialogs bestimmte Botschaften an die ZuseherInnen zu senden. Inwiefern diese filmischen Elemente in den analysierten Beispielen zum Einsatz kommen, um das Rollenbild von DolmetscherInnen zu veranschaulichen bzw. inwiefern dadurch im Umkehrschluss gewisse gesellschaftliche Vorstellungen und Erwartungen an das Berufsbild beeinflusst werden, soll in den folgenden Punkten genauer erläutert werden. Des Weiteren soll auch versucht werden zu untersuchen, inwiefern sich die Abbildung von DolmetscherInnen in den fiktionalen, im Vergleich zu den dokumentarischen Beispielen, anhand dieser filmischen Mittel ausnimmt, bzw. ob hier überhaupt ein wesentlicher Unterschied festzustellen ist.

7.2.1. Kamera

Die Kamera und die damit verbundenen Elemente wie Kameraperspektive,- einstellung und -bewegung tragen im Großteil der vorgestellten Beispiele einen wesentlichen Teil zum Aussagegehalt des Films bzw. Videos bei. So wird zum Beispiel in *Everything is Illuminated* anhand diverser Kameraeinstellungen und -perspektiven die Person des Dolmetschers untergeordnet positioniert. So erfolgt etwa die Sicht auf den Dolmetscher großteils aus der Untersicht, wenn sein (Rollen-)Verhältnis zu seinem Klienten veranschaulicht werden soll. Auf diese Weise soll wohl versucht werden, die untergeordnete Rolle des Dolmetschers im Verhältnis zu seinem Klienten bildlich darzustellen. Obwohl es nicht das primäre, unmittelbare Ziel der Filmemacher ist, ein realistisches Bild des Dolmetschberufs zu vermitteln, wird dadurch dem präsentierten Dolmetscher, eventuell auch unwillkürlich, eine untergeordnete Stellung zugeschrieben. Gleichzeitig vermögen es die gewählten Kameraeinstellungen, den beiden Protagonisten einen gleichermaßen hohen Grad an Aufmerksamkeit zukommen zu

lassen, da diese in etwa gleich oft in der gleichen bzw. ähnlichen Einstellung zu sehen sind, nämlich in der Groß- bzw. Nahaufnahme. Obwohl also der Dolmetscher in Szenen, in denen gedolmetscht wird, seinem Klienten gegenüber mittels der gewählten Kameraperspektive in der Untersicht als untergeordnet präsentiert wird, wird durch die Kameraeinstellungen zu den beiden Figuren gleichermaßen eine Beziehung hergestellt, indem weder der eine noch der andere besonders in den Vordergrund gerückt wird.

Das Video-Beispiel *The Translator* versucht ebenfalls, anhand der verwendeten Kameraeinstellungen und -perspektiven den Dolmetscher gezielt in Szene zu setzen. So erscheint dieser primär im Zentrum des Bildes in der amerikanischen Einstellung, was wiederum dazu führt, dass seine Person als zentrales Element im Bild wirkt, und aufgrund dieser Einstellung seine Tätigkeit in den Kontext seiner Umgebung und Gesprächspartner gezeigt wird. Dadurch, und durch seine Interaktion mit den Gesprächspartnern, wird das humoristische Ziel des Videos verstärkt und damit sogar mehr oder weniger bedingt.

Im Beispiel *Zero Dark Thirty* wiederum wird aufgrund der gewählten Kameraeinstellungen und -perspektiven keine besondere Beziehung zur Figur des Dolmetschers hergestellt. Die Abbildung des Dolmetschers erfolgt grundsätzlich in der Normalsicht, was seiner Figur weder eine untergeordnete noch dominierende Rolle verleiht. Zudem ist er während gezeigter Dolmetschungen größtenteils in der Nahaufnahme bzw. amerikanischen Einstellung zu sehen, wodurch seinem Handeln zumindest ein größerer Kontext verliehen wird, indem der Fokus nicht nur auf seiner Person, sondern auch auf Ausschnitten aus seiner Umgebung liegt. Insgesamt wird jedoch versucht, den Dolmetscher anhand kameratechnischer Elemente nicht ins Zentrum der Handlung zu rücken.

Bei allen eben analysierten Beispielen handelt es sich um eine fiktionale Darstellung von Dolmetschern, die übrigen im fünften und sechsten Kapitel vorgestellten Beispiele beschäftigen sich mit einer dokumentarischen Abbildung des Berufes. In diesen Beispielen wird versucht, die DolmetscherInnen aufgrund der gewählten Kameraeinstellungen und -perspektiven als möglichst neutral darzustellen, das heißt, es kommen keine speziellen Methodiken zum Einsatz, um eine emotionalisierende Wirkung auf die ZuseherInnen zu erzielen. Vielmehr werden die vorgestellten DolmetscherInnen zwar stets im Zentrum des Bildes präsentiert, vor allem wenn diese persönliche Erlebnisse schildern sollen, sobald sie jedoch in ihrer Funktion als DolmetscherInnen gezeigt werden, werden sie größtenteils im Hintergrund abgebildet, wobei hierbei immer ein visueller Kontext mit den professionellen Rahmenbedingungen hergestellt wird. Aufgrund dieser gewählten Kameraeinstellungen – indem die aktiv tätigen DolmetscherInnen zum Großteil in der Totale gezeigt werden – können gleichzeitig Rückschlüsse auf die im Berufsalltag eingenommene, zurückhaltende Rolle von DolmetscherInnen gezogen werden. Dadurch wird auch in gewisser Weise das bereits angesprochene Qualitätsmerkmal bzw. Element der Unsichtbarkeit von DolmetscherInnenameratechnisch inszeniert.

7.2.2. Montage

Wie bereits im dritten Kapitel dieser Arbeit festgestellt wurde, stellt die Montage im Film eines der zentralsten Elemente dar, um gewisse Botschaften zu vermitteln und die gezeigten Bilder und Bildausschnitte in Szene zu setzen.

Durch die Koppelung mit den eben beschriebenen Kameraelementen vermag es etwa die Montage in *Everything is Illuminated*, die beiden Protagonisten in einem persönlichen Kontrast zu zeigen und trägt somit wesentlich zum komödienhaften und skurrilen Charakter des Films bei. Insgesamt erfolgt die Schnitttechnik im Film wenig emotionalisierend; es scheint nicht die Intention der Filmemacher zu sein, durch die Montage übermäßig Spannung zu erzeugen. Vielmehr dient die Montage dazu, die Skurrilität des Films und die konträren Persönlichkeiten der beiden Hauptdarsteller zu unterstreichen. Durch die Montage wird außerdem versucht, den Kontrast der beiden Figuren zu verstärken, was wiederum dazu führt, dass manche Szenen im Film auf absurde Weise komisch erscheinen.

In *Zero Dark Thirty* wiederum scheint es das primäre Ziel der Montage zu sein, Spannung bei den ZuseherInnen zu erzeugen. Im Zusammenhang mit der Darstellung des Dolmetschers kommt jedoch keine spezielle Montagetechnik zur Anwendung. In jenen Szenen, in denen eine Dolmetschung gezeigt wird, wird die Aneinanderreihung der Bilder auf das für solche Gesprächssituationen typische Schuss-Gegenschuss-Verfahren reduziert. Auf diese Weise wird zwar eine Art Gesprächsdynamik geschaffen, jedoch ohne gleichzeitig ein Übermaß an Emotionen bei den ZuseherInnen hervorrufen zu wollen. Das im Verlauf des Films immer wiederkehrende Einblenden des Dolmetschers während Szenen, in denen keine Dolmetschung benötigt wird, ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass dieser bei der CIA nicht alleinig als Dolmetscher tätig ist, sondern auch noch weitere Aufgaben erfüllt. In gewisser Weise wird somit die Dualität seines Charakters hervorgehoben.

Im Videobeispiel *The Translator* wird der Montage insofern eine sinnschaffende Bedeutung zuteil, als durch die dynamische Aneinanderreihung von Bildern bzw. die Bildabfolge der Kontrast zwischen den beiden Gesprächsgruppen und dem im Zentrum positionierten Dolmetscher unterstrichen wird. Zudem wird erst durch die Kombination bestimmter Bildausschnitte der komische Charakter des Videos verstärkt, indem während der Dolmetschungen abwechselnd zwischen den Gruppen hin- und hergewechselt wird, und sich der Fokus somit stets verlagert. Die dabei in Szene gesetzte Körpersprache des Dolmetschers wirkt somit kontrastierend zu der jeweilig anderen Gruppe, was wiederum den belustigenden Effekt des Videos verstärkt.

In den dokumentierenden Beispielen, sowohl in *Die Flüsterer* als auch den YouTube-Tutorials und Lehrvideos, wird die Montage dazu verwendet, angesprochene Thematiken visuell zu inszenieren, wie es zum Beispiel im Video *Symbols - dos and don'ts* der Fall ist, indem etwa zur Unterstreichung der angesprochenen Notizentechnik immer wieder

ein Notizblock mit den jeweiligen Symbolen eingeblendet wird. In *Die Flüsterer* und *Interpréter pour l'Europe en français* wird mithilfe der Montage ebenfalls das primäre Ziel verfolgt, in den Interviews von den DolmetscherInnen angesprochene Thematiken anschließend in einen visuellen Kontext zu setzen. Obwohl die Montage in diesen Beispielen kein rein emotionalisierendes Ziel verfolgt, hat es durchaus den Anschein, als ob dadurch ein dynamisierender und spannungserzeugender Effekt hervorgerufen werden soll. Durch das abwechselnde Einblenden der DolmetscherInnen beim Interview, und meistens direkt im Anschluss daran beim Dolmetschen bzw. Vorbereiten auf Dolmetscheinsätze, wird der oft hektische Alltag von DolmetscherInnen hervorgehoben und so eine Relation zwischen der abgebildeten Privatperson und der Person als DolmetscherIn hergestellt. Auf diese Weise wird die Montage als Mittel verwendet, um die Tätigkeit der DolmetscherInnen einerseits möglichst sachlich darzustellen, andererseits verfolgt die Auswahl gewisser Einstellungen und Bilder sicherlich auch das Ziel, bei den ZuseherInnen Respekt für diesen Beruf zu erzeugen, indem mittels der gezeigten Bilder und Bildabfolgen dessen Komplexität und Hektik betont werden.

7.2.3. Weitere narrative filmanalytische Elemente

Nicht nur Elemente wie Kamera und Montage vermögen es, einem Film Bedeutung zu verleihen und Sinn herzustellen; auch bewusst eingesetzte Zeichen verleihen ihm eine zusätzliche Bedeutung.

So ist in diesem Zusammenhang etwa der Kleidungsstil der DolmetscherInnen zu nennen, der in manchen der vorgestellten Beispiele gezielt dazu verwendet wird, um das Komische durch einen weiteren Faktor zu verstärken und die dargestellten Charaktere durch ihre Kleidung, und nicht lediglich aufgrund ihres Verhaltens, visuell zu kategorisieren. Die zwei Beispiele, die hier im Speziellen zu nennen sind, sind *Everything is Illuminated* und *The Translator*, in denen jeweils beide Dolmetscher instrumentalisiert werden, um die Komik im Film unter anderem durch ihr optisches Auftreten zu betonen. So wird in beiden Beispielen ein Fokus auf das Erscheinungsbild und die oft übertriebene Körpersprache der beiden Charaktere gelegt, was in starkem Kontrast zum bereits mehrmals erwähnten Kriterium der Unsichtbarkeit von DolmetscherInnen steht, die sowohl von der Dolmetschgemeinschaft selbst als auch von den RezipientInnen als Qualitätsmerkmal für eine erfolgreiche Dolmetschung angesehen wird. Natürlich ist nicht anzunehmen, dass es das primäre Ziel der Film- und Videoschaffenden der genannten Beispiele ist, durch die gewählten Charaktere ein realitätsgetreues Bild des Dolmetschberufs zu vermitteln. Diese Annahme wird unter anderem durch die Tatsache bestärkt, dass aus unterhaltungstechnischen Gründen auf die eben angesprochenen, hervorstechenden optischen Merkmale zurückgegriffen wird, um die Figur des Dolmetschers als derart überzeichnet und übertrieben zu präsentieren, dass dieser unweigerlich aus seiner sonstigen Unsichtbarkeit hervorgeholt und zum zentralen Element des Films gemacht wird.

Im Gegensatz dazu werden die DolmetscherInnen in den anderen Beispielen primär im Hintergrund gehalten, auch wenn diese etwa in *Die Flüsterer* und *Interpréter pour l'Europe en français* die eigentlichen Handlungsträger sind. Obwohl die DolmetscherInnen zwar in den Interviews immer im Zentrum zu sehen sind, rücken sie während der anschließend gezeigten Dolmetschhandlungen in den Hintergrund. Die DolmetscherInnen stehen nie als zentrales Element im Mittelpunkt der Handlung, sondern treten immer im Kontext ihrer Tätigkeit auf. Sehr wohl wird aber in *Die Flüsterer* versucht, die bereits oft erwähnte Prestigeträchtigkeit des Berufes ob der Interaktion mit namhaften Persönlichkeiten in Kombination mit Auslandsreisen in exotische Länder zu betonen. Im Gegensatz dazu wird im eben genannten Videobeispiel versucht, durch das abwechselnde Zeigen von vollen und dann wieder leeren Plenarsälen den tatsächlichen Berufsalltag von DolmetscherInnen in EU-Institutionen zu veranschaulichen, welcher nicht immer von spannenden Tagesthemen und einer dementsprechend fluktuierenden ZuhörerInnenzahl gekennzeichnet ist. In keinem der genannten Beispiele hat es aber den Anschein, als ob das optische Auftreten der DolmetscherInnen symbolhaft zu verstehen wäre. Vielmehr werden ihre Persönlichkeiten und unterschiedlichen Tätigkeitsfelder und die damit verbundene Umgebung dazu verwendet, den Dolmetschberuf relativ detail- und umfangreich zu präsentieren.

7.2.4. Charakter- und Figurenanalyse

Da in Filmen und Videos primär das Visuelle im Vordergrund der Handlung steht und somit den hauptsächlichlichen Symbolträger darstellt, sind natürlich auch die Figuren bzw. Charaktere von filmsemiotischer Bedeutung, da ohne sie die Handlung eines Films bzw. Videos nicht voranschreiten könnte.

Im Großteil der vorgestellten Beispiele handelt es sich bei den ProtagonistInnen zwar um DolmetscherInnen, gleichzeitig dienen diese jedoch, zumindest im Hinblick auf die fiktionalen Film- und Videobeispiele, nur bedingt als die sonst üblichen Identifikationsfiguren. So steht zwar die Figur des Dolmetschers in *Everything is Illuminated* und *The Translator* als primärer Handlungsträger im Zentrum des Films bzw. Videos, gleichzeitig sollen auf sie und ihr Handeln aber keine Erwartungshaltung gegenüber ihrer Tätigkeit als Dolmetscher projiziert werden. Vielmehr dienen sie und die damit verbundene visuelle Inszenierung ihres Äußeren als Unterstreichungen des Komischen und Skurrilen im Film bzw. Video, ihre Charaktere werden in der Folge zur Schaffung einer gewissen Grundstimmung in den Beispielen instrumentalisiert.

In den anderen, dokumentarischen Film- und Videobeispielen hingegen, werden die dargestellten DolmetscherInnen sehr wohl zur Identifikation mit ihren Charakteren herangezogen, jedoch erfolgt die Inszenierung der einzelnen Personen derart, dass vielmehr ein Bezug zu ihrer Tätigkeit als DolmetscherInnen hergestellt werden soll als zu den Personen selbst. Die abgebildeten DolmetscherInnen stehen repräsentativ für eine gesamte Berufsgruppe und die Filme- und Videomacher geben somit in gewisser Weise einen Einblick in das aktuell gültige Selbstbild der Dolmetschprofession. Wie bereits im dritten Kapitel fest-

gestellt, vermögen es Filme (und im aktuellen Fall auch Videos), einen Eindruck von aktuell gültigen, gesellschaftlichen Vorstellungen von und Erwartungen an bestimmte soziale Rollenzuschreibungen zu gewähren. Folglich gibt die Abbildung der präsentierten DolmetscherInnen in *Die Flüsterer*, *How interpreters juggle two languages at one* und *Interpréter pour l'Europe en français* gewissermaßen Aufschluss über das Selbstbild der Dolmetschgemeinschaft. Durch die verbalisierte Sichtweise von Personen, die wiederum selbst Nutzen aus Dolmetschungen ziehen, wird versucht, auch über das Fremdbild dieser Profession zu informieren, dadurch jedoch in gewisser Hinsicht auch das präsentierte Selbstbild zu verstärken. Trotz des dokumentierenden Wesens der genannten Beispiele muss allerdings festgestellt werden, dass es sich bei den abgebildeten DolmetscherInnen aufgrund der Medialität bzw. deren medialen Charakters nicht unbedingt um eine realitätsgetreue Abbildung handelt bzw. handeln kann, da diese Darstellungen aufgrund der eingesetzten filmischen Mittel wie Kamera und Schnitt unweigerlich medial inszeniert werden und eine Projektion jener Botschaft darstellen, welche die Film- und Videoschaffenden vermitteln wollen.

Fazit

Obwohl vermutlich jede/r LeserIn dieser Arbeit auf die eine oder andere Weise bereits mit dem Metier des Dolmetschens in Kontakt gekommen ist, sei es persönlich oder medial, machen sich wohl nur die wenigsten bewusst Gedanken darüber, wie die Profession wahrgenommen wird, bzw. worauf die eigene Vorstellung von diesem Beruf gründet. Jede/r hat wohl eine Grundvorstellung von diesem Beruf, wobei nur schwer definiert werden kann, woher diese Eindrücke rühren. Wie auch in anderen Belangen werden unsere Vorstellungen und Erwartungen an gewisse Berufsbilder nicht selten durch die mediale Darstellung des Berufs beeinflusst, welche jedoch nur bedingt mit den tatsächlichen Anforderungen an die jeweilige Profession übereinstimmt. Ähnlich verhält es sich mit der Figur von DolmetscherInnen in der Gesellschaft, welche in den Medien, sei es im Film oder in der Belletristik, oft als Spannungselemente instrumentalisiert werden, während es jedoch nicht die Intention der AutorInnen und RegisseurInnen ist, ein möglichst realitätsgetreues Bild des Dolmetschberufs abzubilden.

Ausgehend von einer kurzen, für diese Arbeit relevanten Definition soziologischer Schlüsselbegriffe wie etwa Vorurteil, Stereotyp und Image wurde im Anschluss versucht, einen Überblick über die bisherigen wissenschaftlichen Erkenntnisse zu diesem Thema zu schaffen. Der Fokus hierbei liegt, trotz des Titels der vorliegenden Arbeit, auf der fiktionalen Figur von DolmetscherInnen sowohl in belletristischen Werken als auch im Medium Film, da dort beschriebene Stereotype und Mythen des Berufsbildes für die im empirischen Teil durchgeführte Analyse von gleich hoher Relevanz sind. Bei der Aufarbeitung eben jener fiktionaler Darstellungsweisen konnte festgestellt werden, dass die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin nur selten den tatsächlichen Anforderungen an den Beruf entspricht. Gleichzeitig wurde das Potenzial dieser Quellen für die Eruierung der Frage, inwiefern diese fiktionale Abbildung mit gängigen gesellschaftlichen Vorstellungen von diesem Berufsbild korrelieren von manchen DolmetschwissenschaftlerInnen erkannt. In diesem Zusammenhang wurde auch die Feststellung getätigt, dass besagte Quellen Aufschluss über vorherrschende Stereotype und Mythen, bzw. darüber geben, wie der Beruf von der Gesellschaft wahrgenommen wird.

Darüber hinaus wurde auch die Selbst- und Fremdwahrnehmung von DolmetscherInnen kurz umrissen, um so einen besseren Kontext zu ihrer fiktionalen Abbildung herstellen zu können. Dabei wurden sowohl das Selbstbild von DolmetscherInnen und ihre Erwartungen an sich selbst bzw. ihre Dolmetschleistungen, als auch das Fremdbild des Berufs versucht zu vermitteln, indem eine Zusammenfassung durchgeführter Interviews in diesem Bereich vorgelegt wurde. Die Schlussfolgerungen dieser Interviews ergaben, dass die Anforderungen an eine gelungene Dolmetschleistung vonseiten der DolmetscherInnen selbst sowie auch der jeweiligen RezipientInnen größtenteils übereinstimmen, und dass hierbei vor allem die Unsichtbarkeit von DolmetscherInnen als zentrales Qualitätsmerkmal verstanden wird.

Als Basis für die im empirischen Teil durchgeführte Analyse wesentlicher filmnarrativer Unterschiede bei der Darstellung von DolmetscherInnen im Film und auf YouTube wurden für die Untersuchung zentrale Begriffe aus der Filmanalyse vorgestellt, im Speziellen Kamera und verschiedene Arten der Kameraführung sowie die Montage. Darüberhinaus wurde auch der Aspekt der Filmsemiotik angesprochen, also der Einsatz verschiedenster filmischer Zeichen wie etwa die Kleidung der Charaktere, die erst im Kontext des Inhalts eine Bedeutung erhalten. Zusätzlich wurden spezielle filmanalytische Elemente wie Stereotype als Mittel der Identifikation und damit verbunden eine Analyse bestimmter Filmcharaktere vorgestellt, um die später in der Arbeit durchgeführte Analyse besser kontextualisieren zu können.

Abgesehen von der Analyse der Figur der fiktionalen DolmetscherInnen im (Spiel-)Film sollte es das Ziel dieser Arbeit sein, der Frage auf den Grund zu gehen, inwiefern diese Darstellung mit jener in den Neuen Medien übereinstimmt bzw. sich von dieser unterscheidet. Als Grundlage für diese Analyse wurde zuerst das Phänomen YouTube näher vorgestellt, um den LeserInnen einen Eindruck davon zu vermitteln, wo die fundamentalen Unterschiede bei der Rezeption von Filmen und YouTube-Videos liegen. Ausgehend von einem kurzen historischen Überblick über die Entstehung der Plattform und deren Entwicklung seit ihrer Gründung im Jahr 2005 wurde versucht, den Aspekt der *participatory culture* näher zu erläutern und zu verdeutlichen, warum genau dieser Faktor einen potenziellen Einfluss auf die Darstellung von DolmetscherInnen in YouTube-Videos haben könnte. Denn aufgrund des partizipativen Charakters von YouTube-Videos, also der Involvierung der NutzerInnen, die mittels Kommentarfunktion und Bewertungstool aktiv auf das Gezeigte Einfluss nehmen können, steht die Frage im Raum, inwiefern dieser Umstand Auswirkungen auf den intendierten Aussagegehalt und Inhalt besagter Videos haben könnte.

Basierend auf der in den ersten Kapiteln vorgenommenen Analyse der Darstellung der Dolmetscherfigur in fiktionalen Werken, sei es in belletristischen oder filmischen Werken, wurde anschließend im empirischen Teil versucht, die dargelegten stereotypen Vorstellungen von diesem Berufsbild mithilfe genannter filmanalytischer Mittel näher zu erforschen bzw. zu erläutern. Als Basis für die Untersuchung dienten zwei Spielfilme und ein Dokumentarfilm, sowie fünf Videobeispiele, wobei nur ein Video die Figur des Dolmetschers zu reinen Unterhaltungszwecken instrumentalisiert. In allen anderen Videobeispielen wird anhand der Figur der DolmetscherInnen versucht, ein möglichst realitätsgetreues Bild des Dolmetscherberufs zu vermitteln bzw. den NutzerInnen eine Vorstellung davon zu vermitteln, welche An- und Herausforderungen der Beruf mit sich bringt. Alle Beispiele stammen aus der jüngeren Vergangenheit, ihr Veröffentlichungsdatum reicht also nicht mehr als 10-15 Jahre zurück, und alle Videos und Filme stammen aus dem westlichen Kulturkreis. Basierend auf den im dritten Kapitel vorgestellten filmanalytischen Beurteilungskriterien wurden zuerst die Filmbeispiele auf eine stereotypisierte Darstellung von DolmetscherInnen hin untersucht, sowie eine detaillierte Figuren- und Charakteranalyse vorgenommen, die

zum Ziel hatte festzustellen, inwiefern die DolmetscherInnen die im zweiten Kapitel präsentierten Wesens- und Charaktermerkmale aufweisen, und inwiefern diese Darstellung aufgrund der angewandten filmischen Mittel verstärkt oder entkräftet werden. Anschließend wurde die gleiche Analyse, basierend auf den gleichen filmanalytischen Beurteilungskriterien, bei den fünf Videobeispielen durchgeführt. Diese Analyse hatte den Zweck festzustellen bzw. beurteilen zu können, inwiefern filmische Mittel in Videos eine gleiche oder ähnliche Wirkung auf die Darstellung von DolmetscherInnen haben, oder ob diese in Videos, aufgrund des unterschiedlichen Mediums, einen geringeren Stellenwert einnehmen und stattdessen andere Bewertungskriterien von Bedeutung sind. Dabei wurde festgestellt, dass sowohl in den ausgewählten Film- als auch Videobeispielen filmische Mittel in gleicher oder zumindest ähnlicher Art und Weise eingesetzt wurden, um bestimmte Wesens- und Charaktereigenschaften der dargestellten Figuren zu betonen bzw. hervorzuheben. Es kann vielmehr der Schluss gezogen werden, dass die unterschiedliche Darstellung von DolmetscherInnen nicht vom jeweiligen Medium abhängig zu sein scheint, sondern vielmehr vom jeweiligen Genre. So wurde die Figur des Dolmetschers in den vorgestellten Beispielen, in denen der Charakter Komik und Humor erzeugen sollte, filmtechnisch ähnlich dargestellt, sowohl im Film als auch im Video. Ähnlich gestaltete es sich bei den ausgewählten dokumentarischen Film- und Videobeispielen, in denen die Funktionen und Aufgaben von DolmetscherInnen möglichst sachlich präsentiert werden sollten.

In der Folge kann festgehalten werden, dass die visuelle Darstellung von DolmetscherInnen und die damit verbundenen, gesellschaftlichen Vorstellungen von diesem Beruf nicht medienbasiert differieren, sondern vielmehr das Genre Einfluss darauf nimmt, wie die Figur des Dolmetschers/der Dolmetscherin dargestellt wird. In Bezug auf Cronins (2009) eingangs erwähnte Forderung, Filme im Unterricht als Beispiele heranzuziehen, um sich berufsspezifischer Stereotype und Vorurteile bewusst zu werden, kann folglich darauf hingewiesen werden, dass sich für derartige Untersuchungen auch durchaus YouTube-Videos eignen, da diese den gleichen Aussagegehalt wie Filme zu haben scheinen. Je nach Forschungsschwerpunkt bzw. Interessengebiet sollte die Auswahl solcher Filme und Videos demnach nicht aufgrund des jeweiligen Mediums, sondern vielmehr genrebasiert erfolgen, um einen gezielten Einblick darin zu erlangen, wie sich die fiktionale und mediale Darstellung des Berufsbildes je nach Genre unterscheidet.

Bibliographie

- Anderson, R. Bruce W. (2002). Perspectives on the role of interpreter. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam [Hg.] *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 209-217
- Andert, Lisa (2015). *Die DolmetscherInnen als BloggerInnen : nutzen DolmetscherInnen Blogs zu beruflichen Zwecken? Eine Inhaltsanalyse*. Wien: Universität Wien
- Andres, Dörte (2009). Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, 13-26
- Asselin et. al. (2011). Learning from YouTube: An Analysis of Information Literacy in User Discourse. In: *iConference*, 640-642
- Ault, Susanne (2014). Survery: YouTube stars shine brightest. In: *Variety*, Aug 5, 2014. Vol. 324:20, 29
- Beck, Dorothea (2007). *Image und Status von Dolmetschern*. Hamburg: Kovac
- Ben-Ari, Nitsa (2010). Representations of translators in popular culture. In: *Translation and Interpreting Studies* 5:2, 220-242
- Bernsdorf, Wilhelm [Hg.] (1969)². *Wörterbuch der Soziologie. Zweite, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe*. Stuttgart: Ferdinand Enke
- Blümlinger, Chista (1998). Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE. In: *montage/av:Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7:2, 91-104
- Borstnar, Nils et al. (2008²). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Boudon, Raymond/Bourricaud, François (1992). *Soziologische Stichworte. Ein Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Bowen, Barbara (1990). The fictional interpreter and translator. In: *The Jerome quarterly* 5:4, 3-4
- Burgess, Jean/Joshua Green (2009a). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press
- Burgess, Jean/Joshua Green (2009b). The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide. In: Snickars, Pelle/Patrick Vonderau [Hg.] *The YouTube Reader*. National Library of Sweden: Stockholm, 89-107
- Chau, Clement (2010). YouTube as a participatory culture. In: *New Directions for Youth Development*, No. 128, 65-74
- Cronin, Daniel (2009). *Translation goes to the movies*. New York: Routledge
- Clarity Interpreters. <https://www.youtube.com/user/ClarityInterpreting/about>; Stand: 16.06.2017
- Dyer, Richard [Hg.] (1981). *Coronation Street*. London: British Film Institute

Ehrat, Johannes (2005). *Cinema and Semiotic. Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated

Eitzen, Dirk (1998). Wann ist ein Dokumentarfilm ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7:2, 13-44

EUInterpreters. <https://www.youtube.com/user/DGInterpretation/about>; Stand: 20.06.2017

Faulstich, Werner (1994). *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Narr

Faulstich, Werner (2008)². *Grundkurs Filmanalyse*. Tübingen: Narr

Feldweg, Erich (1996). *Der Konferendolmetscher im internationalen Kommunikationsprozeß*. Heidelberg: Julius Groos

Fuchs-Heinritz, Werner et al. [Hg.] (2011)⁵. *Lexikon der Soziologie. 5., überarbeitete Auflage*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften

Gambier, Yves/Doorslaer, Luc van (2011). *Handbook of Translation Studies. Volume 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V.

Gentile, Paola (2005). The perception gap. In: *The Linguist* 54:3, 14-15

Geraghty, Christine (1981). The Continuous Serial - A Definition. In: Dyer, Richard [Hg.] *Coronation Street*. London: British Film Institute, 9-26

Groth, Sybille (2003). *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg: Tectum Verlag

Gugel, Bertram/Harald Müller (2007). *TV 2.0*. http://www.gugelproductions.de/blog/wp-content/uploads/2007/07/tv20_gugel_mueller.pdf, Stand: 24.04.2017

Hertel, Dietmar/Mayer, Felix [Hg.] (2008). *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH-Verlag und Autoren

Hickethier, Knut (2012). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler

Hopkins, Nick. *Zero Dark Thirty: a beginner's guide*. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jan/21/zero-dark-thirty-bluffers-guide>. Stand: 28.05.2017

How interpreters juggle two languages at once - Ewandro Magalhaes. <https://www.youtube.com/watch?v=cXNTArhA0Jg>; Stand: 15.06.2017

Interpréter pour l'Europe ... en français. <https://www.youtube.com/watch?v=YrgdukW-VaGE&t=9s>; Stand: 15.06.2017

Interpreter Training (Part 1). <https://www.youtube.com/watch?v=3wg-qZjMhU4>; Stand: 15.06.2017

Jassies, Kirsten (13.01.2016). *This is how teens and young millennials use Instagram, Snapchat and Youtube*. https://medium.com/@kirst_enj/this-is-how-teens-and-young-millennials-use-instagram-snapchat-and-youtube-899ad4b8b543, Stand: 11.05.2017

Jimmy Tatro. https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Tatro; Stand: 15.06.2017

Kaindl, Klaus (2008). Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität. In: Schippel, Larissa [Hg.] *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 307-333

Kaindl, Klaus (2012). Representation of translators and interpreters. In: Gambier, Yves/Doorslaer, Luc van. *Handbook of Translation Studies. Volume 3*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V., 145-150

Kaindl, Klaus et al. [Hg.] (2014). *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: Benjamins

Kamp, Werner (1998). *Vom Umfang mit Film*. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag

Kavoori, Anandam (2011). *Reading YouTube. The Critical Viewers Guide*. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Kern-Stähler, Annette (2008). Translating the Unspeakable: Interpreters at War Crimes Trials on the Contemporary British Stage. In: Stierstorfer, Klaus et al. [Hg.] *Cultures of Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 107-127

Kessler, Frank (1998). Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage/av : Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 7:2, 63-78

klicksafe.de. *Genres und Themen von YouTube-Kanälen*. <http://www.klicksafe.de/themen/kommunizieren/youtube/genres-und-themen-von-youtube-kanaelen/>, Stand: 26.06.2016

Kolb, Waltraud (2005). „I am Alexander Perchov. I am your humble translator.“ Der nicht immer bescheidene Held. In: Kurz, Ingrid/Klaus Kaindl [Hg.] *Wortklauber, Sinnverdrehen, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, 59-66

Kolb, Waltraud (2014). Translation as a source of humor. In: Kaindl, Klaus et al. [Hg.] *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: Benjamins, 299-314

Korte, Helmut (2010). *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. Berlin : Schmidt

Kurz, Ingrid (2002). Conference interpretation. Expectations of different user groups. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam [Hg.] *The Interpreting Studies Reader*. London/ New York: Routledge, 313-324

Kurz, Ingrid/Klaus Kaindl [Hg.] (2005). *Wortklauber, Sinnverdrehen, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT Verlag

Kurz, Ingrid/Sylvie Rennert (2005a). Wandernde zwischen Sprachen und Welten. Lise-lotte Marshalls *Die verlorene Sprache*. In: *Wortklauber, Sinnverdrehen, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: LIT Verlag. 23-30

Kurz, Ingrid (2005b). Maschine oder redegewandter Papagei? In: Kurz, Ingrid/Klaus Kaindl [Hg.] *Wortklauber, Sinnverdrehen, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: LIT Verlag, 119-126

Kurz, Ingrid (2005c). Einsatz unter Lebensgefahr. In: Kurz, Ingrid/Klaus Kaindl [Hg.] *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: LIT Verlag, 137-142

Kurz, Ingrid (2007). The fictional interpreter. In: Pöhhacker, Franz et al. [Hg.] *Interpreting studies and beyond. A Tribute to Miriam Shlesinger*. Kopenhagen: Samfundslitteratur Press, 277-302

Kurz, Ingrid (2008). Dichtung und Wahrheit: Dolmetscher als literarische Geschöpfe. In: Hertel, Dietmar/Mayer, Felix [Hg.] *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*. Köln: SH-Verlag und Autoren, 137-145

Kurz, Ingrid (2014). On the (in)fidelity of (fictional) interpreters. In: Kaindl, Klaus et al. [Hg.] *Transfiction: Research Into the Realities of Translation Fiction*, 205-219

LifeAccordingToJimmy. https://www.youtube.com/channel/UCtKf_mQKvfiPvpxyKBVWBoQ; Stand: 15.06.2017

Lourdes de Rioja. <https://www.youtube.com/user/Lourdesaib/about>; Stand: 17.06.2017

mediakix.com. *The most popular types of YouTube videos*. <http://mediakix.com/2016/02/most-popular-youtube-videos/#gs.3ju5tLM>, Stand: 08.05.2017

Mikkelsen, Holly (1998). Towards a redefinition of the role of the court interpreter. In: Moser-Mercer/Barbara, Massare/Dominic A. [Hg.] *Interpreting. International journal of research and practice in interpreting*. 3:1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21-45

Mikkelsen, Holly (1999). *Interpreting Is Interpreting – Or Is It?*, http://works.bepress.-com/holly_mikkelsen/9, Stand: 15.01.2014

Mikos, Lothar (2008). *Film und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft

Mitry, Jean (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. London: The Athlone Press

Morris, Ruth (2011). Images of the court interpreter. Professional identity, role definition and self-image. In: Sela-Sheffy, Rakefet/Shlesinger, Miriam [Hg.] *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 209-229

Moser-Mercer/Barbara, Massare/Dominic A. [Hg.] (1998). *Interpreting. International journal of research and practice in interpreting*. 3:1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins

Opl, Eberhard (1990). *Das filmische Zeichen als kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. München: Verlag Öhlschlager GmbH

Pöhhacker, Franz (2000). *Dolmetschen. Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen*. Tübingen: Stauffenberg

Pöhhacker, Franz/Shlesinger, Miriam [Hg.] (2002). *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge

Pöhhacker, Franz et al. [Hg.] (2007). *Interpreting studies and beyond. A Tribute to Miriam Shlesinger*. Kopenhagen: Samfundslitteratur Press

Reinhold, Gerd [Hg.] (2000)⁴. *Soziologie-Lexikon*. München/Wien: Oldenbourg

Rockwell, Joan (1978). Fact in Fiction: The Uses of Literature in the Systematic Study of Society. In: *Leonardo*. 11:3, 259

Rosado Professional Solutions (2013). „*Finally a movie that shows interpreters doing what they really do.*“ <https://rpstranslations.wordpress.com/2013/02/18/finally-a-movie-that-shows-interpreters-doing-what-they-really-do/>. Stand: 28.05.2017

Sabur, Rozina (06.10.2015). *Generation YouTube: the young people turning to the internet for careers advice*. <http://www.telegraph.co.uk/education/further-education/11898224/Generation-YouTube-the-young-people-turning-to-the-internet-for-careers-advice.html>, Stand: 11.05.2017

Salevsky, Bernd/Heidemarie Salevsky (2005). Dolmetschen - ein gefährlicher Job. In: Kurz, Ingrid/Klaus Kaindl [Hg.] *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: LIT Verlag, 103-110

Schäfers, Bernhard [Hg.] (2003)⁸. *Grundbegriffe der Soziologie*. 8., überarb. Auflage. Opladen: Leske + Budrich

Schippel, Larissa [Hg.] (2008). *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme

Schweinitz, Jörg (2006). *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag

Sela-Sheffy, Rakefet/Shlesinger, Miriam (2011). *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins

Sign Language Interpreter Translates Mandela Memorial Impostor's Signs. <https://www.youtube.com/watch?v=X-DxGoIVUWo>; Stand: 20.06.2017

Simonsen, Thomas Mosebo (2011). Categorising YouTube. In: *MedienKultur* 27.51, 72-93

Snickars, Pelle/Patrick Vonderau [Hg.] (2009). *The YouTube Reader*. National Library of Sweden: Stockholm

Steinkogler, Walter (2017). *TED Ed - lessons worth sharing*. <https://www.schule.at/tools/detail/ted-ed-lessons-worth-sharing.html>; Stand: 19.06.2017

Symbols: dos and don'ts. <https://www.youtube.com/watch?v=tFvXuZfkx8o>; Stand: 17.06.2017

Stierstorfer, Klaus et al. [Hg.] (2008). *Cultures of Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing

Strümper-Krobb, Sabine (2003). The Translator in Fiction. In: *Language and Intercultural Communication*. 3:2, 115-121

Sweeney, Robert W. (2009). There's no 'I' in YouTube: social media, networked identity and art education. In: *ETA*. 5.2/3, 201-212

The Translator. <https://www.youtube.com/watch?v=AFimjZ6Bry0>; Stand: 15.06.2017

Thomas, Paul (2016). Symposium. Wikipedia and participatory culture: Why fans edit. In: *Transformative Works and Cultures*. 22, 1-6

Tröhler, Margrit (2002). Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion - Nichtfiktion - Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *montage/av : Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 11:2, 9-41

Wadensjö, Cecilia (2011). Status of interpreters. In: Gambier, Yves/Doorslaer, Luc van. *Handbook of Translation Studies. Volume 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 140-145

Wesch, Thomas (2009). YouTube and You. Experiences of self-awareness in the context collapse of the recording webcam. In: *Explorations in Media Ecology*. 8:2, 19-34

Wolf, Christine T. (2016). DIY videos on YouTube: Identity and possibility in the ago of algorithms. In: *First Monday*. 21:6, 1-14

Zwischenberger, Cornelia (2011). Conference interpreters and their self-representation. A worldwide web-based survey. In: Sela-Sheffy, Rakefet/Shlesinger, Miriam. *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 119-133

Zwischenberger, Cornelia (2013). *Qualität und Rollenbilder beim simultanen Konferenzdolmetschen*. Berlin: Frank & Timme

Filmographie

Beetz, Christian/David Bernet (Regie). 2005. *Die Flüsterer*. Dokumentarfilm

Bigelow, Kathryn (Regie). 2012. *Zero Dark Thirty*. Spielfilm

Schreiber, Liev (Regie). 2005. *Everything is Illuminated*. Spielfilm

Abstract Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der medialen Darstellung von DolmetscherInnen sowohl in Filmen als auch auf YouTube und hat zum Ziel festzustellen, inwiefern filmische Mittel wie Kamera, Montage und Filmcharaktere Einfluss auf diese Darstellung haben. Weiters soll festgestellt werden, wie diese Mittel entsprechend der medialen Rahmenbedingungen unterschiedlich eingesetzt werden, und somit beeinflussend bzw. manipulativ auf das Gezeigte wirken.

Im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung mit der Thematik, werden zu Beginn relevante soziologische Begriffe wie Stereotyp, Image und Klischee näher definiert, um so die späteren Analysekriterien besser kontextualisieren zu können. Weiters werden aus der Belletristik und aus dem Film bekannte Beispiele von stereotypen Vorstellungen vom Dolmetschberuf präsentiert, um die Grundlage für die im empirischen Teil erfolgte Analyse herzustellen. Abgesehen von der Präsentation von fiktionalen DolmetscherInnen soll anhand einer kurzen Abhandlung über die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Dolmetschberufs und die damit einhergehenden Erwartungen an die Berufsgruppe eine zusätzliche theoretische Basis für die anschließende Untersuchung gelegt werden, um so die potenzielle mediale Inszenierung des Berufsbildes besser kontextualisieren zu können. Als Basis für die anschließende Untersuchung dienen außerdem eine kurze Abhandlung über relevante Aspekte aus der Filmanalyse sowie ein Überblick über die Entstehungsgeschichte YouTubes und die bisherige Entwicklung der Plattform.

Im anschließenden empirischen Teil wird anhand von drei Film- und fünf Videobeispielen versucht, den unterschiedlichen Gebrauch und die Anwendungsgebiete genannter filmischer Mittel zu hinterfragen und festzustellen, inwiefern diese filmanalytischen Elemente auf unterschiedliche Art und Weise eingesetzt werden, um ein alternierendes Bild des Dolmetschberufs zu schaffen.

Abstract English

This master's thesis deals with the visual representation of interpreters in the digital media such as movies and YouTube videos. The thesis tries to establish which influence cinematic elements such as camera, montage and movie characters might have on the concept of the profession in public. Furthermore the thesis tries to answer the question, how these cinematic elements are used depending on the type of media they are used for and in what way this might influence and manipulate the viewers' idea of the visualized profession.

The definition of sociological terms such as stereotype, image and cliché sets the baseline for the subsequent, more comprehensive analysis. In addition to that, well-established stereotypical portraits of fictional interpreters in literature and film as well as the self-image and the public-image of interpreters set the base for the ensuing analysis in the empirical part of this thesis. In this context a short overview of current public expectations regarding this profession as well as common stereotypical images is provided. A short definition of relevant terms deriving from the scientific field of film analysis such as camera and montage as well as a short overview of the launch of YouTube and its development since then provide the necessary foundations for the empirical part.

The goal of the subsequent empirical analysis is to establish, whether the different usages of said cinematic elements might have a potential effect on how the profession of interpreting is portrayed and hence might have a possible manipulative influence on how the profession is perceived in public.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN:

Name:	Romana Schatzl
E-Mail:	romana_schatzl@gmx.net

SCHULISCHE AUSBILDUNG:

1992-1996	Volksschule Obernberg am Inn
1996-2000	Hauptschule Obernberg am Inn
2000-2005	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe (HBLA) Ried im Innkreis

UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG:

März 2012 - heute	Masterstudium Dolmetschen (A-Sprache Deutsch, B-Sprache Englisch, C-Sprache Französisch), Universität Wien
Oktober 2006-März 2012	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien (abgeschlossen)
Oktober 2007-Oktober 2011	Bachelorstudium der Translationswissenschaft (Sprachkombination Englisch/Französisch), Universität Wien (abgeschlossen)
Oktober 2006-Dezember 2009	Bakkalaureatsstudium der Fennistik, Universität Wien (abgeschlossen)
August 2008-Dezember 2008	Studium der Fennistik an der Yvaskylän Yliopisto (FI) im Rahmen eines Erasmus- Auslandssemesters

BERUFSERFAHRUNG:

seit März 2011	Administrative Angestellte bei Emerson Process Management AG, Wiener Neudorf
seit 2010	freiberufliche Übersetzungen im Bereich Medien, Politik und Technik

FREMDSPRACHENKENNTNISSE:

Englisch	ausgezeichnet in Wort und Schrift
Französisch	fließend in Wort und Schrift
Italienisch	Grundkenntnisse in Wort und Schrift
Finnisch	Grundkenntnisse in Wort und Schrift