



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Figur eines realen Übersetzers im Film
am Beispiel von Martin Luther

verfasst von

Eva-Maria Bachner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreuer:

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

Danksagung

Mein Dank gilt all jenen, die mich während der Verfassung dieser Arbeit unterstützten und motivierten:

Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der meine Arbeit betreute und mir von der Themensuche bis zur Fertigstellung der Arbeit mit seiner Expertise und wertvollen Verbesserungsvorschlägen zur Seite stand.

Meinen Eltern und Familienangehörigen für ihre liebevolle Unterstützung in den letzten sieben Jahren. Sie standen mir mit Rat und Tat zur Seite, gaben mir Kraft und motivierten mich immer wieder aufs Neue.

Meinen FreundInnen und MitbewohnerInnen, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und mich auf vielfältige Weise unterstützten.

Inhalt

1. Einleitung	1
2. TranslatorInnen in Literatur und Film.....	3
2.1 Filmische Darstellungen von TranslatorInnen	6
2.2 Die translationswissenschaftliche Untersuchung fiktionaler Darstellungen von TranslatorInnen.....	8
2.2.1 Entwicklung und Forschungsbereiche	8
2.2.2 Literarische Darstellungen von TranslatorInnen in der Translationswissenschaft ..	11
2.2.3 Filmische Darstellungen von TranslatorInnen in der Translationswissenschaft	11
2.2.3.1 Die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von TranslatorInnen im Film	11
2.2.3.2 Die Rolle und der Status von TranslatorInnen.....	13
2.2.3.3 Die Professionalität von TranslatorInnen	19
2.2.3.4 Themenübergreifende und weiterführende Ansätze	20
2.2.4. Die filmische Darstellung eines realen Übersetzers in der Translationswissenschaft	22
3. Martin Luther	26
3.1 Luthers Leben	26
3.2 Luthers Bibelübersetzung	28
3.3 Martin Luther aus der Sicht der Translationswissenschaft.....	31
4. Analysekriterien nach Mikos	37
4.1 Inhalt und Repräsentation	39
4.2 Narration und Dramaturgie.....	41
4.3 Figuren und Akteure	43
4.4 Ästhetik und Gestaltung	46
4.5. Kontexte.....	51
5. Analyse der ausgewählten Filme.....	52
5.1. Der Lutherfilm - das Filmkorpus.....	52
5.2 Martin Luther (Irving Pichel, 1953)	55
5.2.1 „What language is this, sir? Greek?“	55
5.2.1.1 Inhalt, Ausstattung, Raum und Lichtverhältnisse	56
5.2.1.2 Dialog und Lutherfigur	58
5.2.2 „By faith alone“	60
5.3 Luther (Guy Green, 1973/74)	61

5.3.1 Figuren und Akteure	62
5.3.2 Weitere translationswissenschaftlich relevante Szenen.....	63
5.4 Martin Luther (Kurt Veth, 1983).....	64
5.4.1 „Du allein kannst es!“	65
5.4.2 Die erste Übersetzungsszene.....	67
5.4.2.1 Inhalt, Raum, Zeit und Figuren.....	67
5.4.2.2 Ton und Musik, Kamera und Schnitt und Montage.....	70
5.4.2.3 Der Übersetzungsprozess, Interaktionsverhältnisse und die Funktion der Szene	71
5.4.3 Weitere translationswissenschaftlich relevante Szenen.....	73
5.4.4 Die zweite Übersetzungsszene.....	74
5.4.4.1 Inhalt, Raum und Ausstattung.....	74
5.4.4.2 Dialog und Lutherfigur	75
5.5 Martin Luther (Rainer Wolffhardt, 1983).....	76
5.5.1 Die Revisionsszene	78
5.5.2 Die Übersetzungsszene	79
5.5.2.1 Inhalt, Figuren und Akteure	80
5.5.2.2 Raum und Zeit, Kameraarbeit und Ton und Musik	81
5.5.2.3 Dialog und Übersetzungsvorgang.....	83
5.6 Martin Luther, Heretic (Norman Stone, 1983).....	85
5.7 Empires: Martin Luther (Cassian Harrison, 2002)	86
5.8 Luther (Eric Till, 2003)	87
5.8.1 Die erste Übersetzungsszene.....	88
5.8.1.1 Raum und Ausstattung	88
5.8.1.2. Inhalt, Dialog und Kameraarbeit.....	88
5.8.1.3 Lutherfigur und Funktion der Übersetzungsszene.....	90
5.8.2. Die zweite Übersetzungsszene.....	91
5.8.2.1 Inhalt, Raum und Ausstattung.....	91
5.8.2.2 Dialog.....	91
5.8.2.3 Musik und Ton, Kameraarbeit und die Lutherfigur.....	93
5.8.3 „Dürfte ich jetzt wohl mein Geschenk haben, hm?“	94
5.9 Luther gegen den Teufel (Jean-François Delassus, 2004).....	95
5.10 Luther – Kampf mit dem Teufel (Günther Klein, 2007)	97
5.10.1 Die Kommentare der ExpertInnen und der Sprechertext.....	97

5.10.2 Die Übersetzungsszene	98
5.11 Luther und die Nation (Stephan Koester et al, 2008)	101
5.12 Ergebnisse der Analyse	103
6. Schlussbemerkung.....	106
7. Bibliographie	108
7.1 Primärliteratur.....	108
7.2 Sekundärliteratur	110
7.3 Internetquellen	112
8. Anhang	113
Abstract (Deutsch).....	113
Abstract (Englisch)	114
Lebenslauf	115

1. Einleitung

Im frühen sechzehnten Jahrhundert, zu einer Zeit, in der die deutsche Sprache erst im Entstehen begriffen war und in der die Kirche die lateinische Bibel zu einer Art unantastbarem Heiligtum erhoben hatte, schlug Martin Luthers Übersetzung der Heiligen Schrift ins Deutsche ein wie der Blitz und erzielte zuvor nahezu ungekannte Erfolge. Auch heute noch, im 21. Jahrhundert, kann wohl ohne Bedenken behauptet werden, dass Luthers Übersetzung zu den beliebtesten und meistverwendeten deutschen Bibelübersetzungen zählt. Und dennoch ist das typische Lutherbild das des Reformators, des Theologen oder des Gottesmannes und nicht das des Übersetzers.

In Literatur und Film findet die Figur des Translators/der Translatorin seit den 1980er Jahren vermehrt und mit steigender Präsenz Verwendung. Die Figuren der TranslatorInnen sowie die Gestaltung und die Funktion der Translation in fiktiven Werken weisen große Unterschiede auf. Die Fülle an literarischen und filmischen Darstellungen von TranslatorInnen in Werken aus unterschiedlichen Genres bietet daher eine ergiebige Basis für deren translationswissenschaftliche Analyse anhand unterschiedlicher Aspekte.

In dieser Arbeit möchte ich der Frage auf den Grund gehen, wie Martin Luther als Übersetzer und das Übersetzen als solches im Film dargestellt werden. Als Analysegrundlage dienen zehn Filme und Dokumentationen mit szenischen Darstellungen, die aus dem Zeitraum zwischen 1953 und 2008 stammen. Anhand einer Filmanalyse soll untersucht werden, ob und wenn ja wie das Übersetzen in den Filmen thematisiert und dargestellt wird. Die Analyse soll Aufschluss darüber geben, welcher Stellenwert dem Übersetzen eingeräumt und durch welche dramaturgischen Mittel es im Film charakterisiert und vielleicht auch aufgewertet wird. Dabei soll auf ein möglichst breites Spektrum an Kriterien eingegangen werden, um eine differenzierte Analyse der Szenen zu gewährleisten.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen Überblick darüber zu erlangen, wie mit der Thematik des Übersetzens im Lutherfilm umgegangen wird. Es soll beleuchtet werden, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Übersetzungsszenen beobachtet werden können. Ein immer wiederkehrender Aspekt ist dabei die Figur des Martin Luther, der als ein tatsächlicher historischer Übersetzer und somit auch als Übersetzerfigur im Film den Kern und Angelpunkt dieser Masterarbeit darstellt.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert. Im Anschluss an die Einleitung befasst sich das zweite Kapitel mit der fiktiven Darstellung von TranslatorInnen. Es wird zuerst auf TranslatorInnen in Literatur und Film eingegangen, bevor die Thematik von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus beleuchtet wird. Als Schwerpunkt wird dabei die für diese Arbeit relevantere filmische Darstellung von TranslatorInnen betrachtet.

Das dritte Kapitel ist der historischen Figur des Martin Luther gewidmet. Es wird ein kurzer Überblick über sein Leben gegeben, bevor historische Fakten zu seiner Bibelübersetzung zusammengetragen werden. Das anschließende Unterkapitel beschäftigt sich damit, wie Martin Luther in der Translationswissenschaft dargestellt wird. Die Erkenntnisse aus diesem Kapitel werden in der Analyse wieder zum Einsatz kommen.

Im vierten Kapitel werden die für die Analyse herangezogenen Kriterien nach Mikos (2008²) zusammengefasst dargestellt. Es wird zwischen den Oberkriterien *Inhalt und Repräsentation*, *Narration und Dramaturgie*, *Figuren und Akteure*, *Ästhetik und Gestaltung* sowie *Kontexte* unterschieden. Diese werden in weitere Unterkriterien aufgefächert.

Das fünfte Kapitel ist der Analyse der ausgewählten Lutherfilme gewidmet. Auf eine zusammenfassende Beschreibung des Filmkorpus folgt die Analyse der verschiedenen Lutherfilme, wobei die translationswissenschaftlich relevanten Szenen und Kommentare herausgegriffen werden. Bei der Analyse werden die Kriterien herangezogen, die für die jeweilige Szene relevant sind. In Kapitel 5.12 werden die Ergebnisse der Analyse der einzelnen Filme verglichen und zusammengefasst.

Den Abschluss der Arbeit bilden die Schlussfolgerungen im sechsten und letzten Kapitel.

2. TranslatorInnen in Literatur und Film

Der fast schon unsichtbare Schatten, die kompetente und attraktive Frau zwischen zwei Männern, der skrupellose Verräter, das bewundernswerte Sprachgenie, die zwischen zwei Welten hin- und hergerissene Heimatlose, die zuverlässige Maschine oder im Fall von Martin Luther der gottesfürchtige Mönch und Held der Reformation. In ihren Feinheiten ist keine DolmetscherIn oder ÜbersetzerIn als literarische Figur wie der/die andere und das ist wohl einer der Gründe, warum sich das breite Spektrum an literarischen und filmischen Darstellungen von TranslatorInnen als höchst interessanter, vielseitiger und nicht zuletzt ergiebiger Untersuchungsgegenstand erweist. In diesem Kapitel soll die Darstellung von TranslatorInnen in Literatur und Film beleuchtet werden, wobei zuerst die Geschichte der fiktionalen Darstellung von TranslatorInnen sowie die jüngsten Entwicklungen umrissen werden sollen, bevor gesondert auf TranslatorInnen im Film eingegangen wird. Kapitel 2.2 befasst sich anschließend mit der Frage, auf welche Art und Weise diese Thematik in der Translationswissenschaft bisher behandelt wurde. Auch hier soll, nachdem zuerst die maßgeblichen Entwicklungen und die unterschiedlichen Forschungsrichtungen im Allgemeinen skizziert wurden, eine ausführliche Übersicht über die filmische Darstellung von TranslatorInnen in der Translationswissenschaft gegeben werden. Abschließend wird versucht, das Besprochene mit der vorliegenden Arbeit über die filmische Darstellung eines realen historischen Übersetzers in Bezug zu bringen.

Ich kann mich erinnern, dass mir ganz zu Beginn meiner Recherche zur fiktionalen Darstellung von TranslatorInnen der Gedanke kam, dass es nicht allzu viele literarische Werke und vor allem kaum Filme mit ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen als Figuren geben konnte. Einige Zeit später sah ich mich eines Besseren belehrt. Die literarische und filmische Darstellung von TranslatorInnen ist durchaus ein Thema, das einer gewissen Aktualität und Präsenz nicht entbehrt, denn auch „wenn es auf den ersten Blick scheint, dass DolmetscherInnen in fiktionalen Werken wie Literatur und Film keine große Präsenz haben, so gibt es doch eine beachtliche Anzahl an Filmen und Romanen, in denen auf die Figur von DolmetscherInnen zurückgegriffen wird“, wie Andres (2011:7) in ihrer Arbeit zur Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten feststellt. Es mag also für manche im ersten Moment erstaunlich wirken, wie viele Kurzgeschichten, Erzählungen, Romane und auch Filme es gibt, in denen TranslatorInnen eine mehr oder weniger bedeutende Rolle spielen. Manchmal zeigen sich selbst TranslatorInnen von der Anzahl an fiktionalen Werken mit und über Angehörige ihres Berufsstandes erstaunt, was auch in Moraschers Aussage, sein Filmkorpus bestünde „unerwarteter Weise“ aus „viel mehr Filmen, als ursprünglich erwartet“, mitklingt (Morascher 2004:30). Auch Andres (2011:41) merkt in ihrer Arbeit an, dass ihre Suche nach DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten erfolgreicher war „als ursprünglich erhofft“. Das kaum vorhandene Bewusstsein für fiktionale Werke, die sich in irgendeiner Form mit Translation beschäftigen, hängt vermutlich damit zusammen, dass die fiktionale Darstellung von TranslatorInnen erst in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren zu einem wahrnehmbaren Trend wurde. Laut Kaindl (2010:53) wurde ungefähr ein Drittel aller Werke, in denen Translation eine Rolle spielt, nach 2001 veröffentlicht. Einige Einzelfälle finden sich allerdings schon weitaus früher, was nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt,

wie weit das Dolmetschen und das Übersetzen in die Vergangenheit zurückverfolgt werden können. Die erste überlieferte Darstellung eines Dolmetschers stammt aus dem alten Ägypten des vierzehnten Jahrhunderts vor Christus (vgl. Morascher 2004:18ff). Das bekannte Relief aus dem Grab des Haremhab ist ein Nachweis dafür, dass Translation auf eine lange Tradition zurückblicken kann, die sich über die Jahrhunderte hinwegzieht und die verschiedensten Sprachen und Kulturen umfasst. Heute – in einer Welt der Globalisierung, der zunehmenden Mobilität und der Diversität – ist das Übersetzen zu einem alltäglichen, wenn auch nicht immer sichtbaren Phänomen geworden (vgl. Prunč 2005:153). Oder wie Strümper-Krobb (2009:14) es ausdrückt: „Übersetzung gehört zu den Alltagserfahrungen der heutigen globalen Welt.“ Wenn Translation in unserer heutigen Welt und in unserem Alltag eine derart gefestigte Position einnimmt, ist es nur naheliegend, dass sich diese zunehmende Präsenz und die erhöhte Sichtbarkeit von Translation auch in den Kunstrichtungen Literatur und Film widerspiegeln.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich hauptsächlich mit der Darstellung eines realen, historischen Übersetzers in Spielfilmen sowie in Dokumentationen, die szenische Darstellungen enthalten. Allerdings sind Film und Literatur ähnliche Kunstrichtungen, die vielleicht nicht nur miteinander zu vergleichen, sondern fast schon gleichzusetzen sind: „Beim Spielfilm handelt es sich ein komplexes ästhetisches Produkt – um Literatur.“ (Faustich 2013³:20) Da Literatur und Film also in einem engen Zusammenhang stehen – viele der Spielfilme mit und über TranslatorInnen sind zum Beispiel Literaturverfilmungen, wie später noch zu sehen sein wird – soll hier vorerst ein kurzer Überblick über DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen in der Literatur gegeben werden, bevor in einem Unterkapitel separat auf die filmische Darstellung von TranslatorInnen, die im Blickwinkel dieser Arbeit größere Relevanz hat, eingegangen wird.

Wie oben bereits erwähnt, reicht die Thematik des Übersetzens und Dolmetschens weit in die Vergangenheit zurück und TranslatorInnen sind auch in der Literatur vereinzelt schon sehr früh anzutreffen. So können zum Beispiel schon in der deutschen Heldendichtung des zwölften Jahrhunderts erste Erwähnungen des Dolmetschens bzw. von Dolmetschern gefunden werden (vgl. Kaindl 2014:5f). Doch nicht nur in Epen, Gedichten, historischen Aufzeichnungen und Chroniken in verschiedenen Sprachen wird auf TranslatorInnen Bezug genommen.¹ Bereits im siebzehnten Jahrhundert wird mit *Don Quijote* von Miguel Cervantes (1605) – ein Werk, das weithin als der erste moderne Roman gilt – das Stilmittel des fiktiven Übersetzers eingeführt, welches in den darauffolgenden vier Jahrhunderten des Öfteren Verwendung fand und verschiedenste Funktionen erfüllte (vgl. Kaindl 2014:7). Auch Shakespeare benutzt in seinen Werken das Bild des Übersetzens als dramaturgisches Mittel – laut Delabastita (2004:31) durchaus bewusst: „Shakespeare was definitely aware of the dramatic mileage there was to be got out of translation.“

Im zwanzigsten Jahrhundert wurde die Thematik der Translation in literarischen Werken vermehrt aufgegriffen (vgl. Kaindl 2014:8). Eine der Schlüsselfiguren in dieser Hinsicht war Jorge Luis Borges, der in mehreren Werken die Beziehung zwischen Original und Übersetzung bzw. AutorIn und ÜbersetzerIn sowie die Verbindung zwischen dem Schreiben und dem

¹ Diese wurden damals selbstverständlich nicht als „TranslatorInnen“ bezeichnet, sondern trugen eine Reihe von anderen Namen (vgl. Kaindl 2014:6).

Übersetzen behandelt. Ganz allgemein waren es anfangs vor allem AutorInnen aus den Bereichen der postkolonialen Literatur und des ‚border writing‘, die Translation und Mehrsprachigkeit in ihren Werken thematisierten oder als Quelle der Inspiration heranzogen (vgl. Simon 1999:58f). In den 1980er Jahren zeigte die literarische Welt allerdings ein plötzliches und weiter steigendes Interesse an der Translation. Es kann ein „veritable boom of translation and interpreting as literary themes and of translators and interpreters as characters that is no longer limited to certain literary or cinematographic genres“ festgestellt werden (Kaindl 2014:4). In dieser Zeit kam es also zunehmend zum Einsatz des Bildes der Translation in den unterschiedlichsten literarischen und filmischen Genres. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage nach dem Auslöser für das unvermittelte Interesse der Literatur und des Films am Übersetzen und Dolmetschen. Laut Prunč (2005:153) ist Translation in einer global vernetzten Welt „zu einem unabdingbaren, wenn auch nicht immer sichtbaren Faktor geworden und wird deshalb auch in der Literatur und im Film als Seismograph aktueller gesellschaftlicher Trends zusehends registriert“. Demnach scheint das Bild des Übersetzens und Dolmetschens in einer Zeit, in der Themen wie Globalisierung, Migration, Mobilität und Identitätssuche eine große Rolle spielen, bestens dafür geeignet zu sein, gesellschaftliche Veränderungen aufzuzeigen oder darzustellen. Eine ähnliche Erklärung für die plötzliche Beliebtheit von TranslatorInnen als literarische und filmische Figuren ist bei Strümper-Krobb (2011:25) zu finden:

Because of the vagueness and instability of his location between poles that are no longer stable in themselves, the translator has become an icon of the fluidity and multiplicity of modern culture. And with that, the translator has become an ever more prominent figure in fiction.

Strümper-Krobb legt hier die Betonung auf den Begriff des „Dazwischen-Seins“ und auf das damit einhergehende Verschwimmen von Grenzen. Mit dieser Position zwischen zwei Polen werden das Übersetzen und Dolmetschen oft in Verbindung gebracht, weswegen sie gerne als Metapher für dieses Phänomen verwendet werden.² Die Erwähnung der „modern culture“ erinnert nicht nur an die „aktuellen gesellschaftlichen Trends“ bei Prunč, sondern stimmt auch mit Dörte Andres‘ Erklärung für den Boom von TranslatorInnen als Figuren in Literatur und Film, die zudem „verstärkt aus dem Status als Nebenfiguren in den Status von Protagonisten, ja sogar Helden gehoben werden“ überein (Andres 2009:11). Sie weist darauf hin, dass sich die Figur des/der TranslatorIn dazu eignet, aktuelle Themen wie beispielsweise Migration, Zugehörigkeit und Identität darzustellen. Eine weitere mögliche Erklärung liefert Kos (2013:30), die den Grund für die zunehmende Anzahl von literarischen und filmischen Darstellungen von TranslatorInnen in der größeren Sichtbarkeit von Translation durch die Massenmedien und in der Entstehung und Bekräftigung gewisser, weit verbreiteter Assoziationen sieht:

Durch die Ausstrahlung von Interviews und Talkshows mit ausländischen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern wurden Dolmetscherinnen und Dolmetscher für ein breiteres Publikum hörbar und durch die Übertragungen politisch hochrangiger Gipfeltreffen letztendlich auch sichtbar. Da auch Laiinnen und Laien mit dem Dolmetschen Kommunikation, Ortswechsel und unterschiedliche Sprachen assoziieren,

² Das Schlagwort des „Dazwischen-Seins“ oder der „in-betweenness“ ist in den translationswissenschaftlichen Arbeiten über fiktive Darstellungen von TranslatorInnen immer wieder zu finden (vgl. Andres 2009:11, Apostolou 2009:1, Ben-Ari 2010:235, Andres 2011:66, Kos 2013:34, Kaindl 2014:9). Das legt die Annahme nahe, dass dieser Zustand tatsächlich durchgängig mit Translation assoziiert wird.

ist die translatorische Thematik ein hervorragender Nährboden für die literarische Aufarbeitung aktueller Problematiken in Zusammenhang mit Migration und Globalisierung.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass das Übersetzen und Dolmetschen in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren in der Literatur sowie im Film zu einem oft eingesetzten Motiv geworden ist, was wohl der Vielseitigkeit des Konzepts Translation und seiner Aktualität zu verdanken ist: „On its journey through different contexts and uses, translation now has become a central motif and topic of the narrative arts, of literature and film. This development is doubtlessly rooted in the mobility of the concept, its changeability and its many layers of meaning.” (Kaindl 2014:4)

2.1 Filmische Darstellungen von TranslatorInnen

Nachdem im vorigen Unterkapitel der Beginn und die Entwicklung des Phänomens von TranslatorInnen als fiktive Figuren umrissen wurde, soll an dieser Stelle kurz separat auf die im Rahmen dieser Arbeit relevanteren ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen im Spielfilm eingegangen werden. Ähnlich wie in der Literatur wurde das Motiv des Übersetzens und Dolmetschens von RegisseurInnen und FilmemacherInnen schon verhältnismäßig früh entdeckt und eingesetzt (vgl. Kaindl 2014:8). Wie die Darstellung von TranslatorInnen in der Literatur beschränkt sich die filmische Darstellung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen nicht auf bestimmte Filmgenres, sondern kann in Komödien ebenso wie in Science-Fiction-Filmen, Romanzen oder im Filmdrama wiedergefunden werden. Die ersten Beispiele für filmische Darstellungen von TranslatorInnen finden sich bereits in der Anfangszeit des Films, im Stummfilm. Hier können natürlich die frühen Lutherfilme *Doktor Martinus Luther* (1911), *Die Wittenberger Nachtigall* (Erwin Báron, 1913), *Martin Luther* (Karl Wüstenhagen, 1923) und *Luther – Ein Film der deutschen Reformation* (Hans Kyser, 1927) genannt werden (vgl. Wipfler 2011:209f).³ Weitere Beispiele für Stummfilme, in denen TranslatorInnen in Erscheinung treten, sind der britische Kurzfilm *The Dragoman* (Edward Sloman, 1916) oder *The Greek Interpreter* (George Ridgewell, 1922), eine Verfilmung der gleichnamigen Kurzgeschichte von Arthur Conan Doyle (vgl. Kaindl 2014:8). Dazu kann gesagt werden, dass einige der existierenden Filme mit Darstellungen von TranslatorInnen Verfilmungen von literarischen Werken sind, wie es zu Beispiel bei *The Greek Interpreter* (Alan Grint, 1985), *Gaudí Afternoon* (Susan Seidelmann, 2001) und *Alles ist erleuchtet* (Liev Schreiber, 2005) der Fall ist.

Das Motiv der Translation wird jedoch nicht nur im Stummfilm, sondern auch im Tonfilm häufig eingesetzt. Einige nennenswerte Beispiele für frühe Tonfilme, in denen TranslatorInnen eine Rolle spielen, sind *Shalom el Torgoman* (Togo Mizrahe, 1934/35), eine ägyptische Komödie, *Skandal in der Oper* (Sam Wood, 1935) und *Der große Diktator* (Charles Chaplin, 1940). Doch obwohl sich die frühesten Beispiele für filmische Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen schon in diversen Stummfilmen und anderen frühen Filmen finden, kann auch im Bereich des Films ab den 1980er Jahren von einem gesteigerten

³ Hier muss angemerkt werden, dass diese Stummfilme entweder verschollen oder nur schwer zugänglich sind. Aus diesem Grund war es leider nicht möglich festzustellen, inwieweit Martin Luther in den Filmen als Übersetzer oder in Übersetzungssituationen portraitiert wird. Da Martin Luther ungeachtet seiner filmischen Darstellung ein realer Übersetzer war, sind die Filme im Hinblick auf das Thema TranslatorInnen im Film dennoch relevant.

Interesse an der Thematik gesprochen werden. Dank der grundsätzlichen größeren Sichtbarkeit von TranslatorInnen in den 1970er Jahren fand das Thema Translation im darauffolgenden Jahrzehnt auch im Film zunehmend Verwendung: „The move to center stage, which began in the 1970s, became apparent in the 1980s, when novelists, playwrights and film directors took up the theme.“ (Ben-Ari 2010:2) Einige Filme, die hier genannt werden können sind *Der mit dem Wolf tanzt* (Kevin Costner, 1990), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Der Soldat James Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Herz* (Horst Johann Sczerba, 2001), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003) und schließlich auch die im Allgemeinen wahrscheinlich weniger bekannten, späteren Lutherfilme.⁴

Da Mehrsprachigkeit mit dem Beruf TranslatorIn ohne Zweifel in engem Zusammenhang steht, soll dem sogenannten „polyglot film“, der sich in den 1990er Jahren ebenfalls plötzlicher Beliebtheit erfreute, hier ein kleiner Exkurs gewidmet werden. Dieses Filmgenre, dessen Entstehung mit der Erfindung des Tonfilms Hand in Hand ging, zeichnet sich durch das Aufeinandertreffen von zwei oder mehr Sprachen in Dialog und Narration aus (vgl. Dwyer 2005:296). Anfangs war der mehrsprachige Film nur ein Versuch, die Internationalität dieses Mediums zu erhalten. Mit der Zeit wurde es allerdings immer mehr zum Ziel dieses typisch europäischen Filmgenres, Umstände und Situationen, die durch Migration und Diaspora hervorgerufen werden, darzustellen (vgl. Dwyer 2005:297). Als Beispiele nennt Dwyer *Night on Earth* (Jim Jarmusch, 1991), *Calendar* (Atom Egoyan, 1993), *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994/95), *Kurz und schmerzlos* (Fatih Akin, 1998) und *Nirgendwo in Afrika* (Caroline Link, 2001). Für die Translationswissenschaft ist der „polyglot film“ deswegen interessant, weil er einen guten Einstieg in breiter gefasste Fragen zum Thema Film und bzw. als Translation darstellt.

In den letzten zehn Jahren zeigte mit den Filmen *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) und *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005) schließlich auch Hollywood reges Interesse an dem Phänomen Translation. Wie Cronin (2009:xiii) in seinem Werk *Translation goes to the movies* anmerkt, sind es nicht nur unbekannte Nischenfilme, die sich mit dem Übersetzen und Dolmetschen beschäftigen. Auch einige der bekanntesten und meistgesehenen Filme behandeln die Translationsthematik: „Translation issues are not the recondite concerns of niche film makers but lie at the heart of some of the most widely seen films on the planet.“ In diesem Zusammenhang ist zweifelsohne auch die verstärkte Sichtbarkeit von TranslatorInnen ein interessanter Faktor, denn je mehr Menschen diese Filme sehen, desto sichtbarer werden gleichzeitig auch die darin in Erscheinung tretenden TranslatorInnen. Erwähnenswert ist außerdem, dass die zwei oben genannten Filme schon im Titel auf die Thematik der Translation hinweisen, was ebenfalls zu deren Sichtbarkeit beiträgt. Bei der Sichtbarkeit von TranslatorInnen handelt es sich nebenbei bemerkt ohnehin um eine Thematik, deren Verbindung zum Medium Film, das sich zu einem großen Teil mit dem Bild und dem Sichtbaren beschäftigt, auf der Hand zu liegen scheint: [O]ne way of putting translators back into the picture is to see what happens to translators when they get put into the pictures.“ (Cronin 2009:x)

⁴ Eine Auflistung aller in dieser Arbeit behandelten Lutherfilme ist in Kapitel 5.1 zu finden.

2.2 Die translationswissenschaftliche Untersuchung fiktionaler Darstellungen von TranslatorInnen

Während sich das vorangehende Kapitel mit DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen im Film ganz allgemein beschäftigt, soll hier nun der Frage nachgegangen werden, wie diese Thematik in der Translationswissenschaft aufgegriffen und behandelt wurde. Dazu sollen zuerst die Anfänge und die Entwicklung der translationswissenschaftlichen Forschung über fiktive Darstellungen von TranslatorInnen in groben Zügen dargestellt werden, bevor das Hauptaugenmerk wieder auf den Film gelegt wird. Es wird versucht, einen ausführlichen Überblick zu den bereits existierenden Werken über filmische Darstellungen von TranslatorInnen zu geben, bevor das Zusammengetragene mit einigen Aspekten der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang gebracht wird.

Grundsätzlich stellt sich möglicherweise die Frage, warum die translationswissenschaftliche Erforschung von TranslatorInnen in der Literatur und im Film überhaupt sinnvoll ist und welche Erkenntnisse eventuell daraus gezogen werden können. Dazu ist zu sagen, dass Literatur und Film immer in einen ästhetischen, sozialen, politischen, kulturellen und ideologischen Kontext eingebettet sind und auf diesen auch Bezug nehmen (vgl. Kaindl 2014:19). Das bedeutet, dass fiktive Werke über TranslatorInnen immer auch etwas über Translation in einer bestimmten Gesellschaft und Kultur aussagen:

Therefore, literary and cinematographic works of fiction are always also statements about how translation-related phenomena were conceptualised in a given society, in a given culture, at a given time. As a result, the fictional view of translation and interpreting is an added opportunity for translation studies to delve deeper into the history of ideas and the relationship among translation, culture, and society. (Kaindl 2014:19)

Die Untersuchung und die Analyse fiktionaler Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen bieten demnach eine Möglichkeit, neue Einblicke über die Rolle und den Status von Translation in einer bestimmten Kultur und Gesellschaft sowie über die Beziehung zwischen Translation, Kultur und Gesellschaft im Allgemeinen zu gewinnen. Vielleicht wäre es somit tatsächlich „a kind of blindness bordering on folly“, diese Möglichkeiten nicht zu nutzen, wie Cronin (2009:xi) kühn behauptet.

2.2.1 Entwicklung und Forschungsbereiche

In der Translationswissenschaft wurde das Phänomen von TranslatorInnen in der Literatur und im Film bis auf einige wenige Ausnahmen erst relativ spät entdeckt und behandelt. Strümpfer-Krobb (2009:22) stellt zum Beispiel fest, dass dieses Thema anfangs fast ausschließlich und sozusagen als Randnotiz in „Einleitungen und Exkursen übersetzungstheoretischer Werke“ Erwähnung fand. Ein wenig verspätet, wie Ben-Ari (2010:221) behauptet, wurde den fiktionalen Darstellungen von TranslatorInnen jedoch auch in der Translationswissenschaft in einer Vielzahl von Werken die gebührende Aufmerksamkeit entgegengebracht: „Somewhat belatedly, a large number of translation researchers have reacted to this prolific portrayal of translators in popular culture.“ Laut Kaindl (2014:10) begann die ausführliche Auseinandersetzung mit ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in Film und Literatur erst in den 1990er Jahren. Seitdem stieg die Beschäftigung mit dem Thema zusehends. Das lässt sich nicht nur an den zahlreichen Publikationen und Arbeiten zum Thema erkennen, sondern auch an der

Tatsache, dass 2011 in Wien die erste internationale Tagung zu fiktionalen Darstellungen von TranslatorInnen abgehalten wurde (vgl. Andres 2011:12). Ein weiterer Schritt hin zur Etablierung dieses Themas als Forschungsrichtung wäre der Versuch, einen einheitlichen Namen für das Phänomen der literarischen oder filmischen Darstellung von Translation durchzusetzen. Kaindl (2014:4) führt die Bezeichnung „transfiction“ ein, unter der „the introduction and (increased) use of translation-related phenomena in fiction“ zu verstehen sind. Der Vorteil dieses Ausdrucks ist ohne Zweifel, dass er sowohl literarische als auch filmische Darstellungen von TranslatorInnen in einem Wort zusammenfasst. Es bleibt abzuwarten, ob sich der Ausdruck „transfiction“ in der Translationswissenschaft durchsetzen kann bzw. wird.⁵

Unter den ersten, die sich im Rahmen der Translationswissenschaft der fiktionalen Darstellung von TranslatorInnen widmeten, waren beispielsweise George Steiner, Rosemary Arrojo, Elizabeth Welt Trahan und Ingrid Kurz (vgl. Kaindl 2014:11). Die verschiedenen Themengebiete, die sie untersuchten, entwickelten sich in den 1990er Jahren zu eigenständigen Forschungszweigen, die in drei Hauptgruppen unterteilt werden können:

- die Verwendung von fiktionalen Darstellungen von TranslatorInnen, um Übersetzungstheorien näher zu beleuchten oder zu veranschaulichen,
- die Analyse der narrativen und metaphorischen Funktionen des Bildes Translation und
- der Vergleich der Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in Literatur und Film mit der Realität (vgl. Kaindl 2014:11-14).

Im Folgenden soll auf die genannten Punkte im Einzelnen eingegangen werden. Der erste mögliche Ansatzpunkt, kann auf Vieira zurückgeführt werden, die 1995 einen *fictional turn* der Translationswissenschaften ankündigte, dessen Ziel es sei, Überlegungen zu Übersetzungstheorien in fiktionalen Werken in der Translationswissenschaft zu integrieren (vgl. Kaindl 2014:11). Ein möglicher Ansatzpunkt ist demnach, literarische Darstellungen von Translation oder TranslatorInnen für die Untersuchung oder die Veranschaulichung von Übersetzungstheorien heranzuziehen. Auch Pagano (2002:81) stellt fest, dass einige Theoretiker fiktionale Werke als Grundlage verwenden, um die Darstellung von TranslatorInnen in diesen Werken zu analysieren:

[T]here is a movement of critics and theorists who approach fiction as a source of translation theorization. Drawing on novels and short stories that thematize translation and translators, these scholars examine the articulation of translation, memory, and history as captured by the fictional piece.

In diesem Zusammenhang sollte die Möglichkeit erwähnt werden, fiktionale Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in der Lehre als Analysematerial einzusetzen, wie unter anderem Kaindl (2014:13) vorschlägt. Cronin (2009:xi) hält TranslatorInnen im Film für eine ergiebige intertextuelle Ressource, die im Unterricht eingesetzt werden kann und auch sollte. Der Vorteil dabei ist, dass Studierende heutzutage ein großes Filmwissen besitzen und der Film dadurch ein effektives Medium darstellt, um Diskussionen zu translationswissenschaftlichen Themen anzuregen. Laut Kaindl (2014:13) können literarische und filmische Darstellungen von TranslatorInnen in der Lehre auf drei verschiedenen Ebenen

⁵ Vorerst soll in dieser auf Deutsch verfassten Arbeit jedoch auch auf deutsche Bezeichnungen für das Phänomen zurückgegriffen werden.

eingesetzt werden: Es können anhand dieser Darstellungen wissenschaftliche Theorien veranschaulicht werden, sie können aber ebenso einen Einblick in bestehende Alltagstheorien gewähren und konkrete Handlungstheorien aufzeigen.⁶

Ein zweiter Ansatzpunkt in der Forschung über fiktionale Darstellungen von TranslatorInnen ist die Analyse der narrativen und metaphorischen Funktion von Translation (vgl. Kaindl 2014:13). Fiktionale Darstellungen von TranslatorInnen werden von vielen AutorInnen als Metapher verwendet, um über „social processes, such as migration, and states of being, such as in-betweenness“ zu reflektieren (Kaindl 2014:11). Einige Arbeiten, die sich hiermit beschäftigen, sind eher im Bereich der Literaturwissenschaften anzusiedeln, während andere von translationswissenschaftlichen Theorien ausgehen (vgl. Kaindl 2014:13). Die unterschiedlichen Arbeiten aus diesem Forschungsbereich behandeln unter anderem die Sichtbarkeit von TranslatorInnen, die Figur des/der DolmetscherIn als Metapher für Themen wie Migration, Entwurzelung und Exil oder das Selbst- und das Fremdbild von TranslatorInnen (vgl. Kaindl 2014:12f).

Die dritte wissenschaftliche Herangehensweise an das Thema TranslatorInnen in der Literatur und im Film ist ein Vergleich von literarischer Darstellung und Wirklichkeit (vgl. Kaindl 2014:13). Dabei wird die Frage behandelt, ob diese fiktionalen Darstellungen realistisch sein könnten. Das ist insofern relevant, als Literatur beim Lesen fast immer mit der Wirklichkeit verglichen wird. Außerdem gewähren fiktionale Darstellungen von TranslatorInnen immer auch Einblick in „the ideas, clichés and stereotypes of translating and interpreting that exist in a given society and can therefore be used as a source for the study of folk theories concerning translation and interpreting“ (Kaindl 2014:4). Weil sie Vorstellungen und Klischees in Bezug auf Translation aufzeigen, können Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen demnach dazu verwendet werden, Alltagstheorien über Translation zu untersuchen, was den Kreis zum ersten Ansatzpunkt schließt.

Gentzler baut das Konzept des *fictional turn* noch weiter aus, wobei er das Thema Translation in der Literatur mit der Entstehung eines nationalen Selbstverständnisses in Südamerika in Zusammenhang setzt (vgl. Kaindl 2014:12). Valdéron (2011) versucht daraufhin aufzuzeigen, dass die Behandlung dieser Thematik in der Literatur auch negative Auswirkungen haben kann. So kann die fiktionale Darstellung einer Figur wie die der Dolmetscherin *Doña Marina* (oder *La Malinche*) zu einer negativen Darstellung von Translation oder sogar einer ganzen Nation führen. Lavieri geht hingegen davon aus, dass die Literatur möglicherweise beeinflusst, wie Übersetzen und Dolmetschen in einer Gesellschaft tatsächlich ausgeübt werden, da Literatur und Wirklichkeit nicht konsequent voneinander getrennt werden können (vgl. Kaindl 2014:12f). Demnach können sich fiktionale Werke möglicherweise auch dazu eignen, Wissen über Translation zu vermitteln.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die translationswissenschaftliche Beschäftigung mit TranslatorInnen in Literatur und Film einen sehr breitgefächerten Forschungsbereich darstellt. Zum Gegenstand werden vor allem fiktionale Darstellungen von

⁶ Für ein Beispiel aus einem Lutherfilm, das als Grundlage für eine Diskussion zum Thema Loyalität bzw. Eingreifen in den Ausgangstext verwendet werden könnte vgl. Kapitel 5.2.

TranslatorInnen als Ausgangspunkt für die Untersuchung von Übersetzungstheorien, als Metaphern und als Gegenpol zur Wirklichkeit.

2.2.2 Literarische Darstellungen von TranslatorInnen in der Translationswissenschaft

Auf translationswissenschaftliche Arbeiten zur literarischen Darstellung von TranslatorInnen soll hier nur in aller Kürze eingegangen werden. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in der Literatur bisher sehr viel häufiger untersucht wurden als TranslatorInnen im Film. Neben vereinzelt in Sammelbänden beschäftigten sich in jüngster Zeit vor allem Kaindl und Kurz (2005/2008/2010) in drei Sammelbänden mit Artikeln zu zahlreichen fiktionalen Werken sowie Andres (2008), Strümper-Krobb (2009) und Wilhelm (2010) in umfassenden Monografien mit dem Thema der Translation in der Literatur. An dieser Stelle sei auch Martha J. Cutters *Lost and Found in Translation* erwähnt, das sich ebenfalls im Bereich der fiktionalen Darstellung von TranslatorInnen bewegt (vgl. Cutter 2005). In *Lost and Found in Translation* beschäftigt sich Cutter mit Texten von amerikanischen, verschiedenen ethnischen Minderheiten angehörenden AutorInnen. Die einzelnen Themenbereiche, die in den eben genannten Werken angesprochen werden, sind dabei ebenso unterschiedlich wie die als Grundlage verwendeten literarischen Werke selbst.

2.2.3 Filmische Darstellungen von TranslatorInnen in der Translationswissenschaft

Auch wenn gerade in jüngster Zeit einige Werke zur literarischen Darstellung von TranslatorInnen erschienen, so herrscht doch noch relative Leere, was das Thema TranslatorInnen im Film anbelangt. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass es sich bei vielen der Arbeiten zum Thema um Diplom- oder Masterarbeiten handelt, während es nur wenig veröffentlichte Publikationen gibt. An der Tatsache, dass alle diese Werke nach 2000 entstanden sind, wird außerdem deutlich, dass es sich um einen relativ jungen Forschungsbereich handelt. Ganz grob können drei Themenbereiche festgestellt werden, mit denen sich die Forschenden im Bereich der filmischen Darstellung von TranslatorInnen besonders häufig beschäftigen: die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von TranslatorInnen, die Rolle und der Status von TranslatorInnen sowie die Professionalität von TranslatorInnen. Im Folgenden soll näher auf diese drei Unterpunkte eingegangen werden, wobei gesagt werden muss, dass eine strikte Einteilung schwierig ist, da sich viele der Werke mit mehreren der genannten Themenbereiche beschäftigen.

2.2.3.1 Die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von TranslatorInnen im Film

Ein in den besprochenen Werken des Öfteren behandeltes Thema wird in Fotini Apostolous Analyse des Films *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005) aufgegriffen: die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von TranslatorInnen (vgl. Apostolou 2009).⁷ Apostolou verfolgt die Entwicklung der UN-Dolmetscherin Silvia Broome von ihrer unsichtbaren und neutralen Rolle zu Beginn des Films bis hin zu einer Figur, die alles andere als neutral oder unsichtbar ist. Alles

⁷ Wie anhand der besprochenen Literatur zu erkennen ist, sind *Die Dolmetscherin* und *Lost in Translation* die zwei Filme, die in den Werken zur filmischen Darstellung von TranslatorInnen am häufigsten erwähnt und wohl auch untersucht werden. Das mag an deren Bekanntheitsgrad als Hollywood-Filme liegen oder auch an der an früherer Stelle erwähnten Tatsache, dass bereits die Titel auf Translation hinweisen. Eine Auswahl an weiteren Arbeiten über *Die Dolmetscherin* ist bei Andres (2011:22) zu finden.

beginnt mit dem Sichtbarwerden der Dolmetscherin am Anfang des Films, als sie die Initiative ergreift, indem sie ein geflüstertes Gespräch im dunklen UN-Saal belauscht und dann das Licht in der Kabine einschaltet und somit ihre Anwesenheit zu erkennen gibt (vgl. Apostolou 2009:11). Im Laufe des Films kommt immer mehr von Silvia Broomes sozialem und kulturellem Hintergrund und ihrer Vergangenheit ans Licht und die Figur verliert mehr und mehr ihre Unsichtbarkeit und Neutralität, was schließlich in einer Szene gipfelt, in der die Dolmetscherin, die sich bisher im Schatten gehalten hat, dem Sprecher im selben Raum gegenübersteht und dadurch zu einer greifbaren Gefahr für ihn wird (vgl. Apostolou 2009:15). In dieser Szene verliert die Dolmetscherin all ihre Neutralität und offenbart, dass die Situation sie emotional stark fordert, was sich auch in ihrem Aussehen und Auftreten äußert (vgl. Apostolou 2009:14). Letztendlich erlangt die Dolmetscherin ihre Neutralität und Unsichtbarkeit allerdings wieder, indem sie nach Afrika zurückkehrt und somit von der Bildfläche verschwindet (vgl. Apostolou 2009: 15).

Ebenfalls mit dem Thema der Sichtbarkeit von TranslatorInnen im Film beschäftigt sich Cronin (2009) in seinem Werk *Translation goes to the movies*. Im ersten Kapitel beschreibt der Autor die Anfänge des Spielfilms, den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm und die Internationalität der Produktion und des Vertriebs von Filmen im Kontext einer weltweiten Filmindustrie (vgl. Cronin 2009:xiiif). Dabei streicht er die bedeutende Rolle von Sprache und Translation in verschiedenen Zielkulturen heraus.

Für seine anschließende Analyse wählt der Autor bewusst Filme, bei denen es sich um bekannte Hollywood-Filme handelt und die somit nicht nur viel gesehen werden, sondern auch für alle leicht zugänglich sind (vgl. Cronin 2009:xiii). Diese gruppiert er nach Genres, beginnend mit dem Western, dem Filmgenre, das für viele am engsten mit Hollywood in Verbindung steht (vgl. Cronin xiv). In dieser Gruppe untersucht er die Filme *Ringo* (John Ford, 1939), *Alamo* (John Wayne, 1960) und *Der mit dem Wolf tanzt* (Kevin Costner, 1990). Den Fokus seiner Analyse legt er dabei auf Figuren, die den Umgang mit verschiedenen Sprachen und Kulturen meistern müssen und vor allem darauf, wie diese mit dem Dolmetschen in Konfliktsituationen umgehen. Das zweite Genre, das Cronin (2009:54) untersucht, ist die Komödie. Seine Auswahl an Filmen umfasst *Skandal in der Oper* (Sam Wood, 1935), *Der große Diktator* (Charles Chaplin, 1940) und *Borat: Kulturelle Lernung von Amerika um Benefiz für glorreiche Nation von Kasachstan zu machen* (Larry Charles, 2006). Es werden vor allem die verschiedenen Arten, die Translation in Komödien annimmt, untersucht (vgl. Cronin 2009:xv). Dabei konzentriert sich der Autor auf die komische Wirkung von Missverständnissen und Fehlübersetzungen sowie auf die Verwendung von Translation und Sprachdifferenzen als Mittel zur Komik. Danach widmet sich der Autor als dritter Gruppe dem Drama und dem Thriller, wobei die Filme alle schon im Titel auf den Faktor Translation hinweisen (vgl. Cronin 2009:xvi): *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003), *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005) und *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). Hier widmet sich der Autor der Frage nach den Gründen für das plötzliche Interesse Hollywoods an der Translation und wirft einen Blick auf den Einfluss der wirtschaftlichen Globalisierung und der Unsicherheit nach dem Vorfall von 9/11. Als Letztes untersucht Cronin Filme, die in der Zukunft spielen, nämlich die beiden Star-Wars-Trilogien (vgl. Cronin:xvi). Dabei beschreibt er die Rolle von Translation in

den einzelnen Filmen und deren Bedeutung in Bezug auf die Erarbeitung von Themen wie Abhängigkeit und Autonomie oder Freiheit und Genötigtwerden. Im Mittelpunkt der Analyse steht der Droide C-3PO, der über Kompetenzen in sechs Millionen Formen der Kommunikation verfügt. Interessant ist hier die Spannung, die dadurch entsteht, dass auf der einen Seite C-3PO in wichtigen Szenen eine bedeutende Rolle spielt und auf der anderen Seite Translation als eine niedere Tätigkeit dargestellt wird (vgl. Cronin 2009:xviii).

Alles in allem wird in *Translation goes to the movies* versucht, Translation in einem Bereich zu beleuchten, der bis zu dem Zeitpunkt weitestgehend übergangen wurde: dem Film (vgl. Cronin 2009:xvii). Auffällig ist, dass der Autor von einem etwas anderen Standpunkt aus auf das Thema zugeht. Cronins Werk unterscheidet sich insofern von anderen translationswissenschaftlichen Werken zum Thema, als es die Geschichte und die Internationalität der Gattung Film miteinbezieht.

Strümper-Krobb (2009) widmet sich in *Zwischen den Welten* ebenfalls der Sichtbarkeit von TranslatorInnen in fiktionalen Werken. Zwar bezieht sich ein Großteil ihrer Analyse auf literarische Texte, es werden jedoch auch die Filme *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2004) und *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005) untersucht. Dabei stellt sie fest, dass in beiden Filmen Translation als etwas Ambivalentes dargestellt wird (vgl. Strümper-Krobb 2009:13). Zum einen steht das Phänomen Translation für „Sprach und Kommunikationsunfähigkeit und für das Ausgeliefertsein [...] an die Hilflosigkeit und Verlorenheit in einer globalen, interkulturellen, multilingualen Welt“ (Strümper-Krobb 2009:13). Gleichzeitig bedeutet Translation in den Filmen aber auch „multilinguale Sprachfähigkeit und interlinguale Kompetenz, eine Überlegenheit und ein Machtwissen, die Bewunderung und Neid, Misstrauen und Zweifel gleichermaßen auf sich ziehen können“.

2.2.3.2 Die Rolle und der Status von TranslatorInnen

Ein weiterer Aspekt, dessen Erforschung sich im Zusammenhang mit der filmischen Darstellung von TranslatorInnen anbietet, ist die Rolle bzw. der Status von TranslatorInnen. Wie schon aus dem Titel ersichtlich wird, ist Arnold Moraschers Diplomarbeit *The Good, the Bad and the Ugly – Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen* ganz klar in diesen Themenbereich einzuordnen. Mit seiner Arbeit aus dem Jahr 2004 ist er zudem unter den Ersten, die sich spezifisch mit TranslatorInnen im Film beschäftigen.⁸ Morascher geht zuerst auf Rolle, Status, Selbst- und Fremdbild von TranslatorInnen ein, wobei er einen Abstecher in die Geschichte der Translation macht und der Frage nachgeht, inwieweit sich der Beruf DolmetscherIn vom Beruf ÜbersetzerIn unterscheidet (vgl. Morascher 2004:8-27). Anschließend beschreibt er seine Analysemethoden einschließlich der von ihm zusammengestellten Stereotypenliste mit unterschiedlichen Modellen von TranslatorInnen. Diese Liste beinhaltet Typen wie „Der Verräter“, „Der Sozialarbeiter“, „Der Unsichtbare“, „Die Maschine“ und „Der Poet“, um nur ein paar zu nennen (vgl. Morascher 2004:43-28). Alle TranslatorInnen, die in den besprochenen Filmen in Erscheinung treten, werden nicht nur in das Raster „The Good, the Bad and the Ugly“ eingeordnet, sondern auch

⁸ Auffällig ist, dass sich der Autor explizit nicht nur auf DolmetscherInnen, sondern auch auf die in den besprochenen Arbeiten zur filmischen Darstellung von TranslatorInnen vernachlässigten ÜbersetzerInnen bezieht. Darauf soll später noch genauer eingegangen werden.

einem der Stereotype zugeordnet. So wird zum Beispiel Dr. Daniel Jackson aus *Stargate* (Roland Emmerich, 1994) – ein „guter Übersetzer sowohl in menschlicher Hinsicht als auch in Hinblick auf seine professionelle Kompetenz“ – aus der Obergruppe „The Good“ am Anfang des Films mit den Stereotypen des Freaks und des Heimatlosen und am Ende des Films mit denen des Praktikers und des Chamäleons in Verbindung gebracht (vgl. Morascher 2004:55). Mit den weiteren TranslatorInnen aus Moraschers verhältnismäßig großem Filmkorpus wird ähnlich verfahren. Als Ergebnis seiner Analyse fasst der Autor zusammen, dass einige der in den besprochenen Filmen vorkommenden TranslatorInnen Waisen und Heimatlose sind, die im Laufe des Filmes eine große Entwicklung durchmachen (vgl. Morascher 2004:114). Ebenso auffällig ist die Tatsache, dass einige der TranslatorInnen aus den Filmbeispielen an einer psychischen Krankheit leiden. Der Autor kommt außerdem zu dem Schluss, dass männliche Translatoren eher wenig auf ihr Aussehen achten, während weibliche Translatorinnen oft sehr viel Wert auf Kleidung und Auftreten zu legen scheinen, eine Aussage, die ähnlich auch bei Andres (2009:18) zu finden ist. Des Weiteren stellt Morascher fest, dass die Bandbreite der Qualität der dargebrachten Leistungen groß ist, allerdings viele der DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen die Eigenschaft „zu improvisieren und sich in Stresssituationen nicht unter Druck setzen zu lassen“ aufweisen (Morascher 2004:115). Außerdem bemerkt er, dass in der Auswahl an untersuchten Filmen viele der Translator-Figuren männlich sind, obwohl das nicht der Realität entspricht. Immerhin ist in den Filmen jedoch durchaus eine Entwicklung hin zur Dolmetscherin oder Übersetzerin zu erkennen (vgl. Morascher 2004:116). Alles in allem sind laut Morascher (2004:16) TranslatorInnen in Filmen fast immer

Charaktere, die eine Katharsis, einen Reifungsprozess durchmachen, auch wenn sie nicht immer eigentliche Hauptdarsteller sind. Viele der Charaktere finden im Laufe der Filme zu einem größeren Selbstbewusstsein, werden sichtlich stärker und erlangen so die berufliche und menschliche Wertschätzung der anderen, die sie zumeist zu Beginn des Filmes nicht bekamen.

Moraschers ohne Zweifel kreative Herangehensweise an das Thema hat allerdings ihre Schwachpunkte und wurde schon von Andres (2011) stark kritisiert. In ihrer Arbeit über die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten merkt Andres (2011:21) zum Beispiel kritisch an, dass Morascher vor allem die Figuren untersucht, dabei die Analyse der Dolmetschszenen jedoch unter den Tisch fallen lässt. Ihr Hauptkritikpunkt ist allerdings Moraschers theoretische Grundlage, die aus heutiger Sicht nicht objektiv genug sei:

Dennoch fehlt in Moraschers Arbeit aus heutiger Sicht ein theoretischer Rahmen bzw. eine Analysemethode, die beschreibt, auf welche Art und Weise er zu den Forschungsergebnissen gelangt. Die Charakterisierung der DolmetscherInnen und die Einordnung in das von ihm erstellte Stereotypenmodell erfolgen primär auf subjektiver Ebene, und nicht anhand eines methodengesteuerten Analysekonzepts. (Andres 2011:21)

Anschließend lenkt sie allerdings ein, dass eine Filmanalyse immer subjektive Wahrnehmungen widerspiegelt, auch wenn sie auf einer durchdachten Analysemethode basiert (vgl. Andres 2009:21). Dass die Einordnung in das Stereotypenmodell Moraschers sehr willkürlich geschieht, kann jedoch nicht geleugnet werden. Als einen weiteren Kritikpunkt führt Andres an, dass Realität und Fiktion empirisch nicht miteinander verglichen werden können und die von Morascher in den Filmen erkannten Klischees zuvor nicht definiert und beschrieben wurden.

Ein weiteres Werk, das in den Unterpunkt der Rolle und des Status von TranslatorInnen eingeordnet werden kann, ist der Artikel *Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung* von Dörte Andres (2009). Die Autorin analysiert zwölf zwischen 1960 und 2003 erschienene literarische Werke ebenso wie fiktionale Werke, die seit 2004 veröffentlicht wurden, aber auch Filme, in denen DolmetscherInnen eine Hauptrolle zukommt (vgl. Andres 2009:11). An den Anfang ihres Artikels stellt die Autorin die zum Teil ernüchternden Ergebnisse aus ihrer Analyse der Texte, die vor 2003 veröffentlicht wurden. Sie stellt fest, dass in diesen Texten, „die Figur des Dolmetschers als Kollektivmetapher fungiert, um sprach- und/oder identitätsbezogene Thematiken zu behandeln“ (Andres 2009:11). Das an sich wäre noch nicht negativ aufzufassen. Im Anschluss fallen allerdings Schlagworte wie „Manipulation“, „Opportunismus“, „Parteilichkeit“, „Verrat“ und „nicht ausreichende Fach- und Sprachkenntnisse“ im Zusammenhang mit GerichtsdolmetscherInnen und „Deformation der Persönlichkeit“, „Identitätsverlust“ und „Minderwertigkeits- und Verachtungsgefühl für sich selbst“ im Kontext des Simultandolmetschens (vgl. Andres 2009:12). Im Allgemeinen werden den fiktiven DolmetscherInnen wenig schmeichelhafte Attribute zugeschrieben wie:

Alkoholsüchtiger und Tablettenabhängiger, Sprachautomat, Entwurzelter, Heimatloser, Identitätsloser, Papagei, Spion, Suizidgefährdeter, Überläufer, Verräter, jedoch auch Halbgott, Halbdiva und Sprachgenie. In nur sehr wenigen Fällen gilt der Dolmetscher als Brückenbauer, als Kulturmittler. (Andres2009:12f.)

Diese zumeist negativen Bilder formen die Vorstellung der LeserInnen vom Dolmetschen, obwohl sie in deutlichem Kontrast zur Realität stehen (vgl. Andres 2009:13).

Anschließend stellt sich die Autorin die Frage, ob dieses negative Bild auch im Film weitergetragen oder relativiert wird (vgl. Andres 2009: 13). Indem sie Männern als Dolmetscher und Frauen als Dolmetscherinnen jeweils ein Unterkapitel widmet, deutet sie an, dass es Unterschiede in der Darstellung von weiblichen und männlichen DolmetscherInnenfiguren gibt. Die analysierten Dolmetschszenen und DolmetscherInnenfiguren aus den Filmen *The Teahouse of the August Moon* (Daniel Mann, 1956), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Die Mumie* (Stephen Sommers, 1999) und *Herz* (Horst Johann Sczerba, 2001) lassen darauf schließen, dass im Film sowohl „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.“ (Andres 2009:16) Eine Tatsache, die sich bei der Analyse der Dolmetscherinnen im Film noch klarer zeigt. Hier zieht Andres (2009:16-19) die Filme *Der mit dem Wolf tanzt* (Kevin Costner, 1990), *Offset* (Didi Danquart, 2006), *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005) und *Charade* (Stanley Donen, 1963) heran und bemerkt, dass sich die Dolmetscherinnen grundsätzlich durch ein angenehmes Erscheinungsbild auszeichnen (vgl. Andres 2009:18). Außerdem werden die weiblichen Dolmetscherinnen als intelligent und fähig dargestellt, während männliche Dolmetscher durchaus unfähig wirken können, was sich oft schon aus ihrem Aussehen schließen lässt (vgl. Andres 2009: 19). Die weiblichen Dolmetscherinnen werden im Film also um einiges positiver dargestellt als in der Literatur: „Die filmische Darstellung korreliert einerseits mit der in den literarischen Werken und unterscheidet sich doch gleichzeitig von ihr, wie die weitaus positivere Darstellung der weiblichen Dolmetscherfiguren bereits gezeigt hat.“ (Andres 2009:19)

Anhand ihrer Analyse von literarischen Werken, die nach 2003 veröffentlicht wurden kommt Andres (2009:222f.) letztendlich zu dem Schluss, dass sich das Image von DolmetscherInnen in Literatur, Film und Presse vom typischen Schwarz-Weiß-Bild entfernt und die dargestellten TranslatorInnen immer mehr zu vielseitigen Figuren mit unterschiedlichen Schattierungen werden.

Ein Werk, das zuvor bereits erwähnt wurde ist Claudia Andres' Arbeit „*Übersetze das alles, Wort für Wort!*“, in der sie die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten untersucht. Dabei geht sie sowohl auf das Thema der Rolle von TranslatorInnen als auch auf deren Sichtbarkeit ein. Da im Großen und Ganzen aber die Rolle bzw. das Bild von TranslatorInnen im Vordergrund steht, soll die Arbeit diesem Unterkapitel zugeordnet werden. Nachdem sie in einem Kapitel kurz die durch einen theoretischen Rahmen untermauerte literarische Darstellungen von DolmetscherInnen in der Übersetzungswissenschaft (vgl. Andres 2011:8-10) und das Bild von DolmetscherInnen als fiktive Figuren aufgreift (vgl. Andres 2011:10-18), geht sie anschließend auf DolmetscherInnen im Film ein (vgl. Andres 2011:18). Das Ziel ihrer Analyse ist „herauszufinden, wie DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten dargestellt werden, wie sie sich in der Kriegs- oder Konfliktsituation verhalten und wie sich diese Situation auf das Dolmetschen auswirkt“ (Andres 2011:40). Dabei verwendet sie Kaindls Modell zur Figurenanalyse und wirft einige weitere interessante Fragen auf, zum Beispiel welche Eigenschaften den DolmetscherInnen in den Filmen zugeschrieben werden und welche Rollen diese verkörpern oder ob die Figuren zufällig DolmetscherInnen sind oder die Rolle nur von einem/einer DolmetscherIn verkörpert werden könnte (vgl. Andres 2011:40). Außerdem geht sie auf die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der DolmetscherInnen in den Filmen ein, sowie ob diese positiv oder negativ dargestellt werden, Haupt- oder Nebenfiguren, flache oder runde Charaktere sind und ob es Parallelen zwischen den Eigenschaften der DolmetscherInnen in den Filmen gibt. Sie vergleicht zudem auch Dolmetschtechnik und -Setting der Filme.

Für ihre Analyse wählte Andres (2011:42) fünf verschiedene Filme, die sie je nach Bedarf auf unterschiedliche Kriterien – Handlungs- und Figurenanalyse sowie Analyse der Bauformen – analysiert: *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1968), *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997), *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) und *Windtalkers* (John Woo, 2002).

Im Fall des Filmes *Judgment at Nuremberg* ist interessant, dass dieser Film auf einem realen, geschichtlichen Ereignis basiert. Andres geht auch darauf ein, inwieweit technische Ausrüstung und andere Gegebenheiten im Film den realen Bedingungen bei den Nürnberger Prozessen entsprechen (vgl. Andres 2011:44). Somit beschäftigt sie sich mit einer Frage, die in der Forschungsliteratur zum Thema bisher kaum behandelt wurde und die auch in dieser Arbeit aufgegriffen werden soll: Stimmen die Übersetzungssituation, die Ausrüstung und die Gegebenheiten im Film mit dem überein, was man über die realen historischen Umstände weiß? Andres (2011:44f.) bemerkt dazu, dass vor allem die technische Ausstattung größtenteils realitätsgetreu dargestellt wird, während andere Umstände, wie zum Beispiel die Anzahl der DolmetscherInnen in den Kabinen und die Gesamtanzahl der Sprachen, geändert wurden. Leider geht sie nicht näher darauf ein, was die Gründe für die von ihr beschriebenen

Veränderungen sein könnten, was meines Erachtens eine interessante Frage wäre. Eine Frage, mit der sie sich jedoch ausgiebig beschäftigt, ist die nach der Funktion der DolmetscherInnen in *Judgement at Nuremberg*. Diesbezüglich kommt sie zu dem Schluss, dass die DolmetscherInnen unscheinbare Nebenfiguren sind, die nur zur Veranschaulichung der technischen Ausstattung verwendet, ja mehr oder weniger als Teil dieser Technik dargestellt werden (vgl. Andres 2001:51). In *Ich war neunzehn* hingegen ist der Dolmetscher zugleich auch die Hauptfigur (vgl. Andres 2011:54). In einer ausführlichen Analyse verschiedener Dolmetsch-szenen beschreibt die Autorin die Figur des Dolmetschers und verschiedene Stereotypen, die aus den Szenen ersichtlich werden (vgl. Andres 2011:55-68). In *La vita è bella* wird eine einzige Szene untersucht, in der die Hauptfigur, die eigentlich kein Dolmetscher ist, in diese Rolle schlüpft (vgl. Andres 2011:68-75). In ihrer Analyse zu *Saving Private Ryan* konzentriert sich die Autorin wiederum auf die komplexe Figur des Dolmetschers Corporal Upham (vgl. Andres 2011:76-88). Schließlich analysiert Andres (2011:88-99) das Universum der Codesprecher und die Dolmetsch-szenen in *Windtalkers*.

Alles in allem kommt Andres (2011:101) zu dem Schluss, dass sich die Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegzeiten mit der Zeit verändert hat:

Liegt der Fokus der Darstellung der Kriegsthematik in älteren Filmen wie *Judgement at Nuremberg* (1961) und *Ich war neunzehn* (1968) auf einer nüchternen, ruhigen und vor allem langsamen Reproduktion des Kriegsgeschehens, so fallen neuere Filme wie *Saving Private Ryan* (1998) und *Windtalkers* (2002) vielmehr in die Kategorie actiongeladener Blockbuster. [Hervorhebung im Original]

Andres stellt fest, dass ältere Filme eher dazu auffordern, sich eine Meinung zu bilden, während neuere Filme – oft Blockbuster, die sich durch Gewalt und Blutbäder auf visueller Ebene und Schießereien und Geschrei auf auditiver Ebene auszeichnen – stark polarisieren (vgl. Andres 2011:101). Des Weiteren zeigt sie auf, dass in Kriegsfilmen, die einen narrativen Charakter aufweisen – in diesem Fall *Judgment at Nuremberg* und *La vita è bella* – die Darstellung der DolmetscherInnen auf die Erfüllung einer Funktion, wie zum Beispiel die des Witzboldes ausgerichtet ist (vgl. Andres 2011:102). In motivischen Filmen hingegen liegt der Fokus der Darstellung der DolmetscherInnen „auf der Figur der DolmetscherInnen selbst, wodurch diese zu idealen Charakteren für eine Figurenanalyse werden“ (Andres 2011:102).

Was die Darstellungen des Dolmetschens in Kriegsfilmen betrifft, bemerkt die Autorin, dass diese sich stark unterscheiden (vgl. Andres 2011: 103f). Es werden verschiedene Dolmetscharten angewandt und die Dolmetsch-Settings und Inhalte der Dolmetschungen unterscheiden sich. DolmetscherInnen treten in den Filmen sowohl als Hauptfiguren als auch als Nebenfiguren in Erscheinung und unterscheiden sich oft auch stark voneinander. Und doch gibt es Eigenschaften, die alle DolmetscherInnen aus den Filmen zu besitzen scheinen: „Auch wenn die DolmetscherInnen in den Filmen sowohl Haupt- als auch Nebenfiguren sein können, verkörpern sie dennoch alle einen *round character* und werden somit als komplexe Figuren mit einer komplexen Persönlichkeit dargestellt.“ (Andres 2011:104, Hervorhebung im Original) Außerdem werden die DolmetscherInnen zumindest am Ende des Films als „positive Figuren“ dargestellt (Andres 2011:104). Hier stellt sich allerdings die Frage, wie Andres zu diesem Schluss kommt und wodurch genau sich eine „positive Figur“ auszeichnet. Als eine weitere Gemeinsamkeit konnte Andres (2011:105) bei den Filmen beobachten, dass es sich fast

ausschließlich um männliche Dolmetscher handelt. Als Erklärung für diese Tatsache können die in den Filmen herrschenden Umstände angeführt werden, da in den meisten Kriegen hauptsächlich männliche Soldaten zum Einsatz kamen. Wie Morascher spricht auch Andres (2011: 105) die physische Darstellung der fiktiven DolmetscherInnen an. Diese werden in den Filmen „als kleiner und schwächer dargestellt, als die Sprecher für die sie dolmetschen“, was die Trennung der beiden Figuren auch durch visuelle Mittel zum Ziel hat (Andres 2011:105). Als Folge rücken die DolmetscherInnen in den Hintergrund, werden fast schon unsichtbar. Ein weiterer interessanter Aspekt, den Andres anspricht, ist die farbliche Darstellung der DolmetscherInnen. Sie werden oft in Grau und Weiß dargestellt – Farben, die für „Neutralität, Unauffälligkeit, Schüchternheit und die typische graue Maus“ bzw. für „Neutralität, aber auch Unschuld“ stehen (Andres 2011:106). Des Weiteren können auch zwischen den Dolmetsch-situationen Parallelen gezogen werden. Es handelt sich um mitunter lebensgefährliche Extremsituationen, in denen die Eigenschaften der DolmetscherInnen hervorgehoben werden. Es sind diese Extremsituationen und nicht etwa „sprachliche oder translatorische Schwierigkeiten“, die den DolmetscherInnen ihre Arbeit erschweren. Weiters betont Andres (2011:108) die Rollenvielfalt der DolmetscherInnen in den Filmen:

Von AußenseiterInnen, Sonderlingen, Feiglingen, unbeholfenen Tölpeln, SchauspielerInnen, unsichtbaren MittlerInnen, Witzbolden, heimatlosen Figuren auf Identitätssuche, Anti-Helden und Helden bis hin zu funktionierenden vertrauenswürdigen Maschinen und Figuren mit besonderen Fähigkeiten reicht das breite Spektrum an Rollen, die die DolmetscherInnen in den analysierten Filmen verkörpern.

Den DolmetscherInnen werden also sowohl positive, als auch negative Attribute zugeschrieben, wobei manche der DolmetscherInnenfiguren im Laufe des Filmes eine positive Entwicklung durchlaufen. Interessant ist auch, dass die DolmetscherInnen in den Filmen nicht nur die Funktion von DolmetscherInnen erfüllen, sondern durch ihre komplexen Persönlichkeiten auch dazu verwendet werden, eine bestimmte Problematik zu verkörpern, bestimmte Komponenten eines Filmes hervorzuheben oder vielleicht sogar die Handlung zu tragen – ein Anzeichen dafür, dass bewusst auf die Figur von DolmetscherInnen zurückgegriffen wird (vgl. Andres 2011:109). Das lässt wiederum darauf schließen, dass die Thematik Translation in Filmen immer auch eine bestimmte Funktion erfüllt oder ihr durch andere Elemente, wie zum Beispiel Humor oder Spannungsaufbau in einer Dolmetsch- oder Übersetzungsszene, eine solche verliehen wird.

Auch Elisabeth Kos (2013) behandelt in ihrer *Arbeit Vorhang auf, Bühne frei und Film ab!* die Rolle von TranslatorInnen, doch während Andres sich mit Kriegsfilmen beschäftigt, beleuchtet Kos die Darstellung von LaiendolmetscherInnen im Filmgenre Drama. Nachdem sie die Rollen, das Selbstbild und Fremdbilder von TranslatorInnen, die Professionalisierung und die ethische und moralische Komponente des Dolmetschen veranschaulicht hat, geht die Autorin anschließend auf literarische und filmische Darstellungen von TranslatorInnen ein (vgl. Kos 2013:2). Hier zieht sie allerdings keine Trennlinie zwischen Literatur und Film, sondern legt den Fokus auf die Entwicklung von fiktiven Darstellungen von TranslatorInnen und ebenso auf die verschiedenen Rollen, die diese dabei einnehmen (vgl. Kos 2013:24-38).

Die Spielfilme, die Kos als Basis für ihre Analyse wählte, sind *Anna und der König* (Andy Tennant, 1999), *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), *Charlie Wilson's War* (Mike

Nichols, 2007), *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010) und *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004). Die fiktiven DolmetscherInnen in diesen Filmen haben die Gemeinsamkeit, dass sie das Dolmetschen nicht als Beruf ausüben, zum dolmetschenden „Hilfsagenten“ oder „Diener“ werden und „durch ihre Lebensgeschichte auf ihre eigenen Art und Weise eine ‚Dazwischenposition‘ einnehmen“ (Kos 2013:39). Ihre Analyse unterteilt die Autorin in „jene Rollen, die die fiktiven Dolmetscherinnen und Dolmetscher in den Filmen am häufigsten und am sichtbarsten einnehmen“ (Kos 2013:65). Daraus ergibt sich die Einteilung in die Obergruppen *Vermittlerinnen und Vermittler*, *Grenzgängerinnen und Grenzgänger* und *Dienstleisterinnen und Dienstleister*. Die Analyse zeigt, dass die DolmetscherInnenfiguren in ihrer Rolle als VermittlerInnen eine oft herausfordernde „Dazwischenposition“ einnehmen, die als Metapher für ihr Leben zwischen den Kulturen gesehen werden kann, die sie jedoch auch dazu nutzen können, die Kommunikation zwischen den Parteien zu ermöglichen (vgl. Kos 2013:101). In der Rolle der GrenzgängerInnen sind die fiktiven DolmetscherInnen meist emotional involviert, was oft dazu führt, dass „ethisch und moralisch fragwürdige Entscheidungen getroffen werden“ (Kos, 2013:102). In der dritten Gruppe geht Kos auch auf das Verhältnis zwischen AuftraggeberInnen und DolmetscherInnen ein. Dieses wird oft von „Interessens- und Gewissenskonflikten und einem ständigen Hin und Her dominiert“ (Kos 2013:102). Abschließend stellt Kos fest, dass die DolmetscherInnenfiguren immer mehrere Rollen in sich vereinen, was erneut auf den Zustand des „Dazwischenseins“ hinweist.

2.2.3.3 Die Professionalität von TranslatorInnen

Ein weiterer Punkt, der in vielen der genannten Arbeiten zum Thema wird, ist die Professionalität von TranslatorInnen. Baranowski (2009) legt den Fokus in ihrer Arbeit *Professionalität von Berufsdolmetschern in Spielfilmen* wie der Titel schon sagt auf eben diesen Themenbereich. Sie gibt einen Überblick über die verschiedenen Arten des Dolmetschens, bevor sie der Professionalität von DolmetscherInnen ein Kapitel widmet, in dem sie die Komponenten der Professionalität von DolmetscherInnen beschreibt, die später als Rahmen und Anhaltspunkt für die Analyse der Spielfilme fungieren (vgl. Baranowski 2009:5). Für ihre Analyse versuchte Baranowski (2009:59), ein möglichst breites Spektrum an Genres abzudecken und entschied sich schließlich für Filme aus den Genres „Komödie, Liebesfilm, Abenteuerfilm, Krimi, Thriller, Drama und Geschichtsfilm“. Auswahlkriterium für die Filme war, dass die DolmetscherInnen dem Dolmetschen auch tatsächlich als Beruf nachgehen und im Film eine ausschlaggebende Rolle spielen. Die Grundlage für ihre Analyse bilden die vier Filme *Charade* (Stanley Donen, 1963), *Die Dolmetscherin* (Sydney Pollack, 2005), *Trial at Fortitude Bay* (Victor Sarin, 1994) und *Amistad* (Steven Spielberg, 1997).

Bei ihrer Analyse von *Charade* kommt Baranowski (2009:64f.) zu dem Schluss, dass der Dolmetscherin durchaus bewusst ist, wie Konferenzen ablaufen und sie auch über ausgezeichnete Sprachkenntnisse verfügt. Allerdings bricht sie am Ende des Films ihren Dolmetscheinsatz ab, verlässt die Kabine ohne Erklärung und verhält sich somit eindeutig unprofessionell. Die Dolmetscherin Silvia Broome aus *Die Dolmetscherin* besitzt hingegen laut Baranowski (2009:74f.) nicht nur hervorragende Sprachkenntnisse in ihren Arbeitssprachen und verfügt über die nötige Kulturkompetenz, sondern arbeitet mit einer hohen Professionalität: Ihre Dolmetschungen sind immer funktionsgerecht und ermöglichen auf diese Weise die

Kommunikation zwischen den GesprächspartnerInnen. Auffällig ist auch das Selbstbewusstsein der Dolmetscherin, das es ihr erlaubt, ihre Tätigkeit zu verteidigen, wenn diese angegriffen wird. Anhand der beiden Filme *Trial at Fortitude Bay* und *Amistad* untersucht die Autorin anschließend die Professionalität von Kommunal DolmetscherInnen im Film (vgl. Baranowski 2009:75). Auch der Gerichtsdolmetscher Simon Amituq aus *Trial at Fortitude Bay* verfügt über gute Sprachkompetenzen, ermöglicht die Kommunikation zwischen den Parteien und vermittelt auch zwischen den beiden Kulturen (vgl. Baranowski 2009:84f). Es ist allerdings zu bezweifeln, dass er die gängige Dolmetschpraxis kennt, weil er nicht in der ersten, sondern in der dritten Person dolmetscht. Außerdem ist er emotional stark involviert und es fällt ihm schwer, unparteiisch zu bleiben, weswegen er den Auftrag als professioneller Dolmetscher von Anfang an hätte ablehnen sollen. Als Folge handelt der Dolmetscher laut Baranowski (2009:85) „unethisch und somit auch unprofessionell“. Erwähnenswert ist auch, dass Simon Amituq im Gegensatz zu Silvia Broome im Film keine Veränderung durchmacht und bis zum Schluss an seiner Entfremdung und Heimatlosigkeit leidet. Die beiden Dolmetscher aus *Amistad* zeichnen ein Bild von DolmetscherInnen, das sehr stark divergiert. Auf der einen Seite steht Prof. Gibbs, ein „inkompetenter, unprofessioneller und unethischer Dolmetscher“, der nicht in der Lage ist, den Auftrag zu erfüllen, was er allerdings nicht zugeben möchte (vgl. Baranowski 2009:97). Auch er dolmetscht durchgehend in der dritten Person und verstößt zudem gegen die Berufsethik. Somit ist er sozusagen das Bild eines unprofessionellen Dolmetschers. Auf der anderen Seite steht Kai Nyagua, der zwar kein Berufsdolmetscher ist, die Aufgabe des Dolmetschens aber besser erfüllt als Prof. Gibbs. Im Gegensatz zu diesem beherrscht Kai Nyagua nicht nur die Arbeitssprachen, sondern ist auch mit den betreffenden Kulturen vertraut. Er „erweist sich als kompetenter Sprach- und Kulturmittler“, dem es allerdings auch schwer fällt, unparteiisch zu bleiben, was wiederum an seiner Professionalität zweifeln lässt (Baranowski 2009:98). Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass er als Laiendolmetscher – für die betreffende Sprache standen keine beruflichen DolmetscherInnen zur Verfügung – mit der Berufsethik nicht vertraut ist und daher einfach nicht wissen konnte, dass er sich in dieser Hinsicht unprofessionell verhielt.

Letztendlich stellt Baranowski (2009:99f.) fest, dass keine einzige der DolmetscherInnenfiguren klar als professionell oder unprofessionell eingeordnet werden kann, da alle DolmetscherInnen in ihrer Arbeit sowohl professionelles als auch unprofessionelles Verhalten zur Schau stellen. Was die Darstellung der DolmetscherInnen betrifft, so ist diese teils sehr realitätsnahe, teils sehr unrealistisch. Am Ende ihrer Arbeit merkt Baranowski (2009:100) an, dass realitätsnahe filmische Darstellungen von DolmetscherInnen das Ansehen und den Status von DolmetscherInnen in der Realität verbessern könnten.

2.2.3.4 Themenübergreifende und weiterführende Ansätze

Mit ihrer Sammlung *Fictional representations of multilingualism and translation* liefern Delabastita und Grutman (2005) einen weiteren wichtigen Beitrag zur fiktionalen Darstellung von TranslatorInnen, der sich aber aufgrund der unterschiedlichen, behandelten Themenbereiche nicht einem einzigen Aspekt zuordnen lässt. Obwohl sich der Großteil der einzelnen Artikel, die Themen wie zum Beispiel der Rolle von TranslatorInnen in der Eroberung Amerikas oder in den französischen Kolonien, der Pseudoübersetzung oder der

Mehrsprachigkeit in der Literatur gewidmet sind, auf literarische Darstellungen beziehen, gehen Delabastita und Grutman (2005:24f.) in der Einleitung zum Sammelband explizit auch auf die Verfilmung des besprochenen Werkes ein. Sie werfen die Frage auf, ob es eine „Grammatik“ oder „Matrix“ von typisch mehrsprachigen oder auf Translation basierten Handlungsschemen geben kann. In der Verfilmung des Klassikers *The Scarlet Letter* von Nathaniel Hawthorne ist die Figur des Reverend Dimmesdale anders als in der Romanversion ein Bibelübersetzer und wird zum „local bridge-builder between cultures and communities“ (Delabastita/Grutman 2005:25). Dieses interessante Detail weist darauf hin, dass die Tätigkeit des Bibelübersetzens hier zu einem bestimmten Zweck eingesetzt wurde. Demnach könnte im Allgemeinen davon ausgegangen werden, dass Translation im Film einen bestimmten Zweck erfüllen kann, ja vielleicht sogar eine ausschlaggebende Grundlage für einen bestimmten Handlungsstrang darstellt. Auch Delabastita und Grutman (2005:25) sind der Meinung, dass Translation im Film zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden kann:

[N]one of this could have happened without the film's pseudo-anthropological interest in translation. Clearly, the radical overhaul of the novel's ending and ideology hinges on the role of Dimmesdale as a Bible translator, who straddles races, languages and cultures [...] By the same token, translation can be employed for the sake of mystery and suspense-management. The art of narrative largely depends on the manipulation of the reader's knowledge and curiosity. From Sherlock Holmes's adventure with "the Greek interpreter" (1893) to Dan Brown's *Da Vinci Code* (2003) one finds countless examples of popular fiction where translation is used to encode and then at the appropriate moment unlock a crucial piece of information, such as a prophecy or a secret message.

Translation kann also in der Handlung eines Films bewusst eingesetzt werden, um die Spannung zu erhöhen, indem den ZuschauerInnen Informationen gezielt vorenthalten und dann im richtigen Moment offenbart werden. Möglicherweise ließe sich dieser Aspekt der fiktionalen Darstellungen von TranslatorInnen zu einem interessanten Forschungsgegenstand ausweiten.

Ein Artikel aus Delabastitas und Grutmans Sammelband, der gesondert zu nennen ist, ist Tessa Dwyers Beitrag *Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema*. Wie der Titel schon sagt, beschäftigt sie sich in ihrem Artikel mit dem Film *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003). Hier muss allerdings angemerkt werden, dass sich dieser Film trotz seines Titels hauptsächlich mit dem Aufeinandertreffen von verschiedenen Sprachen und Kulturen und auch mit Identitätssuche beschäftigt, aber nur in einer Szene Translation als solche im Vordergrund steht. Dennoch geht Dwyer in ihrer Analyse, in der sie *Lost in Translation* mit *Le Mépris* / *Die Verachtung* (Jean-Luc Godard, 1963) vergleicht, nicht nur auf Mehrsprachigkeit und Sprachunterschiede ein, sondern in aller Kürze auch auf die Figur der Dolmetscherin Francesca aus *Le Mépris* und auf die Dolmetschsituationen in *Lost in Translation* (vgl. Dwyer 2005:298-299). Dabei konzentriert sie sich stark auf Inhaltliches, auf den sprachlichen Aspekt – was in einem Artikel über den mehrsprachigen Film nicht überrascht – sowie auf die Parallelen zwischen den beiden Filmen und deren mögliche Bedeutung (vgl. Dwyer 2005:299f). Was sie dabei unter den Tisch fallen lässt, sind filmische Aspekte wie zum Beispiel Kameraführung oder andere dramaturgische Mittel. Anschließend geht sie auf die ausschlaggebende Rolle von Sprache und Translation in der Entstehung und Entwicklung des Films ein und spannt auf diese Weise auch den Bogen zwischen Translation und dem mehrsprachigen Film (vgl.

Dwyer 2005:300ff). Während der Artikel also durchaus einige von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus interessante Punkte aufzeigt, wird die filmische Darstellung von Translation als solcher jedoch nur am Rande behandelt. Natürlich kann argumentiert werden, dass Mehrsprachigkeit und Translation in engem Zusammenhang stehen und doch scheint mir der Artikel – obwohl grundsätzlich interessant – für meine Arbeit keine allzu große Relevanz zu haben.

Marion Glawogger (2013) wirft in ihrer Arbeit *Dolmetschen in Claude Lanzmanns Film Shoah* einen Blick auf das Dolmetschen in einem französischen Dokumentarfilm über den Holocaust. Zwar handelt es sich hierbei nicht um eine fiktive Darstellung von Translation oder TranslatorInnen im eigentlichen Sinne, die Dolmetschung wird jedoch als filmisches Stilmittel bewusst eingesetzt und die Dolmetscherinnen werden vom Regisseur in Szene gesetzt und so zu Darstellerinnen (vgl. Glawogger 2013:6). Aus diesem Grund soll hier kurz auf diese Arbeit eingegangen werden. In der neunstündigen Dokumentation *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) werden abwechselnd Landschaftsaufnahmen und Gesprächssituationen mit ZeitzeugInnen gezeigt. Diese Interviews werden auf Deutsch, Englisch, Französisch, Hebräisch, Jiddisch und Polnisch geführt, wobei in den Sprachen Hebräisch, Jiddisch und Polnisch auf Dolmetscherinnen zurückgegriffen wird (vgl. Glawogger 2013:16f). Auffällig ist zum einen, dass Glawogger (2009:9) immer wieder betont, es handle sich bei der Dokumentation um „fiction du réel“: „Eine wahre Geschichte beginnt, die dennoch Fiktion ist: reale Fiktion.“ Das soll bedeuten, dass obwohl das Gesagte der Wahrheit entspricht, die Interviewsituation inszeniert ist (vgl. Glawogger 2013:24). Dabei verkörpern die Dolmetscherinnen gewissermaßen sich selbst, werden zu Schauspielerinnen (vgl. Glawogger 2013:38). Was für die Betrachtung der Dolmetscherinnen als Schauspielerinnen spricht, ist die Tatsache, dass der Regisseur drei im Hinblick auf ihr Vorwissen, ihre Ausbildung und ihre Dolmetschstrategien sehr unterschiedliche Dolmetscherinnen wählt (vgl. Glawogger 2013:45). Es wirkt beinahe so, als hätte er für seinen Dokumentarfilm Dolmetscherinnen – oder Darstellerinnen? – gesucht, die eine möglichst große Bandbreite abdecken. Diesen Dolmetscherinnen ist es zudem nicht möglich, ihre Arbeit so zu tun, wie sie es gewöhnt sind, da Lanzmann sie stark einschränkt, indem er ihnen zum Beispiel nicht erlaubt, Notizen zu machen oder die Dolmetschung für Rückfragen zu unterbrechen (vgl. Glawogger 2013:113). In Anbetracht dieser Umstände wird meines Erachtens deutlich, was die Autorin meint, wenn sie sagt, die Dolmetschsituationen seien real und doch Fiktion.

2.2.4. Die filmische Darstellung eines realen Übersetzers in der Translationswissenschaft

Wie an der vorangehenden Übersicht erkenntlich wird, gibt es mittlerweile auch im Bereich der filmischen Darstellungen von TranslatorInnen einige aufschlussreiche Werke, die eine Vielzahl von Themen abdecken. Es muss aber auch gesagt werden, dass einige Aspekte bisher nur am Rande behandelt oder vollkommen außer Acht gelassen wurden. Am auffälligsten ist wohl die Tatsache, dass es im Grunde genommen keine wissenschaftliche Literatur gibt, die sich konkret mit ÜbersetzerInnen im Film beschäftigt. Zwar finden in den Titeln einiger Arbeiten wie Moraschers *The Good, the Bad and the Ugly* oder Cronins *Translation goes to the movies* auch ÜbersetzerInnen bzw. das Übersetzen Erwähnung, letztendlich beschränken sich die Analysen jedoch hauptsächlich auf DolmetscherInnen. Eine lobenswerte Ausnahme ist in Morascher

(2004) zu finden. Im bereits erwähnten Film *Stargate* (Roland Emmerich, 1994), dem ersten der analysierten Filme, ist die untersuchte Figur ein Übersetzer. Zu Beginn des Films verkörpert der erfolglose, ein wenig zerstreut wirkende Dr. Jackson den einsamen, heimatlosen Übersetzer (vgl. Morascher 2004:49ff). Als er allerdings engagiert wird, um die ägyptischen Hieroglyphen auf dem Stargate zu übersetzen, kann er sein Können unter Beweis stellen, wobei er wiederum die anderen zwei Übersetzer in Verlegenheit bringt (vgl. Morascher 2004:52f). Im Laufe des Films macht der Übersetzer eine Entwicklung vom „zerstreuten, mittellosen, altmodisch gekleideten Professor“ zu jemandem, der wertgeschätzt wird und seine Heimat gefunden hat, durch (Morascher 2004:54). Außer dieser einen kurzen Betrachtung eines Übersetzers im Film, dessen Arbeit zudem ein wenig aus dem Rahmen fällt und nicht wirklich mit der Tätigkeit von Literatur- und FachübersetzerInnen verglichen werden kann, fehlt in den besprochenen Arbeiten jeglicher Hinweis auf filmische Darstellungen von ÜbersetzerInnen. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist der Grund dafür in der Tatsache zu finden, dass es schlicht und einfach weniger Ausgangsmaterial mit ÜbersetzerInnen gibt. Das wirft natürlich die Frage auf, warum es mehr DolmetscherInnen als ÜbersetzerInnen im Film gibt, obwohl in der Literatur zahlreiche Beispiele für Darstellungen von ÜbersetzerInnen gefunden werden können. Ist die Tätigkeit des Dolmetschens filmisch einfach interessanter als das Übersetzen? Oder gibt es im Film etwa ebenso viele ÜbersetzerInnen wie DolmetscherInnen und die ÜbersetzerInnen erweisen sich nur als noch weniger sichtbar als die DolmetscherInnen und wurden bisher einfach übergangen? Auch im Fall von Martin Luther muss gesagt werden, dass sich die Filme zwar gezwungenermaßen mit der Figur eines Übersetzers beschäftigen, dass das Augenmerk jedoch in den meisten Fällen auf andere Eigenschaften bzw. Errungenschaften Luthers gelegt wird.

Bei der Betrachtung der vorhandenen Literatur über filmische Darstellungen von TranslatorInnen fällt außerdem ins Auge, dass die gleichen Filme immer wieder analysiert werden, wie es bei *Die Dolmetscherin* und *Lost in Translation* der Fall ist. Des Weiteren gibt es einzelne Forschungsschwerpunkte und Themen, die bisher bereits mehrmals behandelt wurden, wie zum Beispiel die Rolle von TranslatorInnen im Film oder deren Sichtbarkeit. Das lässt einen großen Spielraum für noch nicht behandelte Filme und Unterthemen. Bisher wurde beispielsweise erst in einer der erwähnten Arbeiten das Spannungsverhältnis zwischen historischer Realität und der filmischen Darstellung derselben zur Sprache gebracht (vgl. Andres 2001:44). Da Martin Luther ein realer Übersetzer war, der in den Filmen als Figur inszeniert wurde, wird dieser Aspekt in den späteren Kapiteln meiner Arbeit zweifelsohne noch zum Thema werden. Es stellen sich Fragen, wie: Was ist über die Bedingungen beim Übersetzungsvorgang bekannt? Wurden diese Tatsachen von den RegisseurInnen berücksichtigt? Und wie füllten sie die Lücken?

Mit ebendiesem Spannungsfeld zwischen historischer Wirklichkeit und fiktiver Darstellung einer realen Dolmetscherin beschäftigt sich Valdéron (2013) in einem Artikel zu der historischen Person *Doña Marina* oder *La Malinche*, wie sie auch genannt wurde. Er betont dabei, dass in der Translationswissenschaft eine Fiktionalisierung dieser Figur stattgefunden hat, weswegen es notwendig ist, die Perspektive der Translationswissenschaft durch die der Geschichtswissenschaft zu ergänzen (vgl. Valdéron 2013:157). *Doña Marina/La Malinche* ist eine Figur, zu der unterschiedliche Meinungen existieren. Für manche ist sie die Verräterin

schlechthin, während andere in ihr nur ein Opfer ihrer Zeit sehen (vgl. Valdéon 2013:158). Dadurch wurde sie zu einer Metapher, die auch in der Translationswissenschaft bereits für die unterschiedlichsten Ansätze und Interpretationen herangezogen wurde. In seinem Artikel vergleicht Valdéon die Behandlung von *Doña Marina/La Malinche* in der Translationswissenschaft mit der Vorgehensweise von HistorikerInnen, um zu einem „historiographical approach to the person, rather than to the fictional character that has contributed to support the position of the researcher“ zu gelangen (Valdéon 2013:158). Er möchte den Fokus also auf die historische Person legen und nicht auf fiktionale Darstellungen derselben.

Dazu geht er zuerst darauf ein, wie *Doña Marina/La Malinche* in der Translationswissenschaft dargestellt wurde: in vielen Fällen vorrangig als Cortés' Geliebte, als Verräterin und ganz allgemein in einem negativen Licht (vgl. Valdéon 2013:159-161). Einige TranslationswissenschaftlerInnen erschufen jedoch auch ein positiveres Bild von der Dolmetscherin (vgl. Valdéon 2013:161). Ebenso wie TranslationswissenschaftlerInnen haben HistorikerInnen auch eine interpretative Rolle inne, da sie Informationen auswählen und in eine gewisse Ordnung bringen müssen (vgl. Valdéon 2013:162). Auf diese Weise ist es möglich, ein bestimmtes Bild von einem Ereignis oder einer historischen Figur zu zeichnen. Obwohl HistorikerInnen sich in der Regel auf Berichte und Schriftstücke aus der entsprechenden Zeit, auf Annalen und auf anthropologische Studien stützen, kann es daher auch in der Geschichtswissenschaft zu kontroversen Meinungen kommen, wie es bei *Doña Marina/La Malinche* der Fall ist.

Im Anschluss geht Valdéon (2013:163-173) genauer auf bestimmte Themen im Zusammenhang mit *Doña Marina/La Malinche* ein, wie ihre Herkunft, den Aspekt des Dolmetschens und die Frage, wie Cortés von dem geplanten Angriff in Cholula erfuhr. Schließlich untersucht Valdéon (2013:173) die Unterschiede in der Herangehensweise an *Doña Marina/La Malinche* von HistorikerInnen und TranslationswissenschaftlerInnen, wobei er zu dem Schluss kommt, dass

[t]he approach to the interpreter that we can trace in the words of some translation scholars seems to have depended more on the fictional presentation of the interpreter than on the events that most reputable historians have come to accept as reliable (or unreliable).

Demzufolge scheint es so, als hätten sich einige TranslationswissenschaftlerInnen mehr auf fiktionale Darstellungen der Dolmetscherin gestützt als auf das, was unter HistorikerInnen als verlässliche Information gesehen wird, wodurch ein stark von den Ansichten des/der jeweiligen Forschenden geprägtes Bild entsteht. Als Fazit schreibt Valdéon, dass obwohl die Trennlinie zwischen Geschichte und Fiktion oft schwer zu ziehen ist, es für die Translationswissenschaften mit Sicherheit von Vorteil wäre, sich stärker auf die historischen Fakten über *Doña Marina/La Malinche* zu stützen:

Only as we accept the historical facts about her figure, however scant and blurred these may be, will we be able to fully understand her persona within the history of translation. In the same way, only when some of the historians quoted above turn to translation studies to understand the complexity of the translational chain and all the nuances of her role as an intermediary will they be able to reposition their interpretations and discard what seems to belong to the realm of literary fictions. (Valdéon 2013:175)

Es kann also davon gesprochen werden, dass sich Geschichtswissenschaften und Translationswissenschaften ergänzen und voneinander profitieren können. Das gilt wohl in besonderem Maße für die Analyse von fiktionalen Darstellungen realer, historischer Personen. Es ist wichtig, sich das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und historischer Realität bewusst zu machen. Auch in dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, das Wissen über die verlässlichen historischen Fakten über Martin Luther in die Analyse miteinzubeziehen und diese mit den fiktionalen Darstellungen seiner Person zu vergleichen.

In diesem Zusammenhang ist ein weiterer Aspekt zu nennen, der meiner Meinung nach nicht außer Acht gelassen werden sollte, nämlich die Interaktion der fiktiven TranslatorInnen mit anderen Figuren, insbesondere in Dolmetsch- oder Übersetzungssituationen. Kos (2013:65) erwähnt als Einzige explizit, dass für die Analyse auch jene Figuren wichtig sind, die mit den TranslatorInnen interagieren. Diese Überlegung wird auch im Kontext meiner Arbeit von Bedeutung sein, da sich die Frage stellt, ob Luther in den verschiedenen Filmen im Team oder alleine arbeitet und warum.

Eine weitere interessante Frage ist außerdem die nach der Funktion einer Übersetzungsszene. Was erhoffen sich die RegisseurInnen durch den Einsatz einer solchen Szene und durch welche dramaturgischen oder filmischen Mittel wird das Übersetzen für die ZuschauerInnen interessant gemacht? Wo im Film sind die Übersetzungsszenen situiert und warum? Und schließlich ist auch zu überlegen, was gezeigt wird und was nicht sowie welchen Stellenwert das Übersetzen und Luthers Bibelübersetzung grundsätzlich im Film einnehmen, das heißt wie viel Zeit der Translation im Bild zugestanden und wie oft sie erwähnt wird. Auf diese Fragen soll im Rahmen der Analyse in Kapitel 5 noch genauer eingegangen werden.

3. Martin Luther

3.1 Luthers Leben

Es ist das Leben Martin Luthers, mit dem sich alle ausgewählten Filme beschäftigen und das sie darstellen. Aus diesem Grund sollen hier auch einige biographische Informationen gegeben werden. Dabei ließe sich das Kapitel über Martin Luthers Leben auf eine eigene Masterarbeit ausweiten, denn „[ü]ber keinen anderen Menschen des 16. Jahrhunderts und der gesamten Geschichte vorher sind so viele Einzelheiten aus seinem Leben wie aus seinem Tagesablauf bekannt wie über Luther“ (Lohse 1997³:33). Das liegt wohl vor allem daran, dass uns sehr viele seiner Schriften, Manuskripte und vor allem eine große Anzahl seiner Briefe erhalten sind. Obwohl die uns bekannten Informationen über Martin Luther ausreichen, um ganze Biographien zu füllen – wie an den zahlreichen existierenden biographischen Werken über Martin Luther zu sehen ist –, soll sich hier auf eine stark gekürzte Version von Luthers Lebenslauf beschränkt werden, bevor in den darauffolgenden Unterkapiteln auf Luthers Bibelübersetzung und Luther in der Translationswissenschaft näher eingegangen werden soll.⁹

Martin Luther wurde am 10. November 1483 als der älteste Sohn eines Bergmannes in Eisleben geboren (vgl. Zschoch 2010²:82).¹⁰ Seine Kindheit, die er in Mansfeld verbrachte, war geprägt durch die elterliche Erziehung, an die er sich später als streng und liebevoll erinnern sollte, und durch „eine konventionelle kirchliche Frömmigkeit“ (Zschoch 2010²:82). Sein Vater ermöglichte es ihm, ab etwa 1490 unterschiedliche Latein- und Domschulen zu besuchen, an denen er Latein schreiben und sprechen lernte. Zu dieser Zeit war die mündliche und schriftliche Beherrschung dieser Sprache eine Voraussetzung für ein Universitätsstudium. 1501 begann Martin Luther das philosophische Grundstudium in den „freien Künsten“ in Erfurt, das er Anfang 1505 mit dem philosophischen Magistergrad abschloss (vgl. Zschoch 2010²:83). Im Anschluss an das Grundstudium sollte er den Wünschen seines Vaters entsprechend das Studium der Rechtswissenschaft beginnen. Aufgrund eines Gelübdes, das er – auf freiem Feld von einem Gewitter überrascht – in höchster Todesangst ablegte, wurde er schließlich jedoch Mönch im Konvent des Augustinereremitenordens in Erfurt. Im Frühjahr 1507 empfing er die Priesterweihe, begann Vorlesungen zu halten und setzte nebenbei auch sein Theologiestudium fort. Auch wenn sein Gelübde nicht „die Frucht gründlicher Überlegungen“, sondern ihm „in seiner Bedrängnis entfahren“ war, dürfte er sich auch schon davor mit der Möglichkeit befasst haben, Mönch zu werden (Lohse 1997³:37).

Im Winter 1510/1511 wurde Luther beauftragt, in Begleitung eines Ordensbruders nach Rom zu reisen, um den Protest gegen die Vereinigung von strengeren und weniger strengen Konventen vorzubringen (vgl. Zschoch 2010²:84). Später sollten die Eindrücke, die er auf dieser Romreise gewann, in seine Kritik an der Kirche miteinfließen. 1511 wurde Luther nach

⁹ Für ausführlichere Informationen zu Martin Luthers Leben vgl. zum Beispiel Lohse (1997³) oder Beutel (2010²), in denen auf unterschiedliche Aspekte aus Luthers Leben eingegangen wird und die zudem gut strukturiert sind, sodass man sich schnell und leicht zurechtfindet.

¹⁰ Hier ist anzumerken, dass Luthers Familienname ursprünglich „Luder“ war und er sich „wohl in Anlehnung an die damals von ihm auch gelegentlich benutzte gräzisierte Form *Eleutherius* (der Freie)“ erst ab 1517 „Luther“ schrieb (Zschoch 2010²:82, Hervorhebung im Original).

Wittenberg versetzt, das bis an sein Lebensende „zum Mittelpunkt seines weiteren Lebens und Wirkens“ wurde.

In Wittenberg wurde Luther 1512 zum theologischen Doktor promoviert (vgl. Zschoch 2010²:84). Mit dem Doktoreid verpflichtete er sich allein auf die „Heilige Schrift“ und nicht länger auf die Schultheologie und die kirchliche Tradition, worauf er sich im Zuge seiner Konflikte mit Rom immer wieder berief. Ein Jahr später begann er seine Lehrtätigkeit, ebenfalls in Wittenberg. Seine Vorlesungen behandelten einzelne biblische Bücher, wie zum Beispiel die Psalmen, den Römerbrief und den Galaterbrief. Gemeinsam mit Andreas Bodenstein von Karlstadt, Nikolaus von Amsdorff, Johann Lang und anderen bildete Luther an der Universität von Wittenberg „eine Gruppe reforminteressierter Theologen“, deren Ziel es war, „den aristotelisch-scholastischen Studienbetrieb durch einen an Bibel und Kirchenvätern ausgerichteten Unterricht“ zu ersetzen (Zschoch 2010²:85). Später schloss sich der Gruppe Philipp Melanchthon an, der zum wichtigsten Mitarbeiter Luthers werden sollte.

Seine erste eigene Schrift publizierte Martin Luther 1517 (vgl. Zschoch 2010²:85). Es handelte sich um eine deutsche Auslegung der sieben Bußpsalmen. Das Interesse an einer lebendigen Religiosität, das sich in dieser Schrift bereits andeutete, ergänzte er im Ablassstreit Ende 1517 durch einen Widerspruch gegen die scholastische Theologie. Das sollte der Anstoß zu Luthers Konflikt mit der Kirche sein. Seine 95 Thesen führten schließlich „zum römischen Prozess gegen Luther“. Die Papstkirche forderte einen Widerruf, doch Luther war nicht bereit, seine Aussagen zu widerrufen, solange man sie ihm nicht anhand der Heiligen Schrift widerlegen konnte. Auch nachdem der Prozess aus politischen Gründen ins Stocken geraten war, stellte Luther seine Publikationen und seine Lehrtätigkeit nicht ein und kritisierte die päpstliche Kirche und das kirchliche Lehramt mit unverminderter Schärfe weiter. Seine Ideen und theologischen Standpunkte gewannen an Bekanntheit und aus manchen Kreisen erfuhr Luther große Unterstützung, während er in anderen heftig angegriffen wurde. 1519 wurde der Prozess gegen Luther fortgeführt und endete schließlich mit einer Bannandrohungsbulle des Papstes, die Luther als Antwort auf die Verbrennung seiner Schriften ebenfalls öffentlich verbrannte (vgl. Zschoch 2010²:86). Als Folge wurden Luther und seiner Anhänger 1521 offiziell exkommuniziert und galten somit als Ketzer. Zu dieser Zeit zog eine Exkommunikation in jedem Fall eine irdische Strafe nach sich und Luther wurde zu einer Anhörung in Worms geladen, wo er sich erneut weigerte, zu widerrufen. Die Folgen waren schwer. Luthers Leben war in Gefahr, doch seine Befürworter handelten schnell:

Mit dem am 26. Mai 1521 veröffentlichten Wormser Edikt verhängte der Kaiser schließlich die Reichsacht über Luther. Dieser, als geächteter Ketzer nunmehr rechtlos, war schon am 4. Mai im Auftrag Friedrich des Weisen auf die Wartburg gebracht und der Öffentlichkeit entzogen worden. (Zschoch 2010²:86)

Während das Wormser Edikt zwar Luthers Bewegungsfreiheit stark einschränkte, konnte es ihn nicht in einem solchen Ausmaß unter Druck setzen, dass er seine Arbeit gänzlich aufgeben musste, da ihm einige Fürsten und Landesherren ihre Unterstützung zusicherten (vgl. Zschoch 2010²:87). Zehn Monate lang lebte er als „Junker Jörg“ auf der Wartburg. Während dieser Zeit verfasste er nicht nur zahlreiche Schriften, sondern erstellte auch die erste Version seines deutschen Neuen Testaments, das im September 1522 im Druck erschien und aus diesem Grund *Septembertestament* genannt wird. Luthers Übersetzung des Alten Testaments erschien ab 1523

in mehreren Abschnitten und war 1534 abgeschlossen.¹¹ Die Revision seiner Übersetzung lag Luther offensichtlich sehr am Herzen, denn bis zu seinem Lebensende sollte er gemeinsam mit einem ausgewählten Kollegenkreis an der Revision seiner Bibelübersetzung arbeiten.

Am 6. März 1522 verließ Martin Luther aufgrund der „Wittenberger Unruhen“ die Wartburg und kehrte nach Wittenberg zurück, wo er auch wieder in der Öffentlichkeit erschien (vgl. Zschoch 2010²:87f). 1525 machte Luther seine Loslösung von der Papstkirche und dem Mönchtum noch einmal zusätzlich deutlich, indem er die ehemalige Nonne Katharina von Bora zur Frau nahm. Aus der Ehe gingen sechs Kinder hervor, doch auch Studenten, Gäste, Verwandte und Vertriebene füllten Luthers Haus, in dem sie immer willkommen waren (vgl. Zschoch 2010²:89).¹² In den folgenden Jahren erbrachte Luther ein erstaunliches Arbeitspensum: Er setzte seine akademischen Vorlesungen in Wittenberg fort, stellte weitere Thesenreihen auf, amtierte als Dekan der theologischen Fakultät, publizierte, revidierte, führte eine gewaltige Menge an Korrespondenz und hielt eine erstaunliche Anzahl an Predigten. Selbst als Luther in den 1530er Jahren zunehmend mit verschiedenen Krankheiten zu kämpfen hatte und somit geschwächt war, schonte er seine Gesundheit nicht, sondern behielt seine Tätigkeiten bei (vgl. Zschoch 2010²:90f). 1546 erlitt Luther auf der Reise nach Eisleben einen Schwächeanfall, ließ es sich aber dennoch nicht nehmen, in seiner Geburtsstadt zu predigen. Aufgrund eines erneuten Schwächeanfalls starb Luther schließlich am 18. Februar 1546 im Alter von zweiundsechzig Jahren. Luthers Überzeugungen begleiteten ihn bis auf sein Sterbebett. Zschoch (2010²:91) schreibt: „Luther war bis zuletzt bei vollem Bewusstsein, befahl sich Christus an und bekräftigte seine Lehre.“ Beigesetzt wurde Martin Luther in der Schlosskirche zu Wittenberg.

3.2 Luthers Bibelübersetzung

Es ist nicht zu bestreiten, dass Martin Luther einen Großteil seines Lebens der Übersetzung des Neuen und des Alten Testaments widmete.¹³ Lohse (1997³:132) ist sogar der Meinung, dass die Übersetzung der Bibel in Bezug auf Arbeitsaufwand und Wirkung Luthers größte literarische Leistung ist. In diesem Kapitel soll umrissen werden, unter welchen Umständen – das heißt wann, wo und mit welchen Ausgangstexten und Hilfsmitteln – die Bibelübersetzung erstellt wurde und was die zugrundeliegenden Motive dafür waren, bevor im nächsten vom Standpunkt der Translationswissenschaft aus auf Luthers Übersetzungsmethoden eingegangen werden soll.

Im Hinblick auf Luthers Bibelübersetzung müssen zunächst zwei unterschiedliche Dinge berücksichtigt werden. Zum einen ist zu beachten, dass Luther wie schon erwähnt

¹¹ Als Gründe dafür, dass Luther für die Übersetzung des Alten Testaments so viel mehr Zeit benötigte, können sein geschwächter Gesundheitszustand (vgl. Zschoch 2010²:90f) aber auch der Textumfang und mögliche Schwierigkeiten beim Umgang mit dem Hebräischen (vgl. Seyferth 2004: 2380) angenommen werden.

¹² Diese waren es auch, die ab 1529 die sogenannten *Tischreden* – Stellungnahmen Luthers zu unterschiedlichen, am Tisch besprochenen Themen – aufzeichneten (vgl. Zschoch 2010²:89). Laut Ellingworth (2007:314) zeigen diese übrigens, mit welcher Leichtigkeit Luther zwischen dem Deutschen und dem Lateinischen wechseln konnte.

¹³ Allerdings ist eine klare Abgrenzung und Gegenüberstellung seiner Tätigkeiten nur schwer möglich, da Luther immer an mehreren Dingen zur gleichen Zeit arbeitete, wie auch Lohse (1997³:149) anmerkt: „Luther hat wiederholt gleichzeitig an völlig verschiedenen Aufgaben arbeiten können, so dass man es manchmal kaum für möglich hält, dass diese von einem und demselben Verfasser stammen.“ Lohse schlägt vor, sich anzusehen, was Luther in einer bestimmten Zeitspanne wie zum Beispiel einem Monat gearbeitet hat, wenn „man einmal Luther gewissermaßen bei seiner Arbeit beobachten will“.

„zweisprachig war, also lateinisch und deutsch gesprochen und geschrieben hat“ (Lohse 1997³:116). Das war zu Luthers Zeit für einen Gelehrten nichts Besonderes, dennoch soll es hier Erwähnung finden, da die Mehrsprachigkeit immerhin eine Voraussetzung für seine Übersetzungen war. Später erlernt Luther zusätzlich Griechisch und Hebräisch (vgl. Blanke 2010²:258). Sein „Interesse für die biblischen Urtexte und für die biblischen Sprachen Hebräisch und Griechisch“ wurde durch den Einfluss der humanistischen Kreise in Erfurt gefördert. Trotz einiger Unstimmigkeiten mit den Humanisten ist es also wahr, dass Luther dieses Interesse mit dem Humanismus gemein hatte. Zum anderen ist darauf hinzuweisen, dass bei Luther eine sehr intensive Beschäftigung mit dem Ausgangstext gegeben war. Als Mönch und Theologe hat Luther die lateinische Version des Bibeltextes nicht nur gelesen, sondern war sehr vertraut mit ihr, konnte sie wahrscheinlich auch in Teilen auswendig. So sagt er zum Beispiel in einer Tischrede von 1538 selbst: „Vor 30 Jahren hat keiner die Bibel gelesen, sie war allen unbekannt. [...] Endlich habe ich in einer Bibliothek eine Bibel gefunden, und sobald ich im Kloster war, begann ich die Bibel zu lesen, wieder zu lesen und nochmals zu lesen.“ (zit. nach Blanke 2010²:258)

Darüber hinaus verfasste Luther Schriften und Kommentare zur Bibelauslegung und behandelte einzelne Bibeltexte auch im Rahmen seiner Vorlesungen: „Luther hat im Rahmen seiner akademischen Lehrtätigkeit zahlreiche biblische Bücher, vornehmlich des Alten Testaments, ausgelegt, manche sogar mehrfach.“ (Lohse 1997³:121) Es kann also festgehalten werden, dass Luther sich auch schon im Vorfeld seiner Bibelübersetzung intensiv mit dem Ausgangstext auseinandersetzte und diesem als dem Wort Gottes eine gewisse Hochachtung entgegenbrachte. Blanke weist diesbezüglich darauf hin, dass „Luthers ungewöhnliche Hochschätzung der Bibel als des zentralen und fundamentalen Wortes Gottes“ sich unter anderem darin zeigt, dass „er seine Bibelübersetzung mit lebenslanger Hingabe und penibler sprachlicher Sorgfalt bearbeitet und begleitet hat“ (Blanke 2010²:258). Die hervorragende Kenntnis des Ausgangstextes und Luthers Einstellung gegenüber der Heiligen Schrift spielten ohne Zweifel bei der Übersetzung eine große Rolle und stehen in direktem Zusammenhang mit den Motiven, die seiner Bibelübersetzung zugrunde lagen. Auf diese Motive soll an späterer Stelle noch näher eingegangen werden.

Luther begann seine Übersetzungstätigkeiten mit den sieben Bußpsalmen, die er 1518 auf Deutsch veröffentlichte (vgl. Blanke 2010²:259). Das Neue Testament übersetzte er 1521 in nur zehn Wochen während seines Aufenthalts auf der Wartburg (vgl. Lohse 1997³:126). Pläne zur Übersetzung der Bibel ins Deutsche sind „zum ersten Mal 1520 bezeugt“, wobei der unmittelbare Anlass für den Beginn der Übersetzung laut Blanke (2010²:259f.) „ein Gespräch mit Melanchthon Anfang Dezember 1521“ war. Darauf folgten nach und nach die einzelnen Bücher des Alten Testaments, bis 1534 die erste Version der gesamten Heiligen Schrift in Luthers Übersetzung gedruckt wurde (vgl. Lohse 1997³:126). In weiterer Folge bemühte sich Luther immer wieder um eine Verbesserung seiner Bibelübersetzung. So erschien im Dezember 1522 bereits eine überarbeitete und mit zahlreichen Korrekturen versehene Version des im September 1522 gedruckten *Septembertestaments*. Außerdem gab es seit 1531

eine Bibelrevisionskommission aus Fachgelehrten, die dem deutschen Psalter seine im Wesentlichen endgültige Fassung gab. Ähnliche Kommissionen wirkten 1534 bei der Vorbereitung der ersten Vollbibel,

1539-1541 bei der umfassenden Bibelrevision sowie bei der im Herbst 1544 begonnenen, aber bald abgebrochenen Revision der Übersetzung des Neuen Testaments mit. (Lohse 1997³:126)

Die Protokolle dieser Revisionssitzungen sind auch heute noch erhalten und geben Aufschluss darüber, wie gearbeitet wurde.¹⁴

Eine wichtige Grundlage für Luthers Bibelübersetzung bildeten der von Erasmus 1516 herausgegebene griechische Urtext und die darauf beruhende Ausgabe des Nikolaus Gerbel (vgl. Blanke 2010²:260). Eine wesentliche Hilfe war außerdem „die von Erasmus seiner Ausgabe beigegebene lateinische Übersetzung nebst philologischen *Annotationes*“ (Blanke 2010²:260, Hervorhebung im Original). Natürlich machte Luther sich auch seine intensive Kenntnis der Vulgata zunutze. Während Lohse (1997³:57) betont, dass Luther trotz seiner Verwendung der lateinischen Bibel darum bemüht war, den Urtext als Grundlage für seine Übersetzung heranzuziehen, was er mit dem Humanismus gemeinsam hatte, bemerkt Blanke (2010²:260), sprachliche Untersuchungen würden zeigen, dass „Luther nicht durchgängig dem Urtext folgt, sondern gelegentlich einer der beiden lateinischen Übersetzungen den Vorrang gibt“. Als möglichen Grund führt er in Anlehnung an Bornkamm den wahrscheinlichen Fall an, dass Luthers Kenntnis des Griechischen hinter der des Lateinischen zurückblieb und er deshalb bei Unsicherheiten auch auf die lateinischen Versionen zurückgriff. Welche hebräische Textausgabe die Grundlage für Luthers Übersetzung des Alten Testaments bildete, ist leider nicht bekannt.¹⁵

Obwohl Luther einige der älteren deutschen Übersetzungen kannte, dürfte eine „Abhängigkeit Luthers von den älteren Übersetzungen [...] kaum irgendwo festzustellen sein“, wie Lohse (1997³:135) bemerkt.¹⁶ Auch Blanke (2010²:261) schreibt in diesem Zusammenhang, dass eine Verwendung deutscher Übersetzungen anderer Autoren als Übersetzungshilfe heute als unwahrscheinlich gilt und „von größerer durchgehender Abhängigkeit keine Rede sein kann“. Was neben dem verwendeten Ausgangstext für seine Übersetzung des Neuen Testaments allerdings noch historisch belegt ist, ist die Tatsache, dass Luther nicht allein arbeitete, sondern die „exegetische und philologische Kompetenz der Wittenberger Freunde und Kollegen“ ihm eine „nicht zu unterschätzende Hilfe“ war. Luther betonte auch immer wieder, dass „die Übersetzungsarbeit von einem allein nicht zu leisten sei“. Als seine wichtigsten Mitarbeiter können Matthäus Aurogallus (oder Goldhahn) für das Hebräische, Caspar Cruciger für Latein und allen voran Phillip Melanchthon für das Griechische genannt werden (vgl. Delisle/Woodsworth 2012:40).¹⁷ Luther erwähnt seine Mitarbeiter an einer Stelle

¹⁴ Eine genauere Beschreibung des Revisionsprozesses ist zum Beispiel in Lohse (1997³:139) zu finden.

¹⁵ Laut Seyferth (2004:2381) ist es ohnehin „zuweilen problematisch, ein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis gegenüber einer einzigen Quelle zu rekonstruieren“. In dieser Arbeit soll der Fokus daher auf der Tatsache liegen, dass Luther den hebräischen Urtext heranzog und nicht darauf, welche Ausgabe er verwendete.

¹⁶ Es mag vielen gar nicht bewusst sein, dass Luthers Bibelübersetzung nicht die erste deutsche Bibelübersetzung war. Tatsächlich waren vor Luthers Septembertestament von 1522 schon achtzehn deutsche Editionen der Bibel erschienen (vgl. De Vries 2007:273). Luthers Übersetzung war allerdings die erste, die auf den Originaltexten basierte und in einem relativ zeitgemäßen Deutsch verfasst war.

¹⁷ Luther und Melanchthon verband nicht nur die Arbeit an der Bibelübersetzung, sondern auch eine langjährige Freundschaft. Der Gräzist war „mehr als 27 Jahre lang der engste und bei weitem produktivste Mitarbeiter Luthers“. (Peters 2010²:161) In den letzten Jahren ihrer Freundschaft gab es jedoch auch Reibungen zwischen Luther und Melanchthon, ihr Verhältnis blieb allerdings bis zuletzt eines der gegenseitigen Wertschätzung und der Dankbarkeit (vgl. Peters 2010²:166f).

seines *Sendbriefes vom Dolmetschen* sogar namentlich: „Im Hiob arbeiteten wir also, Magister Philips, Aurogallus und ich, daß wir in vier Tagen zuweilen kaum drei Zeilen konnten fertigen.“ (Luther 1530:158)

Des Weiteren wandte Luther sich mit spezifischen terminologischen oder fachlichen Fragen an Personen, die einem bestimmten Beruf nachgingen, wie zum Beispiel Förster oder Jäger, also wie man es heute ausdrücken würde an Fachleute. Blanke (2010²:261) merkt an, dass die weitreichende Zusammenarbeit nicht nur der „theologischen und exegetischen Qualität der Übersetzungsarbeit“ zugutekam, sondern „die Beteiligung von Mitarbeitern aus verschiedenen deutschen Sprachregionen [...] auch die allgemeine Verständlichkeit der Texte befördert“ hat. Es kann somit ohne Zweifel festgehalten werden, dass die Zusammenarbeit mit anderen ein ausschlaggebender Faktor für die Qualität und wahrscheinlich auch für den Erfolg von Luthers Bibelübersetzung war.

Zwei weitere, in Zusammenhang stehende Elemente, die im Hinblick auf Luthers Bibelübersetzung ebenfalls Erwähnung finden müssen, sind die Zielgruppe, für die Luther die Übersetzung anfertigte, und die Motivation, die hinter seiner Übersetzung stand. Während es zu Luthers Zeit dem Klerus und den Gelehrten vorbehalten war, die lateinische Vulgata zu lesen, wollte er die Bibel auch dem einfachen Volk zugänglich machen. Es ist demnach der „interessierte fromme Laie der Hauptadressat der deutschen Übersetzung“ und somit Luthers intendierte Zielgruppe (vgl. Blanke 2010²:259). Oder wie Stolt (1998:190) es ausdrückt: „Die Gemeinde, wie sie unter seiner Kanzel sitzt, ist die Zielgruppe, die er anvisiert.“

Luthers Zielgruppe steht eng mit seinen Motiven in Verbindung. Für Luther „war die Bibel nicht nur die wichtigste Quelle der Lehre und der Verkündigung, sondern das Medium, durch welches Gott auch heute noch sein Gerichts- wie sein Gnadenwort laut werden lässt“ (Lohse 1997³:57). Die Bibel war somit die Grundlage seines Glaubens und das sollte seiner Meinung nach im Fall des deutschen Volkes nicht anders sein. Es ging Luther darum, „dass das Wort Gottes, wie es in der Schrift bezeugt ist, wieder zur alleinigen Richtschnur der kirchlichen Verkündigung und des kirchlichen Lebens wurde“ (Lohse 1997³:46). Das war die Motivation, die hinter seiner Übersetzung stand.¹⁸ Besonders deutlich wird Luthers Antrieb darin, dass er für den Druck seiner Bücher und somit auch seiner Übersetzung keinerlei Bezahlung verlangte oder eine solche annahm: „Auch für seine Bücher erhielt er kein Honorar. Die Buchdrucker sollen ihm 400 Gulden jährlich für das Verlegen seiner Schriften angeboten haben; das wäre mehr als sein Professorengehalt gewesen. Luther lehnte jedoch Honorare ab.“ (Lohse 1997³:49)

3.3 Martin Luther aus der Sicht der Translationswissenschaft

Nachdem die historisch belegten Fakten rund um Luthers Bibelübersetzung umrissen wurden, soll hier nun ein Blick auf Martin Luther aus der Sicht der Translationswissenschaft geworfen werden. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass Martin Luther immer wieder als wichtige Übersetzerfigur erwähnt wird. Hier soll sich allerdings auf translationswissenschaftliche Werke, die sich konkret mit Martin Luther als Übersetzer beschäftigen, beschränkt werden.

¹⁸ Diese Motivation führte auch dazu, dass Luther einzelne Übersetzungsentscheidungen oft zugunsten seiner Theologie traf, wie an späterer Stelle noch zu sehen sein wird.

Wohl unbestreitbar ist, dass Luther eine ganz eigene Herangehensweise an das Übersetzen hatte: „Luther approached the task of translating the Scriptures in the same way as he approached most things, with very definite and controversial ideas of procedure and a sense of authority and total confidence in his own methods.“ (Long 2002:129) Diese Autorität und das Vertrauen in seine Methoden kommen wohl auch in seinen Verteidigungsschriften zum Ausdruck. So schreibt er in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* zum Beispiel: „Es ist niemand verboten, ein bessers zu machen. Wer's nicht lesen will, der laß es liegen; ich bitte und lobe niemand drum.“ (Luther 1530:153) Eine Aussage, die im ersten Moment harsch erscheinen mag, die in Anbetracht der heftigen Kritik an seiner Arbeit aber auch nicht gerade erstaunt. Als er den *Sendbrief vom Dolmetschen* verfasste, hatte Luther die Übersetzung des Neuen Testaments bereits fertiggestellt und mit der des Alten Testaments begonnen (vgl. Ellingworth 2007:316). Es handelte sich also vielmehr um eine Antwort auf die allgemeine Reaktion auf seine Übersetzung als um einen generellen Leitfaden für das Übersetzen. Für seine Zeit war Luthers Einstellung zur Bibelübersetzung ebenso revolutionär wie seine Theologie (vgl. Long 2002:129). Seine Vorstellung vom Übersetzen baute auf zwei Grundsätzen auf, nämlich zu verdeutschen und nicht bloß zu übersetzen und eher den Sinn als die ursprüngliche Wortfolge so genau wie möglich wiederzugeben. Dieser Ansatz war nicht nur neu, er stellte sich auch gegen einige gängige Lehrmeinungen, wie Long (2002:131) festhält: „Luther's translation theory, although logical and acceptable on a linguistic level, had the effect of shaking the exegetical foundations of the text, challenging the established doctrines and sweeping away traditional renderings.“

Dass er mit seinen Übersetzungen einigen der kirchlichen Institutionen auf die Füße trat, war wohl einer der Gründe, warum Luthers Übersetzung so stark angegriffen wurde und eine Verteidigungsschrift überhaupt notwendig war. Eine weitere Schwierigkeit war die Einstellung zum Übersetzen im frühen sechzehnten Jahrhundert ganz allgemein. Zu dieser Zeit waren die vorhandenen Translationstheorien in einen humanistischen Kontext eingebettet und eine zentrale Frage dieser Theorien war es, ob es überhaupt möglich sei, klassische Texte in die Zielsprachen (wie Deutsch, Französisch und Englisch) zu übersetzen, ohne dass die Texte allzu großen Schaden nahmen (vgl. De Vries 2007:273). Luther reiht sich mit seiner Ansicht vom Übersetzen in die Strömungen der Zeit ein, denn „[i]n practice, this period sees a gradual transition from medieval literalism, closely following structures and lexis of Latin sources, to more target-oriented methods of translation“ (De Vries 2007:273). Obwohl schon andere vor ihm davon sprachen, dem Sinn eine größere Bedeutung beizumessen als der Wortfolge, war Luther sehr stark darauf bestrebt, das auch wirklich umzusetzen.¹⁹ Das bedeutet, dass er versuchte, sich von der wörtlichen Übersetzung, die besonders im Bereich der Bibelübersetzung mit der Bibel als Heilige Schrift eine bedeutende Rolle spielte, abzuwenden.²⁰ Außerdem versuchte er, einen Text, der eine über Zeitalter und Kulturen hinwegreichende Botschaft

¹⁹ Ob und wie er diese Prinzipien in seinen Übersetzungen tatsächlich umsetzte, ist wieder eine andere Frage, auf die an anderer Stelle noch zurückgekommen werden soll.

²⁰ Zum Thema des wörtlichen Übersetzens von Bibeltexten vgl. zum Beispiel Vermeer (1992:307): „Dass die frühen christlichen Übersetzungen ‚so wörtlich wie möglich‘ blieben, bedeutet eigentlich nur eine halbe Wende. Auch die klassische Antike hatte diese Strategie als die Dominante der Übersetzung wissenschaftlicher Texte (und das waren die hll. Schriften nach damaliger Ansicht ja) geübt. Gelegentliche gegenteilige Meinungen (vgl. Cicero, Horaz, Plinius d. J., Aulus Gellius) sind die Ausnahmen, die die Regel bestätigen.“

enthielt, zu einem spezifisch deutschen Schriftstück zu machen (vgl. Long 2002:132). Dazu wählte er Phrasen und sprachliche Bilder, die der damaligen gesprochenen deutschen Sprache entnommen waren.

Der Gedanke, den Bibeltext in einem so großen Ausmaß zu verdeutschen, war dabei eines von Luthers Hauptkriterien für eine gute Übersetzung, da er eine bestimmte Zielleserschaft und eine spezifische Funktion vor Augen hatte (vgl. Long 2002:129). Das wird nicht zuletzt in dem bekannten Zitat zum Übersetzen aus dem *Sendbrief vom Dolmetschen* deutlich:

Denn man muß nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll Deutsch reden, wie diese Esel tun, sondern man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen; da verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet. (Luther 1530:159)

Indem er also das Idiom des deutschen Volkes verwendete, wollte Luther eine deutsche Übersetzung schaffen, die Deutschen aus allen Bevölkerungsschichten verständlich war (vgl. Long 2002:130). Das war wohl auch der Grund dafür, dass seine Bibelübersetzung ein so großer Erfolg war.²¹ Allerdings merkt Vermeer (2000:82) an, dass Luther in seiner Bibelübersetzung einzig und allein „die Sprachform, d. h. die Ausgangstextoberflächenstruktur“ verdeutschte. „Die Bedeutung bis zum Satzrang und erst recht der Textsinn blieben ausgangstextorientiert.“ An diesem Beispiel kann gezeigt werden, dass die Meinungen bezüglich Luthers Übersetzungsstrategien auseinandergehen.

Eine besonders umstrittene Stelle seiner Übersetzung, auf die Luther auch in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* eingeht, ist Römer 3,28.²² Luther war durchaus bewusst, dass er an dieser Stelle ein Wort eingefügt hatte, das im Ausgangstext nicht vorhanden war:

Ebenso habe ich hier, Römer 3, sehr wohl gewußt, daß im lateinischen und griechischen Text das Wort ‚solum‘ nicht stehet, und hätten mich solches die Papisten nicht brauchen lehren. Wahr ist’s: Diese vier Buchstaben ‚s-o-l-a‘ stehen nicht drinnen [...] Das ist aber die Art unsrer deutschen Sprache, wenn sie von zwei Dingen redet, deren man eines bejaht und das ander verneinet, so braucht man des Worts solum ‚allein‘ neben dem Wort ‚nicht‘ oder ‚kein‘. (Luther 1530:158f.)

Allerdings ist anzumerken, dass in eben diesem Satz seiner deutschen Übersetzung weder ein „nicht“ noch ein „kein“ vorkommen: „Wir halten, daß der Mensch gerecht werde ohn des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben.“ (Luther 1530:152) Durch die Verwendung des Wortes „allein“ wird hier also nicht nur an die deutschen Sprachgegebenheiten angepasst sondern auch das Konzept der Rechtfertigung durch den Glauben allein in den Vordergrund gestellt (vgl. Long 2002:131). Daran ist zu erkennen, dass Luthers Einstellungen und sein Glaube seine Übersetzungsentscheidungen durchaus beeinflussten.

²¹ Mit dem Druck von 85 Ausgaben zwischen 1522 und 1533 und dem Verkauf von 100.000 Kopien der Gesamtbibel in den ersten 50 Jahren nach deren Erscheinen im Jahr 1534 kann durchaus von Erfolg gesprochen werden (vgl. Long 2002: 130). Außerdem ist davon auszugehen, dass Luthers Werk auch einen großen Einfluss auf die deutsche Sprache hatte. Für weiterführende Beschäftigung mit der Auswirkung von Luthers Schriften auf die Entwicklung der deutschen Nationalsprache vgl. zum Beispiel Arndt (1962) oder Besch (2014).

²² Römer 3, 28 in der aktuellen Überarbeitung von 1984: So halten wir nun dafür, dass der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben. (www.bibleserver.com 2014)

Eine weitere viel diskutierte Passage ist Lukas 1, 28. Seine Entscheidung, den Engel Gabriel die Jungfrau Maria mit „du Holdselige“ und nicht wörtlich wie im Lateinischen mit „voll Gnaden“ ansprechen zu lassen rechtfertigt Luther folgendermaßen:

Wo redet der deutsch Mann so: du bist voll Gnaden? Und welcher Deutsche verstehet, was da heißt: voll Gnaden? Er muß denken an ein Faß voll Bier oder Beutel voll Geldes; darum hab ich's verdeutscht: Du Holdselige, worunter ein Deutscher sich sehr viel eher vorstellen kann, was der Engel meinete mit seinem Gruß. (Luther 1530:161)

Diese Bibelstelle war damals unantastbar, weil auf ihr nicht nur die Exegese zur Rolle der Maria bei der Erlösung aufbaute, sondern auch weil sie im Ave Maria vorkam und somit tief in der kirchlichen Tradition verankert war (vgl. Long: 2002:131).

An einigen wenigen Stellen in seinem *Sendbrief* kommentiert Luther auch den Übersetzungsvorgang an sich. So beschreibt er zum Beispiel die mühsame Arbeit, die richtige Formulierung zu finden: „Und ist uns sehr oft begegnet, daß wir vierzehen Tage, drei, vier Wochen haben ein einziges Wort gesucht und gefragt, haben's dennoch zuweilen nicht gefunden.“ (Luther 1530:158) An dieser Aussage wird erkenntlich, mit welcher Sorgfalt und Hingabe Luther und seine Mitarbeiter arbeiteten. Gleichzeitig zeigen diese Worte auch, dass es anscheinend nötig war, die Menschen auf diese Weise dafür zu sensibilisieren, welche Herausforderung und welche harte Arbeit das Übersetzen unter Umständen darstellen kann.

Doch obwohl Luther im *Sendbrief vom Dolmetschen* seine Übersetzungsprinzipien und den Übersetzungsvorgang selbst anspricht, ist es letzten Endes doch nur ein kleiner Teil des *Sendbriefes*, der sich damit beschäftigt (vgl. Ellingworth 2007:316). So geht er nach seiner Rechtfertigung des Wortes „allein“ bald zu einer theologischen Verteidigung der Rechtfertigung durch den Glauben allein über. In seinen *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* (1533) geht Luther laut Ellingworth (2007:316f.) mehr und in einem gemäßigteren Ton auf bestimmte Textstellen ein, die translatorische und/oder exegetische Probleme bereiten. Ellingworth führt einige dieser Textstellen an, bevor er zu dem Schluss kommt, dass Luther eine eher pragmatische Herangehensweise an das Übersetzen hat: Manchmal übersetzt er wörtlich, häufig gibt er aber auch nur den Sinn wieder.

Catherine Bocquet (2000) beschäftigt sich in *L'art de la traduction selon Martin Luther ou lorsque le traducteur se fait missionnaire* ebenfalls mit Luthers *Sendbrief* und seinen *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens*. Ellingworth (2007:314) fasst zusammen, dass sie wie Schleiermacher zwischen *ausgangstextorientiertem* Übersetzen und *zieltextorientiertem* Übersetzen unterscheidet, wobei Luther grundsätzlich zum zieltextorientierten Übersetzen neigt, manchmal aber auch auf verfremdende Methoden zurückgreift. Seine Priorität sei es gewesen, die Botschaft des Evangeliums zu vermitteln; die Übersetzung richtete sich somit nach deren Zweck – ein Ansatz, der laut Ellingworth (2007:314) nicht nur Luther eigen war, sondern sich heute in der Skopostheorie wiederfinden lässt: „The persistence of certain themes across many generations of practice and discussion is illustrated by recent study of motivation in translation by Hans Vermeer and other exponents of the *Skopostherie*.“ (Hervorhebung im Original)

In seinem Artikel über die Lutherbibel greift Seyferth (2004:2382) ebenfalls das Spannungsverhältnis zwischen „treuer“ und „freier“ Übersetzung auf. Es wird darauf hingewiesen, dass Luther diese Problematik selbst in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* anspricht, im gleichen Atemzug wird aber auch davor gewarnt, dieses Schriftstück als richtungsweisend für Übersetzungsprobleme zu verstehen:

Zum einen erläutert Luther hier das Problem einer angemessenen Übersetzung ins Deutsche, deren Aufgabe es sei, möglichst nahe am Sinn der Ausgangssprache zu verbleiben. Zum anderen behandelt er die Frage des passenden stilistischen Ausdrucks. Der polemische „Sendbrief...“ sollte jedoch nicht vorschnell als programmatischer Traktat zu Übersetzungsproblemen missgedeutet werden. (Seyferth 2004:2382)

Grundsätzlich will Luther sich weder auf die *treue* noch auf die *freie* Methode festlegen lassen (vgl. Seyferth 2004:2383). Seine erste Wahl ist allerdings das freie, sinngemäße Übersetzen, denn das Prinzip der Verständlichkeit hat für ihn oberste Priorität. Außerdem bedient sich Luther einer dritten Übersetzungsweise, indem er die Methoden der Wortneuschöpfung und der Umschreibung verwendet. Seyferth (2004:2383) fasst zusammen: „Resümierend kann gesagt werden, dass eine übersetzungstheoretische Orientierung an der Zielsprache sichtbar wird, was jedoch ein Festhalten an den Ausgangssprachen nicht ausschließt.“ Dabei bedient Luther sich „sprachlicher Mittel wie der Zufügung, Auslassung, Ersetzung und Umstellung. Aus heutiger Sicht könnte man sagen, Luther habe mit unterschiedlichen Textformulierungskriterien gearbeitet, die Sprachmuster erzeugen.“ (Seyferth 2004:2385) So ist zum Beispiel im Vergleich der Erstversion des Neuen Testaments und einer Bearbeitung von 1545/46 zu erkennen, dass an vielen Stellen Substantive in Verben umgewandelt wurden.

Ein weiterer interessanter Punkt, der bei Seyferth (2004:2382) angesprochen wird, ist Luthers Verhältnis zu Sprachen. Luther war seiner Zeit entsprechend der Ansicht, dass es zwei heilige Sprachen gibt, nämlich zuallererst Hebräisch und (dem Hebräischen untergeordnet) Griechisch. Im Mittelalter gewinnt die lateinische Sprache dann an Bedeutung und gilt ebenfalls als heilige Sprache. Luther sieht den Status der sakralen Sprache allerdings nicht auf jene drei Sprachen begrenzt und daraus ergibt sich ein Denkmuster, das für seine Bibelübersetzung ausschlaggebend war: „Es ist die Annahme, auch die deutsche Sprache könne als Volkssprache durch den Übersetzungsprozess geheiligt werden.“ (Seyferth 2004:2382) Oder „[z]ugespißt gesagt: nachdem Gott einst durch die biblischen Autoren auf hebräisch und auf griechisch gesprochen hatte, sprach er nun dasselbe Wort auf deutsch, und zwar durch Luthers Übersetzung.“ (Lohse 1997³:135)

Mit Luthers Übersetzungsweise im *Septembertestament*, also jener ersten Version des Neuen Testaments, die Luther im September 1522 drucken ließ und die im Dezember desselben Jahres bereits in einer überarbeiteten Version erschien, beschäftigte sich unter anderem Hahn (1973). Seine erarbeiteten Ergebnisse werden auch von Florianschuetz (1986) in ihrer Diplomarbeit *Martin Luther als Übersetzer* wieder aufgegriffen. Hahn (1973:226ff.) stellt drei Thesen zur Übersetzungsweise Luthers auf: Zum Ersten ist Luthers Übersetzung

„hinsichtlich ihrer sprachlichen Gestaltung von einer solchen Variationsbreite gekennzeichnet, dass Luther als Übersetzer nicht auf bestimmte Stilformen oder grammatische Kategorien, die für ihn typische Gestaltungsmittel wären, noch auf irgendeine schematische Anwendung festgelegt werden kann“ (Hahn 1973:226).

Er ist also der Meinung, dass Luther keine Stilmittel bevorzugt oder schematisch benutzt und auch einzelne Wörter und Begriffe nicht immer eine festgelegte Bedeutung in der Übersetzung haben. Zum Zweiten ist Luthers Übersetzung nach seiner Theologie ausgerichtet. Das heißt, „[ü]ber die sprachliche Präzisierung wird eine theologische Akzentuierung erreicht“ und seine Übersetzungsentscheidungen erklären sich immer vom Bezugspunkt seiner Theologie aus (Hahn 1973:228). Als dritte These behauptet er, dass es von diesem Standpunkt aus unwahrscheinlich ist, dass Luther frühere Bibelübersetzungen als „Benutzungsvorlage“ verwendete, da diese dann auch eine Vorlage für seine Theologie gewesen sein müssten (vgl. Hahn 1973:230).

Abschließend kann gesagt werden, dass in der Translationswissenschaft die Meinungen über Luther zum Teil sehr weit auseinandergehen. Während einige darauf hinweisen, dass Luther in hohem Maße darauf bedacht war, seine Übersetzungsprinzipien auch umzusetzen, behaupten andere, er hätte sich selbst nicht immer an seine Prinzipien gehalten.²³ Ganz allgemein kann aber zusammengefasst werden, dass Luther einen pragmatischen Ansatz verfolgte: „Luther verwendet im Ganzen drei übersetzungstechnische Methoden gleichberechtigt: die wortnahe, die sinngemäße und die umschreibende und wählt der theologischen Semantik entsprechend jeweils die ihm adäquat erscheinende bewusst aus.“ (Seyferth 2004:2386). Welche Methode in einem bestimmten Fall zur Anwendung kommt, entscheidet demnach Luthers Theologie.

In der Analyse des Filmkorpus wird vor allem zu untersuchen sein, inwieweit die historischen Fakten berücksichtigt und umgesetzt wurden und welche Informationen in den Filmen überhaupt geliefert werden. Demnach wird wichtig werden, wo Luther die Übersetzung verfasst, welche Ausgangstexte und Hilfsmittel Luther verwendet und ob er im Team oder allein arbeitet.

²³ Eine Verfechterin der ersten Aussage ist zum Beispiel Long (2001:129): „Many translators before him had followed the theories of Cicero and Jerome and talked about sense for sense instead of word for word, but Luther was more determined than most to put his theories into practice and not to be intimidated into taking refuge in literal translation where there were difficulties of translation.“ Oder auch: „Because he wanted the translation to be recognised as vernacular by the reader, Luther took the spoken word as the basis of his language.“ (Long 2001:130)

4. Analysekriterien nach Mikos

Im Analyseteil dieser Arbeit wird anhand ausgewählter, relevanter Szenen eine Filmanalyse durchgeführt werden. Doch was genau ist unter Filmanalyse zu verstehen? Mikos (2008²:78) stellt fest, dass es sich bei der wissenschaftlichen Film- und Fernsehanalyse nicht um die alltägliche, im Kopf der ZuschauerInnen stattfindende Analyse von Filmen oder Fernsehsendungen handelt, sondern um die „systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Beschäftigung mit einem Film oder einer Fernsehsendung“ als „Kommunikat“. Es kann also festgehalten werden, dass für die wissenschaftliche Filmanalyse eine gewisse Systematik und eine Methode, nach der die Filme untersucht werden sollen, benötigt werden. Die Filmanalyse hat dabei zum Ziel „herauszuarbeiten, wie Film- oder Fernsehtexte im kontextuellen Rahmen das kommunikative Verhältnis mit ihren Zuschauern gestalten“ und wie die Bedeutungsbildung vonstattgeht und zwar im Hinblick auf „die Kohärenz der Erzählung und der Repräsentation als auch in Bezug auf mögliche Lesarten der Zuschauer“ (Mikos 2008²:78).²⁴ Das bedeutet, es werden jene Mittel untersucht, die FilmemacherInnen dazu verwenden, um mit den ZuschauerInnen zu kommunizieren, ganz gleich welchem Ziel diese Kommunikation dient.

Allein im deutschen Sprachraum gibt es eine beachtliche Auswahl an Werken aus unterschiedlichen Fachgebieten, die als Grundlage für eine Filmanalyse dienen könnten. Zu den bekanntesten Autoren gehören zweifelsohne Faulstich (1994⁴, 2008, 2013³) und Hickethier (2012⁵). In dieser Arbeit soll das 2003 erschienene und 2008 überarbeitete Werk *Film- und Fernsehanalyse* von Lothar Mikos als Grundlage für die Analyse dienen. Der Autor trägt darin verschiedene Ansätze aus mehreren einschlägigen Werken über die Film- und Fernsehanalyse, ebenso wie grundlegende Konzepte aus anderen Disziplinen zusammen und ermöglicht somit einen umfassenden Überblick über das Thema Filmanalyse. Mikos (2008²:12) selbst sieht den Unterschied seines Werkes zur vorausgehenden wissenschaftlichen Literatur zum Thema Filmanalyse darin, dass es nicht wie viele andere in der Linguistik oder Semiotik fundiert ist und die „Filmsprache“ oder die verwendeten gestalterischen Mittel untersuchen will, sondern eine kommunikationswissenschaftliche Basis hat. Er betont, dass der Film oder die Fernsehsendung nicht für sich und isoliert dasteht und analysiert werden kann. Ausgangspunkt seiner Analyse ist

die Auffassung, dass Filme und Fernsehsendungen als Kommunikationsmedien zu begreifen sind: Sie kommunizieren mit dem Publikum, wobei ihre Gestaltungsmittel und Techniken die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer vorstrukturieren. (Mikos 2008²:15)

Bei der Film- und Fernsehanalyse muss demnach berücksichtigt und im Hinterkopf behalten werden, dass das vorliegende Filmmaterial immer ein Mittel zur Kommunikation mit den ZuschauerInnen ist. Konkret untersucht werden sollen also wie eingangs schon kurz erwähnt „die Mittel, die ein Film oder eine Fernsehsendung einsetzt, um mit den Zuschauern zu kommunizieren“ (Mikos 2008²:13). Die Analyse beinhaltet sowohl „inhaltliche, darstellerische,

²⁴ Unter Film- und Fernsehtexten versteht Mikos (2008:23) in diesem Kontext die Angebote zur Rezeption und Interaktion, die ein Film oder eine Fernsehserie an die ZuschauerInnen macht. Sie enthalten Handlungsanweisungen für das Publikum, bestimmen aber nicht die Rezeption. Der „rezipierte Text“ hingegen ist der mit den Bedeutungszuweisungen und Erlebnisstrukturen der ZuschauerInnen angereicherte Film und somit „das Ergebnis der Interaktion zwischen Film- oder Fernsehtext und Zuschauer“ (Mikos 2008:22).

dramaturgische, erzählerische und ästhetisch-gestalterische Mittel“ als auch „die Kontexte, in die filmische Strukturen und Zuschauer eingebunden sind“. Die filmischen Strukturen müssen dabei immer auf drei verschiedenen Ebenen untersucht werden:

[E]rstens im Hinblick auf die inhaltliche und erzählerische Kohärenz eines Films, zweitens im Hinblick auf die gestalterischen Mittel, die auf die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Zuschauer zielen, und drittens auf den kommunikativen Prozess und dessen Kontexte, denn der Sinn eines Films oder einer Fernsehsendung realisiert sich erst in der Rezeption durch Zuschauer. (Mikos 2008²:13).

Ganz gleich, um welche Art von Film oder Fernsehsendung es sich handelt, es braucht also immer ZuschauerInnen, um dem Film Sinnhaftigkeit zu verleihen. Der Autor streicht zudem heraus, dass Film und Fernsehen als zwei unterschiedliche Medien gesehen werden müssen, da sie unterschiedlich strukturiert und aufgebaut sind (vgl. Mikos 2008²:15). Darum werden in *Film- und Fernsehanalyse* dort, wo es entscheidende Unterschiede gibt, die Film- und die Fernsehanalyse auch getrennt behandelt.

Für sein Analysemodell schlägt Mikos (2008²: 15) folgende fünf Kriterien vor, anhand derer eine Analyse durchgeführt werden kann:

- Inhalt und Repräsentation
- Narration und Dramaturgie
- Figuren und Akteure
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontexte

Diese Kriterien werden zusätzlich in weitere Unterkriterien aufgefächert, wie zum Beispiel im Fall von *Inhalt und Repräsentation* in *Plot und Story*, *Raum und Zeit*, *Interaktionsverhältnisse* und *Situative Rahmungen* (vgl. Mikos 2008²:112-125). Wie anhand dieses breitgefächerten Kriterienkatalogs und der unterschiedlichen Ebenen, die zu berücksichtigen sind, ersichtlich wird, ist eine derartige Analyse sehr ausführlich. Grundsätzlich kann sich eine Filmanalyse je nach Erkenntnisinteresse auf ein einzelnes Kriterium beschränken, es können aber auch mehrere behandelt werden (vgl. Mikos 2008²:43). In einigen Fällen wird es nicht möglich sein, alle Kriterien zu berücksichtigen und man wird sich auf bestimmte Ebenen und Kriterien beschränken, die Analyse spezialisieren müssen. Da in dieser Arbeit allerdings keine ganzen Filme sondern nur einzelne relevante Szenen und somit in der Analyse eine verhältnismäßig kleine Menge an Filmmaterial abgedeckt werden soll, sollte es möglich sein, auf mehrere der Kriterien einzugehen. Das ist insofern wichtig, als zum einen „jede Ebene in Bezug zu der anderen“ steht (Mikos 2008²:43) und zum anderen in den gewählten Szenen eine möglichst differenzierte Analyse stattfinden soll. Allerdings gibt es einzelne Kriterien, die in dem von mir gewählten Filmkorpus nicht oder nur wenig relevant sein werden, wie zum Beispiel *Bedrohung* (vgl. Mikos 2008²:152), *Visuelle Effekte und Spezialeffekte* (vgl. Mikos 2008²:244) oder *Gattungen und Genres* (vgl. Mikos 2008²:262). Diese wenig relevanten Kriterien werde ich nicht in den Kriterienkatalog für meine Analyse inkludieren. Alle anderen, die je nach Szene mehr oder weniger eingehend für die Analyse herangezogen werden, sollen im Folgenden zusammengefasst werden.

4.1 Inhalt und Repräsentation

Mikos (2008²:44) zufolge kann bei der Filmanalyse grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass „Film- und Fernsehtexte einen Inhalt haben und eine soziale Welt repräsentieren“. Der Inhalt ist dabei ganz allgemein das, was gesagt und gezeigt wird. Im Spezifischen können auch die Themen, die behandelt werden, als der Inhalt eines Films oder einer Fernsehsendung gesehen werden. Doch es ist nicht der Inhalt allein, der bei der Analyse von Filmen untersucht werden muss. Für die Film- und Fernsehanalyse ist vor allem interessant, „wie der Inhalt präsentiert wird und damit zur Produktion von Bedeutung und der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit beiträgt“ (Mikos 2008²:44f). Es muss dabei angenommen werden, dass alles, was gezeigt wird, auch von Bedeutung ist.

Unter dem zweiten Begriff, der Repräsentation, wird die „Produktion von Bedeutung durch Sprache“ verstanden (Hall 1997:28). Als Sprache zählt in diesem Kontext „jede Art von Zeichensystem, also auch Medien wie Film und Fernsehen“ (Mikos 2008²:45). Filme können demnach als Zeichensysteme verstanden werden, die sowohl die tatsächliche Wirklichkeit und abstrakte Ideen als auch mögliche, fiktive Welten darstellen können. Bei der Film- und Fernsehanalyse ist die Untersuchung von Inhalt und Repräsentation wichtig, weil Filme über sie mit gesellschaftlichen Diskursen verknüpft sind (vgl. Mikos 2008²:107). Dadurch kann in der Analyse dieser Aspekte festgestellt werden, „wie sich Filme und Fernsehsendungen im sozialen und diskursiven Feld einer Gesellschaft verorten“ (Mikos 2008²:107). Außerdem kann es durch die verschiedenen diskursiven Hintergründe der ZuschauerInnen zur Mehrdeutigkeit kommen, wobei in der eingehenden Analyse die möglichen Bedeutungen herausgearbeitet werden sollten – zum Beispiel anhand von Elementen der Semiotik und anhand der pragmatischen Film- und Fernsehtheorie (vgl. Mikos 2008²:109). Hier muss untersucht werden, „wie sich Inhalt und Repräsentation eines Film- oder Fernsehtextes mit Diskursen verbinden und auf diese Weise von den Zuschauern mit Bedeutung gefüllt werden können.“ (Mikos 2008²:111)

Der erste Unterpunkt, der im Rahmen von Inhalt und Repräsentation behandelt wird, ist *Plot und Story I* (vgl. Mikos 2008²:112). Diese zwei Begriffe, die aus der kognitiven Filmtheorie stammen, bezeichnen zum einen das, was im Film dargestellt ist, und zum anderen das, was die ZuschauerInnen mit ihrem Wissen aus dem Dargestellten machen können, indem sie das Gesehene mit Bedeutung füllen.²⁵

Ein weiteres Kriterium, das berücksichtigt werden muss, ist *Raum und Zeit*, denn „Filme und Fernsehsendungen positionieren sich in einem historischen Raum-Zeit-Gefüge“, was einen Einfluss auf Inhalt und Repräsentation hat (Mikos 2008²:115). Bei der Filmanalyse müssen demnach immer auch Raum- und Zeitverhältnisse berücksichtigt werden. Der Ort, an dem ein Film spielt, beeinflusst nicht nur Handlungen – in einem Restaurant wird zum Beispiel üblicherweise gegessen, in einem Supermarkt eingekauft – sondern kann auch symbolische Funktionen haben. So hat eine enge Gefängniszelle eine andere symbolische Funktion als eine weitläufige Landschaft (vgl. Mikos 2008²:116). Ebenso stehen sich private und öffentliche Räume oder helle und dunkle Räume gegenüber. Filme können an nur einem oder auch an

²⁵ Dieser Punkt wird an späterer Stelle im Rahmen des Kriteriums *Narration und Dramaturgie* noch weiter ausgeführt (vgl. Kapitel 4.2).

mehreren Orten lokalisiert sein, wobei diese Orte einfach nur als Ort der Handlung verwendet werden oder auch bewusst in die Handlung integriert werden können (vgl. Mikos 2008²:116f). Was den Aspekt der Zeit betrifft, so orientieren sich Filme „zwar in der Regel an einer Zeitebene, sie haben aber dank der Montage die Möglichkeit, verschiedene Zeitebenen miteinander zu verbinden“ (Mikos 2008²:116). Filme können zum Beispiel in der Vergangenheit spielen, mit oder ohne Bezug zum Jetzt. Sie können aber ebenso in der Gegenwart angesiedelt sein, während in Rückblenden auf die Vergangenheit verwiesen wird, um nur zwei Möglichkeiten zu nennen. Für die Analyse müssen die verschiedenen räumlichen und zeitlichen Rahmen herausgearbeitet werden, „um ihrer spezifischen Funktion für Inhalt und Repräsentation der Film- und Fernsichtexte auf die Spur zu kommen“ (Mikos 2008²:119). In diesem Zusammenhang sind auch einige andere Kriterien wie die Kameraarbeit und die Ausstattung von Bedeutung.

Mit den *Interaktionsverhältnissen* spricht Mikos (2008²:119) einen weiteren Unterpunkt von *Inhalt und Repräsentation* an, der zudem in engem Zusammenhang mit dem Kriterium *Figuren und Akteure* steht. Darunter ist nicht nur die Interaktion zwischen den Figuren, die verschiedene Formen annehmen kann, sondern auch die Interaktion mit Objekten zu verstehen. Wie in der Realität unterliegen die Interaktionsverhältnisse in Film und Fernsehen gewissen Bedingungen, darunter „ökonomische, soziale, kulturelle, politische und biografische Faktoren, die die Position der handelnden Figuren im sozialen Feld bestimmen“ (Mikos 2008²:119f). Außerdem spielen Interaktionsverhältnisse bei der Einbindung der ZuschauerInnen in das Geschehen eine große Rolle, da sie Erfahrungen gleichen, die man auch im Alltag macht (vgl. Mikos 2008²:120). In der Analyse sollten sowohl einzelne Interaktionen als auch die Interaktionsverhältnisse im Allgemeinen untersucht werden, denn mithilfe der Analyse dieser Komponenten können Schlüsse gezogen werden, wie Geschlechterrollen, Berufsgruppen, Institutionen und andere Konzepte im Film repräsentiert werden (vgl. Mikos 2008²:121). In dieser Arbeit werden die Interaktionsverhältnisse in der Analyse insofern von Bedeutung sein, als sie etwas über den Übersetzungsprozess und seine Darstellung im Film sowie über die Darstellung des Übersetzers aussagen könnten.

Im Anschluss an die Kapitel, in denen die Kriterien beschrieben werden, schlägt Mikos jeweils analyseleitende Fragen vor. In dieser Arbeit werden im Bereich *Inhalt und Repräsentation* voraussichtlich vor allem die folgenden Fragen relevant werden:

- Welche Informationen bietet der Plot an?
- Welches Wissen ist notwendig, um aus dem Plot ein kohärentes Ereignis zu machen?
- In welcher Zeit spielt der Film bzw. die Fernsehsendung?
- Wie ist der Raum im Film bzw. der Fernsehsendung gestaltet?
- Welche Rolle spielt der Raum für die Handlung?
- Gibt es Orte, denen eine symbolische Funktion zugeschrieben werden kann?
- Welche Interaktionsverhältnisse sind dominant in dem zu analysierenden Film- bzw. Fernsichtext?
- Welche Rolle spielt die Interaktion mit Objekten [...]? (Mikos 2008²:125f.)

4.2 Narration und Dramaturgie

Die zweite Ebene, auf der Filme analysiert werden können, ist die der *Narration und Dramaturgie* (vgl. Mikos 2008²:129). Während unter Narration die kausale „Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte“ verstanden werden kann (Mikos 2008²:47), ist die Dramaturgie „die Anordnung der Elemente einer Geschichte [...], um sie für Zuschauer interessant zu machen“ (Mikos 2008²:129). Die Narration oder die Erzählung, hat immer einen Anfang, der die Rahmenbedingungen wie Handlungsort, Zeit und Figuren festlegt, und ein Ende.²⁶ Oft kommt es im Laufe der Erzählung zu einem Konflikt, der in vielen Fällen letztendlich aufgelöst wird. Die Erzählung erfolgt dabei immer aus der Perspektive einer ErzählerInnenfigur, die allerdings nicht in allen Fällen sichtbar sein muss (vgl. Mikos 2008²:120). In manchen Filmen wird zum Beispiel die Handlung durch eine Voice-Over-Stimme kommentiert und in anderen übernimmt die Kamera die Rolle des/der ErzählerIn. Es kann also zwischen direkten und indirekten ErzählerInnen unterschieden werden. Außerdem können in Filmen mehrere ErzählerInnen mit verschiedenen Perspektiven in Erscheinung treten. Allerdings muss gesagt werden, dass es in der Regel die Figuren sind, „die die Handlung vorantreiben und Konflikte lösen“, nicht die ErzählerInnen (Mikos 2008²:130). Warum ist also die ErzählerInnenfigur für die Filmanalyse relevant? Es kann festgehalten werden, dass es in der Film- und Fernsehanalyse deshalb wesentlich ist, „die Erzählerpositionen offenlegen zu können, weil über sie eine Perspektivierung der Geschichte stattfindet, durch die Inhalt und Repräsentation beeinflusst werden“ (Mikos 2008²:130). Die Art des Erzählens und wie sich ErzählerInnen an die ZuschauerInnen wenden wirkt sich also darauf aus, wie bestimmte Inhalte dargestellt werden.

Im Rahmen der Narration kann außerdem zwischen Erzählzeit, also der tatsächlichen Dauer des Films, und erzählter Zeit, der Zeitspanne, die in der Erzählung abgedeckt wird, unterschieden werden (vgl. Mikos 2008²:131). Der Fokus wird dabei auf den „ästhetisch und dramaturgisch gestaltete[n] Prozess der Erzählung“ gelegt (Mikos 2008²:132), denn „die Dramaturgie bindet die Zuschauer in ein Spiel mit Wissen und Emotionen ein, das sich in der Erzählzeit entfaltet“ (Mikos 2008²:134). Während der Laufzeit eines Films wird den ZuschauerInnen demnach die Möglichkeit geboten oder das Angebot gemacht, sich auf dieses Spiel einzulassen, das „die Grundlage des Filmverstehens und Filmerlebens bildet“.

Der erste Unterpunkt innerhalb des Kriteriums *Narration und Dramaturgie* ist *Plot und Story II* oder *Sujet und Fabel* (vgl. Mikos 2008²:134), die im vorigen Kapitel bereits kurz erwähnt wurden. Der Autor unterscheidet zwischen „den narrativen und dramaturgischen Strukturen des Werkes“ auf der einen Seite und „der Geschichte bzw. der Story“, die erst durch die ZuschauerInnen entstehen kann, auf der anderen Seite (Mikos 2008²:134). In der Filmanalyse ist es wichtig, jene Strukturen eines Films zu untersuchen, die in Kombination „mit dem Wissen, den Emotionen und dem praktischen Sinn der Zuschauer die Geschichte ergeben“. Dabei müssen Situationen und Ereignisse, ihre Verknüpfung, die handelnden Personen und die

²⁶ In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass sich Filme nicht immer einer chronologischen Erzählweise bedienen und der Anfang des Films nicht zwangsläufig auch der Beginn der Handlung sein muss (vgl. Mikos 2008:12).

Handlungsumgebungen herausgearbeitet werden (vgl. Mikos 2008²:135). Diese werden durch den Plot arrangiert und „die Zuschauer müssen die Elemente des Plots zu einer kohärenten (oder auch widersprüchlichen) Geschichte zusammenfügen“ (Mikos 2008²:137). Die Dramaturgie hingegen hat zum Ziel, im Plot bestimmte Hinweise zu geben, „aus und mit denen die Zuschauer kognitiv und emotional die Geschichte produzieren“ (Mikos 2008²:137). Die Dramaturgie ist somit sozusagen die Ausgestaltung der Narration. Für die Analyse bedeutet das, dass festgestellt werden muss,

mit welchen Elementen des Plots in Verbindung mit welchen ästhetischen Darstellungsmitteln welche kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer angeregt werden. Dabei ist besonders darauf zu achten wie der Film- oder Fernsehtext Wissen beim Zuschauer aufbaut. (Mikos 2008²:138)

Es soll also herausgefunden werden, mit welchen erzählerischen und gestalterischen Mitteln die ZuschauerInnen in das Geschehen auf der Leinwand einbezogen und bestimmte Sachverhalte im Film übermittelt werden.

Das Unterkriterium *Spannung und Suspense* habe ich deswegen in meine Liste inkludiert, da mir die Frage interessant erschien, ob Übersetzen im Film an sich spannend sein kann oder in Übersetzungsszenen der Fokus auf andere Aspekte gelegt wird bzw. die Spannung auf andere Art und Weise erzeugt werden muss. Spannung und Suspense können „als Wirkungsformen der Dramaturgie gesehen werden, die auf der Verteilung von Wissen und der Aktivierung von Emotionen durch den Plot beruhen“ (Mikos 2008²:142). Die ZuschauerInnen stellen sich die Frage, was als Nächstes geschehen und wie das alles enden wird (vgl. Mikos 2008²:142). Die grundlegende gespannte Erwartung gibt es dabei in jedem Film gleich welchen Genres, sie kann aber durch die Dramaturgie verschiedene Formen annehmen. Grundsätzlich kann zwischen *Mystery*, *Surprise* und *Suspense* unterschieden werden (vgl. Mikos 2008²:143). *Mystery* zeichnet sich dadurch aus, dass ZuschauerInnen und Figuren den gleichen Wissensstand haben, der nach und nach erweitert wird. Bei der Überraschung oder *Surprise* wissen die Figuren mehr als die ZuschauerInnen und können diese daher überraschen. Im Fall der *Suspense* hat jedoch das Publikum ein größeres Wissen als die AkteurInnen im Film und fiebert mit, wie die Situation enden wird. Für gewöhnlich werden in Filmen alle drei Formen in unterschiedlichen Kombinationen eingesetzt (vgl. Mikos 2008²:144). Was bedeutet das für die Analyse von Spannung, *Mystery*, *Surprise* und *Suspense*? Sie „muss die Elemente des Plots herausarbeiten, in denen den Zuschauern die wichtigen Informationen über Orte, Figuren und erzählter [sic!] Zeit gegeben werden, die beim Zuschauer ein Erleben von Spannung auslösen können.“ (Mikos 2008²:146)

Der nächste genannte Unterpunkt ist die *Komik* (vgl. Mikos 2008²:147). Auch *Komik* entsteht durch bestimmte Strukturen des Plots im Zusammenhang mit dem narrativen Wissen und dem Weltwissen der ZuschauerInnen. Das bedeutet, „*Komik* ist zwar in den textuellen Strukturen angelegt, sie muss sich aber im Zuschauer vollenden“ (Mikos 2008²:147). Die Aufgabe der Filmanalyse ist es dabei, die Plotstrukturen herauszuarbeiten, die diese von den ZuschauerInnen empfundene *Komik* in einem Film auslösen (vgl. Mikos 2008²:148).²⁷ Auch wenn es sich bei dem Filmmaterial, das als Basis für meine Analyse dient, nicht um komische

²⁷ Eine Zusammenfassung der acht Formen komischer Plots nach Gerald Mast ist bei Mikos (2008:147f.) zu finden.

Filme als solche handelt, ist dennoch nicht auszuschließen, dass einzelnen Szenen zum Beispiel durch witzige Dialoge eine gewisse Komik verliehen wird (vgl. Mikos 2008²:149). In Bezug auf die Komik ist ebenso wie bei der Spannung im Rahmen dieser Arbeit vor allem interessant, ob in den Übersetzungsszenen mit Komik gearbeitet wird, um sie für die ZuschauerInnen interessanter zu machen.

Hinsichtlich der *Narration und Dramaturgie* werden für meine Analyse wahrscheinlich insbesondere die folgenden analyseleitenden Fragen wichtig werden:

- Wie bietet er [der Plot] die Informationen an?
- Welche Erwartungen werden bestätigt, welche enttäuscht?
- Welches Vorwissen muss ein Zuschauer mitbringen, um den Film oder die Fernsehsendung verstehen zu können?
- Wie geht der Film- oder Fernsehtext mit seinen Informationen um, wie baut er das Wissen beim Publikum auf?
- Wo finden sich Ellipsen, an denen das Weltwissen der Zuschauer gefordert ist, um Leerstellen im Film auszufüllen?
- Gibt es typische Handlungsmuster und -situationen?
- Welche handlungsleitenden Themen bietet der Text an und für welche Personen oder Personengruppen?
- Arbeitet der Film oder die Fernsehsendung mit Mystery, Überraschung oder Suspense?
- Mit welchem Wissen und welchen Erwartungen der Zuschauer spielen witzige Dialoge? (Mikos 2008²:157f.)

4.3 Figuren und Akteure

Das Kriterium Figuren und Akteure wird in dieser Arbeit voraussichtlich von besonderer Bedeutung sein, da der Fokus auf der Darstellung einer historischen Person, also einer Figur im Film, liegen wird. Grundsätzlich ist die Analyse der Figuren in den Filmen aus zwei Gründen wichtig:

Zum einen sind die auftretenden Personen als Handlungs- und Funktionsträger für die Dramaturgie und die narrative Struktur der Film- und Fernsehtexte wichtig, denn die zu erzählende Geschichte wird oft aus der Perspektive einer der Figuren dargestellt [...]. Zum anderen hängt die Wahrnehmung der auftretenden Personen durch die Zuschauer von den in der Gesellschaft und der Lebenswelt der Zuschauer kursierenden Bedeutungen und Konzepten von Selbst, Person und Identität ab. (Mikos 2008²:51)

Es sind also die Figuren, die die Handlung vorantreiben, bestimmte Funktionen für die Dramaturgie erfüllen und oft auch als ErzählerInnenfiguren fungieren. Außerdem stehen Film- und Fernsehfiguren für das Verständnis der Angehörigen einer Gesellschaft von bestimmten Konzepten in Bezug auf Rollen und Identität. Es kann also festgehalten werden, dass handelnde Charaktere eine wichtige Rolle für die Entstehung der Geschichte im Kopf der ZuschauerInnen spielen – ein Vorgang bei dem auch Emotionen von großer Bedeutung sind, wie Mikos (2008²:163) festhält:

Je nach Sympathie und Antipathie gegenüber den Handlungsträgern werden die Zuschauer unterschiedliche Geschichten konstruieren. Sie werden zum Beispiel mit einer Figur, mit der sie sich identifizieren mitlieben und mitleiden. [...] Ob es zu einer Identifikation mit einer Figur im Film oder in der Fernsehserie kommt, hängt nicht nur von den persönlichen Einstellungen und Lebenshintergründen der Zuschauer ab, sondern auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und den filmischen Gestaltungsmitteln – von der Kamera über die Lichtgestaltung bis hin zur Montage –, kurz: von der Inszenierung der Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur.“

Es macht demnach sehr wohl einen Unterschied, ob die ZuschauerInnen eine Figur als sympathisch empfinden und sich mit ihr identifizieren können oder nicht, was von zahlreichen unterschiedlichen Faktoren abhängt. Für meine Analyse wird wahrscheinlich interessant werden, ob Martin Luther im Film als Sympathieträger inszeniert wird und ob es in den konkreten Übersetzungsszenen Elemente gibt, die zu dieser Inszenierung beitragen. Des Weiteren können die auftretenden Figuren bestimmte soziale Rollen innehaben, weswegen ihre Analyse Aufschluss über in der Gesellschaft vorherrschende Meinungen über diese Rollen geben kann (vgl. Mikos 2008²:163f). In dieser Arbeit ist es selbstverständlich die Rolle des Übersetzers, die im Vordergrund stehen wird.

Ganz allgemein kann zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden werden (vgl. Mikos 2008²:164).²⁸ Weitere Möglichkeiten sind die von Angela Keppler geprägte Unterscheidung zwischen Personen, Figuren und Typen, die von Christine Geraghty vorgeschlagene Einteilung in individualisierte Charaktere, Serientypen und Inhaber von Statuspositionen sowie die Einteilung in Personen, Rollen und Aktanten als Handlungsträger nach Francesco Casetti und Frederiko di Chio, wie sie bei Mikos (2008²:164-166) nachgelesen werden können. Für alle Figuren gilt jedoch, dass sie mithilfe filmischer und fernsehtypischer Gestaltungsmittel wie zum Beispiel Ausstattung, Kostüme, Kameraposition oder Licht vor der Kamera in Szene gesetzt werden (vgl. Mikos 2008²:167). Wenn ZuschauerInnen eine Figur nicht nur sehen und beobachten, sondern auch emotional involviert werden, wird die Person ‚runder‘. Außerdem können durch die Inszenierung bestimmte wichtige Aspekte wie „soziale Rollen in spezifischen Handlungskontexten“ hervorgehoben werden (Mikos 2008²:167), wobei nicht alle Aspekte und dargestellten Handlungen von den ZuschauerInnen wahrgenommen werden müssen (vgl. Mikos 2008²:168). Wie die Personen wahrgenommen werden ist davon abhängig, „welches Wissen um sie im Verlauf der Narration aufgebaut wird“ und welche Rollen ihnen die Kamera zugesteht (Mikos 2008²:168). Dabei ist unter anderem der Wechsel der Perspektive von großer Bedeutung (vgl. Mikos 2008²:169). In der Analyse der Figuren und Akteure muss festgestellt werden, „welches Personenwissen der Film oder die Serie für die Zuschauer aufgebaut hat und welches Wissen über Personen und Rollen diese an den Film oder die Serie herantragen“ (Mikos 2008²:10).

Der erste Unterpunkt auf der Ebene der Figuren und Akteure ist *Personen und Rollen* (vgl. Mikos 2008²:170). In Film- und Fernsichtexten gibt es zwei unterschiedliche Arten von Handlungsrollen: „spezifische Funktionsrollen“ und „soziale Funktionsrollen, wie sie in den kommunikativen Konstellationen aller Sendeformen und Erzählungen vorkommen“ (Mikos 2008²:170). Funktionsrollen sind durch den Status und vor allem durch die Funktion einer Figur innerhalb eines Films bedingt. Eine Sonderform von Funktionsrollen stellen Handlungsrollen dar, die hauptsächlich dazu dienen, die Handlung voranzutreiben, indem sie zum Beispiel Konflikte auslösen. Diese Handlungsrollen können sich im Laufe eines Films auch verändern und daher kann von einer Hierarchie der Handlungsrollen gesprochen werden, wenn manche Rollen anderen nachgeordnet sind (vgl. Mikos 2008²:171). Im Spielfilm vereinen sich in diesen

²⁸ Diese „können auch referenzielle, biografische Figuren sein, wenn es sich um historische Persönlichkeiten handelt“, wie es bei Martin Luther der Fall ist (Mikos 2008:163). Eine Schwierigkeit für die FilmemacherInnen ist hierbei, die Personen so im Film einzubringen, dass diese die Erzählung nicht sprengen.

Handlungsrollen „Statusposition, individuelle Charaktermerkmale sowie die auf die Handlung bezogene Biografie der Protagonisten“ (Mikos 2008²:171). Außerdem wird über die Handlungsrollen „sowohl die emotionale Nähe als auch die kognitive Repräsentation von erfahrungsbezogenen Handlungsmustern in der Rezeption generiert.“ Sie dienen also dazu, die ZuschauerInnen emotional einzubeziehen und bestimmte Handlungsmuster darzustellen, die diese möglicherweise wiedererkennen. In der Analyse sollte herausgearbeitet werden, wie die Beziehungen der Figuren untereinander gestaltet sind, ob es zu Beziehungs- oder Rollenkonflikten kommt und ob es wichtige versteckte Beziehungen gibt (vgl. Mikos 2008²:172f).²⁹

Als ein weiterer Punkt, der mit den Figuren und Akteuren eines Films in Verbindung steht, kann die *Identifikation* genannt werden. Eine Grundvoraussetzung für die Identifikation mit Figuren aus Film und Fernsehen ist, dass man sich in diese Figuren hineinversetzen kann (vgl. Mikos 2008²:174). Zur tatsächlichen Identifikation kommt es allerdings erst, wenn man die „andere Person mit der eigenen Person vergleicht, und Übereinstimmungen feststellt“. Dabei ist es nicht die Person als solche, mit der man sich identifiziert, sondern die sozialen Rollen, die diese einnimmt (vgl. Mikos 2008²:175). In der Analyse muss untersucht werden, welche sozialen Rollen die Figuren innehaben und welche Identifikationsangebote sich dadurch für die ZuschauerInnen ergeben.

Die ZuschauerInnen können sich auch durch *Empathie und Sympathie* emotional an einem Film beteiligen. Bei der Empathie handelt es sich um die „Übernahme der Gefühle“ einer Filmfigur (vgl. Mikos 2008²:177f). Das bedeutet, dass man fühlt, was auch die Figur fühlt. Die Aufgabe der Filmanalyse ist es, die Plotstrukturen in die Elemente zu zerlegen, die bei den ZuschauerInnen Empathie erzeugen können. Sympathie hingegen hat weniger mit dem persönlichen Geschmack der ZuschauerInnen zu tun und mehr mit deren moralischen Positionen, während Empathie unabhängig der Moral der ZuschauerInnen entstehen kann (vgl. Mikos 2008²:17).

Die analyseleitenden Fragen, die im Hinblick auf die Figuren und Akteure für meine Analyse relevant sein werden, sind:

- Welche Figuren treten auf?
- Wie sind diese Figuren charakterisiert?
- Welche Eigenschaften machen ihren individualisierten Charakter aus, welche ihre Statusposition, welche gibt es nur aufgrund ihres Vorhandenseins in dem Film, der Sendung oder Serie [und in welchen Punkten unterscheiden sich die Luther-Figuren in den einzelnen Filmen]?
- Welche Informationen erhalten die Zuschauer über die Akteure? Was davon können sie sehen, was wird ihnen erzählt?
- Erfahren die Zuschauer alles über die Akteure, um ihre Handlungen nachvollziehbar erscheinen zu lassen?
- Welche Figuren stellt die Kamera in den Mittelpunkt?
- Welche abstrahierten Typen werden von den Figuren verkörpert?
- In welchen sozialen Rollen agiert der Held oder die Heldin im Verlauf des Films oder der Serie?
- Gibt es eine Hierarchie der sozialen Rollen? Welche sind den Typisierungen untergeordnet?
- Welche Emotionen spielen in den verschiedenen Interaktionssituationen eine Rolle und wie gehen die Personen damit um?

²⁹ Für die Analyse ist außerdem zu beachten, dass in manchen Fällen die Figuren und Akteure „auch über die Schauspieler bzw. die Stars oder die Medienpersönlichkeiten wahrgenommen werden können“ (Mikos 2008:172). Es macht zum Beispiel einen Unterschied ob die Figur von einem unbekannten Schauspieler gespielt wird oder einem Schauspieler, der durch eine anderen Rolle Bekanntheit erlangt hat.

- Werden die Zuschauer durch Filmfiguren oder Akteure im Fernsehen direkt adressiert? Was wird damit bezweckt?
- Welche moralischen Orientierungen sind notwendig, um eine Figur sympathisch zu finden?
- Gibt es Konflikte zwischen ihrer Charakterisierung und den sozialen Rollen, die sie in Interaktions- und Handlungssituationen einnehmen? (Mikos 2008²:186f.)

4.4 Ästhetik und Gestaltung

Filme können nicht nur in Bezug auf ihre Handlung oder die Charaktere analysiert werden, sondern auch im Hinblick auf ihre Ästhetik und Gestaltungsweise, denn es geht in der Filmanalyse niemals nur um das, was konkret gezeigt wird, sondern immer auch darum, auf welche Art und Weise es dargestellt wird (vgl. Mikos 2008²:191). Außerdem sind es die spezifischen filmischen Darstellungsmittel, die „die Zuschauer während der Rezeption eines Films oder einer Fernsehsendung an das Geschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm“ binden und es somit für sie interessant machen (Mikos 2008²:54). Über die filmischen Gestaltungsmittel „werden die Zuschauer vor allem emotional durch die Erzählung geführt, sie werden in bestimmte Stimmungen versetzt, ihre Aufmerksamkeit wird auf einzelne Aspekte im Film- oder Fernsehbild gelenkt, ohne dass ihnen dies immer bewusst ist.“ Das alles muss in der Analyse berücksichtigt werden und oft wird es der Fall sein, dass die gestalterischen Aspekte für die Analyse der restlichen Kriterien ebenfalls von Bedeutung sind. Grundsätzlich dienen die filmischen Darstellungs- und Gestaltungsmittel hauptsächlich dazu, bei den ZuschauerInnen bestimmte Stimmungen zu erzeugen und Erwartungen zum weiteren Handlungsablauf zu wecken. Bei der Bildung von Bedeutung hinsichtlich der erzählten Geschichte im Film aber auch hinsichtlich der Geschichte im Kopf der ZuschauerInnen kommt den „spezifischen filmischen und televisuellen Codes“ also eine bedeutende Funktion zu, die mit den bereits angeführten Kriterien in engem Zusammenhang steht (Mikos 2008²:191).³⁰

Der erste Unterpunkt, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss, ist die *Kameraarbeit* (vgl. Mikos 2008²:192). In der Analyse wird dabei untersucht, „wie die Bilder konstruiert sind und wie die Zuschauer das in ihnen Dargestellte sehen können“ (Mikos 2008²:192). Das bedeutet, die Kamera bestimmt den Rahmen und den Ausschnitt des gezeigten Bildes, sie „positioniert die Zuschauer vor dem Bild“ und gleichzeitig können die ZuschauerInnen immer nur das sehen, was die Kamera zeigt. Die Kameraarbeit bestimmt also, was die ZuschauerInnen überhaupt sehen können. Der gezeigte Bildausschnitt oder die Einstellung beginnt und endet mit einem Schnitt (vgl. Mikos 2008²:193). „Die Begrenzung des Bildes, wie sie in einer Einstellung zu sehen ist, wird auch *Kadrage* genannt.“ (Mikos 2008²:193, Hervorhebung im Original) In Spielfilmen ist eine nicht angeschnittene oder geschlossene Kadrierung üblich, das bedeutet die Figuren sind gut erkennbar und nicht verdeckt oder abgeschnitten.

Weitere wichtige Kriterien sind die Einstellungsgröße, also die Größe des Bildausschnitts, die Perspektive und die Bewegung der Kamera (vgl. Mikos 2008²:194). Die Einstellungsgrößen legen fest, wie nah die ZuschauerInnen dem dargestellten Geschehen

³⁰ Unter diesen „filmischen oder televisuellen Codes“ versteht Mikos (2008²:57) die „konventionellen Darstellungs- und Gestaltungsmittel“.

kommen können. Mikos (2008²:194f.) unterscheidet zwischen den folgenden acht Einstellungsgrößen:

- Super-Totale, Panorama oder Weit (extreme long shot)
- Totale (long shot)
- Halbtotale (medium long shot)
- Amerikanisch (american shot)
- Halbnah (medium shot)
- Nah (medium close-up)
- Groß (close-up)
- Detail (extreme close-up)

Die Wirkung der einzelnen Einstellungsgrößen wird gegebenenfalls in der Analyse selbst erläutert. Während die Einstellungsgrößen „Nähe und Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen regeln, macht die Perspektive den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen deutlich“ (Mikos 2008²:199f). Dabei differenziert man zum einen zwischen Übersicht bzw. Aufsicht, Untersicht oder Froschperspektive und Normalsicht und zum anderen danach, ob Personen frontal gezeigt oder seitlich verzerrt werden (vgl. Mikos 2008²: 200f). Die Kamerabewegung kann in vier verschiedene Bewegungsarten aufgegliedert werden: Kamerafahrt, Hand- oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk (vgl. Mikos 2008²:202ff). Bei der Kamerafahrt wird die Kamera auf einen sich bewegenden Gegenstand montiert und es kann so dem Geschehen gefolgt werden, während die Hand- oder Wackelkamera getragen und zum Erzeugen einer besonderen Dynamik oder Authentizität eingesetzt wird. Im Gegensatz dazu werden beim Zoom „durch Veränderung der Brennweite des Objektivs Gegenstände oder Personen nah herangeholt oder eben auf Abstand gebracht“ (Mikos 2008²:204). Dabei bewegt sich nur der Kamerablick, nicht aber die Kamera selbst. Bei der letzten der genannten Formen, dem Schwenk, bleibt die Kamera ebenfalls auf ihrem Standpunkt und bewegt sich horizontal oder vertikal durch den Raum. So kann die Kamera zum Beispiel eine Orientierung im Raum ermöglichen.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass ZuschauerInnen „im Verlauf ihrer Film- und Fernsehsozialisation [...] die Bedeutungen von filmischen Gestaltungsmitteln wie Kameraperspektive und -bewegung sowie Einstellungsgrößen“ erlernen (Mikos 2008²:206). Das bedeutet nicht, dass sie bewusst darüber nachdenken, welche Mittel der Film gerade einsetzt, aber

die Bedeutung vermittelt sich über einen routinierten Zugriff auf das, was auf der Leinwand oder dem Bildschirm erscheint. In der Analyse wird der umgekehrte Weg gegangen und versucht, die routinierte Umgangsweise in einen bewussten Zugriff zu verwandeln. Da sich die Zuschauer in der ‚normalen‘ Rezeption von den Gestaltungsmitteln durch den Film oder die Fernsehsendung leiten lassen, dienen sie dem Aufbau von Erwartungen auf das weitere Geschehen. (Mikos 2008²:206)

In der wissenschaftlichen Filmanalyse sollen also die filmischen Darstellungsmittel, die man bei der Rezeption eines Films üblicherweise nicht bewusst wahrnimmt, bewusst gemacht werden. Mikos (2008²:207) schlägt für die Analyse unter anderem folgende analyseleitenden Fragen vor:

- Welche Personen werden den Zuschauern von der Kamera nahegebracht, welche bleiben eher distanziert?
- Mit welchen Mitteln lädt die Kamera die Zuschauer zur Identifikation mit welcher Figur ein?
- Ist die Sicht der Kamera auf die einzelnen Figuren immer gleich oder wechselt sie?
- Wie positioniert die Kamera die handelnden Personen im filmischen Raum [...]?
- Mit welchen Mitteln werden einzelne Szenen dynamisiert?
- Blickt der Zuschauer direkt durch die Kamera oder ist es der Blick einer der Figuren?

Auch der *Lichtgestaltung* kommt in Filmszenen eine bedeutende Funktion zu (vgl. Mikos 2008²:208). Die Hauptaufgabe der Verteilung von Licht und Schatten ist die „Konzeption des filmischen Raumes“ sowie den Eindruck der Dreidimensionalität zu erschaffen (Mikos 2008²:208). Es können Strukturen hervorgehoben werden, die Lichtgestaltung kann aber auch narrative Funktion haben, indem sie zum Beispiel bestimmte Personen oder Gegenstände hervorhebt. Allerdings ist die „Lichtgestaltung in Film und Fernsehen [...] in der Regel der Erzählung untergeordnet, sie unterstreicht die Informationen des Plots und gibt Hinweise auf die Story“ (Mikos 2008²:209). Die Lichtgestaltung kann in Bezug auf die Intensität der Beleuchtung in drei Arten aufgefächert werden: Normalstil, *High-Key* und *Low-Key* (vgl. Mikos 2008²:209f). Eine weitere Klassifizierung der Lichtgestaltung kann anhand des Standorts der Lichtquelle vorgenommen werden: „Vorderlicht, Oberlicht, Gegenlicht, Seitenlicht, Streiflicht, Unterlicht und Hinterlicht.“ (Mikos 2008²:211). Grundsätzlich kann der Einsatz von Licht und Schatten auch eine narrative Funktion haben.

Die narrative Funktion der Lichtgestaltung ergibt sich vor allem aus dem Umstand, dass Licht Stimmungen schaffen kann [...] und dass es zur Charakterisierung der handelnden Figuren eingesetzt werden kann. Eine wesentliche Rolle spielen dabei sowohl das Weltwissen der Zuschauer über Licht und Schatten als auch das narrative Wissen über die mit bestimmten Lichtarten verbundenen Geschichten. (Mikos 2008²:211)

Demnach kann festgehalten werden, dass Licht im Film zum Schaffen bestimmter Stimmungen, aber auch zur Charakterisierung von Figuren eingesetzt werden kann, wobei auf das Weltwissen sowie auf das filmische Wissen der ZuschauerInnen angespielt wird. Für die Analyse der Lichtgestaltung schlägt Mikos (2008²:213) unter anderem die folgenden Fragen vor:

- Wie bestimmt die Lichtgestaltung Raum und Zeit im Filmbild?
- Welche Szenen des Films spielen bei Tag, welche bei Nacht?
- Ist mit der Tageszeit auch eine bestimmte dramaturgische und erzählerische Funktion verbunden?
- Welche Stimmungen werden mit der Lichtgestaltung erzeugt?
- Wie werden Personen mit Hilfe des Lichts charakterisiert?
- Sind ihre Konturen klar und deutlich zu erkennen oder eher ‚verwaschen‘?
- Welche dramaturgische und erzählerische Funktion kommt den Schatten zu? (Mikos 2008²:213)

In der Analyse kann außerdem auf *Schnitt und Montage* eingegangen werden (vgl. Mikos 2008²:213). Schnitt bedeutet nichts anderes als dass die Szenen sinnvoll aneinandergereiht und zu einem Ganzen zusammengefügt werden, was heute nicht mehr manuell, sondern mit einer Computer-Software geschieht. Montage wiederum ist die „Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen durch diesen technischen Vorgang“ (Mikos 2008²:215). Erst durch die Montage wird der Eindruck einer kontinuierlichen Erzählung erweckt. Die ZuschauerInnen erhalten „durch eine bestimmte Anordnung Hinweise zum Aufbau von logischen Verknüpfungen sowie Interpretationen der im Film gezeigten Ereignisse oder Dinge.“ Dem Schnitt und der Montage kommt im Film demnach eine wichtige Rolle zu.

Es kann zwischen vier unterschiedlichen Schnittarten – dem harten Schnitt, der Auf- oder Abblende, der Überblendung und der Trickblende – sowie zwischen vier Dimensionen der Montage – den grafischen, den rhythmischen, den räumlichen und den zeitlichen Beziehungen – unterschieden werden. Näheres dazu ist in Mikos (2008²:219-227) nachzulesen. Ähnlich wie die Lichtgestaltung kann auch die Montage eine narrative Funktion haben. Schnitt und Montage haben zudem „ordnende, organisierende Funktion“ (Mikos 2008²:230). Das bedeutet, dass mit ihrer Hilfe der „Plot kontrolliert und die Zuschaueraktivitäten strukturiert“ werden können, indem sie das Wissen und die Wahrnehmungen der ZuschauerInnen berücksichtigen. Außerdem werden durch Schnitt und Montage „Einzelbilder und -einstellungen in spezifische Kontexte gestellt, die ihnen oft erst eine Bedeutung geben“ (Mikos 2008²:230). Letztendlich liegt es allerdings wieder bei den ZuschauerInnen, die Bilder in Zusammenhang zu bringen und somit zu einer kohärenten Erzählung zu gelangen. Die zu *Schnitt und Montage* vorgeschlagenen analyseleitenden Fragen, die in dieser Arbeit voraussichtlich von Bedeutung sein werden, sind:

- Wie verläuft die Handlungsachse in einzelnen Szenen?
- Gibt es Achsensprünge in der Handlungsachse?
- Welche Raumvorstellung wird durch die montierten Bilder erzeugt?
- Sind die Bilder innerhalb einzelner Sequenzen in einem bestimmten Rhythmus geschnitten? Verändert sich dieser Rhythmus?
- Kommen zeitliche Auslassungen (Ellipsen) vor? Welchen Zweck haben sie im Rahmen der Erzählung?
- Gibt es Einstellungen, in denen die Charaktere aus dem Bild schauen, und wird anschließend gezeigt, wohin sie schauen?
- Wird dabei eine rein beobachtende Position eingenommen oder die subjektive Sicht der Charaktere übernommen?
- Tauchen Diskontinuitäten auf? (Mikos 2008²:231)

Ein weiteres Unterkriterium der Ästhetik und Gestaltung ist die *Ausstattung* (vgl. Mikos 2008²:231). Die Ausstattung eines Filmes hat ebenfalls eine narrative Funktion, die „sowohl den Ort des Geschehens als auch Zeit, Stimmung, soziale Charakterisierung und kulturelle Rahmen“ betrifft (Mikos 2008²:231). Außerdem macht die Ausstattung den historischen Bezug des Films deutlich und kann auf den sozialen Status der Figuren hinweisen (vgl. Mikos 2008²:233). In der Analyse ist wichtig, dass die Ausstattung mit der erzählten Geschichte in Zusammenhang gebracht wird und dass außerdem untersucht wird, welche Stimmungen sie generiert (vgl. Mikos 2008²:234). Die dazugehörenden, für diese Arbeit relevanten analyseleitenden Fragen sind:

- Lässt sich anhand der Ausstattung erkennen, in welchem sozialen Milieu der Film spielt?
- Ist damit eine bestimmte Stimmung verbunden?
- Gibt es Ausstattungselemente, die die handelnden Personen charakterisieren?
- Verschafft die Ausstattung eine Orientierung im filmischen Raum oder verhindert sie diese?
- Welchem dramaturgischen Zweck dient die Verhinderung? (Mikos 2008²:235)

Als letztes Unterkriterium der Ästhetik und Gestaltung möchte ich *Ton und Sound* und damit gekoppelt die *Filmmusik* erwähnen. Hier ist zuallererst zwischen gesprochener Sprache, Geräuschen und Musik zu unterscheiden (vgl. Mikos 2008²:235). Alle diese Elemente können entweder diegetisch oder non-diegetisch sein, das heißt sie können zur Erzählwelt gehören oder eben nicht. Geräuschen kann also eine narrative Funktion zukommen, sie können allerdings auch eine dramaturgische Funktion erfüllen, indem sie zum Beispiel in den Hintergrund treten,

um ein bestimmtes Ambiente oder eine gewisse Stimmung zu unterstützen (vgl. Mikos 2008²:237). Unterschieden werden kann außerdem je nachdem, ob zu sehen ist, wodurch Geräusche erzeugt werden oder nicht, wie es bei einem Erzähler oder Musik aus dem Off der Fall wäre.

Die Sprache im Film dient natürlich „der Übermittlung von Informationen und der Kommunikation zwischen den Handelnden“, sie kann aber auch durch Stimmlage und Sprechweise Figuren näher charakterisieren und Aussagen zusätzlich bewerten (Mikos 2008²:237). Die Dialoge können verschiedenste Funktionen erfüllen – sie können zum Beispiel Informationen übermitteln oder Personen zusätzlich charakterisieren –, sollten dabei aber nicht vollkommen isoliert betrachtet werden:

In der Regel stehen die Dialoge in Filmen im Zusammenhang mit der Handlung, es sei denn, sie unterstreichen lediglich den Charakter einer Person [...]. Dialoge teilen den Zuschauern etwas über die sprechenden Personen mit. Sie informieren handelnde Personen über Ereignisse, an denen sie nicht beteiligt waren, oder über den Charakter von Personen, die sie so noch nicht erlebt haben. (Mikos 2008²:237)

Da über die Dialoge in den ausgewählten Filmen oft Informationen über Luthers Übersetzer Tätigkeit zur Verfügung gestellt und diese daher eingehend untersucht werden, wird auf den Punkt *Dialoge* gegebenenfalls als eigenes Unterkriterium eingegangen.

Ähnlich wie bei den Geräuschen kann auch Filmmusik die Erzählung unterstützen oder aber zur „affirmativen Unterstützung von Gefühlen“ dienen (Mikos 2008²:240). Außerdem kann Filmmusik eine strukturelle Funktion haben, wenn „sie z.B. Schnitte betont oder einzelne Einstellungen oder Bewegungen besonders hervorhebt“ (Mikos 2008²:241). In diesen Punkt würde auch die Titel- und Nachspannmusik fallen. Des Weiteren kommt der Musik im Film manchmal auch eine persuasive Funktion zu, wenn sie die ZuschauerInnen emotional anregen oder ihre Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Geschehen lenken soll. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass durch die Filmmusik vor allem „die emotionale Aktivität der Zuschauer“ gefördert wird (Mikos 2008²:243). „Sie werden über die Musik emotional durch den Film und die Fernsehsendung geleitet.“ Gleichzeitig dient die Musik aber auch dazu, die Wahrnehmung von Figuren zu beeinflussen. Mikos (2008²:239 und 243) schlägt als analyseleitende Fragen zu den Themenbereichen *Ton und Sound* sowie *Musik* unter anderem die folgenden vor:

- Gibt es im Film oder in der Fernsehsendung einen oder mehrere Erzähler, deren Stimmen zu hören sind, die aber nicht im Bild zu sehen sind?
- Welche Rolle spielen die Geräusche: Unterstützen sie die Erzählung oder sind sie nur Beiwerk?
- Haben die Geräusche eine eigenständige Funktion, z.B. um Ortswechsel in Szenen anzuzeigen?
- Werden Geräusche eingesetzt, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen?
- Dienen Geräusche der Charakterisierung von Personen?
- Welche Rolle spielt die Musik: Unterstützt sie die Erzählung oder ist sie nur Beiwerk?
- Wird Musik eingesetzt, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen?
- In welchen Szenen wird die Musik in dramaturgischer und narrativer Funktion eingesetzt?
- Gibt es eine dramaturgische Steigerung auf musikalischer Ebene?
- Dient die Musik der Charakterisierung von Personen?
- Welche Information bietet der Dialog an?
- Welche Rolle spielen Dialog und Sprache?

4.5. Kontexte

Das letzte Kriterium, bei dem es um die Kontexte geht, „die sich in den Film- und Fernsehtexten manifestieren und sich auf die textuelle, die mediale, die kulturell-gesellschaftliche und die kulturell-ökonomische Ebene beziehen“ ist in fünf Unterpunkte gegliedert: *Genre*, *Intertextualität*, *Diskurs*, *Lebenswelten* und *der internationale Film- und Fernsehmarkt* (Mikos 2008²:261). Diese Kontexte sind wichtig, da sie zum einen in Verbindung mit den anderen Kriterien stehen und zum anderen die Produktion von Bedeutung beeinflussen (vgl. Mikos 2008²:58). Das lässt sich am Aspekt des Genres gut erkennen, denn bei einer Komödie erwartet man zum Beispiel andere Räume und Lichtverhältnisse als bei einem Horrorfilm. Ähnlich verhält es sich mit den anderen Kontexten, die alle die Produktion und/oder die Rezeption des Films beeinflussen.

Esther Wipfler (2011) beschäftigt sich in *Martin Luther in Motion Pictures – History of a Metamorphosis* ausführlich mit den unterschiedlichen Lutherfilmen und deren Kontexten. Dieses Werk soll mir für alle relevanten Aspekte des Kriteriums *Kontexte* als Grundlage dienen. Obwohl auch andere Aspekte ohne Zweifel im Zusammenhang mit dem Thema der filmischen Darstellung eines Übersetzers interessant wären, würde es für diese Arbeit wohl zu weit führen, auf alle oben genannten Kriterien einzugehen. Aus diesem Grund soll sich hier auf Informationen aus *Martin Luther in Motion Pictures* beschränkt werden. Ein Punkt, der mir allerdings durchaus interessant und relevant erscheint, ist wie sich die einzelnen Filme im Sinne der Intertextualität in die Reihe von Lutherfilmen einordnen. Es stellt sich die Frage, welche Filme bereits existieren, was an dem neuen Film anders ist und wie er mit den restlichen Lutherfilmen wahrscheinlich in Verbindung gebracht werden wird. Was wird von einem Lutherfilm erwartet und wo reiht sich das Übersetzen ein?

5. Analyse der ausgewählten Filme

5.1. Der Lutherfilm - das Filmkorpus

Zur besseren Übersichtlichkeit soll hier eine kurze Beschreibung der für die Analyse gewählten Filme gegeben werden, bevor die Filme im Einzelnen untersucht werden. Mein Filmkorpus besteht aus zehn Spielfilmen bzw. Dokumentationen mit szenischen Darstellungen, die im Zeitraum zwischen 1953 und 2008 entstanden und sich alle mit verschiedenen Aspekten aus Martin Luthers Leben beschäftigen. An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass es bereits auch frühere Lutherfilme gab, diese aber verschollen oder nur sehr schwer einzusehen sind.³¹ Auffällig ist, dass der Großteil der Filme entweder in Deutschland oder in Zusammenarbeit mit deutschen und hauptsächlich lutherischen Institutionen produziert wurde. Grundsätzlich sind die meisten Lutherfilme in die Genres Filmbiographie oder „religiöser Film“ einzuordnen, obwohl das Element des Religiösen den biographischen Informationen in vielen Fällen untergeordnet ist (vgl. Wipfler 2011:13).

Der früheste der analysierten Lutherfilme ist *Martin Luther* von Irving Pichel (1953), der zugleich auch der erste amerikanische Lutherfilm ist (vgl. Wipfler 2011:48). Der Schwarz-Weiß-Film entstand zu einer Zeit, in der Amerika und Deutschland durch eine Mentalität der Rückkehr zu christlichen Werten geprägt waren, und wurde von sechs lutherischen Kirchen in den USA in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Kirche in Deutschland in Auftrag gegeben. Im Film behandelt wird Luthers Leben von seinem Eintritt in das augustinische Kloster in Erfurt 1505 bis zum Reichstag in Augsburg 1530. Dabei handelt ein Großteil des Films von der Zeit vor 1521, während manche Abschnitte in Luthers Leben wie zum Beispiel sein Aufenthalt auf der Wartburg stark zusammengefasst werden. Laut Wipfler (2011:49) war es eines der Hauptziele des Films den ZuschauerInnen zu vermitteln, dass Luther mit seiner Weigerung zu widerrufen die Religionsfreiheit symbolisieren soll. Das intendierte Zielpublikum wurde dabei auf „non-Catholic Americans“ festgelegt (Wipfler 2011:111). Martin Luther wird in Pichels Film von Niall McGinnis dargestellt. Es gibt in dem Spielfilm keine Übersetzungsszene als solche, es wird jedoch eine angedeutet und auch über Luthers Übersetzung gesprochen.

Als zweiten Film, werde ich den ersten Lutherfarbfilm *Luther* von Guy Green (1973/74) untersuchen. Der Film wurde von Ely Abraham Landau produziert und erschien in einer Reihe von Filmproduktionen, in denen Theaterstücke als Filme adaptiert wurden (vgl. Wipfler 2011:54f).³² Es gelang ihm, Hollywood- und Broadway-Stars für den Film zu gewinnen, nämlich Stacey Keach für die Rolle des Luther und Judy Dench als Katharina von Bora. Ähnlich wie der Film von Irving Pichel stellt dieser hier Luthers Leben und Wirken von 1506 bis 1530 dar. Anders als viele andere Lutherfilme beginnt er allerdings mit einer Szene, in der ein vom Kampf gezeichneter Ritter zu Luther in die Kirche kommt und ihn beschuldigt, seiner eigenen Revolution den Rücken gekehrt zu haben (vgl. Green 1973/74, 00:30-01:50). Daraufhin erinnert Luther sich an seine Aufnahme ins Kloster im Jahr 1506 und die darauffolgenden Jahre zurück. Der Film endet mit einer Szene, in der Luther seinen Sohn im Arm hält und zu ihm über Christus spricht. Das Besondere an Greens Luther-Produktion ist der Schauplatz: „What was

³¹ Für eine Untersuchung einiger der mir nicht zugänglichen Filme vgl. Wipfler (2011).

³² Sein Lutherfilm basierte auf dem Theaterstück *Luther – A play* von John Osborne (1967).

radically new about this film was the idea of staging Luther's life and work from 1505 to 1530 in the setting of a Gothic church. [...] This location served, albeit unintentionally, as a metaphor for medieval society." (Wipfler 2011:55) Der Schauplatz des Films ist also eine Kirche, die als Metapher für die mittelalterliche Gesellschaft gesehen werden kann. Später wird ein weiterer Lutherfilm auf einen ähnlichen Schauplatz zurückgreifen. Auf diese Thematik wird in der Analyse noch zurückzukommen sein.

Trotz der bekannten Besetzung fielen die Reaktionen auf den Film spärlich aus und es scheint so, als hätte die Öffentlichkeit den Film kaum wahrgenommen (vgl. Wipfler 2011:56). Wipfler merkt an dieser Stelle außerdem an, dass der *Motion Picture Guide* von 1986 zwar die schauspielerischen Leistungen der DarstellerInnen lobt, aber den Film auch als ein Beispiel dafür anführt, dass manche der besten Theaterstücke einfach nicht für das Fernsehen geeignet sind. Es gibt in Greens Film keine Übersetzungsszene, was unter anderem daran liegen könnte, dass Luthers Zeit auf der Wartburg nicht gezeigt wird.

Im Lutherjahr 1983 erschienen in Deutschland zwei verschiedene und doch gleichnamige Lutherfilme. *Martin Luther* von Kurt Veth (1983) ist ein fünfteiliger Spielfilm, der in der damaligen DDR produziert wurde (vgl. Wipfler 2011:57). Veth legte dabei Wert darauf, so nah wie möglich an den tatsächlichen, historischen Schauplätzen zu drehen. Die gewaltige Spielfilmreihe behandelt Luthers Leben ab 1517, als Tetzl nach Wittenberg kommt (vgl. Veth 1983a, 01:17) bis zum Jahr 1527, als er nach einer schweren Krankheit im Angesicht eines drohenden Kriegs um Frieden bittet (vgl. Veth 1983c, 01:30:47). Durch die Läng der Film-Produktion konnten sehr viele Informationen und Details untergebracht werden. Der Film wurde im Großen und Ganzen sehr positiv aufgenommen und hatte allein 1983 ein Publikum von 2,34 Millionen (vgl. Wipfler 2011:59). Luther wird von Ulrich Thein dargestellt und ist zwei Mal in einer Übersetzungsszene zu sehen.

Der gleichnamige Spielfilm von Rainer Wolffhardt (1983), der in zwei Teile gegliedert ist und in der Bundesrepublik Deutschland produziert wurde, war an Greens Luther-Produktion angelehnt und behandelt Luthers Leben von 1505 bis schätzungsweise in die frühen Dreißigerjahre des sechzehnten Jahrhunderts. Der Film beginnt mit Luthers Gewittererlebnis (vgl. Wolffhardt 1983:00:01). Im Verlauf des Films werden der Streit um den Ablasshandel sowie die Bauernaufstände besonders eingehend behandelt. Das Besondere an Wolffhardts Spielfilm ist, dass er fast ausschließlich in und vor der Lorenzkirche in Nürnberg gefilmt wurde. Als Lutherdarsteller fungierte Lambert Hamel. Es gibt in Wolffhardts Spielfilm eine kurze Szene, in der die Bibel überarbeitet wird, und eine Übersetzungsszene, mit der der Film endet.

Im gleichen Jahr erschien auch *Martin Luther, Heretic* (Norman Stone, 1983) in England. Schon aus dem Titel dieses für das Fernsehen produzierten Films geht hervor, dass der Fokus auf Luthers Konflikt mit der Kirche liegt. Der Film beginnt später als die meisten anderen Lutherfilme, zu einem Zeitpunkt, an dem Luther bereits verfolgt wird. In der Anfangsszene befindet sich Luther auf der Wartburg und besteht darauf, dass er zurück nach Wittenberg müsse (vgl. Stone 1983, 0:05). Von diesem Ausgangspunkt aus, blickt Martin Luther zurück und erklärt den ZuschauerInnen, wie es dazu kam, dass er zum Ketzer erklärt wurde. Es gibt in diesem Lutherfilm weder eine Übersetzungsszene, noch wird seine Übersetzung im Dialog angesprochen. Martin Luther wird von Jon Croft dargestellt.

Nach einer längeren Stille um Luther in Film und Fernsehen erschien 2002 in der Dokumentationsreihe *Empires* von Cassian Harrison ein Teil über Martin Luther (vgl. Harrison 2002). Gesprochen wird der Text von Liam Neeson, während Luther von Timothy West gespielt wird. Die Dokumentation beginnt im Jahr 1521 mit Luthers Aufenthalt auf der Wartburg und dem Wurf des Tintenfasschens. Danach wird in einer Rückblende erzählt, was die dreißig Jahre zuvor geschah. Es gibt in Harrisons Dokumentation keine Übersetzungsszene, die Thematik wird jedoch in den Kommentaren behandelt.

Im Jahr 2003 wurde unter der Bezeichnung *Luther* (Eric Till, 2003) ein neuer Lutherfilm mit einer internationalen Besetzung und einem Budget von 21 Millionen Dollar produziert (vgl. Wipfler 2011:60). Mit Marketingkosten von fast 10 Millionen Dollar ist es wohl der kommerziell aufwendigste Lutherfilm. Ebenso wie der Film von 1953 wurde er hauptsächlich von lutherischen Organisationen in den USA finanziert. Die Regie führte der Kanadier Eric Till. Die Drehbuchautoren ließen sich von der amerikanischen Produktion von 1953 inspirieren, der Film konnte allerdings an den Originalschauplätzen gefilmt werden. Luther wird von Joseph Fiennes dargestellt, der in zwei Übersetzungsszenen zu sehen ist. Beide Szenen spielen während Luthers Tage auf der Wartburg.

Luther gegen den Papst bzw. *Luther contre le pape* (Jean-François Delassus, 2004) ist eine Luther-Dokumentation in französischer Produktion. Behandelt wird Luthers Leben im Allgemeinen, von seiner Kindheit bis hin zu den Auswirkungen seines Lebenswerks. Auffällig ist, dass im Vergleich mit den anderen Dokumentationsfilmen zwischen den szenischen Darstellungen und vor allem zu Beginn eine erstaunliche große Menge an Hintergrundinformationen zu geschichtlichen Fakten und zu den sozialen Strukturen der damaligen Zeit gegeben wird. Diese werden durch das passende Bildmaterial – hauptsächlich Kunstwerke und Landschaftsaufnahmen – ergänzt. Das Besondere an dieser Dokumentation ist, dass es mehrere Lutherdarsteller gibt. Der junge Luther wird von Romain Redler und der alte Luther von Claude Brosset dargestellt. Es werden Ausschnitte aus den Filmen von Pichel und Veth verwendet, allerdings nur solche in denen Luther nicht zu sehen ist oder nur Nahaufnahmen seiner Hände gezeigt werden. In *Luther gegen den Papst* gibt es eine kurze Übersetzungsszene.

In der deutschen Dokumentation *Luther – Kampf mit dem Teufel* aus dem Jahr 2007, bei der Günther Klein Regie führte, ist Ben Becker der Lutherdarsteller. Als Schauplatz wurde fast ausschließlich die Wartburg verwendet, während Luthers Leben in Rückblenden gezeigt wird (vgl. Wipfler 2011:63). Die Zeit auf der Wartburg wird damit als eine besonders wichtige Periode seines Lebens dargestellt. Dem bereits im Titelzusatz erwähnten Kampf mit dem Teufel kommt in der Dokumentation eine nicht unbedeutende Rolle zu (vgl. Klein 2007, 10:15-11:16, 22:20-24:40, 41:00-42:03). Das Bildmaterial wird von ExpertInnen, die vor allem aus dem Fachgebiet der Theologie stammen, kommentiert. In Kleins Dokumentation gibt es eine Übersetzungsszene, die zum Teil vom Kommentar des Erzählers begleitet wird, in der zum Teil aber auch Luther selbst spricht.

Das letzte der von mir analysierten Werke ist *Luther und die Nation* (Stephan Koester et al, 2008) mit Georg Prang als Lutherdarsteller. Die Dokumentation wurde vom ZDF für die Reihe *Die Deutschen* produziert und ist hauptsächlich den Auswirkungen von Luthers Schriften und Taten gewidmet (vgl. Wipfler 2011:63). Interessant ist, dass die Dokumentation sowohl im

Text des Sprechers als auch in den Kommentaren, die hauptsächlich von HistorikerInnen stammen, näher auf die Bedeutung von Luthers Bibelübersetzung und deren Einfluss auf die deutsche Sprache eingeht. Es werden die Veränderungen beschrieben, die Luthers Taten hervorgebracht haben. Daher reicht die Dokumentation bis über Luthers Lebensende hinweg. Es gibt eine szenische Darstellung des übersetzenden Luther, während der nicht gesprochen wird, sondern die durch die Worte des Erzählers hinterlegt ist. Im Allgemeinen wird Luthers Übersetzung und deren Verbreitung aber verhältnismäßig ausführlich behandelt.

Laut Wipfler (2011:63f.) werden sowohl in Kleins als auch in dieser Dokumentation „the classical strategies of infotainment“ eingesetzt, nämlich „aestheticisation, dramatization, personalization and emotionalization“. Außerdem könne klar gesehen werden, dass die Länge der Dokumentationen auf ein Minimum beschränkt war. Trotzdem sei es bemerkenswert, dass gerade dieses Thema gewählt wurde: „Nevertheless, it is remarkable that Martin Luther is still used as model to represent the changes in the 16th century, a subject that is uncommon in history programs on German television: The 16th century accounts for only about 0.7% of all history films on German channels.“ (Wipfler 2011:64)

Betrachtet man also die ausgewählten Filme, wird man feststellen, dass es in vielen mindestens eine Übersetzungsszene gibt. In den meisten Dokumentationen wird die Thematik des Übersetzens außerdem im Text des Sprechers oder in den Kommentaren der ExpertInnen erwähnt. Dennoch muss gesagt werden, dass den Szenen oft nur ein sehr kleiner Bruchteil der Gesamtspielzeit zukommt, während anderen Tätigkeiten Luthers mehr Raum eingeräumt wird.

5.2 Martin Luther (Irving Pichel, 1953)

“If only everybody could understand these words, how much better they
would understand God’s righteousness.”
(Pichel 1953:18:12)

Martin Luther von Irving Pichel, der erste amerikanische Tonfilm über Martin Luther, beginnt mit einer Erklärung, dass diese Darstellung eines für die Geschichte ausschlaggebenden Momentes das Ergebnis sorgfältiger Nachforschung der Fakten und Bedingungen im sechzehnten Jahrhundert sei, so wie sie von HistorikerInnen unterschiedlicher Glaubensbekenntnisse übermittelt wurden (vgl. Pichel 1953, 00:25). Mit diesen Worten machen die FilmemacherInnen den Anspruch gültig, dass der Film historisch korrekt ist. In Anbetracht dieser Tatsache wäre es natürlich besonders interessant, zu untersuchen, wie das Übersetzen dargestellt wird. Da es allerdings leider keine Übersetzungsszene in dem Film gibt, soll im Folgenden auf einige Aussagen über Luthers Übersetzung und einige weitere translationswissenschaftlich relevante Szenen näher eingegangen werden.

5.2.1 „What language is this, sir? Greek?“

Irving Pichels Martin Luther behandelt die Zeit, die Martin Luther auf der Wartburg verbringt und in die auch seine Übersetzung des Neuen Testaments fällt, in aller Kürze und stark zusammengefasst. Es ist der Erzähler, der den ZuschauerInnen mitteilt, dass Luther zu seiner eigenen Sicherheit auf die Wartburg gebracht wurde, während als Bildmaterial eben diese gezeigt wird (vgl. Pichel 1953:01, 01:21:12-01:21:23). Der Erzähler fährt fort: „During his ten months of exile Luther completed his translation of the New Testament.“ (Pichel 1953,

01:21:21) Mit diesen Worten informiert er die ZuschauerInnen, dass Luther das Neue Testament während seiner Zeit auf der Wartburg anfertigte, was natürlich unseres Wissens den historischen Fakten entspricht. Eine kleine Ungenauigkeit ist allerdings darin zu finden, dass Luther nicht ganze zehn Monate an der Übersetzung arbeitete, wie es aus den Worten des Erzählers hervorgeht, sondern sie innerhalb von nur drei Monaten fertigstellte (vgl. Beutel 2010:260).

5.2.1.1 Inhalt, Ausstattung, Raum und Lichtverhältnisse

Noch während der Erzähler spricht, beginnt eine neue Szene (vgl. Pichel 1953, 01:21:31): Luther sitzt an einem mit Papieren bedeckten Schreibtisch, legt eine Schreibfeder zur Seite und nimmt ein aufgeschlagenes Buch in einem schweren Ledereinband von der Tischoberfläche, um es einem jungen Mann – vermutlich ein Bediensteter – zu zeigen. Er lässt den jungen Mann einen Blick auf die Seiten des Buches werfen, bevor er es wieder zur Seite legt. Dann nimmt er noch einmal zwei Schreibfedern auf, um auch sie beiseite zu legen.³³ Auf die Aussage des jungen Mannes hin, dass er kein Griechisch und nur in seiner eigenen Sprache lesen könne, reicht Luther ihm einen großen Bogen beschriebenes Papier. Der Mann beginnt laut vorzulesen. Es handelt sich um einige Verse aus der Bibel. Als der junge Mann geendet hat, nimmt Luther das Blatt Papier wieder an sich und erklärt ihm, dass es die Worte Jesu aus einer Passage des Neuen Testaments seien. Am Ende der Szene sieht man, wie Luther den Bogen noch einmal an den Jüngeren weiterreicht.

Auch wenn der Übersetzungsvorgang als solcher hier nicht gezeigt wird, geht doch aus dem Kontext hervor, dass Luther kurz zuvor noch übersetzte und nicht etwa an einem anderen Schriftstück arbeitete, obwohl er sich auf der Wartburg tatsächlich auch noch anderen Werken widmete (vgl. Lohse 1997³:149). Doch dadurch, dass der Erzähler Luthers Übersetzertätigkeit anspricht und Luther zur gleichen Zeit an seinem Schreibtisch gezeigt wird, wie er soeben eine Schreibfeder zur Seite legt, wird bei den ZuschauerInnen unweigerlich der Gedanke entstehen, dass er eben noch übersetzt hat. Das ist auch naheliegend, denn vor ihm liegt aufgeschlagen das Neue Testament auf Griechisch (vgl. Pichel 1953, 01:21:28). Es ist ein eindrucksvolles, großes Werk, zwischen dessen Seiten Lesezeichen zu erkennen sind, vermutlich ein Hinweis darauf, wie stark sich Luther mit dem Ausgangstext auseinandersetzt und wie viel er daran arbeitet. Luthers eingehende Auseinandersetzung mit seinem Ausgangstext wird auch schon an früherer Stelle im Film angedeutet. So gibt es zum Beispiel eine Szene, in der er bei seinem Theologiestudium gezeigt wird: Er sitzt über der Bibel, liest sie und grübelt anscheinend über das Gelesene nach (vgl. Pichel 1953, 13:13-13:44). Die Vertrautheit mit dem Ausgangstext macht dessen Übersetzung in einer so kurzen Zeitspanne überhaupt erst möglich.

Was die Übersetzung selbst betrifft, wird hier den historischen Fakten entsprechend übermittelt, dass Luther nicht mit der lateinischen sondern der griechischen Version des Ausgangstextes arbeitete. Das ist ein sehr wichtiger Punkt, da es die seine von den früheren deutschen Bibelübersetzungen abhob. Wie bereits festgestellt, kann Luther eine sehr gute Beherrschung des Lateinischen nachgewiesen werden. Außerdem studierte er Griechisch und

³³ Auf die in fast allen Lutherfilmen auf die eine oder andere Art und Weise präsenten Schreibfedern soll an anderer Stelle noch genauer eingegangen werden.

später auch Hebräisch. Luthers Bemühung, mit den Bibeltexten in ihren Ursprachen zu arbeiten und dazu diese Sprachen zu lernen, kommt in Pichels Spielfilm ebenfalls zur Sprache. In einem Gespräch mit Melanchthon schlägt Luther vor: „I’ll tell you what, I’ll strike a bargain with you. You teach me Greek and Hebrew and I’ll tell you all the theology I know.” (Pichel 1953, 52:17) Melanchthon erwidert, dass er Luthers Theologie doch schon seit längerer Zeit studiere. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass er dennoch Luthers Lehrer für das Griechische und Hebräische wurde. Es wird also durchaus angedeutet, dass Luther und Melanchthon zusammenarbeiteten. Abgesehen von dieser Szene wird allerdings nicht näher auf Melanchthons Beitrag zu Luthers Bibelübersetzung eingegangen. In der Szene auf der Wartburg wird nun bestätigt, dass Luther wohl Griechisch lernte und dass er tatsächlich den griechischen Urtext für die Übersetzung verwendete. Den ZuschauerInnen werden also in diesen beiden Szenen bereits einige konkrete Informationen zu Martin Luthers Übersetzung vermittelt. Das bedeutet, dass Luthers Bibelübersetzung im Film präsent ist, auch wenn er nicht während des Übersetzungsvorganges gezeigt wird und es somit keine Übersetzungsszene im eigentlichen Sinne gibt.

Auch die weitere *Ausstattung* in der Szene auf der Wartburg ist aufschlussreich: Außer dem Ausgangstext sind auf dem Tisch keine weiteren Bücher zu erkennen, bloß lose Bögen Papier (vgl. Pichel 1953, 01:21:30). Es wird demnach vermittelt, dass Luther zum einen nicht mit Wörterbüchern arbeitete und zum anderen ausschließlich den griechischen Urtext für seine Übersetzung des Neuen Testaments verwendete. Die losen Blätter könnten Luthers Aufzeichnungen und Übersetzungen darstellen, es könnte sich aber auch um Briefe handeln, denn wie wir wissen stand er mit Spalatin in Briefkontakt, von dem er manchmal auch Informationen und Hilfe für seine Übersetzung erbat. Am hinteren Ende des Tisches sind Speisen und Kerzen zu erkennen, ein Detail, das im ersten Moment unwichtig erscheinen mag. Letztendlich könnten diese Ausstattungsgegenstände allerdings andeuten, dass Luther seine Kammer nicht sehr oft verließ, vielleicht um intensiv an seiner Übersetzung zu arbeiten. Die Speisen könnten auch als Stärkung während seiner anspruchsvollen Arbeit interpretiert werden oder darauf hindeuten, dass Luther seine Übersetzung nicht einmal zurücklassen wollte, um seinen Körper mit Nahrung zu versorgen. Im Großen und Ganzen wirkt Luthers Schreibtisch hier im Vergleich mit einigen anderen Lutherfilmen verhältnismäßig aufgeräumt, wie noch zu sehen sein wird.

Bei dem *Raum*, in dem die Szene stattfindet, soll es sich unverkennbar um Luthers Studierstube auf der Wartburg handeln. Es ist schwierig festzustellen, ob tatsächlich auf der Wartburg gedreht oder der Raum sorgfältig nachgebildet wurde, da durch die gewählten Bildausschnitte nicht sehr viel von dem Zimmer zu erkennen ist. Es kann jedoch festgehalten werden, dass sowohl die Holzvertäfelung, als auch die Butzenscheiben, die man von Luthers Studierstube kennt und wie man sie auch heute noch besichtigen kann, vorhanden sind:



Abb. 1: Luthers Studierstube auf der Wartburg

© <http://wartburg-eisenach.de/deutsch/museum/pics/lutherstube.jpg>, Stand 15.06.2014

Durch die Authentizität des Raumes wird der Eindruck der historischen Genauigkeit verstärkt. Der Raum fügt sich gut in den Film ein und trägt außerdem zum Aufbau der Atmosphäre bei. Mit Luthers kleiner Studierstube wird automatisch Abgeschiedenheit, Einsamkeit und intensive Schreibarbeit in Verbindung gebracht. Diese Eindrücke prägen natürlich auch das Bild Luthers als Übersetzer.

5.2.1.2 Dialog und Lutherfigur

Doch nicht nur Inhalt, Raum und Ausstattung sind in dieser Szene von Bedeutung, sondern auch der Dialog. Schon innerhalb der ersten zwanzig Minuten des Films, als Luther noch als einfacher Mönch im Kloster lebt, äußert er den Wunsch, alle mögen die Bibel verstehen können: „If only some of our people, all of our people could realise that in this psalm David is telling us ‘In thee o Lord I trust. In thy righteousness deliver me.’ If only everybody could understand these words, how much better they would understand God’s righteousness.” (Pichel 1953, 18:02) Schon damals wünscht sich Luther also, dass nicht nur einige wenige, sondern ausnahmslos alle sich die Bibel in einer Sprache zu Gemüte führen können, die sie auch verstehen. Dieser Wunsch sollte ihn später zu der Übersetzung der Heiligen Schrift bewegen. Doch schon damals wurde ihm bei Pichel (1953, 18:54) Widerstand entgegengebracht: Johann von Staupitz, Luthers Beichtvater, will von ihm wissen: „What if Scripture were in the hands of common men? For every pot boy and swine herd to read in his own language and interpret for himself? What then?” Hier wird deutlich, wie wenig einige Vertreter der Kirche von dem Gedanken hielten, alle sollten die Bibel lesen können. Luther antwortet humorvoll mit: „Why, then we might have more Christians, father.” Staupitz scheint das allerdings weniger amüsant zu finden. „Latin has served the Church for centuries. Latin was good enough for St. Jerome and St. Augustin. And Latin will have to be good enough for you and me and every other Christian”, weist er Luther streng zurecht. Hier werden die Unterschiede zwischen Luthers

Einstellung und der der Kirche deutlich. Luther geht es darum, die Bibel so vielen Menschen wie möglich verständlich zu machen. Dieser Schritt würde die Kirche als Mittler zwischen dem Menschen und Gott gefährden. Das ist der Grund, warum die Kirche gegen das Vorhaben einer Übersetzung der Bibel ins Deutsche war und das machte es auch so gefährlich für Luther. Während Luther zu dieser Zeit noch unterwürfig mit einem „Yes, father.“ antwortet, wird er später genau das tun, woran Staupitz ihn hier hindern wollte. Er wird die Bibel übersetzen, ganz gleich, was Kardinäle, Bischöfe, der Kaiser und der Papst davon halten mögen.

Durch den *Dialog* in der Szene auf der Wartburg erfährt Luthers Übersetzungsarbeit schließlich mehr oder weniger eine Rechtfertigung. Zum einen wird deutlich, dass der junge Bedienstete mit dem lateinischen oder griechischen Neuen Testament nichts anfangen könnte, als er zuerst fragt „What language is this, sir? Greek?“ und nach einer Bestätigung vonseiten Luther anmerkt: „I don't know Greek.“ (Pichel 1953, 01:21:32) Als Luther wissen will, ob er gar nicht lesen könne, antwortet der junge Mann: „Oh yes sir, but only in our own language.“ Damit wird deutlich, dass er die Bibel in keiner anderen Sprache als der eigenen lesen könnte und somit auf eine Übersetzung ins Deutsche angewiesen ist. Es scheint also demnach durchaus eine Nachfrage für Luthers Übersetzung zu bestehen.

Der junge Mann darf daraufhin aus Luthers deutscher Übersetzung vorlesen. Die Bibelstelle, die dafür gewählt wurde, stammt aus dem Johannesevangelium Kapitel 6, Vers 51: „I am the living bread which came down from heaven: if any man eat of this bread he shall live for ever: and the bread that I will give is my flesh, which I will give for the life of the world.“ (Pichel 1953, 01:44:29) Da der Film im Originalton auf Englisch ist, konnte nicht Luthers Bibelübersetzung verwendet werden, was den englischsprachigen ZuschauerInnen aber wohl kaum auffallen dürfte. Die Stelle wurde stattdessen aus der King James Version zitiert. Mir als Deutsch-Muttersprachlerin ist dieses Spannungsverhältnis zwischen historischer Realität und Darstellung im Film allerdings schon deutlich geworden. Dass in einigen Filmen Englisch gesprochen wird und dass „in our language“ gesagt, dabei jedoch das Deutsche gemeint wird, zeigt zum einen, wie viel Filme der Fantasie und der Vorstellungskraft der ZuschauerInnen abverlangen und zum anderen, dass transkulturelle Kommunikation im internationalen Medium Film eine große Rolle spielt.³⁴

An der zitierten Bibelstelle kann gezeigt werden, dass Verse, die im Zuge einer Übersetzungsszene – oder in diesem Fall im Anschluss an eine der Imagination der ZuschauerInnen überlassenen Übersetzungsszene – zitiert werden, ganz bewusst ausgewählt werden. Mit der Aussage „if any man eat of this bread he shall live for ever“ unterstreicht dieser Bibelvers zum Beispiel noch einmal Luthers Überzeugung, dass man durch den Glauben an Jesus Christus „allein“ gerecht würde. Außerdem ist es ein Vers, der nicht nur eine klare Aussage trifft, sondern auch eine große emotionale Wirkung hat.

Nachdem der junge Mann geendet hat, erklärt Luther, dass es sich um einen Ausspruch Jesu aus dem Neuen Testament handelt: „Those are the words of Jesus from the New Testament.“ (Pichel 1953, 01:22:01) Dann fährt er fort: „You see, our German larks can be

³⁴ Auf das Paradox, dass im Film Englisch gesprochen wird und dennoch vom Deutschen als „our language“ gesprochen wird, soll hier allerdings nur verwiesen werden. Es handelt sich ohne Zweifel um ein Phänomen, das auch in den Bereich der transkulturellen Kommunikation fällt, hier aber nicht genauer behandelt werden soll.

made to sing as sweetly as any Latin or Greek nightingale.” Damit rechtfertigt er sozusagen seine Übersetzung und sagt, die Bibel sei im Deutschen genauso gut wie im Lateinischen oder Griechischen. Das stimmt mit seiner Ansicht überein, es gäbe heilige Sprachen – nämlich das Hebräische, Griechische und Lateinische –, aber auch andere Sprachen könnten durch die Übersetzung der Heiligen Schrift in den Status einer heiligen Sprache erhoben werden (Seyferth 2004:2382). Gleichzeitig sagt er auch, dass es sehr wohl möglich ist, die Bibel ins Deutsche zu übersetzen. Zu Luthers Zeit hatte man Zweifel daran, dass es überhaupt möglich ist, aus dem Griechischen und Hebräischen ins Deutsche zu übersetzen, ohne den Text dabei zu verunglimpfen (vgl. De Vries 2007:273). Das mag der Grund sein, warum Luther hier noch einmal betont, dass die deutschen Lerchen genauso schön singen können wie die lateinische oder griechische Nachtigall.

Mangels einer Szene, in der Luther tatsächlich übersetzt, soll die Figur des Martin Luther ebenfalls anhand dieser Szene untersucht werden. Auffällig ist zum einen, dass Luther nicht länger seine Kutte trägt, sondern ein weißes Hemd (vgl. Pichel 1953, 01:21:28). Zum anderen ist seine Tonsur nicht mehr zu sehen und er trägt jetzt einen Bart. Dieser weist darauf hin, dass seit Luthers Ankunft einige Zeit vergangen ist. Bei den ZuschauerInnen mag der Eindruck entstehen, dass er schon länger an seiner Übersetzung arbeitet. Außerdem soll Luther hier nicht länger als ein Mönch gesehen werden, sondern als ein Mann, der mit der Kirche brach. Er wird in dieser Szene als jemand dargestellt, für den das Wort Gottes einen großen Wert hat und der es mit den Menschen in seinem Umfeld teilen möchte. Dementsprechend erlaubt er auch dem jungen Bediensteten, einige Verse zu lesen. Als er das Blatt mit seiner Übersetzung wieder entgegennimmt, blickt er fast stolz darauf hinab (vgl. Pichel 1953, 01:22:04). Es entsteht der Eindruck, dass ihm die Übersetzung wichtig ist und dass er eine große Hochachtung vor dem Wort Gottes hat. Die brennende Leidenschaft, durch die Luther in vielen anderen Filmen charakterisiert wird, scheint hier allerdings ein wenig zu fehlen. Luther in dieser Szene grundsätzlich als sehr bedacht, ruhig und kontrolliert dargestellt, was die Vermutung nahelegt, dass er sich in einer Übersetzungsszene ähnlich verhalten hätte.

5.2.2 „By faith alone“

Eine weitere Szene, in der Luther zwar nicht übersetzt, die aber dennoch von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus von Relevanz ist, spielt noch bevor Luther seine Übersetzung überhaupt begann. In einem Streitgespräch mit Staupitz über Reliquien erzählt Luther, dass er glaubt, im Zuge der Vorbereitung seiner Vorlesung über den Römerbrief, endlich die Wahrheit gefunden zu haben (vgl. Pichel 1953, 30:18). Staupitz liest den lateinischen Text vor und übersetzt dann vom Blatt: „...for the righteousness of God is revealed from faith to faith: as it is written, the just shall live by faith. And so?“ (Pichel 1953, 30:34) Daraufhin erklärt Luther, dass in diesem Bibeltext keine Rede sei von Reliquien oder guten Taten. Die Menschen würden nur Jesus Christus brauchen und nichts anderes. Das ist der Punkt, an dem Staupitz aufsteht, den Kopf schüttelt und den Raum verlässt. Luther blickt ihm nach, nimmt dann eine der Schreibfedern, die auf dem Tisch bereitstehen, und ergänzt im lateinischen Bibeltext das Wort „sola“. „The just shall live by faith alone“, betont er währenddessen. (Pichel 1953, 31:56)

Das ist insofern eine interessante Szene, als sie auf eine der umstrittensten Passagen aus Luthers Bibelübersetzung anspielt. Luther nimmt hier einen bewussten Eingriff in den Ausgangstext vor und zwar nicht nur beim Übersetzen selbst. Er wagt es sogar, ein Wort direkt im Ausgangstext zu ergänzen. Das lässt darauf schließen, dass er wahrscheinlich auch beim Übersetzen bestimmte Entscheidungen auf der Basis seiner Theologie trifft. Natürlich kann man den Vers so interpretieren, wie Luther es vorschlägt. Durch die Ergänzung des einen Wortes „allein“ schränkt er die Interpretationsmöglichkeiten allerdings ein. Diese Ergänzung nahm Luther bei seiner Übersetzung des Neuen Testaments ins Deutsche auch tatsächlich vor, eine Entscheidung, die anscheinend heftig angegriffen wurde. In seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* argumentiert Luther, dass die grammatikalischen Strukturen der deutschen Sprache diese Ergänzung erfordern würden (vgl. Luther 1530:158f.). Bis zu einem gewissen Grad mag das wahr sein, allerdings ist außer Zweifel, dass Luthers Theologie diese Übersetzungsentscheidung beeinflusste.

In Anlehnung an den in Kapitel 2.2.1 erwähnten Ansatz, dass sich fiktive Darstellungen der Lehre eingesetzt werden könnten, soll hier darauf verwiesen werden, dass sich die besagte Szene gut dazu eignen würde, im Unterricht als Anstoß für eine Diskussion zu dienen. Sie wirft einige wichtige Fragen auf: Ist es ÜbersetzerInnen erlaubt, in den Ausgangstext einzugreifen? Was ist ethisch vertretbar und was nicht? Kann es manchmal vielleicht sogar nötig sein, in den Ausgangstext einzugreifen? Wem gegenüber müssen ÜbersetzerInnen treu sein? Das wären zum Beispiel Fragen, die in einer Diskussion mithilfe dieser Szene aufgeworfen werden könnten. Es würden sich mit Sicherheit auch die eine oder andere Übersetzungsszene oder Aussage als Impuls für eine Diskussion eignen, worauf allerdings nicht noch einmal explizit eingegangen werden soll.

5.3 Luther (Guy Green, 1973/74)

Wie in der Korpusbeschreibung bereits erwähnt, stellt dieser Film Luthers Leben von 1506 bis zum Jahr 1530 dar. Obwohl die Bibelübersetzung – eine von Luthers größten Errungenschaften und eine seiner zeitaufwendigsten Tätigkeiten – zumindest teilweise in diese Zeit fällt, gibt es in Greens Luther-Produktion keine einzige Szene, in der Luther übersetzt. Das mag zum einen daran liegen, dass Luthers Aufenthalt auf der Wartburg im Film ausgeklammert wurde und zum anderen, dass es sich um die Adaptation eines Theaterstücks handelt. So ist zum Beispiel auch auffällig, dass Luther im ganzen Film kein einziges Mal an seinem Schreibtisch sitzend und ein Schriftstück verfassend gezeigt wird, während in den anderen Lutherfilmen zumeist einige solcher Szenen zu finden sind. Es ist anzunehmen, dass eine derartige Szene auch in Osbornes Vorlage nicht vorkommt, da sie auf der Bühne möglicherweise für die ZuschauerInnen langweilig werden würde. Im Film ist es wahrscheinlich leichter, eine solche Szene durch Musik, die Lichtverhältnisse oder eine besondere Kameraführung interessanter zu machen.

Außerdem ist auffällig, dass es in dem Film einen Erzähler gibt, der die ZuschauerInnen durch den Film geleitet und die historischen Hintergründe erklärt. Zu Anfang des Films wird Luther in der Kirche von einem Ritter aufgesucht, der ihm aufzählt, was er alles erreicht – oder in diesem Fall „verbrochen“ – hat und ihm dann vorhält, die Bauern und das einfache Volk im Stich gelassen zu haben (vgl. Green 1973/74, 00:00-01:50). Von dieser Szene ausgehend

erinnert sich Luther zurück an das Jahr 1506 und seine Aufnahme als Mönch im Augustinerorden. Es ist der Ritter, der ihn zu Beginn des Films anklagt, der schließlich auch als Erzähler in Erscheinung tritt und die ZuschauerInnen durch das Filmgeschehen führt (vgl. Green 1973/74, 08:25). Es handelt sich also um einen im Bild sichtbaren Erzähler, der aber nicht Luther selbst ist. Das ist in einem Lutherspielfilm eine Seltenheit. Grundsätzlich liegt der Fokus des Films auf Luthers Innenleben (vgl. Green 1973/74, 10:30-21:20), seinem Verhältnis zu seinem Vater (vgl. Green 1973/74, 27:10-42:30) und seinen theologischen Ansichten (vgl. Green 1973/74, 57:04-01:03:20). Im weiteren Verlauf kehrt der Film zum Ausgangspunkt und zu Luthers Auseinandersetzung mit dem Erzähler zurück (vgl. Green 1973/74, 1:35:00-1:41:00). Den ganzen Film hindurch gibt es sehr viel Dialog. In der Analyse soll auf die Figur Martin Luthers sowie einige Aussagen, die entfernt mit dem Übersetzen zu tun haben, eingegangen werden.

5.3.1 Figuren und Akteure

Auch wenn Luther im Film nicht als Übersetzer gezeigt wird, so war er es doch in der Realität und daher ist es auch von Bedeutung, wie seine *Figur* insgesamt dargestellt wird. Was im Vergleich mit den früheren Lutherfilmen auffällt, schreibt Wipfler (2011:55), ist die Tatsache, dass Stacy Keach mit seiner Lippenspalte nicht dem Schönheitsideal entspricht und man somit bei der Besetzung der Rollen zum ersten Mal mit dem traditionellen Bild des „schönen Luther“ brach. Ansonsten wird Luthers Innenleben in erstaunlicher Tiefe dargestellt. Laut Wipfler (2011:56) zeigt er ein sehr modernes Konzept von Individualität, ist voller Selbstzweifel: „Martin defends his free will and in doing so he shows a very modern concept of individuality: Full of doubts and soul-searching.“ Zwei Mal im Film ist der Konflikt mit seinem Unterbewusstsein sogar so groß, dass er das Bewusstsein verliert. Das mache den Film zu einem Psychodrama, das durch die Anschuldigungen des Edelmannes ausgelöst wird. Diese Anschuldigungen sind ebenfalls eine Besonderheit. Luther wird nicht durchgehend als der strahlende Held dargestellt, sondern als Mensch, der eben auch seine Fehler hat und manchmal falsche Entscheidungen trifft.

Ganz allgemein wirkt Luther oft gequält, in der zweiten Hälfte des Films dann aber durchaus überlegt und in seinen Aussagen über den Glauben sicher. Luther wird im Film in den Mittelpunkt gestellt, oft ist er allein oder nur mit seinem Gesprächspartner im Bild. Auffällig ist auch seine manchmal sehr poetische Ausdrucksweise, die ein Hinweis auf seine durchaus wortgewandten Schriften sein könnte.³⁵ Die Rollen, die Luther in dem Film einnimmt sind unter anderem die des Mönchs, des Rebellen, des Revolutionärs, aber auch die des Ehemanns und des Familienvaters. Im Vergleich mit einigen anderen Lutherfilmen wird hier auch mehr auf Luthers Familienleben eingegangen, was sich in der letzten Szene zeigt, in der Luther seinen Sohn im Arm hält und dem Säugling liebevoll Ratschläge erteilt (vgl. Green 1973/74, 01:48:16). Die Rolle, die Luther hier eher weniger einnimmt, ist die des Gelehrten. Auch werden Luthers Mitarbeiter, die ihn bei seiner Übersetzung unterstützen, nicht erwähnt.

³⁵ Ein Beispiel hierfür wäre: „And every sunrise sings a song of death.“ (Green 1973/74, 20:21) Luther betet mit Staupitz und fügt diesen Satz seinem Gebet an. Hier werden auch Luthers Zweifel und seine Verzweiflung deutlich.

Während Melanchthon in den meisten Lutherfilmen zumindest Erwähnung findet, ist das hier nicht der Fall.

5.3.2 Weitere translationswissenschaftlich relevante Szenen

Auch im *Dialog* wird das Übersetzen oder Luthers Bibelübersetzung mit keinem Wort erwähnt. Es gibt allerdings einige Stellen, die von den für die Übersetzung relevanten Sprachen handeln und die daher damit zusammenhängen. Luthers Vater erwähnt zum Beispiel, dass sein Sohn Latein, Griechisch und ein wenig Hebräisch sprechen kann (vgl. Green 1973/74, 28:16). Das entspricht wie wir wissen den historischen Fakten. An anderer Stelle beschwert sich Luther: „Now there are some who complain of these things, but they write in Latin for scholars. But now, who'll speak out so that everyone can understand?“ (Green 1973/74, 1:00:25) Durch Aussagen wie diese kommt Luthers Einstellung zum Ausdruck, dass jeder die wichtigen religiösen Schriften (zu denen allen voran natürlich die Bibel gehört) selbst lesen können soll. Interessant erscheint mir auch, dass Luther an zwei Stellen seinen humanistischen Zeitgenossen Erasmus angreift. In einem Gespräch mit Staupitz rät ihm dieser, vorsichtig zu sein (vgl. Green 1974/74, 54:54-55:15). Er sagt: „Look at Erasmus. He never really gets into any serious trouble, but he still manages to make his point.“ Luther entgegnet darauf: „People like Erasmus get upset, because I talk of pigs and Christ in the same room.“ Als Antwort spricht Staupitz noch einmal die Tatsache an, dass Luther sich nicht davor scheut, auf Deutsch zu schreiben: „You may be right. Erasmus is a fine scholar, but there are too many who think they are better, because they insinuate in Latin what you'll say in plain German.“ An diesen Worten kann man erkennen, dass zu Luthers Zeit die Sprachen, in denen etwas gesagt oder geschrieben wurde, sehr wichtig waren. Latein galt als die Sprache der Kirche und die Sprache der Gelehrten. Nicht umsonst musste man Latein sprechen und schreiben können, um eine Universität besuchen zu dürfen (vgl. Zschoch 2010²:82). Es war demnach eine neuartige Idee, einen Disput auf Deutsch zu führen. Und es war gefährlich, da nicht nur die Gelehrten dem Disput folgen konnten, sondern auch jene Menschen, die des Lateinischen nicht mächtig waren. So konnte die Auseinandersetzung viel größere Ausmaße annehmen und Ideen eine größere Verbreitung finden, was sich auch in den Bauernaufständen und der Gegenwehr der Fürsten zeigt, für die Luthers Schriften der Auslöser waren.

In einer Predigt spricht Luther das Thema der unterschiedlichen Sprachen noch einmal an, indem er sagt: „A man is not a good Christian, because he understands Greek and Hebrew.“ (Green 1973/74, 58:00) Darauf folgt ein weiterer Seitenhieb auf Erasmus. Tatsächlich begegneten sich Luther und Erasmus nie persönlich und selbst ihre brieflichen Kontakte wurden von Dritten eingeleitet (vgl. Kaufmann 2010²:143). Die älteste schriftliche Äußerung Luthers über Erasmus stammt aus dem Jahr 1516. Zwar benutzte er Erasmus' „Ausgabe des Neuen Testaments und seine Annotationes unmittelbar nach ihrem Erscheinen (März 1516), äußerte aber bereits im Oktober des Jahres gegenüber dem kurfürstlichen Sekretär Georg Spalatin tiefgreifende Kritik an der Paulusinterpretation des Niederländers“ (Kaufmann 2010²:143). In einigen Dingen waren sich Luther und Erasmus also ganz und gar nicht einig, in manch anderen ähnelten sich die Vorstellungen der beiden Gelehrten aber auch. So erhob Erasmus zum Beispiel mit großem Nachdruck und Erfolg Forderungen nach einer volkssprachlichen Laienbibel (vgl. Kaufmann 2010²:145). Während also in publizistisch sehr erfolgreichen

Flugschriften „die Vorstellung eines engen Zusammenschlusses von Erasmus und Luther im Kampf um die Bibel und die Kirchenreform auch auf die Ebene der Volkssprache hinab verbreitet“ wurde, bestand durchaus ein Spannungsverhältnis zwischen Luther und Erasmus, das hier im Film aufgegriffen wurde.

Eine weitere Szene, die mir ins Auge fiel, ist der Beginn einer von Luthers Predigten. Luther liest einen Satz aus dem Bibeltext zur Predigt vor und zwar auf Englisch (vgl. Green 1973/74, 57:10). Folglich muss er entweder eine deutsche Übersetzung vor sich haben oder aber er übersetzt vom Blatt. Es ist durchaus möglich, dass Luther Bibelstellen für seine Predigten übersetzte, ohne die Übersetzungen zu veröffentlichen. Auch das Vom-Blatt-Übersetzen ist ein wahrscheinliches Szenario. Grundsätzlich ist in mehreren Luther-Produktionen zu beobachten, dass vom Blatt übersetzt wird. Es bleibt allerdings zu bezweifeln, dass die ZuschauerInnen sich dessen in einer normalen Rezeptionssituation bewusst wären.

Auch die Endszene von Greens Lutherfilm ist interessant. Hier spricht Staupitz Luthers Werke und Errungenschaften an und erwähnt dabei – auf Englisch – wie Luther den Deutschen Deutsch beigebracht hätte: „...you made a thing called Germany. Unlaced the language and taught it to the Germans and the rest of the world will just have to get used of the sound of it.“ (Green 1973/74, 01:45:05) Demnach schreibt er Luther genau das zu, was heute als zum Teil bestätigt und zum Teil widerlegt gilt, nämlich dass Luther die deutsche Nationalsprache „erfunden“ hat. Es besteht kein Zweifel, dass Martin Luther, seine Übersetzungen und seine Schriften eine große Rolle bei der Entwicklung der deutschen Nationalsprache spielten, aber allein auf Martin Luthers Schultern liegt diese Errungenschaft den wissenschaftlichen Erkenntnissen nach auch nicht.³⁶

5.4 Martin Luther (Kurt Veth, 1983)

„Die Bibel ins Deutsche bringen. Es geht über meine Kräfte.
Als wollte einer allein den ganzen Thüringer Wald ausrodern.“
(Veth 1983b: 56:09)

Ein Lutherfilm, der mit zwei Übersetzungsszenen – einer verhältnismäßig langen und einer kürzeren – und mehreren Erwähnungen des Themas Bibelübersetzung von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus besonders interessant erscheint, ist Kurt Veths *Martin Luther* aus dem Jahr 1983. Es mag an der Länge des fünfteiligen Spielfilms liegen, dass gleich zwei Mal eine Übersetzungsszene gezeigt wird und dieses Thema damit ausführlicher behandelt wird als in den meisten anderen Lutherfilmen. Mit einer Laufzeit von über siebeneinhalb Stunden ist Veths *Martin Luther* das größte filmische Monument, das zu Ehren Martin Luthers errichtet wurde, wie Wipfler (2011:58) feststellt. Ebenso wie der im selben Jahr unter dem gleichen Namen erschienene Spielfilm von Rainer Wolffhardt wurde er aus dem Anlass von Luthers 500. Geburtstag gedreht.³⁷ Vielleicht war das einer der Gründe, warum man anscheinend großen Wert auf historische Richtigkeit und Authentizität legte. So wurden zum Beispiel die AutorInnen des Drehbuchs von HistorikerInnen aus dem „Martin-Luther-Komitee

³⁶ Für weiterführende Beschäftigung mit der Auswirkung von Luthers Schriften auf die deutsche Nationalsprache vgl. zum Beispiel Arndt (1962) oder Besch (2014).

³⁷ Es ist grundsätzlich am Erscheinungsdatum (1913, 1923, 1953, 1983) zu erkennen, dass viele Lutherfilme Luthers Geburtstag am 10. November 1483 zum Anlass haben.

der DDR“ unterstützt (vgl. Wipfler 2011:59). In Anbetracht der Länge des Spielfilms ist es nicht verwunderlich, dass die Vorbereitungen für den Film bereits 1978 begannen. Laut Wipfler (2011:59) hat das arbeitsreiche Projekt allerdings auch die entsprechenden Früchte getragen: „The GDR film met with a positive response on all sides. In 1983, it had an audience of 2.34 million viewers. The only criticism of the impressive characterization of Luther was that there were so many lengthy passages played with Luther in a grumpy, bellicose mood.“ Auf den angeführten Kritikpunkt wird im Rahmen des Kriteriums *Figuren und Akteure* noch genauer einzugehen sein.

Martin Luther beginnt nicht wie einige andere Lutherfilme mit Luthers Gewittererlebnis, sondern im Jahr 1517 mit der Ankunft des Inquisitors Johann Tetzel in Jüterbog bei Wittenberg (vgl. Veth 1983a, 01:17). Zu dieser Zeit ist Martin Luther bereits Professor der Theologie. Noch bevor er selbst im Film in Erscheinung tritt, wird seine Person durch Tetzel und zwei seiner Vertrauten im Rahmen einer Unterhaltung über Luther, der als Theologe eine Gefahr für den Ablasshandel darstellt, sozusagen eingeführt. Auffällig ist dabei nicht nur die eindeutig abschätzige Position der Sprechenden gegenüber Luther und seinen Schriften, sondern auch, dass bereits ganz zu Anfang Luthers Übersetzungstätigkeit angesprochen wird: „Veröffentlicht eine Ausgabung der sieben Bußpsalmen in deutscher Sprache, krauses Zeug. Und eine Theologia, Deutsch.“ (Veth 1983a, 06:37) Auch wenn dieser Kommentar zu Luthers Übersetzung abschätzig ist, wird dadurch doch auf seine Übersetzungstätigkeit hingewiesen. Die Erwähnung, dass Luther in deutscher Sprache veröffentlicht und die Bußpsalmen ins Deutsche übersetzte, weist meiner Ansicht nach darauf hin, dass diese Tätigkeiten als ausschlaggebend und als ein wichtiger Bestandteil von Luthers Schaffen empfunden werden. Das ist keine Selbstverständlichkeit, wie sich in den weiteren Analysen noch zeigen wird. Die weiteren vier Teile des Spielfilms behandeln Luthers Leben und Wirken bis zum Jahr 1527. Der Film endet damit, dass Luther sich nach einer Krankheit langsam wieder erholt (vgl. Veth 1983c, 01:24:20). Es drohen Aufruhr und Krieg, doch Luther betet für Frieden (vgl. Veth 1983c, 01:30:47).

5.4.1 „Du allein kannst es!“

Im Vorfeld der eigentlichen Übersetzungsszene findet sich eine Szene, die nicht minder relevant ist, da sie den ZuschauerInnen eine große Menge an Information zu Luther als Übersetzer und zum Übersetzungsvorgang selbst liefert. Aus diesem Grund soll im Folgenden auf die inhaltlichen Aspekte dieser Szene näher eingegangen werden, während die anderen Kriterien, die für die eigentlichen Übersetzungsszenen relevant sind, vorerst außer Acht gelassen werden.

Luther befindet sich auf der Wartburg, nachdem er im Auftrag von Kurfürst Friedrich zu seiner eigenen Sicherheit dorthin verschleppt wurde. Von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen scheint es interessant, dass in der besagten Szene dargestellt wird, wie Luther mehr oder weniger mit der Übersetzung der Bibel beauftragt wird (vgl. Veth 1983b, 55:48-58:27). Philipp Melanchthon sitzt an einem Tisch, hält Luther, der gerade eine Tasche packt, ein Buch entgegen und erklärt ihm, dass es das Neue Testament auf Griechisch sei. Luther reagiert mit den Worten: „Mein Philippus lässt nicht locker.“ (Veth 1983b, 56:01) Wie man kurz darauf erfährt, meint er mit dieser Aussage, dass Philippus ihm immer wieder damit

in den Ohren liegt, er solle die Bibel ins Deutsche übersetzen. Es wird in diesem Film also deutlich gemacht, dass auch andere an der Übersetzungsentscheidung beteiligt, ja vielleicht sogar eine treibende Kraft hinter der Übersetzung gewesen sein könnten. Im Grunde genommen könnte Philippus anhand der dargestellten Umstände sogar als eine Art Auftraggeber angesehen werden, wenn Luther auch keinen Lohn von ihm erhält. Anfangs scheint Luther davon überzeugt, dass es ihm nicht möglich ist, das Neue Testament ins Deutsche „zu bringen“, wie er es nennt. „Es geht über meine Kräfte“, beteuert er. „Als wollte einer allein den ganzen Thüringer Wald ausrodern.“ (Veth 1983b, 56:06) Diese Aussage ist insofern interessant, als sie bei den ZuschauerInnen ein bestimmtes Bild vom Übersetzen formt: Übersetzen ist eine schwierige Aufgabe. Übersetzen ist anstrengend und zeitaufwendig. Im Team übersetzt es sich leichter und schneller. Die Bibel ist besonders schwierig zu übersetzen. Das sind alles Annahmen, die anhand der Aussage getroffen werden könnten, wobei hier nicht darauf eingegangen werden soll, ob sie der Wahrheit entsprechen oder nicht. Wenn man sich aus dem Fenster lehnt, könnte man sogar behaupten, dass das Bild des Waldes bei den ZuschauerInnen unter Umständen die Vorstellung des Übersetzens als wörtliches Übersetzen festigen könnte. Wie ein Wald aus Bäumen besteht, so besteht auch der Bibeltext aus Worten oder Sätzen. Die Frage ist, ob diese alle einzeln zu übersetzen sind, so wie die Bäume eines Waldes einzeln gefällt werden müssen. Im Allgemeinen kann jedoch angenommen werden, dass die Aussage den ZuschauerInnen vor allem den Eindruck vermitteln wird, dass das Übersetzen durchaus eine anspruchsvolle und fordernde Tätigkeit ist.

Auf Luthers Weigerung hin, ist es Melanchthon, der ihn daran erinnert, dass seiner theologischen Ansicht nach die Bibel das Wichtigste, die Grundlage für den Glauben ist. Und doch würden viele Deutsche nicht wissen, was drin stünde. „Du allein kannst es“, versucht er Luther zu überzeugen, was ihm letztendlich auch gelingt (Veth 1983b, 57:22). Und tatsächlich ist belegt, dass es ein Gespräch mit Melanchthon war, das Luther letztendlich dazu bewegte, auf der Wartburg mit der Übersetzung des Neuen Testaments zu beginnen (vgl. Blanke 2010²:259f.).

In dieser Szene wird außerdem deutlich, was Luthers Motivation für die Übersetzung ist: sein Glaube, seine Überzeugung. Diese Motivation steht in engem Zusammenhang mit seiner Methode bzw. mit seiner Vorstellung vom Übersetzen und der Übersetzung als Produkt, wie an seinen nächsten Worten erkannt werden kann: „Die Worte müssten fließen, hervorbrechen, den Geist ausschäumen. Worte wie Feuer und Licht.“ (Veth 1983b, 57:43) Hier wird deutlich, welche Ansprüche Luther laut den DrehbuchautorInnen an seine Übersetzung stellt. Die deutsche Version der Bibel müsste in kraftvollen Worten verfasst sein, eine Formulierung so gewaltig „wie Feuer und Licht“. Gleichzeitig wird das Bibelübersetzen meiner Ansicht nach gewissermaßen auch als ein Vorgang definiert, der sich nicht allein auf die Sprachkenntnisse und die geistigen Fähigkeiten des Übersetzers stützt, sondern von Gott geleitet und inspiriert werden muss, da die Formulierung „die Worte müssten fließen, hervorbrechen, den Geist ausschäumen“ als ein Hinweis auf die Notwendigkeit einer göttlicher Inspiration verstanden werden kann.

Eine weitere Information, die diese Szene vor der eigentlichen Übersetzungsszene liefert, ist, dass Luther mit der griechischen Version des Ausgangstextes arbeitet, denn er nimmt das

Buch letzten Endes doch entgegen. „Für meine Deutschen bin ich geboren, ihnen will ich dienen“, sind seine Worte, während er das Buch in seine Tasche packt (Veth 1983b, 58:15). Ein interessantes Detail ist hier, dass Luther das Übersetzen als einen Dienst betrachtet. Demnach hat er als Übersetzer eine gewisse Verantwortung nicht nur dem Ausgangstext sondern auch dem deutschen Volk gegenüber.

5.4.2 Die erste Übersetzungsszene

5.4.2.1 Inhalt, Raum, Zeit und Figuren

Die erste Übersetzungsszene, die direkt an die eben beschriebene Szene anschließt und eine ungefähre Länge von zweieinhalb Minuten hat, beginnt wider Erwarten nicht mit einer Aufnahme Luthers am Schreibtisch, sondern mit einer Landschaftsaufnahme (vgl. Veth 1983b, 58:29). Ob das Bild eines von Nebelschwaden durchzogenen Waldstückes nur malerisch wirken und eine friedliche, getragene Stimmung erzeugen oder eine Anspielung auf die zuvor verwendete Metapher des Thüringer Waldes sein soll, kann wohl nicht beantwortet werden. Berücksichtigt man die leise Musik, die nach wenigen Sekunden einsetzt, ist wohl Ersteres naheliegender. Einige Sekunden nach Einsatz der Musik ist Luthers Stimme aus dem Off zu hören. Er spricht einen Bibeltext, während im Bild immer noch Wald zu sehen ist.³⁸ Anschließend beginnt eine neue Einstellung, in der Luther an einem Tisch sitzend gezeigt wird (vgl. Veth 1983b, 58:54). Er hat zwei Bücher vor sich, in denen er abwechselnd liest, während er weiter den Bibeltext spricht. Am Beginn der darauffolgenden Einstellung ist ein Kaminfeuer zu sehen, während weiter Luthers Stimme zu hören ist. Dann wird eine Großaufnahme von Luthers vom flackernden Feuer erhelltem Gesicht gezeigt, während er den Bibeltext weiter vor sich hin spricht. In der nächsten Einstellung ist Luther zu sehen, wie er am Schreibtisch steht und etwas niederschreibt. Anschließend lässt er sich in einen Sessel sinken und lehnt sich zurück, unterbricht seinen Monolog allerdings nicht. In der letzten Einstellung der Szene sitzt Luther, das Kinn auf den verschränkten Armen ruhend, an einem Tisch und spricht die letzten Worte des Bibelverses. Aus diesen Informationen, die der Plot anbietet, werden die ZuschauerInnen durch den Kontext und dank ihres Weltwissens mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, dass Luther in der Szene übersetzt. Sie werden davon ausgehen, dass es das griechische Original ist, das Luther am Schreibtisch vor sich liegen hat, und dass er seine Übersetzung laut mitspricht und in einer Szene auch aufschreibt. Allerdings werden diese Beobachtungen, wahrscheinlich eher unterbewusst stattfinden.

Besonders interessant sind in dieser Szene die *Raum- und Zeitverhältnisse*. Wipfler (2011:57) betont, dass „Kurt Veth, director and author of the screenplay, chose to shoot as close to the original historical sites as possible.“ Der Regisseur wollte also so nahe wie möglich an den historischen Schauplätzen drehen. Für die Übersetzungsszene, die nach den historischen Fakten auf der Wartburg stattfinden müsste, wählt er einen Raum mit zwei verglasten Fenstern, bei dem es sich entweder tatsächlich um die Lutherstube handelt oder der dieser nachempfunden ist (vgl. Veth 1983b, 58:54). Die Butzenscheiben sind stimmig und tragen zur Authentizität der Szene bei. Der Raum selbst scheint eher spärlich eingerichtet zu sein, obwohl das nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, da nur ein Teil des Raums auch tatsächlich im

³⁸ Es handelt sich dabei um die Verse 1-2 und 8-14 aus dem 2. Kapitel des Lukasevangeliums.

Bild gezeigt wird. Allein das offene Feuer will nicht ganz in das Bild passen, denn in der Lutherstube befindet sich zwar ein Kachelofen, aber kein offener Kamin. Die Ausstattung des Raums besteht aus einem Bett im Hintergrund, einem Schreibtisch und einem Sessel, über dessen Lehne ein Kleidungsstück hängt. Auf dem Schreibtisch befinden sich mehrere Bücher sowie ein Fässchen mit weißen Schreibfedern. Diese Schreibfedern sind in fast jedem Lutherfilm und beinahe in allen Übersetzungsszenen vorhanden und können wohl als ein Symbol für Luthers Tätigkeit als Autor und Übersetzer gesehen werden. Zudem charakterisieren sie Luther auch in seiner Rolle als Gelehrter. Interessant ist zum einen, dass diese Schreibfedern in den meisten Fällen weiß sind und zum anderen, dass oft eine große Anzahl dieser Federn bereit steht. Ich kann mir vorstellen, dass Kurt Veth der Szene historische Authentizität verleihen wollte. Vielleicht wollte er den Raum auch zusätzlich ein wenig aufhellen. Die Frage, ob weiße Federn benutzt wurden, weil diese häufiger sind oder ob mit dieser Farbwahl eine bestimmte Wirkung erzielt werden sollte, kann wohl nicht beantwortet werden. Im Großen und Ganzen ist die Ausstattung im Vergleich zu anderen Übersetzungsszenen eher spärlich, sie entspricht aber der Zeit, in der der Film angesiedelt ist und unterstützt somit das Ambiente, das im Allgemeinen in der Szene erzeugt wird.

Grundsätzlich wirkt der Wechsel von der Aufnahme einer weitläufigen Landschaft zu der eines kleinen, privaten Raumes zwar nicht einengend und doch wird dadurch Luthers Isolation deutlich (vgl. Veth 1983b, 58:53). Obwohl sich die Fenster in der zweiten Einstellung hell abheben, ist es im Raum selbst eher düster. Es kann angenommen werden, dass mit natürlichem Licht gearbeitet wird. Alles in allem kann die Lichtgestaltung als *Low-Key* eingestuft werden. In dieser Einstellung ist das Licht aber zumindest ausreichend, um einen guten Einblick in Luthers Tätigkeit zu bekommen. Auf diese Art und Weise wird der Fokus einen Augenblick lang auf das Übersetzen bzw. den Übersetzungsvorgang gelegt. Nicht so in der nächsten Einstellung, in der zuerst nur das Kaminfeuer zu sehen ist (vgl. Veth 1983b, 59:17). Es ist dunkel im Raum und auch als die Kamera auf Luthers Gesicht schwenkt, scheint das Feuer die einzige Lichtquelle zu sein. Diese Lichtverhältnisse tauchen den restlichen Raum in Dunkelheit und richten den Blick der ZuschauerInnen ganz auf Luthers Gesicht, das vom warmen Licht des Feuers erhellt wird. Durch diese stark fokussierte Perspektive wird Luther als Figur in den Mittelpunkt gestellt und die Worte, die er spricht, werden betont. Die Schatten und das flackernde Licht verleihen Luther etwas Geheimnisvolles und die Stimmung unterstreicht den Ernst und die Schwere des Bibelzitates. In der nächsten Einstellung wird der Raum nur durch schwaches, bläuliches Licht durch die Fenster und eine Kerze erhellt. In der letzten Einstellung rückt eben diese Kerze als Lichtquelle in den Vordergrund, indem sie groß im Bild zu sehen ist und Luther in die Flamme zu blicken scheint.

Eng mit der Lichtgestaltung verbunden sind die *Zeitverhältnisse*, da die ZuschauerInnen anhand der Lichtgestaltung erkennen können, dass und bis zu einem gewissen Grad auch wieviel Zeit vergeht. Es ist offensichtlich, dass die erzählte Zeit in dieser Szene sehr viel größer ist als die Erzählzeit. Am Anfang der Szene ist es noch heller Tag, während es den Lichtverhältnissen zufolge bald schon tiefste Nacht ist (vgl. Veth 1983b, 58:54 und 59:17). Dabei hat die Lichtgestaltung auch eine dramaturgische Funktion, denn dadurch, dass die Szene am Kamin in der Nacht spielt, wirkt sie auf die ZuschauerInnen viel stärker. Das warme,

flackernde Licht und die Dunkelheit im restlichen Raum lenken die Aufmerksamkeit nicht nur wie schon erwähnt auf Luthers Gesicht, sondern erzeugen auch eine ganz bestimmte Stimmung, die als friedlich, aber auch ernst und vielleicht sogar feierlich beschrieben werden könnte. Es ist davon auszugehen, dass die letzten beiden Einstellungen der Szene in den frühen Morgenstunden anzusetzen sind. Die Lichtverhältnisse machen somit nicht nur deutlich, dass Zeit vergeht, sondern lassen auch anklingen, dass Luther die Nacht hindurch oder zumindest bis spät in den Abend an seiner Übersetzung arbeitet. Das unterstützt das Bild von Luther als ein Mann, der ganz seiner Theologie verschrieben ist. Es könnte außerdem zur Folge haben, dass in den Köpfen der ZuschauerInnen das Bild eines hingebungsvollen Übersetzers entsteht, der nicht davor zurückscheut, die Arbeitszeit bis in die Nacht und den frühen Morgen auszuweiten. Auf der einen Seite würde das Luther wie schon erwähnt bei den ZuschauerInnen in einem bestimmten Licht porträtieren. Auf der anderen Seite könnte es sowohl auf das Bild der FilmemacherInnen vom Übersetzen und von Martin Luther als Übersetzer hinweisen, als auch bei den ZuschauerInnen bestimmte Vorstellungen über das (Bibel-)Übersetzen wecken oder festigen.

Was das Kriterium *Figuren und Akteure* betrifft, kann festgestellt werden, dass Luther die ganze Szene hindurch die einzige Figur ist, die in Erscheinung tritt. Dafür ist er durch seine Stimme die ganze Szene hindurch präsent, auch wenn er nicht im Bild ist. In diesem Film wird die Figur des Martin Luther von Ulrich Thein dargestellt. Auffällig an ihm ist vor allem seine kräftige Stimme, die er auch einsetzt. Wipfler (2011:59) schreibt über Theins Darstellung dieser historischen Figur: „Thein portrayed Luther as a fighter enmeshed in self-doubt who occasionally wrestled with the Devil but always won. This film was seen early on as part of, and reflecting, the new evaluation of the figure of Luther in GDR historiography.“ Demnach wird Martin Luther in diesem Film anders gesehen und dargestellt als zuvor. Eckart Kroneberg formuliert es so:

Luther is not white-washed; he fails because of his limitations. Nevertheless, he is rehabilitated. The former betrayer of the people is today an early bourgeois revolutionary. The film omitted to impute political motives to him rather than theological ones. It no longer had to do that. With this film, the GDR has claimed Luther for itself. He is to be part of national self-awareness. (zitiert nach Wipfler 2011:59)

Das bedeutet, wo Luther früher als ein Verräter des Volkes gesehen wurde, ist er heute ein Revolutionär. Dieser Wandel, der sich in der Geschichtsschreibung vollzogen hat wird auch durch und in Veths Lutherfilm ausgedrückt, indem Luther nicht länger politische statt theologische Motive zugeschrieben werden. Wipfler (2011:59) bemerkt dazu allerdings, dass Luthers Worte am Ende des Films eindeutig politisch gefärbt sind, besonders wenn man bedenkt, dass man sich in einer Zeit der internationalen Wiederaufrüstung befand: „Solang ich lebe, will ich Gott drum bitten: Deutschland soll durch Krieg keine Not haben.“

Allgemein kann gesagt werden, dass Luther als ein Mann voller Selbstzweifel dargestellt wird, der aber nicht aufgibt und sich immer irgendwie durchkämpft. Weitere wichtige Merkmale seiner Persönlichkeit sind wie auch in den anderen Filmen sein Glaube und die feste Überzeugung, dass das Wort Gottes die Grundlage dieses Glaubens ist. Als Hauptfigur des Spielfilms ist er ein runder Charakter, der einen Großteil der Handlung trägt. Im Vergleich mit den Luther-Figuren aus den anderen Filmen scheint er ein wenig aufbrausender, wie auch aus

der anfangs erwähnten Kritik, dass Luther oft in missmutiger oder streitlustiger Stimmung dargestellt wird, hervorgeht. Nicht so aber in dieser Übersetzungsszene, in der Luther eher nachdenklich wirkt, während er in einem langen, getragenen Monolog mehrere Bibelverse fast schon vorträgt. Das alles macht noch einmal deutlich, wie ernst er seine Aufgabe und die Bibel als Ausgangstext nimmt.

5.4.2.2 Ton und Musik, Kamera und Schnitt und Montage

Es ist Luthers Stimme gemeinsam mit der Musik, die einen Bogen über die einzelnen Einstellungen hinweg spannt. Dabei bleibt die Musik aber im Hintergrund und dient mehr dazu, Luthers Worte zu untermalen. Zu dem Kriterienpunkt *Ton und Musik* muss außerdem angemerkt werden, dass trotz Luthers Monolog und der Musik ab und zu Hintergrundgeräusche zu hören sind. So knistert zum Beispiel das Kaminfeuer in der dritten Einstellung, was zur vorherrschenden ruhigen, nachdenklichen Atmosphäre beiträgt (vgl. Veth 1983b, 59:17-01:00:15). Es kann also festgehalten werden, dass Hintergrundgeräusche und -musik in der Übersetzungsszene eine dramaturgische, keine narrative Funktion erfüllen und bei den ZuschauerInnen eine bestimmte Stimmung oder gewisse Emotionen erzeugen sollen. Erst in der letzten Einstellung setzt die Hintergrundmusik aus, was zu einer plötzlichen Stille führt und Luthers letzte Worte aus Vers 14 noch zusätzlich unterstreicht: „...und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.“ (Veth 1983b, 01:00:52)

Auch was die *Kameraarbeit* betrifft, wird der Fokus ganz auf Martin Luther gelegt. Nach der Landschaftsaufnahme zu Beginn der Szene stellt die Kamera die Figur Luthers buchstäblich in den Mittelpunkt. Er wird in der Mitte des Bildes gezeigt, wobei genau zu erkennen ist, was er tut: Er sitzt an seinem Schreibtisch und liest (wahrscheinlich im Ausgangstext), was noch einmal dadurch unterstrichen wird, dass er mit dem Finger die Zeile entlangfährt (vgl. Veth 1983b, 58:55). Während der gesamten Einstellung bleibt die Kamera starr auf Luther gerichtet. In der nächsten Einstellung ist zuerst das Feuer in Großaufnahme zu sehen, bevor die Kamera langsam zur Seite schwenkt und auf Luthers Gesicht zu ruhen kommt. Auch dieses wird in Großaufnahme gezeigt, wodurch seine Gesichtszüge und seine Mimik anfangs im Profil gut zu erkennen sind. Dann wendet er den Kopf allerdings ein wenig zur Seite, was Schatten auf sein Gesicht wirft. Die Kamera bleibt unbewegt auf Luther gerichtet. In der darauffolgenden Einstellung ist Luther wieder mittig im Bild platziert, dieses Mal stehend und in der Halbtotale, also von Kopf bis Fuß (vgl. Mikos 2008²:196). Auch hier gibt es keine Kamerabewegung. In der letzten Einstellung wird Luther wieder in der Großaufnahme gezeigt. Es ist anzunehmen, dass in den Einstellungen, in denen Luther in der Halbtotale gezeigt wird, die Aufmerksamkeit auf Luthers Tätigkeit gelenkt werden soll, während die Einstellungen in Großaufnahme den ZuschauerInnen die Möglichkeit bieten, dem Geschehen und der Figur Luthers nahe zu kommen.

Kameraführung, Musik und Lichtgestaltung sollen mit großer Wahrscheinlichkeit die richtige Atmosphäre für die Bibelworte schaffen, damit diese möglichst kraftvoll sind und vielleicht auch ein wenig „wie Feuer und Licht“ wahrgenommen werden. Mit Sicherheit kann

aber gesagt werden, dass Luthers Monolog durch diese dramaturgischen Mittel um einiges ernster und auch feierlicher wird, was durchaus zum Inhalt des rezipierten Textes passt.³⁹

Wie die Kameraführung sind auch *Schnitt und Montage* einfach gehalten, wahrscheinlich um nicht vom auditiven Angebot abzulenken. Es gibt zeitliche Auslassungen, welche durch die sich verändernden Lichtverhältnisse und an einer Stelle auch an einer Lücke im Bibeltext gekennzeichnet sind (vgl. Veth 1983b, 59:19). Es ist anzunehmen, dass die ZuschauerInnen diese Auslassungen nicht bewusst wahrnehmen, dass ihnen aber dennoch der Eindruck vermittelt wird, dass im Film Zeit vergangen ist. Abgesehen von diesen Ellipsen sind Schnitt und Montage nicht auffällig.

5.4.2.3 Der Übersetzungsprozess, Interaktionsverhältnisse und die Funktion der Szene

Nachdem nun auf die verschiedenen relevanten Kriterien eingegangen wurde, sollen im Folgenden noch die Darstellung des Übersetzungsprozesses und die Funktion der Übersetzungsszene genauer untersucht werden. Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, ist Luther in dieser Szene die einzige Figur, die auftritt. Das unterstreicht nicht nur den Gedanken der aufgezwungenen Isolation Luthers von der Außenwelt, sondern lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf ihn als Übersetzer. Der Übersetzungsvorgang wird zu etwas, das hinter geschlossenen Türen und im Privaten geschieht. Außerdem bedeutet es, dass Luther – zumindest in dieser Szene – alleine übersetzt und nicht mit anderen zusammenarbeitet. Historisch gesehen steht fest, dass Luther mit unterschiedlichen Sprachexperten zusammenarbeitete, um seine Übersetzung möglichst richtig und effektiv zu gestalten (vgl. Delisle/Woodsworth 2012:39f). Zu den Experten, die namentlich bekannt sind, gehören Phillip Melanchthon für Griechisch, Matthäus Aurogallus (oder Goldhahn) für Hebräisch und Caspar Cruciger für Latein. Es ist allerdings anzunehmen, dass sich Luther während seiner Zeit auf der Wartburg nur brieflich mit diesen in Kontakt setzen konnte und es erst später zu einer persönlichen Zusammenarbeit kam. Ein interessantes Detail ist auch, dass sich Luther mit spezifischen terminologischen Problemen darüber hinaus auch an Menschen aus anderen Berufsständen, wie zum Beispiel Förster oder Jäger, wandte (vgl. Delisle/Woodsworth 2012:40).

Im Hinblick auf den Übersetzungsprozess selbst sind die *Interaktionsverhältnisse* in der Szene von Bedeutung. Zwar interagiert Luther nicht mit anderen Figuren, er interagiert aber mit Objekten. Diese Objekte sind die Werkzeuge, die ihm bei der Übersetzung zur Verfügung stehen. Das ist zum einen der Ausganstext, ohne den eine Übersetzung nicht möglich wäre, und zum anderen Papier und Federkiele, um seine Übersetzung niederzuschreiben. In der zweiten Einstellung ist außerdem zu erkennen, dass er in zwei unterschiedlichen Schriftstücken liest (vgl. Veth 1983b, 59:00). Hier stellt sich die Frage, ob er im Film neben der griechischen auch die lateinische Version des Neuen Testaments für die Übersetzung heranzieht, wie es tatsächlich der Fall war. Laut Delisle und Woodsworth (2012:40) vertrat Luther die Ansicht, dass für die Übersetzung der Bibel die jeweiligen Originalversionen herangezogen werden sollten, also Hebräisch für das Alte Testament und Griechisch für das Neue Testament. Dabei ließ er die lateinische Version aber nicht ganz außer Acht. Es wäre jedoch auch möglich, dass

³⁹ An dieser Stelle kann angemerkt werden, dass wenn im Zuge einer Übersetzungsszene aus der Bibel zitiert wird, die betreffenden Stellen immer so gewählt werden, dass sie entweder ein (für den Film) wichtiges, theologisches Konzept behandeln oder aber besonders poetisch und eindrucksvoll wirken.

Luther in dieser Szene im Zuge seiner Übersetzungsarbeit eine bereits übersetzte und niedergeschriebene Passage noch einmal mit dem Ausgangstext vergleicht.

Vom translatorischen Standpunkt aus scheint ein wenig seltsam, dass Luther beim Übersetzen kaum innehält, um zu überlegen. Zwar spricht er langsam und getragen, doch die Denkpausen sind viel zu kurz, als dass in ihnen tatsächlich ein Übersetzungsproblem erfasst und eine Lösung dafür gefunden werden könnte. Es ist davon auszugehen, dass längere Unterbrechungen auf die ZuschauerInnen störend gewirkt hätten und deshalb auf sie verzichtet wurde. Außerdem mutet es etwas seltsam an, dass Luther in der dritten Einstellung vor dem Feuer weder den Ausgangstext zur Hand hat, noch die Übersetzung niederschreibt (vgl. Veth 1983b, 59:33). Das erscheint mir nicht sehr realitätsnah. Es kann argumentiert werden, dass Luther mit den Ausgangstext vielleicht so vertraut war, dass er ihn auswendig konnte, aber auch wenn das auf die lateinische Version zuträfe, so wahrscheinlich nicht auf die griechische. Es könnte natürlich auch sein, dass Luther seine eigene Übersetzung bereits Wort für Wort im Kopf hatte, was bei einer solchen Menge an Text aber nicht sehr wahrscheinlich ist, besonders wenn man bedenkt, in welcher kurzen Zeit er das Neue Testament ins Deutsche übersetzt hat. Wahrscheinlicher ist, dass die AutorInnen und der Regisseur weniger Wert darauf legten, die Übersetzungsszene von einem translatorischen Standpunkt aus möglichst realitätsnah zu gestalten – womöglich war ihnen nicht einmal bewusst, dass diese Darstellung des Übersetzens nicht grade realistisch ist – und mit der Szene in erster Linie etwas ganz anderes erzielen wollten. Das bringt uns zu der *Funktion* der Übersetzungsszene.

Obwohl in der Szene die Aufmerksamkeit auf die Übersetzungstätigkeit Luthers, den Übersetzungsvorgang und vor allem auf die Übersetzung als Produkt gerichtet wird, scheint die Szene vielmehr dazu zu dienen, die Zeit darzustellen, die Martin Luther auf der Wartburg verbrachte. Als eine Funktion der Szene kann die zusätzliche Charakterisierung der Figur Luthers genannt werden. Die Figur wird den ZuschauerInnen nahe gebracht, was sich auch in den vielen Großaufnahmen widerspiegelt. Außerdem wird der Eindruck von Luther als ein Mann, der sowohl seinem Gott als auch seinen deutschen Geschwistern im Glauben hingegeben ist, verstärkt und seine eingehende Beschäftigung mit dem Ausgangstext hervorgehoben. Diese wird auch in der vorangehenden Szene deutlich gemacht, als Melanchthon von der deutschen Bibel als „Luthers Buch“ spricht (vgl. Veth 1983b, 57:33).

Als eine zweite Funktion kann genannt werden, dass bei den ZuschauerInnen durch die Szene bestimmte Emotionen geweckt werden sollen. Durch das Vortragen der Übersetzung wird die Übersetzungsszene für die ZuschauerInnen interessanter gemacht, wobei das Gesagte durch dramaturgische Mittel und durch Luthers Tonfall sowie das bedachte, getragene Sprechen stark bewertet wird. Wahrscheinlich soll bei den ZuschauerInnen das Gefühl geweckt werden, dass es sich um einen wichtigen, fast schon heiligen Moment handelt. Außerdem bildet die Übersetzungsszene den Auftakt zu einem Gespräch über das Dolmetschen in der nächsten Szene, in der Luther Inhalte aus dem *Sendbrief vom Dolmetschen* in den Mund gelegt werden (vgl. Veth 1983b, 01:01:04-01:01:31).

5.4.3 Weitere translationswissenschaftlich relevante Szenen

In der besagten Szene, die direkt an die erste Übersetzungsszene anschließt, ist Luther mit Berlepsch, der zu der Zeit Kommandant auf der Wartburg war, im Freien unterwegs (vgl. Veth 1983b, 01:01:04). Sie spazieren an einem See entlang und scheinen in eine Unterhaltung vertieft. Es ist Winter und der See im Hintergrund ist zugefroren. Während Luther seine Erkenntnisse über das „Dolmetschen“ mit Berlepsch teilt, sieht man im Hintergrund schlittschuhfahrende Menschen und eine Frau, die ein großes Reisigbündel hinter sich herzieht. Luthers Worte sind aus der überarbeiteten Version des *Sendbriefs vom Dolmetschen* zitiert. Es kann zum einen angenommen werden, dass die DrehbuchautorInnen an die Übersetzungsszene anschließen und den ZuschauerInnen Informationen über Luthers Übersetzungsweise übermitteln wollten. Zum anderen liegt die Vermutung nahe, dass durch das Zitat die Authentizität des Films gesteigert werden sollte. Dass Luther seiner Aussage, man müsse so übersetzen, wie das Volk rede, nicht immer ganz treu blieb und Übersetzungsentscheidungen im Sinne seiner Theologie traf, wurde bereits im Kapitel über Martin Luther erwähnt (vgl. Kapitel 3.3). Während Luther davon spricht, dass man „die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt“, das heißt die einfachen Menschen beobachten müsse, um zu sehen, wie man übersetzen soll, werden passend dazu genau diese im Hintergrund gezeigt (Luther 1530:159). In dieser Szene wird den ZuschauerInnen vermittelt, dass Luther „seinen Deutschen“ trotz der erzwungenen Isolation nahe ist. Das steht natürlich wunderbar im Einklang mit den Worten, die ihm in den Mund gelegt werden. Die schlittschuhfahrenden Kinder im Hintergrund haben mit großer Wahrscheinlichkeit noch eine weitere Funktion: Sie sollen verhindern, dass den ZuschauerInnen langweilig wird. Durch sie werden dem Auge genügend visuelle Reize geboten. Außerdem ist die Szene durch eine fröhliche Flötenmusik hinterlegt, die ihr etwas Beschwingtes und Leichtes verleiht. Somit steht die Übersetzungsszene, in der eine eher getragene, feierliche Stimmung erzeugt wird, im Kontrast zu der darauffolgenden, die wohl auch zur Auflockerung dienen soll.

Auch die darauffolgende Szene ist von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus interessant (vgl. Veth 1983b, 01:01:33-01:02:26). Wieder in seiner Kammer unterhält sich Luther mit Spalatin. Er möchte zurück nach Wittenberg, aber Spalatin will es ihm, der geächtet und gebannt ist, zu seinem eigenen Schutz nicht erlauben. Daraufhin sagt Luther mit einer Vehemenz, die auf seinen Ernst hindeutet: „Ich kann nicht ewig warten! Was soll aus der Bibel werden? Durchs Neue Testament dolmetsche ich mich allein, aber fürs Hebräische im Alten, da brauch ich meinen Philippus. Kapitel für Kapitel, Tag für Tag!“ (Veth 1983b, 01:02:02) Hier wird für die ZuschauerInnen ganz deutlich gemacht, dass Luther nicht allein, sondern mit anderen zusammenarbeitet, wobei hier nur Melancthon erwähnt wird. Außerdem geht aus diesen Worten ganz klar hervor, dass er das Alte Testament auf der Grundlage des hebräischen Urtexts übersetzte. Was die Figur Luthers betrifft, so gesteht er ein, dass er die Übersetzung des Alten Testaments nicht alleine schafft. Er zeigt Schwäche, was ihn wiederum dem Publikum näherbringt. Außerdem wird angedeutet, dass es sich bei der Übersetzungsarbeit um eine langwierige Arbeit handelt, der man sich „Tag für Tag“ widmen muss.

Während Luther spricht, deutet er auf die Bücher und Papiere auf dem Schreibtisch. Sie sind, wie auch schon in der Szene, davor ordentlich und sauber angeordnet. Dadurch verstärkt

sich der Eindruck von Luther als Übersetzer, der Wert auf Ordnung legt. Den ZuschauerInnen wird durch diese Szene nicht nur mitgeteilt, dass Luther Mitarbeiter hatte und diese auch brauchte, sondern, dass er die Absicht hatte, auch nach seinem Aufenthalt auf der Wartburg weiter an der Übersetzung des Alten Testaments zu arbeiten. Luthers Tage auf der Wartburg stehen in diesem Film also ganz im Zeichen der Übersetzung. Das Thema wird Luther von Melanchthon ans Herz gelegt, es wird gezeigt, wie er übersetzt und es wird über die Übersetzung gesprochen.

Doch auch als Luther die Wartburg bereits wieder verlassen hat, ist das Thema der Übersetzung nicht vergessen. In einer weiteren Szene wird gezeigt, wie die deutsche Bibel gedruckt wird (vgl. Veth 1983b, 01:24:30-01:25:37). Einer der Drucker möchte Luthers Bibel nicht drucken und ein anderer sagt ihm daraufhin: „Glaub nicht, dass da noch eine größere Aufgabe sein wird für unsere als in diesem Jahrhundert.“ (Veth 1983b, 01:25:10). Damit schreibt er dem Druck der deutschen Bibel und letztendlich auch der Bibelübersetzung selbst eine große Bedeutung zu. Kranach, der Maler, der Holzschnitte zu Luthers Werken anfertigte, fügt hinzu: „Und aufs Titelblatt da kommt nicht drauf ‚Gedruckt von Luther aus Leipzig in Wittenberg‘. Nicht Luther oder Kranach. Da soll nur stehen: Wittenberg. Wo alles seinen Anfang nahm, da wird es auch vollendet.“ (Veth 1983b, 01:25:20) Die Übersetzung selbst ist also von großer Bedeutung, aber der Übersetzer ist es diesen Worten zufolge nicht. Weder der Übersetzer, noch der Drucker sollen genannt werden. Dieses Detail steht im Einklang mit der Tatsache, dass Luther für das Drucken seiner Schriften keinen Lohn verlangte. Daran, wer der Verfasser der Übersetzung war, dürfte bei Luthers Bekanntheit dennoch kein Zweifel bestanden haben.

5.4.4 Die zweite Übersetzungsszene

5.4.4.1 Inhalt, Raum und Ausstattung

Die zweite Szene, in der übersetzt wird, ist im Grunde genommen keine Übersetzungsszene als solche, da das Übersetzen nicht die ganze Szene hindurch präsent ist. Es ist vielmehr so, dass Luther und Melanchthon während eines Gesprächs mit Spalatin nebenbei an der Übersetzung arbeiten, diese unterbrechen, um sie dann später wiederaufzunehmen. Luther hat die Wartburg zu diesem Zeitpunkt bereits wieder verlassen und ist zurück in Wittenberg.

Die Szene beginnt damit, dass Spalatin sich über Thomas Müntzer beklagt (vgl. Veth 1983c, 08:07). Zu Anfang schenken Luther und Melanchthon ihm kaum Aufmerksamkeit. Sie sitzen Seite an Seite an einem großen Tisch, jeweils ein schweres, aufgeschlagenes Buch vor sich. Außerdem haben sie jeweils eine weiße Schreibfeder in der Hand und Papier vor sich liegen, auf dem sie ab und zu etwas notieren. Während Melanchthon den Finger auf die Seite seines Buches legt, um die Zeile nicht zu verlieren, blättert Luther in ein paar losen Bögen Papier (vgl. Veth 1983c, 08:31). Es kann davon ausgegangen werden, dass die beiden hier übersetzen bzw. für die Übersetzung recherchieren. Möglicherweise schlägt Luther in einer deutschen Rohfassung oder den bereits übersetzten Kapiteln etwas nach. Auffällig ist hier, dass Melanchthon allem Anschein nach tatsächlich eigenständig übersetzt und Luther nicht nur berät oder ihm Hilfestellung zur Bedeutung des griechischen Ausgangstexts gibt. Auch blättert er nicht in seinem Buch, sondern liest ein paar Worte und schreibt dann wieder etwas nieder. Dieses Schema lässt darauf schließen, dass er tatsächlich übersetzt. Luther hingegen blättert in

dem Buch, das er vor sich hat, geht dann zu den losen Papieren über und erhebt sich schließlich, um an einem anderen Tisch mit Papieren und Büchern weiterzublättern. An dieser Szene sind sehr gut die verschiedenen Stadien des Übersetzungsvorgangs zu erkennen. Nur in den seltensten Fällen ist es möglich, einen Text ohne Vorbereitung und Hilfsmittel zu übersetzen. Oft ist eine gründliche Recherche nötig, spätestens dann, wenn man auf ein Übersetzungsproblem stößt. Obwohl Luther in dieser Szene nicht im eigentlichen Sinne übersetzt, so arbeitet er dennoch an seiner Übersetzung, indem er Verschiedenes nachschlägt und recherchiert.

Auch *Raum* und *Ausstattung* sind in dieser Szene von Bedeutung. Der Raum, in dem übersetzt wird ist größer und offener als Luthers Kammer auf der Wartburg (vgl. Veth 1983c, 08:18). Offensichtlich werden dort auch Besucher empfangen, so wie Spalatin in dieser Szene. Alles in allem wirkt der Raum weniger privat. Luther übersetzt nicht mehr im Geheimen und auf der Wartburg verborgen. Durch die Fenster fällt helles Tageslicht, was diese Szene weniger geheimnisvoll und feierlich macht als die erste Übersetzungsszene. Auf dem großen Tisch, an dem Melanchthon und Luther arbeiten, sind mehrere Bücher und auch zerknüllte Zettel zu erkennen (vgl. Veth 1983c, 08:20). Möglicherweise verläuft die Bibelarbeit nicht so reibungslos, wie man aufgrund der ersten Übersetzungsszene vielleicht annimmt. Das zerknüllte Papier lässt zumindest darauf schließen, dass übersetzte Passagen oder Rohversionen von Luther und seinem Mitarbeiter wieder verworfen wurden. Auch die obligatorischen weißen Schreibfedern sind natürlich wieder auf dem Tisch zu finden. Alles in allem wirkt der Tisch weniger aufgeräumt als der in der ersten Übersetzungsszene. Es entsteht der Eindruck, als hätte Luther mit der Übersetzung des Alten Testaments größere Schwierigkeiten, was durchaus der Fall gewesen sein mag.

Das Bild, das hier vom Übersetzen gezeichnet wird, ist jedenfalls ein ganz anderes als in der ersten Übersetzungsszene. Das Übersetzen wird nüchterner dargestellt, es dient nicht nur dazu, Luther zu charakterisieren, sondern ist vielmehr dem Dialog untergeordnet, um diesen als Bildmaterial zu begleiten. Der Übersetzungsvorgang hat hier nichts Feierliches, denn bei den ZuschauerInnen sollen dieses Mal nicht mithilfe des Übersetzens Emotionen geweckt werden. Der Fokus liegt eindeutig auf dem Dialog. Im Laufe des Gesprächs, lassen Luther und Melanchthon ihre Übersetzungsarbeit liegen, um sie dann wiederaufzunehmen, als das Gespräch abkühlt (vgl. Veth 1983c, 12:56). Wie es Luther und vor allem Melanchthon gelingt weiter zu übersetzen, während sie ein Gespräch mit Spalatin führen, ist mir persönlich ein Rätsel. Übersetzen ist eine Tätigkeit, die Konzentration erfordert, zumindest wenn man effektiv arbeiten möchte. Vielleicht ist das auch der Grund, warum die beiden schließlich doch von der Übersetzung ablassen, bis das Gespräch mehr oder weniger beendet ist.

5.4.4.2 Dialog und Lutherfigur

Während der *Dialog* am Anfang der Szene mit dem Übersetzen in keinerlei Zusammenhang steht, bringt Luther das Thema der Bibelübersetzung schließlich doch zur Sprache: „Da bringen wir jetzt auch das Alte Testament ins Deutsche, doch die da schreiben: ‚Bibel Babel Babel! Es ist nichts mit der Schrift allein.‘ Scheißen auf einen Gott, der nicht spricht mit ihnen.“ (Veth 1983c, 11:29) Hier bestätigt Luther, dass er und seine Mitarbeiter sich zu dieser Zeit mit der Übersetzung des Alten Testaments beschäftigen. Er sagt nicht „ich übersetze“, sondern „wir übersetzen“, was Melanchthon noch einmal zusätzlich als an der Bibelübersetzung maßgeblich

beteiligt ausweist. Luther ist außerdem verärgert darüber, dass seine Übersetzung anscheinend nicht so gewürdigt und verwendet wird, wie er es sich wünschen würde. Der Kraftausdruck und die Bewegung, die Luther dazu vollführt, hätten in einem anderen Lutherfilm wohl kaum einen Platz gefunden, doch hier passen sie zu dem etwas cholerischen Lutherbild, das den Film hindurch gezeichnet wird. Die Lutherfigur wird in dieser Szene im Allgemeinen weniger ernst und feierlich dargestellt als in der ersten Übersetzungsszene. Der Ausdruck „Bibel Babel“ stammt aus einem von Luthers Briefen, wo er ebenfalls die von Müntzer angegriffene Lehre der Wittenberger verteidigt (vgl. Kjeldgaard-Pedersen 1983:146f). Durch den Nonsensausdruck wirkt Luther hier fast ein wenig schrullig. In dieser Szene ist außerdem zu erkennen, dass Luther Tintenflecke an den Fingern hat. In einer Szene benetzt er sich die Finger in einer bereitstehenden Schüssel und wischt sie dann mit einem Tuch ab (vgl. Veth 1983c, 08:35). Dieser sichtbare Makel macht Luther menschlicher und lässt ihn weniger feierlich und ehrwürdig wirken als in der ersten Übersetzungsszene.

Alles in allem kann gesagt werden, dass die beiden Übersetzungsszenen in Veths Luther-Produktion so unterschiedlich sind, wie es wohl die Umstände gewesen sein mussten, als Luther das Neue und das Alte Testament übersetzte. Auch die Funktion der Szenen bzw. des Übersetzens in der Szene ist nicht die gleiche.

5.5 Martin Luther (Rainer Wolffhardt, 1983)

„Keiner hat sich mit der Bibel so viel beschäftigt wie du.
Keiner kennt sie besser und ist tiefer in sie eingedrungen.“
(Wolffhardt 1983a, 32:20)

Ähnlich wie in Pichels Luther-Produktion, wird bei Wolffhardt nicht gezeigt, wie Luther auf der Wartburg das Neue Testament übersetzt, obwohl sein Aufenthalt auf der Wartburg grundsätzlich behandelt wird. In einem Gespräch wird allerdings auf seine Übersetzungstätigkeit Bezug genommen (vgl. Wolffhardt 1983b, 05:50-06:10). Im Folgenden soll diese Szene untersucht werden, bevor auf zwei Szenen eingegangen wird, in denen übersetzt bzw. die Übersetzung revidiert wird.

In der Szene, in der Luthers Übersetzungstätigkeit zum Gespräch wird, befindet sich Luther auf der Wartburg und wird von einem Bruder aus seinem früheren Kloster besucht, welcher ihn fragt, wie er seine Zeit verbringe. Während er ihm etwas zu trinken einschenkt antwortet Luther: „Wie man sie am besten verbringt: mit Arbeit. Ich übersetze die Bibel.“ (Wolffhardt 1983b, 05:53). Der Mönch scheint überrascht und hakt nach: „Die Bibel?“ Luther erklärt ihm daraufhin: „Ja. Das Volk soll endlich selber lesen, was geschrieben steht. Es ist viel besser mit eigenen Augen zu sehen als mit fremden.“ Auffällig ist hier zum einen, dass Luther das Übersetzen ganz klar als „Arbeit“ bezeichnet. Bei den ZuschauerInnen wird demnach ein Bild vom Übersetzen als zumindest anspruchsvolle und zeitaufwendige, wenn nicht sogar mit gewissen Mühen verbundene Tätigkeit erzeugt. Während in manchen anderen Lutherfilmen der Eindruck entsteht, Luther habe die Übersetzung schon fertig im Kopf und brauche diese nur noch niederzuschreiben, wird hier deutlich gemacht, dass mit dem Übersetzen durchaus ein Arbeitsaufwand einhergeht. Ebenso ist auf die Überraschung des Mönchs, der offensichtlich nichts von Luthers Projekt wusste, hinzuweisen. „Wenn ich das in Wittenberg erzähle!“, sagt

er verwundert, nachdem Luther ihm erklärt hat, dass das Volk die Bibel selbst lesen können soll, und nimmt einige Papiere von Luthers Schreibtisch zur Hand (Wolffhardt 1983b, 06:12). Gewissermaßen verkörpert dieser Mönch hier die zu Luthers Zeit unter Klerikern und Gelehrten weitverbreitete Einstellung, die Bibel müsse von der Kirche ausgelegt werden und das einfache Volk solle und könne sie nicht selbst lesen. Allein schon die Idee, die Bibel in eine Volkssprache zu übersetzen, könnte demnach für Aufruhr sorgen – in Wittenberg und anderswo. Luthers Antwort kommt wiederum mit einer Festigkeit, die auf seine Entschlossenheit hinweist. Im Kleinen werden hier noch einmal die Spannungen zwischen den Dogmen der Kirche und Luthers Überzeugungen aufgegriffen.

Während Luther dem erstaunten Mönch seine Beweggründe erklärt, wird ein Bild seines Schreibtisches gezeigt (vgl. Wolffhardt 1983b, 06:05). Die *Ausstattung* auf dem Schreibtisch gibt Aufschluss über Luthers Tätigkeit als Übersetzer. Es sind drei aufgeschlagene Bücher zu sehen (eines davon ganz links im Bild), die wohl die Ausgangssprachlichen Bibeltexte darstellen sollen. Es wird somit also angedeutet, dass Luther unterschiedliche – und wahrscheinlich auch verschiedensprachige – Ausgaben des Neuen Testaments als Vorlage und Hilfe verwendete, was den historischen Fakten entspricht. Im Hintergrund sind noch weitere Bücher zu erkennen, die allerdings nicht aufgeschlagen sind – vielleicht Kommentare, Auslegungen der Heiligen Schrift oder Wörterbücher, die weniger oft, aber doch zum Einsatz kommen. Grundsätzlich wirkt es so, als hätte Luther seine Arbeit gerade erst unterbrochen. Der Tisch ist überdeckt mit losen Papieren, es stehen Tintengefäße, Federkiele und eine Kerze bereit. Wie in der zweiten Übersetzungsszene in Veths Lutherfilm fällt hier der zerknüllte Zettel in der Mitte des Tisches ins Auge. Es stellt sich auch in dieser Szene die Frage, ob die FilmemacherInnen wohl andeuten wollten, dass Luthers Übersetzungsarbeit nicht immer einfach war, wie er ja auch selbst in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* schreibt. Sollte dieser zerknüllte Zettel eine Rohübersetzung darstellen, die von Luther verworfen wurde? Oder handelt es sich lediglich um Notizen, die nicht länger benötigt werden?

Auf dem Schreibtisch sind außerdem mehrere Tintenfasschen, Schreibfedern, eine Kerze und Krug zu erkennen (vgl. Wolffhardt 1983b, 06:05). Diese haben wohl vor allem dramaturgische Funktion, denn ihr hauptsächlicher Zweck in dieser Szene ist es allem Anschein nach, zur durch das Zusammenspiel von Inhalt und Dramaturgie erzeugten Stimmung beizutragen. Die Ausstattung macht den Raum lebhafter, aber gleichzeitig könnte bei den ZuschauerInnen der Eindruck entstehen, dass Luther sein Zimmer kaum verließ und die meiste Zeit über seiner Übersetzung brütete. Somit dient die Ausstattung auch zur weiteren Charakterisierung Luthers. Was den *Raum* betrifft, ist auffällig, dass nicht versucht wurde Luthers Studierstube auf der Wartburg so genau wie möglich nachzubilden. Es fehlen sowohl die Butzenscheiben, als auch die hölzerne Wandverkleidung. Der offene Kamin ist in Luthers Kammer auf der Wartburg auch nicht vorhanden. An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Raum in diesem Film grundsätzlich höchst untypisch für einen Lutherfilm ist. Darauf wird später noch zurückzukommen sein.

5.5.1 Die Revisionsszene

Wie bereits erwähnt, findet sich in Wolffhardts Luther-Produktion eine Szene, in der Luther seine Übersetzung des Neuen Testaments gemeinsam mit seinen Mitarbeitern revidiert (vgl. Wolffhardt 1983b, 53:24-54:08). Diese Szene steht unter den hier analysierten Lutherfilmen allein, denn in keinem anderen wird gezeigt, wie Luther und seine Mitarbeiter die Bibel überarbeiten. Dass Luthers Übersetzung noch mehrere Male revidiert wurde entspricht einer historischen Tatsache, denn schon das *Septembertestament* wurde im Dezember desselben Jahres mit einer großen Menge an Änderungen versehen als *Dezembertestament* gedruckt (vgl. Lohse 1997³:126). Die Revision ist zwar nicht Teil des Übersetzungsvorganges an sich, sie ist aber eng und unbestreitbar mit der Übersetzung verbunden. Aus diesem Grund soll hier auch auf diese Szene genauer eingegangen werden.

Zu Beginn der Szene wird eine Großaufnahme davon gezeigt, wie eine Hand eine Seite in einem Buch umblättert. Diagonal durch das Bild ist im Vordergrund eine weiße Schreibfeder zu sehen. Daraufhin beginnen drei Stimmen synchron in drei unterschiedlichen Sprachen – Griechisch, Latein und Deutsch – zu sprechen. Durch die Bücher im Bild wird deutlich, dass vorgelesen wird. Über die Großaufnahme eines Tintenfassers mit mehreren Schreibfedern schwenkt die Kamera auf ein anderes Buch und eine weitere Hand, die ebenfalls die Zeilen entlangfährt. Durch eine Kamerafahrt nach hinten wird der Bildausschnitt vergrößert, sodass zuerst ein Mann in Nahaufnahme zu erkennen ist. Dann entfernt sich die Kamera weiter und man sieht, wie Luther mit zwei Mitarbeitern an einem Tisch sitzt. Vor ihnen liegen die aufgeschlagenen Bücher, aus denen sie lesen. Aus dem Dialog geht hervor, dass Luther den griechischen Ausgangstext, der Mann links im Bild die Vulgata und der Mann rechts im Bild Luthers Bibelübersetzung vor sich hat. Der Mitarbeiter, der aus Luthers Übersetzung liest, hält zudem eine Feder in der Hand und notiert die Änderungen, die Luther ihm diktiert.

Diese Szene spielt wohl auf die sorgfältigen Revisionsprozesse an, denen Luther seine Bibelübersetzung unterzogen hat und über die genauestens Protokoll geführt wurde, sodass sie heute noch nachvollzogen werden können (vgl. Lohse 1997³:126). Auffällig ist hier, dass Luther nicht für seine Übersetzung zuständig ist, sondern aus dem griechischen Urtext liest. Vielleicht sollte damit noch einmal verdeutlicht werden, wie wichtig für Luther die Urtexte als Quelle waren. Auf der anderen Seite wird Luthers Übersetzung mit der Vulgata abgeglichen, die sogar namentlich erwähnt wird: „Caritatem in der Vulgata.“ (Wolffhardt 1983b, 53:54) Dabei verwendet Luther die Vulgata eindeutig, um sie mit dem griechischen Text zu vergleichen und ebenso als Verstehenshilfe bei unklaren oder schwierigen Passagen. In diesem Kontext wird auch deutlich gemacht, dass Luther nicht bloß nach einem vagen Gefühl, sondern sehr reflektiert übersetzt, indem er die Grammatik des Ausgangstextes genauestens untersucht und die Sätze bis ins Kleinste zerlegt. Die Entscheidung, ob er sich an die grammatikalischen Strukturen der Vulgata oder die des griechischen Textes hält, scheint allerdings willkürlich. Es wird zumindest kein konkretes System ersichtlich. Das würde mit Hahns erster These übereinstimmen, dass Luther nicht auf eine „schematische Anwendung“ von grammatikalischen Kategorien festgelegt werden kann (Hahn 1973:226).

„Hätte der Liebe nicht. Ja, hätte der Liebe nicht. Genetivus partitivus“, bessert Luther an einer Stelle seine eigene Übersetzung aus. (Wolffhardt 1983b, 53:58) Seine Ausführungen

könnten bei den ZuschauerInnen unter Umständen ein sehr sachliches Bild vom Übersetzen entstehen lassen, bei dem die Analyse von grammatikalischen Strukturen im Mittelpunkt steht. Falls bei den ZuschauerInnen ein Bild vom Übersetzen als wörtliches Übersetzen besteht, könnte dieses durch diese Szene noch verstärkt werden, denn Luthers Übersetzungseinheiten bestehen aus Wörtern oder höchstens kurzen Phrasen. Die Frage ist allerdings, ob die ZuschauerInnen dem Gesagten überhaupt aufmerksam genug folgen, um einen solchen Eindruck zu erlangen oder ob sie es einfach als Fachsimpelei in Kauf nehmen und sich auf anderes konzentrieren. Je nachdem, wie das Publikum die Szene aufnimmt, variiert demnach auch deren Wirkung.

Luthers Mitarbeiter werden in dieser Szene nicht selbst beratend tätig. Es ist Luther, der die Entscheidungen trifft, seine Mitarbeiter lesen nur aus den ihnen vorliegenden Texten vor. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass sie geschult und gelehrt sind, denn sie müssen die jeweils vorgelesenen Textpassagen mitverfolgen und dürfen den Faden nicht verlieren. Ein interessantes Detail ist der verwunderte Blick, mit dem die zwei Mitarbeiter Luther bedenken, als dieser entscheidet, es müsse „und hätte *der* Liebe nicht“ heißen (vgl. Wolffhardt 1983b, 54:00). Erst auf das Erstaunen der Mitarbeiter hin, rechtfertigt sich Luther mit dem *Genetivus partitivus* in der lateinischen Übersetzung. Im Anschluss wechseln die Mitarbeiter einen weiteren verwunderten Blick, während der eine die Augenbrauen hochzieht. Es kann nur gemutmaßt werden, was dieser nonverbale Austausch letztendlich aussagen soll. Vielleicht sind die Mitarbeiter erstaunt über Luthers sprachliches Können und bewundern ihn für diesen Geniestreich. Der Blick könnte aber genauso gut ein Zeichen der Skepsis und ein stilles „Na wenn er meint!“ sein.

Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass während der Revision drei unterschiedliche Sprachen gesprochen werden. Besonders am Anfang der Szene wirkt die Überlagerung der drei Sprachen verwirrend, wenn man mitverfolgen möchte, was gesprochen wird. Es ist allerdings zu bezweifeln, dass die ZuschauerInnen das in einer gewöhnlichen Rezeptionssituation versuchen würden. Die unterschiedlichen Sprachen sollen wahrscheinlich auf die Szene einstimmen und deutlich machen, dass hier nicht ein beliebiges Schriftstück überarbeitet wird, sondern eine Übersetzung. Alles in allem dient die Szene wohl vor allem dazu, deutlich zu machen, wie viel Arbeit Luther in seine Übersetzung steckt und welchen großen Wert er auf deren Korrektheit legt. Außerdem erzeugt die Szene eine ganz bestimmte Stimmung, eine Atmosphäre der Ruhe, die noch durch das Vogelgezwitscher im Hintergrund unterstrichen wird, und den Eindruck von reflektierter Gelehrtheit. Diese Stimmung steht im krassen Gegensatz zur nächsten Szene: Luthers Arbeit wird durch die Ankunft einer Gruppe von Bauersfrauen unterbrochen, die gekommen sind, um ihn als Schuldigen für die Bauerngemetzelt anzuklagen (vgl. Wolffhardt 1983b, 54:08). Die heftigen Anschuldigungen und die Erzählungen von Tod und Elend werden Luthers Errungenschaft der Bibelübersetzung gewissermaßen gegenübergestellt.

5.5.2 Die Übersetzungsszene

Die einzige Übersetzungsszene in Wolffhardts Spielfilm ist am Ende des Films anzufinden (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:36:38-01:38:56). Sie ist aus zwei Gründen auffällig: Zum einen ist sie außergewöhnlich lang für eine Übersetzungsszene, zum anderen bildet sie den Abschluss des

Films und bleibt somit wahrscheinlich besser in Erinnerung als eine Szene in der Mitte des Films. Außerdem wird hier dem Übersetzungsprozess und im Allgemeinen der sprachlichen Komponente mehr Beachtung geschenkt als in den meisten anderen Lutherfilmen.

5.5.2.1 Inhalt, Figuren und Akteure

Der eigentlichen Übersetzungsszene geht ein Monolog voraus, in dem Luther ernüchtert und enttäuscht auf seine Bemühungen und deren Auswirkungen zurückschaut (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:34:05-01:34:54). „Ich habe die Macht des Wortes überschätzt“, sagt er, „Ich habe mich getäuscht. Die Menschen haben sich nicht geändert, sie wollen sich nicht ändern. Alle Hoffnung, dass das Evangelium, das sie in den Händen haben, sie ändern würde, war umsonst.“ Obwohl Luther auch in anderen Filmen an starken Selbstzweifeln leidet, wird ihm eine derartige Resignation und Verzweiflung in seinen späten Jahren in keinem anderen der Filme zugeschrieben. An einer Stelle sagt er sogar: „Man möchte sich vor Verzweiflung den Hals durchschneiden!“ (Wolffhardt 1983b, 01:35:41). Mit seinen Worten erklärt Luther mehr oder weniger auch seine Übersetzung als vergebene Liebesmüh. Die Worte „Ich habe mich stets streng bemüht, Gottes Willen zu gehorchen, aber ich verstehe ihn immer weniger.“ lassen auf starke Zweifel schließen (Wolffhardt 1983b, 01:35:52). Als jedoch Luthers Mitarbeiter kommen und Katharina fragt, ob sie sie wegschicken soll, verneint er. Anscheinend möchte er weiter an seiner Übersetzung arbeiten, sieht also doch noch einen Sinn darin.

Was den *Inhalt* betrifft, ist die Szene relativ simpel gehalten. Sie beginnt damit, dass Luthers Mitarbeiter eintreten, die zwei Männer, die ihn auch schon bei der Revision des Neuen Testaments unterstützt hatten. Sie grüßen, legen ihre Hüte ab und beginnen im Anschluss sofort damit, den Tisch für die Arbeit vorzubereiten: Sie legen Bücher beiseite, schlagen andere auf, legen Zettel zurecht. Luther reicht ihnen jeweils einen Apfel aus einer Obstschale, ein Detail das mir gefällt, denn es macht die Szene umso realistischer. Dann setzt man sich und beginnt zuerst damit, die letzten zwei Verse vom Vortag zu wiederholen, bevor schließlich weiter übersetzt wird.

Die Konstellation der *Figuren* ist dieselbe wie auch schon in der Revisionsszene. Wieder hat Luther den Urtext vor sich, dieses Mal den hebräischen Text, denn es handelt sich um die Übersetzung des Alten Testaments. Die Mitarbeiter sind wieder jeweils für den lateinischen und den deutschen Text zuständig. Sie sitzen sogar an den gleichen Plätzen wie in der Revisionsszene. Das weist darauf hin, dass Luther und seine Mitarbeiter ein fixes Schema hatten, nachdem sie übersetzten und die Übersetzung revidierten. Jeder der Männer kennt seinen Zuständigkeitsbereich und weiß, was er zu tun hat, was daran ersichtlich wird, dass sie nach dem Eintreten ohne zu Zögern und ohne Aufforderung vonseiten Luthers beginnen, die Bücher für ihre Arbeit vorzubereiten. Es wirkt so, als wären Luther und seine Mitarbeiter ein eingespieltes Team, in dem jeder genau weiß, was er zu tun hat. Alles in allem führt das dazu, dass der Übersetzungs- und Revisionsprozess als sehr durchdacht und überlegt wahrgenommen wird. In der Szene wird nicht nur deutlich, dass Luther und seine Mitarbeiter nach einem ganz bestimmten System vorgehen, es wird zudem auch der Eindruck erweckt, dass sie ihre Arbeit sehr ernst nehmen. Die Figuren agieren mit einem gewissen Ernst miteinander, es besteht kein Zweifel daran, dass es sich um ein persönliches und durch jahrelange Zusammenarbeit geprägtes, aber immer noch um ein Arbeitsverhältnis handelt. Dabei ist klar erkenntlich, dass

Luther auch hier wieder die Fäden in der Hand hat. Er braucht zum Beispiel nur „Vulgata“ zu sagen und der betreffende Mitarbeiter liest die Textstelle ohne weitere Aufforderung vor (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:53). Die letzte Entscheidungsgewalt liegt wie schon in der Revisionsszene bei Luther. Es herrscht also eine eindeutige Hierarchie im Arbeitsverhältnis. Das Verhältnis von Luther zu seinen Mitarbeitern wird in der Übersetzungsszene durch kleine Details ausgedrückt. So nimmt der Mann, der für die deutsche Übersetzung zuständig ist, zwar sofort bereitwillig die Schreibfeder zur Hand, wenn Luther zu sprechen ansetzt (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:22), die Stimmung ist aber entspannt genug, dass der zweite Mitarbeiter keine Bedenken hat, während der Arbeit in den Apfel zu beißen, den ihm Luther zuvor anbot (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:15).

Bezüglich der *Lutherfigur* ist zu sagen, dass Wolffhardts Lutherfilm einer der wenigen ist, in denen Luther über die Jahre hinweg tatsächlich altert. In vielen Filmen sieht Luther mit zwanzig Jahren nicht anders aus als dreißig Jahre später. Hier wurde dieser Effekt mithilfe der Maske erzeugt: Luther ist ergraut. Außerdem kommen bei Wolffhardt auch Luthers gesundheitliche Probleme zur Sprache. Er hat Schmerzen, anscheinend sind es Nierensteine (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:43:15). Auch in der Übersetzungsszene greift sich Luther an den Rücken, als hätte er Schmerzen (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:40). Durch diese Schmerzen kommt er den ZuschauerInnen näher. Vielleicht fühlen sie mit ihm und womöglich können sie sich sogar mit ihm identifizieren. Als Übersetzer wirkt Luther sehr geordnet. Er geht nach einem gewissen System vor, es gibt einen Arbeitsplan inklusive eines Arbeitsziels, wie an späterer Stelle noch zu sehen sein wird.

5.5.2.2 Raum und Zeit, Kameraarbeit und Ton und Musik

Eine Ungenauigkeit im Film liegt bei der zeitlichen Einordnung vor. Die Szene ist in den frühen 1540er Jahren angesiedelt, zu einer Zeit, in der die erste Vollbibel schon erschienen war und in der Luther seine Übersetzung nur noch revidierte.⁴⁰ Außerdem waren die Psalmen unter den ersten Büchern des Alten Testaments, die Luther übersetzte. Es kann also nicht der historischen Wirklichkeit entsprechen, dass Luther und seine Mitarbeiter an dieser Stelle im Film noch an der Übersetzung arbeiten. In der Szene wird zudem ein Verfahren dargestellt, das historisch belegt ist, das aber nur zur Bibelrevision diente. Man übertrug also im Film dieses Verfahren auf den Übersetzungsvorgang. Es stellt sich natürlich die Frage, welche Auswirkungen das auf das Bild des Übersetzers hat. Wie wirkt es zum Beispiel auf die ZuschauerInnen, dass Luther die Übersetzung nicht selbst niederschreibt, sondern sie seinem Mitarbeiter diktiert? Sehen sie es als einen wesentlichen Teil des Übersetzens an, etwas eigenhändig niederzuschreiben?

Der *Raum* in der Übersetzungsszene ist für einen Lutherfilm wie schon erwähnt sehr untypisch. Der gesamte Film wurde in und um die Lorenzkirche in Nürnberg gedreht (vgl. Wipfler 2011:57). Als ich mir den Film zum ersten Mal ansah, fiel mir das nicht sonderlich auf, weil ich mich mehr auf den Inhalt und die Dialoge konzentrierte. Weiß man aber erst einmal über diese Tatsache Bescheid, ist es doch sehr auffällig. Laut Wipfler (2011:57) wurde auf diese

⁴⁰ Zu diesem Zeitpunkt im Film wurde bereits erwähnt, dass der Landgraf Philip von Hessen eine zweite Ehe mit Margarete von der Saale einging. Die Heirat fand 1540 statt, noch bevor er von seiner ersten Frau geschieden war (vgl. Buchholz 1988:382). Daraus kann geschlossen werden, dass die Szene in den frühen 1540er Jahren spielt.

Weise Luthers Verbindung zum kirchlichen Kontext hervorgehoben: „Thus Luther’s cause was shown as literally inseparable from the ecclesiastical context.“ Natürlich könnte die Entscheidung, an nur einem Schauplatz zu drehen, auch ein Kostenpunkt gewesen sein. Die Übersetzungsszene findet ebenfalls in der Kirche statt, wobei mit einer Tür in einer Holzwand und einem Fenster sowie Möblierung (Schreibtisch, Lehnstuhl, Arbeitstisch, Sessel, ...) eine tatsächliche Wohnstube nachgebaut wurde. Dennoch ist immer noch klar zu erkennen, dass es sich im Grunde um eine Kirche handelt. Die Holzwand mit der Tür steht isoliert im Raum und die Architektur der Kirche ist immer noch deutlich zu sehen. Der Raum wirkt dadurch groß und relativ offen und auch die Beleuchtung ist gut. Es entsteht eine weniger persönliche und sachlichere Stimmung als in vielen anderen Übersetzungsszenen.

Die *Kameraarbeit* ist nicht besonders aufwendig und soll wohl eher den Dialog und den Plot der Szene unterstützen. Es handelt sich um eine lange Szene mit nur einem Schnitt. Sie beginnt mit einer amerikanischen Einstellung von Luthers Mitarbeitern, die gerade alles für die Übersetzung vorbereiten (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:36:25). Dann schwenkt die Kamera zu einer Großaufnahme des Tintenfässchens mit zwei Schreibfedern, das in der Mitte des Tisches steht. In der nächsten Einstellung sind alle drei Männer am Tisch sitzend in der Halbtotale zu sehen. Alles ist frontal und in leichter Obersicht gedreht. Lange Zeit bleibt das Bild unverändert, wodurch der Fokus ganz auf dem Tisch und den drei Männern liegt. Es gibt keine unnötigen Kamerabewegungen, welche die ZuschauerInnen vom Geschehen und von den Dialogen ablenken könnten. Während Luther noch spricht, geht die Kamera langsam in die Totale und schwenkt schließlich zur Seite weg, um mehrere in der Kirche aufgestellte Statuen zu zeigen. In einigen Übersetzungsszenen wird Luther beim Übersetzen unterbrochen oder es werden Zeitsprünge gemacht, vielleicht um zu verhindern, dass die Szene für die ZuschauerInnen langweilig wird. Hier gibt es allerdings weder Unterbrechung noch Zeitsprünge, was nicht erstaunlich ist, da es sich um eine Endszene handelt. Es kann angenommen werden, dass die FilmemacherInnen eine ruhige Szene wollten, um den Film ausklingen zu lassen. Vielleicht wollten sie aber das Augenmerk auch noch einmal auf die Bibelübersetzung als eines von Luthers größten Werken lenken.

Was *Ton und Musik* betrifft, ist die Szene ebenfalls auffällig. Der gewählte Raum wirkt sich auch auf den Ton aus, denn es ist ein leichtes Echo zu hören. Dieses Echo, das kaum wahrzunehmen ist, verstärkt dennoch die Wirkung der vorgelesenen Texte. Die Endmusik setzt ein, noch während Luther – allerdings nicht mehr im Bild – zu Ende spricht (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:38:39). Gleichzeitig ist noch das Geräusch der Schreibfeder auf dem Papier zu hören, bevor die Musik lauter wird und in den Vordergrund tritt. Somit ist nicht nur ein sanfter Übergang zwischen Luthers Worten und dem Ende des Films geschaffen, es entsteht auch der Eindruck, dass Luther und seine Mitarbeiter weiter an der Übersetzung arbeiten. Bei der Musik handelt es sich um ruhige Instrumentalmusik, wie sie am Ende älterer Filme nicht selten zu hören ist. Nach dem Ende der Szene ist die Musik weiterhin zu hören, während der Abspann zu sehen ist (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:38:56). Alles in allem haben Ton und Musik hier dramaturgische Funktion.

5.5.2.3 Dialog und Übersetzungsvorgang

Wie in den meisten Fällen ist auch in dieser Szene der Dialog sehr aufschlussreich. Es wurde bereits erwähnt, dass in der Szene der Eindruck vermittelt wird, dass Luther und seine Mitarbeiter nach einem bestimmten System übersetzen. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Dialog. Zuerst fragt Luther, wo sie am Vortag stehen geblieben wären (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:02). Aus dieser Frage geht hervor, dass er sich täglich mit seinen Mitarbeitern trifft. Es ist stark anzunehmen, dass es fixe Zeitpunkte gibt, an denen sie sich für die Übersetzung treffen. Das ist auch daran zu erkennen, dass seine Ehefrau weiß, dass es die Mitarbeiter sind, noch bevor sie sehen kann, um wen es sich handelt (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:36:10). Im Anschluss an seine erste Frage, will Luther vom für die deutsche Übersetzung zuständigen Mann noch wissen, was sie sich für diesen Tag vorgenommen hätten (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:07). Demnach haben sie einen genauen Zeitplan, nach dem sie vorgehen und setzen sich konkrete Ziele. Das ist insofern interessant, als das Übersetzen in keinem anderen Film als ein derartig systematischer und geplanter Vorgang dargestellt wurde. Meist wirkt es so, als würde Luther ohnehin schon alles im Kopf haben und es nur noch nach und nach niederschreiben. Hier gibt es allerdings eine konkrete Planung. Es ist anzumerken, dass ein Arbeitspensum von nur acht Versen am Tag nicht gerade realistisch scheint. Es mag wahr sein, dass Luther und seine Mitarbeiter mitunter einige Tage an nur wenigen Zeilen arbeiteten, doch es ist anzunehmen, dass sie andere Bibelstellen mit größerer Geschwindigkeit übersetzten, vor allem wenn es sich um ein Buch der Bibel handelte, mit dem sich Luther in seinen Vorlesungen bereits eingehend beschäftigt hatte.

Luther bittet dann seinen Mitarbeiter die letzten Verse, die sie übersetzt hatten, noch einmal vorzulesen (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:37:12). Dieser kommt der Aufforderung nach und Luther korrigiert sofort noch einmal den am Vortag übersetzten Text. „Wart mal“, sagt er, „Neige *deine* Ohren zu mir. Plural. Neige *deine* Ohren zu mir.“ (Wolffhardt 1983b, 01:37:19) Auffällig ist, dass er auch hier wieder konkrete, grammatikalische Strukturen anspricht. Allerdings fragt er dieses Mal nicht nach der Vulgata, sondern scheint anhand des hebräischen Textes zu korrigieren. Die Erwähnung konkreter grammatikalischer Phänomene mag für ÜbersetzerInnen nicht verwunderlich sein, aber es ist doch erstaunlich, dass es die FilmemacherInnen so genau nahmen. Vielleicht wollten sie bei den ZuschauerInnen den Eindruck von Gelehrtheit wecken. Vielleicht wollten sie betonen, welche Leistung die Übersetzung der Bibel war. Oder es entspricht schlichtweg dem Bild, das sie vom Übersetzen hatten.

Ebenso wie in der Revisionsszene greift Luther auch beim Übersetzen auf die Vulgata zurück, sobald es Unklarheiten gibt. Nach dem Korrigieren der bereits übersetzten Verse, geht man zum Übersetzen über (vgl. Wolffhardt 1983b, 01:38:08). Luther liest zuerst den Vers zwei Mal auf Hebräisch vor, bevor er sofort nach der lateinischen Version fragt. Hier benutzt er die Vulgata also nicht nur bei Unklarheiten, sondern verwendet sie generell im Übersetzungsvorgang. Interessant ist, dass der Mitarbeiter nicht den gesamten Vers liest, sondern nur den Beginn. Dann übersetzt Luther ein Stück, während die Übersetzung vom dritten Mitarbeiter schriftlich festgehalten wird und kommt wieder auf die Vulgata zurück. Auffällig ist, wie oft Luther auf die Vulgata zurückgreift und auch, dass er einmal sogar selbst anmerkt, dass er sich

an der lateinischen Version orientiert: „...tuas. In manus tuas, Hebräisch ist Singular, wir nehmen Plural wie im Latein. In deine Hände befehle ich meinen... Vulgata?“ (Wolffhardt 1983b, 01:38:31) An dieser Stelle wirkt Luthers Entscheidung ziemlich willkürlich. Er erklärt zwar, dass er sich nach dem Vorbild der Vulgata für den Plural entscheidet, aber nicht warum er das tut. Aus der Übersetzungsszene geht auch hervor, dass Luther und seine Mitarbeiter die Verse in der Reihenfolge übersetzen, in der sie auch im Bibeltext stehen. Es wird nichts übersprungen oder auf später verschoben. Außerdem arbeiten sie zu dritt gemeinsam an der Übersetzung. Während es eine klare Rollenverteilung gibt, teilen sich Luther und seine Mitarbeiter den Bibeltext nicht auf. Es kann festgehalten werden, dass in dieser Übersetzungsszene ein sehr konkretes Bild vom Übersetzungsvorgang übermittelt wird. Ob dieses der historischen Wirklichkeit entspricht oder nicht, kann nur gemutmaßt werden.

In den Bereich des Dialogs fällt ebenso der Psalm, der für die Übersetzungsszene ausgewählt wurde. Auch hier wird wieder deutlich, dass die Bibelstellen ganz konkret ausgewählt werden. Es handelt sich bei den Versen um eine Passage aus Psalm 31: „Sei mir ein starker Fels und eine Burg, dass du mir helfest. Denn du bist mein Fels und meine Burg und um deines Namens willen wollest du mich leiten und führen. Du wollest mich aus dem Netz ziehen, das sie mir gestellt haben, denn du bist mein Beschützer.“ (Wolffhardt 1983b, 01:37:35) Diese Verse wurden mit großer Wahrscheinlichkeit ausgewählt, weil es zum einen berührende Verse sind und zum anderen weil sie an ein Kirchenlied erinnern, das von Luther selbst 1527 geschrieben wurde und auch in einigen Lutherfilmen Erwähnung findet: *Ein feste Burg ist unser Gott* (vgl. www.luther.de 2014).

In der Übersetzungsszene leitet Luther den Übersetzungsvorgang ein, indem er auffordert: „Und jetzt zu Vers sechs.“ (Wolffhardt 1983b, 01:38:06) Aus diesem Vers stammen auch die letzten gesprochenen Worte in dem Film. Luther murmelt das Ende des Verses: „Treuer Gott, treuer Gott.“ Dass ihm am Ende des Films gerade diese Worte in den Mund gelegt werden, wird wohl kaum ein Zufall sein. Wahrscheinlich soll Martin Luther als ein Mann Gottes in Erinnerung behalten werden. Noch während er spricht, beginnt leise Musik im Hintergrund, die dann lauter wird. Die Kamera entfernt sich zuerst frontal, die Szene rückt immer mehr in die Ferne. Dann schwenkt die Kamera zur Seite, zeigt die Kirche, bleibt schließlich auf eine Statue gerichtet, während der Abspann läuft.

Die Funktion dieser Übersetzungsszene ist nicht so klar wie in anderen Filmen. Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass die Szene keine Spannung erzeugen soll und auch zur Belustigung soll sie mit Sicherheit nicht dienen. Wahrscheinlich wollte man noch einmal Luthers Arbeit an der Bibelübersetzung in den Vordergrund stellen und ihn damit als hingebungsvoll für seinen Glauben arbeitenden Mann darstellen. Gleichzeitig dient die Szene wohl auch als ein ruhiger Ausklang für den Film.

5.6 Martin Luther, Heretic (Norman Stone, 1983)

Well, in Latin 'do penance', in Greek 'change mind. You see it? The doing is all in the Latin nowhere in the Greek, but the Greek came first. The Greek is closer to what Jesus meant us to understand.
(Stone 1983, 12:25)

An dieser Stelle muss gesagt werden, dass Stones Lutherfilm aus translationswissenschaftlicher Sicht leider nicht sehr ergiebig ist. Wie bereits in der Korpusbeschreibung erwähnt, gibt es keine Szene, in der deutlich wird, dass Martin Luther übersetzt. Das ist insofern erstaunlich, als sein Exil auf der Wartburg durchaus in den Zeitrahmen des Films fällt und auch behandelt wird (vgl. Stone 1983, 53:18-59:47). Allerdings konzentriert sich die Erzählung auf Luthers zurückkehrende Zweifel. Sogar der Wurf mit dem Tintenfass wird dargestellt (vgl. Stone 1983, 59:24). Luthers Übersetzungstätigkeit hingegen findet nicht einmal Erwähnung. Der einzige Hinweis auf seine Übersetzung ist in einer Szene zu finden, in der er sich darüber beschwert, dass er auf der Wartburg festsitzt:

„Better be bored than be burned“, versucht der Herr des Hauses ihn zu beschwichtigen, doch Luther antwortet: „You think so? I'd rather burn than rot.“ (Stone 1983, 54:40) Daraufhin bietet man ihm an: „You want books? I'll get you books, you get to have all the books you want. Duke Frederick's orders.“ Aus diesem Gespräch geht hervor, dass Luther auf der Wartburg Bücher zur Verfügung gestellt werden, unter anderem die Texte, die er für seine Bibelübersetzung benötigt. Für jene ZuschauerInnen, die sich den Film mit dem Wissen ansehen, dass Luther während seines Aufenthalts auf der Wartburg seine Übersetzung des Neuen Testaments anfertigte, könnte der Eindruck entstehen, dass dieser seine Übersetzung nur aus Langeweile und mangels einer besseren Beschäftigung begann.

In der Darstellung seiner Zeit auf der Wartburg wird Luther in mehreren Szenen am Schreibtisch vor seinen Büchern gezeigt. Es ist zwar eindeutig, dass er etwas schreibt, allerdings gibt es keinerlei Hinweis darauf, dass er tatsächlich übersetzt und nicht an einer seiner anderen Schriften arbeitet (vgl. Stone 1983, 57:45 und 59:01). Diese Szenen dienen allem Anschein nach nur dazu, die Stimmung und die Erzählung bzw. den gesprochenen Text zu unterstützen. Der Erzähler ist in diesem Fall der ältere Luther, der sich an die Ereignisse zurückerinnert, während der jüngere Luther im Bild gezeigt wird.

Eine einzige weitere Szene ist außerdem noch translationswissenschaftlich relevant, da sie auf die Problematik der Übersetzung anspielt. Es handelt sich dabei um eine Szene, in der Luther sich noch in Wittenberg befindet und seine Studenten in eine Entdeckung einweiht (vgl. Stone 1983, 11:37-12:59). Luther stellt ihnen eine Frage, mit der er sich zu dieser Zeit selbst eingehend beschäftigte: „Repent. What does that actually mean?“ (Stone 1983, 11:37) Daraufhin weist er sie auf die Unterschiede in der lateinischen Bibelübersetzung und dem griechischen Urtext hin:

The literal translation of the Latin is "do penance". Now I have been studying the Greek, the original language of the New Testament. Believe me, this isn't just a game with words. In the Greek for 'repent' we have the word 'metanoiate', which means literally 'change mind'. Well, in Latin 'do penance', in Greek

‘change mind’. You see it? The doing is all in the Latin nowhere in the Greek, but the Greek came first. The Greek is closer to what Jesus meant us to understand. (Stone 1983, 11:59) ⁴¹

Diese Szene ist ein Hinweis darauf, dass Luther sich mit den Urtexten beschäftigte und seine Theologie auch auf diese stützte. Außerdem wird hier darauf angespielt, dass Luther in dem Griechischen eine heilige Sprache sah, mehr noch als im Lateinischen (vgl. Seyferth 2004:2382).

Was die *Figur* des Martin Luther betrifft, kann gesagt werden, dass er sehr wohl als ein Mann dargestellt wird, der sich sehr viel mit der Bibel, dem Ausgangstext für seine Übersetzungen, beschäftigt (vgl. Stone 1983, 11:14). Auch wird durch die eben beschriebene Szene deutlich gemacht, dass Luther ein Bewusstsein für Sprach- und Kulturunterschiede sowie ein Gespür für Sprachen hat. Es wird sogar angedeutet, dass er zumindest einige Bibeltexte auswendig kann, denn als er mit einem Bibelvers konfrontiert wird, antwortet er mit dem vorangehenden Vers ohne nachschlagen zu müssen (vgl. Stone 1983, 21:23). Abgesehen von der ausgiebigen und hingebungsvollen Beschäftigung mit der Bibel ist Luther in diesem Film dem Titel entsprechend allerdings nicht Luther der Übersetzer, sondern vielmehr Luther der „Ketzer“ im Kampf mit der Kirche.

5.7 Empires: Martin Luther (Cassian Harrison, 2002)

„Luther threw himself into one of his greatest enterprises yet: the translation of the bible into German, making the word of God accessible to the common man.”
(Harrison 2002, 40:17)

Da es in Harrisons Dokumentation keine Szene gibt, in der Martin Luther übersetzt, soll hier vor allem auf den Text des Sprechers eingegangen werden. Es treten in der Dokumentation zwei Erzähler in Erscheinung, zum einen der ältere Luther, der auf sein Leben zurückblickt und es kommentiert, und zum anderen ein Off-Screen-Erzähler, der die einzelnen Elemente – nämlich Luthers Erinnerungen, die szenischen Darstellungen und die Kommentare der ExpertInnen – verbindet und die ZuschauerInnen durch die Dokumentation führt.

Über Luthers Tage auf der Wartburg sagt Michael Mullett, dass sich Luther mit Zweifeln, Selbstprüfung und Melancholie konfrontiert sah, die sich auch in körperlichen Leiden ausdrückten (vgl. Harrison 2002, 39:51). Der Meinung des Experten nach bediente sich Luther, um dieser Situation entgegenzuwirken, eines Mittels, das ihm auch zuvor schon geholfen hatte, nämlich der Arbeit. Direkt im Anschluss an den Kommentar informiert der Sprecher die ZuschauerInnen, dass Luther in seiner Zeit auf der Wartburg an seiner Übersetzung arbeitete: „Luther threw himself into one of his greatest enterprises yet: the translation of the bible into German, making the word of God accessible to the common man.” (Harrison 2002, 40:17) Durch die Formulierung „one of his greatest enterprises“ wird hier angedeutet, dass die Übersetzung durchaus eine wichtige Rolle in Luthers Lebenswerk einnimmt. Auch werden Luthers Zielsetzung und seine Zielgruppe erwähnt: Er wollte das Wort Gottes auch den einfachen Menschen zugänglich machen.

⁴¹ Anmerkung: Das griechische Verb wurde auf der Basis des Tonmaterials des Films transkribiert und demnach in seiner Schreibweise dem Klang des gesprochenen Texts nachempfunden.

Mit diesem einen Satz ist das Thema von Luther als Übersetzer allerdings auch schon wieder abgeschlossen. Der Fokus liegt in dieser Dokumentation eindeutig auf Luthers Isolation, seiner Einsamkeit und seinen Zweifeln. Das Übersetzen als die Arbeit, der er sich während dieser Zeit zuwandte, wird mehr als eine Ablenkung von seinem inneren Aufruhr betrachtet, vielleicht sogar als ein Heilmittel gegen seine Leiden. Es entsteht der Eindruck, dass Luther sich der Übersetzung nur deswegen zuwandte, weil er – um es salopp auszudrücken – nichts Besseres zu tun hatte. Obwohl das im ersten Moment sehr negativ klingt, muss gesagt werden, dass es schon möglich ist, dass Luther nur durch seine „Zwangspause“ auf der Wartburg die nötige Ruhe fand, um mit der Übersetzung der Bibel zu beginnen. Durch seine intensive Nacharbeit und die jahrelange Arbeit an der Übersetzung des Alten Testaments, die in Harrisons Dokumentation keine Erwähnung finden, wird allerdings deutlich, dass die Bibelübersetzung für Luther eine andere, größere Rolle spielte als die der bloßen Ablenkung.

Als Bildmaterial wird zu dem gesprochenen Text ganz untypisch Luther nicht an seinem Schreibtisch gezeigt, sondern wie er unter freiem Himmel auf der Mauer der Burg umhergeht. Dabei wird er zuerst im Hintergrund und teilweise durch Äste verdeckt gezeigt (vgl. Harrison 2002, 40:14). In der nächsten Einstellung ist eine Großaufnahme seiner Hände zu sehen, die ein aufgeschlagenes Buch halten (vgl. Harrison 2002, 40:20). Durch den Kommentar des Sprechers werden die ZuschauerInnen zurecht annehmen, dass es sich um die Bibel handelt und dass Luther in ihr liest, sie studiert, über ihr brütet. Womöglich entsteht der Eindruck, dass Luther zu jeder Zeit und an jedem Ort eine Ausgabe der Bibel bei sich hat und sie so oft er kann studiert. Es wird also gezeigt, dass Luther sich mit dem Ausgangstext beschäftigt, nicht aber wie er tatsächlich übersetzt.

Ein interessantes Detail ist das Schwert an Luthers Gürtel. In nur einem der anderen Lutherfilme wird er mit einer Waffe gezeigt. Im ersten Moment scheint das Schwert nicht ganz zu Luther zu passen, der schließlich mit der Feder kämpfte, nicht mit dem Schwert.⁴² Zur Figur des Martin Luther muss gesagt werden, dass er nur als der alte Luther tatsächlich ganz gezeigt wird. In den szenischen Darstellungen, die zu einem früheren Zeitpunkt spielen, wird er immer nur von hinten oder in Großaufnahmen seiner Hände gezeigt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen nicht auf Luther als Figur, sondern vielmehr auf die Darstellung seiner Taten gelenkt. Seine Übersetzungstätigkeit wird im Bildmaterial leider vollkommen ausgeklammert.

5.8 Luther (Eric Till, 2003)

„Ich wollte ein griechisches Neues Testament! Nicht diesen Schund, sondern richtige Bücher! Und ein Wörterbuch, Griechisch – Deutsch. Und ein griechisch-lateinisches will ich auch.“
Till 2003, 01:22:53

Im Gegensatz zu den zwei vorangegangenen Werken ist Tills Lutherfilm aus translatorischer Sicht ziemlich ergiebig. Schon vor der ersten Übersetzungsszene finden sich einige Szenen, in

⁴² Seine bevorzugte Waffe, die weißen Schreibfedern, die als ein Bild für Luthers Schreib- und Übersetzungstätigkeiten stehen, sind natürlich auch in dieser Dokumentation vorzufinden, wenn auch an anderer Stelle (vgl. Harrison 2002, 05:04 und 06:40).

denen angedeutet wird, wie intensiv sich Luther mit dem Ausgangstext auseinandersetzt und auch wie gut er sich darin zurechtfindet (vgl. Till 2003, 14:00 und 17:27). Zudem gibt es zwei Übersetzungsszenen, die beide auf der Wartburg stattfinden und die im Folgenden analysiert werden sollen.

5.8.1 Die erste Übersetzungsszene

5.8.1.1 Raum und Ausstattung

Die erste Übersetzungsszene beginnt damit, dass Luther an seinem Schreibtisch sitzt und schreibt, als Spalatin und ein weiterer Mann eintreten (vgl. Luther 2003, 01:22:50). Auffällig ist der *Raum*, in dem die Szene stattfindet. In Tills Lutherfilm wurden allem Anschein nach keine Bemühungen unternommen, Luthers Stube auf der Wartburg nachzugestalten. Es handelt sich offensichtlich um eine Dachkammer, es gibt keine Butzenscheiben und auch Luthers Stuhl ist dem in der Lutherstube auf der Wartburg nicht ähnlich. Doch abgesehen davon ist der Raum für den Film sehr gut geeignet. Das Zimmer passt gut zu Luthers Zeit, es fügt sich nahtlos in den Film ein und die Authentizität bleibt dadurch erhalten, dass Raum und Ausstattung für die Zeit angemessen sind, wenn sie auch nicht den historischen Fakten entsprechen.

Auf Luthers Schreibtisch befinden sich wie in den meisten anderen Übersetzungsszenen auch mehrere Bücher – dicke Bände, von denen einer auf einer Buchstütze steht (vgl. Till 2003, 01:22:50). Vor Luther liegen ein paar Blätter Papier. In der Hand hält er eine weiße Schreibfeder und einige weitere stehen in einem Becher auf dem Tisch bereit. Daneben befindet sich ein Tintengefäß, in das Luther die Feder am Anfang der Szene eintunkt. Als eine Lichtquelle dient eine brennende Kerze und im Vordergrund steht ein silberner Becher.⁴³ Rechts von Luther liegt ein Gerät, von dem nur der hölzerne Griff zu erkennen ist. Alles in allem scheint der Schreibtisch für seine Größe doch recht befüllt zu sein, er wirkt aber nicht unordentlich. An die Holzbalken im Hintergrund sind außerdem beschriebene Zettel geklammert. Es könnte sich um Notizen oder auch um Fragmente und Rohfassungen der Übersetzung handeln. Indem das Resultat von Luthers Arbeit hier so sichtbar gemacht wird, entsteht der Eindruck, dass Luther unermüdlich arbeitet und vielleicht bereits einen beträchtlichen Teil des Neuen Testaments übersetzt hat.

5.8.1.2. Inhalt, Dialog und Kameraarbeit

Der Schwerpunkt der Szene liegt eindeutig auf dem *Dialog*. Sobald Spalatin bei Luther ankommt, beschwert sich dieser: „Ich wollte ein griechisches Neues Testament!“ (Till 2003, 01:22:53) Daraufhin weist Spalatin schweigend mit der Hand auf den großen Band auf der Buchstütze. Luther erwidert: „Nicht diesen Schund, sondern richtige Bücher!“ Aus Luthers Worten geht hervor, dass er mit dem griechischen Urtext arbeitet, wie es auch tatsächlich der Fall war. Ob Luther hier mit der Überarbeitung von Erasmus so unzufrieden ist oder eine andere Version vor sich hat, bleibt allerdings offen. Um seinem Ärger Luft zu machen, schiebt Luther dann mit der linken Hand einige der Bände, die seiner Meinung nach wohl keine richtigen Bücher sind, vom Tisch. Spalatins Begleiter wirft diesem einen kurzen Blick zu, scheint aber

⁴³ Natürlich würde eine einzige Kerze als Lichtquelle nicht ausreichen, die andere Lichtquelle befindet sich allerdings nicht im Bild. Alles in allem ist der Raum gut ausgeleuchtet, wobei es nicht zu hell ist. Die Lichtverhältnisse sind also im Normalstil gehalten und nicht weiter auffällig.

wenig überrascht und bückt sich, um die Bücher aufzuheben. Luther spricht unterdessen unbeirrt weiter: „Und ein Wörterbuch, Griechisch – Deutsch.“ Der Mann, der ein Buch aufgehoben hat, übergibt dieses an Spalatin und verlässt dann auf dessen Aufforderung hin den Raum, während Luther ihm eine weitere Forderung hinterherrscht: „Und ein griechisch-lateinisches will ich auch.“ Tills Lutherfilm ist der einzige, in dem Luther explizit nach einem Wörterbuch verlangt. Zwar liegen auch in den anderen Übersetzungsszenen meistens weitere Bücher bereit, es wird aber niemals ersichtlich, um welche Bücher es sich handelt. Die ZuschauerInnen können also nicht mit Sicherheit wissen, ob Wörterbücher vorhanden sind und diese benutzt werden oder nicht. Hier verlangt Luther nicht nur explizit nach Wörterbüchern, seine nicht gerade mit großer Höflichkeit vorgebrachten Forderungen werden allem Anschein nach auch erfüllt, wie in der zweiten Übersetzungsszene zu sehen sein wird. Ein interessantes Detail ist, dass Luther schon während des Gesprächs mit Spalatin wieder beginnt, in seinen Büchern zu lesen und dass er die Schreibfeder nicht beiseitelegt. Er wendet seinen Besuchern also nicht seine gesamte Aufmerksamkeit zu, sondern bleibt in Gedanken bei seiner Übersetzung.

Nachdem der zweite Mann gegangen ist, schweigt Spalatin einen Moment lang, bevor er versucht, Luther von seinem Vorhaben abzubringen: „Es ist nicht die Zeit, Martin.“ (Till 2003, 01:23:29) Luther antwortet mit einem spröden: „Der Kaiser wird mich ja sowieso verbrennen.“ Hier wird deutlich, dass die Szene mit Komik – in diesem Fall schwarzem Humor – arbeitet, worauf ich später noch zurückkommen werde. Luthers Witz scheint Spalatin jedoch nicht im Geringsten aufzumuntern, im Gegenteil. „Wir brennen alle. Das ist Hochverrat“, sagt er. „Ein Neues Testament auf Deutsch zu haben? In Worten, die auch einfache Menschen verstehen?“, hakt Luther nach. Damit wird Luthers Zielsetzung und vor allem seine Zielgruppe deutlich. Auch einfache, deutsche Menschen sollen das Neue Testament lesen können. Außerdem kommt zur Sprache, wie gefährlich Luthers Unterfangen eigentlich war. Es kann nicht außer Acht gelassen werden, dass Luther nicht freiwillig auf der Wartburg war, sondern sich in Lebensgefahr befand. Er wurde als Ketzer verfolgt und hätte Kurfürst Friedrich nicht so schnell gehandelt, wäre er vielleicht gefangengenommen und verbrannt worden. Und auch das weitere Veröffentlichen seiner Schriften und seine Arbeit an der Übersetzung waren gefährlich, denn das sei genau das, was Rom am meisten fürchte, wie Spalatin Luther mitteilt. Luthers Antwort? „Wisst Ihr, da müsst Ihr dem Verfasser die Schuld geben.“ (Till 2003, 01:23:52)

Dieser Wortwechsel ist ein erneutes Beispiel dafür, dass in dieser Szene mit Humor gearbeitet wird. Dieser festigt nicht nur Luthers Charakter, wie er im Film dargestellt wird, sondern lockert die Szene für die ZuschauerInnen auch ein wenig auf.⁴⁴ Gleichzeitig werden die komischen Elemente wohl auch dazu verwendet, die Szene für die ZuschauerInnen unterhaltsamer und somit sehenswert zu machen.

Die *Kamera* schwenkt in der ersten Einstellung von einer Nahaufnahme Luthers ein wenig zur Seite und entfernt sich, bis eine Perspektive gefunden ist, in der alle drei Personen so wie auch der Schreibtisch gut zu sehen sind (vgl. Till 2003, 01:22:50). Luther befindet sich aus der Perspektive der ZuschauerInnen zwischen den beiden anderen Personen, also in der

⁴⁴ An anderer Stelle im Film gesteht Luther ein, dass er nur scherzt, weil er Angst hat (vgl. Till 2003, 01:07:07). Es ist anzunehmen, dass er sich auch hier mit den Scherzen selbst von der Gefahr ablenken möchte.

Mitte und ist der Kamera am nächsten. Dadurch wird der Blick auf ihn gelenkt. Es kann davon ausgegangen werden, dass die ZuschauerInnen sich mit dem humorvollen, gequälten Luther identifizieren oder mit ihm fühlen sollen. Danach folgt die Kamera Spalatin mit einem Schwenk, so dass Luther nicht mehr im Bild ist. Luther übersetzt währenddessen weiter. Anscheinend sollen sich die ZuschauerInnen auf den Dialog konzentrieren und nicht auf das Übersetzen. Daraus könnte man eventuell schließen, dass das Übersetzen nicht interessant genug ist, um die ZuschauerInnen für eine längere Zeitspanne in Bann zu ziehen. Es muss durch dramatische oder witzige, aber in jedem Fall durch an die Emotionen der ZuschauerInnen appellierende Dialoge „aufgewertet“ werden. Während Luther spricht, wird wiederum er in Nahaufnahme gezeigt, die Schreibfeder immer noch in der Hand und ein Finger auf der Zeile, die er liest. Während des Gesprächs wechselt die Kamera zwischen Spalatin und Luther hin und her. Dabei sind Mimik und Gestik gut zu erkennen, was den Dialog noch unterstreicht. Die Szene endet mit einer Nahaufnahme von Spalatin, der auch von Luthers zweitem Scherz nicht gerade begeistert scheint.

5.8.1.3 Lutherfigur und Funktion der Übersetzungsszene

Zur *Lutherfigur* im Allgemeinen ist zu sagen, dass dieser Film um einiges emotionaler ist als frühere Lutherfilme: „This film also has a far more emotional thrust that occasionally dissolves into hagiographic kitsch.“ (Wipfler 2011:60) In Interviews gibt der Regisseur an, dass es früheren Darstellungen von Luther an „sensitivity and passion“ fehlen würde (Wipfler 2011:61). Die Tatsache, dass die emotionale Komponente in diesem Lutherfilm Priorität hat, zeigt sich auch am Lutherdarsteller Joseph Fiennes mit seinem „eternally youthful face“, der schon vor der offiziellen deutschen Premiere als „Der schöne Luther“ bezeichnet wurde (Wipfler 2011:62). Ein Kritikpunkt Wipflers ist Luthers oft anachronistisches Verhalten, zum Beispiel als er bei seinen Predigten mit der Bibel unter dem Arm zwischen den Kirchenbänken hindurchschreitet, was zur damaligen Zeit absolut unüblich war.

Doch auch Luther als Übersetzer wirkt hier ein wenig anders als in den meisten anderen Luther-Produktionen. Er ist nicht tadellos zurechtgemacht, sondern trägt ein Nachthemd und auf seiner Hand ist ein Tintenfleck zu erkennen, die Spuren seiner Arbeit (Till 2003, 01:22:50). Luther wirkt beim Übersetzen sehr konzentriert, es entsteht allerdings nicht der Eindruck, dass es sich um eine fast meditative Tätigkeit handelt. Im Gegenteil, das Übersetzen scheint harte Arbeit zu sein und bereitet Luther anscheinend durchaus auch Probleme. Er wirkt regelrecht frustriert, als er nach weiteren Hilfsmitteln fragt. Ein interessanter Aspekt ist auch während einer Lücke im Dialog zu beobachten: Luther macht zwei horizontale Linien auf seinem Blatt Papier (vgl. Till 2003, 01:23:15). Es kann davon ausgegangen werden, dass er entweder einen Fehler gefunden hat und diesen durchstreicht oder dass es sich um eine interessante oder problematische Stelle handelt, die er unterstreicht. Im Anschluss blättert Luther im Ausgangstext, allem Anschein nach, um etwas nachzuschlagen. Das ist ein Verhalten, das mir nur in einer anderen Übersetzungsszene auffiel (vgl. Kapitel 3.3.1) und das der Szene zusätzliche Authentizität verleiht. Es kommt oft vor, dass man beim Übersetzen eines längeren Textes etwas nachschlagen muss und gerade beim Neuen Testament, in dem zahlreiche Bezüge zu anderen Bibelstellen vorhanden sind, kann das durchaus nötig sein.

Die Funktion der Übersetzungsszene bzw. des Übersetzens in der Szene scheint klar: Die Szene soll unterhalten und trotz des ernsten Themas die Stimmung auflockern. Das Übersetzen selbst dient als Basis für einen von Luthers Witzen. Es kann als Ergänzung zum Dialog angesehen werden und steht nicht für sich allein, trägt aber insofern zur Narration bei, als es zur Charakterisierung der Figur Luthers eingesetzt wird. Unverkennbar ist, dass die Übersetzungsszene durch komische Elemente sozusagen interessanter gemacht wird.

5.8.2. Die zweite Übersetzungsszene

5.8.2.1 Inhalt, Raum und Ausstattung

Die zweite Übersetzungsszene ist nur wenige Minuten nach der ersten situiert (vgl. Till 2003, 01:25:10). Sie beginnt damit, dass derselbe Mann, der auch schon bei der ersten Übersetzungsszene anwesend war, zum Fenster geht und hinaussieht.⁴⁵ Es sind die Rauchsäulen der Brände zu sehen, die durch die Bauernaufstände entfacht wurden. In der nächsten Einstellung ist Luther zu sehen, der am Boden sitzt, ein aufgeschlagenes Buch vor sich, und übersetzt. Während sich die beiden unterhalten, beginnt der Mann Zettel vom Boden aufzuheben und aufzuräumen (vgl. Till 2003, 01:25:46).

In dem *Raum*, derselbe wie auch in der ersten Übersetzungsszene, herrscht jetzt eine deutliche Unordnung. Papiere sind auf dem Boden verstreut und auf einem Schemel steht Luthers Essen, das er anscheinend nicht angerührt hat. Auch andere Gegenstände wie eine flache, metallene Schüssel, ein Krug und Kleidung liegen achtlos auf dem Boden. An späterer Stelle ist außerdem zu sehen, dass auch auf Luthers Bett Bücher und Papiere liegen (vgl. Till 2003, 01:26:36). Der Zustand von Luthers Kammer dient zu dessen Charakterisierung. Allerdings soll wohl nicht ausgesagt werden, dass Luther ein unordentlicher Mensch ist. Vielmehr sollen die ZuschauerInnen den Eindruck bekommen, er sei so sehr in seine Arbeit vertieft, dass er sich nicht mehr um sein Zimmer kümmert und vielleicht sogar sich selbst darüber vernachlässigt. Durch die große Menge an losen Zetteln entsteht außerdem der Eindruck, dass sein Arbeitspensum sehr groß ist. Da das griechische Neue Testament, mit dem Luther in der ersten Übersetzungsszene so unzufrieden war, noch auf der Buchstütze steht und er ein anderes vor sich liegen hat, scheint man seinen Forderungen nachgekommen zu sein (vgl. Till 2003, 01:25:14). Außerdem hat er ein weiteres Buch auf dem Schoß, bei dem es sich um ein Wörterbuch handeln könnte, zumal er darin blättert, während er von den Bedeutungen eines griechischen Wortes spricht (vgl. Till 2003, 01:25:43). Auf die Tinte wurde in dieser Szene nicht vergessen, obwohl Luther nicht am Schreibtisch, sondern auf dem Boden sitzt: Das Tintenfasschen steht neben Luther auf dem Boden. Neben Luthers Schreibtisch befinden sich auch noch andere Möbelstücke in dem Raum: ein Schemel, eine Truhe und ein Bett. Die zahlreichen Möbelstücke und die Unordnung führen dazu, dass der Raum tatsächlich bewohnt aussieht, was in anderen Übersetzungsszenen manchmal nicht der Fall ist.

5.8.2.2 Dialog

Auch in dieser Übersetzungsszene gibt es eine große Menge an Dialog. Auf die Frage hin, was die Arbeit mache, antwortet Luther: „Hm? Sie ist ziemlich verzwick.“ (Till 2003, 01:25:15)

⁴⁵ Es könnte sich um Berlepsch handeln oder auch um einen einfachen Bediensteten, der sich um Luther kümmert. Aus der Szene geht jedenfalls klar hervor, dass der Mann Luther sein Essen bringt.

Aus diesen Worten geht zum einen hervor, dass das Übersetzen Arbeit ist und kein simpler Zeitvertreib. Zum anderen gesteht Luther ein, dass das Übersetzen „ziemlich verzwickt“ ist. Den ZuschauerInnen wird also ein ganz bestimmtes Bild vom Übersetzen vermittelt: Es ist Arbeit und es ist nicht immer leicht. Gleichzeitig handelt es sich dabei um etwas, das verzwickt ist, vielleicht wie ein Rätsel, dessen Lösung gefunden werden muss.

Als nächstes spricht Luther das an, was wohl für die meisten untrennbar mit dem Übersetzen verbunden ist, die Worte. „Worte sind wie Kinder: Je mehr Sorge du auf sie verwendest, umso mehr verlangen sie“, erklärt er (Till 2003, 01:25:19). Diese Aussage drückt aus, dass ein Übersetzungsvorhaben auf den ersten Blick einfach aussehen mag, man bei genauerer Betrachtung jedoch auf Schwierigkeiten stoßen kann, die man zuvor nicht bemerkte. Das ist eine meiner Meinung nach sehr realistische Sicht der Dinge. Luther wirkt durch die Probleme, auf die er stieß, allerdings höchstens ansatzweise frustriert oder entmutigt. Es scheint ihn vielmehr zu faszinieren. Luthers Gegenüber antwortet mit: „So wie die Frauen.“ (Till 2003, 01:25:23) Diese Aussage bringt wieder das Element der Komik in die Szene ein. Luther geht allerdings nicht darauf ein, sondern beginnt seine Aussage zu erläutern:

Davon verstehe ich nichts. Hier, dieser Vers aus Lukas: Es ist der Wille des Vaters, dass nichts verloren sei. Nun steht das Wort Wille aber auf Deutsch für Stärke, für Willenskraft, jemanden den Willen aufzwingen. Aber auf Griechisch steht dieses Wort aus drei Buchstaben für Leidenschaftlichkeit, Feuer, innere Organe. Es kann bedeuten: geliebt, Verlangen, sogar sexuelles Verlangen. (Till 2003, 01:25:25)

Hier geht Luther ganz konkret auf ein Übersetzungsproblem ein. Es geht um ein griechisches Wort, das aus drei Buchstaben besteht, aber nicht genannt wird. Die Entsprechung, die Luther anscheinend in einem Wörterbuch gefunden hat, ist das deutsche „Wille“. Für Luther scheint das aber eine wenig zufriedenstellende Lösung zu sein, denn „Wille“ scheint eine andere Bedeutung oder zumindest eine andere Konnotation zu haben als das griechische Wort. Interessant erscheint auch, dass Luther für die Bedeutungen des griechischen Wortes in einem Buch nachschlägt, während sein Wissen um das Wort „Wille“ und dessen Bedeutungen daher zu rühren scheint, dass es sich um seine Muttersprache handelt (vgl. Till 2003, 01:25:30 und 01:25:43). Luther spricht also die schwierige Aufgabe an, die beste Entsprechung, das richtige Wort zu finden. Außerdem zeichnet sich in dieser Szene ein weiteres Übersetzungsproblem ab: Wenn für ein Wort im Wörterbuch mehrere Bedeutungen angegeben sind, kann manchmal nur durch den Kontext herausgefunden werden, welche dieser Bedeutungen gemeint ist.

Der andere Mann scheint Luthers Probleme nicht wirklich nachvollziehen zu können, denn er erwidert bloß: „Esst Euren Brei auf.“ (Till 2003, 01:25:47) Luther wiederum beschwert sich: „Du hörst mir gar nicht zu. Brei bekommt doch meinem Bauch überhaupt nicht. Nicht das Wort ist das Wichtige, sondern was es über Gott sagt.“ Hier verfestigt sich der Eindruck, dass Luther über seiner Arbeit sogar sich selbst vernachlässigt. Auf der anderen Seite wird deutlich, dass die zwei Männer in unterschiedlichen Welten leben. Luther ist ganz und gar mit seiner Übersetzung beschäftigt, während der Mann das anscheinend nicht wirklich nachvollziehen kann. Er zeigt sich zwar grundsätzlich interessiert an Luthers Arbeit, scheint aber der Auffassung zu sein, zu wenig davon zu verstehen, um sich darüber unterhalten zu können. In der Aussage, dass nicht das Wort das Wichtige sei, sondern was es über Gott aussagt, wird wiederum Luthers Übersetzungsstrategie vermittelt. Hier wurde Luthers Meinung aufgegriffen,

dass es oft notwendig sei, nicht die einzelnen Wörter, sondern dem Sinn nach zu übersetzen (vgl. Kapitel 3.3). Außerdem weisen Luthers Worte darauf hin, dass seine Theologie ihn beim Übersetzen durchaus beeinflusst. Es ist wichtig, was der Bibeltext über Gott sagt, was natürlich auch damit in Zusammenhang steht, welches Bild Luther von Gott hat.

Noch während Luther spricht, tritt Spalatin ein und wirft einen Blick auf das Durcheinander im Raum (vgl. Till 2003, 01:25:57). Dann macht er sich bemerkbar, indem er Luther sagt, dieser wäre zu viel allein. Luther antwortet, natürlich sei er zu viel allein, Spalatin komme ihn schließlich nicht oft genug besuchen. Dann sagt er, in Gedanken immer noch bei seiner Übersetzung: „Wie- wie soll ich wohl für die Menschen schreiben, wenn ich nicht bei den Menschen lebe? Die Worte der Bibel sollten wie eine Mutter sein, die zu ihren Kindern redet.“ (Till 2003, 01:26:16) Es ist anzunehmen, dass die DrehbuchautorInnen hier auf Luthers Sendbrief vom Dolmetschen anspielen, denn laut diesem muss man „die Mutter im Hause“ darum fragen, wie man Dolmetschen soll (Luther 1530:159). Gleichzeitig weist die Aussage darauf hin, dass er beabsichtigt, an der Bibelübersetzung weiterzuarbeiten, wenn er sich nicht länger verstecken muss und wieder in sein altes Leben zurückkehren kann, wie es letztendlich auch tatsächlich der Fall war. Hier wirkt die Übersetzung des Neuen Testaments wieder nicht wie ein Zeitvertreib, sondern wie ein Herzensanliegen Luthers.⁴⁶

5.8.2.3 Musik und Ton, Kameraarbeit und die Lutherfigur

Am Anfang der Übersetzungsszene gibt es leise, getragene *Hintergrundmusik*, die als Überleitung in die neue Szene fungiert (vgl. Till 2003, 01:25:08). Als Luther von seinem Übersetzungsproblem zu sprechen beginnt, setzt die Musik aus und die Szene wird nur mehr durch die passenden Geräusche begleitet. Ton und Musik haben hier rein dramaturgische Funktion und sollen die Erzählung unterstützen, nicht davon ablenken.

Die *Kameraführung* ähnelt der in der schon beschriebenen Übersetzungsszene: Die Kamera folgt den sprechenden Personen und die einzelnen Einstellungen sind eher kurz gehalten. Die Kamera unterstützt demnach den Dialog und die Charakterisierung der Personen. Ein interessanter Aspekt ist, wie Luther in dieser Szene dargestellt wird. Er sitzt nicht länger an seinem Schreibtisch, sondern arbeitet am Boden (vgl. Till 2003, 01:25:14). Es kann daraus geschlossen werden, dass Luther bereits sehr lange und intensiv an der Übersetzung arbeitet und eine kleine Abwechslung, eine Änderung der Sitzposition daher nötig war. Gleichzeitig wirkt Luther durch seine Sitzposition am Boden weniger seriös und steif. Dem Publikum kommt er dadurch näher, da sich kein Schreibtisch zwischen ihm und den ZuschauerInnen befindet. Wie schon in der vorangegangenen Übersetzungsszene trägt Luther wieder – oder noch immer? – das Nachthemd, das er in der Öffentlichkeit wohl nicht tragen würde. Es sind außerdem zahlreiche Tintenflecke auf dem Stoff zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass er viel oder lange Zeit schrieb (vgl. Till 2003, 01:25:25). Gleichzeitig lässt es Luther menschlich wirken, es bringt ihn den ZuschauerInnen näher. Auch die Erwähnung von Luthers Leiden, als

⁴⁶ Ein interessantes Detail ist, dass Spalatin Luther am Ende der Szene erlaubt, als Junker Jörg die Wartburg zu verlassen. Dazu wirft er ihm einen Umhang und ein Schwert aufs Bett. Somit trägt Luther auch in diesem Film wie in Harrisons Dokumentation ein Schwert. Allerdings beteuert Spalatin dem Kurfürsten nicht sehr viel später: „Martin Luther ist Theologe, Durchlaucht. Er kämpft, jedoch mit der Zunge oder der Feder. Er wird das Schwert nicht ziehen.“ (Till 2003, 01:29:34) Es besteht also kein Zweifel daran, dass Luther nicht die Absicht hat, die Waffe zu benutzen.

er sagt, dass Brei seinem Bauch nicht bekomme, lässt ihn menschlicher wirken. Alles in allem geht aus der Szene klar hervor, wie wichtig ihm das Übersetzen des Neuen Testaments ist und wie viel er in Gedanken damit beschäftigt ist. Manchmal wirkt es allerdings auch so, als würde er kurz davor stehen, zu resignieren, zum Beispiel als er das Buch in seinem Schoß frustriert zuschlägt (vgl. Till 2003, 01:26:26). Das liegt aber nicht an etwaigen Übersetzungsschwierigkeiten, sondern an der Tatsache, dass er die Wartburg nicht verlassen kann. Die ZuschauerInnen sollen Luther näher kommen. Vielleicht können sie sich mit ihm identifizieren oder sie fühlen einfach mit ihm. Ohne Zweifel ist, dass die Übersetzungsszenen in diesem Film stark an die Emotionen der ZuschauerInnen appellieren.

5.8.3 „Dürfte ich jetzt wohl mein Geschenk haben, hm?“

In Tills Luther-Produktion gibt es noch eine weitere Szene, in der Luthers Bibelübersetzung zur Sprache kommt. Luther stattet dem Kurfürsten Friedrich, der ihn unterstützte und ihn auf die Wartburg hatte bringen lassen, einen Besuch ab, um ihm ein Exemplar seiner Übersetzung zu überreichen. „Durchlaucht, diese Arbeit habe ich Euch gewidmet. Meine Übersetzung des Neuen Testaments in unsere Sprache“, sagt er (Till 2003, 01:35:41). Dem Kurfürsten ist die Bedeutung dieses Werkes bewusst: „Ins Deutsche übersetzt? Aber das trennt uns auf ewig von Rom, endgültig.“ Sie unterhalten sich eine Weile über die Auswirkungen, die die Übersetzung haben könnte – Rom wird es als Provokation empfinden und zurückschlagen –, doch dann wird der Kurfürst neugierig. „Dürfte ich jetzt wohl mein Geschenk haben, hm?“, will er von Luther wissen und dieser überreicht ihm den großen, in Leder gebundenen Band. Kurfürst Friedrich kann es allem Anschein nach kaum erwarten, das Buch endlich in den Händen halten zu dürfen. Man sieht ihm an, dass es ihn in den Fingern juckt, darin zu lesen. Es wirkt so, als würde er sein „Geschenk“, wie er es nennt, zu schätzen wissen. Durch diese Szene wird die Übersetzung des Neuen Testaments noch einmal aufgewertet. Sie ist etwas Besonderes, ein Geschenk für den Kurfürsten und mit Sicherheit auch ein Geschenk für das deutsche Volk.

Auch ganz am Ende des Films findet die Übersetzung noch einmal Erwähnung. „Seine Bibelübersetzung legte den Grundstein für eine gemeinsame deutsche Sprache.“ (Till 2003, 01:50:52) Das steht nach einer Information über Luthers Ehe in weißen Buchstaben auf dem schwarzen Bildschirm. Damit kann gesagt werden, dass das Übersetzen in diesem Film keine kleine Rolle einnimmt. Hier wird es sogar als „Grundstein für eine gemeinsame deutsche Sprache“ gepriesen und das am Ende des Films, so dass es in Erinnerung bleibt.

Ganz allgemein kann zu den Übersetzungsszenen in Tills Luther-Produktion gesagt werden, dass sie oft durch Elemente der Komik angereichert werden. Es sind meistens die Dialoge, die im Mittelpunkt stehen, den ZuschauerInnen werden aber durch das Übersetzen in den Szenen mehr visuelle Reize geboten. Das geschieht zum einen durch die aufwendige Kameraarbeit und zum anderen durch die vielen Gegenstände, die in den Räumen vorhanden sind, also die Ausstattung. Außerdem sind in dem Film noch weitere Szenen anzutreffen, in denen zwar nicht übersetzt wird, die aber auf irgendeine Art mit dem Übersetzen in Verbindung stehen. Tills Film räumt dem Übersetzen keinen geringen Platz ein und es wird letztendlich auch sehr positiv dargestellt.

5.9 Luther gegen den Teufel (Jean-François Delassus, 2004)

„Nach meiner Rückkehr widmete ich mich mehr als je zuvor der Lektüre der heiligen Schrift. Bis ins Mark tat ich es.“
(Delassus 2004, 28:16)

Im Falle dieses Dokumentarfilms ist eindeutig, dass die Übersetzungsszene nicht für sich allein stehen könnte, sondern nur dazu dient, den Begleittext des Sprechers zu hinterlegen. Die Übersetzungsszene befindet sich im letzten Drittel des Filmes und findet während Luthers Zeit auf der Wartburg statt. Die Szene wird durch den Sprecher eingeleitet, der den ZuschauerInnen mitteilt, dass Luther innerhalb dieser zehn Monate die Bibel übersetzte:

Luther nutzt den zweijährigen Zwangsaufenthalt, um sich einer neuen entscheidenden Aufgabe zu widmen: der Übersetzung des Neuen Testaments. Es existieren bereits andere Übersetzungen, aber Luther übersetzt erstmals direkt aus dem griechischen Original. Seine Übersetzung gilt bis heute als die sinngetreueste und ihre Verschmelzung der verschiedenen Dialekte als die eigentliche Geburtsstunde der modernen deutschen Sprache. (Delassus 2004, 01:09:22)

Auffällig ist hier die Wortwahl. Mit der Formulierung „entscheidende Aufgabe“ wird Luthers Übersetzungstätigkeit positiv bewertet. Den ZuschauerInnen wird der Eindruck vermittelt, dass die Bibelübersetzung tatsächlich eine wichtige Aufgabe Luthers war. Auch streicht der Begleittext noch einmal heraus, dass zwar schon andere Übersetzungen vorhanden waren, Luther sich aber als Erster des griechischen Urtextes als Original bediente. Das stimmt natürlich mit den historischen Fakten überein. Auch in der darauffolgenden Aussage wird Luthers Bibelübersetzung äußerst positiv bewertet. Die Rolle, die er in der Entwicklung einer deutschen Nationalsprache spielte, ist höchst umstritten und die Meinungen gehen stark auseinander. Einig ist man sich darüber, dass Luthers Übersetzung und seine Schriften einen Einfluss auf das Entstehen der deutschen Sprache hatten. Über das genaue Ausmaß dieses Einflusses besteht jedoch kein Konsens.

Als der Sprecher am Anfang der Szene zu sprechen beginnt, ist als Bildmaterial noch kurz die Wartburg zu sehen, bevor Luther am Schreibtisch in seiner Stube gezeigt wird (Delassus 2004, 01:09:22). Für die ZuschauerInnen besteht durch den Begleittext kein Zweifel, dass Luther an seiner Übersetzung des Neuen Testaments schreibt. Dadurch ist ein Zitieren des Bibeltextes, wie es in einigen der anderen Lutherfilme eingesetzt wird, nicht notwendig. Die Szene ist sehr kurz, hat eine Gesamtlänge von nur fünfundvierzig Sekunden. Sobald der Sprecher zu Ende gesprochen hat, wird Luther durch ein Klopfen an der Tür unterbrochen (vgl. Delassus 2004, 01:09:50). Ein Mann tritt ein, teilt ihm mit, dass er Gäste hat und Luther legt seine Schreibfeder zur Seite und folgt ihm. Damit endet die Übersetzungsszene. Somit besteht kein Zweifel, dass die Funktion des Bildmaterials darin besteht, den gesprochenen Text zu unterstützen und nicht etwa umgekehrt.

Anhand des *Raums* und der *Ausstattung* in der Szene wird deutlich, dass die FilmemacherInnen großen Wert auf historische Genauigkeit legten. Es scheint so, als wäre tatsächlich in der Lutherstube auf der Wartburg gedreht worden. Luthers Stuhl, der grüne Kamin und sogar der Stein, auf dem er seine Füße abstützt, sind vorhanden. Ansonsten ist auffällig, dass der Schreibtisch sehr geordnet wirkt. Der griechische Urtext befindet sich leicht erhöht auf einer hölzernen Buchstütze, was zur Folge hat, dass der Blick der ZuschauerInnen

auf den großen Band gelenkt wird. Auf dem Schreibtisch befinden sich noch drei weitere Bücher, ein paar lose Blätter Papier und eine einzelne weiße Schreibfeder. Luther selbst schreibt mit einer schwarzen Feder. Alles in allem entsteht ein sehr aufgeräumter Eindruck. Das Tintenfass, das Luther zum Schreiben benötigt hätte, scheint zu fehlen. Ins Auge fällt auch, dass Luther eine Art Kapuze trägt, was dazu führt, dass man in den meisten Einstellungen sein Gesicht nicht sieht. Ob das Luther als Figur geheimnisvoller machen soll oder einfach nur als Schutz vor Kälte gedacht war und zur Authentizität der Szene beitragen soll, kann nur gemutmaßt werden.

Hinsichtlich *Kameraarbeit* sowie *Schnitt und Montage* kann festgehalten werden, dass die Szene aus drei Einstellungen besteht. In der ersten Einstellung wird Luther in der Halbtotalen gezeigt (vgl. Delassus 2004, 01:09:23). Er sitzt mit dem Rücken zu den ZuschauerInnen an seinem Schreibtisch. Durch diesen Blickwinkel wird er im Raum positioniert und es wird gezeigt, was er tut. Anschließend wird durch einen harten Schnitt der Bildausschnitt verkleinert (vgl. Delassus 2004, 01:09:30). Die ZuschauerInnen sehen Luther nun mehr oder weniger über die Schulter, während er eine Seite im Ausgangstext umblättert und dann weiterschreibt. Der Moment, in dem Luther umblättert, ist so koordiniert, dass der Sprecher gleichzeitig davon spricht, dass Luther als erster auf den griechischen Urtext zurückgriff. Bildmaterial und Sprechertext sind hier also sehr gut aufeinander abgestimmt. In der dritten Einstellung – der einzigen, in der das Gesicht Luthers für die ZuschauerInnen zu erkennen ist – wird Luther schräg von vorne in der amerikanischen Einstellung gezeigt (vgl. Delassus 2004, 01:09:47). Dieser Blickwinkel ist ohne Zweifel so gewählt worden, weil dadurch die Tür ins Sichtfeld der ZuschauerInnen rückt und man sieht, wer Luther unterbricht. In dieser Einstellung rücken die Bücher auf dem Tisch, allen voran der griechische Text auf dem weißen Papier, in den Vordergrund. Die Aufmerksamkeit wird aber bald auf den eintretenden Mann gelenkt.

Was die *Figuren und Akteure* betrifft, ist hier auffällig, dass es in Delassus' Dokumentation zwei Lutherdarsteller gibt: einer stellt Luther als jüngeren und einer als älteren Mann dar. Anhand der Übersetzungsszene soll untersucht werden, wie die Lutherfigur auf die ZuschauerInnen wirkt. Aus der bereits beschriebenen Ordnung auf dem Schreibtisch kann geschlossen werden, dass Luther in dieser Dokumentation ein auf Ordnung bedachter und exakter Übersetzer ist. Das spiegelt sich auch in seinem Verhalten wider. Zusammengekauert sitzt er am Tisch und schreibt (vgl. Delassus 2004, 01:09:23). Dabei bewegt er sich kaum, und wenn doch – um zum Beispiel eine Seite im Ausgangstext umzublättern – sind es bewusste, kontrollierte und getragene Bewegungen (vgl. Delassus 2004, 01:09:31). Dadurch entsteht der Eindruck, dass Luther beim Übersetzen eine große Ruhe hat, wahrscheinlich tief in Gedanken versunken ist. Das Übersetzen wirkt somit wie eine Arbeit, bei der man viel nachdenken muss und die etwas Stilles, vielleicht sogar Meditatives an sich hat. Auch als er durch ein Klopfen an der Tür unterbrochen wird, sieht Luther kaum auf und antwortet bloß mit einem fragenden Brummen (vgl. Delassus 2004, 01:09:49). Erst als ihm mitgeteilt wird, dass jemand auf ihn wartet, legt er die Feder beiseite und verlässt den Raum. Wahrscheinlich soll damit gezeigt werden, wie vertieft Luther in seine Arbeit ist. Der Eindruck, der von Luther als Übersetzer vermittelt wird, ist in einigen Aspekten ein anderer als in den meisten anderen der untersuchten

Lutherfilme. Sein übersprudelnder Eifer, seine Leidenschaft und seine Liebe zum Wort Gottes kommen in dieser Szene weniger zum Ausdruck als in vielen anderen Übersetzungsszenen. Dadurch, dass er seine Arbeit wie es scheint nur widerwillig zurücklässt, wird jedoch deutlich, dass er dem Übersetzen durchaus eine gewisse Bedeutung beimisst (vgl. Delassus 2004, 01:10:00). Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass die zwei Lutherdarsteller unterschiedlichen Alters der Dokumentation ein wenig mehr Realitätsnähe verleihen. In vielen anderen Lutherfilmen – vor allem den Spielfilmen – ändert sich Luthers Aussehen meistens kaum, obwohl die dargestellten Ereignisse mehrere Jahrzehnte auseinanderliegen. Nur bei Wolffhardt wurde mithilfe der Maske erreicht, dass Luther älter aussieht.

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass die Übersetzungsszene in Delassus' Dokumentation wie schon erwähnt eine untergeordnete Funktion einnimmt. Sie soll den gesprochenen Text unaufdringlich unterstützen, soll historische Genauigkeit vermitteln, aber auch nicht zu sehr von dem auditiven Angebot ablenken.

5.10 Luther – Kampf mit dem Teufel (Günther Klein, 2007)

„Das Wort. Ja, das Wort. Sie müssen es nur verstehen können. Ich muss es ihnen aufschließen, ich muss es in ihre Sprache bringen. Die Bibel muss tausendfach unter die Menschen. Ja, tausendfach.“
(Klein 2007, 35:58)

Kleins Dokumentation findet zu einem großen Teil auf der Wartburg statt und beschäftigt sich vor allem mit der Zeit, die Luther dort verbrachte. Möglicherweise ist das der Grund, warum in der nur fünfundvierzigminütigen Dokumentation dem Thema Übersetzung in den Kommentaren der ExpertInnen als auch in den szenischen Darstellungen ein verhältnismäßig großer Raum von über zwei Minuten zugestanden wird.

5.10.1 Die Kommentare der ExpertInnen und der Sprechertext

Die Präsenz des Themas Übersetzen beginnt mit einer Szene, in der Luther sich mit seinem Gastgeber Berlepsch unterhält (vgl. Klein 2007, 34:52-36:16). Luther möchte von der Wartburg fort, will selbst Einfluss nehmen auf die Geschehnisse in Wittenberg. Es hätte nie zu den gewaltsamen Aufständen kommen sollen. Berlepsch schlägt ihm daraufhin vor, das Wort Gottes in den Kampf zu schicken und nicht seinen eigenen Körper. Das scheint der Auslöser für den Gedanken, dass eine Übersetzung des Neuen Testaments benötigt wird, denn Luther sagt: „Ja, das Wort. Sie müssen es nur verstehen können. Ich muss es ihnen aufschließen, ich muss es in ihre Sprache bringen.“ (Klein 2007, 35:58) Das ist also der Moment, in dem Luther beschließt, die Bibel ins Deutsche zu übersetzen. Hier wird auch seine Zielsetzung und seine Motivation deutlich: Er möchte das Wort Gottes den Menschen aufschlüsseln, damit sie es verstehen können. Und wie könnte er das besser erreichen, als wenn die Menschen die Bibel in ihrer eigenen Sprache lesen könnten? ⁴⁷

Auf diese Szene, in der Luther zum ersten Mal in der Dokumentation mit dem Gedanken spielt, die Bibel zu übersetzen, folgt ein Kommentar von Peter Hahne, Journalist und Autor:

⁴⁷ In Wahrheit war es ein Gespräch mit Melanchthon, das Luther letztendlich dazu bewog, mit der Übersetzung des Neuen Testaments zu beginnen (vgl. Kapitel 3.2).

Ja das war schon wirklich gigantisch und genial, dieses Projekt: die Bibel ins Deutsche zu übersetzen, das Neue Testament in nur zehn Wochen, dieses dicke Neue Testament. Und das hat er wie besessen geschrieben und hatte eigentlich nur ein Ziel: alle Menschen sollten ohne irgendein Medium, ohne einen Priester, einen Bischof, den Papst, auch ohne Latein oder Griechisch können zu müssen, an die Ursprünge der Religion zurückgeführt werden. Sozusagen an die Quelle, an das Wort. (Klein 2007, 36:21)

Aus diesen Worten spricht deutliche Bewunderung, sie sind stark positiv gefärbt. Immerhin nennt er die Übersetzung des Neuen Testaments in so kurzer Zeit ein „gigantisches“ und „geniales“ Projekt. Außerdem sagt er, dass Luther „wie besessen“ geschrieben habe, was dazu führen könnte, dass sich die ZuschauerInnen Luther als einen doch sehr energischen, zumindest aber als unermüdlichen Übersetzer vorstellen. Letztendlich hängt das aber wahrscheinlich von der darauffolgenden Szene ab, in der Luther tatsächlich beim Übersetzen gezeigt wird. Hahne spricht weiters auch noch Luthers Zielsetzung an, wiederholt noch einmal auf eine etwas andere Art, was Luther eine Minute zuvor selbst gesagt hat: Er möchte das Wort Gottes den Menschen zugänglich machen und zwar ohne einen Mittler.

Im Anschluss an diesen Kommentar werden Bilder von der Wartburg gezeigt. Man sieht die Burg aus der Ferne, das Tor und weiße Tauben auf dem Fenstersims, während der Sprecher mit seinem Text fortfährt:

Luther beginnt sein Mammutwerk, die Übersetzung des Neuen Testaments. Hier auf der Wartburg entsteht das Buch, das wie kein anderes Einfluss genommen hat auf die weitere Geschichte Deutschlands und die der ganzen Welt. Unbeirrbarer Glaube und ein geniales Sprachgefühl trafen zusammen. Sie schufen ein Werk ohnegleichen. (Klein 2007, 36:58)

Auch hier wird ein sehr positives Bild gezeichnet und zwar dieses Mal nicht von Luthers Übersetzungsleistung, sondern von der Übersetzung als Resultat eben dieser. Seine Übersetzung des Neuen Testaments wird als ein „Mammutwerk“ beschrieben und es wird auch auf ihren Einfluss auf die Geschichte Deutschlands und anderer Länder eingegangen. Letzten Endes wird die Übersetzung sogar als „Werk ohnegleichen“ gelobt und Luther als Sprachgenie dargestellt. Von dem Gesichtspunkt der Formulierung ist das eine der positivsten Darstellungen des Übersetzens und der Übersetzung in einem Lutherfilm bzw. einer Lutherdokumentation.

5.10.2 Die Übersetzungsszene

Noch während der Sprecher seinen Text spricht, beginnt die Übersetzungsszene (vgl. Klein 2007, 37:16). Man sieht eine Hand, die auf einem Blatt Papier schreibt. Es ist Martin Luther, der übersetzt. Dann hält er mit dem Schreiben inne und beginnt den Bibeltext auf Deutsch nachdenklich vor sich hinzusprechen, bevor er seine Schreibfeder ins Tintenfasschen tunkt und weiterschreibt. Danach ist abwechselnd die schreibende Hand in der Kammer und Luther in freier Natur zu sehen. Luther spricht den Bibeltext über die einzelnen Einstellungen hinweg laut vor sich hin. Die Szene endet damit, dass Luther sich immer noch sprechend entfernt, bis er schließlich nicht mehr zu hören ist (vgl. Klein 2007, 38:25).

Besonders auffällig sind in dieser Szene der *Raum*, in dem die Übersetzung stattfindet, und die *Lichtverhältnisse*. Von dem Zimmer, in dem Luther übersetzt, ist kaum etwas zu sehen. Allein die Holzvertäfelung im Hintergrund und die Ausstattung, das heißt der Tisch mit Luthers Schreibwerkzeug sind zu erkennen (vgl. Klein 2007, 37:38). Auf seinem Schreibtisch befinden sich mehrere Bücher, ein Tintenfasschen, eine Kerze, die aber nicht brennt, ein Trinkbecher und zwei Äpfel. Hier können also Parallelen zu anderen Lutherfilmen festgestellt werden.

Luther ist mit allem ausgerüstet, was er zum Schreiben braucht. Es findet sich aber auch Essen und Trinken auf seinem Schreibtisch, was darauf hinweist, dass Luther für längere Zeit an seiner Arbeit saß, vielleicht kleine Pausen machte oder möglicherweise während des Übersetzens aß. Im Vergleich mit den restlichen Lutherfilmen fällt in Bezug auf die *Ausrüstung* ins Auge, dass Luther nicht mit einem weißen Federkiel schreibt, sondern mit einer Schreibfeder aus Holz. Somit ist es die einzige Übersetzungsszene, in der Luther nicht mit einem echten Federkiel schreibt. Warum hier mit der Tradition gebrochen wird und sich die FilmemacherInnen für eine andere Feder entschieden, kann nur spekuliert werden. Womöglich passte es besser zur intendierten Darstellung der Lutherfigur oder man fand, dass es einfach besser aussah. Es wäre auch denkbar, dass Luther eine möglichst stabile Feder in den Händen halten sollte, um eine Szene, in der er die besagte Schreibfeder zerbricht, wirksamer zu gestalten (vgl. Klein 2007, 03:51). In dieser Szene dient das Zerbrechen der Feder dazu, seine Worte, er wolle „mit der Druckerpresse die Lüge zerquetschen“, zu unterstreichen.

Dadurch, dass von dem Zimmer, in dem Luthers Schreibtisch steht, kaum etwas erkannt werden kann, ist es nicht möglich einzuschätzen, ob tatsächlich Luthers Stube auf der Wartburg oder ein anderer Raum als Drehort verwendet wurde. Dass man nicht mehr von dem Zimmer sieht, hat zwei Gründe. Zum einen die Kameraführung, auf die ich später noch zurückkommen werde, und zum anderen die *Lichtgestaltung*. Es ist sehr dunkel im Raum und die einzige Lichtquelle befindet sich seitlich von Luther, ist aber nicht im Bild zu sehen (vgl. Klein 2007, 37:36). Die Lichtquelle erleuchtet vor allem Luther selbst und den Schreibtisch. Dadurch werden Luther und seine Arbeit hervorgehoben. Auch handelt es sich bei dem Licht nicht um normales Tageslicht oder um das flackernde Licht eines Feuers, sondern um ein regelmäßiges, gelbliches und manchmal sogar grünlich wirkendes Licht. Durch das Licht, das nur Luthers direkte Umgebung erhellt, und durch die Dunkelheit, die ihn daher umgibt, hat der gewählte Raum hier eine einengende und fast beängstigende Wirkung. In starkem Gegensatz dazu stehen die Einstellungen, in denen Luther im Freien umhergeht, während er weiter den Bibeltext vor sich her sagt (vgl. Klein 2007, 37:58). Er befindet sich auf einer Wiese mit vereinzelt Bäumen. Es ist helllichter Tag und Luthers Kleidung ist ebenfalls heller als in den Einstellungen zuvor, was den Kontrast noch einmal verstärkt. So entsteht der Eindruck von Weite, von Freiheit. Es ist anzunehmen, dass diese Effekte bewusst eingesetzt wurden, denn sie sind mit dem zitierten Bibeltext abgestimmt. Bei den Versen handelt es sich zum einen um Johannes 3,16, einem der bekanntesten Bibelverse. In der ausgewählten Textpassage spiegelt sich noch einmal Luthers Überzeugung wider: Die Menschen werden (allein) durch den Glauben an Jesus Christus gerettet. Danach springt er zurück zum Anfang des Johannesevangeliums: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort.“ (Klein 2007, 37:50) Während dieser Worte wird eine Großaufnahme davon gezeigt, wie Luther schreibt. Das Bildmaterial passt demnach sehr gut zu dem zitierten Vers. Danach überspringt Luther zwei Verse. Während er draußen unterwegs ist, spricht er vom „Leben“ und dem „Licht der Menschen“. Danach wird wieder Luther in seiner dunklen Kammer gezeigt, während der Bibeltext weitergesprochen wird: „Und das Licht scheint in der Finsternis. Und die Finsternis hat's nicht begriffen.“ (Klein 2007, 37:58) Die Bibelstellen wurden hier also so ausgewählt, dass sie zu den Lichtverhältnissen passten, bzw. die Lichtverhältnisse mit dem Bibeltext abgestimmt. Danach

überspringt Luther wieder ein paar Verse und setzt mit Vers 14 fort: „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit des eingeborenen Sohnes...“ (Klein 2007, 38:10) Mit diesen Worten wendet Luther sich ab und geht davon, bis man ihn nicht mehr hört. Er gestikuliert jedoch immer noch mit den Händen, daher kann angenommen werden, dass er weiterspricht bzw. weiterübersetzt.

Kameraarbeit sowie *Schnitt und Montage* sind in dieser Übersetzungsszene sehr aufwendig. Zu Beginn der Szene wird Luthers Hand mit der Feder aus der Vogelperspektive gezeigt (vgl. Klein 2007, 37:16). Die Kamera rotiert und geht dann in einen Schwenk über, bis eine frontale Naheinstellung von Luther zu sehen ist. Durch die Lichtverhältnisse wird das Auge ganz auf Luther gelenkt und die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen wird wohl auf den Bibelvers gerichtet sein, den Luther zitiert: Johannes 3,16. Mit einem einfachen Schnitt wird eine Nahaufnahme des Tintenfasschens gezeigt, in das Luther seine Feder tunkt und dann auf die Feder geschwenkt, wie sie über das Papier geführt wird. Im Anschluss wird wieder durch einen einfachen Schnitt das Geschehen nach draußen verlegt (vgl. Klein 2007, 37:50). Luther wird erneut in Nahaufnahme gezeigt, um die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf seine Worte zu lenken. Seine Mimik ist gut zu erkennen, ebenso wie seine großzügigen Gesten. Es entsteht der Eindruck von Eifer und Leidenschaft. Die Art, wie Luther spricht und seine Gesten verleihen dem Bibeltext noch mehr Kraft. Nach einer Einstellung von nur wenigen Sekunden wird wieder Luthers schreibende Hand, dann wieder der umherschreitende Luther gezeigt. Durch den Wechsel zwischen Kammer und Wiese, Dunkelheit und Licht, Sitzen und Bewegung wird ein ganz bestimmter Effekt erzielt. Den ZuschauerInnen wird etwas geboten, die Augen langweilen sich nicht.

Gleichzeitig entsteht der Eindruck von vergangener Zeit. Luther denkt anscheinend während des Tages über den Bibeltext nach und fertigt in Gedanken eine Übersetzung an. Diese ist keine Rohversion, sondern schon eine fertige Übersetzung. Des Nachts scheint er diese dann niederzuschreiben. Interessant ist, dass Luther nie gleichzeitig übersetzt und schreibt. Beginnt er, die Worte vor sich hinzusagen, hält er mit dem Schreiben inne (vgl. Klein 2007, 37:29). Es entsteht der Eindruck, dass das Übersetzen allein im Kopf geschieht. Luther scheint das Niederschreiben seiner Übersetzung nicht wirklich nötig zu haben oder auf später verschieben zu können, weil er die Übersetzung ohnehin im Kopf hat. Das ist ein Aspekt, der sich in vielen Lutherfilmen beobachten lässt, der meiner Meinung nach aber kein allzu realistisches Bild vom Übersetzen vermittelt.

Während der gesamten Übersetzungsszene ist außerdem im Hintergrund *Musik* zu hören. Diese dient dazu, die in der Szene erzeugte Stimmung zu unterstützen und hat somit dramaturgische Funktion. Als sich Luther am Ende der Szene entfernt, erhöht sich die Lautstärke der Hintergrundmusik, was der Szene zu einem runden Ende verhilft (vgl. Klein 2007, 38:22). Auch die Geräusche, das Kratzen der Feder auf dem Papier und das Rascheln der Blätter, tragen zur Atmosphäre bei. Außerdem zeigen sie den Ortswechsel zwischen Kammer und Wiese an und helfen den ZuschauerInnen somit, sich zurechtzufinden.

Alles in allem wird Luther in Kleins Dokumentation als ein überlegter und gefasster Übersetzer dargestellt. Sein Schreibtisch ist ordentlich, er scheint keine Eile zu haben. Auch in dieser Dokumentation scheint das Übersetzen fast etwas Meditatives zu haben. Der Fokus liegt

nicht darauf, auf welche Art und Weise er übersetzt, sondern auf dem übersetzten Text und Luthers Verbindung mit diesem Text. Die *Funktion* der Szene ist wohl, Luthers Leistung, von der im Vorfeld der Szene in hohen Tönen gesprochen wird, zu unterstreichen. Zum einen soll die Szene den Worten des Experten und des Sprechers Leben einhauchen. Auf der anderen Seite ist es eine sehr emotionale Szene. Es ist daher anzunehmen, dass die Übersetzungsszene auch bei den ZuschauerInnen gewisse Emotionen wecken soll. Das Bild von Luther als Mann mit „unbeirrbareren Glauben“ und als hingebungsvoller Mensch, der „wie besessen“ arbeitet, soll gestärkt und im Gedächtnis verankert werden.

5.11 Luther und die Nation (Stephan Koester et al, 2008)

Mit 66 Nachdrucken erreicht das Werk bis 1525 eine Auflage von 100.000 Exemplaren. Der erste Bestseller der deutschen Geschichte.
(Koester et al 2008:18:21)

Koesters Dokumentation beginnt mit dem 16. April 1521 (vgl. Koester et al 2008, 01:29). Luther befindet sich auf dem Weg zum Reichstag in Worms. Die Dokumentation setzt also später an als viele andere Lutherfilme. Der Fokus liegt im Vergleich mit früheren Lutherfilmen und vor allem auch mit der Dokumentation aus dem Vorjahr weniger auf Luthers Innenleben und mehr auf seinen Taten und deren Auswirkungen. Im Folgenden soll auf die Übersetzungsszene sowie auf die Kommentare und den Dialog näher eingegangen werden.

Die Übersetzungsszene befindet sich in der ersten Hälfte der Dokumentation (vgl. Koester et al 2008, 16:41-17:20). Die Szene wird, wie in den meisten der untersuchten Dokumentationen durch den Kommentar des Sprechers eingeleitet:

Eine Wartezeit von ungewisser Länge. Luther ist entschlossen, sie zu nutzen. [...] Und er beginnt ein revolutionäres Werk: die Übersetzung der Bibel ins Deutsche. Das Wort Gottes soll für jedermann verständlich und auch für einfache Leute zugänglich werden. Die Papstkirche soll nicht mehr alleinige Herrin über die Heilige Schrift sein. Sie soll nicht mehr zwischen den Gläubigen und dem Evangelium stehen. Evangelisch werden Luthers Anhänger auch künftig heißen. Binnen weniger Wochen übersetzt Luther das Neue Testament ins Deutsche. (Koester et al 2008, 16:18)

Im Vergleich mit einigen anderen Kommentaren zu Übersetzungsszenen ist dieser hier verhältnismäßig neutral gehalten. Zwar wird Luthers Übersetzung als „revolutionäres Werk“ bezeichnet, was eine starke Wertung darstellt. Davon abgesehen werden die ZuschauerInnen allerdings recht sachlich über Luthers Motive und seine Zielsetzung informiert – vor allem im Vergleich mit Kleins Dokumentation. Außerdem wird hier der historischen Wirklichkeit entsprechend erklärt, dass Luther die Übersetzung in nur wenigen Wochen anfertigte. Es ist schwer zu sagen, worauf in Koesters Dokumentation der Fokus liegt, ob auf dem Sprechertext oder dem Bildmaterial. Meiner Meinung nach hält es sich die Waage.

Am Anfang der Übersetzungsszene sieht man Luther in seiner Kammer am Fenster stehen, bevor er an seinem Schreibtisch sitzend gezeigt wird. Er hantiert mit Papieren, liest und fährt mit den Fingern die Zeilen entlang, tunkt seine Schreibfeder ins Tintenfass, schreitet lesend im Raum umher. Am Ende der Szene wird er am Boden sitzend und in mehreren Büchern blätternd gezeigt. Luther spricht in der Szene nicht, sie wird durch die Worte des Erzählers, der wie bei Dokumentationen üblich nicht im Bild zu sehen ist und die Szene erklärt bzw. Hintergrundinformationen gibt, begleitet.

Während in der Szene zuvor noch Luthers tatsächliches Zimmer auf der Wartburg gezeigt wird, handelt es sich bei dem *Raum* in der Übersetzungsszene um eine Nachbildung, die dem tatsächlichen Zimmer sehr ähnlich sieht (vgl. Koester et al 2008, 16:41). Allerdings gibt es statt zwei Fenstern nur eines und auch die Tür links von Luthers Schreibtisch fehlt. Grundsätzlich unterstützt der Raum den Inhalt aber sehr gut. Die Ausstattung ähnelt der in anderen Lutherfilmen stark. Es gibt Bücher sowie loses Papier und ein Tintengefäß, die auch in Nahaufnahme gezeigt werden (vgl. Koester et al 2008, 16:56). Je länger die Szene andauert, desto mehr Zettel finden sich in dem Raum, teilweise auch auf dem Boden verstreut. Diese sollen mit Sicherheit darstellen, wie Luthers Übersetzungsarbeit vorangeht.

Besonders auffällig sind in dieser Übersetzungsszene die *Zeitverhältnisse*, denn die Szene wird stark gerafft dargestellt. Dazu wird nicht nur ein einziger, großer Zeitsprung verwendet, sondern mehrere kleine. Dieser Bruch mit der erzählten Zeit ist für die ZuschauerInnen auch gut sichtbar, da Luther an unterschiedlichen Orten im Bild zu sehen ist, ohne dass gezeigt wird, wie er den Ort wechselt. Die Zeitverhältnisse stehen wiederum mit *Schnitt und Montage* in Zusammenhang. Es werden hier neben dem einfachen Schnitt auch Überblenden verwendet (vgl. z. B. Koester et al 2008, 16:47 und 17:12). Durch das Überblenden wird der Eindruck, dass in der Dokumentation sehr viel mehr Zeit vergeht als die tatsächliche Erzählzeit, noch verstärkt. Diese Darstellungsweise ist typisch für Dokumentationen und auch in dieser Szene sinnvoll eingesetzt, denn so kann den ZuschauerInnen in aller Kürze vermittelt werden, dass Luther alles andere als untätig war und dass seine Arbeit mit einem beträchtlichen Zeitaufwand einherging.

Auch die *Lichtverhältnisse* in dieser Szene verdienen Erwähnung. Durch das einzelne Fenster wird das helle Tageslicht, das in den Raum fällt, direkt auf Luthers Schreibtisch geworfen, der somit zu einem Fixpunkt im Bild wird. Während Luther an unterschiedlichen Punkten im Bild zu sehen ist, bleibt der Schreibtisch an Ort und Stelle und bietet einen Orientierungspunkt. Gleichzeitig wird mit dem hell erleuchteten Schreibtisch noch einmal unterstrichen, worum es in dieser Szene geht: Luthers Übersetzungsarbeit. Zu Beginn der Szene scheint es Tag zu sein, denn das Licht, das durch das Fenster fällt, ist als Lichtquelle ausreichend. Die verstreichende Zeit wird dadurch betont, dass später weniger Licht durch das Fenster fällt und weitere kleine Lichtquellen in Form von fünf im Raum verteilten Kerzen eingesetzt werden. Am Ende der Szene brennen nur noch zwei der Kerzen, obwohl die anderen anscheinend nicht heruntergebrannt sind, sondern gelöscht wurden.

Bezüglich Martin Luther als Übersetzer ist in dieser Szene auffällig, dass er an unterschiedlichen Orten im Zimmer übersetzend gezeigt wird. Er sitzt nicht nur an seinem Schreibtisch, sondern schreitet umher oder sitzt am Boden (vgl. Koester et al 2008, 17:07 und 17:16). Das bringt nicht nur Bewegung in die Szene, sondern deutet auch wieder darauf hin, dass Luther wahrscheinlich beharrlich an seiner Übersetzung arbeitet und er ein wenig Abwechslung braucht. Auch in dieser Übersetzungsszene hat Luther Tintenflecke auf den Fingern, was die Szene realistischer macht (vgl. Koester et al 2008, 16:50). Es sind also klare Parallelen zur zweiten Übersetzungsszene in Tills Lutherfilm zu erkennen und dennoch sind die Szenen letztendlich grundverschieden. Hier befindet sich Luther allein in dem Raum. Er wird nicht von seiner Arbeit abgelenkt und wirkt äußerst konzentriert, wobei er sachlich bleibt.

Das Übersetzen wirkt nicht wie eine meditative Tätigkeit, Luther wird aber auch nicht von einem kaum zu bändigendem Eifer ergriffen. Es sieht ganz so aus, als würde er effektiv und gründlich arbeiten.

Auch nach der Übersetzungsszene findet Luthers Bibelübersetzung in Koesters Dokumentation in weiteren Kommentaren immer wieder Erwähnung. Es wird über die Erfolgsgeschichte der Übersetzung und Luthers Übersetzungsstrategie gesprochen:

Mit 66 Nachdrucken erreicht das Werk bis 1525 eine Auflage von 100.000 Exemplaren. Der erste Bestseller der deutschen Geschichte. Luther hat nicht alles wörtlich übersetzt, sondern wie er sagt ‚dem Volk aufs Maul geschaut‘. Fahrende Buchhändler bieten die Lutherbibel auf den Märkten an. Die Nachfrage ist groß. (Koester et al 2008, 18:21)

Den ZuschauerInnen wird sogar mitgeteilt, wann die erste gesamte Bibel veröffentlicht wurde und mehrmals wird auch betont, dass Luther mit seiner Bibelübersetzung Deutsch zu einer Weltsprache und Deutschland somit zu einer Nation machte (vgl. Koester et al 2008, 19:59, 20:36 und 41:47). In den Kommentaren ist auch die Information enthalten, dass Luther sein beendetes Werk Kurfürst Friedrich von Sachsen widmete (vgl. Koester et al 2008, 20:18). Alles in allem kann festgehalten werden, dass in Koesters Dokumentation das Übersetzen erstaunlich oft Erwähnung findet und den ZuschauerInnen auch eine nicht geringe Menge an Fakten über Luthers Bibelübersetzung vermittelt wird. Die Funktion der Übersetzungsszene ist es demnach unter anderem wohl, über die historischen Gegebenheiten zu informieren.

5.12 Ergebnisse der Analyse

Die Analyse von Übersetzungsszenen und Kommentaren aus zehn verschiedenen Lutherfilmen hat gezeigt, dass es trotz gravierender Unterschiede im vermittelten Bild vom Übersetzen und in den dramaturgischen Mitteln doch gewisse Muster gibt, die sich immer wieder wiederholen und in den verschiedensten Lutherfilmen zu erkennen sind. Im Folgenden soll kurz zusammengefasst werden, welche Gemeinsamkeiten gefunden werden konnten und worin die größten Unterschiede bestehen.

Zuallererst ist hier wohl die Schreibfeder zu nennen, die tatsächlich in beinahe jedem der zehn Filme an irgendeinem Punkt in Erscheinung tritt. Natürlich benötigt Luther die Federn zum Schreiben, aber durch die Anzahl der Schreibfedern und deren Präsenz in den Filmen wird deutlich, dass sie auch noch aus einem anderen Grund im Bild gezeigt werden. Als ein Symbol für Luthers Schreib- und Übersetzungstätigkeit, für seinen Status als Gelehrter und Mann der Heiligen Schrift und vielleicht auch für den Erfolg seiner Werke, scheint sie eng mit dem Reformator in Verbindung zu stehen. In den meisten Fällen schreibt Luther mit einem weißen Federkiel, manchmal auch mit einem schwarzen. In nur einem einzigen der Filme schreibt Luther mit einer hölzernen Feder. In einigen Filmen ist außerdem zu sehen, wie Luther seinen Zorn an einer Schreibfeder auslässt und diese in seinen Händen zerbricht (vgl. Klein 2007, 03:51 und Veth 1983b, 01:17:54).

Weitere Gegenstände, die in fast jeder Übersetzungsszene vorhanden sind, sind Bücher, Papier und Tinte zum Schreiben. In den meisten Lutherfilmen wird den ZuschauerInnen auf die eine oder andere Art vermittelt, dass Luther den griechischen Urtext für seine Übersetzung verwendet. Das scheint eine historische Tatsache zu sein, die vielen der FilmemacherInnen bewusst und anscheinend auch wichtig war. Ob Luther Hilfsmittel zur Verfügung standen, wird

meist offengelassen. Es sind zwar oft weitere Bücher zu erkennen, aber explizit verlangt Luther nur in einer Übersetzungsszene nach Wörterbüchern (vgl. Till 2003, 01:22:53). Als restliche Ausstattung befinden sich oft auch Becher, Krüge oder kleine Speisen wie Äpfel auf Luthers Schreibtisch. Dadurch könnte bei den ZuschauerInnen der Eindruck entstehen, dass er sein Zimmer nur ungern verlässt und lieber während des Übersetzens oder in kleinen Pausen isst. Grundsätzlich ist Luthers Schreibtisch je nach Übersetzungsszene relativ aufgeräumt oder mit Zetteln und anderen Gegenständen übersät, was Luther als Übersetzer charakterisiert und als ein Hinweis darauf gesehen werden könnte, wie der Übersetzungsvorgang bei Luther aussieht.

Die meisten der Übersetzungsszenen stellen die Übersetzung des Neuen Testaments dar und finden auf der Wartburg statt, aber es gibt auch die eine oder andere Szene in Wittenberg, in der das Alte Testament übersetzt wird. Bezüglich des Raums, in dem die Übersetzungsszenen inszeniert werden, kann festgehalten werden, dass es sich oft um die Lutherstube auf der Wartburg handelt oder diese nachgebildet wurde. In diesem Fall sind die typischen Einrichtungsgegenstände und Merkmale wie Luthers Schreibtisch, die hölzerne Wandverkleidung und die Butzenscheiben vorhanden. In einigen Filmen wurde allerdings kein Versuch unternommen, das Zimmer nachzubilden. In diesen Fällen hat die Wahl des Raums meist eine bestimmte Funktion oder aber der Dialog steht im Vordergrund und bildet den Schwerpunkt und das Kernstück der Szene.

Ein Phänomen, das vor allem bei den Übersetzungsszenen in den Spielfilmen sehr oft beobachtet werden kann, ist das laute Mitreden des übersetzten Bibeltextes. Die verwendeten Passagen sind immer wohl gewählt und erfüllen eine bestimmte Funktion. Grundsätzlich soll das zusätzliche auditive Angebot wohl verhindern, dass sich die ZuschauerInnen während einer Übersetzungsszene langweilen. Die zitierten Verse werden zudem oft ernst und feierlich vorgetragen, wodurch die ZuschauerInnen emotional stärker gefordert werden. In vielen dieser Szenen wird in erster Linie mit dem Raum und den Lichtverhältnissen gearbeitet, um eine ganz bestimmte Stimmung zu erzeugen. So finden zum Beispiel viele dieser Szenen in kleinen, dunklen Räumen statt, was meist eine vertraute oder auch geheimnisvolle Atmosphäre schafft. Oft wird nur der Schreibtisch oder Luthers Gesicht beleuchtet und rückt somit automatisch in den Mittelpunkt. Eng mit dem Zitieren von Bibelversen verbunden ist ein weiteres Phänomen, das in den Übersetzungsszenen auch häufig angetroffen wird: Des Öfteren spricht Luther den übersetzten Text laut vor sich hin, ohne ihn jedoch aufzuschreiben. Das erweckt den Eindruck, als hätte Luther die Übersetzung schon fertig im Kopf und müsste sie nur noch niederschreiben. Das Übersetzen wird demnach als ein Vorgang dargestellt, der ausschließlich im Kopf vonstattengeht.

Gibt es in den Übersetzungsszenen keine Bibelzitate, ist in den meisten Fällen ein anderes auditives Angebot vorhanden, wie der Kommentar eines Sprechers oder Hintergrundmusik oder aber die Szene wird durch komische Elemente oder Spannung aufgewertet und für die ZuschauerInnen interessant gemacht. In einigen Fällen wird übersetzt, während gleichzeitig ein Gespräch geführt wird. Es ist anzunehmen, dass auf diese Weise die Übersetzungsszene ebenfalls interessant gemacht werden soll oder dass das Übersetzen in der Szene nur zweitrangig ist. Fakt ist, dass das Übersetzen alleine wohl nicht als Reizangebot ausreichen würde.

Luther als Übersetzer wird in den verschiedenen Filmen sehr unterschiedlich dargestellt. Vom leidenschaftlichen, emotionalen oder ernsten Übersetzer über den unermüdlichen, nicht ganz so geordneten oder chaotischen bis hin zum effektiven, sachlichen Übersetzer ist alles vorhanden. In den meisten Fällen übersetzt Luther entweder an einem Tisch sitzend oder umherschreitend. In zwei Filmen ist er auch am Boden sitzend zu sehen. In einigen Szenen sind Luthers Hände oder auch seine Kleidung mit Tinte befleckt. In anderen machen sich seine körperlichen Leiden bemerkbar. Diese kleinen Makel machen Luther menschlicher und bringen ihn den ZuschauerInnen näher. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Luther in den Spielfilmen um einiges zugänglicher wirkt als in den Dokumentationen, was nur logisch erscheint. Viele der Übersetzungsszenen in den Spielfilmen dienen unter anderem dazu, bei den ZuschauerInnen Emotionen zu wecken. In Dokumentationen werden diese Szenen hingegen hauptsächlich als begleitendes Bildmaterial zu den Kommentaren eingesetzt.

Da die meisten der untersuchten Übersetzungsszenen während Luthers Aufenthalt auf der Wartburg stattfinden, übersetzt Luther meist allein. In manchen Szenen wird er aber auch durch Melanchthon oder durch andere Mitarbeiter unterstützt. Dabei gibt es nur eine einzige Szene, in der Melanchthon als Luthers Mitarbeiter tatsächlich auch selbst zu übersetzen scheint.

Obwohl die einzelnen Übersetzungsszenen meist eher kurz gehalten sind, wird im Großen und Ganzen doch einiges über den Übersetzungsvorgang, Luthers Strategie und die Umstände rund um die Übersetzung offenbart. Nicht immer wird das Übersetzen realitätsnah dargestellt und doch überraschte mich der Detailreichtum einiger Szenen. Es ist außerdem erstaunlich wie viele historische Fakten auch in den Spielfilmen zum Einsatz kommen und somit von den ZuschauerInnen wahrgenommen werden können. Das geschieht in den meisten Fällen wahrscheinlich aber eher unbewusst. Als besonders aufschlussreich haben sich die Kommentare in den Dokumentationen erwiesen, die konkrete Fakten zu Luthers Bibelübersetzung liefern. Erstaunt hat mich zudem die große Anzahl von Szenen, die nicht als Übersetzungsszenen in dem Sinne klassifiziert werden können, die aber auf den zweiten Blick doch auf irgendeine Art und Weise mit dem Übersetzen zu tun haben. In den Spielfilmen sind es oft diese Szenen, in denen den ZuschauerInnen historische Fakten zur Übersetzung übermittelt werden, wie zum Beispiel welcher Ausgangstext herangezogen wird.

Abschließend kann gesagt werden, dass keine Übersetzungsszene der anderen gleich ist und sie sich doch meist zumindest in einigen Punkten ähneln. Der entscheidende Faktor ist wohl die Funktion der Übersetzungsszene sowie die Funktion des Übersetzens in einer Szene. Die jeweiligen Funktionen variieren in den zehn untersuchten Filmen und Dokumentationen stark. Je nachdem, wie eine Szene auf die ZuschauerInnen wirken soll, ist die Übersetzungsszene auch gestaltet.

6. Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit habe ich den Versuch unternommen, anhand einer ausführlichen Analyse von translationswissenschaftlich relevanten Szenen aus zehn verschiedenen Luther-spielfilmen und -dokumentationen einen Blick auf die Figur Martin Luthers als Übersetzer im Film zu werfen. Für die Filmanalyse wurde der breitgefächerte Kriterienkatalog von Lothar Mikos herangezogen, um eine möglichst differenzierte Analyse zu gewährleisten.

Die Erarbeitung der Forschungsliteratur zu literarischen und filmischen Darstellungen von TranslatorInnen ermöglichte es mir, von einem faszinierenden und bemerkenswert vielfältigen Themenkomplex aus in die Thematik meiner Arbeit einzusteigen. In einem Kapitel über TranslatorInnen in Literatur und Film konnte ich mir einen ausführlichen Überblick über die bereits existierenden Sammelbände, Artikel und Arbeiten zu dieser Thematik verschaffen. Mein Fokus galt dabei dem Thema dieser Arbeit entsprechend den filmischen Darstellungen von TranslatorInnen.

Eine wichtige Voraussetzung für die spätere Analyse war die Erarbeitung der wissenschaftlichen Erkenntnisse über Martin Luther als historische Figur und realer Übersetzer. Nach einem kurzen Überblick über das Leben des Reformators, konnten die Rahmenbedingungen für Luthers Bibelübersetzung skizziert werden. In diesem Zusammenhang war es wichtig festzuhalten, an welchem Ort, in welchem Zeitraum und auf Grundlage welcher Ausgangstexte Luther übersetzte. Ein weiterer bedeutender Schritt war es, Aussagen unterschiedlicher TranslationswissenschaftlerInnen über Martin Luther zusammenzutragen. Im Rahmen dieses Vorhabens konnte skizziert werden, welche Übersetzungsstrategien Luther anwandte und was seine Beweggründe und sein Antrieb für seine Übersetzung waren. Gleichzeitig musste festgestellt werden, dass in einigen Bereichen kein Konsens über Martin Luther als Übersetzer besteht.

Die anschließende Analyse hat ergeben, dass Lutherfigur und Übersetzungsszenen wie nicht anders zu erwarten je nach Darsteller und Film variierten. Letzten Endes zeichneten sich aber bestimmte Muster ab, die immer wieder auftraten. So ist zum Beispiel zu beobachten, dass in einigen Übersetzungsszenen aus Spielfilmen die übersetzten Bibelverse zitiert werden, während in den Dokumentationen in den Übersetzungsszenen oft nicht gesprochen und das Bildmaterial durch die Worte des Sprechers ergänzt wird. Ebenso konnte festgestellt werden, dass in den meisten Fällen die Übersetzung des Neuen Testaments gezeigt wird. Luther arbeitet demnach in seiner Abgeschiedenheit auf der Wartburg, was ein Bild vom Übersetzen als etwas Stilles, Zurückgezogenes, manchmal nahezu Meditatives vermittelt. Nur in sehr wenigen Szenen hat Luther Mitarbeiter, die gemeinsam mit ihm an der Übersetzung arbeiten.

Die Analyse ergab des Weiteren, dass es bestimmte Gegenstände mit Symbolcharakter gibt, die mit Martin Luther in Verbindung gebracht und in den Filmen immer wieder eingesetzt werden. Allen voran ist hier Luthers zumeist weiße Schreibfeder zu nennen, die als ein Symbol für seine Schriften und auch für seine Übersetzung betrachtet werden kann. Auch die Lutherstube auf der Wartburg wird sofort mit Martin Luther und seiner Bibelübersetzung in Verbindung gebracht, weswegen in vielen Filmen entweder auf der Wartburg gedreht oder der Raum nachgebildet wurde.

Die Darstellungen der Lutherfigur sind so unterschiedlich wie die Darsteller selbst. Aber ob ernst und feierlich, leidenschaftlich und aufbrausend, humorvoll und zugänglich oder zweifelnd und mit sich selbst und dem Teufel ringend, Luther bleibt doch Martin Luther. Bestimmte Merkmale treffen immer auf ihn zu: die gründliche Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext, eine Hochachtung vor der Heiligen Schrift sowie bedingungslose Hingabe und ein tiefer, alles überdauernder Glaube „so gänzlich ohne Kompromisse“ (vgl. Till 2003, 01:36:16). Im Allgemeinen steht die Darstellung von Luther als Übersetzer in engem Zusammenhang mit der Funktion der Übersetzungsszene. In einigen Szenen sollen die ZuschauerInnen emotional gefordert, in anderen soll Wissen vermittelt werden. Manche Übersetzungsszenen dienen dazu, Luther als Figur noch zusätzlich zu charakterisieren und andere sollen den Eindruck von historischer Genauigkeit vermitteln. Um diese Funktionen zu erreichen, werden alle zur Verfügung stehenden dramaturgischen Mittel eingesetzt. Es wird vor allem mit Zeitsprüngen, den Lichtverhältnissen, Musik und Ton, Kameraarbeit sowie mit Schnitt und Montage gearbeitet, um die erwünschte Wirkung zu erzielen.

Das Ziel meiner Arbeit war es, zu untersuchen wie Luther im Film als Übersetzer dargestellt wird, ob das Übersetzen in den Filmen überhaupt thematisiert wird und welchen Stellenwert es einnimmt. Es konnte festgestellt werden, dass sich die meisten Filme auf die eine oder andere Art auf Luthers Übersetzungstätigkeit oder seine Bibelübersetzung beziehen, wobei einige wenige diese Thematik fast vollständig ausklammern. In vielen Fällen wirkt es so, als könnte das Übersetzen nicht für sich alleine stehen und müsste durch Dialoge, dramaturgische Kunstgriffe, Komik oder Spannung aufgewertet werden, um für die ZuschauerInnen sehenswert zu sein. Vielleicht ist dem auch so und vielleicht ist das der Grund, warum die Bibelübersetzung im Vergleich mit Luthers anderen Errungenschaften im Lutherfilm oft ein wenig in den Hintergrund rückt. Es muss allerdings auch gesagt werden, dass in den Filmen, in denen das Übersetzen zum Thema gemacht und Luther als Übersetzer dargestellt wird, dem Übersetzen manchmal mehr Raum eingeräumt wird, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Dank dieser Arbeit durfte ich lernen, dass man in der Filmanalyse für einen zweiten (und einen dritten, vierten und fünften) Blick bereit sein muss und dass dieser sich fast immer lohnt.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

- Akin, Fatih. 1998. *Kurz und schmerzlos*. Deutschland: Wüste Filmproduktion.
- Báron, Erwin. 1913. *Die Wittenberger Nachtigall*. Deutschland: Ruben Film.
- Benigni, Roberto. 1997. *La vita è bella*. Italien: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Pictures.
- Cervantes, Miguel de. 1605. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ed. Crítica, Instituto Cervantes.
- Chaplin, Charles. 1940. *Der große Diktator*. USA: Charles Chaplin Productions.
- Charles, Larry. 2006. *Borat: Kulturelle Lernung von Amerika um Benefiz für glorreiche Nation von Kasachstan zu machen*. USA: Dune Entertainment.
- Coppola, Sofia. 2003. *Lost in Translation*. USA: Focus Features.
- Costner, Kevin. 1990. *Der mit dem Wolf tanzt*. USA: Tig Productions.
- Danquart, Didi. 2006. *Offset*. Frankreich, Rumänien, Deutschland, Schweiz: noir film GmbH & Co. KG, C-Films AG, Integral Films, Unlimited.
- Delassus, Jean-François. 2004. *Luther contre le pape*. Frankreich: ARTE, Point du Jour.
- Doktor Martinus Luther. 1911. *Doktor Martinus Luther*. Deutschland: Bioscop.
- Donen, Stanley. 1963. *Charade*. USA: Universal Pictures, Stanley Donen Films.
- Egoyan, Atom. 1993. *Calendar*. Armenien, Kanada, Deutschland: The Armenian National Cinematheque, Ego Film Arts, ZDF Television.
- Emmerich, Roland. 1994. *Stargate*. Frankreich, USA: Canal+, Centropolis Film Productions, Carolco Pictures.
- Ford, John. 1939. *Ringo*. USA: Walter Wanger Productions.
- Godard, Jean-Luc. 1963. *Le Mépris*. Frankreich, Italien: Les Films Concordia, Rome Paris Films.
- Green, Guy. 1973/74. *Luther*. Kanada, USA, UK: Cinévision Ltée, The American Film Theatre.
- Greengrass, Paul. 2010. *Green Zone*. Frankreich, USA, Spanien, UK: Official site, Studiocanal, Universal.
- Grint, Alan. 1985. *The Adventures of Sherlock Holmes. The Greek Interpreter*. UK: Fernsehproduktion.
- Harrison, Cassian. 2002. *Empires: Martin Luther*. UK: DeVillier Donegan Enterprises, Lion Television, Public Broadcasting Service (PBS).
- Iñárritu, Alejandro González. 2006. *Babel*. USA: Paramount Pictures.
- Jarmusch, Jim. 1991. *Night on Earth*. USA: JVC Entertainment Networks, Locus Solus Entertainment.
- Kramer, Stanley. 1961. *Judgment at Nuremberg*. USA: Roxlom Films Inc.
- Klein, Günther. 2007. *Luther – Kampf mit dem Teufel*. Deutschland: Interscience Film GmbH.
- Koester, Stephan/Twente, Christian/Wiezorek, Robert. 2008. *Luther und die Nation*. Deutschland: Produktion 5 Filmproduktion.
- Kyser, Hans. 1927. *Luther – Ein Film der deutschen Reformation*. Deutschland: Cob-Film GmbH.
- Lanzmann, Claude. 1985. *Shoa*. Frankreich: Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française.
- Link, Caroline. 2001. *Nirgendwo in Afrika*. Deutschland: MTM Medien, Television München GmbH.
- Luther, Martin. 1530. Sendbrief vom Dolmetschen. In: Kähler, Ernst (Hg.), *An den christlichen Adel deutscher Nation. Von der Freiheit eines Christenmenschen. Sendbrief vom Dolmetschen*. Stuttgart: Reclam, 151-173.

- Luther, Martin. 1533. Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens. In: Aland, Kurt (Hg.), *Luther deutsch: die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 176-195.
- Mann, Daniel. 1956. *The Teahouse of the August Moon*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Mizrahe, Togo. 1934/1935. *Shalom el Torgoman*. Ägypten: Abdou Meharram.
- Nichols, Mike. 2007. *Charlie Wilson's War*. USA, Deutschland: Universal Pictures, Good Time Charlie Productions.
- Osborne, John. 1967. *Luther. A play*. London: Faber and Faber.
- Pichel, Irving. 1953. *Martin Luther*. USA, Deutschland: Lutheran Church Productions Inc., Luther-Film GmbH.
- Pollack, Sydney. 2005. *Die Dolmetscherin*. UK: Working Title Films.
- Ridgewell, George. 1922. *The Greek Interpreter*. UK: Stoll Picture Productions.
- Sarin, Victor. 1994. *Trial at Fortitude Bay*. Kanada: Atlantis Films, Credo Entertainment Group, imX Communications.
- Schreiber, Liev. 2005. *Alles ist erleuchtet*. USA: Warner Independent Pictures, Telegraph Films, Big Beach Films, Stillking Films.
- Sczerba, Horst J. 2001. *Herz*. Deutschland: X Filme Creative Pool GmbH.
- Seidelman, Susan. 2001. *Gaudí Afternoon*. Spanien: Antena 3 Televisión, Lolafilms, Vía Digital.
- Sloman, Edward. 1916. *The Dragoman*. USA: Lubin Manufacturing Company.
- Sommers, Stephen. 1999. *Die Mumie*. USA: Universal Pictures, Alphaville Films.
- Spielberg, Steven. 1997. *Amistad*. USA: DreamWorks SKG.
- Spielberg, Steven. 1998. *Der Soldat James Ryan*. USA: DreamWorks SKG.
- Spielberg, Steven. 2004. *The Terminal*. USA: DreamWorks SKG.
- Stone, Norman. 1983. *Martin Luther, Heretic*. UK: British Broadcasting Corporation (BBC), Family Films.
- Tarantino, Quentin. 2003. *Kill Bill*. USA: Miramax Films.
- Tarantino, Quentin. 2009. *Inglourious Basterds*. USA, Deutschland: Universal Pictures, The Weinstein Company.
- Tennant, Andy. 1999. *Anna und der König*. USA: Fox 2000 Pictures, Lawrence Bender Productions.
- Till, Eric. 2003. *Luther*. Deutschland, USA: Eikon Film, NFP Teleart Berlin (I), Thrivent Financial for Lutherans.
- Veth, Kurt. 1983a. *Martin Luther. Der Protest*. Deutsche Demokratische Republik: Deutsche Film AG (DEFA), Deutscher Fernsehfunk (DFF).
- Veth, Kurt. 1983b. *Martin Luther. Hier stehe ich...* Deutsche Demokratische Republik: Deutsche Film AG (DEFA), Deutscher Fernsehfunk (DFF).
- Veth, Kurt. 1983c. *Martin Luther. Das Gewissen*. Deutsche Demokratische Republik: Deutsche Film AG (DEFA), Deutscher Fernsehfunk (DFF).
- Wayne, John. 1960. *Alamo*. USA: Batjac Productions.
- Wenders, Wim. 1994/1995. *Lisbon Story*. Deutschland, Portugal: Madragoa Filmes, Road Movies Filmproduktion.
- Wolf, Konrad. 1968. *Ich war neunzehn*. DDR: DEFA-Studio für Spielfilme.
- Wolffhardt, Rainer. 1983a. *Martin Luther. Erster Teil*. Bundesrepublik Deutschland: Eikon Film.
- Wolffhardt, Rainer. 1983b. *Martin Luther. Zweiter Teil*. Bundesrepublik Deutschland: Eikon Film.
- Woo, John. 2002. *Windtalkers*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Lion Rock Productions.

Wood, Sam. 1935. *Skandal in der Oper*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
 Wüstenhagen, Karl. 1923. *Martin Luther*. Deutschland: Lutherfilm GmbH.

7.2 Sekundärliteratur

- Andres, Claudia. 2011. „Übersetze das alles, Wort für Wort!“ *Analyse der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs-und Konfliktzeiten*. Universität Graz: Diplomarbeit.
- Andres, Dörte. 2008. *Dolmetscher als literarische Figuren: von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat*. München: Meidenbauer.
- Andres, Dörte. 2009. Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland 2009*, 11-24.
- Apostolou, Fotini. 2009. Mediation, manipulation, empowerment. Celebrating the complexity of the interpreter's role. In: *Interpreting 11:1*, 1–19.
- Arndt, Erwin. 1962. *Luthers deutsches Sprachschaffen*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Baranowski, Monika. 2009. *Professionalität von Berufsdolmetschern in Spielfilmen*. Universität Graz: Masterarbeit.
- Ben-Ari, Nitsa. 2010. Representations of translators in popular culture. In: *Translation And Interpreting Studies*. 2010: 5(2), 220-242.
- Beutel, Albrecht (Hg.). 2010². *Luther Handbuch*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Besch, Werner. 2014. *Luther und die deutsche Sprache. 500 Jahre deutsche Sprachgeschichte im Lichte der neueren Forschung*. Berlin: Schmidt.
- Blanke, Heinz. 2010². Gattungen. In: Beutel, Albrecht (Hg.), 258-265.
- Bocquet, Catherine. 2000. *L'art de la traduction selon Martin Luther ou lorsque le traducteur se fait missionnaire*. Arras: Artois Presses Université.
- Buchholz, Stephan. 1988. *Recht, Religion und Ehe. Orientierungswandel und gelehrte Kontroversen im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Cronin, Michael. 2009. *Translation goes to the movies*. London: Routledge.
- Cutter, Martha J. 2005. *Lost and Found in Translation. Contemporary Ethnic American Writing and the Politics of Language Diversity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Delabastita, Dirk. 2004. 'If I know the letters and the language'. Translation as a dramatic device in Shakespeare's plays. In: Hoenselaars, Ton (Hg.) *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Arden, 31-52.
- Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (Hg.). 2005. *Fictionalising translation and multilingualism*. *Linguistica Antverpiensia* 4.
- Delisle, Jean/Woodsworth, Judith (Hg.). 2012. *Translators through history*. Amsterdam: Benjamins.
- De Vries, Louren. 2007. Introduction: Methodology of bible translation. In: Noss, Philip A. (Hg.), 267-277.
- Dwyer, Tessa. 2005. Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. In: Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (Hg.) 2005. *Fictionalising translation and multilingualism*. *Linguistica Antverpiensia* 4, 295-310.
- Ellingworth, Paul. 2007. Translation techniques in modern bible translations. In: Noss, Philip A. (Hg.), 307-334.
- Faulstich, Werner. 1994⁴. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Narr.
- Faulstich, Werner. 2008. *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Fink.
- Faulstich, Werner. 2013³. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.
- Florianschuetz, Karola. 1986. *Martin Luther als Übersetzer*. Universität Wien: Diplomarbeit.

- Glawogger, Marion. 2013. „*Il me demandait de déroger à toutes les règles de ma profession.*“ *Dolmetschen in Claude Lanzmanns Film Shoah*. Universität Graz: Masterarbeit.
- Hahn, Sönke. 1973. *Luthers Übersetzungsweise im Septembertestament von 1522. Untersuchungen zu Luthers Übersetzung des Römerbriefs im Vergleich mit Übersetzungen vor ihm*. Hamburg: Buske.
- Hall, Stuart. 1997. The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hg.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 13-74.
- Hickethier, Knut. 2012⁵. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Carl Ernst Poeschel.
- Kaindl, Klaus. 2010. Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung. In: Sommerfeld, Beate/Kesicka, Karolina (Hg.). *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten*. Frankfurt: Lang, 53-72.
- Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (Hg.). 2008. *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien: Lit.
- Kaindl, Klaus/Kurz, Ingrid (Hg.). 2010. *Machtlos, selbstlos, meinungslos. Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. Wien: Lit.
- Kaindl, Klaus/Spitzl, Karlheinz (Hg.). 2014. *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kaufmann, Thomas. 2010². Luther und Erasmus. In: Beutel, Albrecht (Hg.), 145.152.
- Kjeldgaard-Pedersen, Steffen. 1983. *Gesetz, Evangelium und Buße: theologiegeschichtliche Studien zum Verhältnis zwischen dem jungen Johann Agricola (Eisleben) und Martin Luther*. Leiden: Brill.
- Kos, Elisabeth. 2013. *Vorhang auf, Bühne frei und Film ab! Eine Analyse der DolmetscherInnenfigur im Filmdrama*. Universität Graz: Masterarbeit.
- Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hg.). 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: Lit.
- Lohse, Bernhard. 1997³. *Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*. München: Beck.
- Morascher, Arnold. 2004. *The good, the bad and the ugly: Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen*. Universität Graz: Diplomarbeit.
- Mikos, Lothar. 2008². *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK.
- Noss, Philip A. (Hg.). 2007. *A History of Bible translation*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- Pagano, Adriana S. 2002. Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar. In: Tymoczko, Maria/Gentzler, Edwin (Hg.). *Translation and Power*, 80–98. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Peters, Christian. 2010². Luther und Melanchthon. In: Beutel, Albrecht (Hg.), 161-168.
- Prunč, Erich. 2005. Zwischen Welten und Werten. Identitätskonstruktionen in Ward Justs *The Translator*. In: Kurz, Ingrid/Kaindl, Klaus (Hg.) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: Lit, 153-163.
- Pym, Anthony. 2007. On the historical epistemologies of bible translating. In: Noss, Philip A. (Hg.), 195-215.
- Seyferth, Sebastian. 2004. Bibelübersetzungen in Renaissance und Reformation: die Lutherbibel. In: Frank, Paul A./Greiner, Norbert/Hermans, Theo/Kittel, Harald/Koller, Werner/Lambert, José/Paul, Fritz (Hg.). *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: Walter de Gruyter, 2379-2389.

- Simon, Sherry. 1999. "Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec." In: Bassnett, Susan/Trivedi, Harish (Hg.). *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London/New York: Routledge, 58–74.
- Stolt, Birgit. 2001. „...und fühl's im Herzen..." Luthers Bibelübersetzung aus der Sicht neuerer Sprach- und Übersetzungswissenschaft. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 98,2, 186-208.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2009. *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur*. Berlin: Weidler.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2011. Spaces of Translation. In: James-Chakraborty, Kathleen/Strümper-Krobb, Sabine (Hg.). *Crossing Borders. Space Beyond Disciplines*. Bern: Peter Lang, 17–31.
- Vald  n, Roberto A. 2011. On fictional turns, fictionalizing twists and the invention of the Americas. In: *Translation and Interpreting Studies* 6 (2), 207-224.
- Vald  n, Roberto A. 2013. Do  a Marina/La Malinche. A historiographical approach to the interpreter/traitor*. In: *Target* 25:2 (2013), 157–179.
- Vermeer, Hans J. 2000. Das übersetzen in Renaissance und Humanismus (15. Und 16. Jahrhundert). Band I: Westeuropa. Heidelberg: TEXTconTEXT.
- Wilhelm, Christine. 2010. *Traduttore traditore – Vermittler durch Verrat. Eine Analyse literarischer Translatorfiguren in Texten von Jorge Luis Borges, Italo Calvino und Leonardo Sciascia*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wipfler, Esther P. 2011. *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zschoch, Hellmut. 2010². Lebenslauf. In: Beutel, Albrecht (Hg.), 82-91.

7.3 Internetquellen

<http://www.bibleserver.com/text/LUT/R%C3%B6mer3>, Stand: 11.08.2014
<http://www.luther.de/leben/hochzeit.html>, Stand: 23.08.14

8. Anhang

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit widmet sich der filmischen Darstellung eines realen, historischen Übersetzers: Martin Luther. Das Ziel der Arbeit besteht darin herauszufinden, wie mit der Thematik des Übersetzens im Lutherfilm umgegangen wird, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Übersetzungsszenen beobachtet werden können und nicht zuletzt wie die Figur des Martin Luther als Übersetzer dargestellt wird. Diese Aspekte müssen vor dem Hintergrund der tatsächlichen, historischen Verhältnisse betrachtet werden.

Der theoretische Teil der Arbeit beginnt mit einem Forschungsüberblick über den Themenkomplex der literarischen und filmischen Darstellung von TranslatorInnen. Nach einem allgemeinen Überblick wird zusammengefasst, wie in der Translationswissenschaft bisher auf die Darstellungen von TranslatorInnen in der Literatur und im Film eingegangen wurde. In diesem Zusammenhang wird unter anderem erläutert, welche unterschiedlichen Forschungsrichtungen innerhalb des Themenkomplexes existieren. Den Schwerpunkt bildet dabei die filmische Darstellung von TranslatorInnen. Im Anschluss an den Forschungsüberblick folgt ein Kapitel, das sich mit der Figur des Martin Luther befasst. Es wird in aller Kürze auf Luthers Leben eingegangen, bevor die Umstände rund um seine Bibelübersetzung umrissen werden. Anschließend wird Martin Luther als Übersetzer von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus beleuchtet. Der Überblick über Luther als Person und über die Umstände seiner Bibelübersetzung wird als Anhaltspunkt für die Analyse verwendet. Den theoretischen Rahmen für die Analyse der Filme bilden die Kriterien zur Filmanalyse nach Lothar Mikos, die zu diesem Zweck zusammengefasst werden. Als Grundlage für die Analyse dienen zehn Filme bzw. Dokumentationen mit szenischen Darstellungen, die alle Martin Luthers Leben zum Thema haben und zwischen 1953 und 2008 entstanden.

Die Analyse des Filmmaterials beschränkt sich auf die aus translationswissenschaftlicher Sicht relevanten Szenen. Nach eingehender Analyse anhand der zuvor beschriebenen Kriterien konnte festgestellt werden, dass sich die Lutherfigur und etwaige Übersetzungsszenen je nach Darsteller und Film stark unterscheiden. Trotzdem waren bestimmte Gemeinsamkeiten zu erkennen. Diese Gemeinsamkeiten reichen von Verhaltensmustern, die Luther beim Übersetzen zeigt, über bestimmte Gegenstände mit Symbolcharakter bis hin zu dramaturgischen und filmischen Mitteln, die in vielen der Übersetzungsszenen zum Einsatz kommen.

Abstract (Englisch)

This thesis deals with the portrayal of Martin Luther as a real, historical translator in film. The purpose of the thesis is to explore if and how the makers of Luther films deal with the theme of translation. Another aim is to answer the following questions: What are the differences and similarities of the individual translation scenes? How and by which means is the character of Martin Luther portrayed in the films? When examining these questions it is important to take into account what is known about the actual historical circumstances.

The theoretical part of the thesis presents an overview of the topic of fictional representations of translators and translating as such. After providing a general overview, several of translation theory's approaches to representations of translators in literature and film are discussed. In this context, an outline of the various lines of research in this field is provided. The main emphasis is placed on representations of translators in film. The next chapter addresses Martin Luther as a person including a brief outline of his life, as well as an account of the circumstances and conditions, under which Luther translated the Bible. Then translation theorists' views of Martin Luther are summarised. This overview of Luther as a person and the circumstances of his Bible translation provided a point of reference for the analysis of the films. The theoretical framework of the analysis is based on the criteria for film analysis as compiled by Lothar Mikos. Ten Luther films and documentaries with staged scenes made between 1953 and 2008 serve as a basis for the film analysis.

Only the scenes, which were deemed relevant according to translation theory, were analysed. The results of the analysis, which has been conducted on the basis of the previously described criteria, revealed that Luther as a character and the individual translation scenes vary depending on the actor and the film. Nevertheless, there were certain similarities, ranging from specific behavioural patterns that can be seen when Luther is translating and frequently used objects with symbolic character to dramaturgic and filmic techniques that are used in several translation scenes.

Lebenslauf

Name Eva-Maria Bachner

Ausbildung

seit März 2012	Masterstudium Übersetzen an der Universität Wien, Schwerpunkt Fachübersetzen B-Sprache: Englisch, C-Sprache: Französisch
Oktober 2007 – Juni 2011	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation an der Universität Wien B-Sprache: Englisch, C-Sprache: Französisch
1999 – 2007	Bundesgymnasium Werndlpark, Steyr (OÖ)
1995 – 1999	Volksschule Gleink (OÖ)

Berufserfahrung (Auswahl)

Juli – September 2013	Büro- und Übersetzungstätigkeiten für Fa. Franz Kerschbaumer
2006-2012	Private Nachhilfe in Deutsch, Englisch und Französisch

Soziales Engagement

September 2011 – Februar 2012	Freiwillige Mitarbeit in der Mennonitischen Freikirche Steyr, Arbeit mit Kindern und Jugendlichen
2007 – 2011	Freiwillige Mitarbeit in der Evangelischen Kirche Steyr, Arbeit mit Jugendlichen