



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Darstellung von DolmetscherInnen in der
Literatur und ihren filmischen Adaptionen

Verfasserin

Marianne Sophie Schlögl, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Dezember 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 065 342 354

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Konferenzdolmetschen

Betreuer: Ao.Univ.-Prof. Dr. Franz Pöchhacker

Danksagung

Ich möchte mich vorweg bei Herrn Prof. Dr. Pöchhacker für seine Unterstützung und die Freiheit bei der Themenwahl bedanken, bei Herrn Prof. Dr. Kaindl für seine Ratschläge in Sachen narrativer Theorie und bei allen Lehrenden des ZTW, die mich in meiner Studienzeit so reich mit Wissen beschenkt haben.

Ganz besonders möchte ich meiner Familie, Elisabeth, Heinz und Richard, für ihre fortwährende Unterstützung und Geduld danken.

Mein tiefer Dank gilt auch meinen Freunden, im Besonderen: Pia, weil du nie an mir zweifelst, Laura und Kathi, für eure Freundschaft und die gründlichen Korrekturen, Georg, für den wissenschaftlichen „Beirat“, Nike, für die gemeinsame Zeit auf der Bibliothek, Fabian, für die Bereitschaft mich immer zu unterstützen und schließlich dir, Flora, für die Ansteckung mit dem Filmfieber.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als fiktive Figuren.....	3
2.1. Gründe für die fiktionale Darstellung.....	3
2.1.1. Der übersetzungs- und dolmetschwissenschaftliche Rahmen und seine Entwicklung.....	4
2.2. Der Nutzen einer Analyse.....	6
2.3. DolmetscherInnen in Film und Literatur und ihre Darstellung	8
2.3.1. DolmetscherInnen als Metapher.....	10
2.3.2. Dolmetschen und Macht.....	11
2.3.3. DolmetscherInnen und Identität.....	12
3. Filmische Adaption.....	15
3.1. Zu den Begrifflichkeiten: Literaturverfilmung versus literarische Adaption.....	15
3.2. Was ist Literaturverfilmung?.....	16
3.3. Arten der Literaturadaption nach Kreuzer (1981).....	16
3.4. Ein kurzer Abriss zur Entwicklung der Literaturverfilmung.....	18
3.5. Die Beziehung von Inhalt und Form in der Literaturadaption.....	21
4. Methodik.....	23
4.1. Filmische Mittel.....	23
4.2. Begriffe der Erzähltheorie.....	27
5. Darstellung von DolmetscherInnen in Literatur und filmischen Adaptionen.....	30
5.1. The Teahouse of the August Moon.....	31
5.1.1. Sakini der japanische Dolmetscher – eine Geschichte voll wohlgemeinter Missverständnisse.....	32
5.1.2. Pornography Question of Geography – Sakini stellt sich vor.....	33
5.1.2.1. Marlon Brando goes Japan.....	38
5.1.3. Der Dolmetscher als die Stimme der anderen.....	39
5.1.4. Ein Dolmetscher am Dirigentenpult.....	42
5.1.5. Abschließende Worte zu The Teahouse of the August Moon.....	46
5.2. The Greek Interpreter.....	49
5.2.1. Kommundolmetschen einmal anders: Ein Dolmetscher wird entführt.....	50
5.2.3. A Greek by extraction.....	51

5.2.4. His extraordinary narrative.....	54
5.2.5. A man of no physical courage.....	60
5.2.6. Abschließende Betrachtung zu Melas und Dubec.....	66
5.3. Everything Is Illuminated.....	69
5.3.1. Drei Männer und eine Seeing-Eye Bitch auf dem Weg in ein dunkles Kapitel der Geschichte.....	70
5.3.2. With writing we have second chances.....	70
5.3.3. So it was at this point that I ceased translating.....	78
5.3.4. Dolmetschender Erzähler oder erzählender Dolmetscher?.....	83
6. Abschlussbetrachtungen.....	85
Quellen.....	91
Abbildungsverzeichnis.....	96
Szenenverzeichnis.....	98
Zusammenfassung der Arbeit.....	99
Abstract.....	100
Lebenslauf.....	101

1. Einleitung

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, die Darstellung von DolmetscherInnen in literarischen Texten sowie in deren filmischen Adaptionen (also Filmen, die auf jener Vorlage basieren) zu untersuchen. Es soll herausgearbeitet werden, ob sich durch einen Medienwechsel – unter Berücksichtigung der Spezifika des jeweiligen Mediums – etwas an der Darstellung der jeweiligen Dolmetscher ändert. Das Thema der Arbeit umfasst zwei sehr unterschiedliche Medien, nämlich Literatur und Film. Wie im Verlauf der Arbeit gezeigt wird, gibt es bereits einige ausführliche Analysen zu ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen, sowohl in der Literatur als auch im Film. Bisher wurde jedoch der Übergang von Vorlage zu Verfilmung noch nicht näher untersucht.

Im Zuge dieser Arbeit wird erläutert, wie sich die Darstellung von TranslatorInnen in fiktionalen Werken entwickelt hat. Weiters wird darauf eingegangen, inwiefern die Analyse dieser Werke einen Nutzen für die Translations- und Dolmetschwissenschaft haben könnte.

Der zweite Abschnitt geht kurz auf die wichtigsten Überlegungen zu filmischer Adaption ein und definiert einige Begriffe, die im Rahmen des Hauptteils der Arbeit bei der Analyse helfen sollen. Zudem sollen grundlegende Begriffe im Kontext der Filmanalyse sowie narrativer Theorien kurz erläutert und in Kontext gesetzt werden.

Die Bücher und Filme, die den Kernpunkt der Beschäftigung im Rahmen der Masterarbeit darstellen, sind:

- „The Teahouse of the August Moon“ von Vern Sneider (1951) / „The Teahouse of the August Moon“ (1956) Regie: Daniel Mann
- „The Adventure of the Greek Interpreter“ von Sir Arthur Conan Doyle (1893) / „The Greek Interpreter“ (1985) Regie: Alan Grint, „The Case of the French Interpreter“ (1955) Regie: Steve Previn
- „Everything Is Illuminated“ von Jonathan Safran Foer (2002) / „Everything Is Illuminated“ (2005) Regie: Liev Schreiber

Die Auswahl begründet sich zu einem großen Teil durch die begrenzte Anzahl

von verfilmten Werken, die den Themenbereich des Dolmetschens berühren. Die Tatsache, dass sich keine weibliche Dolmetscherin in jenen Filmen findet, ist nicht gewollt. Ein Grund dafür besteht möglicherweise in der Tatsache, dass Translatorinnen in fiktiven Werken nach wie vor schwächer repräsentiert sind als ihre männlichen Kollegen. Natürlich wäre hier das Argument entgegenzusetzen, dass *The Interpreter* mit Nicole Kidman einer der bekanntesten Filme zu jenem Thema ist. Es geht jedoch in dieser Arbeit nicht um eine zahlenmäßig repräsentative Auswahl und das Treffen einer Aussage, welche auf einen großen Bereich zutrifft, sondern es steht die detaillierte Analyse und die Beschäftigung mit der filmischen Adaption im Vordergrund.

Die Analyse der eben genannten Werke im Hauptteil der Arbeit findet nach den Gesichtspunkten der Sichtbarkeit, Zuverlässigkeit und der Machtverhältnisse statt. Wie im Laufe der Bearbeitung ersichtlich wird, sind diese Kategorien jedoch nicht starr voneinander zu trennen und werden deshalb mitunter gemeinsam behandelt. Einige Kategorisierungen von DolmetscherInnen als fiktiven Figuren, die in bisherigen Analysen über Dolmetscher in der Literatur und im Film herausgearbeitet wurden, werden ebenfalls in die Untersuchung der Werke miteinbezogen. Die Bestimmung der Position des Dolmetschers auf der narrativen Ebene erfolgt anhand von Begrifflichkeiten aus Franz K. Stanzels Erzähltheorie. Im Schlusskapitel sollen die analysierten Werke vergleichend betrachtet werden, um eine Übersicht über die Möglichkeiten der filmischen Adaption mit Fokus auf die Figur des Dolmetschers zu geben.

2. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als fiktive Figuren

Schon seit einigen Jahren ist eine Zunahme der Darstellung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in der Literatur und im Film zu beobachten. Als prominenteste und jüngste Beispiele für jene Filme gelten der Thriller *The Interpreter* (2005) mit Nicole Kidman als UNO-Dolmetscherin oder die Romantik-Komödie *Lost in Translation* (2003). Eine verstärkte Hinwendung zu diesem Thema findet besonders seit den 1970ern statt. So sind seit 2001 laut Kaindl (2010) bereits 20 Werke erschienen, in denen TranslatorInnen eine zentrale Rolle spielen. Ebenso nimmt der Umfang der Fachliteratur, die sich mit diesem Thema befasst, zu. Wichtig zu nennen sind die drei Sammelbände von Ingrid Kurz und Klaus Kaindl (siehe Kaindl & Kurz 2008 und 2010 sowie Kurz & Kaindl 2005), die sich ausführlich mit DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als „literarische Geschöpfe“ beschäftigen. Im Zuge der Auflistung wird sowohl auf die Darstellung von ÜbersetzerInnen als auch auf die von DolmetscherInnen eingegangen werden, um ein umfassendes Bild zu schaffen. Auf die Veränderungen in der Art der Darstellung soll in Kapitel 2.4. noch näher eingegangen werden.

2.1. Gründe für die fiktionale Darstellung

Am Anfang dieser Entwicklung steht der sogenannte „fictional turn“, ein Begriff, der von der brasilianischen Kritikerin Else Ribeiro Pires Vieira (siehe Pagano 2002: 81) geprägt wurde. Er trug in den 1990er Jahren zur Translationstheorie bei. Vieira definiert ihn als „the move in the discipline that signaled the ‚incorporation of fictional-theoretical parameters‘ as a source of theorization on translation and other hermeneutical processes“. Hier geht es um den zunehmenden Versuch, Übersetzung nicht nur herkömmlich zu analysieren, sondern auch mit Hilfe fiktionaler Darstellungen. Ebendies passiert vermehrt auch mit der fiktiven Figur von DolmetscherInnen.

Nitsa Ben-Ari (2010) weist in ihrem Aufsatz „Representations of translators in popular culture“ darauf hin, dass ÜbersetzerInnen/DolmetscherInnen, die bisher als KommunikatioshelferInnen eher im Hintergrund gewirkt hatten, ab den 1970ern und

1980er Jahren plötzlich in den Mittelpunkt fiktiver Werke rücken (vgl. Ben-Ari 2010: 221).

Doch aus welchem Grund werden vermehrt TranslatorInnen als fiktive Figuren dargestellt? Was erregt das Interesse von AutorInnen und FilmemacherInnen? Laut Ben-Ari scheint man nun den Stellenwert dieser KommunikationsexpertInnen in einem *global village*¹ erkannt zu haben. Daraus resultiert ein gesteigertes sozio-kulturelles Interesse von Seiten der Translationswissenschaft. Auch Cronin (2009) sieht die Tatsache, dass sich nun auch Hollywood dieses Themas angenommen hat, als „acknowledgement that the consequences of language and cultural differences are inescapable whether in the Wild West, downtown Tokyo or in a galaxy, far, far away.“ (2009: 12). Kaindl (2010) nennt ebenfalls Veränderungen in der Gesellschaft als ausschlaggebende Faktoren. TranslatorInnen fungieren in einer Zeit der verschwimmenden Grenzen zwischen den verschiedenen Bereichen als MittlerInnen – eine wichtige Aufgabe, die auch vermehrt in das Bewusstsein von SchriftstellerInnen gerückt ist. Die AutorInnen bedienen sich unter anderem vermehrt des Themas Translation, um gesellschaftliche Themen wie beispielsweise das Spannungsfeld unterschiedlicher Kulturen literarisch umzusetzen (vgl. Kaindl 2010: 53f.). Diese Veränderungen sind ebenfalls bedingt durch Veränderungen im Feld der Übersetzungswissenschaft selbst. Auf die wichtigsten dieser Veränderungen soll in den folgenden Unterkapiteln näher eingegangen werden.

2.1.1. Der übersetzungs- und dolmetschwissenschaftliche Rahmen und seine Entwicklung

Im Rahmen dieser Arbeit kann die sehr komplexe Entstehungsgeschichte der beiden Wissenschaften nur sehr oberflächlich behandelt werden; ausführliche Erläuterungen sind in Snell-Hornby (2006) und Pöchhacker (2008) zu finden. Die Forderung nach einer eigenen Übersetzungswissenschaft findet sich bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei Friedrich Schleiermacher (vgl. Snell-Hornby 2006: 6f.). In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt es sich um eine quasi „geteilte“ Wissenschaft: Die literarische Übersetzung wird als Teil der Komparatistik gesehen, während nicht-literarische Übersetzung der Sprachwissenschaft zugeordnet wird. Gemeinsam haben sie jedoch die

¹ Dieser Begriff wurde von McLuhan (1995) geprägt, siehe dazu „Die Gutenberg Galaxis“.

Beeinflussung durch Gelehrte verschiedenster Disziplinen. Ein bedeutender Pionier in diesem Zusammenhang war Roman Jakobson, Mitbegründer der Prager Schule (vgl. Snell-Hornby 2006: 20f.). Wichtig besonders im Bezug auf die filmische Darstellung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen sind die Entwicklungen seit den 1980ern, die mit dem sogenannten „cultural turn“ eintraten. Dieser Moment steht für die Emanzipation der Übersetzungswissenschaft als eigene, unabhängige Wissenschaft (vgl. 2006: 70). Die Überlegungen jener Zeit zeichneten sich in erster Linie durch Funktionalität und Orientierung am Zieltext (siehe Vermeers Skopos-Theorie) aus (vgl. 2006: 63f.). Nach 1989 kam weiter Bewegung in die Überlegungen zur Lehre, maschineller Übersetzung sowie zur Miteinbeziehung anderer Disziplinen wie Psychologie oder Semiotik (vgl. 2006: 69f.). Ebenfalls zu erwähnen sind hier die Einflüsse des Postkolonialismus und feministischer Theorien. Snell-Hornby fasst die Entwicklungen in den 1990er Jahren unter dem Begriff „empirical turn“ zusammen.

Die Professionalisierung des Dolmetschens, welche noch vor der Entwicklung einer Dolmetschwissenschaft stand, nimmt ihre Anfänge zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bereits in den Pariser Friedensverhandlungen von 1919 ist Dolmetschen auf qualitativ hochwertiger Ebene zu beobachten (vgl. Pöchhacker 2008: 27).

Pöchhacker identifiziert einige Parallelen, was die „turns“ ab den 1980ern in beiden Wissenschaften betrifft. Obgleich beide Disziplinen auch gemeinsame PionierInnen wie Kade und Seleskovitch haben, wird in den 1980ern in der Translationswissenschaft eher der Ruf nach einer objektiveren, wissenschaftlicheren Forschung laut (vgl. 2008: 37). Der „empirical turn“ fand in der Dolmetschwissenschaft nach Ansicht von Pöchhacker früher statt, da eine gewisse Interdisziplinarität bereits durch die enge Verbindung mit experimenteller Psychologie gegeben war. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts blickt die Dolmetschwissenschaft zwar auf eine „success story of the 1990’s“ zurück (Pöchhacker 2004: 43), ist aber nach wie vor ein Forschungsbereich mit einer vergleichsweise geringen Anzahl von Beteiligten. Neue Forschungsfelder wie Community Interpreting genießen zunehmendes Interesse von Seiten der Dolmetsch- und anderer Wissenschaften (vgl. 2004: 43f.).

Die Entwicklung und Etablierung der Übersetzungs- und Dolmetschwis-

senschaft, besonders zu Ende des 20. Jahrhunderts, ist möglicherweise mitunter ein Grund für die gehäufte Darstellung von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als Figuren in fiktiven Werken. Es gibt sogar literarische Werke, in denen ÜbersetzerInnen vorkommen, die sogar jene theoretischen Überlegungen und Entwicklungen aus der Übersetzungswissenschaft in die Handlung einbinden. Ein Beispiel dazu findet sich am Anfang des nächsten Kapitels (siehe Kaindl 2010). Interessanterweise steht diese als positiv zu sehende Festigung des Status als Wissenschaft in jenen Werken aber mitunter im Widerstreit mit der Darstellung derjenigen, die den Beruf letztendlich ausüben (siehe Klischees in Kapitel 4).

2.2. Der Nutzen einer Analyse

Es wurde in Kapitel 2.1. also festgestellt, welche Faktoren zu einem steigenden Interesse an TranslatorInnen als fiktiven Figuren geführt haben. Nun ist es interessant zu beobachten, wie die Translationswissenschaft auf diese neue Form der *Prominenz* reagiert hat. Ein Indikator dafür, dass das Phänomen nicht unbemerkt geblieben ist, ist die Tatsache, dass von 15.–17. September 2011 am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien die *First International Conference on Fictional Translators in Literature and Film* stattfand. Der Sammelband der Konferenz ist bereits in Arbeit und erscheint voraussichtlich Anfang 2014. Die Abhaltung einer solchen Veranstaltung zeigt deutlich, dass ein wissenschaftliches Interesse an der Analyse jener Texte und Filme besteht.

Wie ist dieses Interesse zu begründen? Pagano (2008) teilt die Veränderungen, welche der bereits oben erwähnte „fictional turn“ mit sich bringt, in zwei Gruppen ein: Die Gruppe der TheoretikerInnen und SchriftstellerInnen, die Übersetzung in ihren Werken fiktionalisieren, und andererseits jene Bewegung von KritikerInnen und TheoretikerInnen, die Fiktion als eine Quelle für Übersetzungstheorie heranziehen (vgl. Pagano 2008: 81). In der Einleitung zum Sammelband „Wortklauber, Sinnverdrehler, Brückenbauer“ bringen es Kurz & Kaindl (2005) auf den Punkt:

Die literarische Verarbeitung translatorischer Tätigkeiten [...] kann auch für die Wissenschaft eine Erkenntnisquelle darstellen, um die Vorstellungen über das

Übersetzen und Dolmetschen, wie sie im „literarischen Feld“ (Bourdieu 1992) herrschen, näher zu bestimmen. (Kurz & Kaindl 2005: 9)

Aber nicht nur die Sichtweise des professionellen Umfeldes, auf das sich Kurz & Kaindl mit der Bourdieu'schen Theorie hier beziehen, ist eine nähere Untersuchung wert. In ihrem Aufsatz „The fictional interpreter“ nennt Kurz (2007) als Mehrwert einer Analyse fiktionaler Werke auch die Möglichkeit, sich bis zu einem gewissen Grad der Sichtweise der Allgemeinheit, also der von Laien, bewusst zu werden (vgl. Kurz 2007: 277). Wenn im weiteren Verlauf dieser Arbeit die Darstellung von TranslatorInnen und der damit verbundenen Klischees näher erläutert wird, zeigt sich deutlich, dass Texte und Filme einen nicht unerheblichen Einfluss auf das Image von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen haben können. Bei der Analyse von drei Romanen von Hans-Ulrich Möhring, Yoko Tawada und Claude Bleton begibt sich Kaindl (2010) auf die Suche nach übersetzungstheoretischen Spuren in den drei Romanen, deren ProtagonistInnen selbst ÜbersetzerInnen sind. Die drei AutorInnen, die übrigens, ebenso wie die ProtagonistInnen ihrer Romane, hauptberuflich als ÜbersetzerInnen tätig sind, stellen das Thema Übersetzung aus romantischer, philosophischer oder dekonstruktivistischer Sicht dar und „vermitteln der Leserschaft literarisch verbrämte Theorieeinblicke in die komplexe Welt der Kulturvermittlung.“ (2010: 69). Dies ist ein maßgebliches Beispiel dafür, dass theoretische Veränderungen in der Übersetzungswissenschaft durch Einbindung in fiktive Werke auch nach außen getragen werden können.

Einen völlig anderen Aspekt erachtet Cronin (2009) als wichtig. In „Translation goes to the Movies“ konzentriert sich Cronin auf die Figur der DolmetscherInnen und untersucht besonders den Aspekt der Sichtbarkeit von TranslatorInnen vor dem Hintergrund einer großen Anzahl von Hollywood-Filmen. Kino und Filme stellen für den Autor eine bedeutende Quelle für die Darstellung und Verbreitung dessen, was Translation bedeutet, dar, die nicht außer Acht gelassen werden darf. Doch er sieht Film auch als unerlässliches pädagogisches Arbeitsmaterial für das Studium der Translationswissenschaft und betont, dass der Umgang mit wichtigen Themen wie beispielsweise der Sichtbarkeit, Unübersetzbarkeit oder Positionierung von TranslatorInnen durch die Behandlung von Filmen dabei helfe, jene Themen umfassend im Unterricht zu reflektieren (vgl. 2009: 11).

Es ist fraglich, ob Cronin hier Film wirklich als das sieht, was er eigentlich ist, nämlich eine Form der Kunst. Natürlich ist die Darstellung von TranslatorInnen in diesem Medium verschiedenen Einflüssen unterworfen, wie beispielsweise dem Wissen über die beruflichen Erfordernisse und Gegebenheiten oder dem vorherrschenden Bild von TranslatorInnen. Jedoch sind jene Figuren, also die der TranslatorInnen, in erster Linie als fiktive Bausteine jenes Kunstwerkes, eines Buches oder Films, zu sehen. Folglich geht die Art der Darstellung über die reine Abbildung der Realität hinaus. Es ist also anzuzweifeln, ob es sinnvoll ist, diese Filme als Lehrfilme für Unterrichtszwecke zu verwenden². Auch Kaindl (2008) stellt – allerdings im Zusammenhang mit Literatur – Überlegungen dazu an, inwiefern diese als Quelle gewertet werden kann, um sich Wissen über reale Gegebenheiten zu verschaffen, und kommt zu folgendem Schluss:

Wenn daher der Frage nachgegangen wird, inwieweit die literarische Darstellung translatorischer Handlungen und Personen „realistisch“ ist, ist damit nicht ein mimetischer Wirklichkeitsbezug gemeint. Vielmehr geht es darum zu beurteilen, ob sich übersetzungs- und dolmetschbezogene Handlungssequenzen in einem „Möglichkeitsraum“ befinden (...). (Kaindl 2008: 310)

Mit der Nennung eines „Möglichkeitsraums“ schwächt Kaindl das Potenzial des fiktiven Werkes zum Lehrbeispiel, welches Cronin prophezeit, deutlich ab. Gleichzeitig sieht er eine Motivation für das Interesse von Seiten der Wissenschaft darin, gewisse Schlussfolgerungen aus den Leerstellen zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu ziehen.

2.3. DolmetscherInnen in Film und Literatur und ihre Darstellung

Es wurde also bereits festgehalten, dass die Darstellung von TranslatorInnen in fiktiven Werken die Aufmerksamkeit der Translationswissenschaft auf sich gezogen hat. Ein Hauptaugenmerk in den Analysen von Büchern und Filmen liegt auf der Frage, ob und wie sich die Darstellung jener Berufsgruppen nun verändert hat. Dieses Kapitel soll einen Überblick über Literatur und bisher gewonnene Erkenntnisse zum Thema bieten.

² Zur Verdeutlichung dieser Problematik, könnte man ebenso hinterfragen, wie sinnvoll der Einsatz der US-Serie Dr. House im Rahmen der medizinische Ausbildung wäre.

Im Zuge des Hauptteils der Arbeit wird im Besonderen auf die Darstellung von DolmetscherInnen in ausgewählten Werken eingegangen.

Im Vorwort ihres Sammelbandes zu DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe listen Kurz & Kaindl (2005) häufig vorkommende Themen und Klischees auf:

Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen, Fremder in der Fremde, Marginalität, Verlust der Muttersprache, Leiden an und durch Sprache, Unübersetzbarkeit, Loyalität, Diskretion, Verschwiegenheit, Vertrauen, Zuverlässigkeit, Abhängigkeit, DolmetscherInnen als „Mädchen für alles, als wertneutrale, unsichtbare, gedankenlose Sprachcomputer und sprachverarbeitende Maschine, als Papagei, Habitus und Selbstverständnis der TranslatorInnen, Gatekeeper-Funktion, Berufsethos, Verschwiegenheitspflicht, manipulatives Potential [...]. (Kurz & Kaindl 2005:12)

Dieser zugegeben etwas extensive Ausschnitt aus einer langen Liste soll einen Überblick über die Vielzahl der Fragestellungen geben, auf die in einer möglichen Analyse fiktionaler Werke eingegangen werden kann, aber auch eine Idee davon vermitteln, wie vielfältig die Themen in diesem Kontext sind. Im Rahmen dieses Kapitels sollen nun einzelne Aspekte herausgegriffen und näher betrachtet werden.

Eine ausführliche Auflistung von Werken mit Dolmetschbezug findet sich in der Diplomarbeit von Arnold Morascher (2004). Er wählt im Zuge seiner Arbeit aus insgesamt 113 gefundenen Filmen 18 amerikanische und europäische Filme, die ab 1990 erschienen sind, aus, um diese im Hinblick auf die Darstellung von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen zu untersuchen. Bereits der Titel der Arbeit erwähnt die Kategorien, in welche Morascher die Filme einteilt: „The Good, the Bad and the Ugly“. In die erste Kategorie fallen „gute Translatoren“ (2004: 49), „the Bad“ sind TranslatorInnen, die unprofessionell oder moralisch schlecht handeln (2004: 77), und schließlich geht es in der letzten Kategorie um ungewöhnliche TranslatorInnen wie beispielsweise Roboter oder Maschinen. Diese Arbeit bietet einen guten Überblick über Filme zu jenem Thema, bleibt jedoch aufgrund der großen Anzahl der analysierten Filme eher an der Oberfläche der Thematik.

Im bereits erwähnten Artikel von Nitsa Ben-Ari (2010) wird die Repräsentierung von ÜbersetzerInnen in Büchern aller literarischer Genres sowie in Filmen seit den

1970ern unter die Lupe genommen. Die ersten Werke in der Analyse stammen aus der Zeit von 1969–1994. Anfangs oszilliert die Figur des Übersetzers zwischen dem anämischen, dem Eskapismus zugeneigten Vampir (vgl. Ben-Ari 2010: 223) und dem Glauben an die Macht der Übersetzung als Bluttransfusion (vgl. 2010: 235). In späteren Werken, zu Ende des 20. Jahrhunderts, wechselt die Erzählform von der dritten Person zum Ich-Erzähler (2010.: 226). Die Idee, dass besonders DolmetscherInnen sich oft zwischen den Parteien befinden, resultiert in der Literatur häufig in einem Identitätskonflikt der DolmetscherIn oder ÜbersetzerIn (2010: 228). Die ab dem Jahr 2000 untersuchten acht Werke ergeben eine Fortsetzung bisheriger Darstellungen, jedoch spielen nun auch postkoloniale Thematiken eine Rolle: „hybrid identity, double loyalty and dissatisfaction with being ‚just‘ a translator/interpreter“ (2010: 230) sind vorherrschende Themen, und so finden sich hier – apropos Berufszufriedenheit – Dolmetscher, die lieber literarische Übersetzer (Llosa 2006) oder Autoren werden (Glass 2003) möchten. Weiters sind die TranslatorInnen überwiegend männlich und benutzen die Übersetzung mitunter gerne als Fluchtmöglichkeit vor der realen Welt. Schließlich gipfelt die Darstellung der TranslatorInnen in der Behandlung der beiden jüngsten Werke (eines davon Foer 2003, auf welchen im Rahmen dieser Arbeit noch genau eingegangen wird) in einem humoristischen Bild.

Im Rahmen einer ausführlichen Analyse literarischer Werke identifiziert Dörte Andres in „Dolmetscher als literarische Figuren“ (2008) wichtige thematische Kategorien, welche in Verbindung mit DolmetscherInnen aufscheinen: die Darstellung von DolmetscherInnen als Metapher (vgl. Andres 2008: 351ff.), Dolmetschen und Macht (vgl. 2008: 363ff.) und die Frage der Identität (vgl. 2008: 429ff.). Diese drei Kategorien werden mitunter ebenfalls in die Analyse der DolmetscherInnen in den behandelten Werken miteinbezogen.

2.3.1. DolmetscherInnen als Metapher

Bereits der Titel des Sammelbandes „Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer“ (Kurz & Kaindl 2005) gibt einen Vorgeschmack auf die metaphorische Bandbreite, welche in den Darstellungen von DolmetscherInnen bemüht wird. Andres (2008) stellt fest, dass in

den von ihr behandelten Werken eine Entscheidung für eine Art der Darstellung von DolmetscherInnen, die oft zu Lasten der Realitätsnähe zu deren Berufsbild fällt, von den AutorInnen bewusst getroffen wird, um deren „literarisches Anliegen“ zu verwirklichen. Somit werden die DolmetscherInnen oft zur Metapher (vgl. 2008: 351). Zu erwähnen ist hier beispielsweise der Dolmetscher oder die Dolmetscherin als Brücke: DolmetscherInnen befinden sich oft dazwischen und ihre eigene Identität leidet unter den verschiedenen Interessen der Parteien, zwischen denen sie stehen. Die Brückenfunktion wirft auch immer wieder Fragen über Neutralität und die Identitätsfindung bei bikulturellen DolmetscherInnen auf (vgl. 2008: 353). In Verbindung mit SimultandolmetscherInnen findet sich in der Literatur auch häufig die Darstellung als Maschine, welche gedankenlos und papageienartig eine Übersetzung abspult (vgl. Kurz 2010: 288). Eine weitere Metapher, die der blutsaugenden ÜbersetzerInnen, wurde bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt (vgl. Ben-Ari 2010).

2.3.2. Dolmetschen und Macht

Cronin (2002) ortet bei der Analyse kolonialer Texte gegenüber DolmetscherInnen, welche oft aus der indigenen Bevölkerung stammten, ein Element des Misstrauens: „The desire is to manipulate and the dread comes from the fear of being misled, either by the native interpreter or by the nonnative interpreter going native.“ (Cronin 2002: 55). Es scheint, dass sich jenes in historischen Texten thematisierte Problem auch in der literarischen Darstellung von DolmetscherInnen niederschlägt. Andres (2008) stellt fest, dass die besondere Position von DolmetscherInnen in der Kommunikationssituation mit einer negativen Art von Macht assoziiert wird und in der Belletristik häufig zur Stereotypisierung führt, also DolmetscherInnen als VerräterInnen oder BetrügerInnen (vgl. 2008: 366). Ebenso wie in der geschichtlichen Darstellung dominiert in der literarischen Darstellung die Vorstellung, dass DolmetscherInnen oft von einem Gefühl der Wertlosigkeit erfüllt sind und in jenem Moment der Macht die Situation ausnutzen, um nach ihren eigenen Interessen zu handeln (vgl. 2008: 388). Eben jenes Potenzial von DolmetscherInnen ist für die Handlung eines Buches oder Films interessant und wird möglicherweise schon allein deshalb verwendet, um ein Bild zu zeichnen, das nicht

unbedingt den wahren ethischen Anforderungen an den Beruf entspricht.

2.3.3. DolmetscherInnen und Identität

In Bezug auf die oben erwähnte „Macht“ seien auch Beispiele erwähnt, in denen die Position der Macht und die damit einhergehenden Informationen von DolmetscherInnen in gewissem Maße „positiv“ eingesetzt werden. In der Analyse fiktionaler Werke seit 2004 erwähnt Andres (2009) John le Carrés Thriller *Geheime Melodie* (2006), dessen Hauptfigur Salvo, ein Konferenzdolmetscher afrikanischer Herkunft, seine „Mitwisserschaft“ einsetzt, um gegen politische Missstände in seinem Herkunftsland Kongo zu kämpfen (vgl. 2009: 19). Ein weiteres Beispiel ist die Figur der UNO-Konferenzdolmetscherin Silvia Broom aus Sydney Pollacks Thriller *The Interpreter* (2005). Broom wird zufällig Zeugin eines Gesprächs über ein geplantes Komplott in ihrem – fiktiven – afrikanischen Heimatland Matobo und bringt dies an die Öffentlichkeit. Wie auch der Protagonist aus *Geheime Melodie* ist sie halb afrikanischer und halb irischer Herkunft. Ihr Leben ist geprägt von verschiedenen kulturellen Einflüssen und diversen Auslandsaufenthalten. Bei eben jenen DolmetscherInnen spiegelt sich ein wichtiges Element der Darstellung in der Fiktion wider: die Frage nach der Identität und der kulturellen Zugehörigkeit, denn in beiden Fällen setzen die ProtagonistInnen bewusst Handlungen, die eng mit ihren persönlichen Interessen für ihre jeweiligen Herkunftsländer verknüpft sind (vgl. Cronin 2009: 91ff., Andres 2009: 19f.). Andres (2008) merkt an, dass das Wort „Identität“ selbst kaum in der Literatur verwendet wird, jedoch als Überbegriff für einige Phänomene, die in dieser Hinsicht auftreten, gesehen werden kann (vgl. Andres 2008: 433). So ist im Hinblick auf die oben genannten Beispiele interessant, dass in den fünf von Andres untersuchten Werken die SimultandolmetscherInnen oft der „Stereotyp vom Dolmetscher als ewigem Wanderer, der heimatlos in der Welt herumzieht und versucht, einen Platz im Leben zu finden, perpetuiert“ (Andres 2008: 434). Dies geht Hand in Hand mit einem Gefühl der Leere, welche durch den Beruf kompensiert werden soll, die fremde Sprache dient zum Überdecken der defizitären Identität (vgl. 2008: 439). In den meisten Fällen wird die Positionierung in einem „Zwischenraum“ oder eine Verwurzelung in ein oder zwei Kulturen nicht als Gewinn für die Persönlichkeit gezeichnet,

sondern führt zu einer Schädigung der Identität oder gar zur Entwurzelung (vgl. 2008: 485).

In einem späteren Aufsatz geht Andres (2009) noch einmal näher auf die Darstellung von DolmetscherInnen in Literatur und Film in jüngerer Zeit (seit 2004) ein. Sie stellt fest, dass besonders Frauen im Film oft positiver gezeichnet werden als in der Literatur. Andres verortet neben den bereits erwähnten Darstellungen als gedankenlose Sprachmaschinen oder Sprachgenies im Hochglanzformat auch eine positivere Sichtweise auf DolmetscherInnen, die verantwortungsbewusst handeln. Diese Veränderung ist besonders im Hinblick auf das Bild von GerichtsdolmetscherInnen vorhanden: So ist die Protagonistin des Romans *Between Mountains* (2005) eine kompetente, selbstbewusste Dolmetscherin, die auch vor der Erörterung realer Problemstellungen in Verbindung mit dem Dolmetschen nicht zurückschreckt (vgl. 2009: 21ff.). Andres merkt an: „In den fiktionalen Welten der Literatur und des Films gibt es ihn, den gewissenhaften, verantwortungsvollen Dolmetscher, erstaunlicherweise besonders gehäuft im Zusammenhang mit Gerichtsdolmetschen, wobei gerade dieses in der Realität noch sehr im Argen liegt, wie zahlreiche Forschungsberichte belegen“ (2009: 23). Leider fehlt hier der Verweis auf eben jene Forschungsberichte oder nähere Erläuterungen. Somit bleibt abzuwarten, wie die nächste Analyse zeitgenössischer Werke ausfällt. Jüngst erschienene Werke wie beispielsweise *Venushaar* (2011) von Michail Schischkin, dessen Protagonist als Dolmetscher für die Schweizer Einwanderungsbehörde arbeitet, werfen sicherlich neues Licht auf die Thematik.

Eine wichtige Ergänzung zu der bereits vorgestellten Literatur zu diesem Thema ist die Diplomarbeit von Claudia Andres (2011) mit dem Titel „Analyse der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten“. Im Zuge einer genauen Untersuchung der Filme *Judgment at Nuremberg*, *Ich war 19*, *La vita è bella*, *Windtalkers* und *Saving Private Ryan* mittels Filmanalyse und den drei Dimensionen des Habitus nach Kaindl (2008) stellt Andres fest, dass die vorwiegend männlichen Dolmetscher durchwegs positiv porträtiert werden oder zumindest eine positive Entwicklung durchmachen. Interessant anzumerken ist eine physische Auffälligkeit, nämlich die Beobachtung, dass die DolmetscherInnen in jenen Filmen oft schwächer und kleiner sind als die SprecherInnen (vgl. 2008: 105), welche sie dolmetschen. Ihre Unschein-

barkeit wird weiters durch Farbgebung – also gräuliche Kleidung etc. – verstärkt (vgl. 2008: 106). Probleme mit Sprache und Dolmetschung stehen nie in Verbindung mit dem Können der ProtagonistInnen, sondern mit den erschwerten Bedingungen vor Ort, beispielsweise an einem Kriegsschauplatz. Obwohl die Stereotype, welche hier schon erwähnt wurden, wieder vorkommen, kann aufgrund der großen Rollenvielfalt nach Andres' Meinung nicht von Prototypisierung oder Stereotypisierung die Rede sein. Die Autorin zieht am Ende ihrer Arbeit ebenfalls den Schluss, dass die Präsenz von DolmetscherInnen in fiktionalen Werken zunimmt (vgl. Andres 2011: 108ff.).

3. Filmische Adaption

Seit der Geburtsstunde des Films bedienen sich FilmemacherInnen unter anderem literarischer Stoffe für ihre Werke. Bei der Analyse von Kritiken in Tageszeitungen, beispielsweise zu Joe Wright's „Anna Karenina“, der auf Tolstojs gleichnamigem Werk basiert, zeigt sich, wie so oft bei Literaturverfilmungen, eine deutliche Aufteilung in zwei Lager: Während sich Tolstoi-Liebhaber mit einer „pervertierten Version“ des Originalstoffes konfrontiert sehen und „Read the book, skip the movie“ empfehlen (vgl. Heinemann 2012), orten andere hingegen als Ausgangsbasis für eine gelungene Neuinterpretation eine Art Selbstüberschätzung (*hybris*) des Filmemachers. „The arrogant assumption that a great novel is not a sacred artifact but rather a lump of interesting material“ (Scott 2012) ermöglicht eine Neugestaltung des Originalstoffes. Fragen um „Werk-treue“ oder Angemessenheit einer Literaturverfilmung sind nach wie vor die zentralen Fragen in jenem Diskurs. Das folgende Kapitel bietet einen Überblick über Definition und Theorien der Literaturverfilmung.

3.1. Zu den Begrifflichkeiten: Literaturverfilmung versus literarische Adaption

In der Fachliteratur finden sich verschiedene Begriffe, um dieses Phänomen zu beschreiben: Literaturverfilmung, literarische Adaption etc. Wie Gast (1993) jedoch feststellt, ist der Begriff Adaption bereits problematisch, leitet er sich doch vom lateinischen Wort *adaptare*, das soviel wie anpassen bedeutet, ab. Oft wurde dieser Begriff auf körperliche Phänomene (Anpassung der Augen) oder gar in der Elektronik (*Adapter*) angewendet. Dies hat laut Gast Folgen, was die Verwendung des Begriffes „im übertragenen Sinne“ betrifft:

Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert. (Gast 1993: 45)

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass durch den Begriff der Adaption eine Abwertung stattfinden kann. Gleichzeitig ist auch der Begriff der *Ver*-filmung negativ konnotiert, wird doch das Wort „Film“ in diesem Gefüge geschwächt. Beide Begriffe stehen durch ihre terminologische Fixierung in einem Spannungsfeld, welches sich gegensätzlich verhält zu ihrem Bestreben, von Seiten der (Literatur-) Kritik eine gewisse Eigenständigkeit zugesprochen zu bekommen (vgl. Bauschinger 1984, Schneider 1981: 11f.). In der vorliegenden Arbeit werden aus diesem Grund beide Begriffe verwendet.

3.2. Was ist Literaturverfilmung?

Irmela Schneider (1981) beschäftigt sich mit dem, was denn eigentlich bei einer filmischen Adaption passiert. Betrachtet man die literarische Vorlage als Textsystem, welches durch die Verfilmung umgewandelt wird, kann der Übergang als Transformation bezeichnet werden: „Sie [die Literaturverfilmung] kann als eine Information betrachtet werden, deren Zeichensystem in ein anderes Zeichensystem transformiert wird.“ Entscheidend für die Analyse von Literaturverfilmungen sind laut Schneider jedoch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede jener Zeichensysteme (vgl. 1981: 17ff.) Im Kontext der Translationswissenschaft erinnert diese Idee an Roman Jakobsons Theorien zur Übersetzung, für den „die Bedeutung jedes sprachlichen Zeichens seine Übersetzung in ein anderes, alternatives Zeichen“ ist (Jakobson 1988: 482f.). Ausgehend von Schneiders semiotisch geprägtem Transformationsbegriff unterteilt Helmut Kreuzer (1981) die Literaturadaption in verschiedene Arten, die für die Analyse der Filme im Zuge der Masterarbeit von Bedeutung sein werden.

3.3. Arten der Literaturadaption nach Kreuzer (1981)

Die Adaption als *Aneignung von literarischem Rohstoff* ist laut Kreuzer die häufigste Art der Literaturadaption. In diesem Fall werden nur „Handlungselemente oder Figuren, die man im autonomen Filmkontext für brauchbar hält“ (1981: 27) übernommen. Laut Kreuzer sind die Ergebnisse dieser Art der Aneignung jedoch keine Adaptionen, sondern lediglich Filme. Die Übernahme dieser Elemente sei legitim, jedoch dürfe sich der Film

dann nicht selbst als Literaturverfilmung bezeichnen (vgl. 1981: 27).

Die *Illustration*, die bebilderte Literatur, ist die zweite Art der Adaption. So werden hier Handlung und Figuren des Ausgangstextes, ja sogar wörtlicher Dialog übernommen und mit Bildern des Films versehen. Mitunter könne es sich hier jedoch um einen „künstlerischen Irrtum“ handeln, wenn nicht bedacht wird, dass im Medium Film andere Gesetzmäßigkeiten herrschen als in der Literatur oder einem Theaterstück. Sind sich Filmschaffende dieser Gegebenheiten bewusst, kann die Illustration als Experiment dienen.

Die dritte Art der Adaption, die *interpretierende Transformation*, konzentriert sich nicht nur auf die Übertragung der Inhaltsebene in den Film, sondern auch auf „die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem“ sowie ihren Sinn und beabsichtigt, dass „ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht.“ (1981: 28). Diese analoge Funktion wird nicht zwingend durch eine wörtliche Übernahme von Text erzielt, vielmehr zählt hier die Kamerahandlung. Änderungen im Dialog können ebenso zur Erfüllung jener analogen Funktion führen. Es geht hier also nicht um eine vollkommene Übernahme des Ausgangstextes, sondern um eine Transformation unter Miteinbeziehung der Spezifik von Buchliteratur und Film, welche „semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat“ (1981: 28) erfolgen soll. Obwohl in diesem Fall nicht mehr von Werktreue die Rede sein kann, besteht doch ein klarer Bezug zur Vorlage, der durch deren Interpretation hergestellt wird, was Kreuzer den „interpretativen Werkbezug“ nennt. Eine Bereicherung des Publikums findet somit durch immer wieder neue Interpretationen des Werkes statt. Diese Idee der Bereicherung durch neue Sichtweisen und Darstellungen verdeutlicht, dass es so etwas wie die „absolute Verfilmung“ nicht geben kann.

Die interpretierende Transformation kann in eine *transformierende Bearbeitung* übergehen, wenn Abweichungen vom Original keine Folge des Transformationsprozesses sind, sondern bewusst gesetzt werden. Die Bandbreite der Motivationen für eine solche Vorgehensweise der FilmemacherInnen erstreckt sich von Bewunderung für die literarische Quelle und dem Wunsch nach einer „dienenden Interpretation“ bis hin zur Kritik an der Vorlage, die in einem drastischen Gegenentwurf resultieren kann.

Schließlich nennt Kreuzer noch die *Dokumentation*; diese kann die Aufzeichnung von Aufführungen oder eine Neuinszenierung bedeuten, ist für die vorliegende Arbeit jedoch nicht von Relevanz (vgl. Kreuzer 1981: 27-31).

3.4. Ein kurzer Abriss zur Entwicklung der Literaturverfilmung

Irmela Schneider sieht in der Literaturverfilmung eine „Manifestation der potentiellen Beziehungen zwischen Literatur und Film“ (Schneider 1981: 24), und eben jenes Beziehungsdreieck prägt auch die Entwicklungsgeschichte dieser Kunstform. Sie bildet weiters eine „Entwicklungslinie in der Geschichte des Films [...], die sich durch ihre spezifische Anlehnung an literarische Muster des Erzählens definieren lässt.“ (1981: 25). Dies steht für den Weg, den die Literaturverfilmung – gemeinsam mit dem Film in Abhängigkeit von der Literatur – bis hin zur Anerkennung als eigene Kunstform genommen hat.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts nimmt die Entwicklung des Films ihren Lauf – damals noch ohne festen Spielort, im Sinne einer Jahrmarktsattraktion. Als Stoff diente „populäre Literatur“, die aber beispielsweise auch Feuilletonromane von Alexandre Dumas einschloss und dem damaligen Zielpublikum am besten entsprach. Schrifteinblendungen, Unterstützung durch einen „Live“-Erzähler oder Tonaufzeichnungen mit Phonographen halfen über die begrenzten technischen Möglichkeiten hinweg (vgl. Paech 1988: 11f.). Nun kam es zu einer neuen Entwicklung: „As soon as the movies learned to tell stories, they began to film the classics“ (Bauschinger 1984: 20). Um auch das Bürgertum als Zielpublikum für sich zu gewinnen, wurde wenig später auch anerkannte Literatur des bürgerlichen Realismus als Quelle miteinbezogen (Poe, Dickens E.T.A. Hoffmann etc.), was eine Institutionalisierung des Kinos zur Folge hatte, also beispielsweise die Einrichtung von Filmtheatern (vgl. 1988: 28f., 113). Der Vorteil der Verwendung literarischer Vorlagen lag in beiden Fällen im hohen Wiedererkennungswert durch das Publikum, wodurch die Verständlichkeit stummer Filme erleichtert wurde: Die Legitimierung des Kunstanpruches spielte hier auch eine wesentliche Rolle. Die narrative Struktur, also „die alte des literarischen Erzählens der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts“ (Paech 1988: 30), setzt sich bis zum ersten Weltkrieg in

Europa und den USA durch. Auch mit der Einführung des Tonfilms und der technischen Diversifizierung (Großaufnahmen, Rückblenden etc.) bleibt die filmische Adaption nach wie vor aktuell. Es entsteht gleichzeitig eine neue Gattung der Literatur, die des „Szenariums“, einer Vorstufe des Drehbuchs (vgl. Paech 1988: 111).

In dieser frühen Entwicklung liegt jedoch auch das Problem der literarischen Adaption, die, wie auch damals noch der Film, lediglich als Nachahmung und nicht als eigene Kunstform gesehen wird. Geht man von dem theoretischen Leitsatz aus, dass in der Kunst Inhalt und Form organisch zusammenhängen, dann spricht dies gegen die Umarbeitung eines literarischen Stoffes in einen Film, da sie jenen „verderben“ würde. Jedoch erinnert Balázs daran, dass sogar Shakespeare Inspiration für seine Stücke aus alten italienischen Novellen bezog (vgl. Balázs 1976: 241). Nun unterscheidet Balázs aber zwischen dem Stoff, also der „Idee“, die einem Roman o.Ä. zugrunde liegt, und dem Thema, das bereits die Bearbeitung des Stoffes in einer bestimmten künstlerischen Form meint. Seiner Meinung nach bearbeiten FilmemacherInnen bei einer filmischen Adaption nicht das Thema, sondern den Stoff eines Werkes, es findet eine Art Umdeutung statt. Dies wiederum rechtfertigt den Film als eigene, neue Kunstform (vgl. 1976: 240–247).

Lange wurde der Verfilmung also abgesprochen, dass sie „eine eigenständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion sein könnte“ (Albersmeier 1989: 15). Im Mittelpunkt der Diskussion stand das bis heute viel diskutierte Thema der „Werktreue“: Je näher das Werk an der literarischen Vorlage blieb, umso gelungener wurde der Film bewertet (vgl. 1989: 18).

Zum Thema Werktreue erregte André Bazin (1975) mit seiner Kritik an der Beurteilung von Filmen am Grad ihrer Werktreue in seinem Aufsatz „Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption“ Aufsehen. Man müsse den „Unterschieden in den ästhetischen Strukturen“ von Film und Literatur Beachtung schenken. Ebenso wie eine Übersetzung nicht zu frei und nicht Wort für Wort erfolgen dürfe, so müsse eine gute Adaption versuchen, ihre Vorlage „nach Wort und Geist“ wiederherzustellen (vgl. Bazin 1975: 32-39). Davon ausgehend entwickelt sich der Imperativ der Werktreue in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum Erzfeind der AdaptionstheoretikerInnen

(vgl. Elliott 2004: 220).

Im Kontext dieser Arbeit ist es interessant festzustellen, dass die Verfilmung in ihren Anfängen mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hatte wie die literarische Übersetzung. Es scheint jedoch, als hätte sich das Verhältnis zwischen Literatur und Film zusehends gewandelt:

Wichtig erscheint [...] die Beobachtung, dass ein Wandel in der Auffassung von Literaturverfilmung stets auch eine veränderte Sicht der Wechselwirkungen von Literatur im Medium des Buches und Literatur im Medium des Filmes impliziert. [...] der Film erscheint nun selbst den Literaten als ein literaturfähiges Medium. Damit waren die Barrieren zwischen der alten Institution Literatur und der neuen Institution Film aufgehoben: die Einbahnstraße von der Literatur (Ursache) zum Film (Wirkung) kann der medialen Wechselwirkung weichen. (Albersmeier 1989: 33f.)

Inzwischen hat die Literaturverfilmung sogar den Status eines Kulturvermittlers erhalten (vgl. Albersmeier 1989: 33-35). Dies zeigt sich insbesondere daran, dass man bei der Suche nach einschlägiger Literatur häufig auf Titel stößt, welche sich mit der Einbeziehung von Literaturverfilmungen im Deutschunterricht befassen.

Obwohl die Anerkennung der Literaturverfilmung durch Erfolgsgeschichten wie die von Regisseur Volker Schlöndorff, bekannt durch die Verfilmung von Werken von Günter Grass und Heinrich Böll, angestiegen zu sein scheint, ist doch noch eine Distanzierung von der Begrifflichkeit der Literaturverfilmung selbst spürbar. So sagt beispielsweise Michael Haneke in einem Interview zu seiner Jelinek-Verfilmung „Die Klavierspielerin“: „Diese Sprache ist unübertragbar. Man muss mit filmischen Mitteln die gleiche Geschichte erzählen. Ich habe nicht das Buch verfilmt, sondern ich habe die Geschichte erzählt. Insofern ist es keine Literaturverfilmung“ (AFC 2001). Nach Kreuzer (1981) würde diese Herangehensweise der interpretierenden Transformation am nächsten kommen. Haneke meint weiters:

Das erste Interesse einer Literaturverfilmung fürs Fernsehen muss ja sein, neue Leser für diese Literatur zu gewinnen. Da sollte man sich so weit wie möglich an die Literatur halten, da gilt das cinematografische Interesse erst in zweiter Instanz. Im Kino jedoch ist der Film die Kunstform und er bedient sich der Literatur als geistigen [sic] Steinbruch. (Austrian Film Commission 2001)

Er unterscheidet also zwischen dem Film, dessen eigener Ausdruck zu

„Belehrungszwecken“ der literarischen Vorlage untergeordnet wird, und dem Film als Kunstform, der sich lediglich inspirieren lässt. Im folgenden Unterkapitel sollen nun ergänzend zu Kreuzers Einteilung einige ausgewählte Modelle der literarischen Adaption kurz erläutert werden.

3.5. Die Beziehung von Inhalt und Form in der Literaturadaption

Basierend auf dem Aufsatz der Literaturwissenschaftlerin Kamilla Elliott (2004) werden nun mögliche Sichtweisen auf Verfilmung vorgestellt, die ebenfalls maßgeblich für die Werkanalyse sein werden.

Als *Psychic Concept of Adaptation* bezeichnet Elliott den gängigen Ansatz, der auf der Vorstellung basiert, es gäbe einen „Geist“ in jedem Text, den es zu vermitteln gilt. Da Film und Buch unterschiedliche Medien mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln sind, besteht also die Aufgabe der FilmemacherInnen darin, jenen Geist zu erfassen und auch in der neuen Form zu bewahren (vgl. Elliott 2004: 222f.). Dieser Ansatz ist eng verbunden mit einer Veränderung in der Rollenauffassung des Autors. War dieser zu Anfang noch eine allumfassende Autorität, zeichnet sich ab den 1990ern ein neuer Trend ab: Einige FilmemacherInnen definieren sich zunehmend als *Autoren über Autoren*. Elliott verdeutlicht dies mit Filmtiteln wie „*Bram Stoker’s Dracula*“ (1992), der Autor wird hier Teil des Titels seines Werkes, der zu Werbezwecken auch zu „*Francis Ford Coppola’s Bram Stoker’s Dracula*“ erweitert wurde. Die gemeinsame Nennung von Autor und Filmemacher zielt auf die Legitimierung eines Anspruches auf das Werk des Autors ab, das bis dato von LiteraturkritikerInnen beansprucht worden war (vgl. Elliott 2004: 225).

Das *Ventriloquist Concept* lässt den Autor links liegen und verleiht stattdessen dem Film die Rolle des Bauchredners, der einer toten Romanvorlage eine Stimme verleiht. Im Rahmen dieses Konzeptes ist die Adaption ein Kompositum aus Buch und Film. Es wird hier nicht so oft nach den semiotischen Lücken im Film gesucht, sondern es werden auch jene filmischen Elemente miteinbezogen, die der Film einer Romanvorlage voraus hat, wie beispielsweise Bild, Musik oder Kostüme (vgl. Elliott 2004: 226f.).

Elliotts *Incarnational Concept of Adaptation* beschreibt eine Sichtweise, die so

manchen LiteraturliebhaberInnen bekannt vorkommen mag, und zwar das Potenzial des Films, die „abstrakten Zeichen der Vorlage“ in ein visuelles Erlebnis zu transformieren, wobei „the transcendental signifiers seeks not a signified but another signifier that can incarnate it“ (Elliott 2004: 235). Somit wird dem Film eine andere Rolle verliehen als zum Beispiel beim „Psychic Concept“, wo der Film nicht die Signifikanten für die Signifikate der Vorlage zur Verfügung stellt. Auf der einen Seite ist jene Inkarnation des Films eine fühlbare, hörbare Möglichkeit, ein Werk zu erleben, zeigt jedoch auch die Grenzen der Sprache auf. Sind jene Vorstellungen, die sich durch das Lesen generieren, erst einmal in visuelle Reize umgesetzt, kann man nie wieder zu den Illusionen zurückkehren (Elliott 2004: 236f.).

Das letzte Konzept, das Elliott als *Trumping Concept* benennt, beschäftigt sich mit der Frage, welches der beiden Medien besser geeignet sei, den Inhalt zu repräsentieren. Obwohl in Kritiken häufig das Original der Adaption vorangestellt wird, gibt es dennoch Fälle, in denen die filmische Adaption als „gelungener“ angesehen wird oder erfolgreicher war und dazu führt, dass die Form des Romans seinem Inhalt nicht gerecht wurde, sehr wohl aber die Adaption.

4. Methodik

Nach Erläuterung der theoretischen Entwicklungen und aktuellen Rahmenbedingungen in den Bereichen der Translationswissenschaft und der filmischen Adaption werden nun in Kapitel 4 einige für die Analyse relevante Begriffe aus dem Bereich Film und der Erzähltheorie Franz K. Stanzels erläutert.

4.1. Filmische Mittel

Anfangs sei erwähnt, welche Gemeinsamkeiten Film und Roman aufweisen. Matthias Adrion (2007) stellt im Theorieteil seiner Arbeit zur Literaturadaption fest, dass sich sowohl Film als auch Roman an den gleichen narrativen Strukturen orientieren. Dies bedeutet, dass gewisse Grundelemente in beiden Medien gefunden werden können: eine Handlung, die sich zwischen verschiedenen Charakteren entspinnt und dies häufig im Rahmen einer Dramaturgie, die aus Anfang, Mittelteil und Schluss, der mitunter eine Auflösung beinhaltet, besteht. (Adrion 2007: 10). Eine schöne Ergänzung für diese Definition stellt Brian McFarlanes (1996) Beschreibung dessen, was eine „narrative“, eine Erzählung, ausmacht, dar: „a series of events, causally linked, involving a continuing set of characters which influence and are influenced by the course of events“ (1996: 12). Auch er kommt zu dem Schluss, dass für einen filmischen und einen literarischen Text auf narrativer Ebene dieselben Kriterien zutreffen, ortet aber genau an jener Stelle auch einen rezeptiven Stolperstein, wenn es um den Vorwurf geht, der Film würde in die ursprüngliche Erzählung zu stark eingreifen („interference“) oder diese sogar gänzlich missachten („violation“):

Such dissatisfactions resonate with a complex set of misapprehensions about the workings of narrative in the two media, about the irreducible differences between the two, and form a failure to distinguish what can from what cannot be transferred. (McFarlane 1996: 12)

Der Film erzählt also, ebenso wie der Roman, eine Geschichte, jedoch stehen ihm dabei,

und dies liegt in der spezifischen Beschaffenheit und Andersartigkeit des Mediums, andere Mittel zur Verfügung, die eine eins zu eins Übertragung im Sinne einer falsch verstandenen Werktreue (siehe Kapitel 3.4.) unmöglich machen. Auf eben jene unterschiedliche Funktionsweisen in den beiden Medien soll im Folgenden eingegangen werden.

Zeit ist offensichtlich ein bestimmender Faktor: LeserInnen des „Ulysses“ von James Joyce waren sicherlich schon mit der Diskrepanz zwischen einem etwa 1.000-seitigen Roman und seiner zweistündigen Verfilmung konfrontiert. Erlaubt das Medium Buch ein Vor- oder Rückblättern, um Unklares nachzulesen oder der Handlung vorzugreifen, so besteht diese Möglichkeit bei einem Film, sofern es nicht eine DVD ist, grundsätzlich nicht. FilmemacherInnen stehen nun also vor der Herausforderung, eine oft große Menge an Text in 120 Minuten Film zu verpacken, was unweigerlich immer eine Fokussierung auf gewisse Elemente oder ein Weglassen anderer zur Folge hat (vgl. 2007: 11).

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Roman und Film besteht in der Art, wie das jeweilige Medium „konsumiert“ wird: Ein Roman wird durch das gedruckte Wort, eventuell auch durch Illustrationen, wahrgenommen, während dem Film noch andere Wege zur Vermittlung zur Verfügung stehen. Die fünf Kanäle sind laut Stam (2000: 59): moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials. Nach Stams Auffassung verfügt der Film somit über eine größere Anzahl an Ressourcen als die literarische Vorlage (vgl. 2000: 59). RegisseurInnen können eben jene Kanäle wie Licht, Musik oder Farbgebung nutzen, um Effekte zu erzielen, für deren Beschreibung AutorInnen vielleicht ganze Seiten benötigen. Und doch muss im Film alles gezeigt werden: Sind gewisse Details, beispielsweise zur Kleidung einer Figur, nicht in der Vorlage enthalten, so liegt es bei den FilmemacherInnen, jene Details einzufügen oder gar auszuschnücken (vgl. Adrion 2007: 12). Man kann nun argumentieren, dass eben jene Details den Film erst zu einem eigenständigen Werk machen, denn erst durch die Umsetzung und eigene Beifügungen erhalte der Film eine Art persönliche Note und würde so zu einem neuen Kunstwerk. Um nun wieder auf den Faktor *Zeit* zurückzukommen, so wäre zu erwähnen, dass der Film über weniger Möglichkeiten, verschiedene Zeitebenen darzustellen, verfügt, als ein Roman. Mittels Rück- oder Voraus-

blende können Brüche in der chronologischen Abfolge für ZuschauerInnen signalisiert werden. Dies ist jedoch im Rahmen eines Films ein aufwändigeres Unterfangen als in einem geschriebenen Text (vgl. 2007: 13).

Die Wahrnehmung der ZuschauerInnen im Film wird vor allem von der Kamera, ihren Bewegungen und der Einstellungsgröße gesteuert. Der Kamerablick ist also eine Art primäre Quelle, aus der ZuschauerInnen einen Ausschnitt der Welt betrachten können. Die Begrenzung des Bildes, auch *Kadrage* genannt, bestimmt, wie viel oder wie wenig den ZuschauerInnen gezeigt wird. Waren in der Anfangszeit des Kinos noch starre Einstellungen gebräuchlich, hat sich die Kamera im Laufe der Filmgeschichte aus dieser Starre gelöst und ist beweglich geworden. Sie bestimmt nun den Grad der Nähe oder Distanz der ZuschauerInnen zum Geschehen (vgl. Mikos 2008: 193f.). Man unterscheidet zwischen: „Kamerafahrt, Hand- oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk“ (Mikos 2008: 202). Diese Mittel können zum Beispiel bei einer Verfolgungsjagd eingesetzt werden, um zu zeigen, wie sich Objekte nähern oder entfernen. So wird beispielsweise gezielt Spannung aufgebaut. (vgl. 2008: 203).

Weiters ist es von Vorteil für die spätere Analyse, kurz die verschiedenen Einstellungsgrößen zu erläutern: Die *weite Einstellung* verschafft ZuschauerInnen einen Überblick über weite Flächen. Die *Totale* dient dazu, ZuschauerInnen ein Bild vom Handlungsraum zu übermitteln. So wäre eine *weite Einstellung* beispielsweise das Bild eines weitflächigen Waldes, und die *Totale* im nächsten Bild, ein Blockhaus, das sich in jenem Wald befindet. Die *Halbtotale* grenzt das Blickfeld etwas weiter ein und konzentriert sich auf die Figuren, die sich im Handlungsraum bewegen, also im Falle unseres Beispiels die Menschen, die sich im Haus befinden. Die sogenannte *amerikanische Einstellung* zeigt den Ausschnitt einer Figur und reicht etwa vom Kopf bis zum Oberschenkel – im Falle eines Westerns vom Westernhut bis zum Revolverhalfter. Für Gespräche zwischen Figuren im Film wird oft die *halbnahe Einstellung* verwendet, die der *amerikanischen Einstellung* sehr ähnlich ist. Hier geht es um äußere Faktoren und nicht um Dinge, Gefühlsregungen oder die innere Bewegtheit einer Figur. Etwas mehr Einblick in Mimik, Gestik oder Blicke der Figuren bietet die *Naheinstellung*, die etwa vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers reicht. Die *Großaufnahme* ist auf das Gesicht einer Figur, oder einfach nur auf ein Objekt, wie beispielsweise eine Vase auf einem

Tisch, konzentriert. ZuschauerInnen können so gewisse Details oder Gefühlsregungen besser wahrnehmen. Schließlich zeigt die *Detailaufnahme* nur noch einen Ausschnitt des Gesichts oder eines Objektes, wie zum Beispiel einen Ehering am Finger. Diese unterschiedlichen Einstellungen verraten Zuschauern etwas über die Umgebung oder über versteckte Emotionen der Figuren. Sie signalisieren Emotionen und können steuern, wie nahe sie den Figuren kommen (vgl. 2008: 197ff.).

Die *Kamera* kann überdies durch verschiedene Perspektiven das Geschehen auf unterschiedliche Art und Weise zeigen. Eine *Obersicht* auf eine Stadt vermittelt ZuschauerInnen Wissen über den Ort der Handlung, oder signalisiert, dass eine Figur größtenbedingt auf eine andere herabsieht. Umgekehrt dazu verleiht die *Untersicht* oder Froschperspektive Dingen oder Filmfiguren bedeutende Größe, oder vermittelt gar Macht. Um ZuschauerInnen quasi auf Augenhöhe mit den Figuren zu bringen, wird die Normalsicht verwendet (vgl. 2008: 200ff.).

Eine weitere wichtige Funktion erfüllt das *Licht*. Es kann sowohl Figuren oder Dinge hervorheben, als auch diese verbergen. Durch Licht können Stimmungen erzeugt, Strukturen hervorgehoben, oder dunkle Stellen künstlich heller gemacht werden. In gewisser Weise ist das Licht in der Lage, den Blick der ZuschauerInnen zu lenken und ist somit ein wesentlicher Bestandteil der Bedeutungsbildung (vgl. 2008: 208). Was die Gestaltung des Filmlichts betrifft, unterscheidet Mikos zwischen *Normalstil*, *High-Key* und *Low-Key*. Der *Normalstil* gibt eine „normale Sicht“ wieder, während *High-Key* das Bild sehr hell ausleuchtet und *Low-Key* von Schatten und nicht beleuchteten Teilen des Bildes geprägt ist. Licht ruft Emotionen bei den ZuschauerInnen hervor: eine helle Wohnung erweckt Freude, während eine dunkle Gasse Beklemmung und Furcht vermittelt (vgl. 2008: 209ff.). Eine bestimmte Farbgebung oder Lichtgestaltung einer Figur kann auch zu ihrer Charakterisierung verwendet werden, zum Beispiel durch die Verwendung eines harten oder weichen Lichts für bestimmte Figuren (vgl. 2008: 212).

Als letzter Punkt sollen kurz einige Details zu *Ton* und *Musik*, der auditiven Ebene im Film, erläutert werden. Die Quelle für akustische Elemente kann sowohl Teil jener Erzählwelt im Film sein (*diegetisch*), als auch extern (*non-diegetisch*), unabhängig davon, ob die Geräuschquelle im Bild sichtbar ist oder nicht. Musik hat „die Funktion,

die emotionale Grundstimmung der gerade gezeigten Bilder zu unterstützen.“ (Mikos 2008: 239). Film- und Fernsehmusik kann laut Bullerjahn (2001: 69) eine dramaturgische, narrative oder strukturelle Funktion übernehmen. Im Falle einer *narrativen Funktion* nimmt Filmmusik eine unterstützende oder kommentierende Rolle ein und kann beispielsweise eine ironische Distanz zum Gezeigten ausdrücken. Sie kann auch Assoziationen bei den ZuschauerInnen hervorrufen, durch „musikalische Zitate und Leitmotive“ (Mikos 2008: 240) zeigt sie eine sich wiederholende Handlung an oder wird genutzt, um das Auftreten gewisser Figuren zu untermalen oder anzukündigen. Betont die Musik bestimmte Einstellungen oder Bewegungen, so erfüllt sie eine *strukturelle Funktion*, zum Beispiel durch bestimmte Kennmelodien in der Titelmusik. Dies ist eng verbunden mit einer *persuasiven Funktion*, welche ZuschauerInnen durch das Abspielen einer bestimmten Melodie bereits in eine Erwartungshaltung versetzen kann oder diese verstärkt in die Handlung einbindet. Musik nimmt gleichzeitig sowohl Einfluss auf die Wahrnehmung von Filmfiguren als auch auf die Geschichte, welche sich vor dem geistigen Auge der ZuschauerInnen abspielt (vgl. Mikos 2008: 240f., Bullerjahn 2001: 64f., 69).

Die Analyse eines Filmtextes kann laut der vorliegenden Literatur (siehe Mikos 2008, Bullerjahn 2001) auf fünf Ebenen stattfinden: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte. Diese Ebenen stehen in Bezug zueinander und sollen auch im Zuge dieser Arbeit nicht getrennt betrachtet werden. Vielmehr fließen verschiedene Elemente, die jeweils wichtig für die Analyse der Figur des Dolmetschers sind, in die Analyse ein, beispielsweise die Rolle des Erzählers aus dem Bereich Narration und Dramaturgie, oder die Inszenierung einer solchen Figur aus dem Bereich Figuren und Akteure (vgl. Mikos 2008: 43).

4.2. Begriffe der Erzähltheorie

Im folgenden Abschnitt sollen einige für die Arbeit relevante erzähltheoretische Begriffe definiert und erläutert werden.

Zur Verwendung des Begriffs *Erzähler* ist anzumerken, dass er einer gewissen Kontroverse und Komplexität nicht entbehrt. Denn von Erzähler und Kommentarstim-

men, welche laut Reclams Sachlexikon des Films (2002) als „Funktionen des Erzählens“ (siehe Schweinitz 2002: 146) zu betrachten sind, zu trennen, ist in diesem Fall jene *erzählende Instanz*, welche scheinbar unsichtbar hinter der Kamera steht und für die Organisation der Narrative verantwortlich ist. Eine Beschäftigung mit der Frage nach dieser Instanz ist nicht Fokus dieser Arbeit. Mit Verweis auf theoretische Überlegungen bei Bordwell oder Chatman³ soll diesem Thema genüge getan werden.

Franz K. Stanzel, ein österreichischer Anglist, der im Unterschied zu Vordenkern wie Käthe Hamburger das Erzählen nicht als Funktion, sondern den Erzähler als greifbare Figur wahrnimmt, unterscheidet in seinem bis heute bekannten theoretischen Werk „Theorie des Erzählens“ (1979) zwischen drei Erzählsituationen (Idealtypen), die hier kurz beschrieben werden sollen (vgl. Scheffel 2011: 111f.). Die *auktoriale Erzählsituation* beinhaltet einen außerhalb der fiktiven Welt positionierten Erzähler, der seine eigenen Kommentare in den Text einfügt, aber eine eigenständige vom Autor geschaffene Figur ist. Die „Aufgabe“ des auktorialen Erzählers ist es, zwischen der fiktiven Welt des Textes und der realen Welt der RezipientInnen zu vermitteln. Mitunter kommentiert er die Erzählung und prägt so stark die Wahrnehmung der LeserInnen auf die dargestellte Welt (es sei daran erinnert, dass diese Erzählfigur nicht zwingend eine verlässliche sein muss) (vgl. Stanzel 1993: 16f., 18ff.) In der sogenannten *Ich-Erzählsituation* oder dem *Ich-Roman* ist die Erzählinstanz gleichzeitig auch eine Figur im Romangeschehen und hat das Erzählte entweder selbst erlebt, oder von anderen Figuren erfahren (siehe die Figur des Dr. Watson in *Sherlock Holmes-The Greek Interpreter*). Wie nahe jene Figur jedoch der erzählten Welt tatsächlich steht, variiert mitunter stark und kann durchaus mit einer auktorialen Erzählweise kombiniert sein. Im Mittelpunkt der *personalen Erzählsituation* steht die Innenperspektive der Erzählinstanz. Die LeserInnen nehmen in diesem Fall die fiktive Welt durch die Augen einer beteiligten Figur (*Reflektor*) wahr, die aber nicht erzählt und somit die Illusion einer gewissen Unmittelbarkeit, also einer direkten Beteiligung der LeserInnen am Geschehen in der Maske der jeweiligen Figur hervorruft. (vgl. 1993: 25ff.) Die gezeigte Welt ist jedoch von einer subjektiven Wahrnehmung geprägt und erhebt somit keinen Anspruch auf Gültigkeit (1993: 52).

³ Siehe dazu Bordwell (1985) „Narration in the Fiction Film“ und Chatman (1978) „Story and Discourse“.

Was nun die Präsenz des Erzählers betrifft, schlägt Schmid (2011) an dieser Stelle zwei Begriffe, die an Gérard Genettes Erzähltheorie angelehnt sind, vor: die des *diegetischen* und des *nichtdiegetischen Erzählers*, die seine Position auf der Ebene der erzählten Welt (Diegesis) oder der erzählenden (Exegesis) verdeutlicht. Stanzels Begriffe des Ich- und des Er-Erzählers seien insofern irreführend, als jeder Erzähler auch ein Ich-Erzähler ist, „d.h. [er] kann sich selbst benennen, auch wenn er dabei nicht die Figur einer erzählten Geschichte meint.“ (Schmid 2011: 133). Im Zuge dieser Arbeit sollen also Stanzels Begriffe für die Bestimmung der Erzählinstanz verwendet werden, jedoch durch Schmidts Begriffe ergänzt werden, um ihre Position im Erzählgefüge zu verdeutlichen. Mit der Anmerkung, dass Genettes Theorie das Modell Stanzels mit Sicherheit erweitert hat und ein sehr detailliertes Vokabular an beschreibenden Begriffen für die Analyse der Erzählung entwickelt hat, im Rahmen derer sich einzelne Elemente freier miteinander kombinieren lassen als bei Stanzel, findet eine Verwendung von Genettes Terminologie im Rahmen des Hauptteils dieser Arbeit jedoch nur bedingt statt (vgl. Scheffel 2011: 113). Denn wie Schmid (2011) richtig anmerkt, ist sie zuweilen schwierig zu handhaben und „problematisch in Systematik und Wortbildung.“ (2011: 133). Was nun die Erzählfigur im Film betrifft, so ist es laut Mikos (2008: 163) häufig der Fall, dass Filme aus der Sicht einer der handelnden Figuren erzählt werden. Manchmal wird diese Funktion auch von einer Stimme aus dem Off erfüllt und in einigen Fällen fungieren lediglich Kamera und Montage als allwissende Erzähler bzw. „indirekter Erzähler“. Im ersteren Fall kann eine Figur als „direkter Erzähler“ mittels Voice-Over Stimme erzählen (vgl. Mikos 2008: 130). Diese Figur kann ebenso wie der indirekte Erzähler allwissend sein. Die Offenlegung der Erzählposition ist laut Mikos deshalb von Wichtigkeit, da diese sowohl Inhalt als auch die Art der Darstellung im Film deutlich beeinflussen (2008: 130). Nach Klärung dieser Begriffe erfolgt nun die Analyse.

5. Darstellung von DolmetscherInnen in Literatur und filmischen Adaptionen

In diesem Kapitel werden nun folgende Romane und ihre Verfilmungen in Hinblick auf die Darstellung des Dolmetschers – wie bereits im Vorwort erwähnt sind alle Dolmetscher in den behandelten Werken männlich – analysiert:

The Teahouse of the August Moon (Roman), *The Teahouse of the August Moon* (Film)

The Adventure of the Greek Interpreter (Kurzgeschichte), *The Greek Interpreter* (Film),
The Case of the French Interpreter (Film)

Everything Is Illuminated (Roman), *Everything Is Illuminated* (Film)

Sowohl die Texte als auch die Filme wurden in Originalsprache (Englisch) bearbeitet. Nach einer kurzen Inhaltsangabe der Werke wird in den Unterkapiteln die Figur des Dolmetschers untersucht, mit besonderem Augenmerk auf seine Rolle innerhalb der Erzählung, seinem Verhalten in Dolmetschsituationen und vor dem Hintergrund der bereits erläuterten Themen (Macht, Sichtbarkeit, Klischees). Die drei bereits erläuterten Kategorien – DolmetscherInnen als Metapher, DolmetscherInnen und Macht, DolmetscherInnen und Identität – werden zwar als Hauptbezugspunkte für die Analyse dienen, aufgrund der Vielfalt der Themen in den behandelten Werken schien es jedoch interessanter, diese nicht nach starren Kategorien zu analysieren, sondern die für das jeweilige Werk jeweils relevanten Punkte herauszugreifen und näher zu betrachten. Anhand der genaueren Analyse einzelner Filmszenen soll noch besser herausgearbeitet werden, welche filmischen Mittel eingesetzt wurden, um die Filmfigur des Dolmetschers darzustellen und ob es womöglich zu Veränderungen in seiner Rolle oder seinem Verhalten gekommen ist. Im Anschluss wird versucht, die Analysen miteinander zu verbinden, um so noch einen besseren Überblick auf die stattgefundenen Veränderungen zu bieten, bzw. um Beispiele für die Möglichkeiten des Mediums Film bei der Bearbeitung literarischer Werke und Romane mit Fokus auf der Figur des Dolmetschers hervorzuheben.

5.1. The Teahouse of the August Moon

Das Buch mit dem Titel „The Teahouse of the August Moon“ von Vern Sneider erschien 1951, die deutsche Übersetzung von Hansjürgen Wille und Barbara Klauer wurde 1952 unter dem Titel „Die Geishas des Käptn Fisby“ herausgegeben. Wie erfolgreich das Buch damals tatsächlich war, lässt sich aus heutiger Sicht schwer feststellen, jedoch scheint es, dass die Adaption der Vorlage als Theaterstück von Broadway-Autor John Patrick wesentlich bekannter war als der Roman selbst. Das Stück wurde sowohl mit dem Pulitzer Award als auch mit dem Tony-Award ausgezeichnet und diente als Vorlage für den späteren Film, welcher 1956, ebenfalls unter dem Titel „The Teahouse of the August Moon“, erschien (vgl. NY Times 1995). Da sich diese Arbeit jedoch hauptsächlich auf die literarische Adaption und nicht die Adaption von Theaterstücken konzentriert, ist die Analyse auf einen Vergleich zwischen Roman und Film beschränkt. Denn auch wenn Daniel Manns Film auf John Patricks Theaterversion basiert, ist doch davon auszugehen, dass der Text eine ebenso relevante Vorlage für das Filmskript war.

Zieht man nun Elliotts (2004) im Kapitel 3.5. erwähntes „Trumping Concept“ hinzu, könnte man hier aus heutiger Sicht feststellen, dass Form, in diesem Fall also Theaterstück und Film, tatsächlich über das Original *triumphiert* hat. Noch heute ist „The Teahouse of the August Moon“ ein beliebtes Stück in US-Schultheateraufführungen⁴, der Film konnte, unter anderem sicherlich auch durch seine Besetzung mit Marlon Brando und Paul Ford, einen gewissen Bekanntheitsgrad erzielen. Der Roman selbst jedoch wird nicht mehr verlegt und ist nur noch in Antiquariaten erhältlich.

Über den Verfasser, Vern Sneider, finden sich nur noch wenige Informationen. Laut einem Nachruf in der New York Times (1981) verstarb der in Monroe, Michigan, geborene Vernon J. Sneider 1981 im Alter von 64 Jahren. Nach dem zweiten Weltkrieg war Sneider als US-Soldat in Ostasien stationiert, wo er im Zuge der Besetzung Okinawas als Militärkommandeur über das 5.000 Seelen Dorf Tobaru tätig war, das später als Vorbild für Tobiki in dem erfolgreichsten seiner insgesamt fünf Romane dienen würde (vgl. NY Times 1981). „But I would like to point out that The Teahouse of the

⁴ Siehe dazu die Fansite des amerikanischen Schauspielers Keisuke Hoashi, der in einer Theaterproduktion 2002 als Sakini auftrat (<http://www.hoashi.com/teahouse/>, 22.10.2013).

August Moon is not a war story. [...] The ‘Teahouse’ was meant to be whatever you wish to make it.“ erklärte Vern Sneider 1953 in einem Interview mit der New York Times (Sneider 1953). So lassen sich zwar auch in Bezug auf „The Teahouse of the August Moon“ vereinzelte biografische Hintergründe vermuten, diese stehen jedoch nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit.

5.1.1. Sakini der japanische Dolmetscher – eine Geschichte voll wohlgemeinter Missverständnisse

Captain Jeff Fisby, stationiert im ärmlichen Fischerdorf Tobiki auf der japanischen Insel Okinawa, ist vorrangig für die Demokratisierung der BewohnerInnen nach amerikanischem Vorbild zuständig. Der sogenannte Plan B, den sein Vorgesetzter Colonel Purdy, immer mit Verweis auf die Interessen seiner daheim gebliebenen Gattin, forciert, sieht Demokratieunterricht für die Dorfbewohner, die Gründung einer Women’s League, also einer Art Frauenvereinigung, sowie Vorschläge zur Verschönerung der dörflichen Strukturen vor. Mit dem Eintreffen von zwei Geishas als Geschenk für Fisby bricht im Dorf jedoch das Chaos aus. Der weibliche Teil der Bevölkerung fühlt sich neben den feingekleideten Damen aus der großen Stadt zurückgesetzt, der männliche ist ebenfalls durch den Wind. Hält Captain Fisby First Blossom und Lotus Flower aufgrund eines kulturellen Missverständnisses anfangs noch für Prostituierte, erkennt er doch bald den dynamisierenden Einfluss der städtischen Zivilisation auf die Bewohner seines Dorfes. In all diesen Situationen steht Sakini, der japanische Dolmetscher, Fisby zur Seite, übersetzt und erklärt, oder verleiht dem Gesagten seine eigene Wahrheit, aber dazu später mehr. Statt der in Plan B vorgesehenen Schule erwirkt die Dorfgemeinschaft unter der Ägide des Dolmetschers den Bau eines Teehauses. Schritt für Schritt beginnt Fisby, sich auf die lokale Kultur einzulassen, knüpft, immer mit Hilfe seines Dolmetschers, persönliche Beziehungen zu den Dorfbewohnern und baut schließlich mit seinem Grundstock an betriebswirtschaftlichen Kenntnissen, die er sich bei der Leitung einer Apotheke in den USA angeeignet hat, eine gut gehende Tauschwirtschaft mit umliegenden Dörfern auf. Im Roman ist Colonel Fisby von den Veränderungen im Dorf so angetan, dass er ebenfalls beschließt, dort zu bleiben. Im Film wird das Teehaus auf seinen Befehl demontiert, nur um am Ende, auf Weisung Washingtons hin, wieder aufgebaut zu werden.

Im Folgenden wird darzustellen sein, wie sich der Film dem literarischen Stoff annähert. Dazu sollen die narrativen Strategien von Buch und Film und die Divergenz dieser beiden genauer analysiert werden. Am besten begeben wir uns direkt an die Orte des Geschehens, wo wir auf eine interessante amerikanische Variante eines japanischen Dolmetschers stoßen werden (vgl. Teahouse 1951).

5.1.2. Pornography Question of Geography – Sakini stellt sich vor

Die erste Begegnung der LeserInnen mit Sakini dem Dolmetscher findet in Kapitel II in einem Moment der absoluten Frustration der Hauptfigur, Captain Fisby, statt: Ziegen sind wieder einmal in die Hütte des unter der tropischen Hitze leidenden Befehlshabers eingedrungen: „Sakini,“ he stormed, „this is the last time I’m going to tell you. Now you get those goats out of here.“ Auftritt von Sakini, dem „young native interpreter“ (Teahouse: 16). Eine kurze Beschreibung seines Äußeren lässt nicht lange auf sich warten: Kurzgeschnittenes schwarzes Haar wird ergänzt von einem eigenwillig zusammengewürfelten Kleidungsstil; zu einem übergroßen Princeton T-Shirt trägt der japanische Dolmetscher Militärhosen mit ordentlicher Bügelfalte und Militärstiefel. Ein gewisser komischer Aspekt an seinem Erscheinungsbild wird im Roman immer wieder hervorgehoben: „Had there been zoot-suiters on Okinawa, undoubtedly Sakini would have been one of of them.“ (Teahouse: 17). In einer späteren Szene erscheint Sakini zur Eröffnung des Teehauses in einem Kimono „with wide, flapping sleeves“, „trotting up the hill“ (Teahouse: 178). Ein unbeholfener tapsiger Gang, gepaart mit einem wenig ausgeprägten Sinn für Mode: Es scheint, unser Dolmetscher ist, rein äußerlich betrachtet, keine besonders ernstzunehmende Figur. Wie steht es um die übrigen Beteiligten des Romangeschehens? Auch anderen bleibt das Element des Komischen nicht erspart: Als Captain Fisby zum Anlass eines Festes, in Ermangelung eines Kimonos, schließlich seinen Bademantel als Abendrobe zu verwenden beschließt, fragt er besorgt: „How does it look, Doc? [...] Is it too short?’ [...] ‘Why, no Fisby, I wouldn’t say so. It just covers your knees nicely.’“ (Teahouse: 179). Diese Textstellen deuten es bereits an: Das Romanggenre scheint in erster Linie auf humorvolle Unterhaltung ausgelegt zu sein. Der Roman ist weitgehend dialoglastig gestaltet, die Handlung verläuft linear, ohne Vor-

oder Rückblenden und die kritische Reflexion der „Besetzer“ über Macht und Ethik ist eine punktuelle Erscheinung in einer Flut an Gags, bestehend aus einer Reihe zu Nutzen der Komik transformierten, kulturellen Missverständnissen. Eine Beschreibung der inneren Gefühlswelt der handelnden Figuren bzw. der von Fisby findet, mit wenigen Ausnahmen⁵, nicht statt.

Die Perspektive, aus welcher der Roman erzählt wird, kann nicht eindeutig zugeordnet werden: Es ist einerseits eine auktoriale Erzählweise, die durch eine allgegenwärtige nichtdiegetische Erzählinstanz erfolgt. Andererseits finden sich im Roman zwei, eigentlich für die personale Erzählperspektive typische, Reflektorfiguren: Purdy und Fisby. Der Leser oder die Leserin erfährt die erzählte Welt durch die Augen jener Figuren, hauptsächlich durch die von Captain Fisby – neben Purdy, die einzige Figur in dessen Gedankenwelt man etwas Einblick gewinnt – wie beispielsweise in der folgenden Textstelle: „It [the breeze] reminded Fisby of the bare feet of the people padding on the hard clay. This was an old land, he realized.“ (Teahouse: 168) oder „Though Fisby forced a smile and said: ‘Good, good,’ still he was not smiling inside.“ (Sneider: 268). Die Gedankenwelt Sakinis, sowie auch der anderen DorfbewohnerInnen, bleibt den LeserInnen verschlossen. Dieser stilistische Umstand ist es auch, der Sakini erlaubt, vor den LeserInnen sein unschuldiges Pokerface zu wahren, wenn er etwas ausplaudert, hinzufügt oder vorwegnimmt. So vermittelt er nach außen hin eher das Bild eines Clowns, ist also möglicherweise einer, der im Sammelband von Kaindl & Kurz (2008) als *Gaukler* eingestuft würde. Der Dolmetscher ist hier zwar kein Protagonist, jedoch eine wichtige Figur, denn die Amerikaner vor Ort sind des Japanischen nicht mächtig: „Well, that’s a pretty complicated idea to get across, sir and I’ll need my interpreter for that“ (Teahouse : 258) sagt Fisby an einer Stelle. Und tatsächlich erweist sich Sakini im Lauf der Handlung als unentbehrlicher Assistent Fisbys, nicht nur in sprachlichen Belangen: “[...] he [Fisby] reached for his Panama hat, then handed Sakini a notebook. ‘Look, some of our agents are coming in. Will you handle them for me?’“ (Teahouse: 237). Auf diese Komponente soll im weiteren Verlauf noch eingegangen werden, wenn das Verhalten Sakinis in Dolmetschsituationen im Mittelpunkt der Analyse steht.

Was passiert nun also mit dem mitunter clownesken Dolmetscher aus Vern Snei-

⁵ Siehe z.B.: S.34, S.168, S.268, S.280.

ders Buch in der Verfilmung? Bereits in der ersten Szene treffen wir auf ihn, einen stark geschminkten Marlon Brando, umringt von einer Horde japanischer Dorfkinder. Die Kinder laufen weg, Sakini wird in einer Halbtotale im Schneidersitz gezeigt und richtet sogleich seinen Blick direkt in die Kamera. Verschmitzt grinsend gibt er sogleich mit der Aussprache der Kaugummimarke „Tutti Frutti“ oder hier, „Tudi Fiudi“ (Mann 1956), eine erste Kostprobe seines „japanischen“ Akzents zum Besten. Mit „Lovely ladies, kind gentlemen“, verbeugt er sich und stellt sich höflich als „Sakini by name, interpreter by profession“ (Mann 1956) vor. In dieser direkten Anredeform gibt er eine kurze Übersicht über die Geschichte (der Besetzungen) Okinawas, und als die Einstellungsgröße sich nach dem nächsten Schnitt etwas vergrößert und er Anstalten macht aufzustehen, kündigt Sakini an: „Now we’re going to tell you little story, to demonstrate splendid example of benevolent assimilation of democracy by Okinawa.“ (Mann 1956). Sakini ist also die erste Filmfigur, welcher der Zuschauer begegnet, und er trifft nicht auf den Dolmetscher Sakini, sondern den Erzähler Sakini, der hier wohlgermt mit seinem „we“ womöglich gar einen Repräsentanten der gesamten Einwohnerschaft Okinawas darstellt und dabei andeutet, dass er bereits über den Ausgang der Geschichte Bescheid weiß. Der direkte Blick einer Figur, in diesem Fall Sakinis, in die Kamera steht laut Nicole Mahne (2007) für eine „effektvolle metaleptische Illusionsstörung.“ Für jenen kurzen Moment, in dem die Grenze zwischen erzählter und externer Welt durchbrochen wird, würden sich die ZuseherInnen plötzlich ihrer Beobachterrolle bewusst. Aber auch die Figuren „sind sich in diesem Fall ihres fiktiven Statuses im Sinne einer epistemologischen Metalepse⁶ bewusst“ (Mahne 2007:102). Es ist interessant zu beobachten, dass Sakinis zusätzliche Funktion als Erzähler im Gegensatz zum Roman auch beinhaltet, auf die Fiktionalität der Geschichte hinzuweisen und gleichzeitig mit einer gewissen Überlegenheit, die zu einem Vorgreifen in der Geschichte ermächtigt, ausgestattet zu sein.

Laut Mikos (2008: 129) ist die Aufgabe eines Filmanfangs die Schaffung eines Rahmens für jene Welt, über die erzählt werden soll, und dient dazu, Komponenten wie Zeit und Ort festzusetzen, sowie wichtige Figuren vorzustellen. Die Figur des Sakini hat im Film also eine Doppelfunktion, er ist direkter Erzähler, der im weiteren Verlauf der

⁶ Zum Begriff der epistemologischen Metalepse, siehe Thon (2009) „Zur Metalepse im Film“.

Szene einen der Protagonisten vorstellt, sowie Sprachmittler. Des Weiteren ist festzustellen, dass Sakini ein diegetischer Erzähler ist, der im Unterschied zum nicht-diegetischen Erzähler Teil der erzählten Welt ist (vgl. Mikos 2008: 130f.).

Zurück zur ersten Szene des Films und dem japanischen Dolmetscher mit der ungewöhnlich kräftigen Statur. Sakini trägt eine zerschlissene, seitlich zusammengebundene Stoffjacke und ebenso mitgenommene grüne, knielange Hosen. Die Kleidung der DorfbewohnerInnen sieht ähnlich ärmlich aus. Dazu trägt Sakini lederne Schnürschuhe, aus denen weiße Socken hervorlugen. „Socks up“ (Mann 1956) lautet deshalb auch der Lieblingsbefehl von Colonel Purdy, wenn er versucht, dem eigenwilligen Dolmetscher mit dem etwas unbeholfenen Gang etwas von seiner hochgeschätzten amerikanischen Disziplin zu vermitteln. Der Sakini im Film ist also wesentlich traditioneller gekleidet als der Sakini im Roman. Bei Andres (2011: 106) wird gräuliche Kleidung als Symbol für Unscheinbarkeit, manchmal aber auch als Zeichen für die neutrale Stellung des Dolmetschers interpretiert. In Abgrenzung dazu soll im Folgenden argumentiert werden, dass die Tatsache, dass seine Kleidung sich kaum von jener der anderen DorfbewohnerInnen unterscheidet, vielleicht eher auf eine stärkere Verbundenheit Sakinis mit seiner Ausgangskultur hinweist. Der Grund für diese Vermutung liegt in der Positionierung des Dolmetschers bei seiner Tätigkeit, die im nächsten Kapitel näher betrachtet werden soll.

Sakini hat den ZuseherInnen inzwischen eine kleine Führung durch das Dorf gegeben und erläutert kurz die Situation der amerikanischen Besatzung. Schließlich zeigt eine amerikanische Einstellung Sakini vor einem offenen Fenster stehend (siehe Abb.1); er öffnet das Schiebefenster und kommentiert von außerhalb das, was der Assistent von Colonel Purdy gerade in der Hütte tut – diese Szene erinnert ein wenig an eine Führung durch den Zoo. Der Assistent scheint Sakini dabei nicht zu bemerken, dies ist möglicherweise ein Indiz dafür, dass Sakini als Erzählerfigur quasi „unsichtbar“ ist. In diesem Moment spaltet sich die Exegese, die erzählte Welt im Film, in zwei Dimensionen auf. Auf einer erzählenden Ebene (Sakini vor dem Fenster) wird die zweite Ebene (Blick durch das Fenster in den Raum), die der erzählten Welt, kommentiert. Dieser Ausschnitt verdeutlicht klar, dass wir es hier mit der Perspektive Sakinis auf das Geschehen zu tun haben. Scheinbar ernsthaft ist der Erzähler bemüht, die Gegebenheiten vor Ort zu erklären, sein Grinsen jedoch verrät, dass das Verhalten der

amerikanischen Besatzungstruppen ihm reichlich suspekt ist.



Abb. 1: The Teahouse of the August Moon (00:05:29). **Amerikanische Einstellung. Sakini (hier im Vordergrund) als Erzähler**



Abb. 2: The Teahouse of the August Moon (00:07:27). **Übergang von Erzählinstanz zu Filmfigur: Sakini stellt sich schlafend**

Als der Colonel beim Nachzählen auf der Wäscheleine sein achttes Paar Hosen nicht finden kann, erklärt Sakini, weiter mit Blick in die Kamera, er müsse sich jetzt verstecken, da er gleich gerufen werde. Im nächsten Moment lässt er sich hinter einem Busch fallen und stellt sich schlafend (Abb. 2). Hier kommt es nun zum Bruch in seiner Rolle: Sakini ist nun nicht länger Erzählinstanz, sondern der verschlafene Dolmetscher, der vorgibt nicht zu wissen, was der Colonel von ihm wolle. Der erste Eindruck, den ZuseherInnen von der Situation vor Ort gewinnen, ist also deutlich gefärbt von Sakinis persönlichen Ansichten. Mit seiner Positionierung ganz zu Anfang beeinflusst er maßgeblich den *ersten Eindruck* von den auf Okinawa stationierten amerikanischen Soldaten: eine Gruppe etwas ungeschickter, aber gutmütiger Besetzer, die aus humorvoller Gutmütigkeit von einer lokalen Bevölkerung geduldet wird. Im Roman wird die Figur des Sakini erst später eingeführt. Hier erfolgt die ironische Charakterisierung der Amerikaner und ihres Besatzungsstils im ersten Kapitel durch die Reflektorfigur des Captain Purdy: ehrgeizige Pläne eines einfachen amerikanischen Soldaten mit megalomischer Veranlagung und einer Vorliebe für Abenteuerhefte und dafür, sein limitiertes Wirtschaftswissen einzusetzen „to look after the welfare of the native population“ (Teahouse: 7). Ein Szenario, in das Sakini also, wie bereits erwähnt, in Kapitel II nur noch hineinstolpern muss.

5.1.2.1. *Marlon Brando goes Japan*

Die Diskrepanz in der Besetzung der Rolle des japanischen Dolmetschers mit Hollywood-Größe Marlon Brando ist aus heutiger Sicht so markant, dass auch dieser Punkt in der Figurenanalyse angedacht werden soll. Laut Eder (2008) stehen Stars im Film für „idealisierte Menschentypen und sind dadurch Identifikationsangebote, nachgeahmte Vorbilder, Objekte des Begehrens, Werbemaschinen“ (Eder 2008: 338). Eingedenk der frühen Hollywood Tradition, schwarze Personen durch stark geschminkte, weiße Schauspieler, sogenannte *blackfaces*, zu ersetzen, erregt der ausgeprägte Kajalstrich über Marlon Brando's Augen leicht den Verdacht einer rassistischen Note mit einem Hauch von Stereotypisierung. Denn die Gefahr bei dieser Darstellung, Klischees über JapanerInnen, ihre Sprechweise usw. zu bedienen, ist groß. Es ist also interessant zu beobachten, dass wir es mit einer von Stereotypisierung bedrohten Figur zu tun haben, die wiederum einen Dolmetscher, also eine weitere vom selben Phänomen (vgl. Andres 2008: 336) *bedrohte Art* darstellt. Bedenkt man jedoch Brandos Image, seinen Bekanntheitsgrad zu jener Zeit und die unterschwellige Kritik am Überlegenheitsdenken der amerikanischen Besetzer in Roman und Film, ist es naheliegend anzunehmen, dass mitunter ein ausschlaggebender Grund für die prominente Besetzung eine Steigerung des Bekanntheitsgrades und der Marktwert des Films gewesen sein mag. Nach Rollen in Dramen wie „Endstation Sehnsucht“ (1951) oder „Julius Cäsar“ (1953) stellte diese Rolle womöglich einen – ironischen – Bruch mit seinem bisherigen Image dar (vgl. Eder 2008: 339). Marlon Brando war bekannt für seinen Stil des „Method Acting“. Dieser Schauspielstil, der sich erst ab den 60er Jahren in Hollywood durchsetzen sollte, hebt oft heftige emotionale Komponenten einer Rolle hervor und steht im Gegensatz zur Konzentration auf das Rationale. Ebenso dick aufgetragen wie sein Makeup legt Brando auch seine Rolle im Film an (siehe ausgeprägte Mimik und Gestik, Versuch eines japanischen Dialekts mit englischen Sprachfehlern etc.). Ein wenig schmeichelhafter Schluss, der sich aus dieser Besetzung ziehen ließe, wäre, dass letztendlich der schlaue, überlegene Japaner eigentlich nur ein verkleideter Amerikaner ist. Die Frage nach der Qualität der Darstellungsweise von Brando soll den ZuseherInnen und KritikerInnen

überlassen werden. Im Zusammenhang mit seiner Wirkung und der Verkörperung eines Dolmetschers jedoch scheint es wichtig nicht zu vergessen, mit welchen möglichen Assoziationen und Konnotationen diese Besetzung verbunden sein kann.

5.1.3. Der Dolmetscher als die Stimme der anderen

Eine interessante Frage, die beim Lesen des Romans auftaucht, ist jene nach der Sichtbarkeit des Dolmetschers im Text. Diese kann nicht von der Frage nach Sakinis Verhaltensweise, seiner „Strategie“ beim Dolmetschen, getrennt werden und wird daher im folgenden Kapitel gemeinsam behandelt. Wie stark ist Sakini also im Text sichtbar, wie viele Worte und Wendungen bemüht Vern Sneider, um den LeserInnen die Präsenz des Sprach- und Kulturmittlers – *literally* – vor Augen zu führen? Im Laufe der Lektüre wird folgendes deutlich: Sakini ist oft anwesend, aber für LeserInnen nicht oft „sichtbar“, beziehungsweise wird seine Anwesenheit im Text nicht explizit erwähnt. An mehreren Stellen des Romans wird im Laufe einer Szene erst klar, dass der Dolmetscher ebenfalls dabei ist, wenn Fisby sich direkt an ihn wendet. Er fungiert somit als eine Art unsichtbarer Hilfsgeist Fisbys, der jederzeit zur Stelle ist, wenn er benötigt wird. Als Fisby am Anfang von Kapitel 10 beim Aufwachen als erste Person Frau Higa Jiga, die anspruchsvolle Leiterin der Women’s League, die sicherlich wieder mit neuen Vorwürfen auf sein Erwachen gewartet hat, vor sich sieht, gilt sein erster Ausruf dem Dolmetscher: „‘Sakini no,’ he said drowsily.“ (Teahouse: 90). Oft wird der Dolmetscher schlichtweg mit einer einfachen, geradezu gebieterischen Geste herbeigerufen: „He snapped his fingers. ‘Sakini!’“ (Teahouse: 105). Ob bei einem Spaziergang durch das Dorf (Teahouse: 130) oder während routinemäßiger Arbeit am Schreibtisch, häufig wird automatisch angenommen, dass Sakini dem Protagonisten, seinem „boss“, wie ein unsichtbarer Schatten folgt, jederzeit auf Abruf für eine Dolmetschung verfügbar. Dieser Umstand ist zum Teil sicherlich auf die bereits erwähnte Dialoglastigkeit des Romans zurückzuführen, wo Umgebung und Ausstattung kaum beschrieben werden. In Folge wird die Figur des Dolmetschers als wenig eigenständig und den anderen – amerikanischen – Figuren untergeordnet wahrgenommen.

Auf sprachlicher Ebene fungiert Sakini oft als Stimme für die eigentlichen

Sprechenden. Da das japanische Original nicht im Text vorkommt, sprechen die DorfbewohnerInnen im Text fast ausschließlich *durch* ihre Dolmetschung, eine Beschreibung ihrer Mimik oder Gestik vervollständigt das Bild, wie beispielsweise in diesem Dialog mit der Geisha First Flower: „When Sakini translated, First Flower’s mouth flew open. ‘No taxes, boss? She can’t believe.’“ (Teahouse: 109). Diese Zusammenziehung von gesprochener Rede und Dolmetschung erfüllt im Buch einerseits den Zweck, die LeserInnen nicht mit Japanisch, einer anderen Sprache als der des Textes, konfrontieren zu müssen, aber eventuell auch, um Zeit, oder in diesem Fall, Platz zu sparen. Ein sekundärer, möglicherweise nicht bewusst erzielter Effekt, ist, dass der Dolmetscher automatisch zur Stimme aller Sprechenden, in diesem Fall aller Dorfbewohner, wird. Wie ebenfalls im späteren Lauf der Analyse sichtbar wird, hat dies nicht nur einen Einfluss auf die Wahrnehmung der LeserInnen. Auch Sakini macht sich diese Position zu Nutze.

Es ist weiters relevant, dass kaum Bezug auf die Gestik und Mimik des Dolmetscher genommen wird. Die einzige bezeichnende Geste Sakinis ist das Kratzen seines Kopfes. „He scratched his head“ ist wohl eine der am häufigsten genannten Beschreibungen von Sakinis Körpersprache, meist in Situationen, in denen er unsicher ist, etwas nicht genau verstanden hat oder einfach ratlos ist. Sonst bleibt die Frage nach seiner Gestik oder seiner Positionierung während des Dolmetschens vom Text unbeantwortet.

Wie agiert Sakini nun in seiner Rolle als Dolmetscher? Die Figur des Sakini übernimmt im Text zwei wichtige Funktionen: Er dient als sprachlicher Vermittler, aber auch als Bindeglied oder *Brückenbauer* (siehe Kurz und Kaindl 2005) zwischen den zwei Kulturen. Dies äußert sich einerseits in den Erklärungen, die er oft dem gedolmetschten Text hinzufügt, beispielsweise wenn er einzelne Begriffe erklärt: „‘Boss, she wants you to try the *sushi* there. It’s vinegar spiced rice. We eat it all the time [...]’“ (Teahouse: 162). Diese Erklärungen erfüllen eine doppelte Funktion: Einerseits sind sie an den unwissenden Captain Fisby gerichtet, andererseits an die LeserInnen, welche in den USA der 50er Jahre noch weit weniger mit jenem Aspekt der japanischen Kultur vertraut waren⁷. Auf der anderen Seite wird ein Element des Fremden manchmal scheinbar

⁷ Tatsächlich war erst die Verbesserung der Transportmöglichkeiten von Fisch und Meeresfrüchten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Grund für die Verbreitung von Sushi in den USA, siehe dazu Brown (2012: 5).

bewusst in den Text eingefügt und so für LeserInnen besonders hervorgehoben. Ein weiteres Beispiel findet sich bei Sakinis Versuch zu verstehen, was „drugs“, Medikamente, seien: „You mean like powdered shark’s tooth and ground-up horns of the blue sheep?“ (Teahouse: 108). Sicherlich ist die Funktion dieser für das Verständnis des Textes überflüssigen Bemerkung zu allererst humoristisch, andererseits wird dadurch die Vorstellungswelt der DorfbewohnerInnen als andersartig oder „exotisch“ dargestellt.

Sakini fungiert jedoch nicht unbedingt als neutraler Sprachmittler, er ist auch derjenige, der über jene aktuellen Entwicklungen vor Ort, die man gemeinhin auch als *Dorftratsch* bezeichnen könnte, im Bilde ist und fügt diese Informationen immer wieder in seine Dolmetschungen ein. Manchmal scheint es, als würde er die Dolmetschung zu Gunsten der Dorfbewohner formulieren, und schnell rutscht auch ein „we“ in die Dolmetschung hinein, je nachdem, ob er sich in der jeweiligen Situation mit Fisby oder mit der Dorfgemeinschaft identifiziert. Als Fisby beispielsweise erfährt, dass die Tischler des Dorfes statt an einer Schule am Bau eines Teehauses arbeiten, kommentiert Sakini trocken „Oh, but we change priorities, boss.“ (Teahouse: 42). Mit „we“ sind hier natürlich die Bewohner des Dorfes, also auch Sakini, gemeint. Auch seine eigene Sicht der Dinge tut er immer wieder kund, wie etwa in einem Gespräch Fisbys mit der Geisha First Flower. Sie möchte Fisby davon überzeugen, dass ihr Verehrer Seiko ebenfalls nach Tobiki kommen sollte, um seine Karriere als Maler voranzutreiben. Fisby fragt zweifelnd, ob dies der einzige Grund für ihren Wunsch sei. Sakini antwortet: „‘Yes, boss,’ Sakini said, then whispered confidentially: ‘But I think maybe she’s fibbing a little bit.’“ (Teahouse: 115). Seiner Dolmetschung fügt er hier also noch die persönliche Einschätzung von der Wahrheit oder Unwahrheit der Aussage der gedolmetschten Person hinzu. Damit überschreitet Sakini die Grenzen einer Sprach- und Kulturvermittlung und schwächt gleichzeitig die ursprüngliche Aussage der Geisha – die die LeserInnen ohnehin nur erahnen können – ab. Er beeinflusst damit nicht nur die Einschätzung der Lage durch die Figur des Fisby, sondern auch die der LeserInnen. Da die DorfbewohnerInnen keine „eigene Stimme“ haben, ist Sakini das Prisma, durch das die DorfbewohnerInnen letztendlich wahrgenommen werden. Darüber hinaus nimmt Sakini es mit der Geheimhaltung der Gesprächsinhalte nicht immer so genau, wie man es von DolmetscherInnen erwarten mag: „Fisby grew alarmed. ‘Sakini, did you tell anyone that

Seiko asked me to be his go-between?’ ‘I tell a few guys, boss,’ Sakini said. ‘Not many though.’“ (Teahouse: 212). Sakini agiert als das oft essentielle und doch unsichtbare, nicht ganz neutrale Bindeglied zwischen Besitzern und DorfbewohnerInnen.

Es finden sich im Text auch Indizien dafür, dass Sakini möglicherweise in seinen Dolmetschungen nicht ganz bei der Wahrheit bleibt oder eigenständiger handelt als erwünscht:

“Boss,” Sakini said, “he want to know when you get him the white coat.” “White coat?” Fisby questioned. [...] “We promise you get him one if he move here and make salt for us.” It seemed to Fisby as if someone around the place was pretty free and generous with their promises. (Teahouse: 81)

Im Vergleich zu dieser vagen Andeutung im Text, wird im Film deutlich mehr Gewicht auf diesen Umstand gelegt. Dadurch verändert sich die Rolle des Dolmetschers deutlich: Sakini ist nicht, wie in der Vorlage, die omnipräsente Figur, die nur gehört wird, wenn sie auch zu Wort kommt. Durch die Visualisierung im Film ist Sakini sehr häufig im Bild und verstärkt seine Präsenz durch die bereits oben erwähnte ausgeprägte Mimik und Gestik. Er wird allein durch die Eigenschaften des Mediums Film (visuelle Darstellung) bereits sichtbarer. Es findet überdies eine Verlagerung des Fokus statt. War im Buch Fisby, der Protagonist, in jeder Szene vorhanden und der Triebmotor der Entwicklungen im Dorf, so wird das Gewicht in der filmischen Umsetzung zwischen Sakini und Fisby aufgeteilt. Dass die Figur des Sakini an Wichtigkeit gewinnt, lässt sich auch daran feststellen, dass er sowohl am Anfang als auch am Ende des Films als Erzähler auftritt. Wie die Dolmetschsituation in Text und Film vorkommt, soll nun anhand eines Szenenvergleiches verdeutlicht werden.

5.1.4. Ein Dolmetscher am Dirigentenpult

Um die Veränderungen in der Darstellung Sakinis in den zwei Medien, zu verdeutlichen, werden im Folgenden zwei Szenen verglichen, die in mehr oder weniger ähnlicher Form in Roman und Film vorkommen (siehe The Teahouse of the Augst Moon_Szene 1). Im Roman (Teahouse: 43) hält Fisby ein Meeting mit den „village officials“ ab, nachdem er erfahren hat, dass statt der von ihm in Auftrag gegebenen Schule ein Teehaus gebaut wird.

“Sakini”, he [Fisby] said, not turning his head. “I want you to repeat my exact words. Repeat my same tone of voice. Understand?”

“Understand, boss.”

“Okay.” Fisby drew himself up, levelled a stern finger at the group. “Gentlemen,” he said, “do you want to be ignorant?”

He heard the words come forth in Japanese, which Sakini always used for meetings, caught the steellike quality in Sakini’s voice. And Fisby looked at the group, waited for the terrible impact to sink in.

There was a moment’s hesitation, then Hokkaido said: “Hie.”

Now Fisby did not know many words of Japanese, but he did know that *Iie* meant no. *Hie* meant yes. He dropped his finger. Perhaps there was some misunderstanding here. “Sakini, I’ll repeat the question.” He brought his finger up again, the sternness returned to his face. “Gentlemen, do you want to be ignorant?”

Hokkaido nodded brightly. “Hie!”

Fisby’s mouth flew open. “Sakini, he - he wants to be ignorant?”

Sakini shook his head. “He don’t say that, boss.”

“He said yes.”

“That’s right. Only he mean no.”

“Then why did he say yes?”

“He say – yes, he don’t want to be ignorant. In English that means - no, he don’t want to be ignorant. You see, boss, yes and no in English and Japanese, and our dialect don’t mean the same thing at all.” Then Sakini had to explain to the village officials, and there were understanding nods.

Ein Teil dieses Dialoges wird auch im Film übernommen, allerdings in einem anderen Kontext. Als sich Fisby, soeben im Dorf eingetroffen, vorstellen will, versammeln sich die DorfbewohnerInnen um ein Podium. Sakini und Fisby stehen nebeneinander auf einer erhobenen Position inmitten der Menge (The Teahouse of the August Moon_Szene 1):

Sakini: Everyone here eager to meet you Boss!

Fisby: I might as well get started Sakini. Citizens of Tob...-

Sakini: Here (*bedeutet ihm das Podest zu besteigen*), so they see you.

Fisby: (*besteigt das Podest*) Thank you Sakini.

Sakini stellt Fisby auf Japanisch vor, die DorfbewohnerInnen verneigen sich.

[...]

Fisby	Sakini
Do you want to be ignorant?	<i>Dolmetscht und hebt am Ende der Frage hinten die Hand. Die Menge schreit fröhlich "Hai!"</i> (Anm. Japan: Ja)
Sakini what did they say?	They say "yes" Boss!
Yes? You mean they want to be ignorant?	Oh no boss - in Japanese "Yes" mean "No". They say "Yes Boss, we don't want to be ignorant."
Oh I see... Do you want your children to be ignorant?	<i>Dolmetscht, wieder Handbewegung zur Menge. "Tie!"</i> (Anm. Japan: Nein) They say uuuuh ... no boss!
<i>Fisby stutzt.</i> What was that? Sakini, "no they do" or "no they don't"?	Yes boss, they not want no ignorant children.
<i>(beugt sich vor)</i> There's gonna be a daily issue of rice for everybody here!	<i>Auffordernde Handbewegung – Menge jubelt – Handbewegung Ende</i>



Abb. 3: The Teahouse of the August Moon (00:33:03). **Amerikanische Einstellung. Links Sakini, rechts Fisby**



Abb. 4: The Teahouse of the August Moon (00:32:23). **Halbtotale. Der Dolmetscher dirigiert das Geschehen**

Im Text wird auch hier deutlich, dass die Geschehnisse stark aus der Perspektive Fisbys betrachtet werden, denn die Beschreibung der Szene erfolgt durch jene Instanz, die des

Japanischen nicht mächtig ist. Fisby kann lediglich etwas über den Tonfall der Dolmetschung aussagen, nichts jedoch über ihren Inhalt. Im Text auffallend ist wieder, dass die Art, in der Sakini dolmetscht, nur sehr oberflächlich beschrieben wird. Das Missverständnis mit *Hie* und *Iie* scheint kultureller Natur zu sein und wird von Sakini schnell aufgeklärt. Interessant ist, dass er die Antworten nicht dolmetscht, sondern scheinbar davon ausgeht, dass Fisby dieser einfachen Worte mächtig ist.

Ganz anders erscheint dasselbe Missverständnis jedoch in der Filmszene. Sakini, hier direkt neben dem „Boss“ positioniert, fügt der Dolmetschung des Gesagten noch etwas hinzu: eine, für Fisby unsichtbare, auffordernde Geste an die Menge zu jubeln. Wie ein Dirigent steuert Sakini so von seinem Pult aus die Reaktionen der DorfbewohnerInnen, den Applaus, Zustimmung oder Ablehnung. Wenn Fisby spricht, imitiert Sakini dessen Gestik (z.B.: das Heben des Zeigefingers) und Tonfall. Dies verursacht einen komischen Effekt – der Dolmetscher inszeniert die Illusion einer Dolmetschung und zieht im Hintergrund, vermutlich im Konsens mit den DorfbewohnerInnen, die Fäden. Im Laufe der Szene kommt weiters der Verdacht auf, dass Sakini nicht immer alles dolmetscht, was gesagt wird, wenn seine Dolmetschung etwa sehr kurz ausfällt, oder als er, noch in derselben Szene, seine Dolmetschung mit einem „Blablabla“ und der entsprechenden Handbewegung abkürzt. Um es zusammenzufassen: Spricht Fisby, fällt die Dolmetschung oft kurz aus, spricht ein Dorfbewohner oder eine Dorfbewohnerin, fällt die Dolmetschung oft ungewöhnlich lange aus, ein deutliches Zeichen für ein asymmetrisches Kommunikationsverhältnis. Und tatsächlich: Im Laufe des Films zeigt sich, dass Sakini mit den DorfbewohnerInnen – erfolgreich – ein abgekartetes Spiel spielt, um den Bau des Teehauses zu erwirken. Die vorliegende Szene ist nur ein Beispiel dafür, wie Sakini seine Position als Sprachrohr für seine Zwecke nutzt. Fisby, der zunehmend Sympathie für die BewohnerInnen und Kultur Okinawas empfindet, lässt sich darauf ein, ohne seinen Dolmetscher jemals des Betrugs zu bezichtigen. Auch wenn im Falle des Teehauses nicht von einem „kolonialen“ Text im engsten Sinne die Rede ist, so thematisiert er doch das Verhältnis zwischen einer Besatzungsmacht und den EinwohnerInnen. Und im Mittelpunkt steht die bereits von Cronin (2002: 92) erwähnte Angst vor der „potential duplicity of interpreters“, die ihre Machtposition zum Vorteil ihres eigenen Volkes ausnutzen könnten. Diese offensichtliche Darstellung von

der Macht des Dolmetschers wird im Film wesentlich deutlicher gezeigt als im Text. Der Film macht sich eine Leerstelle zunutze, also jenen Moment, in dem der Dolmetscher für Leserinnen unsichtbar und unhörbar seine Arbeit verrichtet, um ein Element des Betrug, hier die Handbewegungen, einzuführen. Sakini wird vom tollpatschigen Sprachrohr zum gefinkelten Steuermann der Ereignisse. Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke sprechen in „Translatorische Methodik“ (2005: 156) davon, dass Translate „in einem Spannungsverhältnis verschiedener Interessen, die in einer Gesellschaft herrschen“ stehen und von Prinzipien wie Loyalität und Kooperation geleitet werden müssten. Unser Filmdolmetscher ist klar loyal seinem eigenen Volk gegenüber und kooperiert nur scheinbar mit der Gegenseite. Was diesen Umstand im Falle des Romans und des Films so verharmlost, ist, dass die Perspektive auf die Besatzer selbst eine kritische beziehungsweise humoristische ist. Im Text selbst finden diese geradezu ernsthaften Momente kritischer Selbstreflexion, die im Film in einer Flut von Klamauk untergegangen zu sein scheinen, durchaus statt, beispielsweise als Fisby sich einmal fragt:

What could these people do against an invader? Why, they could only accept whatever was forced upon them. They were just a little people on a little island. Now, for the first time, he realized that he, too was an invader placed over them. And he frowned. (Teahouse: 168)

Im Film findet sich erst gegen Ende hin ein Moment der Selbstreflexion. Fisby sagt hier zu Sakini: „I’ll tell you something Sakini. I used to worry a lot about not being a big success. I think I felt like you people, always being conquered. Now you know, I’m not sure who’s the conquered and who’s the conqueror.“ (Mann: 1956). Der *Machthaber* stellt also seine eigene Position in Frage und wird prompt vom Gegenteil überzeugt – mit dem Unterschied, dass Fisby im Film auf eine Figur trifft, die sich der Macht, welche sie innehat, bewusst ist und diese geschickt für sich und ihre Überzeugungen einsetzt. Somit kommt es letztendlich zu einer Umkehr der Machtverhältnisse.

5.1.5. Abschließende Worte zu *The Teahouse of the August Moon*

Beide hier vorgestellten Werke schließen mit einer Verbrüderung: Im Roman kann Fisby seinen strengen Vorgesetzten Colonel Purdy zum Bleiben überreden – gemeinsam wollen sie an der wirtschaftlichen Zukunft Tobikis arbeiten. Im Film finden die anfangs

von der „Führungsschicht“ verurteilten Projekte im Dorf plötzlich unerwartete Anerkennung in Washington, wenn auch als Beispiel für eine *amerikanische* Mentalität des „get up and go“ (Mann 1956).

Eine Art der Anpassung, ein Sicheinlassen, wie im Falle von Fisby, auf fremde Gegebenheiten und Stärken, führt also in beiden Fällen zu einem Happy End. Im Film schlüpft Sakini zum Abschluss noch einmal in seine Rolle als Erzähler: „Little story now concluded, but history of world unfinished. Lovely ladies, kind Gentlemen, go home to panda [pander]. What was true at the beginning, remains true.“ (Mann 1956). Nach seinen letzten Worten schließt er die Papiertür des Teehauses, und so auch das Tor zur fiktiven Welt, das er geöffnet hat. Das Gesagte kann auf vielerlei Art interpretiert werden. Die Aufforderungen über das, was „true“ ist, nachzudenken, ist möglicherweise ein Hinweis auf das Verwirrspiel, das er in der Rolle des Dolmetschers inszeniert hat. Es ist eine Aufforderung, das, was das Auge sieht, nicht als endgültige Wahrheit zu akzeptieren. Bezieht man dieses Zitat ganz frei auf Sakinis Verhalten, lässt sich eine andere Lehre daraus ableiten: Wer vorgibt zu dolmetschen, dolmetscht vielleicht gar nicht. Was man glaubt zu sehen (Gestik Mimik), ist vielleicht nur Maskerade und der Dolmetscher selbst ein Schauspieler.

Eine allgemeine Kategorisierung des filmischen Gesamtwerkes nach dem Vorbild Kreuzers käme nach einer so figurenbezogenen Analyse einer Anmaßung gleich. Doch der Versuch einer Positionierung des Films in Hinblick auf die Darstellung des Dolmetschers in jenen Bereichen hilft sicher, den Transformationsprozess selbst etwas zu beleuchten. Das „Teahouse“ wäre am ehesten zwischen einer transformierenden Bearbeitung und einer interpretierenden Transformation anzusiedeln. Es handelt sich um eine bewusste Transformation der Rolle des Dolmetschers, ausgehend von der dem Film inhärenten Eigenschaft der Visualisierung, doch wird hier schon allein aufgrund der Besetzung durch Marlon Brando einiges hinzugefügt. Ein verkleideter (namhafter) amerikanischer Schauspieler mit starkem Akzent prägt das Bild des Dolmetschers ganz anders als die Figur im Buch. Sakini wird zu einer Figur, die das Kostüm der lokalen Kultur trägt und vor dem Wissenshintergrund der ZuseherInnen noch an Komik gewinnt, da er in gewisser Weise eine sehr artifizielle Figur darstellt. Die Veränderungen, die im Film stattgefunden haben – man darf nicht vergessen, dass der Text ja auch

schon die Transformation in ein Bühnenstück durchgemacht hat – scheinen sich in erster Linie darauf zu konzentrieren, den implizierten Adressaten in den Status eines expliziten, aktiven Rezipienten zu erheben: Im Unterschied zu den LeserInnen des Romans steht den RezipientInnen des Film eine Erzählfigur gegenüber, die diese direkt anspricht. Die Vorgehensweise in der Dolmetschsituation ist größtenteils analog, wird jedoch um die Dimension eines visuell erfassbaren Eingreifens in das Geschehen durch den Dolmetscher ergänzt. Die Macht des Dolmetschers, die in der Romanvorlage nur angedeutet ist, wird hier erweitert und eingesetzt, um aus einer Nebenfigur einen Protagonisten zu machen, einen über den Dingen stehenden Kultur- und Sprachvermittler, Erzähler, der in scheinbarer Absprache mit den DorfbewohnerInnen die Geschehnisse nach deren Willen beeinflusst. Die harmlose literarische Nebenfigur entpuppt sich als der fleischgewordene Albtraum einer Besatzungsmacht in einem Happy-End Szenario. Der Dolmetscher gewinnt demnach nicht nur an Einfluss, sondern auch an Eigenschaften: Wird ein Abweichen von möglichen ethischen Anforderungen und Idealen eines Dolmetschers im Text lediglich angedeutet, mutiert Sakini schließlich zum Fadenzieher des Films, zum Triebmotor der Handlung und zum – gutmütigen – Puppenspieler im Clownkostüm.

5.2. The Greek Interpreter

Vorweg einige kurze biographische Eckdaten über den Autor der Geschichte, Sir Arthur Conan Doyle: Der 1859 in Edinburgh geborene Autor studierte zunächst Medizin und wurde praktischer Arzt. Inspiriert von der Arbeit des Psychiaters J. Bell veröffentlichte er seine Geschichten über den überational deduzierenden Detektiv Sherlock Holmes und dessen Assistenten Dr. Watson im „Strand Magazine“. Er wurde dadurch eine überaus wichtige Figur in der Geschichte des Detektivromans. Doyle verstarb 1930 in Sussex (vgl. Wilpert 2004: 493). Seine Kurzgeschichte „The Adventure of the Greek Interpreter“ erschien im September 1893 in *The Strand Magazine*. Wie der Filmhistoriker Scott Allen Nollen in seinem Buch „Arthur Conan Doyle at the Cinema“ (1996) zeigt, wurden die Abenteuer des Sherlock Holmes seit ihrer Entstehung einige Male in verschiedenen Medien wiederverarbeitet: in Hörspielen, TV-Serien, Filmen und sogar in Form eines Mangas⁸. Erwähnenswert ist außerdem die aktuelle BBC-Verfilmung, die Holmes ins 21. Jahrhundert versetzt und mit dem Irak-Veteranen Watson und einem Blackberry ausstattet, in der jedoch nur mit einem Satz (der Titel lautet hier „The Geek Interpreter“⁹) auf unsere Geschichte verwiesen wird. Die erste Verfilmung des *Greek Interpreter* stammt aus dem Jahr 1922 und war Teil der Sherlock Holmes Stummfilmreihe von Eille Norwood (vgl. Nollen 1996: 73). Ohne Frage wäre es spannend und aufschlussreich, die Darstellung eines Dolmetschers in einem Stummfilm zu untersuchen. Nachforschungen und eine Korrespondenz mit Scott Nollen haben jedoch ergeben, dass der Film nicht mehr auffindbar ist¹⁰. Es bleiben also noch drei von insgesamt vier Verfilmungen des *Greek Interpreter*. Und hier führen Nachforschungen in eine weitere Sackgasse: Auch die Folge aus der BBC-Produktion von David Saire mit Peter Cushing als Sherlock Holmes (1968) gilt als verschollen. *Da waren's nur noch zwei*, und diese zwei Versionen sind es auch, die hier im Anschluss zum Ursprungstext in Beziehung gesetzt werden sollen: *The Greek Interpreter* (1985) in der Regie von **Alan Grint**, produziert von Michael Cox sowie *The Case of the French Interpreter* (1955), ein Schwarzweiß-

⁸ *Sherlock Holmes no Bouken*, erschienen ca. in den 1990ern, ist jedoch unübersetzt.

⁹ Siehe dazu: <http://www.johnwatsonblog.co.uk/blog/16june>

¹⁰ Bzw. liegt die Vermutung nahe, dass der Film – unveröffentlicht – im Besitz von Andrew Lloyd Webbers Firma „The Really Useful Group“ ist, eine Kontaktaufnahme ist nicht gelungen.

film in der Regie von **Steve Previn**, unter anderem produziert von Sheldon Reynolds. Wie der Titel des zweiten Films bereits anklingen lässt, handelt es sich hier um eine etwas freiere Adaption; um Nollen zu Wort kommen zu lassen: „Produced by Sheldon Reynolds for American consumption, the 39 episodes [...] were non-canonical concoctions [...]“ (Nollen 1996: 227) Von Cox' Ansatz (s. Grint 1985), der sich stark an den Originalgeschichten im Strand Magazine orientiert – „concentrating on Conan Doyle's prose and Sidney Paget's illustrations“ (Nollen 1996:229) – zeigt sich Nollen jedoch wesentlich überzeugter. Vielleicht spricht hier der enttäuschte Sherlock Holmes-Fan aus Nollen, wenn er die Reynolds-Version als „Gebräu“ bezeichnet. Um diese Zitate auch in den richtigen Kontext zu rücken, sollte auch erwähnt werden, dass für Nollen eine „treue Adaption“ vermutlich die wünschenswerteste ist. Er folgt also augenscheinlich einem Treuekonzept, das, wie in Kapitel 3 dargestellt, im aktuellen Diskurs an Aktualität verloren hat. In seinem Schlusswort erscheint der Vorwurf, FilmemacherInnen hätten Doyles Geschichten ebenso „bastardized“, also verfälscht, wie Stevensons und Poes Werke – „borrowing a few faithful ingredients to spice up their own cinematic cauldron“ (Nollen 1996:235). Die Analyse und Interpretation aller Holmes-Verfilmungen ist jedoch nicht Fokus dieser Arbeit, stattdessen befasst sie sich mit einem griechischen Dolmetscher, der plötzlich die Nationalität wechselt.

5.2.1. Kommunal Dolmetschen einmal anders: Ein Dolmetscher wird entführt

Dr. John H. Watson und Sherlock Holmes besuchen Mycroft Holmes, der seinen jüngeren Bruder Sherlock noch an Intelligenz und Scharfsinn zu übertreffen scheint, im exzentrischen Diogenes-Club. Er ist es auch, der die beiden auf den Fall des griechischen Dolmetschers, Mr. Melas, aufmerksam macht. Kurz berichtet der Mann von seinem ungewöhnlichen, verstörenden Einsatz: Eines Abends erhält der sprachkundige Grieche Besuch von einem Herrn namens Latimer mit dem Ansuchen, noch am selben Abend für einen griechischen Gast zu dolmetschen. In einer Droschke, deren Fenster mit Papier verklebt sind, gelangt der Dolmetscher zu einem Haus; sein Aufenthaltsort ist ihm jedoch ein Rätsel. Dort wird er von einem „small mean-looking, middle aged man“

(Greek Interpreter: 12) empfangen, der ihn anweist: „But say no more than you are told to say, or you had better never have been born.“ (Greek Interpreter: 12). In einen matt erleuchteten Raum wird ein junger Mann geführt, dessen Gesicht und Mund verklebt sind. Der entsetzte Dolmetscher muss nun die Fragen der Entführer Kemp und Latimer ins Griechische dolmetschen, die Antworten muss der Befragte auf eine kleine Schiefertafel schreiben. Mr. Melas beginnt nun heimlich, eigene Fragen in die Dolmetschung einzubauen, und erfährt so ein wenig über die Identität des präsumtiven Gefangenen: Paul Kratides war seiner Schwester, die sich in Latimer verliebt hatte, nach England gefolgt und dort in die Gewalt der zwei Männer geraten, deren Ziel es ist, ihn zu zwingen, das Vermögen des Mädchens auf sie zu übertragen. Zur allgemeinen Überraschung betritt plötzlich jene besagte Schwester das Zimmer, die beim Anblick des Geknebelten sogleich in dessen Arme fällt und schließlich von einem der Männer unsanft aus dem Raum befördert wird. Mit fünf Pfund und dem Gedanken an die abschließende Drohung Latimers – „if you speak to a human soul about this - one human soul, mind - well, may God have mercy upon your soul!“ (Greek Interpreter: 16) – wird der Dolmetscher entlassen. Trotzdem wendet sich Mr Melas an die Polizei und die Holmes-Brüder, die versprechen, den Fall zu übernehmen. Mr. Melas wird im weiteren Lauf der Geschichte sogar das Opfer einer weiteren Entführung werden, über das Ende wird jedoch im Rahmen der Analyse mehr verraten (vgl. Greek Interpreter).

5.2.3. A Greek by extraction

Zu Anfang soll untersucht werden, wie die Identität und das Erscheinungsbild des Mr. Melas sich in Text und Filmen gestaltet, um somit in weiterer Folge mehr über seinen Status und die ihm verliehene Glaubwürdigkeit herausfinden zu können.

Eine erste Beschreibung des Dolmetschers findet durch die Figur des Ich-Erzählers Dr. Watson statt: „A few minutes later we were joined by a short, stout man, whose olive face and coal-black hair proclaimed his southern origin, though his speech was that of an educated Englishman.“ (Greek Interpreter: 8). Dieser Hinweis auf die fast akzentfreie Sprache des Griechen kann als positiver Verweis auf seine Sprachkompetenz gelesen werden. Bei der Anzahl der Sprachen – „I interpret all languages – or nearly all“

(Greek Interpreter: 9) – wird aber deutlich übertrieben. Ingrid Kurz (2005) hat sich in ihrem Aufsatz „Einsatz unter Lebensgefahr“ ebenfalls mit der Figur des Mr. Melas beschäftigt und führt diese nahezu übermenschlichen Sprachkenntnisse auf den Versuch Doyles zurück, den Dolmetscher auch tatsächlich als Experten auf seinem Gebiet darzustellen. Es scheint sich also um den Trugschluss „Kompetenz ist gleich Anzahl der Sprachen“ zu handeln (vgl. 2005: 140). Die LeserInnen erfahren auch, dass Mr. Melas als „chief Greek interpreter in London“ (Greek Interpreter: 9) und als Verhandlungs- und Kommunaldolmetscher tätig ist (vgl. Kurz 2005: 139).

Der Dolmetscher in der Adaption von Grint gleicht dem in der Geschichte beschriebenen Erscheinungsbild weniger: Statt korpulent ist der brünette Schauspieler schlank, die Augen nicht dunkel, sondern grün, seine Kleidung, auf die im Text nicht Bezug genommen wird, ist ordentlich bis elegant – alles in allem hat der Sprachexperte eine gepflegte Erscheinungsform (siehe Abb. 5). Ein Blick auf die Besetzungsliste verrät: Mr. Melas wird von einem gewissen Alkis Kritikos, also einem Schauspieler griechischer Herkunft gespielt, bei dessen Darstellung sich auch ein leichter griechischer Akzent ausmachen lässt. Die Spuren seiner kulturellen Identität werden also auf visueller und auditiver Ebene repräsentiert. Die Herkunft des Dolmetschers wurde in dieser Version aber auch im Thema der Filmmusik verarbeitet. Nach dem Vorspann mit der typischen Titelmusik der Cox’schen (Grint) Holmes-Reihe wird die erste Szene, in welcher der nichtsahnende Kratides von seinen Entführern am Bahnhof abgeholt wird, von einer „griechisch“ anmutenden Musik untermalt. Dasselbe Thema wiederholt sich in jenen zwei Szenen, wo Latimer den griechischen Dolmetscher in seinem Haus aufsucht. Anfangs generiert die unheilverkündende Musik zusammen mit der spärlichen low-key Beleuchtung eine bedrohliche Stimmung. Sobald Mr. Melas beschließt, Latimer zu folgen, setzt das griechische Thema kurz ein und wird erst wieder aufgegriffen, als Mr. Melas nach erfolgter Dolmetschung brutal aus der Kutsche geworfen wird. Das Thema ist das nächste Mal erst im Abspann des Films wieder zu hören. Diese Musik hat insofern eine strukturelle Funktion, als sie zu Anfang und ganz am Ende des Films verwendet wird; sie fungiert wie eine Klammer und stellt ein Thema des Films dar. Der Einsatz des Motivs innerhalb der Erzählung, also auf narrativer Ebene, stellt ein Leitmotiv von Mr. Melas dar. Das Erklingen eines typisch griechischen Instruments hat fol-

gende Auswirkungen: Sie unterstreicht die Identität des Dolmetschers, verleiht ihm eine gewisse exotische Prägung und perpetuiert so das „Greek“ aus dem Titel, das sich wie ein roter Faden auch auf auditiver Ebene durch den Film zieht. Dies ist als weiteres Indiz dafür zu lesen, dass die Identität, oder in diesem Falle die besondere kulturelle Herkunft des Dolmetschers, auch auf auditiver Ebene präsent ist.



Abb. 5: The Greek Interpreter (00:10:28). *Melas der griechische Dolmetscher in der Cox-Verfilmung*



Abb. 6: The Case of the French Interpreter (00:05:56). *Dubec der französische Dolmetscher von Reynolds*

Wie der Titel des Reynolds-Films (Previn) bereits verrät, ist in der zweiten hier behandelten Adaption nicht länger von Griechisch, sondern von Französisch die Rede. Charles Dubec lautet der Name des entführten Dolmetschers in dieser Version. Der erste Blick, den die Kamera auf ihn preisgibt, ist eine Großaufnahme seiner Hände, die er nervös aneinander reibt, während er Sherlock Holmes von der schrecklichen Begebenheit erzählt. Dubecs Statur gleicht schon eher der schon im Text beschriebenen, ob er aber dem Bild eines „Franzosen“ entspricht (sofern etwaiges existiert), sei dahingestellt (siehe Abb. 6). Der Schauspieler, Lou Van Burg, ist jedenfalls niederländischer Herkunft und ein entsprechender Akzent ist leicht wahrnehmbar (besonders in der Aussprache der L's). Der Name Kratides, also des Entführten, wurde in Paul Charon geändert. Spätestens in den Dolmetschszenen offenbart sich jedoch den sprachkundigen ZuseherInnen die linguistische Wahrheit – das Französisch von Dubec und Charon klingt eigenartig, beide Sprecher sind ganz offensichtlich keine Native-Speaker. Wie ist nun diese geographische Veränderung in der Erzählung zu begründen? Hier können nur vage Vermutungen angestellt werden: Möglicherweise war kein griechischer Schauspieler aufzufinden oder die Tatsache, dass der Film in Frankreich gedreht wurde, hatte Ein-

fluss auf diese Entscheidung. Die Frage ist aber vielmehr, welchen Effekt diese Veränderung auf den Gesamteindruck der Figur hat. Ein griechischer Dolmetscher im London des späten 19. Jahrhunderts (vgl. Kurz 2005: 139) erscheint vielleicht exotischer als ein Festlandeuropäer von jenseits des Ärmelkanals. Die Geschichte vom Nacht-und-Nebel-Dolmetscheinsatz eines Griechen für ein vom Hungertod bedrohtes, geknebeltes Opfer spielt alle Register auf der Klaviatur des mysteriösen Kriminalfalles. Eine Figur, die eine wenig bekannte Sprache spricht und aus einem, zur Zeit in welcher die Geschichte verankert ist, wenig bereisten und von den Mythen der Antike geprägten Land kommt, stellt womöglich ein weiteres geheimnisvoll-unkanntes Element in dieser Konstellation dar. Da der Reynolds-Film mit einer Länge von etwa zwanzig Minuten auch um einiges kürzer ist als die Cox'sche Adaption, ist diese Veränderung in der Identität der Figur möglicherweise ein Versuch zu einer Vereinfachung der Handlung.

5.2.4. *His extraordinary narrative*

Im folgenden Abschnitt soll die Rolle des Dolmetschers im Erzählgefüge der Geschichte unter die Lupe genommen werden. Aus erzählanalytischer Perspektive betrachtet ist die Kurzgeschichte in mehrere Dimensionen unterteilt. Als Haupterzähler fungiert, wie in fast¹¹ allen Sherlock Holmes Geschichten, Doktor Watson. Nun beginnt Mr. Melas seine Erzählung, die Diegese öffnet sich, um einer weiteren erzählten Welt Platz zu machen. Die hier verwendete Erzählweise ist einer „realistischen“, gesprochenen Sprache sehr unähnlich. Vielmehr handelt es sich um einen literarischen Stil, mit dem die Ereignisse jener Entführung durch den Dolmetscher beschrieben werden. Unter diesem Aspekt betrachtet sind die Worte, mit denen Mycroft die Erzählung einleitet, vielleicht nicht ganz für bare Münze zu nehmen: „I think I will leave him to tell his own very remarkable experience in his own fashion.“ (Greek Interpreter: 8). Was nun doch mehr für eine subjektive Sichtweise spricht, ist, dass Melas die Beschreibung seiner Entführer gerne mit seinem persönlichem Ermessen verquickt: „He was deadly pale and terribly emaciated, with the protruding, brilliant eyes of a man whose spirit ist greater than his strength.“ (Greek Interpreter: 13). Solche Schlussfolgerungen des Erzählers

¹¹ Mit Ausnahme von *The Lion's Mane*, *The Blanched Soldier*, *The Musgrave Ritual* und *The Gloria Scott*.

lassen darauf schließen, dass das Klischee des Dolmetschers als *Papagei* (siehe Kurz & Kaindl: 2005), der mehr meinungslos und automatisch agiert als selbstständig, hier nicht von Bedeutung ist. Ebenfalls interessant ist die Art und Weise, in der Melas auf Details eingeht: „The chamber was certainly large, and the way in which my feet sank into the carpet as I stepped across it told me of its richness.“ (Greek Interpreter: 12f.). Diese Denkweise, ein deduktives Vorgehen wie hier, wo von der Beschaffenheit eines Teppichs auf den Wohlstand seiner BesitzerInnen geschlossen wird, lässt sich unterschiedlich deuten. Diese Beobachtung stellt einerseits die gute Auffassungsgabe der Figur des Dolmetschers heraus und akzentuiert die Tatsache, dass es sich hier um eine intelligente Figur, die zu eigenen Schlussfolgerungen durchaus in der Lage ist, handelt. Bedenkt man jedoch, dass der Dolmetscher sich an diesem Punkt der Erzählung in einer unheimlichen Situation befand und sogar bedroht wurde, ist es erstaunlich, wie gut seine Beobachtungsgabe dennoch funktioniert zu haben scheint. So beschreibt er einen seiner Entführer geradezu peinlich genau: „His features were peaky and sallow, and his little, pointed beard was thready and ill-nourished.“ (Greek Interpreter: 16). Die genaue Beobachtungsgabe und die deduktive Denkweise in den vorhergehenden Zitaten lässt eine deutliche Ähnlichkeit mit der Methode von Sherlock Holmes, „one who based his conclusions upon firm scientific ground“ (Nollen 1996: 16), erkennen. Gegen Ende der Geschichte deduziert Holmes beispielsweise anhand seiner Beobachtungen, ob die Kutsche, in der Mr. Melas mitgenommen wurde, mit Gepäck beladen war:

You may have observed the same wheel-tracks going the other way. But the the outward-bound ones were much deeper - so much so that we can say for a certainty that there was a very considerable weight on the carriage. (Greek Interpreter: 24)

Die präzise und literarische Erzählweise von Melas spiegelt also mitunter die detektivische Beobachtung wider, die Sherlock Holmes selbst in dieser Situation an den Tag gelegt hätte.

Die Zuverlässigkeit des Erzählers, also des Dolmetschers, wird im Text in keiner Weise von einer der Figuren in Frage gestellt, vielmehr dient sie bereits den Holmes'schen Ansprüchen einer Aussage und wird somit als primäre Informationsquelle für den weiteren Verlauf des Falles herangezogen. Diese Annahme bestätigt sich

im Text selbst: als Holmes und Watson später selbst das Haus betreten, das Melas in seiner Geschichte beschrieben hatte, wird angemerkt: „[...] we could see the two doors, the curtain, the lamp and the suit of Japanese mail as he [*Melas*] had described them.“ (Greek Interpreter: 25).

Da in der Geschichte nicht viel über die Position, Mimik oder Gestik der Figuren verraten wird, soll im Anschluss erörtert werden, wie diese Leerräume in den beiden vorliegenden Filmen genutzt werden und welche Auswirkungen sie auf die Darstellung des Dolmetschers haben.

In der Adaption von Cox betritt Mr. Melas den Raum, wo er von Mycroft, Holmes und Watson bereits erwartet wird. Eine Naheinstellung zeigt Melas vor einer riesigen Bücherwand stehend (siehe Abb. 7). Da Melas, auch im Unterschied zu den anderen Figuren im Raum, durchgehend vor diesem Hintergrund gezeigt wird, kann davon ausgegangen werden, dass dieses Bild als visueller Hinweis auf die intellektuellen Fähigkeiten des Dolmetschers zu lesen ist. Bei der Vorstellung schenkt Holmes ihm ein müdes Lächeln, als Mycroft jedoch die „remarkable experiences“ (Grint 1985) ankündigt, tritt er scheinbar interessiert etwas näher an den Dolmetscher heran. Als dieser seine Erzählung mit den Worten „for many years I have been the chief Greek interpreter in London“ (Grint 1985) einleitet, ist nur seine Stimme zu hören, zu sehen ist eine Nahaufnahme von Holmes, der bei diesen Worten kurz anerkennend die Augenbrauen hebt und gleich darauf die Augen zu Boden senkt. Diese kurze Gesichtsregung lässt darauf schließen, dass diese Aussage eine Reaktion im sonst so schwer lesbaren Pokerface des Detektivs hervorgerufen hat, vielleicht sogar, dass dieser Beruf bei Holmes in einem gewissen Ansehen steht. Mr. Melas meint weiters, die Polizei würde seiner Geschichte keinen Glauben schenken, jedoch keinesfalls in einer „wailing voice“ (Greek Interpreter: 8), auch das eifrige Händeschütteln (vgl. Greek Interpreter: 8) mit Holmes entfällt – bei der Erwähnung der Polizei blickt Holmes schnell auf, sein Interesse scheint geweckt. Denkt er womöglich, die Geschichte müsste sehr außergewöhnlich sein, damit die Polizei diesem Mann keinen Glauben schenken würde? Eine Aufforderung von Holmes, Platz zu nehmen, schlägt Melas aus und er wird stehend, aus der Untersicht, gezeigt. Die Tatsache, dass im Gegensatz dazu Holmes und Watson aus der Obersicht im Bild zu sehen sind (siehe Abb. 7 und Abb. 8) spricht dafür, dass die Kam-

era die Perspektive der jeweiligen Personen einnimmt. Die Perspektivierung durch die Kamera trägt zu dem Eindruck bei, dass hier ein echter Dialog stattfindet. Melas fungiert in den nun folgenden Rückblenden auf seine Entführung und die Dolmetschung von Kratides als diegetische Erzählstimme im Voice-Over; der Wortlaut seiner Erzählung orientiert sich dabei stark am Text der Geschichte. Die Rückblende wird von zwei Szenen unterbrochen, in denen Melas, in einer Nahaufnahme diesmal in Normalsicht, in gen Holmes vorgelehnter Körperhaltung langsam und eindringlich intonierend erzählt, dann erfolgt ein Schnitt, woraufhin wieder Holmes ebenfalls in Nahaufnahme zu sehen ist (siehe Abb. 9 und Abb. 10). Wieder intensiviert die Kameraführung hier durch die abwechselnden Nahaufnahmen der Gesichter von Holmes und Melas die Dialogsituation. Der Grieche schließt seine Erzählung mit den entschlossenen Worten: „I want to help that unhappy man, before God I do!“ (Grint 1985). Im Text schließt der Satz statt mit dieser ausdrucksstarken Gottesreferenz lediglich mit „[I want to help the unhappy man,] if I can.“ (Greek Interpreter: 18). Als Holmes ihn am Ende auf die Gefahr aufmerksam macht, in welcher er nun schwebt, verrät Melas’ Gesicht keine Regung.



Abb. 7: The Greek Interpreter (00:10:50).
Naheinstellung Melas, im Hintergrund die Bücherwand



Abb. 8: The Greek Interpreter (00:10:48).
Obersicht auf Watson (links) und Holmes (rechts)

Diese Szene zeigt uns also einen entschlossenen, überzeugten und im Angesicht der Gefahr gefassten Mann, der scheinbar von Holmes respektiert wird. In der Interaktion mit Holmes scheint er reservierter und weniger überschwänglich als die Figur im Text – es kommt zu keinem physischen Kontakt und die beiden scheinen unausgesprochenen gegenseitigen Respekt zu empfinden. Sein Plädoyer für Kratides ist dafür in der Wortwahl umso vehementer.



Abb. 9: The Greek Interpreter (00:15:55). *Schuss*
- *Gegenschuss Melas ...*



Abb. 10: The Greek Interpreter (00:15:59). ... *und*
Holmes

Der französische Dolmetscher Claude Dubec hingegen, vorgebeugt in einem Sessel sitzend, macht schon nach bereits erwähnter erster Einstellung (man erinnere sich an die nervös geriebenen Hände) einen weit weniger gefassten Eindruck. Er fühle sich „powerless“ (Previn 1955), dem Opfer zu helfen, und beißt sich zur Bekräftigung seiner Worte in die Faust (siehe Abb. 12). Die gesamte Szene lang werden die drei – Dubec sitzend, Holmes und Watson jeweils links und rechts von ihm stehend – in einer Halbtotalen (siehe Abb. 11) gezeigt. Watson reicht nun dem Dolmetscher ein Glas mit Alkohol, das er sogleich mit den Worten „Any Frenchman will tell you it has to be sipped, savoured but, if you’ll excuse me once...“ (Previn 1955) – in einem runterkippt. Bei seiner Bitte um Hilfe fasst er Holmes kurz fest am Arm. Zum Detektiv aufschauend, erörtert Dubec kurz seine berufliche Situation. Währenddessen zoomt die Kamera immer näher an Dubec heran, bis ein Szenenwechsel in die Rückblende stattfindet. Die hektische Gestik und Zerstreutheit des Dolmetschers (mühsam muss er sich an den Zeitpunkt der Gegebenheit erinnern), deuten darauf hin, dass es nervlich schlecht um ihn bestellt ist. Die räumliche Position – Holmes zum Dolmetscher hinuntergebeugt – deuten auf eine gewisse Asymmetrie im Machtverhältnis bzw. auf die Hilflosigkeit des Dolmetschers hin.

Die Erzählstimme Dubecs während der Rückblende klingt jedoch weitaus gefasster, als der Eindruck des Dolmetschers es vermuten hätte lassen. Die Rückblende findet durchgehend und ohne Unterbrechungen statt. In dieser Adaption jedoch stürmt die Schwester des Entführten nicht ins Zimmer, sondern wird vor der Tür des Verhör-

immers von Latimer abgefangen. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen den beiden, bei dem Dubec jedoch nicht anwesend ist, da er sich noch im Raum befindet. Aus narrativer Sicht gesehen ist diese Szene wenig logisch, da der Erzähler nicht anwesend war und sie somit nicht in seiner Diegese vorkommen dürfte. Kritisch gesehen könnte man sagen, dass die Erzählfigur in ihrer eigenen Erzählung entmachtet wird, durch eine Beifügung, die außerhalb ihres Gewaltbereichs liegt, ergänzt wird. Bevor Dubec anfängt, die Dolmetschung zu manipulieren, um mehr Informationen zu bekommen, merkt die Voice-Over Stimme an: „[...] and even though I was only the interpreter, I felt guilty at not being able to give him any help“ (Previn 1955). Dubec scheint sich also selbst im beruflichen Kontext in einer machtlosen Position zu sehen und begründet seine Handlung mit einem Gefühl der Schuld.

Wieder zurück mit Holmes und Watson schließt Dubec die Erzählung mit einer weiteren Bitte um Hilfe. Lässig, die Hände in den Westentaschen, erwidert Holmes: „You must realize that my success depends almost entirely on your memory.“ (Previn 1955). Dubec protestiert, er hätte ihm alles gesagt. Holmes erwidert: „Only everything you were able to see.“ (Previn 1955). Daraufhin lässt sich der Detektiv die Kutschenfahrt nochmals beschreiben und stellt Fragen dazu. Nachdem Dubec gegangen ist, meint Holmes, über einen Stadtplan gebeugt, zu Watson: „[...] and when we’ve finished translating the facts that Dubec has given us, an X will mark the spot.“ (Previn 1955). Diese Szenen machen deutlich, dass Holmes der Geschichte des Dolmetschers nicht ohne weiteres Glauben schenkt. Im Gegenteil: Er sammelt Fakten und Eindrücke, um diese für die Aufklärung des Falles in brauchbare Informationen zu *übersetzen*. Die Wortwahl scheint einiges über seine Wahrnehmung des Dolmetschers zu verraten: Melas ist außerhalb seines Schaffensbereichs jemand, der nicht Holmes’ Sprache spricht, eine Sprache, die zur Erkenntnis führt. Zudem gestaltet sich das Verhältnis zwischen Dubec und Holmes weit weniger intensiv und respektvoll als in der Cox-Verfilmung. Die Kamera zeigt die beiden nur nebeneinander, Hinweise auf ihre inneren Vorgänge, etwa durch eine Nahaufnahme, fehlen hier. Die Zuverlässigkeit der Erzählung Dubecs, der sichtlich zerstreut ist und zunächst einmal seinen Schrecken mit etwas Hochprozentigem verdauen muss, ist gefährdet. Seine Sitzposition, wie auch die Worte Holmes’ sprechen eine deutliche Sprache: Der Detektiv ist dem Dolmetscher in dieser Situation deutlich

überlegen.



Abb. 11: The Case of the French Interpreter (00:04:53). *Die Halbtotale zeigt deutlich die Hilflosgigkeit Dubecs*



Abb. 12: The Case of The French Interpreter (00:05:15). *Dubec, der zu Holmes aufsieht*

5.2.5. A man of no physical courage

Was die Darstellung der Machtposition des Dolmetschers auf inhaltlicher Ebene betrifft, zieht Kurz (2005) einen klaren Schluss: Melas nütze seine Machtposition als Sprachkundiger, der beide Parteien versteht und somit unbemerkt intervenieren kann, gekonnt aus und setze so sein Leben aufs Spiel, um einen Fall mit einem unschuldigen Opfer aufzuklären (vgl. 2005: 141f.). Aus ethischer Perspektive betrachtet ist dies sicherlich ein legitimer Schluss, jedoch gestaltet sich die Darstellung von der Macht des Dolmetschers im Text wesentlich komplexer, wenn nicht nur die Dolmetschung selbst in die Analyse miteinbezogen wird. So findet sich im Text eine gewisse Diskrepanz zwischen den professionellen Fähigkeiten des Dolmetschers und seiner physischen Erscheinung. So meint Latimer, als er Melas bittet, seinen Auftrag anzunehmen: „[...] we were quite fortunate in hearing of your powers.“ (Greek Interpreter: 16). Diese *Macht*, von der hier die Rede ist, bezieht sich lediglich auf die sprachliche Kompetenz des Dolmetschers. Über die körperliche und psychische Konstitution des Mr. Melas äußert Holmes jedoch, als er von der neuerlichen Entführung des Dolmetschers erfährt, ernsthafte Bedenken: „He is a man of no physical courage, as they are well aware from their experience the other night. This villain was able to terrorize him the instant that he got into his presence.“ (Greek Interpreter: 23). Während Latimer eine physische Bedrohung darstellt – „[...]I should not have had the slightest chance in a struggle with him.“

(Greek Interpreter: 10) – übt dessen Komplize Kemp besonders durch seine psychische Verfassung Wirkung aus – „I could not help thinking that this strange, catchy little laugh was also a symptom of some nervous malady.“ (Greek Interpreter: 16). Holmes' Befürchtung bestätigt sich und „the unfortunate linguist“ (Greek Interpreter: 27) wird von den inzwischen geflüchteten Bösewichten bewusstlos und übel zugerichtet zurückgelassen.

In den vorliegenden Filmen wird die Macht, welche die Entführer auf den Dolmetscher ausüben, sehr unterschiedlich gezeigt. Im Cox-Film ist der Raum, in dem sich die Figuren befinden, kaum erleuchtet, Mr. Kemp steht hinter Melas und legt wiederholt beide Hände auf seine Schultern. Latimer steht mit einem Schlagstock hinter Kratides. Die physische Gewalt gilt diesem Bild zufolge dem Entführten, Kratides – der Dolmetscher hingegen ist dem bereits im Text erwähnten „almost mesmeric effect“ des Mr. Kemp (Greek Interpreter: 27) ausgeliefert. Der französische Dolmetscher hingegen wird fortwährend vom Entführer Lattimer (in dieser Version mit Doppel „t“ geschrieben) mit einem Revolver bedroht, während Mr. Judd neben Charon steht. Nach der Bezahlung einer Summe, welche als besonders hoch herausgestrichen wird – im Text ist nur von einer „sufficient fee“ (Greek Interpreter: 16) die Rede – erwidert dieser sogar noch trocken „Thank you“ (Previn 1995). Der Dolmetscher wird jedoch ein zweites Mal von den Männern, mehr oder weniger freiwillig, für eine Dolmetschung herbeigeholt. Von dieser Szene wird in der Kurzgeschichte abschließend von Dr. Watson nur kurz berichtet, in beiden Filmen ist sie jedoch in die Handlung eingebaut. Im Folgenden soll nun diese Szene in den beiden Adaptionen verglichen werden:

The Greek Interpreter_Szene 1

Kratides, diesmal frei von Pflastern und Knebel, die Augen in tiefen Höhlen liegend, lehnt schwach in seinem Sessel. Neben ihm sitzt Melas an einem langen Tisch. Kemp raucht im Hintergrund, Latimer sitzt ebenfalls am Tisch und fährt mit dem Finger um den Rand seines Glases.

*Melas (auf Griechisch, hier übersetzt, eindringlich, schon fast verzweifelt):
Please sign, I am begging you, please sign the document!*

Kemp tritt von hinten an Melas heran und legt ihm die Hände auf die Schultern.

Kemp: Tell him I have ceased being reasonable. If he doesn't sign the papers now, I will kill

him. Tell him, I have no more patience. (*geht noch während er spricht zu Kratides und legt ihm drohend ein schlaginstrumentartiges Stöckchen an die Wange*)

Melas: (*dolmetscht*) [What you're doing is crazy. Please Mr. Kratides, sign!¹²] (*hält Federhalter vor ihm hoch*). [Please sign!]

Kratides: No, no, no!

¹² Für ein besseres Verständnis wurde diese spezifische Textstelle aus dem Griechischen übersetzt.

Melas: [Please, I beg you, please!]

Kratides: No! No!

[Schnitt: Kurze Szene, Holmes bei Scotland Yard]

Kemp: Tell him...tell him if I kill him (*Melas beginnt zu dolmetschen*) I have no use any more for his sister, (*laughs*) and she will die also.

Melas: But you would not ...

Kemp (*schreit*): Tell him!!

Melas dolmetscht, Kratides schreit auf, windet sich verzweifelt und unterschreibt schließlich weinend die Papiere. Latimer und Kemp beginnen dabei hysterisch zu lachen.

Kemp: Please Mr. Melas. (*führt ihn aus dem Zimmer*)

Kratides wird ebenfalls aus dem Zimmer geschleift.



Abb. 13: The Greek Interpreter (00:33:40). **Melas beschwört Kratides zu unterschreiben**



Abb. 14: The Case of the French Interpreter (00:22:34). **Dubec redet dem Gefangen gut zu**

The Case of the French Interpreter_Szene 1

Charon sitzt zusammengesunken auf einem Sessel. Links von ihm steht Mr. Lattimer, rechts Mr. Judd¹³. Der Dolmetscher Dubec befindet sich im Vordergrund des Bildes, halb auf einem Tisch sitzend, halb stehend, seinen Stirn auf seine Hand gestützt.

Charon: A manger..qu'on me donne à manger.

Dubec sitzt nach vorne gesunken daneben und gähnt verstohlen.

Judd: Does he still say No?

Dubec: He asks for food. Have mercy on the poor man!

Judd (*mit einem kühlen Lächeln*): He will be fed the moment he signed those papers.

Dubec: Signez mon vieux, on a pas vous à servi.

Charon: Je n'en veux plus. Je signais tous qu'n voudra mais ... qu'on me donne à manger.

Dubec (*hoffnungsvoll zu Mr. Judd*): He'll sign!

Judd: At last!

Charon wird das Papier zum Unterzeichnen gereicht, Dubec sieht zu.

Dubec (*fordernd*): Now feed this man!

Judd (*noch immer lächelnd*): It will be foolish to spare him, only to kill him again.

Dubec (*entsetzt*): Kill him?

Judd (*nachdrücklich*): And you broke your promise.

Lattimer: We spoke to Sherlock Holmes.

Dubec: That's not ...

Lattimer: That's true. There's no point in lying. But you couldn't tell him where we are and even the famous Mr. Holmes could never deduce that.

Die drei horchen plötzlich beim Geräusch einer vorfahrenden Kutsche auf. Judd geht zum Fenster und späht hinaus.

Judd: There are some men coming.

¹³ Mr. Judd ist der Name von Mr. Kemp in der *French Interpreter* Version, Latimer wird im Abspann jener Version mit zwei „t“ geschrieben.

Lattimer: Quick open the trap!

Sie nehmen Charon die Fesseln ab, Mr. Judd öffnet eine Falltür im Boden.

Lattimer (zu Dubec): Down there!

Dubec hilft Lattimer, Charon über die Stufen in den unterirdischen Raum zu tragen. Judd, nun ebenfalls bewaffnet, schließt die Falltür.

Bei diesem zweiten Einsatz versuchen sowohl Melas als auch Dubec, den Gefangenen, der bereits am Ende seiner Kräfte ist, zu überreden, die Papiere zu unterzeichnen. Melas ist merklich verzweifelt. Fast schon flehend bittet er den Entführten immer und immer wieder, doch endlich zu unterzeichnen. Auch ohne Übersetzung könnten ZuseherInnen dies erahnen. Dies ist alles, was der Dolmetscher in der Situation wohl noch tun kann, um sich selbst und den Gefangenen zu retten. Melas und Kratides sitzen auf Augenhöhe, Lattimer und Kemp hingegen stehen (siehe Abb. 13) – ein deutlicher Hinweis darauf, wer hier Macht über wen hat. Claude Dubec, Melas' französisches Pendant, wirkt zu Anfang der Szene mehr müde als entsetzt. Dadurch, dass er den Kopf in die Hand stützt, wirkt seine Körperhaltung passiv. Dubec dolmetscht nicht, wenn er nicht dazu aufgefordert wird, und es findet kein physischer Kontakt zwischen den beiden Parteien statt. Die Aufstellung der Figuren ist interessanterweise so wie in jener Szene, in der Dubec Holmes das erste Mal von seinem rätselhaften Dolmetschauftrag erzählt – nur diesmal ist es Charon, der im Sessel sitzt, Dubec steht etwas außen (siehe Abb. 14). Er ist diesmal nicht der Bittsteller, sondern fast schon eine Art ein Werkzeug zur Kommunikation. Gottergeben, im Glauben Judd und Lattimer würden die beiden freilassen, redet er den Entführten Charon besänftigend mit „mon vieux“ (Previn 1955), *mein Guter*, an, er solle doch unterzeichnen, und erreicht so auch sein Ziel. Seine scheinbare Annahme, die Bösewichte würden ihr Wort halten, wird schließlich enttäuscht. Als die Kutsche vorfährt und der Dolmetscher sich gezwungenermaßen mit den Entführern in einem Keller verstecken muss, ist er passiv, resigniert, hilft sogar Lattimer noch, das Opfer nach unten zu tragen. Dubec hat sich scheinbar in seine Situation gefügt – er weiß noch nicht, dass (in diesem Film) Holmes unten bereits auf sie wartet und so den Fall zu einem glimpflichen Ende bringen wird. Der griechische Dolmetscher Melas hingegen wird noch in letzter Minute vor dem Erstickungstod gerettet, während Kratides letztendlich

stirbt. Holmes stellt die Verbrecher schließlich in einem Zug (und spricht überraschenderweise plötzlich selbst Griechisch).

Beide Dolmetscher versuchen also hier mit Hilfe ihrer professionellen Fähigkeiten das scheinbar Beste in dieser Situation zu erwirken: Mit Hilfe ihrer Sprachkompetenzen wollen sie ein unschuldiges Opfer vor dem Tod bewahren. Melas jedoch ist insistent, er legt seine ganze Stimme und Körpersprache in den Versuch, die Situation zu retten, während Dubec – geradezu nervenraubend – passiv und resigniert wirkt. Diese Eigenschaften offenbaren sich bereits in der Szene, in der Latimer bzw. Lattimer versucht, einen Dolmetscher für einen „Gast“ zu rekrutieren. Melas sieht misstrauisch auf die Uhr und fragt noch nach der Entfernung des Hauses, in welchem die Dolmetschung stattfinden soll. Dubec hingegen winkt auf die Entschuldigung Lattimers, zu so später Stunde noch zu ihm zu kommen, lächelnd ab: „An interpreter and a doctor are the same in this respect – his hours are whenever he’s required!“ (Previn 1955) und holt sogleich geflissentlich Hut und Mantel. Dies wirft die Frage nach seinem Selbstbild auf. Ärzte haben ein gewisses soziales Ansehen, andererseits betont er mit „in this respect“ die Tatsache, dass die zeitliche Komponente die einzige Überschneidung der zwei Berufsgruppen ist. Dies vermittelt den Eindruck, als würde er sich den Gegebenheiten seines Berufes unterordnen, und verstärkt noch den unterwürfigen Eindruck, den er in seiner Unterhaltung mit Holmes vermittelt.

5.2.6. Abschließende Betrachtung zu Melas und Dubec

Unbestritten ist, dass der Dolmetscher in dieser Geschichte zwar von zwei Bösewichten instrumentalisiert wird, jedoch seine Macht einsetzt, um ein unrechtmäßiges Vergehen aufzuklären. Die Figur des Mr. Melas in der Geschichte Doyles ist vielleicht ein Held auf dem Gebiet der Sprache, wird jedoch explizit als körperlich schwach dargestellt und als unfähig, sich der Gewalt eines schon nahezu psychopathischen Verbrechers zu entziehen. Die besondere Macht, die Kemp im Text auf den griechischen Dolmetscher auszuüben scheint, wird nicht direkt angesprochen, offenbart sich jedoch deutlich in den beiden Dolmetschszenen durch die physische Präsenz des verrückt kichernden Bösewichtes in Melas’ unmittelbarer Nähe. Latimer hingegen steht für die rohe physis-

che Gewalt, die in größerem Maße dem Entführten, Kratides, gilt. Dieses Verhältnis wird in der anderen Adaption umgedreht, der Dolmetscher Dubec ist nun derjenige, der stets durch Lattimers Revolver bedroht wird. Die Bedrohung seines Lebens gestaltet sich somit wesentlich konkreter, auf einer greifbareren Ebene.

Die Analyse hat ergeben, dass die intellektuellen Stärken und die Identität des Dolmetschers auf filmischer Ebene auf unterschiedliche Art und Weise umgesetzt wurden: sowohl auf der visuellen (siehe Bücherwand), als auch auf der auditiven (siehe Musik) Ebene. In *The Case of the Greek Interpreter* in der Verfilmung von Cox ist Melas jedoch weit charismatischer und gelassener als sein Vorbild im Text. Die Beziehung zum allwissenden Genie Holmes, die in der Dialogszene durch die verschiedenen Einstellungen und die Erzählweise Melas' besonders deutlich hervorgehoben wird, verleiht der Figur noch zusätzlich an Glaubwürdigkeit. Die wechselnden Sitzpositionen, abwechselnde Ober- und Untersicht, spiegeln ein Verhältnis wider, das im weitesten Sinne als „ebenbürtig“ bezeichnet werden kann. Die Aussage von Melas in der Verfilmung von Cox hat Gewicht und wird nicht angezweifelt. Auch in der zweiten Dolmetschung wird Melas durchaus als starker Charakter gezeichnet, als er versucht, in einer scheinbar aussichtslosen Situation insistent und mit allen ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten – in diesem Fall ist es die Sprache beziehungsweise die Kommunikation mit dem Entführten – sein Leben und das von Kratides zu retten.

Der *French Interpreter* von Reynolds wird im Rahmen eines Films gezeigt, der, was Einstellungen und andere Filmeffekte betrifft, weit weniger ausgeklügelt ist. Die meisten Szenen finden in ein und derselben Einstellung statt, ab und zu wird ein Zoom eingesetzt. Dies reduziert die Ausdrucksmöglichkeit jedoch sehr stark auf die textuelle Ebene, also das Gesprochene. Die Figur des Dubec ist in ihrer Erzählweise keineswegs zuverlässig, er liefert lediglich das Grundmaterial für Holmes' Nachforschungen und ist auch durch seinen nervösen Zustand stark beeinträchtigt. Sein Verhältnis zu Holmes ist sichtlich nicht auf Augenhöhe. Dies verdeutlicht sich in der Positionierung der Figuren. Die Aura des Mystischen, die bei der Cox-Adaption durch Raumgestaltung und Lichteffekte generiert wird, will sich hier nicht so recht einstellen. Der Identitätstransfer von Griechenland nach Frankreich vollzieht sich aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse der Schauspieler auch eher holprig als gewinnbringend. Der französische Dolmetscher

scheint im Gegensatz zu Melas mehr *Opfer* als *Held* zu sein.

Es fällt hier schwer, die Adaption im Bezug auf die Figur des Dolmetschers einer der Kategorien Kreuzers zuzuschreiben. Sie geht über die *ledigliche Aneignung von literarischem Rohstoff* hinaus, da sehr viele Textelemente, Orte und Figuren übernommen wurden. Für eine *interpretierende Transformation* werden filmische Spezifika zu wenig oder gar nicht ausgenützt (siehe starre Einstellungen). Augenscheinlich kommt der *French Interpreter* einer *Illustration* am Nächsten, denn der Film bleibt sehr nahe am Text. Die Änderung der nationalen Identität des Dolmetschers erweckt nicht den Anschein einer experimentellen oder interpretierenden Herangehensweise des Filmemachers an den Originalstoff, sondern „beraubt“ den Text um eine – exotische – Komponente und steht mit großer Wahrscheinlichkeit nicht im Zeichen einer *transformierenden Bearbeitung*. Hinzu kommt, dass die Veränderung in der Herkunft der Filmfigur nicht glaubhaft umgesetzt wird (siehe Akzent des Schauspielers). Es scheint, dass Reynolds' Verfilmung die Figur des Dolmetschers eher an psychologischer Tiefe beraubt hat – wenn Dubec beispielsweise der Bedrohung eines Revolvers und nicht der eines geisteskranken Bösewichts unterliegt – als dass er neue Komponenten hinzugefügt oder alte in eine neue Bedeutung transformiert hat.

5.3. Everything Is Illuminated

„Everything Is Illuminated“ wurde 2002 veröffentlicht und war das erste Buch des damals 24 Jahre jungen US-Autors Jonathan Safran Foer. Der 1977 in Washington DC geborene Schriftsteller studierte Literatur und Philosophie an der Princeton University und lebt heute in Brooklyn, New York. Der erfolgreiche Roman, laut einem Kritiker in *The Guardian* (Bradshaw 2005), „[...] a literary sensation from 2002 which put Foer in the new rank of permafrost-cool writers like Dave Eggers and David Foster Wallace“, wurde mit einigen Preisen ausgezeichnet, darunter *The Guardian First Book Award 2002*. Foer hatte auf der Suche nach Spuren seines Großvaters in der Ukraine entdeckt, dass an der Stelle von dessen Geburtsort nur noch eine Gedenktafel stand, und schrieb auf Basis dieser Erlebnisse einen Roman über die fiktive Geschichte jenes Dorfes (vgl. Contemporary Lit Criticism 2011, Gibbons 2002).

Die gleichnamige Filmadaption aus dem Jahr 2005 war ein weiteres Erstlingswerk, und zwar das des amerikanischen Schauspielers und Regisseurs Liev Schreiber. Die exzentrisch-bebrillte Figur des Jonathan Safran Foer, der mit Vorliebe Objekte in Plastiksäckchen sammelt, wird von Elijah Wood gespielt. Den Dolmetscher Alexander Perchov mit dem ungewöhnlichen Kleidungs- und Sprachstil spielt Eugen Hutz, ukrainischer Abstammung und Sänger der Gypsy-Punk-Band *Gogol Bordello*, die ebenfalls im Film vorkommt. Aus finanzieller Perspektive gesehen war der Film nicht sehr erfolgreich und konnte mit seinen Bruttoeinnahmen nicht die Produktionskosten decken¹⁴. Die Kritiken jedoch sind gemischt: In einer Kritik in der *NY Times* wird das Bemühen Schreibers, sich des historisch schwierigen Stoffes anzunehmen, zwar gelobt, sei jedoch „[...] not one that should be mistaken for artistic achievement.“ (Scott 2005), während andere ihm zugestehen, dies sei „a film that grows in reflection“ (Ebert 2005).

¹⁴ Siehe IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0404030/business>

5.3.1. Drei Männer und eine Seeing-Eye Bitch auf dem Weg in ein dunkles Kapitel der Geschichte

Der postmoderne Roman „Everything Is Illuminated“ besteht aus drei verschiedenen Erzählsträngen: Der erste setzt sich aus Briefen von Alexander Perchov zusammen, die eine dreitägige Reise durch die Ukraine beschreiben. Diese Erinnerungen bestehen insgesamt aus acht Kapiteln. Diese werden zusammen mit sieben Briefen, welche den zweiten Erzählstrang darstellen, an Jonathan gesendet. Der letzte Brief von Alex an Jonathan stammt aus der Feder von Alex' Großvater und ist gleichzeitig das Ende des Romans. Der dritte Strang ist ein von Jonathan verfasster Roman, der sich aus acht Teilen zusammensetzt. Dieser handelt von der Geschichte des jüdischen *Shtetls* Trachimbrod. Um primär den Dolmetscher in diesem Roman und Film zu analysieren, konzentriert sich die Analyse auf die ersten zwei genannten Erzählstränge, im Rahmen derer Alex von der gemeinsamen Reise berichtet und über sein Verhältnis zu Jonathan und seinen Text reflektiert. Der junge Mann aus Odessa und sein bärbeißiger Großvater sollen Jonathan bei der Suche nach einer gewissen Augustina, einer Frau, die Jonathans Großvater vor den Nazis gerettet haben soll, und dem nicht mehr existierenden jüdischen *Shtetl* Trachimbrod helfen. Gemeinsam begeben sich die drei auf eine ukrainische Spurensuche, die von kulturellen Differenzen, persönlichen Schicksalen und der tragischen Geschichte des Holocaust geprägt ist (vgl. EII).

5.3.2. *With writing we have second chances*

Wie bereits erwähnt soll sich die Analyse auf den Erzählstrang des Dolmetschers Alex konzentrieren. „My legal name is Alexander Perchov.“ (EII: 1): So stellt er sich den LeserInnen im ersten Satz vor. In seinen Kapiteln, also den Briefen und der Ich-Erzählung, fungiert Alex als erzählende Instanz, durch dessen Augen die Situation wahrgenommen wird. Diese Perspektive zeichnet sich durch einen sehr eigentümlich anmutenden Sprachstil aus, wie vielleicht schon im nächsten Satz erkennbar wird: „But all of my many friends dub me Alex, because that is a more flaccid-to-utter version of

my legal name. Mother dubs me Alexi-stop-spleening me!“ (EII: 1). Als sich Alex später am Bahnhof dem Neuankömmling Jonathan als dessen „humble translator“ vorstellt, fügt er hinzu: „I implore you to forgive my speaking of English. I am not so premium with it.“(EII: 32). Abgesehen von der Tatsache, dass dies eine wenig vertrauenerweckende Vorstellung für einen Dolmetscher ist, handelt es sich bei diesem auf den ersten Blick ungewöhnlichen Sprachstil um ein bekanntes literarisches Stilmittel: Das sogenannte *Skaz* ist laut des Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie (Mosthaf 2008: 659) ein Begriff, der vom russischen Formalismus geprägt wurde und „erzeugt die Illusion der naturalistischen Niederschrift einer lebhaften und spontanen mündlichen Erzählung eines stark individualisierten Erzählers“. Als charakteristische Kennzeichen des *Skaz* werden „Dialekt, Soziolekt, Slang, Idiosynkrasien in Grammatik oder Aussprache usw.“ (2008: 659) angeführt. Der Einsatz dieser besonderen Sprache in der Ich-Erzählung, sowohl in der geschriebenen als auch in der direkten Rede von Alex, wird im Laufe des Romans bewusst eingesetzt, um einen komischen Effekt zu erzielen, so etwa bei der ersten Begegnung der beiden:

He must have witnessed the sign I was holding, because he punched me on the shoulder and said, “Alex?” I told him yes. “You’re my translator, right?” I asked him to be slow, because I could not understand him. In truth I was manufacturing a brick wall of shits. I attempted to be sedate. “Lesson one. Hello. How are you doing this day?” “What?” “Lesson two. OK, isn’t the weather full of delight?” “You’re my translator,” he said, manufacturing movements, “yes?” “Yes,” I said, presenting him my hand. “I am Alexander Perchov. I am your humble translator.” “It would not be nice to beat you,” he said. “What?” I said. “I said,” he said, “it would not be nice to beat you.” “Oh yes,” I laughed, “it would not be nice to beat you also.” (EII: 32)

Hier sind mehrere Punkte auffallend: Wie auch Barbara Pörtl (2009) im Zuge ihrer Diplomarbeit feststellt, verleiht die häufige Verwendung des „I said“, „he said“, der Sprache eine charakteristische Rhythmik (vgl. 2009: 51). Außerdem verwendet Alex seine eigenwillige Sprache nicht nur in der schriftlichen Erzählung der Ereignisse, sondern auch in der direkten Rede selbst. Ebenfalls auffallend im Kontext dieser Arbeit ist, dass Alex immer als „translator“ (also Übersetzer im Gegensatz zu „interpreter“, Dolmetscher) bezeichnet wird. Auch das Verb lautet durchgehend „translate“ (übersetzen), nicht „interpret“ (dolmetschen) (vgl. Kolb 2005: 62). Wie aber schon Sakini im *Tea-*

house ist auch Alex kein professioneller Dolmetscher. Er wird von seinem Vater engagiert, der einen Dolmetscher für den jungen Amerikaner benötigt. Auf die Frage hin, wie es um Alex' Englisch stünde, meint dieser selbstsicher: „I am fluid“ (EII: 4).

Dieselbe Selbstsicherheit legt Alex, der Erzähler, auch an den Tag, wenn es um die Beschreibung seiner Person geht. So erzählt er gleich zu Anfang:

I have many many girls, believe me, and they all have a different name for me. One dubs me Baby, not because I am a baby, but because she attends to me. Another dubs me All Night. Do yo want to know why? (EII: 1)

Der Dolmetscher übertreibt nicht nur, was seine Erlebnisse mit dem weiblichen Geschlecht betrifft, auch die Einschätzung seiner eigenen Sprachkenntnisse zeugen, wie bereits in diesem Kapitel gezeigt, von optimistischer Natur. Dies alles trägt zu einem komischen Effekt bei und verleitet anfangs dazu, Alex in die Rubrik *Clown* einzuordnen. Es sei jedoch vorweggenommen, dass sich sowohl Sprache als auch Charakter des Protagonisten im Laufe der Handlung weiterentwickeln (vgl. Kolb 2005: 63). Was nun die Rolle von Alex als Erzählfigur betrifft, so gibt es mehrere Hinweise darauf, dass Alex als „unreliable narrator“, also als unzuverlässiger Erzähler, gesehen werden kann. Ansgar Nünning (1998) hat in ihrer Einführung zum Sammelband „Unreliable Narration“ eine ausführliche Liste textueller Signale erstellt, die bei der Ermittlung eines solchen Erzählers hilfreich sein können. Um für den Roman relevante Punkte hervorzuheben, sollen nun einige davon hier genannt und mit dem Text in Verbindung gebracht werden. Es sei jedoch vorab erwähnt, dass textinterne Merkmale zwar eine Signalwirkung für RezipientInnen darstellen, jedoch nicht zur vollständigen Beurteilung der Glaubwürdigkeit eines Erzählers ausreichen. Da sich diese Arbeit jedoch auf eine Analyse des Textes konzentriert, soll hier lediglich auf die mögliche Analyse von extratextuellen Referenzen verwiesen werden (siehe Nünning 2008: 29f.):

Was die von Nünning genannte „Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität“ (1998: 28) betrifft, so ist die Verwendung des *Skaz* ein guter Indikator dafür, dass Erlebnisse auf sehr subjektive Art und Weise ausgedrückt werden. Auch eine „explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit (z.B. emphatische Bekräftigung)“

(1998: 28) ist festzustellen: Als Alex, Jonathan und der Großvater schlussendlich bei Lista, einer Überlebenden aus Trachimbrod, ankommen, glaubt Alex zu erkennen, dass diese für einen kurzen Augenblick in den Spiegel sieht und meint: „This is only my notion, but I am certain that it is a true one.“ (EII: 148). Auch betont er bereits zu Anfang, dass er seine Geschichte „truthful“ erzählen möchte – eine so explizite Betonung seiner Ehrlichkeit lässt möglicherweise eben daran Zweifel aufkommen. Schließlich finden sich auch „syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z.B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)“ (1998: 28): Bereits im ersten Kapitel kündigt Alex wiederholt an: „This is where the story begins.“ (EII: 3), um sich dann doch wieder in Beschreibungen und Ausführungen zu verlieren.

Aufgrund der vielschichtigen Form des Romans werden die LeserInnen auch ZeugInnen von Momenten der Selbstreflexion: Laut Nünning handelt es sich hierbei um eine „eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit“ (2008: 28) über die eigene – narrative – Unzuverlässigkeit, so zum Beispiel in den Briefen von Alex an Jonathan: „We are being very nomadic with the truth, yes? The both of us? Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred?“ (EII: 179). Aus der Lektüre erhält man den Eindruck, Alex beziehe sich hier auf die Beschreibung seiner eigenen Person und weniger auf die Wiedergabe der Geschehnisse während der Reise. An einer anderen Stelle rückt Alex sogar das selbstgenerierte Bild des *Womanizers* wieder ins rechte Licht: „I have never been carnal with a girl. I know. I know. You cannot believe it, but all of the stories that I told you about my girls [...] were all not-truths [...]“ (EII: 144). Der „nomadische Umgang“ mit der Wahrheit entspringt jedoch offensichtlich nicht nur der Feder des Dolmetschers, auch Jonathan hat bei den Korrekturen wohl die literarischen Finger mit im Spiel: „You must know that I have performed the corrections you demanded“ (EII: 24), versichert ihm Alex an einer Stelle und erklärt später: „I have made efforts to make you appear as a person with less anxiety, as you have commanded me to do on so many occasions“ (EII: 142). Kurz gesagt, nicht nur der Erzähler ist bemüht, in einem positiven Licht zu erscheinen, auch der Protagonist scheint zu befürchten, dass die subjektive Darstellung des Dolmetschers seinem Bild nicht gerecht werden könnte. Dies alles wird im Text nicht zuletzt durch den Briefverkehr zwischen Alex und Jonathan offen gelegt und „korrigiert“ letztendlich das

Bild wieder. Die Reflexion über den Schreibprozess durch Alex betont des weiteren die Tatsache, dass es sich um eine Niederschrift von Erinnerungen handelt, die einen Prozess der Modifizierung durchlaufen hat und somit nicht als getreue Wiedergabe der Ereignisse gesehen werden kann. Auch Alex hat nämlich gewisse Gründe, die Wahrheit etwas zu verschönern: Er möchte seinem kleinen Bruder als Vorbild dienen, seine Familie beeindrucken. Schreiben ist für ihn ein Weg, seiner Realität einen schöneren Anstrich zu verleihen: „With writing we have second chances.“ (EII: 144).

Im Film „Everything Is Illuminated“ werden Teile der Struktur des Romans übernommen: Zu Anfang des Films sieht man kurz Alex' Gesicht, während seine Stimme als Voice-Over im Skaz, das bereits bekannt ist, mit russischem Akzent zu erzählen beginnt. Es kann aufgrund dessen auch davon ausgegangen werden, dass es Alex' Hand ist, die während des Films immer wieder die mit dem Roman korrespondierenden Kapitelüberschriften schreibt. Diese Darstellung der einzelnen Kapitelüberschriften erscheint noch einige Male im Film und kann als Hinweis auf die schriftliche Form im Roman gelesen werden.

Die erste Szene, in der Alex, unser Dolmetscher, sich den ZuseherInnen präsentiert, ist ein Familienessen. Als sein Vater ihm wegen „Ungehorsam“ einen Faustschlag ins Gesicht verpasst, beginnt die diegetische Voice-Over-Stimme von Alex' Affinität zur amerikanischen Kultur – „I also dig negroes“ (Schreiber 2005) –, zu Clubs und schönen Frauen zu erzählen. So sieht man den „stilbewussten“ Ukrainer im roten Jogginganzug mit Kangol-Kappe und Goldkettchen um den Hals in einem Nachtclub eine waghalsige Breakdance-Einlage liefern und anschließend mit Geldscheinen um sich werfen. Schnitt, ein Zoom aus Alex' Auge heraus, zurück am Familientisch und beim Standbild des Faustschlags – ein offensichtliches Indiz dafür, dass die eben erfolgte Selbstbeschreibung mehr im Kopf von Alex als in seinem tatsächlichen Leben stattgefunden hat. Auch die Erzählfigur im Film ist demnach bemüht, sich in einem guten Licht zu präsentieren. Der Verweis darauf ist nicht in Sätzen und Worten enthalten, sondern in der schieren Diskrepanz zwischen dem Bild von Alex am Familientisch und seiner bildlichen Vorstellung von sich selbst. Die Erzählstimme selbst wird nur zu Anfang und am Ende des Films eingesetzt und die Handlung selbst findet mittels Dialogen zwischen den Figuren statt. Was das äußere Erscheinungsbild, also die Kleidung des Dolmetsch-

ers betrifft, so wird hier im Film eine Leerstelle gefüllt, denn im Roman ist keine Beschreibung davon vorhanden. Sie unterstreicht die Coolness, die Alex nach außen hin an den Tag legt. Der junge Mann ist offenbar von seinem Look überzeugt. Ein Indiz dafür findet sich auch im Roman, als Alex gleich zu Anfang über Jonathans Erscheinungsbild meint: „In truth, he did not look like anything special at all. I was underwhelmed to the maximum.“ (EII: 32).

Die erste Begegnung von Alex und Jonathan findet am Bahnhof statt und ist bereits ein Vorgeschmack auf spätere Missverständnisse zwischen den beiden: Über den Geräuschpegel der Empfangsmusik (Alex hält „Stars Bangled Banner“ hier für die geeignete Wahl) einer eigens dafür engagierten Blaskapelle hinweg, versuchen sich die beiden schreiend zu verständigen.



Abb. 15: Everything Is Illuminated (00:20:14).
Empfangsszene am Bahnhof. Untersicht auf Jonathan ...



Abb. 16: Everything Is Illuminated (00:20:20). ...
der von Alex empfangen wird (Obersicht)

Die Szene findet im Schuss-Gegenschuss statt (siehe Abb. 15 und Abb. 16). Jonathan im schwarzen Anzug, ein blasses Gesicht hinter schweren schwarzen Brillenrahmen steht über Alex im Zug, der wieder im Trainingsanzug und mit Käppchen, und muss erst herausfinden, dass er von nun an nicht mehr Jonathan, sondern „Jonfen“ heißt.

Die Exzentrik des Amerikaners wird im Film unter anderem durch die Tatsache hervorgehoben, dass Jonathan mit Vorliebe Gegenstände vom Boden aufliest, um sie als Erinnerungen in kleinen Plastiksäckchen zu verwahren.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass das bereits oben erwähnte *Skaz* im Film sowohl von Alex' Erzähl- als auch von seiner Sprecherstimme verwendet wird. Da die Sprache einen wichtigen Bestandteil der Werke ausmacht, kann sie auch bei einer Analyse des Dolmetschers nicht vernachlässigt werden. Im Unterschied zu den anderen bei-

den bearbeiteten Filmen dieser Arbeit sind LeserInnen bzw. ZuseherInnen hier aber nicht auf die Dolmetschung oder Nichtdolmetschung der Figur *angewiesen*, sondern können mittels Untertitel verfolgen, was in der Originalsprache gesagt wird. Satzteile, die im Roman also immer wiederholt werden, wie etwa im Dialog zwischen Lista, der letzten Überlebenden aus Trachimbrod, der Alex und Jonathan im Verlauf der Handlung begegnen, fallen im Film weg:

“You came for me?” she said to the hero. “She wants to know if you came for her.” “Yes,” the hero said, “tell her yes.” “Yes,” I said, “everything is for you.” (EII: 150)

Die Rhythmik, die durch diese Wiederholungen im Text entsteht, kann im Film nicht übernommen werden, jedoch stellen die Untertitel eine zusätzliche – visuelle – Komponente dar:

Gesprochene Sprache und schriftlicher Text einerseits und das Bild andererseits treten in ein Wechselspiel zueinander, Sprache und Bild gehen eine Einheit ein: Das Bild, das auf einer sinnlichen anschaulichen Ebene Gefühle, Assoziationen, Stimmungen erzeugt, wird durch die Sprache konkretisiert, zugespitzt, präzisiert. (Hickethier 1996: 103)

Spinnt man den Gedanken von Hickethier etwas weiter, gewinnt die gesprochene Sprache durch ihre visuelle Darstellung, also die Untertitel, zusätzlich an Konkretheit, wird für die ZuseherInnen noch *fassbarer*. Die Untertitel dienen jedoch nicht nur dem sprachlichen Verständnis, sondern tragen auch zu einer indirekten Charakterisierung von Alex und seinen Dolmetschetechniken bei. Auf die Bedeutung der Untertitel soll im folgenden Kapitel, bei der Behandlung von Alex als Erzähler und Dolmetscher, noch eingegangen werden.

Interessanterweise wird die Sprache von Alex in manchen Szenen des Romans idiomatisch korrekt. So werden beispielsweise die Erzählungen von Lista und dem Großvater (siehe EII: 185-189; 247-252) über die Ereignisse des Holocaust im Roman vom Erzähler nicht im Skaz, sondern in idiomatisch *richtigem* Englisch wiedergegeben (vgl. Pörtl 2009: 52). In jenen ernsten Passagen über den Holocaust wird also das humorvolle Element der Sprache scheinbar bewusst vom Autor ausgespart und so die Geschichte nicht durch ungeschicktes Englisch ins Lächerliche gezogen. Diese Textele-

mente der direkten Rede werden im Film ebenso übernommen und haben einen ähnlichen Effekt.

Was passiert nun im Film mit der Reflexion des Erzählers über seine Rolle? Wird hier ebenfalls auf das Spannungsfeld zwischen Wahrheit und Fiktion Bezug genommen? Ein Geständnis über sein wahres Verhältnis zu Frauen oder eine Richtigstellung seiner Aussagen über die unvergleichliche Potenz ukrainischer Männer wie im Roman findet hier nicht statt. Dies hat vielleicht damit zu tun, dass es im Film bis auf einige Rückblenden auf die Begebenheiten rund um das *Shtetl* zur Zeit der Judenverfolgung keinen weiteren parallelen Erzählstrang gibt. Da jedoch die diegetische Erzählstimme nur am Anfang eingesetzt wird, ist es im Film eher möglich, eine ausgewogene Perspektive der Figuren zu gewinnen und diese nicht nur durch die Lupe des Erzählers zu betrachten. Allein die oben erwähnte Szene am Familientisch mit der kurzen Vorstellung von Alex macht deutlich, wie er seine Welt gerne hätte und wie die Realität möglicherweise aussieht. So finden sich einige potenzielle Halbwahrheiten in Alex' Gesprächen mit Jonathan wie, „In the Ukraine everybody has a penis like that [Anm: John Holmes].“, oder „I also enjoy writing, but I truly feel I was born to be accountant.“ (Schreiber 2005). Hinter diesen Aussagen scheint weniger ein Hang zum Betrug, als vielmehr ein Hang zur Hyperbel zu stecken und ein Bemühen, den Schriftsteller, der aus den für Alex sehr positiv konnotierten USA kommt (vgl. Kolb 2005: 63), etwas zu beeindrucken. Denn die Kultur des Heimatlandes seines Klienten stellt für Alex sichtlich einen geradezu verheißungsvollen Ort der Träume dar, zumal er auch immer wieder ganz spezielle Fragen stellt: „‘Are there Negro accountants?’ ‘Yes, there are African American accountants but you don't wanna use that word.’“ Und weiter mit fasziniertem Blick: „And homosexual accountants?“ (Schreiber 2005).

Wie sieht es nun mit der Beziehung zwischen dem Dolmetscher und seinem amerikanischen Auftraggeber aus? Jonathan, oder „Jonfen“, wird von Alex in seiner Erzählung als „hero“, also als Held der Geschichte, bezeichnet. Laut Harenberg Lexikon der Weltliteratur (siehe Heckner 1994: 1303) ist ein Held eine „Hauptfigur in epischen und dramatischen Werken“. Diente diese Figur in der Antike noch als moralisches Vorbild, erschienen ab dem 19. Jahrhundert auch passive oder negative Heldenfiguren in der Literatur. Positive Heldenfiguren sind heute fast ausschließlich in der Trivilliteratur

zu finden (vgl. 1994: 1303). Ein Held kann laut dieser Definition „als Träger einer Idee, als Repräsentant einer Sozialschicht, einer Gruppe oder eines Berufes, als Verkörperung eines Widerspruchs usw.“ vorkommen. Weiter heißt es jedoch auch: „Das moderne Drama verzichtet zumeist auf den Einzelhelden zugunsten mehrerer gleich bedeutsamer Protagonisten.“ (1994: 1303). Aus dem Verlauf des Romans lässt sich schließen, dass die Bezeichnung Jonathans als „hero“ durch die Erzählfigur nicht unbedingt als Hinweis auf dessen einzigartigen Status innerhalb der Geschichte gelesen werden soll, sondern möglicherweise vielmehr auf die an Bewunderung grenzende Wahrnehmung dieser Figur durch den Erzähler hinweist. Denn sowohl Alex als auch sein Großvater und Jonathan könnten bei einer eingehenden Analyse im Vergleich mit den Merkmalen einer sogenannten Heldenreise Charakteristika jener Figur aufweisen. Dieser interessante Ansatz geht jedoch über den Rahmen dieser Arbeit hinaus und soll deswegen nur kurz erwähnt worden sein.

5.3.3. *So it was at this point that I ceased translating*

Wie bereits am Ende des vorhergehenden Kapitels angeschnitten wurde und auch Waltraud Kolb (2005: 63) in ihrer Analyse des Romans bemerkt, ist Alex „ganz eindeutig nicht bikulturell“. Das bedeutet, dass Alex' Kulturwissen über die USA sich auf einige Klischees wie Geld oder Autos beschränkt und er oft mit Erstaunen bis Unverständnis auf kulturelle Erscheinungen reagiert. So etwa in jener Szene, die sowohl im Roman als auch im Film vorkommt, in der Jonathan sich als Vegetarier „outet“ (EII: 65ff.). Auf das ungläubige Nachfragen von Alex' Seite – „Steak? Chickens? What about the sausage?“ (Schreiber 2005) – dolmetscht er mit demselben verwunderten Gesichtsausdruck die Frage seines Großvaters: „What is wrong with you?“ (Schreiber 2005). Jonathan fühlt sich sichtlich unwohl und unverstanden. Als kurz darauf die missmutige Kellnerin mit dem Problem konfrontiert wird und dieselbe Frage stellt, dolmetscht Alex jedoch: „They do not have anything without meat.“ (Schreiber 2005). Möglicherweise ist das eine Strategie, das Gespräch zu verkürzen und auf pragmatischere Art und Weise zu einer Lösung zu gelangen, vielleicht auch ein Einsehen, dass es keinen Sinn macht, über die Natur dieses in Alex' Augen merkwürdigen Verhaltens zu debattieren. Als am Ende

der Szene der bestellte Erdapfel auf den Boden fällt und alle Beteiligten in Lachen ausbrechen, schreibt Alex im Roman:

It was not until very much in the posterior that I understood that each of us was laughing for a different reason, for our own reason, and that not one of those reasons had a thing to do with the potato. (EII : 67)

Das Verständnis für die verschiedenen Blickwinkel der drei Reisenden ist also etwas, das Alex erst später wirklich begreifen wird. Dies deutet auch darauf hin, dass der Dolmetscher im Laufe der Geschehnisse dazulernt, womöglich sogar eine persönliche Entwicklung durchmacht.

Was nun die Situationen, in denen Alex dolmetscht, betrifft, so werden im Roman Gesprächspassagen mit anderen Figuren, wie zum Beispiel mit Lista, oft sehr lange nicht gedolmetscht, bis sich der „hero“ einschaltet und nachfragt: „‘What are you talking about?’ the hero asked.“ (EII: 12). Auf der anderen Seite entschließt Jonathan sich an manchen Stellen bewusst dazu, aus dem Gespräch herausgelassen zu werden, so etwa bei der Beschreibung der Erschießung in Trachimbrod: „‘I don’t want to hear anymore,’ the hero said, so it was at this point that I ceased translating.“ (EII: 186). Wie bereits oben erwähnt, führt die Dolmetschung im Text oft zu einer ganz eigenen sprachlichen Rhythmik: „‘Did he spit?’ Grandfather asked. ‘He spit.’ ‘He spit,’ I told the hero.“ (EII: 186). Häufig fungiert Alex auch als Puffer zwischen seinem Großvater, der anfangs nicht begeistert von seinem Job als Fahrer zu sein scheint:

“I hate the Jew” [...] “Tell him to shut his mouth,” Grandfather said. “I cannot drive if he is going to talk.” “Our driver says there are many buildings in Lutsk,” I told the hero. (EII: 57)

Im Film verhält sich Alex ähnlich und ist oft bemüht, die kontroversen Ausbrüche seines Großvaters abzuschwächen. So auch in jener Szene im Film: Als Jonathan und der Großvater das erste Mal aufeinandertreffen, macht der betagte Mann soeben ein Nickerchen im Auto. Als Alex ihn durch Rufe weckt, fährt er ihn an: „Shut up! I’m blind not deaf! I heard you the first time!“ (Schreiber 2005, Anm.: Übersetzung aus den Untertiteln). Jonathan fragt skeptisch: „What does he say?“ Mit einem nachsichtigen Lächeln breitet Alex die Arme aus und meint: „He says okidoki, we will go now!“

(Schreiber 2005).

In der folgenden Filmszene (Everything Is Illuminated_Szene 1) fahren die drei Protagonisten zusammen mit Lista, der alten Dame, der sie auf der Reise begegnet sind, an jenen Ort, an dem sich das *Shtetl* Trachimbrod früher befand, und erfahren die tragische Geschichte über die Erschießung der jüdischen EinwohnerInnen. Lista spricht auf Russisch bzw. Ukrainisch, die hier transkribierten Sätze sind also die Untertitel des Films. Kursiv geschrieben sind die Sätze, die gesprochen werden, also beispielsweise Zwischenfragen von Jonathan, bzw. die Dolmetschung von Alex.

Zoom Monument	(Auf dem Monument steht etwas in kyrillischer und hebräischer Schrift) This monument stands in memory of the 1,024 Trachimbroders ...
Vogelperspektive: Alex, Jonathan und Großvater treten an das Monument heran	... killed at the hands of German Facism on March 18, 1942.
Naheinstellung (NE) Jonathan	<i>(Lista's Stimme)</i> This is all that is left. They destroyed everything.
Halbtotale auf alle vier Figuren nebeneinander	Only a few were able to get out before they came. <i>(Alex)</i> You were lucky to survive.
NE Lista, Jonathan, dann wieder Lista	<i>(Lista, eine Träne rinnt ihr Gesicht hinunter)</i> They put us in lines. Made lists. It was all very logical
NE Jonathan, fragendes Gesicht	They burned the synagogue. <i>(Jonathan, Blick zu Alex)</i> What does she say?
NE Alex	<i>(noch immer Lista)</i> They burned the synagogue. That was the first thing they did.
NE Lista	<i>(Alex)</i> They burned the synagogue. ¹⁵
NE Alex, Jonathan zu- gewendet	<i>(Lista)</i> Then they unrolled a Torah on the ground and told the men to spit on it.

¹⁵ Alex' Dolmetschung ist in dieser Szene fett markiert.

	<p><i>(Alex) They unrolled something on the ground, told them to spit on it.</i></p>
NE Jonathan dann Wechsel zu NE Lista	<p><i>(Lista) My father would make us kiss any book that touched the ground. Cooking books, books for children, plays, even journals and this was our Torah...</i></p> <p><i>(Alex) It was their Torah.</i></p>
NE Jonathan	<p><i>(Lista) ... that had been in our synagogue since the first Rabbi brought it there 300 years before...</i></p> <p>First was Yosef...</p> <p><i>(Alex) First man was Yosef..</i></p>
NE Lista	<p><i>(Lista) ... he was a shoemaker.</i></p>
NE Lista	<p><i>(Lista) They held a gun to his daughter's head</i></p> <p><i>[gleichzeitig]</i></p> <p><i>(Alex) They hold a gun to his daughter's head ...</i></p>
NE Alex, Lista zugewendet	<p><i>(Lista)... and commanded him to spit.</i></p> <p><i>[gleichzeitig]</i></p> <p><i>(Alex) ... and told him to spit on Torah.</i></p>
NE Lista	<p>He spit, they all spit ...</p>
NE Lista	<p><i>(Alex) Yosef spit.</i></p>
NE Lista	<p>... and tore and kicked and whatever else they were told to do...except my father.</p>
NE Alex	<p><i>(Alex) They all spit. Except her father.</i></p>



Abb. 17: *Everything Is Illuminated* (01:17:19). *Schuss Gegenschuss auf Lista, die erzählt (s. Untertitel)...*



Abb. 18: *Everything Is Illuminated* (01:17:23). ... *Jonathan ...*



Abb. 19 *Everything Is Illuminated* (01:17:26). ... *und Alex, der dolmetscht*

Die abwechselnden Naheinstellungen von Listas, Alex' und Jonathans Gesicht (siehe Abb. 17, Abb. 18 und Abb. 19) erwecken hier den Eindruck einer intensiven Gesprächssituation zwischen den Beteiligten. Alex dolmetscht viele Sätze stark verkürzt und erst nach Aufforderung Jonathans. Dass ihn die tragische Geschichte ebenfalls in ihren Bann zieht, ist an seinem Gesicht und seiner Stimme deutlich spürbar. Im Gegensatz zu Jonathan haben die ZuseherInnen auch hier wieder den Vorteil, dass sie durch die Untertitel bereits im Moment des Gesagten alles verstehen, das Wiederholen durch Alex' Stimme gibt die wichtigsten Punkte noch einmal eindrücklich und akustisch wieder. Auch ist, wie bereits vorher erwähnt, die Sprache in jener Filmszene idiomatisch korrekt und unterbricht so nicht durch merkwürdige Ausdrücke die Atmosphäre der Szene. Auch bei der ersten Begegnung mit Lista im Roman beginnt Alex erst zu dolmetschen, nachdem Lista schon sehr viel erzählt hat: „[...] here I commenced to translate for the hero what she was saying.“ (EII: 153). Auch im Film wird in dieser Szene nicht viel gedolmetscht. Viel ist aus der Gestik und dem Gezeigten herauszulesen und

doch verdeutlichen diese Szenen eines: Es ist nicht die Übertragung des Gesagten für Jonathan, die im Vordergrund steht, weder im Roman noch im Film. Die Dolmetschungen setzen spät ein, sind oft stark verkürzt und es gibt kaum Rückfragen von Jonathans Seite, der in diesen Szenen oft passiv dabeisteht. Vielmehr scheint der Dialog mit Alex und die Handlung, das Gesagte, das in den Untertiteln übertragen wird, im Vordergrund zu stehen.

5.3.4. Dolmetschender Erzähler oder erzählender Dolmetscher?

Wie bereits gezeigt, fungiert Alex sowohl im Roman als auch im Film in erster Linie nicht als Dolmetscher, sondern als Erzählinstanz. Dieser Umstand ist im Roman umso deutlicher, als der Text als Ich-Erzählung gestaltet ist und stark von den subjektiven Eindrücken des Erzählers geprägt ist. Dies wird auch in der eigenwilligen Sprache deutlich, die Alex' Stil eine unverwechselbare Charakteristik verleiht. Jedoch ist in diesem Fall die Sprache der Handlung untergeordnet: Wie in der Analyse der Filmszenen hervorgehoben, wird das Skaz bei ernsten, dramatischen Szenen in Roman und Film scheinbar bewusst nicht verwendet und steht somit nicht im Kontrast zur Ernsthaftigkeit des Themas.

Die Reflexion des Erzählers über seine eigene Zuverlässigkeit wird im Film anhand der verschiedenen Erzählstränge deutlich, es findet eine Art Metakommunikation des Autors über seine eigene Erzählweise statt. Dies wird im Film ausgespart. Es scheint jedoch, dass sich die Subjektivität der Perspektive durch die dem Film immanenten Gestaltungsmöglichkeiten sehr stark relativiert. Die Wahrnehmung der Szenen hängt nun nicht länger von der Ich-Erzählung des Dolmetschers ab. Stattdessen sind alle Figuren sichtbar und während die ZuseherInnen anhand der Untertitel ebenso viele Informationen erhalten wie der Dolmetscher, ist Jonathan die einzige Figur, die nur begrenzt verstehen kann, was vor sich geht. Die Tatsache, dass die Dolmetschung nicht deutlich im Vordergrund steht und auch vom Dolmetscher selbst nicht stark forciert wird, verstärkt diesen Umstand noch. Es scheint, als würde die größte Veränderung in der Darstellung des Dolmetscher also im Falle von „Everything Is Illuminated“ in der Verschiebung der Perspektive liegen. LeserInnen des Romans sind auf die limitierte per-

spektivische Darstellung der Erzählinstanz angewiesen. Auch wenn sie mehr Informationen erhalten als Jonathan durch die mitunter etwas kargen oder spät einsetzenden Dolmetschungen, beschränkt sich die Wahrnehmung auf diese Sichtweise. Die Identifizierung einer möglichen Unzuverlässigkeit in der Erzählweise von Alex erfordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit bei der Lektüre des Textes. Für ZuseherInnen des Films jedoch ist die Kamera die ausschlaggebende Perspektive, die wie in der Anfangsszene eine Idee davon vermittelt, wie es um die Selbstwahrnehmung des Dolmetschers und Erzählers steht. Da die Voice-Over-Stimme von Alex kaum eingesetzt wird, verstärkt sich dieser Umstand noch.

Leerstellen im Roman, wie der Kleidungsstil des Dolmetschers, werden gefüllt, jedoch scheint sich die visuelle Umsetzung stark mit der im Roman implizierten Selbstsicht, z.B.: Alex' Bewunderung der amerikanischen Kultur der Figur (Trainingsanzug, Markenkappe) zu decken. Dieses Element der filmischen Umsetzung kann als Signal für eine *interpretierende Transformation* des Ausgangsstoffes gelesen werden. Das betont coole Outfit ist es aber auch, das die Einordnung von Alex in die lange Liste von Klischees maßgeblich beeinflusst. So fällt er auch durch die Verwendung seiner Sprache und seine unzureichende Dolmetschung schnell in die Kategorie *Clown*. Jedoch scheint mir Ben-Ari (2010) mit ihrem Urteil im Falle des Alex' aus Foers Roman – „the fictional translator as a form of parody“ (2010: 234) – und dass dies einen Rückschritt in der Darstellung des Dolmetschers darstelle, etwas zu oberflächlich. Denn die Tatsache, dass diese Figur sowohl im Film als auch im Roman eine persönliche Entwicklung durchmacht, spricht meines Erachtens nach gegen diese Annahme. Mit Sicherheit ist der Dolmetscher hier ein Element des Komischen, jedoch nur solange, bis der Inhalt, die schreckliche Geschichte des Genozids, im Vordergrund steht, wie anhand des sprachlichen Gebrauchs festgestellt wurde.

6. Abschlussbetrachtungen

Im Zuge dieser Analyse von insgesamt drei Texten und vier Filmen ergab sich eine interessante Bandbreite an Metaphern, Themen und Verschiebungen durch die Übertragung in das Medium Film.

Zuallererst soll hier die Rolle der behandelten Dolmetscher auf narrativer Ebene noch einmal zusammenfassend betrachtet werden: Im Roman *The Teahouse of the August Moon* hat der Dolmetscher Sakini keine Erzählerrolle inne. Auf die Gedankenwelt, Mimik und Gestik der Figuren in diesem Werk, das sich hauptsächlich aus Dialogen zusammensetzt, sind im Text so gut wie keine Hinweise zu finden. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass der Roman vor seiner Verfilmung in ein Bühnenstück umgewandelt worden war, wurde im gleichnamigen Film aus Sakini neben seiner Funktion als Dolmetscher eine Erzählfigur, die als allwissender Erzähler zu Anfang und Ende des Films die ZuseherInnen direkt anspricht. Es findet somit eine Erweiterung der Kompetenzen der ursprünglichen Figur auf narrativer Ebene statt. Dies hat zur Folge, dass die Figur im Handlungsgefüge einen anderen Status erlangt, denn auch wenn Sakini im Hauptteil des Films wieder in seine normale Rolle als dolmetschender Dorfbewohner schlüpft, ist der Verdacht, die Figur könnte über mehr Wissen verfügen als sie zeigt, weiterhin vorhanden.

Der *Greek Interpreter* in der Kurzgeschichte von Doyle findet sich in erster Linie als Figur in der personalen Erzählung von Holmes' Assistenten Watson wieder. Als Melas von seinem zwielichtigen Dolmetschauftrag berichtet, öffnet er eine zweite diegetische Ebene und wird für kurze Zeit zur Erzählinstanz seiner eigenen Geschichte. Die Holmes' Stil ähnelnde deduktive und detaillierte Art seiner Erzählung sowie Melas' literarische Sprache haben etwas Artifizielles, geben jedoch eine Vorstellung vom Machtgefüge zwischen Holmes und dem griechischen Dolmetscher. Auch verleiht sie Melas eine gewisse intellektuelle Autorität. Seinen „Status“ als Erzähler behält der Dolmetscher in beiden Verfilmungen bei, seine Autorität und daher auch die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung werden allerdings sehr unterschiedlich dargestellt: Der Erzähler in der Verfilmung *The Greek Interpreter* wird durch gewisse visuelle Kompo-

nennten ebenfalls mit Autorität ausgestattet (siehe Bücherwand im Hintergrund, Kameraeinstellung), seine Zuverlässigkeit als narrative Instanz wird von Holmes nicht angezweifelt. In der älteren Verfilmung, *The Case of the French Interpreter*, die sich bereits, was die Nationalität des Dolmetschers betrifft, einige Freiheiten herausnimmt, fehlt dem Dolmetscher Dubec jene Glaubwürdigkeit. Seine physische und psychische Konstitution lässt bereits nach außen hin Zweifel über die Zuverlässigkeit seiner Erzählung aufkommen, dies schlägt sich auch in der Positionierung im Bild nieder (Holmes steht, Dubec sitzt). Im Anschluss an Dubecs Besuch muss Holmes die Geschichte des Dolmetschers erst in brauchbare Fakten „übersetzen“. Die Figur des Dolmetschers wird hier also auf zwei sehr unterschiedliche Arten interpretiert. Der *French Interpreter* wird hierbei weitaus weniger positiv dargestellt als Melas im *Greek Interpreter*.

Auch Alex im postmodernen Roman *Everything Is Illuminated* hat bereits im Text den Status einer Erzählinstanz inne. Wie in der Analyse gezeigt, ist seine Wiedergabe der Geschehnisse jedoch bereits nachgebessert und stark von seiner subjektiven Sichtweise beeinflusst. Die Tatsache, dass der Dolmetscher hier schon aufgrund seiner eigenartigen Sprache (siehe *Skaz*) eine komische Figur darstellt, schwächt seine Glaubwürdigkeit noch zusätzlich. Im gleichnamigen Film ist seine Erzählerposition, ähnlich wie die des japanischen Dolmetschers Sakini, stark begrenzt. Ein kurzes Voice-Over zu Anfang des Films sowie Kapitelüberschriften, die von seiner Hand auf ein Blatt Papier geschrieben werden, sind die einzigen Hinweise auf eine mögliche Perspektivierung der Geschehnisse. Dies hat zur Folge, dass die Geschichte viel weniger subjektiv wahrgenommen wird als im Text, da der Film einen besseren visuellen Überblick über alle involvierten Figuren gibt. Alex' Originalrolle als Erzähler wird im Unterschied zu anderen behandelten Dolmetschfiguren also deutlich eingeschränkt. Die Perspektivierung durch die Ich-Erzählung im Roman, geprägt von Alex' eigentümlichen *Skaz*, fällt weg, wodurch die Persönlichkeit des Dolmetschers zu einer komischen Filmfigur mit temporärem Tiefgang herabgestuft wird (siehe „Normalisierung“ der Sprache in „ernsten“ Dolmetschszenen). Alle drei der hier behandelten Dolmetscher nehmen also in den filmischen Adaptionen zumindest temporär die Rolle des Erzählers ein. Wie Mikos (2008) anmerkt, ist die Erzählerposition aus dem Grund wichtig, weil die ZuseherInnen aufgrund derselben eine Handlung aus einer bestimmten Perspektive

wahrnehmen, „durch die Inhalt und Repräsentation beeinflusst werden“ (2008: 130). Und tatsächlich beeinflusst jeder der hier vorgestellten Dolmetscher die Sicht auf die Handlung: Sakini bietet bereits zu Anfang einen ironischen Blickwinkel auf die amerikanischen Besatzungssoldaten; Melas erzählt mit Präzision und Überzeugungskraft, was Dubec scheinbar lückenhaft und mit Verzweiflung wiedergibt – in beiden Fällen wird klar, dass die Umstände der Entführung einer Aufklärung durch Sherlock Holmes bedürfen; Alex schließlich, der das Tor zur mitunter absurd anmutenden Welt der Ukraine öffnet und dort der in ihrer Grausamkeit vielleicht nicht minder absurden Geschichte des Holocaust begegnet. In ihren jeweiligen Handlungsgefügen fungieren diese Dolmetscher auf der narrativen Ebene als Türöffner zu wieder neuen Erzählungen und nehmen so eine wichtige Funktion ein.

Was die Machtposition und Zuverlässigkeit der Dolmetscher in besonderem Hinblick auf ihr Verhalten in Dolmetschsituationen betrifft, so fanden auch hier beachtenswerte Verschiebungen statt. Der exzentrischen Figur des Sakini, die, wie im Text angedeutet, nicht immer eine neutrale Mittlerposition einnimmt und deren sprachliche Idiomatik zu wünschen übrig lässt, steht die noch stärker überzeichnete und clowneske Figur des geschminkten Marlon-Brando-Sakini gegenüber. Die Leerstelle, die der Text hier in Bezug auf Mimik und Gestik lässt, wird durch den Ausbau der Figur auf der visuellen Ebene verwendet, um Sakini auf das Podest des grinsenden Fadenziehers der Geschehnisse zu heben, der sich mitunter ganz offen über seinen Auftraggeber lustig macht. Seine Dolmetschungen sind augenscheinlich ein Vorwand, um Captain Fisby das Gefühl zu geben, er werde gehört und verstanden, während Sakini klammheimlich in Kooperation mit dem Dorf die amerikanische Besatzung dazu bringt, das zu tun, was die Dorfgemeinschaft eigentlich gerne hätte.

Auch Alex ist eine Figur, die stark in ihrer Ausgangskultur verhaftet ist und von der Zielkultur des zu Dolmetschenden nur vage bis verklärte Vorstellungen hat – hier wird aber etwas mehr über das Innenleben des Dolmetschers verraten als im *Teahouse*. Dies generiert mehr Verständnis von Seiten der RezipientInnen für etwaige Ausrutscher oder Missverständnisse. Die Figur ist zwar ebenfalls clownesk angelegt, droht jedoch nicht auf das Niveau des Betrügers abzurutschen, da der Charakter sehr menschlich porträtiert wird. Aus Alex' nahezu kindlichem Unverständnis für Jonathans Lebensstil

(Beispiel Vegetarianismus) macht er keinen Hehl. Darüber hinaus ist er in Dolmetschsituationen persönlich oft in solchem Maß emotional involviert, dass er diese Tätigkeit vernachlässigt oder erst daran erinnert werden muss. Es sei hinzugefügt, dass weder Sakini noch Alex, was ihre Ausbildung betrifft, professionelle Dolmetscher sind. Beide befinden sich in ihrem eigenen Land (Ukraine und Japan) und dolmetschen für Menschen aus einer ihnen nahezu fremden Kultur (USA). Die berufliche Kompetenz von Melas, der sowohl in Doyles Kurzgeschichte als auch in beiden filmischen Adaptionen als professioneller Dolmetscher deklariert ist, wird hingegen weder im Text noch im Film in Frage gestellt. Die Filmfiguren Melas und Dubec setzen sich beide nur über die Verschwiegenheitspflicht hinweg, um einen Kriminalfall aufzuklären, und jeder erweist sich, wie auch Kurz (2005) im Rahmen ihrer Analyse des Romans feststellt, als „couragierter Helfer und Fürsprecher“. Dubec, der französische Dolmetscher, ist psychisch jedoch um einiges labiler porträtiert (was durchaus mit der Beschreibung des Melas im Text von Doyle übereinstimmt), während Melas in der US-Adaption eine gewisse Eleganz und Gelassenheit ausstrahlt. Der Melas aus dem Film ist es auch, dessen physische Erscheinung positiver umgesetzt wird als im Text. Sein Verhältnis zu Holmes gestaltet sich wesentlich respektvoller als das Dubecs – man bedenke die eigene griechische Kennmelodie des Griechen. Auch die Veränderung der nationalen Identität in der Previn-Adaption scheint einen starken Einfluss zu haben. Dies ist auch Thema des nächsten Punktes: Die Verständlichkeit der Dolmetschung für die ZuseherInnen und die Frage, wie viel *Fremdes* in den filmischen Adaptionen noch enthalten ist.

Sakini gibt in seiner Dolmetschung Inhalte sehr offensichtlich falsch oder verkürzt wieder und es gibt nur wenig Möglichkeit für ein nicht japanischsprachiges Publikum, diesen Umstand zu verifizieren. Seine durch den Film nun sichtbare Körpersprache imitiert oft seinen Vorgesetzten und schafft Klarheit darüber, dass die Loyalität des Sprachmittlers nicht bei dessen Auftraggeber liegt, über den er sich sogar offen lustig macht (siehe „Blablabla“ in der Dolmetschung). Doch dies ist fester Bestandteil der Handlung dieser Komödie. Die Unverständlichkeit der griechischen Sprache in *The Greek Interpreter* wird durch die visuelle Komponente in der Verfilmung noch deutlicher: Die griechischen Schriftzeichen, die Melas auf die Schiefertafel schreibt, um mit dem Entführten zu kommunizieren, sind in erster Linie unverständliche Symbole und

tauchen die Geschehnisse rund um die mysteriöse Entführung in ein geheimnisvolles Licht. Dubec hingegen kommuniziert mit dem französischen Opfer mündlich und weist darauf hin, dass er „nur Dolmetscher“ sei. Folglich sieht er sich selbst auch als das „Instrument“, als das er im Film dargestellt wird. Auch die Körperhaltung der Dolmetscher in der Szene könnte unterschiedlicher nicht sein: Sitzt Melas am selben Tisch mit seinem Opfer, mitfühlend zu ihm hingeneigt, so steht Dubec über ihm und spricht zu ihm hinunter.

In *Everything is Illuminated* hingegen dient die Dolmetschung nicht so sehr dem Verständnis der ZuseherInnen, sondern vielmehr der Figur des Amerikaners Jonathan, der kein Russisch spricht. Untertitel übernehmen die Funktion des Dolmetschers für die RezipientInnen. Das Einfügen dieser visuellen Komponente führt einerseits dazu, dass ZuseherInnen auf sprachlicher Ebene über alle Vorgänge informiert sind, aber auch, dass der Dolmetscher zumindest in Hinsicht auf die Rezeption des Films de facto seine Bedeutung als Sprachmittler verliert. Er wird zum *Papagei*, der die Untertitel lückenhaft nachspricht. Gleichzeitig erweckt dies den Anschein, als wäre die Figur des Alex nicht zuverlässig und konzentriert genug für die Tätigkeit und müsse deswegen Unterstützung von außen bekommen. Dazu ist zu sagen, dass die Dolmetschung bereits im Text eine untergeordnete Rolle einnimmt, da Alex ohnehin auf Englisch erzählt. Die Untertitel übernehmen also teilweise die Funktion des geschriebenen Textes im Roman. Es ist somit keine Aufwertung seiner Rolle als Sprachmittler zu beobachten.

Die Gelegenheit, gleich zwei Verfilmungen desselben Textes zu analysieren, wie im Falle des *Greek Interpreter*, veranschaulicht sowohl die Möglichkeiten von FilmemacherInnen, den Text zu interpretieren, als auch das Potenzial, das mit DolmetscherInnen als fiktiven Figuren einhergeht. Die Andeutung körperlicher Schwäche im Text führt zu einer negativen filmischen Interpretation des Dolmetschers in Form von Dubec und einer weitaus positiveren im Falle von Melas. Dasselbe Thema – das des Ehrenkodex und der Verschwiegenheit – bleibt erhalten. Im Falle Sakinis war es das „manipulative Potenzial“ (siehe Kurz & Kaindl 2005), das in der filmischen Umsetzung stark ausgebaut wurde. Das Füllen der visuellen und auditiven Leerstellen des schriftlichen Textes wurde zu einer Überzeichnung der Figur genutzt, die im Film, nun

als *Gaukler*, eine wichtigere Rolle einnimmt als in der Vorlage. Alex scheint durch die Verminderung der Perspektivierung des Geschehens durch seine Figur, die im Roman stark vorherrscht, an Tiefe und an Glaubwürdigkeit zu verlieren, die komische Dimension seines Charakters bleibt jedoch trotz der clownesken Szenen im Rahmen des "Erträglichen", besonders wenn seine persönliche Entwicklung im Laufe der Handlung berücksichtigt wird.

Die hier angeführten Beispiele stehen also für einen Möglichkeitsraum, sowohl in der Literatur als auch im Film, der vielseitig genutzt werden kann und wird. Die Art der Darstellung dieser drei Dolmetscher ist mit Sicherheit immer auch von ihrer Zeit und dem jeweiligen Entwicklungsstand des Genres abhängig (siehe starre Kameraführung beim *French Interpreter*). Auf diese Komponente konnte im Rahmen dieser Analyse nicht eingegangen werden. Es bleibt mit Spannung zu erwarten, wie die Figur von DolmetscherInnen mit all ihrem Potenzial und den mit ihr einhergehenden Themen auch in Zukunft SchriftstellerInnen und FilmemacherInnen als Quelle der Inspiration dienen wird. Die Zeit wird es zeigen oder, um Alex noch ein letztes Mal zu Wort kommen zu lassen: "Volumes had happened, just as volumes now happen, just as volumes will happen." (EII: 242).

Quellen

Filme

- Everything Is Illuminated*. R.: Liev Schreiber. Drehbuch: Liev Schreiber. USA: 2005 Warner Independent Pictures. Fassung: DVD. Warner Independent Pictures 2006. 101 Minuten.
- The Adventures of Sherlock Holmes. The Greek Interpreter (Season 1, Episode 9)*. R.: Alan Grint. Drehbuch: Derek Marlowe, John Hawkesworth. UK: Granada Television 1985. Fassung: Internet. <http://www.youtube.com/watch?v=U11DAHMBvIU>. 50 Minuten, 26 Sekunden.
- The Case of the French Interpreter*. R.: Steve Previn. Drehbuch: Lou Morheim. USA: Guild Films/Sheldon Reynolds 1955. Fassung: Internet. http://www.youtube.com/watch?v=DTefMP_0uDA. 26 Minuten, 50 Sekunden.
- The Teahouse of the August Moon*. R.: Daniel Mann. Drehbuch: John Patrick. USA: MGM 1956. Fassung: DVD. Warner Brothers 2006. 123 Minuten.

Primärliteratur

- Doyle, Sir Arthur Conan (2004) „The Greek Interpreter,“ in: *The Mysterious Adventures of Sherlock Holmes*. London: Puffin Books, 1–29.
- Foer, Jonathan Safran (2003) *Everything Is Illuminated*. London: Penguin Books.
- Sneider, Vern (⁴1951) *The Teahouse of the August Moon*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Sekundärliteratur

- Adrion, Matthias (2007) *Die Verfilmung des Unlesbaren. Problemfelder der Literaturadaption am Beispiel von James Joyces "Ulysses"*. Saarbrücken: VDM, Verlag Dr. Müller.
- Albersmeier, Franz-Josef (1989) Einleitung: „Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionproblematik,“ in: F. Albersmeier & V. Roloff (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 15–37.
- Andres, Claudia (2011) „Übersetze das alles, Wort für Wort!“: *Analyse der Darstellung von DolmetscherInnen in Filmen über Kriegs- und Konfliktzeiten*. Diplomarbeit, Universität Graz.
- 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: S. Schütz (Hg.) *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, 11-24, http://www.daad.ru/wort/wort2009/Andres_Dometscher_in_fiktionalen_Werken.pdf (18.07.2012).

- Austrian Film Commission (2001) http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reservemode=active&contentid=1164272180506&tid=1158748425407&artikel_id=3759 (19.7.12).
- Balázs, Béla (1976) *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag.
- Bauschinger, Siegrid u. a. (Hg.) (1984): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern: Francke.
- Bazin André (1975) „Für ein ‚unreines Kino‘ – Plädoyer für die Adaption,“ in: W. Gast (Hg.) (1993) *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner, 32-39, aus: André Bazin (1975) *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: Du Mont Schauberg, 45-67.
- Ben-Ari, Nitsa (2010) „Representations of translators in popular culture,“ in: *TIS Translation and Interpreting Studies*. 5:2, 220–242.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bradshaw, Peter (2005) „Everything Is Illuminated,“ in: *The Guardian*, 25.11.2005: <http://www.guardian.co.uk/culture/2005/nov/25/2> (02.07.13).
- Brown, Jason Clark (2012) „Entering the Era of Convenience Sushi: Changes in the Cultural Meaning of a Connoisseur Cuisine,“ in: *Intersect: The Stanford Journal of Science, Technology and Society*. 2012: 5, <http://ojs.stanford.edu/ojs/index.php/intersect/article/view/327> (11.06.2013).
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY (u.a.): Cornell University Press.
- Contemporary Literary Criticism, Jeffrey W. Hunter (Hg.). Vol. 301. Detroit: Gale, 2011, Literature Resource Center <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1129510000&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=a1227377adcd8805e7fd5f0de2be51c> (22.10.13).
- Cronin, Michael (2002) „The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy and the Cultural Turn in Interpreting Studies,“ in: F. Pöchhacker & M. Shlesinger (Hg.) *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 387-397.
- Cronin, Michael (2009) *Translation goes to the Movies*. London/New York: Routledge.
- Ebert, Roger (2005) „Everything Is Illuminated,“ 22.09.2005, <http://www.rogerebert.com/reviews/everything-is-illuminated-2005> (02.10.13).
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Elliott, Kamilla (2004) „Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma,“ in: Ryan, Marie-Laure (Hg.) *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 220-243.
- Gast, Wolfgang (1993) *Grundbuch Film und Literatur*. Frankfurt/Main: Diesterweg.
- Gibbons, Fiachra (2002) „First Journey Ends With Guardian Book Prize,“ in: *The Guardian Online*, 04.12.2002, <http://www.theguardian.com/uk/2002/dec/04/guardianfirstbookaward2002.awardsandprizes> (02.07.13).

- Heckner, Richard: „Held,“ in: *Harenberg Lexikon der Weltliteratur, Autoren-Werke-Begriffe*, Band 3 Heb-Maq, Dortmund: Harenberg-Lexikon-Verlag (1994), 1303.
- Heinemann Jr., Ben W. (2012) „Anna Karenina: Read the Book, Skip the Movie,“ in: *The Atlantic Review*, 23.12.2012, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/anna-karenina-read-the-book-skip-the-movie/266614/> (11.03.13).
- Hickethier, Knut (²1996) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Jakobson, Roman (1988), „Linguistische Aspekte der Übersetzung,“ in: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kadric, Mira & Kaindl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michèle (Hg.) (2005) *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus (2008) „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität,“ in: L. Schippel (Hg.) *Translationskultur - ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme (TransÜD - Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 16), 307–333.
- Kaindl, Klaus (2010) „Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung,“ in: B. Sommerfeld & K. Keşicka (Hg.) *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang (Posener Beiträge zur Germanistik 23), 53–72.
- Kolb, Waltraud (2005) „‘I am Alexander Perchov. I am your humble translator.’ Der nicht immer bescheidene Held Jonathan Safran Foers Everything is illuminated,“ in: I. Kurz & K. Kaindl (Hg.) (2005) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT, 59–66.
- Kreuzer, Helmut (1981) „Arten der Literaturadaption,“ in: W. Gast (Hg.) (1993b) *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner, 27-31, aus: Eduard Schaefer (Hg.) *Medien und Deutschunterricht*. Tübingen: Niemeyer, 25–46.
- 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.
- Kurz, Ingrid (2005) „Einsatz unter Lebensgefahr. Sir Arthur Conan Doyles Der griechische Dolmetscher,“ in: I. Kurz & K. Kaindl (Hg.) (2005) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT, 137–142.
- Kurz, Ingrid (2007) „The fictional interpreter,“ in: F. Pöchlhacker & A. L. Jakobsen & I. M. Mees (Hg.) *Interpreting Studies and Beyond*. Frederiksberg: Samfundslitteratur (Copenhagen Studies in Language 35), 277–289.
- Kurz, Ingrid & Kaindl, Klaus (Hg.) (2005) *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien: LIT.
- Mahne, Nicole (2007) *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen:

- Vandenhoeck & Ruprecht.
- McFarlane, Brian (1996) *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McLuhan, Marshall (1995) *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Aus dem Amerikanischen von Max Nänny. Bonn [u.a.]: Addison-Wesley.
- Mikos, Lothar (2008) *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft.
- Morascher, Arnold (2004) *The Good, the Bad and the Ugly. Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen*. Diplomarbeit, Universität Graz.
- Mosthaf, Franziska (2008) „Skaz,“ in: A. Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler: 659.
- Nollen, Scott Allen (1996) *Sir Arthur Conan Doyle at the Cinema*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Nünning, Ansgar (1998) „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse ungläubwürdigen Erzählens,“ in: A. Nünning & C. Surkamp & B. Zerweck (Hg.) *Unreliable Narration. Studien zu Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wiss. Verlag Trier, 3–39.
- Pace, Eric (2005) „John Patrick, Pulitzer Winner For ‘Teahouse,’ Is Dead at 90,“ in: *The New York Times*, 09.11.2005, <http://www.nytimes.com/1995/11/09/world/john-patrick-pulitzer-winner-for-teahouse-is-dead-at-90.html> (22.10.13).
- Paech, Joachim (1988) *Literatur und Film*. Stuttgart/Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, Band 235).
- Pagano, Adriana S. (2002) „Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar,“ in: M. Tymoczko & E. Gentzler (Hg.) *Translation and Power*. Amherst/Boston: University of Massachusetts Press, 80–98.
- Pöchhacker, Franz (2004) *Introducing Interpreting Studies*. London/New York: Routledge.
- Pöchhacker, Franz (2008) „Turns in Interpreting Studies,“ in: G. Hansen & A. Chesterman & H. Gerzymisch-Arbogast (Hg.) *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research: A tribute to Daniel Gile*. Philadelphia: John Benjamins, 25–46.
- Pörtl, Barbara (2009) *Postmodern Storytelling in the Novels of Jonathan Safran Foer*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Scheffel, Michael (2011) „Hauptströmungen der modernen Erzähltheorie. Formalistische und strukturalistische Theorien,“ in: M. Martínez (Hg.) *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 106–115.
- Scott, A.O. (2005) „A Journey Inspired by Family Becomes One of Forgiveness,“ in: *The New York Times*, 16.09.2005, <http://www.nytimes.com/2005/09/16/movies/16illu.html> (22.10.13).
- Scott, A.O. (2012) „Infidelity Grandy Staged. ‘Anna Karenina,’ From Joe Wright, With Keira Knightley,“ in: *The New York Times*, 15.11.2012.

- http://www.nytimes.com/2012/11/16/movies/anna-karenina-from-by-joe-wright-with-keira-knightley.html?_r=0 (11.03.13).
- Schmid, Wolf (2011) „Grundbegriffe der Erzählanalyse. Erzählstimme,“ in: M. Martínez (Hg.) *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 131–138.
- Schneider, Irmela (1981) *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schweinitz, Jörg (2002) „Erzählen,“ in: T. Koebner (Hg.) *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 145–147.
- Sneider, Vern (1953) „Below ‘The Teahouse’; Concealed ‘Below the Teahouse,’“ in: *The New York Times*, 11.10.1953, <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F50A15FF3B55107B93C3A8178BD95F478585F9> (02.02.13).
- Snell-Hornby, Mary (2006) *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins.
- Stam, Robert (2000) „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation,“ in: J. Naremore (Hg.), *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 54–76.
- Stanzel, Franz K. (¹²1993) *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- The New York Times (Anon.) (1981) „Vern Sneider, the Writer Of a Book on Okinawa,“ in: *The New York Times*, 03.05.1981, <http://www.nytimes.com/1981/05/03/obituaries/vern-sneider-the-writer-of-a-book-on-okinawa.html> (14.05.13).
- Thon, Jan-Noël (2009) „Zur Metalepse im Film,“ in: H. Birr & M. S. Reinerth & J. N. Thon (Hg.) *Probleme filmischen Erzählens (Beiträge zur Mediengeschichte und Medienästhetik 27)*. Berlin: LIT Verlag, 85–111.
- Wilpert, Gero v. (Hg.) (⁴2004) „Doyle,“ in: *Lexikon der Weltliteratur. Fremdsprachige Autoren A-K*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 493.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: The Teahouse of the August Moon (00:05:29). Amerikanische Einstellung. Sakini (hier im Vordergrund) als Erzähler.....	37
Abb. 2: The Teahouse of the August Moon (00:07:27). Übergang von Erzählinstanz zu Filmfigur: Sakini stellt sich schlafend.....	37
Abb. 3: The Teahouse of the August Moon (00:33:03). Amerikanische Einstellung. Links Sakini, rechts Fisby.....	44
Abb. 4: The Teahouse of the August Moon (00:32:23). Halbtotale. Der Dolmetscher di- rigiert das Geschehen.....	44
Abb. 5: The Greek Interpreter (00:10:28). Melas der griechische Dolmetscher in der Cox-Verfilmung.....	53
Abb. 6: The Case of the French Interpreter (00:05:56). Dubec der französische Dol- metscher von Reynolds.....	53
Abb. 7: The Greek Interpreter (00:10:50). Naheinstellung Melas, im Hintergrund die Bücherwand.....	57
Abb. 8: The Greek Interpreter (00:10:48). Übersicht auf Watson (links) und Holmes (rechts).....	57
Abb. 9: The Greek Interpreter (00:15:55). Schuss - Gegenschuss Melas	58
Abb. 10: The Greek Interpreter (00:15:59). ... und Holmes.....	58
Abb. 11: The Case of the French Interpreter (00:04:53). Die Halbtotale zeigt deutlich die Hilflosigkeit Dubecs.....	60
Abb. 12: The Case of The French Interpreter (00:05:15). Dubec, der zu Holmes aufsieht	60
Abb. 13: The Greek Interpreter (00:33:40). Melas beschwört Kratides zu unterschreiben	63
Abb. 14: The Case of the French Interpreter (00:22:34). Dubec redet dem Gefangen gut zu.....	63
Abb. 15: Everything Is Illuminated (00:20:14). Empfangsszene am Bahnhof. Untersicht auf Jonathan	75
Abb. 16: Everything Is Illuminated (00:20:20). ... der von Alex empfangen wird (Ober- sicht).....	75

Abb. 17: Everything Is Illuminated (01:17:19). Schuss Gegenschuss auf Lista, die erzählt (s. Untertitel).....	82
Abb. 18: Everything Is Illuminated (01:17:23). ... Jonathan	82
Abb. 19 Everything Is Illuminated (01:17:26). ... und Alex, der dolmetscht.....	82

Szenenverzeichnis

The Teahouse of the Augst Moon_Szene 1	(00:27:50) – (00:33:47)
The Greek Interpreter_Szene 1	(00:32:04) – (00:33:55)
The Case of the French Interpreter_Szene 1	(00:22:28) – (00:24:21)
Everything Is Illuminated_Szene 1	(01:16:34) – (01:18:39)

Zusammenfassung der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird die Darstellung von DolmetscherInnen in der Literatur und filmischen Adaptionen anhand von drei Literatur- und drei Filmbeispielen untersucht.

Der erste Abschnitt bietet zunächst eine Übersicht über die Darstellung von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen in Literatur und Film, sowie über die damit einhergehenden Klischees.

Das zweite Kapitel befasst sich mit der Theorie der filmischen Adaption und ihrer historischen Entwicklung sowie dem Wandel des Begriffes der „Werktreue“.

Anschließend wird ein kurzer Überblick über relevante Begriffe der Filmanalyse und der Erzähltheorie nach Franz K. Stanzel gegeben, welche später im Rahmen der Analyse Verwendung finden.

Der Hauptteil der Arbeit schließlich besteht aus der Analyse von drei Romanen und ihren jeweiligen Verfilmungen. Mit Hilfe eines Vergleichs von Szenenausschnitten aus Text und Film sollen mögliche Änderungen in der Darstellung der Figur des Dolmetschers anschaulich verglichen werden. Die Analyse konzentriert sich hier besonders auf die Positionierung der drei männlichen Dolmetscher im Erzählgefüge sowie auf die Themen Sichtbarkeit, Macht und Zuverlässigkeit der Translatoren in den jeweiligen Medien.

Im Abschlusskapitel der Arbeit wird nun zusammenfassend auf die filmischen Mittel eingegangen mit Hilfe derer die Darstellung der drei Dolmetscher im Medium Film erfolgt, und es findet ein Vergleich der Veränderungen in der Wahrnehmung der Figuren statt.

Abstract

The aim of this thesis is to take a closer look at the way that interpreters are displayed in literature and film adaptations by means of analysing three literary texts and four films.

The first chapter provides the reader with an overview of the way translators and interpreters are represented in literature and films as well as of the clichés that come with this representation.

The second chapter focuses on the theory of film adaptation, its historical development and the changing perception of the concept of “fidelity”, a notion that often serves as an important category when it come to the “evaluation” of literary adaptations.

The next chapter shortly explains a few basic terms of film analysis, relevant for the main part of the thesis. It also deals with the narrative theory of Franz K. Stanzel, terminology that is necessary for the analysis of the interpreter’s position within the narrative.

The main part of this thesis consists of the analysis of the three novels . Its focus mainly lies on four aspects: the position of the interpreters within the narrative, their visibility, their reliability and the question of power.

The last part is an attempt to sum up the means that were used in the movies to represent and characterise the interpreters and takes a closer look at the changes to the way the characters are perceived. By means of comparing specific scenes from these novels and films, some shifts in the representation of the interpreters may become clearer.

Lebenslauf

Name: Marianne Sophie Schlögl, BA
Geburtsort: Wien, Österreich

Schulische und universitäre Ausbildung:

- seit 2010:** Masterstudiengang *Konferenzdolmetschen* (Deutsch, Englisch, Rumänisch) an der Universität Wien, Zentrum für Translationswissenschaft
- 2006 – 2010:** Studium zur Erlangung des BA, *Transkulturelle Kommunikation* an der Universität Wien (Deutsch, Englisch, Rumänisch)
Absolvierung von Wahlfächern am *Institut für vergleichende Literaturwissenschaften*
- 1998 – 2005:** Besuch der AHS Stubenbastei, in 1010 Wien mit abschließend absolvierter Reifeprüfung
- 1993 – 1997:** Besuch der Volksschule Wittelsbachstraße, in 1020 Wien

Auslandsaufenthalte:

- 2008** CEEPUS Auslandssemester in Bukarest, Rumänien
Praktika bei der ADZ (Allgemeine Deutsche Zeitung) sowie bei der OMV/Petrom in Rumänien
- 2009** Deutsch- und Englischunterricht im tibetischen Dorf Tashiling, Pokhara, Nepal
- 2007** Dreiwöchiger Sprachkurs in Cluj, Rumänien
- 2005** Deutschunterricht im Rahmen eines Freiwilligenprogramms in Braşov, Rumänien