

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Filmsynchronisation: Übersetzung von Sprachvarietäten  
am Beispiel der französischen Komödie  
*Bienvenue chez les Ch'tis.*

Verfasserin

Andrea Hradelovics, Bakk. Phil.

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 345 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Französisch Englisch

Betreut von:

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

---

Für Matthias  
Trotz Luis

---

Inhaltsverzeichnis	
Inhaltsverzeichnis.....	3
<b>0. EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
<b>1. DER WISSENSCHAFTLICHE RAHMEN – TRANSLATIONSWISSENSCHAFT .....</b>	<b>8</b>
1.1 Entwicklung Translationswissenschaft .....	8
1.2 Der Kulturbegriff .....	10
1.3 Der funktionale Ansatz – Die Skopostheorie.....	12
1.4 Translatorisches Handeln.....	15
1.5 Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann .....	18
1.5.1 Der Modellleser .....	18
1.5.2 Scenes-and-Frames-Semantik .....	19
1.5.3 TranslatorInnen als RezipientInnen .....	22
<b>2. TRANSLATION VON FILMEN .....</b>	<b>26</b>
2.1 Arten der Filmübersetzung .....	26
2.2 Filmsynchronisation .....	29
2.3 Sprache im Film.....	30
2.4 Aspekte der Synchronität .....	31
2.4.1 Der Synchronisationsprozess .....	33
2.4.2 TranslatorInnen als Qualitätskriterium im Synchronisationsprozess .....	34
2.5 Synchronisation von Sprachvarietäten als Forschungsgegenstand .....	36
2.6 Übersetzungsprobleme im Hinblick auf die Übersetzung von <i>Willkommen bei den Sch'tis</i> .....	39
2.6.1 Kulturspezifika.....	39
2.6.2 Kultureme .....	42
2.6.3 Sprachvarietäten .....	42
<b>3. WILLKOMMEN BEI DEN SCH'TIS – DER FILM .....</b>	<b>45</b>
3.1 Inhalt.....	45
3.2 Die Charaktere .....	48

---

<b>3.3 Die Sprache – Picard .....</b>	<b>51</b>
3.3.1 Geschichte und Rolle in der französischen Gesellschaft.....	51
3.3.2 Gegenüberstellung Aussprache Französisch – Ch’ti.....	53
<b>4. ANALYSE <i>WILLKOMMEN BEI DEN SCH’TIS</i> .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1 Feststellung der Translatfunktion .....</b>	<b>55</b>
<b>4.2 Intraduktuelle Translatkohärenz.....</b>	<b>59</b>
4.2.1 Kulturspezifika.....	59
4.2.2 Kultureme .....	68
4.2.3 Sprachvarietät.....	70
<b>4.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes .....</b>	<b>80</b>
<b>4.4 Feststellung der intraduktuellen Kohärenz des Ausgangstextes .....</b>	<b>83</b>
4.4.1 Kulturspezifika.....	83
4.4.2 Kultureme .....	91
4.4.3 Sprachvarietät.....	92
<b>4.5 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext .....</b>	<b>100</b>
4.5.1 Kulturspezifika.....	102
4.5.2 Kultureme .....	105
4.5.3 Sprachvarietät.....	105
4.5.4 Die Figuren .....	109
<b>5. SCHLUSSBEMERKUNGEN .....</b>	<b>111</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>116</b>
<b>ANHANG.....</b>	<b>123</b>
Anhang I. Filmplakate Translat.....	123
Anhang II. Filmplakat Ausgangstext.....	124
Anhang III. Gesprächsprotokoll Tanja Frank .....	125
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>126</b>
<b>LEBENSLAUF.....</b>	<b>127</b>

---

## 0. Einleitung

In dieser Arbeit setze ich mich mit der deutschen Synchronversion der französischen Komödie *Bienvenue chez les Ch'tis* auseinander. Als ich den Film im Kino sah (mit Untertiteln) und bemerkte, dass er sowohl für französischsprachige ZuseherInnen als auch für jene, die sich mit Untertiteln behelfen mussten, unterhaltsam war, wurde mein Interesse an der Synchronversion geweckt. Ich hätte den Film nämlich als „unübersetzbare“ beurteilt. Doch das Ergebnis kann sich sehen lassen, wie die Auszeichnung *Beste Synchronisierung des Jahres 2009*<sup>1</sup> belegt. Für die deutsche Version wurde eine Kunstsprache entwickelt, der mein besonderes Interesse gilt, und die im praktischen Teil dieser Arbeit (Kapitel 3 und 4) analysiert wird. Für die Analyse stütze ich mich auf das Übersetzungskritikmodell von Ammann. Als Primärtexte dienen das französische und das deutsche Dialogbuch sowie der Film in diesen beiden Sprachen auf DVD. Ich möchte vorwegnehmen, dass das Hauptaugenmerk bei der Analyse der Übersetzung auf objektiver Kritik liegt, und die Arbeit keinesfalls ein Suchen nach sogenannten „Übersetzungsfehlern“ darstellen soll. Ziel ist es vielmehr, die Übersetzungsstrategien sichtbar zu machen. Der praktische Teil wird sich mit Makrostruktur (z. B. Sprechmuster der Figuren), Mikrostruktur, dem Aufbau der Kunstsprache und dem Umgang mit Kulturspezifika auseinandersetzen. Ich hatte das Glück, die Übersetzerin kennenzulernen, was meiner Arbeit eine weitere Dimension gegeben hat, da mir Tanja Frank interessante Einblicke in ihre Arbeitsweise und das Arbeitsumfeld gewährte und bereit war, meine Fragen zur Übersetzung und zu den Rahmenbedingungen zu beantworten. Folgende Fragestellungen liegen der Arbeit zugrunde:

- Wie ist man mit Sprachvarietäten umgegangen? Was macht die eigens für diesen Film entwickelte Kunstsprache aus?
- Wie ist man mit Kulturspezifika umgegangen?
- Welche Rolle spielte die Übersetzerin im Synchronisationsprozess?

Die Arbeit ist in fünf Hauptkapitel gegliedert. Der theoretische Teil setzt sich aus dem ersten und dem zweiten Kapitel zusammen. Hier wird der wissenschaftliche Rahmen abgesteckt und die im praktischen Teil untersuchten Elemente aus theoretischer Sicht erarbeitet.

Im ersten Kapitel wird zunächst ein allgemeiner Überblick über die Entwicklung der Translationswissenschaft gegeben. Es folgen Überlegungen zum Kulturbegriff, die mir sehr wichtig erscheinen, da dieser Film mit sämtlichen Facetten der Kultur spielt, und ich daher auch aufzeigen möchte, wie schwer der Kulturbegriff zu definieren ist. Der Film *Bienvenue chez les Ch'tis / Willkommen bei den Sch'tis* überzeichnet Kulturunterschiede innerhalb eines Landes

---

<sup>1</sup> Diese wird seit 1996 vom Bundesverband kommunale Filmarbeit (BKF), Dachorganisation der kommunalen Kinos in Deutschland, und vom Verband der deutschen Filmkritik (VDFK) vergeben.

---

und der darin eingesetzte Humor basiert auf den daraus resultierenden Sprachproblemen und Vorurteilen. Aus diesem Grund wird das Kapitel Kulturspezifika als eigenes Kapitel dargestellt, auch wenn hier Überlegungen der Translationswissenschaft zugrunde liegen, die im darauf folgenden Kapitel behandelt wird.

Danach wird der funktionale Ansatz vorgestellt. Hier wird zunächst näher auf die Überlegungen von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer sowie auf die daraus folgenden Entwicklungen dieser Theorie eingegangen. Folgend wird das Modell *Translatorisches Handeln* von Justa Holz-Mäntäri vorgestellt, weil es die Rolle und die Verantwortung von TranslatorInnen klar strukturiert aufzeigt. Da diese im Synchronisationsprozess Teil eines spezifischen Handlungsgefüges sind, ist das Modell sehr hilfreich, um die Rolle von TranslatorInnen in diesem Arbeitsumfeld einzuschätzen.

Für die praktische Analyse der Filmübersetzung wurde das Modell von Margret Ammann zur Übersetzungskritik als Methode ausgewählt, weshalb die Präsentation dieses Modells einen relativ großen Teil des ersten Kapitels in Anspruch nimmt. Hier wird noch nicht versucht, die Verwertbarkeit dieses Modells für eine Filmsynchronisation zu prüfen. Es werden lediglich Fragen gestellt, auf die erst nach der praktischen Analyse näher eingegangen werden kann. Ein intendiertes Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, diese Fragen im Rahmen der Schlussbemerkung zu beantworten.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Translation von Filmen. Eingangs werden alle Filmübersetzungstypen vorgestellt. Danach wird näher auf die Filmsynchronisation und ihre spezifischen Anforderungen eingegangen. Dem Synchronisationsprozess wurde nach langen Überlegungen ein eigenes Unterkapitel gewidmet, da er ein besonderes Handlungsgefüge darstellt, das großen Einfluss auf die Qualität einer Synchronisation hat. Vor allem aber, weil die Erfahrungen Tanja Franks nicht unbedingt mit den Ausführungen in den theoretischen Werken übereinstimmen. Danach folgt ein Überblick über die Forschungsentwicklung der Translationswissenschaft im Bereich Filmsynchronisation.

Der letzte Teil des zweiten Kapitels beschäftigt sich mit ausgewählten Übersetzungsschwierigkeiten, die bei *Willkommen bei den Sch'tis* auftreten. Diese Punkte finden sich in der Analyse wieder. Ich möchte dort aufzeigen, wie mit den einzelnen Schwierigkeitskategorien umgegangen wurde. Es soll auch eine Übersetzungsstrategie sichtbar gemacht werden.

Das dritte Kapitel ist dem Film selbst gewidmet. Hier wird der Inhalt detailliert beschrieben und danach die Hauptfiguren vorgestellt. Weiters wird der Aufbau und die Verwendung der Sprache, Picard, genauer betrachtet, um dann feststellen zu können, in welcher Form diese Sprache in der französischen Version verwendet wurde und welche Elemente in der Kunstsprache vermittelt werden konnten.

Die Filmanalyse stellt das vierte Kapitel dar. Dieses folgt den fünf Kritikschritten von Ammann und ist anhand der Fragestellungen gegliedert. Ausgewählte Textpassagen werden in Hinblick auf Kulturspezifika, Kultureme und den Umgang mit der Sprache analysiert. Da die Figuren im Modell von Ammann eine wichtige Rolle spielen, wird bei jedem relevanten

---

Textbeispiel darauf eingegangen, was jeweils für die Gestaltung der Figuren relevant ist. In der Gegenüberstellung von Zieltext und Ausgangstext wird auf Unterschiede in der Darstellung der Figuren eingegangen. Hierfür wird ebenfalls ein eigenes Unterkapitel erstellt.

Im fünften Kapitel, den Schlussbemerkungen, wird rückblickend auf den Arbeitsprozess und die Erkenntnisse eingegangen und die Ergebnisse der praktischen Arbeit noch einmal kurz zusammengefasst. Unter diesem Punkt wird auch diskutiert, ob Ammans literarisches Übersetzungskritikmodell für Synchronisationskritik anwendbar ist.

---

## 1. Der wissenschaftliche Rahmen – Translationswissenschaft

Die Wissenschaft vom Übersetzen und Dolmetschen wird auch Translationswissenschaft genannt und gliedert sich in die Übersetzungswissenschaft, die sich mit schriftlichen Texten befasst, und die Dolmetschwissenschaft, deren Gegenstand, vereinfachend dargestellt, der mündliche Text ist.<sup>2</sup> Im folgenden Unterkapitel wird die Entwicklung der Translationswissenschaft kurz umrissen und danach die funktionale Theorie vorgestellt, die den wissenschaftlichen Aufbau dieser Arbeit darstellt und auf deren Grundlage die darin enthaltenen Überlegungen aufbauen.

### 1.1 Entwicklung Translationswissenschaft

Die Translationswissenschaft gilt als sehr junge Wissenschaft, denn bis in die 1970er-Jahre existierte keine allgemein anerkannte eigenständige Wissenschaft, die sich mit Translation beschäftigte. Das soll jedoch nicht bedeuten, dass man sich nicht schon seit Langem auf wissenschaftlicher Ebene mit dem Übersetzen auseinandergesetzt hat. Zum Beispiel blickt die Literaturwissenschaft auf eine lange Tradition der Übersetzungsforschung zurück.<sup>3</sup> In diesem Bereich entwickelten sich zwischen 1970 und 1980 Strömungen, die sich von der Orientierung am Original lösten und sich stattdessen mit der Übersetzung und deren Einfluss auf die Zielkultur beschäftigten. Es handelt sich hierbei um die sogenannte *Manipulation School*, die auch unter dem Namen *Descriptive Translation Studies* bekannt ist. Wichtige Vertreter sind unter anderem: James Holmes, Gideon Toury, Susan Bassnett und Itamar Even-Zohar. Die *Descriptive Translation Studies (DTS)* untersuchten literarische Übersetzungen empirisch und zieltextorientiert. Sie wandten sich von präskriptiven Methoden ab und widmeten sich der deskriptiven Übersetzungsforschung. Die *Manipulation School* interessierte sich nicht für Übersetzungskritik oder Ausbildungsfragen, sondern suchte nach Erklärungen, „wie die Übersetzung in Gesellschaft und Geschichte funktioniert“ (Hermans 1998: 96).

Die Sprachwissenschaft ist eine weitere Disziplin, die sich für die Übersetzungswissenschaft zuständig fühlte. Lange galt die Übersetzungswissenschaft als Teilbereich der Sprachwissenschaft, und in den 1970ern fand die pragmatische Wende statt. Funktion, Soziales und Kommunikation wurden hier erstmals zum Thema. Man erkannte, dass die Theorien der Linguistik nicht ausreichten, um die komplexen Vorgänge beim Übersetzen und Dolmetschen zu beschreiben. Etwa zur selben Zeit begann die Entwicklung einer eigenständigen Translationswissenschaft. In den 1980ern wurde die funktionale Theorie zu einem in Fach-

---

<sup>2</sup> Snell-Hornby (1998:37 ff.) und Prunč (2007:13.f) skizzieren die Entstehung der Bezeichnung und definieren diese und ihre Synonyme.

<sup>3</sup> Greiner (2004) stellt die verschiedenen Ansätze der Übersetzungsforschung vor.

---

kreisen heiß diskutierten Gesprächsthema – eine Theorie, die Translation als zielgerichtete Handlung, genauer gesagt als transkulturelles Handeln, versteht. Die Entwicklung der Translationswissenschaft zu einer eigenständigen Disziplin verlief keineswegs konfliktfrei und geradlinig, sondern war geprägt von Auseinandersetzungen zwischen WissenschaftlerInnen, die zum Teil sehr unterschiedliche Theorien und Auffassungen von Translation vertraten (vgl. Snell-Hornby 1996: 9ff.). Translationswissenschaft versteht sich heute als interdisziplinäre Wissenschaft. Das bedeutet, dass für die Entwicklung eigenständiger Theorien Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen wie Kommunikationswissenschaft, Psychologie, Soziologie, Literaturwissenschaft, Kulturanthropologie und Didaktik herangezogen werden.<sup>4</sup>

Diese Arbeit nimmt den funktionalen Ansatz als Ausgangspunkt, da dieser aufgrund seiner Konzentration auf den Skopos und die Eigenständigkeit des Translates besonders geeignet für eine Analyse einer Synchronversion erscheint. Im Laufe der 80er-Jahre entstanden zu diesem Thema einige bahnbrechende Arbeiten, die die Entwicklung zu einer eigenständigen Translationswissenschaft förderten, und für viel Diskussionsstoff sorgten. Hans J. Vermeer gilt als der Vorreiter der kulturellen Wende und auch Justa Holz-Mäntäri, Katharina Reiß, Mary Snell-Hornby und Christiane Nord haben in den Anfängen der Translationswissenschaft herausragende Leistungen vollbracht, um nur einige der wichtigsten WegbereiterInnen zu einer eigenen Disziplin zu nennen.

Die Komplexität des Übersetzungsvorgangs, die Abhängigkeit von wenig messbaren Phänomenen, wie z. B. Kommunikation, Sprachen und Kultur, und der Spagat zwischen Theorie und Praxis machen es der Translationswissenschaft bis heute nicht leicht, von anderen Disziplinen als vollwertige Wissenschaft anerkannt zu werden. Auch hat sich eine entsprechende Wahrnehmung in der Öffentlichkeit noch nicht durchgesetzt.

Allerdings gibt es auch Vertreter der Translationswissenschaft, die die Situation weit positiver einschätzen. So sieht zum Beispiel Prunč den „Konsolidierungsprozess der Translationswissenschaft“ als eigenständige Disziplin mit Anfang des 21. Jahrhunderts als abgeschlossen: „Die intradisziplinäre Subordination wurde von einer interdisziplinären Kooperation abgelöst“ (Prunč 2007: 343).

---

<sup>4</sup> Kaindl (2004: 7-37) gibt einen umfassenden Überblick über den Aspekt der Interdisziplinarität in der Translationswissenschaft.

---

## 1.2 Der Kulturbegriff

Translation wird heute zunehmend als Vermittlung zwischen Kulturen aufgefasst und translatorische Kulturvermittlung impliziert einen weitreichenden, zielorientierten und konfliktbewussten Entscheidungsprozess. (Loogus 2008: 11)

In dieser Arbeit wird sehr oft das Wort „Kultur“ auftauchen. Doch was ist Kultur? Obwohl diese Arbeit nicht der geeignete Rahmen ist, um dieses Thema erschöpfend zu diskutieren, ist es dennoch notwendig, zumindest zu hinterfragen, was Kultur alles umfassen kann, und was es bedeutet, kulturelle Anspielungen in eine andere Kultur zu übertragen. Dass sich viele wissenschaftliche Disziplinen mit dem Thema Kultur auseinandersetzen, zeigt, wie viel Einfluss Kultur auf die Menschheit hat. Aufgrund der Bedeutung des Themas Kultur für diese Arbeit wird es als eigenes Kapitel der funktionalen Theorie, die im darauf folgenden Kapitel behandelt wird, vorweggenommen.

Wie das Zitat zur Einleitung des Kapitels zeigt, ist es mittlerweile umstritten, dass es zur Aufgabe von TranslatorInnen gehört, nicht nur zwischen Sprachen, sondern gleichermaßen zwischen Kulturen zu vermitteln. Welche Rolle spielen TranslatorInnen beim Vermitteln zwischen Kulturen, mit welchen Schwierigkeiten sind sie konfrontiert, welche Entscheidungen müssen sie treffen? Im Detail zeigt sich, wie komplex das Thema Kultur ist. Es beginnt schon beim Kulturbegriff: Was ist Kultur? Ist der Kulturbegriff nicht auch selbst kulturbabhängig?

Nun ist es aber keine leichte Aufgabe, eine allumfassende Definition von Kultur zu verfassen. Die mannigfaltigen Definitionen zeigen, wie umfassend und unerschöpflich Kultur ist. So kann es nicht nur eine einzige gültige Definition geben. Jede Disziplin bedient sich einer für sie passenden (oder auch mehreren) Definitionen. Hier Reiß/Vermeers auf Göhrings (1978) Kulturdefinition basierendes Verständnis von Kultur:

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten. (Zitiert in Reiss/Vermeer 1984: 26)

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Göhring 2002 seine von Vermeer 1984 verwendete Definition folgendermaßen ergänzt: „[...] und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.“ Göhring betont hiermit, dass es dem Individuum offensteht, ob es sich erwartungskonform oder erwartungswidrig verhalten möchte. Außerdem wird eingeschlossen, dass von Individuen, die einer Gesellschaft nicht zugehörig sind, erwartet wird, dass sie sich nicht erwartungskonform verhalten und es im gegenteiligen Fall ebenfalls zu „Störungen“ kommen kann. Göhring weiter: „Zur Kultur gehört auch all das, was man wissen und empfinden können

---

muß, um in der Lage zu sein, die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt wie ein Einheimischer wahrzunehmen“ (Göhring 2002: 108).

Auch Vermeer arbeitet im Laufe seiner wissenschaftlichen Tätigkeit immer wieder an Ergänzungen zur Definition von Kultur:

Eine Kultur ist eine Gemeinschaft oder Gruppe von Menschen, deren Verhalten und Handeln sich an gemeinsamen Normen, Konventionen und Bewertungen richtet und sich dadurch von den Formen des Verhaltens und Handelns anderer Gruppen und Gemeinschaften unterscheidet. (Vermeer 1996: 23)

Eine Gesellschaft lässt sich aber wieder nicht nur auf eine Gesamtkultur reduzieren, sondern besteht aus mehreren Kulturen: „Menschheitskultur, westliche Kultur, französische Kultur, bretonische Kultur, Kultur eines Dorfes, eines Berufsstands, einer Familie oder eines Individuums“ (Göhring 1998: 112). Vermeer unterscheidet dementsprechend zwischen Para-, Dia- und Idiokultur. Parakultur bezeichnet die Kultur einer Gesamtgesellschaft (wobei er offenlässt, was genau die Gesamtgesellschaft ist – als Beispiel führt er die deutsche Gesellschaft an). Diakultur ist die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft, z. B. die Bewohner einer bestimmten Region, und Idiokultur die Kultur eines Individuums (vgl. Vermeer 1990a: 37). Diese Unterscheidungen sind für die vorliegende Arbeit besonders wichtig, denn für die Synchronversion von *Bienvenue chez les Ch'tis* wird eine Komödie, die sehr stark mit Vorurteilen und sprachlichen Un- und Missverständnissen innerhalb einer Gesellschaft spielt, in eine völlig andere Kultur und Sprache übertragen. Anhand dieses Beispiels wird schnell klar, dass es innerhalb einer Kultur viele „Kulturen“ gibt. Vom deutschen Sprachraum aus betrachtet, wird die Gesamtheit der ZuseherInnen gewiss nicht zwischen den verschiedenen Kulturen Frankreichs unterscheiden können. Was bedeutet dies aber nun für die Übertragung dieser Komödie in eine andere Sprache und Parakultur? Wie kann der/die ÜbersetzerIn angesichts der sprachlichen Unterschiede und der fehlenden Einblicke des Zielpublikums in die Diakultur die Barrieren überwinden und eine gelungene Übersetzung erarbeiten? Kann man unter diesen Gesichtspunkten von richtiger und falscher Übersetzung sprechen? „Kultur ist ein dynamisches System sozial anerkannter Werte und Verhaltensnormen. Richtig und falsch, äquivalent und nicht äquivalent, treu und untreu sind nur scheinbar objektive Kategorien“ (Prunč 1997: 123). Prunč betont, dass auf diesen Kategorien beruhende Translationstheorien in der transkulturellen Kommunikation keinen Platz mehr haben, und plädiert für das offene Prinzip der Loyalität, allerdings nicht ohne darauf hinzuweisen, dass auch Loyalität ein Wert einer

---

bestimmten Zeit und Kultur ist und daher nicht ohne weitere kritische Überlegungen in eine andere Kultur und Zeit übertragen werden kann.<sup>5</sup>

Wer also das Übersetzen an der Wurzel anpacken will, dürfe sich nicht am sichtbaren Teil des Textes orientieren, sondern müsse in der Lage sein, die Gesamtheit des Textes aufgrund der kulturellen Voraussetzungen zu beurteilen. (Prunč 2007: 137)

Nun birgt Kultur noch weitere Schwierigkeiten für TranslatorInnen. Nämlich jene, die sich nicht auf den ersten Blick als schwierig erweisen. Nord, ebenfalls Vertreterin des handlungsorientierten Kulturbegriffs, schildert ihre Erfahrungen als Gastprofessorin in Wien: „Gerade dort, wo die Sprache scheinbar keine Kommunikationsbarriere ist, schockiert unterschiedliches Verhalten in anderen Bereichen umso mehr“ (Nord 1997: 153). Diese Erfahrungen macht auch der Protagonist in *Willkommen bei den Sch'tis*, als er am eigenen Leib erfährt, dass im Norden anders gegessen, anders gearbeitet und anders miteinander umgegangen wird. Nord stellt fest, dass ein Ausgangstext niemals die Gesamtheit aller Sprecher einer Sprache widerspiegelt, sondern immer nur eine Teilgruppe. Dasselbe Phänomen kann man auch auf den Zieltext übertragen, was den TranslatorInnen wieder einen gewissen Interpretationsspielraum lässt.

Auf die Übersetzungsschwierigkeiten, die bei der Erstellung des Zieltextes auftauchen, wird im zweiten Kapitel näher eingegangen. Es werden nur Übersetzungsprobleme herausgegriffen, die in der Analyse bearbeitet werden: Kulturspezifika, Kultureme und Realiien.

### **1.3 Der funktionale Ansatz – Die Skopostheorie**

Im folgenden Kapitel wird die Skopostheorie vorgestellt. Ausgehend vom zentralen Werk von Reiß/Vermeer (1984), werden hier auch die sich im Laufe der Zeit verändernden Perspektiven sowie weitere Entwicklungen und Adaptierungen der Theorie dargestellt.

Schon bei der Bezeichnung Skopostheorie wird deutlich, wie diese Theorie gewichtet ist. Skopos (griechisch) heißt auf Deutsch „Ziel“ oder „Zweck“. In einfachen Grundzügen bedeutet das für den Translationsprozess, dass Übersetzen eine zielgerichtete Handlung ist, bei der TranslatorInnen Entscheidungen hinsichtlich Übersetzungsstrategien treffen müssen. Es bedeutet auch, dass der Ausgangstext durchaus verändert werden kann: von der wörtlichen Übersetzung weg, hin zu zielgerichteten Texten. Dazu Vermeer: „Nach der Skopostheorie

---

<sup>5</sup> „[...] die Beziehung zwischen einzelnen Elementen zweier Sprachen ist dann als äquivalent<sup>5</sup> zu bezeichnen, wenn sie im jeweils soziolinguistisch vergleichbaren System beider Sprachen und Kulturen eine mehr oder minder identische Wertigkeit besitzen. Äquivalenz ist also die Beziehung der relativen Identität (Vergleichbarkeit) zwischen ausgangs- und zielsprachlichen Elementen im Bezugsrahmen der jeweiligen sprachlichen und kulturellen Systeme bzw. Subsysteme.“ (Prunč 2007: 177)

---

wird ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von einer gegebenen Situation losgelöstes, „eigenständiges“) sprachliches Phänomen betrachtet, sondern als kommunikatives Handlungselement in Situation“ (Vermeer 1990a: 31).

Die Skopostheorie bildet den translationswissenschaftlichen Hintergrund der vorliegenden Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Filmübersetzung. Diese Entscheidung beruht hauptsächlich auf zwei Gründen: Erstens bildet die Skopostheorie die Grundlage von Margret Ammanns übersetzungskritischem Modell, auch wenn sie in ihrem Artikel (1990) explizit darauf hinweist, dass ihr Modell auch anwendbar ist, wenn andere wissenschaftliche Theorien die Grundlage bilden. Und zweitens ist diese Theorie aufgrund des Fokus auf den Skopos wohl am geeignetsten, um die Filmsynchronisation und ihre spezifischen Anforderungen kritisch zu betrachten.

Die 1984 festgeschriebene Theoriebasis, die von Vermeer selbst in den folgenden Jahren weiterentwickelt wurde, lautet:

Ein Translat ist skoposbedingt.

Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.

Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht-umkehrbar eindeutig ab.

Ein Translat muss in sich kohärent sein.

Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.

Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet, „verkettet“. (Reiß/Vermeer 1984: 119)

Bei Reiß/Vermeer ist keine Rede mehr vom bloßen Transkodieren von Wörtern, Redewendungen und Strukturen. Der Text und seine kulturelle Einbettung gewinnen an Bedeutung. Jeder Text wird von einer Autorin oder einem Autor mit einer bestimmten Funktion für ein bestimmtes Publikum verfasst. Soll er in eine andere Sprache übertragen werden, kann sich durchaus auch seine Funktion ändern. Dabei rücken auch die ZieltextrezipientInnen in den Vordergrund und deren kultureller Horizont gewinnt an Bedeutung. Noch mehr: Der Zieltext, also das fertig übersetzte Produkt, steht im Zentrum des Interesses. Und deshalb ist diese Theorie als Basis für die Analyse der Filmsynchronisation am besten geeignet. Die SeherInnen eines synchronisierten Films haben im Normalfall nur Zugang zur synchronisierten Version, also zum fertigen Translat. Die spezifischen Anforderungen einer Synchronisation erfordern des Weiteren einen zieltextorientierten Zugang, denn wie in Kapitel 2 näher erläutert wird, muss auf Aspekte wie Lippensynchronität und Kohärenz von Bild und Text geachtet werden.

Reiß/Vermeer legen fest, dass Translation nicht nur Dolmetschen als mündliche Wiedergabe eines Textes, und Übersetzen als schriftliche Wiedergabe eines Textes umfasst, sondern in einen „größeren Zusammenhang“ zu stellen ist, in dem auch nichtsprachliches Handeln und Kunstsprachen ihren Platz finden. In jedem Fall ist Translation immer ein kultureller Transfer. (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 13) Was Kultur ist bzw. sein kann, und wie sich dieser

---

kulturelle Transfer im in dieser Arbeit zu untersuchenden Text widerspiegelt, wurde im vorherigen Kapitel bereits diskutiert.

Der Ausgangstext, der in vielen anderen translationswissenschaftlichen Theorien eine wichtige Rolle einnimmt, verliert beim funktionalen Modell durch den Fokus auf den zweckgerechten Zieltext an Bedeutung (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 100ff.). Grundlage für Translation ist immer noch der Ausgangstext, der mündlich oder schriftlich vorliegen kann, er ist jedoch keine unveränderbare Größe mehr. Dieser Text wurde von einer Textproduzentin oder einem Textproduzenten aus einem bestimmten Grund formuliert und soll einen bestimmten Zweck erfüllen. Die Produktion jedes Textes ist somit eine zielorientierte Handlung. Sogar der Text selbst stellt eine „Handlung“ dar, die man für jemand anderen zur Erreichung eines Zwecks ausführt. Der gesamte Translationsprozess ist ebenfalls eine Abfolge von Handlungen. Jeder Text wird in einem bestimmten Umfeld produziert, welches von verschiedenen Faktoren beeinflusst wird: von der Kultur, dem Ort, der Zeit sowie weiteren inneren und äußeren Faktoren. Hierbei spielt die Kultur eine tragende Rolle, da sie, so Reiß/Vermeer, unser gesamtes Handeln und Denken beeinflusst. Sprache gilt daher als ein Element von Kultur (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 18f.).

Durch die veränderte Gewichtung von Translation aufgrund der Ablösung vom Übersetzen als bloße Transkodierung messen Reiß/Vermeer der Rolle von TranslatorInnen eine größere Bedeutung bei als es bis zu diesem Zeitpunkt üblich war (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 26). Doch besonders Holz-Mänttäri widmet sich diesem Thema und definiert die Rolle von TranslatorInnen neu, wie im Unterkapitel 1.2.1. näher beschrieben wird. Für Reiß/Vermeer liegt das Hauptaugenmerk auf einem anderen Element, laut ihnen ist „die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß/Vermeer 1984: 96). Weiters halten sie fest, dass „das ‚Wozu‘ bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird“ (Reiß/Vermeer 1984: 100). Reiß/Vermeer gehen sogar so weit, zu sagen, dass der Zweck die Mittel heiligt, jedoch unter der Voraussetzung, dass die vielfältigen Zwecke begründbar sein müssen.

Einen weiteren Grundpfeiler der Skopostheorie stellen die AdressatInnen dar (in dieser Arbeit auch RezipientInnen oder Zielpublikum genannt). Jeder Text wird für ein Publikum geschrieben, weshalb es für den Übersetzungsprozess notwendig ist, sich mit den möglichen AdressatInnen auseinanderzusetzen. TranslatorInnen fordert Vermeer im Hinblick auf funktionsgerechtes Übersetzen auf: „Vertexte teilweise neu, bis die Sache für den intendierten Zielrezipienten verständlich ist“ (Vermeer 1986: 41). Die Verantwortung von TranslatorInnen ist somit keine geringe, denn es gilt, „die Welten des Auftraggebers, seine eigene und die des Zielrezipienten unterscheiden können und alle drei kennen und in Relation zueinander bringen können“ (Vermeer 1986: 41). Dazu sind nicht nur fundierte Sprach- und Kulturkenntnisse in beiden Kulturen erforderlich, ÜbersetzerInnen müssen erst selbst rezipieren und interpretieren, um dann zweckorientiert zu handeln und dem Zielpublikum (über den Auftraggeber) ein Translat liefern zu können. Zielkulturelle Normen und Konventionen sind natürlich zu berücksichtigen und Vermeer stellt diese in der Bedeutung noch vor den Ausgangs-

---

text. Prunč stellt fest, dass der Aspekt des Ausgangstexts als reines Informationsangebot mit Vorsicht zu betrachten ist, da z. B. verbale Handlungen sehr eng mit nonverbalen und paraverbalen Zeichen verbunden sind, die man nicht voneinander trennen kann. Bei einem Beispiel über eine Situation, in der sich zwei Menschen begrüßen, wird deutlich, wie sehr dieser Zweck von der Kultur beeinflusst wird. Wie sieht man sich an? Was sagt man? Gibt man sich die Hand, oder verneigt man sich? (vgl. Vermeer 2007: 154f.)

Das bedeutet, dass TranslatorInnen die Textsortenkonventionen der Zielkultur kennen und dementsprechend handeln müssen. Wie komplex diese Handlung ist, wird deutlich, wenn man sich vorstellt, dass TranslatorInnen ebenfalls in eine Kultur eingebettet sind. Dazu kommt noch ein weiteres Element, das vor allem dann bestimmt ist, wenn man eine Übersetzung rückblickend kritisch betrachtet: der Faktor Zeit. Ein Text ist auch in einen bestimmten zeitlichen Kontext gebettet und wird zu einem anderen Zeitpunkt anders rezipiert und verstanden (vgl. Vermeer 1986: 43ff.). An dieser Stelle sei vorausschauend erwähnt, dass das Medium Film als audiovisueller Text weitere Dimensionen mit sich bringt, auf welche im zweiten Kapitel näher eingegangen wird.

Oben wurde erwähnt, dass der Ausgangstext bei in der Skopostheorie an Bedeutung verliert. Denn ein Text, der in eine andere Kultur transferiert wird und natürlich die Basis für den Zieltext bildet, gilt nicht mehr als unveränderliche Größe. Wie TranslatorInnen mit diesem Text umgehen, ist vom Skopos beherrscht, welcher wiederum von der Textsorte abhängt. Wenn man davon ausgeht, dass ein Text immer in eine kulturspezifische Situation eingebettet ist, wird wieder deutlich, dass Translation immer auch Kulturtransfer ist. Vermeer meint dazu:

Jede Handlung eines Menschen ist verknüpft mit seinem Gesamtverhalten, spiegelt dieses wieder, wird von ihm beeinflusst Handlung und Verhalten sind verknüpft mit den Usancen, Konventionen und Normen einer Kultur, in deren Gesellschaft der betreffende Mensch als ‚enkulturerter‘ lebt. (Vermeer 1986:32f.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Skopostheorie auf drei Säulen basiert: der Zielorientierung, der AdressatInnenorientierung und der Kulturorientierung. Auf der Skopostheorie bauen weitere Theorien auf, wie z. B. die Theorie vom translatorischen Handeln von Justa Holz-Mänttäri, die für Prunč das „konsequente Zuende-Denken der Skopostheorie“ darstellt (Prunč 2007: 163). Das folgende Kapitel geht näher auf Holz-Mänttäris Theorie ein.

## 1.4 Translatorisches Handeln

Die Verantwortung von TranslatorInnen und ihre Handlungsfähigkeit sind wichtige Kriterien für eine qualitätsvolle Arbeit. Das von Holz-Mänttäri ausgearbeitete Handlungsmodell stellt eine gute Ausgangsbasis dar, um in der Folge bei der Analyse der Synchronisation und des Synchronisationsprozesses auf eine argumentative Linie zurückgreifen zu können. Das translatorische Handeln und die Interaktion der Beteiligten erhält im Synchronisations-

---

prozess nämlich durch die Verschiebung der Verantwortlichkeiten eine besondere Bedeutung. Vorausschauend auf dieses Kapitel möchte ich ein Beispiel von Prunč übernehmen, das verdeutlicht, wie sehr translatorisches Handeln vom Zweck beeinflusst wird. Das englische „Yes I will“ würde man in einer Verhandlung mit einem einfachen Ja übersetzen. Bei einem synchronisierten Film, in einer Szene, in der die Sprecher im Bild zu sehen sind, müsste man im Hinblick auf die Lippensynchronität ein „Ja, ich will“ daraus machen (Prunč 2007: 151).

AT	Skopos	Translat
Yes I will.	Kommunikative Funktion (z.B. Verhandlungsdolmetschen)	Ja.
	Lippensynchronität	Ja, ich will. Ja, ich würd(e).

Justa Holz-Mänttäri entwickelte im selben Jahr, in dem Reiß/Vermeer die Skopostheorie veröffentlichten, ihr Handlungsmodell. Sie setzt sich (1984) in ihrer Arbeit intensiv mit der Frage „Was tut der Übersetzer?“ auseinander und erarbeitet – ausgehend von dieser Frage – die Theorie des translatorischen Handelns. Grundlage für translatorisches Handeln ist der Bedarf nach interkultureller Kommunikation, die ohne Translation nicht zustande kommen würde. Hier kommen TranslatorInnen in ihrer ExpertInnenrolle zum Einsatz, denn sie ermöglichen Kommunikation zwischen Kulturen. Demnach hat „translatorisches Handeln die Funktion, Botschaftsträger für transkulturellen Botschaftstransfer, speziell Texte, zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen zweckbezogen eingesetzt werden können“ (Holz-Mänttäri 1984: 162).

Was sind nun Botschaftsträger? Holz-Mänttäri geht davon aus, dass Texte weit mehr als rein sprachliches Material sind. Die Verwendung der Bezeichnung „Botschaftsträger“ verdeutlicht die Komplexität der Texte, mit denen TranslatorInnen arbeiten. In unzähligen Definitionen wird versucht festzuhalten, was ein Text (lat. *Textus* = Gewebe, Geflecht) ist bzw. was er alles sein kann. Jedenfalls geht man nach dem funktionalen Ansatz heute davon aus, dass das zu übersetzende Material zumeist mehr als eine sprachliche Dimension umfasst, dass es ein komplexes Geflecht ist, das in seiner kommunikativen Funktion mehrere Medien umfassen kann. So sind Texte oft Gefüge von Sprache und Bildern, Melodien, Gesten etc. Es wird davon ausgegangen, dass die Funktion dieser Mittel immer Kommunikation ist. Deshalb schließt Holz-Mänttäri nicht aus, dass diese von TranslatorInnen im Hinblick auf die Zielkultur verändert werden können. Im Film lassen sich die Bilder natürlich nur mit großem Aufwand verändern. Somit ist es notwendig, die Sprache hinsichtlich der Bilder so zu verändern, dass eine Szene dem Zielpublikum verständlich ist. Eine besondere Herausforderung stellen Szenen dar, in denen sehr deutliche Gesten und eindeutige Lippenbewegungen die Vertextung beeinflussen.

---

Es liegt in der Natur der Sache, dass Translation eine äußerst komplexe Handlungsform darstellt, so muss nicht nur die Sprachbarriere überwunden werden, sondern auch Kulturbarrieren überwunden werden, um Kommunikation zu ermöglichen. Das Besondere an der Stellung von TranslatorInnen ist, dass sie zwar für die Kommunikation bestimmte Texte formulieren, aber nicht „KommunikantInnen“ sind. Das heißt, sie sprechen für andere und agieren in einem komplexen Handlungsgefüge als SprachexpertInnen. (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 50f.). Im translatorischen Handlungsgefüge definiert Holz-Mänttäri sechs verschiedene Positionen:

Der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
Der Besteller	bestellt einen Text
Der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text
Der Translator	produziert einen (Ziel)text
Der (Ziel-)Text Applikator	arbeitet mit dem (Ziel)text
Der (Ziel)-Text Rezipient	rezipiert den (Ziel)text

Ergänzend ist zu diesem Modell zu sagen, dass nicht jede Rolle in jeder Situation vorkommen muss, wobei gerade bei der Synchronisation im Regelfall alle Positionen besetzt sind. So ist der Bedarfsträger der Filmverleih, der z. B. einen französischen Film im deutschsprachigen Raum zeigen möchte. Der Verleih hat auch die Rolle des Bestellers inne, der den Auftrag für eine Übersetzung erteilt. Den Ausgangstext bildet der Film als Gesamtes und läuft somit unter der Hauptverantwortung der Regisseurin, des Regisseurs. Der schriftliche Text, der die Grundlage für die Übersetzung der Rohversion bildet, wurde von dem/der DrehbuchautorIn verfasst. Der/die TranslatorIn produziert eine Übersetzung, die in diesem Fall aber nicht dem Text entspricht, den der/die ZuseherIn rezipiert, da der Text von DrehbuchautorIn und/oder SynchronisationsregisseurIn noch überarbeitet wird und den Anforderungen des Films angepasst wird. Beim Film nehmen TranslatorInnen zwar eine Expertenrolle ein, sie produzieren jedoch einen Text, der noch überarbeitet wird. Ihr Text wird als Rohfassung bezeichnet, wobei diese Benennung irreführend ist, da der Text an sich fertig ist und nur von einem anderen Experten/einer anderen Expertin den speziellen Anforderungen des Mediums Film angepasst wird. Somit ist die Erstellung einer Synchronisation weitgehend als Teamarbeit zu verstehen. Im Synchronisationsprozess hängt die Entscheidung für die eine oder andere Übersetzungslösung von vielen Faktoren ab, doch gerade in diesem komplexen und von vielen Einschränkungen bestimmten Translationsfeld spielen TranslatorInnen als SprachexpertInnen nach wie vor eine marginale Rolle. Dabei könnten sie gerade durch ihre breitgefächerten Kompetenzen und ihre weit über das Sprachwissen hinausgehenden Fähigkeiten Fehler vermeiden und dadurch die Qualität von synchronisierten Filmen und Serien wesentlich verbessern.

---

## 1.5 Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann

In diesem Kapitel wird das Modell vorgestellt, anhand dessen die Filmsynchronisation von *Bienvenue chez les Ch'tis* im praktischen Teil analysiert wird. Gemeinsam mit Vermeer hat Ammann ein Modell für zieltextorientierte Übersetzungskritik entwickelt. Dieses Modell basiert auf der Skopostheorie und misst der Funktion des Translates eine große Bedeutung bei. Es sollen nicht nur Texte, sondern besonders Texte mit Fokus auf die Wirkung auf das Zielpublikum verglichen werden. Die Analyse des Translates wird vorangestellt, weil das Translate als eigenständiger Text rezipiert wird. Ammann versteht die Kritik als „Schaltstelle zwischen Theorie und Praxis“ (Ammann 1993: 433).

Das Modell wurde eigentlich als Modell für Kritik von Literaturübersetzungen entwickelt. Besonderes Augenmerk liegt auf der Beschreibung von Romanfiguren, obwohl Ammann/Vermeer (1991) darauf hinweisen, dass dieses Modell auch auf andere Textsorten anwendbar ist. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, Ammanns Modell für die Übersetzungskritik eines Filmes anzuwenden. Zudem wird neben der Kritik der Synchronisation auch Ammanns Modell auf seine Anwendbarkeit für dieses spezifische Gebiet überprüft.

Die Orientierung am Translate spielt eine wichtige Rolle für die Analyse bzw. Übersetzungskritik einer Filmsynchronisation, da diese vom Zielpublikum als eigenständiges Werk gesehen wird. Im Gegensatz zur Untertitelung haben ZuseherInnen, die die Ausgangssprache beherrschen, keine Vergleichsmöglichkeit mit dem Original, was die Synchronversion als einzige rezipierte Version in den Mittelpunkt stellt. Mit welchen spezifischen Herausforderungen TranslatorInnen und SynchronisationsregisseurInnen bei der Synchronisation konfrontiert sind, wie auf diesem Gebiet geforscht wird, wie der Synchronisationsprozess abläuft und was eine „gute“ Synchronisation ausmacht, wird in Kapitel 2 näher behandelt.

Eine weitere Besonderheit dieses Modells ist, dass es sich dabei nicht um einen reinen Sprachvergleich handelt, sondern dass auch der Kulturvergleich wichtig ist. Der Rolle des Zielpublikums (den RezipientInnen) wird ebenfalls eine große Bedeutung beigemessen. Denn „ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption“ (Ammann 1990: 217).

Wie kann nun die Rezeption der LeserInnen, in unserem Fall der SeherInnen, analysiert werden? Ammann greift hier zur objektiveren Betrachtung auf zwei Ansätze zurück. Einerseits auf die von Eco (1987) entwickelte Theorie vom Modellleser und andererseits auf die von Charles Fillmore entwickelten *scenes-and-frames-semantics*. Beide Theorien werden nun vorgestellt.

### 1.5.1 Der Modelleser

Ammann bezieht sich auf das Konzept des Modellesers von Umberto Eco (1987), das sie mit der Scenes-and-Frames-Theorie verbindet und entsprechend interpretiert. Intra- und intertextuelle Zusammenhänge lassen sich nicht feststellen, wenn man keine Vorstellung von

---

den LeserInnen hat. Ammann schreibt dazu, dass die Situation, in welcher ein Text gelesen wird, starken Einfluss darauf hat, wie ein Text verstanden wird. Ecos Theorie liegt zugrunde, dass ein Text erst durch Rezeption zu einem Text wird und dass AutorInnen schon in der Produktionsphase eine Vorstellung von ihren LeserInnen, von deren Wissen und Nicht-Wissen sowie von Lesetraditionen und –strategien haben. Als Beispiel führt Ammann an, dass jeder Text Leerstellen enthält, die von den LeserInnen ausgefüllt werden müssen. Welche Lesestrategien angewandt werden und wie interpretiert wird, passiert keineswegs zufällig und willkürlich. Der Text selbst bringt die Basis mit und sogenannte Interpretationsstrategien sind stark von der Kultur beeinflusst. Laut Ammann kommt der Modellleser/die Modelleseerin aufgrund einer Lesestrategie, die auf ein Gesamtverständnis des Texts abzielt, zu einem bestimmten Textverständnis. Dieses Gesamtverständnis (Gesamtscene) eines literarischen Texts baut auf dem Verstehen und Interpretieren von Einzelscenes auf und wird somit wieder stark vom kulturellen Hintergrund und von Vorwissen und Erwartungshaltungen der LeserInnen beeinflusst (vgl. Ammann 1990: 224f.). Was „Scenes“ sind, wird im folgenden Unterkapitel behandelt.

Wie lässt sich nun die Theorie vom Modellleser auf den Film übertragen? Unterscheiden sich ZuseherInnen von LeserInnen? Wenn ja, was macht den Unterschied aus? Das Medium Film bringt durch die Dominanz bewegter Bildern mit sich, dass der Interpretationsspielraum durch die Bilder auf den ersten Blick eingeschränkter sein müsste. Dies hat jedoch keinen wirklichen Einfluss auf das Modellleser-Prinzip, denn wie diese Bilder verstanden werden, hängt von denselben Faktoren ab, wie sie Eco definiert und in Folge auch von Ammann übernommen werden. Es lassen sich diese Kriterien also mit Einschränkungen auf den Film übertragen. Im Analyseteil dieser Arbeit wird versucht, darzustellen, wie sich die SeherInnen der französischen Version von den SeherInnen der deutschen Version unterscheiden. Auch wenn diese Modelle wichtige Anhaltspunkte für eine vergleichende Kritik darstellen, bleibt das Erleben eines Films eine sehr individuelle Erfahrung, die sich kaum wissenschaftlich festmachen lässt. Dennoch werden bei der Analyse Szenen ausgewählt, die aufzeigen, wie Kultur und Vorwissen das Verstehen beeinflussen können. Wie wirken sich die einzelnen Szenen auf das Gesamtverständnis dieses Filmes aus? Wie wichtig ist die einzelne Szene beim Medium Film, die in dem Moment, in dem ich den Film erlebe, nicht wiederholbar ist?

### **1.5.2 Scenes-and-Frames-Semantik**

Die *scenes-and-frames semantics* wurden von Charles Fillmore bereits im Jahr 1977 entwickelt. Nachdem seine Ansatzes für die Translationswissenschaft nützlich erschien, wurde er von Vannerem/Snell-Hornby (1986) und von Vermeer/Witte (1990) weiterentwickelt. Denn „das Konzept gab ein ausgezeichnetes Operationalisierungsmodell ab, anhand dessen auch kulturelle Unterschiede, wie z. B. nicht nur sprachlich bedingte kulturspezifische Vorstellungen, Werthierarchien und Traditionen überhaupt die soziokulturelle und psychosoziale Bedingtheit der ZT-Rezipienten explizit werden konnten“ (Prunč 2007: 163).

---

Auch Ammann verwendet Scenes und Frames für eine objektivere Betrachtung von Übersetzungen. Was sind nun Scenes and Frames? Während sich Vannerem/Snell-Hornby auf die sprachlichen Formen konzentrieren, ist Ammanns Scenes -Begriff weiter gefasst: Eine Scene ist laut Ammann ein mentales Bild, das durch eine Wahrnehmung (Text, Wort, Satz, Musik, Geruch) ausgelöst wird. Ein Frame ist der entsprechende kommunikative Ausdruck dafür. Dieser kann verbal oder nonverbal sein. Das heißt, es kann sich neben einem sprachlichen Ausdruck auch um einen Klang oder eine Geste handeln (vgl. Ammann 1990: 225ff.).

„Scenes und Frames aktivieren einander wechselseitig (Frame-Scene, Scene-Frame, Frame-Frame), wobei der Grad der Komplexität variieren kann“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:186). Das bedeutet, dass bei einer Leserin oder einem Leser nach einem auslösenden Reiz z. B. einer Textpassage (Frame) ein Bild entsteht, das wiederum andere Bilder (Scenes) entstehen lässt oder andere Ausdrucksformen (Frame) auslöst. Dass diese Bilder stark kulturgebunden sind und darüber hinaus vom Erfahrungshorizont der RezipientInnen abhängen, verdeutlicht, wieso ein Werk von verschiedenen Menschen so unterschiedlich rezipiert und interpretiert werden kann. Menschen denken prototypisch, das heißt Scenes sind auch prototypisch: „Ein Prototyp ist so etwas wie eine als charakteristisch, eben ‚typisch‘ angesehene Grundform von etwas“ (Vermeer/Witte 1990: 22). Bevor näher darauf eingegangen wird, was dies bedeutet, gilt es noch zu betonen, dass Prototypen kulturspezifisch sind. Ein beliebtes Beispiel ist z. B. die Vorstellung eines typischen Vogels: Für ÖsterreicherInnen sieht dieser Vogel sicher anders aus als der Vogel, den ein Inder/eine Inderin vor sich sieht. Dasselbe gilt für ein typisches Haus, ein Badezimmer oder Bekleidung. Diese Demonstration ließe sich mit beliebigen Kulturen und Gegenständen oder auch Sachverhalten weiterführen (vgl. Vermeer/Witte 1990: 22-34).

Zur verbalen Frame-Ebene gilt es ergänzend zu sagen, dass dazu auch Lücken zählen, die ebenfalls kulturspezifisch sind und dadurch wiederum ein kulturspezifisches Phänomen ausdrücken können, z. B. Tabus, die nicht verbalisiert werden. Eine Scene wird demnach auch durch einen fehlenden Frame ausgelöst, sofern das Individuum Zugang zu den kulturellen Normen und Konventionen hat. Ein Frame kann also ein sprachlicher Ausdruck sein, schriftlich oder mündlich. Jedoch gelten auch Mimik und Gesten als Frame. Diese sind besonders stark kulturell geprägt.

Vermeer/Witte führen den Frame-Gedanken weiter aus und erkennen ergänzend zu Vannerem/Snell-Hornby (1986: 175), die sich hauptsächlich auf die sprachliche Frame-Ebene konzentrieren, ein dreistufiges Frame-System. In diesem System wird eine Scene (oder ein Scene-Stück) durch einen Frame „kodiert“ und diese Kodierung kann, wie oben bereits erwähnt, verbal oder nonverbal sein. In der dritten Stufe beschreiben sie einen Frame als die „Kodierung (Signalisierung) einer Meinung (Bewertung) zur Scene [...] bzw. als Charakterisierung dessen, der etwas äußert, auf Metaebene“ (Vermeer/Witte 1990: 63). Somit schlussfolgern Vermeer/Witte, dass jegliches wahrnehmbare Phänomen, das Informationen enthält,

---

einen Frame darstellen kann. Auf diese dritte Stufe wird später bei der Analyse der Synchronisation zurückgegriffen.

Ammann überprüft die Wirkung einzelner Textstellen als Scenes (Einzelscenes) auf den gesamten Text (Gesamtscene). TranslatorInnen sollen die Scenes, die durch den Ausgangstext ausgelöst werden, erkennen, und für die ZieltextrezipientInnen so formulieren (Frame), dass sie auch für diese verständlich sind, selbst wenn sie in einer anderen Kultur leben. „Für Textproduktion und -interpretation bedeutet dies, daß (a) der Textproduzent von einem ‚impliziten Leser‘ [...] ausgeht (ausgehen muß) und (b) der Textinterpret mitberücksichtigen sollte, an welchen ‚impliziten Leser‘ sich der Autor richtet“ (Ammann 1990: 228). In dieser Aufgabe liegt auch schon die Schwierigkeit: Dies wird deutlich, wenn man z. B. eine klassische Weihnachtssituation in Österreich mit einem Weihnachtsfest in Kalifornien vergleicht. Jede Kultur hat ein anderes mentales Bild von Weihnachten, das mitunter sogar noch mit anderen Frames (typische Weihnachtslieder) verbunden ist (kalter Winterabend mit Bratapfduft vs. Kunstschnne am Strand).

Da TranslatorInnen zunächst – bevor sie übersetzen – selbst RezipientInnen sind, folgt im nächsten Unterkapitel ein kurzer Überblick über die wissenschaftlichen Erkenntnisse in diesem Bereich. Im Hinblick auf die Kritik von Filmsynchronisationen stellt sich die Frage, ob die Scenes-and-Frames-Semantik auf diese ebenfalls uneingeschränkt anwendbar ist. Scenes, die beim geschriebenen Text sehr individuell bei den LeserInnen entstehen, werden bei den ZuseherInnen eines Films auch durch Bilder ausgelöst, das soll natürlich nicht heißen, dass diese Kombination aus Bild und Text nicht ebenfalls kulturbezogene Gefühle evoziert, die wiederum von der Kultur der SeherInnen abhängen. Die Frage der Anwendbarkeit der Scenes-and-Frames-Semantik wird nach der praktischen Analyse in der Schlussbemerkung noch einmal aufgegriffen und kann möglicherweise beantwortet werden. Manhart hat sich in einem Artikel schon mit diesem Thema beschäftigt:

Für die Filmsynchronisation ergibt sich, dass *scenes* auf der Leinwand beim Zuschauer *scenes* und *frames* hervorrufen, während der begleitende Filmdialog einen *frame* darstellt, der simultan dazu ebenfalls *scenes* und *frames* aufruft. (Manhart 2000: 170)

Dabei müssen Bild und Ton für die ZuseherInnen zusammenpassen und Sinn ergeben. Interessant ist die Feststellung, dass jeweils Bild und Dialog Scenes und Frames aufrufen. Dass diese für das Zielpublikum denselben Sinn ergeben wie für die ZuseherInnen des Originals, ist unwahrscheinlich, da ihnen das kulturelle Vorwissen fehlt und Scenes möglicherweise nicht aktiviert werden. Ob dies einen Einfluss auf das Erleben des Films hat, lässt sich nicht generell feststellen und wird vom Ausmaß des Nicht-Verstehens abhängen. Manhart beurteilt Fillmores Konzept als sehr gut auf die Synchronisation anwendbar. Eine Schlussfolgerung ist, dass „ein vollständiger Zeichentransfer mit den Mitteln der Synchronisation nicht möglich ist“ (Manhart 2000: 171).

Für die Textkritik laut Ammann müssen die/der KritikerIn die unterschiedlichen Erwartungen der LeserInnen erkennen, und feststellen, ob die beiden Versionen vergleichbar

---

sind. Weiters ergibt sich die „Kohärenz eines Textes [...] nach Fillmore aus dem Aufbau einer einzigen, unter Umständen sehr komplexen Scene aus seinen Bestandteilen“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186). Diese Gesamtscene wird durch den Gesamtframe eines Textes bei den LeserInnen ausgelöst. Welche Rolle TranslatorInnen beim Übertragen der Frames spielen, wird im folgenden Kapitel erläutert.

### **1.5.3 TranslatorInnen als RezipientInnen**

Bevor TranslatorInnen ein Translat anfertigen, müssen sie erst einmal selbst den Text lesen und nach notwendiger Beschaffung weiteren Ausgangsmaterials zielgerichtet arbeiten. Zum Thema Lesen und Verstehen gibt es viele theoretische Überlegungen, die in dieser Arbeit jedoch nicht behandelt werden können.

Ammann stellt deutlich klar, dass es sich beim Übersetzungsprozess nicht um reine Transkodierung eines Textes handeln kann. „Texte entstehen in einer bestimmten historisch-sozialen Situation, und sie werden in bestimmten historisch-sozialen Situationen rezipiert“ (Ammann 1990: 218). Hier sei besonders auf den Plural in der zweiten Satzhälfte hingewiesen, denn die Situationen, in denen ein Text von RezipientInnen wahrgenommen wird, sind ebenso vielfältig wie die Menschen, die sie rezipieren. Dies übt auf die Funktionsbestimmung und die Wahl der richtigen Übersetzungsstrategie Einfluss aus. Diese Feststellung macht deutlich, wie komplex das Handeln der TranslatorInnen ist und wie schwierig demnach eine Bewertung des Translates ist, denn immerhin entsteht auch das Translat in einer historisch-sozialen Situation, die eventuell noch schwieriger zu bestimmen ist, als jene, in der der Ausgangstext geschrieben wurde. Ammann bedient sich für die Analyse von Kritikschritt 2 und 4 der Scenes-and-Frames-Semantik nach Fillmore (vgl. Ammann 1990: 217ff.).

Wie bereits oben erwähnt, ergibt sich eine Gesamtscene aus vielen Einzelscenes, die durch ein komplexes Gesamtframe, das wiederum aus vielen Einzelframes besteht, ausgelöst wird. TranslatorInnen müssen nun ausgehend von den Scenes die passenden Frames für den Zieltext schaffen. Dafür sind ein fundiertes kulturelles Wissen über die Ausgangskultur und eine fundierte Beherrschung der Zielsprache sowie eine ausgeprägte sprachliche Sensibilität notwendig (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 190ff.). ÜbersetzerInnen müssen auch erkennen, wo ihre Grenzen sind, und wann welche Scenes nicht übertragen werden können, woraufhin sie Strategien entwickeln können, wie man der Intention der AutorInnen trotzdem gerecht wird. „Nach dem Scenes-and-Frames-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 192).

Der Übersetzer ist zunächst einmal ebenfalls Leser. Er unterscheidet sich von einem ‚normalen Leser‘ nur dadurch, dass er eine Konzeption des Werkes erarbeiten und für einen anderen Leser in Sprache fassen muss. (Prunč 2002: 216)

---

So fasst Prunč die Rolle von TranslatorInnen als LeserInnen kurz zusammen, wobei Umfang und Komplexität der übersetzerischen Abläufe hier etwas verloren gehen und die Aussage den Anschein erweckt, als sei es einfach, zu übersetzen. Er weist aber weiter darauf hin, dass sich das Werk erst durch die Rezeption der LeserInnen der Übersetzung realisiert.

Vermeer bringt einen weiteren Aspekt zur Sprache: Nach dem Lesen, dem Verstehen und der Beschaffung von nötigen Informationen (auch über den Autor/die Autorin), ist es die Aufgabe von TranslatorInnen, als RezipientInnen zu versuchen, die Intention des Autors/der Autorin zu verstehen und dann zu interpretieren, wobei Vermeer darauf hinweist, dass dies nur im Rahmen des persönlichen Weltverständnisses möglich ist. Im nächsten Schritt sollen sie sich die Frage stellen, was das „vom Autor tatsächlich ausgedrückte [...] in der eigenen Rezipientenwelt“ bedeutet (Vermeer 1986: 41). Somit ist die theoretische Anforderung an TranslatorInnen äußerst komplex. Für den Film als multimediales Medium, das Bild, Text und Sprache vereint, gilt dies ebenso wie für ÜbersetzerInnen etwa von Büchern. Sie sollen als SeherInnen das Original unter Berücksichtigung des Vorwissens des Ausgangstextpublikums möglichst objektiv beurteilen und dieses auf das Vorwissen des Zielpublikums anpassen. Es wurde bereits festgestellt, dass es nicht möglich ist, alle Zeichen zu übertragen, was den tatsächlich übertragbaren Zeichen eine umso größere Bedeutung gibt. Damit ist für die Übertragung eines Films ein sorgfältiger Umgang mit dem Dialog unerlässlich. Dabei gilt es immer, den gesamten Film zu berücksichtigen, denn „[d]er Filmdialog ist [...] immer ein Text-in-Situation, er gehört untrennbar zum Bild, obwohl er dieses nicht immer erklären oder ergänzen kann“ (Manhart 2000: 171). Dass FilmübersetzerInnen nicht immer den Film vorliegen haben, wenn sie die Rohübersetzung anfertigen, widerspricht dieser Forderung, und kann zudem schwere Interpretationsfehler zur Folge haben.

#### **1.5.4 Die fünf Kritikschrifte nach Ammann**

Bevor wir zu detaillierten Beschreibungen der einzelnen Kritikschrifte übergehen, folgt hier noch ein Überblick über die fünf Punkte, deren Reihenfolge auch bei der Analyse eingehalten werden sollte. Es ist empfehlenswert, sich an die chronologische Abfolge der Kritikschrifte zu halten, und vorerst nur die Übersetzung zu lesen, damit die Interpretation und Analyse des Translates nicht vom Original beeinflusst wird. (vgl. Ammann 1990: 230ff.)

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Intratextuelle Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

---

## 5. Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.

Ammans Ausführungen zu den einzelnen Kritikschritten lassen viel Interpretationsspielraum, sie enthalten keine klare Anweisung, wie man zu einer entsprechenden Analyse kommt. Was Ammann aber für die Bestimmung der Translatfunktion (erster Kritikschritt) als wichtig erachtet, ist „ein Blick auf den Verlag“, da dieser etwas über das angesprochene Zielpublikum aussagt (Ammann 1990: 230). In Anlehnung an Vermeer und Holz-Mänttäri betont Ammann die Eigenständigkeit des Zieltextes. Es wird davon ausgegangen, dass sich die Funktion des Zieltextes von der Funktion des Ausgangstextes unterscheiden kann, aber nicht muss. Die Funktion eines Translates kann nur durch einen fixen Bezugspunkt bestimmt werden, dieser kann nicht im Text selbst liegen, sondern ist vom Skopos bestimmt. Das Medium Film ist ein sehr komplexes Gefüge aus Bild und Sprache und stellt somit eine Sonderform eines Textes dar. Die Spezifik der Filmübersetzung wird in Kapitel 2 erschöpfend behandelt. Soviel vorab: Die kulturelle Einbettung und das Vorwissen des Zielpublikums sollten in diesem Punkt wichtige Elemente sein, deshalb werden diese auch im praktischen Teil untersucht. Wie der Film in beiden Sprachen von Kritik und Publikum angenommen wurde, wird ebenfalls in die Analyse integriert. Denn die Funktion des Translates hängt auch davon ab, was das Zielpublikum von der Ausgangskultur weiß und was es ihr gegenüber empfindet.

Beim zweiten Analyseschritt, den Ammann „Intratextuelle Translatkohärenz“ nennt, wird untersucht, ob das Translat in sich kohärent ist. Folgende Fragen gilt es zu beantworten: Ist der Inhalt kohärent, erschließt sich dadurch der Sinn? Ist die Form kohärent? Passen Inhalt und Form zusammen und ergeben dadurch Kohärenz? Um diese Fragen zu beantworten, muss auch auf der Textebene gearbeitet werden. Unter Berücksichtigung der Funktion werden die einzelnen Textelemente und deren „Dynamik“ untereinander untersucht. Mit diesem Schritt ist die translatorientierte Analyse abgeschlossen und es wird nun der Ausgangstext analysiert.

Der dritte Schritt, die Verortung der Funktion des Ausgangstexts, folgt demselben Schema wie jenes des Translates, jedoch wird sich herausstellen, dass die Funktion möglicherweise eine ganz andere ist und gewisse Kriterien, die für die Funktionsbestimmung des Translates ausschlaggebend waren, hier nicht zum Tragen kommen. Ammanns praktischem Teil ist zu entnehmen, dass die Rolle des Autors/der Autorin mitunter eine ganz andere ist, weil diese/r in seinem/ihrem Land bekannt ist, im Land des Zielpublikums möglicherweise weniger bekannt ist, oder nur eine bestimmte Gruppe interessiert. Im praktischen Teil wird sowohl auf den Bekanntheitsgrad des Regisseurs als auch auf die Stereotypen im Hinblick auf die Region Nord-Pas-de-Calais eingegangen.

Die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes im vierten Kritikschritt unterscheidet sich hinsichtlich der Methode nicht von jener, die für die Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts verwendet wurde. Ammann untersucht auch hier die unterschiedlichen Frames und ihre Wirkung auf die RezipientInnenschaft. Es scheint

---

wichtig, einem vor der Analyse festgelegten Schema zu folgen, damit die Bestimmung der intertextuellen Kohärenz auch möglichst objektiv ausfallen kann. Dieses Schema wird im praktischen Teil vorgestellt und angewandt. Soviel sei vorweg genommen: Bei der Analyse des Films könnte es sich hierbei um die Idiolekte einzelner Darsteller handeln, die in Kritikschritt 2 und 4 untersucht und in Kritikschritt 5 gegenübergestellt werden, um im Hinblick auf Wirkung und Funktion(en) beurteilt werden zu können.

Nachdem nun Zieltext und Ausgangstext im Hinblick auf ihre kulturelle und zeitliche Einbettung, ihre Leserschaft, ihre Funktion und ihre Textmerkmale hin untersucht wurden, folgt der fünfte und letzte Schritt der Analyse. Hier soll festgestellt werden, ob Translat und Ausgangstext kohärent sind: „Die intertextuelle Kohärenz lässt sich als ein Netz unterschiedlicher Relationen zwischen Translat und Ausgangstext beschreiben“ (Ammann 1990: 234).

Wie eingangs bereits erwähnt wurde, kommt das Modell Ammans in Kapitel 4 im praktischen Teil zur Analyse des Films *Willkommen bei den Sch'tis* zur Anwendung. Zunächst folgen jedoch in Kapitel 2 noch theoretische Abhandlungen zum Thema Film und Translation, bevor in Kapitel 3, sozusagen als Einleitung für den praktischen Teil, der Film und die Charaktere vorgestellt werden.

---

## 2. Translation von Filmen

Audiovisual translation is an unusual type of communicative interaction. It employs target linguistic signals to accompany other source aural and visual semiotic elements. Quite often, these aural and visual elements are so characteristic to the source culture, or rather so uncharacteristic of the target culture, that a translator finds it hard to adapt the target linguistic message to them. (Karamitoglou 2000: 67)

Nachdem im ersten Kapitel der wissenschaftliche Rahmen abgesteckt wurde, wird nun im zweiten Kapitel näher auf die Filmübersetzung und das Medium Film eingegangen. Zunächst werden sämtliche Arten der Filmübersetzung vorgestellt, bevor auf die Filmspezifik in Hinblick auf Synchronisation näher eingegangen wird. Danach werden die Besonderheiten von Sprache im Film erläutert. Um den Zweck von Sprache im Film besser zu verstehen, wird ergänzend auf Erkenntnisse der Filmwissenschaft zurückgegriffen. Dem Synchronisationsprozess und der Rolle von TranslatorInnen wird, aufgrund der Relevanz für das Thema im Allgemeinen und für die Bewertung einer Synchronversion, ein kurzes Unterkapitel gewidmet. Nach einem Forschungsüberblick zum Thema Übersetzung von Sprachvarietäten im Bereich der Filmsynchronisation folgt der letzte Punkt des zweiten Kapitels, der sehr spezifisch auf den praktischen Teil abgestimmt ist und sich mit Übersetzungsproblemen beschäftigt, mit denen die Übersetzerin im Film *Bienvenue chez les Ch'tis* konfrontiert war.

### 2.1 Arten der Filmübersetzung

Die Filmübersetzung ist ein Teilbereich der audiovisuellen Übersetzung<sup>6</sup>, zu der auch Dokumentationen, TV-Serien, Videospiele und Werbefilme gehören. Díaz Cintas sagt dazu:

It's my contention that AVT practices like dubbing, subtitling or voiceover are not merely variants of literary, drama or poetry translation, but rather that they are translational modes belonging to a subordinate text type – the audiovisual one – that operates in contradistinction to the written-only and the spoken-only types. (Díaz Cintas 2009:9)

Filme werden in andere Sprachen übertragen, damit sie einem größeren Publikum präsentiert werden können. Es steht außer Frage, dass bei jeder Form von Übertragung in eine andere Sprache das Original verändert wird. Dennoch ist es ein großer Gewinn für die ZuseherInnen, dass sie Zugang zu Filmen aus anderen Ländern und Kulturen haben. Aus der Sicht der Filmindustrie spielt natürlich der finanzielle Aspekt die Hauptrolle. Denn trotz der Kosten, die durch die sprachliche Übertragung anfallen, profitieren Filmverleihe von dem inter-

---

<sup>6</sup> „Multimedial texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling)“. (Snell-Hornby 2006: 85)

---

nationalen Publikum.<sup>7</sup> Für die Übertragung eines Films in eine andere Sprache gibt es mehrere Möglichkeiten, die im Folgenden vorgestellt werden.

Die Untertitelung<sup>8</sup> ist neben der Synchronisation in Österreich am häufigsten zu finden. Vor allem in Programmkinos werden viele Filme in Originalsprache mit Untertiteln gezeigt. Die ZuseherInnen hören hier den Originalton des Films, die Übersetzung wird schriftlich am unteren Rand des Bildes eingeblendet. Der große Vorteil der Untertitelung ist, dass jene, die die Ausgangssprache beherrschen, den Film als Original sehen und bei Bedarf die Dialoge mitlesen können. Allerdings ist je nach Geschwindigkeit der Filmschnitte und Dialoglänge eine mehr oder minder starke Kürzung der Dialoge notwendig. Der Text pro Schnittseinheit kann nur eine bestimmte Länge haben und muss eine gewisse Zeit stehen bleiben, damit die Inhalte von den ZuseherInnen verstanden werden können. Diese Kürzungen haben natürlich einen Einfluss auf das Filmerlebnis. Es ist aber notwendig, „die Dialoge um Unwesentliches zu kürzen und auf die für das Verständnis wichtigen Informationen zu beschränken“ (Pruys 1997: 42).

Was sich bei einem Filmdialog als unwesentlich darstellt, ist jedoch schwer zu erfassen, denn in der künstlichen Sprache, welcher sich ein Film oft bedient, dient Sprache auch dazu, Charaktere zu zeichnen. Somit haben Dialoge mehrere Bedeutungsebenen und deshalb kann man das gesamte Dialogbuch als wesentlich bezeichnen. Zum Beispiel können Wiederholungen, die häufig gestrichen werden, ein wichtiges Stilmittel zur Charakterisierung einer Figur darstellen. Dennoch bleibt durch die Einschränkungen hinsichtlich Platz und Zeit kaum die Möglichkeit, sprachliche und künstlerische Feinheiten zu übertragen. Somit kann es sich bei einer Untertitelung tatsächlich immer nur um eine Übertragung der wichtigsten Informationen handeln, die für das Grundverständnis eines Films notwendig sind. Dies ist eine große Herausforderung für AutorInnen von Untertitelungen, die schon aufgrund der Rahmenbedingungen eine Vielzahl von Entscheidungen treffen müssen. Da beim Film der Fokus auf dem visuellen Aspekt liegt, ergibt sich ein weiterer Nachteil für das Filmerleben. Beim Lesen von Untertiteln wird man vom Bild abgelenkt und konzentriert sich mitunter mehr auf das Lesen als auf den Film. Pruys verweist auf einen Versuch, bei dem sich gezeigt hat, dass ZuschauerInnen beim Lesen von Untertiteln knapp 22 % der Filmzeit mit dem Lesen verbringen. Es kann aber auch vorkommen, dass die Verwendung von Untertiteln die einzige mögliche Lösung für die sprachliche Übertragung eines Films ist. Beim Film *L'Auberge Espagnole*, bei dem junge Menschen aus ganz Europa zusammentreffen, wurden zum Teil Untertitel ver-

---

<sup>7</sup> Luyken (1995: 89-108) führt eine detaillierte Auflistung der Kosten von Filmübersetzung an. Auch wenn die Zahlen längst nicht mehr aktuell sind, sind die Kostenpunkte dennoch sehr interessant. Die Synchronisation ist die kostenintensivste Form. Dries (1995:15) gibt an, dass sich die Übersetzungskosten (inkl. Adaptierung) auf 10 % der Synchronisationskosten belaufen. Mit 28 % der Gesamtkosten machen die SchauspielerInnenhonorare den größten Anteil aus.

<sup>8</sup> *Audiovisuelle Übersetzung* (2009) von Nagel/Hezel/Hinderer Pieper bietet einen umfassenden Überblick über Untertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien.

---

wendet, da eine Synchronisation die Herkunft der Protagonisten verschleiert und den Film dermaßen verändert hätte, dass der Sinn verloren gegangen wäre (vgl. Pruys 1997: 78).

Europa kann man in Untertitelungs- und Synchronisationsländer einteilen und dabei lässt sich feststellen, dass für bevölkerungsreiche Staaten eher synchronisiert wird, während für kleinere Staaten eher die Untertitelung in Frage kommt. Dies ist natürlich vorwiegend auf die finanziellen Mittel zurückzuführen. In Portugal, den Niederlanden, Skandinavien, Griechenland und in den osteuropäischen Ländern wird eher untertitelt (vgl. Kurz 2006: 50).

Beim Voice-over wird in der Zielsprache über den Originalton gesprochen, wobei die Originalstimme im Hintergrund leise hörbar bleibt und Anfang und Schluss des gesprochenen Textes in der Originalsprache zu hören sind. Im deutschen Sprachraum wird bei Interviews und in Dokumentationen diese Form der Übertragung häufig angewandt. Hier haben RezipientInnen die Möglichkeit, die Übersetzung zu prüfen und können eindeutig erkennen, dass es sich um keine schlecht umgesetzte Synchronisation handelt. Maier zählt die Simultanübersetzungen in Live-Talkshows ebenfalls zur Kategorie der Voice-over Übertragung (vgl. Maier 1997: 35ff.). In anderen Ländern, wie z. B. in Russland, ist es auch üblich, Spielfilme und Serien in dieser Form zu übertragen. Dabei bekommt nicht jede Rolle einen eigenen Sprecher, häufig wird sogar nur ein Sprecher eingesetzt, der alle Rollen spricht. (vgl. Döring 2006: 21) Diese Form der Übertragung kommt im deutschsprachigen Raum kaum vor.

Die Audiodeskription stellt eine weitere Form der Filmübersetzung dar. Hierbei handelt es sich um die gesprochenen Sequenzen, die bei Hörfilmen für Blinde und Sehgeschädigte das Bild und die Situationen beschreiben: „Akustischen Untertiteln vergleichbar, beschreibt eine Audiodeskription in knappen Worten zentrale Elemente der Handlung sowie Gestik, Mimik und Dekors. Die Bildbeschreibungen werden in den Dialogpausen eingesprochen“ ([www.hoerfilm.de](http://www.hoerfilm.de)). Audiodeskriptionen werden häufig gemeinsam von Blinden und Sehenden erarbeitet (vgl. Jüngst 2010:107). Üblicherweise werden die erstellten Texte von einem neutralen Sprecher/einer neutralen Sprecherin gesprochen. Die Audiodeskription ist selbst eine „intersemiotische Übersetzung“ (Jüngst 2010:120), wird sie in eine andere Sprache übersetzt, muss sie lokalisiert und an das Zielpublikum angepasst werden (vgl. Jüngst 2010: 121). Eine neue Erstellung der Audiodeskription ist häufig kostengünstiger als eine Übersetzung.

Filmdolmetschen ist eine weitere, seltene Form der Filmübersetzung. Hier wird „ein bereits sendefähig vorliegender Film während einer Aufführung für das Publikum oder einem Teil des Publikums simultan verdolmetscht“ (Jüngst 2010: 157). Im Gegensatz zum Voice-over wird hier kein geschriebener Text vorgelesen, sondern tatsächlich live simultan gedolmetscht. Die Dolmetschung wird über Kopfhörer übertragen. Die jeweiligen DolmetscherInnen sprechen hier alle Rollen.

Die Filmsynchronisation zählt ebenfalls zu den Arten der Filmübersetzung und wird aufgrund der Relevanz für diese Arbeit im folgenden Unterkapitel gesondert behandelt.

---

## 2.2 Filmsynchronisation

Bei der Filmsynchronisation bekommt jede Rolle eine eigene Stimme. Bei der aufwendigsten Variante der Filmübersetzung bekommen ZuseherInnen die Illusion vermittelt, dass die Figuren in ihrer Muttersprache sprechen. Eine gute Synchronisation wird von den RezipientInnen eigentlich nicht als solche wahrgenommen. Ein Vorteil der Synchronisation ist, dass die Zusammenhänge von Bild und Ton besser transportiert werden können. (vgl. Kurz 2006: 55) Auch Humor und Wortspiele werden vom Publikum besser verstanden, wenn diese durch gesprochene Dialoge vermittelt werden.

Das Wort Synchronisation kommt aus dem Griechischen und bedeutet Gleichzeitigkeit. Im Kontext der Filmübersetzung steht dies für die gleichzeitige Bild- und Tonaufzeichnung. Unter Synchronisation versteht man, „dass die gesamte ausgangssprachliche Dialogtonspur durch eine zielsprachliche Dialogtonspur ersetzt wird“ (Jüngst 2010: 59). Filme und Serien werden für das deutschsprachige Fernsehen eigentlich immer synchronisiert. Deutschland und Österreich zählen neben Italien, Frankreich und Spanien zu den traditionellen Synchronisationsländern. Wobei Österreich über keine nennenswerte Synchronindustrie verfügt, sondern die Filme über Deutschland bezieht. In Deutschland wiederum konzentriert sich die Filmindustrie auf Berlin und München. Sämtliche Aspekte der Filmsynchronisation werden im folgenden Kapitel ausführlich behandelt.

Beim Film sind Bild, Ton und Sprache Botschaftsträger, die von einer Alltagskultur geprägt sind, die voll kulturspezifischer Elemente ist, „die in anderen Ländern entweder anders bewertet werden oder gar nicht existieren“ (Manhart 2000: 177). Das Medium Film bedient sich also mehrerer Mittel, um seine Botschaften zu vermitteln. Im Hinblick auf die Tätigkeit des Übersetzens zeigt sich, dass der ohnehin schon komplexe Vorgang, einen Text in eine andere Sprache und Kultur zu transferieren, durch die verschiedenen Botschaftsträger noch komplexer wird. Sprache, in Form von Dialog, ist eines dieser Mittel. Für TranslatorInnen bedeutet dies, dass sie sich der Komplexität der audiovisuellen Texte bewusst sein müssen:

„[...] translators must pay intricate attention to language in the first instance, however to ensure a successful triangular marriage between words, acoustic and kinetic information, they must undertake a very precise examination of the audiovisual situation, of the relationships established between images, character interaction and individual verbal strategy. (Díaz Cintas 2009: 9)

Jedoch hat auch die Sprache im Film eine Sonderstellung, da sie weder als gesprochene noch als geschriebene Sprache definiert werden kann, wie das folgende Kapitel zeigt.

---

## 2.3 Sprache im Film

Sprache im Film kann neben den Dialogen auch in Form von schriftlichen Texten auftreten (Briefe, Schilder, Dokumente etc.). Wenn hier von Sprache im Film die Rede ist, dann sind zunächst Dialogen gemeint. Gesprochene Sprache unterscheidet sich in einigen Punkten von geschriebener Sprache. Durch den direkten Kontakt der Gesprächspartner werden Sprachinhalte nicht immer verbal ausgedrückt. In der gesprochenen Sprache finden sich viele umgangssprachliche Elemente, die Sprachebene ist sehr stark von den SprecherInnen abhängig. Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder der soziale Status lassen sich sehr gut durch Sprache charakterisieren (vgl. Nagel 2009: 58).

Ein Aspekt, der den Filmdialog vom Dialog in einem Buch unterscheidet, ist die Flüchtigkeit – „*dialogue is spoken and gone*“ (Mc Kee 1997: 389). Die Ästhetik eines Films drückt sich zu 80 % visuell aus und nur zu 20 % über den Dialog.<sup>9</sup> Daher ist eine Anforderung an den Filmdialog, dass er aus kurzen, einfach konstruierten Sätzen bestehen soll (vgl. Mc Kee 1997: 389).

Weiters weist die gesprochene Sprache Muster auf, die in der geschriebenen Sprache nicht vorkommen: Pausen, falsche Redeanfänge, Selbstkorrekturen, Unterbrechungen, unvollständige und nicht beendete Sätze, Versprecher und Widersprüche. Was die Sprache im Film jedoch von gesprochener Sprache unterscheidet, ist, dass sie geschrieben wurde, um gesprochen zu werden: „*Die linguistischen Eigenheiten, die man beim Filmtext feststellen kann, sind also nicht nur die der spontanen, gesprochenen Sprache*“ (Nagel 2009: 58). Der Filmtext soll nur die „*Illusion von Verbalsprache*“ vermitteln. Tatsächlich sind die filmischen Dialoge mit einem bestimmten Ziel verfasst worden und werden von den SchauspielerInnen dementsprechend interpretiert: „*Die Struktur solcher Texte ist „klarer, kohäsiver und kohärenter als die der gesprochenen Sprache*“ (Nagel 2009: 58).

Die im Original verwendete Stilebene sollte auch in der Übersetzung beibehalten werden. Herbst stellt jedoch fest, dass bei der Synchronisation häufig auf eine höhere Stilebene zurückgegriffen wird als im Original, sodass „*stellenweise der Eindruck einer gewissen Schriftsprachlichkeit entsteht*“ (Herbst 1994: 188). Um diese feinen Nuancen zu erkennen und entsprechende Lösungen in der Zielsprache zu finden, bedarf es eines hohen Maßes an sprachlichem Können und Feingefühl sowie einer fundierten Ausbildung, um geeignete Strategien kohärent verfolgen zu können. Bei der Analyse deutscher Synchronversionen zeigt sich jedoch, dass die Kohäsion von Dialogen oft beeinträchtigt ist, weil Stilebenen nicht konsequent verwendet werden bzw. häufig Stilbruch begangen wird (vgl. Seifferth 2009: 30f.). Dies hat einen Einfluss auf die Charaktere und in weiterer Folge auf das Filmverständnis. Die Stilebenen sollten eigentlich bei der Filmübersetzung berücksichtigt werden, auch wenn die

---

<sup>9</sup> Mc Kee führt an, dass das Verhältnis bei einem Theaterstück genau umgekehrt ist: „*We watch a movie; we hear a play*“ (Mc Kee 1997: 389)

---

Umsetzung von vielen anderen Aspekten beeinflusst wird, wie im nächsten Kapitel erläutert wird.

## 2.4 Aspekte der Synchronität

Auch wenn ZuseherInnen wissen, dass die DarstellerInnen eines synchronisierten Films oder einer Serie in der Originalversion eine andere Sprache sprechen, ist dieses Wissen den RezipientInnen, während sie einen Film sehen, nicht präsent, sondern sie lassen sich auf den Film ein und beachten diese Diskrepanz nicht. Wir haben gelernt, darüber hinwegzusehen, dass SchauspielerInnen in einer mehr oder weniger exotischen Umgebung agieren und dabei unsere Muttersprache sprechen. Allerdings ist eine Synchronversion nur glaubhaft, wenn die ZuseherInnen tatsächlich das Gefühl haben, dass die Personen ihre Sprache sprechen. Um diese Illusion aufrechtzuerhalten, müssen gewisse Faktoren übereinstimmen: „Ein wichtiger Aspekt bei der Synchronisation ist die Aufrechterhaltung der Authentizität und der Bild-Ton-Einheit [...]“ (Kurz 2006: 71).

Zunächst muss die Lippensynchronität gegeben sein, sofern das Gesicht der Sprecher im Bild genau zu sehen ist. Das bedeutet, dass das Gesagte optisch zu den Lippen- und Kieferbewegungen passen muss. Die Intensität der Lippenbewegungen ist von Sprache und Sprechstil der Schauspieler beeinflusst und daher individuell zu betrachten. Herbst hat vier Arten von Lippensynchronität ausgearbeitet. Die qualitative Lippensynchronität bezieht sich im eigentlichen Sinne auf die Abstimmung der Lippenbewegungen. Hier gibt es sogenannte Problemlaute, die optisch besonders auffallen. Es handelt sich um Laute, die extreme Lippenstellungen erfordern. Hier finden sich eigentlich bei allen synchronisierten Filmen Abweichungen, die jedoch einer großen Toleranz von Seiten der ZuseherInnen gegenüberstehen. (vgl. Herbst 1994: 34).

Die quantitative Lippensynchronität bezieht sich auf die Abstimmung von Anfang und Ende der Sprechdauer. Wird eine Sprecherin oder ein Sprecher nicht mehr im Bild gezeigt, hat man theoretisch die Möglichkeit, den Satz im Off weiterzusprechen und könnte an Sprechdauer gewinnen. Für die rein sprachliche Übertragung scheint diese eine geeignete Variante zu sein, um mehr Text unterzubringen. Der quantitativen Lippensynchronität wäre somit Rechnung getragen. Jedoch wird so der Rhythmus einer Szene verändert, was den Film unbeabsichtigt verändern kann. (vgl. Herbst 1994: 34)

Die Lippensynchronität in Bezug auf das Sprechtempo hängt mit der quantitativen Lippensynchronität zusammen, da mitunter die Sprechgeschwindigkeit im Hinblick auf die quantitative Lippensynchronität verändert werden muss. Hier ist ein relativ großer Spielraum gegeben. Jedoch ist auch das Sprechtempo ein Faktor, der sich nur bis zu einem gewissen Maße verändern lässt, da er auch sinnstiftend sein kann (vgl. Herbst 1994: 35f.).

Der vierte Typ von Lippensynchronität bezieht sich auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit. Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke und Deutlichkeit der Artikulation sind nicht nur für die Synchronität wichtig, diese Elemente sind auch bedeutungsstiftend. Auch hier

---

ergibt sich das Problem, dass diese nicht universell gültig sind, sondern kulturabhängig. Bei synchronisierten Filmen zeigen sich Asynchronien im Hinblick auf Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit, denn oft ergeben sich durch die Übertragung unnatürliche Sprechpausen, die der Figur eine unnatürliche und unpassende Nachdenklichkeit verleihen (vgl. Herbst 1994: 36f.).

Die Gestensynchronität ist ebenfalls ein wichtiger Aspekt für die Glaubwürdigkeit eines synchronisierten Films, hierbei sollen der gesprochene Text sowie die Gestik und Mimik des Darstellers übereinstimmen. Weiters müssen Gesten und Lippenbewegungen zusammenpassen, denn es wurde festgestellt, dass Gesten oft gleichzeitig mit betonten Silben auftreten (vgl. Herbst 1994: 50). Dieser Aspekt ist generell ein besonders schwieriger, weil Gestik ein Aspekt der nonverbalen Kommunikation ist, die sehr stark kulturell geprägt ist. Manche Gesten werden international angewandt, jedoch gibt es viele Gesten, deren Anwendung regional begrenzt ist, und die somit eine Art „körpersprachlicher Dialekt“ sind (Manhart 2000: 173). Wir greifen in unserer alltäglichen Kommunikation oft auf Gesten zurück, weil sie eindeutig sind, und das Gesagte unterstreichen oder vereinfachen können. Dasselbe gilt auch für Mimik: Der Gesichtsausdruck unterstreicht Emotionen, die in jeder Kultur vorkommen, jedoch sehr unterschiedlich ausfallen können. Daraus ergibt sich auch wieder eine Schwierigkeit für die Synchronisation: Im Film betonen Gesten und Mienenspiel den Dialog und das Zusammenspiel der Charaktere. Wenn die Gestik in enger Verbindung mit dem Dialog steht und im Bild gut zu sehen ist, dann birgt das große Schwierigkeiten für die Übertragung eines Films.

Der beste Text erfüllt seinen Zweck nicht, wenn er nicht entsprechend gesprochen wird. Die Auswahl der SprecherInnen beeinflusst die Glaubwürdigkeit einer Figur. Es muss für eine Rolle eine geeignete Sprecherin bzw. ein geeigneter Sprecher gefunden werden. Darüber hinaus muss die Stimme zur Rolle passen (vgl. Whitman-Linsen 1992: 39f.).

Generell lässt sich feststellen, dass jeder noch so sorgfältig synchronisierte Film Asynchronien enthält, die das Filmerlebnis für die ZuseherInnen nicht unbedingt beeinträchtigen müssen (vgl. Herbst 1994: 53f.). Experimente zeigten, dass „Zuschauern beim Ansehen eines Filmes Asynchronien kaum auffallen“ (Herbst 1994: 62). Dies ist darauf zurückzuführen, dass das Gesamterlebnis Film nicht nur von den Dialogen abhängt, sondern „Aussehen, Bewegung, Kleidung oder Schmuck der Schauspieler, Landschaft und die musikalische Untermalung in nicht unerheblichem Maße von der Sprache des Films ablenken“ (Herbst 1994: 63). Dazu kommt der Faktor Zeit – der Film läuft weiter und somit können die ZuseherInnen nicht lange über eine Abweichung nachdenken. Für die Erstellung einer Synchronversion empfiehlt Herbst „eine Orientierung an den betonten Silben, und zwar weil Gesten mit Nukleus zusammenfallen und weil Lippenbewegungen in betonten Silben oft ausgeprägter sind“ (Herbst 1994: 70).

---

#### 2.4.1 Der Synchronisationsprozess<sup>10</sup>

An einer Synchronversion arbeiten immer mehrere Menschen, deren Rollen klar verteilt sind. Auf das translatorische Handlungsgefüge in Hinblick auf den Synchronisationsprozess wurde schon im ersten Kapitel eingegangen. Da dieser nicht immer einem professionellen Handlungsgefüge aus Sicht der Translationswissenschaft entspricht, folgt nun eine Darstellung der Praxis in der Synchronbranche. Den Auftrag, Übersetzungen von Dialogbüchern zu erstellen, bekommen nämlich häufig nicht ausgebildete TranslatorInnen, sondern Laien, die meist aus der Filmbranche stammen.<sup>11</sup>

Eine Synchronversion<sup>12</sup> entsteht folgendermaßen: Ein Verleih beschließt, einen Film in synchronisierter Fassung herauszugeben. Wenn ein deutscher Filmverleih die Lizenz für eine Synchronversion erworben hat, wird der Auftrag zur Durchführung an ein Synchronstudio vergeben. Im Idealfall bekommt das Filmstudio eine Kopie des Films und ein Drehbuch, in dem alle Dialoge angeführt sind. Daraus wird ein Dialogbuch<sup>13</sup> erstellt, welches die Basis für die Rohübersetzung ist. Es kommt aber vor, dass nur der Film vorliegt und dieser erst transkribiert werden muss, was auch häufig die Aufgabe der RohübersetzerInnen (TranslatorInnen) ist (vgl. Seifferth 2009: 22f.). Es kommt vor, dass das Drehbuch nicht hundertprozentig mit der Filmversion übereinstimmt, weil es nicht aktualisiert wurde. Die Rohübersetzung ist eine sorgfältige, oft fälschlich als wörtlich bezeichnete, Übersetzung der Dialoge. Dies ist nicht korrekt, weil die Arbeit weit über das wörtliche Übertragen hinausgeht. Die Übersetzung entspricht den Konventionen der Zielsprache und ist grammatisch und syntaktisch richtig. Weiters ist die Rohübersetzung von Anmerkungen und Variationsmöglichkeiten hinsichtlich Ausdruck gespickt. Tanja Frank, die Übersetzerin von *Willkommen bei den Sch'tis*, legt jeder Übersetzung ein Glossar bei, das Definitionen und Interpretationsmöglichkeiten und konkrete Vorschläge für die Synchronversion enthält (vgl. Frank 2011). Der/die SynchronautorIn, der/die in der Praxis auch sehr oft die Position des/der SynchronregisseurIn innehalt, erstellt nun eine Version, die lippen- und gestensynchron ist. Hier wird besonders auf die Platzierung von schwierigen Lauten (weil sie markante Lippen und Kieferbewegungen erfordern) geachtet. Hierzu zählen Labiale, Labiodentale und Vokale. Im Aufnahmestudio wird der Film Satz für Satz bearbeitet. RegisseurIn, TonmeisterIn, Cutter, AufnahmleiterIn und SprecherInnen sind im Studio beschäftigt, wobei die SprecherInnen während der Aufnahme den Originalfilm sehen und das deutsche Drehbuch lesen (vgl. Seifferth 2009: 22f.).

---

<sup>10</sup> Mehr zum Synchronisationsprozess bei Maier (1997: 103ff.), Kurz (2006: 62ff.), Jüngst (2009: 64ff.), Pahlke (2009: 35-50), Seifferth (2009: 22ff.)

<sup>11</sup> Jüngst kritisiert den seltenen Einsatz von professionell ausgebildeten ÜbersetzerInnen. (vgl. Jüngst 2009: 64)

<sup>12</sup> In Kapitel 1.4, Translatorisches Handeln, finden sich die Positionen des translatorischen Handlungsgefüges eines klassischen Synchronisationsprozesses.

<sup>13</sup> Es kann hierfür auch das Post-Production Script verwendet werden, das neben den Dialogen auch Kameraeinstellungen, Frames und die Continuity des Films enthält. (vgl. Kurz 2006: 63)

---

<sup>14</sup>Danach wird der Film in Takes zerschnitten – dies sind einzelne durchnummerierte Filmabschnitte. Die Takes werden schon vor der Synchronisation eingeteilt. Oft bestehen sie nur aus Atemgeräuschen oder einzelnen Lauten.

Eine weitere Aufgabe der SynchronregisseurInnen ist die Auswahl der Sprecherinnen und Sprecher. Die Wahl der Synchronstimmen ist für den Erfolg einer Synchronisation entscheidend. Bei der Synchronisation von *Willkommen bei den Sch'tis* hat der erste Sprecher einer Hauptfigur (Antoine Bailleul gespielt von Dany Boon) nach kurzer Zeit aufgegeben, da er sich der Rolle nicht gewachsen fühlte. Die herausragende Leistung des Sprechers, der den Auftrag schlussendlich angenommen hatte – Christoph Maria Herbst – wurde mit dem Lili-putpreis ausgezeichnet (vgl. Frank: 2011). Der Synchronsprecher von Kad Merad, Michael Lott, erhielt 2010 den Deutschen Preis für Synchron (vgl. <http://www.sprecherforscher.de/8600/lott-michael/>). Nach den Aufnahmen der Dialoge werden Sprache, Musik, Geräusche und Spezialeffekte angepasst. Dazu wird ein sogenanntes IT-Band, das ist eine internationale Tonspur, verwendet, welches von der Produktionsfirma des fremdsprachigen Films mitgeschickt wird. Dieser Teil der Synchronisation ist sehr wichtig für das Gesamtergebnis, da hier darauf geachtet wird, dass der Ton natürlich klingt.

Die Besonderheit beim Film ist, dass eine gute Synchronisation nicht nur auf die sprachliche Qualität zurückzuführen ist. Hier gilt vor allem, dass Bild und Ton wirklich synchron sein müssen. Die Herausforderung dabei liegt darin, auf sämtliche Aspekte einzugehen. Damit ist gemeint, dass von sprachlicher und kultureller Seite verständlich und den Anforderungen der Figur entsprechend adäquate Texte erstellt werden müssen, die auch auf die Bilder abgestimmt werden. Die Auswahl der Sprecherinnen und Sprecher ist hierbei ebenso wichtig wie ein guter Text und eine professionelle, qualitätsvolle technische Umsetzung.

#### **2.4.2 TranslatorInnen als Qualitätskriterium im Synchronisationsprozess**

An dieser Stelle sei noch einmal mit Nachdruck erwähnt, dass für eine qualitätsvolle Synchronisation SprachexpertInnen in den Synchronisationsprozess eingebunden werden sollten. Zurzeit ist es immer noch häufig der Fall, dass gar keine ausgebildeten ÜbersetzerInnen an Synchronisationen mitarbeiten. Seifferth beobachtete eine durch finanziellen Druck ausgelöste „strukturelle Krise“ der Synchronbranche, nämlich die vermehrte Gründung von Firmen, die mit unzureichender Ausstattung und Qualität schnelle und günstige Synchronisationen anbieten (vgl. Seifferth 2009: 15). Die Verschlechterung der Situation liegt am Preisverfall und auch daran, dass an Synchronisationen generell gespart wird, wie die Deutsche Synchron Filmgesellschaft mbH bekannt gibt. Dabei ist es jetzt schon Usus, keine ausgebildeten TranslatorInnen zu beauftragen, weil diese zu teuer sind. Häufig wird auf Studierende

---

<sup>14</sup> Siehe hierzu auch Translatorisches Handlungsgefüge S.18.

---

oder auf Personen, die länger im Ausland gelebt haben, zurückgegriffen. Da die Rohübersetzung als Zwischenprodukt angesehen wird, ist keine Bereitschaft vorhanden, dafür viel Geld auszugeben (vgl. Seifferth 2009: 8f.).

Genau an der Bezeichnung Rohübersetzung zeigt sich auch schon ein strukturelles Problem des Synchronprozesses. Wenn diese, wie bei den Übersetzungen, die Tanja Frank gemeinsam mit der Dialogregisseurin Beate Klöckner erarbeitet hat, eine kommentierte Übersetzung mit mehreren Übersetzungsvorschlägen darstellt, und von professionellen SprachmittlerInnen erstellt wird, die über grundlegendes Wissen über die Anforderungen der Synchronisation verfügen, dann hätte dies gewiss einen großen Einfluss auf die Qualität. Wenn zudem die Erstellung einer Synchronversion als Teamwork angesehen wird, dann wäre dies ebenfalls ein Faktor, der zu mehr Qualität führen würde. Eine Endabnahme des Dialogbuches durch eine professionell ausgebildete TranslatorInnen und eine Überprüfung der sprachlichen Qualität der Endversion wäre gewiss einer Qualitätssteigerung zuträglich. In der Praxis wäre natürlich die finanzielle Einschränkung ein großes Problem der Umsetzung, denn Qualität sollte ihren Preis haben.

In Hinblick auf die Tätigkeit des Übersetzens entwickelte Herbst eine pragmatische Übersetzungsstrategie, die sich am „Textsinn einer Szene orientiert“ (Herbst: 1994: 251) und sich vom wörtlichen Übersetzen loslöst, das häufig für Rohversionen angewandt wird. Ihm zufolge wäre die Übersetzung eine zieltextorientierte Wiedergabe des Texts, die die Qualität der Synchronisationen erheblich verbessern würde. Eine Hierarchisierung der Sinnelemente soll dazu führen, dass möglichst alle „text- und adressatenrelevanten Sinnelemente in der Übersetzung zum Tragen kommen“ (Herbst 1994: 250). Er konkretisiert dabei fünf Arbeitsschritte:

1. Ermittlung des Zwecks. Um der Funktionsgleichheit so nahe wie möglich zu kommen, bedarf es einer Feststellung des Sendetermins und einer Einschätzung der Zielgruppe.
2. Grundlegendes Verständnis des Ausgangstextes (Charaktere, Verlauf der Handlung, soziokulturelle Einbettung, Texttyp)
3. Ermittlung des Stellenwerts der unterschiedlichen Aspekte der Synchronität. Jede Szene wird nach ihren Erfordernissen anderes beurteilt (z. B. Markierung der Offstellen und Stellen, an denen die Lippensynchronität wichtig ist).
4. Klassifizierung der Sinnelemente der Szene. Ermittlung der Wort- und Satzbedeutungen und des Sinns von Akzenten. Ist der Ausgangstext akzeptabel, kohärent, stilistisch konsistent (vgl. Herbst 1994: 248ff.)?

- 
5. Versprachlichung des Textsinns der Zielsprache. Unter Berücksichtigung der ermittelten Hierarchien der Sinnelemente soll ein Text erstellt werden, der zieltextorientiert ist, damit dieser in Hinblick auf „situationelle Adäquatheit der Äußerungen, Kohärenz und stilistische Konsistenz“ dem Ausgangstext ebenbürtig ist ( Herbst 1994: 250).

Nach Angaben von Tanja Frank hat sie üblicherweise für die Erstellung einer Übersetzung eine Woche Zeit. Bei *Willkommen bei den Sch'tis* bekam sie aufgrund des Schwierigkeitsgrades der Übertragung des Films drei Wochen zur Verfügung. Zunächst wollte sie den Auftrag ablehnen, stellte sich dann aber doch der Herausforderung. Eine Übersetzung war zu dieser Zeit nur möglich, weil der Film in Frankreich schon sehr erfolgreich war, und in vielen Foren die Sprache diskutiert wurde. Daher war die Terminirecherche überhaupt möglich. Der Übersetzerin lag bei der Übersetzung der Originalfilm vor. Zunächst wurde vom Verlag vorgeschlagen, einen deutschen Dialekt für das Ch'ti zu verwenden, doch man konnte die Verantwortlichen davon überzeugen, dass das wenig glaubwürdig gewesen wäre. Grundsätzlich legte sich Tanja Frank folgende Strategie zurecht: Sie wollte die Sprachvarietät durch einen Kunstdialekt wiedergeben – dazu setzte sie Lautverschiebungen und Verschleifungen ein. Für einige Sch'ti-Wörter war die Kreation von Neologismen notwendig. Die Dialektausprägung variierte, wie auch im Original, je nach Charakter/Gag-Szene.

## 2.5 Synchronisation von Sprachvarietäten als Forschungsgegenstand <sup>15</sup>

Bevor näher auf die Ergebnisse der Recherche im Hinblick auf Arbeiten zum Umgang mit Sprachvarietäten, eingegangen wird, folgt zunächst ein kurzer Überblick über die Geschichte von Filmsynchronisation im Allgemeinen. Die Filmsynchronisation stellt einen Spezialfall von Übersetzung dar und ist ein Teilbereich der AVT, *Audiovisual Translation* (vgl. Díaz Cintas 2009: 1). Herbst forderte schon 1994 eine vollständige Synchronisationstheorie, die es bis heute nicht gibt. Auch wenn es schon in den 1970er Jahren Arbeiten zum Thema Filmsynchronisation gab,<sup>16</sup> kann man erst ab 1990 von einer intensiveren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Synchronisation sprechen. Bis zu diesem Zeitpunkt sind auch keine Synchronisationen dialektologischer Filme bekannt<sup>17</sup> (vgl. Maurer-Lausegger 2004: 32). In den letzten 20 Jahren haben sich die AVT und somit auch die Synchronisation

---

<sup>15</sup> Siehe Beiträge zur Dialektübersetzung ins Schwedische und Slowenische in Helin (2004).

<sup>16</sup> Georges Mounin (1965) gibt einen interessanten Einblick in das Übersetzen von Filmen in den 60er-Jahren. Auf einen geschichtlichen Überblick folgt ein Abriss der Entwicklungen der Verfahren im Synchronisationsprozess.

<sup>17</sup> Maurer-Lausegger (2004) beschäftigt sich mit slowenischen Dialekten. Sie drückt sich zwar allgemein aus, es besteht jedoch die Möglichkeit, dass es sich bei Ihrem Forschungsgegenstand um Filme mit slowenischer Ausgangssprache handelt.

---

zu einem reichen und fruchtbaren Forschungsfeld entwickelt.<sup>18</sup> In den Anfängen wurde wenig publiziert, und wenn, dann in unterschiedlichsten Medien, weshalb es sehr schwierig ist, frühe Forschungsarbeiten zu diesem Thema zu finden (vgl. Díaz Cintas 2009: 1). In den Anfängen konzentrierte sich die Forschung auf die Technik und die technischen Abläufe und die daraus resultierenden Einschränkungen, wie z. B. Lippensynchronität. Linguistische Aspekte wurden ebenfalls untersucht. Mittlerweile ist die soziokulturelle Dimension, die in den 90er-Jahren verstärkt beachtet wurde, fester Bestandteil der Forschungsarbeit:

Recently, AVT has been addressed from a perspective centred on how the language is used in the (translated) dialogue exchanges affects or is affected by social constructs such as race, class, gender and economic status, [...]. (Díaz Cintas 2009: 8)

Die audiovisuellen Medien nehmen in unserer Gesellschaft eine machtvolle Position ein. Somit werden durch die Übertragung in eine andere Kultur nicht nur Informationen über eine Gesellschaft, sondern auch die Werte dieser Gesellschaft (gefiltert und) vermittelt. Daraus ergeben sich mannigfaltige Herausforderungen: Zunächst stimmt es, dass Filmdialoge für das Zielpublikum sprachlich übertragen werden sollten. Jedoch muss beachtet werden, dass jeder Dialog in einem bestimmten Kontext stattfindet, dessen konkrete Situation von der Kamera festgehalten wurde. Es wäre also ein unzureichender Ansatz, lediglich die sprachliche Komponente zu beachten: „The translation of humour, dialect, compliments, swearing or taboo language must be considered within this context [...]“ (Díaz Cintas 2009: 9).

Thomas Herbst stellte 1994 fest, dass bei Synchronisationen aus dem Englischen ins Deutsche fast immer in die Standardsprache übersetzt wird (Herbst 1994: 89). Weiters erkennt er, dass zwischen Dialekt und Stereotyp bzw. Vorurteil eine Verbindung besteht. Der Akzent von SprecherInnen löst Klischeevorstellungen aus, die etwas über die Figur aussagen. Sprachvarietäten sind regional und sozial markiert. Somit wird „direkte Äquivalenz“, wie Herbst sie benennt, unerfüllbar. Für eine Synchronisation bedeutet dies, dass beachtet werden muss, und darüber hinaus ein Dialekt oder Akzent etwas über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse aussagt (vgl. Herbst: 1994: 90f.), jede Varietät ist regional und sozial bestimmt. Für die Synchronisation liegt hier dahingehen ein Problem, dass die regionalen und sozialen Konnotationen miteinander verbunden sind. Die Standardsprache ist in dieser Hinsicht neutral und wird somit gerne verwendet (vgl. Herbst: 1994: 98). Wobei auch Standardsprache und Dialekt nicht klar zu trennen sind, sondern verschiedene Registervarianten zur Verfügung stehen. Mangelnde Umsetzung von Sprachvarietäten kann zu „Verlust an Atmosphäre und Charaktertreue“ führen, was von besonderer Bedeutung ist, wenn in einem Film regionale und soziale Unterschiede eine große Rolle spielen (Herbst: 1994: 103). Bei Filmen, in denen Dialekte handlungskonstitutiv sind, ist es unerlässlich, eine Lösung zu fin-

---

den, die die Varietätenunterschiede wiedergibt, wie es bei *Willkommen bei den Sch'tis* gemacht wurde. Herbst (1994: 108f.) führt mehrere Möglichkeiten an, wie man Varietäten ausdrücken kann. Für die Bestimmung der Herkunft besteht die Möglichkeit, diese zu verbalisieren (z. B.: „Du als Engländerin“). Um einen tiefer stehenden Sozialekt wiederzugeben, wird häufig eine niedrigere Stilebene der Standardsprache eingesetzt. Dieses Spiel mit verschiedenen Stilebenen der Standardsprache beurteilt Herbst als gute Möglichkeit, indirekte Äquivalenz zu erreichen. Mit der Stimmqualität lässt sich ein Charakter ebenfalls gut wiedergeben, weil einer Figur auch aufgrund ihrer „stimmlichen Eigenschaften gewisse Charaktereigenschaften zugeschrieben“ werden (Herbst 1994: 111). Dasselbe betrifft die Sprechweise, die sich durch Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit beeinflussen lässt. Dies ist jedoch in der Umsetzung stark vom Bild beeinflusst (vgl. Herbst 1994: 111f.). Über den Sprechstil lässt sich ebenfalls eine Sprachvarietät vermitteln: „Informelle Sprechweise, die durch eine größere Anzahl von Elisionen oder Assimilationen gekennzeichnet ist, wird gelegentlich bei einer Synchronisation verwendet, um einen niedrigeren Sozialekt darzustellen“ (Herbst: 1994: 112).

Giovanni Nadiani (2004) stellt fest, dass es sich auch bei einem im Original eingesetzten Sprache zumeist um eine „erfundene Sprache“ handelt, „um eine hochkonventionelle Sprache, in der die Dialektalität oder Regionalität oft mehr in Schablonen, Gemeinplätzen und Ähnlichem ihren Ausdruck findet“ (Nadiani 2004: 54f.). Er spricht sich dafür aus, dem Zielpublikum, trotz der schwierigen Umstände, glaubhafte Interpretationen zu bieten. Er setzt sich mit der Verwendung italienischer Dialekte im Film auseinander und stellt die unterschiedlichen Ausprägungen und deren Verwendung im Laufe der Jahre vor (Nadiani 2004: 56f.).

Abschließend soll an dieser Stelle ein Artikel angesprochen werden, der sich nicht vordergründig mit Sprachvarietäten auseinandersetzt, sondern mit Begrüßungs- und Verabschiedungsformeln sowie deren Bedeutung für die Darstellung von Charakteren. Grußformeln variieren unter anderem je nach sozialer Stellung und regionaler Herkunft. Veronica Bonsignori, Silvia Bruti und Silvia Masi haben in einer Studie neun unterschiedliche englischsprachige Filme aus dem Vereinigten Königreich, den USA und Australien untersucht, die verschiedenste Sprachvarietäten umfassen, und die Umsetzung in den italienischen Versionen untersucht (vgl. Bonsignori/Bruti/Masi 2011: 23-45).

---

## 2.6 Übersetzungsprobleme im Hinblick auf die Übersetzung von *Willkommen bei den Sch'tis*

Bevor die Übersetzungsschwierigkeiten beider Synchronisation des Films dargestellt werden, wird nun überblickend auf Übersetzungsprobleme im Allgemeinen eingegangen. TranslatorInnen stoßen bei ihrer täglichen Arbeit immer wieder auf schwierige Textpassagen und investieren ein hohes Maß an Energie, um eine bestmögliche Lösung zu erzielen. Die Probleme selbst sowie die Herangehensweise an Übersetzungsprobleme sind individuell geprägt, jedoch werden professionell arbeitende TranslatorInnen sich bewusst für bestimmte Strategien entscheiden, um einen kohärenten Zieltext zu produzieren und um diesen gegebenenfalls auch vor den AuftraggeberInnen verteidigen zu können. Christiane Nord hat vier Kategorien von Übersetzungsschwierigkeiten ausgearbeitet. Pragmatische Übersetzungsprobleme ergeben sich aus unterschiedlichen Kommunikationssituationen, sind unabhängig vom Sprachenpaar und finden sich z. B. in Zeit- und Ortsbezügen und Präsuppositionen. Kulturspezifische Übersetzungsprobleme hingegen ergeben sich aus unterschiedlichen Normen und Konventionen. Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme beziehen sich direkt auf sprachliche Unterschiede, z. B. grammatischer Art. Unter textspezifischen Übersetzungsproblemen versteht Nord schließlich unter anderem die Übertragung von Wort- oder Sprachspielen. (vgl. Nord 1998: 352)

Auch wenn sich beim literarischen Übersetzen die Frage nach der Strategie angesichts der Komplexität eines literarischen Werks nicht generell beantworten lässt, ist die Lösung beim Filmübersetzen noch komplexer. Das Fremde wird auch in Form von Bildern vermittelt und beim Film haben DialogbuchautorInnen nur Einfluss auf die Dialoge. Und auch hier bleibt für Erklärungen zumeist kein Raum. Welche Schwierigkeiten bei der Übersetzung von *Willkommen bei den Sch'tis* häufig auftreten und welche Lösungsstrategien von TranslationswissenschaftlerInnen bereits ausgearbeitet wurden, wird im Folgenden vorgestellt.

### 2.6.1 Kulturspezifika

Kulturspezifika ist genauso schwer zu definieren wie Kultur. Vereinfacht gesagt handelt es sich aber hierbei um alles, was eine Kultur charakterisiert und was in anderen Kulturen nicht existiert, also was für diese Kultur spezifisch ist: „Kulturspezifische Phänomene sind keine absoluten Größen, sondern ihre Einschätzung und Interpretation hängt von der eigenen Kulturspezifizität ab“ (Loogus 2008: 53). Unter diesen Voraussetzungen ist wieder die Kulturkompetenz der TranslatorInnen ein entscheidender Faktor.

Nedergaard-Larsen entscheidet bei Kulturspezifika zwischen sprachlichen und außersprachlichen Problemen. Sprachliche Probleme können unter anderem grammatischen Eigenheiten, Metaphern und Idiome sein (Nedergaard-Larsen 1993: 210). In Hinblick auf die Analyse des gegenständlichen Films, bei dem die Sprache selbst als Problem stilisiert wird, sind es aber die außersprachlichen Probleme, die besonders interessant scheinen. Nedergaard fasst diese

in der folgenden Tabelle zusammen. Die im besprochenen Film vorkommenden kulturspezifischen Übersetzungsprobleme wurden kursiv dargestellt:

Extralinguistic culture-bound problem types		
Geography etc.	<i>geography</i> <i>meteorology</i> biology	mountains, rivers <i>weather, climate</i> flora, fauna
	<i>cultural geography</i>	<i>Regions, towns, roads, streets etc</i>
History	<i>buildings</i>	<i>monuments, castles etc.</i>
	events	wars, revolutions, flag days
	people	well-known historical persons
Society	industrial level (economy)	trade and industry energy supply etc.
	social organisation	defence, judicial system police, prisons local and central authorities
	politics	state management, ministries electoral system, political parties politicians, political organisations
	<i>social conditions</i>	groups, subcultures <i>living conditions, problems</i>
	<i>ways of life, customs</i>	<i>housing, transport, food, meals,</i> <i>clothing, articles for everyday use</i> <i>family relations</i>
Culture	religion	churches, rituals, morals ministers, bishops religious holidays, saints
	education	schools, colleges, universities

---

		lines of education, exams
	media	TV, radio, newspapers, magazines
	<i>culture, leisure activities</i>	museums, works of art <i>literature</i> , authors theatres, cinemas, actors musicians, idols <i>restaurants</i> , hotels nightclubs, cafes <i>sports</i> , athletes

(vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 211)

Nedergaard-Larsens Aufstellung umfasst somit auch jene Elemente, die oft als Realien definiert werden, nämlich „bestimmte Elemente des alltäglichen Lebens eines bestimmten Volkes oder Landes zu einer bestimmten Zeit“ (Loogus 2008: 54). Laut Markstein sind Realien „Identitätsträger eines nationalen/ethischen Gebildes, einer nationalen/ethischen Kultur – im weitesten Sinne – und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet“ (Markstein 1998: 288). Damit sind Elemente des Alltags gemeint, die in anderen Ländern/Kulturen keine Entsprechung haben. Markstein führt in ihrem Artikel vier Lösungsansätze an:

1. Zitatwort: Das Wort wird unverändert in die Zielsprache übernommen.
2. Lehnübersetzung: Es wird ein neues Wort geschaffen (z. B. skyscraper: Wolkenkratzer).
3. Analogiebildung: Es wird ein sinngemäß entsprechendes Wort der Zielsprache verwendet.
4. Kommentierende Übersetzung: Die latent in der Ausgangssprache verwendeten Bedeutungen werden verbalisiert. (vgl. Markstein 1998: 290f.)

An dieser Stelle ist es sinnvoll, noch einen fünften Lösungsansatz anzuführen. Die Auslassung (omission), wie sie Nedergaard-Larsen in ihren Strategien zur Übersetzung von kulturspezifischen Problemen als mögliche Option ansieht, ist auch als Lösungsansatz hinzuzufügen (Nedergaard-Larsen 1993: 219). Die Wahl der richtigen Strategie hängt vom Filmgenre, vom Zielpublikum und von den jeweiligen Voraussetzungen ab und kann von der Orientierung nach der Ausgangskultur über allgemeine Orientierung bis hin zur Orientierung nach der Zielkultur gesehen werden.

---

## 2.6.2 Kultureme

Kultureme sind „kulturgebundene Einheiten, die in ihrer je spezifischen Weise die betreffende Kultur charakterisieren“ (Loogus 2008: 64). Es handelt sich bei Kulturemen um situationsgebundene, angelernte Verhaltensweisen, die die Zugehörigen einer Kultur richtig anwenden. Dazu gehören verbale und nonverbale Begrüßungsrituale in verschiedenen Konstellationen zwischen FreundInnen, KollegInnen und mit Vorgesetzten (vgl. Nord 1997: 158). Diese Begrüßungsrituale werden in Filmen eingesetzt, um Beziehungen zwischen den Figuren darzustellen: „Greetings and leave-takings are crucial inices of social relationships between characters and their development“ (Bonsignori/Bruti/Masi 2011: 44).

Wie und ob Begrüßungsrituale verändert werden, hängt stark vom jeweiligen Film ab. Jedoch ist anzunehmen, dass in fast jedem Film Kultureme in Form von Begrüßungsritualen vorkommen, da es sich meistens um menschliche Interaktionen handelt. Wie sehr diese Übersetzungsprobleme darstellen, ist sprachen- und kulturpaarabhängig.

Nicht immer wird das Zielpublikum kulturspezifische Ausdrücke verstehen, das muss aber nicht bedeuten, dass für jedes fremde Wort eine zielsprachliche Entsprechung gefunden werden muss. Das Filmbild kann erklärend wirken. Manchmal werden fremdsprachliche Elemente bewusst übernommen, um das Lokalkolorit zu verstärken. Wichtig ist, dass die ZuseherInnen die Handlung des Films mitverfolgen können (vgl. Kurz 2006: 122f.).

## 2.6.3 Sprachvarietäten

In Originalfilmen wird Sprache häufig als Stilmittel eingesetzt. Charaktere sind erst durch die Sprache vollständig, die sie sprechen. Denn die Sprachebene zeigt den soziokulturellen Hintergrund einer Figur auf. Sprache verstärkt auch den regionalen Charakter. Gerade bei *Willkommen bei den Sch'tis* geht es genau um diese Aspekte der Sprache. Die Komödie spielt mit den Vorurteilen gegenüber der Region Nord-Pas-de-Calais. Und dort wird nun einmal eine eigentümliche, auch für Franzosen/Französinnen anderer Regionen, meist unverständliche Sprache gesprochen. Der Humor des Films baut zum großen Teil auf sprachlichen und kulturbedingten Missverständnissen auf, die zum Teil aus Wortspielen bestehen, die eine von zahlreichen Schwierigkeiten der Übertragung von gesprochener Sprache im Film darstellt. Zum einen gehört neben der sehr gründlichen Kenntnis der Zielsprache auch ein ausgeprägtes Gefühl für die Ausgangssprache zu den Anforderungen, die eine solche Übersetzung mit sich bringt. Denn „die Bedeutungen von Sprachvarietäten und die Assoziationen, die sie auslösen, sind keineswegs beliebig, sondern fest mit der jeweiligen Kultur verflochten“ (Kolb: 1998: 278).

TranslatorInnen stehen (vgl. Kolb 1998: 278ff.) fünf Strategien zur Verfügung, auf die sie bei der Übersetzung von Dialekten (örtlich definierte Sprachvarietäten) und Sozialekten (von sozialen Gruppen verwendet) zurückgreifen können. Zunächst besteht die Möglichkeit, einen ausgangssprachlichen Dialekt in einen Dialekt der Zielsprache zu übertragen. Diese Strategie

---

wurde in den 50er-Jahren häufig angewandt, wurde vom Publikum aber nicht angenommen und kommt heute nur mehr in besonderen Fällen zum Einsatz, z. B. bei der Synchronisation der australischen Komödie *Ein Schweinchen namens Babe*, bei der die Tiere in der österreichischen Version verschiedene Dialekte sprechen. Von diesem Film wurden für Österreich, Deutschland und die Schweiz eigene Synchronversionen eingesprochen (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Ein\\_Schweinchen\\_namens\\_Babe](http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Schweinchen_namens_Babe)).

Auf die Übertragung in einen Sozialekt wird laut Kolb am häufigsten zurückgegriffen. Hierbei wird eine kulturelle Identität in eine dem Zielpublikum bekannte Sprachvarietät übertragen. Hier haben ÜbersetzerInnen die Aufgabe, zu entscheiden, welche Aspekte übertragen werden, konkret, ob der umgangssprachliche oder der regionale/kulturelle Aspekt übersetzungrelevant ist (Kolb 1998: 278).

Drittens gibt es die Möglichkeit, Sprachvarietäten, wie z. B. Pidginsprachen, für die es keine deutschen Entsprechungen gibt, in gebrochenes Deutsch, wie es etwa im deutschsprachigen Raum von ausländischen Arbeitnehmern gesprochen wird, zu übertragen. Diese Form der Übertragung birgt ihre Tücken, wie etwa im Fall des Kreolischen in der anglophonen Karibik deutlich wird, einer Sprache, die einer Nationalsprache nahe kommt und zudem sogar eine literarische Tradition hat.

Der vierte Lösungsansatz beschreibt die Entwicklung einer Kunstsprache, auf den man im Fall von *Willkommen bei den Sch'tis* hauptsächlich zurückgegriffen hat: Diese Strategie „[v]ersucht vor allem das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu erhalten und grammatischen und phonologischen Merkmale der Ausgangsvariante in der ZS durch entsprechende grammatischen Reduktionen und orthographische Verfremdungen nachzuahmen“ (Kolb 1998: 279). Wie diese Kunstsprache genau aussieht, wird im Analyseteil ausführlich behandelt und mit Beispielen belegt.

Bei der Wiedergabe durch Standardsprache, wie im fünften Lösungsansatz präsentiert, gehen die Eigentümlichkeiten der anderen Sprache verloren. Im Falle von *Willkommen bei den Sch'tis* musste in manchen Passagen auf diese Strategie zurückgegriffen werden, da die ausschließliche Verwendung der Kunstsprache zu aufgesetzt wirken würde. Viele Nuancen, die im Original durch sprachliche Feinheiten wiedergegeben werden, sind sehr schwer in eine Synchronversion zu übertragen. Herbst beurteilt „eine direkte Äquivalenz hinsichtlich der von Akzent oder Dialekt getragenen Bedeutungselemente eines Textes in dem Sinne, daß diese Bedeutungselemente auch in der synchronisierten Fassung durch Akzent oder Dialekt ausgedrückt werden können“ als eher unwahrscheinlich (Herbst 1994: 98). Denn abgesehen von der Standardsprache ist jede Sprachvarietät sozial und regional geprägt. Er schlussfolgert, dass der Standard einem Dialekt vorzuziehen ist, weil er frei von sozialen und regionalen Konnotationen ist. In Filmen, in denen jedoch Dialekte und Akzente eine sinntragende Rolle spielen, ist durch den mangelnden Varietätenkontrast ein Verlust an Atmosphäre und Charaktertreue zu bemerken. Dies gilt besonders, wenn sprachliche Kontraste für Komik sor-

---

gen, oder wenn die Herkunft einer Person wichtig für die Handlung ist, oder Sprache ein Thema des Films ist (vgl. Herbst 1994: 94f.).

Auf welche Strategie zurückgegriffen wird, liegt im Ermessen von TranslatorInnen und DrehbuchautorInnen und hängt stark davon ab, wieso ein Dialekt/Sozialekt verwendet wird. Wenn eine Sprachvarietät zum sinntragenden Element wird, wenn z. B. die Herkunft eines Charakters dadurch vermittelt wird und diese für die Handlung bedeutend ist, dann wird man eine entsprechende Lösung finden müssen, um den Sinn für das Publikum zu erschließen.

Für einen Slang, der die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe markiert, gilt ähnliches wie für den Dialekt. Auch hier lassen sich die oben angeführten Übersetzungsstrategien anwenden. In diesem Bereich identifiziert Nagel jedoch ein weiteres sinnstiftendes Element. Häufig zeigt sich die Zugehörigkeit zu einer Gruppe auch durch andere Elemente, wie z. B. Frisur und Kleidung, was eventuell die Übertragung des Slangs erleichtert bzw. relativiert (vgl. Nagel 2009: 74).

Für Herbst hängt die Wichtigkeit der Übersetzung von Dialekten vom Film ab und ist für jede Synchronversion individuell zu entscheiden. Wenn es aber notwendig ist, Sprachvarietäten zu übersetzen, dann wird dies im Normalfall nicht mit direkter Äquivalenz zu bewerkstelligen sein, dafür kann auf mehrere Strategien zurückgegriffen werden. Erstens besteht die Möglichkeit, die Information über Dialekt und Herkunft einer Figur zu verbalisieren, also die Herkunft der Figur im Dialog einzubauen. Um einen niedrigeren Sozialekt wiederzugeben, wird häufig zwar in die Standardsprache synchronisiert, aber eine niedrigere Stilebene verwendet. Mit Stimme und Sprechweise lassen sich auf anderer Ebene Sprachvarietäten vermitteln: „Informelle Sprechweise, die durch eine größere Anzahl von Elisionen oder Assimilationen gekennzeichnet ist, wird gelegentlich bei der Synchronisation verwendet, um einen niedrigeren Sozialekt darzustellen“ (Herbst 1994: 112). Für gehobenere Sozialekte wurde oft „hyperkorrekte Sprechweise“ und betontes Aussprechen einzelner Wörter und Betonung von Endsilben verwendet (vgl. Herbst 1994: 112).

Whitman-Linsen (1992: 52f.) setzt sich ebenfalls mit der Frage auseinander, wie man mit Sprachvarietäten umgehen soll und kommt zu folgendem Schluss: „Generally speaking, the recipients of dubbed versions must resign themselves to missing out on much of the flavor and color emanating from the original actor's language. [...] An ideal solution to this dilemma must remain elusive.“ Diese Aussage bestätigt, dass es keine allgemeingültige Lösung für die Übersetzung von Sprachvarietäten gibt, sondern dass es immer von vielen Faktoren abhängt, wie die Synchronversion ausfällt, da sie mit der Auswahl der SprecherInnen und deren Stimmen und Akzenten diesen Faktor wesentlich beeinflussen können. Denn der akustische Effekt muss jedenfalls stimmig sein.

---

### **3. Willkommen bei den Sch'tis – der Film**

Zunächst wird in diesem Kapitel näher auf den Film eingegangen, wobei an dieser Stelle Elemente besprochen werden, die den Film im Allgemeinen betreffen. Nach einer detaillierten Wiedergabe des Inhalts werden alle im Film vorkommenden Figuren angeführt. Bei den Hauptfiguren wird auf ihren Charakter und ihre sprachliche Ausprägung eingegangen. Ein großer Bestandteil des Films basiert auf der Kultur und der Sprache des Nordens. Aus diesem Grund wird die Sprache Picard und deren Rolle in der französischen Gesellschaft vorgestellt. Hierfür wird ein Überblick über Grammatik, Phonologie und Orthografie gegeben.

#### **3.1 Inhalt**

Philippe Abrams lebt in der Provence. Er ist mit Julie verheiratet, hat mit ihr einen Sohn. Er ist leitender Angestellter bei der Post und strebt eine Versetzung an die Côte d'Azur an, nicht zuletzt aus familiären Gründen. Er hofft, dass ein Umzug in die prestigeträchtige Gegend seine Ehe retten kann. Vor allem Julie wirkt sehr unglücklich in ihrer derzeitigen Lebenssituation, ist aber wankelmüdig und auch skeptisch, ob sich der Aufwand, an die Côte d'Azur umzuziehen, lohnt. Von seinem Freund Jean, der Personalleiter ist, erfährt Abrams, wenn eine der gefragten Stellen frei wird. Dieser riskiert durch die Weitergabe der internen Informationen seinen Arbeitsplatz und ist dementsprechend gestresst, wenn Abrams ihn ständig im Büro besucht, um ihm Druck zu machen. Abrams' erster Antrag auf eine Versetzung nach Sanary wird abgelehnt, weil ein behinderter Kollege bevorzugt wurde. Julie, die sich nun doch sehr auf den Umzug gefreut hätte, und schon nette Wohnungen gefunden hat, ist sehr enttäuscht. Abrams will die nächste Chance unbedingt wahrnehmen und so gibt er sich beim zweiten Antrag als gehbehindert aus. Es scheint, als wäre alles gut gegangen, doch als er bereits mit seinen Mitarbeitern Abschied feiert, taucht ein Inspektor auf, dem beide Anträge vorliegen, und der wissen möchte, wieso Abrams' Behinderung im ersten Antrag nicht aufscheint. Abrams hat vorgesorgt und einen Rollstuhl angeschafft, auf die Fragen des Inspektors hat er plausible Antworten. Der Inspektor ist überzeugt, doch Abrams steht beim Verabschieden auf, um dem Inspektor die Hand zu schütteln und entlarvt seinen Betrug selbst.

Jean hat Philippe daraufhin eine schlechte Nachricht zu übermitteln: Als disziplinäre Maßnahme soll Abrams in den Norden Frankreichs strafversetzt werden und dort für zwei Jahre die Leitung der Post in Bergues in Nord-Pas-de-Calais übernehmen. Verglichen mit der Côte d'Azur steht dieser Posten genau am anderen Ende der Beliebtheitsskala. Schließlich gilt der Norden für die Menschen aus dem Süden als Ende der Welt, ist es dort doch auch im Sommer bitterkalt, die Menschen trinken ständig Alkohol, sind hinterwäldlerisch und primitiv. Abrams weiß nicht, wie er das seiner Frau erklären soll. Deshalb versucht er anfänglich, die wahren Gründe für sein wiederholtes Scheitern zu verheimlichen und präsentiert die Ver-

---

setzung als tolle Chance. Als seine Frau dann doch nicht aufgibt und somit die Wahrheit erfährt, beschließt sie, dass sie und der Junge ihn keinesfalls in den kalten Norden begleiten werden. Vor dem Umzug besucht er Julies Großonkel, der als Kind eine Zeit lang im Norden gelebt hat. Was er von dem alten Mann zu hören bekommt, übertrifft seine schlimmsten Erwartungen. Er erzählt ihm von den schwierigen Lebensumständen und von der eigentümlichen Sprache, dem Sch'ti. Warm eingepackt macht er sich schließlich alleine auf den Weg und wird sogar von der Polizei aufgehalten, weil er auf der Autobahn zu langsam fährt.

Beim Ortsschild Nord-Pas-de-Calais angekommen, regnet es plötzlich in Strömen. Schließlich landet er im ausgestorbenen Bergues und dort fährt er einen jungen Mann an, der ihm vor den Wagen läuft. Es stellt sich heraus, dass es sich um den Briefträger Antoine Bailleul handelt, der Philippe Abrams willkommen heißen will. Jedoch versteht dieser kein Wort von dem, was Antoine sagt. Er führt das zunächst auf den Unfall zurück, bis er schließlich erkennt, dass es sich bei Antoines unverständlicher Sprache um das berühmte Sch'ti handeln muss. Antoine zeigt ihm die Dienstwohnung, die sich als unmöbliert herausstellt, so bietet Antoine Philippe an, bei ihm zu übernachten. Am Morgen lernt Philippe die resolute Mutter von Antoine kennen, die ihm nicht gerade freundlich gesinnt zu sein scheint. Hier trifft er auch das erste Mal auf kulinarische Spezialitäten des Nordens und ist verwundert über die Frühstücksgewohnheiten.

Auch von den anderen Mitarbeitern wird der neue Filialleiter freundlich aufgenommen. Sie zeigen ihm das Städtchen und laden ihn zum Essen ein. Am ersten Abend überraschen sie ihn mit alten Möbeln, die sie gesammelt haben, um gemeinsam Philippes Wohnung einzurichten. Danach fahren alle nach Lille zum Abendessen, wo sie ihrem Direktor regionale Spezialitäten näherbringen und wo er eine erste Einführung ins Sch'ti bekommt. Julie ruft ihn am Abend an, krank vor Sorge, weil er sich noch nicht gemeldet hat. Philippe erzählt seiner Frau, dass es ihm eigentlich ganz gut geht, doch sie glaubt, dass er sie belügt, um sie zu schützen. Daraufhin erzählt er ihr, was sie hören möchte. Nämlich, wie schrecklich Land und Leute sind. Jedes zweite Wochenende fährt Philippe in den Süden und wird zu Hause von seiner Frau verwöhnt. Julie ist wie ausgewechselt. Sie ist stolz auf Philippe, weil er solche Qualen für die Familie auf sich nimmt. Schließlich ist nach zwei Jahren im Norden eine Versetzung an die Côte d'Azur so gut wie fix. Ihre Beziehung ist harmonisch wie schon seit Jahren nicht mehr.

Philippe und Antoine freunden sich an und es wird deutlich, dass der junge Briefträger unglücklich ist. Er lebt bei seiner besitzergreifenden Mutter, ist in seine Kollegin Annabelle verliebt und trinkt zu viel – und das schon während der Arbeit. Philippes Versuch, Antoine zu demonstrieren, dass man sehr wohl auch dankend ablehnen kann, wenn man ein Glas angeboten bekommt, resultiert in einem gemeinsamen Besäufnis. Die beiden landen auf der Polizeistation. Philippe muss deshalb die Heimfahrt zu seiner Familie verschieben und dieses Ereignis bewegt Julie dazu, Philippe nun doch in den Norden begleiten zu wollen. Sie stellt ihn vor vollendete Tatsachen und will nach dem Wochenende mit ihm mitfahren. Philippe verhindert

---

dies zunächst, indem er das Auto von der Straße lenkt und Julie mit den Formalitäten beschäftigt ist, während er mit dem Zug vorausfährt. Er klärt seine Mitarbeiter über seinen Schwindel auf, die enttäuscht und verletzt sind, als sie erfahren, dass er seiner Frau erzählt hat, sie seien einfältig, rustikal, vulgär und rückständig.

Julie kommt mit dem Zug in Bergues an und ist zunächst überrascht, dass es sich um ein hübsches kleines Städtchen handelt. Noch bevor Philippe die Wahrheit über sein Leben im Norden erzählen kann, hält ein klappriger Postbus und die grölenden Postmitarbeiter verschleppen Julie und Philippe ins ehemalige Minendorf, um dort mit viel Aufwand und großem Einsatz alle Klischees zu bestätigen. Julie ist entsetzt, doch ihr Entschluss, bei Philippe zu bleiben, steht. Am Morgen treffen sich Antoine und Philippe und beschließen, dass sie beide ihre Beziehungen wieder in den Griff bekommen müssen. Inzwischen erfährt Julie durch Zufall, dass alles inszeniert war. In einem ernsten Gespräch klärt Philippe Julie über seine Lügengeschichten und seine Beweggründe auf. Julie fährt traurig nach Hause. Nun ist Antoine an der Reihe, um mit seiner Mutter zu sprechen. Er macht ihr klar, dass er Annabelle liebt und sie heiraten möchte. Die Mutter reagiert erstaunlich positiv auf diese Nachricht und gibt Annabelle gleich selbst ihr Einverständnis. Bloß weiß diese noch nichts von ihrem Glück, weil Antoine noch gar nicht mit ihr geredet hat. Als Philippe davon erfährt, beschließt er, Antoine zu helfen. Mitten in der Nacht holt er Annabelle aus dem Bett, um sie zum Belfried zu bringen, wo Antoine ihr gemeinsames Lieblingslied spielt und mit einem herabgerollten Transparent einen schriftlichen Heiratsantrag macht. Philippe fährt noch in der Nacht in die Provence, um Julie seine Liebe zu erklären. Er fleht sie an, mit Raphael zu ihm in den Norden zu ziehen.

Drei Jahre später. Die Abrams reisen ab um nach Porquerolles zu ziehen, Annabelle ist hochschwanger. Antoine und Philippe trennen sich als gute Freunde und versprechen sich zum Abschied ein baldiges Wiedersehen in Porquerolles.

---

### 3.2 Die Charaktere

Ein Großteil der Darsteller stammt tatsächlich aus der Region. Die Nebenrollen wurden vom Regisseur Dany Boon direkt vor Ort gecastet.

- Philippe Abrams (Kad Merad) ist leitender Angestellter bei der Post. Er hat hart dafür gearbeitet, dass er an die Côte d'Azur versetzt wird. Auch, um es seiner unzufriedenen Frau recht zu machen, was ihm nicht wirklich gelingt. Philippe variiert seine Sprechweise sehr stark. Er wirkt sehr unbeholfen, weil er z. B. in offiziellen Gesprächen, wie in der Szene mit dem Inspektor, in die umgangssprachliche Stilebene wechselt.



Abbildung 1: Quelle Presseheft.

- Julie Abrams (Zoé Félix) ist die Ehefrau von Philippe. Julie wirkt schon in der ersten Szene sehr unzufrieden mit ihrem Leben und ihrer Beziehung. Sie ist eine attraktive Frau, die in einer Drogerie arbeitet. Sie spricht Standardsprache, wenn sie sich zu sehr ärgert mit Verschleifungen. Sie kann auch sehr empathisch sein, wie z. B. in der Szene, in der sie von den schönen Appartements in Sanary erzählt, aber auch traurig. Sie verändert ihr Verhalten sehr stark, als sie sieht, wie sehr sich ihr Mann vermeintlich aufopfert, um seine Stelle behalten zu können. Sie ist sehr fürsorglich und liebevoll. Aber auch mutig, als sie beschließt, Philippe in den Norden zu begleiten, um ihn vor dem Verfall zu retten.



Abbildung 2: Quelle Presseheft.

- Antoine Bailleul (Dany Boon) ist Briefträger und Carillonneur. Antoine ist ein Verliebertyp. Er lebt mit seiner herrischen Mutter unter einem Dach, trinkt zu viel und ist unglücklich verliebt in eine Frau, die er verloren hat, weil er sich nicht zwischen ihr und seiner Mutter entscheiden konnte. Bei dieser Frau handelt es sich um Annabelle, die mit ihm gemeinsam im Postamt von Bergues arbeitet. Bailleul spricht zu Beginn sehr stark geprägtes Sch`ti, und nuschelt darüber hinaus. Er freundet sich mit Philippe an und je besser sich die beiden kennen, desto besser versteht man Antoines Sprache im Film.



Abbildung 3: Quelle Presseheft.

- Annabelle Deconninck (Anne Marivin) ist Postangestellte. Spricht sehr verständlich und gemäßiges Sch`ti. Ihre Sprache wird an den meisten Stellen nur durch Verschleifungen angepasst. Die Darstellerin kam in der Picardie zur Welt. Sie stellt eine attraktive, intelligente, gutmütige junge Frau dar, die zwar mit einem Motorradfahrer liiert ist, aber Antoine immer noch liebt. Sie ist die einzige Frau bei der Post von Bergues und vermittelt oft zwischen den Herren. Vor allem ist sie eine Fürsprecherin von Philippe. Sie verteidigt ihn, wenn ihn Yann (steht auf dem Bild unten hinter Annabelle) und Fabrice anfangs immer wieder als arroganten Südländer abstempeln.



Abbildung 4: Quelle Presseheft.

- Die Mutter von Antoine Bailleul (Line Renaud) spricht ziemlich markantes Sch'ti. Ihre Sprache bleibt jedoch trotzdem relativ verständlich. Die Schauspielerin stammt aus der Picardie und hat sich für die Rolle die Sprache ihrer Kindheit wieder angeeignet.



Abbildung 5: Quelle Presseheft.

- Jean (Stéphane Freiss) ist Personalleiter bei der Post und mit Philippe befreundet. Er will diesem zu einer Versetzung an die beliebte Côte d'Azur verhelfen. Jean ist nervös und gestresst. Er hat ein sehr stark ausgeprägtes Mienenspiel.
- Fabrice Canoli (Philippe Duquesne) ist Postangestellter. Er ist ein einfacher Kerl, der immer gut gelaunt ist.
- Yann Vandernoout (Guy Lecluyse) ist Postangestellter. Yann ist der Skeptiker in der Postangestelltengruppe. Er ist Philippe gegenüber anfangs unfreundlich gesinnt. Generell jammert und meckert er lieber, anstatt zuzugeben, dass ihm etwas gefällt.
- Raphaël Abrams (Lorenzo Ausilia-Foret) ist der Sohn von Philippe und Julie. Er spielt als Sohn eine kleine Rolle. Aber man bemerkt, dass er von beiden Elternteilen

---

geliebt wird und unter der angespannten Situation ein wenig leidet. Er macht sich besonders Sorgen, dass seinem Vater im Norden die Zehen abfrieren.

- Der Großonkel von Julie (Michel Galabru) lebt in der Nähe von Marseille, hat aber während des zweiten Weltkrieges einen Teil seiner Kindheit im Norden zugebracht. Sein Auftritt ist spektakulär, weil er sehr eindrucksvoll spricht und auch aussieht. Er zeichnet ein sehr düsteres Bild vom Norden.

### 3.3 Die Sprache – Picard

Laut Petit Robert ist die Sprache Picard ein *dialecte de langue d'oïl de la Picardie*.<sup>19</sup> Eigentlich ist das Picardische jedoch eine dem Französischen zwar nah verwandte, jedoch eigenständige romanische Sprache. In der Region Picardie und in Fachkreisen wird sie Picardisch genannt. Die Sprache heißt aber innerhalb dieses Gebiets je nach Region auch Ch'ti und Rouchi. Wie es dazu kommt, dass eine Sprache zum Dialekt wird, zeigt das folgende Unterkapitel, das einen Einblick in die Geschichte der Sprache gibt und den Status von Minderheitensprachen in der französischen Gesellschaft umreißt. Danach folgt eine Einführung ins Picard, wobei neben einer kurzen Einführung in die Grammatik auch auf phonetische Eigenheiten eingegangen wird, weil diese auch für die Entwicklung der Kunstsprache im Deutschen maßgeblich ist. Im Anhang befindet sich ein Überblick über Grammatik und Phonologie.

#### 3.3.1 Geschichte und Rolle in der französischen Gesellschaft

Die einzige offizielle Landessprache Frankreichs ist Französisch, was nach der Französischen Revolution, mit der Einführung des einheitlichen Verwaltungssystems, in der Verfassung verankert wurde. Dialekte und Minderheitensprachen durften lange Zeit nicht in Schulen gelehrt werden. Erst in den 50er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts fand ein Umdenken statt und den Minderheitensprachen wurde zumindest ein Existenzrecht zugestanden. Am 7. Mai 1999 unterzeichnete der damalige Premierminister Lionel Jospin die Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen, die die Anerkennung von Regional- oder Minderheitensprachen als einzigartigen Bestandteil des kulturellen Erbes zum Ziel hatte. Die

---

<sup>19</sup> Als Langues d'oïl (Oil-Sprachen) wird eine Gruppe galloromanischer Sprachen bezeichnet, die auch als Dialekte angesehen werden. Le picard, langue gallo-romane (dite « d'oïl ») parlée dans le nord de la France et une partie de la Belgique, officiellement recensée parmi les « langues de France » (Cerquiglini 2003) et les « langues régionales endogènes » de la Communauté Française de Belgique. Cette langue, soumise à une variation dialectale sensible (comme la plupart des autres langues de France, et, plus généralement, comme toute langue dépourvue d'une forme standardisée stable et reconnue [...]). La question de la cohésion s'y pose d'une façon cruciale, car le picard est loin d'être considéré comme une langue unique par l'ensemble de ses locuteurs : l'opinion qui prévaut, au moins dans la partie nord de son domaine linguistique, y voit un ensemble (indéterminé) de « patois » ou de « dialectes » dont les dénominations même restent floues. (Dawson 2006:14)

---

Charta definiert Regional- und Minderheitensprachen als „jene Sprachen, die herkömmlicherweise von einem Teil der Bevölkerung in einem Staat gesprochen werden, die aber weder Dialekte der Amtssprache, Sprachen von Zuwanderern noch künstliche Sprachen sind“ ([http://ec.europa.eu/languages/languages-of-europe/facts\\_de.htm](http://ec.europa.eu/languages/languages-of-europe/facts_de.htm)). Allerdings wurde die Charta in Frankreich bis heute nicht ratifiziert, da der französische Verfassungsrat zu dem Schluss gekommen ist, dass die Umsetzung der Charta gegen die Verfassung verstößt. Trotz der Einsprachenpolitik werden laut dem *Rapport Cerquiglini* in Frankreich insgesamt 75 Regionalsprachen gesprochen, die somit immer noch auf einen offiziellen Status warten.<sup>20</sup> Die bekanntesten Sprachen sind Bretonisch, Baskisch und Korsisch. Das Picardische, das noch immer fälschlicherweise als Dialekt bezeichnet wird, gehört ebenso dazu. Mangels einer Standardisierung des Picards variiert die Sprache innerhalb des Gebiets, in dem sie gesprochen wird. Es handelt es sich jedoch bloß um geringfügige Abweichungen, man versteht einander also trotzdem. Das Gebiet, in dem Picardisch gesprochen wird, ist nicht mit der Region Picardie gleichzusetzen, die sich aus den Departments Somme, Oise und Aisne zusammensetzt. Picardisch wird auch im Nord-Pas-de-Calais und über die französischen Staatsgrenzen hinaus in Belgien, in der Provinz Hainaut, gesprochen. In Belgien wurde die Sprache jedoch 1990 von der *Communauté Française de Belgique* offiziell als *langue régionale endogène* anerkannt (vgl. Dawson 2010: 1f.).

Das Picard ist dem Französischen sehr ähnlich. Das Französische und das Picardische haben nämlich gemeinsame Wurzeln. Beide Sprachen haben sich aus dem Lateinischen der römischen Legionen entwickelt und wurden ab dem 5. Jahrhundert durch die Übergriffe der Franken vom Germanischen beeinflusst. Es ist unmöglich, genau festzustellen, wie viele Menschen heute tatsächlich Picardisch sprechen. Umfragen zufolge werden sie auf 500.000 bis 2 Millionen geschätzt. Eine weitere Umfrage der INSEE<sup>21</sup> ergab, dass 42 % der Einwohner des Departements Somme seit ihrer Kindheit Picardisch sprechen (Eloy: 2008).

Im Departement Nord-Pas-de-Calais, um das es im Film geht, wird ebenfalls Picard gesprochen (mit Ausnahme von Dunkerque, wo flämisch gesprochen wird). Dort wird die Bezeichnung Picard nicht verwendet, man spricht dort von *ch'ti*, *ch'timi* oder auch *patois du Nord* (vgl. Dawson 2002: 1). Obwohl das Ch'ti hauptsächlich als Alltagssprache gilt, gibt es seit dem Mittelalter literarische Werke, politische Schriften und Theaterstücke in dieser Sprache. Im 19. Jahrhundert gab es sogar eine „renaissance littéraire“ (Dawson 2002: 3).

---

<sup>20</sup> Der Verfasser des sogenannten Rapport Cerquiglini mit dem offiziellen Titel *Les langues de la France*, Bernard Cerquiglini, wurde in seiner Funktion als Direktor des Institut national de la langue française (C.N.R.S.) vom Bildungsministerium 1998 im Hinblick auf die Europäische Charta beauftragt, eine Liste der Sprachen Frankreichs zu erstellen. In dieser Liste finden sich auch die *langues d'oïl*: franc-comtois, wallon, picard, normand, gallo, poitevin-saintongeais, bourguignon-morvandiau, lorrain (Cerquiglini: 1999).

<sup>21</sup> Das Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) ist das amtliche französische Statistische Amt. Es sammelt und publiziert Informationen über die französische Wirtschaft und Gesellschaft und führt die Volkszählungen in Frankreich durch.

---

Henri Carion publizierte politischen Schriften, Alexandre Desrousseaux aus Lille verfasste einige Lieder und Gedichte auf Ch'ti, unter anderem das *Ptit kinkin*, das im Film gesungen wird. Marceline Desbores-Valmore aus Douai hinterließ neben einem Hauptwerk auf Französisch auch einige Stücke in Patois. Simons, ebenfalls aus Lille, gilt als der Pagnol des Nordens (vgl. Dawson 2002: 3f.).

Das Picard ist wie alle Regionalsprachen stark sozial geprägt und gilt abwertend als Sprache der Bauern und Arbeiter. Dawson erklärt dies folgendermaßen:

Cela s'est traduit, historiquement, par une stigmatisation systématique, notamment dans les écoles, et de nos jours, plus insidieusement, par une absence quasi-totale des lieux de 'discours légitime' [la télévision, les administrations]. Le 'patois' est ainsi typiquement le langage des relations intimes, familiales, amicales, de travail. (Dawson 2002: 4f.)

Einerseits wird die Sprache von offizieller Seite also wenig beachtet und hat allgemein mit schlechter Reputation zu kämpfen, andererseits wird sie von den Zugehörigen der Sprachgemeinschaft in sehr persönlichem Kontext verwendet und ist in diesem Zusammenhang durchaus positiv besetzt. Durch dieses positive Erleben der Sprache lässt sich erklären, wieso die Sprache innerhalb der Sprachgemeinschaft heute sehr intensiv gepflegt und gelebt wird. Es werden Zeitungen und Zeitschriften publiziert, Theater- und Musikstücke aufgeführt, im Internet finden sich immer mehr Seiten und Foren, die sich mit dem Ch'ti beschäftigen. Langsam beginnt auch ein Umdenken von offizieller Seite und Ch'ti wird auch vom Kulturministerium anerkannt. Interessant ist, dass die Sprache der Arbeiter in den Minen und in den Textilfabriken Lilles den Niedergang der Industrien überlebte (vgl. Dawson 2002: 5f.).

### 3.3.2 Gegenüberstellung Aussprache Französisch – Ch'ti

In diesem Unterkapitel werden die wichtigsten Unterschiede in der Aussprache zwischen Ch'ti und Französisch, wie sie Dawson (2002) erarbeitet hat, gegenübergestellt.

- Cha, ja (sowie che, ge) im Französischen wird zu ca, ga (ke,gue)  
F: chapeau, vache, jaune, large  
P : capiau, vake, ganne, largue.  
Hier ist das Picard näher am Lateinischen geblieben: capelus, vacca, galbinius, largus.
- Das französische ç, c (+ e,i) wird zu ch:  
F: ça, ici, racine  
P: cha, ichi, rachinne
- Das g in garder, gâteau ist im Picard ein w: warder, watieu (germanischer Ursprung: wardôn, wast+ellu)
- Das en im Französischen ist im Picard in:  
F: sentir, souvent  
P: sintir, souvint

- 
- Das oi im Französischen ist im Picardischen ein o, wenn in derselben Silbe ein Konsonant folgt, meist am Ende eines Wortes.  
F: poireau, mois  
P: porion, mos
  - Eau im Französischen entspricht einem iau in Ch'ti.  
F: beau, château  
P:biau, catiau

An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass die Aussprache innerhalb des Gebietes, in dem Picard gesprochen wird, variiert. Die oben angeführten Beispiele entsprechen dem Ch'ti, wie es in Nord-Pas-De-Calais gesprochen wird (vgl. Dawson 2002 : 11f.).

---

## 4. Analyse *Willkommen bei den Sch'tis*

Dieses Kapitel beinhaltet den praktischen Teil der Masterarbeit: die translationswissenschaftliche Analyse des Films, den zuvor in Kapitel 2 beschriebenen fünf Analyseschritten Ammanns folgend. Hier werden die Rahmenbedingungen von Ausgangs- und Zieltext betrachtet und aufgrund der Ergebnisse ein/e ModellseherIn bestimmt. Für die praktische Analyse wurden vier repräsentative Filmstellen ausgewählt. Diese Textstellen werden in beiden Sprachen (beginnend mit dem Translat) unabhängig voneinander untersucht, im letzten Analyseschritt diese beiden gegenübergestellt und diese Textauszüge auf den Umgang mit Kulturspezifika, Realien und Kulturemen geprüft.

Die Dialoge stammen aus den Dialogbüchern, die für diese Arbeit von Prokino zur Verfügung gestellt wurden. Allerdings wurden hierfür Umformatierungen vorgenommen, also Takes und Regieanweisungen aus dem deutschen Text heraus gelöscht, um den Text leichter lesbar zu machen. Die Zeilen (Z.) wurden von der Verfasserin durchnummieriert. Wenn Zeilen keine Nummer tragen, hat das den Grund, dass sie im anderssprachigen Skript nicht vorkommen und somit nicht in der Analyse berücksichtigt werden. Hier handelt es sich meist um Zwischenrufe in der deutschen Version (wie z. B. Hm, Ja, Genial, etc.), die für das Einsprechen der Synchronversion als Takes eingefügt wurden.

Bei der Beurteilung eines Films müssen alle Facetten des multimedialen Textes berücksichtigt werden. Das heißt, dass auch Filmbild und Musik in die Analyse einfließen müssen. Hierfür wird auch die Einbettung der Szenen in den Film, sowie Mimik und Gestik der Schauspieler berücksichtigt, weshalb die Textpassagen genau beschrieben werden.

### 4.1 Feststellung der Translatfunktion

Bevor die Translatfunktion bestimmt wird, sollen an dieser Stelle noch einmal die wichtigsten Eckpfeiler dieses Kritikschritts von Ammanns Modell aufgezählt werden. In diesem wird nun der Zieltext als eigenständiger Text behandelt, wobei beachtet werden soll, dass unterschiedliche Skopi für Translat und Ausgangstext bestehen können. Um den Skopos feststellen und eine/n ModellleserIn herausarbeiten zu können, müssen zunächst die äußeren Rahmenbedingungen festgestellt werden. Zu Beginn werden die Handlungspartner vorgestellt und der Zeitfaktor berücksichtigt. Die Werbestrategie und Kritikerstimmen fließen in die Bestimmung einer/s ModellseherIn ein.

Am deutschen Filmplakat sieht man, wie Philippe und Antoine mit dem Rad durch Bergues flitzen. Philippe mit sehr witzigem, verbissenem Gesichtsausdruck, von einem grinsenden Antoine verfolgt. Im Hintergrund sieht man den alten Kern von Bergues, am Kopf-

---

steinpflaster erkennbar und verschwommen einen Postlieferwagen. Eine zweite Version des Kinoplakates ist ganz in grellem Gelb gehalten, die Protagonisten sind ident abgebildet.<sup>22</sup> Die deutsche Version kam etwa acht Monate nach dem französischen Original in die Kinos. Der Film lief in Deutschland am 30. Oktober 2008 und in Österreich am 7. November 2008 an. Der Verleih ist die Prokino Vertriebs- und Produktionsgesellschaft m.b.H., mit Sitz in München. Prokino wurde 1977 gegründet und zählt heute zu den „wichtigsten und umsatzstärksten Verleihfirmen für Crossover- und Arthousefilme. [...] Prokino war in seinem Bestehen an den größten europaweiten und auch US-Erfolgen von konzernunabhängig produzierten Filmen wie *Leaving Las Vegas*, *Trainspotting*, *Lola rennt* und *Die fabelhafte Welt der Amélie* beteiligt“ (<http://www.mediabiz.de/film/firmen/prokino-filmverleih-gmbh/company/1805>).

Für die Übersetzung war Tanja Frank verantwortlich. Frank hat bereits viele französische Filme übersetzt. Darunter finden sich *Die fabelhafte Welt der Amélie*, *Dialog mit meinem Gärtner*, *5x2*, *Meeresfrüchte*, *Mic-Macs – Uns gehört Paris!*, *Die Liebesfälscher* und Dany Boons Filme *Nichts zu verzollen* und *Trautes Heim, Glück allein* (vgl. <http://www.sprache-und-medien.de/content/projekte/filmuebersetzung/index.php>). Tanja Frank steht seit 1993 als staatlich geprüfte Übersetzerin für die französische Sprache im Berufsleben und hat 2002 die FH für Übersetzung abgeschlossen. Für ihre Diplomarbeit erhielt sie den ATICOM-Förderpreis<sup>23</sup> (vgl. <http://www.sprache-und-medien.de/content/profil/steckbrief/index.php>).

Das Dialogbuch stammt von der Synchronregisseurin Beate Klöckner (Synchronregie bei *Der mit dem Wolf tanzt*), die auch Synchronregie führte. Klöckner wurde schon öfters für ihre herausragende Synchronregiearbeit ausgezeichnet: 2009 (*Schmetterling und Taucherglocke*)<sup>24</sup> und 2010 (*Willkommen bei den Sch'tis*) wurde Beate Klöckner in der Kategorie hervorragendes Dialogbuch mit dem Deutschen Preis für Synchron ausgezeichnet (vgl. [http://www.bvdsp.de/news/20100330-deutscher\\_preis\\_fuer\\_synchron.html](http://www.bvdsp.de/news/20100330-deutscher_preis_fuer_synchron.html)). 2009 erhielt sie für *Willkommen bei den Sch'tis* den Liliput-Preis.

---

<sup>22</sup> Siehe Anhang I und II

<sup>23</sup> Titel der Diplomarbeit: *Die translatorischen Aspekte der Synchronisation – Vom französischen Original zur deutschen Endfassung*. ATICOM ist der Fachverband der Berufsübersetzer und Berufsdolmetscher.

<sup>24</sup> Originaltitel: *Le scaphandre et le papillon*. Laut Klöckner war dieser Film ihr schwierigster Auftrag, da der Protagonist nach einem Schlaganfall nur mehr seine Augenlider bewegen kann und einer Krankenschwester mit den Augen zwinkernd seine Biografie buchstabiert. „Je veux mourir“ wird z. B. anders buchstabiert als „Ich will sterben“, Klöckner hatte den Anspruch, dass die ZuseherInnen das Alphabet als nicht verändert wahrnehmen (vgl. [http://www.welt.de/welt\\_print/article2648020/Ich-musste-eine-ganze-Sprache-erfinden.html](http://www.welt.de/welt_print/article2648020/Ich-musste-eine-ganze-Sprache-erfinden.html)).

---

Für die technische Umsetzung war die BSG Berliner Synchron AG verantwortlich. Die BSG betreibt derzeit 11 Sprachaufnahmestudios, 3 TV-Mischstudios und 2 große Kino-Mischateliers, die auf zwei Standorte in Berlin und München aufgeteilt sind (vgl. <http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=225>).

Es ist anzunehmen, dass der große Erfolg in Frankreich ein maßgebliches Entscheidungskriterium war, den Film auch dem deutschsprachigen Publikum zu präsentieren. Diese Vermutung wird durch eine genauere Betrachtung der Werbestrategie bestätigt: „Millionen Zuschauer haben sich schon schlappgelacht!“ „Die herrlich respektlose Komödie brachte es auf über 20 Millionen Besucher und ist damit der erfolgreichste französische Film aller Zeiten!“ Man verspricht den ZuseherInnen zudem eine „hinreißend quirlige, sympathisch warmherzige Culture-Clash-Komödie der besonderen Art, die entwaffnend charmant regionale Vorurteile ad absurdum führt“ (vgl. <http://www.willkommen-bei-den-schtis.de>).

Im Trailer, der in den Kinos zu Werbezwecken gezeigt wurde, hört man zu Beginn, wie einem Mann (Philippe Abrams) mitgeteilt wird, dass er in den Norden versetzt wird. Danach werden Ausschnitte des Gesprächs mit einem alten Mann gezeigt, der ein düsteres Bild vom Norden zeichnet. Dann sieht man, wie Abrams bei schlechtem Wetter ankommt und von Antoine Bailleul begrüßt wird. Dem folgt eine rasche Bilderfolge von stimmungsvollen, sowie humorvollen Szenen, begleitet von der markanten Filmmusik.<sup>25</sup> Dazwischen Einblendungen: „Prokino präsentiert“, „20 Mio. Besucher“, „Diesen Herbst sprechen alle Sch’ti“, „Willkommen bei den Sch’tis. Demnächst im Kino“, „Mit der Stimme von Christoph Maria Herbst“<sup>26</sup> (<http://www.youtube.com/watch?v=QOqcqEu2Qrs>).

Die Presse reagierte zumeist positiv, kritische Stimmen konzentrierten sich auf die angebliche Unübersetbarkeit des Filmes. Der außerordentliche Erfolg in Frankreich ist in fast jeder Kritik und Filmankündigung zu finden. „Diese sympathische Komödie aus dem Land der Sch’ti dürfte trotz Sprachbarriere auch hierzulande seine Fans finden. Unterhaltsam ist diese Demontage südfranzösischer Vorurteile allemal“ (Hermann 2008). Hermann, die den Film eigentlich positiv beurteilt und ihre Kritik mit den oben angeführten Worten schließt, bezweifelt am Beginn ihres Artikel, dass der Film aufgrund der kulturellen Unterschiede in Deutschland funktionieren kann:

Ob ihm ein ähnlicher Erfolg in Deutschland gelingen wird ist fraglich. Denn viel Humor zieht der Film aus den sprachlichen und kulturellen Unterschieden zwischen dem Norden und dem Süden Frankreichs, Unterschiede also, die dem durchschnittlichen deutschen Zuschauer nicht bekannt sind. Vor allem die sprachlichen Missverständnisse die durch die beiden Dialekte auftreten und unter französisch sprechenden Zuschauern für große Heiterkeit sorgen, können nicht synchronisiert werden. Genau das wird hier aber tapfer versucht, indem ein neuer „deutscher“ Dialekt erfunden wird, der auf Dauer allerdings recht unnatürlich und angestrengt wirkt.

---

<sup>25</sup> Die Filmmusik stammt von Philippe Rombi.

<sup>26</sup> Christoph Maria Herbst ist ein deutscher Schauspieler, der vor allem durch seine Hauptrolle in der mehrfach preisgekrönten Serie „Stromberg“ bekannt ist. Herbst spielt in Kinofilmen und in TV-Produktionen, und arbeitet auch als Synchronsprecher (<http://www.agentur-contract.de/schauspieler.php?actID=4>).

---

(Hermann 2008)

Auf die Kritik, dass der Film im Original besser sei, stößt man immer wieder, wenn man sämtliche Kritiken durchforstet. Wobei sich die Empfehlung, sich das Original anzusehen, wieder nur an Menschen richten kann, die die französische Sprache beherrschen. Der Spiegel schrieb zur Umsetzung in der deutschen Version:

Der Charme dieser in Frankreich sensationell erfolgreichen Komödie von Dany Boon über einen südfranzösischen Postbeamten, der in den kalten Norden versetzt wird, besteht im Mut zur Übertreibung und zur gewitzten Auslassung. Das Ehedrama zwischen dem zappeligen Postler Philippe (Kad Merad) und seiner schönen Gattin Julie (Zoé Félix), die lieber im Süden bleibt und ihren Mann nur noch am Wochenende sieht, wird nur zart angedeutet und funktioniert ansonsten als herzerwärmende Komödie. Der Rest ist Klamauk um die Sprachunterschiede zwischen Nord und Süd, der auch in der deutschen Übersetzung ein groteskes, herrliches Genuschen ergibt.

(<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-61629789.html> 27.10.2008)

Die Kritikerin Anna Plumeyer trifft den Kern des Films ganz gut.

Eigentlich könnte man Dany Boons Film fast als Lehrstück über Völkerverständigung, Vorurteile und Moral bezeichnen, allerdings kommt man beim Zuschauen vor lauter Fremdschämen, Schadenfreude, Lachen und echtem Mitgefühl kaum dazu, sich dies bewusst zu machen. Boons Figuren sind zwar einerseits überzogene Karikaturen, andererseits bieten sie aber so viele Wiedererkennungsmomente, dass sie „echt“ und vor allem menschlich wirken.

(<http://www.filmszene.de/filme/willkommen-bei-den-schtis>)

Wie sieht der/die ModellseherIn unter Berücksichtigung der oben angeführten Rahmenbedingungen aus? Böhlers Argumentation zugrunde liegend, dass Filme wie Bücher nach individuellen Vorlieben und aufgrund von Rezensionen ausgewählt werden und nicht „auf Grund [sic.] eines speziellen Interesses für eine bestimmte Kultur“ (Böhler 2006: 76), wird davon ausgegangen, dass sich Menschen diesen Film angesehen haben, die sich eher von der Präsentation des Filmes angesprochen fühlten, als dass sie etwas über die französische Kultur lernen wollten. Die Werbung zielt darauf ab, dass man sich diesen Film ansieht, um unterhalten zu werden. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist der/die ModellseherIn des Films weniger jemand, der/die sich für die Inhalte des Films und für die kulturellen Unterschiede interessiert, sondern eine Person, die gut unterhalten werden möchten. Trotzdem muss man in diesem spezifischen Fall beachten, dass der Humor des Films auf kultureller und sprachlicher Basis aufbaut, weshalb die kulturelle Dimension doch eine Rolle spielt. Dem deutschsprachigen Publikum entzieht sich zwar zum größten Teil die Kulturkenntnis, was jedoch kein Grund ist, wieso sie nicht dennoch unterhalten werden können. Davon ausgehend ist der Skopos des Films Unterhaltung. Dieses Ziel zu erreichen erfordert einen kreativen Umgang mit dem Ausgangstext. Denn wenn man davon ausgeht, dass „die Funktionsbestimmung eines Textes auch eine adressatenspezifische Komponente enthält“, unterscheidet sich die Funktion des Translates immer von der Funktion des Originals (Herbst 1994: 235). Das Zielpublikum wird nämlich aufgrund der kulturellen Distanz eine unterschiedliche Wahrnehmung des Filmes haben als das Publikum des Originals und somit verschiebt sich auch die Funktion

---

(z. B. in Richtung Informationsvermittlung über ein Land, Kultur...). Wobei hier zu erwähnen ist, dass Funktionsäquivalenz nicht unbedingt angestrebt werden muss. Das ist aber auch im Vorfeld zu bestimmen (vgl. Herbst 1994: 235f.).

Wenn man aber den Unterhaltungswert als Funktion des Films bestimmt, dann wird sich keine Funktionsverschiebung ergeben, obwohl der Film durch die kulturelle Distanz anders wahrgenommen wird und möglicherweise aus anderen Gründen sowie an anderen Stellen gelacht wird. Das Spiel mit Vorurteilen wird gewiss anders wahrgenommen werden, bleibt aber dennoch ein Spiel mit Vorurteilen, das unterhalten möchte. Somit wird auch der/die ModellseherIn zu einer Person, die im Kino unterhalten werden möchte. Sie oder er erwartet sich eine amüsante Komödie, die nebenbei etwas über Frankreich vermittelt bzw. Einblicke in innerfranzösische Regionenbilder gewährt. Wobei der zweite Beweggrund eher nebensächlich ist, wenn man davon ausgeht, dass Vorurteile auch in der Zielkultur vorkommen und diese von dem/der ModellseherIn als unterhaltsamer Einblick in eine andere Kultur wahrgenommen werden, in dem man Allgemeingültiges erfahren kann. Das Zielpublikum setzt sich aus allen sozialen Schichten zusammen. Von der Programmierung her lief der Film sowohl in Programmkinos sowie auch in großen Kinokomplexen, wobei er dort in kleineren Sälen zu sehen war. Aufgrund des Erfolgs wurde der Film 2009 in vielen Open-Air-Kinos gezeigt, die in der ländlichen Gegend wie in den Anfängen des Kinos als Wanderkinos von Stadt zu Stadt ziehen. Für die Analyse gehen wir jedoch von einer Person aus, die dem Mittelstand angehört und sich den Film ansieht, weil sie gut unterhalten werden möchte und sich gerne französische Filme ansieht.

## 4.2 Intratextuelle Translatkohärenz

In diesem Kritikschritt werden entsprechend Ammans Modell Sinn, Inhalt, Form und Kohärenz anhand konkreter Textbeispiele näher betrachtet. Dieser Arbeit liegt die Fragestellung zugrunde, wie man mit Kulturspezifika, Kulturemen und Sprachvarietäten umgegangen ist. Daher wird hauptsächlich auf diese Elemente eingegangen. Um darstellen zu können, wie bei der Synchronisation dieses Films mit diesen Elementen umgegangen wurde, wurden aussagekräftige Textpassagen ausgewählt und diesen Themenbereichen zugeteilt. Um die Zusammenhänge besser zu transportieren wurden auf vollständige Szenen als Textpassagen zurückgegriffen, auch wenn in Folge fallweise nur ausgesuchte Begriffe besprochen werden. Die Einbettung der jeweiligen Szene in den Film wird umschrieben und die Dialoge mit relevanten Bildbeschreibungen ergänzt. Die Figuren werden in jeder Textpassage besprochen.

### 4.2.1 Kulturspezifika

Kulturspezifika spielen in diesem Film eine sehr wichtige Rolle. Um den Umgang mit Kulturspezifika darzustellen, wurden fünf repräsentative Textstellen ausgewählt. Die ersten beiden Textpassagen wurden ausgewählt, um eine Strategie der Filmemacher sichtbar zu ma-

---

chen. In diesem Film werden die ZuseherInnen Schritt für Schritt auf die fremde Kultur vorbereitet und neugierig gemacht. Diese Textpassagen machen auch deutlich, wie die Protagonisten aus dem Süden den Norden wahrnehmen. Diese beiden Punkte decken sich mit der Funktion der Texte.

Vor Kurzem wurde bei einer Routinebefragung eines betriebsinternen Inspektors aufgedeckt, dass Philippe sich als gehbehindert ausgegeben hat, um bei einer Versetzung in den Süden bevorzugt zu werden. In der folgenden Szene betritt Jean, Personalleiter der Post, sein Büro und verdunkelt resolut die Fenster, die auf den Flur gehen. Philippe wartet schon auf einem Sofa auf ihn und folgt ihm sofort zu seinem Schreibtisch. Jean ist sichtlich aufgebracht und Philippe niedergeschlagen. Während Jean zu seinem Schreibtisch geht, beginnt er zu sprechen und setzt sich.

1. JEAN Du bist nicht bei Trost. Bei dir ist doch 'ne Schraube locker.  
Philippe steht noch und sagt, während er sich setzt.
2. PHILIPPE Du bist mein Freund, Jean. Du renkst das wieder ein.  
Jean winkt ablehnend mit dem Finger und sagt erregt:  
3. JEAN Ich renke gar nichts ein. Und ein für alle Mal: Wir sind keine Freunde. Besonders hier nicht. Ich bin nicht der Freund eines Bekloppten, der sich als Behindter ausgibt.  
Während er das sagt, blättert er aufgeregt in seinen Unterlagen.
4. PHILIPPE Ich hab das für Julie getan. Ich weiß, das war falsch, ich mache mir furchtbare Vorwürfe, glaub mir.  
Jean seufzt, reibt sich die Hände und sagt gefasst:  
5. JEAN Schöb. Ich hab 'ne gute und 'ne schlechte Nachricht.
6. PHILIPPE Bin ich suspendiert, ja?
7. JEAN Schlimmer.
8. PHILIPPE Gefeuert!
9. JEAN Mehr als das.
10. PHILIPPE Schlimmer als gefeuert, wie jetzt?
11. JEAN Sie versetzen dich in den Norden.
12. PHILIPPE Den Norden? Nein! Nach Lyon?
13. JEAN Nein, nein, äh, eben nicht. Nein, in den hohen Norden.
14. PHILIPPE Oh nein, etwa Paris? Sag mir, dass es nicht Paris ist.
15. JEAN Bestimmt nicht Paris.
16. JEAN Weiter nördlich.
17. PHILIPPE Nach Belgien!
18. JEAN Aber nein, aber nein. Was liegt vor Belgien, na? Nord-Pas-de-Calais.
19. In die Nähe von Lille.
20. PHILIPPE Lille? Was für 'n Lille?
21. JEAN Es gibt nur ein Lille, ja! Im Norden hoch zehn.
22. PHILIPPE Wie? DAS Lille? - Nein, nicht mit mir!  
Jean zuckt mit den Achseln.
23. JEAN Tja, wie dem auch sei, du fängst Montag an.
24. PHILIPPE Was? Schon am Montag? Aber das geht nicht, ich, ich, ich hab gar keine warmen Klamotten. Ich...Ich weiß nicht mal, wo ich wohnen soll.  
Jean lächelt und reicht Philippe ein Dokument.
25. JEAN Oh, hier, siehst du? Der Leiter der Filiale bekommt eine hübsche Dienstwohnung.
26. PHILIPPE Oh, Mann, wo schicken die mich bloß hin?
27. JEAN Nach Bergues.
28. PHILIPPE Wörg?
29. JEAN Bergues!

- 
30. PHILIPPE Ich lehn diese Versetzung ab.  
31. JEAN Unmöglich. Ist 'ne Disziplinarmaßnahme.  
32. PHILIPPE Und was ist dann die gute Nachricht?  
33. JEAN Das ist sie.  
34. PHILIPPE Hä? Und was, bitte, ist die schlechte?  
35. JEAN Du musst zwei Jahre dort bleiben.  
36. PHILIPPE Zwei Jahre?  
37. JEAN Minimum.  
38. PHILIPPE Zwei Jahre im Norden? Nein! Nein, Jean.  
Jean wieder aufgebracht. Er steht auf, knöpft sich den Anzug zu. Neigt sich zu Philippe.  
39. JEAN Du gehst in' Norden, oder du fliegst raus. Basta. Tut mir Leid.

In dieser Szene tauchen hauptsächlich kulturspezifische Übersetzungsprobleme auf, die nach Nedergaard-Larsen der Kategorie Geografie zuzuordnen sind. Es handelt sich um Regionen und Städte. Diese knapp zwei Minuten lange Szene macht auf sehr spritzige und überzogene Weise deutlich, dass man im Süden nicht sehr viel vom Norden hält. Jeans Präsentation der Disziplinarmaßnahme, die er für schlimmer hält als eine Kündigung oder eine Suspendierung impliziert eindeutig, dass der Norden schrecklich sein muss. Philippe hält schon Lyon für weit im Norden, obwohl die Stadt in Zentralfrankreich liegt. Die Region Nord-Pas-de-Calais scheint in seinem geografischen Bild gar nicht vorzukommen, da tippt er eher auf Belgien. Was wieder absurd ist, weil das ja im Ausland ist, wo die französische Post gewiss keine Filiale hat. Etwas holprig wirkt, dass Philippe Lille zunächst nicht kennt. Da Lille eine größere Stadt ist, erscheint es eher unwahrscheinlich, dass ein Franzose nicht sofort weiß, um welche Stadt es sich handelt. Man könnte das aber auch auf seine Aufregung zurückführen. Allgemein wirkt Philippe etwas einfältig.

Der Ton dieses Dialogs ist umgangssprachlich. Die beiden Männer duzen sich. Beide sprechen mit Verschleifungen und an der Wortwahl merkt man, dass sie sich doch gut kennen müssen. Dazu zählen folgende Beispiele, die Jean sagt: „Du hast ne Schraube locker.“ (Z.1.) „Basta.“ (Z.39) „Ich bin nicht der Freund eines Bekloppten.“ (Z.3) Philippe: „Klamotten.“ (Z.24) „Oh Mann, wo schicken die mich hin.“ (Z.26) Es deutet einiges darauf hin, dass sich die beiden Männern näher kennen, daher scheint es unschlüssig, dass Jean behauptet, sie seien keine Freunde, was sich später im Film auch als nicht richtig herausstellt, da er bei einer intimen Überraschungsparty teilnimmt, die Julie an einem der folgenden Wochenende für Philippe gibt. In Z.5 sagt Jean: „Schöb. Ich hab 'ne gute und 'ne schlechte Nachricht.“ Das Wort *Schöb* wirkt hier im geschriebenen Text sehr seltsam. Es ist anzunehmen, dass es sich um einen Tippfehler handelt, denn im Film könnte man es auch als „Schön“ verstehen.

Die Funktion der zweiten Textpassage ist es ebenfalls, die ZuseherInnen über die Kulturunterschiede zwischen dem Norden und dem Süden zu informieren. Sie erfahren, wie der Norden von einem Südfranzosen/-französinnen wahrgenommen wird, wobei in dieser Szene eine sehr individuelle Erfahrung mitgeteilt wird, die sich aber auf die gängigen Klischees umlegen lässt. Hier werden die ZuseherInnen auch das erste Mal mit der eigentümlichen Sprache konfrontiert.

---

In dieser Szene ist es gewiss – Abrams muss in den Norden. Seine Frau Julie ist verärgert, weil er diese Versetzung durch seinen Versuch, sich als Behindter auszugeben, selbst verschuldet hat. Sie hat bereits klargestellt, dass sie ihren Mann nicht in den Norden begleiten wird. In der besprochenen Szene besucht Philippe Julies Onkel, der mehr über den Norden weiß. Ein Auto fährt in karger, schöner Landschaft zu einem einsamen großen Steinhaus im provenzalischen Baustil. Philippe steigt aus. Vor dem Haus steht einiges Gerümpel und ein alter Lastwagen. Eine alte Dame öffnet ihm. Er betritt das Haus., man sieht eine altmodische Küche. In der Spüle trocknet gerade Geschirr. Es ist recht düster, die Dame begleitet ihn in das Zimmer, in dem der Onkel sitzt. Der Onkel, ein alter Mann mit eindringlichem Erscheinungsbild, wirkt in dem alten Haus überdimensional groß. Die Stimmung ist unheimlich. Der Onkel sitzt im Dunkeln, Philippe nähert ihm sich zögerlich. Er stellt sich als der Mann der Nichte vor und lässt sich auf einen knarrenden Stuhl nieder.

1. PHILIPPE Ähm, also... Ich muss ins, äh, Nord-Pas-de-Calais ziehen. Eine Versetzung. Und Julie hat gesagt, Sie kennen die Region um Lille gut.
2. MARSEILLER Oh ja. 1934 hat meine Mutter mit einem Schötömi geschlafen.
3. PHILIPPE Wie war das?  
Der Onkel neigt sich das erste Mal ins Licht. Nun sieht man nur sein Gesicht beleuchtet.
4. MARSEILLER Ich sage: 1934 hat meine Mutter mit einem Schötömi geschlafen.
5. PHILIPPE Einem "Schüttelmich"?
6. MARSEILLER Nein, kein, kein Schüttel-, Schüttelmich. Einem Schötömi. Ein Schötömi - so heißt alles da oben: Frauen, Männer, Kinder - alle Schötömi da.
7. PHILIPPE Schötömi.
8. MARSEILLER Selbst die Tiere sind Schötömi. Hunde sind Schötömi...Die Katzen, Katzen sind Schö... Katzen - Sch-Sch-Schötömi. Kühe, Kälber, Hühner - alle Schötö-, Schötömi. Und die Sprache ist auch Schötömi. Die sagen "o" statt "a" und "ss" anstelle von "ch". Aber "sch" können sie, können sie. Das sagen sie statt "s". Das sind Irre. Irre! Und glaubst du endlich, du verstehst alles, erfährst du, dass Putzlappen "Wischnippel" genannt wird. Also...
9. PHILIPPE Und, und das Leben da, da oben, der Alltag -ist das...? Der ist ruhig, oder?
10. MARSEILLER Hart. Hart, sehr hart. Die, die im Bergwerk arbeiten, denen geht 's besser. Ansonsten sind alle bemitleidenswert. Die meisten sterben dort jung, sehr jung. Zum Glück ist meine Mutter wieder zurück in den Süden. Ich war erst zehn. Ich hielt das nicht mehr aus. Das Schlimmste war die Kälte.
11. PHILIPPE Ach was, dort ist es sehr kalt?
12. MARSEILLER Oh! Im Sommer geht 's einigermaßen, da hat 's so um null Grad. Aber im Winter, da wird 's kälter und kälter und kälter. Minus zehn, zwanzig, zwanzig, dreißig. Da bleibst du lieber im Bett, denn plötzlich sind es minus vierzig. Verstehst du?!
13. PHILIPPE Minus vierzig?
14. MARSEILLER Ist schließlich der Norden. Du hast mich gefragt, mein Kleiner. So ist der Norden! Hast du genug gehört? Dann ist ja gut.

Der Onkel neigt sich wieder ins Dunkel.

Diese Textpassage wurde ausgewählt, weil sie die SeherInnen das erste Mal mit bildreichen Details über den Norden versorgt. In dieser Szene bekommen die ZuseherInnen ein stark überzeichnetes, klischeehaftes Bild vom Norden präsentiert. Die kulturspezifischen Übersetzungsprobleme der zweiten Textpassage sind meist gesellschaftlicher Natur. Es handelt sich um besondere Lebensumstände, die jedoch auch geschichtlichen Ursprung haben. Historisches Kulturwissen um den zweiten Weltkrieg wird vorausgesetzt. Diese Szene zählt

---

ebenfalls zu jenen Schlüsselszenen, die den Film auch außerhalb Frankreichs verständlich machen, weil sie Klischees über den Norden vorwegnimmt und eventuell fehlendes Kulturwissen erklärend darstellt. Durch die deutliche Übertreibung entsteht eine komische Situation. Der alte Mann zeichnet ein Bild vom Norden, das die EinwohnerInnen als eigenbrötlirsch und sehr einfach darstellt. Dass sie ein und dasselbe Wort für Menschen und Tiere verwenden, vermittelt ein primitives Leben, eng mit Nutz- und Haustieren zusammenlebend. Interessant ist, dass der unter zehnjährige Junge, welcher der Mann damals war, im Jahr 1934 ziemlich sicher eine schwierige Lebenssituation mitbekommen hat. Im zweiten Weltkrieg war das Leben von starken Einschränkungen geprägt. Und die Kälte hat er mit zu wenig Brennholz im Winter und zu wenig Nahrung auch als unerträglich empfunden. Seine Wahrnehmung und die Erinnerung an die schweren Zeiten bringt er mit dem Norden in Verbindung, wobei das Leben in anderen Teilen Frankreichs und Europas gewiss ebenso beschwerlich war. Da jemand diese Details über den Norden aus seiner Erinnerung erzählt, bekommt man den Eindruck, dass wirklich ein wahrer Kern in den Vorurteilen stecken muss. Auf jeden Fall macht diese Szene neugierig, man will als ZuseherIn wissen, wie es nun wirklich im Nord-Pas-de-Calais aussieht.

Hier wird auch der erste Verweis auf eine eigentümliche Sprache gemacht. Es tauchen das erste Mal Wörter auf, die man nicht kennt: z. B. *Schötimi* (Z.6). Ein Wort, das Philippe als *Schüttelmich* versteht. Der Onkel sagt: „Ein Schötimi – so heißt alles da oben: Frauen, Männer Kinder – alle Schötömi da.“ Dieser Satz ist nicht korrekt. Man würde den Artikel weglassen: „Schötimi – so heißt [...].“ An dieser Stelle musste der Satz so geschrieben werden, weil die Lippensynchronität im Vordergrund stand. Die Schreibweise ist nicht kohärent einmal *Schötimi* (Z.4), und danach *Schötömi* (Z.6). Die Erklärung dafür könnte die Bild-Sprache-Kohärenz sein, denn an dieser Stelle ist der alte Mann ganz nah zu sehen und von den Lippenbewegungen her ist *Schötömi* passender. Generell spricht der alte Mann sehr abgehakt und in unvollständigen Sätzen. Er stolpert manchmal über seine eigenen Worte und wiederholt sich immer wieder. Man hat den Eindruck, dass ihm das Sprechen schwerfällt. Man bekommt in Z.8 auch einen Einblick in die Eigenheiten des Dialekts: „Man sagt dort *o* statt *a*, *ss* statt *ch*, *sch* statt *s*.“ Der Marseiller macht auch deutlich, dass dort Wörter verwendet werden, die in anderen Regionen nicht geläufig sind. Dazu gehört neben *Schötömi* *Wischnippel* als deutscher Neologismus.

In der dritten Textpassage hat Abrams seinen ersten Arbeitstag zur Hälfte hinter sich gebracht. Bis jetzt ist alles sehr anstrengend für ihn gewesen. Nachdem er mit Antoine und dessen Mutter ein gewöhnungsbedürftiges Frühstück zu sich genommen und sein intensiv nach Käse riechendes Jausenpaket entsorgt hat, ist er nun an seinem neuen Arbeitsplatz. Auf den ersten Blick sind seine Mitarbeiter und seine Mitarbeiterin nette Menschen, die ihn, bis auf

---

Annabelle, jedoch eher verhalten willkommen hießen. Sein Büro ist trist, altmodisch und einfach. Von seinem ersten Kundengespräch<sup>27</sup> hat er nichts verstanden. Die Zeit scheint stillzustehen. Die Postangestellten laden den neuen Direktor ein, mit ihnen gemeinsam Mittagessen zu gehen. Wie immer gehen sie zur Frittenbude, die sich als Restaurant mit kreativem Namen herausstellt, sondern ein umgebauter Wohnwagen ist, wie Abrams erstaunt feststellen muss. Der Wohnwagen steht auf dem großen Platz von Bergues. Annabelle bestellt für alle Frikandellen mit Picalili-Sauce. Auf die Frage, was Abrams essen möchte, antwortet er, er nehme dasselbe. Sie sitzen an einem kleinen Tisch auf einem schönen Platz im Stadtzentrum von Bergues.

1. ANNABELLE Dann noch eine Frikandelle dazu, Momo.
2. MOMO Welse Schosche?
3. ANNABELLE Picalilli.
4. MOMO Martine. Einmal Picalilli.
5. MARTINE Einmal Picalilli.
6. PHILIPPE Ah, das ist 'n Zigeuneressen.
7. ANNABELLE Was? Nein, nein, das is 'ne Spezialität von hier.  
Sie sitzen an einem Tisch auf einem Platz. Vor der Frittenhütte.
8. PHILIPPE Nicht schlecht. Was ist drin?
9. YANN Ah. Wasch da drin isch, darf man nis verraten.
10. FABRICE Tja, hier im Norden, hä, da weisch eigentlis jeder, wasch da drin isch. Aber niemand schagtsch.
11. YANN Wie bei den Amerikanern und ihrem Coco.
12. PHILIPPE Dem was?
13. YANN Coco-Colo.
14. PHILIPPE Ah, Coca-Cola.
15. ANNABELLE Na, hat er doch gesagt: Coco-Colo.  
Kurz herrscht betretenes Schweigen. Philippe sieht sich um.
16. PHILIPPE Hübsch, der kleine Platz hier.
17. YANN Wiescho klein? Isch der grosche Platsch.
18. PHILIPPE Is auch 'ne schöne Kirche.
19. YANN Isch keine Kirsche.
20. ANNABELLE Oh, nein, nein, ist nichts Religiöses. Ist unser Belfried. Im Mittelalter hat man dort oben Wache gehalten, um vor Eindringlingen zu warnen.
21. YANN Eindringlingen aller Art.
22. FABRICE Schei schtill!
23. ANNABELLE Nun, die ganze Gegend kann man von da oben sehen. Antoine muss Ihnen den Turm mal irgendwann zeigen. Er ist der Carillonner.
24. PHILIPPE Der was? Carillonner?
25. ANNABELLE Hm. Sehen Sie, ganz da oben, da gibt's über fünfzig Glocken. Die nennt man ein "Carillon". Und spielen kann sie nur Antoine... Das wurde in seiner Familie weitergegeben. Wenn er spielt, ist das berauschend. Kilometerweit ist das zu hören, hä?!
26. FABRICE Dasch sctimmt, ja.  
Während die Postangestellten essen und sprechen, fährt der Briefträger Antoine, offensichtlich betrunken mit seinem Fahrrad vor und bestellt:
27. ANTOINE Einmal Fritten und 'n Bier, bitte.
28. ANNABELLE Antoine, wir haben grade über dich geredet.

---

<sup>27</sup> Es handelt sich hier um Monsieur Vasseur. Diese Sequenz wird in 4.2.3 Sprachvarietät besprochen.

- 
29. ANTOINE Ah ja? Warum nis über deinem getuneten Futschi? Isch der Blödbommel nis da?  
Mag der Saumsläger keine Fritten?
30. ANNABELLE Lass das, is' nicht komisch.
31. ANTOINE Is kann mit meinem Drahteschel auch Saum slagen.  
Philippe möchte die Situation entschärfen und lädt Antoine ein, sich zu setzen.  
PHILIPPE Setzen Sie sich, Antoine.
- Antoine lässt sein Fahrrad fallen kommt zum Tisch, setzt sich aber nicht.
32. ANTOINE Ah, unscher Schüdländer, der Schüdist. Bischt du son tiefgefroren?
33. PHILIPPE Stimmt irgendwas nicht, Bailleul?
34. ANTOINE Heut Nacht hab is ihn bei unsch slafen laschen. War da wasch losch! Da schieht der die Karnevalfotosch von unsch und verriegelt die Slaftsimmertür. Er dachte wohl, is verlieb mis in ihn.
- Philippe steht auf und geht wendet ich Antoine zu.
35. PHILIPPE Ein bisschen Respekt, Bailleul! Wäre schade, wenn ich Ihnen 'ne Abmahnung verpassen müsste.
36. ANTOINE Hab is jetsch aber Angscht!
- Philippe will gehen und holt sein Portemonnaie aus der Hosentasche.
37. FABRICE Nein, nein, dasch erledigen wir son.
38. ANTOINE Gibtsch dasch im Schüden vielleicht nis, dasch Wort "Danke"?
39. ANNABELLE Antoine, lass das. Ich glaube, es reicht. Schäm dich, aber wirklich! Er ist neu hier. Stell dir vor, du bist im Süden, und man spricht so mit dir, hä!

Als nächstes sieht man, wie Philippe in seinem kargen Büro sitzt und auf die Uhr starrt. Er sieht verzweifelt zu, wie sich die Zeiger langsam bewegen. Annabelle und Philippe verlassen gemeinsam die Post. Philippe verschließt das Tor, während Annabelle sich noch einmal für Antoine einsetzt, und sein schlechtes Benehmen verteidigt. Sie erwähnt, dass seine Mutter ihm das Leben schwer macht und bittet Philippe, Antoine nicht abzumahnen.

In dieser Szene tauchen in rascher Abfolge eine Menge Kulturspezifika auf. Die meisten lassen sich den Kategorien Essen und Architektur zuordnen. Wie zum Beispiel die Sauce Piccalilli, die zu den Frikandellen serviert wird, und von Philippe als Zigeuneressen bezeichnet wird. Diese bezeichnet Annabelle als regionale Spezialität. Recherchen ergaben, dass sie jedoch international bekannt ist. Es handelt sich um eine Soße indischen Ursprungs, die auch in England gerne und oft gegessen wird (vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Piccalilli>).

Yann macht ein Geheimnis aus dem Rezept der Frikandellen und vergleicht es mit der Geheimrezeptur von Coca Cola. Er sagt Coco bzw. Coco-Colo, zu Coca Cola. In Frankreich wird Coca Cola umgangssprachlich Coca genannt. Dass man im Norden Coco sagt, zeigt, dass sich die Sprache des Nordens in vielen Punkten unterscheidet – sogar internationale Markennamen werden anders ausgesprochen.

Philippe versucht sich in Smalltalk und bemerkt, dass das Städtchen hübsch ist. Er erwähnt den kleinen Platz. Yann ist verwundert, handelt es sich doch um den großen Platz von Bergues. In dieser Weise geht es weiter. Philippe gefällt die Kirche. Er wird aufgeklärt, dass es sich um einen Belfried handelt. Das ist ein hoher, schlanker Glockenturm, der für flämische Städte typisch ist (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Bergues>). Annabelle übernimmt hier die Rolle der Kulturvermittlerin. Sie erklärt Philippe die ursprüngliche Nutzung des Belfrieds. Sie scheint stolz darauf zu sein, dass Antoine der Carilloneur der Stadt ist, und somit eine alte Tradition bewahrt.

---

In dieser Szene erfährt man sehr viel über die Figuren und deren Beziehung zueinander. Annabelle ist die einzige Frau bei der Post von Bergues. Sie spricht eigentlich kaum Sch'ti. Sie tritt dem neuen Direktor neutral gegenüber, bemüht sich, ihm das Ankommen zu erleichtern. Yann ist sehr skeptisch und zeigt dies, indem er ablehnende Bemerkungen fallen lässt. Fabrice ist zurückhaltend, aber freundlich. Philippe ist anfänglich ablehnend und ist skeptisch, was die Auswahl des „Restaurants“ und des Essens betrifft. Aber nachdem es schmeckt, beginnt er sich umzusehen und bemerkt, dass es hier ganz schön ist. Er ist auch interessiert, als Annabelle ihn über die Kultur aufklärt. Als Antoine betrunken vorfährt und über Annabelles neuen Freund herzieht, werden die ZuseherInnen über zwei Tatsachen aufgeklärt. Erstens ist es eindeutig, dass Antoine eifersüchtig ist. Zweitens zeigt es, dass er ein Alkoholproblem hat. Er greift den Direktor an und benimmt sich daneben. Er erwähnt dabei Karnevalfotos aus seinem Zimmer. Hier sah man Fotos von Antoine und Yann als Frauen verkleidet. Auch das Klischee Kälte findet sich hier wieder, und zwar diesmal von Antoine angesprochen: „Bischt du son tiefgefroren.“

Zu Beginn der vierten Textpassage sieht man, wie am Abend seines ersten Arbeitstages die Mitarbeiter Abrams‘ aus einem alten Lieferwagen springen, und dem neuen Vorgesetzten Möbel bringen. Antoine springt gut gelaunt aus dem Wagen und läuft zur Ladefläche.

1. ANTOINE Die Kollegen und is, wir haben ein bischen wasch geschammelt, ein paar Möbel für Ihre Wohnung. Schehn Schie mal!

Yann und Fabrice sind auch dabei. Man sieht, wie ein kleiner Bus voll unterschiedlicher alter Möbel abgeladen wird.

FABRICE Da, nimm mal. Er reicht Antoine einen Esszimmerstuhl.

2. ANTOINE Ja. Ein Schtühsen.

3. FABRICE Oh, schehn Schie! Er überreicht Philippe stolz eine alte Reiherfigur.

4. YANN Oh. Dasch beschte Schtück.

5. FABRICE Lasch mis mal. Warte.

Die Wohnung ist nun fertig eingerichtet und alle sitzen gemütlich auf einem alten Sofa beisammen.

6. ANNABELLE Passt nicht alles zusammen, aber besser als nichts.

7. ANTOINE Wie aufm Flohmarkt, nur keine Preische drauf.

8. PHILIPPE Is' supernett von Ihnen, ganz toll, aber es war doch nicht nötig, ich, äh,...

9. ANTOINE Isch trotzdem irgendwie enttäusend.

10. PHILIPPE Wieso?

11. ANTOINE Na, wir slafen ab heute nisch mehr tschuscammen.

12. PHILIPPE Wie könnt ich mich bedanken? Na, abgesehen mal von der Frittenhütte...

13. ANNABELLE Oh, essen wir doch in der Altstadt von Lille.

14. YANN Oh nein, und dasch bei meinen Rückensmertschen.

15. FABRICE Is dacht, du ischt mit dem Mund, scheit wann ischt du mit 'm Rücken, hä?!

16. ANTOINE Kennen Schie Lille son, Monchieur Abrams?

17. PHILIPPE Da kommt dieser diabolisch stinkende Käse her, oder?!

18. YANN Ja. Aber isch auch 'ne söne Stadt.

---

Im Hinblick auf den Umgang mit Kulturspezifika erweist sich diese Sequenz erst in der Gegenüberstellung von Zieltext und Ausgangstext hilfreich. Diese Textpassage wurde jedoch auch ausgewählt, um zu zeigen, dass die Figuren einander schnell näher kommen. Die Menschen des Nordens werden zuvorkommend und aufmerksam dargestellt. Antoine ist der einfache, gutmütige Kerl, der anpackt, wenn es notwendig ist. Es ist klar, dass die Belegschaft der Post auch außerhalb des Arbeitsalltags zusammen hält. Antoine will sich mit dieser Aktion auch für seinen Ausrutscher in der Mittagspause entschuldigen. Yann möchte zwar noch immer ruppig sein, doch es fällt ihm zusehends schwerer, seinen Chef nicht zu mögen. Er will zunächst nicht mit den Kollegen und Annabelle essen gehen, aber lässt sich dann von Fabrice überreden. Philippe zeigt sich gelehrt, er kennt Lille mittlerweile und erinnert sich an den stinkenden Käse vom Morgen.

In der fünften und letzten Textpassage zum Thema Kulturspezifika fährt Annabelle die Kollegen in ihrem Kleinwagen nach Lille. Am Weg zeigt sich Philippes Gesicht entspannt und offen. In der folgenden Szene sitzen die Postangestellten bereits in einem sehr netten, bodenständigen Restaurant, alle an einem großen Tisch, mitten im Raum. Das Restaurant ist hell beleuchtet, es herrscht gute Stimmung. Man sieht die Postbelegschaft, wie sie Speisekarten studiert.

1. PHILIPPE Gut, was essen wir? Ich lad Sie ein.
  2. ANNABELLE Na ja, Spezialitäten gibt 's hier reichlich.
  3. FABRICE Gut, isch hier Schikon en Gratin.
  4. PHILIPPE Was? "Schicker Gratin"?
  5. FABRICE Dasch isch Tschicorré. Die groschen Blätter mit Besamel, alsch Auflauf. Und dann Maroilles Tarte auch noch.
- ANNABELLE Genau.
6. PHILIPPE Den Maroilles kenn ich.
  7. ANTOINE Und er musch 'ne Carbonnade eschen.
- FABRICE Oh, ja.
- ANTOINE Darf man nis verpaschen, wenn man son hier isch.
8. PHILIPPE Eine was?
  9. ANNABELLE Eine Carbonnade... Das ist 'ne Art Eintopf mit Bier.
  10. YANN Wir können nis allesch bestellen.
  11. PHILIPPE Aber von allem etwas, und jeder pickt sich was raus.

Alle stimmen Philippes Vorschlag zu. Man sieht Philippe so gut gelaunt, wie bisher im ganzen Film noch nicht. Er lässt seine KollegInnen entscheiden, was sie essen möchten. Diese sind ganz begeistert und möchten, dass ihr neuer Chef die besten Gerichte probiert.

Hier finden sich vor allem Kulturspezifika, die der Kategorie Essen zuzuordnen sind. Fabrice schlägt vor, *Schikon en Gratin* zu bestellen. Philippe versteht *Schicker Gratin*. Hier wurde die französische Bezeichnung für die Speise übernommen, die Philippe in der Synchroversion naturgemäß nicht verstehen kann. Fabrice erklärt ihm sogleich, woraus die regionale Spezialität besteht. Die Lösung *Schicker Gratin* für *Schikon en Gratin* ist eine sehr

---

gelungene Lösung für das Missverständen, sie bezieht sich auf die Aussprache der Speise. Im selben Atemzug schlägt Fabrice noch die *Maroilles-Tarte* vor. Maroilles ist der Käse, den Philippe schon vom Frühstück kennt. Antoine möchte *Carbonnade* essen. Annabelle erwähnt kurz, worum es sich bei diesem Gericht handelt. Hier wurden in der Übersetzung alle Bezeichnungen übernommen. Diese Szene ist auch fremdkulturellem Publikum zugänglich, weil die Spezialitäten zumeist erklärt werden. Oder in vorangegangenen Szenen bereits erklärt wurden, wie z.B. *Maroilles*.

In dieser Szene lernen die ZuseherInnen die Figuren als umgängliche, freundliche, aufgeweckte Personen kennen – eine Gruppe von Menschen, die ihren neuen Vorgesetzten langsam in ihrer Runde aufnehmen will. Philippe kommt langsam an und er scheint die Anstrengungen und Verwirrungen des ersten Tages vergessen zu haben. Dass er sich aufgenommen fühlt, wird durch den Vorschlag bestätigt, sich alle Speisen zu teilen, was eine gewisse Intimität darstellt. Die Fortsetzung dieser Szene sind Tischgespräche über die Sprache, die in unter 4.2.3 Sprachvarietäten näher behandelt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem Film Kulturspezifika als Stilmittel eingesetzt werden. Am Anfang des Films werden die ZuseherInnen sehr intensiv mit Kulturspezifika konfrontiert. Diese haben den Zweck, die Eigentümlichkeit des Nordens hervorzuheben. Sie werden sehr häufig erklärt und im Translat entsteht der Eindruck, dass es sich um Lehnwörter handeln muss. In der Gegenüberstellung von Translat und Ausgangstext wird auf diesen Punkt noch einmal eingegangen. Sobald sich Philippe eingelebt hat, werden unbekannte Kulturspezifika nur noch sparsam eingesetzt. Das soll den Eindruck erwecken, dass die anfänglich fremde Kultur nicht mehr so fremd ist.

#### 4.2.2 Kultureme

In der sechsten Textpassage wird das Kulturem als Übersetzungsproblem behandelt. Für die Analyse wurde eine Begrüßungssituation ausgewählt. Am ersten Arbeitstag gehen Antoine und Philippe gemeinsam zur Post. Beim Frühstück hat Antoine bereits mit vielen fremden Gewohnheiten Bekanntschaft gemacht. Antoines Mutter bot ihm Kaffee an, der kein Kaffee ist und er bekam sehr kräftig aromatischen Käse zum Frühstück serviert. Am Weg unterhalten sie sich über das Wetter. Philippe ist erstaunt, dass es doch nicht so kalt ist. Er trägt seine Daunenjacke, während Antoine mit kurzem Hemd bekleidet ist.

1. NACHBAR Schalut, Antoine.
2. ANTOINE Allesch klar, du da?  
NACHBAR Allesch klar.  
ANTOINE Äh, Monschieur Abrams, mein neuer Scheef.
3. PHILIPPE Guten Tag, Monsieur Duda.
4. ANTOINE "Guten Tag, Monsieur Duda?" Antoine und der Nachbar können sich das Lachen nicht verkneifen.

- 
5. NACHBAR Der isch wirkli gut.
  6. PHILIPPE Sie müssen sich nicht gleich lustig machen, wenn ich was nicht verstehe.
  7. ANTOINE Oh nein, dasch geht nis gegen Schie, dasch...  
NACHBAR Dasch isch ...
  8. PHILIPPE Ist nicht gerade der Hit, Ihr Akzent. Oder der Stinkenkäse und die Backsteinhäuser.  
NACHBAR Aber dasch...
  9. ANTOINE Is bitte um Entschuldigung, dasch is. Wo gehen Schie hin?
  10. PHILIPPE Na, zur Post. Amüsiert ihr euch ruhig noch ein bisschen.

Nach dem Schnitt befindet sich Philippe bereits in der Post.

Diese Textpassage ist in zweierlei Hinsicht interessant. Einerseits zeigt sie, in welcher Form Lokalkolorit in die deutsche Version eingebracht wurde. Die Begrüßungsformeln und die Anreden wurden teilweise französisch belassen. Das „Salut“ kann auch im deutschsprachigen Raum eindeutig der französischen Sprache zugeordnet werden. Es macht klar, dass sich die begrüßenden Personen näher kennen. In Zeile 2 findet sich ein Ausdruck, der der phatischen Kommunikation zuzuteilen ist. Jedoch ist „Allesch klar, du da“ keine gebräuchliche formelhafte Phrase im Deutschen. Hier wird die Fremdheit betont.

Antoine stellt den neuen Chef vor, der den Nachbarn höflich begrüßen will. Hier greift die Übersetzerin auf die deutsche Begrüßungsformel „Guten Tag“ zurück. Philippe will besonders höflich sein und spricht den Nachbarn mit dem vermeintlichen Namen *Duda* an. Jedoch ist *Duda* nicht der Name des Nachbarn, sondern wird als allgemeine Anrede verwendet und gerne an die Anrede angehängt. Philippe und die ZuseherInnen werden an dieser Stelle nicht aufgeklärt, was *Duda* bedeutet, da sich dies selbst erklärt. Die Sch'ti finden es unglaublich witzig, dass der Südfranzose einen Namen daraus macht. Philippe findet dies aber keineswegs lustig, er ist gekränkt und geht alleine weiter, jedoch nicht ohne sich zuvor noch auf die Sprache, die Essenskultur und die Architektur zu beziehen. An der Tonlage erkennt man, dass er sich, ohne tatsächlich Negatives zu sagen, hiermit abschätzig über die Kultur des Nordens äußert. In dieser Szene wird dargestellt, dass man sich im Norden anders begrüßt. Über die Figuren erfährt man auch einiges. Philippe ist in seinen ersten Stunden im Norden vollkommen überfordert. Bisher versteht er weder die Sprache noch die kulturellen Normen. Das sorgt für Unmut.

Zusammenfassend gilt zu diesem Unterkapitel zu sagen, dass die kulturellen Unterschiede in den französischen Regionen subtil und doch sehr bedeutend sind. Dass diese Sequenz auch in der Synchronversion verständlich ist, liegt sowohl an der gelungenen Übersetzung als auch am Aufbau des Filmes, in dem Kulturunterschiede bewusst herausgearbeitet und erklärt werden.

---

#### 4.2.3 Sprachvarietät

Ein Hauptziel dieser Arbeit ist es, den Umgang mit Sprachvarietäten darzustellen. Für die Synchronversion wurde eine Kunstsprache entwickelt. Die folgenden Textpassagen wurden in Hinblick auf ein Sichtbarmachen der Übersetzungsstrategien ausgewählt. In der siebenten Textpassage trifft der Protagonist Philippe das erste Mal auf einen Menschen, der Sch'ti spricht.

Man sieht wie Philippe mit seinem Auto in den Norden fährt. Er verlässt den Süden bei strahlendem Wetter. Von Julie wurde er vor der Abfahrt in einen dicken Anorak gepackt, obwohl die Wettervorhersagen für den Norden gar nicht so schlecht waren. Doch sie vermutete, dass diese beschönigt wurden. Auf der Autobahn wird er von der Polizei aufgehalten, an der Landschaft lässt sich erkennen, dass er sich noch im Süden Frankreichs befindet. Philippe entschuldigt sich sofort für seine Raserei. Aber es stellt sich heraus, dass er lediglich 50 km/h gefahren ist. Als er sagt, dass er in den Norden versetzt wurde, erlässt ihm der Polizeibeamte aus Mitleid die Strafe. Es ist schon dunkel, als er am Schild *Willkommen in Nord-Pas-de-Calais* vorbeifährt. In diesem Moment beginnt es sehr stark zu regnen. Er fährt bei strömendem Regen im ausgestorbenen Bergues ein. Man sieht, dass es sich um ein hübsches Städtchen handelt. Das Navigationssystem sagt irgendwann mitten in Bergues, dass er das Ziel erreicht hat. Philippe fährt weiter, da er noch nicht vor der Post ist. Er sieht sich angestrengt um und übersieht, dass ein Mann winkend vor seinen Wagen läuft. Er schreit, bremst und fährt den Mann an. Dieser stürzt über die Motorhaube. Philippe steigt aus dem Wagen und läuft aufgeregt zu ihm.

1. PHILIPPE Oh, mein Gott. Geht 's denn? Sind Sie am Leben?

Der Mann, in eine orange Regenjacke gekleidet der am Boden liegt rappelt sich hoch streift die Regenkapuze vom Kopf und spricht mit seltsamer Mimik.

2. ANTOINE Dann schag isch mal: Hertschlisch willkommen, Herr Direktor!

3. PHILIPPE Monsieur Bailleul?

4. ANTOINE Schosumschagen. - Verdümmisch noch mal!

5. PHILIPPE Nicht bewegen, nicht bewegen. Wir rufen einen Notarzt.

6. ANTOINE Asch gut, asch gut, asch gut.

7. PHILIPPE O la la, ich hätte Sie umbringen können.

8. ANTOINE Ach wusch, isch nix paschiert. Isch hab Schie an Ihrem Nummensild erkannt. Dasch konnten nur Schie schein. Isch hab Ihnen Scheissen gemacht, na, aber wasch schollsch. Schabnix, keine Schorge, nein, nein, nein.

9. PHILIPPE Haben Sie Schmerzen, sind Sie vielleicht verletzt?

10. ANTOINE Hä?

11. PHILIPPE Es tut Ihnen weh, wenn Sie sprechen, oder?!

12. ANTOINE Wusch?

13. PHILIPPE Mit Ihrem Kiefer, alles in Ordnung?

Wackelt mit dem Kiefer.

14. ANTOINE Nein, nein, isch hab nix, is Popsch, dasch isch auch son allesch.

15. PHILIPPE Der Popsch? - Hört sich schlimm an, wenn Sie sprechen, sollen wir nicht doch vielleicht besser zu einem Arzt gehen?

16. ANTOINE Verdammisch, isch allesch gut, allesch gut.

17. PHILIPPE Aber Sie können mir glauben, Sie sprechen sehr, sehr seltsam, Monsieur Bailleul.

- 
18. ANTOINE Vielleischt wegen Sch'ti, konn dosch schein, hä?
19. PHILIPPE Verzeihung...
20. ANTOINE Nu, is spresch eben Sch'ti, jo?!
21. PHILIPPE Ich glaub 's nicht. Das berühmte Schötimi!
- Es hat aufgehört zu regnen. Die beiden gehen aufs Postamt zu. Philippe zieht einen großen Trolley hinter sich her. Antoine zieht den Schlüssel aus der Jackentasche.
22. ANTOINE Ihre Wohnung isch gleis da oben. Über der Poscht. Sie gehen durchs dunkle Postamt. Do schind wir son.
23. PHILIPPE stöhnt. Ganz großes Kino!
- Antoine sperrt die Wohnung auf und lässt Philippe an sich vorbeigehen.
24. ANTOINE Scho, da ischesch.
25. PHILIPPE Danke.
26. ANTOINE Alscho, gute Nacht, Herr Direktor, hä...Dann, äh, bisch morgen, hä?
- Er überreicht Philippe den Schlüssel.
27. PHILIPPE Stimmt genau. Bis morgen.
- Philippe schließt die Tür, Antoine will gehen. Da läuft Philippe ihm nach und ruft.
- Bailleul. Warten Sie! gibt keine Möbel. - Wo sind die Möbel? Hä? Was soll das? Gibt's keine Möbel?
28. ANTOINE Na ja, Ihr Vorgänger hat schie mitgenommen, hä.
29. PHILIPPE Wie, er hat die Möbel mitgenommen?
30. ANTOINE Na, er hat schie in' Busch gebracht.
31. PHILIPPE In welchen Busch?
32. ANTOINE Na, in scheinen.
33. PHILIPPE Wie jetzt, die Möbel in Scheinen?
34. ANTOINE Die Möbel in schein' Busch.
35. PHILIPPE Die Möbel im Busch? Was macht er mit den Möbeln im Busch? Die nimmt man doch nicht mit in' Urwald.
36. ANTOINE Aber nein, nis in' Urwald, in' Busch... – Na, er hat schie eben mitgenommen.
37. PHILIPPE Urwald oder Busch is dasselbe.
38. ANTOINE Ach, finden Schie?
39. PHILIPPE Es war ja wohl kein Fliederbusch.
40. ANTOINE Äh, nein...
41. PHILIPPE Na also, dann sind die Möbel jetzt im Urwald.
42. ANTOINE Oh, nein, nein. - Ach wasch. Nein, die Möbel schin im Busch.
43. PHILIPPE Meine Rede, junger Mann.
44. ANTOINE Is red vom Omnibusch.
45. PHILIPPE Alles klar: im "Bus", - sehr gut - im Bus!
46. ANTOINE Wohin schonscht. Schisser.
47. PHILIPPE "In Scheinen, im Busch" - Oh, Mann, reden hier alle so?
48. ANTOINE No ja, Sch'ti isch eben Sch'ti. Manche spressen auch normal hier. Scho isch dasch. Aber is würd eher schagen, fascht kaum einer...
49. PHILIPPE Das wird ja richtig lustig.

Nachdem geklärt ist, dass die Wohnung unmöbliert ist, möchte Philippe in ein Hotel, was in Bergues um diese Zeit nicht möglich ist. Antoine lädt ihn ein, bei sich zu übernachten. Er wohnt noch bei seiner Mutter und überlässt dem neuen Direktor sein Zimmer. In diesem Zimmer hängen Fotos, die Antoine als Frau verkleidet zeigen. Philippe ist irritiert und verriegelt die Türe. Beim Frühstück lernt er Antoines Mutter kennen. Sie ist eine resolute alte Dame, die nicht damit einverstanden ist, dass Antoine den neuen Chef bei sich übernachten hat lassen. Philippe lernt beim Frühstück *Maroilles*, einen intensiv riechenden Käse, kennen – eine regionale Spezialität.

---

Diese Textpassage wurde ausgewählt, weil Philippe und die ZuseherInnen hier zum ersten Mal die zuvor angekündigte Sprache zu hören bekommen. Die ersten Worte von Antoine Bailleul sind ein undeutliches Nuscheln. Die Sprache ist von vielen Sch-Lauten geprägt und der junge Mann aus dem Norden verwendet Wörter, die man noch nie gehört hat. Hier baut sich die Komik langsam auf, denn nach den ersten Wörtern weiß man tatsächlich nicht, ob der Mann durch eine Verletzung so seltsam spricht, oder ob es sich hier um die angekündigte Sprachvarietät handelt. In diesem Dialog lässt sich gut erkennen, dass in der Synchronversion stark mit Lauten gearbeitet wurde. Sie hat die vielen Sch-Laute, die für das Picard charakteristisch sind, in die deutsche Kunstsprache eingearbeitet. Die Übersetzerin hat hier mit Lautverschiebungen gearbeitet, wie sie auch für das Picardische typisch sind. Zum Beispiel wurde häufig aus *s* ein *sch* gemacht.<sup>28</sup> Aus *sch* wird häufig *s*: Wie z. B. bei *Nummensild* (Z.8), wobei hier auch noch das „r“ entfernt wurde. Zur Übersetzung lässt sich sagen, dass die Lautverschiebungen keinen fixen Regeln folgen. Je nach Situation wird ein Wort unterschiedlich umgearbeitet: *Ist* wird zumeist zu *isch* (Z.8, 14, 16), manchmal jedoch zu *asch* (Z.6). *Ich* wird *isch* (Z.2, 14), manchmal zu *is* (Z.20). *Das* wird *dosch* (Z.48), jedoch auch zu *dasch* (Z.18). *Was* wird zu *wusch* (Z.12, 8) oder *wasch* (Z.8) umgeformt. *Ch* wird *sch*, wie bei *vielleisch* (Z.18) und *spresch* (Z.30). *Ch* wird manchmal aber auch zu *ss*, wie im Wort *spressen* (Z.48). *Z* wird *sch* wie in *hertschlisch* (Z.2). *I* wird *a*, wie *asch gut* (Z.6). Manchmal bleibt jedoch das *i* bestehen: *isch gut*. (Z.16). Es zeigt sich also, dass Lautverschiebung konsequent eingesetzt wurde, jedoch nicht zwingend immer dieselben Laute gleich verschoben wurden. An manchen Stellen werden Wörter nicht nur durch Lautverschiebung verfremdet, sondern gänzlich umgeschrieben. Aus *Zeichen* wird zum Beispiel *Scheissen*. Wäre eine mögliche konsequente Umsetzung der Lautverschiebung doch *Tscheisen*. Dasselbe gilt für *schisser* (sicher). In diesen beiden Fällen hätte man durchaus die Lautverschiebung konsequent weiterführen können. Es ist nicht eindeutig klar, aus welchen Gründen man diese Wortwahl getroffen hat. Es ist jedoch anzunehmen, dass dies als Homonym der Komik dienen soll. *Sischer* und *Scheichen* wären ebenfalls Übersetzungsvarianten, die man durchaus verwenden hätte können. Damit hätte man auch die Sprachebene beibehalten können.

Verschleifungen sind auch Merkmale dieser Kunstsprache und werden immer wieder eingesetzt, um gängige Wendungen zu verfremden: *schabnix* (Z.8) für „Ich habe nichts.“ Oder „da ischesch“ (Z.24) für „da ist es.“ Auch hier werden, wie in jeder Szene, Elemente der

---

<sup>28</sup> Beispiele für die häufig eingesetzte Lautverschiebung *s* wird *sch*: Schoschumsagen (Z.4), bisch (Z.26), Poscht (Z.22), daischesch (Z.24), Busch (Z.30), schi (Z.30), scho (Z.48), wasch (42) wusch (Z.8) – beides heißt was, Schorge (Z.8), fascht (Z.48), allesch (Z.16)

---

gesprochenen Sprache eingesetzt. Kurze Sätze, die teilweise nicht vollständig sind, prägen die Sprache beider Männer. Teilweise unterbrechen sie sich selbst.

Nun werden einige konkrete Beispiele aus dieser Szene besprochen:

Antoine sagt in Z.14: „[...] isch hab nix, is Popsch,[...].“ Hier ist nicht ganz klar, was er meint. Da es darum geht, dass er sich am Gesäß verletzt hat, könnte er auch sagen: „Isch nur mein Popsch.“

Das Wortspiel mit dem Bus (ab Z.30) hat den Zweck noch einmal zu verdeutlichen, wie die Lautverschiebungen zu Missverständnissen führen. In der Synchronversion wurden *Bus* und *Busch* verwendet. Allerdings sind sich *Bus* und *Busch* so ähnlich und die Situation mit dem Verladen der Möbel so naheliegend, dass es etwas befremdlich ist, dass Abrams so lange braucht, um zu verstehen, worum es sich handelt. Philippe Abrams wirkt daher in dieser Szene nicht besonders intelligent. Denn auch schon nach dem sehr kurzen Sch'ti-Gespräch hat man als ZuseherInnen verstanden wie die Sprache funktioniert und versteht wo das Missverständnis liegt. Abrams kommt bis zum Schluss nicht auf die Lösung und tippt auf Urwald und Fliederbusch. Diese Szene wirkt etwas bemüht. Wobei anzumerken ist, dass es sich dabei um eine sehr schwierige Textpassage handelt. Erst gegen Ende des Dialogs dämmt es Abrams, dass es sich um die Sprache des Nordens handeln muss. Antoine gibt an dieser Stelle an, dass fast alle im Norden so sprechen. Zu den Figuren kann man sagen, dass man hier erfährt, dass es sich bei Antoine um einen netten jungen Mann handelt, der durch seine Sprechweise tatsächlich etwas einfältig wirkt. Auch Abrams ist ein sympathischer Mann, der nicht weniger einfältig wirkt.

Die achte Textpassage wurde ausgewählt um zu zeigen, wie die Sprache einer Figur umgesetzt wurde, die dem echten Picard am nächsten kommt. Es handelt sich hier um Monsieur Vasseur, einen alten Mann, der den neuen Postdirektor sprechen möchte.

1. PHILIPPE Guten Tag, Monsieur, was kann ich für Sie tun?
  2. VASSEUR Ah, is freu mis von Sch'ti tschu Sch'ti mit dem tschu reden, der schiss um mein Konto kümmert. Denn mir braucht man keine Möhrschen ertschählen. Die braucht man mir nis aufschutissen, hä?!
  3. PHILIPPE Ich versteh Sie nicht ganz. Sie brauchen Möhren... ?
  4. VASSEUR Schie verschtehen mis gut. Mir keine Mörschen vertschapfen, mein Beschter, hä?!
  5. PHILIPPE Das funktioniert nicht.
  6. VASSEUR Wa..., wasch vertschapfscht du da, hä?
- Philippe klopft auf an der Durchsprechanlage herum, er versteht kein Wort.
7. PHILIPPE Zwei Sekunden. Augenblick, Monsieur. Philippe begibt sich zu Monsieur Vasseur in den Kundenbereich. Also, was wollen Sie?
  8. VASSEUR Na, is hab mir schau viel Tscheusch für mein Garten tschugelegt. Dann hatsch gepischt und der gansche Slamm un scho...
  9. PHILIPPE Ich glaub, vorher hab ich mehr verstanden. Ja?
  10. VASSEUR Na, mis hatsch versont, aber mein Schparbuch hat wasch abegkriegt. Oh, is bin nis da, um tschu winscheln, aber Schie könnten mir wasch vorieschen. Hä? Bisch in tschwei Wochen, da kommt die Rente.

---

Philippe wiederholt erfreut die einzigen Wörter, die er versteht.

11. PHILIPPE kommt die Rente. Hm.

12. VASSEUR Heischt ja oder nein?

Philippe gibt an dieser Stelle auf und bittet Annabelle, sich um den Kunden zu kümmern. Die Szene ist zu Ende, sobald Annabelle den Kunden begrüßt hat. In der darauf folgenden Szene sitzt Philippe in seinem düsteren, einfach und altmodisch eingerichteten Büro und starrt die Uhr an, deren Zeiger sich kaum weiterbewegen.

Monsieur Vasseur ist ein schrulliger alter Mann von mindestens 80 Jahren, der einfach gekleidet ist. Als Philippe aus seinem Büro kommt und an den Schalter tritt, trägt der alte Mann sein Anliegen vor. Er will außerdem klarstellen, dass er über seine Rechte Bescheid weiß und man ihn nicht betrügen kann. Philippe versteht kein Wort. Der alte Mann spricht starkes Sch'ti und darüber hinaus sehr undeutlich und schnell. Auch als ZuseherIn versteht man nur Bruchteile dessen, was er sagt. Es ist nachvollziehbar, dass Philippe verzweifelt ist. Vasseur erzählt ausschweifend, was ihm alles passiert ist, doch eigentlich möchte der nur einen Vorschuss.

In diesen Dialog sind sehr interessante sprachliche Wendungen verpackt. Gleich zu Beginn der Konversation in Z.2 spricht Vasseur davon, dass man ihm *keine Möhrchen zu verzapfen* hat. Gemeint ist, dass man ihm keine Märchen erzählen soll. Hier ist die Lautverschiebung der Vokale a und o für Missverständnisse verantwortlich. Es ist nachvollziehbar, dass Philippe glaubt, dass der alte Mann von Möhren spricht. Man weiß mittlerweile, von den ungewöhnlichen Redewendungen, die im Norden verwendet werden. Als nächstes Beispiel für die eigentümliche Ausdrucksweise verwendet Vasseur für *regnen* das Wort *pischen* (Z.8). Auch hier versteht man, was gemeint ist, auch wenn diese Wendung nicht wirklich geläufig ist. In Z.10 wird das Wort *winscheln* für *weinen* verwendet. Die Verwendung von winscheln wird in einer anderen Passage von Antoine erklärt.<sup>29</sup>

Diese Textpassage ist besonders interessant, weil sie nicht nur zeigt, wie unverständlich die Sprache für einen Südfranzosen ist, sondern weil sie auch einen typischen Einwohner des Nordens zeigt. Ein alter Mann, der aus bescheidenen Verhältnissen kommt und misstrauisch und kauzig ist. Im Vergleich zu den anderen Figuren spricht Vasseur wesentlich unverständlicher. Würden alle Figuren wie Vasseur sprechen, wäre der Film sehr schwierig zu verstehen, daher sehr anstrengend und wenig unterhaltsam. Aber es ist aus dramaturgischer Sicht interessant und wichtig, dieser Figur einen Platz zu geben. Auch weil es zeigt, dass Philippe noch nicht wahrhaben möchte, dass er von der seltsamen Sprache kaum ein Wort versteht. Er

---

<sup>29</sup> Antoine und Philippe gehen am Strand spazieren und unterhalten sich. Auf die Frage, wie es ihm gehe antwortet Antoine: Allesch klar, am Meer gehtsch mir immer gut. Kein Grund tschu winscheln. PHILIPPE versteht das Wort nicht: Winscheln? ANTOINE Dasch heischt "weinen". PHILIPPE Und was heißt "lachen"? ANTOINE Na ja, "lachen", dasch heischt "lachen". PHILIPPE Nun, dasselbe, also? ANTOINE Damit ihr ausch dem Schüden unsch mansmal verschteht.

---

glaubt sehr lange daran, dass die nicht funktionierende Durchsprechanlage Schuld daran trägt, dass er kaum etwas versteht.

Die folgende, neunte, Textpassage wurde ausgewählt, weil sie sehr kompakt zeigt, dass für die Übersetzung eine Vielzahl von Neologismen erarbeitet wurde. In dieser Szene isst die gesamte Belegschaft der Post in einem Restaurant in Lille zu Abend. Es ist noch immer Philippes erster Tag im Norden. Es handelt sich bei dieser Szene um die Fortsetzung der Passage, die bereits für die Analyse der Kulturspezifika verwendet wurde. Nachdem ihm die Spezialitäten des Nordens nähergebracht wurden, bekommt Philippe auch einen Grundkurs in Sch'ti. Alle amüsieren sich blendend. Philippe taut auf und findet Gefallen an der neuen Sprache. Man merkt, dass die Skepsis nachlässt und man sich einander annähert.

1. ANTOINE Weil Sch'ti tschu schpressen isch nis scho swer. Alscho... wir da, wir schagen nis: "Verzeihung, ich habe Ihre Frage nich' ganz verstanden." Wir schagen: "Hä?"
2. PHILIPPE Hä?
3. YANN Oh, nein. Klingt wie "Häschen in der Grübe".  
Yann macht dazu eine Handbewegung, die 1,2,3 bedeutet.
4. ANTOINE Ja, weil dasch musch von unten kommen, da: Hä?
5. PHILIPPE Hm. Hä?
6. ANTOINE Klasche. Tja, fängt man an und schprisst Sch'ti oder Picard, hä, - dasch isch nämlich damit verwandt musch man nur ein "Hä" anhängen an jeden Schatsch. Na, losch, probieren Schiesch.
7. PHILIPPE Ich versteh', hä?!
8. ANTOINE Einwandfrei.
9. PHILIPPE Allesch klar, hä?!
10. ANNABELLE Genau. Sie sprechen Sch'ti.
11. PHILIPPE Oh, verdammt.
12. ANTOINE Oh, nein. "Oh, verdammt" schagen wir hier nis dasch heischt "Gottverdaulischer".
13. PHILIPPE Gottverdaulischer, hä?
14. FABRICE Bravo, Tschipfel
15. PHILIPPE Bravo, wer?
16. ANTOINE Äh, Tschipfel. Tschipfel, scho heischt bei unsch jeder. Na, wer auch immer.
17. PHILIPPE Und was heißt das, "Tschipfel"?
18. ANTOINE Äh, Tschipfel bedeutet, ähm, überhaupt nix, äh ...
19. YANN Dasch heischt "kleiner Swantsch".
20. PHILIPPE Wie? "Kleiner Swantsch"?
21. ANNABELLE Ja, äh, ich, äh, nein, nein... - Mit DEM Schwanz hat das nichts zu tun, is' rein freundschaftlich gemeint.
22. PHILIPPE Aha, klar, klar. Ich will die alle lernen, diese Ausdrücke, diese Schimpfwörter, die sind wichtig.
23. ANTOINE Tja... Wir schagen nis "Scheiße", wir schagen "Schissstrack".
24. YANN Wir schagen nis "Idiot", wir schagen "Blödbommel".
25. PHILIPPE Blödbommel? Ah! Bei uns heißt das "Schniedelwedler".
26. ANNABELLE Is' ja nett.
27. FABRICE Esch heischt nis "Mist", esch heischt "Braunkack".
28. PHILIPPE O la la, Braunkack, Schissstrack, hä?! Und es heißt, äh... Man sagt nicht "ich", äh, - Moment, äh, - das heißt "isch". Nein, äh, nein, nein, man sagt nicht "isch", man sagt "is". Und man sagt nicht "du", man sagt "du da".
- FABRICE Genau.
- ANTOINE Genau.
- YANN Genau.
- FABRICE Scho isch esch.
29. ANTOINE Hä, und tschum Beispiel "sch" wird tschu "s", und "s" tschu "sch" und "s" zu "sch".

- 
30. PHILIPPE Ah ja! Zum Beispiel zu einem Bus sagt ihr, ihr sagt dazu "Busch".  
ANTOINE Genau.  
FABRICE Genau.
31. ANNABELLE Oh, geben Sie doch die Bestellung auf. Philippe ruft dazwischen: Nein, nein, nein, nein, nein. Aber klar, klar, is 'ne klasse Übung, ja.
32. ANTOINE Ja, ja, gute Idee. Schack, schack.
33. PHILIPPE Schack, was?
34. ANTOINE Äh. Schack, schack.
35. PHILIPPE Schack, schack - und was heißt das?
36. ANTOINE Dasch bedeutet: Schie brauchen keine Angscht tschu haben, Herr Direktor.
37. PHILIPPE Gut. Garschonn!
38. ANTOINE Nein, nein, esch musch von da kommen: Garschonn!  
FABRICE Genau.
39. PHILIPPE Ah! Garschonn!
40. ANTOINE Gansch toll, er hatsch begriffen. Schehr gut.  
YANN Genial, genau.  
FABRICE Ristig.
- Der Kellner kommt an den Tisch.
41. KELLNER Guten Abend.
42. PHILIPPE 'n Abend, Tschipfel, hä?! Weischt du, alscho, wir von der Poscht, wir wollen. Wir da" wollen, "wir da" wollen. Wir da" woll... "Wir da" wollen wasch beschtelln, und tschwör dosschelbe bitte, hä!
43. KELLNER Verzeihung, ich bin kein Sch'ti, ich komme aus Paris und habe nichts verstanden.

Nach einem Schnitt sieht man Annabelles Auto bei der Post vorfahren und alle verabschieden sich fröhlich voneinander. In der nächsten Szene läutet Philippes Handy. Julie ist dran und macht sich Sorgen, weil er sich bisher noch nicht bei ihr gemeldet hat. Sie dachte, es wäre ihm etwas passiert. Er will erzählen, dass nach anfänglichen Problemen alles in Ordnung ist, dass die Menschen herzlich sind. Julie glaubt ihm aber nicht. Er gibt irgendwann nach und sagt, dass er gelogen hat, um Julie zu schützen, dass es im Norden fürchterlich ist. Julie ist zufrieden mit dieser Antwort und der Lügenreigen beginnt.

Philippe, der bis zu diesem Zeitpunkt seinen männlichen Mitarbeitern und Annabelle gegenüber etwas abgehoben und unfreundlich gewirkt hat, verliert bis zum Ende dieser Szene seine Befangenheit. Man bekommt deutlich mit, dass er nun langsam im Norden ankommt. Es lässt sich erahnen, dass er sich mit seinem Mitarbeiterstab gut verstehen wird. Die folgenden Szenen sind ein rasche Abfolge von Sequenzen, die zeigen, wie viel Spaß die Postangestellten gemeinsam bei der Arbeit haben. Sie verbringen offensichtlich auch sehr häufig ihre Freizeit miteinander. Die Zeit vergeht wie im Flug und Philippe wird an den Wochenenden, die er mit seiner Familie verbringt, von Julie verwöhnt, da er diese im Glauben lässt, dass sein Alltag im Norden die Hölle für ihn ist.

Gleich zu Beginn dieser Passage, war das Synchronisationsteam mit einem sehr schwierigen Problem der Gestensynchronität konfrontiert. Yann möchte ausdrücken, dass das Philippe das im Sch'ti häufig verwendete *Hä* nicht richtig betont. Philippes *Hä* hört sich an, wie die erste Silbe von „Häschen in der Grube“. Das Sch'ti *Hä* ist aber eines, das viel tiefer klingt und daher ganz anders ausgesprochen werden muss. Dazu sieht man eine Handbewe-

---

gung Yanns, die 1, 2, 3 bedeutet. Diese hat aber nichts mit dem dazu gesprochenen Satz „Hä-schen in der Grube“ zu tun. Die Gestensynchronität konnte deshalb an dieser Stelle nicht erreicht werden. Nach Yanns Erklärung probiert Philippe es noch einmal und ist diesmal näher am richtigen *Hä* dran. Nun wird wild durcheinander gesprochen, von viel Gelächter begleitet wird Philippe von seinen Kollegen in die Grundregeln des Sch‘ti eingewiesen.

Hier wird von Antoine eine wichtige Hintergrundinformation weitergegeben, nämlich dass Sch‘ti eigentlich der Sprache Picard entspricht. Die erste, mit Augenzwinkern präsentierte, Regel um korrektes Sch‘ti zu sprechen, ist es, an jeden Satz ein *Hä* zu hängen. Das wird im Film nicht jedoch umgesetzt, was der Qualität des Films zuträglich ist, da ein übertriebener Einsatz sehr aufdringlich wirken würde.

Manche Wörter, wie zum Beispiel *Gottverdaulischer*, sind Philippe zuvor schon untergekommen. Er wird sofort darauf hingewiesen, dass man es statt „oh verdammt“ verwendet. Dass das Wort Gott enthält, könnte auf eine starke religiöse Prägung hindeuten, die in ländlicher Gegend generell durchaus keine Seltenheit darstellt.

Das Wort *Tschipfel* bedarf einer längeren Erklärung, denn auch wenn das Wort ordinar erscheint, ist es ganz harmlos gemeint und wird durchaus häufig verwendet. Philippe versteht jedoch schnell und findet sofort ein südfranzösisches Äquivalent, das in der deutschen Übersetzung *Schniedelwedler* heißt. Mit Schimpfwörtern geht der Sprachenunterricht weiter, *Blödbommel* wird für Idiot verwendet. Eine Wortschöpfung, die auch sofort verstanden wird, und vom Aufbau etwas einfältig wirkt. Bei fast allen Wortschöpfungen wurde der Ton, bzw. die Sprachebene gut getroffen. *Schisstrack* wird im Norden gesagt, wenn bei uns *Scheiße* fallen würde. Auch die Sch‘ti unterscheiden zwischen Mist und Scheiße, um ein Misslingen oder ein Missgeschick zu kommentieren. Mist wird im Scht‘i zu *Braunkack*. *Schack-Schack* jedoch ist eine seltsam anmutende sprachliche Eigenheit, die wie Antoine erklärt „nur Mut“ heißt und im Sinne von „los, trau dich“ verwendet wird.

Philippe fasst zusammen, was er während seines kurzen Aufenthalts in Bergues sprachlich schon gelernt hat. Er demonstriert, dass er schon verstanden hat, dass Laute verschoben werden (ich – is) und manchmal für ihn ganz neue Wörter verwendet werden, wie z.B. *Duda* für du, was am Morgen noch sehr viel Unmut ausgelöst hat. Antoine erklärt in diesem Zusammenhang noch einmal, wie sich die Sprache aufbaut: *Sch* wird *s*. *S* wird *sch*. Hier wird wieder auf die Busch-Bus-Szene verwiesen, die eingangs in diesem Kapitel besprochen wurde.

Philippe soll eine Bestellung aufgeben, um seine Kenntnisse des Sch‘ti gleich anzuwenden. Er wehrt sich kurz, ruft dann aber den Kellner mit *Garçon*, was dem deutschsprachigen Publikum wieder markiert, dass man sich in Frankreich befindet. In dieser kurzen Sequenz ist allerdings eine Unstimmigkeit in der Kohärenz auffällig. Es wirkt befremdlich, dass Philippe eine Bestellung aufgeben soll, obwohl der Tisch voll gedeckt ist und die Speisen fast aufgegessen wurden. Da es aber zu dieser Bestellung nicht kommt, weil die Szene zu Ende

---

ist, als der Kellner anmerkt, nichts verstanden zu haben, ist man sich als ZuseherIn nicht sicher, ob man nicht selbst etwas falsch verstanden hat. Jedenfalls fällt die Inkohärenz auf, was kurz irritierend wirkt.

Die zehnte Textpassage wurde ausgewählt, um eine Unterhaltung zwischen zwei Sch'tis zu zeigen. Der Film macht in der zweiten Hälfte eine große Wende, und es geht nicht mehr um sprachliche Missverständnisse und Klamauk, sondern um die persönlichen Schicksale der Figuren Antoine und Philippe, die inzwischen zu Freunden geworden sind. Julie wollte Philippe im Norden besuchen und die Postangestellten haben einen Norden inszeniert, wie er in den Klischees gezeichnet wird. Am nächsten Tag fliegt alles auf und Antoine und Philippe führen ein Gespräch, bei dem sie sich gegenseitig versprechen, dass sie ihre Liebesangelegenheiten ins Lot bringen. Philippe wird Julie seine Beweggründe für die Lügengeschichten erklären und Antoine verspricht, mit seiner Mutter zu sprechen, um der Beziehung zu Annabelle eine Chance zu geben. Er betritt die Küche, wo die Mutter Kartoffel schälend am Tisch sitzt. Er setzt sich aufgeregt zu seiner Mutter an den Tisch.

1. MUTTER Oh, mein Bübschen. Hascht du Poscht für deine Mami?
2. ANTOINE Nein, is musch mit dir schpressen, Mama.
3. MUTTER Wasch isch paschiert, Antoine? Bischt du krank? Hascht du dir wasch eingefangen, mein Junge?
4. ANTOINE Nein, nein, nein, nein. Is will, dasch du dir anhörscht, wasch is dir tschu schagen hab. Hör tschu und unterbris mis nis. Du kannscht nix dran ändern an dem, wasch is dir jetsch tschu schagen habe. Verschstanden, allesch klar?
5. MUTTER Hab nix geschagt.
6. ANTOINE Ja, alscho: tschieh hier ausch bei dir. Und dann mach is Folgendesch: Is miet mir 'ne Wohnung und tschieh dort ein mit Annabelle. Is weisch, du magscht Annabelle nis. Aber is liebe schie. Is hab schie, schie mir auschgeschucht. Scho. Wasch schagscht du datschu?
7. MUTTER Esch wurde auch Tscheit! Is hab mis gefragt, wann du dis endlis entseidescht.
8. ANTOINE Du bischt, äh, nis bösche?
9. MUTTER Aber wiescho schollte is bösche schein? Wasch will eine Mutter denn mehr?! Na, dasch ihr Bübschen endlis schein Glück findet. Hm?! Is hab dis nis für mis allein Groschgetschogen, und wenn du mir dann irgendwann ein kleinsch Tschipfel senkscht oder eine kleine Tschipfeline, ehrlis, dann würd mis dasch schehr freuen. Hä?
10. ANTOINE Gut, einverschstanden.
11. MUTTER Isch schonscht noch wasch? Is musch langschan meine Kartoffeln fertis mach'n.
12. ANTOINE Danke.

Antoine küsst seine Mutter zum Abschied auf die Wange, sie schält weiter, ihre Kartoffeln. Er steigt vor dem Haus auf sein Dienstfahrrad, atmet erleichtert. Nach dem Schnitt erscheint Antoines Mutter in der Postfiliale. Fabrice und Annabelle sitzen am Schalter. Antoines Mutter betritt forsch und trotzdem freudestrahlend das Postamt und geht direkt zu Annabelle, die zwar die Nase rümpft, aber die alte Frau dann professionell freundlich begrüßt. Annabelle weiß offensichtlich noch nichts von dem Gespräch zwischen Antoine und seiner Mutter. In der nächsten Szene sitzen Philippe und Antoine in einem Lokal. Es spielt *I just called*

---

*to say I love you.* Von *Schtivie* Wonder. Antoine und Annabelles Lied, wie Antoine erklärt. Antoine ist gut gelaunt, während Philippe niedergeschlagen ist. Sie sprechen über ihr Abkommen. Als Philippe erfährt, dass Antoine zwar mit seiner Mutter, aber noch nicht mit Annabelle gesprochen hat, zwingt er Antoine, zu handeln. Philippe holt Annabelle mitten in der Nacht ab und bringt sie zum Belfried, wo Antoine am Carillon Stevie Wonders Hit spielt und mittels eines Transparents um ihre Hand anhält. Hier wird das französische Transparent gezeigt, „ANNABELLE JE T'M EPOUSE MOI BILOUTE.“ Dies wurde mit Untertiteln übersetzt: „Annabelle ich liebe dich, heirate mich Tschipfel.“

Diese Szene ist die einzige Szene im ganzen Film, in der zwei Sch'tis länger miteinander sprechen. In dem Dialog zwischen Mutter und Sohn versteht man, was die beiden sprechen. Einerseits hat man sich mittlerweile an die Sprache gewöhnt, andererseits ist dies keine Gag-Szene. Die Komik steht in dieser Szene nicht im Vordergrund und auch nicht die sprachlichen Unterschiede. Dieses Gespräch markiert deshalb auch einen Stimmungswechsel im Film. Von nun an geht es um die persönlichen Schicksale der Figuren. Hier wird deshalb nur mit Aussprache und Lauten gearbeitet. Kein Wort, das die ZuseherInnen noch nicht gehört hätten. Die Wortschöpfung *Tschipfel* ist bekannt. Die Abwandlung *Tschipfeline* lässt schmunzeln, wirkt aber nicht lächerlich. Das wird bewusst so gemacht. Hier soll nicht gelacht werden, auch wenn ein ganzer Dialog in Sch'ti der Szene doch wieder ein komisches Element gibt.

Dass die Mutter nachfragt, wieso Antoine bei ihr auftaucht, macht deutlich, dass er zu dieser Zeit normalerweise nicht nach Hause kommt. Es ist spürbar, dass Antoine viel Mut braucht, um seiner Mutter zu sagen, dass er Annabelle liebt. Es ist überraschend, dass die Mutter positiv reagiert. Hier bekommt ihre Figur einen liebevollen Zug. Sie ist nicht die grantige, boshaftie alte Frau, die ihren Sohn mit allen Mitteln kontrollieren will, als die sie bisher dargestellt wurde. Sie ist froh darüber, dass er sich endlich weiter entwickelt und ein neues Leben beginnen will. Mit keinem Wort merkt man etwas von der vermeintlichen Abneigung Annabelle gegenüber.

Zusammenfassend ist zum Kapitel Sprachvarietäten zu sagen, dass man sich für die Entwicklung der Kunstsprache stark mit den Lauten, bzw. den Lautverschiebungen im Sch'ti auseinandergesetzt hat. Hierfür musste man sich zum Teil an die vom Marseiller Onkel angekündigten Lautverschiebungen halten, die immer wieder in Schlüsselszenen betont verwendet werden. Die Lautverschiebungen folgen keinem starren Schema, sie werden je nach Szene, Dialog und Bild unterschiedlich umgesetzt. Ein Vorteil für die Erarbeitung der Sprache war, dass alle Sch'ti-Wörter im Laufe des Films erklärt werden. Zu Beginn seines Aufenthalts trifft Philippe auf viele unbekannte Wörter, Redewendungen und Unterschiede in der Aussprache. In Folge werden diese aber von seinen Kollegen und Annabelle erklärt. Im späteren

---

Verlauf des Films werden keine neuen Wörter mehr verwendet. Man erhält als ZuseherIn somit den Eindruck, dass man gemeinsam mit dem Protagonisten die Sprache „erlernt“ hat.

### 4.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Das Filmplakat zeigt die Protagonisten in Halbtotale –Antoine sitzt lachend auf dem Postfahrrad und Philippe brüllt ein „Hä“. Im Hintergrund sieht man den Belfried von Bergues und im Titel eingebettet weitere DarstellerInnen des Films.

Der Film lief am 27. Februar 2008 in Frankreich an und spielte Rekordgewinne ein. *Bienvenue chez les Ch'tis* war im Jahr 2008 mit über 20 Millionen (20.275.000) Kinobesuchern der am meisten gesehene Film. Auch im Vergleich mit internationalen Blockbuster kann der Erfolg mithalten, denn nur *Titanic* im Jahr 1998 hatte mit 20,7 Millionen ZuseherInnen höhere Besucherzahlen. Somit ist *Bienvenue chez les Ch'tis* der erfolgreichste französische Film aller Zeiten. AlloCiné,<sup>30</sup> ein französisches Filmportal, gibt eine Statistik an, bei der der Durchschnitt von 21 professionellen Kritiken 3,6 von 5 Punkten ergibt und von 4.925 ZuseherInnen eine Wertung von 3,2 – wobei hier 40 % die volle Punkteanzahl und 13 % gar keine Punkte vergab. Hier zeigt sich, dass der Genuss oder Frust eines Films ein sehr individuelles Erleben ist, weshalb bei der Bewertung der Rezensionen im 4. Kapitel nur auf wenige Punkte zurückgegriffen wird (vgl. <http://www.cinemaffiches.com/bofr2008.php>).

Dany Boon<sup>31</sup> schrieb das Drehbuch und führte Regie. Boon (Daniel Hamnidou, geb. 1966 in Frankreich) war in Frankreich vor seiner Karriere als Filmregisseur und Schauspieler als Komiker bekannt. Auch bei seiner Arbeit als Komiker beschäftigt er sich mit der Sprache Picard, da er selbst im Norden Frankreichs (Armentières) aufgewachsen ist. Von seiner DVD *Dany Boon à s'baraque en ch'ti* verkauften sich 600.000 Exemplare. Hier spricht er das ganze Programm, das französisch untertitelt wurde, in Ch'ti (vgl. Presseheft 2008: 19f.).

Im Jahr 2006 drehte er seinen ersten Film *La Maison du Bonheur*. Kurz darauf folgte *Mon meilleur ami*. Schon 2006 hatte er die Idee zu *Bienvenue chez les Ch'tis*. Boon wollte einen Film drehen, der das negative Bild, das man in Frankreich vom Norden hat, von der komischen Seite betrachten.

*Bienvenue chez les Ch'tis* est un sujet qui me tient fort à cœur : C'est mon enfance, ma région...c'est mes frères quo ! Ils comptent sur moi. L'idée du film est partie de la vision de ceux qui ne connaissent pas le Nord-Pas de Calais et qui ont parfois une vision négative de la région. D'où l'envie de faire une comédie très humaine, dont le personnage principal, qui n'est pas originaire du Nord, va découvrir la

---

<sup>30</sup> AlloCiné® wurde 1990 von Jean-David Blanc und Patrick Holzman gegründet, mit dem Ziel Kinofans mit umfassenden und rasch verfügbaren Informationen über das Kino in Frankreich zu versorgen.

<sup>31</sup> Mehr zu Dany Boon: <http://www.bienvenuechezdanyboon.com/>

---

culture ch'timi, l'environnement ch'timi l'humanité des gens du Nord, et le sens de l'accueil, du partage, la générosité...mais aussi un tout nouveau langage !  
(<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/bienvenue-chez-les-ch-tis,83805>)

Die Zuschauer sollten diese Region zusammen mit der Hauptfigur, die in den Norden kommt, kennenlernen, mit allem, was dazugehört: die ganze Sch'ti-Kultur, die Landschaft, die Mentalität der Leute, ihre Gastfreundschaft, ihren Gerechtigkeitssinn, ihre Großzügigkeit. (Presseheft 2008: 8)

Ich wollte schon lange einen Film über Nord-Pas-de-Calais und über die Vorurteile machen, die über diese Region kursieren. Außerdem wollte ich eine alte Konvention aushebeln, nach der Komödien generell eher im Süden angesiedelt sind, und ernste, dramatische Filme im Norden. (Presseheft 2008: 3)

Der Erfolg dieser Komödie machte Boon zu einem der erfolgreichsten Schauspieler Frankreichs. Das Budget betrug 11 Millionen Euro, was bedeutet, dass mit einer Zuschaueranzahl von 2 Millionen das Budget gedeckt gewesen wäre, was auch in finanzieller Hinsicht einen Erfolg bedeutet. (vgl. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue\\_chez\\_les\\_Ch%27tis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue_chez_les_Ch%27tis))

Auf die Frage, wieso das Interesse des Auslands an seinem Film wohl so groß sei, antwortete Boon: „Die Themen Entwurzelung und Aufeinanderprall der Kulturen sind, glaube ich, universell“ (Presseheft 2008: 11). In Bezug auf den Film zeigt sich, dass diese Themen universell sein können. Er wurde für andere Länder adaptiert und verfilmt. Die italienische Version ist Szene für Szene übernommen worden und in Italien ebenso erfolgreich wie die französische in Frankreich (Brockmann 2011).

Der Film wurde von *Hirsch-Pathé Renn productions* unter der Leitung von Claude Berri produziert,<sup>32</sup> der zu den erfolgreichsten und vielseitigsten Figuren der französischen Kinowelt zählt. Er war Filmregisseur, Schauspieler, Drehbuchautor und Filmproduzent. *Bienvenue chez les Ch'tis* war der letzter Film, den er produzierte, er starb 2009 (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Berri](http://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Berri)).

Der französische Trailer beginnt damit, dass Philippe in Jeans Büro erscheint und erfährt, dass er in den Norden versetzt wird. Dann sieht man, wie er diese Tatsache Julie, die gerade Immobilienanzeigen für den Sanary sur Mer ansieht, positiv verkaufen will. In der nächsten Szene sitzt er bei Julies Großonkel, der ihm von der unerträglichen Kälte erzählt. Man sieht, wie er abreist und mit dem Auto losfährt. Ein Chanson von Jacques Brel läuft im Hintergrund. Danach nimmt man wahr, wie er nachts Bailleul im ausgestorbenen Bergues umfährt. Anschließend folgt die erste Szene, in der er jemanden Sch'ti sprechen hört. Es wird eingeblendet: „Le nouveau film de Dany Boon.“ Im Anschluss daran sind sie in der Dienstwohnung und die erste Sprachverwirrung bahnt sich an. Die Szene wird später als 3. Textpassage besprochen. Der Trailer endet mit der Frage von Philippe Abrams „Tous le monde parle comme vous ici?“ Darauf folgt ein Hinweis auf die Filmstarts in den verschiedenen Regionen Frankreichs (im Nord-Pas-de-Calais wurde er eine Woche vor dem landesweiten Start ausgestrahlt).

---

<sup>32</sup> Koproduzenten: TF1 Films Productions, Les Productions du Ch'timi, CRRAV Nord-Pas-de-Calais.

---

Der/die ModellseherIn in Frankreich unterscheidet sich von dem/der ModellseherIn im deutschsprachigen Raum dadurch, dass er/sie eher mit den Klischees vertraut sein wird, wobei anzunehmen ist, dass diese von Region zu Region unterschiedlich wahrgenommen und empfunden werden. Somit kann man dieses Vorwissen nur begrenzt zuschreiben. Der große Vorteil der französischsprachigen SeherInnen ist natürlich, dass sie den Text uneingeschränkt verstehen und/oder an den gewünschten Stellen nicht verstehen.

Beim Publikum ist der Film gut angekommen, wie eine Umfrage des Filmmagazins *L'Ecran totale* ergab, laut der 97 % der ZuseherInnen den Film positiv bewerteten. (vgl. <http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/actu/41310789-fr.php>) Eine weitere Umfrage von *L'Echo du Public* ergab 67 % an ZuseherInnen, die den Film mochten. Die Kritiken in der französischen Presse waren sehr unterschiedlich. Von ganz schlecht bis herausragend wurde eine Bandbreite an unterschiedlicher Kritiken geschrieben.

Der Film hatte einen positiven Einfluss auf die Region. Es werden Touren zu den Drehorten des Films angeboten und allgemein hat sich das Image des Nordens verbessert, wie Boon in einem Interview erzählt (vgl. <http://chtis.lavoixdunord.fr/index.php/2008/03/14/interview-de-dany-boon-video>).

Wie ist nun das Image des Nordens? Zunächst ein paar Fakten zur Region: Nord-Pas-de-Calais ist die nördlichste Region Frankreichs und setzt sich aus den Departements Nord und Pas-de-Calais zusammen. Vier Millionen Menschen bevölkern die Region, in Frankreich hinsichtlich der Bevölkerungsdichte der zweiten Rang, und aufgrund der hohen Geburtenrate die jüngste Region ist. Zudem spielt dort Fußball eine große Rolle, wie man auch im Film zu sehen bekommt (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Nord-Pas-de-Calais>). Neben der Kohleindustrie spielte in der Vergangenheit die Textilindustrie eine große Rolle, allerdings hat sich die wirtschaftliche Lage etwas verändert, was zu einer Verschlechterung der Arbeitslage in der Region geführt hat. Für den *L'Express* haben Michel Feltin und Pierre Falga (2008) die Klischees, die im Film überspitzt dargestellt werden, genauer recherchiert. Tatsächlich ist es im Nord-Pas-de-Calais nicht so kalt. Es herrscht gemäßigtes Klima. Mit einer Durchschnittstemperatur von 10,5 °C ist diese Region nicht die kälteste Frankreichs (Lozère 7,8 °C) Statistisch gesehen wird im Norden mehr Alkohol getrunken, als im Rest Frankreichs. Aus diesem Grund liegt die Sterberate durch von Alkoholismus verursachten Krankheiten doppelt so hoch wie im Rest des Landes (vgl. <http://www.ors-idf.org>). Die Region ist bei Versetzungs gesuchen von Staatsbeamten am unteren Ende der Beliebtheitsskala, dafür bleiben diese meistens dort (vgl. [www.insee.fr](http://www.insee.fr)).

---

## 4.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

In diesem Kritikschritt wird der Ausgangstext analysiert. Hierbei wird nach denselben Arbeitsschritten wie beim Translat vorgegangen.

### 4.4.1 Kulturspezifika

Die Funktion der ersten Textpassage lässt sich als kulturelle Einbettung definieren, das heißt, dass das Publikum erfährt, wie Philippe und Jean als Südfranzosen den Norden wahrnehmen.

Philippe hat sich als Gehbehinderter ausgegeben, weil er seine Chancen auf eine Versetzung an die Côte d'Azur dadurch größer einschätzte. In der folgenden Szene ist der Betrug vor Kurzem durch Philippes eigenes Verschulden aufgeflogen. Man kann am Türschild (*DRH für directeur resources humaines*) erkennen, dass er bei einem Vorgesetzten im Büro ist. Er sitzt bereits auf einem Sofa im Büro und wirkt äußerst niedergeschlagen. Jean betritt den Raum und ist sehr aufgebracht, was sich in seiner ausdrucksstarken Mimik und hektischen Gestik widerspiegelt.

1. JEAN Cinglé, va. T'es complètement cinglé.
2. PHILIPPE T'es mon ami, Jean. Tu vas m'arranger le coup.
3. JEAN Je vais rien t'arranger du tout. Et je t'interdis de dire qu'on est amis. Surtout ici. Je suis pas l'ami de... d'un malade qui se fait passer pour handicapé.
4. PHILIPPE Je... J'ai fait ça pour Julie. Je sais, j'aurais pas dû. J'm'en veux terriblement, je t'jure.
5. JEAN Bon. J'ai une bonne nouvelle et une mauvaise nouvelle.
6. PHILIPPE J'suis suspendu. C'est ça ?
7. JEAN Pire.
8. PHILIPPE Viré ?
9. JEAN Pire encore.
10. PHILIPPE Pire que viré, c'est quoi ?
11. JEAN T'es muté dans le Nord.
12. PHILIPPE Le Nord ? Non ! A Lyon ?
13. JEAN Ah non, pas à Lyon, dans l'Nord Nord !
14. PHILIPPE Ah non, pas à Paris. Me dis pas qu'ils m'envoient à Paris.
15. JEAN Pas à Paris. Plus au Nord.
16. PHILIPPE En Belgique ?
17. JEAN Mais non, mais non, mais non. Avant la Belgique y a ? Le Nord-Pas-de-Calais, voilà. T'es muté à côté de Lille.
18. PHILIPPE L'île ? L'île de quoi ?
19. JEAN Non ! Pas sur une île, Lille. La ville de Lille.
20. PHILIPPE La ville de Lille ? Mais c'est horrible.
21. JEAN Tu commences lundi prochain.
22. PHILIPPE Lundi qui vient, là ? Mais, mais j'peux pas. J'ai, j'ai pas dvêtements chauds. Je, je sais même pas où habiter.
23. JEAN Oh, Regarde ! Y a un logement de fonction prévu pour le chef d'établissement.
24. PHILIPPE Oh putain, mais c'est où qu'ils m'envoient ?
25. JEAN A Bergues.
26. PHILIPPE A Beurgueus ?
27. JEAN Bergues.
28. PHILIPPE Mais j'la refuse cette mutation.
29. JEAN Ah tu peux pas. Là, c'est disciplinaire.
30. PHILIPPE Bon, et c'est quoi la bonne nouvelle ?

- 
31. JEAN C'est ça.
  32. PHILIPPE Hein ? Bah, c'est quoi la mauvaise ?
  33. JEAN Tu vas rester deux ans, là-bas.
  34. PHILIPPE Deux ans ?
  35. JEAN Minimum.
  36. PHILIPPE Deux ans dans l'Nord-Pas-de-Calais. Non ! Non, Jean !
  37. JEAN Ecoute, c'est le Nord ou c'est le licenciement pour faute grave. Voilà, j'suis désolé.

Gleich zu Beginn der Szene wird deutlich, dass sich diese beiden Männer auch privat kennen müssen. Die informelle Sprachebene macht dies deutlich. Gleich im ersten Satz wird Philippe von Jean als *cinglé* bezeichnet. Philippe beruft sich daraufhin auf ihre Freundschaft. Er braucht Jeans Hilfe um sich aus seiner misslichen Lage zu befreien. Jean bestreitet die Freundschaft und alles deutet darauf hin, dass man im Büro nicht weiß, dass sich die beiden privat kennen. Da Jean Philippe inoffiziell über freie Stellen an der begehrten Südküste Frankreichs informiert hat, steckt er irgendwie mit in diesem Schlamassel und besteht einmal mehr darauf, dass man sich nicht näher kennt. Bald fasst Jean sich und hat, wieder ganz der professionelle Personalleiter, eine gute und eine schlechte Nachricht zu verkünden. Es bleibt ungesagt, um welche Nachricht es sich handelt, als er verkündet, dass Philippe in den Norden versetzt wird. Hier beginnt ein turbulentes Wortspiel. Philippe ist aufgeregt und will Jean die Informationen vorwegnehmen, als dieser ankündigt, man werde Philippe in den Norden versetzen. Der Norden ist für ihn Lyon, maximal Paris. Danach ist er geografisch schon in Belgien, was subtil zeigt, dass der wahre Norden Frankreichs in seiner Realität gar nicht existiert. Jean klärt ihn auf und spricht von *Lille*. Philippe versteht *l'ile*. Ein Homonym, das zu einer lustigen Verwechslung führt, da Philippe einen kurzen Moment fälschlich annimmt, auf eine Insel zu versetzt werden. Jean klärt ihn sofort auf: Es handle sich um *La ville de Lille*, die Stadt Lille<sup>33</sup>, sagt er. Der Schrecken setzt sich fort – Philippe ist entsetzt zu erfahren, dass er schon am kommenden Montag abreisen muss. Auf seine Sorge um eine Unterkunft hin kann Jean ihm eine Dienstwohnung anbieten. Erst jetzt erfährt Philippe, dass er nach Bergues<sup>34</sup> kommt. Philippe spricht Bergues falsch aus. Er sagt *Beurgueus*. Tatsächlich wird er den Namen des Städtchens so lange falsch aussprechen, bis er wirklich dort ankommt. Eine subtile Andeutung, dass sich sein Bild vom Norden schon bei der Ankunft langsam ändert.

Im Allgemeinen handelt es sich hier um einen zweiminütigen, interessanten und kurzweiligen Dialog zwischen zwei Männern, die sich offensichtlich sehr gut kennen. Verschleifungen wie *J'veux pas. J'ai pas* markieren eindeutig die gesprochene Sprache. Gleich

---

<sup>33</sup> Lille, die Hauptstadt Nord-Pas-de-Calais (225.000 Einwohner), ist eine Universitätsstadt und war im Jahr 2004 Kulturhauptstadt Europas (Presseheft 2008: 15).

<sup>34</sup> Bergues hat 4.300 Einwohner und ist Verwaltungssitz des Arrondissements Dunkerque. Der Ort ist rundum von mittelalterlichen Schutzmauern umschlossen und durch einen Kanal mit der zehn Kilometer entfernten Hafenstadt Dunkerque (Dünkirchen) verbunden (vgl. Presseheft 2008: 15). Bergues stand nach dem Erfolg des Films im Zentrum des Interesses, obwohl dort eigentlich nicht Ch'ti gesprochen wird (vgl. Le Cheviller 2008: 62f.).

---

bei dessen Ankunft bezeichnet Jean Philippe als *cinglé* (fam. fou), was auf Deutsch bekloppt, verrückt bedeutet (Pons 2004).

Die Funktion der zweiten Textpassage lässt sich auch als Abstecken der kulturellen Einbettung festlegen – nebenbei wird auf die Eigentümlichkeiten der regionalen Sprache aufmerksam gemacht. Diese Textpassage wird dennoch der Kategorie Kulturspezifika zugeordnet, da diese im Vordergrund stehen.

Philippe betritt ein abseits gelegenes, altes Haus in der Nähe von Marseille. Eine alte Dame weist ihm den Weg zu Julies Onkel. Dieser sitzt im Dunkeln, Philippe nähert sich dem alten Mann zögerlich und stellt sich als der Mann der Großnichte vor. Der Onkel macht klar, dass er schon über den Besuch informiert wurde und fragt ungeduldig nach, was Philippe von ihm möchte.

1. PHILIPPE Voilà. J'dois partir dans le... le Nord-Pas-de-Calais. Une mutation. Et Julie m'a dit que vous connaissiez bien la région près de... de Lille.
2. VIEUX MARSEILLAIS Ah oui. En 1934, ma mère a couché avec un cheutemi.
3. PHILIPPE Qu'est-ce que vous dites ?

Der Onkel neigt sich das erste Mal in einen Lichtkegel. Es ist nur sein Gesicht in der Totale beleuchtet.

4. VIEUX MARSEILLAIS Je dis qu'en 1934, ma mère a couché avec un cheutemi.
5. PHILIPPE Un [sic] châtiment ?
6. VIEUX MARSEILLAIS Non pas un, pas un chât... un châtiment. Un cheutemi. Un cheutemi, ils s'appellent comme ça làhaut. Les femmes, les enfants, les hommes, c'est des cheutemis !
7. PHILIPPE Ddes cheutemis ?
8. VIEUX MARSEILLAIS Mêm... même les animaux, c'est des cheutemis ! Les chiens, c'est des cheutemis. Les...Les chats... Les chats, c'est des cheu... Les chats ch... ch... cheutemis. Les vaches, les poulets, les veaux, les chete... c'est aussi des cheutemis ! Ils font des «O» à la place des «A», des «QUE» à la place des «CHEU» et les «CHEU» ils les font, ils les font... Ils les font, mais à la place des «CE» C'est des fadas ! C'est des fadas ! Et quand tu crois tout comprendre, tu apprends que serpillière, ça se dit «wassingue» ! Alooooors...
9. PHILIPPE Et c'est comment la vie là-bas, tous les jours ? J'veux dire, c'est. C'est tranquille, non ?
10. VIEUX MARSEILLAIS Dure ! Dure, dure ! Y a que ceux qui sont dans le charbon qui vivent bien. Les autres, c'est que...des miséreux. Pi, ça meurt jeune là-bas. Ça meurt très jeune. Je supportais plus, je supportais plus le froid.
11. PHILIPPE Il fait très froid ?
12. VIEUX MARSEILLAIS En été, ça va parce que tu as zéro, zero un. Mais l'hiver, ça descend, ça descend, ça descend. -10, -20, -20, -30. Tu dis «Je reste couché». Ils te foutent du moins 40. Tu vois ?
13. PHILIPPE -40 ?
14. VIEUX MARSEILLAIS C'est le Nooord ! Tu m'as demandé, mon petit. C'est le Noooord ! Je t'ai répondu ? Alors ça va.

Der alte Mann neigt sich wieder ins Dunkel. Er signalisiert damit das Ende des Gesprächs. Die Szene ist vorüber.

Julies Großonkel hat eine sehr tiefe Stimme und die ganze Szene wirkt durch die spärliche Beleuchtung, die bedrohliche Großaufnahme des alten Manns und die musikalische Untermalung unheimlich. Nachdem der Grund für Philippes Besuch geklärt ist, steigt der

---

Großonkel direkt in seine Erinnerungen ein. Er spricht davon, dass die Mutter 1934 mit einem *Cheutemi* geschlafen hat. Antoine versteht *châtiment*, was Strafe (Pons 2004) bedeutet. Das passt natürlich gar nicht zusammen, zeigt aber, was Philippe empfindet, wenn er an den Norden denkt. Der Onkel antwortet stotternd, dass sowohl Menschen als auch Tiere im Norden als *cheutemis* bezeichnet werden. Hier wird unterschwellig vermittelt, dass es sich um sehr einfache Menschen und Lebensbedingungen handeln muss, wenn nicht zwischen Menschen und Tieren in der Benennung nicht unterschieden wird. Der Onkel zählt stammelnd sämtliche Nutz- und Haustiere auf. Hier kommen schon *chiens* und *chats* vor, deren Aussprache später zu einem sprachlichen Missverständnis führen werden. Er nennt im selben Atemzug einige Eigentümlichkeiten der Sprache des Nordens. Erklärt, wie die Laute verschoben werden. Er bezeichnet die Menschen als verrückt. Er weist auch darauf hin, dass im Norden unbekannte Wörter verwendet werden, er führt als Beispiel *wassingue* an, was *serpillière* bedeutet. *Serpillere* wird mit *Scheuertuch* übersetzt (Pons: 2004). *Wassingue* wird sehr häufig verwendet, wogegen *serpillière* kaum Verwendung findet (vgl. Dawson 2002: 67).

Auf die Frage, wie das Alltagsleben im Norden aussieht, beschreibt der Großonkel schauerliche Lebensumstände. Er meint, dass jene, die vom Kohleabbau leben, es noch gut hätten. Heute lebt allerdings keiner mehr vom Kohleabbau, da die Minen vor ca. 20 Jahren stillgelegt wurden. Von 1720 bis 1990 wurde in der Region Kohle abgebaut. Die Arbeiter und ihre Familien lebten in Wohnungen, die vom Arbeitgeber zur Verfügung gestellt wurden. Das soziale Leben wurde ebenfalls stark von den Minen beeinflusst (vgl. Dawson 2002: 88f.). Die Lebensbedingungen der Minenarbeiter im 19. Jahrhundert wurden 1885 von Emile Zola in *Germinal* beschrieben. Heute werden für TouristInnen geführte Touren in den Minen angeboten, man soll bei diesen einen sehr guten Einblick in das Leben der Minenarbeiter bekommen (vgl. <http://suite101.de/article/tagestouren-unter-tage-in-nordfrankreich-a61774>). Die Minen sind eng mit der Sprache Ch'ti und der Lebensweise des Nordens verbunden.

Der Großonkel spricht von Temperaturen bis zu minus 40 Grad. Im Sommer sei es erträglich, bei Temperaturen von null Grad. Dabei sieht die Realität so aus, dass entgegen der Klischees, dass es im Norden sehr kalt sei, gemäßigtes Klima herrscht. Es ist oft nebelig und regnet häufig, allerdings kennt man eher feinen Sprühregen als starke Niederschläge (Presseheft 2008:16).

In der dritten Textpassage verbringt das Team der Post die erste Mittagspause mit ihrem neuen Direktor. Sie gehen zur *baraque aux frites*, die sich als umgebauter Wohnwagen herausstellt, und kein Restaurant ist, wie Philippe zunächst vermutet.

1. ANNABELLE Rajoute une frite fricadelle, Momo.
2. MOMO Quelle sauce ?
3. ANNABELLE Picalili.
4. MOMO Martine ! Un Picalili !
5. PHILIPPE Ah ! C'est de la nourriture gitane.

- 
6. ANNABELLE Non. Non, ch'est une spécialité d'ichi.
  7. PHILIPPE C'est bon, hein. Qu'est-ce qu'y a dedans ?
  8. YANN Ah cha... La fricadelle, on a [sic] pas l'droit de l'dire c'qu'y a dedans.
  9. FABRICE Ah ichi dans ch'Nord, euh... eule fricadelle, tout le monde eule sait, hein, ce qu'y a dedans. Mais personne eule dit.
  10. YANN Ch'est comme les Américains avec eule Coco.
  11. PHILIPPE Le quoi ?
  12. YANN Coco-Colo.
  13. PHILIPPE Ah, le Coca-Cola.
  14. ANNABELLE Bah, c'est c'qui vient d'dire. Le Coco-Colo.
  15. PHILIPPE C'est joli cette petite place, hein ?
  16. YANN Ch'est pas une p'tite place, c'est la grande place.
  17. PHILIPPE Cette église, là, c'est charmant.
  18. YANN C'est pas une église.
  19. ANNABELLE Ah non, non, non, ça, ça a rien de religieux. C'est notre beffroi. Au Moyen Âge, ça servait aussi à faire eule guet pour prévenir eude l'arrivée des envahisseurs.
  20. YANN D'où qu'ils viennent.
  21. FABRICE Arrête.
  22. ANNABELLE On voit toute eule région de là-haut, hein, c'est fort biau. Mais, faut d'mander à Antoine de vous faire visiter. C'est lui le carillonneur.
  23. PHILIPPE Le quoi ? Carillonneur.
  24. ANNABELLE Tout en haut, regardez, y a plus de 50 cloches qu'on appelle un carillon. Et y a qu'Antoine qui sait en jouer. Dans sa famille, ils sont carillonneurs eude père en fils. Quand il joue, c'est magnifique. On l'entend à des kilomètres, hein ?
  25. FABRICE C'est vrai.  
Antoine rast mit seinem Dienstfahrrad zur Bude.
  26. ANTOINE Une frite, une bière, s'te plaît.
  27. ANNABELLE Ah Antoine, ch'est marrant, on était en train d'parler de ti.
  28. ANTOINE Ah bon ? Tu parlais pas de tun motard, plutôt, là ? Le frimeux. Il est pas là, d'ailleurs ? Il aime pas les frites eule boubourse ?
  29. ANNABELLE Arrête, c'est pas drôle.
  30. ANTOINE Eh mi aussi j'peux frimer avec mum vélo là !  
Philippe greift ein.
  31. PHILIPPE Venez vous [sic] asseoir, Antoine.  
Antoine lässt sein Dienstfahrrad fallen und geht auf den Tisch zu.
  32. ANTOINE Mais j'reconno, lui ! Ch'est le sudiste. Cha va, t'as pas congelé encore ?
  33. PHILIPPE Ça va pas bien... Bailleul ?
  34. ANTOINE Vous savez ce qu'il a fait c'te nuit. J'l'invite à dormir à m'baraque. Y voit des photos de nous au carnaval de Dunkerque. Et Monsieur, y bloque eule porte de chambre avec une caillèle. De quoi t'avo peur, que j'tombe amoureux ?
  35. PHILIPPE Me manquez pas de respect, Bailleul. Ce serait dommage que je vous colle un avertissement dès le premier jour.
  36. ANTOINE Oh milliard ! J'ai peur !  
PHILIPPE Bon. Er will aufstehen und zahlen. Fabrice hält ihn davon ab.
  37. FABRICE Non, laichez, ch'est pour nous, hein ?
  38. ANTOINE Ben alors, on t'a pas appris à dire «merchi» dans ton pays ?
  39. ANNABELLE Antoine, arrête ! Cha chuffit, là, non ! Tu d'vrais avoir honte. Il vient à peine d'arriver. Imagine-toi, mais t'es dans le chud et qu'on t'parle comme tu l'as fait, hein ?

In einer ruhigen Minute am Ende des Arbeitstages spricht Annabelle Philippe an, und erklärt, dass es Antoine nicht leicht hat. Sie bittet darum, nachsichtig zu sein und von einer Verwarnung abzusehen. Sie spricht an, dass Antoine sehr unter seiner dominanten Mutter leidet.

---

Annabelle bestellt das Mittagessen für alle. Sie spricht die Verkäuferin mit dem Vornamen an, was zeigt, dass sie sich kennen. Sie bestellt die Frikandellen mit Picalili-Sauce. Diese wird hier als Spezialität der Region angegeben, ist aber auch in Belgien und Großbritannien bekannt (vgl. <http://unechti.unblog.fr/2008/02/29/le-piccalilli-picalili-piccalili>). Philippe erfährt, dass man *Coca-Cola* im Norden *Coco-Colo* nennt. In anderen Teilen Frankreichs sagt man umgangssprachlich *Coca*.

Er erfährt auch etwas über eine architektonische Besonderheit von Bergues, den *beffroi*,<sup>35</sup> *Belfried* auf Deutsch. Annabelle erzählt ihm, dass Antoine das *Carillon*<sup>36</sup>, das Glockenspiel, das im Belfried untergebracht ist, spielen kann. Er ist der *Carillonneur* von Bergues. Das Bespielen dieses orgelähnlichen Musikinstruments wird von Carillonneur zu Carillonneur weiter gegeben. In Antoines Familie führt er diese Tradition fort. Seine Kollegen, und vor allem Annabelle sind sehr stolz darauf. In diesem Moment kommt ein offensichtlich betrunkener Antoine und bestellt sich ein Bier und Pommes frites. Er greift erst Annabelle an und beschimpft ihren neuen Freund, einen Motorradfahrer. Dann wird er Philippe gegenüber untermalig. Er duzt seinen neuen Chef: „*Cha va, t’as pas congéle encore.*“ Ein starker Tabubruch, wenn man einen Vorgesetzten duzt und ihn direkt angreift. Philosophes Reaktion ist eigentlich recht moderat. Antoine erzählt, dass Philippe bei ihm übernachtet hat. Er verwendet dafür den Ausdruck *dormir à ma baraque*. *Baraque* wird im Ch’ti für das Zuhause verwendet. Es ist ein regionaler Ausdruck, der nicht negativ konnotiert ist.<sup>37</sup> Er erzählt weiter, dass er die Türe mit einem *callière* verriegelt hat. *Caillèle* ist ein regionaler Ausdruck für *chaise* (dt. Stuhl). Nach Feller-Carton ist die Schreibweise *caïèle* (vgl. Dawson 2002: 168). Dieses Wort wird in einer der kommenden Szenen bildlich erklärt.

Antoine erzählt, dass Philippe in der Nacht die Türe verriegelt hat, nachdem er ihn als Frau verkleidet auf den Fotos vom *Carnaval de Dunkerque* gesehen hat. Der Carnaval de Dunkerque ist ein großes Spektakel und über die Grenzen der Region hinaus bekannt (vgl. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnaval\\_de\\_Dunkerque](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Dunkerque)). Dennoch ist der Carnaval de Dunkerque kein bloßes Touristenspektakel. Die ganze Stadt ist daran beteiligt, traditionelle Lieder werden gesungen, zahlreiche Bälle finden statt (vgl. Dawson 2002: 120).

Nachdem er von ihm beleidigt wurde, sieht sich Philippe in seiner Funktion als Vorgesetzter gezwungen Antoine zu ermahnen. Er droht ihm mit einer Disziplinarmaßnahme. Als er den Tisch verlassen will, um dieser Szene ein Ende zu bereiten, greift Fabrice ein und will die

---

<sup>35</sup> Der Belfried von Bergues wurde von der UNESCO in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Bergues>).

<sup>36</sup> Der Glockenturm ist für Dreharbeiten zu klein, deshalb wurde dieser für die Dreharbeiten in einem Pariser Studio nachgebaut. Boon sah seinem Großonkel, der Carillonneur war, als Kind gerne beim Spielen zu (Presseheft 2008: 15).

<sup>37</sup> *Baraque*: fam. *maison mal bâtie, de peu apparence*. (Petit Robert 2007). Im Ch’ti bedeutet es einfach *maison* ([http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Vocabulaire\\_en\\_ch%E2%80%99ti](http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Vocabulaire_en_ch%E2%80%99ti)).

---

Situation retten, indem er den Chef einlädt. Antoine wird wieder unhöflich und wirft sarkastisch ein, ob es im Süden denn unüblich sei, sich zu bedanken.

Hier finden sich einige Beispiele, die aufzeigen, dass das Ch'ti im Ausgangstext nicht konsequent verwendet wurde. Einmal sagen die Postangestellten *ch'est* und manchmal *c'est*.<sup>38</sup>

In der folgenden Szene, der vierten Textpassage, ist es Abend. Ein alter Firmenbus fährt vor die Post und die Mitarbeiter Philippes steigen aus. Allen voran Antoine, der fröhlich verkündet, dass man für ihn ein paar Möbel zusammengetragen hat.

1. ANTOINE On s'est mis d'accord avec les collègues. On a tous donné un p'tit kek chose pour vous meubler là-haut. Er zieht Philippe zum Kofferraum. Regardez ça.
2. ANTOINE Une caillèle ! Fabrice reicht ihm einen Esstuhl.
3. FABRICE Oh ! Regardez ! Fabrice zeigt stolz eine Reiherfigur.
4. YANN Oh ! Tabouret !  
Sie sitzen in Philippes Wohnzimmer auf einem alten Sofa.
5. ANNABELLE Ch'est un tchio<sup>39</sup> peu disparate, mais c'est mieux qu'avant, non ?
6. ANTOINE On dirait uen thciote [sic] braderie de Lille, mais chans les prix dessus.
7. PHILIPPE Mais... c'est très gentil. C'est... c'est formidable, vous n'étiez pas obligés. Je...
8. ANTOINE Mi je suis un peu déçu quand même.
9. PHILIPPE Pourquoi ?
10. ANTOINE A partir de ce soir on dort plus ensemble.
11. PHILIPPE Bon, mais comment j'pourrais vous remercier ? A part euh... la baraque à frites, j'veux dire...
12. ANNABELLE Oh ! On a qu'à tous aller dîner dans ch'Vieux-Lille.
13. YANN Oh non, mi j'ai trop mal à mun dos.
14. FABRICE Oh cha va ! Tu manges avec eute bouc, pas avec tun dos !
15. ANTOINE Vous connaissez ch'Vieux-Lille, monsieur Abrams ?
16. PHILIPPE C'est pas encore un... d'vos fromages qui pue, ça non ?
17. YANN Si mais ch'est auchi une belle ville.

In dieser Sequenz wird deutlich, dass im Norden für viele Alltagsgegenstände eigene Ausdrücke verwendet werden. Hier taucht wieder *caillèle* für *chaise* auf und wird diesmal durch das Filmbild erklärt. Auch *baraque* kommt wieder vor. Dies zeigt, dass auch im Ausgangstext Kulturspezifika, die im Norden eigene Ausdrücke haben, erklärt werden.

Antoine stellt fest, dass es nun in der Wohnung wie auf der *braderie de Lille* aussehe. Die Braderie de Lille findet jährlich am ersten Septemberwochenende statt und ist einer der größten und bedeutendsten Flohmärkte Europas. Eine Veranstaltung, die in ganz Frankreich bekannt ist (vgl. [http://www.lilletourism.com/la\\_braderie\\_de\\_lille-1-214-0-fr.html](http://www.lilletourism.com/la_braderie_de_lille-1-214-0-fr.html)). Braderie kommt von *brader*, was *gaspiller* oder *gâter* bedeutet. Braderien sind sehr beliebt im Norden, jeder kleinere und größere Ort veranstaltet sie (vgl. Dawson 2002: 121).

Hier finden sich auch einige Beispiele, dass im Film eine veränderte Form des Picard verwendet wird. *Lille* wird *Lile* geschrieben (Dawson 2002: 73). Manchmal wird aber auch

---

<sup>38</sup> Siehe Zeile 6, 14, 16 und 18.

<sup>39</sup> *Tchio* bedeutet klein, Schreibweise Feller-Carton *tiot* (Dawson 2010).

---

tatsächlich ein Wort direkt übernommen, pic. *bouc* (Z.14) heißt fr. *bouche*. Schreibweise Feller-Carton: *el bouke* (vgl. Dawson 2002: 48).

Philippe kennt Lille mittlerweile, er macht also einen Witz, als er hinterfragt, ob Vieux-Lille ein Käse ist. Es weiß natürlich, dass es sich um die Altstadt Lilles handelt.

In der nächsten Textpassage sitzen die Postangestellten in einem Restaurant. Es herrscht angenehme Stimmung. Alle sitzen gut gelaunt an einem großen Tisch mitten in einem stimmungsvollen traditionellen Restaurant.

1. PHILIPPE Bon alors, qu'est-ce qu'on mange ? C'est moi qui vous invite.
2. ANNABELLE Oh bah ichi ch'est pas les spécialités qui manquent, hein !
3. FABRICE Oh c'qu'ya d'bon ichi, c'est le... chicon aux gratins.
4. PHILIPPE Le chichon au gratin ?
5. FABRICE Non le «Chicon». C'est des grosses endives avec de la béchamel et pi du gratin. Cha pi laa... la tarte au Maroilles, aussi.
6. PHILIPPE Le Maroilles, je connais.
7. ANTOINE Oh ! Faut qui goûte au carbonnade. On peut pas partir d'ici sans qu'il goûte à.
8. PHILIPPE La quoi ?
9. ANNABELLE La carbonnade. C'est euh... comme eule pot-au-feu, mais avec deule bière.
10. YANN On va pas tout commander non plus, hein...
11. PHILIPPE Eh ben, on a qu'à prendre un p'tit peu de tout et puis on picore. Hein ?

Philippe hält sein Versprechen und lädt die Belegschaft der Post ein. Er möchte, dass sie entscheiden, welche Speisen bestellt werden sollen. Annabelle übernimmt das Wort und erzählt, dass es in diesem Restaurant eine große Auswahl an Spezialitäten gäbe.

Fabrice findet *Chicon au gratin* besonders gut. Das wird von Philippe als *chichon au gratin* falsch verstanden, was mitunter auch an der Aussprache Fabrices liegt. *Chichon* kann Haschisch bedeuten, kann aber auch eine baskische Spezialität sein, die im Südosten Frankreichs bekannt ist.<sup>40</sup> Welche Form Philippe bekannt ist, lässt sich aus dem Film nicht ablesen, denn Fabrice erklärt ihm gleich, worum es sich handelt. Im selben Atemzug erwähnt er auch die *Tarte au Maroilles*, die im Norden eigentlich *flamike au Maroilles* heißt (Dawson 2002: 135). Maroilles ist ein Käse, der typisch für Lille ist und durch lange Lagerung eine rötliche Kruste hat. Der Käse riecht sehr stark und wird – wie Philippe Abrams bei seinem ersten Frühstück bei Antoine Bailleul erlebte – zum Frühstück gerne auf eine Scheibe Toast gestrichen und in Chicorée-Kaffee getunkt (Presseheft 2008: 16).

Antoine empfiehlt die *Carbonnade*, die Philippe ebenfalls unbekannt ist. Annabelle erklärt, dass es sich um eine Art Eintopf mit Bier handle. Auf Yanns Einwand hin, dass dies zu viel sei, entgegnet Philippe, man könne doch Kostproben von verschiedenen Gerichten bestellen und jeder nehme sich davon.

---

<sup>40</sup> Le « chichon » est un diminutif argotique du haschisch. Le « chichon » est une spécialité culinaire du sud-ouest de la France faite à base de canard et/ou de porc (<http://dictionnaire.sensagent.com/chichon/fr-fr/#anchorWiki>).

---

Zusammenfassend zum Thema Kulturspezifika im Ausgangstext lässt sich feststellen, dass Kulturspezifika auch hier erklärt werden. Die ZuseherInnen werden anfangs auf die Kultur des Nordens vorbereitet. Hier ist anzunehmen, dass man mit den bestehenden Vorurteilen spielt und diese übertrieben darstellt und somit die Erwartungen an das weitere Geschehen schürt. Gemeinsam mit Philippe nähert sich das Ausgangstextpublikum den kulturellen Besonderheiten des Nordens an. Die ZuseherInnen sehen sich somit mit den Vorurteilen über den Norden konfrontiert. Später bekommt man einen guten Einblick in die kulturellen Veranstaltungen im Norden (z.B. *carneval de Dunkerque* und *braderie de Lille*).

#### 4.4.2 Kultureme

Antoine und Philippe machen sich nach der ersten Nacht, die Philippe bei Antoine verbracht hat, gemeinsam auf den Weg zur Post. Sie treffen einen Nachbarn. Dieser begrüßt Antoine freundlich. Es handelt sich um einen kräftigen Mann mittleren Alters in altmodischer Kleidung.

1. VOISIN Chalut, Antoine.
2. ANTOINE Cha va, tizaute ? Euh... Monsieur Abrams, le nouveau directeur de l'Poste.
3. PHILIPPE Bonjour, monsieur Tizaute.
4. ANTOINE «Bonjour, monsieur Tizaute» ! Ah ah ah !
5. VOISIN Ah elle est bien bonne celle-là.
6. PHILIPPE C'est pas la peine de vous foutre de ma gueule si je comprends pas quelque chose !
7. ANTOINE Oh non, mais ch'est pas contre vous.
8. PHILIPPE Vous vous croyez malin<sup>41</sup> avec votre accent là, votre fromage qui pue et vos petites maisons en briques rouges !
9. ANTOINE Oh mais, excusez-nous. Mais c'est... D'où que c'est que vous allez ?
10. PHILIPPE A la Poste. Comme ça je vais vous laisser rigoler avec votre copain, là.

Der Nachbar begrüßt Antoine. Antoine antwortet mit der Frage „Cha va, tizaute?“ Er stellt Philippe vor, der den Nachbarn mit „Bonjour, monsieur Tizaute“ begrüßt. *Tizaute* ist aber kein Name, sondern eine Kombination von *toi* und *autre*, was man von *nous autres* und *vous autres* kennt (Dawson 2010). Man könnte im Standardfranzösischen „Ca va toi?“ fragen. Dieses Missverständnis löst bei den Ch'tis große Erheiterung aus. Philippe findet es gar nicht lustig, dass man über ihn lacht. Er ist etwas ungehalten und äußert sich abfällig über den Akzent, den Käse und die kleinen Backsteinhäuser. Er verlässt die beiden und geht zur Post. In dieser Szene wird mit Normen gespielt. Es zeigt sich, dass Philippe die Begrüßungsnormen des Nordens fremd sind. Auf einen Großteil der ZuseherInnen wird dies ebenfalls zutreffen. Für sie wird die Szene witzig sein, weil sie vielleicht in dieselbe Falle wie Philippe tappen. Diejenigen, denen die Normen bekannt sind, wird diese Szene ebenfalls Spaß bereiten, da sie

---

<sup>41</sup> Se croire malin: fr. fam. intelligent ( Petit Robert 2007) dt. sich schlau vorkommen (Pons 2004)

---

sich gut in die Lage der beiden Ch'tis versetzen können und an ihre Kultur erinnert werden. Die mannigfaltigen Foren, die Ch'ti betreffen, zeigen, dass man auf die Sprache stolz ist und sich gerne auf verschiedenen Ebenen damit auseinandersetzt.

#### 4.4.3 Sprachvarietät

In diesem Unterkapitel werden Textpassagen analysiert, die repräsentativ für die Sprache sind und in denen die Sprachvarietät in verschiedenen Formen und Ausprägungen vorkommt. In der ersten Textpassage trifft Philippe Abrams gerade in Bergues ein. Es regnet, Bailleul versucht ihn anzuhalten und wird angefahren. Philippe springt aus dem Wagen.

1. PHILIPPE Non, c'est pas possible. Oh mon Dieu, ça va ? Vous n'êtes pas mort?  
Der Mann in einer orangefarbenen Regenjacke, der am Boden liegt rappelt sich hoch und spricht mit seltsamer Mimik.
2. ANTOINE Bienvenue, monchieur le directeur.
3. PHILIPPE Monsieur Bailleul ?
4. ANTOINE Ouais, ch'est mi. Ouh vingt diousse !
5. PHILIPPE Bougez pas. Bougez pas. Vaut mieux appeler les secours.
6. ANTOINE Hein ? Cha va, cha va, cha va...
7. PHILIPPE Oh là là, j'aurais pu vous tuer !
8. ANTOINE Non mais, ch'est pas grave. Cha va. J'veus ai reconnu à vot' plaque qu'est 13. Ichi ch'est 59. Je vous ai fait signe d'arrêter vot'carète, mais vous ne m'avez rin vu. Mais cha va, j'ai rin, j'ai rin, j'ai rin.
9. PHILIPPE Votre mâchoire, vous êtes blessé là ?
10. ANTOINE Hein ?
11. PHILIPPE Vous avez mal quand vous parlez, là, non ?
12. ANTOINE Quo ?
13. PHILIPPE Votre mâchoire, ça va là ?
14. ANTOINE Non non non, j'ai mal à min tchu, c'est tout. Ch... chuis tombé sur min tchu, quo ?
15. PHILIPPE Le «tchu» ? Ah là là ! C'est pas terrible quand vous parlez. Vous ne voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin ?
16. ANTOINE Non, cha va, j'ai rin, vingt de diousse !
17. PHILIPPE Ah, j'veus assure que vous vous exprimez d'une façon très très particulière, hein.
18. ANTOINE Parc'que j'parle ch'ti, c'est ça ?
19. PHILIPPE - Pardon ?
20. ANTOINE Bah, euh, j'parle ch'timi, quo.  
Es hat aufgehört zu regnen. Die beiden gehen aufs Postamt zu. Philippe zieht einen großen Trolley hinter sich her. Antoine zieht den Schlüssel aus der Jackentasche.
21. PHILIPPE Oh putain ! C'est ça l'fameux cheutimi ?  
Die beiden betreten die Dienstwohnung.
22. ANTOINE Il est juste au dechus, vot'logement de fonkchion. Au dechus de l'poste. Et voilà.
23. PHILIPPE Formidable. (mit ironischem Unterton)
24. ANTOINE Voilà, ch'est là.
25. PHILIPPE Merci.
26. ANTOINE Bon ben... bonne nuit, Monchieu le directeur, hein. Et pis, euh... à demain.
27. PHILIPPE Eh ben oui, à demain. Antoine verlässt die Wohnung, als Philippe ihn aufgeregt. zurück ruft. Bailleul, attendez ! Y a pas de meubles ! Ils sont où les meubles ? Hein, j'comprends pas. C'est pas meublé ?
28. ANTOINE Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec, hein.
29. PHILIPPE Bah, pourquoi il est parti avec les meubles ?

- 
30. ANTOINE Pasque... Ch'est p't être les chiens.  
 31. PHILIPPE Quels chiens?  
 32. ANTOINE Les meubles.  
 33. PHILIPPE Attendez. J'comprends pas, là.  
 34. ANTOINE Les meubles, ch'est les chiens.  
 35. PHILIPPE Les meubles chez les chiens ? Mais, qu'est ce que les chiens foutent avec des meubles ? Et pourquoi donner ses meubles à des chiens ?  
 36. ANTOINE Mais non, «les chiens» pas «les kiens». Il les a pas donnés à des kiens ches meubles. Il est parti avec.  
 37. PHILIPPE Mais pourquoi vous dites qu'il les a donnés ?  
 38. ANTOINE Mais j'ai jamais dit cha.  
 39. PHILIPPE Pourquoi des chats ? Vous m'avez dit des chiens.  
 40. ANTOINE Ah non !  
 41. PHILIPPE Ah si ! Vous m'avez dit : «Les meubles sont chez les chiens.»  
 42. ANTOINE Ah, d'accord. Ah non. 'ai dit : «Les meubles, ch'est les chiens.»  
 43. PHILIPPE Ah ben oui, c'est ce que j'veus dis.  
 44. ANTOINE Les chiens. A lui.  
 45. PHILIPPE Ah, les « siens » ! Pas les chiens, les «siens» !  
 46. ANTOINE Oui les chiens. Ch'est cha.  
 47. PHILIPPE Les chiens, les chats ! Putain, mais tout le monde parle comme vous, ici ?  
 48. ANTOINE Ah ben ouais, chez les ch'timis tout le monde y pare ch'timi, hein. Y en a même qui parle flamand ici. « Aya eutfla dessiva tanders ».  
 49. PHILIPPE Eh ben, je vais m'amuser moi.

Philippe stürzt aufgeregt zu dem Mann, der auf der Straße liegt. Dieser begrüßt ihn als *Monchieur*<sup>42</sup> *le directeur*. Dies ist eine sehr förmliche, angemessene Begrüßung für einen neuen Vorgesetzten. Dadurch erkennt Philippe, dass es sich um Bailleuil handeln muss. Die beiden haben während der Anreise kurz miteinander telefoniert. Schon während des Telefonats verstand Philippe Antoine sehr schlecht, erklärte sich dies jedoch mit einer schlechten Telefonverbindung. Hier wird man das erste Mal mit einem Ch'ti-Wort konfrontiert: *vingt diousse*. Eigentlich heißt es *vingt de diousse*. Antoine hinterfragt mit *Hein*, ein Laut, den man noch öfter zu hören bekommt. *Ça va* wird *cha va* ausgesprochen.<sup>43</sup> Was Philippe zwar versteht, aber als Verletzung des Kiefers interpretiert, denn Antoine nuschelt sehr stark und spricht undeutlich. Antoine erklärt, dass er Philippe an der Endnummer des Kennzeichens erkennen konnte. *Carète* ist ein Ch'ti-Wort für Auto (Dawson 2002: 169).

Allgemein werden die französischen ZuseherInnen verstehen, worum es geht, auch wenn einzelne Wörter anders ausgesprochen werden, wie *meubles* sind *meubes* (Z.34). Rien wird zu *rin* (Z.8). In Z14 sagt Antoine: „J'ai mal à min tchu.“ *Tchu* bedeutet *cul*, was fr. fam. für *derrière humain* ist (Petit Robert: 2007) und wird im Picardischen sehr häufig verwendet. Z. B. ein *tchu d'gado* (*cul de fauteuil*) für einen *vieillard*, einen Greis, oder „Bèe byin tin tchu!“ (regarde bien ton derrière) was so viel heißt wie „Fais attention à toi!“ oder „un toit bos du tchu“, für *un petit* oder *un nabot*, für einen kleinwüchsigen Menschen (Dawson 2010).

*Monsieur* wird hier unterschiedlich umgewandelt: *Monchieur* (Z.2), *Monchieu* (Z.26).

---

<sup>42</sup> Monsieur im Picardischen wäre eigentlich *emn omne* (Dawson 2010).

<sup>43</sup> „Cha vo-ti ?“ wäre in Dawson 2002 und 2010 das Ch'ti-Äquivalent für *Ça va*.

---

Das Wortspiel (ab Z.30) ist sehr gelungen. Auch bei näherer Auseinandersetzung mit der Struktur und den gewählten Wörtern ist das Wortspiel schlüssig und unterhaltsam. „Ch'est p'têtre les chiens“ (Z.30). Klingt tatsächlich wie „chez les chiens“ und entspricht der Ch'ti-Aussprache. Durch die Homonymie (Z.35) wird der Dialog sehr komisch. Auch die ZuseherInnen brauchen eine Weile, bis sie verstehen, was Antoine sagt. Weiters kommt hinzu, dass es sich wieder um Hunde und Katzen dreht, die schon beim Besuch beim Onkel Thema waren.

In dieser Textpassage wird Philippe mit den Lautverschiebungen<sup>44</sup> konfrontiert, die Julies Großonkel angekündigt hat. Diese Lautverschiebungen sind auch für französischsprachiges Publikum gewöhnungsbedürftig und werden wohl nicht sofort verstanden.

Antoine Bailleul klärt Philippe Abrams auf, dass alle Menschen im Norden Ch'ti sprechen. Auch Flämisch wird gesprochen. Das offensichtlich flämische Zitat war auch nach langer Recherche nicht auffindbar (Z.48). Flaminke heißt flamand auf Ch'ti. (Dawson 2002: 103).

Auch hier sieht man gut, dass Philippes Ausdrucksweise ebenfalls in die umgangssprachliche Sprachebene fällt. „J'comprends pas.“ (Z.33), „C'est pas meublé?“ (Z.27) Es handelt sich hier um Sprache, die geschrieben wurde, um gesprochen zu werden.

Im achten Textbeispiel hört man eine Sprache, die dem echten Ch'ti am nächsten kommt. Monsieur Vasseur ist ein alter Mann, der in die Post kommt, um sich den neuen *directeur* kennenzulernen. Er tritt zu Yann an den Schalter und wünscht den neuen Chef zu sehen. Er sagt nicht, warum. Yann holt Philippe aus seinem Büro an den Schalter. Die Männer kommunizieren über eine Sprechanlage, da sie durch eine Glasscheibe getrennt sind.

1. PHILIPPE Oui, bonjour, monsieur. Qu'est-ce que je peux faire pour vous ?
2. VIEUX CLIENT Ah, chi fort content d'vir<sup>45</sup> entre quat yeux ch'ti qui va s'occuper d'mun compte en banque. Parce qui faut pas m'raconter des carabistoules, hein. Faut pas m'un baver, hein.
3. PHILIPPE J'ai... j'ai pas compris, là... Y faut quoi ?
4. VIEUX CLIENT Y faut nin eume baver des carabistoules à mi, hein.
5. PHILIPPE Er klopft auf der Tonanlage herum. Marche pas ce truc.
6. VIEUX CLIENT Mais quo qu'c'est qu'teu baves, hein ?
7. PHILIPPE Euh, deux secondes. secondes, monsieur. Philippe begibt sich zu M Vasseur in den Klientenbereich. Qu'est-ce que vous voulez ?
8. VIEUX CLIENT Bah, j'ai akaté gramment d'matériel pour min guardin. Ch'est qu'yavo fort draché. Une berdoule.
9. PHILIPPE Je crois que c'était mieux avant.

---

<sup>44</sup> ça – cha Z.6, Z.8, Z.16, quoi – quo Z.20, Z.12, chiens - kiens Z.36, siens – chiens Z.30, Z34, Z.36, Z.42, Z.44, moi – mi Z.4, c'est – ch'est Z.4, Z.8, Z.24, Z.30, Z.34, pis – puis Z.26 hein – Z.28

<sup>45</sup> Vir bedeutet voire. (Dawson 2002)

- 
10. VIEUX CLIENT J'étais<sup>46</sup> fin bénache mais min livret O i n'a eu des rus, hein. Oh chuis pas v'nu ichi pour braire, hein, mais si vous pouviez faire une p'tite avance. Jusqu'à l'prochaine quinzaine deume retraite.
  11. PHILIPPE Prochaine... Retraite...
  12. VIEUX CLIENT C'est oui ou non ?

Philippe bittet Monsieur Vasseur peinlich berührt, sich kurz zu gedulden, und holt Annabelle, die sich um den Kunden kümmern soll.

Monsieur Vasseur möchte den neuen Chef persönlich kennenlernen. Er will zunächst klarstellen, dass er ein ernst zu nehmender Kunde ist. Man kann ihm keine Lügen auftischen. Dafür greift er auf die Wendung *raconter des carabistoules* (carabistoule: blague, sornette (Dawson: 2010) zurück. Danach sagt er *baver*<sup>47</sup> *des carabistoules*. Nun der alte Mann Philippe nicht versteht, verwendet er *baver* (Z.6) als Synonym für sprechen, erzählen. Der alte Mann erzählt eine wirre Geschichte. Z.8 lässt sich folgendermaßen ins Französische übersetzen „J'avais acheté beaucoup de matériel pour mon jardin... C'est qu'il avait beaucoup plu ! Une boue<sup>48</sup> ! (<http://annie6510.canalblog.com/archives/2008/04/11/8771873.html>).

Ein Vorschlag für eine Übersetzung von Z.10 ins Französische : „J'étais très heureux<sup>49</sup>, mais mon livret A, il a u [sic] des soucis. Je ne suis pas venu ici pour pleurer, mais si vous pouviez me faire une petite avance jusqu'à la prochaine quinzaine...“ (<http://annie6510.canalblog.com/archives/2008/04/11/8771873.html>).

Vasseur spricht von einem Livret O, das eigentlich das Livret A heißt, eine beliebte Form des Sparens<sup>50</sup> in Frankreich. Hier findet sich eine Lautverschiebung, die durchaus auch in Frankreich für Verwirrung sorgen kann. *Acheter* ist im Picard *aceter* oder hier *aketer*. *Jardin* ist eigentlich *gardin* oder *court* (Dawson 2002). Hier wurde kein Ch'ti eingesetzt, man ließ Vasseur nur das französische Wort verfremdet aussprechen.

*Braire* wird im Norden für *weinen* verwendet, im Standardfranzösischen wird es für das Brüllen eines Tieres verwendet. (Petit Robert 2007). *Avoir des ruses* wird von Dawson (2002) mit *avoir du mal* übersetzt, es bedeutet *es schwer zu haben* (Pons 2004).

In dieser kurzen Szene wird noch am ehesten wirkliches Ch'ti gesprochen. Sonst zeigt sich auch das Ch'ti im französischen Ausgangstext als Kunstsprache. Hier wurde auch hauptsächlich phonetisch gearbeitet. Das Standardfranzösisch wird einfach mit mehr Zischlauten ausgesprochen. Der Film wäre wohl auch für das französischsprachige Publikum zu unzu-

---

<sup>46</sup> Laut Dawson Imperfekt von être : j'éto, t'ètos, i(l) étot, (n)os étonme, (v)os étote, is étotte.

<sup>47</sup> baver sur: souiller par des médisances (Petit Robert 2007)

<sup>48</sup> Berdoule wird im Nord-Pas-de-Calais verwendet und bedeutet boue, dt: Schlamm (Pons 2004) (<http://www.laparlure.com/terme/berdoule/>).

<sup>49</sup> Benache vient de l'ancien français „benastru“ qui provient lui-même du latin „bene astrucu“ qui signifie "né sous une bonne étoile" (vgl. [www.chblog.com/post/.../1268-benache-sin-lsavoir](http://www.chblog.com/post/.../1268-benache-sin-lsavoir))

<sup>50</sup> Der Zinssatz des Livret A wird staatlich festgelegt und ist steuerfrei (vgl.<http://de.wikipedia.org/wiki/Spareinlage>)

---

gänglich gewesen, wenn diese Maßnahmen nicht umgesetzt worden wären. Dass auch diese sprachliche Anpassung nicht immer konsequent umgesetzt wurde, zeigt sich in weiteren Beispielen.

*Granment* (grandement) bedeutet beaucoup. *Carabistoules* – blagues, sornettes (Dawson 2002). Auch Vasseur spricht nicht Ch'ti: „Bojour emn onme!“ wäre die Ch'ti-Entsprechung für „Bonjour Monsieur“ (Dawson 2002).

In der neunten Textpassage bringen die Postangestellten Philippe Ch'ti bei. Die Stelle wurde ausgewählt, um zu zeigen, wie Philippe sich mit den KollegInnen, der Kultur und der Sprache langsam anfreundet.

1. ANTOINE Non parce que ch'est pas compliqué de parler ch'timi ! Par exemple, nouzaute, on dit pas «Pardonnez-moi, je n'ai pas bien saisi le sens de votre question.» On dit «Heiin !»
2. PHILIPPE Hein ?
3. YANN Ah non ! Cha ch'est le «un» de «un deux trois» cha !
4. ANTOINE Ouais, parc'qu'iii... faut qu'cha sorte eude là, là. Heiiin !
5. PHILIPPE - Heiin !
6. ANTOINE Formidable. Au début quand on commence à parler le Ch'ti, ou le Picard, hein, on est cousin avec eule Picard, faut juste rajouter le «hein» à la fin de chaque phrase. Allez-y, essayez un peu, pour voir.
7. PHILIPPE J'ai compris, heiin !
8. ANTOINE Impeccable !
9. PHILIPPE Ah d'accord, heiin !
10. ANNABELLE Cha y est. Vous parlez le ch'timi.
11. PHILIPPE Oh putain.
12. ANTOINE Ah non, on dit pas «putaing» comme chez vous. Chez nous, ont dit : «Vingt de Diousse !»
13. PHILIPPE Vingt de Diousse, heiin !
14. FABRICE Bravo, biloute !
15. PHILIPPE Bravo qui ?
16. ANTOINE Euh biloute. Euh, tout l'monde il ch'appelle biloute, euh ichi. C'est le surnom à tout le monde.
17. PHILIPPE Et ça veut dire quoi «biloute» ?
18. ANTOINE Biloute ? Ça veut dire, euh. Ça veut rien dire.
19. YANN Cha veut dire «petite quéquette».
20. PHILIPPE Petite quéquette ?
21. ANNABELLE Oui, enfin, non ! Ça n'a rien à voir avec une quéquette, hein. Ch'est juste affectueux.
22. PHILIPPE Ah ah ! D'accord, d'accord. Ben, apprenez-moi des gros mots justement. C'est important les gros mots quand on apprend une langue.
23. ANTOINE Ben... on dit pas «merde», on dit «du brun».
24. YANN On dit pas «un con», on dit «un boubourse».
25. PHILIPPE Boubourse ? Ah ! Chez nous, on dit : «couillost».
26. ANNABELLE Oh ch'est joli.
27. FABRICE On dit pas «bordel», on dit «milliard».
28. PHILIPPE Oh là là ! Milliard ! Du brun ! Heiin ! j'ai remarqué aussi que euh... on dit pas «moi», on dit «ti». Non non, on dit pas «moi», on dit «mi» et on dit pas «toi», on dit «ti».
29. ANTOINE Voilà. Ch'est cha. Hein, c'est comme euh... «C» ça devient «Cheu» et «Cheu» ça devient «Keu».
30. PHILIPPE Ah oui ! Par exemple, oui. Les chiens, c'est les kiens !  
ANTOINE Voilà !!
31. ANNABELLE Vous allez passer une commande. Mais chi ! Chi, ça f'ra un exercice pratique.
32. ANTOINE Ah ouais, ouais. C'est une bonne idée, allez vas-y, saque eud'dans.

- 
33. PHILIPPE Saque eud'quo ?  
34. ANTOINE Euh... saque eud'dans !  
35. PHILIPPE Saque eud'din ? Ça veut dire quoi ?  
36. ANTOINE Ça veut dire : «Allez-y, monsieur le directeur, n'ayez pas peur.»  
37. PHILIPPE Garchon !  
38. ANTOINE Non non, faut que cha chorte eude là. «Garchon» !  
39. PHILIPPE GARCHON !  
40. LES QUATRE Voilà ! Génial ! Voilà !  
41. SERVEUR Bonsoir.  
42. PHILIPPE Bonsoir biloute. Heiiin ! Mi, avec euch'l'équipe deule Poste, on voudrait, voudrooo.... On voudrooo a'recomminder eule même kose, ch'il vous plaît. Heiiin !  
43. SERVEUR Excusez-moi, je suis pas ch'timi, je suis d'l'a région parisienne, et j'ai rien compris.

In angenehm gelöster Atmosphäre sitzen die Postangestellten im Restaurant in der Altstadt von Lille beisammen und unterhalten sich blendend. Die Kollegen und Annabelle nützen die gelöste Stimmung, um Philippe ihre Sprache näher zu bringen.

Die Textpassage beginnt damit, dass Antoine die Verwendung von *hein* erläutert. Hier (Z.1) ergibt sich der Witz daraus, dass er einen starken Gegensatz von höflicher, fast förmlicher Standardsprache mit einem einfachen *hein* ersetzt. Philippe erfährt, dass an man im Norden an jeden Satz *hein* hängt. Als Philippe dies nicht richtig ausspricht, kommt ihm Yann zur Hilfe und erklärt ihm, wie er es auszusprechen hat. Es soll nicht wie *un* (eins) klingen. Die Geste, die Yann dazu macht, unterstreicht das Gesagte. In Z.6 erklärt Antoine, dass es sich beim Ch'ti um eine Form des Picard handelt.

Danach werden Philippe zunächst Schimpfwörter beigebracht. *Boubourse* wird verwendet wie *con* (<http://magene.pagesperso-orange.fr/chtis.html>). *Vingt de diousse* wird verwendet wie *putain* (<http://magene.pagesperso-orange.fr/chtis.html>). Einem Artikel der Boulevardzeitung *Parisien* zufolge wurde das Wort *biloute* 2009 in die Wörterbücher aufgenommen, da es durch den Film mittlerweile in ganz Frankreich geläufig sei: „Le mot peut signifier '« mon gars » ou encore « petite bite ». Malgré cette dernière signification, ce terme n'est pas utilisé de façon insultante mais au contraire comme marque d'affection“ (vgl. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue\\_chez\\_les\\_Ch%27tis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue_chez_les_Ch%27tis)).

Man erklärt Philippe dass man *du brun* im Picard für *merde* verwendet. *Milliard*, das er zuvor schon in der Begrüßungsszene mit Antoine gehört hat, wird wie *bordel* verwendet (fr. fig. und fam. für *grand désordre* (Petit Robert 2007), bedeutet dt. Chaos, Saustall (Pons 2004). „, *Grand tapage* und bedeutet dt. Radau (PONS 2004).

Antoine klärt auf, dass statt *moi mi* gesagt wird, und statt *toi ti*. *C* wird *cheu* und *cheu* wird *keu*. Da erinnert sich Philippe wieder an die Hunde und an die Verwirrung.

In Z.33f. wird *saque eud'dans* erklärt. Diese Wendung wird von *y aller, mettre le paquet* abgeleitet (de Groote 2008:64). Es bedeutet so viel wie „nur Mut“, wie in Z.37 erklärt wird. Laut Dawson (2002) ist die Schreibweise *Sake eddin* und bedeutet *vas-y* oder *du nerf*, was als *encouragement au travail* definiert wird (Petit Robert 2007).

---

Sortir heißt eigentlich auch im Picardischen *sortir* (Dawson 2002:162). In Z.38 wird *chorte* daraus gemacht und somit die Sprache etwas übertrieben dargestellt.

Der Pariser Kellner spricht kein Ch'ti, doch markiert sein Satz eindeutig gesprochene Sprache, wie sie im Film konsequent umgesetzt wird: „Je suis pas ch'timi.“ Das Verneinungselement *ne* vor dem Verb wird in umgangssprachlichen, privaten Sprechsituationen zumeist weggelassen.

Die folgende, zehnte Textpassage wurde ausgewählt, um einen Dialog zwischen zwei Ch'tis zu zeigen. Antoine hat mit Philippe abgemacht, dass es nun an der Zeit sei, dass beide ihre Situation klären. Philippe spricht mit Julie und Antoine will die Beziehung mit Annabelle wieder auflieben lassen, indem er, wie sie das von ihm schon vor Längerem verlangt hat, mit seiner Mutter spricht. Antoines Mutter sitzt am Küchentisch ihrer almodischen Küche und schält Kartoffeln als Antoine den Raum betritt.

1. MAMAN ANTOINE Ah min tchiot biloute. T'as du courrier pour t'mère ?
2. ANTOINE Non, faut que j'te parle, maman.
3. MAMAN ANTOINE Quoché qui se passe ? T'es malate ? Tu m'as attrapé une maladie ?
4. ANTOINE Non, non maman. J'veux que t'écoutes c'que j'ai à te direm. Tu m'coupes pas, t'écoutes. Et pis, d'façon même si t'as quelque chose à dire ça changera rien. Parce que c'que j'ai à t'dire, ch'est comme ça et pis ch'est tout. D'accord ?
5. MAMAN ANTOINE J'ai rin dit.
6. ANTOINE Ouais... Voilà, j'veais quitter l'baraque. J'veais prendre un appartement à mi et j'veais m'installer avec Annabelle. Parce que même chi tu l'aimes pas, Annabelle, mi je l'aime. Piii, ch'est elle que j'ai choisie.
7. MAMAN ANTOINE Voilà. Qu'est-che t'as à dire ? Eh ben, ch'est pas trop tôt ! Je m'demando même quand ch'est que t'allo t'décider.
8. ANTOINE T'es pas fâchée ?
9. MAMAN ANTOINE Pourquoi que je sero fâchée ? Ch'est tout ce qu'une mère elle demande. Que sin tchiot gamin il trouve enfin sin bonheur. Je t'ai pas élevé pour mi toute seule. Chi tu m'feso un tchiot biloute, ou une tchiote biloute, alors cha cha me fero plaisir, tu sais. Hein ?
10. ANTOINE D'accord, m'man.
11. MAMAN ANTOINE Ch'est tout ce que t'avo à me dire ? Parce qu'il faut que je finisse mes patates.
12. ANTOINE Merchi.

Antoine nimmt seinen ganzen Mut zusammen und möchte ein für alle Mal klarstellen, dass er mit Annabelle zusammen sein möchte. Die Mutter soll sich nicht mehr einmischen, und die Wahl ihres Sohnes akzeptieren.

In dieser Textpassage wird sehr deutlich, dass das Ch'ti aus dem Film relativ wenig mit dem tatsächlich gesprochenen Ch'ti zu tun hat. Würden die Protagonisten tatsächlich Picard sprechen, wäre das auch für frankofone ZuseherInnen nicht verständlich. Deshalb wurde die Aussprache angepasst und einige Wörter aus dem Ch'ti eingesetzt. Es kommen in diesem Dialog aber nur Wörter vor, die im Film zuvor schon verwendet wurden. Wie zum Beispiel

---

„Ah, min tchiot biloute“, wie die Mutter ihren Sohn begrüßt. Das Possessivpronomen fr. *mon* wäre im Picardischen *min*.<sup>51</sup> *Tchiot* fr. *le petit, l'enfant* (Petit Robert 2007) das Kind, der Kleine (Pons 2004). In Z.6 verwendet Antoine *baraque* für das Zuhause. Dieses Wort ist im Picard nicht negativ gefärbt (Dawson 2002).

Nun ein paar Wörter, die eine picardische Entsprechung haben, die hier nicht verwendet wurde. *Quelque chose* (Z.4.) wäre *quèke-cose*. *Je vais* (Z.6) wäre eigentlich *ej vo, appartement* (Z..6) heißt *apartémint* und *une patate* (Z.11) heißt im Ch'ti *umne crompile* (Dawson 2010). Generell werden Artikel aus dem Standardfranzösischen übernommen und manchmal der Ch'ti-Aussprache angepasst. Die Possessivpronomen wurden allerdings meistens übernommen. Generell lässt sich das Ergebnis dieser Textpassage gut auf den gesamten Text umlegen. Das Ch'ti wurde im Ausgangstext nicht konsequent und konsistent verwendet. Manchmal wurde tatsächlich Picardisch gesprochen: „Quoché se passe?“ (Z3). *Ch'est.* (Z.12) und *Merchi* (Z.12)

Antoine und die Mutter sprechen ähnlich, sie verwenden in gleichem Maße Ch'ti-gefärbte Ausdrücke. Die gesprochene Sprache wird auch im geschriebenen Text markiert. Zumeist durch Verschleifungen und natürlich durch die Verwendung von familiären Ausdrücken, wie sie in der gesprochenen Sprache üblich sind: „T'as du courrier pour t'mère.“

Über die Figuren erfährt man, dass die Mutter zwar sehr eigensinnig ist, aber scheinbar auf das Gespräch gewartet hat. Sie will, dass ihr Sohn erwachsen wird, und sein eigenes Leben führt. Das überrascht Antoine, der in dem Glauben gelebt hat, dass seine Mutter ihn nur für sich haben möchte. Nun liegt es an Antoine, Annabelle wieder zurückzugewinnen. Sie hat nämlich keine Ahnung, dass Antoine sie heiraten möchte.

Zusammenfassend lässt sich zum Thema Sprachvarietät sagen, dass man sich im Ausgangstext ebenso wie in der Übersetzung einer Kunstsprache bedient hat. Diese setzt sich aus einzelnen Ch'ti-Ausdrücken und einer dem Ch'ti entsprechenden Aussprache zusammen. Zum Teil wurden allerdings tatsächlich Elemente der picardischen Sprache eingesetzt. Die Verwendung einer Kunstsprache war offensichtlich notwendig, um den Film frankreichweit verständlich zu machen. Der gekonnte Einsatz von Sprache (und Kulturunterschieden) ist gewiss für den Erfolg des Films mitverantwortlich, da er ihn einem breiten Publikum zugänglich macht. Im Original wurde jedoch die Kunstsprache nicht konsistent umgesetzt, wie die unterschiedliche Verwendung von *ch'est* und *c'est* zeigt.

---

<sup>51</sup> Maskulin: *Min garchon, emn éfant, tin garchon, etn éfant, sin garchon, esn éfant. No/nou garchon, no(nou/no-n éfant, leu garchon, leu/leu-n éfant.*

*Féminin : em bouke, emn orèle, été bouke, etn orèle, es bouke, esn orèle, vo(u), vo(u), leu boue* (Dawson 2010).

---

## 4.5 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Bevor die Textpassagen gegenübergestellt werden, sollen nun die Original- und die Synchronversion des Films im Allgemeinen miteinander verglichen werden. Zunächst einmal ist interessant, dass für das Filmplakat nicht dasselbe Sujet verwendet wurde.<sup>52</sup> In der französischen Version sind die Darsteller näher zu sehen als in der deutschen Version. Das Schriftbild wurde beibehalten und der Filmtitel wurde wörtlich übersetzt.<sup>53</sup> Es ist anzunehmen, dass dies so entschieden wurde, weil die Protagonisten in Frankreich doch einen gewissen Bekanntheitsgrad haben. Für die deutsche Version wurde eine ähnliche Szene aus einer anderen Perspektive gewählt. Man sieht die beiden Protagonisten (betrunkene) am Postfahrrad durch die Stadt brausen.

Der Handlung des Films ist leicht zu folgen, die ZuschauerInnen werden langsam in die Kultur eingeführt. Der Film ist einfach und selbsterklärend aufgebaut. Er ist leicht zugänglich und fällt gewiss nicht in die Kategorie anspruchsvoller Film. Es handelt sich um eine Komödie, deren Humor aus Sprachwitz und sprachlichen Missverständnissen besteht, wobei auch das Spiel mit Klischees eine große Bedeutung hat.

Im Presseheft wird angegeben, dass in der französischsprachigen Version kein Original-Ch'ti gesprochen wird, „stattdessen wurde der bestehende, regionale Dialekt verfremdet und überhöht, um den Sprachwitz zu verstärken“ (Presseheft 2008: 6). Dieser Aussage ist nicht vollständig zuzustimmen, vielmehr wurden bloß Elemente der Sprache herausgegriffen und überzeichnet, doch streng genommen wurde für die französische Version ebenfalls eine Kunstsprache entwickelt, die sich aus Sch'ti und Französisch zusammensetzt, wobei an der Originalversion nicht so konsequent gearbeitet wurde wie an der Synchronversion. Dieser Aspekt wurde in die Analyse miteinbezogen. Wenige der Charaktere sprechen echtes Sch'ti – diese haben nur Kurzauftritte und sind auch für Französischsprachige kaum verständlich.

Die Musik, die bei einem Film eine wesentliche Komponente ist, wenn es um die Vermittlung von Stimmungen geht, wurde in der deutschen Version beibehalten. . Auf der ersten Fahrt in den Norden hört Philippe im Radio einen Chanson von Jacques Brel: „Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague, et des vagues de dunes pour arrêter les vagues et de vagues rochers, que les marées dépassent, et qui ont à jamais le cœur à marée basse...“ Man sieht am Gesichtsausdruck Philippes, dass er immer mehr verfällt und immer deprimierter wird. Da der Text nicht untertitelt wird, können die deutschsprachigen ZuseherInnen nur an der Mimik des Darstellers erkennen, dass ihn das Lied berührt. Diese Passage ist eindeutig

---

<sup>52</sup> Siehe Anhang I und II.

<sup>53</sup> Hier findet sich eine Vielzahl von internationalen Kritiken des Films:  
<http://www.imdb.de/title/tt1064932/externalreviews>

---

ein Beispiel dafür, wo ein Frame beim Zielpublikum eine andere Scene auslöst, bzw. keine klare Scene ausgelöst werden kann, weil die Stimmung, mit der ein Lied für das Ausgangs- textpublikum konnotiert ist, nicht übermittelt werden kann. Im deutschsprachigen Raum kennen viele ZuseherInnen möglicherweise nicht einmal den Interpreten.

Das zweite Musikbeispiel ist ein picardisches Schlaflied, das während einer Briefträgertour von Antoine und Philippe von einer alten Dame für die beiden gesungen wird. Es handelt sich um *Ptit kinkin* von Alexandre Desrousseaux aus dem Jahr 1853.

Ch'ti	Französisch
Dors, min ptit kinkin, Min ptit pouchin, min gros rogin ! Te m'fras du chagrin Si te n'dors poin chqu'à dmain.	Dors, mon petit bébé, Mon petit poussin, mon gros raisin ! Tu me feras du chagrin Si tu ne dors pas jusqu'à demain.

(vgl. Dawson: 2002: 136.f)

Hier entschied man sich, eine deutsche Entsprechung zu finden und man hat sich für *Aber Heidschi bumbeidschi* entschieden, wobei der Text nicht mit dem Originaltext übereinstimmt, weil er der Kunstsprache angepasst wurde.

Aus dem Dialogbuch	Text Aber Heidschi Bumbeidschi
<p>und bischt du auch einscham und bischt scho allein, ... gleis saun dir die Englein schum Fenschter herein. Und isch schie jetsch fort und kehrt nis mehr heim, ... Und schie lässt ihr kleinsch Bübschen für immer allein. für immer allein. -schen für immer allein. Und heidschi bumbeidschi schläft lang. Und heidschi bumbeidschi heidschi bumbeidschi schläft lang. Aber heidschi bumbeidschi bumbum. Aber heidschi bumbeidschi bumbum. Aber heidschi bumbeidschi bumbum.</p>	<p><a href="http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-02/wiegenliederfolge-13">http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-02/wiegenliederfolge-13</a></p> <p>1. Strophe Aber heidschi bumbeidschi, schlaf lange, es is ja dein Muatter ausgange, sie is ja ausganga und kimmt nimma hoam und lasst dös kloan Büabale ganz alloan. Aber heidschi bumbeidschi bumbum! Aber heidschi bumbeidschi bumbum.</p> <p>2. Strophe Aber heidschi bumbeidschi, schlaf süaße, die Engelein lassen di grüaße, sie lassen di grüaßn und lassen di fragn, ob du in' Himmel spazieren willst fahrn. Aber heidschi bumbeidschi ...</p> <p>3. Strophe Aber heidschi bumbeidschi, in' Himmel, da fahrt di a schneeweißer Schimmel, drauf sitzt a kloans Engerl mit oaner Latern, drein leuchtet vom Himmel der allerschenst Stern. Aber heidschi bumbeidschi ...</p>

---

	<p>4. Strophe</p> <p>Und da Heidschi-Bumbeidschi is kumma und hat ma mei Büaberl mitg'numma. Er hat ma's mitg'numma und hat's neama bracht, drum wünsch i mein' Büaberl a recht guate Nacht. Aber heidschi bumbeidschi ...</p>
--	--

Diese Entscheidung für ein stark konnotiertes Lied der Zielkultur ist sehr gewagt, hinzu kommt, dass jegliche lokale Bedeutung genommen wurde. An dieser Stelle hätte man, wie beim Brel-Lied, einfach das Original belassen oder Untertitel einfügen können.

In den folgenden Unterkapiteln wird verglichen, wie man in den beiden Texten mit Kulturspezifika sowie Kulturemen umgegangen ist, und wie die Sprache der Sch'tis umgesetzt wurde. Um den LeserInnen dieser Arbeit den Vergleich zwischen den Texten zu ermöglichen, werden die Ergebnisse der Gegenüberstellung nach Textpassagen gegliedert präsentiert.

#### 4.5.1 Kulturspezifika

Hauptskopos der ersten Textpassage ist es, den ZuseherInnen einen Eindruck zu geben, wie der Norden im Süden wahrgenommen wird. Im Ausgangstext wird dies durch ein sehr gelungenes Wortspiel dargestellt. Dass Philippe *Lille* als *l'île* versteht macht deutlich, dass ihm zunächst nicht klar ist, dass es sich um die Stadt Lille handelt. Der Wortwitz, der auf der Verwendung eines Homonyms basiert, konnte nicht ins Deutsche übertragen werden. So wurde aus dem Wortspiel (*île* und *Lille*) einfach eine Frage: „Welches *Lille*?“ Worauf Jean auf das *Lille im Norden hoch zehn* verweist, um noch einmal zu betonen, wie weit nördlich die Stadt liegt. An manchen Stellen wird Nord-Pas-de-Calais übernommen, was nicht bei allen Ortsangaben gemacht wird. Oft wird nur verallgemeinernd der Norden daraus gemacht.

Es wird an dieser Stelle auch in der deutschen Version vermittelt, dass Philippe Bergues nicht aussprechen kann. Im Deutschen wurde daraus *Wörg?* In allen darauffolgenden Gesprächen kann er aber den Namen richtig aussprechen, wohingegen er ihn in der französischen Version öfters falsch ausspricht. In der französischen Version spricht Philippe Bergues als Beurgues aus, bis er tatsächlich dort lebt. Dieser Aspekt wurde in der deutschen Version nicht übernommen. Hiermit geht eine subtile Information verloren, nämlich die, dass sich seine Einstellung zum Norden schon in dem Moment zu verändern beginnt, als er dort ankommt.

Allgemein sollte diese Textpassage aufzeigen, wie unglaublich weit weg „der Norden“ für einen Südfranzosen ist. Das ist in der deutschen Version auch gut vermittelt worden, wengleich dafür weniger kreative Mittel vorhanden waren, z. B. konnte ein Wortspiel nicht umgesetzt werden. Stattdessen wurde an anderen Stellen etwas übertrieben, um die Komik aufrechtzuerhalten. Alles in allem eine sehr gelungene Übersetzung, die die Einschränkungen bei einer Synchronisation gut demonstriert. Dem französischsprachigen Publikum kommt für das Verständnis der Szene eine Information in Form eines Schildes zugute. Auf der Türe des

---

Büros steht DRH, was im Deutschen *Leitung Personalwesen* bedeutet (PONS 2004). Diese Information wird nicht in Form von Untertiteln wiedergegeben. Somit ergibt sich für das deutschsprachige Publikum, dass es mit einem anderen Grundverständnis in diese Szene geht. Aus dem Dialog erschließt sich allerdings recht bald die Position Jeans.

In der zweiten Textpassage zeigt sich anhand der Präsentation von Kulturspezifika das erste Mal, wie das Ch'ti im Deutschen umgesetzt wurde. In dieser Textpassage werden die deutschsprachigen ZuseherInnen erstmals mit Wortschöpfungen konfrontiert. *Un cheutemi* wurde zu einem *Schötimi*, wobei dieses Wort unterschiedliche Schreibweisen hat: *Schötömi*. Dies liegt in dieser Sequenz vermutlich an den markanten Lippenbewegungen des alten Manns. Philippe versteht *cheutimi* zunächst nicht, er hört *châtiment* – die Bestrafung. In der deutschen Version versteht er *Schötimi* als *Schüttelmich*. Hier wurde versucht, ein Wort zu finden, das ähnlich klingt. Leider geht der subtile Hinweis auf die Versetzung, die in Philippes Fall tatsächlich eine Bestrafung ist, verloren. Der alte Mann erklärt, was an der Sprache so seltsam ist: *a* ist *o*, *cheu* ist *que*, *ce* ist *cheu*. In der deutschen Version wird dies folgendermaßen wiedergegeben *o* statt *a*, *ss* statt *ch*, *sch* statt *s*. Hier trifft man auf einen weiteren Neologismus für *Putzlappen* (fr. *serpillière*), der im Deutschen zu *Wischnippel* (pic. *wassingue*) wird. Die Auswahl des deutschen Sprechers für den alten Mann ist sehr gelungen, die Stimme ähnelt dem französischen Original sehr. Aus der *petite niece*, was eigentlich Großnichte heißt, wurde bloß die Nichte. In dieser Textpassage kommt die Umsetzung von gesprochener Sprache in beiden Sprachen gut zu Geltung. „Und, und das Leben da, da oben, der Alltag – ist das...? Der ist ruhig, oder.“ Sätze werden nicht vollständig gesprochen. Philippe unterbricht sich häufig selbst. Auch der alte Mann spricht keine vollständigen Sätze. Ihm scheint das Sprechen schwer zu fallen. Der (Groß)onkel hat im Original eine sehr brummende Stimme und nuschelt ziemlich stark, er spricht im französischen Original etwas undeutlicher als in der deutschen Version. Er spricht auch etwas weniger empathisch. Die Auswahl des deutschen Sprechers für den alten Mann ist sehr gelungen, die Stimme ähnelt dem französischen Original sehr.<sup>54</sup>

Die meisten Kulturspezifika der dritten Textpassage wurden im Translat als Zitatworte übernommen. Hierzu gehören: *Picalilli*, (fr. *Picalili*), *Coco-Colo*, *Carilloneur*. Für *beffroi* wurde die gängige Übersetzung Belfried gewählt. Diese häufige Anwendung von Zitatworten wird dadurch ermöglicht, dass die Begriffe auch im Ausgangstext erklärt werden.

Annabelle erzählt im Ausgangstext von der schönen Aussicht vom Belfried: „On voit toute eule région [...]. C'est forte biau“ (biau, b[i]èle für beau, belle) (vgl. Dawson 2002:149). In der deutschen Version wurde weggelassen, dass sie die Region als schön be-

---

<sup>54</sup> Jochen Schröder spricht in der detuschen Version den alten Mann. (vgl. <http://www.cineclub.de/synchronsprecher/filme.php?id=1225>).

---

zeichnet. Im Translat spricht sie an dieser Stelle auch kein Sch'ti. Im Ausgangstext erwähnt Antoine ein paar Zeilen später den *Carnaval de Dunkerque*. Der Ortsbezug wurde im Deutschen weggelassen und bloß *Karneval* daraus gemacht. Antoine beleidigt seinen Chef, als dieser ihn mit ermahndem Unterton bittet, Platz zu nehmen, nachdem Antoine offensichtlich sehr betrunken während des Mittagessens über Annabelles neuen Freund herzieht. Er duzt ihn, bezeichnet ihn als *sudiste*, was fr. laut Petit Robert (2007) *partisan des esclavagisme et de l'indépendance des Etats du Sud, aux Etats-Unis, pendant la guerre de Sécession* bedeutet. Auf Deutsch wäre das laut Pons (2004) eigentlich Südstaatler. Dies wird im Translat zu *Schiidländer*. Der Bezug zu den Vereinigten Staaten ist sicher auch im Ausgangstext nicht gemeint, somit ist die Lösung Südländer sehr gelungen.

In dieser Sequenz macht sich Antoine über Philippe lächerlich, weil dieser in der Nacht das Zimmer verriegelt hatte. Die Beleidigung fällt im Französischen stärker aus. Weil die Hierarchiestrukturen stärker ausgeprägt sind, wiegt hier das Duzen eines neuen Vorgesetzten schwerer. Auf die Androhung einer Abmahnung reagiert Antoine spöttisch: „Oh milliard, j'ai peur.“ Im Ausgangstext werden die ZuseherInnen hier bereits mit *milliard* konfrontiert, einem Sch'ti-Wort, dass im Standardfranzösisch nur Milliarde bedeutet, im Picard aber wie *bordel* verwendet wird. Im deutschen Text wird dies ausgelassen und neutral wieder gegeben (Hab ich jetsch aber Angscht!).

Die vierte Textpassage ist im Vergleich besonders interessant. Hier finden sich in der französischen Version einige Wörter aus dem Picard. Man hat aus *caillèle* in der deutschen Version *Stühlschen* gemacht. Hier ging die regionale Färbung des Wortes verloren. Allerdings wurde ein Diminutiv verwendet, um das Wort sprachspezifisch zu markieren. *Tabouret* hingegen (fr. *siège sans bras ni dossier à pieds* (Petit Robert 2007), dt. *Hocker* (Pons: 2004)) wird gar nicht erwähnt, sondern man lässt hier das Bild sprechen. Yann sagt nur: „Das beste Stück.“ Diese Lösung wird aufgrund der Kürze der Szene gewählt worden sein. In dieser Textpassage wird ein weiterer Ortsbezug generalisiert. Die bekannte Veranstaltung *Braderie de Lille*, wird allgemein zum Flohmarkt in der deutschen Version. In der französischen Version macht Philippe einen Scherz, indem er fragt ob Vieux-Lille auch ein Käse ist. Dies ließ sich nicht in das Translat einbauen, weil von der Altstadt von Lille die Rede ist. Man hat jedoch versucht, eine witzige Komponente einzubauen (da kommt doch der diabolisch stinkende Käse her). Philippe macht also auch in der deutschen Version eine scherzhafte Bemerkung. Diese Lösung ist sehr gelungen und ist einem Wortspiel mit Vieux-Lille in der deutschen Version vorzuziehen.

Die fünfte Textpassage hat regionale Spezialitäten als Schwerpunkt. Hier wurden die Namen übernommen, wie zum Beispiel bei *chicon au gratin* und *carbonnade*. Die *tarte maroilles* wurde zur *Maroilles Tarte*. Das Wortspiel um *chicon au gratin* wird auch im Deutschen in einer anderen Form wiedergegeben. Hier ging die Doppeldeutigkeit von *chichon* verloren.

---

Die Lösung *Schicker Gratin* ist aber auch gelungen, wenn man die Einschränkungen von Lippenbewegungen miteinbezieht.

Zusammenfassend entspricht der Umgang mit Kulturspezifika den üblichen Lösungsvorschlägen, die die Translationswissenschaft zu bieten hat. Häufig wurden Zitatworte verwendet, allerdings nur, wenn die Begriffe auch erklärt wurden und somit im Translat eine Bedeutung bekamen. In einigen Fällen wurde Omission (*tabouret*) angewandt. Ortsangaben wurden oft generalisiert, z. B. statt dem genauen Ortsnamen verallgemeinernd *der Norden* angegeben. Dies kam vor allem vor, wenn die genaue Ortsangabe nicht wichtig war. Die Generalisierung wurde vor allem bei Eigennamen von Veranstaltungen vorgenommen, wie dem Karneval und dem Flohmarkt. Da diese Veranstaltungen und auch die Orte im deutschsprachigen Raum keine Bekanntheit haben, ist diese Entscheidung der Spritzigkeit und der Leichtigkeit der Komödie in der Synchronversion zuträglich.

#### 4.5.2 Kultureme

In dieser kurzen Textpassage wird gezeigt, wie man sich im Norden begrüßt. Zugleich wird ein kleiner Unterschied in den Begrüßungsformeln zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Raum deutlich. In Frankreich ist die direkte Anrede *Madame* oder *Monsieur* Teil der Begrüßungsformel. Dazu kommt, dass man sehr häufig ein *Ça va* in die Begrüßung einbaut, auf das auch nur formelhaft mit *Ça va* geantwortet wird. Bei uns ist es auch höflich, einfach nur einen guten Morgen zu wünschen. Man fragt nicht zwingend formelhaft nach dem Befinden, auch wenn dies im deutschsprachigen Raum ebenso üblich ist, wird es in Frankreich intensiver eingesetzt. Hier wird vermittelt, dass man im Norden noch ein *tizaute* an die Begrüßung anhängt. In der Übersetzung mit *Duda* als Neologismus umgesetzt. Eine sehr gelungene Lösung, weil dieses Wort verständlich ist, und eine ähnliche Bedeutung hat. Allgemein ist diese Passage sehr schwer zu übersetzen, weil hier die Kulturunterschiede doppelt zum Tragen kommen, es handelt sich um standardfranzösische und picardische Normen. Diese Probleme wurden in der Übersetzung gut gelöst. Die ZuseherInnen bekommen einen Eindruck, wie sich die Normen innerhalb Frankreichs unterscheiden. Zudem wurde durch das teilweise Beibehalten der französischen Begrüßungsformel Lokalkolorit erhalten.

#### 4.5.3 Sprachvarietät

In diesem Unterkapitel werden einige Beispiele, die dem Umgang mit der Sprachvarietät wiedergegeben, herausgenommen und erklärt..

In der siebenten Textpassage spricht Antoine in der französischen Version sehr un-deutlich. Im Deutschen kommt das weniger zur Geltung, weil man sich hier auf die eigentümliche Sprache konzentriert hat. Er ist in der Synchronversion auch leichter zu verstehen, als

---

im Original. Allgemein ist diese Textpassage von sehr vielen Übersetzungsschwierigkeiten geprägt. Erstens musste hier der Dialekt besonders klar übermittelt werden, weil es die erste Szene ist, in der dieser gesprochen wird. „Ouh vingt diousse!“ wird in der Synchronversion am Beginn dieses Textauszugs zu „Verdümisch noch mal.“ Allerdings wird dies an allen anderen Stellen im Film generell zu *Gottverdaulischer*, wie es auch in Textpassage 9 von Antoine im Restaurant erklärt wird. Hier wirkt die deutsche Version auf den ersten Blick nicht konsistent. Bei näherer Betrachtung wird ersichtlich, dass hier in der französischen Version auch *vingt diousse* statt, wie sonst immer, *vingt de diousse* gesagt wird. Wieso dies im Ausgangstext der Fall ist, erschließt sich auch bei genauer Analyse nicht.

Antoine erkennt in der französischen Version Philippe an den Nummern auf dem Autokennzeichen und er spricht diese auch aus. Hier wurde in der Übersetzung die genaue Ortskennung der Nummernschilder weggelassen. Das passt gut, weil man diese Kennzahlen bei uns nicht kennt. *Carète* (pic. für Auto) wurde einfach ausgelassen, statt es durch ein umgangssprachliches *Karre* oder ähnliches zu ersetzen. Sich hier für die Strategie der Auslassung zu entscheiden, war eine gute Lösung, weil *carète* nicht negativ besetzt ist, sondern eine regionale Varietät darstellt. Man hätte sich eine deutsche Entsprechung einfallen lassen müssen, die sich in diesem Teil des Films nicht erklärt, und womöglich unnötig Verwirrung ausgelöst hätte.

In Z.14 wurde für *tchu Popsch* – ein bekanntes, aber unter Erwachsenen nicht allzu gebräuchliches Wort gewählt. *Tchu* hingegen ist regional markiert und in Regionen außerhalb des pi-cardischen Sprachraumes nicht bekannt.

Ein sarkastisches *formidable* in Z.23 wird in der deutschen Version zu „Ganz großes Kino“. Das wirkt etwas befremdlich, weil es nicht zur Situation passt. Antoine und Philippe durchqueren das dunkle Postamt, um zur Dienstwohnung zu kommen. „Na toll“ oder „Das kann ja was werden“ würde hier ebenso passen. Es ist auch nicht erkenntlich, ob die unpassende Formulierung aus Gründen der Lippensynchronität gewählt wurde.

Das flämische Zitat in Z.48 wurde in der deutschen Version einfach ausgelassen bzw. eine allgemeine Formulierung verwendet. „Manche spressen auch normal hier. Scho is dasch. Aber ich würd eher sagen, fascht kaum einer.“ Eine gelungene Lösung, die den Stellenwert des „Dialekts“ in der Region noch einmal betont. Für das französischsprachige Publikum wird das flämische Zitat auch nicht verständlich sein, dennoch ist es gut, dass man sich hier nicht für eine Übertragung entschieden hat. Immerhin ist für das deutschsprachige Publikum die Kultur noch fremder, man hat kein Gefühl dieser Kultur gegenüber. Im Hinblick auf den Hauptkopos des gesamten Films, der ja unterhaltsam sein soll, ist diese Entscheidung zu begrüßen.

Mit *schisser* (für sicher) und *Scheissen* (für Zeichen in Z.8) hat man versucht Wörter zu verwenden, die fremd klingen und lustig sind, diese haben keine Entsprechung im Ausgangstext. Dieses Beispiel ist eines für jene Strategie, bei welcher im Original neutrale Wörter und Textfragmente in der Übersetzung überhöht wurden, um eine komische Situation zu erreichen.

---

Somit wurde ausgeglichen, wenn an anderen Stellen keine witzige deutsche Entsprechung realisierbar war.

„Schabnix, keine Sorge, nein, nein, nein.“ für „Mais cha va, j’ai rin, j’ai rin, j’ai rin.“ ist ein sehr gutes Beispiel, wie die Lippensynchronität eingehalten wurde und der Inhalt und das Gefühl der Aussage trotzdem gut wiedergegeben wurden.

Als besondere Herausforderung gilt das Wortspiel mit den verschwundenen Möbeln (ab Z.3). In der französischen Version ist die Verwirrung um *chiens* et *siens* auch bei näherer Betrachtung schlüssig. Vor allem können die ZuseherInnen diese Wörter in anderen Szenen wiederfinden und sich gegebenenfalls an den Witz erinnern. Dem deutschsprachigen Publikum ist dies nicht möglich, da das Wortspiel auf *Bus* und *Busch*, die nicht so oft in anderen Szenen wiederkehren, aufgebaut wurde. Allerdings hat man es geschafft einmal einen Verweis unterzubringen.<sup>55</sup> Auch ist hier die deutsche Variante etwas holpriger. Vor allem ändert sich das Bild von Philippe. Im Translat wirkt er wesentlich dümmlicher, da das Wortspiel für ZuseherInnen leicht zu durchschauen ist, als das Original.

In der achten Textpassage kommt im Original ein echter Ch’ti zu Wort. Monsieur Vasseur ist in der französischen Version viel schwieriger zu verstehen. Als einzige Figur in diesem Film spricht er eine Sprache, die dem Picard am nächsten kommt. Er verwendet eine Vielzahl von Wörtern, die nur im Picard/Ch’ti vorkommen. In der Kunstsprache der deutschen Version hat man versucht, dies zu übertragen. Allerdings musste man die Wörter so wählen, dass das Gesagte trotzdem verständlich ist. In dieser Figur finden sich einige sehr kreative Lösungen, wie z.B. *Möhrschen verzapfen* für *Märchen verzapfen* (fr. *baver des carabistoules*, eine Ch’ti-Wendung). Dieses Beispiel ist als besonders gelungen hervorzuheben, hier hat die Übersetzerin es durch die künstliche Schaffung eines Homonyms geschafft, ein nicht leicht zu durchschauendes Wortspiel zu kreieren. Vasseur erzählt in der französischen Version, dass er *gramint de materiel* gekauft hat. Hier wurde in der deutschen Version für das regional markierte *gramint* mit *viel* ein neutraler Ausdruck der Standardsprache verwendet.

In der neunten Textpassage stellt Yanns Geste ein großes Übersetzungsproblem dar, die deutsche Version behält die Erklärung, wie er *Hä* aussprechen soll bei und ignoriert die Geste. Um die Gestensynchronität beizubehalten, hätte man ihn eventuell etwas ganz anderes sagen lassen müssen. Ein Vorschlag. „Scho geht’s nicht. Probieren Schie’s nochmal. Einsch, schwei, drei.“ Oder „Probieren Schie‘ nochmal. Eins, zwei, drei.“ Diese Lösung würde im Kontext verstanden werden, weil Antoine in der nächsten Zeile sagt, wie er das *Hä* auszusprechen hat. Dennoch würde auch bei dieser Lösung etwas verloren gehen. Hier wird Phi-

---

<sup>55</sup> Siehe Textpassage 9.

---

lippe aufgeklärt, dass man an jeden Satz *hä*, bzw. *hein* anhängt. Dies wiederum wurde jedoch in beiden Sprachen nicht durchgängig gemacht, sondern nur an passenden Stellen angefügt. Hier werden die deutschsprachigen ZuseherInnen mit *Schniedelwedler* als einer Wortschöpfung für einen südfranzösischen Ausdruck *couillosti* konfrontiert.

*Du brun*, die Ch'ti-Variante von *merde* wurde wegen der schlechten Konnotation der Farbe Braun<sup>56</sup> im Deutschen zu *Braunkack*, wie Beate Klöckner in einem Interview erklärt (vgl. <http://www.welt.de/kultur/article2645685/So-erfindet-man-einen-neuen-deutschen-Dialekt.html>).

In Z.30 erwähnt Philippe im französischen Text wieder die Hunde. Im deutschen Text wird das Bus/Busch-Beispiel wiederholt erwähnt und somit wird in beiden Sprachen auf die erste Begegnung Philippes mit dem Sch'ti angespielt.

„*Saque eud'dans*“ wird zu „*schack-schack*“. Es wird in beiden Sprachen erklärt, dass es übertragen „nur Mut“ heißt, deshalb ist diese Lösung akzeptabel. Es wurde hier in der Synchronversion offensichtlich sehr stark auf die Laute geachtet, da *Schack-schack* keine Bedeutung hat.

Eine Inkonsistenz, die in beiden Versionen auftaucht, findet sich am Ende der Textpassage. Hier wird die Bestellung noch einmal aufzugeben, obwohl die Gruppe schon beim Essen ist.

Die zehnte Textpassage zeigt einen Dialog zwischen zwei Sch'tis. Hier hat man in der deutschen Version *Ich zieh hier aus* aus dem regional gefärbten *quitter l'baraque* gemacht. Wie in allen ernsteren Situationen, wird hier weniger auf den Kunstdialekt zurückgegriffen. Die Mutter spricht Antoine mit *tchiot gamin* an. Für *tchiot gamin* wird im deutschen *Bübschen* verwendet. Mit *Tschipfel* und *Tschipfeline* werden Neologismen wiederverwendet. Die weibliche Form löst auf jeden Fall ein Schmunzeln aus. In der deutschen Version muss Antoine etwas schneller sprechen, als in der französischen. Das entspricht nicht ganz seiner üblichen Sprechweise, da er sonst recht langsam spricht. Hier spricht er aber auch verhältnismäßig viel und verwendet längere Sätze, deshalb ist dies durchwegs nicht auffällig. Auch ist er aufgereggt, was man ihm ansieht, und daher stellte es keinen Widerspruch dar, dass er schneller spricht.

Zusammenfassend zur Gegenüberstellung von Ziel- und Ausgangstext ist zu sagen, dass man sich einerseits sehr genau mit der Sprachvarietät auseinandergesetzt und versucht hat, für jeden durch sprachliche Missverständnisse ausgelösten Witz eine deutsche Entsprechung zu finden. Andererseits hat man sich hier jedoch nicht darauf versteift, zwanghaft für jedes Ch'ti-Wort eine Entsprechung für die deutsche Version zu finden. Der Hauptkopos des

---

<sup>56</sup> Braun war die Kennfarbe der Nationalsozialisten während der NS-Diktatur (vgl. [http://www.focus.de/politik/deutschland/extremismus-braun-war-farbe-der-nazis-in-der-ns-zeit\\_aid\\_685411.html](http://www.focus.de/politik/deutschland/extremismus-braun-war-farbe-der-nazis-in-der-ns-zeit_aid_685411.html)).

---

Films wurde nicht aus den Augen verloren. Man hat im Hinblick auf die Leichtigkeit der Komödie an manchen Stellen auf eine zielsprachliche Wiedergabe verzichtet.

#### 4.5.4 Die Figuren

Die Kohärenz der Charaktere lässt sich in diesem Rahmen nur schwer ausführlich betrachten, da die Figuren sehr stark vom Bild geprägt sind. Auf sprachlicher Ebene kann man aber generell zu sagen, dass die Ausprägung des Dialekts je nach Szene in beiden Sprachen unterschiedlich stark ist. Rein sprachlich gesehen ist der Film somit nicht kohärent. Im Hinblick auf den Skopos, den wir vorab als leichte Unterhaltung der ZuseherInnen festgemacht haben, ist dies jedoch nicht widersprüchlich. Der Film muss vom Publikum auch verstanden werden und, wie Hermann bemerkte, musste eine Lösung gefunden werden, die sprachlichen Missverständnisse zu transportieren. Um diese dem Deutsch sprechenden Publikum zeigen zu können, wurde „ein neuer ‚deutscher‘ Dialekt erfunden, der auf Dauer allerdings recht unnatürlich und angestrengt wirkt“ (Hermann 2008).

In der ersten Textpassage ist im Gegensatz zum Translat in der französischen Version im Hinblick auf die Beziehung zwischen Jean und Philippe keine Unstimmigkeit zu finden. In der französischen Version sagt er nicht, dass sie keine Freunde sind, sondern: „Et je t'interdis de dire qu'on est amis. Surtout ici. Je suis pas l'ami de... d'un malade qui se fait passer pour handicapé.“ Dahingegen sagt er in der Synchronversion: „Sag bloß nicht, dass ich dein Freund bin, schon gar nicht hier.“ Es ist anzunehmen, dass die kurze Form gewählt wurde, weil die quantitative Lippensynchronität gewahrt werden musste. Während in der deutschen Version der Eindruck entsteht, dass Jean tatsächlich nicht mit Philippe befreundet ist. Wobei hier aufgrund der starken Hierarchieverhältnisse in Frankreich wahrscheinlich kein Du-Wort verwendet wird und die Sprachebene auch nicht angemessen ist.

Antoine spricht je nach Szene mehr oder weniger stark ausgeprägtes Ch’ti. Dany Boon spricht in Szenen, in denen er eigentlich kein Ch’ti spricht, undeutlich, und erschwert es so, ihn zu verstehen. Es ist anzunehmen, dass dies bewusst als Stilmittel eingesetzt wird. Würde er echtes Ch’ti sprechen (wie z. B. Monsieur Vasseur), wäre er für das französischsprachige Publikum nicht verständlich. Sein Nachname Bailleul wurde gewiss nicht ohne Grund gewählt. Bailleul heißt eine Stadt im Nord-Pas-de-Calais.

Bei Annabelle ist die Verwendung des Ch’ti auf den ersten Blick inkonsistent. Das ist jedoch darauf zurückzuführen, dass sie ihre Sprache deutlich dem Gegenüber anpasst. Diese Unterscheidung ist in der französischen Version stärker zu spüren, da ihre Sprache im Translat eher der Standardsprache entspricht und sie, wenn sie manchmal Sch’ti spricht, meist nur wenige Wörter einstreut. Ihre Sprache ist eher durch Verschleifungen geprägt.

Als sie Antoine zurechtweist, während er in Textpassage drei Philippe beleidigt, greift sie auf Ch’ti zurück: „cha chuffit, là non!“ In dieser Zeile spricht sie nur diesen Satz in Ch’ti aus, sonst eher gemäßigten Dialekt, der nur ein bisschen an der Aussprache zu erkennen ist. In der

---

deutschen Version konnte dies nicht wiedergegeben werden. Sie sagt in Standardsprache: „Antoine, lass das[...].“ Sie ist sehr verärgert, hätte man hier versucht, die Kunstsprache noch stärker unterzubringen, hätte sie möglicherweise lächerlich gewirkt. Im Original wiederum ist es sehr verständlich, dass sie in der Aufregung Dialekt spricht.

Yann und Fabrice sprechen sehr kurze, einfache Sätze, die sie schon sehr Ch'ti-gefärbt aussprechen. Sie sind in Hinblick auf die Sprachebene mit Antoine gleichzusetzen.

Antoines Mutter spricht Ch'ti, allerdings verändert sich auch ihre Verständlichkeit im Ausgangstext. Zu Beginn des Films versteht man sie weniger gut als gegen Ende.

Wenn man die Sprache im Film mit echten Sch'ti-Texten vergleicht, kommt man schnell zu der Erkenntnis, dass die Sprache so verändert wurde, dass der Film in Frankreich leicht verständlich ist. Das wird gerade bei dieser Figur sehr deutlich.

Dem alten Großonkel Julies, der in der dritten Textpassage zu Wort kommt, scheint das Sprechen schwerzufallen. Der (Groß)onkel hat im Original eine sehr brummende Stimme und nuschelt ziemlich stark und spricht im französischen Original etwas undeutlicher als in der deutschen Version. Er spricht auch etwas weniger empathisch. Dennoch wurde mit Jochen Schröder, wie bereits oben erwähnt, ein sehr passender Sprecher ausgewählt

---

## 5. Schlussbemerkungen

Im abschließenden Kapitel wird der Arbeitsprozess vorgestellt und die Ergebnisse der praktischen Arbeit noch einmal zusammenfassend präsentiert. Des Weiteren wird die Anwendbarkeit des Ammann'schen Modells für die Übersetzungskritik einer Synchronbearbeitung bewertet.

Wie bereits eingangs erwähnt, wurde in dieser Arbeit nicht die Frage gestellt, wie weit sich eine Synchronisation an die Originalfassung halten muss bzw. wie weit man sich vom Original entfernen muss, darf oder kann. Vielmehr ging es darum eine Übersetzungsstrategie aufzuzeigen, die sich in diesem Fall nach dem Skopos richtet. Es handelt sich bei dem analysierten Film um eine Komödie, die ihre ZuschauerInnen unterhalten soll. Der Humor des Films basiert auf der überzeichneten Darstellung von Stereotypen, die durch Sprache und Kulturunterschiede charakterisiert werden, die sich am Ende auflösen und somit wieder subtil in Frage gestellt werden. Der Humor selbst ist allerdings keineswegs subtil, man könnte ihn teilweise sogar als einfach und derb bezeichnen. Vereinfacht dargestellt ist die Funktion des Films, dass das Publikum lachen (oder schmunzeln) soll: über durch seltsame Sprache hervorgerufene Missverständnisse, Kulturunterschiede und Situationskomik. Im Verlauf des Films kann das Publikum mit den durchaus sympathischen Charakteren mitempfinden und sich über gar nicht so oberflächliche Beziehungen freuen.

Die Idee für diese Arbeit entstand schon 2008, eigentlich zu Beginn meines Masterstudiums. Ich habe mit der Recherche von Hintergrundinformationen gleich nach dem Kinobesuch begonnen. Daher hat der Entstehungsprozess Jahre gedauert. Im Forschungsseminar bei Herrn Univ. Prof. Klaus Kaindl habe ich die Forschungsfragen, die Methodik und den wissenschaftlichen Teil ausgearbeitet. Daraus ergab sich auch die Kapitelauflistung, die ich chronologisch abarbeitete. Der Analyse gingen unzählige Filmstunden in beiden Sprachen voraus. Die Auswahl der Textpassagen nahm dabei einen großen Teil der Vorbereitungen in Anspruch. In der Endversion der Masterarbeit kommt nur ein Teil der erarbeiteten Analyse zur Veröffentlichung, die unveröffentlichten Untersuchungen haben dennoch einen großen Anteil an der Masterarbeit, da sie die Gewichtung der einzelnen Erkenntnisse unterstreichen.

Nun möchte ich auf die dieser Arbeit zugrunde liegenden Fragestellungen noch einmal eingehen:

- Wie ist man mit Sprachvarietäten umgegangen? Was macht die eigens für diesen Film entwickelte Kunstsprache aus?

Es wurde eine Kunstsprache entwickelt, die sich am Klang der Ausgangssprache orientiert. Im Ch'ti, bzw. Picard werden Laute verschoben, die Lautverschiebung wurde bei der Entwicklung des deutschen Kunstdialekts beibehalten. Vor allem sind S-, Ch- und Sch-Laute

---

betroffen. Weiters wurden Verschleifungen stark eingesetzt, um die Kunstsprache von der Standardsprache zu unterscheiden: *habe/hab, ist/isch, nicht/nisch*. Um die Originalität der Sprache beizubehalten, wurden einige Wörter neu kreiert: *Blödbommel, Braunkack, Dudda/Wirda/Ihrda*. Für die Bildung der Kunstsprache wurde also auf durchaus geläufige Strategien zurückgegriffen, wie sie im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellt werden. In der Synchronversion wurde mehr als im Ausgangstext darauf geachtet, die Elemente der Sprache konsistent einzusetzen. Diese eigentlich widersprüchliche Feststellung hat zur Ursache, dass auch der Ausgangstext eine Art Kunstsprache darstellt. Für den Originalfilm wurden einige Aspekte der Sprachvarietät besonders betont, wie z.B. eben die Lautverschiebung, die nicht konsistent eingesetzt wurde. (wie z.B. die Verwendung von *c'est* und *ch'est*) Andererseits wird die Sprache Picard nur an wenigen Stellen tatsächlich gesprochen. Bei der Übersetzung hat man versucht die Sprechmuster und die Sprachebene der einzelnen Figuren beizubehalten, obwohl diese nicht immer möglich war und z.B. Annabelles Dialekt generell abgeschwächt wurde. Hier wurde also eigentlich die Sprachebene nicht beibehalten, man hat aber versucht, mit Aussprache und durch Verschleifungen eine Art Sprachvarietät zu kreieren, die sich doch von der Standardsprache unterscheidet.

- Wie ist man mit Kulturspezifika, Realien und Kulturemen umgegangen?

Häufig werden Kulturspezifika auch im Original erklärt, weshalb diese in der Synchronversion übernommen wurden. Bei Kulturspezifika wie Speisen und Lebensmitteln wurde ausnahmslos der Originalname verwendet, abgesehen von kleinen Anpassungen wie z.B. bei der *Maroilles Tarte*. Bei Ortsangaben lassen sich mehrere Strategien feststellen. Städtenamen wurden zumeist übernommen, jedoch finden sich einige Stellen, in welchen z. B. Nord-Pas-de-Calais nur als „Norden“ bezeichnet wird. Am Anfang des Films, der in dieser Arbeit nicht mit Textpassagen vertreten ist, werden vor allem die südfranzösischen Städtchen manchmal nicht beim Namen genannt, sondern z. B. mit *dort* oder *im Süden* umschrieben. Hier wurde also sehr darauf geachtet das deutschsprachige Publikum nicht mit Details zu überfordern, die für die Handlung nicht wichtig sind.

Nach der Analyse des Films lässt sich, unter Berücksichtigung der sprachlichen und inhaltlichen Aspekte, feststellen, dass sich dieser Film nur deshalb erfolgreich in andere Sprachen übertragen ließ, weil Präsuppositionen<sup>57</sup> so weit wie möglich vermieden wurden, da der Film so aufgebaut ist, dass er sich sozusagen selbst erklärt. Das heißt natürlich nicht, dass der Ausgangskultur angehörige Menschen den Film nicht trotzdem anders verstehen. An den Kritiken zeigt sich, dass der Inhalt des Films in Frankreich kritischer betrachtet wurde als im

---

<sup>57</sup> „Präsuppositionen sind Wissensvoraussetzungen, die die Kommunikation innerhalb einer Gruppe erleichtern“ (Kurz 2006: 126).

---

Ausland. Vor allem die wenig ernsthafte Auseinandersetzung mit den aktuellen Problemen im Norden Frankreichs wurde Boon immer wieder vorgehalten.<sup>58</sup> Scheinbar unterscheidet sich das Ziel des Regisseurs von den Erwartungen eines Teils des Publikums in Frankreich. Er hat also doch einen wunden Punkt getroffen und zu Diskussionen angeregt. Im Ausland fehlt der kritische Blick auf inhaltliche Darstellungen natürlich weitgehend und der Film wurde, sofern er negativ bewertet wurde, auf die rein sprachliche Ebene reduziert. Oft liest man, dass das Original viel besser sei und die Übersetzung sehr bemüht wirke. Bei einem Film dieser Art ist es klar, dass bei einer Übersetzung für eine Kultur viel originaler Witz und Anspielungen verloren gehen, doch in Anbetracht der definierten Funktion, nämlich der Unterhaltung, ist die Synchronversion durchaus gelungen und eine Bereicherung für die fremdsprachige Kultur.

- Welche Rolle spielte die Übersetzerin im Synchronisationsprozess?

Diese Frage wurde ausführlich in Kapitel 2 diskutiert. Es ist jedoch ein interessanter Aspekt, dass für diesen Film mehr Zeit als üblich zur Verfügung stand. Des Weiteren ist die Zusammenarbeit eines eingespielten Teams gewiss auch ein Faktor, der für das Gelingen der Synchronversion nicht zu unterschätzen ist. Im Laufe der Analyse hat sich gezeigt, dass das Team, das an der Synchronisation im Hinblick auf ein gutes Endergebnis kreativ gearbeitet hat, sich an manchen Stellen der Einfachheit des Films und dem Unterhaltungsgrad dienend vom Original entfernt hat. Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene mit dem flämischen Zitat in der ersten Textpassage zum Thema Sprachvarietäten, das in der deutschen Version komplett weggelassen wurde. Das macht ein bloßes Vergleichen und Bewerten von Ausgangstext und Zieltext schwierig, was wiederum aufzeigt, wie wichtig es ist, im Vorfeld einen Skopos zu bestimmen.

Die deutsche Synchronfassung wurde 2009 mit dem Liliputpreis ausgezeichnet. Aus Sicht einer Fachjury wurde die Übersetzung des Films also als gelungen beurteilt. Hier ein Auszug aus der Jurybegründung:

Bei ‚Willkommen bei den Scht’is‘ hat man sich nicht an einen bestehenden oder vergleichbaren deutschen Dialekt angelehnt. Die Dialogschreiber entwickelten ein völlig neues und sehr originelles Idiom, das an die Eigenheiten des Nordfranzösischen angelehnt ist. [...] Das allein wäre schon eine herausragende Leistung, aber durch das Talent der Synchronschauspieler, allen voran Christoph Maria Herbst, ist hier ein Meisterwerk der Synchronisationskunst entstanden, das nicht nur den ursprünglichen Witz des Originals transportiert, sondern auch die Botschaft des Films unterstützendes Eigenleben entwickelt. ([http://www.kommunale-kinos.de/?page\\_id=202](http://www.kommunale-kinos.de/?page_id=202))

---

<sup>58</sup> Auf der Wikipediaseite von *Bienvenue chez les Ch’tis* und *Willkommen bei den Scht’is* fanden sich eine Fülle an Kritiken und Rezensionen, von denen mittlerweile per Jänner 2014 nur noch wenige abrufbar sind.

---

Der Erfolg des Films hat nicht nur dazu geführt, dass Boon heute zu einem der bestbezahltesten französischen Schauspieler zählt, sondern löste auch großes internationales Interesse aus. Mit *Benvenuti al Sud* wurde die Geschichte nach Italien übertragen und sollte an den Erfolg des Originals anknüpfen. Ein Norditaliener wird in den Süden versetzt. Auffallend ist, dass man sich fast wortgenau an die französische Vorlage hält (vgl. Brockmann 2011). Für ein US-Remake wurden bereits die Rechte gekauft, jedoch noch kein Drehbuch vorgelegt, das Boon akzeptierte (Lehnartz 2011.) Diese beiden Beispiele belegen die Annahme, dass der spezielle Umgang mit Kulturspezifika im Original die Basis für eine gewisse Internationalität ist und der Humor des Films zumindest in Europa und den Vereinigten Staaten funktioniert.

Wie in der Einleitung erwähnt wurde, nahm ich 2011 an einem Seminar der Übersetzungsgemeinschaft mit dem Titel *Was gibt's hier zu lachen? Humor und Witz in Original und Übersetzung* teil. Tanja Frank leitete den Französisch-Workshop. Unter anderem wurden auch ausgewählte Passagen dieses Films von den SeminarteilnehmerInnen bearbeitet. Das Seminar half mir, vorschnelle Urteile über – aus meiner Sicht – weniger gelungene Passagen nicht zu fällen. Zum Beispiel die Neutralisierung des Wortspiels *Ile – Lille* in der Szene, in der Jean Philippe mitteilt, dass er in den Norden versetzt wird. Eine Gruppe von erfahrenen ÜbersetzerInnen kam zu keiner besseren Lösung. Das Wortspiel konnte aus unserer Sicht an dieser Stelle nicht transportiert werden. Die Bearbeitung einzelner Passagen in der Gruppe war sehr fruchtbar und ermöglichte mir einen anderen Blick auf den Film. Hier möchte ich noch erwähnen, dass das Übersetzungsteam es durchaus geschafft hat, den Film im Ganzen gesehen sehr gut zu übertragen.

Zur Anwendbarkeit des Ammann'schen Modells auf eine Filmkritik lässt sich sagen, dass das Modell tatsächlich eine gute Basis für eine Filmanalyse darstellt. Die größte Schwierigkeit lag für mich darin, das vielschichtige audiovisuelle Medium sprachlich zu beschreiben.. Für LeserInnen dieser Arbeit wäre es sicher hilfreich den Film ebenfalls gesehen zu haben, statt sich nur nach den Dialogbüchern zu richten. Beim Medium Film ist Sprache eben nur ein Aspekt unter vielen. Um diesem Problem entgegenzuwirken, wurde im Rahmen der Analyse zunächst der Inhalt sehr detailliert vorgestellt, danach die Hauptfiguren näher beschrieben. Bei den ausgewählten Textpassagen wurde sowohl die Szene davor als auch die Szene danach in die Beschreibung miteinbezogen, um ein Gesamtbild zu geben.

Prinzipiell ist das Modell von Ammann geeignet, da es sehr offen ist und wenig Einschränkungen vorgibt. Um es zukünftigen AnwenderInnen zu erleichtern, wäre es wichtig, das Modell zu überarbeiten und die Kategorien den Synchronisationsbedingungen anzupassen. Man müsste sich noch mehr vom rein sprachlichen Aspekt entfernen und den Film als Gesamtkunstwerk betrachten. Dann wäre noch genauer zu definieren, wie man mit der Beschreibung von Bildern und Musik umgeht? Dazu wären eine klare Gliederung und eine Vor-

---

gabe der Reihenfolge für die Analyse und in der Folge für deren Bewertung hilfreich. Es wurde versucht, das Prinzip des Modelllesers, der Modellleserin, auf eine ModellseherIn umzulegen, die Erarbeitung eines ModellzuseherInnen-Profils unterscheidet sich eigentlich kaum von jener für ein literarisches Werk. . Die Scenes and Frames Semantik war sehr wichtig für die Hintergrundarbeiten für diese Arbeit. Vor allem um die Übersetzungsprobleme zu identifizieren. Da in dieser Arbeit die Fragestellung konkret auf den Umgang mit Sprachvariationen und Kulturspezifika abzielt, wurde dieser Arbeitsschritt ist nicht in den einzelnen Analyseschritten ausformuliert, es wurden nur die Ergebnisse präsentiert.

Abschließend möchte ich festhalten, dass mir die Erstellung dieser Arbeit sehr viel Spaß gemacht hat, auch wenn es eine große Herausforderung war, diese in mein Alltagsleben zu integrieren. Die Erarbeitung des theoretischen Teils hat mir die Vertiefung in einen Teilbereich der Translationswissenschaft ermöglicht, der mir im Studium in dieser Intensität nicht möglich war. Die AVT ist ein Gebiet, das in der Gegenwart und wahrscheinlich auch in der Zukunft noch viel interessante Forschungsergebnisse liefern wird.

---

## 6. Bibliografie

### Primärliteratur:

#### Film:

*Willkommen bei den Sch'tis*. 2008. München: Prokino.

#### Dialogbücher:

*Bienvenue chez les Ch'tis – Französische Dialoge*. 2008. München: Prokino

*Bienvenue chez les Ch'tis. Willkommen bei den Sch'tis. Final Script*. 2008. Berlin: Berliner Synchron AG.

### Nachschlagewerke:

*Das Fremdwörterbuch*. 2011. *Duden Band 5. 10., aktualisierte Auflage*. Dudenredaktion (Hg). Mannheim, Zürich: Dudenverlag.

*Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 5., überarbeitete Auflage. 2003. Dudenredaktion (Hg). Mannheim, Zürich: Dudenverlag.

*Le Petit Robert. Dictionnaire de la Langue Française*. 2007. Josette Rey-Debove/Alain Rey (Hgg.). Paris : Le Robert.

*PONS Handwörterbuch Französisch-Deutsch. Vollständige Neubearbeitung 2004*. 2004. Auvral/Frédéric, Gachod-Schinko/Rachel, Kopyczinski/Monika, Meister/Katja, Simon/Béatrice, Tauchmann/Anna. (Hgg.) Stuttgart: Ernst Klett Sprachen.

### Sekundärliteratur:

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5, 209-250.

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Praxis des Translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttäri, Justa/Nord Christiane (Hgg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: studia translatologica (= Ser. A. Vol. 3), 433-447.

Ammann, Margret/Vermeer, Hans J. 1991. Der andere Text\* Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. *TEXTconTEXT* 6, 251-260.

Böhler, Christiane. 2006. Ein Kohärenzmodell zur Evaluierung literarischer Übersetzungen. In Schippel, Larisa (Hg.), 75-92.

Bonsignori, Veronica/ Bruti, Silvia/ Masi Silvia. Formulae across languages: English greetings, leave-takings and good wishes in dubbed Italian. In: Șerban Adriana/ Matamala, Anna/ Lavaur, Jean-Marc. (Hgg.) 2011. *Audiovisual Translation in Close-Up. Practical and Theoretical Approaches*. Bern: Peter Lang, 23-45.

---

Brockmann, Till. 2011. „Benvenuti al Sud“ – die italienische Neuverfilmung von „Bienvenue chez les Ch'tis“, [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/noch\\_einmal\\_lustig\\_1.10478223.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/film/noch_einmal_lustig_1.10478223.html), eingesehen am 31.1.2012

Cerquiglini. 1999. Rapport Cerquiglini. [http://www.dglflf.culture.gouv.fr/lang-reg/rapport\\_cerquiglini/langues-france.html](http://www.dglflf.culture.gouv.fr/lang-reg/rapport_cerquiglini/langues-france.html), zuletzt eingesehen am 17.10.12

Dawson. 2002. *Le « Chtimi » de poche*. Chennevières sur Marne cedex: Assimil.

Dawson Alain, 2010. *Le Picard de poche*. Chennevières sur Marne cedex: Assimil.

De Groote, Jean-Yves. 2008a. Bienvenue chez les Ch'tis. Quand le Nord devient culte. In: *Ecoute* 09/2008, 58-60.

De Groote, Jean-Yves. 2008b. Le Chi. Plus qu'une langue. In: *Ecoute* 09/2008, 64.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: *New Trends in Audiovisual Translation*. Salisbury: Multilingual Matters, 1-21.

Delabastita, Dirk. 1998. Wortspiele. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 285 – 288.

Döring, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank&Timme.

Eco, Umberto. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*.

Übersetzt von: Heinz-Georg Held. München-Wien: Edition Akzente.

Eloy, Jean-Michel. 2008. Le picard, langue d'oïl [http://www.encyclopedie.picardie.fr/index.php/Le\\_picard\\_langue\\_d%27o%C3%A9il](http://www.encyclopedie.picardie.fr/index.php/Le_picard_langue_d%27o%C3%A9il), eingesehen am 25.6.12

Feltin, Michel/ Falga, Pierre. 2008. Les clichés du nord. [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/des-cliches-en-nord\\_721863.html](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/des-cliches-en-nord_721863.html) 13/03/2008, eingesehen am 20.1.12

Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-Frames semantics. In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: New Holland, 55-81.

Göhring, Heinz. 1998. Interkulturelle Kommunikation. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 112-115.

Göhring, Heinz. 2002. *Interkulturelle Kommunikation. Anregungen für Sprach- und Kulturmittler*. Tübingen: Stauffenburg (=Studien zur Translation Band 13).

Greiner, Norbert. 2004. *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr (= Grundlagen der Übersetzungsforschung Band 1).

---

Helin, Irmeli (Hg.) 2004. *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main. Peter Lang. (= Nordeuropäische Beiträge aus den Human und Gesellschaftswissenschaften: Vol.24)

Hermann, Anke. 2008. Willkommen bei den Sch'tis. Filmreview [http://www.cinefacts.de/kino/1486/willkommen\\_bei\\_den\\_schtis/filmreview.html](http://www.cinefacts.de/kino/1486/willkommen_bei_den_schtis/filmreview.html), eingesehen am 25.4.2011.

Hermans, Theo. 1998. Descriptive Translation Studies. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 96-100.

Holz-Mänttäri, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Jüngst, E. Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Pöchhacker, Franz (Hgg.) 2000. *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg.

Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas. (=Basiswissen Translation 1)

Kaindl, Klaus. 2004. *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comic-Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.

Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi (= Approaches to translation studies. Vol. 15).

Koloszar-Koo, Claudia. 2011. *Literaturtransfer im Medium Film. Die filmische Aufbereitung Shakespearescher Dramen und die Problematik ihrer Synchronisation*. Hamburg: Dr. Kovač. (= Schriftenreihe Translatologie, Band 2)

Kurz, Christopher. 2006. *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels.“* Hamburg: Dr. Kovač (= Schriftenreihe Angewandte Linguistik aus interdisziplinärer Sicht, Band 7).

Kolb, Waltraud. 1998. Sprachvarietäten. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 278-280.

Lausegger-Maurer, Herta. 2004. Audiovisuelle Dialekt- und Terminologieforschung: Fragen zur Übersetzung und Synchronisation dialektologischer Filme. In: Helin, Irmeli (Hg.), 21-44.

Le Cheviller, Pierre-Alain. 2008. Bergues. Le Ch'tillywood. In: *Ecoute*. 09/2008, 62-63.

Lehnartz, Sascha. 2011. Der diskrete Charme der Nostalgie. [http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13511857/Der-diskrete-Charme-der-Nostalgie.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13511857/Der-diskrete-Charme-der-Nostalgie.html), eingesehen am 20.1.12

- 
- Loogus, Terje. 2008. *Kultur im Spannungsfeld translatorischer Entscheidungen. Probleme und Konflikte*. Berlin: SAXA Verlag.
- Luyken, Goerg-Michael/Herbst, Thomas/ Langham-Brown, Jo/ Raid, Helen/ Spinhof, Herman. 1995. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spieldirmsynchronisation. Forum Anglicum*. Frankfurt: Lang.
- Manhart, Sibylle. 1998. Synchronisation (Synchronisierung). In Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 264-266.
- Manhart, Sibylle. 2000. „When words collide“: Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge. In: Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Pöchhacker, Franz (Hgg.), 167-181.
- Markstein, Elisabeth. 1998. Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 288-291.
- McKee, Robert. 1997. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: iBooks
- Mounin, Georges. 1965. *Die Übersetzung*. Übersetzt von Stammer Johann, Harro. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Nadiani, Giovanni. 2004. Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. Der einzige mögliche Weg? In: Helin, Irmeli (Hg.) *Dialektübersetzung und Dialekt in Multimedia*, 53-75.
- Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Kathrin. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt: Peter Lang (= Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie Band 6).
- Nord, Christiane. 1993. Alice im Niemandsland – Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Reiß, Katharina/Holz-Mänttäri, Justa (Hg.): *Traducere Navem – Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 395-414.
- Nord, Christiane. 1997. Übersetzen – Spagat zwischen den Kulturen? *TEXTconTEXT* 11, 149-161.
- Nord, Christiane. 2006. Translationsqualität aus funktionaler Sicht. In Schippel, Larisa (Hg.), 11-29.
- Orero, Pilar (Hg.) 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins (= EST Subseries Vol. 56).
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation*. Leipzig: Henschel Verlag.
- Plumeyer, Anna. (2008). Willkommen bei den Sch'tis.  
<http://www.filmszene.de/filme/willkommen-bei-den-schatis>, eingesehen am 11.1.12

- 
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *TEXTconTEXT* 11:1, 99-127.
- Prunč, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1. Orientierungsrahmen*. 2. erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: gts.
- Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank&Timme (= TransÜD Band 14).
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Schippel, Larisa (Hg.). 2006. *Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln*. Berlin: Frank Timme. (= TransÜD Band 8).
- Seifferth, Veronika. 2009. *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*. Trier: WVT.
- Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Snell-Hornby, Mary. 1996. *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Kadric, Mira/Kaindl, Klaus (Hgg.) Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) 1998. *Handbuch Translation*. 2., verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (= ESTVol. 66)
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames-semantics in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.), 184-205.
- Vermeer, Hans J. (Hg.) 1990a. *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*, 2. Auflage. Heidelberg (= th-translatorisches Handeln Band 3).
- Vermeer, Hans J. 1990b. *Skopos und Translationsauftrag –Aufsätze*. Heidelberg: IKO (= th-translatorisches Handeln Band 2).
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen?* TEXTconTEXT Beiheft 3. Heidelberg: Julius Groos.
- Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.), 30-53.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Lang.

---

## Webseiten

[http://de.wikipedia.org/wiki/Ein\\_Schweinchen\\_namens\\_Babe](http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Schweinchen_namens_Babe), eingesehen am 1.10.11  
<http://215072.homepagemodules.de/t517349f11776729-Dialekt-Synchronisationen-im-Vergleich.html>, eingesehen am 1.10.11  
<http://www.franzoesischerfilm.de/willkommen-bei-den-chtis-bienvenue chez-les-chtis/160/>, eingesehen am 1.7.11  
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue chez les Ch%27tis>, eingesehen am 16.2.12  
<http://www.franzoesischerfilm.de/kino-charts-frankreich-020408-080408/151/>, eingesehen am 16.2.12  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-61629789.html> 27.10.2008, eingesehen am 25.4.2011  
<http://www.bienvenuechezdanyboon.com/>, eingesehen am 24.4.2011 und am 25.6.2012  
<http://www.le-nord-pas-de-calais.fr/le-patois-du-nord-pas-de-calais-59-62.php>, eingesehen am 15.8.12  
<http://www.scribd.com/doc/2226290/Bienvenue-chez-les-chtis>, eingesehen am 1.3.11  
<http://www.picard.free.fr/lpic/conjugai.htm>, eingesehen am 12.12.12  
<http://www.mediabiz.de/film/firmen/prookino-filmverleih-gmbh/company/1805>, eingesehen am 15.8.12  
<http://www.sprache-und-medien.de/content/projekte/filmuebersetzung/index.php>, eingesehen am 15.8.12  
<http://www.sprache-und-medien.de/content/profil/steckbrief/index.php>, eingesehen am 4.12.11  
[http://www.bvdsp.de/news/20100330-deutscher\\_preis\\_fuer\\_synchron.html](http://www.bvdsp.de/news/20100330-deutscher_preis_fuer_synchron.html), eingesehen am 15.8.12  
<http://www.berliner-synchron.de/index.php?id=225>, eingesehen am 15.8.12  
<http://www.willkommen-bei-den-schtis.de/>, eingesehen am 15.8.12  
[http://www.welt.de/welt\\_print/article2648020/Ich-musste-eine-ganze-Sprache-erfinden.html](http://www.welt.de/welt_print/article2648020/Ich-musste-eine-ganze-Sprache-erfinden.html), eingesehen am 8.8.12  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-61629789.html> 27.10.2008, eingesehen am 25.4.2011  
<http://www.filmszene.de/filme/willkommen-bei-den-schtis>, eingesehen am 24.4.11  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Piccalilli>, eingesehen am 1.7.12  
<http://de.wikipedia.org/wiki/Bergues>, eingesehen am 1.7.12  
<http://de.wikipedia.org/wiki/Bergues>, eingesehen am 1.7.12  
<http://www.youtube.com/watch?v=QOqcqEu2Qrs>, eingesehen am 15.8.12  
<http://www.agentur-contract.de/schauspieler.php?actID=4>, eingesehen am 24.11.12  
<http://www.youtube.com/watch?v=NqmGYjCtoSo>, eingesehen am 13.9.12  
<http://sprachennetz.blogspot.co.at/2010/03/deutscher-synchronpreis-2010-vergeben.html>, eingesehen am 24.4.12  
<http://www.cinemaffiches.com/bofr2008.php>, eingesehen am 10.9.11  
<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/bienvenue chez-les-ch-tis,83805>, eingesehen am 10.9.11  
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue chez les Ch%27tis>, eingesehen am 11.9.11  
<http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/actu/41310789-fr.php>, eingesehen am 10.9.11  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Berri](http://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Berri), eingesehen am 10.9.11  
<http://cultureetloisirs.france2.fr/cinema/actu/41310789-fr.php>, eingesehen am 10.9.11  
<http://chtis.lavoixdunord.fr/index.php/2008/03/14/interview-de-dany-boon-video/>, eingesehen am 29.10.12  
<http://de.wikipedia.org/wiki/Nord-Pas-de-Calais>, eingesehen am 29.10.12  
<http://www.ors-idf.org>, eingesehen am 29.10.12  
[www.insee.fr](http://www.insee.fr), eingesehen am 29.10.12  
<http://annie6510.canalblog.com/archives/2008/04/11/8771873.html>, eingesehen am 19.9.13

---

<http://suite101.de/article/tagestouren-unter-tage-in-nordfrankreich-a61774>, eingesehen am 12.08.12

<http://unechti.unblog.fr/2008/02/29/le-piccalilli-picalili-piccalili>, eingesehen am 12.8.12

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bergues>, eingesehen am 12.8.12

[http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Vocabulaire\\_en\\_ch%2080%99ti](http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Vocabulaire_en_ch%2080%99ti)), eingesehen am 12.8.12

<http://magine.pagesperso-orange.fr/chtis.html>, eingesehen am 12.8.12

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue\\_chez\\_les\\_Ch%27tis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bienvenue_chez_les_Ch%27tis), eingesehen am 12.8.12

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnaval\\_de\\_Dunkerque](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Dunkerque), eingesehen am 12.8.12

<http://dictionnaire.sensagent.com/chichon/fr-fr/#anchorWiki>, eingesehen am 12.8.13

[http://www.lilletourism.com/la\\_braderie\\_de\\_lille-1-214-0-fr.html](http://www.lilletourism.com/la_braderie_de_lille-1-214-0-fr.html), eingesehen am 29.10.12

<http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-02/wiegenlieder-folge-13>, eingesehen am 29.10.12

<http://www.imdb.de/title/tt1064932/externalreviews>, 29.10.12

<http://www.cineclub.de/synchronsprecher/filme.php?id=1225>, eingesehen am 10.10.11

<http://www.welt.de/kultur/article2645685/So-erfindet-man-einen-neuen-deutschen-Dialekt.html>, eingesehen am 11.11.11

[http://www.kommunale-kinos.de/?page\\_id=202](http://www.kommunale-kinos.de/?page_id=202), eingesehen am 7.1.11

<http://www.imdb.de/title/tt1064932/mediaindex>, zuletzt eingesehen am 12.12.12

[www.pathefilms.com](http://www.pathefilms.com), zuletzt eingesehen am 12.12.12

<http://www.laparlure.com/terme/berdoule/>, eingesehen am 15.4.13

[www.chblog.com/post/.../1268-benache-sin-lsavoir](http://www.chblog.com/post/.../1268-benache-sin-lsavoir), eingesehen am 15.4.13

<http://annie6510.canalblog.com/archives/2008/04/11/8771873.html>, eingesehen am 15.4.13

<http://de.wikipedia.org/wiki/Spareinlage>, eingesehen am 15.4.13

[http://www.focus.de/politik/deutschland/extremismus-braun-war-farbe-der-nazis-in-der-ns-zeit\\_aid\\_685411.html](http://www.focus.de/politik/deutschland/extremismus-braun-war-farbe-der-nazis-in-der-ns-zeit_aid_685411.html)), eingesehen am 15.4.13

---

## Anhang

### Anhang I. Filmplakate Translat



Abbildung a und b: Quelle <http://www.imdb.de/title/tt1064932/mediaindex>

---

## Anhang II. Filmplakat Ausgangstext



Abbildung c: Quelle: [www.pathefilms.com](http://www.pathefilms.com)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

---

### **Anhang III. Gesprächsprotokoll Tanja Frank vom 6. Mai 2011 im Rahmen des Übersetzerseminars in Yspen/Thaya.**

#### Der Auftrag:

Entscheidung Verlag für Synchronisation, weil Film in F sehr erfolgreich. Übersetzerin kannte den Film und wollte den Auftrag zuerst ablehnen, weil sie ihn für „unübersetbar“ hielt. Problem: Sprache selbst ist Humor. Spiel mit Klischees. Man schreibt gesprochene Sprache.

#### Grundlegende Entscheidungen:

Erste Vorgabe des Verlags war: Altertümliches Deutsch verwenden – unmöglich, wurde von der Übersetzerin abgelehnt. Entscheidung für Entwicklung einer Kunstsprache:

Probleme bei der Übertragung des Dialekts:

1. Lautverschiebungen. Vokale und Konsonanten müssen an ähnlichen Stellen auftauchen – Lippensynchronität.
2. Terminologie: Das Sch'ti hat viele eigentümliche Wörter, die für die Übersetzung zum Teil neu erfunden werden mussten. Der Film war bereits in Frankreich erfolgreich und im Internet gab es daher schon viele Foren, die sich um die Sprache drehten. Nur so war es möglich, die Terminologie in dieser kurzen Zeit vollständig zu erarbeiten.

#### Vorschläge für das deutsche Sch'ti.

- Lautverschiebungen (v. a. Vertauschen von sch/sch)
- Verschleifungen (habe/hab, ist/isch, nicht/nisch ...)
- Tizaute/Nouzaute/Vouzaute (Duda/Wirda/Ihrda)
- Wortschöpfungen (Blödbommel, Braunkack etc.)
- Dialektausprägung je nach Charakter – Dany Boon spricht übertriebenes Sch'ti, andere Charaktere sprechen eher gemäßigt Sprache. Monsieur Vasseur spricht „echtes“ Sch'ti. Generell variiert Dialektausprägung auch nach Szenen/Gag-Szenen

#### Die Übersetzung:

Zu der Übersetzung, die mit vielen Anmerkungen versehen war, und oft mehrere Versionen vorschlug erstellte die Übersetzerin ein umfangreiches Glossar, das die Dialogautorin beim Schreiben des Buchs verwenden konnte.

#### **Film ist Teamarbeit: Beteiligte am Deutschen „Sch'ti“**

**Verleih** – trifft Entscheidung, welcher Film übersetzt wird und macht Vorgaben.

**Rohübersetzer** – Begriff „falsch“ – Übersetzung ist an sich fertig. Wird aber noch von der Synchronregisseurin an Lippen angepasst. Tanja Frank arbeitet schon so lange im Bereich Filmübersetzung, dass sie gewisse Anforderungen gleich bei der Übersetzung berücksichtigt.

**Sprecher** haben eine immer wichtige Rolle. Für diesen Film besonders, weil das Sprechen der Kunstsprache sehr schwierig ist und viel Konzentration und Sprachgewandtheit erfordert. Wenn der Text nicht richtig gesprochen wird, kann die beste Übersetzung nicht wirken. Ein Sprecher hat die Rolle des Antoine Bailleul aufgegeben. Das Casting war recht aufwendig.

**Synchronregisseur und Dialogautor** – diese beiden Aufgaben übernimmt oft eine Person. In diesem Fall Beate Klöckner, die eng mit Tanja Frank zusammenarbeitet.

#### Besonderheiten Sch'tis:

Statt der üblichen einen Woche standen der Übersetzerin drei Wochen für die Übersetzung zur Verfügung. Tanja Frank arbeitet schon lange mit Beate Klöckner, der Dialogregisseurin, zusammen. Daher Die Übersetzung wurde noch den Anforderungen des Films angepasst.

---

## ABSTRACT

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Übersetzung von Sprachvarietäten und Kulturspezifika bei Synchronisationen. Untersucht wird die Synchronversion der französischen Komödie *Bienvenue chez les Ch'tis* (dt. *Willkommen bei den Sch'tis*). Translationswissenschaftlicher Ausgangspunkt ist der funktionale Ansatz, für die praktische Analyse wird das Kritikmodell von Ammann (1991) verwendet. Im wissenschaftlichen Teil werden die Besonderheiten der Filmsynchronisation herausgearbeitet und sämtliche audiovisuelle Übersetzungsarten vorgestellt. Ein kurzer Forschungsüberblick bildet den Forschungsstand und die Entwicklung der AVT ab. Die Analyse ergab, dass für die Sprache Picard in der deutschen Synchronversion eine Kunstsprache entwickelt wurde. Neben dem Umgang mit Sprachvarietäten wurde auch der Umgang mit Kulturspezifika und Kulturemen untersucht. Die Untersuchung ergab, dass man sich auch im Ausgangstext einer Kunstsprache bediente und dass man sich bei der deutschen Version stark an den Lauten orientiert hat. Hierfür wurde mit Lautverschiebungen gearbeitet. Für Regionalausdrücke wurden deutsche Neologismen erschaffen.

---

## Lebenslauf

### Andrea Hradelovics, Bakk.Phil.

---

#### BILDUNGSWEG

2008 bis 2014	Masterstudium Übersetzen mit Schwerpunkt: Literatur- und Medienübersetzen, Universität Wien
2004 bis 2008	Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen Arbeitssprachen: Deutsch, Französisch, Englisch, Universität Wien
2000 bis 2001	WUK Veranstaltungslehrgang Organisation und Technik
1991 bis 1996	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Biedermannsdorf
1986 bis 1990	Hauptschule, Ebreichsdorf
1983 bis 1986	Volksschule, Unterwaltersdorf

---

#### SEMINARE

Übersetzerseminare in Yspen/Thaya

2010 *Megacool ist megaout - Kinder- und Jugendliteratur übersetzen*

2011 *Was gibt's hier zu lachen? Humor und Witz in Original und Übersetzung*

---

#### VERÖFFENTLICHUNGEN

2010. *Keine Delikatessen* – Zeitschrift für Literatur#14 Babel

1999. *Kleiner Musikerguide*

---

#### BERUFSERFAHRUNG

2013 bis laufend	<b>Produktionsleitung</b> Wiener Festwochen GmbH Produktionen: <i>Ich mach die Welt, The Table, Audience,</i>
2007 bis 2012	<b>Produktionsassistentin</b> Wiener Festwochen GmbH, <i>Eröffnung</i> am Rathausplatz, diverse Produktionen
2006	<b>Junior Projectmanager</b> Wiener Festwochen GmbH <i>The Tables of New Crowned Hope.</i>
2004 bis 2006	<b>freiberufliche Tätigkeit</b> Assistentin von Peter Walz für diverse Projekte der Firmen: virtual space architects, Wiener Festwochen GmbH, Bad Hersfelder Festspiele
2001 bis 2004	<b>Vermietungsmanagement, Produktion, Produktionsassistentin</b> Halle E + G Betriebs GmbH, MQ Wien
1999	<b>Business Customer Care Agent</b> Telekabel Wien GmbH, Priority Telecom
1998 bis 1999	<b>Sales and Reservations Agent</b> Lufthansa (Global Tele Sales), Dublin/Irland
1998	<b>Europäischer Freiwilligendienst</b> Cap Jeunes, Clermont-Ferrand/Frankreich
1996 bis 1998	<b>Assistentin der Geschäftsführung</b> Christian Konrad GmbH, Brunn am Gebirge