



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Diegetische Übersetzung im mehrsprachigen Film“

verfasst von

**Alina Krischke**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner



# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Sprache .....	4
2.1	Zur Verkennung der verbalen Sprache .....	4
2.2	Sprache im Film.....	8
2.3	Der Filmdialog.....	14
2.4	Der mehrsprachige Film.....	24
3	Übersetzung.....	37
3.1	Übersetzungsformen .....	43
3.2	Diegetische Übersetzung .....	50
3.3	Die Untertitelung.....	57
4	Die Figur des Übersetzers.....	63
5	Vorgehensweise.....	67
5.1	Kriterien für die Auswahl der Filme.....	67
5.2	Aufbau der Analyse .....	68
6	Filmanalyse.....	71
6.1	Inglourious Basterds.....	71
6.2	Babel.....	85
6.3	Amistad.....	94
6.4	Redirected.....	103
6.5	Desert Flower.....	107
6.6	La vita è bella.....	111
6.7	Ergebnisse.....	115
7	Zusammenfassung.....	117
8	Quellenverzeichnis.....	119
8.1	Literatur.....	119
8.2	Onlinequellen.....	120
8.3	Filmografie.....	121
9	Anhang.....	122
9.1	Abstract.....	122
9.2	Lebenslauf.....	123



# 1 Einleitung

Sprachwissenschaftler\* äußerten schon vor mehreren Jahrzehnten die Befürchtung, dass es unter dem Deckmantel der Globalisierung zu einem Kulturverfall kommen würde. Auf die Sprachenvielfalt bezogen, kann man davon ausgehen, dass sich im Allgemeinen, aber vor allem im medialen Raum Englisch als lingua franca gestärkt und weiter verbreitet hat. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Fremdsprachengebrauch dadurch zurückgegangen wäre. Statt des Verfalls etabliert sich vielmehr ein Mit- und Nebeneinander der Kulturen und Sprachen, was sich auch in vielen internationalen Filmen, besonders seit den 90er Jahren, äußert.

Zu Beginn des Tonfilms waren mehrsprachige Filme eine Möglichkeit, um die Sprachbarriere, die die internationale Vermarktung erschwerte, zu durchbrechen, und vermehrt im europäischen Kunstfilmgenre anzutreffen. Doch parallel zur Entwicklung der Gesellschaft, in der Mehrsprachigkeit immer mehr zum Alltag gehört, haben sich auch populäre Film- und Serienformate verschiedene Sprachen aus unterschiedlichen Gründen zu Nutze gemacht. Neben rein finanziellen und pragmatischen Gründen können und werden Fremdsprachen allerdings auch für ihre narrativen und stilistischen Funktionen und ihren Symbolwert eingesetzt.

Die Sprach- und Übersetzungswissenschaftler Delabastita und Grutman vermuten

„[...] that the use of multilingualism and interlinguistic situations is perfectly consistent with a number of basic narrative principles, such as conflict, character configuration, spatial opposition, mimesis, and suspense management.“<sup>1</sup>

Diese Tendenz ist mir bei der Ansicht vieler mehrsprachiger Filme ebenso aufgefallen. Diese Diplomarbeit verfolgt das Ziel, eine Bestandsaufnahme und Zusammenfassung der bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen von Sprache und Übersetzung im Zusammenhang mit Film zu erstellen, die darauf folgend den Rahmen für die Untersuchung der diegetischen Übersetzung als spezielles Mittel

---

\* Aus Gründen einer einfachen Lesbarkeit verzichte ich in dieser Diplomarbeit auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung (z.B. SprachwissenschaftlerInnen). Die personenbezogenen Bezeichnungen sind im Allgemeinen als geschlechtsneutral zu verstehen.

1 Delabastita, Dirk; Grutman, Rainier (2005). Introduction. Fictional representation of multilingualism and translation. In Delabastita, Dirk; Grutman Rainier (Hg.), *Fictionalising Translation and Multilingualism* (S.11-34). Antwerpen: Hogeschool Antwerpen. S. 24

innerhalb des Filmdialogs bilden. Häufig hilft bei dem Verständnis auch die Ergänzung durch literarische Erkenntnisse. Unter diegetischer Übersetzung verstehe ich alle Formen von Übersetzung, die innerhalb der erzählten Welt stattfinden und für den Zuschauer hör- und/oder sichtbar sind.

Nach einer systematischen Zusammenfassung verschiedener Theorien und Erkenntnisse zu Sprache und Übersetzung im Film, möchte ich diese auf die diegetische Übersetzung anwenden und an konkreten Filmszenen im mehrsprachigen Film überprüfen, sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausstellen und diese bezogen auf den Erzählcharakter und die Funktionen von Übersetzung erweitern. Darüber hinaus möchte ich eine Abgrenzung der diegetischen Übersetzung gegenüber anderer Übersetzungsstrategien vornehmen.

Die mir bekannten Untersuchungen zu Sprache, Mehrsprachigkeit, sowie Übersetzung im Film behandeln die diegetische Übersetzung nur als eine seltene Strategie der Übersetzung für den Zuschauer, und beziehen sich hauptsächlich auf den Mainstream-Hollywoodfilm oder andere populäre englischsprachige Produktionen. Ich werde versuchen, diesen Filmkorpus zu erweitern und ihm keinen nationalen Stempel aufzudrücken.

In vielen Filmen, die neben der beherrschenden Basissprache nur wenige Äußerungen in einer Sekundärsprache enthalten, werden diese verbalen Übersetzungen meist ausgebeutet, um das Bild nicht durch Untertitel zu stören. Da aus diesem rein pragmatischen Grund die Funktion des Übersetzungsmotivs hauptsächlich sekundärer Natur ist, wähle ich daher Beispiele aus mehrsprachigen Filmen, die sich auf mehreren Ebenen mit dem Thema Sprache beschäftigen und eine Gleichberechtigung der verschiedenen enthaltenen Sprachen suggerieren.

Häufig wird argumentiert, dass es nicht möglich sei, sich adäquat mit Filmen auseinanderzusetzen, deren Sprache man nicht spricht bzw. versteht. Ich stimme zu, dass bei der Analyse eines nationalen Films viele Ebenen auf der Strecke bleiben, wenn sie von einer kultur- oder sprachfremden Person geleitet wird. Ich denke aber auch, dass die Auffassung von „Außenstehenden“ eine Bereicherung darstellen kann. Es sollte nicht lediglich der in der Produktion beabsichtigte Kontext beachtet, sondern ebenso die Seite der Rezeption integriert werden. Bei der Produktion eines Filmes besteht das Zielpublikum aus einer tendenziell monolingualen Masse. Trotz

des Wissens darum, dass es einige Menschen geben wird, die auch sekundärsprachliche Äußerungen verstehen, wird davon ausgegangen, dass der durchschnittliche Zuschauer derartige Fähigkeiten nicht besitzt. So empfinde ich die Analyse eines Filmes aus der Sicht eines einsprachigen Vertreters des Zielpublikums durchaus als gerechtfertigt. Außerdem stellt in dieser Debatte der mehrsprachige Film aufgrund seiner Sprachenvielfalt eine Besonderheit dar, dessen Thematik häufig auf dem Nicht-Verstehen und der Vermittlung beruht. Konkrete Sprachkenntnisse bedeuten in mehrsprachigen Filmen meist eine abweichende Rezeption. Dies kann von den Filmemachern durchaus einbezogen werden und dadurch eine zusätzliche Bedeutung offerieren. Es kann aber auch die beabsichtigte Wirkung verändern oder verhindern. Das ist vor allem daran zu erkennen, dass oftmals der Gebrauch von Sekundärsprachen in Filmen meist nur von Muttersprachlern als nicht realistisch entlarvt werden kann, wenn dieser nicht sorgfältig integriert ist.

## 2 Sprache

### 2.1 Zur Verkennung der verbalen Sprache

Wirft man einen Blick in die zahlreichen Lehrbücher über Filmwissenschaft und Filmanalyse, kann man die mangelhafte Anerkennung der Rolle der gesprochenen Sprache meistens schon im Inhaltsverzeichnis ablesen. Viele dieser Bücher enthalten überhaupt kein Kapitel zu dem Thema. Und falls sich doch jemand die Mühe gemacht hat, wird es im Verhältnis auf wenigen Seiten abgehandelt. Borstnar, Pabst und Wulff schreiben in „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“<sup>2</sup> [250 Seiten] gerade einmal eine Seite zu Sprache, die unter dem Kapitel Tonsorten eher als ein Objekt der Tonmischung als ein Bedeutungsträger beschrieben wird. Die Beschreibungen in den Lehrbüchern von Hickethier<sup>3</sup> oder Kuchenbuch<sup>4</sup>, die bei den Studierenden der Filmwissenschaft häufig verwendet werden, gehen zwar einen Schritt weiter, sind aber dennoch weit davon entfernt, die Dimensionen, die verbale Sprache im Film einnimmt, darzustellen. Interessanterweise heben alle genannten Beispiele trotz unzulänglicher Ausführungen eine große Bedeutung der Sprache für die Filmnarration hervor.

Um zu verdeutlichen, dass dies kein Phänomen im deutschsprachigen Raum ist, möchte ich noch den Klassiker von Bordwell und Thompson<sup>5</sup> anführen, in dem sich keinerlei direkte Äußerungen zur verbalen Sprache im Allgemeinen finden lassen.

Als Besonderheit der filmischen Kunstform scheint die *Filmsprache* jedoch von manchen Wissenschaftlern oder Filminteressierten als einziger Bedeutungsproduzent anerkannt zu sein, und wird als ein Grund für die Vernachlässigung der verbalen Sprache genannt. Unter dem Begriff der Filmsprache werden audiovisuelle Ausdrucksmittel zusammengefasst, mit deren Hilfe Raum, Zeit und Handlung organisiert werden. Dazu gehören unter anderem Kamerapositionen, -perspektiven,

---

2 Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard, Wulff, Hans Jürgen (2008). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2.Aufl. Konstanz : UVK-Verl.-Ges.

3 Hickethier, Knut (2012). *Film- und Fernsehanalyse*. 5.Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler.

4 Kuchenbuch, Thomas (2005). *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik*. 2.Aufl. Wien[u.a.]: Böhlau

5 Bordwell, David; Thompson, Kristin (2010). *Film art: an introduction*. 9. Aufl. New York: McGraw-Hill.

-bewegungen, Kadrierungen, Schärfentiefe, Blenden, sowie die Montage.<sup>6</sup> Der Sprachbegriff ist in diesem Zusammenhang metaphorisch zu verstehen.<sup>7</sup> Der Film kann also wie jedes andere Kommunikationssystem in der Theorie als eine Sprache betrachtet werden, nicht aber als ein Sprachsystem wie natürliche Sprachen, wie Deutsch, Englisch oder Chinesisch.<sup>8</sup>

Kozloff erklärt die weitgreifende Auffassung, dass die *Filmsprache* der Sprache im Film vorgezogen wird, treffend:

„Since the birth of cinema, we've chanted a mantra: „Film is a Visual Medium.“ Films must tell their stories visually – editing, deep focus, lightning, camera movement, and nifty special effects are what really count. Dialogue on the other hand, is just something we have to put up with.“<sup>9</sup>

Einen weiteren Grund für den schlechten Ruf von filmischem Dialog sieht Kozloff in der Assoziation zwischen Sprache bzw. Gesprächigkeit und Weiblichkeit.<sup>10</sup> Sie legt nahe, dass Gender-Stereotypen die Beurteilung von Filmästhetik durch Filmemacher, Wissenschaftler und Zuschauer unterbewusst beeinflussen, insofern, als dass der Dialog im Film kontinuierlich unterbewertet und verrufen wird, da er mit negativen Vorurteilen gegenüber Femininität in Verbindung gebracht wird.<sup>11</sup>

Bei den Produktionsangaben von Filmen, die auch auf DVD-Hüllen abgedruckt werden, fehlen häufig relevante Informationen zu den im Film verwendeten Sprachen. Dadurch wurde meine Suche nach mehrsprachigen Filmbeispielen wesentlich erschwert. Auf den meisten DVDs oder Blu-ray Discs sind lediglich die optionalen Sprachversionen inklusive verschiedener Untertitel angegeben. Das sind Informationen, die die Mehrsprachigkeit des Films nicht ausdrücken, sondern nur die nachträgliche Übersetzung zur internationalen Vermarktung beschreiben. Die Angaben gehen selten darüber hinaus, dem Käufer zu zeigen, ob er den Film ohne sprachliche Einbuße konsumieren kann. Die Originalität oder Vielfalt des Soundtracks wird dadurch nicht erfasst. Enthält ein Film neben der Primärsprache

6 Vgl. Schanze, Helmut [Hg.] (2002). *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft : Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart [u.a.] : Metzler S. 104-108

7 Vgl. Monaco, James (2004). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt S. 152

8 Vgl. Monaco (2004) S. 158

9 Kozloff, Sarah (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press. S. 4

10 Vgl. ebd. S. 13

11 Vgl. ebd. S. 13

weitere Sprachen, ist dies nur in Ausnahmen vermerkt. Dabei scheint das Ausmaß und die Relevanz der weiteren Sprachen - und ob dazu Untertitel vorhanden sind - keine Rolle zu spielen. Die deutsche Hülle des Filmes *Incendies*<sup>12</sup>, der neben der französischen Sprache des primären Zielpublikums gleichberechtigt Arabisch und Englisch verwendet, enthält keinen Hinweis darauf. Eine Ausnahme stellt Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds*<sup>13</sup> dar, der auf der Hülle konkret angibt: „Der Film ist mehrsprachig und teilweise Untertitelt.“

Informiert man sich hingegen bei der Internet Movie Database<sup>14</sup>, ist das gegenteilige Phänomen zu beobachten, das bei der Einordnung jedoch nicht hilfreicher ist. Dort wird jede Sprache angeführt, die in irgendeiner Weise im Film vorkommt, selbst wenn es nur eine einzelne Äußerung ist. Einen Filmkorpus aufzustellen, der sich wie in diesem Fall an dem *polyglotten Film* (siehe Kapitel 2.2.4) orientiert, ist stärker von Glück und Zufall als von systematischer Recherche geprägt.

Film war in seiner Rezeption schon lange vor dem Tonfilm eng mit gesprochener oder geschriebener Sprache verbunden. Im Verhältnis dazu hat die Wissenschaft erst kürzlich diese Verbindung entdeckt und versucht diese Lücke sowohl zu erklären als auch zu schließen. Die Entdeckung der verbalen Sprache im Film als wissenschaftliche Thematik kann auch dadurch zu erklären sein, dass gerade in den letzten 20 Jahren Sprache als Thema, oft auch in Form von Fremdsprachen oder als Symbol für Kommunikation, Einzug in den populären Film erhielt. Das hat sich bis heute so gesteigert, dass es fast unmöglich erscheint, eine Film- oder Serienproduktion zu finden, die sich nicht zumindest sporadisch Fremdsprachen bedient.

Wissenschaftler aus den Bereichen der Sprach-, Translations- und Filmwissenschaft, die sich mit sprach- und translationsbezogenen Themen im Film beschäftigt haben, haben auf diese Misere hingewiesen und versucht, den Ruf der Sprache in ein besseres Licht zu rücken. Den Grundstein für die Auseinandersetzung legte die Filmwissenschaftlerin Sarah Kozloff in *Overhearing film dialogue*<sup>15</sup> mit einer

---

12 Villeneuve, Denis. CAN/FR. (2012). *Die Frau die singt. Incendies*. [DVD-Video]. Arsenal Filmverleih.

13 Tarantino, Quentin. USA (2010). *Inglourious Basterds*. [DVD-Video]. Universal Pictures Germany GmbH

14 *The Internet Movie Data Base*. Zugriff unter <http://www.imdb.com>.

15 Kozloff (2000).

systematischen Erfassung formaler und stilistischer Parameter des Filmdialogs im amerikanischen Film, sowie deren Funktionen und Rolle eingebettet in die Struktur filmischer Mittel. Der Sprachwissenschaftler Lukas Bleichenbacher untersuchte in *Multilingualism in the movies*<sup>16</sup> in einer quantitativen und qualitativen Analyse Filmdialoge aus Hollywoodfilmen in Bezug auf Mehr- und Fremdsprachigkeit, und deren Potenzial der negativen Stereotypisierung in Hinsicht auf die Sprecher und deren Sprachgebrauch. Michael Cronin - ebenso dem populären Hollywoodfilm verpflichtet - beschäftigt sich in *Translation goes to the movies*<sup>17</sup> mit der Sichtbarkeit und der Repräsentation von Übersetzung als Thema in der globalisierten Massenkultur. Auch Carol O'Sullivan näherte sich vom Standpunkt der Translationswissenschaft und befasst sich in *Translating popular film*<sup>18</sup> mit der audiovisuellen Übersetzung und Sprachrepräsentation auf verschiedenen, mit dem Film verbundenen Ebenen. Chris Wahl, der sich unter den genannten als Einziger nicht auf den amerikanischen Film beschränkt, interessiert sich für *Das Sprechen des Spielfilms*<sup>19</sup>, also für den Umgang mit der Sprache in der Entwicklung des Films als Medium, und entwirft aus der Auseinandersetzung mit mehrsprachigem Film das Genre des *polyglotten Films*. Diese Erkenntnisse bilden den Ausgangspunkt für meine Untersuchung der diegetischen Übersetzung im mehrsprachigen Film, und werden im Laufe meiner Arbeit immer wieder einfließen.

Die Sprache ist das zugänglichste und am einfachsten zu interpretierende Mittel, mit dem sich der Film ausdrücken und dem Zuschauer gegenüber öffnen kann. Dies zeigt auch die Popularität von Filmzitatens, die sich wie ein Lauffeuer als Redewendungen oder Floskeln in der alltäglichen Sprache verbreiten können, ohne dass deren Anwender sich überhaupt über Ursprung oder Kontext bewusst sein müssen.<sup>20</sup>

Außerdem wird der Dialog häufig dazu verwendet, dem Publikum Informationen zu liefern, die auf anderem Wege schwierig oder nicht auszudrücken wären. Auch die Tendenz, dass die Verständlichkeit und die Lautstärke von Dialogen auf dem Soundtrack unabhängig von der Kameraposition, -bewegung und -entfernung, sowie

16 Bleichenbacher, Lukas (2008). *Multilingualism in the movies. Hollywood characters and their language choices*. Tübingen : Francke

17 Cronin, Michael (2009). *Translation goes to the movies*. London [u.a.]: Routledge

18 O'Sullivan, Carol (2011). *Translating popular film*. Basingstoke : Palgrave

19 Wahl, Chris (2005). *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: WVT Wiss. Verl.

20 Vgl. Kozloff (2000). S. 27

der Tonatmosphäre, meist Vorrang gegenüber anderen Soundeffekten oder Geräuschen erhält, weist darauf hin, dass der Rezipient nicht nur Zuschauer, sondern auch Zuhörer ist.

„What we've often overlooked is that viewers are also listeners, in fact, they are eavesdroppers, listening in on conversations purportedly adressed to others, but conversation that – in reality – are designed to communicate certain information to the audience.“<sup>21</sup>

Das soll nicht bedeuten, dass die verbale Sprache anderen filmischen Mitteln vorzuziehen sei, sondern vielmehr, dass sie von elementarer Bedeutung ist, um zusammen mit der Filmsprache ihr für den Film besonderes Potenzial erreichen zu können.

„Many of the ways in which narrative is communicated, empathy elicited, themes conveyed, visuals interpreted come from the interaction of the words with the visual images. Ignoring the role of the words has led to overestimation of what viewers understand from the visuals or the editing alone.“<sup>22</sup>

Dank dieser Untersuchungen kann gesagt werden, dass die große Bedeutung der Sprache für den Film durchaus bekannt ist, aber als bildkonkurrierender Bestandteil des Films vor allem von der Filmwissenschaft in den Hintergrund gedrängt wurde.

## 2.2 Sprache im Film

Um das Potenzial von sprachlichen Mitteln besser verstehen und einschätzen zu können, ist es hilfreich, den Stellenwert, den die verbale Sprache in der Filmgeschichte einnimmt, zu betrachten. Vom frühen Film und Stummfilm über die Entwicklungen des Tonfilms hin zu Sprachversionsfilmen oder mehrsprachigen Filmen, hatte die Sprache stets einen beachtlichen Einfluss auf Produktion und Rezeption.

Der frühe Stummfilm war nicht notwendigerweise stumm. Bereits in der Produktion waren Stummfilme eine regelrecht lärmende Angelegenheit.<sup>23</sup> „Michel Chion schlägt [daher] vor, den *Stummfilm* als *Taubfilm* zu bezeichnen, da die Darsteller sichtbar

---

21 Ebd. S. 14

22 Ebd. S. 14

23 Vgl. Wahl (2005). S. 17

nicht stumm gewesen seien, sondern lediglich nicht gehört werden können.“<sup>24</sup> Schauspieler haben vor der Kamera Texte vorgetragen oder improvisiert. In der Rezeption bleiben davon nur noch die Lippenbewegungen übrig, die dennoch Informationen oder Andeutungen an den Zuschauer übermitteln. Manch geübter Stummfilmzuschauer war in der Lage, Ausdrücke durch Lippenlesen zu erhaschen, was teilweise zu Beschwerden über vulgäre Sprache führte.<sup>25</sup> Doch auch wenn dieser *Taubfilm* keinen originalen Soundtrack besaß, wurde er in der Rezeption ebenso lautstark konsumiert, woran sich der Unterschied zwischen Film und Kino zeigen lässt.

Nach Béla Balázs gehört das Sprechen „zu den stärksten mimischen Ausdrucksmitteln, die der Film besitzt.“<sup>26</sup> Die Sprache oder der Akt des Sprechens ist also nicht nur auf der auditiven Ebene relevant. Das zeigt auch die Relevanz von Lippen- und Gestensynchronität bei der Synchronisierung.

„Unter Gestensynchronität versteht man die synchrone Übereinstimmung in bezug auf „außenstehende“ Faktoren wie Gesten, Augenbewegungen, Gesichtsausdrücke usw., die in direktem Zusammenhang stehen zu dem, was und wie etwas gesagt wird.“<sup>27</sup>

Sind die Verhältnisse bei einer synchronisierten Fassung nicht im Einklang, kann man davon ausgehen, dass der Zuschauer diese Asynchronität als störend empfindet, auch wenn er in vielen Fällen die Quelle des Unbehagens nicht ausmachen kann.

„Je nachdem, ob das Publikum in einer Szene eher auf die Mundbewegungen oder auf Körpersignale achtet, ist in gewissen Fällen sogar das Zusammenfallen von Intonation und Geste für die Illusion „Film“ wichtiger als eine enge Lippensynchronität.“<sup>28</sup>

Die Filmsprache war in der Stummfilmzeit bereits befähigt, in vielerlei Hinsicht Klarheit zu schaffen und die Rezeption zu erleichtern:

24 Ebd. S. 3 bezogen auf Chion, Michel (1993). *La voix au cinéma*. Paris : Éds. de l'Étoile. S. 20

25 Vgl. ebd. S.4

26 Balázs, Bela (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 35

27 Maier, Wolfgang (1997). *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang. S. 101

28 Ebd. S. 102

„Every aspect of silent film style came to be used to enhance narrative clarity. Staging in depth could show the spatial relationships among elements. Intertitles could add narrative information beyond what the images conveyed. Closer views of the actors could suggest their emotions more precisely. Color, set design, and lightning could imply time of day, milieu of the action, and so on.“<sup>29</sup>

„'Verstehbar' wird der Film, und zwar trotz international gültiger Filmcodes, aber erst über die Sprache, ob als Schrift oder in Dialogform.“<sup>30</sup> Die sprachlichen Ergänzungsstrategien, die im frühen Kino neben musikalischer Untermalung angewandt wurden sind unter anderem, die Vorführung durch einen Filmerklärer zu bereichern, oder die Dialoge mit verteilten Sprechrollen vorzulesen. In Deutschland sah man ab den 1910er Jahren kaum mehr einen Nutzen in Filmerklärern, da „[m]it der Etablierung des erzählerischen Langfilms [...] sich die Filme immer mehr von selbst zu erklären [begannen].“<sup>31</sup> In Japan hingegen hatte der Filmerklärer, der dort Bensch genannt wird, eine weiterreichende Verankerung in der Tradition der nationalen Filmrezeption.<sup>32</sup>

Die Strategie, die sich durchsetzt, ist das Einfügen von Titeln oder ähnlichen Einblendungen, die direkte Rede in schriftlicher Form wiedergeben oder andere wichtige Informationen einspeisen. Dialogtitel ermöglichten eine präzisere Vermittlung von Charaktereigenschaften, Gedanken oder Motiven, als es Gesten möglich ist, und Bewegungen in Zeit und Raum der Handlung konnten durch Zwischentitel einfach benannt werden.<sup>33</sup> Zudem waren sie in ihrer Handhabung pragmatisch und flexibel. Sie konnten nachträglich für die Ausstrahlung im Fernsehen oder die Heimrezeption eingefügt werden, sowie zu einem späteren technischen Entwicklungsstand durch neue Zwischentitel oder Übersetzungen in Fremdsprachen ausgetauscht werden. Diese Flexibilität vereinfachte die internationale Vermarktung wesentlich und ist in ähnlicher Form bis heute in den Untertiteln fremdsprachiger und mehrsprachiger Filme präsent. Die sprachlichen Inserts weisen darauf hin, dass die Filmsprache „niemals die Eindeutigkeit erreicht zu haben [scheint], die sie für ein universales Publikum, und damit für die

---

29 Bordwell/Thompson (2010). S. 32

30 Wahl (2005). S. 129

31 Ebd. S. 5-6

32 Vgl. ebd. S. 7-8

33 Vgl. Bordwell/Thompson (2010). S. 33

internationale Vermarktung des Films, tatsächlich geeignet gemacht hätte<sup>34</sup>, und bereits beim Stummfilm an die Grenzen der steigenden Komplexität und Länge der Filmerzählungen stieß. „The longer film length standardized during the nickelodeon era led to an increasing number of intertitles.“<sup>35</sup>

Versuche, Zwischentitel in mancher Instanz überflüssig zu machen, gab es bereits lange bevor dem Tonfilm die Möglichkeit gegeben wurde, sich als Populärmedium zu beweisen. Die ersten Tonexperimente, die Ton und Bild in der Vorführung miteinander verknüpften, gab es bereits 1894/95, doch es dauerte bis 1927, bis die Technik des synchronen Tons derart ausgereift war und neben vielversprechender Qualität auch Spielfilmlänge erreicht hatte.<sup>36</sup> Relevant sind hier auch der Aufwand und die Kosten, die im Laufe des technischen Fortschritts immer geringer wurden. Als erster Tonfilm gilt der 1927 von den Warner Brothers veröffentlichte *The Jazz Singer*<sup>37</sup>, obwohl er nur wenige gesprochene Worte und vertonte Passagen enthält. Nur ein Jahr später schickten sie mit *Lights of New York*<sup>38</sup> den ersten durchgängigen Tonfilm hinterher.<sup>39</sup>

Viele Konventionen des Stummfilms haben sich für den Tonfilm geändert, manche Errungenschaften sind dadurch erst möglich geworden. Sobald Ton und Bild gleichzeitig aufgenommen werden konnten, entwickelte sich die lebendige Stimmung am Set in eine Totenstille, Szenen mussten häufiger wiederholt werden, da ungewünschte Störungen auf der Tonebene hörbar wurden, die Schauspieler in Textfallen gerieten oder der Regisseur seine Anweisungen konkretisieren musste, was von nun an nur noch zwischen den einzelnen Aufnahmen möglich war. Auch das Drehbuch gewann mehr Bedeutung. Während bei vielen Stummfilmen teilweise lediglich eine Hand voll Ideen die Vorlage bildeten, werden Tonfilme zumeist nach den Anweisungen der Drehbücher erzählt. Liegt in den Vorbereitungen des Films bereits die Konzentration auf Worten, so sollte auch dem gesprochenen Wort im Endprodukt mehr Bedeutung zukommen.<sup>40</sup>

---

34 Wahl (2005). S. 6-7

35 Bordwell/Thompson (2010). S. 33

36 Vgl. ebd. S. 177

37 Crosland, Alan. USA (1927). *The Jazz Singer*.

38 Foy, Bryan. USA (1928). *Lights of New York*.

39 Vgl. Wahl (2005). S. 18

40 Vgl. ebd. S. 28

Durch die ungeteilte Aufmerksamkeit, die die Zuschauer den Dialogen widmen müssen, wird das Kollektiv des Publikums aufgebrochen und es entsteht „die Vereinzelung des Zuschauers im Kinosaal“<sup>41</sup>. „Ein gegenseitiges Austauschen während der Rezeption ist nicht mehr nötig und – aufgrund der erforderlichen Konzentration auf die Filmdialoge – auch nicht mehr erwünscht.“<sup>42</sup> Man kann sagen, das „Sprechen des Spielfilms“<sup>43</sup> habe den Zuseher verstummen lassen und die Grabesstille der Produktion ins Kino geführt.

Außerdem wurden Genrevorstellungen durch den spezifischen Einsatz von Sprache oder Musik weiter differenziert und neue Subgenres geschaffen. So zum Beispiel der Musicalfilm, Literatur- oder Theateradaptionen, Komödien, die sich durch Wortwitz auszeichnen, und viele weitere, die ihren speziellen Stil auch durch die Ausprägung ihres Filmdialogs erhalten.<sup>44</sup>

Ein Problem, das die Tonfilmproduktion mit sich brachte, bestand in der Einschränkung der Exportmöglichkeiten, da die Sprache des Films die Illusion der Universalität und Internationalität endgültig zerstörte. Es war nicht mehr möglich, den Film durch das einfache Austauschen von Zwischentiteln für den Vertrieb im Ausland schnell und kostengünstig aufzubereiten. Zu Beginn wurden Tonfilme manchmal ohne Übersetzung oder Verständnishilfe gezeigt. Dies war überhaupt nur möglich, als der Synchronon noch eine Neuheit darstellte und der Fakt gleichzeitig zu hören was man sah, eine Faszination für sich war, oder bei Musikfilmen, bei denen die Vorführung von Musikstücken allein bereits für ausreichend Unterhaltung sorgte. Neue Strategien wurden entwickelt und für unbefriedigend befunden. Die Synchronisierung wurde in den frühen Jahren des Tonfilms aufgrund mangelnder technischer Möglichkeiten als unzureichend erklärt und die Untertitelung im Bild als störend empfunden. Eine andere Alternative, die gerade in der Übergangszeit probiert wurde, war der Sprachversionsfilm. Dabei wurde der gleiche Film in mehreren Sprachen gedreht, indem das gleiche Set abwechselnd von verschiedenen nationalen Besetzungen benutzt wurde. Mehrsprachige Regisseure und Stars wurden häufig für mehrere Versionen eingesetzt. Wegen enormer Produktionskosten wurde der Sprachversionsfilm aber schon bald als nicht lukrativ abgestempelt und verschwand

---

41 Ebd. S. 30

42 Ebd. S. 30

43 Wahl (2005)

44 Vgl. Kozloff (2000). S. 22

von der Bildfläche.<sup>45</sup> Besonders in Europa gab es zu dieser Zeit Bemühungen, ein länderübergreifendes Filmkonzept aufzustellen, das eng mit der Praxis von Koproduktionen zusammenhing. Diese Art von mehrsprachigen Filmen, die vereinzelt auch außerhalb Europas und nach der Zeit des Umbruchs gedreht wurden, fasste Chris Wahl als ein Genre zusammen. Das Genre des polyglotten Films zeichnet sich nach Wahl durch seine naturalistische „Konfrontation unterschiedlicher Sprachen“<sup>46</sup> aus:

„Sprachen werden wie in der Wirklichkeit verwendet. Sie markieren geographische oder politische Grenzen, 'visualisieren' die unterschiedlichen sozialen, persönlichen und kulturellen Ebenen, auf denen sich die Figuren bewegen, und bereichern die 'Aura' der Darsteller, indem sie ihnen ihre Originalstimme belassen.“<sup>47</sup>

Seit 1932 ist die Qualität der Synchronisierung soweit ausgereift und die Untertitel weitgehend akzeptiert, dass man das Problem der Sprachbarriere als gelöst ansieht. Bis heute sind sie die führenden Übersetzungsstrategien und haben in der Entwicklung stets Neuerungen und Verbesserungen erlebt.<sup>48</sup>

Durch den Einzug der Sprache in den Film und das Festhalten an dem Konzept der internationalen Vermarktung spielt Übersetzung schon seit dem frühen Film eine tragende Rolle. Die Universalität und Internationalität, die dem Stummfilm zugeschrieben wurde, stellt sich wie bereits angedeutet eher als eine repräsentative Illusion heraus:

„Historical records reveal, however, that the internationalism and supposed universalism of the silent era was in fact underwritten by a vast array of translation practices both linguistic and ideological in nature. During this period translation took many forms encompassing the textual, aural and visual realms. Intertitles were swapped, films were accompanied by live commentators/interpreters, and whole storylines were transformed. Indeed, intertitles were subject to both inter- and intra-lingual translation.“<sup>49</sup>

---

45 Vgl. Bordwell/Thompson (2010). S. 193-194

46 Wahl (2005). S. 145

47 Ebd. S. 145

48 Vgl. Bordwell/Thompson (2010). S. 193-194

49 Dwyer, Tessa (2005). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. In Delabastita, Dirk; Grutman Rainier (Hg.), *Fictionalising Translation and Multilingualism* (S. 295-310). Antwerpen: Hogeschool Antwerpen. S. 301

Wahl erläutert, dass der Film gerade durch „die einheitliche Tonwahrnehmung eines für jede Aufführung ebenso einheitlich geplanten Tons“<sup>50</sup> zu Universalität gelangte, da es vorerst nur eine Originalversion gab, die zu jeder Zeit an jedem Ort exakt gleich gespielt wurde. Die Standardisierung des Filmtons ließ laut Wahl „zunächst eine Entinternationalisierung befürchten, [...] lieferte [...] mit der nationalen Aufladung der Filme in Wahrheit [jedoch] die Voraussetzung für eine Neudefinition der Internationalität [...]: Die Transnationalität.“<sup>51</sup> Bei der Transnationalität handelt es sich weniger darum, das Filmprodukt international erfolgreich zu verbreiten, „sondern um seine Macht, Identitätskonzepte gleichzuschalten.“<sup>52</sup>

Die Sprache hat den Film also nicht bloß als Produkt beeinflusst, sondern sich in ebenso großem Maß auf die theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium ausgewirkt.

## **2.3 Der Filmdialog**

### **2.3.1 Funktionen des Filmdialogs**

Sprache ist nicht bloß ein abstrakter, neutraler Kommunikations-Code. Jedes Mal, wenn eine Person etwas verbal ausdrückt, werden viele Bedeutungsebenen angesprochen. Es kommt nicht nur darauf an, was und wie etwas gesagt wird, sondern auch darauf, was nicht gesagt wird. Warum etwas gesagt wird, wer unterbrochen wird oder wem es gar verboten wird, sich auszudrücken, sind weitere Zusammenhänge, die sich im Sprechen als Handlung niederschlagen. Neben dem wörtlichen Informationsgehalt gibt es viele sprachgebundene Strategien, die dem Zuhörer wichtige Informationen über Machtverhältnisse, Dominanz, Einfühlungsvermögen, Vertrautheit sowie demografische Merkmale der kommunizierenden Figuren verraten.<sup>53</sup>

Sarah Kozloff hat die Eigenschaften des Dialogs im narrativen Film detailliert beschrieben und im Rahmen von Genregrenzen beispielhaft dargestellt. Neben den direkten Funktionen des Dialogs bezieht sie auch strukturelle und stilistische

---

50 Wahl (2005). S. 30

51 Ebd. S. 129

52 Ebd. S. 131

53 Vgl. Kozloff (2000). S. 26-27

Parameter in die Deutung ein und nimmt diese eingebettet in die Filmsprache wahr. An dieser Stelle ist mit dem Filmdialog stets der Dialog im fertigen Film und nicht das geschriebene Ausgangsmaterial im Skript oder Drehbuch gemeint. Nicht festgeschriebene Elemente, die beispielsweise durch Schauspielleistung, Kameraarbeit oder den Schnitt zustande kommen, werden einbezogen.

Es scheint unumgänglich, sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache im Filmdialog zu beschäftigen, bevor man näher auf die diegetische Übersetzung eingehen kann. Kozloff beschreibt die Wirkungsweisen des Filmdialogs in den folgenden neun Hauptfunktionen<sup>54</sup>:

- 1. Creation of the Diegesis and Anchorage of Identities**  
(Verankerung der erzählten Welt und der Figuren)<sup>55</sup>
- 2. Narrative Causality**  
(Aufbau erzählerischer Kohärenz)
- 3. Verbal Events**  
(Ausüben ereignishafter Sprechakte)
- 4. Character Revelation**  
(Charakterisierung von Figuren)
- 5. Adherence to Expectations concerning Realism**  
(Realismuseffekt)
- 6. Control of Viewer's Evaluation/Emotions**  
(Etablieren von Rezeptionspostulaten)
- 7. Exploitation of the Resources of Language**  
(Ausnutzung materieller Aspekte von Sprachlichkeit)
- 8. Thematic Messages, Authorial Commentary, Allegory and Interpretation**  
(Vermittlung eines metadiskursiven Kommentars)
- 9. Opportunities for Star Turns**  
(Ausstellen der verbalen Fähigkeiten einer Star-Persona)

Die Funktionen des narrativen Filmdialogs sind unterteilt in die fundamentalen Funktionen, die bei der Vermittlung der Erzählung eine große Rolle spielen und Metafunktionen, die sich aus ästhetischen, ideologischen oder kommerziellen Elementen bilden.

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd. S. 33-63

<sup>55</sup> dt. Übersetzungen vgl. Heiß, Nina (2011). *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshaus u. Neumann. S. 182

Zu den fundamentalen Faktoren zählen:

### **1. Creation of the Diegesis and Anchorage of Identities**

Die Gestaltung der Diegese und Verankerung von Figuren ist notwendig, sobald Ort, Zeit oder bestimmte Figuren eine konkrete Rolle in der Erzählung einnehmen. Obwohl im Film prinzipiell alles durch Bilder gezeigt werden kann und somit verbale Beschreibungen von Gegenständen oder Landschaften redundant wären, ist es häufig notwendig, diese zu benennen, um vom Zuschauer wahrgenommen und unterschieden werden zu können.

Diese Verankerung und Unterscheidung ist besonders bei komplexeren Erzählstrukturen hilfreich. Wenn ein Film von einer linearen Chronologie abweicht, zwischen mehreren Orten wechselt oder eine große Anzahl an relevanten Charakteren umfasst, bieten diese „dialogue hooks“<sup>56</sup> eine Orientierungshilfe für den Zuschauer.<sup>57</sup>

### **2. Narrative Causality**

Die Vermittlung eines erzählerischen Kausalzusammenhangs gestaltet sich ähnlich wie die vorangegangene Funktion. Hier geht es aber nicht darum, durch Benennung zu kreieren, sondern erklärende Hintergrundinformationen in den Dialog einzuflechten, um Antworten auf die Fragen: „warum?“, „wie?“ und „was geschieht danach?“ zu liefern. Dabei hilft der Dialog dabei, die Bilder zu verstehen, wiederholt deren Aussage zur Betonung, erläutert das Gezeigte und erklärt, was anders nicht kommuniziert werden kann. Ein Beispiel dafür ist das Erzählen einer Geschichte durch eine Figur in der Diegese, um Lücken in der Handlung zu schließen.<sup>58</sup>

### **3. Verbal Events**

Ein gern verwendetes Beispiel eines performativen Sprechakts nach den Sprechakttheorien von Searle und Austin ist die Vermählung. Durch das Aussprechen der Worte „Hiermit erkläre ich sie zu Mann und Frau.“ ist der kirchliche Akt der Heirat vollzogen. Fast jede Aussage kann mit einer Handlung verknüpft sein. Welche Arten des Sprechaktes häufig verwendet werden, kann von Film zu Film und Genre zu Genre variieren. Laut Kozloff sind die meistverwendeten Sprechakte in

---

56 Vgl. Bordwell, David (2008) *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*. Zugriff am 11.12.2014 unter <http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php>

57 Vgl. Kozloff (2000). S. 34-37

58 Vgl. ebd. S. 37-41

---

Hollywoodfilmen das Verraten eines Geheimnisses, einer relevanten Information oder die Liebeserklärung. Selbst wenn der Zuschauer bereits in Kenntnis der geheimen Information war oder die Zuneigung eines Paares bemerkt hatte, wird erst durch die Aussprache die Handlung manifestiert, vorangetrieben oder aufgeklärt. Auch die Tätigkeit des Übersetzens ist eine verbale Handlung.<sup>59</sup>

#### **4. Character Revelation**

Sprache ist ein äußerst präzises Werkzeug zur Charakterisierung und auch zur besseren Differenzierung von verschiedenen Filmfiguren. Durch Jargon, Dialekte, Akzente oder auch Fremdsprachen kann man viel über die Herkunft, das soziale Umfeld, die Erziehung, den Beruf und die Persönlichkeit der Figur erfahren, die diese Ausdrucksmittel verwendet. Auf der anderen Seite können Figuren auch durch bestimmte Aussagen Informationen über sich selbst oder andere preisgeben, sowie den Fokus auf bestimmte Merkmale richten.<sup>60</sup>

#### **5. Adherence to Expectations concerning Realism**

Sprache wird auch dazu eingesetzt, um einen alltäglichen Realismus im Film zu konstruieren. So muss nicht jedes noch so belanglose Gespräch eine Berechtigung in der Handlung haben, sondern dient meist nur der Repräsentation von Gewöhnlichkeit, wie zum Beispiel die Bestellung im Restaurant oder die Interaktion mit Personal im Allgemeinen. Eine weitere Strategie, um eine pseudorealistische Atmosphäre herzustellen, ist der Gebrauch von „verbal wallpaper“<sup>61</sup> oder Tonatmosphäre. Beispiele hierfür sind unverständliche Gespräche oder Äußerungen im Hintergrund, wie Gelächter in einem Comedyclub oder das Zwischenrufen von Fragen bei einer Pressekonferenz. Der Einsatz von Fremdsprachen kann ebenfalls gebraucht werden, um der Realität von Diversität Einzug in den Film zu gewähren.<sup>62</sup>

#### **6. Control of Viewer's Evaluation/Emotions**

Vielfach können Dialoge dazu verwendet werden, die Aufmerksamkeit und auch Emotionen des Zuschauers zu lenken. Ein Dialog kann einen Moment bis zur unerträglichen Spannung dehnen oder auch überraschend in die entgegengesetzte

---

59 Vgl. Kozloff (2000). S. 41-43

60 Vgl. ebd. S. 43-47

61 Vgl. ebd. S. 47,120

62 Vgl. ebd. S. 47-49

Richtung wenden. Die Worte lenken den Blick auf das Objekt und bestimmen somit, was wahrgenommen wird und was wichtig ist.<sup>63</sup>

Während die oben genannten Funktionen zum größten Teil als Informations- und Hilfsmittel dem Ausdruck der Narration dienen, sind die folgenden drei Punkte als Metafunktionen zu verstehen.

### **7. Exploitation of the Resources of Language**

Die „Ausnutzung materieller Aspekte von Sprachlichkeit“<sup>64</sup> teilt Kozloff in die vier Kategorien: Poesie, Humor, Ironie und das Erzählen von Geschichten. Die poetische Funktion umfasst neben rein lyrisch klingenden Ausführungen auch die Verwendung von Gedichten oder Versen. Humor kann durch Wortspiele oder Missverständnisse erzeugt werden, die auf zwei Ebenen angesiedelt werden können. Zum Einen kann der Witz direkt in der Handlung verwurzelt sein und zum Anderen auf einer extra- oder intratextuellen Ebene zwischen den Filmemachern und den Zuschauern. Ähnlich verhält es sich mit Ironie, die ebenso durch unterschiedliche Standpunkte des Charakters und des Publikums zustande kommt. Das Erzählen einer Geschichte kann nicht nur kausale Zusammenhänge erklären, sondern auch als Motiv verwendet werden, wobei der Inhalt der Geschichte keine direkte Bedeutung tragen muss. Es kann z.B. das Tempo einer Szene entschleunigen oder zum Subtext einer Figur beitragen, wenn eine persönliche Erfahrung auf diese Weise eingefangen wird.<sup>65</sup>

### **8. Thematic Messages, Authorial Commentary, Allegory and Interpretation**

In diese Funktion fällt die Vermittlung von sämtlichen Formen moralischer Botschaften, Kommentare, Weisheiten oder Interpretationen, die im Grunde genommen direkt an den Zuschauer gerichtet sind, und häufig durch öffentliche Reden übertragen werden.<sup>66</sup>

---

63 Vgl. ebd. S. 49-51

64 Heiß (2011). S. 182

65 Vgl. Kozloff (2000). S. 51-56

66 Vgl. ebd. S. 56-60

## 9. Opportunities for Star Turns

Manche Situationen sind lediglich dazu eingebaut, dass ein bestimmter Schauspieler spezielle Fähigkeiten zur Schau stellen kann. Stimmliche Fähigkeiten können z.B. in einer Gesangseinlage transportiert werden. Das kann man in etwa mit dem Interesse, äußerst wohlproportionierte Körper leicht bekleidet zur Schau zu stellen, vergleichen. Unter Umständen kann auch die Mehrsprachigkeit einer Figur in dem Fremdsprachentalent eines Schauspielers begründet sein.<sup>67</sup>

Vorausschauend kann man sagen, dass viele dieser Funktionen für den Filmdialog leicht auf Fremdsprachen und Übersetzung übertragen werden können. Das Übersetzen fällt in die Definition einer verbalen Handlung. Zusatzinformationen, die in einer Übersetzung integriert werden, können Kausalzusammenhänge erläutern. Durch das Hinzufügen oder Aussparen von Details oder Informationen durch den Übersetzer lässt sich viel über seine Intentionen und seinen Charakter erfahren, und auch die Gefühle und die Aufmerksamkeit der Zuschauer können dadurch gelenkt werden. Ebenso kann man den Gebrauch von Fremdsprachen und Übersetzung auf das Bedürfnis eines realistischeren Abbilds der Welt zurückführen und auch seine klanglichen Sprachressourcen ausschöpfen.

### 2.3.2 Strukturelle und stilistische Variablen

Neben den neun Funktionen beschreibt Kozloff formale Parameter und Variablen, die den Stil und die Wirkung von Dialogen beeinflussen und somit auch den Film in seiner Gesamtheit prägen können.<sup>68</sup>

Zu den quantitativen Merkmalen gehören die Präsenz und die Länge der Figurensprache. Es gibt bestimmte Situationen in Filmen, bei denen eher Schweigen oder eher Sprechen favorisiert wird. Bei Liebesszenen ist es zum Beispiel üblicher, dass das Paar einander hungrig und tief in die Augen sieht, als sich gegenseitig anzuspornen, wie es bei einer actiongeladenen Kampfsportszene der Fall sein kann.

Eine einzelne ununterbrochene Äußerung eines Sprechenden wird in der Linguistik „turn“ genannt. Wie lang die einzelnen „turns“ der verschiedenen Figuren sind und

<sup>67</sup> Vgl. ebd. S. 60-63

<sup>68</sup> Vgl. ebd. S. 64-89

wie schnell diese gesprochen werden, beeinflusst das Empfinden von Tempo, Dominanz und dem Charakter der Figur, sowie dem Verhältnis zwischen den Beteiligten.<sup>69</sup>

Ein weiteres messbares Merkmal ist die Anzahl der Gesprächsteilnehmer. Während man bei Monologen davon ausgeht, dass sie die Wahrheit einer Figur wiedergeben, ist man im Film sowie in der Realität jedoch schnell dazu verleitet, einen Irren aus dem Monologisierenden zu machen. Akzeptiert werden vom Zuschauer, neben dem extradiegetischen Voice-over, das Reden mit Tieren, mit Verstorbenen an deren Grabe, das Zusprechen zum eigenen Spiegelbild, sowie das Ausbrechen der Figur aus der filmischen Illusion, indem der Darsteller sich zur Kamera wendet und das Publikum adressiert.

Bei Polylogen beteiligen sich mindestens drei Personen an einem Gespräch. Dies dient dazu, einen Charakter in seiner sozialen Umgebung zu zeigen oder eine bestimmte Subkultur zu beschreiben. Als „pseudo polylogues“ bezeichnet Kozloff die Variante, in der weitere Figuren sozusagen als Zeugen des Gespräches anwesend sind, aber keine aktive verbale Rolle spielen. Die größte Relevanz haben aber Duologe, da sie am häufigsten vorkommen und die Handlung vorantreiben.<sup>70</sup>

Obwohl Cronin Translatoren ebenfalls als Zeugen bezeichnet, geht ihre Funktion über die Beschreibung im Pseudopolylog weit hinaus. Die Figur des Übersetzers ist ein aktiver Teil der Übersetzungsszene und trägt die Verantwortung dafür, den Dialog zu ermöglichen. Ohne den Übersetzer kann keine Kommunikation stattfinden und eine Szene würde wahrscheinlich anders verlaufen. Ob konkrete verbale Übersetzungstätigkeiten eher als Duologe, Polyloge, beides oder keins von beidem einzuordnen sind, ist meines Wissens bisher nicht definiert worden. Meines Erachtens können in dieser Hinsicht keine Verallgemeinerungen getroffen werden, da je nach Einfluss des Übersetzers verschiedene Zuordnungen möglich sind. Für konkrete Beispiele, die sich nicht in dieses System einordnen lassen, wäre es sinnvoll eine weitere Kategorie zu erstellen.

Das Verhältnis zwischen Konversationspartnern ist nicht nur ein inszeniertes Resultat von quantitativen Faktoren, sondern kann selbst wiederum in der Form eines

---

69 Vgl. ebd. S. 64-70

70 Vgl. ebd. S. 70-73

---

Werkzeuges eingesetzt werden. Die verschiedenen Interaktionsmuster bieten die Möglichkeit zu Charakterbeschreibung, Komik, Tragik und Spannung. Viele Anhaltspunkte über die Motivation oder Psychologie eines Charakters kann man erhalten, wenn man die Figur als Konversationspartner betrachtet. Ob eine Figur die andere nie ausreden lässt, immer das letzte Wort haben muss, konsequent nach Bestätigung sucht oder immer alles falsch versteht, kann viel über eine Figur und deren Beziehungen offenbaren. Missverständnisse können je nach Art und Intention entweder eine direkte komödiantische Funktion haben oder in ihrer Folge ein tragisches Ende nehmen. Das Stellen von Fragen impliziert das Warten auf Antworten, was einen Spannungsaufbau bewirken kann. Diese Spannung könnte dann wiederum noch weiter gesteigert werden, wenn das Verständnis von Frage und Antwort von dazwischen geschalteten Übersetzungen hinausgezögert wird.<sup>71</sup>

Fremdsprachen, Dialekte und Jargon beschreiben eine weitere Kategorie, die Einfluss auf Wirkung und Inhalt haben kann. Oft gehen verschiedene Sprachen mit Genrekonventionen Hand in Hand. So findet man in Westernfilmen häufig Spanisch oder indigene amerikanische Sprachen, während Weltkriegsfilme oftmals mit Deutsch, Französisch oder Japanisch gewürzt werden. Es gibt viele Gründe für und gegen den Einsatz von Fremdsprachen, der oftmals mit der ebenso ambivalenten Debatte um Untertitel oder Synchronisierung einhergeht. Daher gibt es auch zahlreiche Varianten, die versuchen, einen Kompromiss zwischen Realismus und Pragmatik zu finden. Gerade in Hollywoodfilmen werden Fremdsprachen häufig durch einen Dialekt vertreten oder es wird versucht, möglichst unauffällig - am besten zusammen mit einem starken optischen Reiz - von der Fremdsprache zurück ins Englische zu wechseln (siehe Kapitel 2.4.1 – Repräsentationsstrategien). Die Sprache dient als ein verlässlicher Faktor in der Bestimmung von sozialer sowie ethnischer Gruppe. Eine Sprache oder ein Dialekt kann sowohl die Zugehörigkeit zu als auch die Abgrenzung von einer Gruppe unterstreichen. Dialekte nutzen die Ressourcen der Sprache, können aber auch als poetische Funktion eingesetzt werden.<sup>72</sup>

Als stilistische Variablen führt Kozloff Wiederholungen, Rhythmus und den Überraschungseffekt an. Wiederholungen können dazu dienen, ein Gespräch

---

71 Vgl. ebd. S. 73-80

72 Vgl. ebd. S. 80-84

alltäglicher oder natürlicher wirken zu lassen - im Gegensatz zur verdichteten und stilisierten Filmrede. Außerdem kann häufiges Wiederholen konkreter Phrasen eine Art Leitmotiv für den Film oder für die Protagonisten formen. Im Allgemeinen vermute ich, dass Wiederholungen einen Effekt oder eine Funktion auch verstärken können. Diese Variablen können auf verschiedene Arten verwendet werden und daher auch verschiedene Resultate erzielen. Es kann ein komischer oder tragischer Effekt erzeugt oder ein Wiedererkennungswert geprägt werden. Der Überraschungseffekt kann entstehen, wenn eine Figur während einer Aussage von einer Emotion plötzlich in eine gegenteilige wechselt. Das kann auch bei dem Wechsel zwischen spezifischen Sprachen, Dialekten oder Jargons auftreten, wenn eine Figur, von der der Zuschauer angenommen hat, sie verstehe die Landessprache nicht, sich plötzlich fließend in selbiger äußert.<sup>73</sup>

### **2.3.3 Integration**

Nun ist der Dialog im Film aber kein theoretisches Konstrukt, sondern von vielen weiteren Faktoren abhängig, die den Film als ein kombiniertes Medium prägen. Kozloff beschreibt vier Aspekte, die besonders eng mit dem Dialog verwoben sind.<sup>74</sup> Das sind schauspielerische Ausdrucksmittel auf der einen Seite, Bildinhalt sowie dessen Aufbau, der Schnitt und der Soundtrack auf der anderen. Jeder Schauspieler hat eine eigene, mehr oder weniger spezielle Stimme und arbeitet auf unterschiedliche Weise mit den Vorgaben. So werden manche Stellen spontan umformuliert oder improvisiert. Tonhöhe, Tempo, Betonung, Lautstärke und die Kraft, mit der die Zeilen vorgetragen werden, tragen eine große Rolle in der Produktion von Bedeutung und Emotion. Ebenso wichtig ist es, auf die körperlichen Ausdrucksformen zu achten. Eine bestimmte Mimik kann darauf hinweisen, dass etwas ironisch gemeint ist, oder gekreuzte Finger zeigen, dass die Person lügt. Neben Gestik und Mimik trägt die Körpersprache eher subtil dazu bei, es sei denn es handelt sich um Slapstick-Komik, wo Körpersprache über die Natürlichkeit hinaus provoziert wird.

Bezogen auf den Bildinhalt und Bildaufbau können unterschiedliche Bedeutungen entstehen, je nachdem, wie Bild und Ton, hier also der Dialog, zueinander stehen.

---

<sup>73</sup> Vgl. ebd. S. 84-87

<sup>74</sup> Vgl. ebd. S. 90-138

Der Frage, welche Inhalte die Kamera zeigt, während der Dialog hörbar ist, kommt in filmwissenschaftlichen Untersuchungen die meiste Aufmerksamkeit zu. Die gängigsten Strategien sind, entweder den Sprecher (Schuss), die Reaktion des Zuhörers (Gegenschuss) oder Bilder, die den Inhalt des Gesprächs darstellen, zu zeigen. Die Bilder können natürlich auch dem Dialog widersprechen oder einen Symbolwert haben, sowie bei der Interpretation des Dialogs behilflich sein. Der Kuleschow-Effekt beschreibt den Einfluss der Interpretation eines Bildes durch die Verknüpfung mit weiteren Bildern. Die Zuschauer erwarten automatisch einen Zusammenhang einer Bildfolge und deuten daher das gleiche Bild je nach Kontext, in den es eingebettet ist, unterschiedlich.<sup>75</sup> Dieser angenommene Interpretationszusammenhang kann auch zwischen dem Gehörten und Gezeigten erwartet werden. Schnittrhythmus, Einstellungslänge und -art beeinflussen ebenso die Wahrnehmung. So soll der unsichtbare Schnitt dazu beitragen, dass der Zuschauer stärker in die filmische Illusion einbezogen wird. Eine hohe Schnittfrequenz wirkt beschleunigend und ausgedehnte Einstellungen bewirken das Gegenteil. Ob im oder gegen den Rhythmus geschnitten wird, oder der Dialog über mehrere Schnitte hinweg hinausgezogen wird, beeinflusst das Tempo und die Stimmung des Films merklich.

Zum Soundtrack gehören im Allgemeinen Dialog, musikalische Untermalung und Toneffekte. Je nach Wirkung kann der auditive Fokus durch Lautstärkeregelung auf verschiedene Aspekte gerichtet werden.

„Musical scoring serves to enhance films by creating atmosphere, commenting on the action, heightening emotion, smoothing transitions, providing local color, and so on.“<sup>76</sup>

In den meisten Situationen sind Toneffekte und Musik dem Dialog untergeordnet.

Nach dem Einblick in die möglichen Funktionen des Filmdialogs gilt es nun, den Einfluss der Mehrsprachigkeit auf den Film zu erkunden, denn wie Chris Wahl schreibt: „Niemand plant, einen polyglotten Film zu machen, um sich damit bewusst in eine Tradition einzureihen.“<sup>77</sup>

---

75 Vgl. Wulff, Hans Jürgen (2012). Kuleschow-Effekt. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Zugriff am 29.12.2014 unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238>

76 Kozloff (2000). S. 118

77 Wahl (2005). S. 178

## 2.4 Der mehrsprachige Film

„Given the pressure on filmic speech to help carry the narrative forward, the presence of non-English speaking characters creates a conundrum.“<sup>78</sup> Wie lässt sich dann der vermehrte Einzug von Mehrsprachigkeit in die Populärkultur erklären? O'Sullivan sieht die Gründe für das gesteigerte Interesse an Mehrsprachigkeit, das sich nicht nur im Film, sondern auch im Theater und in der Literatur widerspiegelt, in dem Interesse an Themen wie Multikulturalität, Migration, Mobilität und interkulturelle Kommunikation.<sup>79</sup> Kozloff drückt ihre Vermutungen, die im Zusammenhang mit der Filmproduktion und -vermarktung stehen, durch eine Reihe von Fragen aus: Könnte die große Präsenz von Immigranten in Hollywood dafür verantwortlich sein, dass sprachliche Diversität in der Filmproduktion als Norm angesehen wurde? Verlangte das Interesse an ausländischen Schauspielern nach ausländischen Figuren und Themen? Will man dem populären Medium bloß eine Prise kosmopolitischer Atmosphäre hinzufügen? Oder möchte man migrantische oder ausländische Zuschauer stärker einbeziehen?<sup>80</sup>

Bezogen auf die Zweitverwendungen von amerikanischen TV-Serien veröffentlichte die Süddeutsche Zeitung einen Artikel über die Verwendung der deutschen Sprache in diesen und bezieht sich auf Aussagen des Regisseurs Paul Feig:

"Deutschland ist ein extrem wichtiger Markt - sowohl für Filme als auch Fernsehserien", sagt Regisseur Paul Feig. Die kleinen Anspielungen seien eine Hommage an die deutschen Zuschauer, so manche Serie werde nämlich erst durch die internationale Vermarktung profitabel. Gerade Deutschland spiele dabei eine wichtige Rolle, betont Feig.<sup>81</sup>

Auch Wahl hält kommerzielle Faktoren für einflussreich. Vor allem für internationale Koproduktionen oder Produktionsländer mit mehreren offiziellen Landessprachen können mehrsprachige Filme lukrativ sein. Für Regisseure mit multikulturellem Hintergrund sind meist persönlichere Gründe für die Entscheidung verantwortlich.<sup>82</sup> Multikulturalität im Film kann aber auch einen hohen nationalen Anklang finden,

---

78 Kozloff (2000). S. 80

79 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 107f, 112

80 Vgl. Kozloff (2000). S. 80

81 Schmieder, Jürgen (2013, 15. Oktober). Die Deutschen kommen. *Sueddeutsche.de*. Zugriff am 09.12.2014 unter: <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-serien-in-usa-die-deutschen-kommen-1.1794803>

82 Vgl. Wahl (2005). S. 178

wenn die im Fokus stehende Minderheit eine prominente Rolle in der öffentlichen Wahrnehmung des betreffenden Landes einnimmt. So z.B. bei den deutsch-türkischen Filmen von Fatih Akin.

Dwyer beschreibt Gründe, die eher philosophischer Natur sind:

„Polyglots allow the babble or confusion of multiple languages to be heard, suggesting the ultimate untranslatability of difference. In drawing attention to the presence of linguistic diversity, polyglots celebrate the radical, deconstructive potential of translation as a form of undoing, identifying miscommunication, error and unpredictability as valid sites of production and signification.“<sup>83</sup>

So unterschiedlich die Gründe für die Produktion eines mehrsprachigen Films sein können, so verschieden ist auch das Endprodukt. Es gibt kein Schema, in das sich der mehrsprachige Film eindeutig einfassen lässt. Das zeigen auch die zahlreichen Bezeichnungen der Filme, die mehr als eine Sprache enthalten. In der Literatur wird vom polylingualen, vom multilingualen, vom mehrsprachigen und vom polyglotten Film gesprochen, und häufig werden diese Begriffe synonym gebraucht. Mit Ausnahme des von Wahl definierten „Genres“ des polyglotten Films gibt es viele verschiedene, aber nicht besonders konkrete Auffassungen des mehrsprachigen Films. Während Wahl hohe Anforderungen an eine realistische Repräsentation von Sprachen stellt, reicht es Bleichenbacher bereits, wenn Fremdsprachen durch Dialekte angedeutet werden, um von einem mehrsprachigen Film zu sprechen. Zwischen diesen beiden Polen gibt es graduelle Abstufungen, was sowohl Qualität als auch Quantität anbelangt.

Bei der Bestimmung eines mehrsprachigen Films, ziehe ich die Faktoren der Quantität und der Qualität zu Rate. Zum Einen muss ein mehrsprachiger Film zu einem bedeutenden Anteil in einer zweiten oder mehreren Sprachen stattfinden. Und zum Anderen sollten sekundärsprachige Szenen relevante Handlungen für den Inhalt des Films beinhalten. Ein eher subjektives Ausschlusskriterium lässt sich in der Rezeption finden. Wird ein Film betrachtet, in dem Äußerungen in einer Fremdsprache vorkommen, ohne dass dies bewusst wahrgenommen wird oder zumindest im Nachhinein keine Erinnerung bestehen bleibt, dass Teile der Handlung fremdsprachig oder untertitelt waren, so lässt sich dieser als mehrsprachiger Film

---

83 Dwyer (2005). S. 307

ausschließen. Dieses Phänomen konnte ich besonders häufig bei der Rezeption von Hollywood- oder anderen Mainstreamproduktionen beobachten. Ich gehe dabei also weit über das Verständnis von Bleichenbacher hinaus und tendiere zu der Auffassung Wahls. Allerdings verlangt meine Definition nicht zwingend eine naturalistische Verwendung der Sprachen, die in diesen Beispielen vermutlich jedoch häufiger anzutreffen ist.

### 2.4.1 Repräsentationstrategien

Es gibt verschiedene Arten, Mehrsprachigkeit in einen Film einzubetten und zu repräsentieren. Teilweise werden diese von der Thematik bestimmt. Als Einflussfaktoren zählen z.B. lokale Szenarien der Filmdiegese sowie die Sprachkompetenzen der Figuren. Es werden unterschiedliche Bedingungen geschaffen, ob für das Primärpublikum eine muttersprachliche Figur in der Fremde, eine fremdsprachige Person im Heimatland oder kein Muttersprachler in der Szene anwesend ist.<sup>84</sup>

Bei dem Entwurf einer fiktiven mehrsprachigen Realität kommen sprachliche Repräsentationskriterien zum tragen, die bereits eine Form von Translation beinhalten. Meir Sternberg nennt diese *translational mimesis*. Es gibt drei wesentliche Repräsentationsstrategien, die Sternberg im Umgang mit mehrsprachiger Literatur herausgearbeitet, und O'Sullivan<sup>85</sup> für den Film aufgearbeitet und folgendermaßen zusammenfasst hat:

„One can shoot a film in the diegetic language, the language spoken by the characters in the story world, more or less precisely matching any represented foreign language(s); or one can shoot in the language of the audience, disregarding any mimetic requirement in relation to foreign language. And there is a third option: one can 'design out' the requirement for a foreign language in the first place.“<sup>86</sup>

---

84 Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 43

85 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 112-116

86 Ebd. S. 20

Sternberg nennt diese Repräsentationsstrategien [in umgekehrter Reihenfolge]:

1. *referential restriction*,
2. *homogenizing convention* und
3. *vehicular matching*.

*Referential restriction* beseitigt die Problematik insofern, als dass eine mögliche Mehrsprachigkeit keinen Zugang zu der Geschichte erhält, indem sie in einer einsprachigen Umgebung stattfindet oder zumindest jede partizipierende Figur einer gemeinsamen Sprache mächtig ist. In englischsprachigen Produktionen wird der Status von Englisch als *lingua franca* häufig dazu genutzt, zu erklären, dass jeder relevante Charakter auf der Welt wie selbstverständlich fließend englisch spricht oder ein passionierter Schüler der Sprache ist. Auch in Erzählungen, die in ehemaligen Kolonien stattfinden, kann es vorkommen, dass eine zwar offizielle aber wenig verbreitete Nationalsprache dazu benutzt wird, dem Zuschauer vorzugaukeln, dass beispielsweise jeder Namibier perfektes Standarddeutsch spricht.

Während *referential restriction* die Problematik direkt im Keim des Objektes erstickt, befasst sich *homogenizing convention* damit, das Bedürfnis einer wahrhaftigen Repräsentation durch die Ästhetik des Mediums zu ignorieren.<sup>87</sup>

„[...]Both referential restriction and homogenizing convention justify their adherence to multilingual communication by resorting to a simplifying device that enables them to preclude or neutralize one of two factors presupposed by each act of mimesis: the one, in realistic terms, by standardizing the imitated object; the other in aesthetic terms by standardizing the imitating medium.“<sup>88</sup>

*Homogenizing convention* stempelt linguistische Varietäten als irrelevant ab und gleicht alle sprachlichen Eventualitäten, die durch die Bewegung in Zeit und Raum zustande kommen können, den Anforderungen des primären Zielpublikums an.<sup>89</sup>

Dem gegenüber steht *vehicular matching* mit dem Ziel, Heterolingualität möglichst realistisch darzustellen. Dabei werden die repräsentierenden Sprachen mit den repräsentierten Sprachen der Filmdiegeese gleichgestellt.

<sup>87</sup> Vgl. Sternberg, Meir (1981). *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*. *Poetics Today*, 2(4), S. 221-239. S. 222-236

<sup>88</sup> Ebd. S. 224

<sup>89</sup> Vgl. O'Sullivan (2011). S. 26

„Vehicular matching [...], far from avoiding linguistic diversity or conflict, accepts them as a matter of course, as a fact of life and a factor of communication, and sometimes even deliberately seeks them out – suiting the variations in the representational medium to the variations in the represented object.“<sup>90</sup>

*Vehicular matching* ist nicht mit Realismus oder Heterolingualität gleichzusetzen, da Sprache, wie auch andere Gegenstände im fiktionalen Film, lediglich eine stilisierte Repräsentation der realen Welt darstellt. Außerdem schließt diese Strategie fiktionale Sprachen, die speziell für die Gestaltung von Science-Fiction-Welten entwickelt wurden, nicht aus. Am bekanntesten ist vermutlich die klingonische Sprache aus der Fernsehserie *Star Trek*,<sup>91</sup> deren Erlernen sogar zu der exzessiven Fankultur der „Trekkies“ gehört. Ein aktuelleres Beispiel von der Kinoleinwand ist die konstruierte Sprache Na'vi, die von den blauen Bewohnern des Mondes Pandora, in dem Film *Avatar*<sup>92</sup>, gesprochen wird.

Zwischen den beiden Extremen *vehicular matching* und *homogenizing convention* verortet Sternberg vier Typen der *translational mimesis* in der intratextuellen Übersetzung, die einen Kompromiss zwischen der polylingualen und heterolingualen Repräsentation darstellen. Diese nennt er a) *selective reproduction*, b) *verbal transposition*, c) *conceptual reflection* und d) *explicit attribution*.<sup>93</sup>

*Selective reproduction* bezeichnet die Strategie, nur bestimmte Ausdrücke in einer Sekundärsprache einzustreuen. Deutlich wird dies zumeist an Flüchen, Grußformeln oder anderen phraseologischen Ausdrücken, aber auch an Hintergrundgeräuschen oder in Form von atmosphärischem Ton, der eine Szene umschließt. Wahl umschreibt diese Strategie treffend als das Verströmen von Lokalkolorit.<sup>94</sup>

*Verbal transposition* kann sich in der sprachlichen Ausdrucksweise einer bi- oder multilingualen Figur niederschlagen, wenn eine Sprache die andere beeinflusst. Dies geschieht beispielsweise, wenn Sprichwörter oder Redewendungen wörtlich statt sinngemäß übersetzt werden, oder die Grammatik einer Sprache für eine andere verwendet wird.

---

90 Sternberg (1981). S. 224

91 Gene Roddenberry. USA (1966-1969). *Star Trek*.

92 Cameron, James. USA/UK (2009). *Avatar*.

93 Vgl. Sternberg (1981). S. 225-232

94 Vgl. Wahl (2005). S. 145

Bei *conceptual reflection* handelt es sich nicht um ein sprachliches Konzept, sondern um den Ausdruck von zugrunde liegenden kulturellen Konzepten und sozio-kulturellen Normen, die mit Sprache einhergehen<sup>95</sup>, und ist daher für meine Auseinandersetzung weniger von Bedeutung.

Der vierte Typ ist im Film verhältnismäßig selten anzutreffen. Bei *explicit attribution* wird dem Zuschauer direkt mitgeteilt, dass eine bestimmte Figur sich in einer Sekundärsprache äußert; diese wird dann wiederum von der Primärsprache repräsentiert. Das Prinzip funktioniert z.B. in Erzählungen, aber auch in der Kombination von Rahmen- und innerer Handlung, bzw. Diegese und Metadiege. So kann eine Figur erwähnen, dass eine andere Figur sich in einer konkreten Sprache geäußert hat, diese aber in der eigenen Sprache wiedergeben. Oder ein Erzähler oder Schriftzug im Bild verdeutlicht, dass in einer Fremdsprache gesprochen wird, die in der Metadiege aber durch die Primärsprache ersetzt wird.

Die Auswahl konkreter polylingualer Repräsentationsstrategien steht häufig auch im direkten Zusammenhang mit den Wirkungen, die erzeugt werden sollen, und hat somit auch einen Einfluss auf die Funktionen von fremdsprachlichen Motiven:

„Polylingual representation is sometimes more or less strictly subordinated to the dramatic and rhetorical needs of the overall fictive action: it may then serve, for instance, to lay the ground for a comedy of errors, to characterize or just label a person or a milieu, to sharpen or on the contrary attenuate the reader's sense of existential otherness or foreignness or multifariousness, etc. [...] And there is no doubt that the same principle has a wealth of local and sporadic manifestations: a milieu is invoked, a situation is staged, a speech is developed beyond the requirements of the action or fully quoted rather than summarized, a character is introduced or invested with certain verbal and psychological features, primarily in order to motivate the play of interlingual tensions.“<sup>96</sup>

Bleichenbacher benennt die beiden Pole „replacement“ und „presence“ und hat für den englischsprachigen Film die Tendenz festgestellt, dass immer häufiger die Präsenz von anderen Sprachen bevorzugt wird, sofern der Gebrauch plausibel scheint. Dies ist am häufigsten der Fall, wenn auch die englische Sprache realistisch verwendet wird.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Vgl. Sternberg (1981). S. 230-231

<sup>96</sup> Ebd. S. 236

<sup>97</sup> Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 219

Neben den Repräsentationsstrategien, die die Struktur und den Aufbau eines mehrsprachigen Films ausmachen, gibt es weitere konkrete Ansätze, die sich mit Sprache befassen und Übersetzung enthalten (siehe Kapitel 3.1 Übersetzungsformen).

### **2.4.2 Leitmerkmale**

Einige Thematiken und Strukturen scheinen in mehrsprachigen Filmen immer wiederzukehren und nach Mehrsprachigkeit zu verlangen. Die Hauptmotivationen für das Aufeinandertreffen verschiedensprachiger Charaktere im populären englischsprachigen Film hat Bleichenbacher herausgearbeitet.

Diese sind:

1. Migration,
2. Tourismus,
3. Kriminalität, Terrorismus und deren Bekämpfung, sowie
4. Internationale Konflikte wie Krieg, Besetzung, aber auch Diplomatie.<sup>98</sup>

In der filmischen Darstellung von Migration ist zu beobachten, dass persönliche Gründe für die Migration selten behandelt werden und der Blick eher auf die gegenwärtige Situation und die Zukunft der Migranten gerichtet ist. Es werden meist Migranten einer niederen sozialen Klasse begleitet, die häufig in stereotypischen Berufen - beispielsweise als Diener oder Taxifahrer - arbeiten. Erfolgreiche oder elitäre Migration, sowie die Migration nach oder innerhalb Europas wird selten in amerikanischen Filmen thematisiert, und wenn doch, so äußert sie sich in erster Linie als ein Phänomen der Oberschicht.<sup>99</sup>

Touristische Reiseerzählungen hingegen werden für gewöhnlich außerhalb des Produktionslandes angesiedelt. Somit werden in Hollywoodfilmen amerikanische Touristen häufiger in Europa oder Mexiko gezeigt als europäische in den Vereinigten Staaten.<sup>100</sup>

---

98 Vgl. ebd. S. 44

99 Vgl. ebd. S. 45

100 Vgl. ebd. S. 45

Die Kriminalität ist ein sehr dominantes und übergreifendes Thema. Es umfasst neben Straßenkriminalität und Terrorismus auch Mafia-inspirierte Handlungen um Drogen- und Waffenhandel sowie -schmuggel, die durch Grenzüberschreitungen zu Internationalität gelangen.

Der Übergang zu internationalen Konflikten gestaltet sich fließend. Globalpolitische Themen, Verhandlungen zwischen Staatsoberhäuptern und Diplomaten oder Begegnungen auf dem Schlachtfeld in Kriegsfilmen sind nur einige der Möglichkeiten.

Daneben fließen noch Themen im Zusammenhang mit Kolonialisierung, interkulturellem Kontakt, und vor allem Globalisierung ein. Das Thema der Globalisierung äußert sich sowohl im kulturellen als auch im wirtschaftlichen Sektor. Massentourismus, Transport, weltweite Medien und Kommunikation sind darauf zurückzuführen.<sup>101</sup>

So unterschiedlich die verschiedenen Filme und deren Themen auch sein mögen; es gibt ebenso viele Gemeinsamkeiten. Bleichenbacher schreibt Filmen mit einem mehrsprachigen Setting folgende Merkmale zu:

„As common denominators these films share a realistic story line, feature characters who speak languages other than English, or would do so in real life, and they depict situations of language contact, language choice, bilingual conversations and the use of non-native varieties.“<sup>102</sup>

Von besonderer Bedeutung ist stets die Darstellung von Konflikten, die sich auch in den Genrehäufigkeiten widerspiegelt. Viele mehrsprachige Filme lassen sich dem Actionfilm, dem historischen Drama, dem Kriegsfilm oder der interkulturellen Komödie zuordnen.<sup>103</sup>

Der Nährboden für Konflikte wird häufig von der Unmöglichkeit von oder der Unfähigkeit zur Kommunikation gegeben, die einen zentralen Punkt im mehrsprachigen Film ausmachen. „Polyglot films celebrate the multiplicity of language by making (mis)translation central to the film's rationale.“<sup>104</sup>

101 Vgl. ebd. S. 52

102 Bleichenbacher, Lukas (2007). „This is meaningless – It's in Russian“: Multilingual Characters in Mainstream Movies. In B.Engler & L. Michalcak (Hg.) *Cultures in Contact* (S. 111-127). Tübingen: Narr. S. 114

103 Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 44

104 Dwyer (2005). S. 305

Vor allem in den mehrsprachigen Mainstreamfilmen gibt es einige Merkmale, die im Zusammenhang mit den Repräsentationsstrategien stehen:

„[T]he foreign dialogue is generally minimized, and its import is nearly always made clear by context, cognates, or pantomime, or by having a bilingual character handily present to provide a translation.“<sup>105</sup>

Die Minimierung des sekundärsprachlichen Dialogs entspricht der Form von *selective reproduction* und beeinflusst die Darstellung von bestimmten Themen:

„On screen, certain elements of the dialogue are more likely to be reproduced than others. Rituals such as weddings and funerals are often conducted entirely or partially in the foreign language.“<sup>106</sup>

Die Notwendigkeit von diegetischer Übersetzung, scheint am ehesten gegeben zu sein, wenn der Film der Strategie des *vehicular matching* verschrieben ist. Dennoch werden Übersetzer verhältnismäßig selten eingesetzt und treten in Filmen, die der *selective reproduction* folgen, ebenso in Erscheinung.

### 2.4.3 Funktionen

N.F. Blake hat 1999 bereits eine Tendenz zur bedeutungsvollen Inklusion von anderen Sprachen in der Literatur festgestellt: „The more modern a literary work is, the more likely it is that there will also be a serious purpose behind the mixture of languages.“<sup>107</sup> Auch im filmischen Medium werden Fremdsprachen nicht grundlos eingebunden und gehen weit darüber hinaus, nur als Repräsentation zu dienen. Immer häufiger werden Sprachen von Filmemachern in Form von Stilmitteln verwendet, durch die eine große Bandbreite an Funktionen abgedeckt werden kann. „Subtitled foreign dialogue is no longer used merely as ornament, to mark location or nationality, but becomes a vehicle for plot and character development.“<sup>108</sup> Fremd- oder mehrsprachige Dialoge stellen zwar eine spezifische Variante des Dialogs dar, basieren jedoch auf dem allgemeinen Filmdialog und damit auch auf den von Kozloff

---

105 Kozloff (2000). S. 80

106 O'Sullivan (2011). S. 27

107 Blake, Norman F. (1999). Afterword. In T. Hoenselaars & M. Buning (Hg.) *English Literature and the Other Languages*. (S. 323-341). Amsterdam [u.a.]: Rodopi. S. 331

108 O'Sullivan, Carol (2008) *Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?* *Linguistica Antverpiensia*, 6, S. 81-95. S. 84

genannten Funktionen. Durch ihre Spezialisierung besteht allerdings die Möglichkeit, dass die Funktionen eine andere Gewichtung haben oder in einer anderen Ausprägung auftreten. Kozloff hat Fremdsprachen bereits als strukturelle und stilistische Variablen angeführt, ihre Funktionen aber hauptsächlich auf die Charakterisierung von Figuren bezogen.

Bleichenbacher sieht die Hauptfunktionen von sekundärsprachigem Dialog allerdings in der Darstellung von Realismus, dem Ausüben von sozialer Kritik und Humor.

Unter dem Deckmantel des Realismus-Begriffs versteckt sich das Bedürfnis, konkrete Situationen, wie zum Beispiel Mehrsprachigkeit oder Sprachkontakt, innerhalb der Grenzen der fiktionalen Natur so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu repräsentieren. Darunter fällt unter anderem der Gebrauch von spezifischen Sprachen als ein Indikator für den geographischen Handlungsort.<sup>109</sup> „French or Spanish are spoken because the story is set in France or Mexico.“<sup>110</sup>

Unter sozialer Kritik fasst Bleichenbacher den Einzug von politischen Motivationen, die sich in Sprachhierarchien, elitärer Privilegierung, der Ermächtigung einer Sprachgruppe oder dem Untergraben von linguistischen Ideologien äußern können, zusammen. Der Kontrast einer dominierenden Sprache gegenüber einer dominierten Sprache kann als Erzählfunktion eingesetzt werden und bestimmte Gefühle wie Empathie oder Antipathie im Rezipienten hervorrufen. Außerdem kann der Gebrauch von Sekundärsprachen Assoziationen zwischen Fremdheit und Entfremdung bis hin zu Feindlichkeit hervorrufen.<sup>111</sup> In seinen Untersuchungen fand Bleichenbacher einen Zusammenhang zwischen Sprachgebrauch und Stimmung der Szenen. In rein englischsprachigen Szenen überwog eine positive oder neutrale Stimmung, während in rein fremdsprachigen und mischsprachigen Szenen häufiger eine negative Atmosphäre bestand.<sup>112</sup>

Die Funktion von Humor in der Darstellung von Mehrsprachigkeit bezieht sich in erster Linie auf die situative Komik von Missverständnissen und Wortspielen.<sup>113</sup> Vor allem in der Komödie ziehen Filmemacher es vor, das komische Potenzial in erster

---

109 Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 26

110 Ebd. S. 26

111 Vgl. ebd. S. 28

112 Vgl. ebd. S. 168

113 Vgl. ebd. S. 29

Linie in mischsprachigen Situationen zu betonen, anstatt Humor in Sekundärsprachen zu zeigen.<sup>114</sup>

Weiter geht Bleichenbacher auf die Funktionen von Charakterisierung und deren Kontrastierung, sowie Stereotypisierung ein.

„The main reason for language variation among characters is to create narrative contrasts: specific linguistic varieties mark certain characters as special and different from the other ones.“<sup>115</sup>

Mit der sprachlichen Hervorhebung von Charakteren geht jedoch ein Teil vom soziolinguistischen und pragmatischen Realismus verloren. Zum einen wird nicht jede spezifische Varietät von allen Figuren, die sie logischerweise sprechen würden, benutzt, sondern nur von denen, die in der Erzählung hervorgehoben werden sollen. Und zum anderen: Selbst wenn Rücksicht auf alle möglichen Sprachen und deren Varietäten genommen wird, werden individuelle und situationsbezogene Faktoren, die auf die Sprachperformanz Einfluss üben, ignoriert.<sup>116</sup> Diese Form der Hervorhebung von Charakteren kann schnell zu Stereotypen führen, die sich durch ihre einfache Identifikation auszeichnen.<sup>117</sup> Dennoch gehört die negative Stereotypisierung nicht zu den dominanten Funktionen.<sup>118</sup> Außerdem stellte Bleichenbacher fest, dass sie häufiger in Actionfilmen als in Komödien eingesetzt wird.<sup>119</sup>

Eine weitere Funktion, die O'Sullivan erwähnt, ist der Aufbau von Spannung oder „Mystery“, z.B. wenn fremdsprachiger Dialog für den Zuschauer nicht übersetzt wird und so eine Spannung durch den unterschiedlichen Wissensstand der Figuren und der Zuschauer entsteht.<sup>120</sup>

Dem Fremdsprachengebrauch wird also eine ganze Reihe von wichtigen Funktionen zugeschrieben. Wie genau sie eingesetzt werden und unter welchen Bedingungen sie ihre Wirkung entfalten, wird jedoch nur beispielhaft umrissen und nicht systematisch untersucht. Inwiefern sich die Funktionen auf die Übersetzung übertragen lassen

---

114 Vgl. ebd. S. 157

115 Ebd. S. 30

116 Vgl. ebd. S. 30-31

117 Vgl. ebd. S. 31

118 Vgl. Bleichenbacher (2007) S. 113

119 Vgl. Bleichenbacher (2012) S. 159

120 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 138

wird im Kapitel 3 untersucht, jedoch ist zu vermuten, dass die Funktionen von Filmdialog, mehrsprachigem Filmdialog und Übersetzungen im Filmdialog weitestgehend deckungsgleich sind, da sie wie bereits erwähnt den gleichen Ursprung haben.

#### **2.4.4 Der polyglotte Film**

Der polyglotte Film ist die einzige Form des mehrsprachigen Films, die meines Wissens nach konkretisiert und definiert wurde. Während in der englischsprachigen Literatur multilingual, polylingual und polyglott häufig synonym gebraucht werden, kommt dem polyglotten Begriff, seit Wahl dies als Genrebezeichnung gewählt hat, eine konkrete Ausformung zu. Insofern kein Verweis auf Wahl erfolgt, ist es stets schwer zu verstehen, ob die Autoren nur das Wort oder auch das von Wahl definierte Konzept verwenden. Wahl schließt zwar die meisten Produktionen, mit denen sich Kozloff, Bleichenbacher, Cronin und O'Sullivan beschäftigt haben, aus, dennoch halte ich es für möglich, seine Erkenntnisse auch auf andere Filme zu übertragen.

Wahl hat den polyglotten Film auf ein „immer wiederkehrendes Repertoire an Erzählmustern und Figuren“<sup>121</sup> untersucht und ihn nach ihren Hauptthemen in sechs Unterkategorien eingeteilt, die sich auf unterschiedliche Weise mit Mehrsprachigkeit beschäftigen:

1. Globalisierungsfilm
2. Verbrüderungsfilm
3. Einwandererfilm
4. Kolonialfilm
5. Existentialfilm
6. Episodenfilm

In den ersten vier „Subgenres wird die Polyglossie als ein auf der verbalen Ebene angesiedeltes, symbolisches Erzählmittel zur Verdeutlichung von Konflikten genutzt, deren Kern nicht sprachlicher Natur ist.“<sup>122</sup> Der Globalisierungsfilm beinhaltet die Auseinandersetzung mit weltweiter, grenzenloser Kommunikation und befasst sich mit Motiven der Gleichzeitigkeit, der Austauschbarkeit von Orten und einer

---

121 Wahl (2005). S. 145

122 Ebd. S. 161

Internationalität von Sprache. Im Verbrüderungsfilm bewältigen Figuren Hindernisse, indem sie über verschiedene Sprach-, Rassen-, Front- oder anderen Zugehörigkeiten hinwegsehen und sich zu einer Gemeinschaft zusammenschließen. Der Einwandererfilm befasst sich zumeist mit den Spannungen einzelner Protagonisten oder Familien und thematisiert das Verhältnis zwischen Integration und Kontakt mit den eigenen Wurzeln. Der Kolonialfilm behandelt im Gegensatz zu dem Einwandererfilm äußerliche Auseinandersetzungen; nämlich zwischen Ureinwohnern, die Traditionen miteinander verbinden, und Besatzern, die mit ihrer geistigen Unbeweglichkeit auf diese herabblicken. Als Existentialfilme bezeichnet Wahl, „diejenigen polyglotten Filme [...], die sich einer philosophischen Auseinandersetzung mit Kommunikation widmen.“<sup>123</sup> Der Episodenfilm zeichnet sich zumeist durch einen sprachtrennenden Multilingualismus aus. Einzelne Episoden spielen in verschiedenen Ländern und Sprachen und sind nur durch ein übergeordnetes Thema miteinander verbunden.<sup>124</sup>

Wahl beschreibt verbindende Elemente, die über die formale Verwendung von mehreren Sprachen hinausgehen. Diese Motive finden sich innerhalb bestimmter Subgenres, aber auch übergreifend wieder. Existentialfilme integrieren immer wieder das Motiv der Odyssee und im Allgemeinen gibt es Neigungen zu Sprachspielen, eine Suche nach einem internationalen Vokabular und die Anwesenheit von Dolmetscher- und Integrationsfiguren.<sup>125</sup>

---

123 Ebd. S. 161

124 Vgl. ebd. S. 144-175

125 Vgl. ebd. S. 144-180

### 3 Übersetzung

Übersetzung ist nicht bloß eine sprachliche Handlung. Übersetzungskonzepte gibt es auch in den Naturwissenschaften, der Technik, der Psychoanalyse und in der Philosophie. Auf die Spitze getrieben kann behauptet werden, dass jede menschliche Handlung eine Art von Übersetzung verlangt. Bei jeder Bewegung wird das Vorhaben bzw. die Intention in einen körperlichen Impuls übertragen oder eben übersetzt und an die Gliedmaßen weitergeleitet, um dann vollzogen zu werden. Jeder Gedanke basiert auf einer immateriellen Idee, die durch Übersetzung in ein spezifisches sprachliches Zeichensystem erst zugänglich gemacht werden muss.

Im engeren Sinne versteht man in der Sprachwissenschaft Übersetzen als schriftliche Übertragung im Gegensatz zum mündlichen Dolmetschen. Im englischen findet man diese Unterscheidung in den Begriffen „translation“ und „interpreting“. Die Begriffe Translation und Translator werden in der deutschen Sprache der Translationswissenschaft als Überbegriff für beides verwendet. Ich verwende hier den Begriff der Übersetzung im weiteren Sinne, gleichgesetzt mit der Bedeutung des Translationsbegriffs. Obwohl das Dolmetschen, also die mündliche spontane Übersetzung, in der Diegese vorherrschend ist, möchte ich die Möglichkeit anderer Übersetzungsformen nicht ausschließen, und sehe aus der Sicht der Filmwissenschaft nicht die Notwendigkeit, diese translationswissenschaftliche Unterscheidung zu machen.

Übersetzung ist ein universales Konzept, das theoretisch in allen Bereichen des Lebens angewendet werden kann. Durch die Bedeutungsvielfalt der Übersetzung und die Unsichtbarkeit der Tätigkeit ist das Thema schwer fassbar zu machen.

„On its journey through different contexts and uses, translation now has become a central motif and topic of the narrative arts, of literature and film. This development is doubtlessly rooted in the mobility of the concept, its changeability and its many layers of meaning.“<sup>126</sup>

Die Häufigkeit, mit der Filmemacher Mehrsprachigkeit und Übersetzung in den letzten 20 Jahren im Film thematisierten, und die wissenschaftliche Auseinander-

---

126 Kaindl, Klaus (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In Kaindl, Klaus; Spitzl, Karlheinz (Hg.), *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. (S. 1-26). Amsterdam [u.a.]: Benjamins. S. 4

setzung damit, mag zwar ein zeitgenössisches Phänomen sein, das Thema an sich blickt aber auf eine lange Tradition in Film und Literatur zurück.<sup>127</sup>

„The cinematic media have been marked by multilingualism since their very beginnings, as can be seen from the multilingual modes of production and intertitles in many silent movies, and the enormous extent to which Hollywood has always profited from foreign-language immigrants and other movie cultures.“<sup>128</sup>

Das vielfältige Konzept, das hinter dem Begriff des Übersetzens steht, zeigt sich allein in der Filmproduktion schon in verschiedenen Modi. Durch eine hohe Internationalität, die sich auch an einer steigenden Anzahl von Koproduktionen feststellen lässt, sind Übersetzer und die Tätigkeit des Übersetzens in der Filmproduktion allgegenwärtig. Häufig müssen Verträge und Drehbücher übersetzt werden, bevor der Dreh des Films überhaupt beginnen kann, am Set müssen Dolmetscher zur Verfügung stehen, falls Englisch als lingua franca nicht in Frage kommt, und bei der sekundären Vermarktung ins Ausland müssen Untertitel und Synchronisierungen in andere Sprachen übersetzt werden. Der narrative Film ist ein sehr vielschichtiges System, das durch verschiedene Instanzen und Ebenen äußerst komplexe Kommunikations- und Ebenenstrukturen annehmen kann. Übersetzung kann innerhalb jeder Ebene bestehen, aber auch zwischen verschiedenen Ebenen angewandt werden. Markus Kuhn hat ein komplexes „Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film“<sup>129</sup> erstellt, was eine Vorstellung von den vielen Möglichkeiten liefern kann, die entstehen, wenn Übersetzung und Film ineinandergreifen.

---

127 Vgl. ebd. S. 5

128 Bleichenbacher (2007). S. 113

129 Vgl. Kuhn, Markus (2011). *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u.a.]: De Gruyter. S. 85

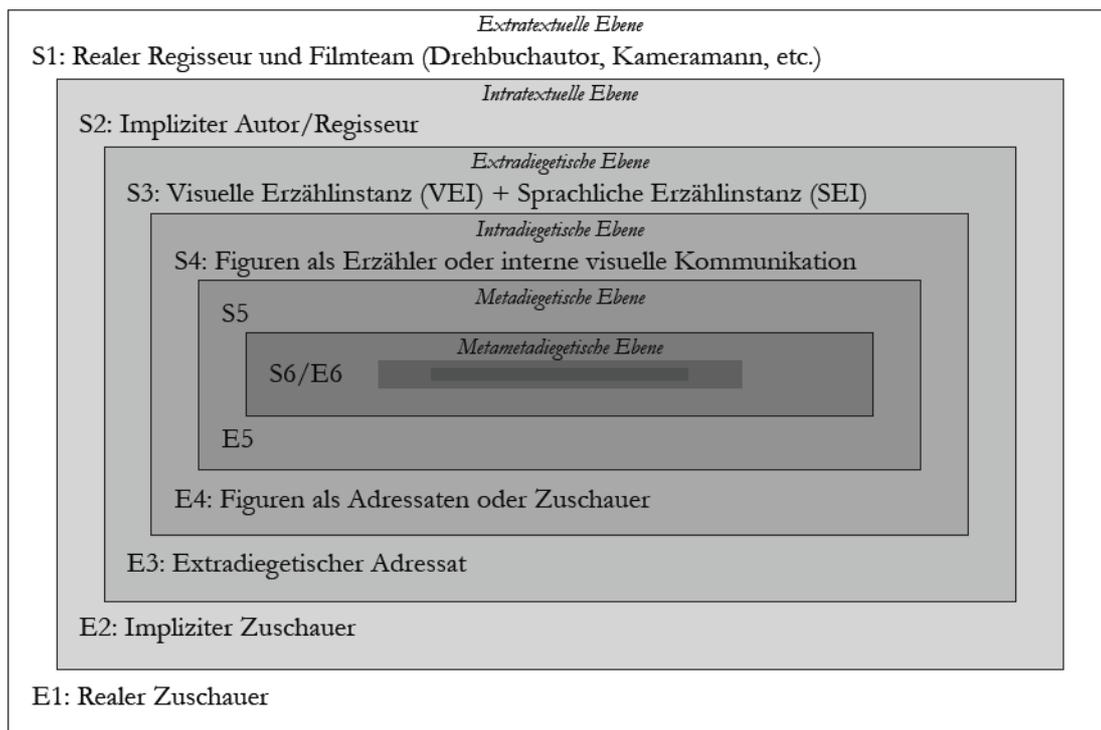


Abb. 1: Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen im Film<sup>130</sup>

In dem Struktursystem Film unterscheidet man in erster Linie zwischen dem intradiegetischen – folgend bedeutungsgleich als diegetisch bezeichnet - und dem extradiegetischen Raum. Die diegetische Ebene umfasst die gesamte fiktionale Welt der Erzählung und kann wiederum durch mehrere metadiegetische Ebenen ergänzt werden. Der extradiegetische Raum umfasst hingegen alles, was außerhalb der Wahrnehmung der diegetischen Figuren liegt, aber zu dem Produkt des Films gehört, wie Untertitel, Voice-Over, Texteinblendungen und ähnliches. Verbale Übersetzung kann z.B durch Figuren in der Diegese eingesetzt, oder auch von einer Figur in der Extradiegese durch einen Erzähler im Voice-Over gemacht werden. Selbst in der Rezeption des frühen Films kann man den Filmerklärer als Übersetzer bezeichnen. Es gibt also bereits auf der verbalen Ebene der Übersetzung eine Vielzahl von Möglichkeiten. Hinzukommen symbolische, metaphorische oder narrative Übersetzungen.

O'Sullivan hat sich hauptsächlich mit sprachbasierten Übersetzungsformen im Film auseinandergesetzt; darunter die Übersetzung in Filmsprache, sowie die Übersetzung in Synchronisierung oder Untertiteln, die ebenso auf mehreren Ebenen funktionieren.

<sup>130</sup> Ebd. S. 85

Michael Cronin hat den Übersetzungsbegriff darüber hinaus auch metaphorisch betrachtet und zum Beispiel die Übersetzung von nationaler Identität im Film ausgemacht.

Fiktive oder fiktionale Übersetzung ist ein Motiv, das eine bestimmte Situation verlangt. Es bestehen mindestens zwei Parteien, die trotz sprachlich unvereinbarer Kommunikationsmittel miteinander in Kommunikation treten wollen. Die Übersetzung oder der Übersetzer kann in dieser Situation als Medium verstanden werden, das die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger ermöglicht.

Delabastita und Grutman erläutern, dass die Übersetzung ein beliebtes Werkzeug für Autoren ist, die die Notwendigkeit von Fremdsprachen erkennen, die linguistischen Kompetenzen ihrer vermutlich einsprachigen Konsumenten jedoch nicht überstrapazieren wollen.<sup>131</sup> Nach eigener Erfahrung kommt Übersetzung außerdem vermehrt in Filmen vor, die sich weniger mit Fremdsprachen beschäftigen und die Übersetzung als willkommene Möglichkeit nutzen, um Untertitel zu vermeiden. Das Thema als auch die narrative Strategie sind universal einsetzbar und in qualitativen und quantitativen Abstufungen fast überall anzutreffen.

„The topic of translation and interpreting can be found in all genres – in historical novels and science fiction films, in romance and thrillers, in gay literature and westerns, in post-modern literature and experimental film, in short stories and silent movies, in novellas and TV shows, poems and musicals, etc.“<sup>132</sup>

Kaindl beschreibt fünf funktionale, narrative Funktionen, die die Integration von Übersetzung und Übersetzern in der Literatur und im Film vollziehen kann.

1. Charakterisierung,
2. symbolische Funktion,
3. metaphorische Funktion,
4. meta-narrative Funktion und
5. meta-fiktionale Funktion.

Diese Funktionen beziehen sich in erster Linie auf die theoretische Auseinandersetzung aus einer realitätsbezogenen Perspektive auf Übersetzung und

---

<sup>131</sup> Vgl. Delabastita/Grutman (2005) S. 17

<sup>132</sup> Kaindl (2014). S. 4

---

Übersetzer. Als Translationswissenschaftler ist Kaindl an der Repräsentation der Berufsgruppe interessiert und vermutet einen Zusammenhang zwischen der medialen Darstellung von Translatoren und der öffentlichen Meinung über diese Berufsgruppe.

Die erste funktionale Kategorie bezieht sich auf die Charakterisierung der Vermittlerfiguren. Sowohl in der Literatur als auch im Film werden Übersetzungsthemen häufig mit Fragen der Identität verwoben.<sup>133</sup>

„[...]literature and film today treat the question of identity with regard to translation and interpreting at many different levels: In times of massive social changes and breaks, such as migration, war, economic, religious, or political upheaval; against a backdrop of difficult ethical and moral situations caused by the differences between two parties and their conflicting expectations of the interpreter or translator; in the context of emotional and mental stress caused by the translator's or interpreter's in-betweenness between languages and cultures and the resulting feeling of being uprooted and the inability to call any place their home; and finally also with a view to spiritual and creative conflicts that centre around the question what kind of relationship the author and the translator have:[...]“<sup>134</sup>

Autoren und Regisseure geben ihren Figuren bestimmte Eigenschaften, die sie sowohl im sozialen als auch im emotionalen und psychologischen Kontext definieren. Es gibt bestimmte Typen, oft auch Stereotypen, die immer wiederkehren; zum Beispiel der Übersetzer als Verräter, als Helfer oder als Heimatloser.<sup>135</sup>

Bei der symbolischen Funktion dient Übersetzung als ein Angriffspunkt für soziale, historische, philosophische oder ästhetische Fragen einer Generation oder Gesellschaft. Dabei wird die Beziehung zwischen Sprache und Realität in Frage gestellt, Aspekte der Kommunikation diskutiert und diese vor dem Hintergrund der Globalisierung betrachtet.<sup>136</sup>

Die metaphorische Funktion inszeniert die Übersetzung als Metapher für kulturelle Prozesse, anstatt sie als textuelle Handlung anzusehen. Daher ist sie in dieser Erscheinungsform besonders für die Kulturwissenschaften von Bedeutung.

---

133 Vgl. ebd. S. 8

134 Ebd. S. 9

135 Vgl. ebd. S. 17

136 Vgl. ebd. S. 17

Bei der meta-narrativen Funktion befindet sich die Übersetzung als Prozess im Mittelpunkt der Erzählung. Es werden Schwierigkeiten der Übersetzung behandelt und sich im Allgemeinen theoretisch damit auseinandergesetzt.

Die meta-fiktionale Funktion befasst sich mit der Pseudo-Übersetzung, die versucht, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen.<sup>137</sup>

„Translation seems particularly suited to philosophing about narrative theory, as the translator in a dual role as reader and author symbolises the boundary between fiction and reality and proceeds to deconstruct it between the original and the translation.“<sup>138</sup>

Je nach Einsatz beeinflusst Übersetzung aber noch viele weitere Bereiche der Rezeption. Neben der Charakterisierung der vermittelnden Figuren wirken sich Übersetzungsszenen auch auf die Auffassung der anderen an der Übersetzung beteiligten Figuren aus.

Außerdem sind nicht nur die Fälle von geglückter Übersetzung aussagekräftig. Oft stehen auch Situationen im Mittelpunkt, in denen die Kommunikation nicht funktioniert, weil keine oder eine fehlerhafte Übersetzung angeboten oder eine Übersetzung missverstanden wird. Interessanterweise übergeht die Sekundärliteratur bisher die Funktion der Tragik, oder erwähnt diese Möglichkeit nur am Rande. Neben dieser tragischen Reichweite, die die Unmöglichkeit von Kommunikation bedeuten kann, werden missglückte Übersetzungen aber auch vor allem in Komödien als komische Einlage zelebriert.

„Interlingual misunderstandings and mistranslations can be used for comic effect, too, namely by bringing out what humour theorists would call an incongruity or conflict between different cognitive schemes.“<sup>139</sup>

Neben dem komischen Effekt kann Übersetzung ebenso für die Steuerung von Rätselhaftigkeit und Spannung gebraucht werden.<sup>140</sup>

---

137 Vgl. ebd. S. 17

138 Ebd. S. 17

139 Delabastita/Grutman (2005). S. 18

140 Vgl. ebd. S. 25

„[...] one finds countless examples of popular fiction where translation is used to encode and then at the appropriate moment unlock a crucial piece of information, such as a prophecy or a secret message.“<sup>141</sup>

Viele der wiederkehrenden universalen Themen, die häufig in Zusammenhang mit Übersetzung gezeigt werden, kann man unter dem Begriff der Globalisierung zusammenfassen:

„Growing physical and intellectual mobility; the internationalisation of trade, industry, media, communication, politics, terrorism and warfare; migration and the growth of cosmopolitan centres around the world; the rapid spread of English as the world's lingua franca; colonial and postcolonial relations – and the resistance, bewilderment and anxieties that these processes seem to be engendering in many quarters, all the more so since our grand utopian narratives – religion, democracy, liberty, reason, progress – have for many of us stopped providing all the reassuring answers. Like (and often along with) 'travel', 'translation' has thus become a master metaphor epitomizing our present *condition humaine*, evoking our search for a sense of self and belonging in a perplexing context of change and difference.“<sup>142</sup>

Aus dieser Sichtweise scheint es folglich auf der Hand zu liegen, dass Autoren und Regisseure das ausdrucksstarke, symbolische und repräsentative Potenzial der Übersetzung nutzen, um Themen anzusprechen, die sich mit Formen von Bewegung auseinandersetzen,<sup>143</sup> die individuell und universal, konkret und allgemein, sowie lokal und global Bedeutung transportieren.

### 3.1 Übersetzungsformen

Für den Film gibt es zwei wichtige Unterscheidungskriterien. Zum einen ist der Ort und zum anderen die Form der Übersetzung relevant.

Übersetzung kann sowohl auf der extra-diegetischen als auch auf der diegetischen und metadiegetischen Ebene bestehen, aber auch zwischen den einzelnen Ebenen agieren und diese miteinander verknüpfen.

141 Ebd. S. 25

142 Delabastita/Grutman (2005) S. 22f.

143 Vgl. Kaindl (2014). S. 4

„Intradiegetic translation techniques are forms of translation contained within the narrative structure of the film. [...] Extradiegetic techniques on the other hand, are those which are extraneous to the narrative but are necessary if the audience is to understand what is going on.“<sup>144</sup>

Roman Jakobson<sup>145</sup> unterscheidet drei Varianten von Übersetzung, die intralinguale, interlinguale und intersemiotische Übersetzung. Eine intralinguale Übersetzung liegt vor, wenn innerhalb einer Sprache die Wortwahl verändert wird, z.B. wenn man eine Aussage von der Wissenschaftssprache in die Umgangssprache oder von einem Dialekt in die Hochsprache überträgt. Aber auch das Remake kann als intralinguale Übersetzung verstanden werden, bei dem Film sowohl das Quellmaterial als auch das Zielprodukt darstellt. Das, was im weiteren Sinne als Übersetzung verstanden wird, also die Übersetzung zwischen zwei natürlichen Sprachen, wird als interlinguale Übersetzung bezeichnet. Die intersemiotische Übersetzung ist die Übersetzung zwischen verschiedenen Zeichensystemen, die vorherrscht, wenn beispielsweise eine Romanvorlage als Film adaptiert wird, oder ein Film als Theaterstück. Dabei wird zwischen den zusammengesetzten Systemen Film, Theater und Literatur übersetzt. Auf einer konkreteren Ebene bedeutet intersemiotische Übersetzung auch die Übersetzung von Sprache in Schrift und andersrum.

Entscheidet sich ein Filmemacher für die Präsenz einer Fremdsprache, besteht die potenzielle Gefahr, dass Teile des Dialogs für die Zuschauer nicht zu verstehen sind. Neben den Repräsentationsstrategien müssen also weitere Übersetzungshandlungen für die Vermittlung der Fremdsprache in Betracht gezogen werden. Die Hauptstrategien, die verwendet werden, um dem Zuschauer Einblicke in den fremdsprachigen Dialog zu ermöglichen bzw. diesen direkt zu übersetzen, sind, laut Bleichenbacher, das Einsetzen von Untertiteln, eine Figur in der Diegese, die übersetzt und vermittelt, oder aber der Gebrauch von Kognaten oder bekannten Wörtern und Redewendungen. Kognate bezeichnen Wörter, die den gleichen Ursprung haben und daher zumindest zwischen ähnlichen Sprachfamilien verstanden werden. Es kann dem Zuschauer aber auch das Verständnis von fremdsprachigem Dialog bewusst verweigert werden.

---

144 Cronin (2009) S. 116

145 Vgl. Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In Fang, Achilles; Brower, Reuben A. (Hg.), *On Translation*. (S. 232-239). Cambridge: Harvard University Press. S. 233

Bleichenbacher hat seinen Filmkorpus einer quantitativen Untersuchung unterzogen, in dem er die Häufigkeit der einzelnen Strategien gezählt und nebeneinandergestellt hat. In seinem Filmkorpus, der sich aus amerikanischen Mainstream-Produktionen zusammensetzt, in denen zumeist eine oder weitere Sprachen sich in deutlich geringerem Maße um eine Basissprache gesellen, ist er auf folgendes gestoßen: die Untertitelung ist mit Abstand die dominante Strategie, und Kognate und bekannte Wörter werden am zweithäufigsten verwendet. Keine Übersetzung zu liefern ist wesentlich unüblicher, und am seltensten wird die diegetische Übersetzung praktiziert.<sup>146</sup>

Bei der Untertitelung wird in zwei Richtungen übersetzt. Einmal horizontal zwischen verschiedenen Zeichensystemen und zusätzlich vertikal zwischen verschiedenen Sprachen. Daher nennt Gottlieb<sup>147</sup> diese Art diagonale Übersetzung. Da die Untertitelung nicht nur die dominante Strategie ist, sondern zusätzlich mit jeder anderen Strategie kombiniert werden kann und auch regelmäßig wird, ist ihr ein eigenes Kapitel gewidmet (siehe Kapitel 3.3).

Sekundärsprachlicher Dialog, der nicht übersetzt wird, kann verschiedene Wirkungen entfalten. Zum einen kann er dazu dienen, den Zuschauer in dieselbe Position wie eine monolinguale Figur in der Handlung zu versetzen, also einer auditiven Perspektive zu folgen und somit dem Zuschauer keine höhere Verständnisperspektive anzubieten. Das kann auch eine Personifizierung vom Zuschauer mit der sekundärsprachigen Figur verhindern und ein Gefühl der Fremde oder gar Misstrauen aufbauen. Unverständlicher Dialog kann aber auch mit Untertiteln gepaart sein.

„In scenes with only a few turns, a typical pattern is that only selected turns – those which carry narrative importance – are accompanied by subtitles, while other turns, which either contain well-known words or no relevant information, may lack them.“<sup>148</sup>

So werden zum Beispiel Begrüßungsfloskeln, Small Talk, Zeremonien oder Äußerungen, die lediglich dazu dienen, die Alltäglichkeit einer sekundären Sprachkultur zu repräsentieren und den sekundären Sprachgebrauch zu

<sup>146</sup> Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 173-174

<sup>147</sup> Vgl. Gottlieb, Henrik (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology 2*: S. 101-112.

<sup>148</sup> Bleichenbacher (2008). S. 182

normalisieren, häufig ohne Übersetzung in den Raum gestellt. Das trägt außerdem dazu bei, dass diese Sekundärsprecher nicht als Stereotypen, sondern als differenzierte Persönlichkeiten empfunden werden.<sup>149</sup>

„Ultimately, the key to a less biased representation of multilingual realities lies in their normalisation, rather than in the use of other languages merely for aesthetic or narrative purposes.“<sup>150</sup>

Das stilistische Potenzial, das die diegetische Übersetzung, die Bleichenbacher mit „Interpreting“ bezeichnet, inne hat, scheint im Allgemeinen nicht besonders verbreitet zu sein. „While instances of interpreting are rarer than the other comprehensibility strategies, they are often exploited for specific narrative purposes.“<sup>151</sup>

Eine andere Form der Klassifizierung von Übersetzungsstrategien hat die Trama Group – eine Gruppe von Wissenschaftlern der Universität von Alicante/Spanien - bezogen auf migrantische Charaktere im naturalistischen mehrsprachigen Film vorgenommen. Die Übersetzungsstrategien wurden auf ihr Potenzial der Integration (domestication) oder der Ausgrenzung (foreignisation) hin aufgereiht; also nach dem Erfüllen einer konkreten Funktion betrachtet.

Das höchste Integrationspotenzial zeigt die Verwendung der Standardsprache, im konkreten Fall dieser Untersuchung also Standard-Spanisch. Diese Figuren zeigen keine linguistischen Merkmale einer fremden Herkunft und werden daher als vollständig integriert verstanden. Danach reiht sich die Verwendung einer nicht standardisierten Primärsprache ein, wie zum Beispiel die Verwendung von Dialekten, Akzenten oder eine fehlerhafte Grammatik. Diese Strategie zeigt, dass diese Figuren sich im Prozess der Integration befinden, jedoch noch nicht vollständig akzeptiert werden. Das Potenzial dieser beiden Strategien ergänzt sozusagen die Repräsentationsstrategien *referential restriction* und *verbal transposition* um eine charakterisierende und mögliche kontrastierende Bedeutung.

---

149 Vgl. ebd. S. 183

150 Bleichenbacher (2007). S. 111

151 Bleichenbacher (2008). S. 183

Eine weitere integrative Strategie ist *self-translation*. Wenn eine bilinguale Figur ihre eigene Rede selbst übersetzt, gliedert sie sich eigenständig und aktiv in die Zielkultur ein.

Als eher verfremdend nennt die Gruppe das *liaison interpreting*, also die Übersetzung durch eine mehrsprachige Vermittlerfigur auf der diegetischen Ebene. Durch die Notwendigkeit eines Übersetzers wird eine klare Abgrenzung dieser Figur verdeutlicht.

Das Voice-Over wird äußerst selten verwendet, da es eine Strategie ist, die in der Realität nicht möglich ist, im Gegensatz zu Untertiteln aber aktiv die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht. Das schränkt die Plausibilität ein und wirkt verfremdend.

Die Untertitelung wird in erster Linie dazu genutzt, dem Zuschauer Einsicht in den fremdsprachigen Dialog zu gewähren. Gleichzeitig wird dem Zuschauer aber auch die Fremdheit der Figuren vorgeführt, da es eben dieser zusätzlichen, fiktionalen Strategie bedarf, um das Verständnis zu erzeugen.

„Subtitles also visibly index other languages as incomprehensible, and therefore mark their speakers as foreign. Moreover, as forms of strong narrative intervention, they may broaden the distance between the viewer and the characters, because unlike [...] other [...] strategies, they solve the dilemma of incomprehensibility in a manner that is impossible in real life.“<sup>152</sup>

Am verfremdenden Ende der Skala liegt der Verzicht auf jegliche Übersetzung. Fremde werden eindeutig als solche hervorgehoben, indem dem Zuschauer jegliches Verständnis bewusst verwehrt wird.

„Any effort to make these characters understood is deliberately avoided. Film directors intentionally want the audience to feel at a loss when listening to these untranslated, foreign lines of dialogue.“<sup>153</sup>

---

152 Ebd. S. 190

153 Martínez-Sierra, Juan José; Martí-Ferriol, José Luis; Higes-Andino, Irene de; Prats-Rodríguez, Ana M.; Chaume, Frederic (2010) Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach. In Berger, Verena; Komori, Miya (Hg.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. (S. 15-29). Wien [u.a.]: Lit Verlag. S. 24

Innerhalb des untersuchten Filmkorpus spanischer Immigrationsfilme konnte die Trama-Group keinen klaren Trend in Richtung Integrations- oder Verfremdungsstrategie feststellen.

Eine andere Form von Übersetzung, die auf der extradiegetischen Ebene stattfindet und eine Verschiebung innerhalb der Repräsentationsstrategien ist, nennt O'Sullivan *extradiegetic shift*. Der Wechsel von der repräsentierten zur repräsentierenden Sprache, von der Sprache in der Erzählung zu der Sprache der Erzählung, von Unverständnis zu Verständnis, von Fremdheit zu Vertrautheit, stellt ein Akt der Übersetzung dar.<sup>154</sup> Bei dem *extradiegetic shift* wird zuerst die Sekundärsprache als Handlungssprache etabliert und kurz darauf zu Gunsten der Verständlichkeit durch die repräsentierende Primärsprache ersetzt. Mithilfe eines starken optischen oder auditiven Reizes wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Sprache abgelenkt, um diesen Wechsel möglichst unauffällig zu vollziehen.

„They constitute an extradiegetic translation effect which allows the viewer to 'overhear' what is otherwise an internally consistent diegesis in which the speakers understand each other, but speak a language which is incomprehensible to the audience.“<sup>155</sup>

*Narrative framing* ist eine Strategie, bei der die repräsentierende Sprache durch die Rahmenhandlung organisiert wird.

Der *translating dissolve* ist eine visuelle Strategie, die lediglich für sichtbare Schrift in Form von Briefen, Notizen oder anderen diegetischen Beschriftungen in Kraft treten kann. Dabei wird von einem Bild der fremdsprachigen Schrift langsam auf ein identisches Bild mit der übersetzten Schrift geblendet und wieder zurück. Diese Strategie kann sowohl von vorn herein geplant sein, als auch später zur internationalen Vermarktung hinzugefügt werden.

Eine Szene aus dem Film *Almanya - Willkommen in Deutschland*<sup>156</sup> bietet eine gute Veranschaulichung, welche Komplexität durch die zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten der Strategien erreicht werden kann.

Die Szene teilt sich in eine diegetische Erzählung und die Metadiegeese, die den Inhalt der Erzählung bildlich wiedergibt. Canan erzählt ihrem jüngeren Cousin Cenk

154 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 55

155 Ebd. S. 64

156 Şamdereli, Yasemin. DE (2011). *Almanya - Willkommen in Deutschland*.

die Geschichte, wie ihre Großeltern sich in der Türkei kennengelernt haben. Während man ihre Erzählung auf der Bildebene inszeniert sieht, hört man Canans Stimme im Voice-Over, die mit der Diegese interagiert. Als die Erzählerin sozusagen direkte Rede auf Türkisch wiedergeben will, hat ihr Cousin Einwände:

- „URGROSSVATER:           Hayir, bizim kız sana hak değil. Git kendine başka gelin bul!  
                                   (Nein, du hast kein Recht auf unsere Tochter. Geh und finde dir eine  
                                   andere Braut.)<sup>157</sup>
- CENK:                       Können die nicht alle deutsch reden? (voice-over)
- CANAN:                     Hm, okay. Das heißt auf Deutsch soviel wie... (voice-over)
- URGROSSVATER:           NEIN!<sup>158</sup>

Von diesem Zeitpunkt an wird Türkisch in der Erzählung innerhalb der Metadiegeese durch Deutsch repräsentiert, also die *homogenizing convention* vollzogen. In der Diegese hingegen bleibt Türkisch gemäß des *vehicular matching* bestehen.

In dieser Szene werden also *homogenizing convention*, *narrative framing*, *extradiegetic shift* und möglicherweise eine spezifische Variante von *explicit attribution* miteinander kombiniert. Das *narrative framing* begründet sich in der Tatsache, dass die Sprache in der Metadiegeese durch die Rahmenerzählung organisiert und bestimmt wird. Der *extradiegetic shift* findet statt, nachdem der Vater der Großmutter durch eine Äußerung auf Türkisch die gesprochene Sprache etabliert hat, die im Folgenden dann durch Deutsch repräsentiert wird. Die indirekte Forderung des Cousins, dass Deutsch gesprochen werden soll, wird hier als Begründung für den *extradiegetic shift* angegeben, könnte aber in der Funktion auch als *explicit attribution* interpretiert werden. Oder vielmehr als „implicit attribution“, da nicht direkt gesagt wird, dass die Figuren eigentlich Türkisch sprechen würden, sondern, dass die Erzählerin die Geschichte auf Deutsch wiedergibt. Dies zeigt, dass ein Film nicht ausschließlich einer einzigen Strategie folgen muss, sondern dass es eine große Flexibilität innerhalb der Repräsentationskonzepte gibt und auch die Kombination ursprünglich gegensätzlicher Strategien innerhalb eines Films oder sogar einer Szene möglich ist.

<sup>157</sup> Eigene Übersetzung

<sup>158</sup> Şamdereli, Yasemin (2011). *Almanya – Willkommen in Deutschland* [DVD-Video] Concorde Home Entertainment. 00:14:48 – 00:15:03.

## 3.2 Diegetische Übersetzung

Die meisten wissenschaftlichen Untersuchungen von Fremdsprachen oder Übersetzung im Film behandeln die diegetische Übersetzung als eine Randerscheinung. Zwar werden ihr bedeutende Funktionen zugeschrieben, doch werden diese kaum im Detail ausgearbeitet oder ihre Entstehung betrachtet. Ich bin der Meinung, dass die Funktionen der diegetischen Übersetzung wesentlich umfangreicher sind, als scheinbar angenommen wird, und eine detailliertere Betrachtung verlangen, als es bisher geschehen ist.

Die vielfältigen Möglichkeiten der Sprache und Übersetzung bilden die Rahmenbedingungen für die Untersuchung der spezifischen Form der diegetischen Übersetzung. Um sie angemessen betrachten zu können, ist es wichtig, sie im Zusammenhang mit oder auch abgegrenzt von den Alternativen wahrzunehmen. Die Hauptstrategien der Übersetzung für den Zuschauer lassen sich in zwei Bereiche teilen. Die Untertitelung und die Synchronisierung gehören zu den extradiegetischen Strategien, und die Verwendung von Kognaten, bekannten Phrasen oder auch Gesten und die Verwendung einer Übersetzerfigur in der Handlung bilden die diegetischen Übersetzungsstrategien. Während die extradiegetischen Strategien lediglich für den Zuschauer nützlich sind, wirken die diegetischen Mittel sowohl auf der Rezeptionsebene als auch auf der Handlungsebene.

O'Sullivan beschreibt die diegetische Übersetzung als:

„any act of (oral) interpreting which takes place within the story world through the agency of a character in the narrative, as opposed to through subtitling, voice-over or any of the extradiegetic modes of translation.“<sup>159</sup>

Innerhalb der diegetischen Übersetzung gibt es verschiedene Ausformungen und Anwendungsmöglichkeiten. Hier kann man nach Jakobson zuerst einmal zwischen der interlingualen, intersemiotischen und intralingualen Übersetzung unterscheiden, wobei die intralinguale Übersetzung in meinem durch Mehrsprachigkeit ausgezeichneten Filmschwerpunkt keine Rolle spielen soll. Die intersemiotische Übersetzung tritt innerhalb der Diegese auf wenn eine Figur beispielsweise zwischen einer verbalen Sprache und einer Zeichensprache übersetzt. Die Übersetzung von

---

159 O'Sullivan (2011). S. 80-81

Schriftzügen, Briefen oder auch Gesten und Mimik in ein verbales Sprachsystem gehört ebenso zur intersemiotischen Übersetzung, die in vielen Fällen außerdem eine diagonale Übersetzung ist, da sie häufig auch die interlinguale Komponente enthält.

Bei der einfachen interlingualen diegetischen Übersetzung gibt es wiederum einige Aspekte, die die Wirkung der Übersetzungsszene beeinflussen und sich unter Umständen auch auf die Funktionen auswirken können.

1. Konstruktion der Übersetzungssituation
2. Konstellation der Übersetzungssituation
3. Art des Übersetzers
4. angewandte Übersetzungstechniken
5. Qualität und Korrektheit
6. Einfluss von Meta-Informationen
7. Integration von filmischen Mitteln
8. Stellenwert der Übersetzung

Die Konstruktion der Übersetzungssituation enthält einerseits die Frage nach dem situativen Kontext und dem Inhalt, sowie andererseits eine Art von Realismuseinschätzung insofern, ob die Situation wahrscheinlich oder erzwungen erscheint und die Sprachen realistisch verwendet werden. Die Konstellation der Übersetzungssituation unterscheidet zwischen *self-translation* und *liaison interpreting* und beschreibt die Anzahl und die Aktivität der Gesprächsteilnehmer. Die Art und der Hintergrund des Übersetzers können enormen Einfluss auf die Situation und Handlung nehmen und werden im Kapitel 4 weiter erläutert. Die angewandten Übersetzungstechniken beinhalten unter anderem die Richtung der Übersetzung, also ob einseitig von einer in die andere Sprache oder beidseitig zwischen zwei verschiedenen Sprachen hin und her übersetzt wird. Weiter beschreibt die Perspektive, ob die Übersetzung in der 1. oder der 3. Person wiedergegeben wird. Zudem kann eine Unterscheidung zwischen einer direkten Wortübersetzung und einer situativen, erklärenden Sinnübersetzung erfolgen. Während bei der Wortübersetzung das Gesprochene übersetzt wird, beinhaltet die Sinnübersetzung eine Erklärung - manchmal auch eine Zusammenfassung - der Situation oder Intention der zu übersetzenden Person. Die Qualität beurteilt die Übersetzung aus

professioneller Sichtweise, wobei dies oft nicht möglich ist, wenn man davon ausgeht, dass der durchschnittliche Zuschauer nur eine der Sprachen versteht. Durch den Einsatz von Untertiteln oder durch außenstehende Bemerkungen oder auffälliges Verhalten können Andeutungen zur Qualität gemacht werden. Ob der Ausgangs- und der Zieltext insofern übereinstimmen, dass der Inhalt unverfälscht vermittelt wird, beschreibt die Korrektheit. Die nächsten beiden Aspekte beeinflussen die Übersetzung lediglich in der Rezeption. Meta-Informationen erhält der Zuschauer durch die Betrachtung der Szene eingebettet in die Gesamtheit der filmischen Diegese. Dabei können innerhalb der Übersetzungssituation Hinweise und Informationen gegeben werden, die die Interpretation anderer Szenen möglicherweise verändern oder der Gesamthandlung eine andere Richtung geben. Und die Integration von filmischen Mitteln wie Kamerabewegungen, -perspektive oder die Anordnung der Figuren im Raum kann weitere Hintergründe, Absichten oder Beziehungen einfließen lassen. Der Stellenwert einer Übersetzungssituation zeichnet sich auf der einen Seite durch die Länge und den Inhalt der Übersetzung aus. Eine kurze Übersetzung einer Begrüßung ist somit weniger einflussreich, als beispielsweise eine umfangreiche Übersetzungsszene einer Diskussion oder Verhandlung. Zusätzlich stellt sich hier die Frage, ob eine Vermittlungsfigur notwendig ist, um die Kommunikation zu ermöglichen.

Die acht genannten Aspekte der Übersetzung lassen sich auf viele Weisen kombinieren und ermöglichen daher eine Vielzahl von unterschiedlichen Übersetzungsszenarien, die in Funktion und Wirkung stark variieren können.

Alle von Kozloff skizzierten Funktionen des Filmdialogs (siehe Kapitel 2.3.1) können in der spezifischen Dialogform der diegetischen Übersetzung weiterbestehen. Manche davon können sogar als Merkmal dieser Form verstanden werden. So ist eine Übersetzung stets eine verbale Handlung und der Einsatz einer vermittelnden Figur ermöglicht die Repräsentation von Mehrsprachigkeit. Sie ist daher eng mit der Vermittlung von Realismus verbunden und bedient sich sprachlicher Ressourcen. Die strukturellen und stilistischen Variablen (siehe Kapitel 2.3.2) sind vor allem für die ästhetische Ausprägung der Funktionen von Interesse. Wiederholung, Rhythmus und Überraschung treten nach meinen Beobachtungen besonders häufig in Übersetzungen in Erscheinung. Übersetzungsszenen, die stets eine Situation von

Sprachkontakt und Sprachvarietät darstellen, zeichnen sich durch ein hohes Konfliktpotenzial und die Unmöglichkeit zur Kommunikation aus. Sie bieten daher die besten Voraussetzungen für die nach Bleichenbacher vorherrschenden Thematiken in mehrsprachigen Filmen. Auch die möglichen Funktionen zur Darstellung von Realismus, Tragik und Humor, der Herstellung von Spannung und Rätselhaftigkeit, dem Ausüben von sozialer Kritik, der Charakterisierung und Kontrastierung der Figuren, können alle in die diegetische Übersetzung eingebunden werden. Und da sowohl *self-translation* als auch das *liaison interpreting* Strategien der diegetischen Übersetzung darstellen, bietet sie sowohl eine integrative als auch eine verfremdende Wirkung.

Darüber hinaus ist die diegetische Übersetzung eine Verständnishilfe, die sowohl für die Figuren in der Erzählung als auch für den Zuschauer eingesetzt wird. Häufig hat dabei das Verständnis des Zuschauers Vorrang vor der Notwendigkeit einer Übersetzung für die Figuren.<sup>160</sup> Es kann aber genauso sein, dass die Übersetzungen im Bezug zur Handlung nahezu redundant sind und lediglich dem Zweck dienen, dem Klang fremder Sprachen zu lauschen.<sup>161</sup>

Die diegetische Übersetzung kommt im Gegensatz zu den anderen audiovisuellen Übersetzungsstrategien verhältnismäßig selten vor. Sofern sie nicht lediglich dazu dient, den Gebrauch von Untertiteln zu vermeiden, werden ihr aber wichtige narrative Funktionen zugeschrieben.<sup>162</sup>

O'Sullivan beschreibt vier narrative Funktionen der diegetischen Übersetzung im Film. Die erste ist die Repräsentation von Übersetzung als eine Form innerhalb der Strategie des *vehicular matching*. Im Film nimmt die diegetische Übersetzung am häufigsten die Form des *liaison interpreting* an. Dabei gibt es meistens einen Übersetzer, der von und in (meistens) zwei beteiligte Sprachen übersetzt. Der Übersetzer agiert nicht simultan, sondern lässt die Sprecher zuerst ausreden, bevor er darauffolgend den Figuren und dem Publikum seine Übersetzung präsentiert. Diese Form von Abwechslung, in der jede Äußerung in einer zweiten Sprache wiederholt wird und die Sprachen sich nach jeweils zwei turns ändern, basiert auf dem Muster der Wiederholung. Wie man sich vorstellen kann, können diese Dopplung und das

---

160 Vgl. ebd. S.163

161 Vgl. ebd. S. 102

162 Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 190

ständige Hin und Her auf Dauer ermüdend wirken. Doch es gibt verschiedene Möglichkeiten, dieses Schema zu variieren oder abzukürzen, indem nicht jede Äußerung in ihrer Vollständigkeit für das Publikum hörbar ist. So kann zum Beispiel durch sichtbares, aber nicht zu hörendes Flüstern eine Äußerung nur angedeutet werden, oder durch das Überlappen von Äußerung und Übersetzung die ganze Prozedur verkürzt werden.<sup>163</sup> Das kann ebenso durch die Auswahl des Bildinhalts oder den Schnitt gesteuert werden, da nicht zwingend Äußerungen jeder Figur, die zwar in der Szene anwesend aber in dem Moment nicht im Bildausschnitt sichtbar ist, wahrnehmbar sein müssen.

Die zweite Funktion ist der Aufbau von Spannung. „The temporality of interpreting, its doubled rhythm, allows for serial or sustained moments of suspense.“<sup>164</sup> Jede fremdsprachige Äußerung, die nicht Untertitelt ist, gibt dem Zuschauer Zeit und Raum, Hypothesen über den Inhalt auf der Basis von Codes wie Betonung, Mimik und Körpersprache zu bilden. Die Bestätigung oder Widerlegung der Vermutungen wird dann erst in der anschließenden Übersetzung geklärt.<sup>165</sup> Ein weiterer Faktor, der für Spannung sorgt, ist die Unsicherheit darüber, inwiefern auf Intention und Fähigkeit des Übersetzers Verlass ist. Wenn die Redeanteile des Übersetzers auffällig von denen der zu übersetzenden Figur abweichen, werden Zweifel an der Verlässlichkeit und der Funktion des Übersetzers signalisiert.<sup>166</sup> Die Positionierung des Übersetzers, also ob es sich um einen autonomen oder heteronomen Übersetzer handelt, kann ebenso Zweifel an der Loyalität aufwerfen. Cronin bezieht die Autonomie oder Heteronomie eines Übersetzers lediglich auf die sprachliche Perspektive in einem konkreten Übersetzungsszenario. Ein autonomer Übersetzer ist demzufolge in der jeweiligen sprachlichen Umgebung ein Muttersprachler, ein fremdsprachiger Übersetzer ist heteronom.<sup>167</sup> Eine eingehendere Betrachtung der Materie lässt jedoch darauf schließen, dass die Bestimmung der Autonomie oder Heteronomie eines Übersetzers weit über den sprachlichen Hintergrund hinaus geht und je nach Standpunkt verschieden sein kann. Wichtig ist dabei das Misstrauen oder Vertrauen einer Partei gegenüber dem Übersetzer, das durch verschiedene Faktoren wie Charakter, Zugehörigkeit, Intention oder Sprachbegabung beeinflusst wird.

---

<sup>163</sup> Vgl. O'Sullivan (2011). S. 81-82

<sup>164</sup> Ebd. S. 85

<sup>165</sup> Vgl. ebd. (2011). S. 85

<sup>166</sup> Vgl. Cronin (2009). S. 64

<sup>167</sup> Vgl. ebd. S. 44

„The cinematic trope of the unreliable interpreter is of long standing. The possession of multiple languages creates the space for unreliability or for deliberate misinformation, hence for comedy or suspense.“<sup>168</sup>

Der Übergang zur dritten Funktion – dem Humor – ist fließend. Von Humor wird oft gesagt, es sei nicht oder nur schwer möglich, ihn zu übersetzen, da das Verständnis davon, was als lustig empfunden wird und was nicht, neben individuellen Präferenzen zusätzlich eng mit Sprache und Kultur verbunden ist. Cronin beschreibt den Verlust und die Entstehung von Humor im Prozess der Übersetzung treffend:

„Humor is potentially what gets lost in translation. But there is another form of humor associated with translation, which is connected to the process of translation itself. In this form, it is the very attempt to cross over from one language and culture to another which becomes the focus of comic attention. Humor, here, is what gets found in translation.“<sup>169</sup>

Diese Form von Komik kann sich aus den arrangierten sprachlichen oder kulturellen Missverständnissen heraus entwickeln, die sowohl durch falsche Übersetzung als auch durch mehrdeutige Interpretationen zustande kommen können: „Part of the comedy derives from the fact that ambiguity is constantly marshaled to show the humorous potential of mistranslation.“<sup>170</sup>

Falsche Übersetzungen können verschiedene Funktionen einnehmen, dabei muss dem Zuschauer aber gezeigt werden, dass es sich um eine solche handelt. Das kann zum einen erreicht werden, indem die Fehlübersetzung durch kontrastierende Untertitel aufgedeckt wird. Die andere Möglichkeit ist, dass die selbe Äußerung von zwei verschiedenen Figuren übersetzt wird, von denen eine vertrauenswürdiger als die andere ist.<sup>171</sup>

Übersetzungsfehler können außerdem dazu genutzt werden, dem Publikum zusätzliche Hintergrundinformationen oder Wahrheiten, nach dem Prinzip des Freud'schen Versprechers, zu offenbaren.<sup>172</sup> Zudem besteht die Möglichkeit, durch linguistische Naivität ungestraft Tabus zu brechen und Spannungen aufzubauen. So kann eine Figur sich durch Übersetzungsfehler oder das Missachten von Kultur und

168 O'Sullivan (2011). S. 87

169 Cronin (2009). S. 72

170 Ebd. S. 56-57

171 Vgl. Bleichenbacher (2008). S. 185-186

172 Vgl. Cronin (2009). S. 75

Sprach-Etikette unangemessen ausdrücken, ohne dafür zwingend zur Verantwortung gezogen zu werden.<sup>173</sup>

Als letztes nennt O'Sullivan die ludische Funktion. Der spielerischen Ausprägung von Übersetzung haftet durch den stetigen Wechsel und die Wiederholungen ein komisches Potenzial an,<sup>174</sup> das man mit dem Kinderspiel „Schweinchen in der Mitte“ vergleichen könnte. Durch peinliche Genauigkeit der Abwechslung und Wiederholung können eine Übersetzungsszene und die Funktion des Übersetzers in seiner Befangenheit zwischen den Parteien bis ins Absurde getrieben werden. Die ludische Funktion muss allerdings keine humoristische Atmosphäre erzeugen, sondern kann auch als rein ästhetischer Effekt Verwendung finden.

Es empfiehlt sich auch, die Funktionen der Übersetzung verschiedenen Kategorien zuzuordnen und um einige Aspekte zu ergänzen. Dafür schlage ich folgende Ordnung vor, die fließende und mehrfache Zuordnungen erlaubt:

1. repräsentative Funktion
2. ästhetische Funktion
3. deskriptive Funktion
4. Effekt-erzeugende Funktion
5. dramaturgische Funktion

Die repräsentative Funktion ist stets präsent und bedarf keiner weiteren Erklärung. Die ästhetische Funktion umfasst neben der ludischen Funktion auch die Ausnützung des Klangs fremder Sprachen, sowie die konkreten Muster, die durch Wiederholung und Rhythmus entstehen. Unter der deskriptiven Funktion fasse ich alle Ausprägungen zusammen, die dazu dienen, einen Sachverhalt zu erklären, Figuren zu charakterisieren, Beziehungen oder Verhältnisse zu etablieren oder zusätzliche Informationen zu liefern. Komik, Tragik oder Spannung fallen unter die Funktion der Erzeugung von Effekten, die häufig dem reinen Selbstzweck dienen. Sie können sowohl für die Figuren erfahrbar als auch lediglich für den Zuschauer eingesetzt werden. In diesen Bereich fallen auch Funktionen die die Rezeption bzw. das Publikum beeinflussen, wie die Vermittlung von Verständnis, Empathie, Fremdheit und jegliche Informationen, die direkt an den Zuschauer gerichtet sind.

---

<sup>173</sup> Vgl. ebd. S. 74

<sup>174</sup> Vgl. O'Sullivan (2011). S. 91

---

Die dramaturgische Funktion ist die wichtigste Errungenschaft der diegetischen Übersetzung, die sie von anderen Übersetzungsmethoden abgrenzt und hervorhebt. Darunter ist das Potenzial, die Handlung zu organisieren und den Verlauf zu beeinflussen, zu verstehen. Eine Übersetzungsszene kann theoretisch alle wichtigen Stationen und Funktionen der Filmdramaturgie wiedergeben. Sie kann z.B. einen Konflikt hervorbringen, als Höhe- oder Wendepunkt fungieren, sowie den Spannungsverlauf steuern.

### 3.3 Die Untertitelung

Das Verfahren der Untertitelung ist für die Existenz mehrsprachiger Filme elementar,<sup>175</sup> stellte Chris Wahl fest, ohne dabei jedoch die ganze Bandbreite und das Potenzial von Untertiteln im mehrsprachigen Film zu erkennen. Er gibt eine Einführung in die technische Entwicklung der Untertitelung und dessen formale Konventionen; er beschreibt Vor- und Nachteile, sowie länderabhängige Praxen und deren Beweggründe, die oft von Gedanken der Wirtschaftlichkeit geleitet werden. Außerdem erklärt er die Unterschiede der Untertitelung zwischen Kino und Fernsehen und macht einen Exkurs in die Praxis der Untertitelung für Gehörlose und Schwerhörige. Dass die Untertitel im mehrsprachigen Film allerdings von bedeutend anderer Qualität sein können als Untertitel zur internationalen Vermarktung von „ausländischen“ Filmen, und daher nach einer inhaltlichen Analyse verlangen, scheint ihm dabei zu entgehen.<sup>176</sup>

Die Produktion von Untertiteln unterliegt allgemeinen Konventionen, die dazu dienen, eine gute Lesbarkeit zu ermöglichen und nicht zu stark von dem Geschehen auf der Bildebene abzulenken. Selbst wenn eine exakte Übersetzung möglich wäre, was von Seiten der Translation ausgeschlossen wird, werden die Untertitel nochmals verdichtet und so verändert, dass sie mit den anerkannten Vorgaben konform sind. So werden Füllwörter, Wiederholungen und ähnliche Anzeichen, die oftmals dazu dienen, ein Gespräch spontaner und realitätsnäher in Szene zu setzen, ausradiert.

---

<sup>175</sup> Vgl. Wahl (2005). S. 139

<sup>176</sup> Vgl. ebd. S. 139-144

„We therefore watch subtitles, as indeed we read all translation, with a 'supplement', replacing what we assume to have been left out in translation.“<sup>177</sup>

Doch das kann bei der Praxis der Untertitelung, die bei mehrsprachigen Filmen ihre Verwendung findet, dem sogenannten *Partial subtitling*, irreführen.

Partielle Untertitel waren früher vor allem dem interkulturellen Film und anderen Arten, die häufig mehrsprachige Drehbücher und Themen wie Migration und Diaspora verfilmten, vorbehalten. Heutzutage sind sie auch im Mainstream-Kino und Fernsehen keine Seltenheit mehr,<sup>178</sup> wodurch der Umgang mit Untertiteln unter Umständen als selbstverständlicher angesehen und daher oberflächlicher gehandhabt wird.

Die Annahme, dass der fremdsprachige Dialog stets das Original (Quelltext) sei und die Untertitel deren Übersetzung (Zieltext),<sup>179</sup> ist mit Vorsicht zu genießen.

Die partiellen Untertitel stellen die Frage nach dem Original oder Quelltext und der Übersetzung oder dem Zieltext auf den Kopf und folgen einer umgekehrten Direktionalität. In den meisten Fällen ist das Skript gänzlich in der Primärsprache des Zielpublikums verfasst. Die Szenen, die in einer anderen Sprache gesprochen werden sollen, werden erst in einer späteren Phase der Produktion übersetzt. Somit ist in diesem Fall der sekundärsprachliche Dialog zuerst eine Übersetzung aus dem Skript. Als weitere Kontrollinstanz, da sich in der Improvisation oder durch eine personalisierte Wortwahl von Schauspielern der Dialog verändern kann, wird dann das in einer Fremdsprache Gesprochene wieder zurück in die Primärsprache übersetzt und daraus die Untertitel generiert. Fallweise wird dieser Schritt aber auch weggelassen, so dass der Dialog entweder eins zu eins die Übersetzung der Untertitel darstellt oder die beiden Teile möglicherweise voneinander abweichen. In diesen Fällen kann den Untertiteln ein höherer Originalitätsanspruch zugesprochen werden und so gehandelte Übersetzungsunpässlichkeiten, die mehrsprachigen Zuschauern oder Kritikern auffallen, wären an dieser Stelle im Dialog und nicht in den Untertiteln zu suchen.

---

177 O'Sullivan (2011).S. 120

178 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 106

179 Vgl. ebd. S. 118

---

„Though it is of course possible to analyze subtitles and judge to what extent they are accurate, what is equally worthy of attention is the message communicated by subtitles which goes beyond their informational content.“<sup>180</sup>

Dem Zuschauer wird das vorgelegt, was er von vorne herein lesen und verstehen sollte, unbeeinflusst von der Leistung der Schauspieler oder des Übersetzers. In Bezug auf Gideon Toury bezeichnet O'Sullivan diese Praxis der umgedrehten oder kreisförmigen Direktionalität auch als „pseudotranslation“, da die Untertitel den Anschein erwecken, sie seien die direkte Übersetzung des Gesprochenen, was häufig nicht der Fall ist.<sup>181</sup> Anthony Pym nennt sie Pseudo-Originale, also übersetzte Texte, die fälschlicherweise als Originale präsentiert und aufgenommen wurden. Es ist auch möglich, dass der Übersetzung gar kein Quelltext in einer anderen Sprache zugrunde liegt.<sup>182</sup>

Wie bereits erwähnt müssen diese Untertitel daher auch keinen Kürzungen oder Änderungen unterliegen. „Pseudosubtitles however, often do not constitute a reduction of the dialogue, because the film's dialogue is a translation of the subtitles.“<sup>183</sup> Diese Untertitel sind als ein Teil des Originals zu verstehen und sind keine hinzugefügten Übersetzungen. Es ist jedoch nicht zwingend der Fall, dass partielle Untertitel Pseudo-Übersetzungen sein müssen.<sup>184</sup>

Die Originalität der Untertitel geht jedoch verloren, wo sie zur ausländischen Distribution ersetzt werden. In dem Fall erhält der Zuschauer gleichzeitig zwei verschiedene Übersetzungen des Quelltexts.

Beim „partial subtitling“ gibt es ebenso einige unterschiedliche Strategien, die sich auf die Rezeption auswirken und inhaltliche Beweggründe haben. Bei den mehrsprachigen Filmen gibt es drei Kategorien, die sich in erster Linie quantitativ unterscheiden. Zum einen gibt es die Filme, bei denen konstant jede anderssprachige Äußerung in Untertiteln übersetzt wird und zum anderen Filme, bei denen keinerlei Verständnishilfe in Form von Untertiteln geboten wird. Zwischen den Extremen befindet sich die Mischvariante, die meinem Anschein nach die wohl gebräuchlichste

---

180 Cronin (2009). S. 106

181 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 118-126

182 Vgl. ebd. S. 118, 210

183 Ebd. S. 120

184 Vgl. ebd. S. 122

ist. Hierbei wird nach verschiedenen Kriterien, die nicht immer ersichtlich sein müssen, bewusst gewählt, welche Äußerungen untertitelt werden und welche nicht. Wenn Aussagen von eindeutigen, universellen Gesten begleitet werden oder Kognate gebraucht werden, die zumindest das Thema oder die Art des Dialogs erklären, wird meist auf Untertitel verzichtet. Eine andere Möglichkeit ist es, die Untertitelung zu fokalisieren. Das bedeutet, dass der Zuschauer die auditive Perspektive einer in der Handlung verankerten Figur einnimmt. Wenn diese Figur den Dialog versteht wird dem Zuschauer der Inhalt durch Untertitel deutlich gemacht. Tappt die Figur linguistisch jedoch im Dunkeln, so wird dem Zuschauer ebenso keine Hilfe geboten.<sup>185</sup>

„In such a case, the choice of whether or not to subtitle will depend on whether or not the narration is focalised through a character who can understand or a character who cannot. Subtitling, thus becomes associated with point of view.“<sup>186</sup>

Die Form der Fokalisierung ist anfällig für verschiedene Interpretationen konkreter Szenen. Verzichteten die Filmschaffenden auf zusätzliche Untertitel wird Zuschauern, die der Sekundärsprache mächtig sind, eine andere Bedeutungsperspektive ermöglicht.

„They may be 'vulnerable' to bilingual viewing, but most subtitles will be seen by people with a very limited ability to compare source dialogue and subtitles.“<sup>187</sup>

Relevant für die Wirkung sind an dieser Stelle auch das Zusammenspiel und die Kombination von Untertiteln und den verschiedenen Übersetzungsformen.

Die diegetische Übersetzung lässt ebenso mehrere Varianten zu. Zum einen kann man in der Diegese sowohl die fremdsprachliche Äußerung als auch die Übersetzung zeigen, was dazu führt, dass alles zweimal gesagt, aber nur einmal verstanden wird. Inkludiert man nun zusätzlich Untertitel, gibt es eine unnötige Doppelung, sofern es sich um eine korrekte Übersetzung handelt. Ist dies nicht der Fall, so geben die Untertitel Aufschluss darüber. Die Untertitel müssen aber nicht lediglich

---

185 Vgl. ebd. S. 169

186 Ebd. S. 169

187 Ebd. S. 145

wiedergeben, was gesagt wurde, und können auch für andere Effekte eingesetzt werden.

Es gibt immer wieder Versuche, die starren und objektiven Konventionen von Untertiteln aufzubrechen. Untertitel können sich im Bild bewegen, ihr Erscheinungsbild [Größe, Farbe, Schriftart] ändern, als eine Art Requisite von den Figuren in der Diegese benutzt oder gesehen werden. Sogenannte Meta-Untertitel können auch Gedanken oder Gefühle ausdrücken. Indem die Untertitel bewusst vom Dialog abweichen, können sie abweichende oder zusätzliche Informationen an den Zuschauer geben, die den Figuren in der Diegese vorenthalten werden.

Untertitel werden vor allem in modernen Filmen gefunden, die für die Narration relevante Szenen in anderen Sprachen enthalten. Sie gestehen Fremdsprachen ihre Integrität und ihre einzigartige Ausdruckskraft zu, ohne die narrative Funktion für den Zuschauer einzugrenzen.<sup>188</sup> In den Untertiteln selbst jedoch werden aus pragmatischen Gründen zumeist Varietäten und Besonderheiten von gesprochener Sprache ausradiert.

„The need for subtitles to reflect a correct and standard version of the language for processing purposes means that misspellings, incorrect grammar and slang, all features associated with certain sociolinguistic registers, are difficult to replicate.“<sup>189</sup>

Die größte Einschränkung der Untertitelung beim mehrsprachigen Film, der mehrere untertitelte Sprachen aufweist, ist die Reduktion auf eine einzige Sprache in den Untertiteln. „While subtitles allow us to hear the different languages of the dialogue, they are all represented as identical in the subtitles.“<sup>190</sup> Je ähnlicher die verschiedenen Sprachen sich im Film sind und je verschiedener von der Primärsprache des Zielpublikums, desto eher kann es passieren, dass der Zuschauer nicht zwischen den Sprachen unterscheiden kann oder gar nicht erst bemerkt, dass es sich um mehrere Sprachen handelt, da in den Untertiteln keine Unterscheidung getroffen wird.

---

188 Vgl. Kozloff (2000). S. 81

189 O'Sullivan (2011). S. 144

190 Ebd. S. 190

„While interlingual subtitles turns monolingual source films into multilingual viewing experiences by virtue of the coexistence of spoken dialogue and written subtitles, it reduces the multilingualism of multilingual films in that multiple languages are represented within a single language.“<sup>191</sup>

Der Film *Redirected*<sup>192</sup> stellt eine Ausnahme dar. In zwei Fällen weicht der Film von den beiden Hauptsprachen litauisch und englisch ab. Da die Abweichung vom litauischen ins russische bzw. polnische in diesen Szenen der einzige Indikator für einen Ortswechsel sind, dessen sich selbst die britischen Protagonisten nicht bewusst sind, wird dem Zuschauer, dem osteuropäische Sprachen fremd sind, der Hinweis in den Untertiteln in Form von „speaking polish“, „speaking russian“ geliefert. Während diese Form äußerst selten in der partiellen Untertitelung anzutreffen ist, ist sie in der Untertitelung für Gehörlose und Schwerhörige gang und gäbe.

---

191 Ebd. S. 191

192 Velyvis, Emilis. LT/UK (2014). *Redirected*.

## 4 Die Figur des Übersetzers

Wie bereits erwähnt, vermittelt der Übersetzer sowohl zwischen den Figuren in der Erzählung als auch zwischen der Erzählung und dem Zuschauer - und man könnte auch sagen, zwischen dem Autor oder Filmemacher und dem Zuschauer. Der Translator verfügt über eine zentrale Position in der mehrsprachigen Kommunikation, die mit enormer Macht und Verantwortung einhergeht. „The translator's power to 'make a difference' can have momentous, perhaps even heroic, and therefore potentially tragic dimensions.“<sup>193</sup>

Delabastita und Grutman haben zur Verdeutlichung ein Modell aufgestellt:

**Sender 1→Text 1→Empfänger 1= TRANSLATOR =Sender 2→Text 2→Empfänger 2**<sup>194</sup>

Da Sender 1 und Empfänger 2 über kein gemeinsames Kommunikationsmittel außer dem Übersetzer verfügen, haben sie keinerlei Möglichkeit, die Übersetzungsleistung zu überprüfen und sind somit angreifbar. Der Übersetzer kann mit der „black box“ verglichen werden, als die Medien angesehen werden. Man kann den Input und den Output wahrnehmen, die Übersetzung dazwischen ist allerdings unsichtbar und unantastbar. Selbst wenn man sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache mächtig ist, bleiben Theorien darüber, was im konkreten Fall während des Übersetzungsvorgangs passiert, reine Spekulation.

„The translator's power can be assessed in terms of two variables: the importance of the message that is to be communicated, and the distance between the cultures which enter into communication via the translator.“<sup>195</sup>

Die Macht des Übersetzers setzt sich also aus verschiedenen Teilen zusammen und ist je nach Gesprächssituation verschieden zu handhaben. Der Übersetzer kann seine Macht durch die Vermittlerrolle, durch die Zeugenrolle oder eine Kombination von beidem erhalten. Die Besonderheit der Nachricht verleiht in jeder Situation Macht, sowohl als Zeuge als auch als Vermittler. Die Macht des Vermittlers wächst allerdings auch durch die Fremdheit der Parteien. Je größer die Entfernung zwischen

<sup>193</sup> Delabastita/Grutman (2005). S. 22

<sup>194</sup> Vgl. ebd. S. 19

<sup>195</sup> Ebd. S. 19

den Kulturen ist, desto eher sind die Parteien auf den Übersetzer angewiesen und ihm ausgeliefert.

„They [translators and interpreters] are invisible and ubiquitous, subordinate and powerful, faithful and dubious, oppressed and uncontrollable, and they can enable or prevent communication – in other words, they are changeable, oscillating beings that are hard to grasp because they are constantly in motion and have so many layers on them.“<sup>196</sup>

Übersetzer scheinen „eine ideale Projektionsfläche für die mit der globalisierten Welt verbundenen gesellschaftlichen und kulturellen Befindlichkeiten und Zustände zu sein.“<sup>197</sup>

„It is perfectly credible for the interpreter to be used as a vehicle with which to tell a story or offer an account of a particular event where their services were required because they actually had to be there for communications to take place.“<sup>198</sup>

Kaindl und Kurz listen eine Reihe von Themen, Vorstellungen und Klischees auf, die in Zusammenhang mit Translatoren immer wieder vorkommen und sich damit auch auf die Motive und Funktionen der Übersetzung selbst übertragen lassen:

„Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen, Fremder in der Fremde, Marginalität, Verlust der Muttersprache, Leiden an und durch Sprache, Unübersetzbarkeit, Loyalität, Diskretion, Verschwiegenheit, Vertrauen, Zuverlässigkeit, Abhängigkeit, DolmetscherInnen als „Mädchen für Alles“, als wertneutrale, unsichtbare, gedankenlose Sprachcomputer und sprachverarbeitende Maschine, als Papagei, Habitus und Selbstverständnis der TranslatorInnen, Gatekeeper-Funktion, Berufsethos, Verschwiegenheitspflicht, manipulatives Potential, Macht und Machtmissbrauch, Filtern von Informationen, absichtliches Falsch-Übersetzen, Stereotypen wie sprachbesessene Naturtalente, Dolmetschen durch Nichtprofessionelle, Dolmetscher und Übersetzer als Geheimnisträger, Unsichtbarkeit und Selbstaufgabe der TranslatorInnen, bedingungslose Treue zu Autor und Original, Identitätsverlust, Entfremdung, Isolation, Scheitern an der Sprache.“<sup>199</sup>

Morascher hat sich in seiner translationswissenschaftlichen Diplomarbeit speziell mit Rollenvorstellungen und dem Image von Übersetzern und Dolmetschern als

---

196 Kaindl (2014). S. 9

197 Kaindl/Kurz (2010). S. 11

198 Cronin (2009). S. 99

199 Kaindl/Kurz (2005). S. 12-13

---

Berufsgruppe in amerikanischen und europäischen Spielfilmen auseinandergesetzt. Dazu hat er ein Stereotypenmodell herausgearbeitet, das 14 fiktive Translatorentypen umfasst, die die Arbeitsweise und Persönlichkeit der Translatoren beschreiben. Diese sind: Der Verräter, der Sozialarbeiter/Helfer, der Unsichtbare, der Praktiker/Abenteurer, der Theoretiker/Transkodierer, die Maschine/der Roboter, der Poet/Biedermeiertranslator, der Profi [meistens weiblich], der Freak [das männliche Pendant], die Feministin, das Chamäleon/der Überlebenskünstler, der Diener, der Heimatlose und der Dilettant/Scharlatan. Solch eine „Bandbreite an klischeehaften, assoziativen, fundierten und auch kritischen Rollenzuschreibungen macht wohl TranslatorInnen so ergiebig für die Literatur<sup>200</sup> und ebenfalls für den Film.

Morascher hat innerhalb seiner ausgewählten Filmbeispiele festgestellt, dass viele Translatoren bereits zweisprachig aufgewachsen sind, einige auch bei Pflegeeltern oder im Heim, was die Tendenz von Übersetzern als Heimatlose bereits im fiktionalen Lebenslauf der Figur verankert. Im Laufe des Films machen sie jedoch häufig eine Veränderung durch, vom einsamen und hilflosem Übersetzer, der nirgendwo dazu gehört, zu einer selbstbewussten und starken Persönlichkeit, der berufliche und menschliche Wertschätzung entgegen gebracht wird. In manchen Beispielen wird eine Nähe von Übersetzungstalent und Persönlichkeitsstörung oder psychologischen Krankheiten wie Schizophrenie oder Amnesie erzeugt. Hinzukommt ein eher fahles Aussehen und ein erschöpfter Allgemeinzustand. Männliche Übersetzer scheinen nicht auf ihr Äußeres zu achten, ganz im Gegensatz zu den Übersetzerinnen, die häufig sehr gepflegt und gut gekleidet erscheinen. Anders als in der Realität, in der mehr Frauen den Beruf des Übersetzers ausüben, sind im Film die Übersetzer überwiegend männlich. Im Allgemeinen stellt Morascher keine eindeutige Tendenz hinsichtlich einer Wertung der Berufsgruppe im Film fest.

Doch die Funktion von Übersetzern im Film geht weit über die Repräsentation der Berufsgruppe hinaus:

„The translator or interpreter is, in most instances, used as a symbol for developments that concern society as a whole. A character who is a translator or interpreter as well as translation process can be employed to examine the big questions and opposing poles of communication, such as understanding and misunderstanding, creation and negotiation of meaning, the self and the

---

200 Kaindl/Kurz (2008). S. 12

other, and encounters between languages and cultures, allowing them to be reinterpreted as fundamental issues of our existence.“<sup>201</sup>

Daher ist es bei der Untersuchung von Übersetzungsszenen stets auch wichtig, den Übersetzer als zentrale Figur zu integrieren. Im filmwissenschaftlichen Kontext scheint es übertrieben, eine derart spezifische Kategorisierung, wie sie Morascher erstellt hat, zu verwenden. Durch die vielen Nuancen wird die Sichtweise auf funktionelle Kategorien verstellt. Daher möchte ich nur einige Kategorien oder Eigenschaften vorschlagen, die sich auf die wesentlichen Funktionen beziehen:

**Professioneller kontra laienhafter Übersetzer:** Ein professioneller Übersetzer übt das Übersetzen als Beruf aus und ist für die konkreten Situationen engagiert. Ein laienhafter Übersetzer hingegen beherrscht zwei oder mehrere Sprachen und ist meist zufällig zugegen. Über die Kompetenz des Übersetzers muss diese Unterscheidung nicht zwingend etwas aussagen. Ein laienhafter Übersetzer, der mehrsprachig aufwuchs, kann durchaus bessere Übersetzungsfähigkeiten haben, als ein diplomierter Übersetzer, der die Fremdsprache erst wesentlich später lernte.

**Parteiischer kontra neutraler Übersetzer:** Ein partiischer Übersetzer ist auf der Seite einer Partei angesiedelt und agiert von deren Standpunkt aus, während der neutrale Übersetzer gleichberechtigt zwischen den Parteien vermittelt. Die Zugehörigkeit von partiischen Übersetzern liegt bei den Professionellen meist auf der Seite des Arbeitgebers, ansonsten folgt sie häufig bereits etablierten Gruppenzugehörigkeiten.

**Subjektiver (aktiver) kontra objektiver (passiver) Übersetzer:** Ein subjektiver Übersetzer bringt sich aktiv in die Unterhaltung ein und kann die Situation beeinflussen, während ein objektiver Übersetzer fast maschinell und distanziert agiert.

**Verlässlicher kontra unzuverlässiger Übersetzer:** Die meisten Unterscheidungs-faktoren gipfeln in der Frage nach Zuverlässigkeit und Vertrauenswürdigkeit des Übersetzers. Ist der Übersetzer unzuverlässig, weil er partiisch ist, weil es ihm an Sprachkompetenz mangelt oder sind es seine Charakterzüge und zwiespältige Intentionen? Wenn keine zusätzliche Übersetzungsstrategie angewendet wird, sorgt der unzuverlässige Übersetzer stets für Spannung, da sich der Zuschauer nie sicher sein kann, ob er sich auf die Worte des Übersetzers verlassen kann.

---

201 Kaindl (2014). S. 10

---

## 5 Vorgehensweise

### 5.1 Kriterien für die Auswahl der Filme

Bei der Auswahl der Filme, die Übersetzungsszenen enthalten, habe ich neben persönlichem Interesse besonderen Wert darauf gelegt, dass deren Mehrsprachigkeit sich durch eine hohe Präsenz und Konsequenz auszeichnet und damit einhergehend im Großen und Ganzen die Strategie des *vehicular matching* verwendet.

Damit möchte ich den Gegenstand der bisherigen Untersuchungen, die sich im Allgemeinen hauptsächlich mit amerikanischen oder englischen Produktionen befassen, die nicht konsequent mehrsprachig sind, ausweiten. Ich vermute, dass mehrsprachige Filme diegetische Übersetzung in anderem Maß und anderer Weise verwenden und möchte untersuchen, inwiefern sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf der Basis der angeführten Untersuchungen herausarbeiten lassen.

Des Weiteren habe ich versucht, die Nationalität oder Herkunft der Filme in meinem Korpus über die Grenzen der englischsprachigen Welt hinaus zu streuen. Dabei habe ich zwei Grenzen erlebt, zum einen die der internationalen Popularität und damit auch Zugänglichkeit und zum anderen die der Sprachbarriere aus europäischer Perspektive.

Dass mehrsprachige Filme in den wenigsten Fällen gekennzeichnet sind, erschwert das Auffinden dieser Exemplare enorm. Da die internationale Filmdistribution vom Englischen dominiert wird und nur wenige nationale Filme, die nicht englischsprachig sind, internationale Anerkennung erlangen, ist es noch schwieriger, einen länder- und kulturübergreifenden Korpus zu erstellen. Der internationale Bekanntheitsgrad eines mehrsprachigen Films scheint mit der Popularität der verwendeten Sprachen einherzugehen. Das berücksichtigen Filmproduzenten, indem sie Koproduktionen eingehen, und obwohl weder die USA noch Großbritannien darin eine Rolle spielen, die englische Sprache häufig einfließen lassen. In diesen Fällen kann man davon ausgehen, dass von Beginn an ein internationales Publikum angestrebt wurde und mehrsprachige Filme auch gleichzeitig als internationale Filme bezeichnet werden können.

Das Problem der Sprachperspektive hängt mit der mangelnden Fähigkeit, fremde Sprachen voneinander zu unterscheiden, zusammen. Selbst wenn es nicht zwingend notwendig ist, die unterschiedlichen Sprachen zu verstehen, muss man sie zumindest voneinander unterscheiden können, um die Mehrsprachigkeit eines Films überhaupt betrachten zu können. So beschränken sich meine Sprachkenntnisse hauptsächlich auf europäische Sprachen, Englisch und Spanisch inkludiert. Es fällt mir daher schwer, bei mehrsprachigen Filmen mit beispielsweise verschiedenen asiatischen Sprachen, die jeweiligen Handlungen auf der Sprachebene zu unterscheiden. Ebenso wie es mir Schwierigkeiten bereiten würde, einen Film auf Chinesisch und Vietnamesisch als einen mehrsprachigen zu erkennen, wäre es für einen Asiaten, der keine Kenntnisse über europäische Sprachen hat, schwer, z.B. Italienisch von Spanisch zu unterscheiden. Indem Sprachen mit einem hohen Fremdheitsstatus - aus einer europäischen Sprachperspektive - mit einer bekannteren Sprache wie Englisch kombiniert werden, erhalten sie dennoch Zugang zu westlich-internationalen und populären Filmen.

Somit setzt sich mein Korpus aus Filmen zusammen, deren Herkunft sich zwar nicht ausschließlich auf die USA oder Großbritannien bezieht, in denen die englische Sprache aber stets einen großen Stellenwert innehat.

## **5.2 Aufbau der Analyse**

Bevor ich mit der Analyse der konkreten Übersetzungssituationen in den ausgewählten Filmbeispielen beginne, werde ich den Produktionskontext und den Umgang mit Sprache in jedem Film kurz umreißen. Denn nicht nur die Szene selber, sondern auch der Film und die Realität, in die dieser eingebettet ist, ist von großer Bedeutung für den Kontext. Neben einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts der Filme werde ich die Orte der Handlung sowie die Nationalität der Figuren bestimmen, und diese in Verbindung mit den realen Drehorten und den Schauspielern bringen, um daraus auf die Gewissenhaftigkeit im Umgang mit Sprache und Kultur zu schließen. Außerdem werde ich den Film auf sprachbezogene Thematiken und mögliche Zuordnungen in die Subgenres des polyglotten Films untersuchen.

Die Übersetzungsszene werde ich anhand der acht Kriterien, die die diegetische Übersetzung beeinflussen, untersuchen. Diese habe ich durch konkrete Fragen ergänzt:

### **1. Konstruktion der Übersetzungssituation**

Wie ist die Übersetzung bedingt? In welcher Situation und an welchem Ort spielt die Szene? Worum geht es? Wirkt die Situation realistisch oder konstruiert?

### **2. Konstellation der Übersetzungssituation**

Welche und wie viele Figuren spielen in der Szene mit? Wie ist ihre Nationalität und Sprachbegabung definiert?

### **3. Art des Übersetzers**

Wie ist die Figur des Übersetzers charakterisiert? In welche Kategorien lässt er sich einordnen? Welche Rolle übernimmt er und wie äußern sich seine Sprachkenntnisse?

### **4. angewandte Übersetzungstechniken**

Was und wie wird übersetzt? Wie gestalten sich Inhalt, Art und Richtung der Übersetzung?

### **5. Qualität und Korrektheit**

Handelt es sich um eine korrekte oder eine fehlerhafte Übersetzung? Welchen Einfluss hat das auf die Szene?

### **6. Einfluss von Meta-Informationen**

Fließen aus der Übersetzung Informationen in den Film ein, die für frühere oder spätere Szenen bzw. die Gesamthandlung relevant sind?

### **7. Integration von filmischen Mitteln**

Welche Auffälligkeiten in der Filmsprache treten auf? Gibt es zusätzliche Übersetzungsstrategien? Wird die Szene von Untertiteln begleitet?

### **8. Stellenwert der Übersetzung**

Ist die Anwesenheit eines Übersetzers relevant für die Handlung? Wozu wird er in der Szene eingesetzt? Erfüllt er diesen Zweck? Was würde passieren, wenn kein Übersetzer anwesend oder die Szene einsprachig wäre?

Es ist dabei zu bemerken, dass die einzelnen Punkte je nach Beispiel nicht immer im gleichen Ausmaß und in der gleichen Reihenfolge zu beantworten sind, da die Funktionen auf verschiedene Aspekte zurückzuführen sind und daher unterschiedliche Gewichtungen verlangen. In vielen Fällen bietet sich dabei außerdem eher eine chronologische Betrachtung am Dialog an.

Die integrierten Dialogausschnitte habe ich stets aus der originalen Sprachfassung transkribiert, bin dabei jedoch von einer beschränkten englischen Sprachperspektive ausgegangen. Somit habe ich hauptsächlich englische Äußerungen transkribiert und beziehe mich bei den fremdsprachigen auf vorhandene englische Untertitel, die ich in eckigen Klammern anführe. Eine Ausnahme stellen deutsche Äußerungen dar, die ich sowohl transkribiert als auch mit den dazugehörigen englischen Untertiteln versehen habe. Bei nicht untertitelten fremdsprachigen Äußerungen habe ich dies als Handlung in Form von „*übersetzt*“ angegeben, und so wie andere Handlungen kursiv angeführt.

## 6 Filmanalyse

### 6.1 *Inglourious Basterds*

Der Film *Inglourious Basterds*<sup>202</sup> ist eine Koproduktion zwischen den USA und Deutschland aus dem Jahr 2009. In erster Linie ist der Film des amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino für ein englischsprachiges Publikum konzipiert. Er spielt zur Zeit des Nationalsozialismus in Frankreich und folgt drei Protagonisten: der französisch-jüdischen Kinobetreiberin Emmanuelle Mimieux (Mélanie Laurent), dem Anführer der amerikanisch-jüdischen Nazi-Mörder-Truppe Aldo Raine (Brad Pitt) und dem österreichischen SS-Standartenführer Hans Landa (Christoph Waltz), der den Spitznamen „The Jew Hunter“ trägt. Daher sind die Sprachen Französisch, Englisch und Deutsch in ähnlichen und gleichwertigen Teilen vorhanden. In einer einzigen Szene wird außerdem Italienisch verwendet. Der Film reflektiert in vielen Weisen Sprache und den Umgang mit Sprache im Hollywoodfilm. Bereits in der ersten Szene wird unterschwellig der *extradiegetic shift* parodiert, wenn eine linguistisch unlogische Lösung für einen Sprachwechsel vom Französischen ins Englische kommuniziert wird.<sup>203</sup> In einer späteren Szene wird eine sarkastische Bemerkung über mangelnde Sprachkenntnisse von Amerikanern gemacht<sup>204</sup>, um darauf folgend mitzuerleben, wie sie sich ohne sprachliche Legitimation als Italiener ausgeben.<sup>205</sup> Neben diesen gibt es noch einige weitere Beispiele,<sup>206</sup> von denen wir zwei Szenen genauer betrachten werden.

*Inglourious Basterds* reiht sich bewusst in eine Tradition mehrsprachiger Weltkriegsfilm ein und bedient neben dem Kriegsthema die Besatzung und deren Bekämpfung durch Terrorismus. Bei einer Einordnung in die Subgenres des polyglotten Films bietet sich am ehesten der Verbrüderungsfilm an. Es widmen sich mehrere Parteien dem selben Ziel - der Vernichtung von Nationalsozialisten – wobei dies parallel und unabhängig voneinander geschieht und somit keine direkte, aktive Verbrüderung darstellt. Innerhalb des Handlungsstrang um die Basterds - wie sich die

202 Tarantino, Quentin USA/DE (2009). *Inglourious Basterds*.

203 Vgl. Tarantino, Quentin (2010). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal Pictures Germany GmbH. 00:05:42 ff.

204 Vgl. ebd. 01:38:15 ff.

205 Vgl. ebd. 01:48:55 ff.

206 Vgl. O'Sullivan (2011). S. 1-4

Nazi-Mörder nennen - findet jedoch eine aktive Verbrüderung zwischen diesen und der deutschen Schauspielerin Bridget von Hammersmark (Diane Kruger) statt, die sie bei dem Vorhaben unterstützt.

Der Film zeichnet sich durch seine internationale Besetzung aus, die sich auch auf die Koproduktion zurückführen lässt. Die Nationalitäten und Sprachbegabungen der Figuren sind nahezu deckungsgleich mit denen der Schauspieler. Obwohl der Film hauptsächlich in Frankreich spielt, ist er zu großen Teilen im Koproduktionsland Deutschland gedreht worden.<sup>207</sup> Im Allgemeinen folgt der Film aber einer realitätsnahen Repräsentation der verwendeten Sprachen.

### **6.1.1 Szene: *The Bear Jew*<sup>208</sup>**

In der Szene „The Bear Jew“, die im zweiten Kapitel (Chapter Two – Basterds) angesiedelt ist, treffen die Basterds in einem Waldstück auf eine Truppe deutscher Soldaten. Nachdem die Basterds den Großteil der Soldaten brutal getötet und skalpiert haben, bleiben drei Soldaten übrig, von denen sie Informationen über weitere stationierte Posten erhalten wollen. Einer der Gefangenen weigert sich Verrat zu begehen und wird, so wie ein anderer, der zu entkommen versucht, von dem Bear Jew (Eli Roth) mit einem Baseballschläger erschlagen. Der letzte Überlebende, der Gefreite Butz (Sönke Möhring), kniet mit dem Baseballschläger des Bärenjuden im Nacken vor Aldo Raine, als dieser seine Befragung beginnen will. Da Raine kein Deutsch und Butz kein Englisch spricht, ruft Raine den bilingualen Wicki (Gedeon Burkhard) zum Übersetzen, um Butz dieselben Fragen zu stellen, die vorher dem anderen Gefangenen schon gestellt wurden.

---

207 Vgl. *Inglourious Basterds*. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. Zugriff am 15.01.2015 unter [http://www.imdb.com/title/tt0361748/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0361748/locations?ref_=tt_dt_dt)

208 Vgl. Tarantino, Quentin (2010). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal Pictures Germany GmbH. Titelmnü.

Butz, Wicki und Raine [00:32:47]<sup>209</sup>

Die Basterds die im Hintergrund der Szene verteilt sind, agieren sozusagen als Zeugen des Gesprächs.

„RAINE: English?  
 BUTZ: Nein.  
 RAINE: Wicki! Ask him if he wants to live.  
 WICKI: Willst du am Leben bleiben?  
 BUTZ: Ja, Sir.  
 RAINE: Tell him to point out on this map the German position.  
 WICKI: Dann zeig uns auf der Karte wo die deutsche Stellung ist.  
*Butz zeigt ohne zu zögern auf die Karte, Basterds im Hintergrund lachen*  
 RAINE: Ask him how many Germans.  
 WICKI: Wieviele Deutsche?  
 BUTZ: Könnten zwölf sein.  
 WICKI: Round about twelve.  
 RAINE: What kind of artillery?  
 WICKI: Was haben sie für Waffen?  
 BUTZ: Sie haben hier einen Maschinengewehrgraben, nördlich ausgerichtet.“<sup>210</sup>

Wie man hier sehen kann übersetzt Wicki in beide Richtungen zweckorientiert und schmucklos. Zudem übersetzt er in der ersten Person, obwohl Raine die Fragen in

<sup>209</sup> Ebd. 00:32:47

<sup>210</sup> Ebd. 00:33:58 – 00:34:27

diesem Teil nicht direkt an den Verhörten richtet, sondern ihm befiehlt, eine verbale Handlung auszuführen. Er befiehlt, ihn etwas zu fragen („Ask him“) und ihm etwas mitzuteilen („Tell him“). Raine hat also zu wenig Interesse daran sich mit dem Gefreiten direkt auseinanderzusetzen, sondern will lediglich an die Informationen gelangen. Auf der einen Seite fügt Wicki der Diskussion nichts hinzu, somit könnte man diese Übersetzungssituation als einen Duolog oder Pseudopolylog bezeichnen, indem Wicki nur als Zeuge oder als Sprachrohr funktioniert. Dadurch dass Wicki im Gegensatz zu Raine aber direkt zu Butz spricht, könnte man es auf der anderen Seite so auslegen, dass das eigentliche Gespräch zwischen dem Übersetzer und Butz stattfindet.

In diesem Teil des Dialogs wird außerdem die spielerische (ludische) Funktion voll auskosten. Die Äußerungen der drei Figuren folgen schnell und ohne Pausen aufeinander. Die Anordnung der Figuren im Raum unterstützt diesen Effekt, ebenso wie die Kamerabewegungen. In der rechten Bildhälfte hockt Aldo Raine leicht erhöht am Fuße eines Hügels. Ihm gegenüber kniet der Gefreite Butz auf dem Boden. Sie sind einander zugewandt und dazwischen - etwas weiter hinten - steht der Übersetzer Wicki, der Kamera bzw. dem Zuschauer gegenüber. Auf dem Boden zwischen Raine und Butz liegt die Landkarte. Die drei Figuren und die Landkarte bilden zusammen in etwa ein Viereck, in dem sich die Kamera mit schnellen Schwenks bewegt. Von Raine über Wicki zu Butz und dann auf die Karte, auf die Butz zeigt, dann wieder zu Raine und so weiter. Dabei folgt die Kamera der Blickrichtung der Figuren.



Von Raine [00:32:50] über Wicki [00:32:53] zu Butz [00:32:54] und zur Landkarte [00:32:55]<sup>211</sup>

Im Gegensatz zum späteren Verlauf des Gespräches sind die deutschen Äußerungen von Butz hier nicht Untertitelt. Dies hat vermutlich verschiedene Gründe. Zum Einen müsste sich dieser schnelle Schlagabtausch in Wort und Bild zu Gunsten der Lesbarkeit von Untertiteln verlangsamen und der Effekt würde verloren gehen. Zum Anderen sind die Äußerungen des deutschen Soldaten rein faktisch, und weder emotional gefärbt noch besonders wortgewandt, sodass dem Zuschauer keine wichtigen Informationen oder Nuancen verloren gehen, die Untertitel übermitteln könnten. Außerdem unterstreicht die fehlende Untertitelung die Sichtweise der Basterds, dass seine Persönlichkeit - und was er zu sagen hat - belanglos ist.

Zu einem späteren Zeitpunkt der Szene werden die Äußerungen des Soldaten hingegen Untertitelt:

- „RAINE: Now that you survived the war, when you get home whatcha gonna do?  
 WICKI: Solltest du den Krieg überleben, was machst du wenn du nach Hause kommst?  
 BUTZ: Ich werde meine Mutter umarmen, wie nie zuvor in meinem Leben.  
 [I will hug my mother like i've never hugged her before.]  
 WICKI: He's gonna hug his mother.  
 RAINE: *-schnupft Tabak -*  
 Well, ain't that nice? Ask if he's going to take off his uniform.  
 WICKI: Hast du vor die Uniform abzulegen?

211 Ebd. 00:32:50; 00:32:53; 00:32:54; 00:32:55

BUTZ: Ich werde sie nicht nur ausziehen. Ich werde sie verbrennen.  
[Not only shall I remove it, but I intend to burn it.]

WICKI: He's gonna burn it.<sup>212</sup>

An dieser Stelle sieht man den Mehrwert, den die Untertitel für den Zuschauer hinzufügen. Wicki übersetzt alle Äußerungen ohne Details oder emotionale Färbungen. Die Untertitel zeichnen ein unterwürfiges Bild von dem Deutschen gegenüber seinen Gegnern. Nicht nur hat er vor, seine Mutter zu umarmen, er will sie umarmen, wie er es nie zuvor in seinem Leben getan hat. Hier verwendet Wicki in der Übersetzung von Butz nun auch die dritte Person, was wie die knappen, nüchternen Übersetzungen das Desinteresse an der individuellen Person und die Erhabenheit der Basterds verdeutlicht. Zusätzlich sieht man die Sichtweise der Basterds auf die Deutschen. Es interessiert nicht, wer oder wie sie sind, relevant ist nur, dass sie Nazis sind.

Die Handhabung der Übersetzung in dieser Szene unterstreicht außerdem die Funktion, ein Exempel zu statuieren. Zwischen den beiden ausgewählten Passagen erklärt Raine:

„RAINE: Now, when you report what happened here, you can't tell 'em you told us what you told us. They'll shoot you. They're gonna wanna know why you so special we let you live. So tell 'em, we let you live so you could spread the word through the ranks what's gonna happen to every Nazi we find.“<sup>213</sup>

Dies geschieht zusammengefasst, indem zuerst die Individualität des Soldaten verschleiert wird, so dass er zu einem Stellvertreter für alle Nazis werden kann. Und zweitens durch die Ausdehnung und die Verdoppelung der Prozedur durch die Übersetzung. Außerdem wird dadurch ein klares Machtverhältnis etabliert. Vor allem durch den Fakt, dass der Übersetzer - ebenso wie der Anführer - ein Feind ist und zu dem knienden Soldaten herab redet.

Wicki spricht deutsch und englisch fließend, da er als österreichischer Jude nach Amerika geflüchtet war, bevor diese Mission ihn zurück nach Europa brachte. Als bilinguale Figur eignet er sich dazu, zwischen Deutschen und Amerikanern zu vermitteln. Er ist ein parteiischer und zuverlässiger Übersetzer, da er der Gruppe um

---

212 Ebd. 00:35:10 – 00:35:34

213 Ebd. 00:34:34 – 00:34:50

Aldo Raine angehört und nicht zwischen den Fronten steht. Auch die Art wie er sich ausdrückt scheint der Form des Anführers angepasst zu sein.

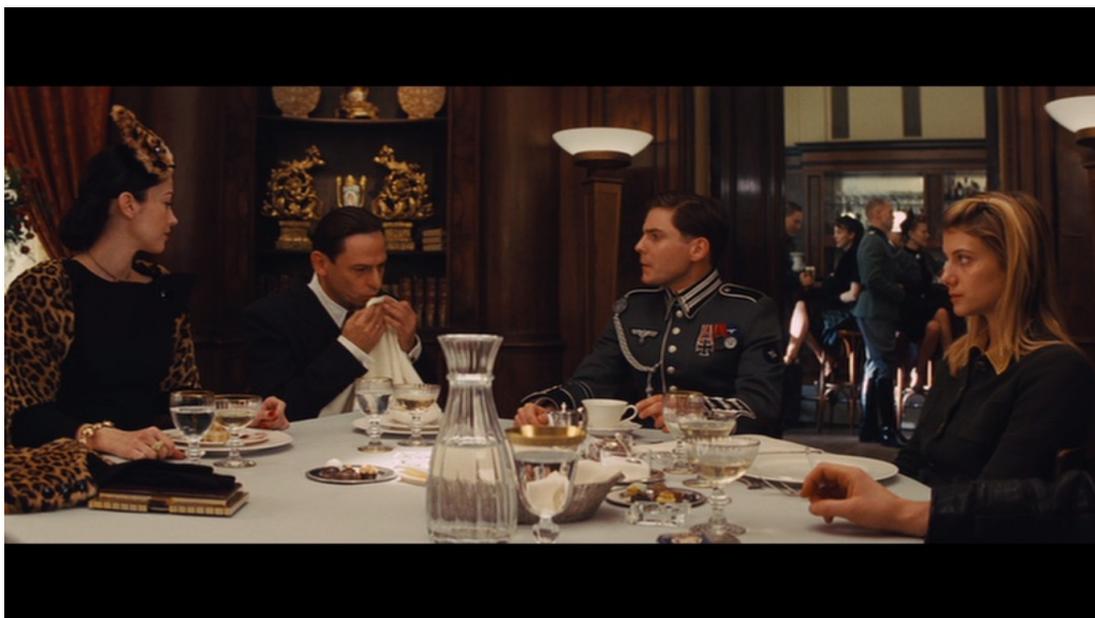
Die Übersetzung in dieser Szene verfolgt mehrere Funktionen. Zum einen die ludische Funktion durch den schnellen Sprachwechsel und die Unterstreichung durch die Kamerabewegungen, die in die Funktionen der Ästhetik fallen. Und in weit größerem Maße die deskriptive Funktion, die sich aus mehreren Teilen zusammensetzt. Beginnend bei der Beispielhaftigkeit der Szene, die dadurch entsteht, dass die Handlung durch die Übersetzung ausgedehnt wird und die behandelte Figur anonymisiert wird, führt sie zur Charakterisierung der Basterds und zur Beschreibung ihrer Mission, Brutalität und Unaufhaltsamkeit, die über die gezeigte Szene hinausgeht, sowie das Machtverhältnis zwischen den Basterds und den Nationalsozialisten. Der Inhalt der Übersetzung ist dabei für die Handlung unwesentlich.

### **6.1.2 Szene: *Lunch with Goebbels*<sup>214</sup>**

Die zweite Szene, die ich betrachten möchte, heißt „Lunch with Goebbels“ und befindet sich im dritten Kapitel des Films (Chapter Three – Cinema). Die jüdische Kinobetreiberin Shosanna, die sich hinter dem Namen Emmanuelle Mimieux versteckt, wird zu einem Mittagessen mit dem Reichspropagandaminister Goebbels (Sylvester Groth) verpflichtet, nachdem ihr Verehrer - der Schütze und Schauspieler Frederick Zoller (Daniel Brühl) - ihn davon überzeugen möchte, die Premiere seines Kinofilms in ihr Kino zu verlegen. In einem separaten Bereich eines Restaurants sind außerdem Goebbels persönliche, französische Übersetzerin und möglicherweise Geliebte Francesca Mondino (Julie Dreyfus), sowie der Sturmbannführer Hellstrom (August Diehl) und ein schwarzer Großpudel anwesend. Shosanna ist wenige Jahre zuvor knapp entkommen, als Landa das Versteck ihrer Familie ausfindig gemacht hatte und die gesamte Familie erschießen ließ.

---

214 Ebd. Titelmnü



Mondino, Goebbels, Zoller und Mimieux [00:49:15]<sup>215</sup>

In dieser Szene sitzen sich Goebbels, der nur deutsch spricht, und Shosanna, die nur französisch spricht, schräg gegenüber. Zu Goebbels' linken sitzt seine persönliche Übersetzerin Francesca Mondino, die für ihn zwischen deutsch und französisch übersetzt, links neben ihr, ebenfalls auf einem Stuhl, ein schwarzer Großpudel. Zwischen Goebbels und Shosanna sitzt der Schütze Zoller, der neben deutsch auch französisch fließend beherrscht. Rechts von Shosanna sitzt Hellstrom, der sich nur auf deutsch äußert, allerdings nicht aktiv an der Konversation beteiligt ist.

Diese Szene nimmt im Gegensatz zu den meisten Übersetzungsszenen viel Zeit und Raum ein und enthält vier entscheidende Phasen, die unterschiedlich gestaltet sind und verschiedene Wirkungen erzielen. Untertitel werden in der gesamten Szene bei allen deutschen und französischen Äußerungen, außer den Übersetzungen, verwendet.

Zu Beginn werden die Beteiligten untereinander und somit auch dem Zuschauer vorgestellt und Beziehungen etabliert.

„ZOLLER: [Emmanuelle, there is somebody I want you to meet...Emmanuelle Mimieux, I'd like to introduce you to the minister of propaganda, the leader of the entire german film industry and now that i'm an actor, my boss, Dr. Joseph Goebbels.]

GOEBBELS: Ihr Ruf eilt Ihnen voraus, Fräulein Mimieux.

- [Your reputation precedes you, Fräulein Mimieux.]
- ZOLLER: [And normally, this is Herr Goebbels' French interpreter, Mademoiselle Francesca Mondino.]
- MONDINO: Bonjour. [Hello.]
- kurze Zwischenblende zeigt Goebbels und Mondino beim Sex -
- MIMIEUX: Bonjour. [Hello.]
- ZOLLER: [And you've met the Major.]
- HELLSTROM: Ja, aber ich habe mich noch gar nicht vorgestellt. Sturmbannführer Dieter Hellstrom. Gestapo. Zu Ihren Diensten, Mademoiselle. Darf ich? Bitte nehmen sie Platz. - *Mimieux nimmt Platz* - Probieren sie den Champagner, Mademoiselle. Der ist wirklich ganz gut. - *Hellstrom schenkt Champagner ein* -
- [Actually, I didn't introduce myself. Major Dieter Hellstrom of the Gestapo. At your service, Mademoiselle! Please, allow me, have a seat, please. Try the champagne, Mademoiselle, it's quite good.]<sup>216</sup>

Mondino übergeht die erste Äußerung Goebbels an Shosanna und übersetzt erst, nachdem sie vorgestellt wurde. Dadurch verdeutlicht sie ihre Stellung, die mit dem erhöhten Status einhergeht, der unweigerlich auf sie als Vertraute der zweitmächtigsten Person des Regimes abfärbt. Die Zwischenblende, in der Goebbels und seine Übersetzerin auf eine parodierende Art und Weise Sex haben, ist so angeordnet, dass es nicht eindeutig ist, ob diese Szene eine Rückblende oder eine Fantasie von Shosanna ist. So wird dem Zuschauer suggeriert, dass das Verhältnis zwischen den beiden weit über jegliche Professionalität hinausgeht. Dabei fällt auch auf, dass Mondino lediglich für Goebbels übersetzt und die Vorstellung des Sturmbannführers, die nur für den Zuschauer untertitelt wird, nicht beachtet. Dies wäre allerdings auch nicht notwendig, da die Äußerungen des Sturmbannführers mit universellen Gesten einhergehen, wie einen Platz anbieten, Champagner einschenken etc.

Nachdem alle Platz genommen haben, lässt Goebbels es sich nicht nehmen, in einer ausführlichen Ansprache, die einem Monolog gleicht, seine Wichtigkeit anzupreisen. Er spricht in einem gleichmäßigen, betonten Tempo, wie es bei einer Rede üblich ist, und baut reichlich Pausen ein, in denen Mondino für Shosanna ins Französische übersetzt.

„GOEBBELS: Aber eigentlich müsste ich böse mit Ihnen sein, Fräulein...

[I must say, Fräulein, I should be rather annoyed with you.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: Ich reise in Frankreich an und möchte mit meinem Star zu Mittag essen....

[I arrive in France and I wish to have lunch with my star.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: Aber nichts da. Er ist zum gesellschaftlichem Ereignis von Paris geworden und jetzt muss er Zeit für mich einräumen...

[Little do I know, he's become the toast of Paris. And now he must find time for me.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: Andere Leute warten Stunden oder tagelang, um mich zu sehen...

[People wait in line hours, days to see me.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: Ich warte auf den Führer...

[For the Führer...]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: und den Schützen Zoller.

[and Private Zoller, I wait.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: Endlich nun gewährt mir der junge Herr Schütze eine Audienz,

[So, finally I'm granted an audience with the young Private.]

MONDINO: *übersetzt*

GOEBBELS: und spricht dann während des gesamten Essens nur von Ihnen und ihrem Kino.

[And he spends the entire lunch speaking of you and your cinema.]

Mondino: *übersetzt*

GOEBBELS: Also, Fräulein Mimieux, kommen wir zum Geschäft.

[So, Fräulein Mimieux, let's get down to business.]<sup>217</sup>

Goebbels betont mit dieser Ansprache seine Wichtigkeit und sein Bedürfnis nach Selbstdarstellung. Hier übersetzt Mondino lediglich in eine Richtung. Die Form gleicht einem Monolog, der durch die eingeschobenen Übersetzungen mehr Präsenz und Bedeutung erlangt. Mondino hat an dieser Stelle durch die Wiederholung lediglich die Funktion eines Verstärkers, aber keine konkrete Rolle in der Sprachsituation des Monologs. Goebbels ist nicht an einem Dialog interessiert und

möchte ohne Umschweife zum geschäftlichen Teil übergehen, während Shosanna immer noch nicht darüber aufgeklärt wurde, weshalb sie eigentlich da ist.

- „ZOLLER: Herr Dr. Goebbels, ich hab sie noch nicht eingeweihet.  
[Herr Minister Doctor Goebbels, I haven't informed her yet.]
- GOEBBELS: Wenn das Mädels nicht allzu blöde ist, dann hat sie's doch längst begriffen. Schließlich ist sie ja eine Kinobetreiberin. Francesca, bitte.  
[Unless the girl's a simpleton, I'm sure she's figured it out by now. After all, she does operate a cinema. Francesca, tell her.]
- MONDINO: *erklärt auf Französisch*  
[What they are trying to tell you, Emmanuelle, is Private Zoller has spent the last hour at lunch trying to convince Monsieur Goebbels to abandon previous plans for Private Zoller's film premiere and change the venue to your cinema.]  
*Zoller räuspert sich.*  
[What?]
- ZOLLER: [I wanted to inform her.]
- MONDINO: [Shit! I apologize, Private, of course you did.]
- GOEBBELS: *unruhig und wütend:* Worum geht es denn?  
[What's the issue?]
- MONDINO: Der Schütze wollte Mademoiselle selbst einweihen.  
[The Private wanted to inform the mademoiselle himself.]
- GOEBBELS: Unsinn! Bevor ich meine Fragen gestellt habe hat er gar nichts einzuweihen. Bitte nehmen Sie zur Kenntnis: ich habe einem Wechsel des Veranstaltungsortes nicht zugestimmt.  
[Nonsense! Until I ask my questions, he has nothing to inform. Let the record state, I have not agreed to switch cinemas for my premiere.]
- HELLSTROM: Ist notiert. [Duly noted.]<sup>218</sup>

Man kann erkennen, dass Shosanna kein aktiver Gesprächsteilnehmer ist, obwohl sie und ihr Kino das Thema und der Grund des Gesprächs sind. Es wird sozusagen die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Francesca Mondino übersetzt lediglich, wenn Goebbels Shosanna direkt anspricht. Ansonsten wird sie übergangen und über den Verlauf des Gesprächs im Unklaren gelassen. Während des gesamten Gesprächs wird Shosanna, der man die Anspannung und die Verunsicherung im Gesicht ablesen kann, immer wieder alleine im Bildausschnitt gezeigt. Dadurch wird die Spannung Shosannas auch auf den Zuschauer übertragen - da keine Gewissheit über den

Fortgang besteht, und ob ihre geheime Identität und Herkunft geheim bleiben wird - und die Figur klar von der Gruppe abgegrenzt.



Shosanna als Emmanuelle Mimieux [00:48:13]<sup>219</sup>

Goebbels zeigt seine Überheblichkeit, indem er abfällig über Shosanna und nicht direkt mit ihr spricht, sondern Mondino die Situation ihr gegenüber erklären lässt. Als das Gespräch dann zwischen Mondino und Zoller ins Französische abdriftet, erfährt Goebbels das Gefühl von Kontrollverlust und wird nervös und unangenehm. In Folge dessen muss er seine Macht erneut demonstrieren, indem er für Hellstrom erläutert, dass ohne seine Zustimmung nichts passiert. In diesem Abschnitt stellt die Kommunikationssituation eindeutig einen Polylog dar, in dem auch Mondino eine eigenständige Teilnehmerin ist. Dabei wird Hellstrom an dieser Stelle aktiv von Goebbels die Rolle des Zeugen zugewiesen.

Auch in dieser Szene gibt es wieder eine spielerische Phase der Übersetzung. Die Form des Frage-Antwort-Spiels ähnelt einem Verhör.

„GOEBBELS: Sie haben Logen? [You have opera boxes?]

MONDINO: *übersetzt*

MIMIEUX: Oui. [Yes.]

GOEBBELS: Wieviele? [How many?]

MONDINO: Combien?

MIMIEUX: Deux. [Two.]

<sup>219</sup> Ebd. 00:48:13

- MONDINO: Zwei.
- GOEBBELS: Mehr wäre besser. [More would be better.]
- MONDINO: *übersetzt*
- GOEBBELS: Wieviele Plätze hat der Zuschauerraum?  
[How many seats in your auditorium?]
- MONDINO: *übersetzt*
- MIMIEUX: 350 [Three hundred and fifty.]
- MONDINO: 350
- GOEBBELS: Das sind fast 400 weniger als im Ritz.  
[That's almost four hundred less than The Ritz.]
- MONDINO: *übersetzt*<sup>220</sup>

Anders als in der vorigen Übersetzungsszene wird das hin und her des Gesprächs hier nicht zusätzlich von der Kamera aufgenommen.



Der schwarze Pudel und die Übersetzerin [00:48:05]<sup>221</sup>

Die Französin Francesca Mondino ist eine professionelle Übersetzerin, die objektiv und in der Ich-Form Goebbels Worte möglichst exakt ausdrückt. Ihr Verhalten und ihr Äußeres, sowie ihre Art zu Sprechen – leicht überbetont, mit einem französischen Akzent - drücken Überheblichkeit aus und sind somit angepasst an den

<sup>220</sup> Ebd. 00:48:24 – 00:48:45

<sup>221</sup> Ebd. 00:48:05

Umgang, den sie pflegt. In vielerlei Hinsicht wird sie stark sexualisiert dargestellt. Dadurch wird in gewisser Weise ein Bild von Mondino als Accessoire oder auch „Hündchen“ von Goebbels gezeichnet. Sie trägt äußerst exzentrische Kleidung, mit einer Leopardenmaske als Kopfschmuck, und sitzt neben einem Pudel. Eindeutig hat Tarantino mit der Wahl des Namens einen Bezug zu dem Film *Le Mépris*<sup>222</sup> und der darin vorkommenden, ebenfalls sexualisierten, italienischen Übersetzerin Francesca Vanini aufbauen wollen.

Dadurch, dass der Soldat Zoller fließend französisch spricht, sind ihre Dienste eigentlich nicht notwendig und weisen darauf hin, dass die Hauptfunktion der Integration der Übersetzerfigur dazu dient, Goebbels sowie das Regime zu charakterisieren. Neben der charakterisierenden Funktion wird auch an dieser Stelle Macht und Unterdrückung beschrieben, was in jedem der beschriebenen Dialogteile zu erkennen ist. Auch die ludische Funktion stellt sich in den Dienst der Machtverhältnisse.

Besonders interessant ist an diesen beiden Beispielen, dass für den Ausdruck der Machtverhältnisse zwischen den Basterds und den Nazis, aber auch zwischen den Nazis und eigentlich allen anderen, die selbe Strategie der diegetischen Übersetzung gewählt wurde.

---

222 Godard, Jean-Luc. FR/IT (1963). *Le Mépris*.

## 6.2 *Babel*

Das Filmdrama *Babel*<sup>223</sup> ist eine Koproduktion zwischen Mexiko, den USA und Frankreich. Trotz der mexikanischen Herkunft des Regisseurs Alejandro González Iñárritu ist das primäre Zielpublikum ein englischsprachiges.

Der Film folgt vier verschiedenen Handlungen in vier verschiedenen Ländern, die dennoch miteinander im Zusammenhang stehen. Wir erleben die Probleme der taubstummen Chieko (Rinko Kikuchi) in Japan, deren Vater einem Fremdenführer in Marokko sein Jagdgewehr schenkte. Dann zwei marokkanische Bauernjungen, die in ihrer Gegend mit diesem Gewehr eine amerikanische Touristin verletzen. Die Touristin Susan (Cate Blanchett) und ihren Ehemann Richard (Brad Pitt), während sie in einem Dorf auf Hilfe warten. Und das mexikanische Kindermädchen des Ehepaars, welches deren zwei Kinder mit nach Mexiko auf eine Hochzeit nimmt. Die Handlungen spielen sich also zu etwa gleichen Teilen in den USA bzw. Mexiko, in Japan und zwei in Marokko ab. Es werden allerdings doppelt so viele Sprachen, also acht in dem Film verwendet. In den USA kommen Englisch und Spanisch vor, genau wie in Mexiko. In Japan herrscht Japanisch und die japanische Zeichensprache vor. In Marokko ebenso Arabisch und Englisch. Zu kleineren Teilen kann man auch Berberisch, Französisch und Russisch im Film hören. Abgesehen von beispielsweise Begrüßungen werden die meisten Äußerungen - außer den englischen - mit Untertiteln versehen. Eine zusätzliche Ausnahme bieten Szenen, in denen Verzweiflung herrscht, die ohne eine Übersetzung der Hilfe- oder Klagerufe verständlich sind.

Der Film enthält viele der Themen, die mit Fremd- und Mehrsprachigkeit in Verbindung gebracht werden. Thematisiert werden unter anderem Migration, Tourismus, Kriminalität und Terrorismus, internationale Beziehungen, kulturelle Differenzen und Fehlkommunikation, wie der Titel *Babel* vermuten lässt. Fehlkommunikation beruht in diesem Fall allerdings nicht nur auf sprachlichem Missverständnis, sondern hat eine viel umfassendere Bedeutung. Der Filmkritiker Roger Ebert hat dies treffend zusammengefasst:

---

223 González Iñárritu, Alejandro. MEX/USA/FR (2006). *Babel*.

„Technically, “Babel” may seem to be an example of the Idiot Plot, in which at many points one word or sentence could clear everything up. But these characters are not idiots, and desperately want to utter that word or sentence, but are prevented because of (a) the language barrier, (b) their cultural assumptions, (c) the inability of others to comprehend what they are actually saying, and (d) how in that case everyone falls into an established script made of prejudice and misunderstanding.“<sup>224</sup>

In die von Wahl generierten Subgenres des polyglotten Films wäre dieser Film gleichermaßen als Globalisierungs- und Existentialfilm einzuordnen. Durch die Handlung um das mexikanische Kindermädchen, das illegal in den Vereinigten Staaten beschäftigt ist, hat der Film zusätzlich einen Bezug zum Einwandererfilm, und durch die Trennung in die einzelnen Handlungsstränge kann er auch als Episodenfilm bezeichnet werden. Er ist sozusagen ein polyglotter Film *par excellence*.

Auch in Babel sind die Schauspieler weitestgehend entsprechend der Nationalitäten und Muttersprachen ihrer Figuren ausgewählt. Für die marokkanische Besetzung wurde sogar vor Ort ein offenes lokales Casting veranstaltet, sie setzt sich somit zum größten Teil aus Laien zusammen. Auch die realen Drehorte sind in Japan, Marokko, Mexiko und Kalifornien angesiedelt.<sup>225</sup>

### **6.2.1 Szene: Der Tierarzt**

Die gesamte Handlung um die Reisegruppe ist stark geprägt von Vorurteilen gegenüber der fremden marokkanischen Kultur und einem Gefühl von Überlegenheit der Touristen über diese. Nachdem Susan im Reisebus sitzend in die Schulter geschossen wurde, bringt der bilinguale Fremdenführer Anwar sie und ihren Mann Richard, sowie den Rest der Reisegruppe in sein nahegelegenes Heimatdorf, um von dort aus einen Krankenwagen zu rufen. Die Reisegruppe will jedoch ohne die drei weiterfahren und übt damit im Hintergrund noch mehr Druck auf Richard aus.

---

224 Ebert, Roger (2007). *Babel*. Zugriff am 11.12.2014 unter <http://www.rogerebert.com/reviews/babel-2006>

225 Vgl. Babel. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. Zugriff am 15.01.2015 unter [http://www.imdb.com/title/tt0449467/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0449467/locations?ref_=tt_dt_dt)



Anwar, Richard, der Tierarzt und Susan [00:41:05]<sup>226</sup>

Susan liegt auf dem Boden in einer Dorfhütte, Richard kniet neben ihr und Anwar hockt links daneben, als ein Arzt erscheint, der sich rechts von Susan positioniert. Anwar vermittelt zwischen Richard und dem arabisch-sprechenden Dorfarzt, während Richard wiederum diese Informationen teilweise für die benommene, verwundete Susan wiedergibt.

- „TIERARZT: [The bullet didn't touch her spine. If she stays like this she will bleed to death.]
- RICHARD: What did he say?
- ANWAR: He says ... *er sieht Susan an* ... she will be fine.
- RICHARD: Don't you fucking lie to me. You tell me what he said. Tell me what he said!  
*Er droht Anwar mit dem Finger*
- ANWAR *murmelt etwas Unverständliches*
- TIERARZT: Hospital. Hospital.
- RICHARD: I know, hospital. What can you do?
- ANWAR: [Is there anything we can do?]
- TIERARZT: [I have to stitch up the wound to stop the bleeding.]
- ANWAR: He says he need to sew up the wounds.
- SUSAN: What did he say?
- RICHARD: He said you need some stitches, honey.

226 González Iñárritu, Alejandro (2007). *Babel* [DVD-Video] Universum Film GmbH. 00:41:05

*Der Tierarzt holt mit dreckigen Fingern eine grobe Nadel samt Faden aus einer Dose heraus.*

- SUSAN: Stitches? What do you mean, stitches?  
 RICHARD *zu Anwar*: What kind of doctor is he?  
 ANWAR: He's a veterinarian. But he is good.  
 TIERARZT: [And tell him her clavicle is broken.]  
 ANWAR: He says she has a broken bone and he has to put a splint on it. If he doesn't sew up her wound, she might bleed to death.  
 RICHARD: Wait, wait, wait.  
 SUSAN: Richard? ... No, no, no, Richard.  
 TIERARZT: [We have to hold her down.]  
 SUSAN: Richard. Richard. No, no, no, no.<sup>227</sup>

Durch eine Parallelisierung von zwei Kommunikationsprozessen wirkt der Verlauf der Szene ungeordnet, hektisch und dadurch in seiner Dramatik gesteigert. Anwar muss zwischen dem Tierarzt und Richard vermitteln, während Richard die Situation dann wiederum noch einmal für Susan wiedergibt. Somit greifen in dieser Szene zwei Vermittlungsprozesse ineinander, wovon jedoch nur der eine einer interlingualen Übersetzung bedarf. Diese Diskussion ist eindeutig ein Polylog, in dem der Übersetzer nicht lediglich zwischen den Sprachen steht, sondern aktiv für den Verlauf der Kommunikation verantwortlich ist.

Die Szene ist geprägt von Angst, Verzweiflung und Misstrauen. Richard ist misstrauisch gegenüber der fremden Situation und verzweifelt an der Tatsache, dass er keine Kontrolle darüber hat. Das sieht man an seinem Ausbruch, als er zu recht vermutet, dass Anwar ihm etwas vorenthält.

Anstatt Richards Wut und Verzweiflung weiter zu schüren, übersetzt Anwar die Aussage des Arztes nach kurzem Zögern spontan, aber mit voller Absicht falsch. Er unterbreitet ihm nicht, dass Susan verbluten könnte, sondern behauptet, dass es ihr gut gehen wird. Damit versucht er der Situation die Anspannung zu nehmen und Susan nicht zu beunruhigen, was jedoch in einem größeren Misstrauen und einer größeren Panik seitens Richard mündet.

Die Filmsprache verstärkt die Atmosphäre durch eine Handkameraführung und eine schnelle Schnittfolge. Außerdem werden ausschließlich die Gesichter der Figuren in

<sup>227</sup> Ebd. 00:41:28 – 00:42:30

einer Nahaufnahme oder sogar im Detail gezeigt, häufig wird dabei noch die direkte Sicht durch over-shoulder-shots gestört. Dadurch wird die Emotionalität der Szene in den Vordergrund gestellt.



Nahaufnahme von Richard, der Anwar droht [00:41:14] und verstellte Sicht auf Susan [00:41:44]<sup>228</sup>

Im Allgemeinen agiert Anwar als ein Mediator. Er zieht sich mit einem unverständlichen Murmeln aus Richards Schussrichtung, nachdem dieser die falsche Übersetzung erkannt hat. Ansonsten nimmt er lediglich kleine Änderungen in seinen Übersetzungen vor, die den Ton entschärfen. Aus Richards aggressivem Vorwurf („What can you do?“), formuliert er eine eher passive Frage, die nach einer gemeinschaftlichen Lösung sucht („Is there anything we can do?“). Anwar verrät erst, dass der Arzt eigentlich ein Tierarzt ist, als Richard ihn direkt danach fragt und die Situation derart aussichtslos scheint, dass es keine andere mögliche Lösung gibt. Wäre diese Information bereits vor der Ankunft des Tierarztes herausgekommen, bestünde die Möglichkeit, dass sie ihn von vorne herein abgelehnt hätten. Genauso nutzt Anwar zum Ende des Dialogs die Information – die er zuvor Richard vorenthalten hatte –, dass Susan verbluten könnte, als Druckmittel, um die lebensnotwendige Behandlung durch den Tierarzt möglich zu machen („If he doesn't sew her wound, she might bleed to death.“).

Ob Anwar als bilingualer oder professioneller Übersetzer einzuordnen ist, ist an dieser Stelle nicht ganz eindeutig. Durch seinen Job als Touristenführer muss er beruflich Englisch sprechen und gegebenenfalls auch übersetzen. Vermutlich hat er keine übersetzerische Ausbildung, ist aber auch nicht bilingual aufgewachsen, sondern hat Englisch erst später gelernt. Er spricht akzentuiertes, aber gut verständliches Englisch. Er ist neutral gegenüber den zu übersetzenden Parteien, bindet sich aber aktiv ein. In Bezug auf seine Intention und sein Wohlwollen ist er

<sup>228</sup> Ebd. 00:41:14; 00:41:44

ein verlässlicher Übersetzer, auf der übersetzerischen Ebene kann man sich jedoch nicht nicht auf die Korrektheit seiner Übersetzung verlassen. Und auch aus der Perspektive des misstrauischen Richards erscheint Anwar als nicht hundertprozentig vertrauenswürdig. Er übersetzt in beide Richtungen, wobei er die Äußerungen des Arztes in der Form „He says“ wiedergibt. Dies verdeutlicht eine Distanzierung von der Aussage, was eindeutig zu dem vorsichtigen Charakter Anwars passt.

In dieser Szene herrschen vor allem Spannung und Dramatik, die von dem Übersetzer aufrecht erhalten und balanciert werden. Die deskriptive Funktion der Übersetzung verdeutlicht die Kulturfremdheit, die Anwar überbrücken muss, und charakterisiert die Amerikaner als vorurteilsbehaftete Figuren, die ihre eigene Kultur als überlegen ansehen.

### 6.2.2 Szene: Der Polizist

Einige Zeit ist vergangen, nachdem die verletzte Susan halbwegs ruhig gestellt werden konnte. Es ist bisher keinerlei Hilfe in dem marokkanischen Dorf eingetroffen. Die Szene beginnt, als ein örtlicher Polizist mit näheren Informationen zur Situation ins Dorf kommt.



Anwar, der Polizist und Richard [01:28:44]<sup>229</sup>

Sie findet in einem Hauseingang statt und spielt sich zwischen Richard, dem Polizisten und Anwar, der wieder übersetzt, ab.

„RICHARD: Come on! - *Tritt gegen die Tür.* - Find another ambulance! Do something!  
 ANWAR: [Why can't you call another ambulance?]  
 POLIZIST: [They just told me the ambulance isn't coming. And you know we don't have another ambulance.]  
 ANWAR: There isn't another ambulance.  
 RICHARD: What do you mean, there's not another ambulance? What do you mean? Fucking move! Fucking find me an ambulance! Find me an ambulance!  
 ANWAR: [He wants to know how he will get his wife out of here.]  
 POLIZIST: [Tell him they said his embassy will deal with it.]  
 ANWAR: Your embassy will deal with it.  
 RICHARD: What can my embassy do? This is your fucked-up country. It's your responsibility. You do something! Do something!  
 POLIZIST: [The Americans stopped the ambulance. They want to send a helicopter, but there are problems.]  
 ANWAR: He says it's your embassy who stopped the ambulance and they will send a helicopter.  
 RICHARD: Now I'm supposed to wait for a helicopter?  
 - *tritt erneut gegen die Tür.* -  
 Fucking do something! Fuck you. Fuck you.  
 - *stürmt davon* -<sup>230</sup>

Auch in dieser Situation beweist Anwar sein Talent, hitzige Situationen auszubalancieren, muss jedoch stärker innerhalb der Grenzen der Übersetzung eingreifen, um die Kommunikation aufrecht zu halten. So formuliert er Richards direkte Forderungen, wie bereits in der vorigen Szene, in Fragen. Am auffälligsten ist folgende Übersetzung: aus „What do you mean, there's not another ambulance? What do you mean? Fucking move! Fucking find me an ambulance! Find me an ambulance!“ macht Anwar „He wants to know how he will get his wife out of here.“ Zum einen wäre es Anwar verständlicherweise unangenehm, den hilflosen Polizisten in Richards Worten zu beschimpfen, zum anderen ist ihm bewusst, dass Anschuldigungen und dieser Tonfall in keiner Weise hilfreich sind. Auch in die andere Richtung bemüht sich Anwar, Richards Misstrauen und seine Wut nicht weiter zu schüren, indem er den Zusatz, dass es ein Problem mit dem Versuch der

Botschaft, einen Hubschrauber zu entsenden, gibt. Stattdessen sagt er nur, dass die Botschaft einen Hubschrauber schickt.

Neben dem Eingreifen in die Formulierungen der Gesprächspartner verfolgt Anwar aber noch eine weitere Strategie. Er ist bemüht, sich aus der Situation herauszuhalten. Somit übersetzt er konsequent beide Seiten, ohne sich einzumischen. Da Anwar scheinbar wusste, dass es nur einen Krankenwagen gibt, hätte er dies einfach mitteilen können, anstatt die Frage an den Polizisten weiterzugeben. Doch er wollte nicht der Überbringer der schlechten Nachrichten sein und keinen Angriffspunkt für den rasenden Richard bieten. Das sieht man auch an der Positionierung der Figuren. Während der Polizist und Richard sich dicht gegenüber stehen und direkt ansprechen, steht Anwar seitlich von ihnen, körperlich zu keinem der beiden hingewandt. Die Kameraführung und Einstellungsgrößen gleichen denen in dem ersten Szenenbeispiel des Films.



Nah- bis Detailaufnahme der Diskussion zwischen dem Polizisten, Anwar und Richard [01:29:01]<sup>231</sup>

Diese Szene stellt im Grunde genommen eine Steigerung der vorher beschriebenen dar. Es sind also die Effekt-erzeugenden Funktionen durch die Herstellung von Spannung und Dramatik vertreten, die stets auch die Rezeption durch das Publikum beeinflussen. Und die deskriptiven Funktionen durch die Charakterisierung Richards

---

231 Ebd. 01:29:01

und seinen Argwohn gegenüber den Abläufen im fremden Land, auf die er keinen Einfluss hat.

Diese beiden Übersetzungsszenen dehnen außerdem den Handlungsstrang um die Touristen, der an in erster Linie aus Warten besteht.

### 6.3 *Amistad*

Das Historiendrama *Amistad*<sup>232</sup> ist eine amerikanische Produktion des Regisseurs Steven Spielberg. Dieser Film ist der einzige mehrsprachige in meiner Auswahl, der keine Koproduktion ist. Selbstverständlich ist das erwartete Publikum der Erstauswertung daher auch hier ein englischsprachiges.

Die Geschichte des Films beruht auf einer wahren Begebenheit. Es könnte gesagt werden, dass dieser Film eine Übersetzung eines historischen Ereignisses in die fiktionale Form eines Spielfilms darstellt. Die *Amistad* war ein spanisches Segelschiff, mit dem im Jahr 1839 unrechtmäßig versklavte Afrikaner des Mende-Volkes über Kuba nach Spanien transportiert werden sollten. Den Mende gelingt es, die Mannschaft zu überwältigen, doch statt in ihre Heimat führen die zwei Überlebenden der Besatzung sie in die USA, wo sie wegen Mordes und Meuterei festgenommen werden. Der Rechtsanwalt Roger Baldwin (Matthew McConaughey) nimmt sich der Verteidigung der Mende an. Unterstützung erhält er von dem ehemaligen Sklaven und Abolitionisten Theodore Joadson (Morgan Freeman). Da keiner der Mende eine andere als ihre eigene Sprache spricht, gestaltet es sich zu Beginn schwierig, die wahren Geschehnisse herauszufinden. Mithilfe des Linguisten Professor Gibbs (Austin Pendleton) und später des bilingualen Übersetzers James Covey (Chiwetel Ejiofor) können sie aufklären, dass die Mende widerrechtlich versklavt wurden, und schlussendlich in einem zweiten Verfahren den Richter Coglin (Jeremy Northam) davon überzeugen, die Mende zurück in die Freiheit und ihr Heimatland zu führen.

Der Großteil der Geschichte dreht sich um die Gerichtsverhandlungen in den USA. In Rückblenden werden Geschehnisse von der Gefangennahme, der Versklavung und dem Transport auf der *Amistad* erzählt. Die englische Sprache beherrscht somit den Film, vor dem Mende der Afrikaner und dem Spanisch der Besatzung der *Amistad*.

Auch dieser Film verwendet die Strategie des *vehicular matching*, was für amerikanische Produktionen eher eine Seltenheit darstellt. Der Gebrauch von Untertiteln ist minimiert und wird lediglich eingesetzt, wenn es sich um relevante Informationen handelt, die die Handlung vorantreiben oder einen Kontext näher

---

232 Spielberg, Steven. USA (1997). *Amistad*.

definieren. In vielen Fällen wird dem Zuschauer also das Verständnis der fremdsprachigen Dialoge verwehrt, womit ihnen eine ähnliche Perspektive wie die der amerikanischen Figuren geboten wird. Den Erkenntnissen der Trama-Group folgend wird dadurch ein starker Verfremdungseffekt hergestellt. Im Gegensatz zum spanischen Dialog ist dieser Effekt im Fall der Sprache der Mende noch ausgeprägter, da es sich um eine wenig verbreitete Sprache handelt, die keinerlei Verwandtschaft mit dem Englischen aufweist. Der Film befasst sich mit interkulturellem Kontakt und Kriminalität, sowie deren Bekämpfung, und lässt sich nicht direkt in ein Subgenre des polyglotten Films hineinzwängen. Man könnte den Film dem Verbrüderungsgenre nach Wahl zuordnen, wenn man eine Verbrüderung zwischen den Versklavten und den abolitionistischen Verteidigern sieht, um die Sklaverei abzuschaffen, was nicht in der Art zutrifft und zu weit ginge. Die Beziehung zwischen den Mende und ihren amerikanischen Gegner können allerdings mit denen im Kolonialfilm verglichen werden.

Die Besetzung der Figuren in *Amistad* erfolgte weniger realitätsnah. So musste der Schauspieler Djimon Hounsou, der gebürtig aus dem westafrikanischen Benin stammt und unter den Mende die Hauptfigur Cinque spielt, die Sprache speziell für den Film erlernen. Chiwetel Ejiofor ist Brite nigerianischer Abstammung. Da er nicht aus einer Gegend kommt in der vermehrt Mende gesprochen wird lässt sich vermuten, dass auch er kein Mende spricht, obwohl ich dazu keine Informationen finden konnte. Die beiden ehemaligen US-Präsidenten John Quincy Adams und Martin van Buren werden von den britischen Schauspielern Anthony Hopkins und Nigel Hawthorne verkörpert.<sup>233</sup> Und auch die Drehorte scheinen konsequent in den USA angesiedelt zu sein.<sup>234</sup>

---

233 Vgl. *Amistad*. Trivia. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. Zugriff am 15.01.2015 unter [http://www.imdb.com/title/tt0118607/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0118607/trivia?ref_=tt_trv_trv)

234 Vgl. *Amistad*. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. Zugriff am 15.01.2015 unter [http://www.imdb.com/title/tt0118607/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0118607/locations?ref_=tt_dt_dt)

### 6.3.1 Szene: Die Gegenüberstellung der Kulturen

In dieser Szene treffen die gefangenen Mende und ihre zukünftigen Verteidiger zum ersten Mal aufeinander. Der Anwalt Roger Baldwin besucht die Mende im Gefängnis, um herauszufinden, wo sie herkommen und ob es sich tatsächlich um Sklaven handelt. Er wird begleitet von dem afrikanischstämmigen Abolitionisten Theodore Joadson und dem Linguisten Professor Gibbs. Sie haben einen Tisch sowie ein paar andere Utensilien mitgebracht.



Gibbs, Baldwin und Joadson stehen drei Vertretern der Mende gegenüber [00:38:17]<sup>235</sup>

Baldwin und Gibbs stehen auf einer Seite des Tisches; ihnen gegenüber drei männliche Mende, die nicht näher definiert sind. Der Afroamerikaner Joadson ist seitlich zwischen den beiden Parteien positioniert. Diese Anordnung verdeutlicht die Gegenüberstellung der fremden Kulturen, wobei Joadson, wie man durch seine Position vermuten könnte, keine vermittelnde Funktion einnehmen kann. Nach ihrer Beteiligung an dem Austausch und ihrer Anordnung im Bild von links nach rechts sind die Mende im untenstehenden Dialog als Mende 1, Mende 2 und Mende 3 benannt. Zu diesem Zeitpunkt sind weder die Sprache noch die Herkunft der Dunkelhäutigen bekannt; weder den Figuren in der Diegese noch dem Zuschauer. Daher haben die beiden Parteien trotz Anwesenheit eines Linguisten keine gemeinsame Kommunikationsbasis.

<sup>235</sup> Spielberg, Steven (2001). *Amistad* [DVD-Video] Universal Pictures Germany GmbH. 00:38:17

- „MENDE 1: *spricht Mende*
- JOADSON: *schaut Gibbs fragend an, Gibbs schüttelt den Kopf.*  
I'm sorry. I don't understand.
- MENDE 2: *äußert sich in Mende*
- BALDWIN: Excuse me. I... My name is Roger Baldwin. This is Theodore Joadson of the Anti-Slavery Society and owner of the Forten shipping service. And this is Professor Gibbs, a linguist.
- MENDE 2: *äußert sich in Mende*
- MENDE 1: [What do you want?]
- GIBBS: Keep talking. Get them to talk.
- BALDWIN: Have you seen this before?  
*- Zeigt ihm ein Schwert -*
- MENDE 1: [I could kill you with my bare hands before you raise that sword.]
- BALDWIN: This belongs to you?
- MENDE 1: *macht ein Geräusch und eine Geste, die das Schwingen eines Schwerts nachstellen*
- GIBBS: *wiederholt selben Laut und Geste*
- BALDWIN: No. ... Umm. I need to know where you're from.
- MENDE 3: *wendet sich fragend an Mende 1 und 2*
- GIBBS: Uh. *sagt etwas in einem afrikanischen Dialekt*
- MENDE 1: [What did he say?]
- MENDE 2: [I didn't understand a word. It's gibberish.]
- GIBBS: He said, I think: „Show me the map!“
- Der Dialog wird durch eine Unterhaltung von außenstehenden Mende über den amerikanischen Besuch unterbrochen. -
- BALDWIN: Here, Africa... Is this where you're from? A-fri-ca.
- MENDE 1: [What does he want?]
- MENDE 2: [He's an idiot.]
- BALDWIN: Were you born in the West Indies?  
*versucht die gleiche Frage auf Spanisch zu stellen*
- MENDE 2: *spricht Mende*
- MENDE 1: [All three of them are idiots.]  
*macht eine Geste und geht weg, die anderen Mende folgen ihm*
- BALDWIN: *zu Gibbs* What did he say?
- GIBBS: Oh, he said, er... They have to go away.<sup>236</sup>

In dieser Szene ist die Anwesenheit des Übersetzers vollkommen nutzlos für die Kommunikation. Gibbs ist zwar ein Linguist und somit möglicherweise professioneller Übersetzer für eine oder mehrere bestimmte Sprachen, in dieser Situation aber ein unzuverlässiger Übersetzer, da er zu stolz ist, um zuzugeben, dass er keine Ahnung hat, was und in welcher Sprache die Mende reden. Daher erschwert bzw. verzögert er die Kommunikation, anstatt sie zu ermöglichen. Das Mysterium um die Herkunft und die wahre Geschichte der mutmaßlichen Sklaven nimmt einen großen Teil in der Spannungskurve des Films ein. Diese Szene hilft, das Mysterium aufrecht zu erhalten. Es hat also einen großen Stellenwert in der Gesamtheit des Films. Zum einen wird die Fremdheit zwischen den Kulturen weiter aufgebaut und zum anderen die Spannung aufrecht erhalten.



Gibbs wiederholt für Baldwin die Geste des Mende [00:38:36]<sup>237</sup>

Angeführt vom Linguisten werden die Amerikaner in dieser Szene lächerlich gemacht. Zum einen erzeugt dies Humor und zum anderen führt das zu einer positiveren Darstellung der Mende, als es in den meisten anderen Situationen, in denen eine Übersetzung verwehrt wird, der Fall ist. Würde zu diesem Zeitpunkt bereits ein kompetenter Übersetzer auftreten, nähme die Spannung um die Frage nach der Herkunft und Schuld oder Unschuld der Afrikaner ein schnelles Ende .

---

237 Ebd. 00:38:36

In dieser kurzen Szene, die von missglückter Kommunikation zeugt, werden die deskriptive, die Effekt-erzeugende und die dramaturgische Funktion bedient. Die deskriptive Funktion beschreibt die Naivität der Amerikaner und die Darstellung der Mende als ihnen nicht unterlegen. Es wird Humor erzeugt, und die dramaturgische Funktion besteht in der Aufrechterhaltung des Mysteriums, wodurch die Handlung ausgedehnt wird, und daher ein Einfluss auf die Spannungskurve der Gesamthandlung ausgeübt wird.

### 6.3.2 Szene: Die Befragung des Zeugen

Nachdem in einer Rückblende die gesamte Geschichte von der Gefangennahme, dem Verkauf auf dem Sklavenmarkt, der Schiffsreise, der Befreiung etc. dargestellt wurde, beginnt diese Szene im Gerichtssaal, wo Cinque seine Geschichte im Zeugenstand beendet, die von dem bilingualen James Covey übersetzt wurde. Daraufhin wird dem Kläger Holabird (Pete Postlethwaite) die Befragung eröffnet. Während dieser übersetzt Covey annähernd simultan, jedoch wird ihm von Holabird nicht genügend Zeit gegeben, so dass er ihm scheinbar immer wieder mitten in der Übersetzung das Wort abschneidet.



Der Gerichtssaal: Cinque im Zeugenstand, Holabird involviert Covey [01:24:06]<sup>238</sup>

Keine der Äußerungen in Mende ist mit Untertiteln versehen, sodass der Zuschauer lediglich über die Übersetzung von Covey erfährt, was gesprochen wird.

- „HOLABIRD: Quite a tale. Intrigue, abduction, courage in the face of unspeakable suffering. And all true. All right.  
*Covey beginnt zu übersetzen*  
Now tell me if this is true. Certain tribes in Africa, - for hundreds of years, thousand perhaps - have owned slaves.... Translate!
- COVEY: *übersetzt*
- CINQUE *antwortet*
- COVEY: Yes.
- HOLABIRD: And under what circumstances might one become a slave, say among the mende, of which you claim to belong? ... Translate!
- COVEY *übersetzt*
- CINQUE *antwortet*
- COVEY: Wars, debts.
- HOLABIRD: Oh, I see. And how many men are indebted to you?
- COVEY: I don't think you do see.
- HOLABIRD: Excuse me?
- BALDWIN: Your Honour. Mr. Holabird is trying to intimidate my colleague.
- COVEY: The Mende word for „slave“, is closer in meaning to „worker“.
- HOLABIRD: Do the workers own the land they work on? Do they receive wages? Are the workers free to not work for you, if they so choose.
- BALDWIN: Your Honour. He's questioning the translator.
- HOLABIRD: The translator is answering for the witness.
- BALDWIN: The witness isn't been given a chance.
- RICHTER: Mr. Baldwin!
- HOLABIRD: Fine, fine, Mr. Baldwin! Slavery, indentured servitude. Whatever they want to call it – I don't mind – the concept is the same. Now, he is familiar with the concept. After all, when you come down to it, it's all about money, isn't it? Slaves, production, money. I mean that's the idea of it. Whether it's here or there. ... I'm confused. Do your people routinely slaughter their slaves in the manner that you just so vividly described to us?  
*Covey setzt mehrfach zum Übersetzen an, Holabird spricht weiter*
- COVEY *übersetzt*
- HOLABIRD: Of course they don't. What would be the point of that? Killing your own slaves, is rather like burning down your own house or hut, isn't it? How do you explain that paradox?
- COVEY: *übersetzt*

- CINQUE: *antwortet*
- COVEY: I don't understand what you mean.
- HOLABIRD: Sure you do. As does everyone here. The behavior you attribute to your tormentors, your victims, to be more precise, and therefore every other aspect of your testimony, makes no sense. Not even to you.
- COVEY: *übersetzt*
- HOLABIRD: But thank you for it. Like all good works of fiction, it was entertaining. Nothing more.<sup>239</sup>

In dieser Szene wird die Übersetzung nicht ganz ausgespielt. Durch Überlappen und fast durch Flüstern wird die Wiederholung, die auf Dauer etwas langatmig werden kann, hier auf der filmischen Ebene in den Hintergrund gestellt. Holabird spielt hier mit dem Übersetzer und dem Zeugen. Dadurch, dass er den Übersetzer kaum ausreden lässt, wird dem Zeugen keine Möglichkeit gegeben, sich zu äußern. Somit wird Cinque in die Ecke gedrängt und kann sich nicht wehren. Das provoziert allerdings den Übersetzer, der daraufhin aus seiner Rolle herausfällt und sich für Cinque einsetzt.

Covey ist auf ähnlichem Weg wie die anderen Mende in die USA gekommen und nach seiner Befreiung geblieben. Er ist bei der Navy als *Ensign* beschäftigt. Er ist ein laienhafter Übersetzer, der auf eine professionelle Art und Weise eingesetzt wird und sich dementsprechend verhalten kann. Aufgrund seiner Herkunft und seiner Erlebnisse fühlt er sich mit den Gefangenen verbunden und steht daher auf ihrer Seite.

Holabird baut die Befragung auf eine rhetorischen Art und Weise auf, sodass seine Fragen ohne ein Gegenargument als bejaht angenommen werden. Dadurch, dass er sie stellt, ohne dem Gegenüber eine Chance zu geben, sich einzubringen, hat er eine Möglichkeit gefunden, die Übersetzungssituation zu seinem Gunsten zu manipulieren und als eine Waffe einzusetzen. Während der Befragung zieht Holabird einige Kreise um das Pult des Zeugen und verharrt zu Beginn schräg hinter Cinque. Somit steht Holabird dem Übersetzer gegenüber, ohne ihm direkt zugewandt zu sein, und Cinque muss sich umdrehen, um ihn sehen zu können.

---

239 Ebd. 01:22:30 – 01:26:00



Holabird, Cinque und Covey [01:23:46]<sup>240</sup>

Dadurch demonstriert er seine Macht und Überlegenheit, die er zu haben glaubt. Diese zieht Holabird hier also zum einen aus der Situation und zum anderen aus der Kulturfremdheit der Mende. Somit wird auch an dieser Stelle wieder ein Verhältnis von Macht durch die deskriptive Funktion etabliert.

## 6.4 *Redirected*

Der Film *Redirected*<sup>241</sup> des litauischen Regisseurs Emilis Velyvis ist eine Koproduktion zwischen Litauen und Großbritannien. Durch die britischen Protagonisten ist der Film zu großen Teilen auf Englisch. Dennoch wurde der Film zuerst in Litauen veröffentlicht. In dieser Produktion ist davon auszugehen, dass neben dem primären, litauischen Publikum auch von vorne herein ein internationales, englischsprachiges Publikum angesprochen wird.

Der Titel *Redirected* bezieht sich auf die Umleitung eines Fluges, mit dem die vier Londoner Untergrund-Casino-Räuber Johnny (Gil Darnell), Ben (Anthony Strachan), Tim (Oliver Jackson) und unfreiwilligerweise Michael (Scot Williams) ins Paradies Malaysia flüchten wollen, stattdessen aber in Litauen notlanden. Auf der Flucht vor dem Casino-Boss Golden Pole (Vinnie Jones) samt seiner Schlägertruppe finden die vier Briten sich stets in brenzligen Lagen, konfrontiert mit sämtlichen Klischees, die den Osteuropäischen Ländern zugeschrieben werden, wieder. Der Film spielt mit Klischees und Vorurteilen sowohl in den Themen, die angesprochen werden, als auch im Sprachgebrauch. So gibt es z.B. eine Nebenfigur, die es nicht schafft auch nur einen halben Satz zu sagen, ohne das Schimpfwort „kurva“ zu benutzen. Der Film behandelt die Themen Tourismus, interkultureller Kontakt und Kriminalität und findet keinen gemeinsamen Nenner mit der Ordnung des polyglotten Films. Neben dem Englischen und dem Litauischen gibt es wenige kaum zu bemerkende Äußerungen in polnisch und russisch. Obwohl die Sprache sowohl der Litauer als auch der Londoner Kriminellen stark stilisiert und durch deren sozialen Umgang gefärbt ist, entspricht der Aufbau der Sprachverteilung dennoch dem *vehicular matching*. Der Film spielt hauptsächlich in London, Vilnius und in ländlicheren Gegenden in Litauen und wurde auch dort gedreht.<sup>242</sup> Ebenso realitätsnah wurde die Besetzung vorgenommen.

---

241 Velyvis, Emilis. LIT/UK (2014). *Redirected*.

242 Vgl. *Redirected*. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. Zugriff am 15.01.2015 unter [http://www.imdb.com/title/tt2275946/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt2275946/locations?ref_=tt_dt_dt)

### 6.4.1 Szene: Die litauische Hochzeit

Diese Szene stellt den Höhepunkt des Films dar. Auf der litauischen Hochzeitsfeier kommen nun die vier flüchtigen Diebe, der Casino-Boss Golden Pole und sein Schlägertrupp, sowie alle Figuren, mit denen sie während der Reise durch Litauen in Auseinandersetzungen gerieten, an einem Bauernhof im Nirgendwo zusammen. Der Casino-Boss will seinen Ring, den die Briten ihm gestohlen hatten, zurück haben. Dieser wanderte in Folge durch die Hände der litauischen Braut Saule (Vita Siauciunaite) und landet schlussendlich an dem Ringfinger ihres frisch vermählten Ehemannes Staska (Andrius Ziurauskas). Saule hatte Staska gerade noch davon abbringen können, Tim und Ben, die nach einer drogenreichen Nacht in deren Heim aufgewacht waren, zu erschießen, indem sie vorgab, sie seien schwule Touristen, die wegen einer Parade in der Gegend seien.

„GOLDEN POLE: *beugt sich über den am Boden liegenden Ben und richtet seine Pistole auf ihn.*

This is the part you give me back my fucking ring!

TIM: Wait! He don't have it. He doesn't have the fucking ring.

GOLDEN POLE: Not again.

TIM: She's got it. *Zeigt auf Saule.*

STASKA: [What do these dickheads want?]

SAULE: [Staska... They want me...]

*Saule legt ihre Hand auf Staskas und verdeckt so den Ring*

STASKA: [English gays want you? Vicka, give me.]

*Vicka gibt ihm ein Gewehr*

[My kitty... I'll show you the assparade.]<sup>243</sup>

Die Atmosphäre in der gesamten Szene ist geprägt von Spannung. Die Briten stehen in einiger Distanz den Litauern gegenüber, zwischen denen jedoch keine direkte Kommunikation besteht.

---

243 Velyvis, Emilis (2014). *Redirected* [DVD-Video] Kino Kultas. 01:26:10 – 01:26:37

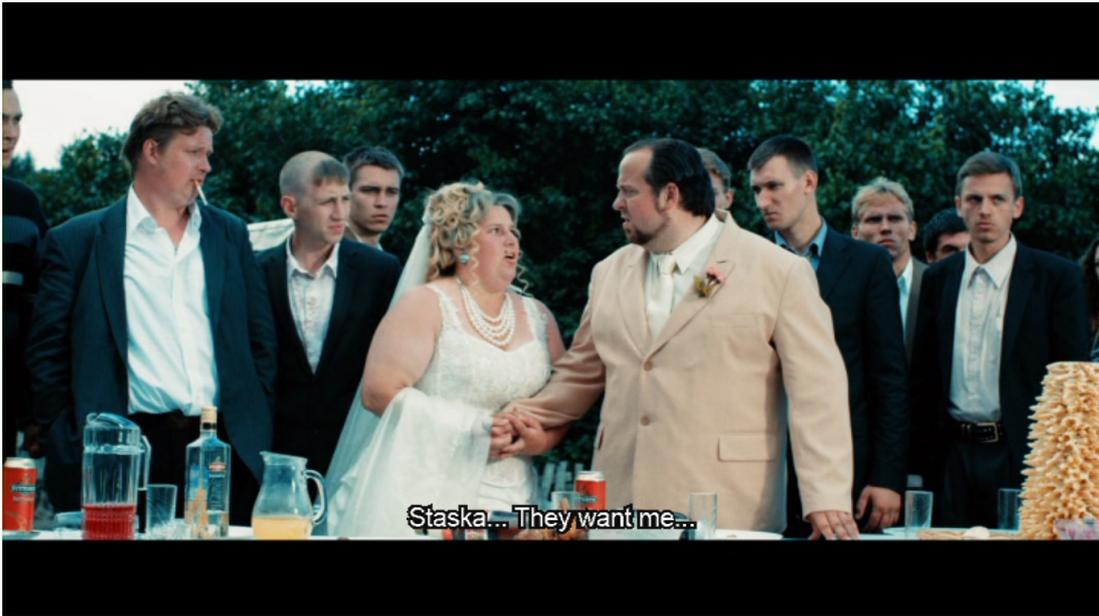


Die Gegenüberstellung der Litauer und Briten [01:25:17]<sup>244</sup>

Somit finden hier parallel zwei Duologe statt, die durch Saules Eingriff zusammengeführt werden. Die Kamera zeigt immer wieder gespannte, verwirrte und abwartende Gesichter von den verschiedenen anwesenden Parteien. Saule übersetzt nicht, was gesagt wurde, sondern antwortet auf Staskas Frage nach der Intention der unerwünschten Gäste. Saules Antwort, die die vermeintliche Situation erklärt oder die Intention übersetzt, kann an dieser Stelle als eine Sinnübersetzung verstanden werden. Die Behauptung, dass die Engländer sie haben wollen, erfüllt eine komische Funktion, da die Figur der Saule im allgemeinen Verständnis keinerlei begehrenswerte Eigenschaften besitzt. Sie ist weder hübsch noch geistreich, nicht lustig oder irgendwie anderweitig nützlich.

---

244 Ebd. 01:25:17



Saule verfälscht die Situation vor Staska [01:26:49]<sup>245</sup>

Hätte sie nicht so schnell agiert, hätte Vicka, der auch Englisch versteht und sprechen kann, das Gesagte korrekt wiedergeben können, wodurch die Situation womöglich einen anderen Verlauf hätte nehmen können. Zuvor besteht der Konflikt in erster Linie zwischen Golden Pole und Ben und Tim, die er als letzte der vier auf der Hochzeitsfeier findet. Die Situation ist geprägt von Unordnung und Verwirrung. Durch den Eingriff von Saule, um ihren eigenen Kopf zu retten, verschiebt sich der Konflikt und leitet zu einer bewaffneten Gegenüberstellung der Litauer und der Männer um Golden Pole, die sofort in eine Massenschießerei und -schlägerei mündet. Wenn man den Gesamteindruck des Films und die Beschreibung der Figuren berücksichtigt, ist es schwer, sich einen anderen Ausgang dieser Situation vorzustellen. Wenn Staska verstanden hätte, dass es um seinen Ehering geht, hätten ihm rückwirkend einige Dinge erklärt werden müssen, und der Konflikt hätte sich womöglich anders klären lassen. Durch die zusammenhangslose Lüge wird jedoch der Weg zu einem schnellen und actionreichen Höhepunkt geebnet.

Neben der Erzeugung von Humor, die durch Saules Überschätzung ihrer Wirkung auf Männer entsteht, schaffen es lediglich die drei Worte „They want me...“ den Konflikt zu verschieben und zum Höhepunkt zu führen.

<sup>245</sup> Ebd. 01:26:49

## 6.5 *Desert Flower*

Das biografische Drama *Desert Flower*<sup>246</sup> ist eine europäische Koproduktion zwischen Deutschland, Großbritannien, Österreich und Frankreich und für ein englischsprachiges Publikum gedacht. Regie führte die deutsche Sherry Hormann.

*Desert Flower* ist die Verfilmung der gleichnamigen Autobiografie des somalischen Models Waris Dirie, die auch als Aktivistin tätig ist. Der Film beschreibt die Entwicklung von der Nomadentochter in der Wüste bis zum Model und zur UN-Sonderbotschafterin gegen weibliche Genitalverstümmelung, der sie als kleines Mädchen selbst zum Opfer fiel. Als Waris gegen ihren Willen verheiratet werden soll, flüchtet sie aus der Wüste zu ihrer Großmutter in die somalische Hauptstadt Mogadischu. Als sie dort nicht mehr bleiben kann, reist sie nach London, um in der somalischen Botschaft als Dienstmädchen zu arbeiten. Später lebt sie einige Zeit auf den Straßen Londons, bis sie eine Bleibe und einen Job als Putzfrau in einem Burgerlokal finden kann, wo sie als Model entdeckt wird. Als erfolgreiches Model macht sie gegenüber den Medien ihre Beschneidung publik und tritt von dort an als Aktivistin und UN-Sonderbotschafterin gegen die Beschneidung weiblicher Genitalien ein.

Die Handlung spielt in der somalischen Wüste, in Mogadischu, London und New York und enthält somit als Hauptsprachen Englisch und Somali. In einer Szene spricht eine Modelagentin außerdem Französisch am Telefon. Die Sprachen im Film scheinen - soweit ich das beurteilen kann - realistisch verwendet zu werden, obwohl die Schauspielerin Liya Kebede, die die erwachsene Waris spielt, äthiopischer Abstammung ist. Auch in diesem Film sind also die realen Sprachen den Figuren und Handlungsorten der Filmdiegeese angepasst. Dieser Film deckt einige der Themen, die in Verbindungen mit Sprachkontakt stehen, ab. Neben dem interkulturellen Kontakt durch Migration, Krieg und Kriminalität werden auch weltweite Medien eingebunden. *Desert Flower* ist durch die Hauptthematik der erfolgreichen Migration eindeutig zum Einwandererggenre zu zählen.

---

<sup>246</sup> Hormann, Sherry. GB/DE/AT/FR (2009). *Desert Flower*.

### 6.5.1 Szene: Die moralische Belehrung

Nachdem Waris starke Schmerzen im Unterleib bekommen hat, wird sie von ihrer Freundin Marylin (Sally Hawkins) ins Krankenhaus gebracht. Zu diesem Zeitpunkt spricht und versteht Waris Englisch bereits in dem Ausmaß, dass sie den Alltag in London problemlos meistern kann. Sie sitzt von Schmerzen und Scham vollkommen benommen auf dem Untersuchungsstuhl in einem Behandlungszimmer. Nachdem der Arzt sie untersucht hat, sie aber auf kein Wort reagiert, nimmt der Arzt an, sie verstehe kein Englisch und lässt nach einer Somali-sprechenden Krankenschwester rufen.

„ARZT: I can't give you back what's been taken away. But at least I can make sure it won't hurt. Okay?

- Keine Reaktin von Waris. -

Zur Krankenschwester: Can you get nurse Fatima? Doesn't she speak Somali.

Zu Waris: Put legs down now.

KRANKENSCHWESTER: Fatima is off today, but Amal said he'll do it.

ARZT: Can you tell this young lady, she was stitched up far too tightly? A real butch up I have to say. Can you say I'd like to operate as soon as possible?

AMAL: [Aren't you ashamed? Showing this white man your body. Our tradition is of no concern to them.]

ARZT: Tell her she's doing the right thing. It's amazing she put up with this so long. She must be in absolute constant torment. But she mustn't worry, we can fix it.

AMAL: Sure.

[If you change what you are, than you are betraying your parents, your people and your heritage. Does your mother know what you are about to do? Shame on you!] She'll think about it.<sup>247</sup>

Waris sitzt immer noch zurückgelehnt und regungslos auf dem Behandlungsstuhl. Amal und der Arzt stehen ihr gegenüber.

---

247 Hormann, Sherry (2010). *Wüstenblume* [DVD-Video] Majestic Home Entertainment GmbH.  
00:36:40 – 00:37:45



Waris gegenüber Amal und dem Arzt [00:37:13]<sup>248</sup>

Bei der ersten Übersetzung sind beide im Bildausschnitt zu sehen. Bei der zweiten Übersetzung wird der Nahaufnahme von Waris hingegen eine Nahaufnahme von Amal gegenübergestellt. Dadurch wird der traditionelle Konflikt verdeutlicht und über das gesundheitliche Problem gestellt.



Gegenüberstellung einer Nahaufnahme von Amal [00:37:29] und Waris [00:37:34]

Amal ist ein laienhafter Übersetzer, der in dieser Situation nicht parteiisch ist, sondern aktiv seinen eigenen Standpunkt in der Übersetzung darbietet, ohne auf den Ausgangstext einzugehen.

In dieser Szene findet eine Kontrastierung der somalischen und der europäischen Kultur statt. Außerdem wird die Problematik der Tradition etabliert, indem gezeigt wird, dass diese nicht bloß eine veraltete Auffassung von Konservativen ist, sondern

<sup>248</sup> Ebd. 00:37:29; 00:37:34

selbst im westlichen Ausland durch junge und ausgebildete Personen weiterhin präsent ist. Dadurch wird ihr Dilemma nochmals zugespitzt.

Hätte Waris sich nicht bereits teilweise von ihrer Kultur entfernt, und würde sie den Arzt nicht verstehen, hätte die Fehlübersetzung dazu führen können, dass die Entwicklung ihrer Figur in der Handlung einen anderen Verlauf einnimmt.

Die Verdeutlichung des Konflikts durch die Übermittlung einer falschen Moral und die Kontrastierung der Kulturen äußern sich hier als deskriptive Funktion. Außerdem ist ein dramaturgisches Potenzial durch die Möglichkeit der Handlungssteuerung gegeben, das jedoch nicht ausgespielt wird.

## 6.6 *La vita è bella*

Der Film *La vita è bella*<sup>249</sup> stellt eine Ausnahme in meiner Auswahl dar. Der Film des Regisseurs Roberto Benigni ist im Großen und Ganzen ein einsprachiger, italienischer Film, mit wenigen kurzen Szenen in Deutsch und Englisch. Ich möchte dennoch die Übersetzungsszene in diesem Film betrachten, da sie das handlungssteuernde Potenzial von diegetischer Übersetzung verdeutlicht.

Der Film spielt in Italien zur Zeit des Nationalsozialismus und teilt sich in zwei Phasen. In der ersten Hälfte des Films folgen wir dem jüdischen Protagonisten Guido (Roberto Benigni), der mit seiner Fantasie und seinem Humor die triste Realität um sich herum verzaubert. So erobert er auch seine „principessa“ Dora (Nicoletta Braschi) und erlangt sein Familienglück samt des gemeinsamen Sohnes Giosué (Giorgio Cantarini). Der zweite Teil des Films spielt auf dem Weg ins und im Konzentrationslager. Guido versucht seinen Sohn vor den Grauen des Lagers zu beschützen, indem er ihm nach aller Kunst der Fantasie vorgaukelt, es handle sich um ein Spiel, bei dem man einen Panzer gewinnen könne. Um diese Geschichte aufrecht zu erhalten, ist gerade die Übersetzungsszene von besonderer Wichtigkeit.

Obwohl es kein mehrsprachiger Film ist - solange man die Fantasie nicht als eine Sprache bezeichnet - lässt sich der Film thematisch als Verbrüderungs- und Existentialfilm betrachten. Der Sprachkontakt ist bedingt durch Krieg und Besatzung.

Die Untertitel in *La vita è bella* wurden erst für die internationale Verwertung hinzugefügt, und das nur für den italienischen Dialog. Da die Untertitel hier also die Qualität einer nachträglichen Übersetzung haben, haben sowohl die englischen als auch die deutschen Untertitel einen ähnlichen Stellenwert. Neben Gründen der Einheitlichkeit habe ich mich außerdem für die Verwendung der englischen Untertitel entschieden, da sowohl im Original als auch in der englisch untertitelten Fassung keine Übersetzung für die deutschsprachigen Äußerungen geboten wird, und die Verwendung von diesen in Kombination mit deutschen Untertiteln die Wiedergabe der Mehrsprachigkeit verhindert.

---

<sup>249</sup> Benigni, Roberto. IT (1997). *La vita è bella*.

### 6.6.1 Szene: Die Spielregeln

Kurze Zeit, nachdem Guido und sein Sohn sowie andere Neuankömmlinge im Konzentrationslager in ihre Zelle gebracht wurden, kommt eine Gruppe deutscher Wärter um die Lagerregeln zu erklären.

„SOLDAT: Gibt es hier einen Italiener, der deutsch spricht?  
GUIDO: [What did he say?]  
BARTOLOMEO: [He asked if anyone speaks german. He's going to explain the camp rules.]  
- *Guido hebt die Hand und wird nach vorne gewunken* -  
BARTOLOMEO: [Do you speak german?]  
GUIDO: [No!]  
SOLDAT: Alles herhören, ich sage das nur einmal!  
GUIDO: [The game starts now. Whoever's here is here, whoever's not is not.]  
SOLDAT: Ihr seid nur aus einem einzigen Grund in dieses Lager transportiert worden...  
GUIDO: [The first one to get a thousand points win. The prize is a tank.]  
SOLDAT: ... um zu arbeiten.  
GUIDO: [Lucky him!]  
SOLDAT: Jeder Versuch der Sabotage wird sofort mit dem Tode bestraft. Hinrichtungen finden auf dem Hof durch Schüsse in den Rücken statt.  
GUIDO: [Every day we'll announce who's in the lead from that loudspeaker. The one with the least points has to wear a sign saying „jackass“, right here on his back.]  
SOLDAT: Ihr habt die Ehre für unser großes deutsches Vaterland arbeiten zu dürfen und am Bau des großdeutschen Reiches teilzunehmen.  
GUIDO: [We play the part of the real mean guys who yell. Whoever is scared loses points.]  
SOLDAT: Drei Grundregeln solltet ihr nie vergessen. Erstens: Versuche nicht zu fliehen! Zweitens: Folge jedem Befehl ohne Fragen! Drittens: Jeder Versuch eines Aufstandes wird mit dem Tod durch Erhängen bestraft. Ist das klar?  
GUIDO: [You'll lose your points for three things. One, if you cry. Two, if you want to see your mommy. Three if you're hungry and you want a snack. Forget about it.]  
SOLDAT: Ihr solltet glücklich sein hier arbeiten zu dürfen. Es wird niemandem etwas geschehen, wer die Vorschriften befolgt.  
GUIDO: [It's easy to lose points for being hungry. Just yesterday I lost 40 points, because I absolutely had to have a jam sandwich.]  
SOLDAT: Gehorsamkeit ist Alles.  
GUIDO: [Apricot jam!]  
SOLDAT: Und noch etwas...  
GUIDO: [He wanted strawberry.]

- SOLDAT: Bei diesem Pfiff: - *deutet Pfiff mit den Fingern an* - Alles raus auf den Hof, aber schnell!
- GUIDO: [Don't ask for any lollipops. You won't get any. We eat them all.]
- SOLDAT: Antreten in Zweier-Reihe.
- GUIDO: [I ate 20 of them yesterday.]
- SOLDAT: Schweigend.
- GUIDO: [What a stomachache. But they sure were good.]
- SOLDAT: Jeden morgen...
- GUIDO: [You bet.]
- SOLDAT: ...ist Appell. So, das wollt ich euch noch sagen. Da hinten werdet ihr arbeiten. Ihr werdet die Dimensionen des Lagers leicht begreifen.
- GUIDO: [Sorry, if I'm going so fast, but I'm playing hide and seek. I have to go now or they'll find me.]<sup>250</sup>

Dass Guido sich als Übersetzer anbietet und dies nicht auffällt, ist nicht realistisch, entspricht aber dem fantasievollen Charme, der die Besonderheit des Films ausmacht. Die Art, wie die Übersetzung vollzogen wird, ist auffällig konstruiert. In der Realität würde Guido damit alle Anwesenden in Gefahr bringen.

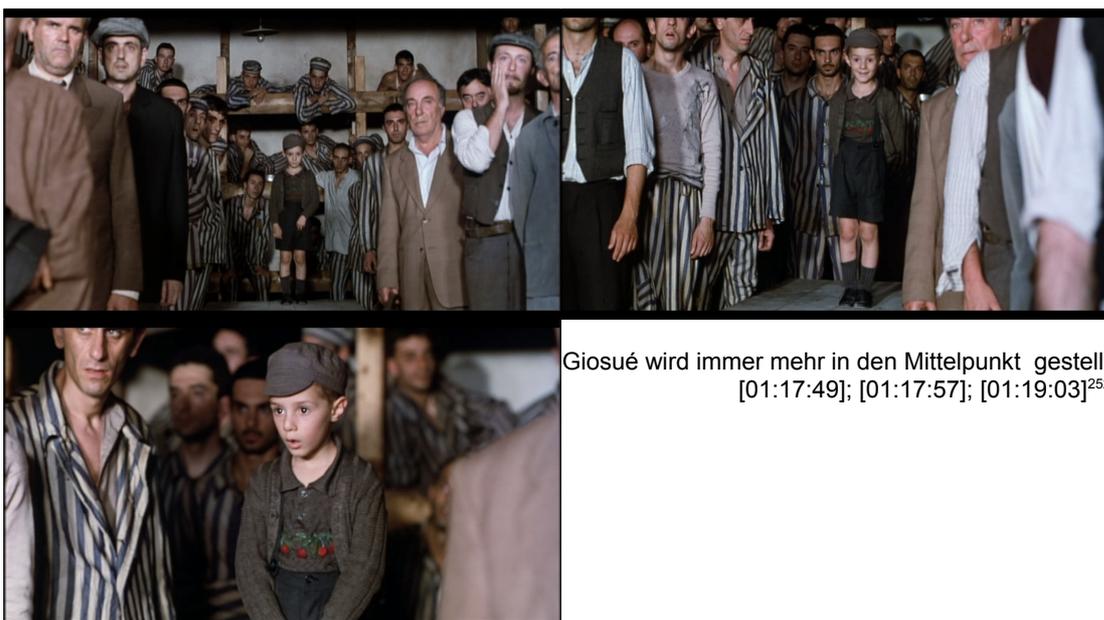


Guido und der Wächter [01:17:51]<sup>251</sup>

Da Guido kein Deutsch versteht, kann er folglich auch nicht übersetzen. Er ist vielmehr ein Imitator. Er imitiert Klang, Kraft und Gesten des Wächters und füllt den

<sup>250</sup> Benigni, Roberto (1999). *Life is beautiful*. [DVD-Video] Miramax Films. 01:17:25 – 01:19:31  
<sup>251</sup> Ebd. 01:17:51

Inhalt mit einer Geschichte, die lediglich an seinen Sohn Giosué gerichtet ist. Das wird durch die Wahl der Bildausschnitte nochmals verdeutlicht. Zu Beginn wechselt sich die Aufnahme von Guido und den Wärtern mit einer der gesamten Zelle ab. Im Verlauf wird dann Giosué, der auf einem Tisch steht, in den Mittelpunkt der Aufnahme gestellt.



Giosué wird immer mehr in den Mittelpunkt gestellt  
[01:17:49]; [01:17:57]; [01:19:03]<sup>252</sup>

Die anderen Inhaftierten, für die die Ausführungen ebenso relevant gewesen wären, werden aus der Kommunikation ausgeschlossen. Somit verhindert Guido die Kommunikation, bzw. nutzt sie zu seinem Zweck aus, in einer Art und Weise, die der Übersetzung aus *Desert Flower* ähnelt, allerdings verfolgt Guido eine wohlwollende Intention.

Im Verlauf der Geschichte geht der Zuschauer davon aus, dass es an irgendeinem Punkt unmöglich für Guido wird, das Spiel aufrecht zu erhalten. Diese Szene ist eine Schlüsselszene für die Handlung.

Der deutsche Dialog wird nicht übersetzt, was daraufhin weist, dass die Perspektive des Jungen eingenommen wird. Dem Zuschauer ist jedoch bewusst, dass hier eine falsche Übersetzung ausgeübt wird, zum einen weil Guido zuvor erwähnt, dass er kein Deutsch versteht, und zum anderen durch den Ernst und die Bekanntheit der Situation im Konzentrationslager. Dennoch ergibt sich in dieser Szene eine unterschiedliche Wirkung, je nachdem, ob der Zuschauer Deutsch versteht oder

252 Ebd. 01:17:49; 01:17:57; 01:19:03

nicht. Tut er es nicht, so liegt der Schwerpunkt der Rezeption auf der humoristischen Seite. Bei demjenigen, der Deutsch versteht, kommt eine bitter-traurige Komponente hinzu, die sich aus dem Kontrast zwischen Ausgangs- und Zieltext ergibt.

Diese Szene stellt den Höhepunkt des Konflikts dar, der die Aufrechterhaltung einer falschen Wahrnehmung beinhaltet, und hat somit eine zentrale dramaturgische Funktion.

## **6.7 Ergebnisse**

Die Ergebnisse der Analyse können aufgrund des beschränkten Korpus' nicht als allgemeingültig angesehen werden. Vielmehr sind sie richtungsweisend und können unter Umständen als eine Grundlage für weitere Untersuchungen in diesem Feld dienen. Die mehrsprachigen Filme meiner Auswahl, die in dem Zeitraum zwischen 1997 und 2014 veröffentlicht wurden, lassen sich nicht eindeutig in die von Wahl benannten Subgenres des polyglotten Films einordnen. In vielen Fällen ist keine Einordnung möglich und bei den Filmen, die einen thematischen Bezug zu den Subgenres haben, halte ich dies für nicht sinnvoll, da die Elemente nicht als zentrales Motiv angesehen werden können, sondern nur einen kleinen Teil des Films ausmachen. Da Wahl sich in erster Linie mit frühen, mehrsprachigen Kunstfilmen beschäftigt hat oder solchen die sich an diesen orientieren, könnte man an dieser Stelle vermuten, dass die Themen in modernen mehrsprachigen Filmen differenzierter und feingliedriger aufgebaut sind.

Zu der Frage, ob eine Übersetzungssituation als Monolog, Duolog, Polylog oder Pseudopolylog zu verstehen ist, gibt es ebenso wenig eine kategorische Antwort. Dies ist stets von dem konkreten Beispiel und dem Grad der Involvierung des Übersetzers, sowie der anderen anwesenden Figuren abhängig.

Diese Beispiele befürworten die These, dass die meisten Übersetzer- und Vermittlerfiguren in Filmen männlich sind. In Bezug auf Kulturzugehörigkeit, Bildungsgrad, Kompetenz und weitere Charakteristika der Figur gibt es keine bevorzugten Merkmale.

Die häufigsten Funktionen, die die diegetische Übersetzung hervorbringt, fallen in den Bereich der deskriptiven. Allen voran die Charakterisierung von Figuren oder Figurengruppen und die Etablierung von Beziehungen, die im allgemeinen von Macht und Unterdrückung zeugen. Dabei fließen häufig Informationen bezogen auf den Umgang mit fremden Kulturen, wie Vorurteile oder Offenheit gegenüber anderer Kulturen oder die Kontrastierung dieser, ein. Effekt-erzeugende Funktionen, allen voran Spannung und Humor, sind ebenfalls häufig präsent. Während die repräsentative Funktion stets vollzogen wird - für den Filmwissenschaftler aber weniger von Interesse ist, als für einen Sprach- oder Translationswissenschaftler - tritt die ästhetische Funktion eher in den Hintergrund. Die Besonderheit der diegetischen Übersetzung ist das dramaturgische Potenzial, das jedoch selten im vollen Ausmaß erschöpft wird. Zu erkennen ist allerdings der Einsatz von Übersetzung, um die Spannungskurve zu steuern, in dem Sinne, dass Situationen ausgedehnt werden und damit die Handlung verzögert wird.

Bisherige Untersuchungen hatten sich in erster Linie auf die Erzeugung von Effekten bezogen. Dies könnte zum einen daran liegen, dass sie die diegetische Übersetzung nur am Rande betrachten - und daher nur die auffälligsten Merkmale benennen - oder aber auch einen Hinweis auf die unterschiedliche Verwendung je nach Sensibilität des Umgangs mit Sprache an sich geben. Daraus könnte man folgern, dass in Filmen, in denen ein naturalistischer und gewissenhafter Umgang mit Sprache praktiziert wird, die Verwendung von Übersetzung zugunsten einer differenzierteren und tiefgründigeren Bedeutungsproduktion herangezogen wird, anstatt zum reinen Zweck der Effekterzeugung.

## 7 Zusammenfassung

Der Gebrauch von Sprache im Film wurde in wissenschaftlichen Untersuchungen vor allem von Filmwissenschaftlern stets vernachlässigt, obwohl Sprache in der Filmgeschichte einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Mediums hatte. Seit der Erscheinung der Arbeit *Overhearing Film Dialogue* von Sarah Kozloff im Jahr 2000 haben sich einige wenige Wissenschaftler aus den Bereichen der Sprach-, Translations- und Filmwissenschaft dem Thema gewidmet. Diese nähern sich dem Thema von unterschiedlichen Standpunkten, behandeln verschiedene Aspekte und Ausformungen und bedienen sich unterschiedlicher Theorien. Daher ist es wichtig, diese in Beziehung zueinander zu setzen, um ein umfassendes Bild des Gegenstands errichten zu können. Zu der Beurteilung des äußerst spezifischen Mittels der diegetischen Übersetzung ist es notwendig, angrenzende Strategien und ähnliche Mittel zu betrachten. Die diegetische Übersetzung bedient sich der Funktionen des Filmdialogs, der Mehrsprachigkeit und verschiedener Übersetzungsformen und Repräsentationsstrategien, aus denen sie herauswächst. Dadurch, dass sie bisher nie im Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses stand, konnte ich bisherige Behauptungen untersuchen und diese im mehrsprachigen Film abgrenzen und ergänzen. Mit Ausnahme des von Chris Wahl definierten Genres des polyglotten Films, der eine äußerst naturalistische Ausformung darstellt, gibt es keine konkrete Definition des mehrsprachigen Films. Seine thematische Unterteilung in Subgenres konnte innerhalb meiner Filmauswahl nicht bestehen, da diese sich nicht auf ein zentrales Motiv reduzieren lassen. Da Wahls Untersuchungen sich eher auf europäische Kunstfilmproduktionen beziehen, kann man vermuten, dass aktuellere, populäre Filme ein vielseitigeres und subtileres Konzept verfolgen.

Während die diegetische Übersetzung in erster Linie als Mittel zur Erzeugung von Effekten wie Spannung, Humor und Tragik beschrieben wurde, konnte ich im mehrsprachigen Film eine Tendenz zu deskriptiven Funktionen wie der Charakterisierung von Figuren und der Verdeutlichung von Figurenkonstellationen feststellen. Zusätzlich hat sie das eher selten ausgeschöpfte Potenzial, die Handlung und den Verlauf der Spannungskurve zu beeinflussen, was die diegetische Übersetzung von allen anderen Übersetzungsstrategien unterscheidet.

Außerdem wirkt sich die zusätzliche Verwendung von Untertiteln auf die Funktionsweise der diegetischen Übersetzung aus, denen in mehrsprachigen Filmen häufig eine bedeutend andere Qualität zukommt, als es bei nachträglichen Untertiteln zur ausländischen Filmdistribution der Fall ist. Diese stellen oftmals keine Übersetzung, sondern den eigentlichen Ausgangstext dar.

Ebenso interessant ist die Figur des Übersetzers, die in der Gesamthandlung zwar meist keine große Rolle spielt, aber den Mittelpunkt einer Übersetzungssituation darstellt und damit die Möglichkeit hat, die Handlung zu beeinflussen.

Das Thema der diegetischen Übersetzung, sowie die Betrachtung von mehrsprachigen Filmen, lässt keine klare kategorische Beschreibung zu. Durch das Ineinandergreifen von zahlreichen Aspekten, die durch variable Ausprägungen schier unendliche Möglichkeiten in der Kombination zulassen, ist das Mittel der diegetischen Übersetzung schwer festzulegen, was es wiederum so spannend macht.

## 8 Quellenverzeichnis

### 8.1 Literatur

- BLAKE, NORMAN F. (1999). Afterword. In Hoenselaars, T.; Buning, M. (Hg.) *English Literature and the Other Languages*. (S.323-341). Amsterdam [u.a.]: Rodopi.
- BLEICHENBACHER, LUKAS (2007). „This is meaningless – It's in Russian“: Multilingual Characters in Mainstream Movies. In B.Engler & L. Michalcak (Hg.) *Cultures in Contact* (S.111-127). Tübingen: Narr.
- BLEICHENBACHER, LUKAS (2008). *Multilingualism in the movies. Hollywood characters and their language choices*. Tübingen : Francke.
- BLEICHENBACHER, LUKAS (2012). Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues. *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 31(2), S.155-176.
- BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN (2008). *Film art: an introduction*. 8. Aufl. Boston [u.a.]: McGraw-Hill.
- BORDWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN (2010). *Film history: an introduction*. 3. Aufl. Boston [u.a.]: McGraw-Hill.
- CRONIN, MICHAEL (2009). *Translation goes to the movies*. London [u.a.]: Routledge.
- DELABASTITA, DIRK; GRUTMAN, RAINIER (2005). Introduction. Fictional representation of multilingualism and translation. In Delabastita, Dirk; Grutman Rainier (Hg.), *Fictionalising Translation and Multilingualism* (S.11-34). Antwerpen: Hogeschool Antwerpen.
- GOTTLIEB, HENRIK (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology* 2: 101-112.
- HEISS, NINA (2011). *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- JAKOBSON, ROMAN (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In Fang, Achilles; Brower, Reuben A. (Hg.), *On Translation*. (S.232-239). Cambridge: Harvard University Press.
- KAINDL, KLAUS; KURZ, INGRID (2005). Einleitung. In Kaindl, Klaus; Kurz, Ingrid (Hg.), *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. (S.9-18). Wien: Lit.
- KAINDL, KLAUS; KURZ, INGRID (2008). Einleitung. In Kaindl, Klaus; Kurz, Ingrid (Hg.), *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. (S.9-18). Wien [u.a.]: Lit.
- KAINDL, KLAUS; KURZ, INGRID (2010). Einleitung. In Kaindl, Klaus; Kurz, Ingrid (Hg.), *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*. (S.9-16). Wien [u.a.]: Lit Verlag.

KAINDL, KLAUS (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In Kaindl, Klaus; Spitzl, Karlheinz (Hg.), *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. (S.1-26). Amsterdam [u.a.]: Benjamins.

KOZLOFF, SARAH (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press.

KUHN, MARKUS (2011). *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u.a.]: De Gruyter.

MAIER, WOLFGANG (1997). *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang.

MARTINEZ-SIERRA, JUAN JOSÉ; MARTÍ-FERRIOL, JOSÉ LUIS; HIGES-ANDINO, IRENE DE; PRATS-RODRÍGUEZ, ANA M.; CHAUME, FREDERIC (2010) Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach. In Berger, Verena; Komori, Miya (Hg.), *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. (S.15-29). Wien [u.a.]: Lit Verlag.

MORASCHER, ARNOLD (2004). *The Good, the Bad and the Ugly. Rolle und Image von DolmetscherIn und ÜbersetzerIn in amerikanischen und europäischen Spielfilmen*. Diplomarbeit: Karl-Franzens-Universität Graz.

O'SULLIVAN, CAROL (2008) *Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?* *Linguistica Antverpiensia*, 6, S. 81-95.

O'SULLIVAN, CAROL (2011). *Translating popular film*. Basingstoke : Palgrave.

STERNBERG, MEIR (1981). *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*. *Poetics Today*, 2(4), S.221-239.

WAHL, CHRIS (2005). *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: WVT Wiss. Verl.

## 8.2 Onlinequellen

BORDWELL, DAVID (2008) *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*. <http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php> (letzter Zugriff: 11.12.2014)

EBERT, ROGER (2007). *Babel*. <http://www.rogerebert.com/reviews/babel-2006> (letzter Zugriff: 11.12.2014)

SCHMIEDER, JÜRGEN (2013, 15.Oktober). Die Deutschen kommen. *Sueddeutsche.de*. <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-serien-in-usa-die-deutschen-kommen-1.1794803> (letzter Zugriff: 09.12.2014)

WULFF, HANS JÜRGEN (2012). Kuleschow-Effekt. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238> (letzter Zugriff: 29.12.2014)

Amistad. *Filming Locations*. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. [http://www.imdb.com/title/tt0118607/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0118607/locations?ref_=tt_dt_dt)

(letzter Zugriff: 15.01.2015)

Amistad. Trivia. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*.  
[http://www.imdb.com/title/tt0118607/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0118607/trivia?ref_=tt_trv_trv)

(letzter Zugriff: 15.01.2015)

Babel. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. [http://www.imdb.com/title/tt0449467/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0449467/locations?ref_=tt_dt_dt)

(letzter Zugriff: 15.01.2015)

Inglourious Basterds. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. [http://www.imdb.com/title/tt0361748/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0361748/locations?ref_=tt_dt_dt)

(letzter Zugriff: 15.01.2015)

Redirected. Filming Locations. In Colin Needham et al. (Hg.) *The Internet Movie Database*. [http://www.imdb.com/title/tt2275946/locations?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt2275946/locations?ref_=tt_dt_dt)

(letzter Zugriff: 15.01.2015)

### 8.3 Filmografie

BENIGNI, ROBERTO (1999). *Life is beautiful*. [DVD-Video] Miramax Films.

GONZÁLEZ IÑÁRRITU, ALEJANDRO (2007). *Babel* [DVD-Video] Universum Film GmbH.

HORMANN, SHERRY (2010). *Wüstenblume* [DVD-Video] Majestic Home Entertainment GmbH.

SPIELBERG, STEVEN (2001). *Amistad* [DVD-Video] Universal Pictures Germany GmbH.

ŞAMDERELI, YASEMIN (2011). *Almanya – Willkommen in Deutschland* [DVD-Video] Concorde Home Entertainment.

TARANTINO, QUENTIN (2010). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal Pictures Germany GmbH.

VELYVIS, EMILIS (2014). *Redirected* [DVD-Video] Kino Kultas.

VILLENEUVE, DENIS (2012). *Die Frau die singt. Incendies* [DVD-Video] Arsenal Filmverleih GmbH.

## **9 Anhang**

### **9.1 Abstract**

Seit Beginn der 1990er ist ein vermehrter Einzug von Mehrsprachigkeit in die Populärkultur, allen voran in Film- und Serienproduktionen, zu beobachten. Ausgehend vom Einzug der Sprache in den Film, über die Funktionen des Filmdialogs und die Verwendung von Fremdsprachen, bahnt sich die vorliegende Diplomarbeit einen Weg durch die vielfältige Einsetzbarkeit von Sprache - bis hin zu der konkreten Übersetzungssituation in der filmischen Diegese. Dabei wird eine Bestandsaufnahme und Zusammenfassung bisheriger Untersuchungen von Sprache und Übersetzung im Film vorgenommen und die Erkenntnisse auf die diegetische Übersetzung angewandt. Darüber hinaus wird eine Abgrenzung der diegetischen Übersetzung von anderen Strategien getroffen und die Ergebnisse in einer Analyse von Übersetzungsszenen in mehrsprachigen Filmen vorgenommen.

## 9.2 Lebenslauf

### Alina Krischke

#### Bildungsweg:

2007	Abitur am Erasmus-von-Rotterdam Gymnasium Viersen (D)
2007 – 2009	Diplomstudium Psychologie an der Universität Wien
2008 – 2015	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2010 - 2011	Bühnenbildausbildung der Werkstätte Kunstberufe der VHS Ottakring (Wien)
2012 - 2013	Erasmus-Semester an der Univerzita Karlova v Praze (CZ)

#### praktische Erfahrungen:

2005	Praktikum bei <i>photographie yvonne ploenes</i> in Krefeld (D)
2007	Produktfotografie für <i>Peter Clüsserath GmbH</i> in Tönisvorst(D)
2008 - 2009	freies Mitglied der Jugendredaktion <i>einblicke</i> des Wiener Medienzentrums
2009 - 2011	Mitarbeit bei diversen Studentenfilmprojekten (Wien)
2012	Textarbeiten für <i>Interspot Film GmbH</i> (Wien)
2013	Praktikantin am <i>Theater am Spittelberg</i> (Wien)
2013 / 2014	Volontärin bei <i>This Human World</i> Filmfestival (Wien)
2014	Location Manager bei <i>Let's CEE</i> Filmfestival (Wien)

#### Sprachkenntnisse:

Muttersprache: Deutsch

fließend: Englisch

Grundkenntnisse: Französisch, Spanisch, Türkisch, Tschechisch