



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Film-Remake als Übersetzung:
Ein multimodaler Übersetzungsvergleich zwischen
Fack ju Göhte und *No Manches Frida*“

verfasst von / submitted by

Silvana Fröis, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

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

UA 070 331 351

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

Masterstudium Translation Deutsch Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl bedanken, der mich während dieses Masterarbeitsprozesses mit seinem konstruktiven Feedback und seinen sehr hilfreichen Vorschlägen und Tipps stets unterstützt hat.

Zunächst gilt mein großer Dank vor allem meiner Mama, die mir während meiner gesamten Studienzeit immer Rückhalt gab und an mich geglaubt hat. Herzlich bedanken möchte ich mich außerdem bei meinen drei Geschwistern, die immer ein offenes Ohr für mich hatten.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinem Freund David, der mich auf meinem Weg begleitet und jeden Tag aufs Neue motiviert und unterstützt hat. Danke, dass du immer für mich da bist.

Mein herzlicher Dank gilt außerdem all meinen Freunden, die mir Kraft gegeben und mir immer wieder mit Ratschlägen zur Seite gestanden haben.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, Mai 2021

Silvana Fröis, BA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Theoretischer Rahmen	3
1.1. Multimodalität nach Kress und van Leeuwen	4
1.1.1. Diskurs.....	8
1.1.2. Design.....	8
1.1.3. Produktion	9
1.1.4. Distribution.....	11
1.2. Das Zusammenspiel der Strata	12
1.2.1. Die Wichtigkeit der Interpretationsebene.....	12
1.2.2. Die komplexe Konfiguration der vier Strata	13
1.3. Die Entwicklung einer Multimodalen Übersetzungswissenschaft	14
1.3.1. Die Neuorientierung	15
1.3.2. Erste Ansätze in der Übersetzungswissenschaft mit multimodalem Charakter.....	16
1.3.3. Die multimodale Dimension in der Übersetzungswissenschaft ab dem Multimedia-Zeitalter	20
1.3.4. Die modale, mediale und generische Übersetzungsklassifizierung nach Kaindl.....	22
1.3.5. <i>Rewriting</i> nach Lefevere.....	25
1.3.5.1. Das System und die Machtinstanten	28
1.3.5.2. Die Erweiterung des <i>Rewritings</i> auf eine multimodale Ebene	31
2. Das Film-Remake als Übersetzung in Geschichte und Gegenwart.....	34
2.1. Filmübersetzungsstrategien im frühen 20. Jahrhundert bis heute	34
2.1.1. Untertitelung.....	38
2.1.2. Die Sprachversion als eigenständiges Übersetzungsverfahren	40
2.1.3. Synchronisation	43
2.2. Das Wesen des Film-Remakes	44
2.2.1. Film-Remake vs. Sprachversion – Eine Urform?.....	47
2.2.2. Gründe für die Produktion von Film-Remakes	49
2.2.3. Abgrenzung zu ähnlichen Formen.....	51
2.3. Forschungsstand zum Film-Remake als Übersetzung.....	52
2.3.1. Verschwommene Sichtweisen auf das Film-Remake als Übersetzung.....	53
2.3.2. Eindeutigere Sichtweisen auf das Film-Remake als Übersetzung	55
3. Fragestellungen und Methode	58
3.1. Das multimodale Analysemodell: Core-Modes, Sub-Modes und Mediale Varianten	60
3.2. Einteilung der Core- und Sub-Modes und ihre Medialen Varianten.....	63
3.2.1. Core-Mode: Sprache.....	63
3.2.2. Core-Mode: Sound	66
3.2.3. Core-Mode: Musik	67

3.2.4.	Core-Mode: Bild	70
4.	Analyse des Film-Remakes als Übersetzung	77
4.1.	Material und Hintergründe: Vom deutschen Originalfilm zum mexikanischen Film- Remake	77
4.1.1.	Eckdaten	79
4.1.2.	Inhalt.....	80
4.1.3.	Filmtitelübersetzung.....	81
4.1.4.	Hintergründe.....	82
4.1.4.1.	Produktionskontext des Originalfilms.....	82
4.1.4.2.	Produktionskontext des Film-Remakes.....	85
4.2.	Der multimodale Übersetzungsvergleich zwischen <i>Fack ju Göhte</i> (2013) und <i>No Manches Frida</i> (2016).....	88
4.2.1.	Das erste Aufeinandertreffen von Zeki/Zequi und Charlie/Jenny und ihre Suche nach der Geldbeute	88
4.2.2.	Der Plan des Tunnelbaus und das Rollenspiel	98
4.2.3.	Zekis/Zequis erster Auftritt in der Chaotenklasse.....	103
4.2.4.	Die Süßigkeitenautomaten-Szene	110
4.2.5.	Die Bahnhofsequenz	115
5.	Conclusio.....	128
6.	Bibliographie.....	134
	Abstract Deutsch	145
	Abstract English	146

Einleitung

Die Übersetzung wird nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in vielen Wissenschaftsdisziplinen primär als sprachlicher Prozess angesehen – so war es auch lange Zeit in der Translationswissenschaft der Fall. Durch die mit der Digitalisierung und Globalisierung einhergehende stetige Weiterentwicklung der weltweiten Kommunikation erscheint eine solche sprachliche Fixierung jedoch längst überholt, da mittlerweile sehr viele sich differenzierende Textsorten existieren, die durch das multimodale Geflecht verschiedener Bild-, Musik-, Sprach- und Sound-Modi Bedeutung generieren. Neben dem in dieser Masterarbeit behandelten Medium Film könnten an dieser Stelle viele weitere multimodale Textformen genannt werden, wie beispielsweise Videospiele, Opern, Websites oder Bedienungsanleitungen. Selbst Texttypen, die üblicherweise unumstritten als rein schriftlich angesehen werden, können holistisch betrachtet nicht als monomodal bezeichnet werden, denn beispielsweise verfügen bereits Modi wie die Schriftart, die Farbe oder das Layout über semiotisches Potential und tragen mit zur Bedeutungsgenerierung eines Textes bei. Somit gilt es auch bei der Übersetzung, neben dem Sprach-Modus, ebenfalls die vielen weiteren Modi als semiotische Ressourcen miteinzubeziehen und sich vor allem deren interdependenten Beziehung bewusst zu werden.

Auch wenn sich die Übersetzungswissenschaft bereits von der äquivalenzorientierten und sprachzentrierten Fokussierung auf den Text distanziert hat und sie langsam und stetig fortschreitend ein multimodales Bewusstsein von Text und Übersetzung entwickelt, ist sie dennoch stets weit entfernt von einem ganzheitlichen multimodalen Verständnis – sie steht vielmehr ganz am Anfang einer neuen Dimension.

Im Fokus dieser vorliegenden Forschungsarbeit wird daraus schließend das Film-Remake stehen, welches bis dato noch ein Randphänomen in der Übersetzungswissenschaft darstellt. Das Film-Remake wird in dieser Masterarbeit neben den geläufigen audiovisuellen Translationsformen, wie der Synchronisation oder der Untertitelung, als weiteres Filmübersetzungsverfahren verstanden, nämlich als solches, bei welchem neben den Sprach- auch alle Bild-, Musik- und Sound-Modi übersetzt und in die Zielkultur verpflanzt werden. Alle Modi stehen bei ihrer Bedeutungsschaffung stets in wechselseitiger Interaktion mit Medium und Genre. Das Film-Remake wird dabei mit der Neuschreibungstheorie von André Lefevere (2017) in Verbindung gebracht; dieser Ansatz wird im Zuge dieser Forschungsarbeit auf eine multimodale Ebene erweitert. Ziel ist es schließlich, einen deskriptiven Übersetzungsvergleich auf multimodaler Ebene herzustellen, wobei der deutsche Originalfilm *Fack ju Göhte* (2013) und das mexikanische Film-Remake *No Manches Frida* (2016) als Untersuchungsmaterial herangezogen werden.

Das erste Kapitel stellt den theoretischen Rahmen dar, in welchem zuallererst Kress' und van Leeuwens (2001) multimodale Kommunikationstheorie dargelegt wird, da diese vorweg als Basis für ein allgemeines multimodales Verständnis dient. Schließlich wird die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft weg von einer monomodalen, sprachzentrierten und äquivalenzorientierten – hin zu einer offeneren, auf den Zieltext und die Zielkultur fokussierten und schließlich auch nonverbale Elemente miteinbeziehenden Betrachtungsweise von Übersetzungen geschildert. Die Wurzeln des aufgekommenen multimodalen Bewusstseins in

der Übersetzungswissenschaft lassen sich genau genommen bereits in der Neuorientierung der 1970er- und 1980er-Jahre finden, denn ohne diesen Perspektivenwechsel und der Entwicklung zu einer von der Sprachwissenschaft unabhängigen Disziplin wäre es in der Übersetzungswissenschaft nicht zu einer multimodalen Betrachtungsweise von Text und Übersetzung gekommen. Nachdem die ersten Ansätze innerhalb der Übersetzungswissenschaft mit multimodalem Charakter thematisiert werden, wird daran anschließend auf jene Theorien und Ansätze eingegangen, die sich näher mit der multimodalen Dimension von Übersetzungen auseinandersetzen. Zunächst wird Kaindls (2020) modale, mediale und generische Übersetzungsklassifizierung dargelegt, um die sich stets beeinflussende Wechselbeziehung, welche zwischen Modus, Medium und Genre existiert, zu beleuchten. Abschließend soll vor allem die bereits genannte *Rewriting*-Theorie von Lefevere (2017) im Fokus stehen. Wie eingangs erwähnt, wird diese für die spätere Analyse schließlich mit Kress' und van Leeuwens (2001) Kommunikationstheorie auf eine multimodale Ebene ausgeweitet.

Kapitel zwei thematisiert daraufhin das Wesen des Film-Remakes sowie dessen historische Entwicklung. Hierbei wird vor allem die Sprachversion im Mittelpunkt stehen – eine frühe Form des Film-Remakes, welche bereits zur beginnenden Tonfilmzeit neben der Synchronisation und der Untertitelung häufig als weiteres Übersetzungsverfahren der damaligen Zeit betitelt wird. Nachdem zuerst die Gemeinsamkeiten herauskristallisiert werden, welche zwischen der Sprachversion und dem Film-Remake bestehen, wird daraufhin eine Abgrenzung zu ähnlichen Formen vorgenommen. Zuletzt wird ein kurzer Forschungsstand zeigen, welche Ansätze und Meinungen zum Film-Remake als Übersetzung innerhalb sowie außerhalb der Übersetzungswissenschaft herrschen.

Nachdem in Kapitel drei das Ziel sowie die für diese Masterarbeit relevanten Forschungsfragen aufgelistet werden, folgt im Anschluss die ausführliche Darstellung des multimodalen Analysemodells. Hierbei wird die von Stöckl (2004) geschaffene Einteilung in Core- und Sub-Modes, sowie dessen adaptiertes Modell für den audiovisuellen Translationsbereich von Pérez-González (2014a) herangezogen und mit Ansätzen aus den Filmwissenschaften erweitert. Im Mittelpunkt werden dabei die vier Core-Modes Sprache, Bild, Sound und Musik sowie deren jeweiligen Sub-Modes und medialen Varianten stehen.

Kapitel vier stellt das Untersuchungsmaterial vor und beschäftigt sich zunächst mit dem Produktionskontext beider Filme, woraufhin schließlich der multimodale Übersetzungsvergleich folgt. Durch die Gegenüberstellung mehrerer Szenen und Sequenzen wird hierbei analysiert, wie die vom Originalfilm durch Modus und Medium vermittelte Geschichte durch das neue multimodale Geflecht im Film-Remake erzählt wird. Ziel dieser Untersuchung ist es herauszufinden, an welchen Stellen der Geschichte es im Zuge dieses Rewriting-Prozesses zu Verschiebungen in der Narration kommt, auf welche Weise bestimmte Thematiken jeweils in Ausgangs- und Zieltext behandelt werden, welche anderen Werte dabei vermittelt werden und was diese in der Übersetzung vorgenommenen Anpassungen schließlich für die Gesamtdarstellung der Geschichte zur Folge haben.

Im fünften und letzten Kapitel dieser Forschungsarbeit werden abschließend die Ergebnisse, die sich bei der multimodalen Übersetzungsanalyse herausgestellt haben, zusammengefasst.

1. Theoretischer Rahmen

Die neben der Translationswissenschaft auch in vielen weiteren Wissenschaftsdisziplinen immer noch vorherrschende Sprachzentriertheit hinsichtlich eines Text- und Übersetzungsverständnisses führt unter anderem dazu, dass man das in dieser Masterarbeit behandelte Film-Remake nicht zuallererst mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung bringen würde. Geht man von den translationswissenschaftlichen Ansätzen aus, welche die Übersetzung vor allem als sprachliche Handlung sehen¹, würde für jene Theorien in erster Linie nur der Dialog eines transnationalen Film-Remakes als Übersetzung in Frage kommen, weil hier ein Sprachwechsel stattfindet. Da, wie in Kapitel 2.2.1 klar wird, dem Film-Remake jedoch (meist) ein eigenes Drehbuch zugrunde liegt und die sprachliche Komponente sehr von jener des Originalfilmes abweichen kann, wäre folglich auch der Dialog eines transnationalen Film-Remakes als Übersetzung auszuschließen, da die Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext nicht ausreichend erfüllt werden würde. Folgender theoretische Rahmen soll nun jedoch zeigen, dass sich die strikte sprachbezogene Sichtweise ungefähr ab den 1970er-Jahren in der Linguistik und in Folge ebenso in der Übersetzungswissenschaft verändert hat. Man löste sich langsam vom alleinigen sprachbezogenen Übersetzungsaspekt und der damit verbundenen Äquivalenzbezogenheit und konzentrierte sich nun immer mehr auf die Zielkultur und somit auch auf den Zieltext.² Ebenfalls multimodale Ansätze finden immer mehr Platz in der Übersetzungswissenschaft – auch wenn dies nur langsam und sehr zögerlich vonstattengeht.

In dieser Masterarbeit wird daraus schließend vom üblichen sprach- und schriftfixierten Textverständnis Abschied genommen und von einem weiter gefassten Blickwinkel ausgegangen, nach welchem Texte als „situative und kulturell geprägte Kommunikationsakte“ gelten, bei dessen Realisierung nicht nur Sprache alleine, sondern ebenso nonverbale Parameter zum Einsatz kommen (Kadrić et al. 2019:92). Solche Texte, die zusammen mit anderen Zeichensystemen bestehen, wie beispielsweise Filme, Musicals, Comics, Videospiele oder auch Websites, fielen lange Zeit außerhalb des Bereichs der Übersetzungswissenschaft (vgl. Kaindl 2016:120). Eine alleinige schriftliche, sprachbezogene sowie monomodale Betrachtungsweise von Texten scheint jedoch seit dem Aufkommen des multimedialen Zeitalters längst überholt. Translation sollte gerade in der heutigen, sich stetig weiterentwickelnden, globalen sowie digitalen Welt in einem viel weiteren Umfang betrachtet werden, in welchem ein multimodales Bewusstsein größere Wichtigkeit erlangen sollte, denn „communication involving words, images, movement, gesture, music, and so on occurs with ever greater frequency“ (Boria/Tomalin 2020:3). Auch Stöckl (2004:10) deutet auf den, im Grunde genommen schon immer existierenden multimodalen Charakter von Texten hin: „I would go as far as to argue that the purely mono-modal text has always been an exception while the core practice in communication has essentially been multimodal all along.“ Gambier (2006) drückt sich diesbezüglich noch eindeutiger aus: „No text is, strictly speaking, monomodal.“ (Gambier 2006:6, Hervorhebung i.O.) Mittlerweile ist man sich also bewusst, dass selbst bei einem (scheinbar) rein linguistischen Text multimodale Komponenten zur Schaffung der Text-Bedeutung beitragen.

¹ Für linguistische Ansätze siehe z.B. Werner Koller (2020) oder Wolfram Wilss (1977).

² Siehe hierzu z.B. Snell-Hornby (2008), in welchem Werk diese Entwicklung genauer beleuchtet wird.

Kaindl (2013) nennt hierzu beispielsweise die Parameter Typographie oder auch das Layout als multimodale Elemente eines vermeintlich rein schriftlichen Textes (vgl. Kaindl 2013:257). Auch Bilder in Bedienungsanleitungen oder Kinderbüchern könnten an dieser Stelle genannt werden. All dies sind Texte, die in Verbindung mit weiteren Zeichensystemen existieren und in Folge durch deren wechselseitige Interaktion Bedeutung geschaffen wird.

Auf dieser Grundlage beruhend wird das Film-Remake in dieser Masterarbeit zusammengefasst als multimodale Übersetzung betrachtet, bei welcher eine bereits existierende Geschichte mittels eines neuen multimodalen Zusammenspiels auf eine andere Art und Weise erzählt wird. Dementsprechend wird das Film-Remake nicht als vermeintliche „bloße Kopie“ eines anderen Filmes gesehen, sondern, in Anlehnung an Lefeveres (2017) Rewriting-Theorie, als Neuschreibung. Ein Film gilt daraus schließend in seiner Gesamtheit als multimodaler Text und vermittelt seine Geschichte durch die Interaktion verschiedener Modi, wie beispielsweise durch Sprache, Bilder, Geräusche oder auch Musik. Wie sich zeigen wird, stehen dabei alle Modi bei ihrer Bedeutungsgenerierung stets in Verbindung mit Medium und Genre. Um nun jene Geschichte der Ausgangskultur einer anderssprachigen Zielkultur zu erzählen, wird im Zuge einer Übersetzung ein neues multimodales Zusammenspiel geschaffen, welches je nach Funktion meist zahlreiche Änderungen mit sich bringt, die durch jeweilige zielkulturelle Normen und Systeme nötig sind und vor allem in Bezug auf den kommerziellen Inlandserfolg Sinn machen.

Als Fundament für ein allgemeines Verständnis von Multimodalität soll nun im ersten Unterkapitel die Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) herangezogen und etwas intensiver behandelt werden. Anschließend wird eine Verbindung zu übersetzungswissenschaftlichen Ansätzen mit multimodalen Anknüpfungspunkten hergestellt, um summa summarum eine multimodale Übersetzungstheorie herzustellen. Dies geschieht vor allem durch die Ausweitung von Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie auf eine multimodale Ebene. In folgendem theoretischen Rahmen soll nun daraus schließend primär auf jene Ansätze und Theorien eingegangen werden, die über den üblichen und eingeschränkten linguistischen Aspekt hinausgehen und den Übersetzungsbegriff weiter fassen.

1.1. Multimodalität nach Kress und van Leeuwen

Gunther Kress und Theo van Leeuwen haben mit ihrem Werk *Multimodal Discourse* (2001) eine multimodale Theorie entwickelt, welche auf der sozialen Semiotik des Sprachwissenschaftlers Michael Halliday (1979) basiert. Die Bedeutung eines multimodalen Textes wird laut Kress und van Leeuwen (2006:177) auf mehreren Ebenen geschaffen: „any text whose meanings are realized through more than one semiotic code is multimodal“. Das genannte Werk kann sozusagen als Referenzwerk zur Einführung des Begriffs der Multimodalität gesehen

werden³ und soll somit in dieser Masterarbeit als Basis für ein allgemeines multimodales Verständnis herangezogen werden.

Multimodalität wird in dieser Theorie beschrieben als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ (Kress/van Leeuwen 2001:20). Zur Schaffung multimodaler Kommunikation kommen zusammengefasst also je nach Design unterschiedliche Modi zum Einsatz, die zueinander stets in funktionaler Wechselwirkung stehen. Diese genannten Modi werden dabei als „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (iner)action“ definiert (2001:21). Hiermit sind demzufolge semiotische Ressourcen gemeint, die zur Schaffung von Kommunikation sowie zur Realisierung von Diskursen eingesetzt werden. Modi werden dabei in dieser Theorie nicht als fixe oder gefestigte Einheiten betrachtet (vgl. 2001:4), denn ihre Ausdrucksmöglichkeiten sowie die Bedeutungen, die mit ihrem Zusammenspiel geschaffen werden, sind unter anderem von kulturellen und zeitspezifischen Unterschieden abhängig (vgl. Kress/van Leeuwen 2006:2). Somit gibt es laut Kress und van Leeuwen (2001) in der heutigen digitalen Welt keine gefestigten Aufgabenbereiche der einzelnen Modi mehr, in der beispielsweise Bilder die Handlung generieren oder Musik alleine die Emotionen der Rezipient/innen anregt (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:2), denn „the ‘same’ meanings can often be expressed in different semiotic modes“ (2001:1). Sie beschreiben ihr Ziel folgendermaßen: „Instead we move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes, and in which it is therefore quite possible for music to encode action, or images to encode emotion.“ (2001:2)

Stöckl (2006:14f) erklärt hierzu, dass in der Semiotik mittlerweile im Allgemeinen lieber von den genannten freieren und dynamischeren *semiotischen Ressourcen* die Rede ist, anstelle des *Codes* als fixes Inventar von strukturierten Regelungen. Dies fußt darauf, dass die Bedeutung, die schlussendlich bei den Text-Rezipient/innen erzeugt wird, eben niemals durch Regeln gänzlich vorbestimmt sein kann⁴, wie es die typische „Vorstellung fester Form-Inhalts-Koppelungen“ des Codes vorgibt (Stöckl 2006:14f). Stöckl (2006:15) weist hierbei hin auf ein „Bedeutungspotenzial, [...] das je nach Kommunikationssituation und -erfahrung, Vorwissen und Sozialisierung verschieden aktiviert werden kann“.

³ Genau genommen wurden die Grundgedanken der Multimodalitätstheorie von Kress und van Leeuwen (2001), wie die soziokulturelle Kontextualisierung der Modi und deren Verwendung, ihre funktionale Verstrickung sowie die Beziehung zwischen Modus und Medium bereits in den 1970er-Jahren im Bereich der Semiotik diskutiert, jedoch unter der Bezeichnung der Multimedialität (vgl. Kaendl 2020:50). Das Innovative, das Kress und van Leeuwen (2001) mit ihrer Theorie hervorbringen, ist zum einen, dass die jeweiligen Modi nicht als konstante Einheiten betrachtet werden, welchen eine fixe Funktion zugeschrieben wird, sowie zum anderen, dass der Fokus immer auf dem Zusammenspiel aller Modi liegt (vgl. Kaendl 2013:258).

⁴ Siehe hierzu auch Jewitt/Oyama (2001).

Van Leeuwen (2005:3) betrachtet die Bezeichnung der *semiotischen Ressourcen* als Schlüsselbegriff der sozialen Semiotik, welcher an die Stelle des *Zeichens* getreten ist.⁵ Des Weiteren verstehen Kress und van Leeuwen (2006) unter Zeichen „motivated - not [...] arbitrary – conjunctions of signifiers (forms) and signifieds (meanings)“ (Kress/van Leeuwen 2006:8). Möchte ein/e Zeichenproduzent/in nun also eine jeweilige Bedeutung vermitteln, entscheidet sich diese/r immer für jene semiotischen Modi, durch welche diese Bedeutung am besten vermittelt werden kann. Wie Stöckl (2006:15) merken dabei auch die beiden Vertreter der Soziosemiotik an, dass diese Verbindung von Form und Bedeutung eben niemals vorgegeben ist (vgl. Kress/van Leeuwen 2006:7f). Zusammenfassend spricht man in der heutigen Soziosemiotik also bevorzugterweise von *semiotischen Ressourcen*, „because it avoids the impression that ‘what a sign stands for’ is somehow pre-given, and not affected by its use“ (van Leeuwen 2005:3). Rückblickend auf Stöckls (2006) beschriebenes großes Bedeutungspotential haben schließlich sehr viele verschiedene Faktoren Einfluss darauf, welche Bedeutung durch die jeweiligen Modi bzw. ihr Zusammenspiel bei einem jeweiligen Rezipienten/einer jeweiligen Rezipientin erzeugt wird. Die Bedeutung und Interpretation eines selben Textes kann daraus schließend von Rezipient/in zu Rezipient/in (aufgrund verschiedener Einflussfaktoren) variieren.

Zurückkommend auf Kress‘ und van Leeuwens (2001) multimodale Kommunikationstheorie, können sich Modi als semiotische Ressourcen bei ihrem Zusammenspiel gegenseitig ergänzen oder auch bestärken, indem sie auf unterschiedliche Weise dasselbe aussagen. Sie können aber genauso hierarchisch geordnet sein. Als Beispiel nennen die Autoren an dieser Stelle Actionfilme, bei welchen zum Großteil mit den Modi Musik und Sound gearbeitet wird (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:20).

Da es den beiden Autoren wenig sinnvoll erschien, unterschiedliche Modi, wie Sprache, Musik, Bilder oder auch Gestik getrennt zu betrachten, schafften sie eine multimodale Kommunikationstheorie, die auf verschiedene Modi anwendbar ist (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:vii). Die Frage, die sich Kress und van Leeuwen (2001) in ihrem Werk stellen und versuchen zu beantworten, wird wie folgt formuliert: „how do people use communicative modes and media in actual, concrete, interactive instances of communicative practice?“ (2001:Klappentext) Zusammenfassend sollte das Werk eine Theorie bieten, welche die allgemeinen Grundsätze von multimodaler Kommunikation beschreibt. Als Basis ihrer Theorie sollen die Grundlagen und Spezifitäten der semiotischen Modi analysiert werden, wobei vor allem historische, soziale sowie kulturelle Produktionshintergründe eine bedeutende Rolle einnehmen (vgl. 2001:4). Wie sich Kommunikation bzw. Texte realisieren – welche Modi beispielsweise bei einem Film als Text eingesetzt werden und welche Funktion dahintersteckt – ist schließlich

⁵ Kaindl (2020:55f) weist diesbezüglich darauf hin, dass in vielen wissenschaftlichen Werken die Idee des Zeichenkonzepts lediglich mit der Bezeichnung des *Modus* ausgetauscht wird, was laut ihm zu einer Vernachlässigung weiterer wichtiger Dimensionen der Modi und ihrer sozialen Bedingtheit führt und im weiteren Verlauf ein mangelhaftes Verständnis von Multimodalität in der Translationswissenschaft zur Folge hat. Solche weiteren, sehr bedeutenden Dimensionen fasst Stöckl (2006:15) zusammen in: „ihre kulturelle und soziale Gebundenheit und [...] historische Wandelbarkeit, ihren kontext-sensiblen Gebrauch zu sozial bestimmten Zwecken, ihr kognitives Fundament im Wahrnehmen von Weltausschnitten und dem Kategorisieren von Wissensbeständen, und [...] die kreative Erweiterbarkeit der Zeichenbestände und deren permanente Umdeutung“.

von verschiedenen kulturspezifischen sowie pragmatischen Faktoren abhängig (vgl. Kaindl 2016:122f; 2013:258).

Wie bereits eingangs erwähnt, gilt die systemisch-funktionale Theorie des Sprachwissenschaftlers Michael Halliday (1979) als Grundstein für Kress' und van Leeuwens (2001) Multimodalitätstheorie, denn genau genommen ist die Idee der semiotischen Ressourcen durch ihn entstanden (vgl. van Leeuwen 2005:3). Mit der Entwicklung dieses sozialsemiotischen Schlüsselbegriffs wies Halliday (1979) darauf hin, dass die Grammatik der Sprache nicht als Regelwerk verstanden werden sollte, sondern als Ressource für die Schaffung von Bedeutungen, wodurch er sich der typischen Vorstellung der Linguistik entgegenstellte (vgl. Halliday 1979:191f). Da sich der Sprachwissenschaftler aber auf die Sprache alleine bezieht, erweitert van Leeuwen (2005) diesen Denkansatz der semiotischen Ressourcen auf alle weiteren Modi und bezeichnet sie als „actions and artefacts we use to communicate“ (van Leeuwen 2005:3).

Laut Halliday (1979) erfüllt Sprache immer drei Metafunktionen, die dazu beitragen, dass Kommunikation stattfindet. Als erste nennt er die *ideational function*, welche außerdem als „content function of language“ bezeichnet wird (Halliday 1979:112). Durch diese erste Metafunktion repräsentieren wir laut Halliday (1979) unsere äußere sowie innere Welt (vgl. 1979:45), welche sich je nach Kultur, Ort usw. selbstverständlich von Individuum zu Individuum unterscheidet. Die zweite Funktion ist die *interpersonal function*, die „participatory function of language“ (1979:112). Diese steht dafür, dass durch Sprache soziale Interaktionen und Beziehungen geschaffen werden (vgl. 1979:112). Die dritte und letzte Funktion, die *textual function*, wird von Kress und van Leeuwen (2006) sehr einleuchtend beschrieben:

All message entities – texts – also attempt to present a coherent ‘world of the text’, [...] a world in which all the elements of the text cohere internally, and which itself coheres with its relevant environment. Whether we engage in conversation, produce an advertisement or play a piece of music, we are simultaneously communicating [...] in the here and now of a social context [...] and representing some aspect of the world ‘out there’ [...], and we bind these activities together in a coherent text or communicative event. (Kress/van Leeuwen 2006:15)

Die textuelle Funktion meint also das Potential die ersteren beiden Funktionen zu einem kohärenten Text zu verbinden, welcher immer mit dem jeweiligen sozialen Kontext verbunden ist (vgl. Halliday 1979:112f). Stöckl (2011a) beschreibt diese drei Funktionsebenen als *Darstellungs-*, *Interaktions-* und *Vertextungsebene* (vgl. Stöckl 2011a:51). Bezogen auf das Medium Film werden in einem solchen also erstens Wissensbestände und Erkenntnisse unserer äußeren und inneren Welt repräsentiert, zweitens findet eine Interaktion zwischen den Filmproduzent/innen und -rezipient/innen statt und drittens, wird durch ein multimodales Zusammenspiel ein filmisches Textkonstrukt geschaffen.

Auch wenn sich Halliday (1979) nur auf den Sprach-Modus bezieht, betonen Kress und van Leeuwen (2006) dennoch, dass sein sozialsemiotisches Modell nicht nur mit Sprache alleine funktioniert – laut ihnen erfüllen alle kommunikationsschaffenden semiotischen Modi die genannten drei Metafunktionen (vgl. Kress/van Leeuwen 2006:15). Zudem stellen sie sich der traditionellen linguistischen Vorstellung entgegen, dass die Bedeutung einer Botschaft lediglich ein einziges Mal geschaffen wird sowie, dass zu jener nur eine Inhalts- und

Ausdrucksebene zählt, denn Kress und van Leeuwen (2001) sehen multimodale Texte „as making meaning in multiple articulations“ (Kress/van Leeuwen 2001:4).

Anschließend unterteilen sie die Kommunikationsbereiche, in welchen ihnen die Bedeutungsgenerierung am stärksten erscheint, in vier Strata: *Diskurs*, *Design*, *Produktion* sowie *Distribution*. Diese vier Strata möchten sie dabei keineswegs hierarchisch unterteilen (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:4). Während sich die ersten beiden Strata *Diskurs* und *Design* auf der Inhaltsseite befinden und sich auf die unterschiedlichen Modi beziehen, verweisen die zur Ausdrucksseite zählenden Strata *Produktion* und *Distribution* auf die jeweiligen Medien (vgl. 2001:20f).

1.1.1. Diskurs

Das Stratum *Diskurs* definieren Kress und van Leeuwen (2001:20f) als:

socially situated forms of knowledge about (aspects of) reality. This includes knowledge of the events constituting that reality (who is involved, what takes place, where and when [...], and so on) as well as a set of related evaluations, purposes, interpretations and legitimations.

Mit Diskursen sind demzufolge Erkenntnisse oder Wissensbestände gemeint, die aus verschiedenen sozialen Kontexten und den dazugehörigen Interessen hervorgehen. Somit kann ein Diskurs je nach Kommunikationssituation und Kontext – ob beispielsweise bei einer Tischkonversation mit Freunden, in einem Zeitungsartikel oder in einer Fernsehdokumentation – ganz unterschiedlich realisiert werden (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:4f). Kress und van Leeuwen (2001) fügen dem noch hinzu, dass wir sozusagen oft mehrere unterschiedliche Diskurse im Repertoire hätten und uns je nach Kommunikationssituation für den jeweiligen davon entscheiden (vgl. 2001:21). Beispielsweise können Diskurse mit jeweiligen sozialen Klassen oder ethnischen Gruppen assoziiert werden (vgl. 2001:11). Wie ein Thema behandelt wird, ist daraus schließend immer von situationsbedingten und soziokulturellen Faktoren abhängig.

1.1.2. Design

Design als zweites Stratum wird bezeichnet als „means to realise discourses in the context of a given communication situation. But designs also add something new: they realise the communication situation which changes socially constructed knowledge into social (inter-) action.“ (Kress/ van Leeuwen 2001:5) Die bereits definierten Modi als semiotische Ressourcen spielen beim Design eine wichtige Rolle: „Designs [...] use these resources, combining semiotic modes, and selecting from the options which they make available according to the interests of a particular communication situation.“ (2001:21f) Es handelt sich hierbei folglich um Konzepte für die Form von semiotischen Produkten oder Ereignissen, welche für eine bestimmte Kommunikationssituation „designt“ werden, wobei es zur Verwendung (abstrakter) semiotischer Modi als deren Ressourcen kommt (vgl. 2001:21). Der/die Designer/in kann sich hierbei an verwurzelte Traditionen, übliche Gewohnheiten, Konventionen sowie Vorschriften halten oder aber er/sie stellt sich diesen Diskursen des vernünftigen Alltagsdenkens entgegen und designt etwas Innovatives oder gar Subversives – dies ist stets abhängig von der jeweiligen

Funktion, die dahintersteckt (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:5). Dementsprechend lautet die zentrale Frage des Designs nach Kress und van Leeuwen „What mode for what purpose?“ (2001:46) Welche Modi zum Einsatz kommen, ist also, wie schon des Öfteren erwähnt, immer zweckgebunden. Die beiden Vertreter der Soziosemiotik heben an dieser Stelle hervor, dass nicht immer der Sprach-Modus alleine Kommunikation schafft, sie betonen die Fähigkeit der vielen anderen semiotischen Modi, welche in manchen Kommunikationsformen den Sprach-Modus darüber hinaus in den Hintergrund drängen und selbst eine wichtigere Stellung einnehmen können (vgl. 2001:46).

Um die Idee des Designs genauer zu veranschaulichen, beschreiben sie das Beispiel eines Architekten/einer Architektin, welche/r ein Haus lediglich entwirft, es aber noch nicht baut. In diesem Beispiel wären die Wissensbestände, Vorstellungen, Gedanken bzw. Ideen zum Wohnen (z.B. wie sich das Leben in Häusern abspielt, wer darin wohnt, wie viele Personen usw.) sowie die damit verbundenen Interpretationen (wieso sie auf jene Art und Weise leben) oder auch die Argumente, welche gegen einen solchen Lebensstil sprechen, Beispiele für den bereits erklärten Diskurs. Bezugnehmend auf jene Vorstellungen und Gedanken entwirft der/die Architekt/in schließlich ein adäquates Design (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:6). Das Design kann also als Entwurf, als Skizze oder wie es auch bei Kaindl (2016:123) nachzulesen ist, als „Gestalt eines Textes“ gesehen werden, wodurch es sich stets auf einer abstrakten Ebene befindet und noch nicht auf jener der materiellen Produktion (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:6). Hier ist jedoch hinzuzufügen, dass zum Design dazwischenliegende Produktionsformen zählen, wie beispielsweise der Bauplan eines Gebäudes, die Noten eines Musikstücks (vgl. 2001:21) oder auch das Exposé, das Storyboard sowie das Drehbuch eines Films und Film-Remakes. Dies sind aber dennoch nicht jene Produktionsformen, welche die jeweiligen Rezipient/innen schlussendlich erreichen werden, sondern sie liegen lediglich als abstrakte Formen dazwischen (vgl. 2001:21).

1.1.3. Produktion

Die materielle Umsetzung der jeweiligen Gestalt eines Textes erfolgt schließlich erst durch das Stratum der *Produktion*, welches folgendermaßen definiert wird: „Production is the articulation in material form of semiotic products or events“ (Kress/van Leeuwen 2001:21) bzw. als „a physical job of articulating ‘text’“ (2001:66). Demzufolge wird durch dieses Stratum das Design nun in eine Form gegossen, wodurch gleichzeitig Bedeutung geschaffen wird (vgl. 2001:21). Für diesen kommunikativen Produktionsvorgang der genannten semiotischen Produkte oder Ereignisse werden jeweilige Medien bzw. materielle Ressourcen verwendet, „including both the tools and the materials used“, welche sich nicht wie die Modi auf der Inhaltsseite befinden, sondern auf der Ausdrucksseite (Kress/van Leeuwen 2001:21f). Bei diesen materiellen Ressourcen sind zwischen physiologischen und technischen Ressourcen zu unterscheiden. Zu ersterer Form zählen beispielsweise unser Stimmapparat oder unsere Muskeln, welche uns Gesten, Gesichtsausdrücke und andere physische Handlungen ermöglichen und durch welche wir kommunizieren. Technische Ressourcen hingegen dienen uns sozusagen als Erweiterungen unserer physiologischen Ressourcen (vgl. van Leeuwen 2005:93) und

können somit als Erweiterungen unseres Körpers gesehen werden (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:66). So musizieren (und kommunizieren) wir nicht nur mit unserer eigenen Stimme, sondern auch mit Musikinstrumenten und tragen nicht nur mittels unserer durch Muskeln erzeugten Gestik und Mimik zur Kommunikation bei, sondern beispielsweise ebenfalls mit unserer Kleidung (vgl. van Leeuwen 2005:93). Auch die Materialien und Werkzeuge, welche wir benutzen, um Artefakte zu produzieren, dürfen an dieser Stelle nicht vergessen werden, wie beispielsweise Papier und Stift oder Leinwand und Pinsel (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:66).

Alles in allem unterscheiden Kress und van Leeuwen (2001) zwischen Produktions-, Aufzeichnungs- und Distributionsmedien. Während erstere Medienvariante den jeweiligen Text produziert, sorgen die letzteren für dessen Speicherung und Distribution (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:22). Wichtig hierbei ist zu verstehen, dass Produktionsmedien eng mit unseren Sinnesorganen verbunden sind. Ein Text kann durch verschiedene Medien realisiert werden, wobei auch unsere fünf Sinne in unterschiedlichem Maße eingesetzt werden. Sie nennen als Beispiel die Kommunikation durch den Sprach-Modus, welche beispielsweise durch die schriftlich erzeugte Handschrift oder die mündlich produzierte Rede erfolgen kann.⁶ Während bei ersterer medialer Variante unser Hörsinn nicht vonnöten ist, sondern vielmehr das Sehen, um einen jeweiligen Text zu produzieren und in Folge auch zu rezipieren, ist dies bei der zweiten Variante beispielsweise sehr wohl von großer Wichtigkeit (vgl. 2001:66f). Somit handelt es sich nicht nur bei der Text-Produktion um physische Arbeit (entweder durch Mensch oder Maschine), sondern genauso bei der Text-Interpretation: „the interpretation of production is also physical work, a use of the body (the sensory organs)“ (2001:66). Bezieht man dies nun auch auf die Modi-Konstellation, wird bei Kress' und van Leeuwens (2001) Multimodalitätstheorie also unter anderem auch klar, dass es ebenso vom Medium abhängig ist, welche Modi mehr oder weniger zum Einsatz kommen. Dieser Aspekt darf auch beim Übersetzen bzw. bei einer Übersetzungsanalyse nicht vergessen werden, wobei zudem berücksichtigt werden muss, dass es sich nicht nur bei den Modi um keine gefestigten Einheiten handelt, sondern ebenso wenig bei den Medien. Diese stellen viel eher „culturally constructed mediation devices“ dar, die die Auswahl sowie die Funktion der jeweiligen Modi stets beeinflussen (Kaindl 2020:56).

Nicht nur Kress und van Leeuwen (2001:67), sondern auch Pérez-González (2014a:187) weisen zudem darauf hin, dass ein multimodaler Text dabei niemals automatisch auch multimedial sein muss, denn beispielsweise ist das Distributionsmedium Radio zwar als multimodal zu verstehen, da hier mehrere Modi, wie Sprache, Geräusche oder Musik zum Einsatz kommen, jedoch nicht als multi- sondern als monomedial, weil hier nur der Hörsinn eingesetzt wird und beispielsweise nicht der Seh- oder Geruchssinn. Zuletzt ist noch anzumerken, dass nach Kress und van Leeuwen (2001:68f) auch Medien immer sozial geformt sind. Dabei meinen sie nicht alleine die Materialien für die Erzeugung von Artefakten – auch unsere Stimme, als physiologisches Medium, wird stets sozial geformt.

Doch zur Erklärung des Medienkonzepts sind noch weitere Parameter von Bedeutung, die bei Kress und van Leeuwen (2001) nicht im Vordergrund stehen. Nach Elleström (2010)

⁶ Stöckl (2004:11) spricht hierbei von verschiedenen medialen Varianten, die der Realisierung eines Modus zur Verfügung stehen (siehe Methodenvorstellung in Kapitel 3).

ist die übliche Definition des Mediums als „a channel for the mediation of information and entertainment“ zu ungenau (Elleström 2010:13), denn für den Literaturwissenschaftler zählen zum Medienkonzept nicht nur die von Kress und van Leeuwen (2001) genannten materiellen, physiologischen und technischen Produktions-, Träger- und Distributionsmedien, sondern genauso die verschiedenen Kunstgattungen (vgl. Elleström 2010:13).⁷ Außerdem weist Elleström (2010) neben den von Kress und van Leeuwen (2001) bereits genannten sensorischen, sozialen und kommunikativen Eigenschaften von Medien, noch auf einige weitere hin, wie unter anderem auf ihre kulturellen, historischen, und ästhetischen Aspekte (vgl. Elleström 2010:5; 17f). Wie bei Kress und van Leeuwen (2001) wird auch hier darauf hingewiesen, dass diese vielen Eigenschaften, welche von Medium zu Medium unterschiedlich sein können, großen Einfluss auf die Auswahl, das Zusammenspiel und die Rezeption der semiotischen Modi haben. Kaindl (2020) nennt hierzu die sensorischen und raum-zeitlichen Differenzen zwischen dem Medium Buch und dem Medium Theater als Beispiel (vgl. Kaindl 2020:57).

Zurückkommend auf Kress' und van Leeuwens (2001) Stratum der Produktion wird nun betont, dass dieses keineswegs lediglich als Realisierung des Designs gesehen werden darf, sondern sie heben die wichtige semiotische Rolle hervor, welche die Produktion in der Kommunikation einnimmt, „using semiotic principles which have not yet sedimented into conventions, traditions, grammars, or laws of design“ (Kress/van Leeuwen 2001:22). Beispielsweise fügt ein/e Sänger/in einem bereits „designten“ Song bei der tatsächlichen Produktion dennoch zusätzlich immer etwas Neues – noch nicht im Vorhinein designtes – hinzu, was zur Bedeutung beiträgt: „the [...] singer's bodily articulation also communicates directly, adding meanings which are not pre-figured by the designs“ (2001:66, Hervorhebung i.O.). Es wird also genauso auf der Produktionsebene Bedeutung geschaffen. Genau dasselbe gilt selbstverständlich auch für Schauspieler/innen in einem Film sowie für jene im später produzierten Film-Remake. Auch wenn ein/e Schauspieler/in exakt den Text wiedergibt, welcher im Drehbuch geschrieben steht – durch seine/ihre individuelle Stimme, Gestik, Mimik usw. fügt er/sie dennoch immer etwas Eigenes hinzu – es wird also Bedeutung geschaffen, die niemals „vor-designt“ werden kann.

1.1.4. Distribution

Die *Distribution* als letztes Stratum der Ausdrucksseite ist zuständig für die technische Reproduktion (z.B. Tonbandaufnahme oder digitale Aufzeichnungen) und Verbreitung (z.B. Radio- oder Fernsehausstrahlung) der semiotischen Ereignisse und Produkte (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:21). Da mit diesem Stratum genau genommen nicht Produktions-, sondern **Reproduktionstechnologien** gemeint sind, wird für gewöhnlich angenommen, dass auf dieser Ebene keine weitere Bedeutung mehr geschaffen wird. Tatsächlich ist eine Bedeutungsgenerierung aber genauso auf dieser Ebene möglich, denn beispielsweise wird durch ein unbeabsichtigtes Rauschen beim Abspielen eines Tonbandes wiederum Bedeutung erzeugt (vgl. 2001:21).

⁷ Auch bei Kadrić et al. (2019) werden nicht nur die verschiedenen „materiellen Vermittlungskanäle (Schrift, Rundfunk, Fernsehen, elektronische Medien etc.)“ als Medien bezeichnet, sondern genauso „die jeweilige Darbietungsform eines Textes (z.B. Spielfilm, Theater, Comic)“ (Kadrić et al. 2019:93).

Auch wenn bei einer Rede durch ein Mikrofon gesprochen wird, um über eine größere Distanz hinweg verstanden zu werden, besteht im Grunde genommen bereits semiotisches Potential, denn eine geringere Distanz zum Mikrofon signalisiert beispielsweise eine dementsprechend größere Vertrautheit und Intimität als ein größerer Abstand (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:87).

1.2. Das Zusammenspiel der Strata

1.2.1. Die Wichtigkeit der Interpretationsebene

Die vier geschilderten Strata hinterlassen nun den Eindruck, dass Kress und van Leeuwen (2001) alleine die Produktions- und Artikulationsseite von multimodaler Kommunikation in Betracht ziehen würden, doch dem ist nicht so (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:8), denn Kommunikation wird in diesem Werk definiert als „a process in which a semiotic product or event is both articulated or produced *and* interpreted or used“ (2001:20, Hervorhebung i.O.). Die beiden Vertreter der Soziosemiotik betonen demzufolge ebenfalls die Wichtigkeit der Interpretationsebene, ohne welche Kommunikation gar nicht erst stattfinden könnte. Je nach den jeweiligen Werten und Ideen, die mit einem Diskurs in Verbindung gebracht werden, können Diskurse unterschiedlich interpretiert werden:

Which discourses interpreters or users may bring to bear on a semiotic product or event has everything to do [...] with their place in the social and cultural world, and also with the content. The degree to which intention and interpretation will match depends on context. (Kress/van Leeuwen 2001:8)

Eine Geschichte kann nach Kress und van Leeuwen (2001) ursprünglich als Komödie geschrieben – schlussendlich aber nicht von allen Rezipient/innen als jenes Genre interpretiert werden. Dies könnte laut den beiden Autoren beispielsweise damit einhergehen, dass darin Vorurteile gegen die jeweilige ethnische Gruppe eines Rezipienten/einer Rezipientin vorkommen: „Such users operate from a different discourse, a different conception of what is involved in that task and a different set of associated values and ideas.“ (2001:8) Welche Diskurse wie realisiert werden und wie diese in Folge interpretiert werden, ist somit stets immer von vielen verschiedenen Faktoren abhängig, wie vom jeweiligen soziokulturellen Kontext. Es ist aber ebenso zeit-, ort- und zweckgebunden.

Dies wird vor allem bei einem von Kress und van Leeuwen (2001) beschriebenen Beispiel von Kinderzimmer-Diskursen sehr einleuchtend erklärt. Beim Vergleich von verschiedenen Einrichtungsmagazinen erkennen die beiden Soziosemiotiker sich differenzierende Realisierungsweisen von Kinderzimmer-Diskursen, wodurch in Folge auch andere Werte vermittelt werden. Dies hängt damit zusammen, dass sich die Vorstellungen, die zur Lebensweise von dreijährigen Kindern herrschen, sehr unterscheiden können. Die genannten Diskurse werden in jenem Fall durch „the multimodal ‚language of interior design‘“ realisiert, wozu unter anderem die Auswahl der jeweiligen Farben oder Möbel zählt (Kress/van Leeuwen 2001:17). Unterschiede sind hier laut Kress und van Leeuwen (2001) nicht nur nach Erscheinungsjahr des Magazins zu erkennen, sondern auch nach Geschlecht oder Ort. Die beiden Autoren

erklären, dass beim britischen Magazin ein dreijähriges Mädchen gezeigt wird, bei welchem vor allem Aktivitäten, wie Singen und Tanzen sowie sehr fröhliche Farben im Vordergrund stehen. Im selben Magazin würde man wiederum einen Jungen sehen, der sich in seinem Zimmer mit einer Spielzeuglokomotive und einem Spielzeugauto vergnügt. Des Weiteren wird geschildert, dass in einem zwei Jahre später erschienenen schwedischen IKEA Katalog gezeigt wird, wie Mädchen und Jungen gemeinsam spielen oder lesen – oft auch zusammen mit ihren Eltern (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:13ff). Doch solche Diskurse liefern nicht alleine Versionen davon, wer was wie und wann macht, „they add evaluations, interpretations and arguments to these versions.“ (Kress/van Leeuwen 2001:15) Derselbe Diskurs kann auf verschiedene Art und Weise und mittels unterschiedlicher Medien realisiert werden – dies ist immer vom jeweiligen Zweck und Kontext abhängig – ob es sich beispielsweise um ein Magazin handelt, welches auf den Massenmarkt ausgerichtet ist, oder auf die Vorstellung eines idealen Kinderzimmers in einem Traumhaus von Celebrities (vgl. 2001:17).

Auch beim Film-Remake *No Manches Frida* (2016), welches im Grunde genommen dieselbe Geschichte wie der Originalfilm *Fack ju Göhte* (2013) erzählt, wurden die verschiedenen Diskurse dennoch an den soziokulturellen Kontext und damit zusammenhängend an andere Werte, Traditionen usw. angepasst, wodurch die Geschichte sozusagen „um-design“ wurde und in Folge mit dem Einsatz und Zusammenspiel neuer Modi auf eine andere Art und Weise erzählt wird. Ohne diese durch die Übersetzung vollzogene Umgestaltung des Originalfilmes hätte der Film in Mexiko vermutlich nicht denselben Erfolg erreicht, da dieser nicht mit dem soziokulturellen Hintergrund des Zielpublikums übereingestimmt hätte und dementsprechend anders interpretiert worden wäre, als dies beim deutschen Zielpublikum der Fall war.

1.2.2. Die komplexe Konfiguration der vier Strata

Zuletzt muss noch angemerkt werden, dass nach Kress und van Leeuwen (2001) je nach Kommunikationsakt die genannten vier Strata auf verschiedene Weise konfiguriert werden können. Sie unterscheiden beispielsweise Sprechakte der Alltagskommunikation, bei welchen die drei Strata Diskurs, Design und Produktion von ein und derselben Person, nämlich dem/der Sprecher/in realisiert werden – von Kommunikation, welche von Voice-Over Spezialist/innen geschaffen wird, bei welcher jedes Stratum verschiedene Personen miteinbezieht⁸: „Expert sources provide the discourse, scriptwriters the design, voice specialists the voices, recording engineers the recordings, and so on.“ (Kress/van Leeuwen 2001:9) Dasselbe gilt somit auch für einen Film, da ebenfalls hier viele Personen am Aufbau der jeweiligen Strata und somit an der Gestaltung des Gesamttextes beteiligt sind, wobei ihre verschiedenen Fähigkeiten eingesetzt werden, wie beispielsweise jene der Regisseur/innen, Schauspieler/innen, Drehbuchautor/innen, Lichttechniker/innen oder auch Kostümbildner/innen. Kress und van Leeuwen (2001) erklären, dass alle Aktant/innen bei einer solchen Kommunikationsgestaltung Wissen auf allen Strata-Ebenen mitbringen müssen. Somit muss sich der/die Drehbuchautor/in als

⁸ Siehe hierzu auch die Verbindung zur Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) in Kapitel 1.3.2.

Designer/in beispielsweise auch auf der Produktionsebene und den damit verbundenen Werten auskennen, damit ein Drehbuch geschrieben wird, welches schlussendlich auch umsetzbar und nicht zu kostenintensiv ist (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:9). Diese Arbeitsaufteilung ist aber je nach Kommunikationsakt unterschiedlich, denn in ihrem Werk wird beispielsweise ebenso angemerkt, dass im heutigen Zeitalter der Digitalisierung multimodale Kommunikation genauso durch ein und dieselbe Person erfolgen kann, welche nun sozusagen mehrere Zeichenmodalitäten beherrscht (vgl. 2001:2;20). Dies bedeutet, dass man heutzutage beispielsweise bereits über kostenfreie Onlinetools eine Homepage selbst gestalten kann und man hierfür nicht mehr eine/n Webdesigner/in beauftragen muss. Auch beim vorher genannten Kinderzimmer-Diskurs muss vor der materiellen Produktion ein Design konzeptualisiert werden, welches nicht zwingend von einem/einer ausgebildeten Innenraumgestalter/in entworfen werden muss. Jenes Kinderzimmer kann in der heutigen Zeit genauso von den Eltern selbst designt werden oder man entscheidet sich für ein bereits existierendes Modell, welches von einem Experten/einer Expertin empfohlen wird (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:17).

1.3. Die Entwicklung einer Multimodalen Übersetzungswissenschaft

In der Übersetzungswissenschaft existierten lange Zeit lediglich Theorien und Ansätze, welche die Übersetzung allein als sprachliche Handlung betrachteten und nach welchen die Erfüllung der Äquivalenz von Ausgangs- und Zieltext als Hauptkriterium galt (vgl. Boria/Tomalin 2020:7). Solange man sich von diesen strikten ausgangstextorientierten sowie sprach- und äquivalenzbezogenen Theorien nicht löste, war eine Verbindung zur Multimodalität in der Übersetzungswissenschaft selbstverständlich nicht annähernd vorhanden. Dies änderte sich erst im Laufe der Zeit, als sich die Übersetzungswissenschaft, welche lange Zeit als Teildisziplin der Angewandten Linguistik sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaft galt (vgl. Snell-Hornby 2010:366), durch die Entwicklungen von funktionstheoretischen und kultursensitiven Ansätzen zu einer eigenständigen Disziplin entwickelte. Man löste sich langsam vom strikten Ausgangstextbezug und legte das Hauptaugenmerk immer mehr auf den Zieltext und die Zielkultur. Äquivalenz zum Ausgangstext war somit nicht mehr das grundlegende Kriterium einer Übersetzung – der Blick fiel nun mehr auf kulturelle Normen, Konventionen sowie Werte (vgl. Kaindl 2013:259). Im weiteren Verlauf führte diese Neuorientierung dazu, dass jene Gebiete, welche zuvor gänzlich von der Übersetzungswissenschaft ausgeschlossen wurden, daraufhin an Interesse gewannen. Kaindl (2020:54) nennt hierzu beispielsweise vor allem die Audiovisuelle Translation, die Übersetzung von illustrierten Kinderbüchern, Theaterstücken, Websites oder Videospielen. Dieser Fortschritt von einer monomodalen zu einer multimodalen Betrachtungsweise von Texten hatte zur Folge, dass man sich in der Übersetzungswissenschaft infolgedessen vor allem die Frage stellte, wie man bei Übersetzungen mit nonverbalen Elementen umzugehen hat (vgl. Kaindl 2013:257).

Vor diesem Hintergrund soll im weiteren Verlauf ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung relevanter Ansätze und Theorien gegeben werden, welche zu diesem Perspektivenwechsel in der Übersetzungswissenschaft und gleichzeitig zur Entwicklung einer von der Sprachwissenschaft unabhängigen Disziplin beitrugen. Denn wie bereits eingangs erwähnt,

wäre es ohne jenes Umdenken in der Übersetzungswissenschaft nicht zu einem multimodalen Verständnis von Text und Übersetzung gekommen. Daran anschließend wird auf die Entwicklung verschiedener multimodaler Ansätze in der Übersetzungswissenschaft eingegangen und die theoretischen Aspekte, welche für die Analyse dieser Forschungsarbeit von Belang sind, herausgearbeitet.

1.3.1. Die Neuorientierung

Auch wenn inzwischen multimodale Ansätze in der Übersetzungswissenschaft existieren, entwickelten sich jene dennoch nur zögerlich und der Fokus der genannten Wissenschaft liegt stets immer noch auf den sprachlichen Aspekten (vgl. Kaindl 2020:54). Des Weiteren beschränken sich die bestehenden multimodalen Ansätze innerhalb der Audiovisuellen Translation primär auf die Untertitelung (vgl. Pérez-González 2014b:127), wodurch die Suche nach multimodalen Übersetzungstheorien, welche sich auf das Film-Remake als Übersetzung beziehen, kläglich scheitert. Das Erwecken einer multimodalen Betrachtungsweise in der Übersetzungswissenschaft ist, um es genau zu nehmen, auf die in den 1970er- und 1980er-Jahren aufgekommene Neuorientierung zurückzuführen, denn ohne das Loslösen vom strikten Äquivalenzbezug sowie von linguistischen Ansätzen wäre ein multimodales Verständnis von Übersetzung nicht möglich gewesen.

In der Linguistik fand durch die *pragmatische Wende* in den 1970ern ein Umdenken statt, indem die außersprachliche Realität nun nicht mehr verdrängt und von Sprache getrennt wurde und somit in Folge Relationen zu anderen Disziplinen, wie etwa der Soziologie, der Ethnologie oder auch der Psychologie und Philosophie gezogen wurden. Zudem wurden weitere Themenbereiche der Sprache interessant, wie soziale, kommunikative oder auch funktionale Aspekte⁹ (vgl. Snell-Hornby 2008:38). Vor allem das Aufkommen der Textlinguistik¹⁰ sowie der Sprechakttheorie¹¹ trieben diesen Wandel voran, wodurch ein offener, flexibler Denkansatz geschaffen wurde (vgl. Snell-Hornby 2010:366). Auch kulturelle Einflüsse sowie weitere Parameter der Kommunikation wurden nun mitintegriert, wie etwa pragmatische und semiotische Aspekte (vgl. Sandrini 2011:1096). Dies alles führte schließlich dazu, dass Sprache „nicht mehr bloß als abstraktes System, sondern als Handlung aufgefasst“ wurde (Snell-Hornby 2008:62). Dementsprechend vollzog sich schließlich auch in der Übersetzungswissenschaft ein Perspektivenwechsel, durch welchen die Fokussierung auf den Text eine neue Definition erfuhr und es zu einer Erweiterung der Übersetzungswissenschaft als Handlungswissenschaft kam und somit neue Theorien relevant wurden (vgl. Kaindl 2010:102). Zur

⁹ Stöckl (2006:13) spricht in diesem Zusammenhang vom „Wandel von einer strukturellen hin zu einer soziokulturell funktional betriebenen Textlinguistik“.

¹⁰ Durch die Entwicklung der Textlinguistik kam es zur Überschreitung der Satzgrenze und in Folge zur Ausweitung auf die Textebene, was laut Dressler (1974), einem Begründer der Textlinguistik, dazu geführt hat, dass „Übersetzungsäquivalenz im Sinne von Invarianz [...] unmöglich“ ist (Dressler 1974:62).

¹¹ John L. Austin und John Searle zählen zu den wichtigsten Vertreter/innen der Sprechakttheorie. Prunč (2012) fasst die Gedanken der beiden Philosophen zur Sprechakttheorie wie folgt zusammen: „Unter *Sprechakten* oder *Sprechhandlungen* werden [...] sprachliche Äußerungen verstanden, die aufgrund gesellschaftlicher Erwartungen, Gewohnheiten und Konventionen von den Sprechern als Handlung bzw. als Handlungsersatz konzipiert und von den Hörern auch als solche verstanden werden.“ (Prunč 2012:129, Hervorhebung i.O.)

Textlinguistik öffnend wurde somit auch in der Übersetzungswissenschaft der Fokus auf den Text als Ganzes gelegt, denn übersetzt werden „nicht Wörter und Sätze [...], sondern ganze Texte“ (Stolze 2011:105). Dabei wurde der Text nicht länger als isoliertes, sprachliches Segment betrachtet, sondern in Verbindung mit dem außersprachlichen Kontext (vgl. Snell-Hornby 2008:39), wodurch der Fokus nun primär auf die kultur-semiotische Dimension von Texten gelegt wurde (vgl. Kaindl 2013:259). Wie in der Linguistik setzte man sich schließlich auch in der Übersetzungswissenschaft mit neuen Themengebieten auseinander, wie beispielsweise mit Texttypen¹², der Intention des Senders/der Senderin oder auch mit dem/der Rezipient/in und seinem/ihrer Wissensbestand (vgl. Kaindl 2020:53).

Im Zuge dieser Neuorientierung in der Übersetzungswissenschaft entwickelten sich gegen Ende der 1970er-Jahre zwei voneinander unabhängige Forschergruppen, die sich der längst überholten äquivalenz- sowie Ausgangstextbezogenen Sichtweise von Übersetzung entgegenstellten und deren neuen Denkansätze zum Wegbereiter des *Cultural Turn* der 1980er-Jahre zählen, welche Wende von Snell-Hornby (2010:367) als „undisputed milestone in the discipline“ beschrieben wird. Zum einen sind hiermit die im deutschsprachigen Raum entwickelten *Funktionalen Ansätze* (z.B. Reiß/Vermeer 1984, Holz-Mänttari 1984) gemeint, sowie zum anderen auch die *Descriptive Translation Studies* (z.B. Toury 2012, Hermans 2014, Lefevere¹³ 2017), welche sich in Belgien, den Niederlanden sowie in Israel entwickelten (vgl. Prunč 2012:229f). Obwohl die Entstehung dieser zwei Richtungen unabhängig voneinander vonstattenging, sind dennoch einige Gemeinsamkeiten in ihren während den 1980er-Jahren entwickelten Theorien zu erkennen. Beide Richtungen fokussieren sich auf die Funktion eines Translats in der Zielkultur, wodurch das Hauptaugenmerk primär auf den Zieltext gelegt wird, anstelle auf den einst als „heilig“ betrachteten Ausgangstext. Außerdem fokussieren sich beide Forschungszweige auf den kulturellen Kontext der Translation (vgl. Snell-Hornby 2010:367). Da sich die Übersetzungswissenschaft in erster Linie die Finalität des Translats in der Zielkultur zum Ziel setzte, ging es nun um mehr als lediglich um die Übertragung sprachlicher Bedeutung (vgl. Kaindl 2020:53f). Kaindl (2020:53) spricht von einem mehrschichtigen Transfer: „a multi-layered transfer of culture, ideology, power, gender, race, etc.“ Durch diese Neuorientierung der Übersetzungswissenschaft und die Entwicklungen neuer Ansätze wurde die Translation in einem viel weiteren Blickwinkel betrachtet und schließlich auch in einen gesellschaftlichen Kontext eingebettet (vgl. Prunč 1997).¹⁴

1.3.2. Erste Ansätze in der Übersetzungswissenschaft mit multimodalem Charakter

Wie bereits erwähnt, begann man sich im Zuge der geschilderten Neuorientierung schließlich auch in der Übersetzungswissenschaft mit nonverbalen Elementen von Text und Übersetzung zu beschäftigen. Nun muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass genau genommen bereits Roman Jakobson in den 1950er-Jahren auf den nicht-sprachlichen Aspekt von Übersetzungen

¹² Siehe hierzu die Texttypologie nach Reiß (1978) in Kapitel 1.3.2.

¹³ Zudem verkündete Lefevere, gemeinsam mit Bassnett, im Sammelband *Translation, History and Culture* (1990) den Paradigmenwechsel. Jenes Werk gilt als „historisch manifestes Zeichen für den ‚cultural turn‘“ (Prunč 2012:287, Hervorhebung i.O.).

¹⁴ Siehe hierzu z.B. von Flotow (2014) oder Venuti (2018).

hinwies und somit nach Kaindl (2020) die semiotische Dimension in die Übersetzungswissenschaft brachte (vgl. Kaindl 2020:49). Jakobson (1992) unterschied damals in seinem Aufsatz zwischen drei Übersetzungsformen. Als erste nennt er die *innersprachliche (intralinguale) Übersetzung* bzw. die *Paraphrase*, womit die „Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache“ gemeint ist (Jakobson 1992:483), also beispielsweise die Übersetzung eines Dialektes in die Standardsprache (vgl. Kaindl 2016:120). Zweitens spricht Jakobson (1992) von der *zweisprachlichen (interlingualen) Übersetzung* bzw. der *Übersetzung im eigentlichen Sinne*. Bei dieser Form meint Jakobson die Übersetzung von der einen in die andere Sprache, wobei sprachliche Zeichen mittels einer anderen Sprache wiedergegeben werden (vgl. Jakobson 1992:483). Zuletzt wird die bedeutende *intersemiotische Übersetzung* genannt, welche von Jakobson ebenso als *Transmutation* beschrieben und als „Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme“ definiert wird (1992:483). Als Beispiel für die Übersetzung in ein anderes Zeichensystem nennt er die Übertragung vom sprachlichen Zeichensystem, also beispielsweise eines „rein“ sprachlichen Werkes, in ein anderes Zeichensystem, wie in einen Film, einen Tanz oder auch eine Malerei (vgl. 1992:490). Mit dieser letzten Übersetzungsklassifizierung macht Jakobson (1992) also bereits auf den nonverbalen Faktor von Übersetzungen aufmerksam.

Nun ist Jakobsons (1992) Klassifizierung jedoch sehr zu hinterfragen, denn, wie es auch Kaindl (2013;2020) ausdrückt, wurde die Bezeichnung der *intersemiotischen Übersetzung* äußerst unglücklich gewählt, da genau genommen genauso die Übersetzung in eine andere Sprache als intersemiotisch zu bezeichnen wäre, weil es sich bei einer Sprache ebenfalls um ein semiotisches System handelt (vgl. Kaindl 2013:261;2020:60). Doch nicht nur Kaindl äußerte sich diesbezüglich sehr skeptisch. Jakobsons intersemiotische Übersetzung wurde von mehreren Seiten kritisch beleuchtet und teilweise neu definiert.¹⁵ So empfand auch Toury (1986) Jakobsons (1992) Typologie zu wenig genau ausgearbeitet (vgl. Toury 1986:1113). Er versuchte in Folge sein Konzept der *interlingualen Übersetzung* zu überarbeiten, indem er die von Jakobson genannte *intersemiotische Übersetzung* zuallererst von der von ihm gewählten Bezeichnung der *intrasemiotischen Übersetzung* unterscheidet. Diese kann wiederum unterteilt werden in die *intrasystemische* und *intersystemische Übersetzung*. Während er bei ersterer Form Jakobsons *intralinguale Übersetzung* als Beispiel angibt, nennt er bei der zweiten Form alleine die *interlinguale Übersetzung* (vgl. Toury 1986:1114). Kaindl (2013;2020) kritisiert die beschriebene Neudefinition Tourys (1986) aus dem Grunde, da er neben der interlingualen Übersetzung die vielen weiteren Modalitäten nicht einmal erwähnt. Außerdem beschreibt der Übersetzungswissenschaftler Tourys (1986) Definition der *intersemiotischen Übersetzung* als ident zu Jakobsons (vgl. Kaindl 2013:261;2020:60). Schließlich ist also festzustellen, dass genauso Tourys (1986) Versuch einer Neudefinition Lücken aufweist.

Zunächst muss vor allem die Pionierin Katharina Reiß erwähnt werden, denn sie gilt als eine der ersten Übersetzungswissenschaftler/innen, die das multimodale Bewusstsein eines Textes in den Gegenstandsbereich der Übersetzungswissenschaft gebracht hat (vgl. Kaindl 2013:260) – auch wenn sie hierfür nicht den Terminus „multimodal“ verwendete. Dies

¹⁵ Siehe z.B. auch Umberto Eco (2001).

geschah im Zuge ihrer entwickelten Texttypologie, in welcher Reiß (1978) die Grundthese vertritt, dass eine Übersetzung stets vom jeweiligen Texttyp beeinflusst wird.

Neben dem *inhalts-*, *form-* und *apellbetonten Texttyp*, wird der vierte von Reiß (1978:33f) als *audiomedialer Texttyp*¹⁶ bezeichnet. Nach Reiß (1978) unterscheidet sich dieser vierte Texttyp von den ersteren dreien aus dem Grunde, da dieser nicht aus Sprache alleine besteht, sondern immer in Verbindung mit technischen Medien und nicht-linguistischen „Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“ (Reiß 1978:49). Auch wenn das Texttypenmodell in den letzten Jahren aufgrund seiner Inflexibilität und seinen zu stark kategorialen Kriterien zahlreich kritisiert wurde, gilt Reiß' Ansatz dennoch stets heute noch als Pionierarbeit in der Übersetzungswissenschaft (vgl. Snell-Hornby 2008:109).

Ein translationswissenschaftlicher Ansatz, welcher multimodalen Charakter sowie einige Gemeinsamkeiten zu Kress' und van Leeuwens (2001) Multimodalitätstheorie aufweist und daher an dieser Stelle kurz angeschnitten werden soll, ist Holz-Mänttärís (1984) Theorie des Translatorischen Handelns, welche auf der funktionsorientierten Skopostheorie nach Reiß und Vermeer (1984) fußt. Neben der Skopostheorie hat es die Translationswissenschaft vor allem auch durch Holz-Mänttärís (1984) Theorie des Translatorischen Handelns geschafft, sich damals von der Sprachwissenschaft zu lösen und sich zu einer eigenständigen Disziplin zu entwickeln (vgl. Snell-Hornby 2008:62). Auch wenn Holz-Mänttärís (1984) Theorie an der Skopostheorie anknüpft und ebenso funktional und zielkulturell ausgerichtet ist, liegt der Fokus hier jedoch vor allem auf dem/der Translator/in als Handelnde/r.

Translatorisches Handeln wird nach Holz-Mänttärí (1984:83) vor allem von der zielkulturellen Funktion und vom intendierten Zweck gesteuert. Wie Kress und van Leeuwen (2001) darauf hinweisen, dass Kommunikation nicht alleine durch den Sprach-Modus stattfindet, kann auch nach Holz-Mänttärí (1984:84) Translatorisches Handeln nicht alleine auf die Sprachebene zurückgeführt werden, denn „Sprachen sind [...] nur *ein* Realisierungsmittel für Botschaften“ (1984:165, Hervorhebung i.O.). Ein Text wird nach dieser Theorie folglich als „Botschaftsträger im Verbund“ angesehen (1984:83), also als Botschaftsträger, welcher in Verbindung mit weiteren Botschaftsträgern auftritt, wie beispielsweise mit Bildern oder einer Melodie. Was bei dieser Verbindung von verbalen und nonverbalen Komponenten entsteht, nennt Holz-Mänttärí (1984:31) ein „stabiles Gewebe“. Diese Verflochtenheit der Botschaftsträger gleicht wiederum Kress' und van Leeuwens (2001) Gedanke, dass alle Modi durch deren gegenseitige funktionale Verstrickung Bedeutung generieren. Außerdem weist Holz-Mänttärí (1984) darauf hin, dass die verschiedenen Botschaftsträger dabei kulturspezifisch verwendet werden, was für die Übersetzungswissenschaftlerin neben der Sprache auch weitere Botschaftsträger in den Arbeitsbereich von Translator/innen miteinschließen lässt (vgl. 1984:122). Durch diese Kulturspezifität kann es folglich bei der Translation auch zu einem Medienwechsel oder einer Verschiebung des Einsatzes verschiedener Botschaftsträger

¹⁶ Reiß gibt hierzu in einem Fußnotenvermerk an, dass sie diesen vierten Texttyp zuvor als „subsidiär“ bezeichnet hat, welche Benennung sie als „irreführend“ beschreibt (vgl. Reiß 1978:34). Doch auch beim *audiomedialen Texttyp* bleibt es nicht, denn dieser wird von Reiß mit dem *multimedialen Text* ausgetauscht. Des Weiteren wird ihre Vierteilung der Texttypen zugleich revidiert und nur mehr von drei Texttypen gesprochen. *Multimediale Texte* werden dabei lediglich als „Varianten der drei Grundtypen“ beschrieben (Reiß 1990:185).

kommen (vgl. Holz-Mänttari 1984:77), was bedeutet, dass bei einer Filmübersetzung mittels eines Film-Remakes in einer jeweiligen Szene vielleicht nicht mehr durch den im Originalfilm vorherrschenden Sprach-Modus die Botschaft übermittelt wird – vielleicht geschieht dies in der Übersetzung primär durch Gestik, Mimik, Geräusch oder Musik.

Ein weiterer Punkt, welcher auch bei Kress und van Leeuwen (2001) beschrieben wird ist, dass auch beim Translatorischen Handeln mehrere Aktant/innen beteiligt sind und nicht alleine der/die Übersetzer/in.¹⁷ Beherrscht ein/e jeweilige/r Aktant/in nicht über alle nötigen Fertigkeiten und Kenntnisse für die Erreichung des jeweiligen Ziels, ist er/sie somit auf andere Aktant/innen angewiesen und es kommt zu einer Kooperation (vgl. Holz-Mänttari 1984:68). Diese Aktant/innen agieren dabei alle als Expert/innen ihres Gebietes, auf welchem sie „sachliche Kompetenz und pragmatische Qualifikation“ erwerben, um schließlich Spezialhandlungen verrichten zu können (1984:23). Dieser Anhaltspunkt trifft auch auf die Analyse dieser Masterarbeit zu, da genauso bei einem Film-Remake viele verschiedene Aktant/innen am Übersetzungsprozess beteiligt sind und sie alle gemeinsam als Übersetzer/innen des Originalfilmes gelten. So werden nicht alleine die spanischsprachigen Drehbuchautoren als Übersetzer angesehen, sondern auch der Regisseur, alle Schauspieler/innen, Visagist/innen, Kostümbildner/innen, Schnitttechniker/innen, Lichttechniker/innen, die Kamerafrau/der Kameramann sowie alle weiteren Beteiligten. Durch ihre gemeinsame Kooperation wirken sie alle bei der Gestaltung und Produktion des Translats vom Originalfilm mit.

Da bei der Analyse in dieser Masterarbeit der Fokus jedoch nicht verstärkt auf den verschiedenen Handlungsrollen liegen wird, sondern vielmehr ein deskriptiver Übersetzungsvergleich zweier Filme auf multimodaler Ebene geschaffen werden soll, wird an dieser Stelle nicht näher auf Holz-Mänttaris (1984) Handlungstheorie eingegangen. Ihr Ansatz stellt dennoch einen interessanten Themenpunkt für die multimodale Übersetzungsanalyse dieser Masterarbeit dar denn, wie bereits bei Kress' und van Leeuwens (2001) Theorie ersichtlich wurde sowie zudem bei der Darstellung von Lefeveres (2017) Theorie in Kapitel 1.3.5 klar werden wird, stehen alle an der Kommunikations-, Übersetzungs- und in diesem Sinne an der Filmgestaltung beteiligten Akteur/innen stets unter Manipulation verschiedener Faktoren. Dies hat Einfluss darauf, wie die jeweiligen Modi eines Filmtextes schlussendlich eingesetzt werden und in Folge miteinander interagieren und die Bedeutung des Filmes schaffen – oder um es wie Holz-Mänttari (1984) auszudrücken – sind auch alle Aktant/innen, die an der Filmtextübersetzung beteiligt sind mit in das multimodale „Gewebe“ verflochten und dürfen somit für ein holistisches Verständnis einer multimodalen Übersetzungstheorie nicht vergessen werden.

¹⁷ Holz-Mänttari (1984:109) unterscheidet hierbei zwischen sechs Handlungsrollen: Translations-Initiator/in bzw. Bedarfsträger/in, Besteller/in, Ausgangstext-Texter/in, Translator/in, (Ziel-)Text-Applikator/in und (Ziel-)Text-Rezipient/in.

1.3.3. Die multimodale Dimension in der Übersetzungswissenschaft ab dem Multimedia-Zeitalter

Auch wenn man sich nun, aus dem obigen Abschnitt schließend, vom Ausgangstext löste und sich in der Textlinguistik sowie in der semiotisch orientierten Linguistik der Wichtigkeit der Miteinbeziehung von nonverbalen Elementen bewusst war, fand ein nonverbales Bewusstsein in der Übersetzungswissenschaft in ausgeprägter Form erst später statt, nämlich vor allem ab dem in den 1990er-Jahren aufgekommenen Multimedia-Zeitalter (vgl. Kaindl 2020:53). Kaindl (2016) nennt an dieser Stelle den vom Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell im Jahre 1992 ausgerufenen *pictorial turn*¹⁸ als grundlegenden Wendepunkt hinsichtlich des Bewusstseins von nonverbalen Parametern und betont darüber hinaus, dass jene neue Textinterpretation besonders auch den Alltag von Übersetzer/innen bestimmen würde. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „semiotische[n] Komplexität der Textrealität“ (Kaindl 2016:120f).

Durch diesen Fortschritt, welcher darüber hinaus unter der *ikonischen Wende* bekannt ist, sowie die stetig zunehmende Globalisierung der weltweiten Kommunikation, entstanden neue Texttypen. Dieser Umschwung führte dazu, dass sich die Übersetzungswissenschaft immer mehr mit der audiovisuellen Translation und in weiterer Folge auch mit nonverbalen Elementen befasste (vgl. Snell-Hornby 2010:368).¹⁹ Pérez-González (2014b:125) spricht in diesem Zusammenhang von der Weiterentwicklung der einstigen *printed culture*, zur heutigen *digital culture*, welcher Fortschritt sich nicht nur auf das Zusammenspiel von verbalen und nonverbalen semiotischen Ressourcen in Texten auswirkte, sondern ebenso auf den Umgang mit solchen Texten sowie deren Konsumierung.

Ab dem Multimedia-Zeitalter erschienen innerhalb der Übersetzungswissenschaft schließlich Werke, die sich näher mit der multimodalen Dimension von Übersetzungen beschäftigen. Beispielsweise ist Snell-Hornby (2006:85) zu nennen, die in ihrem Werk zwischen dem *multimedialen*, dem *multimodalen*, dem *multisemiotischen* sowie dem *audiomedialen Text* differenzierte. Doch, wie diese Differenzierung Boria und Tomalin (2020:6) sehr fraglich erscheint, so steht auch Kaindl (2013:266) dieser Unterscheidung äußerst kritisch gegenüber, denn während es sich laut Snell-Hornbys (2006) Beschreibung bei der multisemiotischen Form um Texte handelt, die aus verschiedenen graphischen Systemen sowie aus verbalen und nonverbalen Elementen bestehen, wie beispielsweise Comics, meint sie mit der audiomedialen Textform jene Texte, die für die mündliche Rede geschrieben worden sind und somit den schriftlichen, als auch den mündlichen Sprach-Modus miteinfassen, wie politische Reden. Genau genommen sind daraus schließend aber beide Formen wiederum der multimodalen Textform zuzuschreiben, wodurch bei Snell-Hornbys (2006) Differenzierung einige Fragen ungeklärt bleiben.

Des Weiteren ist auch Christopher Taylor zu nennen, der in verschiedenen Werken (z.B. 2003;2016) das von Thibault (2000) bzw. Baldry und Thibault (2006) entwickelte Transkriptionsmodell multimodaler Texte für die Untersuchung audiovisueller Übersetzung adaptiert,

¹⁸ Siehe hierzu Mitchell (2018).

¹⁹ Siehe hierzu u.a. Delabastita (1989), Luyken et al. (1991), Ivarsson (1992), Gottlieb (1994a;1994b) oder auch Chaume Varela (2004).

jedoch lediglich für die Untertitelung. Auch Tong-King Lee (2013) setzt sich mit dem multimodalen Aspekt von Übersetzungen auseinander, indem er sich in seinem Text auf die technologische Vermittlungsdimension von Modi konzentriert. Charlotte Bosseaux (2015) wiederum stellt in ihrer Monographie ein multimodales Analysekonzept für audiovisuelle Übersetzungen auf, wobei sie sich auf Synchronisationsfassungen bezieht. Ihr Methodenmodell soll dabei dazu dienen, die Veränderungen hinsichtlich der Charakterisierung von Figuren und ihrer Performance in Filmen zu analysieren, zu welchen es bei Filmübersetzungen mittels des Synchronisationsverfahrens kommt. Der Fokus ihrer Analyse liegt nicht nur auf der akustischen, sondern auch auf der visuellen Ebene, bei welcher sie sich auf die *Mise en Scène* der Filmwissenschaften stützt. Des Weiteren beschäftigt sich Anne Ketola (2016) in ihrem Text mit multimodalen Übersetzungen von illustrierten technischen Texten, und zwar unter kognitiver Perspektive. Schließlich könnte an dieser Stelle noch Sara Dicertos Monographie (2018) genannt werden, in welcher sie ein multimodales Analysemodell für die Untersuchung von Ausgangstexten entwickelt. Dicerto (2018) stützt sich dabei nicht nur auf semiotische und translationswissenschaftliche Ansätze, sondern ebenso auf Theorien aus der Pragmatik. Sie möchte sich mit ihrem Werk vor allem von der überholten Betrachtungsweise, nach welcher Translator/innen lediglich mit dem sprachlichen Modus arbeiten, distanzieren und auf die Wichtigkeit der Miteinbeziehung weiterer Modi aufmerksam machen. Dennoch ist anzumerken, dass sich Dicerto (2018) in ihrer Monographie lediglich auf die Multimodalität statischer Texte fokussiert, welches Vorgehen sie damit begründet, dass eine zusätzliche Untersuchung von dynamischen Texten den Rahmen ihrer Monographie sprengen würde (vgl. Dicerto 2018:10).

Es ist im Allgemeinen festzustellen, dass sich die Multimodalität schon in den verschiedensten Bereichen – von der Soziologie, der Psychologie, den Medien-, Sprach- oder den neuen Literaturwissenschaften (vgl. Jewitt et al. 2016:1), bis hin zu Social-Media oder Werbung (vgl. 2016:80) – als wichtiger theoretischer Ansatz etabliert hat.²⁰ Diesbezüglich ist innerhalb der Übersetzungswissenschaft Folgendes zu beobachten: Auch wenn die neu aufkommenen Ansätze zur audiovisuellen Translation einen großen Beitrag zur Miteinbeziehung von nonverbalen Elementen in der Übersetzungswissenschaft geleistet haben, stellen sich die meisten für die Aufstellung einer multimodalen Übersetzungstheorie dennoch als zu unpräzise heraus. Wie auch Kaindl (2013:260) anmerkt, liegt dies meist vor allem daran, dass keine exakte Trennung von Modus und Medium vorgenommen wird. Diese Differenzierung ist, wie in Kapitel 1.1 durch Kress‘ und van Leeuwens (2001) Theorie deutlich wurde, für ein multimodales Verständnis unabdingbar. Neben der bereits erwähnten Tatsache, dass sich die bestehenden multimodalen Ansätze innerhalb der Übersetzungswissenschaft hauptsächlich auf die Untertitelung beschränken, ist außerdem festzustellen, dass viele Übersetzungswissenschaftler/innen häufig den Irrglauben vermitteln, dass nur audiovisuelle Texte multimodalen Charakter aufweisen würden (vgl. Boria/Tomalin 2020:5).²¹ Diese Tatsache weist wiederum

²⁰ Siehe hierzu auch das von Jewitt (2014) herausgegebene Handbuch, in welchem Texte aus den verschiedensten Gebieten zu finden sind, welche sich mit Multimodalität beschäftigen.

²¹ Im Gegenzug hierzu siehe beispielsweise Kaindl (2004), der auf die Multimodalität von Comics hinweist – eine Textform, die nicht zur audiovisuellen Translationsform zählt.

darauf hin, dass bis heute kein klares Verständnis von Multimodalität in der Übersetzungswissenschaft herrscht.

1.3.4. Die modale, mediale und generische Übersetzungsklassifizierung nach Kaindl

Da nun zusammenfassend nicht nur die Versuche einer Neudefinition von Jakobsons (1992) Übersetzungsklassifizierung sehr unklar erscheinen, sondern auch Holz-Mänttari (1984) zwar auf den multimodalen Aspekt von Übersetzungen eingeht, diesen aber nicht in die Tiefe behandelt und zudem auch alle weiteren Ansätze zu wenig ausgearbeitet für die Schaffung einer ganzheitlichen multimodalen Übersetzungsanalyse sind, schlägt Kaindl (2020) im Allgemeinen eine andere Herangehensweise vor. Ziel sollte es sein, eine Translationstheorie zu entwickeln, bei welcher man sich nicht alleine auf die sprachliche Funktion in der Zielkultur fokussiert, sondern, dass auch alle weiteren wichtigen Modi mit ihren funktionalen Verstrickungen, ihren medialen Verbindungen und ihrer Kulturspezifität miteinbezogen werden. Nach Kaindls (2020)²² multimodalen Denkansatz sollte der Übersetzungsbegriff grundsätzlich weiter erfasst werden. Demnach dürfen jene Übersetzungen, die vom typischen Standard abweichen, nicht mehr als „Sonderform“ abgestempelt werden (er nennt hier als Beispiel unter anderem das *Rewriting* oder die *Adaptation*), sondern es sollten alle verschiedenen Übersetzungsformen in den Übersetzungsbegriff miteinbezogen werden (vgl. Kaindl 2020:57f;60). Da Kaindls (2020) Denkansatz auch für die Übersetzungsanalyse des Film-Remakes in dieser Masterarbeit relevant ist, soll auf diesen nun etwas genauer eingegangen werden.

Kaindl (2020) erweitert Prunčs (2004) sprachzentrierte Übersetzungsdefinition zu einem Verständnis von Übersetzung als „a conventionalised cultural interaction in which a mediator transfers texts in terms of mode, medium, and genre across semiotic and cultural barriers for a new target audience.“ (Kaindl 2020:58) In diesem Sinne stellen die drei Eckpfeiler *Modus*, *Medium* und *Genre* die Basiselemente seines Denkansatzes dar, nach welchem die Übersetzung daraus schließend nicht mehr nur als eine sprachliche, sondern als eine modale, mediale sowie generische Tätigkeit gilt.²³ Kaindl (2020:57f) betont dabei, dass diese drei Elemente stets eng miteinander verflochten sind und sie sich darüber hinaus gegenseitig beeinflussen, weshalb eine alleinige Analyse der Modi nicht sehr sinnvoll wäre, sondern nur in Verbindung mit Medium und Genre.²⁴

Als Beispiel für diese funktionale Interdependenz der drei Eckpfeiler nennt er die deutsche Übersetzung der französischen Oper *Carmen* (Paris, 1975). Hier wurde eine *Opéra Comique* in eine *Romantische Oper* übersetzt, welcher Gattungswechsel²⁵ vor allem mit der

²² In diesem Handbuch von Boria et al. (2020) sind außerdem noch viele weitere interessante Texte zu finden, die sich mit der Übersetzung auf multimodaler Ebene beschäftigen.

²³ Für diese Klassifizierung von *Modus*, *Medium* und *Genre* siehe auch Kaindl (2015), in welchem Text er sich auf die Comicübersetzung bezieht.

²⁴ Auch Elleström (2010:26) weist auf eine solche Interdependenz hin: „A genre cannot be circumscribed as an abstract entity without considering how both ‘form’ and ‘content’ are related to both aesthetic and social changes and sometimes it is an open question whether a new aesthetic or communicative practice should be called a medium or a genre.“

²⁵ An dieser Stelle soll auf Lefevere (2017) verwiesen werden, der ebenfalls auf die mögliche Veränderung des Genres mittels einer Neuschreibung hinweist (siehe Kapitel 1.3.5).

Veränderung des Vermittlungskontextes zusammenhing. Wichtig zu verstehen ist hierbei außerdem, dass ein bestimmtes Genre auch immer gewisse modale Charakteristiken mit sich bringt. Da die Bühne der Wiener Staatsoper um einiges größer war als jene der Pariser *Opéra Comique*, war sozusagen gleichzeitig auch größeres semiotisches Potential vorhanden, was dazu führte, dass der Übersetzer einige Veränderungen vornahm, wie beispielsweise hinsichtlich der musischen, vokalen oder verbalen Modi sowie auch des Bühnenbildes, der Größe des Orchesters, der Kostüme, der Requisiten oder der allgemeinen Erscheinung der Charaktere. Schließlich wurde durch diese Übersetzung aus einer *Opéra Comique* eine *Romantische Oper*, welches Genre wiederum eigene modale Merkmale mit sich bringt. Es musste stets alles an das neue Genre und die medialen Konditionen angepasst werden. Bei diesem Beispiel von Kaindl (2020) wird klar, dass es stets eine enge Verbindung und Abhängigkeit zwischen den mit dem Genre verbundenen Konventionen, dem medialen Kontext und den Modi gibt (vgl. Kaindl 2020:57f). Trotz dieser starken Verflochtenheit macht es laut Kaindl (2020) in der Übersetzungswissenschaft dennoch Sinn, die drei Ebenen zu unterscheiden, da jede einzelne ihre eigenen Übersetzungsprobleme aufweist: „These range from modal communicative-functional aspects through medial technical-social implications to generic text-conventional issues.“ (2020:60f) Auf dieser Grundlage beruhend, erstellt der Übersetzungswissenschaftler schließlich eine multimodale Übersetzungsklassifizierung, welche aus drei Ebenen besteht, nämlich aus der *modalen*, der *medialen* und der *generischen Ebene*.

Die *modale Ebene* wird dabei unterteilt in die *intra-* und *intermodale Übersetzung*. Während bei ersterer Klassifizierung ein Modus mit demselben Modus übersetzt wird (z.B. Sprach-Modus mit Sprach-Modus), findet bei der zweiten Form ein Modus-wechsel statt (z.B. vom Bild-Modus zum Sprach-Modus). Befindet sich die Modi-Übersetzung hierbei lediglich zwischen verschiedenen Zielgruppen, aber immer noch innerhalb einer Kultur bzw. eines Sprachraumes, spricht der Übersetzungswissenschaftler von einer *intrakulturellen Übersetzung*. Als Beispiel nennt er die Übersetzung der Bild-Modi eines Rezeptbuches für ein Kinderbuch. Findet jedoch ein Kulturwechsel statt, ist von der *transkulturellen Übersetzung* die Rede, wie beispielsweise die Übersetzung der Bild-Modi eines Mickey Mouse Comics in einen Manga Comic (vgl. Kaindl 2013:262).

Auch auf der *medialen Ebene* unterscheidet er zwischen zwei Formen. Bei der *intramedialen Übersetzung* wird das Medium, also zum Beispiel das Kommunikationsdispositiv oder die Darbietungsform nicht verändert. Bei der *intermedialen Übersetzung* jedoch sehr wohl, wie beispielsweise die Übersetzung eines Romans in ein Drehbuch und anschließend in einen Film. Auch die beiden Klassifizierungen der *medialen Ebene* können dabei *intra-* oder *transkulturell* sein (vgl. Kaindl 2013:261f).

Die *generische Ebene*, als letzte Klassifizierung, wird schließlich aufgeteilt in die *intra-* (Genre wird beibehalten) und *intergenerische* (Genrewechsel) Übersetzung, welche beiden Formen sich wiederum jeweils *intra-* und *transkulturell* unterteilen lassen. Auch wenn anzunehmen ist, dass bei ersterer Form keine Übersetzungsprobleme aufkommen würden, da das Genre ja dasselbe bleibt, wird diese Annahme jedoch zugleich von Kaindl (2020) revidiert, denn auch innerhalb desselben Genres kann es zu kulturspezifischen Übersetzungsschwierigkeiten kommen. Als Beispiel nennt er hier den argentinischen und finnischen Tango, wobei

es sich zwar um dasselbe Tanzgenre handelt, jedoch weisen beide Tangos ihre eigenen Konventionen und die dazugehörigen Charakteristiken auf (vgl. Kaindl 2020:60).

Dieses Wechselspiel von Modus, Medium und Genre ist selbstverständlich auch für die Übersetzungsanalyse dieser Masterarbeit relevant, weshalb die drei Eckpfeiler und ihre Verbindungen auch hier im Fokus stehen werden. Obwohl es sich beim Originalfilm als auch beim Film-Remake um das Unterhaltungsgenre handelt, wird die Geschichte in der Übersetzung dennoch romantisierender erzählt. Außerdem sind in der Übersetzung teilweise Unterschiede hinsichtlich verschiedener Wertvorstellungen zu bestimmten Themen zu erkennen.

Klassifiziert man nun die Übersetzung *No Manches Frida* (2016) des Originalfilmes *Fack ju Göhte* (2013), würde dies wie folgt aussehen: zuallererst wäre klar, dass es sich um eine transkulturelle Übersetzung handelt, da sich die beiden Zielgruppen kulturell und sprachlich unterscheiden und sich darüber hinaus auch der Vermittlungskontext – von Deutschland nach Mexiko – verändert. Auf der medialen Ebene wäre das Übersetzungsbeispiel zum einen zwar als intramedial zu bezeichnen, da die Darbietungsform nicht verändert wird – der Film wird in einen Film übersetzt – zum anderen müsste aber auch von der intermedialen Übersetzung gesprochen werden, denn durch die Veränderung des Vermittlungskontextes wird es, wie beim von Kaindl (2020) beschriebenen Beispiel der Opernübersetzung, auch hier zu davon abhängigen Veränderungen hinsichtlich Requisiten, Kostüme usw. kommen, welche wiederum als Medien verstanden werden können, nämlich im Sinne von Kress²⁶ und van Leeuwens beschriebenen materiellen Ressourcen.²⁶

Wie bereits kurz angemerkt, bleibt das Genre zwar im Grunde genommen dasselbe, die mexikanische Komödie wird aber dennoch etwas romantisierender erzählt. Demzufolge könnte man hier von einer leichten Mischform der intra- und intergenerischen Ebene sprechen.

Da ein Film seine Geschichte durch unzählige Modi erzählt, kann bezüglich der modalen Ebene außerdem angenommen werden, dass sich bei der Analyse sowohl intra- als auch intermodale Übersetzungsformen feststellen lassen, denn während in den einen Szenen zwar auf der einen Seite viele Modi mit derselben Modus-Form (Bild-Bild, Musik-Musik etc.) übersetzt werden, kommt es an anderen Stellen mit Sicherheit auch zu Verschiebungen. Um an dieser Stelle bereits ein Beispiel zu nennen, wird in einer Szene der romantische Aspekt im deutschen Film vor allem durch die Mimik der zwei Hauptcharaktere zum Ausdruck gebracht (Bild-Modus). Dieser romantische Moment wird beim mexikanischen Film-Remake mit dem Hintergrundgeräusch zirpender Grillen (Sound-Modus) deutlich verstärkt.

Zusammenfassend wird also bereits jetzt schon klar, dass es sich beim Übersetzungsbeispiel dieser Masterarbeit um ein hybrides Konstrukt verschiedener Übersetzungsformen handelt. Kaindls (2020) Übersetzungsklassifizierung soll vor allem als Wegweiser für die spätere Analyse dienen, denn sicher ist jedenfalls, dass auch hier die drei genannten Grundpfeiler sich gegenseitig beeinflussen und in Abhängigkeit zueinanderstehen. Wird ein Element der drei

²⁶ Es ist im Allgemeinen festzustellen, dass die Differenzierung von Modus und Medium in einem solchen Falle nicht immer sehr eindeutig erscheint, da beide Parameter sehr eng miteinander verflochten sind. Wie bei der Methodenvorstellung in Kapitel drei ersichtlich werden wird, werden bei der Analyse dieser Forschungsarbeit Dinge wie Requisiten, Kostüme usw. vielmehr als Bildelement-Modi und nicht als Medien betrachtet, da aus der Übersetzungsperspektive dieser Forschungsarbeit vor allem die Zeichenhaftigkeit und weniger das Materielle im Vordergrund steht.

verändert, hat dies automatisch auch immer eine Auswirkung auf die anderen Elemente zur Folge. Dies ist bei einer multimodalen Übersetzungsanalyse stets zu berücksichtigen.

1.3.5. *Rewriting nach Lefevere*

Um zu verstehen, welche Bedeutung der Multimodalität im Zusammenhang mit dem Film-Remake zukommt, ist es nun vor allem wichtig, einen Bogen zwischen den theoretischen Ansätzen nach Kress und van Leeuwen (2001) und Lefevere (2017) zu spannen, sowie die historische Entwicklung und die Grundsätze der *Descriptive Translation Studies* kurz nachzuzeichnen. Diese Theorie ist für vorliegende Forschungsarbeit insofern relevant, da bei der Analyse ein deskriptiver Übersetzungsvergleich zweier Filme auf multimodaler Ebene durchgeführt werden soll. Ziel dabei ist nicht die Übersetzung zu kritisieren oder qualitativ zu bewerten. Vielmehr soll herausgefunden werden, welcher Transfer durch die neue Erzählweise der Geschichte (durch das Zusammenspiel neuer Modi und Medien) im Film-Remake stattfindet. Dabei soll grundsätzlich Lefeveres (2017) Ansatz dazu dienen, die Hintergründe für die an einem Film-Remake vorgenommenen Veränderungen offenzulegen.

Wie bereits erwähnt, entwickelten sich die *Descriptive Translation Studies* in den 1970er-Jahren, also in etwa zeitgleich zur funktionalen Forschungsrichtung, mit welcher sie das Funktionieren des Textes in der Zielkultur und die Ablehnung von linguistisch- und äquivalenzorientierten Denkmustern gemeinsam haben. Die *Descriptive Translation Studies* sind vor allem an der Literaturübersetzung interessiert, wobei sie sich bereits in den 1980er-Jahren zur audiovisuellen Translation hin öffneten²⁷ (vgl. Hermans 2020:121). Diese deskriptive, funktionale sowie empirische Richtung, deren Blütezeit sich in den 1990er-Jahren datieren lässt, fußt unter anderem auf dem Prager Strukturalismus und dem Russischen Formalismus (vgl. Prunč 2012:229f). Ziel der *Descriptive Translation Studies* ist die Beschreibung des Translats im kulturellen und historischen Kontext und weniger „to formulating rules, norms or guidelines for the practice or evaluation of translation or to developing didactic instruments for translator training“ (Hermans 2020:7). Die *Descriptive Translation Studies* erstellen folglich weder Normen für die Übersetzungspraxis, noch schreiben sie vor, wie übersetzt werden soll oder Übersetzungen qualitativ zu bewerten sind. Vielmehr ist ihr Ziel die Übersetzung selbst, so wie sie ist, zu beschreiben. Auch wenn die *Descriptive Translation Studies* Übersetzungsnormen und -qualität ablehnen, interessieren sie sich dennoch für jene Normen und Zwänge, welche sowohl die Produktion als auch die Rezeption der Übersetzung beeinflussen (vgl. Hermans 2014:10f).

Auch André Lefevere, einer der wichtigsten Repräsentant/innen²⁸ der *Descriptive Translation Studies* und der *Manipulation School*, ist davon überzeugt, dass sich Übersetzungen innerhalb eines Systems befinden und an zielkulturelle Normen gebunden sind und somit

²⁷ Siehe hierzu z.B. Delabastita (1989), der in seinem Text darauf hinweist, dass sich deskriptive Methoden und Ansätze ebenso auf andere Formen der Übersetzung anwenden lassen. Er kritisiert dabei die alleinige Fokussierung auf die Literaturwissenschaft.

²⁸ Weitere bedeutende Vertreter/innen der *Descriptive Translation Studies* sind unter anderem Hendrik van Gorp, José Lambert, Raymond van den Broeck, Susan Bassnett-McGuire, Theo Hermans sowie Maria Tymoczko (vgl. Prunč 2012:233).

immer in Zusammenhang mit Manipulation stehen. In seinem bedeutenden Werk *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (2017) beschreibt Lefevere die Theorie des *Rewritings*, nach welcher jeder Text, der sich auf einen anderen bezieht, als Neuschreibung gilt. Somit können nach Lefevere (2017) unter anderem alle Anthologien, Rezensionen, Kritiken, Referenzwerke, Biographien oder auch Sammelwerke als *Rewriting* bezeichnet werden (vgl. Lefevere 2017:3). Er nennt außerdem weitere Formen des *Rewritings*, wie beispielsweise Fernseh- und Filmadaptionen, auf welche er jedoch nicht weiter eingeht, da dieser Bereich außerhalb seines Fachgebietes liegt (vgl. 2017:7). Auch wenn sich der Autor vor allem auf den literarischen Bereich bezieht, lässt sich schlussfolgern, dass das Film-Remake ebenfalls als Neuschreibung betrachtet und mit Lefeveres (2017) Theorie verbunden werden kann, da sich dieses ebenso an einer früher produzierten Filmvorlage bedient. Um eine solche Verbindung herzustellen, sollen die Theoriegrundlagen des *Rewritings* nun im weiteren Verlauf erläutert werden.

Als offensichtlichste und manipulativste Form des *Rewritings* sieht Lefevere die Übersetzung an, da man hier als Neuschreiber/in großen Einfluss auf das Image eines Autors/einer Autorin sowie auf das eines Originalwerks einer anderen Kultur hat (vgl. Lefevere 2017:7). Doch Lefevere erklärt, dass ein Image, wie jenes eines Autors/einer Autorin, eines Genres, eines Werks oder auch einer ganzen Literatur, bei jeder *Rewriting*-Form manipuliert werden kann. Durch *Rewritings* werden neue Images geschaffen, welche neben der tatsächlichen Realität, also den Originalwerken, existieren. Diejenigen Images, welche die Rezipient/innen schlussendlich erreichen, sind nun meist jene, welche von den *Rewritings* vermittelt werden und nicht jene der Originaltexte (vgl. 2017:4). Der Übersetzungswissenschaftler unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen professionellen und unprofessionellen Leser/innen²⁹. Mit ersteren sind jene Personen gemeint, welche stets den Konsum eines Originalwerks anstelle eines *Rewritings* bevorzugen. Lefevere nennt hier Literaturstudent/innen oder -professor/innen als Beispiel. Unprofessionelle Leser/innen würden sich nach Angaben des Autors hingegen an einem *Rewriting* bedienen (vgl. 2017:2), wie beispielsweise an Buchzusammenfassungen, Zeitungsrezensionen, oder auch an Übersetzungen. Auch „performances on stage or screen“ (2017:5) werden an dieser Stelle als Beispiel für ein *Rewriting* genannt. Wenn wir nun in der Filmwelt bleiben, ist dieses Prozedere genauso beim Film-Remake üblich, denn wie in Kapitel zwei dieser Masterarbeit klar wird, präferiert auch hier der/die Rezipient/in eher ein Film-Remake, welches auf die eigene Kultur zugeschnitten ist sowie in der eigenen Sprache gedreht wurde und weniger den Originalfilm. Manchmal ist den Rezipient/innen noch nicht einmal bewusst, dass es sich um ein Remake (mit anderen bzw. anders vermittelten Images als jene des Originals) handelt.

Lefevere (2017:4f) kritisiert im Allgemeinen die Vernachlässigung des Forschungsbereichs von *Rewritings* und ihren erzeugten, sehr einflussreichen Images. Die Produktion eines *Rewritings* unterliegt nach Meinung des Übersetzungswissenschaftlers immer einer Anpassung an bestimmte Zwänge, welche ideologischer sowie poetologischer Natur sind. Wie eine

²⁹ Lefevere (2017) merkt hierzu an, dass er mit der Bezeichnung des unprofessionellen Lesers/der unprofessionellen Leserin keineswegs ein Werturteil fällen möchte (vgl. Lefevere 2017:5).

jeweilige Neuschreibung schlussendlich aussieht, ist von verschiedenen Einflussfaktoren abhängig:

Translation is [...] a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices [...]. But rewriting can also repress innovation, distort and contain. (Lefevere 2017:vii)

Eine Neuschreibung vermittelt demzufolge immer die Vorstellung einer jeweiligen Ideologie und Poetik und wird dabei, je nach Funktion, stets an den ziel- und soziokulturellen Kontext angepasst. Wie zudem klar wird, kann durch ein Rewriting unter anderem auch das Genre des Originals verändert werden. Diese vielseitige Anpassung mittels eines Rewritings ist jedoch nicht nur zweck- sondern immer auch zeitgebunden: „rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time” (Lefevere 2017:6). Des Weiteren ist herauszulesen, dass Rewritings durch ihre manipulative Art und Weise Literatur auf der einen Seite dazu verhelfen können, sich in einer Gesellschaft zu verwirklichen – auf der anderen Seite kann Literatur aber genauso unterdrückt oder gar verfälscht werden. An einer anderen Stelle erklärt Lefevere (2017) außerdem, dass Rewritings im Grunde genommen durch ihr stetiges Reproduzieren von anderen Werken auch mit für das Überleben von Literatur verantwortlich sind (vgl. 2017:1). Rewritings verfügen demzufolge also über äußerst viel Macht.

Werden diese Überlegungen nun vor dem Hintergrund der in Kapitel 1.1 geschilderten multimodalen Kommunikationstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) gesehen, sind einige Übereinstimmungen zu erkennen. Wie bereits ersichtlich wurde, weisen auch sie auf die funktionsabhängige Aneignung an den genannten ziel- und soziokulturellen Kontext hin, sowie auf die ideologische Komponente, welche Kommunikation und – daraus schließend – die Gestaltung von Rewritings beeinflusst. Textproduzent/innen werden dabei von Kress (2000) als „socially located, culturally and historically formed individuals, as the remakers, the transformers, and the re-shapers of the representational resources available to them” (Kress 2000:155) verstanden. Das macht deutlich, dass es bei einer Textproduktion zu einer stetigen, sehr individuellen Veränderung, Erweiterung, Adaption sowie auch Modifikation der, den Textproduzent/innen zur Verfügung stehenden Elementen und deren Verbindungen, kommt (vgl. 2000:155). Vor diesem Hintergrund gilt es, die jeweiligen Schwachstellen der Rewriting-Theorie aufzuzeigen und den Bogen zum multimodalen Ansatz zu bauen, um das Film-Remake in einen Kontext zu betten und den Interessens- und Machtausgleich im Zuge des Neuschreibungsprozesses theoretisch zu untermauern.

1.3.5.1. *Das System und die Machtinstanzen*

Literatur befindet sich laut Lefevere (2017) immer in einem System³⁰. Unter diesem Systembegriff versteht der Übersetzungswissenschaftler „a set of interrelated elements that happen to share certain characteristics that set them apart from other elements perceived as not belonging to the system” (Lefevere 2017:10). Ein System wird demnach also als eine Gesamtheit ähnlicher und zusammenhängender Elemente, die sich von anderen, nicht zum System zählenden Elementen unterscheiden, beschrieben. Ein solches System besteht nicht nur aus Texten (und somit aus Objekten), sondern auch Menschen sind in das System eingebunden, nämlich jene, die diese Texte schreiben, lesen sowie neu schreiben (vgl. 2017:10). Wie auch Text in dieser Masterarbeit nicht als schriftlich fixierte Form aufgefasst wird, so muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass genauso das Verständnis des Schreibens, Neuschreibens und Lesens über die linguistische Grenze hinausgeht, sodass mit den genannten Termini ebenso Produktion, Reproduktion (das Film-Remake als Übersetzung) sowie Rezeption eines Filmes gemeint sein können.

Die Autor/innen, Leser/innen und Neuschreiber/innen, werden stets immer von den durch das System geschaffenen Zwängen und Konventionen beeinflusst. Diese Bedingungen sind dabei immer kultur- und zeitgebunden und können sich dementsprechend stetig verändern (vgl. Lefevere 2017:10). Wie bereits bei Kress und van Leeuwen (2001:5) ersichtlich wurde, dass der/die Designer/in eines Textes nach den üblichen Traditionen und Vorschriften designt oder sich (aufgrund einer bestimmten Funktion) gegen diese Gewohnheiten entscheiden kann, weist nun auch Lefevere (2009:73) auf die dem/der Neuschreiber/in überlassene Option hin, sich an ein vorgegebenes System mehr oder weniger zu halten oder sich diesem bewusst zu widersetzen, um etwas Neues, Innovatives zu schaffen und somit aktiv entgegen solcher restriktiven Bestimmungen zu arbeiten. Meistens sind Übersetzer/innen als Neuschreiber/innen nach Lefevere (2017) jedoch an die vorgegebenen Bedingungen gebunden: „Translators [...] have to be traitors, but most of the time they don’t know it, and nearly all of the time they have no other choice, not as long as they remain within the boundaries of the culture” (Lefevere 2017:10). Auch Kress (2000) weist auf eine solche Normgebundenheit hin, dessen Ziel vor allem eine Beibehaltung von Stabilität in einem System sein soll: „convention impedes change, [...] convention is a force for the maintenance of stability“ (Kress 2000:154).

Alles was sich peripher des Systems befindet, beschreibt Lefevere (2009) als dessen Umwelt, welche großen Einfluss auf das System ausüben kann. Außerdem stehen das System und die Umwelt in stetiger Wechselwirkung zueinander (vgl. Lefevere 2009:72). Das Literatursystem zählt nach Angaben des Autors, etwa neben dem Recht oder der Physik, mit zu jenen Systemen, die an der Konstruktion des Gesellschaftssystems mitbeteiligt sind. Darüber hinaus wird es an dieser Stelle als sogenanntes (Makro-)System bezeichnet. Gleichzeitig wird aber die Gesellschaft auch als Umwelt des Literatursystems beschrieben und dementsprechend auf deren gegenseitige Beeinflussung und Wechselbeziehung hingewiesen (vgl. 2009:74).

³⁰ Der Systembegriff wurde durch den russischen Formalismus in die moderne Literaturtheorie eingeführt (vgl. Lefevere 2017:9; 2009:71).

Diese reziproke Einflussnahme lässt sich auch zwischen allen anderen zum Gesellschaftssystem gehörenden Systemen finden.

Lefevere (2017) nennt zwei Kontrollfaktoren, welche dafür sorgen, dass das Literatursystem und alle anderen Subsysteme des Gesellschaftssystems nicht zu sehr auseinandergleiten. Mit erstem Kontrollfaktor sind alle „professionals“ gemeint, wie beispielsweise alle Rezensent/innen, Übersetzer/innen, Kritiker/innen oder auch Lehrer/innen. Diese Akteur/innen befinden sich im Inneren des Literatursystems, welches sie von dort aus versuchen, zu kontrollieren – und zwar unter den vom zweiten Kontrollsystem vorgegebenen Parametern. Diese zweite Instanz befindet sich im Gegenzug außerhalb des Systems und wird als Patronage bezeichnet. Die sich innerhalb des Systems befindenden „professionals“ neigen des Öfteren dazu, gewisse literarische Werke zu unterdrücken, wenn sich diese zu sehr von der vorgegebenen Poetik und Ideologie abgrenzen. Noch häufiger würden sie jedoch die Produktion eines Rewritings präferieren, da sie die unangemessenen Werke im Zuge einer Neuschreibung an ihre vorherrschende Vorstellung von Poetik und Ideologie einer bestimmten Kultur, eines bestimmten Ortes sowie einer bestimmten Zeit anpassen können. Während mit der Ideologie die Weltanschauung gemeint ist, wie eine bestimmte Gesellschaft bzw. Kultur zu sein hat, beschreibt Lefevere die Poetik als eine vorgegebene Vorstellung, wie Literatur auszusehen hat (vgl. Lefevere 2017:11f). Dabei unterteilt er die Poetik in zwei Komponenten.

Mit der ersten Komponente meint er das Repertoire an „literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols“ (Lefevere 2017:20), sowie zweitens die (vorgegebene) Vorstellung der allgemeinen Rolle der Literatur in einem jeweiligen Gesellschaftssystem (vgl. Lefevere 2017:20). Diese zweite Komponente hat zudem großen Einfluss auf die Themenauswahl eines Werkes, welche auf das jeweilige vorherrschende Gesellschaftssystem zugeschnitten werden sollte, um Interesse und Akzeptanz zu erlangen. Die Poetik eines Literatursystems wird dabei von Lefevere als Code verstanden, durch welchen der/die Autor/in mit dem/der Leser/in kommuniziert (vgl. Lefevere 2009:77). Diese Kodifizierung ist immer zeitgebunden „and this implies both the selection of certain types of current practice and the exclusion of others“ (Lefevere 2017:21). Dabei spielt natürlich auch die funktionale Komponente stets eine wichtige Rolle. Dieser Aspekt wird von Prunč (2012) sehr verständlich beschrieben, wobei er sich auf Lefeveres (2017) Theorie bezieht: „Vom funktionalen Aspekt umfasst die Poetik auch Regeln darüber, wie Literatur in einer konkreten Gesellschaft zu funktionieren hat, d.h., wie dieses Inventar einzusetzen ist, damit ein Text als literarischer Text wahrgenommen wird.“ (Prunč 2012:290) Eine solche Kodifizierung wird dabei nicht alleine durch literarische Werke geschaffen, sondern vor allem auch durch die sehr einflussreichen Rewritings (vgl. Lefevere 2017:22).

Mit der Patronage, als zweite Kontrollinstanz, sind Machtmonopole, wie Institutionen oder auch Personen gemeint. Als Beispiel nennt Lefevere (2017:12) unter anderem einflussreiche Könige und Königshöfe, Adelsgeschlechter, politische Parteien, Verlage oder auch Medien, wie Zeitungen, Zeitschriften sowie Fernsehanstalten – sie alle können das Lesen, Schreiben sowie das Neuschreiben von Literatur fördern, aber ebenso unterdrücken. Dementsprechend haben sie sehr viel Macht darüber, welche Werke erfolgreich sein werden und welche nicht (vgl. Lefevere 2009:84). Auch auf die Distribution von Literatur haben sie großen

Einfluss, was beispielsweise Zensurbehörden, Ämter, Journale, Akademien sowie auch Bildungsinstitutionen miteinschließt (vgl. Lefevere 2017:12). Außerdem regulieren Patron/innen die Verbindung des Literatursystems mit allen anderen Systemen, welche gemeinsam eine Kultur und Gesellschaft bilden. Interessiert ist die Patronage dabei vor allem an der Ideologie und weniger an der Poetik. Die Macht über die Poetik würde der/die Patron/in laut Lefevere lieber den „professionals“ überlassen (vgl. 2017:12).

Die Patronage hängt wiederum eng mit den Veränderungen des Literatursystems zusammen. Passt ein bestimmtes Werk oder eine bestimmte Neuschreibung nicht mehr zur jeweilig vorherrschenden Ideologie, setzen sich Patron/innen stets für die Produktion neuer, zur jeweiligen Weltanschauung passenden Werke ein (vgl. Lefevere 2017:18). Übertragen auf vorliegende Forschungsarbeit bedeutet das: Stimmen manche der vermittelten Werte des zu untersuchenden deutschen Originalfilmes *Fack ju Göhte* (2013) nicht mit der Ideologie, die beim mexikanischen Publikum vorherrscht, überein, sorgt die Patronage für eine jeweilige Anpassung in Form eines Rewritings.

Zudem lässt sich die Patronage aus drei Elementen zusammenschließen. Als erstes nennt Lefevere (2017) die bereits genannte ideologische Komponente, welche als sehr mächtige Instanz Einfluss darauf hat, wie Thema und Form eines jeweiligen Textes gestaltet werden und sich im weiteren Verlauf entwickeln (vgl. Lefevere 2017:13). Dieser Gedankengang der Einflussnahme auf die Gestaltung des Themas und der Form eines Textes erinnert wiederum an den Diskurs und das Design nach Kress und van Leeuwen (2001), welche beiden Strata ebenso von den jeweiligen Weltanschauungen abhängig sind und sich immer nach diesen richten.

Als zweites Element wird die ökonomische Komponente erwähnt, welche dafür zuständig ist, dass die Autor/innen und Neuschreiber/innen einen Beruf ausüben, der ihnen ihren Lebensunterhalt gewährt. Zuletzt ist noch die Statuskomponente zu nennen, denn Patron/innen wirken auch bei der Integration in bestimmte Personengruppen und den dazugehörigen Lebensweisen mit und verleihen diesen einen gewissen Status in einer Gesellschaft (vgl. Lefevere 2017:13). Werden nun alle drei genannten Elemente von dem/derselben Patron/in geführt, spricht Lefevere (2017:13) von einer *undifferenzierten* Patronage – bestehen sie jedoch völlig unabhängig voneinander, wird sie als *differenziert* bezeichnet.

Neben der Patronage und der Poetik haben jedoch noch zwei weitere Faktoren Einfluss darauf, wie sehr ein Originaltext im Zuge eines Rewritings verändert wird. Diese weiteren Bedingungen sind zum einen das von der Ideologie des Übersetzers/der Übersetzerin gesteuerte „Diskurs-Universum“, sowie zum anderen die Sprache, in der das Original verfasst wurde. Trifft der/die Übersetzer/in im Zuge des Rewritings nun also auf Schwierigkeiten und Probleme seitens des Originalwerks, sind die Art und Weise der Lösungen, welche dieser/diese diesbezüglich trifft, stets immer auf dessen/deren Ideologie zurückzuführen (vgl. Lefevere 2017:31). Lefevere (2009) versteht unter dem genannten Diskurs-Universum „die Wissensbestände sowie Gegenstände und Praktiken einer bestimmten Zeit, auf die sich ein Autor in seinem Werk beziehen kann“ (Lefevere 2009:80) und hebt im weiteren Verlauf dessen kulturspezifische und teilweise überaus schwierig zu übersetzende Art und Weise hervor (vgl. 2009:82f). Auch hier muss auf Kress und van Leeuwen (2001) verwiesen werden, da das von Lefevere beschriebene Diskurs-Universum somit gleichzusetzen ist mit dem Diskurs, welcher

(je nach Ideologie, Funktion, Situation, Zeit, Ort usw.) stets unterschiedlich realisiert werden kann.

1.3.5.2. Die Erweiterung des Rewritings auf eine multimodale Ebene

Wie selbst Lefevere (2017) erklärt, dass seine Theorie nicht alleine für Literatur, sondern ebenso für viele weitere Bereiche gilt, so kann sie auch auf das Film-Remake bezogen werden. Hierzu passend ist ein Textausschnitt von Prunč (2002), bei welchem es – mit Bezug auf Lefeveres (2017) und Bassnetts (2014) Ansätze – um die Theaterübersetzung geht:

Den Texten wird dabei ein neues Kostüm geschneidert und eine andere Gesichtsmaske aufgesetzt. Alle Akteure jedoch, die an den Produktionen beteiligt sind, werden den Konzepten der Regisseure unterworfen. Sie sind ihren Anweisungen und Eingriffen [...] ausgesetzt. Den Translatoren als Neutextern literarischer Vorlagen werden bei diesen Produktionen tragende Rollen zugedacht, um die sich andere Neu- und Umtexter wie Nebendarsteller und Statisten scharen. Die Regisseure sind die Mächtigen der jeweiligen Gesellschaft, die bestrebt sind, mit ihren Inszenierungen ihre eigenen Vorstellungen von Welt, d.h., ihre Ideologie, und ihre Interessen umzusetzen. (Prunč 2002:256f)

Auch wenn Prunč (2002) hierbei von der Theaterübersetzung spricht, so sind diese Gedankengänge ebenso interessant für das Film-Remake als Übersetzung. Wie sich Literatur laut Lefevere (2017) in einem System befindet und unter der Manipulation von vielen verschiedenen zielkulturellen Faktoren steht, so gilt dies nicht nur ebenfalls für die von Prunč (2002) als Beispiel genannte Theaterübersetzung, sondern genauso für Filme.

Übertragen auf vorliegende Forschungsarbeit bedeutet das nun, dass das Film-Remake als Rewriting eines bereits existierenden Filmes betrachtet wird, bei welchem die Geschichte in eine neue Zielkultur und somit in ein neues kulturelles bzw. gesellschaftliches System verpflanzt wird. Damit die Übersetzung des Originalfilmes in der Zielkultur funktioniert, kommt es zur Übersetzung der von Lefevere (2017) beschriebenen ideologischen Wertvorstellungen zu bestimmten Themen (wie beispielsweise Sexualität, Freundschaft, Rollenbild, Liebe usw.) sowie der Poetik mit ihren literarischen (bzw. in diesem Fall ihren filmischen) Ausdrucksmitteln, Elementen, Gattungen, Charakteren, Motiven oder Symbolen. Alle Akteur/innen, die am Neuschreibungsprozess beteiligt sind, befinden sich dabei in einem anderen System, mit anderen auf sie einwirkenden Machtinstanzen, als die Filmtextgestalter/innen der Ausgangskultur. Die Neuschreibung wird demzufolge an die von der Patronage vorgegebenen Bedingungen angepasst.

Um diesen, durch das Rewriting stattfindenden Transfer vom deutschen Originalfilm *Fack ju Göhte* (2013) zum mexikanischen Film-Remake *No Manches Frida* (2016) nun analysieren zu können, bedarf es der Errichtung eines methodischen Konzepts³¹, für welches Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie zu wenig in die Tiefe geht und erweitert werden muss. Wie ersichtlich wurde, beschreibt der Übersetzungswissenschaftler zwar den durch das Rewriting stattfindenden Transfer der durch die Patronage vorgegebenen ideologischen und poetologischen Werte, er bezieht sich diesbezüglich aber primär auf die Literatur. Zudem wird

³¹ Die exakte Analysemethode mit Stöckls (2004) bzw. Pérez-González' (2014a) Unterteilung in *Core-* und *Sub-modes* wird in Kapitel 3 vorgestellt.

bei seinem Ansatz zwar angedeutet, dass die ideologische Komponente Einfluss auf die Gestaltung von Thema und Form eines Textes hat, bis auf das kurz genannte Inventar an literarischen Ausdrucksmitteln wird auf die Gestaltungsmittel von Texten jedoch nicht genauer eingegangen. Da ein Film seine Geschichte durch die Interaktion verschiedener Modi und ihren medialen sowie generischen Verbindungen erzählt, soll Lefeveres (2017) Rewriting-Konzept daraus schließend auf eine multimodale Ebene ausgeweitet werden. Wie diese Vorstellungen zu bestimmten Themen bzw. diese Diskurse bei einer Textproduktion zum Ausdruck kommen, wird mit Kress' und van Leeuwens (2001) multimodaler Kommunikationstheorie ersichtlich.

Während Lefevere (2017) bei der Poetik vom genannten Repertoire an verschiedenen literarischen Ausdrucksmitteln spricht, so existiert, wenn man so will, genauso in der Filmwelt ein Inventar aus unterschiedlichen akustischen und visuellen Ausdrucksmitteln, verschiedenen Figurenkonstellationen oder Motiven sowie Symbolen.³² Des Weiteren ist auch die von Lefevere erklärte Patronage in der Filmbranche vorherrschend, denn auch hier beeinflussen und steuern so manche, sich innerhalb des Systems befindenden „professionals“ sowie vor allem auch die von außen steuernden Patron/innen, das Produzieren, Reproduzieren und Rezipieren eines Filmes. Im Filmsystem zählen zu diesen sogenannten „professionals“ nicht nur Fachleute, wie Filmkritiker/innen, Cineast/innen oder Filmrezensent/innen, sondern vor allem alle an der Filmtextgestaltung beteiligten Schreiber/innen (Originalfilm) sowie Neuschreiber/innen (Film-Remake). Dies schließt unter anderem alle Regisseur/innen, Drehbuchautor/innen, Schauspieler/innen, Statist/innen, Visagist/innen, Kostümbildner/innen, Requisiteur/innen, Szenenbildner/innen, Kameramänner/Kamerafrauen, Lichttechniker/innen, Toningenieur/innen, Cutter/innen usw. eines Filmes mit ein.³³ Als zur Patronage der Filmbranche zählenden Machtinstanzen könnten an dieser Stelle unter anderem Produktionsfirmen, Fernsehanstalten, Filmförderungsanstalten, Medienkonzerne aber auch vorherrschende politische Machtinstanzen sowie die Filmzensur genannt werden. Sie alle manipulieren die Art und Weise, wie ein Film produziert, reproduziert sowie rezipiert wird. Zudem spielen auch die von Lefevere (2017) genannten ökonomischen Faktoren in der Filmbranche eine wesentliche Rolle, denn eine Filmproduktion bringt auch, je nach Qualitätsmerkmalen und Budgetrahmen, gewisse Kosten mit sich, die im Vorhinein vorkalkuliert werden (vgl. Wendling 2008:195).

Wird Lefeveres (2017) Rewriting Konzept nun mit Kress' und van Leeuwens (2001) multimodaler Kommunikationstheorie erweitert, stehen alle Akteur/innen, die an der Kommunikations- und in diesem Sinne an der Filmübersetzungsgestaltung beteiligt sind, bei ihrer Auswahl von semiotischen Ressourcen stets unter Manipulation der genannten Faktoren. Sie alle sind in ein soziokulturelles Gewebe eingeflochten und versuchen, die im Originalfilm vermittelten Werte in der Übersetzung nach ihrem eigenen System zu steuern. Diese individuellen Wertvorstellungen zu bestimmten Themen werden im Film mittels Modus und Medium dargestellt, welche beiden Parameter wiederum, wie bei der Darstellung von Kaindl

³² Auch in Filmen unterscheidet man außerdem (wie in der Literatur) zwischen rhetorischen Stilmitteln, wie unter anderem zwischen der Metapher, der Metonymie, der Synekdoche oder der Personifikation (vgl. Gräf et al. 2011:53-61).

³³ Für nähere Informationen zu den an der Filmproduktion beteiligten Akteur/innen vor und hinter der Kamera sowie zum Ablauf einer Filmproduktion allgemein siehe Ribbeck (1990) oder Wendling (2008).

(2020) Übersetzungsklassifizierung erklärt wurde, stets mit dem jeweiligen Genre und den damit verbundenen Konventionen und Merkmalen verknüpft sind. Wie bei Kress und van Leeuwen (2001) ersichtlich wird, entscheiden sich dabei die Neuschreiber/innen schließlich immer für jene Modi, durch welche ihre gewünschte Bedeutung am besten vermittelt werden kann. Welche Modi dabei wie zum Einsatz kommen und gleichzeitig miteinander interagieren, wie groß die Veränderungen schließlich sind, die damit bei einem Film-Remake vorgenommen werden, und wie diese Modi-Konstellation schlussendlich bei einem jeweiligen Rezipienten/einer jeweiligen Rezipientin interpretiert wird, ist daraus schließend immer abhängig von der Ideologie einer jeweiligen Kultur, dem dazugehörigen vorherrschenden Diskurs-Universum, den jeweiligen Fachleuten, den zur Patronage zählenden Patron/innen, der jeweiligen Vorstellung einer Filmsprache, den ökonomischen Faktoren sowie auch von der Sprache, in welcher der Gesamttext geschrieben und in Folge übersetzt wird.

2. Das Film-Remake als Übersetzung in Geschichte und Gegenwart

Wie im theoretischen Rahmen ersichtlich wurde, findet das Film-Remake in der Übersetzungswissenschaft bis dato noch wenig Beachtung. Mehr Aufmerksamkeit lässt sich diesbezüglich in den Filmwissenschaften feststellen, wobei jedoch meist keine eindeutige Stellungnahme zum Übersetzungsaspekt des Film-Remakes abgegeben wird. Dies liegt vor allem an der bereits genannten Tatsache, dass man das Film-Remake nicht zuallererst mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung bringt, da der weit verbreitete Irrglaube herrscht, dass eine Übersetzung nur auf linguistischer Ebene möglich wäre. Dass eine frühe Form des Film-Remakes genau genommen schon im frühen zwanzigsten Jahrhundert existiert hat, welche darüber hinaus sehr wohl des Öfteren als eigenständiges Übersetzungsverfahren beschrieben wird, soll in folgendem Unterkapitel dargestellt werden. Nachdem in der zweiten Hälfte dieses zweiten Kapitels die Grund- und Wesenszüge des Film-Remakes aufgezeigt werden, sollen anschließend die verschiedenen Sichtweisen zum Remake als Übersetzung verglichen und eine Abgrenzung zu anderen Formen gefunden werden.

2.1. Filmübersetzungsstrategien im frühen 20. Jahrhundert bis heute

Mitte bis Ende der goldenen 20er-Jahre begann mit dem Aufkommen des Tonfilmes eine völlig neue Ära in der Filmwelt. Dem Stummfilm wurde plötzlich eine **eigene** Stimme gegeben, was für die Filmemacher/innen ein größeres Repertoire an Gestaltungsmitteln bedeutete, denn „Im Tonfilm wird der Verlust visueller Verständlichkeit zugunsten größerer Realität und Authentizität eingetauscht.“ (Kühle 2006:12) Nun war es also möglich, den Film mit akustischen Komponenten, wie Musik, Geräuschen sowie vor allem auch mit gesprochener Sprache zu erweitern und ihm somit mehr Authentizität beizumessen (vgl. 2006:12). Nagel (2009:28) spricht in diesem Zusammenhang von einer Perfektion der Illusion von Realität. Des Weiteren beschreibt Hickethier (1996) diesen Vorgang folgendermaßen: „die akustischen Informationen des Films und des Fernsehens lassen [...] einen *Hörraum* entstehen. Dieser [...] ergänzt den visuellen Raum, den das Bild in der Audiovision erzeugt und verbindet sich mit ihm zu einer Einheit“ (Hickethier 1996:91, Hervorhebung i.O.). Semiotisch gesehen wird durch die technische Ermöglichung des Tonfilms nun also die visuelle Ebene mit der auditiven ergänzt. Doch dieser zuvor vollzogenen Hervorhebung der **eigenen** Stimme liegt die Tatsache zugrunde, dass genau genommen auch der Stummfilm nicht immer stumm war, denn mithilfe sogenannter Kinomusiker/innen wurden die damaligen Stummfilme oft von Live-Musik (meist von einem Piano oder ganzen Musikensembles) begleitet (vgl. Faulstich 2005:54). Ton an sich gab es also schon zur Stummfilmära, nur wurde dieser von außen begleitend hinzugefügt. Daraus könnte man folglich schließen, dass es sich beim damaligen Stummfilm und der begleitenden Musik um keine gänzliche „Einheit“, wie es Hickethier (1996) nennt, handelt.

Die Innovation des Tonfilms brachte jedoch für die damaligen Filmschaffenden nicht nur positive Aspekte mit sich, denn auch das Verschwinden einer internationalen Filmsprache sowie das Aufkommen großer Sprachbarrieren war die Folge (vgl. Krützen 1996:119). Diese

Internationalität der Filmsprache wurde in der Stummfilmära durch sogenannte Zwischentitel³⁴ geschaffen. Dabei existierten zwei Vorgehensweisen: meistens wurden für die Übersetzung die Zwischentitel beim Original ausgeschnitten und mit den Zwischentiteln der Zielsprache ausgetauscht. Es handelte sich hierbei um Texttafeln (vgl. Nagel 2009:27). Die zweite Technik war vor allem in Spanien sehr beliebt. Hierbei wurde der Originalfilm ohne jegliche Ersetzung der fremdsprachigen Zwischentitel dem jeweiligen Zielpublikum vorgeführt – die Übersetzung erfolgte bei dieser Strategie durch sogenannte „explicadores“, nämlich Personen, welche die Zwischentitel des Originals mündlich simultan übersetzt haben (vgl. Chaume 2004:43). Zu Beginn gaben diese Texttafeln vor allem epische Inhalte wieder. Erst nachdem die Regisseur/innen ihre filmischen Fähigkeiten verbessert hatten, wurden Zwischentitel mit Dialogen eingesetzt (vgl. Nagel 2009:27). Durch diese Techniken der Zwischentitel war der Film zur Stummfilmzeit international verständlich.

Der Wandel zum Tonfilm brachte neben diesem genannten Sprachproblem überdies auch ökonomische Konsequenzen mit sich, denn zum einen ließen sich die Filme durch den Ton nun nicht mehr international vermarkten und zum anderen hatten Tonaufnahmen, im Vergleich zum Stummfilm, auch eine enorme Kostensteigerung zur Folge (vgl. Krützen 1996:124). Die zuvor genannten Kinomusiker/innen wurden nun gekündigt und auch viele Schauspieler/innen verloren ihre Anstellung, denn oft entsprachen ihre Stimmen nicht den Ansprüchen der Ton-Filmmacher/innen (vgl. Faulstich 2005:55).

Anfangs versuchten einige Produktionsfirmen ihre Originalfilme noch ohne jegliche Sprachanpassung dem jeweiligen Zielpublikum im fremdsprachigen Ausland vorzuführen, was für die Studios natürlich unkomplizierter und vor allem kostengünstiger war (vgl. Krützen 1996:126). Auch der Kunst- und Medientheoretiker Rudolf Arnheim war bezüglich des Beibehaltens der Originalversionen und somit der Ablehnung von jeglichen Filmübersetzungsstrategien sehr positiv gestimmt. Er weist in seinem 1932 verfassten Werk *Film als Kunst* auf die große Frage der internationalen sprachlichen Verständigung hin, welche laut ihm durch das Aufkommen des Rundfunks und Tonfilms entstand. Die Filmindustrie würde diesem Aspekt dabei aber vielmehr aufgrund des Absatzmarktes solch große Wichtigkeit zuschreiben als aus reinem Interesse an der Ermöglichung der sprachlichen Verständigung der Menschheit (vgl. Arnheim 2002:259). Er weist jegliche Übersetzungsverfahren ab: „Die abenteuerlichsten und abscheulichsten Mittel hat man schon erfunden, aber selbst das künstlerisch einwandfreieste unter ihnen, das Drehen verschiedensprachiger *Versionen*, bietet große Nachteile.“ (2002:259, Hervorhebung i.O.) Auch gegenüber der Sprachversion, welche in dieser Masterarbeit als Urform des Film-Remakes angesehen wird, scheint der Filmkritiker also skeptisch gegenübergestanden zu haben. Er sieht an dieser Stelle vor allem die dadurch stetig anwachsenden Herstellungskosten als großen Nachteil, denn „Verteuerung wirkt sich immer zu Schaden der Kunst aus.“ (2002:259) Vor allem würde aber der Reiz der nationalen Eigenart des jeweiligen Landes verloren gehen. Darüber hinaus weist er auf den Verlust der Filmkenntnisse sowie Filmfreuden der Gesellschaft hin und würde es diesbezüglich sehr bedauern, wenn der Menschheit große Weltstars wie beispielsweise der britische Charlie Chaplin unbekannt

³⁴ Für mehr Informationen zu diesen Zwischentiteln siehe Wahl (2005:11-14).

bleiben würden, da er immer wieder mit dem deutschen Siegfried Arno ausgetauscht werden würde (vgl. Arnheim 2002:259f). Er sieht dieses Sprachproblem nicht nur auf den Film alleine beschränkt, sondern er nennt hier ebenfalls das Telefon und den Rundfunk sowie den Postverkehr als Knotenpunkte, welche die Menschen in einen immer noch stärkeren Kontakt zueinander führen, wodurch das Fremdsprachenlernen zum wichtigen Bestandteil unseres alltäglichen Lebens werden würde (2002:260). Wirft man nun kurz einen Blick in die Gegenwart, hatte Arnheim mit einer solchen Prognose natürlich recht. Gerade durch die Digitalisierung ist es zu einer immer noch größeren Vernetzung der Welt und Menschen gekommen, wodurch das Erlernen von Fremdsprachen tatsächlich immer größere Wichtigkeit erlangt hat. Diese Entwicklung schreitet selbstverständlich stets weiter voran. Doch laut Arnheim würde gerade das strikte Beibehalten der Vorführung von Originalfilmen – und somit die konsequente Vermeidung von Übersetzungsstrategien in diesem Bereich – zum Erlernen von Fremdsprachen führen, welcher Vorschlag vom Hier und Jetzt aus betrachtet natürlich nicht in dieser Weise umgesetzt wurde.

Unser modernes Leben sei nach Arnheim (2002) also von einer stetigen Entwicklung geprägt, wodurch das Sprachenlernen zu einem Hauptbestandteil unseres Lebens werden würde:

Die Vielsprachigkeit wird ebenso Gemeingut werden wie Lesen und Schreiben, und als Folge davon werden die Sprachen sich bald sehr stark aneinander angleichen. Schon jetzt enthalten die meisten ja sehr erhebliche Gemeinsamkeiten. Und damit wird dann auch ein wichtiger Schritt zum Weltfrieden getan sein. (Arnheim 2002:260)

Hier wird also ersichtlich, dass man hinsichtlich der Filmübersetzung und vor allem der Sprachversion, einer frühen Form des Film-Remakes, nicht immer positiv gestimmt war – welches schlechte Image sich darüber hinaus noch viel stärker beim heutigen Film-Remake bemerkbar macht. Krützen (1996:126) fasst diese nach Arnheim bevorzugte Norm des Sprachenlernens durch das alleinige Zeigen von Originalfilmen als Schaffung einer „Weltsprache“ zusammen.

Zurückkommend auf die Produktionsfirmen ist nun aber anzumerken, dass deren Produzent/innen schließlich schnell bewusst wurde, dass diese große Sprachbarriere die Attraktivität des jeweiligen Filmes enorm schwächte und somit eine neue Lösung gefunden werden musste (vgl. Krützen 1996:127). Arnheims Wunsch einer Weltsprache ging somit, wie bereits erwähnt, nicht in Erfüllung und es wurden verschiedene Filmübersetzungsstrategien geschaffen, von welchen sich einige schließlich bis heute durchsetzen konnten. Obwohl die Produktion eines Tonfilms technisch gesehen schon 1919 möglich gewesen wäre, kam es dennoch erst 1927 zur ersten Vorführung: *The Jazz Singer* von Alan Crosland gilt als erster Tonfilm in der Filmwelt (vgl. Nagel 2009:28). Die Durchsetzung des Tonfilmes geschah aber nicht schlagartig, sondern sukzessive und im Vergleich zu Amerika wurde auf den europäischen Märkten der erste Tonfilm erst im Juni 1929 eingeführt (vgl. Garncarz 2006:9f). Dieser Verzögerung lagen einerseits technische Schwierigkeiten zugrunde, denn vor allem das Schaffen einer synchronen Abfolge von Bild und Ton war zu Beginn problematisch (vgl. Hickethier 1996:92). Andererseits sind aber vor allem das bereits genannte Sprachproblem und die

dadurch aufkommenden Bedenken hinsichtlich der internationalen Vermarktung als Gründe zu nennen (vgl. Nagel 2009:28).

Garncarz (2006) weist bezüglich der Umstellung auf den Tonfilm auf eine Umfrage³⁵ hin, die im Mai 1930 bei europäischen Kinobesitzer/innen durchgeführt wurde, welche das Akzeptanzproblem fremdsprachiger Filme verdeutlichte. Daran beteiligt waren die Verbände aus Belgien, Dänemark, Deutschland, Finnland, Großbritannien, das damalige Jugoslawien, die Niederlande, Schweden, Österreich sowie die damalige Tschechoslowakei. Diese Umfrage bestärkt den gefürchtete Attraktivitätsverlust von fremdsprachigen Filmen, denn es wird festgestellt, dass ein fremdsprachiger Film ohne jegliche Übersetzung auf große Ablehnung seitens des Publikums treffen würde. Nicht-übersetzte fremdsprachige Tonfilme wurden nur in jenen Ländern akzeptiert, in welchen die Bevölkerung über eine größere Fremdsprachenkompetenz verfügte oder wenn in einem Land ohnehin mehrere Sprachen gesprochen wurden, wie beispielsweise Deutsch, Italienisch und Französisch in der Schweiz (vgl. Garncarz 2006:9).

Als Lösung dieses Sprachproblems hatten sich Filmschaffende zu Beginn des Tonfilmes an verschiedensten Übersetzungsstrategien versucht. Neben der Untertitelung, der Synchronisation und der Sprachversion, die sich in den 1930er-Jahren durchgesetzt hatten, wurde außerdem mit anderen Übersetzungsverfahren experimentiert. An dieser Stelle kann beispielsweise die Weiterverwendung der Zwischentitel genannt werden, welche mit dem gleichzeitigen Hören des Originaltons einhergingen, wobei man die Handlung des Films aber zeitweise nicht sehen konnte. Des Weiteren wurde mit dem auch heute noch geläufigen Voice-Over Verfahren (auch als Off-Kommentar bekannt) experimentiert, bei welcher Übersetzungsstrategie die Tonspur erhalten bleibt und von einem Erzähler/einer Erzählerin übersprochen wird (vgl. Garncarz 2006:9). Darüber hinaus ist noch ein weiteres Verfahren der damaligen Zeit zu nennen, nämlich die sogenannten Mehrsprachenfilme. Es handelt sich hierbei um einen Film, in welchem mehrere Sprachen vorkommen, wobei die einzelnen nicht verständlichen Einheiten für das jeweilige Publikum untitled wird (vgl. Türschmann 2001:297). Krützen (1996) nennt an dieser Stelle das Bergwerkdrama *Kameradschaft* (1931) von Georg Wilhelm Pabst als Beispiel, welches deutsche sowie französische Dialogteile enthält. Das französische Publikum konnte somit die für sie unverständlichen deutschen Teile mit Hilfe französischer Untertitel mitverfolgen, während das deutsche Publikum die deutsche Untertitelung der französischen Abschnitte mitlesen konnte. Sie weist aber auf die weiterhin bestehende Sprachbarriere hin, denn beispielsweise beherrschte das englischsprachige Publikum keine der beiden Sprachen, wodurch auch diese Mehrsprachenmethode nur als „Notlösung“ eingesetzt wurde (vgl. Krützen 1996:128).

Die drei genannten Hauptstrategien der damaligen Zeit, nämlich die Untertitelung, die Sprachversion sowie die Synchronisation werden nun in den nächsten Unterkapiteln genauer beleuchtet.³⁶

³⁵ Garncarz (2006:9) verweist hierbei auf folgende Umfrage: O.V. 1930. Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmage Europas. *Film-Kurier*. 31.05.1930. (Sondernummer).

³⁶ Obwohl auch das Voice-Over Verfahren damals praktiziert wurde und auch heute noch praktiziert wird, wird jenes in diesem Kapitel nicht weiter thematisiert, da es für das Thema dieser Masterarbeit nicht relevant erscheint.

2.1.1. Untertitelung

Die Untertitelung soll an dieser Stelle als erstes genannt werden, da sie ab 1929 die am meisten eingesetzte Übersetzungsstrategie europäischer Länder darstellt und im Vergleich zu den einst vorherrschenden Sprachversionen auch heute noch verwendet wird. Voraussetzung für die Untertitelung als Übersetzungsverfahren war selbstverständlich eine grundlegende Lesekompetenz seitens der Bevölkerung (vgl. Garncarz 2006:10). Da um 1930 in Europa die Alphabetisierungsrate bereits relativ hoch war (vgl. Fischer 1987:74f), nahm die Untertitelung bald die Position des Normalverfahrens ein und erfuhr eine enorme Anwendung (vgl. Garncarz 2006:10). Garncarz (2006) weist in seinem Text des Öfteren auf die Wichtigkeit des Lernprozessgrades hin, welchen die Zuschauer/innen beim Filmschauen durch die jeweilige Übersetzungsstrategie auf sich nehmen müssen, denn dieser ist natürlich mitentscheidend für die jeweilige Auswahl des Translationsverfahrens. Von den drei in diesem Kapitel behandelten Übersetzungsverfahren findet sich die Untertitelung hinsichtlich des Lernprozessgrades im Mittelmaß. Auch wenn die Untertitelung zu Beginn der Tonfilmära weitgehend abgelehnt wurde (vgl. Krützen 1996:127), konnten sich die Zuschauer/innen schließlich doch an die zu lesenden Untertitel gewöhnen, unter anderem da ihnen der Leseprozess bereits durch die eingesetzten Zwischentitel aus der Stummfilmära bekannt war. Neu war aber das parallele Lesen und Aufnehmen der dynamischen Bilder. Einen weiteren Vorteil brachte die Untertitelung auf der Kostenebene mit sich. Dennoch etablierte sich zuerst die Sprachversion als vorherrschende Übersetzungsstrategie von Filmen (vgl. Garncarz 2006:10f).

Doch auch heute ist die Untertitelung immer noch die kostengünstigste Variante, um einen Film in eine andere Sprache zu übersetzen (vgl. Garncarz 2006:11). Damals sowie heute lässt sich feststellen, dass die Untertitelung gerade auch für kleinere Sprachgemeinschaften von Vorteil ist, welche sich eine teurere Übersetzungsvariante gar nicht leisten könnten. Auch für Länder, in welchen mehrere Landessprachen gesprochen werden, erweist sich die Untertitelung als geeignete Übersetzungsstrategie (vgl. Jüngst 2010:4). Nach Luyken (1991) zählen Belgien, Dänemark, Finnland, Griechenland, die Niederlande, Norwegen, Portugal, Schweden sowie Zypern zu den damaligen Untertitelungsländern (vgl. Luyken 1991:31ff). Reinart (2014) erweitert die Liste dreiundzwanzig Jahre später noch mit den Ländern Japan und Rumänien und weist diesbezüglich aber darauf hin, dass noch weitere, hier nicht genannte Untertitelungsländer existieren. Zudem erwähnt sie, dass in dieser Unterteilung von Untertitelungs- und Synchronisationsländern auch Schwachstellen zu erkennen sind.³⁷ Als Beispiel hierfür nennt sie die Schweiz, die üblicherweise zu den Synchronisationsländern gezählt wird, wobei aber genau genommen nur bei Fernsehfilmen die Synchronisationsfassung läuft, während im Kino vorwiegend untertitelt wird. Auch das an sich so typische Synchronisationsland kann also streng genommen nicht als solches betitelt werden, da im Kino beide Verfahren Anwendung finden (vgl. Reinart 2014:261f).

³⁷ Auch Nagel (2009:35) weist darauf hin, dass eine „starre Einteilung in Untertitelungs- und Synchronisationsländer heute keine volle Gültigkeit mehr“ hat. Zudem fasst Chaume (2004:52-54) die Gründe einer solchen Einteilung in Synchronisations- und Untertitelungsländer kurz in seinem Werk zusammen.

Des Weiteren weist Reinart (2014) darauf hin, dass die USA dabei eine völlig andere Stellung einnimmt, denn hier wird nicht synchronisiert oder Untertitelt, sondern gleich mit amerikanischen Schauspieler/innen ein neuer Film nachgedreht. Zudem erklärt sie, dass die USA das Film-Remake der Untertitelung und Synchronisation aufgrund einer gewünschten Amerikanisierung vorzieht (vgl. Reinart 2014:261f).

Schließlich soll noch ergänzt werden, dass im Allgemeinen beim Konsumieren von Filmen eine Veränderung zu beobachten ist, welche sich so äußert, dass Konsument/innen einen Film immer mehr in Originalsprache und mit Untertitel präferieren, anstatt der sonst so beliebten Synchronisation. Man könnte sich an dieser Stelle also fragen, ob sich diesbezüglich irgendwann ein Wandel vollziehen könnte, sodass die Synchronisation in Zukunft womöglich nicht mehr als gängige Übersetzungsstrategie praktiziert werden würde. Man denke an die Worte des Drehbuchautors und Regisseurs Bong Joon Ho, welche er während seiner Dankesrede bei der Oscarverleihung 2020 an sein Publikum richtete: „Once you overcome the one-inch-tall barrier of subtitles, you will be introduced to so many more amazing films.“ (Garcia 2020) Sein Film *Parasite* (2019) entpuppte sich besonders auch in den USA als wahrer Kassenschlager – und das, obwohl es sich nicht um einen englischsprachigen Film handelt. Joon Hos Film wurde bei jener Oscarverleihung zahlreich ausgezeichnet. Neben der Kategorie ‚Bester internationaler Film‘ hat er unter anderem als erster fremdsprachiger Film aller Zeiten in der Kategorie ‚Bester Film‘ gewonnen (vgl. Garcia 2020).

Auch in Reinarts (2014) Werk lässt sich ein solcher Gedankengang finden, in welchem darauf hingewiesen wird, dass gerade durch die stetigen technologischen Entwicklungen und die daraus resultierenden neuen digitalen Medien dieses „Bild von der Zweiteilung in Synchronisations- und Untertitelungsländer weitere Risse bekommen“ hat (Reinart 2014:264). Außerdem weist sie darauf hin, „dass das Untertitelungsverfahren in den europäischen Ländern generell an Boden gewinnt“ (2014:264). Sie nennt an dieser Stelle die Medien DVD und *Blu-Ray*, welche sich von den früheren VHS-Kassetten in jener Hinsicht unterscheiden, dass diese neueren Medien mehrere Untertitelungs- sowie Synchronisationsfassungen beinhalten (vgl. 2014:264). Hier muss jedoch betont werden, dass die Nennung dieser Medien als Beispiel hierfür heute – sieben Jahre später – schon wieder veraltet erscheint, denn zum heutigen Zeitpunkt werden Filme größtenteils über Streaming-Anbieter, wie *Netflix*, *Amazon Prime*, *Apple TV* oder *Sky Go*, konsumiert. Genau genommen lässt sich dieser Wandel auch hinsichtlich des Fernsehens finden, denn früher, als Filme noch viel häufiger über das Fernsehen konsumiert wurden, musste man sich mit der jeweiligen Übersetzungsform des eigenen Landes zufriedengeben und den Film in jener Variante anschauen, wie er auf dem jeweiligen Sender ausgestrahlt wurde. Daraus schließend lässt sich also feststellen, dass man durch die technologischen Entwicklungen heute frei entscheiden kann, ob man den Film auf dem jeweiligen Streaming-Portal in Originalsprache, mit oder ohne Untertitel oder in einer synchronisierten Fassung anschaut. Dies wird auch bei Jüngst (2010) deutlich: „In Deutschland werden immer wieder Stimmen laut, die Untertitelung statt Synchronisation fordern. Meist geschieht dies im Zusammenhang mit der Hoffnung auf eine flächendeckende Verbesserung der Fremdsprachenkenntnisse“ (Jüngst 2010:4). Sie weist aber zugleich darauf hin, dass diese Hypothese des Verschwindens der Synchronisation nirgends belegt ist und die Wahrscheinlichkeit des

Vollzugs dieses angenommenen Wandels – von einem Synchronisations- zu einem Untertitelungsland – sehr gering ist, da die Synchronisationsindustrie beispielsweise gerade in Deutschland sehr groß ist (vgl. Jüngst 2010:4f).

2.1.2. Die Sprachversion als eigenständiges Übersetzungsverfahren

Sie nahmen Duponts Versionen-Idee dankbar auf [...] und verpflanzten die Wunderwaffe [...] nach Hollywood. Der >Versionenfilm<, ein Begriff der heute selbst eingefleischten Kinogehern Rätsel aufgibt, bildete einen vorläufigen Ausweg: Nach der Devise aus eins mach zwei, drei oder vier, wurden eine Filmstory, Filmbauten und Außenmotive sowie Spezialeffekte mehrmals benutzt. Waren die Szenen des US-Originals abgedreht, drängelten sich nacheinander ein deutsches, französisches und spanisches Team auf den Set (zumeist importierte Regisseure plus Stars) und kurbelten dieselben Sequenzen in ihrer Landessprache. Eine Fließbandarbeit, die [...] nur selten künstlerisches Prestige einbrachte. (Fröhlich 1983:174)

In diesem Absatz bringt der deutsche Regisseur und Schauspieler Gustav Fröhlich (1902-1987) das Wesen der Sprachversion pointiert auf den Punkt. Bei dieser von Fröhlich (1983) genannten „Wunderwaffe“ handelte es sich um eine Innovation, welche eine weit verbreitete Produktionspraxis der Anfangsphase des deutschen Tonfilms darstellt und als Lösung des großen Sprachproblems galt. Krützen (1996) schließt aus einem Diagramm³⁸, dass in den ersten sechs Jahren der Tonfilmära insgesamt 796 Filme mit deutschem Dialog hergestellt wurden und davon 224 Sprachfassungen entstanden sind, also wurden beinahe 30% der deutschsprachigen Spielfilme in diesem Zeitabstand nochmals in Sprachversionen gedreht (vgl. Krützen 1996:129). Garncarz (2006) weist jedoch darauf hin, dass sich die Produktion von Sprachversionen aus Kostengründen nur für die größten Filmmärkte Europas rentierten und für kleinere Länder nur dann, wenn mit großem Gewinn zu rechnen war (vgl. Garncarz 2006:13). Nachdem 1929 der erste in englischer und deutscher Sprache, für die *British International Pictures* gedrehte Versionenfilm *Atlantik/Atlantic* des deutschen Regisseurs E. A. Dupont großen Erfolg einfuhr, wurde der Film anschließend noch in einer französischen Version verfilmt, welche von den vorherigen Versionen laut Monaco (1995) jedoch etwas abweicht (vgl. Monaco 1995:299). Auch in Hollywood fand man Gefallen an der neuen Übersetzungsstrategie der Sprachversionen (vgl. Krützen 1996:134) – dabei sind vor allem die US-amerikanischen Filmgesellschaften *United Artists* und die *Warner Brothers* (heute *Warner Bros*) zu nennen (vgl. Nornes 2007:137). Aus der dieser Innovation wurde also rasch ein gängiges Übersetzungsverfahren, sodass die oben angeführte Bezeichnung „Fließbandarbeit“ von Fröhlich (1983) an dieser Stelle sehr treffend ist.³⁹

Wirft man einen Blick auf die Grundzüge der Sprachversion könnte diese Übersetzungsstrategie im Grunde genommen als frühe Form des Film-Remakes gesehen werden, denn auch hier wurde ein Film nochmals in der Sprache des Ziellandes und (meist) mit anderen Schauspielern gedreht. Anders als bei der Synchronisation, der Untertitelung und genau genommen auch beim Film-Remake wurde die Produktion der Sprachversion bereits zur

³⁸ Krützen (1996) verweist beim genannten Diagramm auf folgende Quelle: Berg-Ganschow, Uta. 1992. Deutsch, Englisch, Französisch. In: Jacobsen, Wolfgang: *Babelsberg: Ein Filmstudio 1912-1992*. Berlin: Argon, 169.

³⁹ Einige der weltberühmtesten Regisseure stellten Sprachversionen her – darunter beispielsweise *Blue Angel* (1930) von Sternberg oder auch *Blackmail* (1929) von Hitchcock (vgl. Nornes 2007:137f).

Planungsphase des jeweiligen Originalfilms miteingeplant und meist wurde die anderssprachige Version parallel mit dem Originalfilm gedreht oder manchmal auch kurz danach (vgl. Chaume 2004:48). Garncarz (2006) unterscheidet die Sprachversion außerdem deshalb vom Remake, weil bei ersterer Form die Produktionsfirma des Originalfilmes die Kontrolle behält, und zwar meist in Kooperation mit einem ausländischen Partner (vgl. Garncarz 2006:10f). Auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die zwischen der Sprachversion und dem Film-Remake bestehen, wird im Unterkapitel 2.2.1 genauer eingegangen.

Gemäß Garncarz (2006) schaffte es die Sprachversion damals zur Frühphase des Tonfilmes vor allem deshalb zum Durchbruch als Filmübersetzungsverfahren, da – im Gegensatz zur Untertitelung und Synchronisation – kein Lernprozess seitens des Publikums nötig war. Zudem brachte dieses Verfahren, wie auch das Remake, den großen Vorteil mit sich, dass man kulturelle Spezifika um einiges besser an die Erwartungen der Zuschauer/innen des Ziellandes angleichen konnte. Neben der Anpassung des Settings und kulturellem Hintergrundwissen der Zuschauer/innen nennt Garncarz (2006) als wichtigste kulturelle Anpassungsstrategie die Besetzung mit eigenen Schauspieler/innen und Stars des Ziellandes, welche auch die Muttersprache des jeweiligen Landes beherrschten, denn diese Publikumsliebhaber trafen auf größere Akzeptanz. Auch wenn die Sprachversion folglich zu Beginn auf große Anerkennung stieß, brachte sie jedoch auch neue Herausforderungen mit sich. Die Rollenbesetzung heimischer Schauspieler/innen war in Europa von Anfang an selbstverständlich, während man in Hollywood noch Probleme hatte. Für die USA war es zu kostenintensiv, für jede einzelne Sprachversion europäische Schauspieler/innen über den Atlantik reisen zu lassen, weshalb man teilweise mit amerikanischen Schauspieler/innen experimentierte, welche die jeweilige Fremdsprache nicht beherrschten, sondern diese so gut es ging lediglich phonetisch wiedergaben (vgl. Garncarz 2006:11f). Fröhlich (1983) weist darauf hin, dass es sich besonders für kleinere Nebenrollen nicht auszahlte, solch hohe Reisekosten zu übernehmen (vgl. Fröhlich 1983:175). Auch wenn es sich hierbei um professionelle Schauspieler/innen handelte, die extra engagiert wurden, um den fremdsprachigen Text wiederzugeben, konnte dies qualitativ jedoch niemals mit einem Film voller Muttersprachler/innen verglichen werden, denn: „Ein Körnchen Fremdes blieb.“ (vgl. Fröhlich 1983:175) Anders weist Chaume (2004) in seinem Werk auf positive Aspekte hinsichtlich dieser phonetischen Reproduktion des Filmdialogs hin, denn diese Arbeitsweise wurde nicht nur aufgrund der Vermeidung von zu hohen Reisekosten angewendet, sondern oft auch aus kommerziellen Gründen: gerade bei beliebten Stars wie Stanley Laurel oder Oliver Hardy war es von Vorteil, sie aus Gründen von Einspielgewinnen in den weiteren Versionenfilmen beizubehalten. Der positive Aspekt zeigte sich wie folgt: „los dos actores cómicos aprendían los diálogos en otras lenguas, como el español, y los recitaban con un inevitable acento inglés que añadía más comicidad todavía al filme“ (Chaume 2004:48). Der unüberhörbare Akzent wurde somit also keineswegs nur als störend empfunden, sondern er brachte laut Chaume (2004) im positiven Sinne manchmal auch einen witzigen Beigeschmack mit sich.

Schließlich kam man aber zur Erkenntnis, dass die Produktion der Versionenfilme mit weniger Kosten und Aufwand verbunden waren, wenn sich das Reisegebiet der Schauspieler/innen auf Europa allein beschränken würde (vgl. Garncarz 2006:12). Die Lösung war also

gefunden: die US-amerikanische Produktion von Sprachversionen wurde einfach nach Europa versetzt (vgl. Chaume 2004:49). Hier ist vor allem die US-amerikanische Filmproduktionsgesellschaft *Paramount* zu nennen, welche es schon ab 1929 pflegte, ihre Versionen im eigenen Studio in Joinville (Paris) zu produzieren (vgl. Garncarz 2006:12). Krützen (1996) bringt *Paramount* mit einer „Massenproduktion“ in Verbindung, denn die Firma, die bereits zu Beginn mit zehn Sprachen arbeitete, drehte schon im ersten Jahr ganze 82 Filme (vgl. Krützen 1996:135). Bei der Produktion von Sprachversionen waren natürlich besonders jene Schauspieler/innen begehrt, die mehrere Sprachen beherrschten - und somit eröffnete sich für diese die Gelegenheit, über die Grenze ihres Heimatlandes hinaus in verschiedenen Sprachversionen mitzuwirken (vgl. 1996:129f).

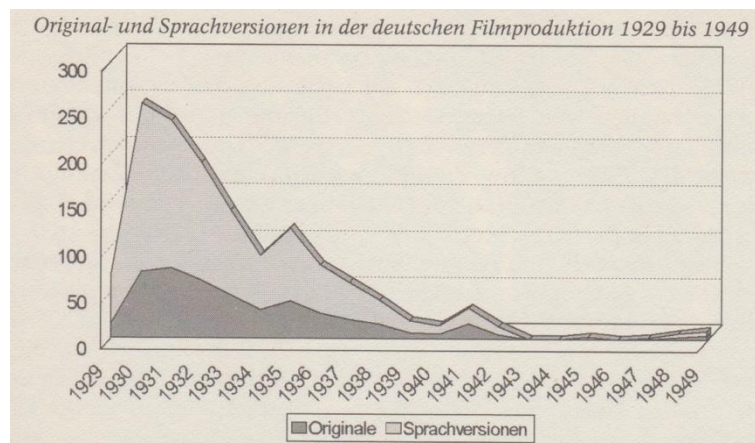


Abb. 1: Original- und Sprachversionen in der deutschen Filmproduktion 1929 bis 1949 (vgl. Garncarz 2006:14)

Beim oben angeführten Diagramm (Abb. 1) ist zu erkennen, dass die Produktion von Sprachversionen bereits ab 1930 und letzten Endes vor allem ab 1932 stetig gesunken ist (vgl. Garncarz 2006:14). Grund war zum Teil sicherlich die zu kleine Spanne an kultureller Variation zwischen den verschiedenen Versionen, die das Übersetzungsverfahren zum Erliegen brachte (vgl. 2006:14). In Kapitel 2.2.1 wird diesbezüglich jedoch festgestellt, dass dieser genannte kleine Grad an kultureller Anpassung von Sprachversion zu Sprachversion variiert und somit nicht verallgemeinernd als einziger Grund für das Verschwinden dieses Übersetzungsverfahrens verantwortlich sein kann. Der Hauptgrund hierfür waren höchstwahrscheinlich die hohen Kosten sowie das große Risiko, bei einer Wiederverfilmung einen Flop einzufahren (vgl. Nagel 2009:29). Auch Kühle (2006) beschreibt die Sprachversion als „überholt“ und begründet den Durchbruch der anderen Übersetzungsverfahren für den Film folgendermaßen: „Sei es, weil der Gebrauch von Untertiteln finanziell günstiger, die Synchronindustrie mächtiger oder aber das Drehen von Remakes lukrativer geworden ist.“ (Kühle 2006:21)

Letzten Endes muss an dieser Stelle noch einmal kurz auf das gemäß Garncarz (2006) zuvor genannte Nichtvorhandensein des Lernprozesses hinsichtlich der Sprachversion zurückgekommen werden. Laut ihm ist dies bei diesem Übersetzungsverfahren seitens des Publikums deshalb der Fall, da die Sprachversion als eigenständiger Film wahrgenommen werde und nicht als Übersetzung (vgl. Garncarz 2006:11ff). Später bezeichnet der Autor in seinem

Text das Sprachversionsverfahren jedoch selbst als Übersetzungsverfahren und beschreibt dieses darüber hinaus als „Idealverfahren“ der damaligen Filmübersetzung (vgl. Garncarz 2006:11), sowie als Lösung des Übersetzungsproblems zu Zeiten des frühen Tonfilms (vgl. 2006:13). Auch in weiteren Werken, in welchen die Sprachversion thematisiert wird, ist zu beobachten, dass eine gewisse Unklarheit bezüglich des Übersetzungsbezugs zur Sprachversion, wie sie in gewisser Weise auch bei Garncarz (2006) herauszulesen ist, herrscht. Auf der einen Seite gibt es Kritiker/innen, welche die Sprachversion lediglich als Kopie bezeichnen und sie nicht primär mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung bringen, wie beispielsweise Ellis (1995), der in seinem Werk aus den Filmwissenschaften folgendes schreibt: „Usually, only one version, the original, had a dynamic life of its own, the others being merely dutiful copies.“ (Ellis 1995:124) Darüber hinaus fügt er noch hinzu, dass dieses Verfahren nur Kosten und Aufwand mit sich bringen würde (vgl. 1995:124). Auch bei Nornes (2007) werden Sprachversionen als „carbon copies of the same film, only in different languages“ beschrieben (Nornes 2007:137). Anders kann innerhalb der Übersetzungswissenschaft zum Beispiel Evans (2019) genannt werden, der bezüglich dieses wahrhaften Scheiterns der Sprachversionsstrategie jedoch auch auf folgendes zweifelloso Faktum hinweist: „Yet even if multiple-language films were, ultimately a failure, due to being too expensive, they also represent a moment in film history where the translation of film became of key significance.“ (Evans 2019:163) Tatsache ist also, dass die Sprachversion ganz klar ein fester Bestandteil vom Lösungsversuch des Übersetzungsproblems der frühen Tonfilmära darstellt. Dies lässt sich auch daraus schließen, dass in den meisten Werken, welche sich mit dem Umstieg vom Stumm- zum Tonfilm beschäftigen, die Sprachversion – öfters als das Film-Remake – neben den gängigen Filmübersetzungsstrategien, nämlich der Synchronisation und Untertitelung, ebenfalls genannt und manchmal überdies auch in die Tiefe behandelt wird.⁴⁰ Wie bereits oben bei Garncarz (2006) erwähnt wurde, kommt es dabei sehr oft vor, dass die Sprachversion als eigenständiges Übersetzungsverfahren beschrieben wird, wie es auch beim zuvor zitierten Text von Evans (2019) der Fall ist, der dieses Verfahren direkt als „form of translation“ bezeichnet (vgl. Evans 2019:162).

Alles in allem kann festgestellt werden, dass die Sprachversion innerhalb sowie außerhalb der Übersetzungswissenschaft als wichtiger Bestandteil des Sprachproblems der frühen Tonfilmära gilt und dabei des Öfteren mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht wird. Obwohl das Film-Remake der Sprachversion sehr ähnelt, wird bei diesem jedoch nur sehr selten ein translatorischer Aspekt erkannt.

2.1.3. Synchronisation

Um 1930 vollzog sich bezüglich des Übersetzungsverfahrens für den Tonfilm eine Veränderung, nämlich vor allem in jenen Ländern, in welchen bis dahin die Sprachversion als beliebtestes Übersetzungsverfahren galt. An die Stelle der Sprachversionen rückte in jenen Ländern nun die Synchronisation vor (vgl. Garncarz 2006:15). Wie bereits erwähnt, waren die Gründe

⁴⁰ So, wie es beispielsweise bei Garncarz (2006), Krützen (1996), Nornes (2007) oder auch Berry (2018) der Fall ist.

hierfür zum einen die hohen Kosten, die bei der Produktion von Sprachversionen anfielen (vgl. Garncarz 2006:17), zum anderen aber auch die Wünsche des Publikums, welches es nun bevorzugte, die Hollywood-Stars zu sehen, anstelle der „Zweitbesetzung“ ihres Landes (vgl. Chaume 2004:50). Auch wenn man sich schließlich an die Synchronisation gewöhnen konnte, ist gemäß Garncarz (2006) dennoch anzumerken, dass – verglichen mit den ersten beiden behandelten Übersetzungsverfahren – bei der Synchronisation ein verhältnismäßig großer Lernprozess nötig war, denn der/die Zuschauer/in musste erst noch lernen damit zurechtzukommen, dass die Stimme nicht einwandfrei mit den Lippenbewegungen der Schauspieler/innen zusammenpasst. Er weist jedoch auch auf den positiven Aspekt hin, dass der/die Zuschauer/in stattdessen reichlich mit Energie belohnt werde, da das Zuhören einer Synchronisationsfassung um einiges weniger anstrengend sei als das Lesen von Untertiteln (vgl. Garncarz 2006:16). Nicht nur für Analphabet/innen erwies sich die Synchronisations-Methode als bessere Übersetzungsvariante eines Filmes, sie wurde vor allem in jenen Ländern zur Hauptform der Filmübersetzung, in welchen der Faschismus herrschte, denn durch diese Übersetzungsstrategie konnte man die vermittelten Inhalte, im Zuge des Austausches der Sprache besser an die eigene Kultur anpassen (vgl. 2006:16). Hierzu erklärt Chaume (2004), dass in den Ländern Deutschland, Italien, Japan sowie Spanien zwischen den 1930er- und Mitte der 1940er-Jahren hauptsächlich synchronisiert wurde (vgl. Chaume 2004:50). Auch er fügt hinzu, dass dies nicht von ungefähr kam: „Doblar una película era convertirla en un producto nacional.“ (2004:50) Diese nationalistische Strömung und der starre Wille des Beibehaltens der eigenen kulturellen Identität zeigte sich auch an der stark gesunkenen Zahl von US-amerikanischen Filmen in Europa. Verabschiedete Gesetze sollten Filme aus Amerika dementsprechend verbieten (vgl. 2004:50). Zudem wurde zur damaligen Zeit nach Nagel (2009) das alleinige Zeigen inländischer Filme für Kulturpropaganda eingesetzt. Das Auflösen dieser gesetzlichen Bestimmungen hatte nach 1945 eine Fülle an Auslandsproduktionen zur Folge, woraus wiederum ein regelrechter Synchronisations-Boom entstand und sich schließlich eine große Synchronisationsindustrie entwickelte (vgl. Nagel 2009:33).

Auch heute wird die Synchronisation stets immer noch in vielen Ländern angewendet. Gemäß Luyken (1991) zählen zu den heutigen Synchronisationsländern in Europa Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Spanien und die Schweiz (vgl. Luyken 1991:31ff), wobei der in Kapitel 2.1.1 zuvor getätigte Hinweis bezüglich der Schwachstellen einer solchen strikten Einteilung hierbei selbstverständlich berücksichtigt werden sollte. Nagel (2009) weist außerdem darauf hin, dass die Filmübersetzung mittels des Synchronisationsverfahrens meist von Kritiker/innen und Cineast/innen beanstandet wird, da laut ihnen der Originalfilm somit verunstaltet werde (vgl. Nagel 2009:33).

2.2. Das Wesen des Film-Remakes

Vergleicht man verschiedene Definitionen des Film-Remakes mit den oben erläuterten Charakteristiken einer Sprachversion, stellt sich heraus, dass die Grenzen zwischen diesen beiden Produktionsformen sehr verschwommen sind. Da das Film-Remake bis dato in dieser Masterarbeit jedoch noch nicht ausführlich behandelt wurde, sollen dessen Grundzüge nun unter

anderem durch einen kurzen Vergleich mehrerer Definitionen dargestellt werden. In Kühles (2006) Werk wird klar, dass einheitliche und festgelegte Charakteristiken, die konkret auf das Remake hinweisen, nicht existieren, wodurch eine Begriffsbestimmung des Film-Remakes einigermaßen schwerfällt. Darüber hinaus weist sie auf die Tatsache hin, dass sich durch einen einzigen Blick auf ein Film-Remake nicht schließen lässt, dass es sich bei jenem Film um eine Neuverfilmung und nicht um einen Originalfilm handelt. Daraus lässt sich schließen, dass das Film-Remake erst im Vergleich mit dem Original als solches erkannt wird. Darauf beruhend kommt es gemäß Kühle (2006) des Öfteren vor, dass Filme als Remakes angesehen werden, obwohl es sich um andere Formen, wie beispielsweise das *Sequel* oder *Prequel* handelt (vgl. Kühle 2006:15f). Um an dieser Stelle eine klare Trennung zu schaffen soll in Unterkapitel 2.2.3 eine klare Abgrenzung zu anderen und ähnlichen Formen geschaffen werden, wobei die Beziehung zwischen dem Original und dem Remake im Mittelpunkt stehen wird.

In der *Brockhaus Enzyklopädie* wird der Begriff „Remake“ wie folgt definiert: „Neufassung einer künstler. Produktion, bes. neue Verfilmung eines älteren, bereits verfilmten Stoffes.“ (Brockhaus 1992:276) Während sich hier die im Allgemeinen sehr unpräzise formulierte Definition nicht nur auf den Film alleine beschränkt, sondern sich überdies auch auf weitere Kunstformen, wie beispielsweise ein Theaterstück oder auf die Literatur beziehen könnte, wird dies bei der Definition in *The International Film Encyclopedia* von Katz (1980:961) schon ein wenig konkreter: „A newer version of a motion picture that had been filmed before.“ Das Film-Remake wird hier einzig und allein mit dem Medium Film in Verbindung gebracht. Wie auch schon in der ersten Definition von Brockhaus (1992) wird auch bei Katz (1980) der Zeitpunkt des Drehens der Filme als wesentliches Hauptmerkmal verstanden. Das Film-Remake wird folglich immer im Anschluss und nie zeitgleich mit dem Originalfilm produziert, wobei es sich immer um etwas Neues und Aktuelleres handelt als bei seinem Vorgänger. Da die zwei genannten Definitionen immer noch zu ungenau sind und die Drehzeit als alleiniges Merkmal nicht ausreicht, um das Film-Remake als solches zu erkennen, soll noch eine dritte Definition aus dem *Sachlexikon Film* (1997) genannt werden, welche weitere bedeutende Merkmale einfängt:

Remake ist die neue Version eines bereits existierenden Films, die sich mehr oder weniger detailgetreu auf den Vorgänger bezieht. Wiederverfilmungen klassischer Literatur gelten im allgemeinen nicht als R., wenn sie sich stärker an der literarischen Vorlage als an dem filmischen Vorgänger orientieren. Die Gründe für ein R. sind manchmal künstlerischer Natur – um einen neuen zeithistorischen Bezug herzustellen oder neue Aspekte des Stoffes zu erschließen –, öfter noch ökonomisch motiviert. (Pohl 1997:249, Hervorhebung i.O.)

Hier wird also klar, dass es sich bei einem Remake immer um das Medium Film handeln muss, der je nachdem eine größere oder weniger große Veränderung zum Vorgänger mit sich bringt, sich von der Literaturverfilmung abgrenzen lässt, sowie, dass dem Entschluss der Produktion einer Neuverfilmung verschiedene Gründe unterliegen können. Auch wenn die Merkmale des Film-Remakes hier schon sehr deutlich werden, sind trotzdem noch weitere wichtige Punkte zu nennen.

In diesem Filmlexikon-Eintrag werden auch noch weitere interessante Merkmale angeführt, wie unter anderem, dass das Film-Remake äußerst gerne mit dem Original gemessen

wird, wobei das Film-Remake meist schlecht aussteigt (vgl. Pohl 1997:249). Auch Kühle (2006) weist auf ein offensichtliches Missverhältnis zwischen dem äußerst schlechten Image eines Film-Remakes und seinem ökonomischen Erfolg hin (vgl. Kühle 2006:10f). Dies sei vor allem bei Filmkritiker/innen des europäischen Raumes der Fall, da sie die US-amerikanische Vorliebe der Amerikanisierung von europäischen Filmen „Als Resultat fehlender Phantasie oder Ausdruck ökonomischer Gier“ sehen (2006:10). Diese schlichte Einfallslosigkeit wird, wenn man den Erfolg einiger Film-Remakes betrachtet, dem Gesamtphänomen des Film-Remakes aber eigentlich zu Unrecht vorgeworfen, denn gemäß Kühle (2006) kassierte eine Vielzahl an Remakes mehr Erfolg ein, als es die Originalversion im Vorfeld tat. Zudem ist das Film-Remake mittlerweile zum festen Gegenstand der Filmwelt geworden (vgl. Kühle 2006:10f). Auch bei Heinze und Krämer (2015) wird dieses irrtümlich herrschende schlechte Image thematisiert, wobei vor allem reflektiert wird, dass sich eine solch kritische Haltung meist außerhalb wissenschaftlicher Werke finden lässt, wie in Film-Magazinen, Internet-Blogs oder auch Rezensionen in Zeitungen (vgl. Heinze/Krämer 2015:7). Hier muss jedoch angemerkt werden, dass ein solcher Vergleich zwischen einem Film-Remake und seinem Vorgänger selbstverständlich nur möglich ist, wenn der/die Rezipient/in den Originalfilm kennt.⁴¹ Zusammenfassend bringt es vor allem Kühle (2006) mit folgender Aussage auf den Punkt: „Die Tatsache eines Remakes ist noch lange kein Indikator für mangelnde künstlerische Originalität oder filmische Qualität.“ (Kühle 2006:10)

Zurückkommend auf die oben angeführte Definition wird beim Film-Remake oft eine Anpassung an die jeweilige Zielkultur vorgenommen (vgl. Pohl 1997:149). Dies geschieht vor allem durch die Anpassung von Ort (Setting) und Sprache (vgl. Schaudig 1996:301ff) oder auch durch die Veränderung des Genres (vgl. Pohl 1997:249). Doch auch die Figurenkonstellation sowie die Handlung selbst können beim Film-Remake vom Vorgänger abweichen, wobei dies aber nur bis zu einem gewissen Grad möglich ist, um den Kriterien eines Film-Remakes gerecht zu werden (vgl. Schaudig 1996:303-307). Als letzter Punkt könnte hier noch die Ersetzung der Schauspieler/innen und Stars selbst genannt werden, denn auch diese sind mit kulturellen Konnotationen verknüpft. Zusammenfassend muss als grundlegende Eigenschaft des Film-Remakes dennoch die genannte Veränderung selbst angegeben werden:

Daß ein Remake seine Vorlage verändert, ist keine Schwäche, sondern ein Wesensmerkmal. Es wird zu einer anderen Zeit unter anderen Voraussetzungen für ein anderes Publikum gedreht und muß daher naturgemäß neue, eigene Wege des Ausdrucks finden. Treue zur Vorlage ist kein Kriterium für Qualität! (Dallos et al. 1997:29)

Aus den obigen Untersuchungen schließend werden bei dieser Veränderung *summa summarum* vor allem folgende kulturelle Parameter an die Zielkultur angepasst: Ort, Sprache, Genre, Figuren, Handlung sowie Schauspieler/innen. Wie eine solche Anpassung jeweils erfolgt, wird dabei stets von den in Kapitel 1.3.5 von Lefevere (2017) beschriebenen Machtinstanzen, wie der jeweiligen Ideologie, der Patronage sowie der Vorstellung einer angemessenen Filmsprache in einer bestimmten Kultur beeinflusst. Zudem muss an dieser Stelle wiederum darauf

⁴¹ Siehe hierzu auch das Unterkapitel „Knowing and Unknowing Audiences“ in Hutcheons Werk (2006:120-128).

hingewiesen werden, dass es im Zuge eines solchen Neuschreibungsprozesses auch immer zu einer anderen Darstellungsweise bestimmter Themen kommt und dabei gleichzeitig andere Werte vermittelt werden, als dies vielleicht im Originalfilm der Fall ist.

Wenngleich die Grundzüge des Film-Remakes also sehr an jene der Sprachversion erinnern, sollen die beiden Verfahren nun im nächsten Unterkapitel einander gegenübergestellt werden.

2.2.1. Film-Remake vs. Sprachversion – Eine Urform?

Auch Chris Wahl (2006) kann nicht viele Unterschiede zwischen dem Film-Remake und der Sprachversion feststellen. Er versucht in seinem Text anhand der 1930 produzierten französischen Sprachversion von *Atlantic* die Unterschiede, die zwischen dem Film-Remake und der Sprachversion bestehen, herauszufiltern.⁴² Für die französische Sprachversion war der erfolgreiche französische Produzent Jacques Haïk verantwortlich (vgl. Wahl 2006:146). Beim Vergleich beschränkt sich Wahl (2006:147) auf folgende fünf Parameter: „1. Produzent und Produktionsort, 2. Drehzeit, 3. Drehbuch, 4. Schauspieler, 5. Übernahme von Material aus der Primärfassung.“

Im ersten Punkt (Produzent/in und Produktionsort) erkennt Wahl (2006) bereits eine Gemeinsamkeit der beiden Verfahren. Er erklärt, dass das Film-Remake allgemein betrachtet als Mittel des Filmimports sowie die Sprachversion als jenes des Filmexports gesehen werden könnte. Er weist darauffolgend jedoch auch auf Ausnahmen hin, denn wie zuvor erwähnt, war der Produzent der französischen Version des Films *Atlantic* ein Franzose, wodurch man es gemäß Wahl (2006) als Mittel des Filmimports beschreiben könnte, was laut ihm ein Merkmal des Remakes ist. Jedoch findet er zugleich einen Unterschied, denn der Film wurde in den gleichen Studios, wie schon die englische Originalversion gedreht, was klarerweise auf eine Sprachversion hindeutet (vgl. Wahl 2006:147).

Auch beim zweiten Punkt (Drehzeit) handelt es sich nicht um komplette Gegensätze. Das Film-Remake wird keinesfalls zeitgleich mit dem Originalfilm gedreht, sondern der Entschluss für die Produktion der Neuverfilmung wird immer im Nachhinein gefällt (vgl. Wahl 2006:147), nämlich meist, wenn es sich beim Original um einen Kassenschlager handelte (vgl. Nagel 2009:28). Wahl (2006) hebt jedoch hervor, dass die Dreharbeiten einer Sprachversion konträr dazu nicht obligatorisch nur gleichzeitig mit jenen der Originalfassung stattfinden müssen – genau, wie es bei der französischen Version von *Atlantic* der Fall war (vgl. Wahl 2006:147). Eine exakte Abgrenzung der Drehzeit ist also, anders als oft vermutet, nicht möglich.

Der dritte Punkt (Drehbuch) zeigt am besten, wie unklar die „Regeln“, die es für das jeweilige Verfahren zu geben scheint, in Wirklichkeit sind. Es wird des Öfteren darauf verwiesen, dass an einem Film-Remake inhaltlich viel größere Änderungen vorgenommen werden, um den jeweiligen Film an die Vorstellungen der Zielkultur anzupassen, als dies bei der Sprachversion – der bloßen Kopie, wenn man so will – zu sein scheint. Garncarz (2006) begründet diese Feststellung einer kulturell geringeren Varianz bei Sprachversionen damit, dass

⁴² Siehe hierzu auch Wahl (2005:101-104).

für aufwendigere Anpassungen an die Zielkultur ganz einfach keine Zeit zur Verfügung stand, denn diese wurden „wie am Fließband“ hergestellt (Garncarz 2006:13). Des Weiteren beschreibt Nagel (2009) das Wesen des Film-Remakes im Vergleich zur Sprachversion wie folgt: „Es werden nicht nur Schauspieler, Schauplätze und Sprache ersetzt, sondern auch inhaltliche Veränderungen vorgenommen, die in kulturellen Unterschieden begründet sind.“ (Nagel 2009:28f) Auch Nagel (2009) sieht den Unterschied also allein in den inhaltlichen Veränderungen liegend. Diesbezüglich weist Wahl (2006) auf eine interessante Tatsache hin: nimmt man nun die französische Sprachversion von *Atlantic* als Beispiel zur Hand, wird klar, dass sehr wohl auch hier drastische inhaltliche Veränderungen vorgenommen wurden, denn es wurden nicht nur die Figuren verändert, die Version besitze darüber hinaus auch „einen neuen Handlungsstrang“ (Wahl 2006:147). Diesbezüglich ist auch bei Nornes (2007) nachzulesen, dass vor allem bei sexuellen Inhalten auffallende Änderungen vorgenommen wurden. Als Beispiel nennt er die bekannte Sprachversion *Anna Christie* (1930), in dessen deutschsprachiger Version die Figur der Greta Garbo vor allem durch ihre Kostüme um einiges aufreizender dargestellt wird und auch ihre sexuelle Vergangenheit mehr in den Fokus rückt, als dies in der englischen Originalfassung der Fall ist (vgl. Nornes 2007:130,139). Die Unterscheidung der beiden Verfahren anhand des unterschiedlichen Grades an kultureller Anpassung des Inhalts ist also ebenfalls nicht eindeutig. Kühle (2006) scheint den grundlegenden Unterscheidungspunkt im Drehbuch selbst gefunden zu haben, denn während dieses bei einer Sprachversion lediglich in eine andere Sprache übersetzt wird, oder in Kühles Worten „eine identische Kopie des Films“ (Kühle 2006:20) ist, wird das Film-Remake anhand eines eigenständigen Drehbuchs produziert (vgl. 2006:20f). Doch auch bei diesem Aspekt kann keine klare Grenze gezogen werden, denn – auch wenn dies nur selten der Fall ist – kann auch ein Film-Remake „auf ein identisches Drehbuch setzen“ (Wahl 2006:148). Wahl (2006:148) nennt hierzu als Beispiel den Film *Psycho* (1998) von Gus Van Sant. Dieser dritte, von Wahl (2006) genannte Parameter, der von vielen als Hauptunterscheidungsmerkmal gesehen wird, ist also ebenso strittig.

Eindeutiger scheint die Verschiedenheit gemäß Wahl (2006) in Punkt vier (Schauspieler/innen) zu sein, denn wird eine Rolle der Originalversion ebenfalls in der weiteren Verfilmung von demselben Schauspieler/derselben Schauspielerin besetzt, handelt es sich eindeutig um eine Sprachversion und nicht um das Film-Remake. Doch auch hier erwähnt Wahl (2006) eine (seltene) Ausnahme, nämlich jenes Szenario, wenn ein Film viele Jahre später nochmals mit demselben/derselben (nun schon etwas älteren) Hauptdarsteller/in verfilmt wird. In jenem Falle würde es sich wiederum um ein Film-Remake handeln (vgl. Wahl 2006:148).

Am eindeutigsten zeigt sich die Verschiedenartigkeit in Punkt fünf (Übernahme von Material aus der Primärfassung). Wird nämlich Material des Originalfilmes erneut eingesetzt, spricht man ganz klar von der Sprachversion. Wahl (2006:149) nennt wieder den französischen Versionenfilm von *Atlantic* als Beispiel, in welchem Einstellungen der Primärfassung übernommen worden seien.

Chris Wahl (2006) kommt in seiner Analyse schließlich zu dem Ergebnis, dass die Unterschiede, die zwischen dem Film-Remake und der Sprachversion herrschen, nicht allzu groß sind. Laut ihm handelt es sich bei einem Film immer nur dann eindeutig um ein Film-Remake

und nicht um die Sprachversion, wenn er „nicht gleichzeitig mit seiner Primärfassung entsteht und weder Einstellungen noch Schauspieler aus dieser verwendet“ (Wahl 2006:149). Die übliche Hypothese, dass sich ein Film-Remake besonders wegen den großen inhaltlichen Änderungen und Anpassungen von der „treuen“ Sprachversion unterscheidet, scheint nach diesem Vergleich ein wenig überholt, denn auch wenn im Gesamten die Größe der Varianz der inhaltlichen Anpassung im Film-Remake im Verhältnis zur Sprachversion sicherlich stark überwiegt, und es sich in Kühles (2006) Worten beim Remake um „keine starre Form der Wiederholung“ (2006:16) handelt, kam es dennoch auch schon beim beliebten Übersetzungsverfahren der frühen Tonfilmzeit vor, dass der Inhalt eines Filmes stärker als üblich verändert und angepasst wurde. Wenn sich diese beiden Verfahren daraus resultierend also so ähnlich sind und die Sprachversion – wie oben erläutert wurde – meist als drittes Übersetzungsverfahren des frühen Tonfilms betitelt wird, stellt sich die Frage, wieso nicht auch das Film-Remake als offizielles Übersetzungsverfahren angesehen wird, wenn es doch gerade eine solch große Vorliebe der Hollywood-Produktionen darstellt. Auch Pérez-González (2014a) sieht die Sprachversion als Vorgänger des Film-Remakes: „The production of multilingual versions, the predecessors of contemporary ‘remakes’, involved a wholesale re-shooting of the film.“ (Pérez-González 2014a:215) Dennoch existieren immer noch sehr wenige wissenschaftliche Werke, in welchen das Film-Remake mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht wird – meist bleibt es eine Randerscheinung. Auf ein paar dieser wenigen Werke sowie auf weitere unterschiedliche Sichtweisen auf das Film-Remakes als Übersetzung soll in Kapitel 2.3 genauer eingegangen werden, indem ein aktueller Forschungsstand im Hinblick auf dieses noch recht unbehandelte Thema geschaffen wird.

2.2.2. Gründe für die Produktion von Film-Remakes

Wieso es zur Produktion eines Film-Remakes überhaupt kommt, kann ganz unterschiedlich motiviert sein.⁴³ Laut Wahl (2005) werden Remakes aus zwei verschiedenen Gründen produziert. Erstens muss es sich bei einem Film-Remake nämlich nicht immer um eine Übersetzung in eine andere Sprache handeln, denn manchmal wird auch einfach ein Kassenschlager aus der Vergangenheit mittels einer Neuverfilmung in die Gegenwart versetzt. Zweitens werden Gründe auf räumlicher Ebene genannt, wobei kulturelle Veränderungen nötig werden (vgl. Wahl 2005:102). Bei Dallos et al. (1997) werden drei grundlegende Komponenten aufgezählt, die Anlass für ein Film-Remake sein können. Hier ist darüber hinaus anzumerken, dass ein Film-Remake nicht nur einem der drei genannten Punkte, sondern auch allen oder nur zweien davon zugeordnet werden könnte. Das Film-Remake wird in diesem Artikel als *ästhetischer Übersetzungsprozess* angesehen, nämlich erstens in *technischer*, zweitens in *gesellschaftlicher* und drittens in *kultureller* Hinsicht. Beim ersten Punkt sind technische Erneuerungen gemeint, die oft Anlass für ein Film-Remake darstellen, da man bestimmte Filme an den aktuellen Zeitgeschmack anpassen möchte (vgl. Dallos et al. 1997:27) und darüber hinaus auch Filmemacher/innen sich am dadurch aufkommenden größeren „Repertoire an

⁴³ Bei Arend (2002:34-43) wird die Entwicklung des Film-Remakes auf zeitlicher sowie räumlicher Ebene thematisiert.

dramaturgischen Gestaltungsmöglichkeiten“ bedienen möchten (Kühle 2006:12). Pohl (1997) nennt hierfür die zwei deutlichsten Umschwünge, die für regelrechte Remake-Booms verantwortlich waren, nämlich der Umstieg vom Stummfilm zum Tonfilm sowie später auch der Wechsel vom Schwarzweißfilm zum Farbfilm (vgl. Pohl 1997:249). Doch auch kleinere Innovationen, wie *Dolby*, Breitwandformate (vgl. Pohl 1997:249) oder 3D-Filme sind hier zu nennen (vgl. Kühle 2006:13). Forrest und Koos (2002:3) ergänzen die Liste noch mit „special effects“ und „computer digitalization“, wobei aber zugleich darauf hingewiesen wird, dass ein animierter Film von den meisten Kritiker/innen nicht als Film-Remake angesehen wird, da hier genau genommen ein Medienwechsel (von photographischen zu animierten Bildern) stattfindet (vgl. Forrest/Koos 2002:3ff). Zum zweiten Punkt zählen gesellschaftliche Veränderungen des Sozialverhaltens, wie beispielsweise der Wandel von Rollenbildern (vgl. Dallos et al. 1997:27). Kühle (2006:13) weist in diesem Zusammenhang auch noch auf die „Überwindung von Tabus“ sowie auf die „Lockerung von Zensurschranken“ hin, wodurch kritische Themen wie Gewalt oder auch Sexualität mit dem Wandel der Zeit anders und eventuell auch ausdrucksstärker dargestellt werden, was wiederum von Kultur zu Kultur variieren kann. Außerdem können die Aktualisierung der Geschichte eines Filmes mittels neuer Thematiken oder auch das Comeback eines gealterten Lieblingsstars als Motivation für eine Remake-Produktion gelten (vgl. 2006:14).

Vor allem der dritte Punkt ist oft Anlass für die Produktion eines transnationalen Film-Remakes, denn die Geschichte eines Films ist immer in einer jeweiligen Kultur verwurzelt. Unterscheiden sich diese kulturellen Spezifika nun zu sehr von jenen des Zielpublikums, scheint es für Filmemacher/innen plausibel, einen Film im Zuge kultureller Anpassungen neu zu drehen (vgl. Dallos et al. 1997:27). Hierzu werden zum Beispiel die US-Remakes europäischer Filme angemerkt. Wieso dies umgekehrt weniger der Fall sei wird damit begründet, dass „das europäische Publikum mit amerikanischen Filmen aufgrund ihrer starken Marktpresenz gut vertraut“ sei (1997:27). Auch Kühle (2006:10) weist auf die typische „Amerikanisierung“ ausländischer Produktionen“ hin. Pohl (1997:249) begründet das US-amerikanische Vorherrschen auf dem Markt der Film-Remakes damit, dass das amerikanische Publikum sich tendenziell gegen die Untertitelung und Synchronisation sträubt. Auch Kühle (2006) ist derselben Meinung wie Pohl (1997) und ergänzt diese Begründung noch mit der „starken Verbundenheit gegenüber den einheimischen Stars“ (Kühle 2006:9). Katrin Oltmann (2008) erklärt hierzu aber, dass Film-Remakes nicht nur in Hollywood an großer Popularität gewinnen und sie nennt hierzu als Beispiel Indien oder auch Hongkong. Des Weiteren betont sie, dass es darüber hinaus auch Filme gibt, die mehr als nur einmal neuverfilmt werden, wobei von jenen oft nicht der erste Film als der Klassiker schlechthin gelten muss (vgl. Oltmann 2008:22), was wiederum auf die bereits genannte Diskrepanz zwischen dem schlechten Image des Film-Remakes und seines (oft) großen Erfolgs hinweist. Dennoch ist hier zu erwähnen, dass dies nicht bedeuten muss, dass es nicht auch schon Remakes gab, die scheiterten (vgl. Kühle 2006:10).

Die Hauptgründe, die für die Produktion eines Film-Remakes sprechen, liegen mit großer Wahrscheinlichkeit auf finanzieller bzw. kommerzieller Ebene (vgl. Kühle 2006:11). Kühle (2006) beschreibt das Film-Remake in diesem Zusammenhang als „Erfolgsrezept“,

denn Filmemacher/innen gehen sicherlich ein geringeres Risiko ein, wenn sie einen früheren Kassenschlager neu verfilmen, als wenn sie sich an die risikoreichere Produktion einer völlig neuen Filmstory wagen (vgl. Kühle 2006:11). Außerdem wird durch die Übernahme von Ideen und Geschichten Geld und Zeit gespart (vgl. 2006:12). Passend zur kommerziellen Ebene muss an dieser Stelle außerdem hinzugefügt werden, dass Film-Remakes heutzutage, paradox zum zuvor genannten schlechten Image, immer häufiger aus Marketingzwecken bewusst als solches genannt werden, und zwar gerne mit Anführung von dessen Vorgängern. Dieses Aufmerksam machen auf den Originalfilm (beispielsweise auf DVD-Hüllen) geschieht gemäß Oltmann (2008) bereits seit den 90er-Jahren (vgl. Oltmann 2008:21). Heinze und Krämer (2015) erwähnen hierzu auch noch *Apple TV*, wo darüber hinaus eine eigene Remake Rubrik zu finden sei (vgl. Heinze/Krämer 2015:8). Anders als bei anderen Übersetzungen, kann es beim Remake also aus Marketingzwecken dennoch vorkommen, dass auf dessen erfolgreichen Vorgänger aufmerksam gemacht wird.

2.2.3. Abgrenzung zu ähnlichen Formen

Da die Grenzen zwischen dem Film-Remake und anderen, sehr ähnlichen Formen äußerst verschwommen sind, sollen in diesem Unterkapitel klarere Trennlinien gezogen werden. Hierbei ist vor allem die Beziehung zwischen Original und Remake von großer Wichtigkeit, da sich die Unterscheidung zu jenen ähnlichen Formen vor allem diesbezüglich zeigen lässt.

Auch wenn die *Literaturverfilmung* genauso wie das Film-Remake, eine Story nochmals erzählt, unterscheidet sich jene Produktionsart gemäß Kühle (2006) dennoch eindeutig vom Film-Remake, da hierbei ein Medienwechsel (vom Buch zum Film) stattfindet. Komplexer wird es bei einem Film-Remake einer bereits bestehenden Literaturverfilmung. Hierbei würde es sich nur in jenem Falle um ein Remake handeln, wenn dieses die bereits verfilmte Version und nicht die Literatur selbst zur Vorlage hätte (vgl. Kühle 2006:18). Beim *Sequel* handelt es sich um die Fortsetzung eines bereits existierenden Filmes, dessen Geschichte im weiteren Teil, meist von derselben Produktionsfirma, fortgeführt wird. Während die Grundstruktur des Vorgängers in der Fortsetzung bestehen bleibt, können neue Figuren und Geschehnisse im Sequel hinzugefügt werden (vgl. Arend 2002:58). Die Anführung des Vorgängers wird bei der Vermarktung von Sequels großgeschrieben (vgl. Leitch 2002:41). Dies ist auch beim Gegenstück des Sequels, nämlich beim *Prequel*⁴⁴ – der Vorgeschichte – der Fall (vgl. Kühle 2006:20). Doch wie bereits erklärt wurde, wehren sich auch Filmemacher/innen des Film-Remakes nicht mehr vehement gegen einen Verweis zum Vorgänger. Bei beiden genannten Formen der Fortsetzung wird außerdem ein eigenständiges Drehbuch produziert (vgl. Kühle 2006:20). Bei *Parodien* als satirische und oftmals verspottende Nachahmungen (vgl. 2006:19) kann gemäß Arend (2002) nicht mehr von einem Remake gesprochen werden, da die Verbindung zum Original zu wenig präsent ist (vgl. Arend 2002:58). *Zitate* hingegen verweisen ganz klar auf einen anderen Film, welcher Bezug aber wiederum nur von jenen erkannt werden kann, welche den erwähnten Film kennen. Das Film-Remake kann im Gegensatz dazu auch ohne seinen Vorgänger – in diesem Falle als eigenständiger Film – verstanden werden (vgl.

⁴⁴ Z.B. die *Star Wars* Filme.

Kühle 2006:18f). Kühle (2006) nennt als Beispiel für Zitate „ganze Handlungen oder Storyteile anderer Filme“, sowie „einzelne Gesten, Sätze, Musikstücke oder Gegenstände“ (Kühle 2006:18). Es handelt sich hierbei also immer nur um kurze Verweise auf einen anderen Film, wodurch nicht von einem Film-Remake die Rede sein kann. Zum Zitat zählt darüber hinaus auch die *Hommage*. Hierbei handelt es sich sozusagen um einen Ehrenverweis auf einen früheren Film (vgl. Leitch 2002:47). Doch dieser Verweis muss nicht nur auf ein Werk erfolgen, sondern es kann genauso an eine bestimmte berühmte Person ehrerbietig erinnert werden. Hierbei wird laut Kühle (2006) zwischen verdeckter und offener Hommage unterschieden. Während es sich bei ersterem um nur kleine Hinweise handelt, welche nur von Filmkenner/innen entdeckt werden können, kommt bei der offenen Hommage in einem Film ein anderer Film vor – wie beispielsweise, wenn die Figuren in einem Film (z.B. im Kino) einen anderen Film anschauen (vgl. Kühle 2006:19). Auch wenn das Film-Remake von vielen als bloße Kopie gesehen wird, kann dennoch nicht von einem *Plagiat* gesprochen werden, denn das Film-Remake ist rechtlich gesehen eine legale Neufassung, während das Plagiat sich ohne Erlaubnis an Inhalten anderer Werke bedient (vgl. Arend 2002:7). Wenn sich ein Remake jedoch stark von seinem Vorgänger unterscheidet, kann dieses auch ohne Erlaubnis des jeweiligen Urhebers/der jeweiligen Urheberin gedreht werden und wird in diesem Fall als „vollkommen eigenständiges Werk“ angesehen (Klages 2004:28f).

Schließlich ist festzustellen, dass der Unterschied vom Film-Remake zu ähnlichen Formen vor allem in der Beziehung zum Original liegt, denn zusammenfassend hat die *Literaturverfilmung* ein anderes Medium zur Vorlage, wird bei der *Fortsetzung* (*Sequel*, *Prequel*) an die Geschichte des Vorgängers nur angeknüpft, ist die Verbindung der *Parodie* zum Originalfilm zu wenig greifbar, verweisen das *Zitat* bzw. die *Hommage* nur kurz auf ein anderes Werk (oder ähnliches) und darüber hinaus handelt es sich beim *Plagiat* um eine illegale Neufassung eines anderen Werkes.

2.3. Forschungsstand zum Film-Remake als Übersetzung

Wirft man einen Blick in verschiedenste Werke innerhalb der Übersetzungswissenschaft wird man, nach dem Film-Remake suchend, nur selten fündig. Neben den so oft behandelten audiovisuellen Translationsformen, wie der Untertitelung, der Synchronisation und auch dem Voice-Over Verfahren, wird das Film-Remake kaum thematisiert – und wenn doch, dann wird es nur kurz und beiläufig erwähnt. Überdies fehlt dabei stets ein grundsätzlicher multimodaler Übersetzungsbezug. Insgesamt stellt das Film-Remake in der Übersetzungswissenschaft lediglich ein Randphänomen dar. Mehr wird das Film-Remake außerhalb der Übersetzungswissenschaft behandelt, nämlich vor allem in den Filmwissenschaften, wobei die Neuverfilmung laut Oltmann (2008) auch in diesem Gebiet bis in die späteren 1990er-Jahre als unwichtig erachtet wurde (vgl. Oltmann 2008:11). Interessant erscheint, dass das Film-Remake in manchen dieser filmwissenschaftlichen Werke mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht wird.

2.3.1. Verschwommene Sichtweisen auf das Film-Remake als Übersetzung

Zuallererst soll die Film- und Kulturwissenschaftlerin Oltmann (2008) genannt werden, die keinen typischen Filmevergleich herstellt, in welchem der qualitativ hochwertigere bestimmt werden sollte, sondern sie setzt das Remake mit dem *rereading/rewriting* der *Cultural Studies* in Verbindung. Ihr Denkansatz steht somit mit Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie in Verbindung, welche in Kapitel 1.3.5 dargelegt wurde, denn auch laut Oltmann (2008) wird bei einem Remake die Story eines jeweiligen Originalfilmes auf temporaler und/oder lokaler Ebene an die jeweiligen kulturellen sowie historischen Hintergründe des Ziellandes angepasst (vgl. Oltmann 2008:11f). Des Weiteren weist sie explizit auf den Übersetzungsaspekt des Film-Remakes hin: „Als filmischer Transferprozess hat ein Remake also mit kultureller Aneignung und Vermittlung zu tun und kann im weiteren Sinne als Übersetzung verstanden werden.“ (2008:12) Dabei gibt sie zusätzlich in einem Fußnotenvermerk an, dass in den USA (statt der sonst so beliebten Synchronisation) das Film-Remake als Übersetzungsstrategie nicht englischsprachiger Filme eingesetzt wird (vgl. 2008:12). Das Film-Remake wird in Oltmanns (2008) Werk also an den genannten Stellen mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht. Die Termini „Übersetzung“ oder „Translation“ werden im weiteren Verlauf jedoch (bis auf ein paar im Forschungsstand erwähnten Werke) nicht mehr genannt und somit scheint der Übersetzungsaspekt nicht eines der Hauptthemen dieses Werkes zu sein. An dieser Stelle soll außerdem auf Mazdons (1996) Text hingewiesen werden, in welchem sie das Remake ebenfalls mit Lefeveres (2017) Rewriting-Theorie in Verbindung bringt und somit eine Brücke zu den Übersetzungswissenschaften baut. Jedoch fehlt auch hier ein grundlegender multimodaler Übersetzungsbezug. Aus den Filmwissenschaften kann außerdem Verevis (2006) genannt werden, der in Kapitel drei seines Werks unter anderem auch auf den Übersetzungsaspekt des Film-Remakes aufmerksam macht (vgl. Verevis 2006:81-104).

Doch neben den Filmwissenschaften ist hinsichtlich des Film-Remakes auch in anderen Wissenschaftsdisziplinen ein Bezug zur Übersetzung zu finden, wie beispielsweise bei Martinez (2009), welches Werk sich neben den Filmwissenschaften in erster Linie innerhalb des Fachbereichs der Anthropologie einordnen lässt. Es werden in diesem Werk zuerst die Translationsformen Untertitelung und Synchronisation genannt und erst dann das Film-Remake, „which could be seen to be a form of translation from Japanese to Western idioms; and finally, have served as a sort of fount for new stories“ (Martinez 2009:14). Dieses „could be seen to be“ weist wiederum auf nichts eindeutiges hin – es könnte im weiteren Sinne als Translationsprozess gesehen werden, muss aber nicht.

Auf diese Ambiguität verweist auch Evans (2014) innerhalb der Übersetzungswissenschaft, indem er in seinem Artikel auf den äußerst verschwommenen Aspekt hindeutet, dass Film-Remakes in manchen Werken zwar als Übersetzung deklariert werden, diese Ansicht gleichzeitig aber nicht richtig widerlegt wird oder sich im weiteren Verlauf oft sogar widerspricht: „Many of the scholars who discuss remakes in relation to translation take an ambiguous approach, seeing them as both translations and not translations. This ambiguity is significant: it suggests an uneasiness with according remakes the status of translation“ (Evans 2014:301). Es herrscht also häufig eine gewisse Unstimmigkeit und Zwiespältigkeit bezüglich

des Übersetzungsbezugs zum Film-Remake. Grund hierfür sieht Evans (2014:301) in der bereits im theoretischen Rahmen des Öfteren erwähnten Tatsache, dass der weit verbreitete Irrglaube herrscht, dass ein Übersetzungsprozess nur auf einer sprachlichen Ebene stattfinden würde: „translation studies scholars have been most focused on the linguistic features of texts, rather than the recreation of the multiple modes of films, which include, but are not limited to, spoken and written language“ (Evans 2014:300). Auch Evans (2014) betont also, dass bei einem Film neben dem Sprach-Modus auch weitere Modi übersetzt werden, welche Tatsache jedoch meist nicht berücksichtigt wird, da sich neben den vielen weiteren Wissenschaftsdisziplinen besonders auch die Übersetzungswissenschaft primär auf den linguistischen Aspekt konzentriert hat.

An dieser Stelle soll Wehn (2001) genannt werden, welche die Sichtweise Evans (2014) bezüglich der zu großen Hinwendung zum linguistischen Aspekt teilt. Wehn (2001) bringt das Film-Remake in ihrem Text auf jene Weise in den Bereich der Übersetzungswissenschaft, indem sie auf dessen multimediale Komponente verweist. Sie merkt an, dass sich gerade heute, im Zeitalter der Digitalisierung die internationale Kommunikation durch die stetig neu aufkommenden Technologien und Medien rasant verändert hat und sich diese Entwicklung auch fortsetzen wird (vgl. Wehn 2001:65). Auf die daraus entstandenen neuen Textformen beziehend, kritisiert sie die Übersetzungswissenschaft in jenem Punkt, dass sich diese zu sehr auf den verbalen Code alleine beschränken würde: „The point is [...] that the subject, ‘translation’ itself, its theoretical reflection in Translation Studies and its methodologies have to become more multimedia.“ (2001:65) Anschließend nennt sie fünf Beispiele (darunter auch das Remake), bei welchen nicht nur der linguistische Code, sondern auch viele weitere Codes an der Bedeutungsgenerierung beteiligt sind (2001:66). In Punkt vier beschreibt sie das Film-Remake als „striking example for comparing the visual and other transformation processes taking place“ (2001:68) und sie vergleicht daraufhin ein amerikanisches Film-Remake mit dessen französischem Vorgänger, in welchem sehr interessante Unterschiede festgestellt werden (vgl. Wehn 2001:68f).

Genau genommen muss bei Wehns (2001) multimedialem Ansatz jedoch kritisiert werden, dass ein grundlegender multimodaler Bezug fehlt, denn, wie im theoretischen Rahmen ersichtlich wurde, ist der audiovisuelle Text eines Filmes nicht nur als multimedial, sondern vor allem als multimodal zu verstehen. Dabei ist auf Pérez-González (2014a) zurückzukommen, der in seinem Werk neben dem multimedialen vor allem auf den multimodalen Aspekt audiovisueller Texte hinweist, denn diese bestehen gemäß Pérez-González (2014a) gemeinsam aus der Produktion sowie auch aus der Interpretation einer Einheit von jeweiligen semiotischen Modi, welche wiederum durch verschiedene Medien realisiert werden (vgl. Pérez-González 2014a:186f).⁴⁵ Zudem kritisiert auch Evans (2014) Wehns (2001) Text, denn, auch wenn in jenem die beiden Filme als Original und Übersetzung dargestellt werden, würde sie nie das Wort „Translation“ bzw. „Übersetzung“ verwenden sondern lieber von „Transformation“ sprechen (vgl. Evans 2014:301). Somit ist auch bei Wehn (2001) diese Ambiguität zu

⁴⁵ Hier muss auf Kapitel 1.1.3 zurückverwiesen werden, in welchem angemerkt wurde, dass gemäß Pérez-González (2014a:187) multimodale Texte nicht automatisch auch multimedial sein müssen, da auch monomediale Texte existieren, wie beispielsweise das Radio.

erkennen: „her essay offers possibilities for how visual transformations could be considered translation, but stops short of according such transformations the status of translations” (Evans 2014:301). Auch Wehn (2001) sträubt sich in ihrem Text also vor einem konkreten Übersetzungsbezug.⁴⁶

Des Weiteren werden bei Gambier (2003) verschiedene audiovisuelle Translationstypen behandelt (vgl. Gambier 2003:172-177). Nach den geläufigsten Verfahren dieses Bereichs, wie der Synchronisation, der Untertitelung oder dem Voice-Over Verfahren, wird auch das Film-Remake unter dem letzten Punkt *Multilingual Production*, wenn auch nur kurz, als eigener audiovisueller Translationstyp genannt (vgl. 2003:174). Er teilt die verschiedenen Translationstypen dabei in zwei Hauptkategorien ein, nämlich in *dominant types* sowie *challenging types* (vgl. 2003:172-177). Erstaunlicherweise wird das Film-Remake hierbei nicht unter der zweiten Kategorie eingeteilt – es zählt nach Gambier (2003) eindeutig zu den *dominant types* (vgl. 2003:174). Als wesentliches Merkmal des Film-Remakes wird hier die kulturelle Anpassung angesprochen: „A Remake is a recontextualization of a film in accordance with the values, ideology and narrative conventions of the new target culture.” (2003:174) Das Film-Remake wird jedoch im weiteren Verlauf seines Textes nicht weiter behandelt, was wiederum auf den Aspekt des Randphänomens hinweist.

2.3.2. Eindeutigere Sichtweisen auf das Film-Remake als Übersetzung

Nun sollen ein paar der wenigen Werke thematisiert werden, in welchen der Übersetzungsbezug zum Film-Remake das Hauptthema darstellt. Zuerst kann hierzu Wong (2012) genannt werden, die dem Film-Remake in ihrem Werk auf jene Weise einen Übersetzungsaspekt beimisst, indem sie dieses mit der Übersetzungstheorie von Walter Benjamin (1972) in Verbindung bringt, in welcher die Übersetzung eines Werkes als Fortleben des Originals und somit als dessen Erweiterung gesehen wird (vgl. Benjamin 1972:9-21). Der Fokus liegt bei Wong auf Horrorfilmen, wobei sie sich vor allem auf den Horrorfilm *The Eye* (2012) konzentriert (vgl. Wong 2012:26-29). Anders wird bei Raw (2010) Hans Vermeers Skopostheorie als Rahmenkonzept hergenommen, um das Film-Remake *The Big Sleep* (1978) zu analysieren. Des Weiteren muss an dieser Stelle Gottlieb (2005) erwähnt werden, der die Meinung vertritt, dass die Übersetzungswissenschaft ihren Fokus neben polysemiotischen Texttypen ebenfalls auf die nonverbalen Kommunikationstypen richten sollte, und zwar auch auf jene, in welchen Sprache nicht im traditionellen Sinne vorkommt (vgl. Gottlieb 2005:1f). Gottlieb (2005:1) fasst dies als „a wider, ‚multidimensional‘ understanding of translation“ zusammen. Das Film-Remake wird in seinem Text zweifelsohne als Übersetzung postuliert: „a remake transplants the entire film, setting and all, into the target culture. The resulting film may appear to be an original work, but as it is based on an existing storyline etc., it is indeed a translation” (Gottlieb 2005:10). Dabei erfasst er das Film-Remake als Translationsform, welche zugleich als *interlingual* (Translation zwischen zwei Sprachen), *inspirational* (die Beziehung zwischen

⁴⁶ Diese Unklarheit ist in einigen Werken innerhalb der Übersetzungswissenschaft festzustellen: So wird das Remake z.B. auch bei Díaz Cintas (2009:9) oder O’Sullivan (2011:11) nur kurz als weitere Filmübersetzungs-Strategie erwähnt.

Ausgangstext und Zieltext ist freier, als bei einer *conventionalized translation*) sowie *isosemiotic* (Beibehaltung desselben Kanals) zu verstehen ist (vgl. Gottlieb 2005:4,7,10). Schließlich betont Gottlieb (2005), dass das Remake nur von jenen Personen als Übersetzung erkannt werden kann, welche auch den Originalfilm kennen und dessen Sprache beherrschen (vgl. 2005:21).

Derselben Meinung ist auch Evans (2019), der in einem weiteren Text einen aufschlussreichen Überblick über die Vernachlässigung hinsichtlich des Übersetzungsaspekts des Film-Remakes schafft. Evans (2019) fügt Gottliebs (2005) Argument noch hinzu, dass der Originalfilm dem Publikum meist unbekannt bleibt, da im jeweiligen Land häufig nur das zielsprachliche Film-Remake gezeigt wird. Weil dies im Vergleich zu den anderen gängigen audiovisuellen Translationsformen, wie bei der Untertitelung und Synchronisation, nicht der Fall ist, da bei beiden Formen der Originalfilm für das Publikum im fremdsprachigen Zielland bestehen bleibt, erkennt er diesbezüglich nur beim Film-Remake eine Gemeinsamkeit zu Literaturübersetzungen, da ebenso hier die Leser/innen des Ziellandes oft keinen Zugriff auf das Originalwerk haben (vgl. Evans 2019:168).

Um bei Evans zu bleiben soll nun auf seinen bereits thematisierten Text „The black sheep of translation“ (2014) zurückgekommen werden. Da Evans (2014) Film-Remakes ganz klar als „multimodal, adaptive translations“ (Evans 2014:300) bezeichnet und auch weitere Argumente mit jenen dieser Masterarbeit teilt, soll auf diesen Text nun etwas genauer eingegangen werden. In Evans (2014) Text wird der multimodale Aspekt des Film-Remakes als Übersetzung klar ersichtlich:

Films signify using more than just the linguistic code: they produce meaning through visual and audio cues, through gesture, mise-en-scène, music and dialogue, and through the interaction of these codes. Remakes translate all of these elements, offering repetition and reworking of the source text (2014:306).

Hier wird auf einen Punkt hingewiesen, der auch für die spätere Analyse dieser Forschungsarbeit äußerst wichtig ist und bereits thematisiert wurde, nämlich, dass ein Film seine Geschichte durch die Interaktion vieler verschiedener Modi erzählt, welche nicht für sich alleine stehen, sondern, dass erst durch deren Interaktion Bedeutung geschaffen wird. Vor allem bei der in Kapitel 1.3.5.2 vorgenommenen Erweiterung von Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie auf eine multimodale Ebene wurde klar: Wird ein Film nun in einer anderen Sprache, an einem anderen Ort, mit anderen Schauspieler/innen usw. neu gedreht, werden beim jeweiligen Film-Remake alle Modi nach den Erwartungen des jeweiligen Zielpublikums (und gesteuert von verschiedenen Machtinstanzen) übersetzt.

Evans (2014) zeigt im weiteren Verlauf im Zuge der Gegenüberstellung des französischen Originalfilmes *À bout de souffle* (1959) und des amerikanischen Film-Remakes *Breathless* (1983), welche Modi des französischen Vorgängers auf welche Weise im amerikanischen Remake übersetzt wurden. Dabei wird auf verschiedenste Änderungen Bezug genommen, wie unter anderem auf den Wechsel des Standortes (Los Angeles statt Paris), die amerikanischen an Stelle der französischen Schauspieler/innen, die unterschiedlichen Kostüme, den Sprachwechsel (von Englisch zu Französisch), die Veränderung kultureller Spezifika, die Darstellung von Sex oder auch auf kinematographische Unterschiede (vgl. Evans 2014:306-310).

Schließlich kommt Evans (2014:309) zu folgendem Schluss: „the remake cannot be a copy of the earlier film, but a remaking of it, recreating it in another aesthetic tradition (and language). [...] It is a new text that has a translational relationship to the earlier text”. Evans (2014) stellt sich somit gegen die vielen negativen Meinungen, die das Film-Remake lediglich als Kopie dessen Vorgängers sehen. Nach ihm handelt es sich folglich vielmehr um eine Neugestaltung mit zielkulturellen Anpassungen.

Auch ein weiterer Punkt, welcher für diese Forschungsarbeit von Belang ist und bereits im theoretischen Rahmen thematisiert wurde wird von Evans (2014) genannt, nämlich die Tatsache, dass nie der/die Regisseur/in alleine Übersetzer/in eines Film-Remakes ist, da viele weitere Akteur/innen an der Reproduktion beteiligt sind (vgl. 2014:310f). Wie des Öfteren in seinem Text zieht er hierzu einen Vergleich zur Literaturübersetzung, nämlich zum komplexen Aufwand der Publikation einer Literaturübersetzung, an welchem Prozess, ebenso wie beim Remake, viele Beteiligte mitwirken müssen und es auch hier ein langer Weg ist, bis die Übersetzung schlussendlich gedruckt wird (vgl. 2014:311).

Schließlich ist festzuhalten, dass vor allem Evans (2014;2019) Gedankengänge und Sichtweisen zum Film-Remake als Übersetzung sehr mit jenen in dieser Masterarbeit übereinstimmen, denn, wie erwähnt, wird auch hier bei der Analyse in Kapitel vier das mexikanische Film-Remake *No Manches Frida* (2016) als Übersetzung des deutschen Originalfilmes *Fack ju Göhte* (2013) gesehen – hier jedoch (bezugnehmend auf Lefeveres Theorie) im Sinne einer Neuschreibung. Auch wenn es sich im Allgemeinen um dieselbe Story handelt, die dasselbe Ende mit dem Original teilt, wird die Geschichte im mexikanischen Remake dennoch anders erzählt.

3. Fragestellungen und Methode

Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit ist es herauszufinden, wie die Geschichte des deutschen Originalfilmes *Fack ju Göhte* (2013) in das mexikanische Film-Remake *No Manches Frida* (2016) übersetzt wird. Wie bereits erwähnt, soll der Fokus hierbei nicht auf der Kritik oder Bewertung der Übersetzung liegen. Vielmehr liegt die Intention dieser Masterarbeit darin, einen deskriptiven Übersetzungsvergleich auf multimodaler Ebene herzustellen, um herauszufinden, an welchen Stellen der Geschichte Verschiebungen in der Narration stattfinden und wie sich diese Veränderungen auf die Gesamtdarstellung der Geschichte auswirken. Dabei soll, losgelöst von der überholten linguistischen Fixierung, eben nicht die schriftliche Übersetzung des Drehbuchs analysiert werden, sondern der Film wird auf holistische Weise als multimodaler Gesamttext betrachtet und dementsprechend analysiert. Das Interesse gilt demnach also nicht nur dem sprachlichen Transfer, sondern der Übersetzung des gänzlichen multimodalen Filmgeflechts, was neben dem Sprach-Modus zudem alle Bild-, Musik- und Geräusch-Modi miteinbezieht. Durch ihre funktionale Verstrickung wird die Geschichte des Filmes vermittelt.

Hinsichtlich vorliegender Forschungsfragen sind für die Analyse verschiedene der im theoretischen Rahmen behandelten Theorien relevant. Das Film-Remake wird in dieser Masterarbeit mit Bezug auf Lefeveres (2017) Theorie als Neuschreibung eines bereits existierenden Filmes gesehen. Hierzu wurden bereits in Kapitel 1.3.5 die Hintergründe, die für die jeweilige Art und Weise einer Filmproduktion, sowie für die an einem Film-Remake vorgenommenen Anpassungen und Veränderungen verantwortlich sind, offengelegt. Da sich der Übersetzungswissenschaftler jedoch primär auf den literarischen Bereich bezieht, wurde bereits eine Erweiterung mittels Kress' und van Leeuwens (2001) Kommunikationstheorie auf eine multimodale Ebene vorgenommen. Grundsätzlich dient die Multimodalitätstheorie der beiden Vertreter der Soziosemiotik in dieser Forschungsarbeit vor allem einem multimodalen Grundverständnis. Da das Medium Film seine Geschichte durch die Interaktion verschiedener Modi und ihren medialen sowie generischen Verbindungen erzählt, wird schlüssig, dass die von Lefevere (2017) erläuterten ideologischen und poetologischen Rewriting-Anpassungen beim Film-Remake durch das funktionale Zusammenwirken von Modus und Medium zum Ausdruck gebracht werden. Vor allem durch Kaindls (2020) Ansatz wurde zudem deutlich, dass es dabei auch stets eine enge Verflechtung zum Genre, mit seinen individuellen Konventionen und Werten gibt.

Damit die Geschichte des Originalfilmes nun in der Zielkultur funktioniert, wird zusammengefasst also ein Film-Remake geschaffen, welches ein neues modales, mediales sowie generisches Zusammenwirken mit sich bringt. Die im Originalfilm vermittelten Diskurse werden nun in einem neuen Vermittlungskontext realisiert, wodurch es zu einigen Anpassungen kommt. In Kress und van Leeuwens (2001) Worten wird die Geschichte sozusagen „umdesignt“. Alle, an der Filmtextgestaltung beteiligten Akteur/innen, welche beim Medium Film unter anderem von den Regisseur/innen, Drehbuchautor/innen, Schauspieler/innen, Lichttechniker/innen, Kostümbildner/innen, Visagist/innen, Requisiteur/innen, Tontechniker/innen, Kamerafrauen/-männern, bis hin zu den Cutter/innen reichen, werden in dieser

Forschungsarbeit als Schreiber/innen des Originalfilmes bzw. als Neuschreiber/innen des Film-Remakes betrachtet. Die Schreiber/innen von *Fack ju Göhte* (2013) befinden sich dabei in einem anderen kulturellen und gesellschaftlichen System als die übersetzenden Neuschreiber/innen von *No Manches Frida* (2016). Dabei stehen sie unter Manipulation verschiedener Einflussfaktoren der von Lefevere (2017) beschriebenen Patronage. Dementsprechend vertreten sie bei ihrer Filmtextgestaltung auch eine unterschiedliche Ideologie und andere Wertvorstellungen zu bestimmten Themen und haben eine andere Auffassung einer Filmsprache – davon also, wie diese jeweiligen Vorstellungen im Film durch die Auswahl bestimmter semiotischer Ressourcen zum Ausdruck gebracht werden. Wie im theoretischen Rahmen bereits klar wurde, entscheiden sich alle Schreiber/innen und Neuschreiber/innen dabei schließlich immer für den Einsatz jener Modi und Medien, durch welche ihre intendierte Bedeutung am besten ausgedrückt werden kann.

Wie dieses neue multimodale Zusammenspiel beim Film-Remake schließlich geschaffen und in Folge von den Rezipient/innen interpretiert wird, ist, wie bereits erwähnt, von funktionalen und soziokulturellen sowie ort-, zeit-, situations- und kontextgebundenen Faktoren abhängig und wird stets gesteuert von den von Lefevere (2017) beschriebenen zielkulturellen Machtinstanzen, wie der Ideologie, der Patronage oder auch der Poetik (bzw. in diesem Fall der Filmsprache). In Kapitel 1.3.5 wurde bereits erklärt, dass diese Machtmonopole ebenso in der Filmbranche vorherrschend sind und die Produktion, Reproduktion sowie Rezeption eines Filmes stets beeinflussen. Ziel der Analyse dieser Masterarbeit ist es nun, diesen Rewriting-Transfer vom ausgangs- zum zielkulturellen multimodalen Zusammenspiel zu untersuchen.

Übertragen auf vorliegende Forschungsarbeit können die zu beantwortenden Fragestellungen nun wie folgt zusammengefasst werden:

- Wie wird die Geschichte des deutschen Originalfilmes *Fack ju Göhte* (2013) in das mexikanische Film-Remake *No Manches Frida* (2016) übersetzt? Welche Verschiebungen in der Narration gibt es im Film-Remake?
- Wie werden die von Lefevere (2017) beschriebenen, mit dem Rewriting-Prozess einhergehenden Veränderungen beim mexikanischen Film-Remake als Übersetzung zum Ausdruck gebracht und bei welchen Themenbereichen erscheinen diese Anpassungen am deutlichsten?
- Welche Modi werden dabei wie eingesetzt und stehen in welcher Verbindung zu Medium und Genre, um individuelle Wertvorstellungen zu bestimmten Themen auszudrücken und darzustellen? Worin liegen hinsichtlich der Thematiken ‚Romantik‘, ‚Liebe‘, ‚Sexualität‘, ‚Rollenbild‘, ‚Freundschaft‘ und ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ die Unterschiede zwischen dem Originalfilm und dem Film-Remake?
- Wie wirken sich diese Änderungen und Anpassungen schließlich auf die Gesamtdarstellung der Geschichte des Filmes aus?

Da, wie bereits erklärt, Kress‘ und van Leeuwens (2001) Multimodalitätstheorie vor allem als Basis für ein multimodales Grundverständnis dieser Forschungsarbeit dient, soll für die spezifische multimodale Übersetzungsanalyse die von Stöckl (2004) erarbeitete Einteilung in

Core- und Sub-Modes sowie vor allem dessen adaptiertes Modell für den audiovisuellen Translationsbereich von Pérez-González (2014a) als Vorlage herangezogen werden. Im Mittelpunkt werden hierbei die vier Core-Modes Sprache, Bild, Sound und Musik mit ihren verschiedenen medialen Varianten und Sub-Modes stehen. Der Fokus soll dabei vor allem auf ihrer reziproken Wechselbeziehung sowie ihrer engen Verbindung zu Medium und Genre liegen. Um schließlich den von Lefevere (2017) beschriebenen Rewriting-Transfer der im Originalfilm dargestellten Diskurse zur Übersetzung zu untersuchen, sollen mehrere Szenen und Sequenzen von Originalfilm und Film-Remake einander gegenübergestellt und auf einer multimodalen Übersetzungsebene analysiert werden.

3.1. Das multimodale Analysemodell: Core-Modes, Sub-Modes und Mediale Varianten

Unter multimodaler Kommunikation ist nach Stöckl (2004:9) folgendes zu verstehen: „multimodal refers to communicative artefacts and processes which combine various sign systems (modes) and whose production and reception calls upon the communicators to semantically and formally interrelate all sign repertoires present“. Ähnlich wie Kress und van Leeuwen (2001), versteht also auch Stöckl (2004) unter einem multimodalen Kommunikationsakt das Zusammenspiel verschiedenster Modi, bei welchem es sowohl bei der Produktion, als auch bei der Rezeption zu einem semantischen und formalen Zusammenfügen verschiedenster Zeichenrepertoires seitens der Kommunizierenden kommt. Gerade der Film verfügt über sehr großes semiotisches Potential, denn die Bedeutungskonstituierung erfolgt bei diesem Medium nicht alleine durch gesprochene und geschriebene Sprache, sondern in Kombination mit weiteren Zeichensystemen, wie Musik, dynamischen Bildern sowie Geräuschen (vgl. Stöckl 2004:9f). Auch wenn der Filmtext als Einheit aufgenommen wird, handelt es sich bei diesem audiovisuellen Medium dennoch um ein komplexes, multimodales Textgebilde, dessen Übersetzung auf mehreren Ebenen erfolgt:

Zu übersetzen ist beim Film nämlich ein Text, [...] dessen Bedeutung [...] über allerlei zusätzliche Informationen wie Stimmqualität, Intonation, Sprechgeschwindigkeit etc. festgestellt wird. Jedoch stellt dieser gesprochene Text innerhalb des Medientextes Film keinen in sich geschlossenen Text dar, der [...] aus sich allein heraus Bedeutung generieren würde, sondern ist [...] Teil eines Gesamtmedientextes, der erst im Zusammenspiel mit den verschiedenen semiotischen und modalen Ebenen des Films Bedeutung generiert: nämlich der Bild- und der restlichen Ton-Ebene, zu der noch Geräusch und Musik zählen. (Mälzer-Semlinger 2011:216)⁴⁷

Wichtig zu berücksichtigen ist beim Film-Remake als Übersetzung natürlich, dass es – anders als bei den üblichen audiovisuellen Übersetzungsverfahren, wie der Untertitelung oder der Synchronisation – nicht zum Bestehenbleiben einzelner Elemente des Ausgangstextes, wie Bild-, Musik- oder vielleicht auch Geräusch-Modi kommt. Beim Film-Remake wird ein gänzlich neues Zusammenspiel auf modaler, medialer sowie generischer Ebene geschaffen. Somit findet der Übersetzungstransfer beim Film-Remake nicht alleine auf der sprachlichen Ebene

⁴⁷ In diesem Text wird das Film-Remake überdies als eigenständiges Übersetzungsverfahren beschrieben (vgl. Mälzer-Semlinger 2011:214).

statt, sondern es kommt zur Übersetzung jedes einzelnen Modus. Dadurch wird an dieser Stelle bereits klar: Auch wenn die Geschichte des Originals bei der Übersetzung an sich dieselbe bleibt und einzelne Szenen auf den ersten Blick als gänzlich nachgestellt erscheinen, sind Veränderungen in der Narration dennoch vorprogrammiert. Dass die Art und Weise, wie dieses multimodale Geflecht produziert und in Folge interpretiert wird, von verschiedenen Einflussfaktoren abhängig ist, wurde bereits bei der Darstellung der Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001)⁴⁸ und vor allem bei der Ausweitung von Lefeveres (2017) Rewriting-Theorie auf eine multimodale Ebene erwähnt. Auch Stöckl (2004:10) deutet hierbei auf soziale und ideologische Hintergründe als Einflussfaktoren für den jeweiligen Umgang mit Modi hin und kritisiert darüber hinaus die vernachlässigte Untersuchung der stetigen Wechselbeziehung zwischen den jeweiligen Modi.⁴⁹

Ein multimodaler Text wird nach Stöckl (2004:16) von den Rezipient/innen üblicherweise als „unified gestalt in perception“ aufgenommen. Dennoch macht es laut Stöckl bei einer multimodalen Analyse Sinn, diese Ganzheit in einzelne Teile zu zerlegen, um die interdependente Beziehung zwischen den einzelnen Modi und Medien sowie auch ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu verstehen (vgl. Stöckl 2004:16). Dies trifft auch auf die multimodale Übersetzungsanalyse dieser Forschungsarbeit zu, in welcher der Fokus zum einen zwar auf dem funktionalen Zusammenspiel von Modus, Medium und Genre liegt, jene Elemente zum anderen aber dennoch auch einzeln betrachtet werden müssen, um den Übersetzungstransfer zu analysieren.

Auf dieser Grundlage beruhend erstellt Stöckl (2004) ein Modell, in welchem Multimodalität in verschiedene Parameter segmentiert wird: „a networked system of core modes, medial variants, peripheral modes, sub-modes and features“ (2004:9). Pérez-González (2014a:191) fasst jenes multimodale Modell als „networked system of choices“ zusammen, aus welchem Kommunizierende auswählen können, um ihre gewünschte Bedeutung durch den visuellen sowie auditiven Sinneskanal bestmöglich auszudrücken. Da Stöckls (2004) fünfteilige Einteilung für die multimodale Übersetzungsanalyse dieser Forschungsarbeit zu komplex erscheint, soll bei der Untersuchung vor allem auf das adaptierte Modell von Pérez-González (2014a) zurückgegriffen werden, der Stöckls (2004) Konzept für den audiovisuellen Translationsbereich anpasst und auf die drei Parameter *Core-Modes*, *Sub-Modes* und *Mediale Varianten* kürzt.

Der Kern dieses multimodalen Modells setzt sich zusammen aus den vier Core-Modes Sprache, Bild, Musik und Sound (vgl. Stöckl 2004:12f). Es handelt sich hierbei um visuelle sowie auditive semiotische Ressourcen, durch welche audiovisuelle Texte produziert sowie interpretiert werden (vgl. Pérez-González 2014a:192). Diese vier Kern-Modi beinhalten tief

⁴⁸ Stöckl (2004) nimmt hierbei direkt Bezug auf die vier Strata *Diskurs*, *Design*, *Produktion* und *Distribution* von Kress' und van Leeuwens (2001) Kommunikationstheorie: „it is the dynamics of text production and reception, the complex chain from discourse and design to production and distribution [...] that determines how we deploy modal resources and how they in turn are construed in reception.“ (Stöckl 2004:15)

⁴⁹ Wie bei Kress und van Leeuwen (2001) in Kapitel 1.1 deutlich wurde, weist außerdem auch Stöckl (2004:26) darauf hin, dass sich Modi in ihrer Bedeutungsgenerierung ergänzen, wiederholen oder gar widersprechen können. Diese gegenseitige Wechselbeziehung darf bei einer multimodalen Übersetzungsanalyse, bei welcher der Film als holistisches Ganzes betrachtet wird, selbstverständlich nicht vergessen werden.

in unserer Wahrnehmung verwurzelte Zeichenrepertoires, durch welche wir kommunizieren: „core modes contain central sign-repertoires that are deeply entrenched in people’s popular perceptions of codes and communication“ (Stöckl 2004:14). Alle vier Core-Modes bringen wiederum jeweilige, zur Bedeutungsgenerierung beitragende, die Kommunikation unterstützende und mit ihnen in stetiger Wechselwirkung stehende Sub-Modes mit sich, wie beispielsweise die zum Core-Mode Sprache zählenden Sub-Modes Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke oder Klangfarbe (vgl. 2004:11). Sub-Modes können laut Stöckl (2004) sozusagen als grammatikalische Bausteine der Core-Modes verstanden werden, was jedem einzelnen Modus große Wichtigkeit beimisst und eine holistische Betrachtung aller verflochtenen Modi wichtig macht, denn „It is rather all sub-modes in conjunction and their manifold interrelations that establish a mode and facilitate its realisation in a communicative event.“ (2004:14f) Wichtig zu verstehen ist hierbei außerdem, dass Core-Modes als abstrakte Modi in unterschiedlichen Medien realisiert werden können, wodurch verschiedene mediale Varianten eines Modus existieren (vgl. Stöckl 2004:14). So kann beispielsweise der Core-Mode Sprache durch die verschiedenen medialen Varianten Schreiben und Sprechen realisiert werden, welche beiden medialen Formen wiederum verschiedene dazugehörige Sub-Modes mit sich bringen (vgl. Stöckl 2004:11).⁵⁰ Wie Kaindl (2020) merkt außerdem auch Stöckl (2004:15) an, dass zudem stets eine enge Verbindung zum Genre herrscht, welches mit seinen eigenen Konventionen und Merkmalen großen Einfluss darauf hat, welche Modi bei einem multimodalen Text im Vorder- oder Hintergrund stehen.

Vor diesem Hintergrund gilt es nun festzuhalten, dass der Film als audiovisueller Text seine Geschichte durch das funktionale Zusammenwirken der vier Core-Modes Sprache, Bild, Musik und Sound sowie den mit ihnen verbundenen, zahlreich vorhandenen Sub-Modes erzählt, und zwar immer durch eine bestimmte mediale Variante. Bei der multimodalen Übersetzungsanalyse ist dabei wichtig stets zu bedenken, dass alle Schreiber/innen beim Originalfilm, alle Neuschreiber/innen beim Film-Remake und alle Leser/innen des jeweiligen Filmes, von der ausgeübten Macht der jeweilig vorherrschenden Patronage gesteuert werden. Dies bedeutet, dass sowohl die Auswahl, das Zusammenspiel, als auch die Art und Weise der Realisierung und Interpretation aller Sprach-, Bild-, Musik- und Sound-Modi von verschiedenen Faktoren manipuliert werden.

Wie sich dieses sogenannte vernetzte System an Auswahlmöglichkeiten der Core- und Sub-Modes genau zusammensetzt, soll in den folgenden Unterkapiteln in übersichtlichen Tabellen dargestellt werden. Diese sollen bei der anschließenden Analyse als Vorlage dienen, um die Übersetzung vom deutschen Originalfilm zum mexikanischen Film-Remake auf einer multimodalen Ebene zu untersuchen. Wichtig ist dabei, sich stets vor Augen zu halten, dass zwischen allen einzelnen Modi eine Verbindung besteht und sie im Zusammenspiel die Geschichte des Filmes erzählen. Wie eingangs erwähnt, soll dabei herausgefunden werden, bei welchen Themen in der Neuschreibung die größten Veränderungen in der Narration vorgenommen wurden und durch welche modalen, medialen und generischen Verbindungen diese jeweiligen Wertvorstellungen zum Ausdruck gebracht werden.

⁵⁰ Wie Kress und van Leeuwen (2001) weist dabei auch Stöckl (2004:11) auf die Verbindung der Modi und Medien zu unseren fünf Sinnesorganen hin.

Da sich Pérez-González (2014a) bei seiner multimodalen Tabelleneinteilung primär auf die geläufigen audiovisuellen Translationsformen, wie die Synchronisation oder die Untertitelung bezieht und dementsprechend nicht alle, in den Tabellen angeführten Sub-Modes und medialen Varianten für das Filmübersetzungsbeispiel dieser Forschungsarbeit von Belang sind – manche Parameter wiederum fehlen – werden seine Tabellen spezifisch für die nachfolgende Übersetzungsanalyse angepasst.⁵¹ Zudem muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass das Medium Film ein komplexes Geflecht mit unzähligen Modi und Medien darstellt, was eine in tabellarischer Form gestaltete Darstellung aller zum Film zählenden Modi unmöglich macht. Aus diesem Grunde werden die für die nachfolgende Übersetzungsanalyse wichtigsten Modi aufgelistet. Weil ein genaueres Eingehen auf jeden einzelnen Modus zudem den Rahmen dieser Forschungsarbeit sprengen würde, wird vielmehr ein Überblick über alle vier Core-Modes, ihre Sub-Modes und medialen Varianten geschaffen. Da Pérez-González (2014a) bei seinen Erklärungen zu den Modi-Tabellen nicht allzu sehr in die Tiefe geht, wird für ein besseres Verständnis zusätzlich auf Werke aus den Filmwissenschaften zurückgegriffen. Jene Theorien werden dabei mit einer multimodalen Betrachtungsweise in Verbindung gebracht und dienen als Vertiefung von Pérez-González' (2014a) Erläuterungen.

3.2. Einteilung der Core- und Sub-Modes und ihre Medialen Varianten

3.2.1. Core-Mode: Sprache

	Sub-Modes
Sprachliche Einheiten	- Grapheme - Phoneme - Lexikalische Einheiten - Syntax

Mediale Variante	Sub-Modes
Gesprochene Sprache (paraverbale Kommunikation)	- Lautstärke - Intonation - Akzent, Dialekt - Stimmqualität - Sprechrhythmus - Sprechgeschwindigkeit - Sprechpausen
Statisches Schreiben	- Typographie - Layout

⁵¹ Pérez-González (2014a:227) gibt selbst an, dass er bei seiner Tabellengliederung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, da Multimodalität stets immer noch ein junges, noch nicht gänzlich erforschtes Themengebiet darstellt. Seine Gliederung der Sub-Modes sei ein Versuch, verschiedene Typen semiotischer Ressourcen darzustellen, welche uns für die Schaffung von Kommunikation und audiovisuellen Texten zur Verfügung stehen.

	- Schriftart - Farben, Schattierung - Ornamente - Abstand - Ränder
Dynamisches Schreiben	- <i>Alle zum statischen Schreiben zählenden Sub-Modes</i> - Richtung, Anordnung - Geschwindigkeit - Rhythmus - Spezialeffekte

Abb. 2: Core-Mode Sprache, adaptiert nach Pérez-González (2014a:199)

Sprache wird durch die Auswahl und den Einsatz verschiedener sprachlicher Komponenten realisiert: „LANGUAGE is realized through choices among the systems of **verbal signifiers** available at different levels of linguistic organization.“ (Pérez-González 2014a:198f, Hervorhebung i.O.) Dabei werden Grapheme (Buchstaben), Phoneme (Laute), lexikalische Einheiten, grammatische Strukturen sowie syntaktische Muster als jene Sub-Modes aufgezählt, die bei einer sprachlichen Realisierung zum Einsatz kommen. Dies geschieht immer durch eine bestimmte mediale Variante: Zum einen kann die sprachliche Realisierung auf der akustischen Ebene durch die *gesprochene Sprache* mit ihren paraverbalen Mitteln erfolgen, sowie zum anderen, auf visueller Ebene, durch die *geschriebene Sprache*. Bei letzterer Variante kann zwischen *statischem* und *dynamischem Schreiben* unterschieden werden (vgl. Pérez-González 2014a:198-200). Semiotisches Potential ist bei der geschriebenen Sprache nicht alleine durch sprachliche Sub-Modes, wie beispielsweise die Schriftart, das Layout oder die Farbe vorhanden, sondern bei der dynamischen Variante genauso durch die Geschwindigkeit oder den Rhythmus (vgl. 2014a:203). Schrift tritt in Filmen nicht nur in Form von Untertiteln, dem Vor- oder Abspann auf, sondern auch in anderen Textformen. Hickethier (1996:102) nennt hierzu unter anderem „Werbearchitektur, Wegweiser, Beschriftungen an Gegenständen [...] oder Schriftinserts“ als Beispiel.

Hinsichtlich des Sprach-Modus sind vor allem die zur paraverbalen medialen Variante zählenden Sub-Modes für die Übersetzungsanalyse dieser Forschungsarbeit interessant, da diese, wie Pérez-González (2014a:200) auch anmerkt, einen großen Beitrag zur jeweiligen Figurencharakterisierung leisten. Werden nun im Zuge eines Film-Remakes als Übersetzung die Rollen mit neuen Schauspieler/innen besetzt, tragen also die damit einhergehenden Veränderungen hinsichtlich der Stimme und den damit verbundenen paraverbalen Sprach-Modi, wie unter anderem die Sprechgeschwindigkeit, die Lautstärke oder die Stimmlage, selbstverständlich zu einer anderen Charakterisierung der jeweiligen Figuren bei, wodurch neue Bedeutung geschaffen wird.

Eine tiefe, voluminöse Stimme bringt zum Beispiel andere Konnotationen mit sich, wie etwa Stärke oder auch Erotik, als vielleicht eine äußerst hoch klingende Stimme. Zudem können durch sprachliche Sub-Modi, wie unter anderem durch die Lautstärke oder die

Sprachmelodie, je nach Einsatz und Zusammenspiel, verschiedene Emotionen vermittelt werden, wie beispielsweise Freude, Trauer oder Angst (vgl. Keutzer et al. 2014:135f).

Wie bereits in Kapitel 1.1.3 erklärt wurde, handelt es sich bei unserer Stimme nach Kress und van Leeuwen (2001) um ein sozial geformtes physiologisches Medium (vgl. Kress/van Leeuwen 2001:68f). Auch historische und kulturelle Aspekte haben Einfluss auf die Art und Weise, wie gesprochen wird bzw. wie die Sub-Modes der paraverbalen Sprache eingesetzt werden und zusammenspielen. Zudem werden an dieser Stelle auch bestimmte Genres, Klischees oder Rollenbilder als Vorgaben für die Art und Weise des Sprechens bzw. – aus multimodaler Sicht – dafür, wie die paraverbalen Sub-Modes zum Einsatz kommen, genannt (vgl. Keutzer et al. 2014:135). Die Sprechweise einer Figur ist somit von verschiedenen Aspekten abhängig, wie von kontextverbundenen Emotionen oder verschiedenen ideologierelevanten Einflussfaktoren und kann dementsprechend je nach Situation und Kontext sehr variieren und beispielsweise als „pathetisch, romantisch und expressiv oder prosaisch, nüchtern und ungekünstelt“ beschrieben werden (Keutzer et al. 2014:135). Außerdem gibt die Stimme einer Figur, mit ihren paraverbalen Sub-Modes unter anderem auch Auskunft über Alter (vgl. Hickethier 1996:103), Geschlecht, soziales Milieu, Herkunft oder den sozialen Status. Zusammenfassend ist also festzustellen, dass die Stimme einer Figur nicht alleine als physiologisches Medium zum Transport von sprachlicher Bedeutung dient, sondern ebenfalls zur Charakterisierung der Figuren (vgl. Keutzer et al. 2014:135,141).

Im Hinblick auf Lefeveres (2017) Theorie, wird auch hier wieder deutlich, dass sich auch die Schauspieler/innen als Schreiber/innen (Originalfilm) und Neuschreiber/innen (Film-Remake) in einem jeweiligen System mit stetig auf sie einwirkenden Normen und Konventionen befinden, welche von der mächtigen Patronage vorgegeben werden und mit Hinblick auf den Core-Mode Sprache nicht nur bestimmen, **was**, sondern vor allem auch **wie** gesprochen wird. Wie bereits erwähnt, trifft das von Kress und van Leeuwen (2001) genannte Beispiel des Sängers in Kapitel 1.1.3 somit auch auf den/die Schauspieler/in eines Filmes zu, der/die einem bereits vordesignten Drehbuch bei der tatsächlichen Realisierung des Textes durch die jeweilige Auswahl und den spezifischen Einsatz an paraverbalen Sub-Modi etwas Neues, noch nicht im Vorhinein Bestimmtes hinzufügt. Darüber hinaus ist er/sie dabei auch stets den Anforderungen des jeweiligen Regisseurs/der jeweiligen Regisseurin unterworfen.

Diese Normgebundenheit ist natürlich auch seitens der Rezipient/innen der Fall, denn auch die Art und Weise, wie die Stimmen und Sprechweisen der Figuren auf die Zuschauer/innen wirken, ist unter anderem „nicht nur von der technisch bedingten Aufzeichnungspraxis abhängig, sondern auch vom Symbolregister eines politischen Regimes oder kulturellen Traditionen“ (Keutzer et al. 2014:135).

Eine solche, durch den Sprach-Modus geschaffene Figurencharakterisierung steht selbstverständlich stets in enger Verbindung zu den zum Bild-Modus zählenden Sub-Modi der nonverbalen Sprache, wie der Gestik und Mimik. Wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, haben zudem auch Bildelement-Modi, wie das Kostüm oder die Maske einen großen Einfluss darauf, wie die Figuren charakterisiert werden und welche Informationen und Bedeutungen die Geschichte durch diese vermittelt.

3.2.2. Core-Mode: Sound

Mediale Variante	Sub-Modes
Sound-Effekt	- Intensität - Lautstärke - Sound-Qualität

Abb. 3: Core-Mode Sound, adaptiert nach Pérez-González (2014a:206)

Im Grunde genommen kann der Core-Mode Sound durch zwei verschiedene mediale Varianten realisiert werden, nämlich zum einen durch *Sound-Effekte* auf der akustischen Ebene, sowie zum anderen durch *Spektrogramme* auf der visuellen Ebene (vgl. Pérez-González 2014a:204). Da, wie Pérez-González (2014a:204) anmerkt, die visuelle Repräsentation des Sounds in audiovisuellen Texten jedoch selten eine Rolle spielt und darüber hinaus auch nicht für die Analyse in dieser Forschungsarbeit relevant ist, wird auf jene mediale Variante nicht näher eingegangen und dementsprechend auch nicht mit in die Tabelle des Sound-Modus aufgenommen (vgl. Abb. 3).

Geräusche sind in Filmen für gewöhnlich „handlungsfunktional“ und „ideologierelevant“ und dienen meist zur Vervollständigung der visuell ausgedrückten Wirklichkeit (vgl. Faulstich 2013:139). Sie werden vor allem zur Wahrnehmungs- und Rezeptionssteuerung eingesetzt und können darüber hinaus zur Figurencharakterisierung beitragen (vgl. 2013:139).⁵² Geräusche werden dementsprechend in der Regel als Ergänzung oder Verstärkung anderer Modi eingesetzt (vgl. Pérez-González 2014a:206) und zwar mit dem Ziel, die Emotionen und Erwartungen der Rezipient/innen zu beeinflussen und zu steuern.⁵³ Hier wird gerne mit den Sub-Modes Intensität, Lautstärke und Sound-Qualität gespielt, wobei es sich um physiologische semiotische Ressourcen handelt (vgl. Pérez-González 2014a:204). Diese vervollständigende oder verstärkende Wirkung der Sound- zu den Bild-Modi kann außerdem zu einem Vorantreiben der Handlung sowie zur Dramaturgie beitragen. Um den Wirklichkeits- und Realitätseindruck der filmischen Welt zu verstärken, wird in Filmen zudem eine sogenannte *Atmo* erzeugt. Hiermit sind Umwelt- und Hintergrundgeräusche, wie beispielsweise das Rauschen des Meeres oder der Lärm einer Großstadt gemeint (vgl. Keutzer et al. 2014:127f).

Das Verhältnis von Bild- und Sound-Modus kann dabei – je nach Funktion – variieren. Ist die Geräuschquelle auf der visuellen Ebene durch den Bild-Modus zu sehen, verläuft die Verbindung vom Bild- zum Sound-Modus parallel und synchron. In Filmen sind jedoch auch asynchrone Geräusch-Bild Beziehungen möglich. In jenem Fall ist das zu hörende Geräusch keiner durch den Bild-Modus gezeigten Lautquelle zuzuordnen, sondern ertönt aus dem *Off* (vgl. Keutzer et al. 2014:127). Häufig kann ein asynchroner Sound auch zu einem synchronen verlaufen, wenn zum Beispiel ein Geräusch zuerst aus dem *Off* zu hören ist, die Tonquelle

⁵² Tatsächlich kann man mittlerweile bereits von „Sound-Stereotypen“ sprechen, die immer wiederkehrend in bestimmten Genres vorkommen, „etwa der stilisierte Klang des Schusses oder des Faustschlages beim Westernduell, das Knistern des Feuers im Liebesfilm oder eine Explosion im Actionfilm“ (Keutzer et al. 2014:129).

⁵³ Besonders bei Horrorfilmen werden Geräusche gerne zur Rezeptionssteuerung eingesetzt (vgl. Faulstich 2013:139). Beispielsweise wird durch ein Geräusch, dessen Tonquelle noch nicht durch den Bild-Modus gezeigt wird (wie ein Knarren beim Öffnen einer Tür), Spannung aufgebaut (vgl. Keutzer et al. 2014:127).

jedoch plötzlich im Zuge eines veränderten Kamerabewegungs-Modus durch den Bild-Modus gezeigt wird (vgl. Hickethier 1996:93). Geräusche können also zur Antizipation von noch nicht durch den Bild-Modus sichtbarer Handlungsgeschehnissen führen (vgl. Stöckl 2011b:264). Ein solcher Effekt erzeugt Spannung und Aufregung. Zudem weist Faulstich (2013) darauf hin, dass die Geräuschgestaltung in manchen Filmen auch sehr elaboriert ausfallen kann, sodass beispielsweise ein sonst als normal empfundenes Umwelt- oder Alltagsgeräusch sehr kreativ eingesetzt und plötzlich „eine nervtötende, bedrohliche Dimension erreichen“ kann (Faulstich 2013:139). Geräusch-Modi können außerdem auch im Widerspruch zu den vermittelten Informationen des Bild-Modus stehen, welchem Effekt Hickethier (1996:94) einen „symbolischen Charakter“ beimisst.

Pérez-González (2014a:206) erklärt, dass diegetische⁵⁴ Geräusch-Modi bei der Übersetzung von audiovisuellen Texten normalerweise übernommen und nicht verändert werden. Dies ist bei den üblichen audiovisuellen Translationsformen, wie der Untertitelung oder der Synchronisation tatsächlich oft der Fall, jedoch darf an dieser Stelle wiederum nicht vergessen werden, dass beim Film-Remake als Übersetzung der Film als Ganzes neu gedreht und in die Zielkultur verpflanzt wird und somit ein grundlegend neues Zusammenspiel verschiedener Modi geschaffen wird, wodurch es selbst beim Sound-Modus zu einer Übersetzung kommt.

3.2.3. Core-Mode: Musik

Mediale Variante	Sub-Modes
Musik auf der akustischen Ebene	- Melodie - Harmonik - Instrumentierung - Rhythmus, Takt - Tempo - Dynamik - Lyrics

Abb. 4: Core-Mode Musik, adaptiert nach Pérez-González (2014a:208)

Beim Musik-Modus sind in audiovisuellen Texten grundsätzlich zwei mediale Varianten zu unterscheiden. Musik kann zum einen auf der *akustischen Ebene* realisiert werden, sowie zum anderen auch auf der *visuellen Ebene*, wenn beispielsweise die Noten eines Musikstücks durch den Bild-Modus gezeigt werden. Wie beim Sound-Modus kommt jedoch auch beim Musik-Modus die visuelle mediale Variante nur selten vor (vgl. Pérez-González 2014a:208). Der Fokus liegt bei diesem Core-Mode somit auch auf der akustischen Variante.

Wie in der obenstehenden Tabelle (Abb. 4) zu erkennen ist, vermittelt Musik ihre Bedeutung nicht alleine durch Sub-Modes wie die Melodie, die Instrumentierung oder den

⁵⁴ Mit der Diegese ist nach Gräf et al. (2011:35) die „filminterne Wirklichkeit“ bzw. die „dargestellte Welt“ gemeint, welche somit auch für die Figuren auf der auditiven und visuellen Ebene wahrnehmbar ist. Grundsätzlich kann also bei Geräusch, Musik und Sprache zwischen diegetischem Ton (akustische Ereignisse innerhalb der filmischen Welt) und extradiegetischem Ton (akustische Ereignisse außerhalb der filmischen Welt) unterschieden werden (vgl. Keutzer et al. 2014:140).

Rhythmus, sondern, wenn sie in Kombination mit Sprache auftritt, auch durch die Lyrics oder die Stimme mit ihren paraverbalen Mitteln (vgl. Pérez-González 2014a:208). Während mit dem Sub-Mode Melodie die horizontale Aufeinanderfolge von Tönen gemeint ist, meint der Sub-Mode Harmonik das vertikale Zusammenklingen unterschiedlicher Töne. Der Rhythmus wiederum ordnet und gestaltet den zeitlichen Ablauf und die Dynamik ist die Ton- bzw. Lautstärke von Musik (vgl. Keutzer et al. 2014:122). Auch die Instrumentierung ist beim Übersetzungsvergleich ein interessanter Untersuchungsaspekt, denn jedes Instrument, als Produktionsmedium der erzeugten Musik, bringt spezifische Eigenschaften und Merkmale mit sich, wie beispielsweise durch den Tonumfang oder die Klangfarbe (vgl. Gräf et al. 2011:258). Zusammen bilden diese Modi eine Musikeinheit, die eine wichtige Stellung im Film einnimmt, denn Filmmusik trägt zur Narration der Geschichte bei und ist somit als „dramaturgisches Element“ bzw. als „Bauform des Erzählens“ zu verstehen (vgl. Faulstich 2013:140).

Aus narrativer Perspektive kann dabei zwischen *Musik im Film* und *Filmmusik* differenziert werden. Bei der ersten Form handelt es sich um intradiegetische Musik, die zur filminternen Welt gehört, wie beispielsweise die ertönende Musik eines laufenden Radios oder die erklingende Stimme einer Sängerin bei einem Konzert. Bei dieser Variante ist die Musik also nicht nur für die Filmrezipient/innen zu hören, sondern auch für die Figuren im Film. Die extradiegetische Filmmusik hingegen befindet sich außerhalb der Diegese und ist somit nur für die Filmrezipient/innen zu hören, jedoch nicht für die Filmfiguren. Dabei sind auch Übergänge von der einen zur anderen Variante möglich (vgl. Gräf et al. 2011:259). Wie beim Sound-Modus kann in einem Film auch der Musik-Modus synchron zum Bild-Modus verlaufen (Musik im *On*), was bedeutet, dass die Musikquelle durch den Bild-Modus sichtbar ist. Bei der asynchronen Variante (Musik im *Off*) wird die Lautquelle nicht durch den Core-Mode Bild gezeigt (vgl. Hickethier 1996:95).

Die Rezeption der Musik-Modi in einem Film erfolgt meistens sehr unbewusst, da die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen besonders dem Visuellen, also den Bild-Modi (aber auch den gesprochenen Sprach-Modi) gewidmet wird. Musik trägt in Filmen aber dennoch einen sehr großen Teil zur Bedeutungsgenerierung bei, wird funktional eingesetzt und steht in enger Verbindung zu den anderen Modi (vgl. Gräf et al. 2011:250f). Für gewöhnlich werden die Musik-Modi dabei begleitend zu den Bild-Modi eingesetzt (vgl. Pérez-González 2014a:193), was meist vor allem zur Pointierung der durch die Bild-Modi vermittelten Bedeutungen dient (vgl. Keutzer et al. 2014:124). Beispielsweise können Emotionen, die durch die zum Bild-Modus zählenden Sub-Modes Gestik und Mimik realisiert werden, durch Musik-Modi verstärkt oder gar erst deutlich gemacht werden. Musik hat somit vor allem einen sehr großen Einfluss auf die Emotionssteuerung der Rezipient/innen (vgl. Gräf et al. 2011:268). Wird sie darüber hinaus gezielt zur Illustrierung und Nachzeichnung der durch den Bild-Modus sichtbaren Bewegungen eingesetzt, wird vom sogenannten *Mickey Mousing* Verfahren gesprochen (vgl. Keutzer et al. 2014:124). Selbst das Fehlen von Musik kann in Filmen Bedeutung generieren und zum Beispiel Spannung erzeugen (vgl. Gräf et al. 2011:250). Zudem hat besonders auch das Filmgenre einen großen Einfluss darauf, welche Musik bei einem Film eingesetzt wird (vgl. Faulstich 2013:145).

Neben der Emotionssteuerung kann man zudem zwischen weiteren musikalischen Grundfunktionen unterscheiden. Faulstich (2013) nennt beispielsweise die Leitmotiv- und die Stimmungstechnik von Musik. Bei der Leitmotivtechnik wird eine musikalische Einheit zum Beispiel mit einer Filmfigur oder einem spezifischen Ort verknüpft und immer wiederkehrend eingesetzt, wenn die Figur in einer Szene (durch den Bild-Modus sichtbar) erscheint oder auch, wenn eine andere Figur lediglich an die abwesende, mit dem Motiv verknüpfte Figur denkt (vgl. Faulstich 2013:142). Musik kann somit zur Figurencharakterisierung beitragen, Erinnerungen hervorrufen, das filmische Geschehen strukturieren und kommentieren oder auch zur Beschreibung von Ort, Raum und Zeit beitragen (vgl. Keutzer et al. 2014:122-126). Des Weiteren ist das Ziel der Stimmungstechnik, durch das Zusammenspiel verschiedener Musik-Modi unterschiedliche Grundstimmungen zu vermitteln, wie zum Beispiel Romantik durch das Streichen von Violinen in einer Liebeszene oder Angst und Gefahr durch das Schmettern von Trompeten in einer Angriffsszene (vgl. Faulstich 2013:141f).

Musik in Fernseh- und Spielfilmen wird in den meisten Synchronisations- und Untertitelungsländern häufig nicht übersetzt. Entscheidet man sich doch für die Notwendigkeit einer Übersetzung, erfolgt diese beim Untertitelungs- oder Synchronisationsverfahren durch die Übersetzung der Lyrics. Manchmal kommt es außerdem zu zusätzlichen Modifikationen der Melodie (vgl. Pérez-González 2014a:209f). Beim Übersetzungsbeispiel dieser Masterarbeit werden jedoch nicht alleine die Lyrics des Originalfilmes in die Zielsprache übersetzt, sondern die Lieder des deutschen Originalfilmes werden beim mexikanischen Film-Remake gänzlich durch neue englisch- oder spanischsprachige Lieder ersetzt. Auch die Hintergrund- oder Begleitmusik wird bei der Neuschreibung nicht vom Original übernommen, sondern es wird ein gänzlich neues Geflecht verschiedener Musik-Modi geschaffen. Ziel der Untersuchung des Musik-Modus ist dabei vor allem herauszufinden, in welcher Hinsicht sich die Lieder der jeweiligen Szenen in Film-Remake und Originalfilm unterscheiden, welche Musik-Modi dabei jeweils zum Einsatz kommen und welche Auswirkung dieses neue Zusammenspiel auf die vermittelte Geschichte hat. Es macht beispielsweise einen Unterschied, ob ein ruhiges Lied mit einem langsamen Rhythmus, einer traurigen und leisen Melodie, von Streichinstrumenten in Moll gespielt, durch ein schnelles und fröhlich klingendes Lied mit einer steigenden Dynamik, von Blasinstrumenten in Dur musiziert, ersetzt wird. Da, wie erwähnt, im mexikanischen Film-Remake nicht nur spanischsprachige Filmmusik, sondern auch englischsprachige verwendet wird, lässt sich hierzu grundsätzlich auch die Frage stellen, wieso die englischsprachigen Lieder des Originalfilmes nicht beim Film-Remake übernommen wurden. Es lässt sich mit Hinblick auf Lefeveres (2017) Theorie annehmen, dass dies unter anderem mit zeitlichen⁵⁵, ortsspezifischen und kulturellen Faktoren sowie mit vorgegebenen ideologischen Wertvorstellungen zu bestimmten Themen, welche von den Machtinstanzen der jeweiligen Patronage vorgegeben werden, zusammenhängt.

⁵⁵ Auch Hickethier (1996:95f) erwähnt, dass sich „die Konventionen des Musikeinsatzes [...] historisch verändern“.

3.2.4. Core-Mode: Bild

Mediale Variante	Sub-Modes
Statisches Bild	- Bildelemente - Farben - Belichtung - Größe - Perspektive - Achsenverhältnis - Bildkomposition
Dynamisches Bild	- <i>Alle zum statischen Bild zählenden Sub-Modes</i> - Kamerabewegung: Kameraschwenk und -fahrt - Einstellungsgröße - Einstellungskonjunktion - Schnittfrequenz - Visuelle Effekte (z.B. Slow-Motion, Time-Laps) - Non-verbale Körpersprache (Mimik, Gestik, Körperhaltung)

Abb. 5: Core-Mode Bild, adaptiert nach Pérez-González (2014a:214)

Der Core-Mode Bild bringt nach Pérez-González (2014a) Tabelleneinteilung die meisten Sub-Modes mit sich und wird auf der visuellen Ebene realisiert. Dabei sind zwei mediale Varianten zu unterscheiden: das *statische* sowie das *dynamische Bild*. Pérez-González (2014a:193) erklärt, dass zwar auch sogenannte „freeze-frames“, also eingefrorene Standbilder als Stilmittel in Filmen eingesetzt werden, jedoch nimmt vor allem die dynamische Variante einen wesentlichen Stellenwert in Filmen ein. Auch wenn die Bedeutungsvermittlung eines Filmtextes nur durch das funktionale Zusammenspiel aller Sprach-, Bild-, Musik- und Sound-Modi funktioniert, muss an dieser Stelle jedoch erwähnt werden, dass sich die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen beim Rezipieren eines Filmtextes verstärkt auf die Bild-Modi richtet. Dies liegt vor allem daran, dass sich die Art und Weise der Sinneswahrnehmung auf visueller und auditiver Ebene sehr unterscheidet, denn das Auge ist als „aktives, gerichtetes und verschließbares“, das Ohr dagegen als „passives, unbewegliches und nicht verschließbares Sinnesorgan“ zu verstehen, sodass „das Sehen eher dem rationalen [...] und das Hören eher dem emotionalen Erfassen der Welt zugeordnet werden kann“ (Gräf et al. 2011:251). Auch Stöckl (2004:17) weist bei seiner Theorie auf eine solche Emotionssteuerung der Bild-Modi hin: „the communicative impact of images is seen in the fact that they directly tap into the emotions and provide immediate sensory input“.

Bildelemente sind nach Pérez-González (2014a) jene Sub-Modes, welche als die kleinsten Bauteile des Core-Mode Bild zu verstehen sind: „ELEMENTS, be it in the form of

animate beings, inanimate objects or other distinct figurative/abstract visual representations, are the smallest building blocks of the core mode of IMAGE.“ (Pérez-González 2014a:213, Hervorhebung i.O.) Zu den Bildelement-Modi zählen somit also nicht alleine leblose Objekte, sondern auch Schauspieler/innen oder auch jene Elemente, die Landschaften und das Setting gestalten werden in Pérez-González‘ Theorie als Bildelement-Modi aufgezählt (vgl. 2014a:214). Wie in Kapitel 1.1.3 dargelegt wurde, werden von Kress und van Leeuwen (2001) Dinge wie Kleidung oder Musikinstrumente als Erweiterungen unserer physiologischen Ressourcen und somit als Medien verstanden. Wie bereits erklärt wurde, sind Modus und Medium häufig sehr eng miteinander verflochten, sodass eine klare Unterscheidung manchmal nicht möglich ist. Aus der Untersuchungsperspektive dieser Forschungsarbeit werden jene Dinge und Objekte, die durch den Bild-Modus sichtbar sind, schließlich vielmehr als Bild-Modi betrachtet, da in diesem Fall mehr das Zeichenhafte, als das Materielle im Vordergrund steht. Zum Sub-Mode Bildelemente werden bei der Übersetzungsanalyse dieser Forschungsarbeit daraus schließend alle durch den Bild-Modus sichtbaren lebhaften sowie nicht lebhaften Objekte oder menschliche oder nichtmenschliche Wesen gezählt, was unter anderem die gesamte Dekoration, alle Requisiten, Kostüme, Figuren, die Maske oder auch alle Dinge, Flächen, Linien und Objekte, die das jeweilige Setting mitgestalten, miteinbezieht. Jedes einzelne Element verfügt dabei über großes semiotisches Potential und steht mit allen anderen Modi in enger Verbindung.

Wie die einzelnen Elemente im Bild angeordnet sind – ob im Hinter-, Mittel- oder Vordergrund, ob am Rand oder zentriert – wird darüber hinaus durch den Sub-Mode Bildkomposition bestimmt (vgl. Pérez-González 2014a:218). Wichtig zu verstehen ist hierbei, dass Bedeutung nicht alleine durch die Bildelemente selbst, sondern vor allem durch ihre jeweilige Positionierung im Bild geschaffen wird, „denn zwischen Figuren, Objekten, Formen, Flächen und Linien, die das Bildfeld ausfüllen und strukturieren, bestehen äquivalente Spannungsverhältnisse, die die Wahrnehmung des Bildinhaltes bestimmen.“ (Keutzer et al. 2014:89) Kompositionslinien in einem Film werden beispielsweise durch die Positionierung von Figuren und Objekten oder dem jeweiligen Landschafts- oder Architekturverlauf und den dazugehörigen Elementen geschaffen. Dabei kann Verschiedenstes vermittelt werden. Während eine vertikale Linienführung als streng und geometrisch empfunden werden kann, können horizontale Linien ausgeglichener und ruhiger wirken. Diagonalen können einem Bildraum wiederum mehr Dynamik verleihen. Je gerader außerdem die Linien verlaufen, desto strenger, je ungerader, desto lockerer und weicher kann die Bildkomposition erscheinen. Angemerkt werden muss an dieser Stelle jedoch, dass, wie bei der Interpretation eines jeden Modus, dabei auch jene des Bildkompositions-Modus mit kulturellen Konventionen verbunden und kontextabhängig ist. Die Bedeutung kann somit niemals vorbestimmt sein (vgl. Keutzer et al. 2014:89f). Zudem merkt Hickethier (1996:51) an, dass nicht alleine die Formen der Objekte und Figuren Bedeutung generieren, sondern auch jene der Zwischenräume. Bedeutend ist vor allem, dass durch die Positionierung der einzelnen Elemente im Bildraum Beziehungen zwischen den Figuren und Objekten geschaffen und vermittelt werden und sie in Folge zur Figurencharakterisierung beitragen kann (vgl. 1996:52f). Der Sub-Mode Bildkomposition kann mit seinen Elementen und deren Positionierung somit unter anderem Informationen liefern über „Hierarchien zwischen

den Figuren [...], soziale Distanz und Nähe, Konfliktkonstellationen, aber auch soziale Einordnung und historische Zuordnung durch Kleidung, Dekor, durch Physiognomie, Haltung des Körpers und Gestus“ (Hickethier 1996:53).

Schauspieler/innen tragen demzufolge nicht alleine auf akustischer Ebene durch die stimmlichen Mittel des Sprach-Modus zur Bedeutungsgenerierung der Geschichte eines Filmes bei, sondern auch auf visueller Ebene durch den mit ihnen verbundenen und zum Bild-Modus zählenden Sub-Mode der Körpersprache, was die Körperhaltung, Mimik, und Gestik miteinbezieht. In der Analyse wird sich zeigen, dass es beim mexikanischen Film-Remake besonders auch durch jene nonverbalen Modi zu einer Verstärkung des romantisierenden Aspektes kommt. Auch durch die Bildelement-Modi Kostüm und Maske werden Bedeutungen vermittelt und Figuren charakterisiert, welche sich in Originalfilm und Film-Remake sehr unterscheiden können. Hinsichtlich der Schauspieler/innen ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass außerdem auch deren Star-Image einen großen Einfluss auf die Bedeutungsvermittlung ausübt, denn es macht beispielsweise einen Unterschied, ob der/die Rezipient/in von einem gewissen Schauspieler/einer gewissen Schauspielerin noch nie zuvor gehört, ihn/sie geschweige denn gesehen hat, oder ob es sich um eine weltbekannte Filmikone handelt, welche man vielleicht automatisch mit einem bestimmten Genre oder Charakter in Verbindung bringt (vgl. Gräf et al. 2011:183). Bei der Darstellung von Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie wurde bereits klar, dass ein solches Image nicht alleine durch die Originalfilme selbst geschaffen wird, sondern auch durch die einflussreichen Rewritings, welche in diesem Falle beispielsweise von Biographien, Kritiken, Zeitungsartikeln bis hin zu Interviews reichen können. Auch dieses Star-Image der jeweiligen Schauspieler/innen stellt beim nachfolgenden Übersetzungsvergleich von Originalfilm und Film-Remake einen interessanten Untersuchungsaspekt dar.

Zum Bildkompositions-Modus ist schließlich noch anzumerken, dass sich gerade bei der medialen Variante des bewegten Bildes die Komposition sehr dynamisch und flüchtig verhält, denn durch die Verbindung mit weiteren Bild-Modi, wie der Kamerabewegung oder dem Schnitt, wird die Komposition stetig erneuert und verändert. Auch durch Bewegungen, die sich vor der Kamera abspielen, wenn sich Figuren oder Objekte bewegen, bleibt der Bildkompositions-Modus sehr dynamisch. Grundsätzlich lässt sich diesbezüglich feststellen, dass – je nach Kontext – durch mehr Bewegung im Bild gleichzeitig mehr Dynamik und Leben vermittelt werden kann. Durch weniger Bewegung kann wiederum eine ruhigere, langsamere oder auch starrere Wirkung erzielt werden (vgl. Keutzer 2014:92).

Wie deutlich die Elemente im Bild zu sehen sind, welche dabei mehr oder weniger betont werden und somit in den Vorder- oder Hintergrund treten, wird nicht nur durch die genannte Positionierung der Elemente bestimmt, sondern unter anderem auch durch die Verbindung mit dem Sub-Mode Belichtung. Grundsätzlich ist zwischen künstlichem und wirklichem Licht (z.B. Sonnen- oder Tageslicht) zu unterscheiden. Licht kann dabei Figuren und Objekte auf eine jeweilige Art und Weise im Bild darstellen und ihnen bestimmte Eigenschaften zuschreiben, dementsprechend zur Figurencharakterisierung und -konstellation beitragen sowie für eine gewisse Atmosphäre und Grundstimmung sorgen (vgl. Hickethier 1996:77ff). Ob durch Mehrfach-, Unter-, Überbelichtung oder Schatten – Licht-Modi tragen zur Bedeutungsvermittlung der erzählten Geschichte bei und nehmen dabei eine narrative Funktion ein.

Grundsätzlich sind verschiedene Lichtformen zu unterscheiden, die je nach Funktion, Situation und Kontext eingesetzt werden und die einzelnen Elemente ungleichmäßig beleuchten (vgl. Faulstich 2013:148f). Faulstich (2013) nennt beispielsweise „Haupt-, Spitz-, Füll-, Vorder-, Ober-, Gegen-, Seiten-, Unter-, Hinterlicht, [...] hartes und weiches Licht (Weichzeichner)“ und betont die extreme Varianz hinsichtlich ihrer erzeugenden Wirkung, welche in einem bestimmten Kontext von Bedrohlichkeit, Spannung, bis hin zu Ambiguität oder Undurchsichtigkeit reichen kann (2013:149). Meistens spielen mehrere Lichtformen zusammen, um die Bildelemente (wie beispielsweise die Figuren oder den Dekor) zu beleuchten. Das stärkste davon ist das sogenannte Hauptlicht (*key light*), das auch als Führungslicht bezeichnet wird und nach welchem sich die anderen Lichtformen richten (vgl. Keutzer et al. 2014:45). Während massives Unterlicht die Gesichter von Figuren sehr unheimlich erscheinen lassen kann, kann eine starke Belichtung einem Gesicht mehr Härte beimessen. Gegenlicht bewirkt wiederum, dass Figuren als Silhouetten im Bild zu sehen sind und Schatten können ein jeweiliges Setting unheimlich und bedrohlich erscheinen lassen (vgl. Faulstich 2013:149). Es gibt also eine Vielzahl an Möglichkeiten, wie Licht-Modi in einem Film eingesetzt und zu den anderen Modi in Verbindung gesetzt werden können, um eine gewisse Bedeutung zu vermitteln und in Folge zur Narration des Filmes beizutragen. Die Leuchtkörper selbst, die das jeweilige Licht erzeugen, werden dabei als Produktionsmedien verstanden.

Zum Licht-Modus ist schließlich noch anzumerken, dass – wie alle Modi – dabei auch der Licht-Modus nicht nur eng mit Medium, sondern ebenfalls mit dem jeweiligen Filmgenre verbunden ist. Gerade bei Romanzen und Komödien wird gerne der *High-Key-Stil* eingesetzt, bei welchem die Licht-Modi auf jene Weise eingesetzt werden, sodass eine starke Helligkeit erzeugt wird, indem der Bildraum nicht alleine mit dem Hauptlicht, sondern mit allen weiteren Belichtungsformen durchflutet wird, was eine fröhliche und heitere Wirkung zur Folge haben kann (vgl. Keutzer et al. 2014:52f). Im Gegensatz dazu steht der, beispielsweise in düsteren Kriminalfilmen eingesetzte *Low-Key-Stil*, bei dem das Hauptlicht etwas schwächer, die Fülllichter hingegen stärker eingesetzt werden. Diese Einsatzweise der Produktionsmedien erzeugt, dass einzelne, sonst in den Hintergrund gedrängte Stellen betont werden (vgl. Faulstich 2013:149).

Auch der Sub-Mode Farbe wirkt bei der Vermittlung der Geschichte eines Filmes mit, „als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweise oder auch als symbolische, die Message indizierende Bedeutungsträger“ (Faulstich 2013:150). Durch Farb-Modi können sich komplementierende Beziehungen zwischen Figuren, Schauplätzen, Ereignissen und Symbolen geschaffen werden oder auch figuren- und kontextbezogene Emotionen sowie Stimmungen vermittelt werden. Jedoch muss stets berücksichtigt werden, dass die Bedeutungen⁵⁶, die

⁵⁶ Faulstich (2013) erklärt an dieser Stelle die Vielfalt an existierenden Bedeutungen der unbunten Farbe Weiß: „Zum Beispiel signalisiert die Farbe *Weiß* in der Natur den Frühling (Blüte) oder den Winter (Schnee), in der griechischen Mythologie das Licht, in der frühgriechischen Philosophie das Wasser, in der Alltagskommunikation Klarheit und Unschuld (z. B. ‚Brautkleid‘ oder ‚weiße Weste‘), in der katholischen Kirchenliturgie strahlende Freude und Verklärung, in Kriegshandlungen Waffenstillstand oder Kapitulation, in Indien Heiligkeit, in abendländischen Märchen Unschuld, im japanischen Kulturkreis Tod, im medizinischen Bereich Hygiene und Sauberkeit, bei den Ägyptern Freude und Glück, in der Astrologie die Venus, in der Farbpsychologie Leere, bei den Alchimisten das weibliche Prinzip und den Mond, bei den Azteken die Nacht, im Buddhismus Selbstbeherrschung und Erlösung, usw.“ (Faulstich 2013:150, Hervorhebung i.O.)

durch Farb-Modi geschaffen und interpretiert werden, je nach Gegenstandsbereich, Milieu sowie kulturellen, zeitlichen und kontextspezifischen Aspekten sehr variieren kann (vgl. Faulstich 2013:150f).

Weitere sehr bedeutende Sub-Modus des Bild-Modus, die mit allen anderen Modi an der Vermittlung der Geschichte beteiligt sind, sind außerdem die Einstellungsgröße und -perspektive. Unter einer Einstellung versteht man „die kleinste *filmische Einheit*: ein kontinuierlich aufgezeichnetes Stück Film, welches durch Schnitte oder Blenden begrenzt wird“ (Keutzer et al. 2014:9, Hervorhebung i.O.). Der Sub-Modus Einstellungsgröße meint dabei die Größe des jeweiligen Ausschnittes der Figuren oder Objekte, die in einer Einstellung zu sehen sind. Durch weitere Modi, wie der Objekt- oder Kamerabewegung, kann sich der Einstellungsgrößen-Modus jedoch stetig verändern (vgl. Faulstich 2013:115ff). Faulstich (2013:117ff) differenziert zwischen acht Einstellungsgrößen:

Die **Detailaufnahme** (,extreme close-up‘) zeigt z.B. die Nase im Gesicht.

Die **Großaufnahme** (,close-up‘) zeigt das ganze Gesicht.

Die **Nahaufnahme** (,close shot‘) zeigt den Kopf und den Oberkörper eines Menschen bis zur Gürtellinie. [...]

Die **Amerikanische Einstellung** (,medium shot‘) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt.

Die **Halbnahaufnahme** (,full shot‘) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen.

Die **Halbtotale** (,medium long shot‘) zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten.

Die **Totale** (,long shot‘) zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen. [...]

Die **Weitaufnahme** (,extreme long shot‘) [...] zeigt z.B. eine weit ausgedehnte Landschaft im Western oder eine Galaxie im Science-Fiction-Film.

Der Einstellungsgrößen-Modus ist für die Bedeutungsvermittlung der erzählten Geschichte in jener Hinsicht wichtig, da er funktional eingesetzt wird und die wechselhafte Nähe und Distanz zwischen Kamera (als Produktionsmedium) – und somit zwischen filminterner Welt und Zuschauer/in bestimmt. Die Funktion, die hinter der Einsatzweise dieses Modus steckt, ist schließlich die größenspezifisch variierende Darstellung eines Ausschnitts der Filmwelt. Welche Einstellungsgröße gewählt wird ist daraus schließend stets abhängig davon, wie welche Information auf der visuellen Ebene vermittelt werden soll (vgl. Gräf et al. 2011:116f). Gerade bei der Nah- und Großaufnahme herrscht dabei beispielsweise eine enge funktionale Verbindung zum Mimik-Modus.

Gleiches gilt für die Einstellungsperspektive, als weiterer Bild-Modus, der bei der Art und Weise der Vermittlung der Geschichte eine Rolle spielt. Nach Faulstich (2013:121) sind fünf Einstellungsperspektiven zu unterscheiden:

Die **extreme Untersicht** oder **Froschperspektive** (,extreme low camera‘) zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen.

Die **Bauchsicht** (,low shot‘) zeigt das Objekt aus leichter Untersicht.

Die **Normalsicht** (,normal camera height‘) zeigt das Objekt in Augenhöhe.

Die **Aufsicht** (,high shot‘) zeigt das Objekt leicht von oben.

Und die **extreme Aufsicht** oder **Vogelperspektive** (,extreme high shot‘) zeigt das Objekt senkrecht von oben.

Zusätzlich muss noch der Sonderfall der *subjektiven Kamera* genannt werden, bei welcher das Geschehen aus der Sicht einer Figur gezeigt wird (vgl. Keutzer et al. 2014:173). Die Funktionen, die in einem Film durch den Perspektiven-Modus erzielt werden können, sind sehr vielfältig. Nach Pérez-González (2014a) kann durch den Winkel der Einstellungsperspektive dem/der Zuschauer/in Verschiedenes vermittelt werden. Während sich der/die Zuschauer/in durch die Perspektive von oben der dargestellten Welt überlegen fühlt, wird durch die Perspektive von unten das Gegenteil bewirkt – er/sie fühlt sich der filmischen Welt unterlegen und untergeordnet. Findet die Vermittlung des Geschehens jedoch auf Augenhöhe statt, fühlt er/sie sich den dargestellten Figuren vielleicht ebenbürtig (vgl. Pérez-González 2014a:222f). Durch Einstellungsperspektiven und Perspektivenwechsel können auf diese Weise zudem Figuren charakterisiert und Informationen über Figurenkonstellationen gegeben werden. Auch damit zusammenhängende Veränderungen und Entwicklungen werden durch den Perspektiven-Modus gezeigt. Wenn beispielsweise eine Figur zu Beginn eines Filmes stets aus der Unter- und Bauchsicht gefilmt wird, was der Figur im Zusammenhang mit einem jeweiligen Kontext Bedrohlichkeit und Macht beimessen kann, sich die Perspektive gegen Ende jedoch zur Normal- oder gar zur Aufsicht verändert, hat dies einen Einfluss auf die Darstellung des Charakters (vgl. Faulstich 2013:122f). An dieser Stelle darf jedoch nicht vergessen werden, dass die Bedeutung, die von dem Vermittelten schließlich tatsächlich von den Zuschauer/innen interpretiert wird, immer von der Verbindung mit allen weiteren Modi, vom jeweiligen Kontext sowie auch von vielen weiteren, wie den von Lefevere (2017) genannten Faktoren, abhängig ist.

Der Einstellungskonjunktions-Modus verbindet die aufeinanderfolgenden Einstellungen auf eine bestimmte Weise. Beim harten Schnitt werden zwei Einstellungen ohne einen Übergang aneinandergereiht. Die typischste Einstellungskonjunktion stellt dabei das übergangslose, flüssige und somit unbewusst wahrgenommene Aneinanderreihen von Einstellungen dar (vgl. Gräf et al. 2011:147). Dieses Verfahren wird auch als „unsichtbarer Schnitt“ bezeichnet und beispielsweise beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren erzeugt, welche Schnitttechnik gerne bei Dialogen eingesetzt wird (vgl. Keutzer et al. 2014:183). Beim sogenannten *Jump-Cut* wird der Schnitt durch einen Bildsprung dagegen deutlich sichtbar gemacht (vgl. 2014:156). Ein weicher Schnitt wird hingegen beispielsweise durch eine Ab-, Auf- oder Durchblende⁵⁷ erzeugt. Die Funktion des weichen Schnitts ist es Veränderungen, ohne einen erzeugten Bruch, beispielsweise auf der Ebene von Raum bzw. Ort, Zeit oder Handlung, auf der visuellen Ebene sichtbar zu machen (vgl. Gräf et al. 2011:147f).

Das Schnitttempo wird wiederum durch den Schnittfrequenz-Modus bestimmt. Auch dieser Modus trägt in Verbindung mit den anderen Modi in großem Ausmaß zur Art und Weise der Narration bei. Während ein hohes Schnitttempo das vermittelte Geschehen – je nach Kontext – hektisch, unruhig, stressig oder auch lebhaft erscheinen lassen kann, kann eine langsame

⁵⁷ Wird ein zuvor schwarz erscheinendes Bild zunehmend aufgehellt, bis die zweite Einstellung gänzlich zu sehen ist, spricht man von der Aufblende. Bei der Abblende verläuft dieser Prozess genau umgekehrt. Die Durchblende hingegen meint die Kombination beider ersteren Konjunktionsformen (vgl. Gräf et al. 2011:147).

Faulstich (2013:125) nennt darüber hinaus noch weitere, besondere Varianten des weichen Schnitts: „die Klappblende und die Jalousieblende, die Rauch-, Zerreiß- und Unschärfeblende oder auch die Fettblende und die Fernrohr- oder Schlüssellochblende“.

Schnittfrequenz (und somit eine gezogene Einstellungslänge) Ruhe vermitteln oder das Geschehen der filminternen Welt gar zum Stillstand bringen (vgl. Gräf et al 2011:149). Erfolgt über einen längeren Zeitraum gar kein Schnitt, sodass eine Einstellung in die Länge gezogen wird, spricht man von der sogenannten Plansequenz. Um eine solche narrative Einheit sehr künstlerisch zu gestalten, wird gerne mit Kamerabewegungs-Modi, vor allem mit Kamerafahrten gespielt (vgl. Keutzer et al 2014:95).

Diese genannte Kamerabewegung stellt den nächsten Sub-Mode dar, bei welchem die Kamerafahrt vom -schwenk zu unterscheiden ist. Auch dieser Sub-Mode wirkt bei der Bedeutungsvermittlung mit. Während sich die Kamera als Produktionsmedium beim Schwenk statisch verhält, wird bei der Fahrt ihre Position verändert. Bei ersterem Bewegungs-Modus ist die Kamera (Medium) am Stativkopf (Medium) befestigt und kann nach links und rechts geschwenkt, nach oben und unten geneigt, oder um ihre eigene Achse gedreht werden. Die Kamerafahrt kann zum anderen nach oben, unten, hinten, vorne, rechts oder links verlaufen. Oft steht die Kamerafahrt dabei in Relation zu einem jeweiligen, im Fokus stehenden Objekt, wobei man zwischen Zu-, Weg-, Hinterher-, Voraus-, Kreis- oder Parallelfahrten unterscheiden kann (vgl. Gräf et al. 2011:139ff). Ist das Ziel, ein flüssig erscheinendes, nicht verwackeltes Bild zu schaffen, werden bei den Fahrten verschiedene Medien, wie Wagen (*Dollys*), Kräne und Schienenkonstruktionen als Hilfsmittel eingesetzt. Möchte man jedoch gerade ein wackeliges Bild erzielen (wie beispielsweise bei der genannten subjektiven Kamera), hat sich hierfür vor allem der Einsatz einer Handkamera, als weiteres Produktionsmedium bewährt (vgl. 2011:141f). Wie beim Kameraschwenk wird auch beim Zoom die Positionierung der Kamera nicht verändert, jedoch wird das durch den Bild-Modus sichtbare Nähern zu, sowie Entfernen von einem jeweiligen Objekt durch die Änderung der Brennweite erzeugt (vgl. 2011:140).

Schließlich soll noch auf den Sub-Mode Achsenverhältnis eingegangen werden, der einen großen Einfluss auf die Rezeption des Filmgeschehens hat, denn das Verhältnis zwischen Wahrnehmungs- und Handlungsachse bestimmt den Blickwinkel des Rezipienten/der Rezipientin auf das Filmgeschehen und wird funktional eingesetzt. Soll der/die Zuschauer/in eher außerhalb des Geschehens bleiben und einen stattfindenden Dialog somit als außenstehende/r Beobachter/in verfolgen, wird dies beispielsweise mit einem 90 Grad Winkel bewirkt, bei welchem zwei sich gegenüberstehende Gesprächspartner/innen jeweils vom Profil gezeigt werden. Für ein stärkeres Miteinbeziehen in ein Dialoggespräch hat sich vor allem der 45 Grad Winkel konventionalisiert. Ein Beispiel hierfür ist das bereits genannte Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Auch wenn das Verhältnis zwischen Handlungs- und Wahrnehmungsachse parallel verläuft, kann Nähe und Distanz vermittelt werden. Ersteres wird beispielsweise bei einer direkt auf den/die Zuschauer/in zulaufenden Figur bewirkt. Distanz wird andererseits geschaffen, indem sich die Figur vom Zuseher/von der Zuseherin entfernt und im Hintergrund verschwindet (vgl. Faulstich 2013:125).

4. Analyse des Film-Remakes als Übersetzung

4.1. Material und Hintergründe: Vom deutschen Originalfilm zum mexikanischen Film-Remake

Als Untersuchungsmaterial der multimodalen Übersetzungsanalyse dienen zum einen der deutsche Originalfilm *Fack ju Göhte* (2013) von Bora Dağtekin sowie zum anderen die drei Jahre später erschienene Übersetzung in Form des mexikanischen Film-Remakes *No Manches Frida* (2016) von Nacho García Velilla.⁵⁸ Vergleicht man beide Filme, scheinen die Szenen der Neuschreibung auf den ersten Blick weitgehend ident zu jenen des deutschen Originalfilmes zu sein. Bis auf sehr wenige Szenen, die zeitlich minimal vertauscht wurden, hat sich hinsichtlich des Handlungsablaufs nicht deutlich viel verändert. Setzt man sich jedoch intensiver mit beiden Filmen auseinander, sind im Hinblick auf die Darstellung bestimmter Themen bedeutende Unterschiede zu erkennen, die in der Übersetzung vorgenommen wurden. Obwohl das Film-Remake im Grunde genommen dieselbe Geschichte wie der deutsche Originalfilm erzählt, geschieht dies dennoch auf eine andere Art und Weise.

Durch den Ortswechsel und den neuen Vermittlungskontext, von der Goethe Gesamtschule in Deutschland zum Instituto Frida Kahlo in Mexiko, findet nicht alleine ein Sprachwechsel von der deutschen zur spanischen Sprache statt – durch die Neuschreibung wird ein gänzlich neues funktionales Zusammenspiel auf modaler, medialer und generischer Ebene geschaffen. Dies bedeutet also, dass neues semiotisches Potential nicht nur durch den Transfer des Sprach-Modus geschaffen wird, sondern gleichzeitig durch die Übersetzung aller Bild-, Musik- sowie Geräusch-Modi. Bei diesem Rewriting-Prozess kommt es schließlich zu einer veränderten, an die Zielkultur angepassten Darstellung von Wertvorstellungen zu verschiedenen Themen, wie beispielsweise in Bezug auf ‚Liebe‘, ‚Romantik‘, ‚Sexualität‘, ‚Rollenbild‘, ‚Freundschaft‘ oder ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘. Aus multimodaler Sicht tragen hierzu verschiedenste Komponenten bei, wie unter anderem die neuen Schauspieler/innen mit ihren individuellen Stimmen, Sprechweisen, ihrer eigenen Körpersprache sowie die unterschiedlichen Kostüme, die andere Musik oder auch kinematographische Veränderungen, wie zum Beispiel andere Schnitttechniken, Schnittfrequenzen, Beleuchtungsformen oder Einstellungsgrößen.

Alles in allem ist festzustellen, dass die Geschichte im Film-Remake mit einem etwas langsameren Rhythmus erzählt wird als im deutschen Originalfilm. Außerdem wird sich zwar zeigen, dass die Dialoge im Film-Remake inhaltlich meist sehr nah an jenen des Originalfilmes sind, jedoch wurden dabei, wie beispielsweise bereits die Übersetzung des Filmtitels⁵⁹ zeigt, zahlreiche Mexikanismen eingesetzt. Zudem wird der vulgäre Sprachstil und der sarkastische Unterton der Witze vom deutschen Originalfilm zwar im Remake beibehalten,

⁵⁸ Im Zuge der Kontaktaufnahme (16.04.2020) über Instagram mit dem Regisseur und Drehbuchautor des deutschen Originalfilmes Bora Dağtekin, wurde mir von ihm persönlich mitgeteilt, dass die Neuschreiber/innen des Film-Remakes mit den Remake-Rechten sowohl den Film als auch das Drehbuch gekauft und sich daran orientiert haben.

⁵⁹ Die Übersetzung des Filmtitels wird in Kapitel 4.1.3 genauer untersucht.

jedoch kommt es auch hier zu einer Anpassung an den zielkulturellen Kontext, was zur Folge hat, dass manche der deutschen Witze in der Neuschreibung gestrichen, angepasst oder gar neue Witze hinzugefügt wurden, da nicht alle davon mit demselben Effekt im zielkulturellen Gesellschaftssystem funktioniert hätten.

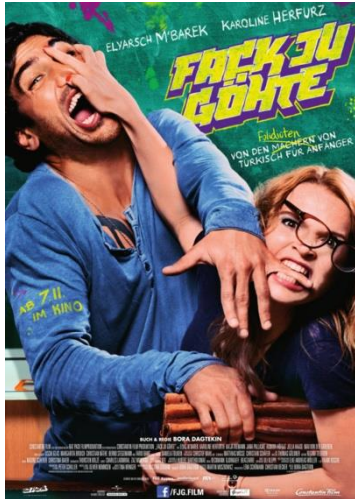


Abb. 6 Deutsches Cover (vgl. Constantin a)



Abb. 7 Mexikanisches Cover (vgl. filmstarts.de)

Wie bei der Analyse klar werden wird, wird auch das Genre durch das neue Geflecht unterschiedlicher Modi und Medien auf eine gewisse Weise verändert. Modus und Medium werden dabei umgekehrt gleichzeitig von den neuen Charakteristiken und Konventionen des veränderten Genres geprägt. Modus, Medium und Genre stehen also in funktionaler Verbindung zueinander und beeinflussen sich gegenseitig. Alles in allem wird die Geschichte im mexikanischen Remake durch das neue multimodale Zusammenspiel auf eine romantisierendere Art und Weise erzählt, als jene des Originals. Während im Originalfilm vor allem die Komik, der sarkastische und ironische Witz sowie das Necken zwischen den beiden Hauptdarsteller/innen Zeki und Lisi im Vordergrund steht und sich die Romantik erst ein wenig später im Film zeigt, ist der romantische Aspekt beim mexikanischen Film-Remake schon von Beginn an zu spüren. Zudem ist auffallend, dass die romantischen Momente, die im Originalfilm vermittelt werden, stets mit dem trockenen Humor des Unterhaltungsgenres verbunden werden. Wie in den Abbildungen 6 und 7 sichtbar wird, ist dieser bedeutende Unterschied bereits beim schlichten Vergleich der beiden Film-Cover zu erkennen, welcher sich hier vor allem durch den anders ausgedrückten Bild-Modus Mimik der Hauptdarsteller/innen zeigt.⁶⁰ Blickt man außerdem auf den jeweiligen Einsatz der Belichtungs-Modi in Originalfilm und Film-Remake, ist bei ersterem der bereits genannte, sehr häufig in Komödien eingesetzte *High-Key-Stil* zu erkennen, der das Filmgeschehen sehr hell erscheinen lässt. Über das Film-Remake wurde hingegen ein Weichzeichner gelegt, der weniger hart wirkt und das genannte romantische Merkmal verstärkt in den Vordergrund bringt. Die Intensivierung der Romantik wird außerdem durch die

⁶⁰ Während Zekis und Lisis Gesichtsausdrücke sehr zornig und kämpferisch erscheinen und in Folge das bereits genannte gegenseitige Veralbern und den damit verbundenen ironischen und sarkastischen Witz repräsentieren (vgl. Abb. 6), wird der Mimik-Modus besonders bei Lucy im Remake auf eine sehr verführerische Weise eingesetzt, was wiederum den verstärkten romantischen Aspekt im Film-Remake widerspiegelt (vgl. Abb. 7).

Genrezuschreibung beider Filme bestätigt. Während *Fack ju Göhte* (2013) in verschiedenen Filmportalen und -datenbanken stets als Komödie beschrieben wird, scheint die Genrezuschreibung bei *No manches Frida* (2016) nicht ganz eindeutig zu sein, da die Komödie dort des Öfteren neben besagter Genrecharakterisierung mit dem Genre der Romanze oder Liebeskomödie versehen wird.⁶¹

Zusammengefasst wird über das mexikanische Remake ein romantischer und lateinamerikanischer Schleier gelegt, der sich durch das neue multimodale Zusammenspiel zeigt. Wie dieser Transfer der Geschichte vom Originalfilm zum Film-Remake stattfindet und sich dabei die mittels Modus und Medium zum Ausdruck gebrachten Wertvorstellungen zu verschiedenen Themen unterscheiden, soll im Anschluss in der Analyse untersucht und dargestellt werden. Dabei muss sich stets vor Augen gehalten werden, dass die Art und Weise, wie diese Neuschreibung bzw. dieses neue multimodale Zusammenspiel geschaffen und in Folge von den Rezipient/innen interpretiert wird, von verschiedenen, wie den im Kapitel zu Lefevere (2017) erwähnten Einflussfaktoren abhängig ist.

4.1.1. Eckdaten

	Originalfilm	Film-Remake
Titel	<i>Fack ju Göhte</i>	<i>No Manches Frida</i>
Erscheinungsjahr	2013	2016
Genre	Komödie	Komödie, Romanze, Liebeskomödie
Sprache	Deutsch	Spanisch
Ort/Setting	Deutschland (Goethe Gesamtschule)	Mexiko (Instituto Frida Kahlo)
Filmlänge	112 min	114 min
FSK	12	13
Einspielergebnis	72 Millionen Euro weltweit	23,5 Millionen Dollar weltweit
Produktionsfirmen	<i>Rat Pack Film Produktion GmbH</i> in Koproduktion mit <i>Constantin Film Produktion GmbH</i>	<i>Pantelion (Grupo Televisa, Lionsgate Entertainment)</i> , <i>Alcon Entertainment</i> und <i>Neverending Media</i> , in Koproduktion mit <i>Constantin Film</i> und der <i>Rat Pack Film Produktion GmbH</i>
Produzent/innen	Lena Schömann, Christian Becker	Edward Allen, Martha Higuera, Mauricio Argüelles
Regie	Bora Dağtekin	Nacho García Velilla
Drehbuch	Bora Dağtekin	Laurence Rosenthal, Claudio Herrera, Sergio Adrian Sánchez
Kamera	Christof Wahl	David Omedes
Besetzung der wichtigsten Figuren	Elyas M'Barek: Zeki Müller ,	Omar Chaparro: Ezequiel Alcántara (Zequi) ,

⁶¹ Vergleiche hierzu unter anderem die Genrezuschreibung beider Filme auf der Website der IMDb Filmdatenbank, wo das Film-Remake sowohl als Komödie als auch als Romanze, der Originalfilm hingegen alleine als Komödie beschrieben wird (vgl. IMDb a; IMDb b).

	Karoline Herfurth: Elisabeth Schnabelstedt (Lisi), Jella Haase: Chantal Ackermann, Max von der Groeben: Daniel Becker (Danger), Katja Riemann: Gudrun Gerster, Jana Pallaske: Charlie, Alwara Höfels: Caro Meyer, Uschi Glas: Ingrid Leimbach-Knorr	Martha Higareda: Lucía Fernández (Lucy), Regina Pavón: Mónica, Mario Morán: Cristobal, Mónica Dionne: Miss Gaby, Rocio Garcia: Jenny, Fernanda Castillo: Miss Carolina (Caro), Raquel Garza: Miss Ingrid
--	--	---

Abb. 8: Eckdaten (vgl. Dagtekin 2013; Box Office Mojo; Velilla 2016; Zaster Redaktion 2020)

4.1.2. Inhalt

Der Film erzählt von einem kleinkriminellen Bankräuber namens Zeki Müller/Zequi Alcántara, der gleich zu Beginn der Geschichte aus dem Gefängnis entlassen wird. Daraufhin trifft er sich mit seiner alten Freundin Charlie/Jenny, welche als Prostituierte tätig ist und das erbeutete Geld seines letzten Überfalls irgendwo vergraben hat. Als sich die beiden alten Freunde auf den Weg zu seinem Raubgeld machen, stehen sie plötzlich ratlos vor der Goethe Gesamtschule/dem Instituto Frida Kahlo. Charlie/Jenny hatte das Geld einige Monate zuvor auf einer Baustelle vergraben und wusste zu diesem Zeitpunkt nicht, dass genau an jener Stelle die Turnhalle einer Schule gebaut werden würde. Um an sein Geld zu kommen, bleibt Zeki/Zequi nun nichts anderes übrig, als sich an dieser Schule für die ausgeschriebene Stelle als Hausmeister zu bewerben, um Zugang zum Gebäude zu bekommen und durch einen Tunnelbau im Keller zu seiner Beute zu kommen. Wie es aber der Zufall will, wird er schließlich nicht als Hausmeister, sondern als Aushilfslehrer angestellt und es beginnt ein Unterricht mit nicht sehr konventionellen Lehrmethoden in einer äußerst schwierigen und chaotischen Klasse, die bis dahin noch jede/n Lehrer/in an den Rande der Verzweiflung getrieben hat. Vor allem die etwas langsame Schülerin namens Chantal/Mónica und der Rebell Danger/Cristobal machen ihm das Leben schwer. Zeki/Zequi trifft in der Schule unter anderem auf die lockere Lehrerin namens Caro Meyer/Miss Carolina sowie auf die äußerst gewissenhafte und etwas unsicher wirkende Lehrerin Lisi Schnabelstedt/Lucy Fernández, die er zuerst immer wieder zu necken und ärgern pflegt und über die er sich gerne lustig macht. Schließlich helfen dem Ex-Häftling genau diese genannten unüblichen Lehrmethoden und seine Erfahrung, selbst ein Rebell zu sein, Zugang zu den Schüler/innen zu bekommen. Er durchläuft in dieser Zeit persönlich einen charakterlichen Wandlungsprozess zu einem besseren Menschen und er schafft es die Klasse schließlich davon zu überzeugen, wie wichtig eine solide Schulbildung für das weitere Leben ist. Schließlich gelingt es ihm, dass sich die schlechten Noten der Schüler/innen verbessern. Während seines nächtlichen Tunnelbaus kommen sich Zeki/Zequi und Lisi/Lucy im Schulalltag außerdem immer näher. Als eine Schülerin in Lisis/Lucys Turnunterricht bei einem Sprung auf die Sportmatte in den Boden einbricht, entdeckt die Lehrerin Zekis/Zequis Tunnelbau und sie bekommt durch ein Telefonat, welches Zeki/Zequi dort mit seiner alten

Freundin Charlie/Jenny führt, mit, dass er in Wirklichkeit kein Lehrer, sondern ein Ex-Häftling und Bankräuber ist und alles nur vorgetäuscht hat. Daraufhin bricht sie den Kontakt kurzzeitig zu ihm ab. Zeki trifft sich währenddessen mit einem alten Freund aus dem Gefängnis und sie planen den nächsten Banküberfall. Da er nun nicht mehr der Rebell von früher ist, entscheidet sich Zeki/Zequi jedoch dagegen und er veralbert Lisi/Lucy zuallererst, den Überfall wirklich durchgezogen zu haben. Schließlich entschuldigt er sich jedoch bei ihr und sie küssen sich. Zeki/Zequi gesteht schlussendlich außerdem auch noch der Direktorin Gudrun Gerster/Miss Gaby, dass er in Wirklichkeit kein Aushilfslehrer ist und nicht einmal ein Abschlusszeugnis hat. Trotz seiner Lügengeschichte beschließt die Direktorin dennoch (aufgrund seines erstaunlichen Erfolgs, die chaotische Klasse zu bändigen) ihn an ihrer Schule zu behalten und sie fälscht ihm ein Zeugnis.

4.1.3. Filmtitelübersetzung

Die sich im zielkulturellen Gesellschaftssystem befindenden Neuschreiber/innen entschieden sich dafür, den Originaltitel *Fack ju Göhte* mit dem Titel *No Manches Frida* zu übersetzen. An die Stelle des weltweit bekannten deutschen Dichters Johann Wolfgang von Goethe wurde also die ebenfalls weltberühmte mexikanische Künstlerin Frida Kahlo gestellt, was wiederum mit der vermittelten Ideologie, die im jeweiligen System vorherrschend ist, sowie mit den im Schulunterricht behandelten Themen, die im jeweiligen Bildungssystem von der Patronage vorgegeben werden, zusammenhängt. Damit in Zusammenhang stehend wurde auch der Name der Schule an den mexikanischen Vermittlungskontext angepasst: aus der Goethe Gesamtschule wird das Instituto Frida Kahlo. Laut einem Eintrag auf der Homepage der *Academia Mexicana de la Lengua* zufolge handelt es sich beim Ausdruck „no manches“ um einen Mexikanismus, der vor allem umgangssprachlich verwendet wird und oft abwertende sowie abfällige Konnotationen mit sich bringt. „No manches“ wird des Weiteren als ein vom Ausdruck „no mames“ abgeleiteter Euphemismus beschrieben (vgl. academia.org.mx). Übersetzt werden kann der genannte Mexikanismus in diesem Kontext unter anderem mit „erzähl keinen Scheiß“ (dict.leo.org). Die Neuschreiber/innen des Film-Remakes entschieden sich demzufolge, inhaltlich sehr nahe am Originaltitel zu bleiben, denn auch beim englischen, mittlerweile aber auch in der deutschen Sprache sehr geläufigen Schimpfausdruck „fuck you“ handelt es sich um einen sehr abfälligen Ausdruck, welcher einer vulgären Sprache zuzuordnen ist. Beide Titel bringen also negative und abwertende Konnotationen gegenüber den beiden weltberühmten und vor allem im jeweiligen Gesellschaftssystem hoch angesehenen Künstler/innen mit sich, was zur Folge hat, dass das kulturelle Erbe sowohl von Johann Wolfgang von Goethe als auch von Frida Kahlo durch den jeweiligen Titel sozusagen beschmutzt wird. Diese Titelauswahl sollte höchstwahrscheinlich den nicht allzu hohen Bildungsgrad, welcher in der bereits beschriebenen chaotischen Schulklasse herrscht, repräsentieren. Dies wird im deutschen Film zudem durch die grammatikalisch falsche Schreibweise des Titels verstärkt zum Ausdruck gebracht.

4.1.4. Hintergründe

Bevor der Rewriting-Prozess vom Originalfilm zum Film-Remake analysiert wird, ist es zuallererst noch wichtig, auf die wichtigsten Hintergründe beider Filme einzugehen, wie auf manche zur Patronage zählenden Machtinstanzen, zu welchen unter anderem die Filmproduktionsfirmen zählen, sowie auf gewisse Schreiber/innen und Neuschreiber/innen beider Filme. Wie mit Lefeveres (2017) Theorie klar wurde, ist die Patronage in großem Ausmaß für die Art und Weise der Darstellung bestimmter Themen verantwortlich, da sie einen Einfluss jeweils auf die Schreiber/innen des Originalfilmes, als auch auf die Neuschreiber/innen des Film-Remakes ausübt. Die Machtmonopole der Patronage sind dabei zu einem wesentlichen Teil für die Art und Weise einer bestimmten Ideologie und Vorstellung einer angemessenen Filmsprache der am Filmtextgestaltungsprozess beteiligten Akteur/innen sowie den später konsumierenden Rezipient/innen verantwortlich.⁶²

4.1.4.1. Produktionskontext des Originalfilms

Fack ju Göhte (2013) ist eine Komödie, die von der *Rat Pack* Filmproduktion GmbH in Koproduktion mit der *Constantin Film* Produktion GmbH produziert wurde⁶³ (vgl. Dağtekin 2013, Abspann). Das Filmproduktionsunternehmen *Rat Pack* wurde 2002 von Christian Becker und der *Constantin Film AG* gegründet (vgl. Rat Pack). *Constantin Film* bezeichnet sich selbst als „feste Größe in der deutschen Medienlandschaft“ (Constantin b) und kann in der Tat als große Machtinstanz der Patronage des Filmsystems betrachtet werden. Ihr Kerngeschäft setzt sich zusammen aus der *Kinoproduktion*, dem *Kinoverleih*, dem *Lizenzhandel*, dem *Home Entertainment* sowie dem Sektor *TV, Entertainment und digitale Medien* (vgl. Constantin b).

Constantin Film zeichnet sich für zahlreiche Kassenschlager verantwortlich. Dabei werden alle drei Teile von *Fack ju Göhte* zu den „bedeutendsten Filmen in der Constantin Film-Geschichte“ aufgezählt (Constantin b). Betrachtet man die Zahlen, macht dieses Ranking auch Sinn. *Fack ju Göhte* (2013) hat nämlich ein internationales Einspielergebnis von 72 Millionen Euro erzielt. Das Sequel übertrumpfte dieses Ergebnis darüber hinaus mit einer Summe von 80 Millionen Euro (vgl. Zaster Redaktion 2020). Der Film wurde zudem zahlreich ausgezeichnet, wie unter anderem mit dem Deutschen Comedypreis 2014 für die ‚erfolgreichste Kinokomödie‘, dem Bambi 2014 in der Kategorie ‚Bester Film National‘ oder auch dem Jupiter-Award 2014 in den Kategorien ‚bester deutscher Film‘ und ‚erfolgreichster deutscher Film‘ (vgl. filmportal.de a).

⁶² Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass neben den Machtinstanzen, auf welche in Folge eingegangen wird, selbstverständlich noch viele weitere Machtmonopole im System der jeweiligen Filmbranche existieren, jedoch würde eine ausführlichere Darstellung der jeweiligen Patronage den Rahmen dieser Forschungsarbeit sprengen. Somit soll vielmehr ein Überblick über das jeweilige System von Originalfilm und Film-Remake geschaffen werden.

⁶³ Zudem waren folgende Filmförderungen beteiligt, die ebenso Machtinstanzen der Patronage des Filmsystems darstellen: Deutscher Filmförderfonds (DFFF) (Berlin), FilmFernsehFonds Bayern GmbH (FFFB) (München), Filmförderungsanstalt (FFA) (Berlin), Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH (MBB) (Potsdam) (vgl. filmportal.de a)

Bora Dağtekin, Regisseur und Drehbuchautor von *Fack ju Göhte* (2013), sieht diesen großen Erfolg vor allem darin verankert, dass sich jede Person im Schulsetting wiederfinden könne (vgl. Lühmann 2014). Bekanntheit erlangte der deutsch-türkische⁶⁴ Drehbuchautor und Regisseur bereits vor *Fack ju Göhte*, unter anderem mit dem Drehbuch für die Komödie *Wo ist Fred?* (2006) oder die gelungenen Comedy-Fernsehserien *Türkisch für Anfänger* (2006-2008) und *Doctor's Diary* (2008-2011). Mit dem erfolgreichen Kinofilm *Türkisch für Anfänger* feierte Dağtekin 2012 schließlich sein Debüt als Regisseur, für welche Komödie er ebenso das Drehbuch schrieb (vgl. filmportal.de b).

Mit letztgenanntem Film machte sich auch der mittlerweile (vor allem beim jüngeren Publikum) sehr beliebte und bekannte Schauspieler Elyas M'Barek einen Namen, nämlich durch seine Rolle als Cem Öztürk, bevor ihm der endgültige Durchbruch schließlich mit der Rolle als Aushilfslehrer namens Zeki Müller in *Fack ju Göhte* gelang. Neben *Türkisch für Anfänger* übernahm Elyas M'Barek auch sonst des Öfteren Rollen von Kleinkriminellen mit Migrationshintergrund (vgl. Prosieben), was sein Star-Image automatisch prägte. M'Barek hat österreichisch-tunesische Wurzeln und kommt aus München. Im Interview mit der *FAZ* erzählt der Schauspielstar, dass er in einer „bürgerlichen Gegend“ aufgewachsen ist und er bezeichnet sein Elternhaus als „Liberal. Liebevoll. Mittelständisch.“ (Schaaf 2015) Dennoch sei ihm „diese Alphanierwelt, diese Machowelt [...] nicht völlig fremd.“ (Schaaf 2015) M'Barek beschreibt sein Teenager-Ich als rebellische Persönlichkeit, die immer auf Ärger aus gewesen sei. Er erklärt, dass er sowohl sitzen geblieben als auch von der Schule geflogen ist. Diese Geschehnisse hätten letztendlich dazu geführt, dass er schließlich aufgewacht sei und sich daraufhin hochgearbeitet habe (vgl. Schaaf 2015). Als ihn die Interviewerin fragt, weshalb ihn diese Welt so fasziniert habe, lautet seine Antwort:

Ich glaube, dass ich zu dieser Zeit einfach nicht wusste, wo mein Platz ist. Auf der einen Seite war da meine österreichische Mutter, die nie verstanden hat, wenn ich nach Hause kam und sagte: ‚Mich hat gerade wieder jemand als ‚Scheiß-Ausländer‘ beschimpft.‘ ‚Wieso?‘, fragte sie. ‚Du bist doch Österreicher!‘ Für meinen Vater [...] war seine Rolle klar. Der wusste, er ist aus Tunesien nach Deutschland gekommen, hat sich hier innerhalb von ein paar Wochen Deutsch beigebracht, programmieren gelernt und wirklich Karriere gemacht. Er wusste um seine Herkunft. Ich war zwischen den Stühlen. Ich sah aus wie jemand, der Migrationshintergrund hat, und wurde entsprechend als ‚Scheiß-Türke‘ behandelt. Ich hatte aber keinen Zugang zu dieser Kultur, ich war ja total deutsch erzogen worden. Ich sprach kein Arabisch, wir feierten Weihnachten und so. Ich glaube, dass dadurch eine Zerrissenheit entstand. Und auf einmal waren da Jungs, die sahen aus wie ich. Plötzlich war es cool, einen tunesischen Vater zu haben. Das war eine Art Bestätigung. (Schaaf 2015)

Wie alle Schreiber/innen und Neuschreiber/innen, hat auch den Schauspieler M'Barek diese Welt, in der er aufgewachsen ist, die Ideologie, die er vermittelt bekommen hat, sowie im Allgemeinen seine Vergangenheit geprägt, welche Faktoren mitbestimmend sind, für die Art und Weise seiner schauspielerischen Umsetzung, wie er spricht und sich bewegt. Wie in Kapitel 3.2.4 erwähnt wurde, übt zudem auch ein solches Star-Image, welches zum Großteil durch seine vorherigen Rollen erzeugt wurde, großen Einfluss darauf aus, wie das dargestellte

⁶⁴ Dağtekins Vater ist Arzt und kommt aus der Türkei, seine Mutter ist Lehrerin und kommt aus Deutschland (vgl. Mühling/Lippitz 2012).

multimodale Zusammenspiel von den Rezipient/innen schließlich interpretiert wird. So wird auch die Rolle des Zeki Müllers von Beginn an automatisch mit einem Migrationshintergrund in Verbindung gebracht – und das, obwohl seine Herkunft im gesamten Film nur zwei Mal beiläufig und auf subtile Art und Weise thematisiert wird. Das erste Mal geschieht dies, wie in einem Analysebeispiel ersichtlich wird, durch ein indirektes Zitat, sowie ein zweites Mal auf eine direktere Weise in einem Dialog. Dieser direkte Verweis findet erst gegen Ende des Filmes statt, nämlich in einer Szene, in welcher Zeki unter bestimmten Umständen mit einer Angestellten vom Jugendamt spricht. Als er sich bei der genannten Dame namens Isolde vorstellt sagt sie zu ihm „Was für ein schöner Name! Also, ich meine Ihrer! Sind Sie aus dem Nahen Osten?“ (Dağtekin 01:17:41-01:17:45) Zeki antwortet darauf „Jaja, aber keine Angst, ich schieße nicht!“ (Dağtekin 01:17:45-01:17:48), woraufhin beide (Zeki jedoch mit verdrehten Augen) lauthals lachen.⁶⁵ Auch Elyas M'Barek erzählt im Interview mit *Stern TV*, dass der Regisseur und Drehbuchautor Dağtekin „auch gar nicht erklären wollte, wo die Figur herkommt, weil, es ist schon klar, dass er Migrationshintergrund hat, aber das wird in keinem der Teile wirklich näher eruiert und das finde ich eine schöne Idee. Ist einfach unwichtig“ (*Stern TV* 1:01-1:11). Die Herkunft von Schüler/in und Lehrer/in spielt in *Fack ju Göhte* (2013) demzufolge ganz einfach keine relevante Rolle, auch wenn es klar ist, dass ein solcher Hintergrund existiert und dieser im gesamten Film subtil mitschwingt.

Wie Bora Dağtekin im Interview mit *Deutschlandfunk Kultur* erklärt, war es dem Drehbuchautor besonders bei seiner Serie *Türkisch für Anfänger*, die von 2006-2008 lief, wichtig, das Thema ‚Migrationshintergrund‘ in eine Unterhaltungskomödie einzubauen:

Mir war es immer wichtig, dass die Ausländer einfach Teil einer normalen Unterhaltungswelt werden – von mir aus kann man das auch trivial nennen, nur weil es nicht mehr um Ehrenmord geht oder um Unterdrückung der Frau, aber das Feedback ist eigentlich so, dass sich viele freuen, dass sie einfach behandelt werden wie Deutsche oder wie Figuren in amerikanischen Komödien, dass es eher darum geht, ist der Charakter interessant und lustig, und das versuche ich immer hinzukriegen. (Burg 2012)

Wie vorher schon angeschnitten wurde, ist dem Drehbuchautor und Regisseur dieses Einflechten des Themas ‚Migrationshintergrund‘ in das Unterhaltungsgenre und die gleichzeitige Normalisierung davon schließlich vor allem bei *Fack ju Göhte* gelungen, indem es in den Schulalltag einer Schulkomödie eingebaut wurde, ohne die Thematik explizit in den Vordergrund zu stellen. Hierauf soll in einem Analysebeispiel später noch etwas genauer eingegangen werden.

Zurückkommend auf das genannte Star-Image soll nun aber noch kurz auf weitere Schauspieler/innen als Schreiber/innen des Originalfilmes eingegangen werden, denn Dağtekins Komödie wurde mit einigen weiteren bekannten Stars besetzt. Auch Karoline Herfurth, als die schüchterne und unsichere Lehrerin Lisi Schnabelstedt, ist eine mittlerweile international bekannte Schauspielerin, die man nicht ausschließlich aus Komödien kennt. Neben der

⁶⁵ Hier entschieden sich die Neuschreiber/innen des mexikanischen Film-Remakes dafür, das Thema ‚Migrationshintergrund‘ zu streichen und sie fanden folgende Übersetzungslösung: Nachdem der Ex-Häftling der Dame vom Jugendamt erklärt, dass Zequi die Kurzform von Ezequiel ist, antwortet sie „Qué bonito nombre. Es un nombre bíblico ¿lo sabía?“ (Velilla 2016: 01:19:39-01:19:43) Die Herkunft des Namens Zeki wird im Originalfilm hingegen nie thematisiert und bleibt somit offen.

Schauspielerei ist sie auch immer wieder als Regisseurin und Drehbuchautorin tätig. Ihre Filmliste ist lang. Herfurth spielte auch ernstere Rollen, unter anderem ist hierzu ihr bedeutender Auftritt als Mirabellen-Mädchen in *Das Parfum – die Geschichte eines Mörders* (2006) oder ihre Nebenrolle in *Der Vorleser* (2008) zu nennen. Wie M'Barek besetzte außerdem auch Herfurth immer wieder Rollen in Dağtekins Komödien, wie beispielsweise auch wieder im sehr erfolgreichen Film-Remake *Das perfekte Geheimnis* (2019) (vgl. filmportal.de c). Auch Uschi Glas ist an dieser Stelle zu nennen, die in *Fack ju Göhte* (2013) mit dem Star-Auftritt ihrer Nebenrolle der überforderten und suizidgefährdeten Lehrerin Ingrid Leimbach-Knorr, nach beinahe dreißig Jahren ihr Comeback in der Kinowelt feierte (vgl. filmportal.de d). Weitere bedeutende Schauspieler/innen sind Jella Haase als langsame Schülerin Chantal, Katja Riemann als Direktorin Gudrun Gerster, Jana Pallaske als Prostituierte oder auch Max von der Groeben als rebellischer Schüler mit dem Spitznamen ‚Danger‘ (vgl. filmportal.de a).

Schließlich soll an dieser Stelle noch angemerkt werden, dass Dağtekin bewusst immer wieder mit denselben Schauspieler/innen zusammenarbeitet und ihre Rollen, um das beste Resultat zu erreichen, an ihre Spielweise anpasst: „Wenn ich eine Idee habe, überlege ich, wer das spielen kann, und entwickle dann in dessen Richtung. Ich jedenfalls schreibe gern für das Cast, das ich kenne.“ (cinema.de 2018) Es handelt sich also um ein gegenseitiges Machtspiel der am Filmgestaltungsprozess beteiligten Akteur/innen.

4.1.4.2. Produktionskontext des Film-Remakes

Das Film-Remake *No Manches Frida* kam 2016, also drei Jahre nach dem Originalfilm auf die Kinoleinwände. Regie führte der spanische Regisseur Nacho G. Velilla aus Aragón, der unter anderem auch für die erfolgreichen spanischen Komödien *Fuera de carta* (2008), *Que se mueran los feos* (2010), *Perdiendo el norte* (2015) oder *Villaviciosa de al lado* (2016) verantwortlich ist. *No Manches Frida* (2016) ist sein erster mexikanischer Film, mit welchem er zugleich großen Erfolg einfuhr. Wie beim deutschen Originalfilm erzielte auch beim Film-Remake das 2019 erschienene Sequel ein noch besseres Einspielergebnis (vgl. Vilar 2020).

Das spanischsprachige Film-Remake wurde von *Pantelion*, zusammen mit *Neverending Media*, der amerikanischen Filmproduktionsfirma *Alcon Entertainment*, in Koproduktion mit *Constantin Film* und der *Rat Pack* Filmproduktion GmbH produziert (vgl. Velilla 2016). Die Filmproduktionsfirma *Pantelion*, mit Sitz in Santa Monica, Kalifornien, ist ein Joint-Venture des mexikanischen Medienunternehmens *Grupo Televisa* und der US-amerikanischen Filmproduktionsfirma *Lionsgate*. Während letztere Produktionsfirma für weltbekannte Kassenschlager wie unter anderem *Die Tribute von Panem* (2012) verantwortlich ist, stellt *Televisa* das größte und mächtigste spanischsprachige Medienunternehmen dar und hat sich als führende Instanz der hispanischen Unterhaltungsbranche etabliert (vgl. Pantelion). Beim Film-Remake *No Manches Frida* (2016) handelt es sich demzufolge also nicht alleine um eine mexikanische, sondern auch um eine US-amerikanische Filmproduktion, welches Detail einen interessanten Aspekt für den zu untersuchenden Rewriting-Prozess darstellt. Denn es lässt sich annehmen, dass der US-amerikanische Machteinfluss der Patronage bei der Darstellung von verschiedenen Themen und den jeweiligen Wertvorstellungen zu diesen eine gewisse Rolle

spielt und darüber hinaus für so manche stereotypisierten Darstellungen verantwortlich sein könnte. Diese spielen aber sicherlich wiederum stets mit selbststereotypisierten Darstellungen zusammen, denn viele Schauspieler/innen des Film-Remakes, als Neuschreiber/innen des Originals, sind Mexikaner/innen. Des Weiteren heißt es in einem Artikel aus den *Los Angeles Times*, dass die Filmproduktionen dieses Joint-Ventures primär auf das in den USA lebende Hispanic-Publikum ausgerichtet sind (vgl. Fritz 2010).

Paul Presburger, Geschäftsführer von *Pantelion*, erklärt in einem Interview, dass sich das Joint-Venture von stereotypisierten Darstellungen fernhalten möchte (Wollan 2011). Doch hierzu gibt es auch Gegenstimmen: „the reality is that most of these films are just superficial Hollywood-style fare blended with Mexican *telenovela* stereotypes marketed as fluff entertainment for a Spanish-speaking audience.” (McClennen 2018:113, Hervorhebung i.O.) Bezüglich den stereotypisierten Darstellungen in Filmen von *Pantelion* herrschen demzufolge konträre Meinungen.

Pantelion nennt sich selbst „the first major Latino Hollywood studio and the new face of Hispanic entertainment“ (Pantelion). Laut Angaben der Produktionsfirmen-Website zeichnen sich die Filmproduktionen von Pantelion, die von Familienfilmen, Romantikkomödien, bis hin zu Dramen reichen, durch Schauspieler/innen, Drehbuchautor/innen sowie Regisseur/innen aus dem lateinamerikanischen Raum aus und sind spezifisch für hispanische Kinogänger/innen ausgerichtet: „Pantelion produces and acquires movies that speak directly to acculturated and Spanish-dominant Hispanics alike.“ (Pantelion) Durch die vielen Kinoketten verfügen die Filme von Pantelion darüber hinaus über eine sehr große Reichweite in Amerika (vgl. Pantelion).

Wie bereits der Originalfilm, feierte auch das Film-Remake großen Erfolg und lockte Unmengen an Zuschauer/innen in die Kinos. Zuallererst erschien das Film-Remake in den USA, am 2. September 2016, knapp gefolgt von Mexiko zwei Wochen später, am 16. September 2016. Die Zahlen der *Box Office Mojo* Filmdatenbank zeigen, dass das Film-Remake weltweit 23,5 Millionen Dollar eingespielt hat. Das Film-Remake wurde dabei nicht alleine in den USA und Mexiko gezeigt, sondern in weiteren lateinamerikanischen Ländern, wie Bolivien und Kolumbien (vgl. Box Office Mojo). Nach Angaben der Produktionsfirma des Originalfilmes *Constantin* zufolge, kassierte das Film-Remake in den USA dabei bereits in den ersten siebzehn Tagen 9,14 Millionen Dollar ein und erreichte wenig später auch in Mexiko bereits am ersten Wochenende den ersten Platz der mexikanischen Kinocharts (vgl. Constantin Film 2016). Auch wenn das genannte Einspielergebnis im Vergleich zu jenem des deutschen Originalfilmes deutlich kleiner erscheint, wird *No Manches Frida* von *Constantin Film* dennoch, im genannten Artikel aus dem Jahre 2016, „als drittbeste[r] Kinostart eines mexikanischen Films aller Zeiten“ beschrieben (Constantin Film 2016).

In einem Interview des deutschen Auslandrundfunks *Deutsche Welle* mit dem Mexikaner Mauricio Argüelles, einer der Produzent/innen von *No Manches Frida*, und Martin Moszkowicz, Vorstandsvorsitzender von *Constantin*, verrät Argüelles, dass die Idee des mexikanischen Film-Remakes ursprünglich von Martha Higareda kam. Die mexikanische Schauspielerin spielt nicht nur die Hauptrolle der schüchternen Lehrerin Lucy, sondern ist neben Argüelles und Edward Allen Mitproduzentin des Remakes. Auch Argüelles verrät im Interview,

dass er großes Potential in der Story des deutschen Originalfilmes sah. Moszkowicz sieht den Grund für das Funktionieren der komödienhaften Story Dağtekins in Mexiko zum einen darin, dass der deutsche Drehbuchautor und Regisseur über großes Talent für das Unterhaltungsgenre verfüge. Wie bereits Dağtekin beim deutschen Originalwerk anmerkte, habe der große Erfolg in Mexiko nach Moszkowicz aber auch damit zu tun, dass sich jede/r Zuschauer/in mit den dargestellten Situationen in der Geschichte identifizieren könne, da jede/r den ein oder anderen Moment in seiner/ihrer Schulzeit selbst erlebt hätte (vgl. Dannemann 2016). Dem stimmt auch Argüelles zu:

Queríamos que la película fuera universal, que en cualquier parte de Latinoamérica te identificaras. Hay estudiantes de este tipo en todos nuestros países y es muy chistoso cómo en redes sociales la gente comenta que se acuerda de que su clase era como ésta. (Dannemann 2016)

Laut dem Artikel der *Deutschen Welle* hängt der große Erfolg des Film-Remakes gerade in den USA auch damit zusammen, da sonst eine solch große Marktlücke an spanischsprachigen Filmen dort herrscht, obwohl die Minderheit der *Hispanics* eine beträchtliche Größe in der US-amerikanischen Bevölkerungsstruktur darstellt (vgl. Dannemann 2016).

Wie bereits eingangs erwähnt, kam es im Zuge der Neuschreibung von Dağtekins deutscher Schulkomödie zu Verschiebungen und Anpassungen in der Narration. Dass die Story dabei auf eine romantisierendere Art und Weise erzählt wird, wird auch vom Produzenten Argüelles bestätigt und sehr einleuchtend beschrieben:

No quiero decir que el alemán es más frío que el latino, pero creo que nuestra versión tiene un poquito más de corazón y sabor latino en el toque de comedia y algunas cosas que sabíamos que el público mexicano iba a agradecer. (Dannemann 2016)

Damit die Geschichte auch in der Zielkultur funktioniert, wurde sie also spezifisch für das spanischsprachige Zielpublikum angepasst, bei welchem Übersetzungsprozess sozusagen ein romantischer und lateinamerikanischer Schleier über Dağtekins Story gelegt wurde. Wie im obigen Zitat von Argüelles herauszulesen ist, hängt dies vor allem auch mit kommerziellen Gründen zusammen. Des Weiteren erklärt der mexikanische Filmproduzent Argüelles, dass sie aus dem Erfolg der deutschen Vorlage Profit zogen: „Fuimos muy fieles al original, sólo cambiamos algunas cosas. Teníamos la ventaja de que la alemana fue un gran éxito, tiene su mensaje final y el público conecta muy bien” (Dannemann 2016).

Der zielkulturelle Erfolg der Story ist laut Moszkowicz aber vor allem auch den Produzent/innen, Schauspieler/innen sowie dem Regisseur des mexikanischen Film-Remakes zu verdanken, die alle sehr gute Arbeit geleistet hätten. Dabei betont er vor allem die exzellente Auswahl der Hauptrollenbesetzungen mit den mexikanischen Stars und Zuschauer/innen-Lieblingen Omar Chaparro und Martha Higareda (vgl. Dannemann 2016). Wie beim Originalfilm wurde also auch beim Film-Remake auf das genannte, mitbedeutungsgenerierende Star-Image gesetzt, welcher funktionale Einsatz der Schauspieler/innen als übersetzende Neuschreiber/innen – den Zahlen entsprechend – gelungen ist. Während der Mexikaner Omar Chaparro, der Zuschauerliebling des mexikanischen und hispanischen Filmmarkts, für zahlreiche Rollen in verschiedenen Komödien und Romanzen bekannt ist (vgl. IMDb c), hat die mexikanische Schauspielerin, Drehbuchautorin und Produzentin Higareda neben vielen

Komödien auch durch einige Serien und Filme anderer Genres Bekanntheit erlangt, wie unter anderem durch verschiedene Dramen, Crime-Serien, oder beispielsweise auch durch die Science-Fiction-Serie *Altered Carbon* (vgl. IMDb d). Wie außerdem bereits erwähnt wurde, war Higareda bei der Neuschreibung des Film-Remakes nicht alleine als Schauspielerin beteiligt, sondern ebenfalls als Produzentin. Nach dem großen Erfolg mit *No Manches Frida* erschien 2019 noch ein weiterer *Pantelion* Film mit Higareda und Chaparro in den Hauptrollen, nämlich die Liebeskomödie *Tod@s Caen* (vgl. Burstein 2019).

4.2. Der multimodale Übersetzungsvergleich zwischen *Fack ju Göhte* (2013) und *No Manches Frida* (2016)

Wie der Rewriting-Prozess vom deutschen Originalfilm zum mexikanischen Film-Remake vonstatten geht, zu welchen Verschiebungen in der Narration es dabei kommt und wie dieser genannte lateinamerikanische und romantisierende Schleier über Dağtekins Story gelegt wird, soll nun durch den multimodalen Übersetzungsvergleich mehrerer Szenen und Sequenzen dargestellt und analysiert werden. Dabei werden in jedem Unterkapitel zuallererst immer die wichtigsten Handlungspunkte der jeweiligen Szene oder Sequenz kurz beschrieben, bevor mit dem eigentlichen Übersetzungsvergleich begonnen wird.

4.2.1. Das erste Aufeinandertreffen von Zeki/Zequi und Charlie/Jenny und ihre Suche nach der Geldbeute

In dieser Sequenz (00:01:35-00:03:57/00:03:20-00:05:51) trifft Zeki/Zequi das erste Mal, nachdem er aus dem Gefängnis entlassen worden ist, auf seine alte Freundin Charlie/Jenny, eine Prostituierte. Die Sequenz beginnt damit, dass Zeki/Zequi mit einer vollen Palette Bier unter dem Arm vor einer Tankstelle zu sehen ist. In der anderen Hand hält er eine Dose, aus welcher er einen großen Schluck nach dem anderen nimmt. Das erste, was er in seiner Freiheit also macht, ist sich ein Bier zu gönnen. Daraufhin kommt Charlie/Jenny mit seinem Auto zur Tankstelle, um ihren alten Freund abzuholen. Sie steigt aus, begrüßt ihn und sie fahren daraufhin gemeinsam zu jenem Ort, an welchem Charlie/Jenny seine letzte Geldbeute vergraben hat. Zeki/Zequi folgt dem GPS auf dem Smartphone, welches ihn zu seinem gestohlenen Geld führen sollte. Dabei geht er unter anderem an einer Stelle vor einer Schule vorbei, an welcher an den verstorbenen Hausmeister mit Blumen, Beileidsbekundungen und Fotos erinnert wird. Bedauerlicherweise wird sein Weg schließlich auf den letzten Metern versperrt, da genau an jener Stelle die Turnhalle der Schule gebaut wurde, nämlich jene der Goethe Gesamtschule/des Instituto Frida Kahlo.

Wie sich nun zeigen wird, sind in dieser Sequenz zwischen Ausgangstext und Neuschreibung vor allem gravierende Unterschiede hinsichtlich der Darstellung verschiedener Wertvorstellungen, die im jeweiligen System zu den Themen ‚Sexualität‘, ‚Rollenbild‘ und ‚Freundschaft‘ herrschen, zu erkennen. Bevor hierauf eingegangen wird, soll zuallererst jedoch ein kurzer Überblick darüber geschaffen werden, wie die Anpassung an den Vermittlungskontext in dieser Sequenz von Deutschland nach Mexiko geschieht.

Vergleicht man nun diese Sequenz von Originalfilm und Film-Remake, wird zugleich klar, dass die Handlung an sich dieselbe bleibt. Dennoch wurde sie an den neuen mexikanischen Vermittlungskontext angepasst und durch das gänzlich neue multimodale Zusammenspiel auf eine andere Weise erzählt. So wird in der Neuschreibung nicht alleine durch die neue Rollenbesetzung des Bankräubers und jene seiner alten Freundin mittels den, nun auf Spanisch sprechenden lateinamerikanischen Schauspieler/innen klar, dass sich die Handlung nicht mehr in Deutschland abspielt – auch die neuen geschriebenen Sprach-Modi tragen zur Anpassung an den neuen Vermittlungskontext bei. Dementsprechend liest sich auf dem Schulgebäude nicht mehr der Schriftzug „Goethe Gesamtschule“, sondern „Instituto Frida Kahlo“ und auch aus den Beschriftungen auf der Tankstelle, wie „Lotto“ oder „Aral. Alles super.“ wird plötzlich „Mini Super Aldama“ oder „Precaucion. Area fuera de servicio“. Als Zequi vor dem Instituto Frida Kahlo außerdem an jener Stelle vorbeigeht, an welcher um den verstorbenen Hausmeister getrauert wird, geschieht diese Verortung nicht alleine durch die, nun auf Spanisch zu lesenden Beileidsbekundungen – zwischen den Kerzen und Blumen ist durch den Bild-Modus zudem ein mit Mexiko konnotiertes Bildelement zu sehen, nämlich eine Figur der *Virgen de Guadalupe*, was eine weitere starke Verortung Mexikos mit sich bringt.



Abb. 9: Dağtekin 2013: 00:01:56



Abb. 10: Velilla 2016: 00:03:31

Die Sequenz des mexikanischen Film-Remakes ist jener des deutschen Originalfilmes nicht nur aufgrund desselben Handlungsablaufs auf den ersten Blick sehr ähnlich. Es wurden, trotz der Anpassung an den Vermittlungskontext, auch einige Elemente des Originalfilmes im Film-Remake wiederaufgenommen. Beispielsweise sind hierzu die kräftigen neonfarbenen Beleuchtungs-Modi in der Tankstellenszene zu nennen, wobei sich die Farb-Modi von neonblau im Ausgangstext zu neonpink in der Übersetzung verändern und etwas weniger intensiv durch den Bild-Modus aufscheinen, wodurch das Szenenbild im Remake etwas dunkler gestaltet wird (vgl. Abb. 18 und 19). Des Weiteren gleicht der zum Core-Mode Sprache zählende Sub-Mode Typographie des Schriftzuges „Perra al Bordo“ auf dem Auto im Film-Remake in gewissem Maße jenem des deutschen Originalfilmes, auf welchem in etwas größeren Buchstaben „Bitch an Bord“ geschrieben steht. Es handelt sich bei beiden um Graffiti-Schriftzüge, die sich hinsichtlich ihrer Farb-Modi nicht elementar unterscheiden. Die Farbe Pink wurde in der Neuschreibung, in einem etwas dunkleren und weniger grellen Ton beibehalten (vgl. Abb. 9 und 10). Auch in der darauffolgenden Szene vor der Schule sind in beiden Filmen verschiedene Graffiti-Schriftzüge auf der Schulfassade zu erkennen. Dieses Element zieht sich überdies durch beide Filme, denn beispielsweise sind im Klassenraum oder auch auf der Straße in

beiden Filmen immer wieder verschiedenste Graffiti-Schriftzüge zu sehen, was sozusagen ein Wesensmerkmal der Filmstory darstellt.

Des Weiteren hielt man sich bei den Dialogen nicht nur inhaltlich sehr an jene des Ausgangstextes, auch die Umgangssprache und der teilweise sehr vulgäre Sprachstil mit den vielen Schimpfwörtern wurde im mexikanischen Remake wiederaufgenommen. Dennoch vollzieht sich auch hier eine Anpassung an den mexikanischen Vermittlungskontext, wie unter anderem folgendes Beispiel zeigt:

Originalfilm:

Zeki: „**Alter**, was hast du mit meinem Auto gemacht?“

Charlie: „**Geil**, oder?“ (Dağtekin 2013: 00:01:54-00:01:57)

Film-Remake:

Zequi: „¿**Qué chingados** le hiciste a mi coche?“

Jenny: „Quedó bien **chulo**, ¿verdad?“ (Velilla 2016: 00:03:35-00:03:37)

Sowohl der Terminus „chingado/a“ als auch „chulo/a“ sind im *Diccionario breve de Mexicanismos* (2008) zu finden (vgl. Gómez de Silva 2008:44;47). Vor allem beim Terminus „chingado/a“ handelt es sich um einen typischen Mexikanismus, welcher der vulgären und unanständigen Sprache zuzuordnen (vgl. 2008:44) und vor allem im lateinamerikanischen Sprachraum Mexikos geläufig ist (vgl. RAE a). Der mexikanische Ausdruck „qué chingados“ kann in diesem Kontext übersetzt werden mit „was zum Teufel“ oder „verdammt“ und bringt eine starke Verortung der Handlung mit sich. Laut der *Real Academia Española* wird außerdem das umgangssprachliche Adjektiv „chulo“ neben Mexiko auch in Honduras oder Puerto Rico mit der Bedeutung „guapo“, im Sinne von „bien parecido“, also „gut aussehend“ verwendet (vgl. RAE b). Im Kontext des oben angeführten Beispiels kann „chulo“ unter anderem mit „cool“ oder „schön“ übersetzt werden. Dies sind nur zwei Beispiele von vielen, denn dieses Einflechten von Mexikanismen in die Dialoge zieht sich durch das gesamte Film-Remake. Bleibt man bei dieser Sequenz, kommt beispielsweise auch häufig das Wort „pinche“ vor, welches ebenso im genannten mexikanischen Wörterbuch zu finden ist und als verächtliches, herablassendes Adjektiv beschrieben und mit einem vulgären Sprachstil verbunden wird (vgl. Gómez de Silva 2008:162). Daraus schließend zeigt sich also bereits in dieser Sequenz, dass sowohl die Umgangssprache als auch der vulgäre Sprachstil mit den Schimpfwörtern nicht nur im Ausgangstext, sondern genauso in der Neuschreibung ein großes Thema darstellt.

Nun soll aber auf den wesentlichen Übersetzungsaspekt dieser Sequenz zurückgekommen und genauer eingegangen werden, nämlich auf die, von den jeweiligen Wertvorstellungen gesteuerte Darstellung der Thematiken ‚Sexualität‘, ‚Rollenbild‘ und ‚Freundschaft‘. Diesbezüglich sind nämlich bedeutende Unterschiede und Verschiebungen in der Narration festzustellen, welche in dieser Sequenz primär durch die Darstellung der beiden Figuren mittels des Zusammenspiels verschiedener Bild-, Musik-, Sprach-, aber auch Geräusch-Modi geschaffen werden.

Vergleicht man nun zuerst die Figur von Charlie im Originalfilm mit Jenny in der Neuschreibung, steht zwar in beiden Filmen die sexuelle Darstellung der Prostituierten im Vordergrund, jedoch geschieht dies auf eine andere Weise. Verbunden mit den jeweiligen Konventionen des Comedy-Genres, wird sowohl die Darstellung von Charlie als auch jene von

Jenny mit Komik und Witz verbunden, indem beide etwas dümmlich und langsam in ihrer Auffassungsgabe dargestellt werden, was sich vor allem in ihren Handlungen, wie beispielsweise das Vergraben des Geldes auf einer Baustelle, zeigt. Zu dieser Charakterisierung trägt aber auch das Zusammenspiel verschiedener Bild- und Sprach-Modi bei. Zum einen ist der Bild-Modus Mimik zu nennen. Sowohl Charlie als auch Jennys Mimik vermittelt durch den leicht geöffneten oder manchmal auch leicht schmallenden Mund und die gerunzelte Stirn oft ein nachdenkliches, ein wenig begriffsstutziges und somit etwas dümmliches Bild der Prostituierten. Des Weiteren wird die genannte Charakterisierung auch durch den Sprach-Modus geschaffen, nämlich zum einen durch den Inhalt des Gesagten, sowie zum anderen aber auch durch den paraverbalen Sprach-Modus Intonation. Die Stimmhöhe beider Figuren erscheint sehr hoch, wobei Jenny im Remake jedoch noch ein wenig höher spricht. Wie im weiteren Verlauf ersichtlich werden wird, sind bezüglich den genannten Sub-Modi Mimik und Intonation ein paar Unterschiede zu erkennen, die einen Einfluss auf die jeweilige Erzählweise der Geschichte ausüben.

Auffallend ist, dass im mexikanischen Film-Remake vor allem die sexuelle Darstellung von Jenny in den Vordergrund gestellt wird. Dies geschieht in dieser Sequenz durch das Zusammenspiel verschiedener Bildelement-Modi, wie durch das Kostüm, die Maske und die Frisur, durch den Bild-Modus Gestik sowie durch die Verbindung mit dem Einstellungsgrößen-Modus. Wie in den Abbildungen 11 und 12 ersichtlich wird, kommt es beim Bildelement-Modus Kostüm zu Abweichungen in Originalfilm und Film-Remake. Zwar besteht das Kostüm in beiden Filmen aus denselben Elementen, nämlich aus hautenger kurzer Hose, hautengem Top, welches viel Dekolleté zeigt, sowie einer kurzen goldfarbenen Jacke, jedoch sind dabei wesentliche Unterschiede zu erkennen. Während Charlie eine einfarbige, pinke Hose, ein Top mit Leo-Print und eine goldfarbene Jacke im College-Jacken-Stil trägt, verändern sich die Farb-Modi von Jacke und Hose in der Übersetzung zu Violett-Tönen, die an sich nicht so grell und auffällig erscheinen, wie beispielsweise die neonpinke Hose von Charlie. Jedoch ist Jennys Kostüm mit auffälligen Pailletten bestickt, wodurch es in glitzernder und glänzender Lack- und Leder-Optik erscheint, was eine etwas andere Bedeutung vermittelt und auffälliger wirkt. Ein wesentlicher Unterschied wird zudem durch das bauchfreie Top erzeugt, welches die Funktion erfüllt, mehr Haut zu zeigen. Die Jacke von Jenny ist außerdem weniger sportlich als jene von Charlie. Sie gleicht vielmehr einer goldenen Lederjacke, an deren Ärmeln zudem lange Fransen hängen, was ihr Kostüm viel extravaganter erscheinen lässt.

Auch die Frisur und die Maske, als weitere Bildelement-Modi, wurden modifiziert. Jenny scheint nicht nur stärker, glitzernder und dunkler geschminkt zu sein als Charlie, auch beim Bildelement-Modus Frisur sind Unterschiede zu erkennen. Während Charlie ihr dunkelbraunes, gestuftes Haar eher gewöhnlich trägt, nämlich schulterlang und fast glatt, fällt Jenny mit einer langen und aufgetuppten dunklen Lockenpracht mit vielen blonden Strähnen deutlich mehr auf. Durch das Zusammenwirken aller genannten Modi erscheint Jenny nicht nur freizügiger, sondern auch extravaganter in ihrer Erscheinung als Charlie im deutschen Originalfilm. Dieses extravagantere Auftreten von Jenny wird zudem durch die paraverbalen Sprach-Modi Intonation, Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit und den Bild-Modus Mimik verstärkt. Wie bereits erwähnt, spricht Jenny in einer noch höheren Stimmlage als Charlie im

Originalfilm. Des Weiteren sind ebenfalls bezüglich der genannten Sub-Modi Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit Unterschiede zu erkennen, denn Jenny spricht nicht nur lauter, sondern auch schneller als Charlie. Hinsichtlich des Bild-Modus Mimik wurde bereits auf eine gewisse Verschiedenheit hingewiesen. Während Charlie häufig mit dem bereits beschriebenen leicht schmollenden oder geöffneten Mund und ihrer oft gerunzelten Stirn zu sehen ist, zeigt sich Jenny, neben einem ähnlichen Blick mit dem leicht geöffneten Mund und der gerunzelten Stirn, meistens vor allem mit einem sehr aufgesetzten, übertriebenen und nicht sehr authentisch wirkenden Lächeln. Durch das Zusammenspiel aller genannten Sub-Modi erscheint Jennys Auftreten im Gesamten etwas überzogener und extravaganter.



Abb. 11: Dağtekin 2013: 00:01:50



Abb. 12: Velilla 2016: 00:03:33



Abb. 13: Dağtekin 2013: 00:03:38

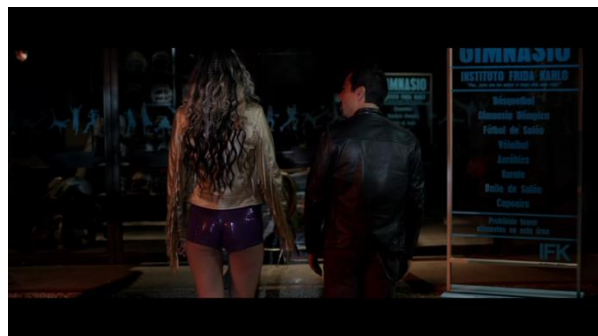


Abb. 14: Velilla 2016: 00:05:49

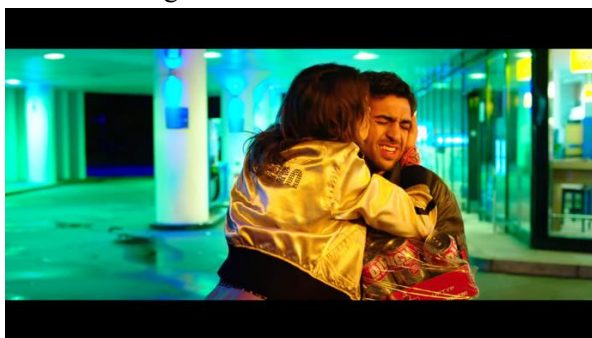


Abb. 15: Dağtekin 2013: 00:02:02

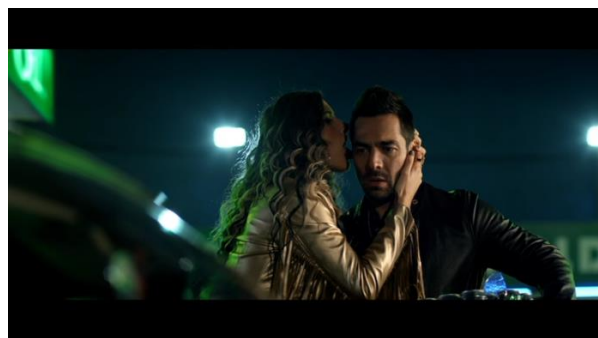


Abb. 16: Velilla 2016: 00:03:40

Das Zusammenspiel dieser Modi und ihre erzeugte Verstärkung von Sexualität im Film-Remake, wird an manchen Stellen zudem durch den Einstellungsgrößen-Modus untermalt. Dies wird beispielsweise beim Vergleich von Abbildung 13 und 14 ersichtlich. Als die beiden alten Freunde Zeki und Charlie im Originalfilm vor der Schule stehen, werden sie von hinten durch die Nahaufnahme gezeigt, nämlich bis zur oberen Mitte ihres Oberkörpers (vgl. Abb. 13). Wie in Abbildung 14 zu sehen ist, verändert sich der genannte Bild-Modus im

mexikanischen Film-Remake zur amerikanischen Einstellungsgröße. Die Einstellungsgröße wird in der Übersetzung auf funktionale Weise eingesetzt, indem mehr Körper und Haut von Jenny gezeigt wird. Zur sexualisierteren Darstellung der Prostituierten im Remake trägt außerdem auch der Bild-Modus Gestik bei. Mit den Abbildungen 15 und 16 soll ein Beispiel gezeigt werden. Als Charlie aus dem Auto aussteigt, läuft sie auf Zeki zu und drückt ihm, durch die Nahaufnahme gezeigt, als Begrüßungsgeste einen kleinen Kuss auf die Wange, was beim Publikum vor allem ‚Freundschaft‘ vermittelt (vgl. Abb. 15). Auch wenn sich in der Neuschreibung bezüglich des Einstellungsgrößen-Modus bei diesem Beispiel nichts ändert, gibt Jenny dem Ex-Häftling jedoch keinen Kuss, sondern sie fährt ihm mit ihrer Zunge über seine Wange, was eindeutig eine sexuellere Begrüßungsgeste vermittelt (vgl. Abb. 16). Obwohl klar ist, dass zwischen beiden Figurenpaaren eine freundschaftliche Beziehung existiert, wird die Thematik ‚Freundschaft‘ in Originalfilm und Film-Remake dennoch auf eine unterschiedliche Weise dargestellt, indem die ‚Freundschaft‘ in der Neuschreibung mit dem Thema ‚Sexualität‘ in Verbindung gebracht wird.

Hinsichtlich der Thematik ‚Sexualität‘ ist schließlich noch jeweils auf das Lied von Original und Neuschreibung einzugehen, welches zu Beginn dieser Sequenz zu hören ist und in beiden Filmen im *Off* erscheint. Genretechnisch handelt es sich bei beiden Liedern um Pop-Songs. Vor allem in Hinblick auf den Sub-Mode Lyrics wird dabei im Film-Remake eine Bedeutung vermittelt, die vom Originalfilm abweicht. Der englischsprachige Song *Cheating* (2013) von John Newman wird durch den, ebenfalls in englischer Sprache verfassten Song *I'm a Freak* (2014) von Enrique Iglesias und Pitbull ersetzt, welcher Song 2014 auf Platz Neun der mexikanischen Charts lag (vgl. billboard). Hieraus kann geschlossen werden, dass der Song des deutschen Filmes im Remake höchstwahrscheinlich primär aus kommerziellen Gründen ersetzt wurde. Vergleicht man nun aber einen Ausschnitt der am Beginn dieser Sequenz⁶⁶ zu hörenden Lyrics, die zusammen mit den anderen Musik Sub-Modes erscheinen, wird klar, dass mit dem Song des Film-Remakes eindeutig etwas anderes erzählt wird als mit jenem des Originalfilmes:

<i>Cheating</i> (2013), John Newman	<i>I'm a Freak</i> (2014), Enrique Iglesias featuring Pitbull
Oh I could love you better Better than you once knew If you're cheating, cheat on yeah 'Cause cheating's just a thing you do It's just a thing you do	Day and night I just imagine how you put your love on me Lights off, lights on Ready for some action Baby, come and give it to me

Abb. 17: Gegenüberstellung der Songtextausschnitte (vgl. songtexte.com a; songtexte.com b)

Während es sich bei Newmans Song im Grunde genommen um ein Liebeslied handelt, in welchem der Sänger über das Betrügen seiner Partnerin klagt, geht es in Iglesias Song, wie

⁶⁶ Genau genommen ist die im *Off* erscheinende Musik in beiden Filmen bereits in der vorigen Szene zu hören und geht in die anschließende Tankstellenszene über.

bereits der Albumtitel *Sex and Love* andeutet, vordergründig um Sex, was die verstärkte Darstellung der Thematik ‚Sexualität‘ im Film-Remake noch mehr unterstreicht.

Die Wertvorstellungen, die zum Thema ‚Sexualität‘ in dieser Sequenz vermittelt werden, weichen also eindeutig von jenen des Originalfilmes ab. Auch wenn Sexualität gerade durch die Figur der Prostituierten in beiden Filmtexten offensichtlich ein behandeltes Thema darstellt und mit dem Witz der Komödie verbunden wird, wird es im Film-Remake durch das neue Zusammenspiel verschiedener Modi allerdings stärker in den Vordergrund gestellt, was ein, im Vergleich zum Originalfilm deutlich sexualisierteres Rollenbild der Prostituierten schafft und vermittelt. Dies hängt wiederum mit verschiedenen Wertvorstellungen zusammen, welche zu diesem Thema herrschen sowie vor allem auch damit, wie das Thema ‚Sexualität‘ von den jeweiligen Schreiber/innen und Neuschreiber/innen als auch vom jeweiligen Zielpublikum mit Komik und Humor verbunden wird, was überdies wiederum auf die enge Verflechtung mit dem Genre und den unterschiedlichen Konventionen, die im jeweiligen System damit verbunden sind, hinweist.

Auch beim Vergleich der Darstellung des Protagonisten sind Differenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext zu erkennen. Zwar vermittelt sowohl die Figur im Originalfilm als auch jene im Film-Remake das Rollenbild des machohaften Ex-Häftlings – wie im Folgenden analysiert wird, wird Zeki in der Ausgangstextsequenz jedoch nicht nur etwas ungepflegter und unanständiger dargestellt als Zequi in der Neuschreibung, sondern auch rebellischer, ein wenig gemeiner sowie etwas verträumter.

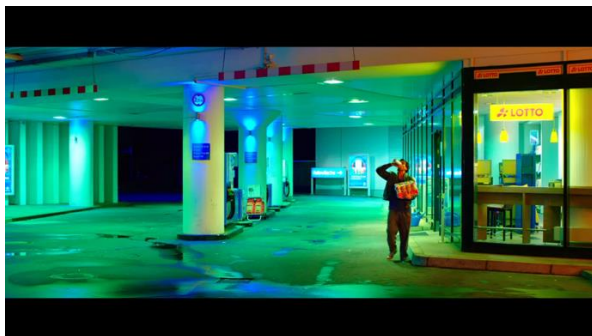


Abb. 18: Dağtekin 2013: 00:01:37



Abb. 19: Velilla 2016: 00:03:24

Dieses ungepflegtere Bild, welches von Zeki im Original geschaffen wird, sowie die ordentliche und gepflegtere Darstellung von Zequi im Remake auf der anderen Seite, wird in beiden Filmen vor allem durch das Zusammenwirken der Bildelement-Modi Kostüm und Frisur vermittelt. Zwar tragen beide Figuren eine schwarze Lederjacke, welche ihren rebellischen Charakter unterstreichen sollte, jedoch wird durch die Verbindung mit dem Farb-Modus vermittelt, dass jene von Zeki im deutschen Film etwas heruntergekommen zu sein scheint, da sie schon sehr ausgebleicht ist. Die glänzende tiefschwarze Lederjacke von Zequi im Remake wirkt wiederum, als wäre sie neu. Vor allem aber der Vergleich der Hosen trägt zur differenzierten Darstellung der Figuren bei. Während Zeki im deutschen Originalfilm eine verlotterte graue Jogginghose trägt, die etwas zu groß zu sein scheint, ist Zequi im Film-Remake mit einer ordentlichen Jeanshose zu sehen. Beim Farb-Modus hielten sich die Neuschreiber/innen wiederum sehr an das Original, denn auch die Jeanshose von Zequi erscheint in einem Grauton

(vgl. Abb. 18 und 19). Diese differenzierte Darstellung des ‚gepflegteren‘ und ‚ungepflegteren‘ Protagonisten wird zusätzlich durch die Verflechtung mit dem Bildelement-Modus der Frisur verstärkt. Zwar tragen beide Figuren Haargel in ihrem dunkelbraunen Haar, was sich in Verbindung mit dem Bildelement-Modus der Lederjacke wiederum als eine Konnotation mit dem machohaften und rebellischen Charakter interpretieren lässt, jedoch ist Zekis Haar im Originalfilm nicht nur länger und welliger, sondern es wirkt auch viel weniger gestylt und etwas ungepflegt. Zequis Haar im Film-Remake wiederum vermittelt das Bild einer ordentlichen und frisch geschnittenen Frisur, da die Seiten sehr kurz geschnitten sind und das restliche Haar aufwändig nach oben gestylt wurde.



Abb. 20: Dağtekin 2013: 00:01:42

Zu diesem ungepflegteren Erscheinungsbild von Zeki im Originalfilm, welches durch das Zusammenspiel der genannten Modi geschaffen wird, kommt noch die Verflechtung mit seinen schlechten Manieren hinzu, welche sich durch den Sub-Mode Gestik zeigen und durch die Verbindung mit dem Sound- und Einstellungsgrößen-Modus verstärkt werden. Wie zu Beginn in der kurzen Handlungsbeschreibung erläutert wurde, sind am Anfang der behandelten Sequenz sowohl Zeki im Originalfilm als auch Zequi im Film-Remake durch den Bild-Modus auf der Tankstelle mit einer Palette Bier eingeklemmt unter dem Arm zu sehen. In der anderen Hand halten beide Protagonisten eine Dose, welche sie beide auf einmal komplett leer trinken und die leere Dose zugleich auf den Boden werfen – welche Handlung bereits zeigt, dass beiden Figuren Manieren fehlen. Der bedeutende Unterschied liegt in der unterschiedlichen Länge der dargestellten Handlung des Biertrinkens sowie im sich differenzierenden Einstellungsgrößen-Modus. Im Originalfilm wird Zeki zuerst durch die Totale, dann durch die Halb-totale und schließlich durch die Nahaufnahme gezeigt, wie er nicht nur ein Bier trinkt, sondern zugleich die zweite Bierdose öffnet, aus welcher er den nächsten großen Schluck nimmt, bevor die gezeigte Handlung schließlich mit einem Schnitt und durch das Ankommen von Charlie mit Zekis Auto in der nächsten Einstellung unterbrochen wird. Zwischen der ersten und zweiten Dose sieht und hört der/die Zuschauer/in, wie Zeki lautstark rülpst, welche Handlung die unanständige Charakteristik immens unterstreicht und nicht alleine durch den Einstellungsgrößen-Modus, nämlich der Nahaufnahme, verstärkt in den Vordergrund tritt, sondern vor allem durch die Verbindung mit den Sound-Modi Intensität und Lautstärke, die beide verstärkt zum Einsatz kommen (vgl. Abb. 20). Diese beiläufige Geste des unanständigen und lauten Aufstoßens fehlt im Film-Remake. Zudem trinkt Zequi nur ein Bier und wird um einige Sekunden kürzer und lediglich durch die Halbnahaufnahme gezeigt. Durch die größere

Entfernung zwischen dem Produktionsmedium der Kamera und der Figur wird die Handlung des Biertrinkens für den/die Zuschauer/in nicht so verstärkt in den Vordergrund gestellt, wie dies im Originalfilm der Fall ist (vgl. Abb. 19).

Neben diesem genannten Beispiel des lautstarken Aufstoßens, welches unter anderem vermittelt, dass ihm sein Auftreten ziemlich egal zu sein scheint, wird von Zeki in dieser Sequenz (genau genommen aber im gesamten Originalfilm) dem/der Zuseher/in außerdem durch den Bild-Modus Mimik das Bild eines etwas verträumten und einfältigen Taugenichts vermittelt. Diese charakteristische Zuschreibung zeigt sich durch den immer wiederkehrenden leeren Blick mit leicht geöffnetem Mund und etwas gerunzelter Stirn. Zequis Mimik im Remake vermittelt hingegen ein etwas anderes Bild. Durch ihr Zusammenspiel mit allen anderen bereits genannten Modi wirkt Zequi etwas fokussierter, aufmerksamer, weniger verträumt sowie ein wenig kultivierter. Das Fehlen der beiläufigen Geste des unüberhörbaren Aufstoßens zeigt zudem, dass ihm seine Erscheinung nicht dermaßen egal zu sein scheint, wie Zeki im Originalfilm. Im Zusammenspiel mit den anderen genannten Modi lässt sich dadurch wiederum die Unterstreichung seines verstärkten machohaften Charakters interpretieren. Dies lässt sich auch im Hinblick auf die, von den Schreiber/innen und Neuschreiber/innen getroffene Auswahl der Autos der Protagonisten beobachten, welche durch den Bild-Modus zu sehen und durch den Sound-Modus zu hören sind. Hierbei kann beim Remake der, durch die Patronage gesteuerte amerikanische Produktionseinfluss beobachtet werden. Aus einem etwas ramponierten Oldtimer BMW im deutschen Film – eine typisch deutsche Automarke – wird im Film-Remake ein imposanter Ford Mustang – das US-amerikanische Auto schlechthin, mit welchem ein gewisser Heldenstatus einhergeht.

Zuletzt soll noch auf den erwähnten rebellischeren, draufgängerischen und etwas gemeiner dargestellten Charakter von Zeki im Ausgangstext und dessen abgeschwächte Form von Zequi im Zieltext dieser Sequenz eingegangen werden. Als Zeki und Charlie im Auto vor der Schule noch einen kurzen Dialog über seine frühere Schulzeit führen, bevor er sich auf die Suche nach dem Geld macht, wird das Publikum durch den gesprochenen Sprach-Modus über seine Drogenvergangenheit in Kenntnis gesetzt. Als ihn Charlie fragt, wie lange er zur Schule gegangen sei, antwortet Zeki gleichgültig und mit dem bereits beschriebenen leeren Blick: „So bis zur Achten oder Neunten. Weiß nicht mehr genau, war meine Crack-Phase.“ (Dağtekin 2013 00:02:30-00:02:35) Im mexikanischen Film-Remake lautet Zequis Antwort hingegen lediglich: “Lo menos posible.“ (Velilla 2016 00:04:06-00:04:07) Der Bild-Modus Mimik sowie die sprachlichen Sub-Modes Intonation und Lautstärke vermitteln hingegen keine Gleichgültigkeit, sondern viel eher Traurigkeit, denn während seine Mundwinkel nach unten gehen, spricht er zudem sehr leise und in einer tiefer werdenden Stimmlage. Inhaltlich entschieden sich die Neuschreiber/innen des Film-Remakes also für das Streichen dieser, mit der Figur des Protagonisten verbundenen Drogenvergangenheit, welche weggelassene Information natürlich einen erheblichen Einfluss auf das Bild hat, welches sich ein/e Zuschauer/in von der Figur macht. Zekis Charakter im deutschen Originalfilm wird dadurch rebellischer und draufgängerischer dargestellt als jener von Zequi im Remake.

Zudem tritt Zekis gemeinere und zornigere Art in dieser Sequenz vor allem an jenem Zeitpunkt hervor, als er bemerkt, dass sein Weg zu seiner Beute durch die Turnhalle der Schule

versperrt wird. Zwar werden an jener Stelle auch im Remake wütende Emotionen vermittelt, jedoch in einer abgeschwächten Form. Der Zorn, der sich bei Zeki bemerkbar macht, zeigt sich nicht alleine durch den Bild-Modus Mimik und den gesprochenen Sprach-Modus – wie sich nun zeigen wird, werden die wütenden Emotionen vor allem durch die Verbindung mit dem Core-Mode Musik hervorgebracht.



Abb. 21: Dağtekin 2013: 00:03:25



Abb. 22: Velilla 2016: 00:05:14

Als Zeki bewusst wird, dass die Turnhalle den Weg zu seiner Beute versperrt, sagt er zuallererst in einem, durch die paraverbalen Sprach-Modi Lautstärke und Intonation geschaffenen, sehr aufgebrachten, höher und lauter werdenden Ton vor sich hin: „Sag mal, willst du mich verarschen?“ (Dağtekin 2013 00:03:13-00:03:16), woraufhin er, vermittelt durch den Bild-Modus der Körpersprache, sichtbar wütend zurück zu Charlie marschiert. Das Ausmaß seines Zorns wird dabei durch die Verbindung der Sub-Modi Mimik und Gestik mit dem Musik-Modus verstärkt zum Ausdruck gebracht, der synchron zu seinem aufgebrachten und stampfenden Gang eingesetzt wird (vgl. Abb. 21). Es handelt sich bei diesen zusammenspielenden Musik-Modi um eine dramatische Melodie mit einem gleichbleibenden Takt einer Orchester-musik im *Off*, deren Dynamik immer stärker wird. Auch Zequi im Remake ist eindeutig zornig, was sich nicht alleine durch die Bild-Modi Mimik und Gestik zeigt, nämlich durch seinen ernsten Blick, dem nach vorne geschobenen Unterkiefer sowie durch seine Hände, welche er zu Fäusten ballt (vgl. Abb. 22), sondern auch durch die Verbindung mit dem Sprach-Modus. Zum einen ist hierzu der Inhalt des Gesagten zu erwähnen sowie zum anderen die paraverbalen Sprach-Modi, welche eine sehr aufgebrachte und wütende Stimmlage präsentieren: “¡Pinche Jenny! ¡La voy a matar!” (Velilla 2016 05:12-05:15) Der zornige Marsch von der Turnhalle zum Auto fehlt in der Neuschreibung jedoch und somit auch die verbundene musikalische Untermalung. Während die Wut auf der sprachlichen Ebene zwar im Film-Remake stärker zum Ausdruck kommt, sind die Emotionen durch die synchrone Begleitung des Musik-Modus dennoch im Originalfilm deutlich spürbarer, was den Charakter von Zeki etwas aufbrausender erscheinen lässt, als jenen von Zequi im Remake.

Zusammenfassend zeigt der Übersetzungsvergleich dieser Beispielsequenz, dass es im Zuge der mit dem Rewriting-Prozess einhergehenden Anpassung an den neuen Vermittlungskontext vor allem zu bedeutenden Verschiebungen hinsichtlich den zum Ausdruck gebrachten Wertvorstellungen zu den Themen ‚Sexualität‘ und ‚Rollenbild‘ kommt. Auch die Thematik ‚Freundschaft‘ wird auf eine andere Weise behandelt, indem die freundschaftliche Beziehung zwischen Zequi und Jenny im Remake nämlich wiederum stärker mit dem Thema ‚Sexualität‘

verbunden wird. Besonders die genannte unterschiedliche Begrüßungsgeste zeigte diesen Unterschied. Diese Veränderungen werden dabei durch das neue Zusammenspiel von Modus und Medium geschaffen und stehen stets in Verbindung mit den Konventionen des, im jeweiligen System vorherrschenden Comedy-Genres. Wie sich mit den weiteren Analysebeispielen zeigen wird, hat eine solche andere Erzählweise einen großen Einfluss auf die schlussendliche Gesamtdarstellung der Geschichte.

4.2.2. Der Plan des Tunnelbaus und das Rollenspiel

Zeki/Zequi erzählt Charlie/Jenny in dieser Szene (00:04:32-00:05:08/00:06:49-00:07:33) von seinem Plan, sich bei der Schule für die ausgeschriebene Stelle als Hausmeister zu bewerben. Auf diese Weise möchte er sich Zugang zum Keller verschaffen, um schließlich durch einen Tunnelbau unterirdisch zu seinem vergrabenen Geld zu gelangen. Beide befinden sich bei diesem Gespräch in einem Hinterzimmer des Stripclubs, in welchem Charlie/Jenny arbeitet und wo Zeki/Zequi vorübergehend übernachten darf. Bereits hergerichtet für ihren nächsten Auftritt, ist Charlie/Jenny dabei als verführerische Lehrerin/Schülerin verkleidet.

Besonders in dieser Szene gibt es enorme Differenzen zwischen Ausgangstext und Neuschreibung, nämlich wiederum im Hinblick auf die im jeweiligen System vorherrschenden Wertvorstellungen zu den Thematiken ‚Sexualität‘ und ‚Rollenbild‘ sowie deren individuelle Verbindung mit dem Unterhaltungsgenre. Wie im Folgenden analysiert wird, kommen diese unterschiedlichen Werte in den Szenen beider Filme vor allem durch die Verflechtung verschiedener Bild- und Sprach-Modi zum Ausdruck.

Wie schon in der vorherigen Sequenz, wird auch in dieser Szene die Thematik ‚Sexualität‘ im Film-Remake verstärkt in den Vordergrund gestellt, und zwar durch die sexuellere Darstellung des Rollenbildes der Prostituierten. Im Folgenden wird sich zeigen, dass dies im Hinblick auf den Core-Mode Bild vor allem durch die sich vom Originalfilm unterscheidenden Bildelement-Modi Kostüm, Frisur, Maske, die Körpersprachen-Modi Mimik und Gestik, den Einstellungsgrößen-Modus sowie durch den Perspektiven-Modus geschieht. Wie in den Abbildungen 23 und 24 zu sehen ist, setzt sich der Sub-Modus Kostüm von Charlie/Jenny auch in dieser Szene wieder in beiden Filmen aus ähnlichen Elementen zusammen. Doch schon beim ersten Blick auf das jeweilige Erscheinungsbild der Prostituierten wird klar, dass es zu gravierenden Abweichungen kommt. Zwar ist auch Charlie sehr knapp bekleidet, nämlich mit einer sehr kurzen und engen schwarzen Hose, schwarzen Netzstrümpfen, einer weißen, hautengen Bluse mit V-Ausschnitt und schwarzen High-Heels mit sehr hohen Absätzen (vgl. Abb. 23), jedoch ist das Kostüm der Prostituierten im Film-Remake noch um einiges aufreizender. Zum einen trägt sie einen roten Mini-Faltenrock mit Karomuster, knallrote High-Heels und weiße Strümpfe, zum anderen ist ihre weiße Bluse zusätzlich noch bauchfrei und zeigt viel mehr Dekolleté (vgl. Abb. 24). Auch der Bildelement-Modus Frisur drückt in beiden Filmen, wie sich nun zeigen wird, etwas anderes aus. Während Charlie eine schwarze Perücke trägt, nämlich einen strengen kinn-langen Bob mit Pony, wurde Jennys blond-dunkelbraune Lockenpracht mit roten Maschen zu zwei kindlichen Schwänzchen zusammengebunden. Auch der Bildelement-Modus Maske unterscheidet sich hinsichtlich der Farb-Modi. Charlie trägt

pinkfarbenen Lippenstift und ihre Augen sind schwarz geschminkt. Beim Farb-Modus des Lidschattens hielt man sich in der Neuschreibung zwar an den Originalfilm, denn auch die Augen von Jenny wurden schwarz geschminkt, jedoch entschieden sich hier die Neuschreiber/innen, ihre Augen noch dunkler erscheinen zu lassen, was eine verruchte Wirkung erzeugt. Noch bedeutender ist allerdings der veränderte Farb-Modus des Lippenstiftes. Man wählte einen knalligen, dunklen Rotton, der eine noch stärkere sexuelle Konnotation schafft. Außerdem muss an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass Jenny im Film-Remake zu Beginn, als sie den Raum betritt auch noch einen Lolli im Mund hat, dessen Farb-Modus, abgestimmt zu ihrem Lippenstift, auch in einem Rotton erscheint. Diese Handlung mit der Süßigkeit fehlt im Originalfilm.

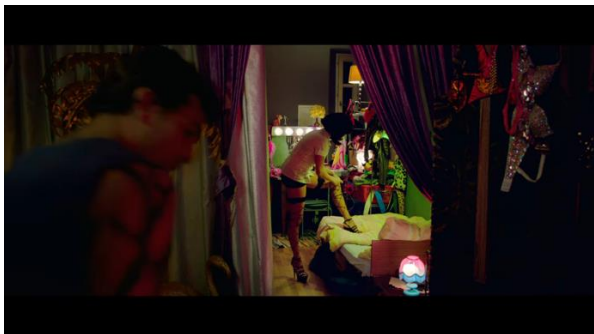


Abb. 23 Dağtekin 2013: 00:04:39

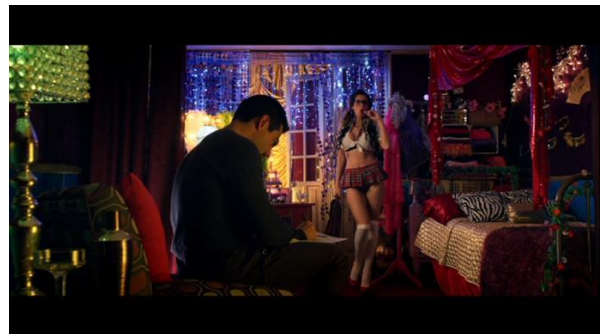


Abb. 24 Velilla 2016: 00:06:50

Bereits beim alleinigen Blick auf das Zusammenwirken der beschriebenen Bildelement-Modi Kostüm, Maske und Frisur wird klar, dass Charlie erwachsener und Jenny mädchenhafter dargestellt wird. Wie nun im weiteren Verlauf dargelegt werden soll, wird vor allem durch die Verflechtung mit dem Sprach-Modus schließlich auch einleuchtend, dass Charlie eine verführerische Lehrerin, Jenny hingegen ein sehr freizügig bekleidetes Schulmädchen, welches sich dem Lehrer unterordnet, darstellen sollte. Es werden im Grunde genommen also zwei unterschiedliche Rollenbilder geschaffen und somit auch andere Werte vermittelt. Bevor auf den Sprach-Modus eingegangen wird, muss an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass sich beim Betrachten von Jennys Erscheinungsbild wiederum der zur Patronage zählende US-amerikanische Produktionseinfluss erkennen lässt. Das Bild, das in dieser Szene von Jenny geschaffen wird, erinnert nämlich sehr stark an jenes von Britney Spears im berühmten und weltweitbekannten amerikanischen Musikvideo ihres Songs *...Baby One More Time* (1998), in welchem die US-amerikanische Sängerin ebenfalls ein verführerisches Schulmädchen darstellen sollte.

Vergleicht man nun den Dialog von Ausgangs- und Zieltext sind bedeutende Unterschiede zu erkennen. Zwar geht es in beiden Filmszenen inhaltlich um den Plan des Tunnelbaus von Zeki/Zequi, jedoch wurden im Film-Remake markante Inhalte hinzugefügt. Im deutschen Originalfilm handelt es sich um einen sehr kurzen Dialog:

Originalfilm:

Charlie: „Hello! Braucht zufällig jemand Nachhilfe?“

Zeki: „Ich such ‘nen Heizungskeller und grab mich ran ans Geld. Das sind vielleicht sechs, sieben Meter Tunnel.“

Charlie: „Kann es sein, dass das ein ziemlich bescheuerter Plan ist? Ich war zwar länger nicht in der Schule, aber soweit ich mich erinnere, sind die ziemlich kritisch, wenn’s darum geht ‘nen Kriminellen in ihren Keller zu lassen, um ‘nen Tunnel zu graben.“

Zeki: „Ich bewerb mich als Hausmeister.“

Charlie: „Kennst du dich denn mit Instandhaltung und Getränkeverkauf und sowas aus?“

Zeki: „Du bist echt die dümme Lehrerin der Welt.“

Charlie: „Aber auch die Geilste.“ (Dağtekin 2013: 00:04:43-00:05:07)

Wie in diesem Gespräch klar wird, schlüpft Charlie nur ganz kurz in ihre Rolle der verführerischen Lehrerin. Der bereits in der vorherigen Sequenz beschriebene, etwas dümmlische und begriffsstutzige Charakterzug, welcher der Prostituierten beigeschrieben wird, wird hier vor allem durch den Sprach-Modus, nämlich den Inhalt des Gesagten ausgedrückt, sowie durch die Verbindung mit dem Bild-Modus Mimik. Durch die gerunzelte Stirn, die zusammengezogenen Augenbrauen, den leicht geöffneten Mund und einem hochgezogenen Mundwinkel sieht der/die Zuschauer/in, dass Charlie Zekis Gedankengang nicht ganz folgen kann (vgl. Abb. 25). Die paraverbalen Sprach-Modi stehen mit diesem etwas dümmlisch dargestellten Charakter wiederum ein wenig im Widerspruch, denn die Stimmqualität, Sprechgeschwindigkeit und Tonhöhe von Charlie präsentieren vielmehr die Stimme einer erwachsenen Frau.

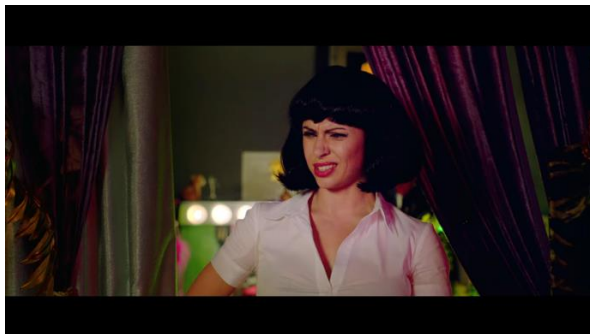


Abb. 25 Dağtekin 2013: 00:04:50

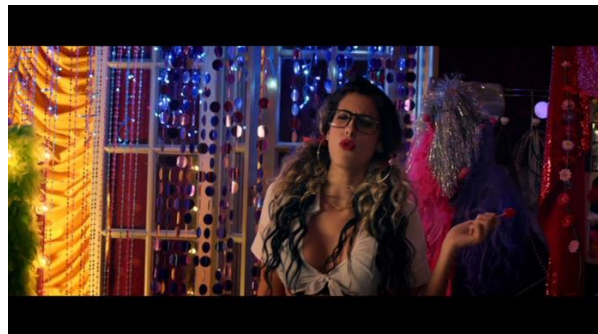


Abb. 26 Velilla 2016: 00:06:55

Im Film-Remake schaut das ganze etwas anders aus:

Film-Remake:

Jenny: **“Estoy lista, profesor. He sido una niña muy, muy mala y necesito que me castiguen.”**

Zequi: “Sí, sí, necesitas que te castiguen. ¡Pero por pendeja! Mira, según el GPS, de aquí hasta donde está el dinero, son como seis o siete metros y medio. Y yo puedo cavar un túnel perfecto de aquí hasta allá.”

Jenny: “Pues me parece un plan muy pinchurriente. Según yo me acuerdo, en las escuelas no les gusta para nada que anden ahí criminales excavando en sus sótanos. **Pero a mí, profesor, puede excavar me cuando quiera.**”

Zequi: “Se murió el conserje. Van a necesitar un conserje nuevo.” (Velilla 2016: 00:06:51-00:07:31)

Neben der Tatsache, dass sich die Anpassung an den neuen mexikanischen Vermittlungskontext auch in dieser Szene wiederum durch den Einsatz von Mexikanismen vollzieht, der

vulgäre Sprachstil jedoch vom Originalfilm übernommen wurde, wird im obenstehenden Dialog zudem klar, dass Jenny nicht die Rolle der sexy Lehrerin, sondern des untergeordneten, verführerischen Schulmädchens spielt. Zwar kann auch Jenny Zequis Plan nicht ganz folgen, jedoch steht in dieser Szene nicht primär die lustige Darstellung des dümmlichen Charakters im Vordergrund, sondern vielmehr das Rollenspiel der Prostituierten. Die Verstärkung der Thematik ‚Sexualität‘ wird, wie bei den hervorgehobenen Textstellen ersichtlich wird, unter anderem durch den Sprach-Modus geschaffen, nämlich durch den Inhalt des Gesagten. Im Film-Remake spielen jedoch vor allem auch die paraverbalen Sprach-Modi eine bedeutende, sich stark zum Originalfilm unterscheidende Rolle. Sowohl die langsamere Sprechgeschwindigkeit, die etwas längeren Sprechpausen, vor allem aber auch die äußerst hoch und kindlich verstellte Stimmlage von Jenny führen durch das Zusammenspiel mit allen anderen genannten Modi dazu, dass Jenny viel stärker in ihre verkleidete Rolle schlüpft als Charlie im Originalfilm. Hierzu trägt auch der Einsatz des Bild-Modus Mimik einen wesentlichen Teil bei, denn wie in Abbildung 26 zu sehen ist, zeigt sich Jenny immer wieder auf eine übertriebene Weise und passend zu den genannten paraverbalen Sprach-Modi mit einem sehr verführerischen Gesichtsausdruck, welcher sich durch die zusammengezogenen Augenbrauen und ihren Kussmund zeigt.

Zurückkommend auf den Core-Mode Bild, wird diese sexuellere Darstellung von Jenny und das sich unterordnende Rollenbild, welches sie vertritt, vor allem auch durch das Zusammenspiel mit weiteren, nämlich den bereits zu Beginn kurz genannten Bild-Modi Einstellungsgröße und Perspektive verstärkt. Vergleicht man jene Modi in Originalfilm und Film-Remake, sind folgende Unterschiede zu erkennen: Erstens wird Charlie nur ganz kurz am Anfang dieser Szene in der Halbtotale (vgl. Abb. 23) und sonst immer in der Nahaufnahme gezeigt (vgl. Abb. 25 und 31). Dies bedeutet, dass der/die Zuschauer/in Charlie nur äußerst kurz von Kopf bis Fuß sieht. Ansonsten wird sie immer nur bis zur Mitte des Oberkörpers gezeigt, wodurch man von der freizügigen kurzen Hose und den verführerischen Netzstrümpfen nicht viel zu sehen bekommt.

Im Film-Remake ist das anders. Hier kommen mehrere Varianten des Einstellungsgrößen-Modus zum Einsatz. Wie im oben angeführten Dialog ersichtlich wird, führen Charlie und Zeki im Ausgangstext lediglich ein kurzes Gespräch über seine Idee des Tunnelbaus und der Bewerbung als Hausmeister und Charlie spielt nur ganz kurz ihre Rolle der verführerischen Lehrerin. Im Film-Remake wurde noch eine weitere Handlung hinzugefügt: Jenny – das untergeordnete Schulmädchen – tanzt Zequi, nachdem er ihr von seinem Plan erzählt hat, sehr aufreizend und verführerisch an (vgl. Abb. 28), was die Wichtigkeit des Themas ‚Sexualität‘ noch mehr in den Vordergrund stellt. Hinsichtlich der Einstellungsgrößen-Modi wird Jenny dabei nicht nur durch die Nahaufnahme (vgl. Abb. 26) und Halbtotale (vgl. Abb. 24) gezeigt, sondern auch durch die amerikanische Einstellungsgröße (vgl. Abb. 28). Verglichen mit dem Originalfilm wird die Prostituierte in der Neuschreibung dabei viel öfter in einer weiteren Einstellungsgröße gezeigt als Charlie, wodurch der/die Zuschauer/in mehr von ihrem Körper, ihrer Haut und ihrem freizügigen Kostüm zu sehen bekommt.



Abb. 27 Dağtekin 2013: 00:05:04



Abb. 28 Velilla 2016: 00:07:22



Abb. 29 Dağtekin 2013: 00:04:52

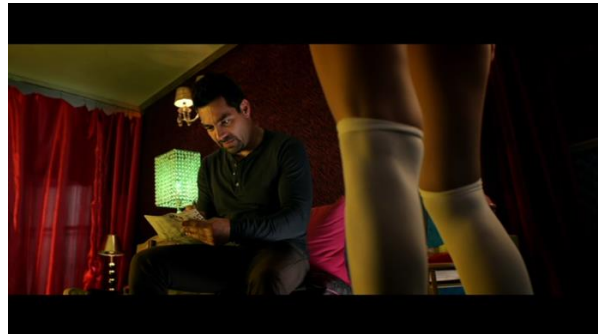


Abb. 30 Velilla 2016: 00:07:07



Abb. 31 Dağtekin 2013: 00:05:08



Abb. 32 Velilla 2016: 00:07:25

Zudem wird mehrere Male durch die Positionierung des Produktionsmediums der Kamera hinter Jennys Beinen und vor Zequi eine weitere, sehr interessante Wirkung erzeugt. Zuallererst wird schon beim ersten Blick auf Abbildung 30 klar, dass durch die Einsatzweise des Bildkompositions-Modus Jennys nackten Beine auf eine sexuelle und aufreizende Weise in den Vordergrund gestellt werden. Zum anderen wird jedoch auch durch den Bild-Modus Einstellungsperspektive eine bestimmte Bedeutung vermittelt. Zequi wird dabei nämlich immer wieder aus der Froschperspektive, also stark von unten gezeigt, was die Unterordnung der mädchenhaften Schülerin vor dem männlichen, überlegenen Lehrer unterstreicht. Diese vermittelten Werte werden durch eine weitere, im Film-Remake hinzugefügten Handlung verstärkt: Zequi interessiert das Getue und Getanze von Jenny überhaupt nicht und er schubst sie, als sie zwischen seinen Schenkeln tanzt, gleichgültig zu Boden. Wie in Abbildung 32 zu sehen ist, ist Jenny schließlich auf dem Boden sitzend, Zequi vor ihr stehend zu sehen. Durch den veränderten Bildkompositions-Modus wird die dargestellte Unterordnung bis zum Ende hin also noch mehr gesteigert. Außerdem wird in den Abbildungen 28 und 30 ersichtlich, dass Zequi im Remake Jenny während des gesamten Gesprächs keines Blickes würdigt, was seine Machtposition verstärkt zum Ausdruck bringt und ihr gegenüber despektierlich erscheint.

Im Originalfilm wurde der Perspektiven-Modus hingegen genau umgekehrt eingesetzt. Erstens verändert sich der Bildkompositions-Modus hier nicht elementar, denn Zeki sitzt während der ganzen Szene auf seinem Bett und steht nicht auf, wie dies im Film-Remake der Fall ist. Zweitens tanzt Charlie ihn nicht an, sondern steht während des gesamten Gesprächs vor ihm und schaut zu ihm hinunter. Zeki, hinaufschauend zu Charlie, wird dabei meistens durch eine leichte Aufsicht (vgl. Abb. 27 und 29), Charlie hingegen durch eine leichte Bausicht (vgl. Abb. 25 und 31) gezeigt, was ein Rollenbild vermittelt, das immens von jenem des Film-Remakes abweicht. Im Ausgangstext übernimmt also Charlie und nicht Zeki die überordnende Machtposition. Zudem findet hier, wie in allen Abbildungen des Originalfilmes ersichtlich wird, sehr wohl Blickkontakt zwischen den beiden Figuren statt. Auch wenn ebenfalls Zeki durch seine Mimik, nämlich durch seine hochgezogenen Augenbrauen, seine gerunzelte Stirn und seinem leicht geöffneten Mund sowie durch den Inhalt des Gesagten zeigt, dass er von Charlies langsamen und dümmlichen Art genervt ist, schaut er ihr dennoch beim Gespräch in die Augen und ignoriert sie nicht gänzlich, wie dies Zequi im Remake handhabt.

Alles in allem ist schließlich festzustellen, dass die Handlung durch die unterschiedliche Verzahnung des multimodalen Filmgeflechts in der Neuschreibung auf eine ganz andere Weise erzählt wird als im Originalfilm. Während der Witz des Unterhaltungsgenres im Ausgangstext vor allem durch das dümmliche und begriffsstutzige Bild der Prostituierten sowie die davon genervte Reaktion von Zeki geschaffen werden soll, entschieden sich die Neuschreiber/innen im zielkulturellen Gesellschaftssystem dazu, dieser komödienhaften Handlung weitere Werte hinzuzufügen. Durch die neue Verbindung von Modus, Medium und Genre wird hier schließlich wieder ein deutlich sexueller dargestelltes Rollenbild der Prostituierten geschaffen und mit dem Witz des Unterhaltungsgenres verbunden, indem der sich überordnende, machohaft wirkende Mann – ein weiteres Rollenbild – ihr keinen einzigen Moment Beachtung schenkt. Dies hat schließlich wiederum auch zur Folge, dass die Thematik ‚Freundschaft‘ in beiden Filmen auf eine andere Weise dargestellt wird, denn durch den sehr wohl existierenden Blickkontakt zwischen Zeki und Charlie im Originalfilm und dem damit verbundenen Dialog sowie dem Fehlen des verführerischen Tanzes, wird die Beziehung auf eine freundschaftlichere Weise dargestellt als im Film-Remake, wo vielmehr eine sexualisiertere Darstellung der Prostituierten das Ziel der Neuschreiber/innen war.

4.2.3. Zekis/Zequis erster Auftritt in der Chaotenklasse

Nachdem Zeki/Zequi aufgrund einiger Zufälle an der Schule schließlich nicht als Hausmeister, sondern als Aushilfslehrer angestellt wurde, betritt er in dieser Szene (00:29:05-00:30:29/00:35:02-00:36:49) nun zum ersten Mal die chaotische Klasse. Doch dort hält er es nicht lange aus, denn die rebellischen Schüler/innen spielen ihm einen Streich nach dem anderen: angefangen von einer plötzlich an seinen Fingern klemmenden Mausefalle, als er das Klassenbuch aus dem Schrank nehmen möchte, wird daran anschließend dunkelbrauner Schleim über seinen Kopf gegossen. Da er versucht, sich nicht unterkriegen zu lassen, geht er im Anschluss vorne am Pult die Anwesenheitsliste durch, doch nicht einmal das gelingt ihm, da schon beim ersten aufgerufenen Namen alle Schüler/innen ihre Hand heben. Schließlich

wird es ihm doch zu blöd und erklärt den Schüler/innen, dass er jetzt zuerst einmal eine Zigarette rauchen gehen wird. Als er jedoch aufstehen möchte, bemerkt er, dass er mit seinem Gesäß am Stuhl festklebt. Nachdem er es geschafft hat diesen schließlich zu entfernen, verlässt er das Klassenzimmer.

Auch wenn in der Neuschreibung die beschriebenen Streiche exakt dieselben bleiben wie im Originalfilm, sind dennoch Verschiebungen in der Narration festzustellen. Bei genauerer Betrachtung wird klar, dass das ‚Rollenbild‘ des kleinkriminellen Bankräubers unterschiedlich dargestellt wird und damit zusammenhängend auch die vermittelte Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ eine etwas andere ist. Auch das in der Szene des Ausgangstextes indirekt behandelte Thema ‚Migrationshintergrund‘ fehlt im Film-Remake. Wie in folgendem Abschnitt untersucht wird, zeigen sich diese Unterschiede durch das Zusammenspiel verschiedener Sprach-, Sound-, Musik- und Bild-Modi.

Betrachtet und vergleicht man nun zuallererst den Klassenraum, in welchem sich jeweils die Szene des Ausgangs- und Zieltextes abspielt, wird zugleich ersichtlich, dass die Gestaltung dieses Raumes in beiden Filmen einen wesentlichen Teil zum chaotischen Charakter beiträgt, der dieser Klasse beigemessen wird. Dennoch wird dieses unordentliche und chaotische Merkmal in beiden Filmen auf eine unterschiedliche Weise ausgedrückt.

Blickt man zuerst auf die Szene im Originalfilm, geschieht dies durch verschiedene Bildelement- und Sprach-Modi: die Papierknäuel und der Müll auf dem ohnehin schon dreckigen dunkelbraunen Boden sowie die durch die Farb-Modi pink, grün, blau und schwarz erscheinenden und schwer zu entziffernden Graffiti-Schriftzüge auf den Fenstern, dem Schrank und den Schulbänken, erzeugen im Gesamten das Bild eines sehr dreckigen und unordentlichen Klassenzimmers. In Verbindung mit den Farb-Modi der Wände, die in verschiedenen hell- und dunkelblauen Tönen erscheinen und den Belichtungs-Modi, die den bereits genannten *High-Key-Stil* erzeugen, wirkt die ganze Szene zudem etwas kühl und hart (vgl. Abb. 33 und 35).

Auf die Szene des Zieltextes blickend entsteht zuallererst der Eindruck, dass sich die Neuschreiber/innen auch hier wieder bei einigen Elementen sehr stark am Ausgangstext orientierten. Untersucht man die Szene jedoch genauer wird ersichtlich, dass es dennoch zu Abweichungen kommt, gerade hinsichtlich der Darstellungsweise des chaotischen Charakterzuges der Klasse. Zum einen ist festzustellen, dass auch in der Neuschreibung ähnliche Bildelement- und Sprach-Modi wie im Originalfilm eingesetzt werden. Beispielsweise sind hierzu die auf dem Boden liegenden Papierknäuel oder auch der mit Graffiti-Schriftzügen vollgeschmierte Schrank und die bekritzelten Stuhllehnen zu nennen. Auffallend ist jedoch zum Beispiel, dass im Vergleich zum Originalfilm viel weniger Müll auf dem, nun in Weiß und ansonsten sehr sauber erscheinenden Boden herumliegt. Außerdem hielt man sich beim Ausmaß der geschriebenen Sprach-Modi der Graffiti-Schriftzüge in der Neuschreibung etwas zurück. Bezüglich der Farb-Modi orientierten sich die Neuschreiber/innen mit den Farben pink, grün, blau und schwarz bei den genannten Schriftzügen wiederum sehr am Ausgangstext, wobei zusätzlich noch die Farben violett und gelb hinzugefügt wurden. Zusammen mit den Farb-Modi der Wände, die hauptsächlich in einem sehr warmen Orange, an kleinen Stellen jedoch auch mit dem beschriebenen Blau des Ausgangstextes erscheinen, wird ein Klassenzimmer

geschaffen, das viel farbenfroher, wärmer und demensprechend auch um einiges herzlicher erscheint als jenes im Originalfilm (vgl. Abb. 34 und 36). Auch die Farb-Modi der Jalousien an den Fenstern, welche im Originalfilm einen kühlen Grauton aufweisen, erscheinen nun in einem hellen, fröhlichen Gelbton. Diese Wirkung wird durch den in Kapitel 4.1 genannten Weichzeichner, der über das gesamte Film-Remake gelegt wurde, verstärkt. Bis jetzt erscheint der Eindruck, dass die mexikanische Klasse ordentlicher erscheint als die deutsche Chaotenklasse, doch dem ist nicht so. Wie sich nun zeigen wird, wird das chaotische Merkmal in der mexikanischen Klasse auf eine andere Art geschaffen.



Abb. 33 Dağtekin 2013: 00:29:07



Abb. 34 Velilla 2016: 00:35:49



Abb. 35 Dağtekin 2013: 00:29:20



Abb. 36 Velilla 2016: 00:35:09

Im Vergleich zum Originalfilm erscheinen im Klassenzimmer des Film-Remakes nämlich viel mehr Schüler/innen, die in diesem Sinne als Bildelement-Modi verstanden werden. Der Bildkompositions-Modus wird dabei so eingesetzt, dass diese vielen Schüler/innen nicht wie im Originalfilm in geraden Reihen sitzen, sondern sie sind kreuz und quer in der Klasse verteilt. Während im Ausgangstext durch die Positionierung der Schulbänke nebeneinander gerade Linien geschaffen werden, die ein wenig Ordnung in den sonst so chaotisch erscheinenden Raum bringen (vgl. Abb. 33), wird mit den verteilten Tischen im Remake ein völliges Durcheinander geschaffen (vgl. Abb. 34 und 36).

Hinzu kommt noch der sich zum Originalfilm unterscheidende und immer wiederkehrende Einsatz des Sound-Modus eines etwas übertrieben wirkenden Gelächters der Schüler/innen im Zieltext. Zwar wird auch im Originalfilm über die Streiche gelacht, jedoch werden die Sound-Modi Intensität und Lautstärke im Film-Remake viel stärker eingesetzt. Auch als Zeki/Zequi die Klasse betritt, ist in beiden Filmen durch den Sound-Modus der Lärm der schwätzenden Schüler/innen zu hören – jedoch werden auch hier wiederum die Sub-Modi Intensität und Lautstärke im Remake stärker eingesetzt als im Ausgangstext, was den

chaotischen Charakter immens in den Vordergrund stellt und im Vergleich zum Originalfilm etwas überzogen wirkt. Alles in allem ist also festzustellen, dass sowohl im Originalfilm als auch Film-Remake die Klasse sehr chaotisch dargestellt wird – nur geschieht dies durch ein sich unterscheidendes multimodales Filmgeflecht.

Betrachtet man nun die Darstellung des Protagonisten in beiden Filmen, sind weitere bedeutende Differenzen zu erkennen. Wie im Folgenden analysiert wird, zeigen sich diese Unterschiede durch den sich unterscheidenden Einsatz verschiedener Sprach-, Bild-, Sound- und Musik-Modi. Genauso wie im ersten Analysebeispiel, wird auch in dieser Szene Zeki im Originalfilm rebellischer und gemeiner dargestellt als Zequi in der Neuschreibung, der etwas netter zu den Schüler/innen ist. Vor allem wirkt er in dieser Szene aber auch ein wenig eingeschüchtert, was im Originalfilm ganz und gar nicht der Fall ist. Wie sich beim Vergleich der untenstehenden Dialogausschnitte beider Szenen zeigt, entschieden sich die Neuschreiber/innen auch hier wieder, den vulgären Sprachstil vom Originalfilm in der Neuschreibung zu übernehmen und ihn mittels mexikanischer umgangssprachlicher Ausdrücke an den neuen Vermittlungskontext anzupassen:

Originalfilm:

Zeki wurde gerade mit braunem Schleim übergossen.

Zeki: „Glaubt ihr ich heul jetzt, oder was? **Scheiß Kinder!**“

Zeki: „Mal kucken wer ihr **Wichser** seid... Chantal Ackermann?“

Alle Schüler/innen zeigen auf und lachen.

Zeki: „O.K., ich geh jetzt eine rauchen, bevor ich einem von euch **auf die Fresse haue.**“

Zeki klebt mit seinem Gesäß am Stuhl fest und schlägt ihn ein paar Mal gegen den Tisch, bis der Stuhl vom Gesäß abfällt und er verlässt anschließend ohne ein Wort die Klasse. Alle Schüler/innen lachen während dieser Handlung. (Dağtekin 2013: 00:29:33-00:30:29)

Film-Remake:

Zequi wurde gerade mit braunem Schleim übergossen.

Zequi: “¿Creen que me voy a poner a llorar por esto? **Hijos de la chingada.**”

Alle Schüler/innen lachen lauthals.

Zequi: “Vamos a ver quién **chingados** es quién... ¿Mónica Merino?“

Alle Schüler/innen zeigen auf, und lachen. Auch Zequi lacht.

Zequi: “Okey, ¿quieren jugar sucio? Voy a salir a fumarme un cigarro y, cuando regrese, todos me van a conocer.”

Zequi klebt mit seinem Gesäß am Stuhl fest und die Schüler/innen lachen während dieser gesamten Handlung lauthals. Er versucht den Stuhl mit seinen Händen von seinem Gesäß wegzureißen. Dabei fällt Zequi ein Mal, immer noch am Stuhl klebend, auf den Boden. Er steht wieder auf und schlägt den Stuhl wieder gegen den Tisch. Schließlich schafft er es mit seinen Händen, den Stuhl von seinem Gesäß wegzureißen. Bevor Zequi die Klasse verlässt, sagt er noch an der Tür:

Zequi: “¡Estos niños **chingada madre!** ¡Van a ver!” (Velilla 2016: 00:35:51-00:36:47)

Wie beim Vergleich dieser beiden Dialogausschnitte deutlich wird, wurde der vulgäre Sprachstil des Originalfilmes mit dem mehrmaligen Einsatz des bereits erklärten Mexikanismus „chingado/a“ an den neuen mexikanischen Vermittlungskontext angepasst. Betrachtet man beim Sprach-Modus also nur den Inhalt des Gesprächs, wird ersichtlich, dass nicht nur Zeki im Originalfilm in einer sehr vulgären und unanständigen Sprache spricht, sondern eindeutig auch Zequi im Film-Remake. Wie sich nun zeigen wird, zeigt sich Zekis zornigere und gemeinere Art im Originalfilm, sowie die nettere Darstellung von Zequi im Film-Remake,

vielmehr durch die sich unterscheidende Realisierung der paraverbalen Sprach-Modi Lautstärke, Intonation und Stimmqualität, des Bild-Modus Mimik sowie der verschiedenen Musik-Modi.

Hinsichtlich des Bild-Modus Mimik wird mit Blick auf die Abbildungen 37 und 39 ersichtlich, dass sich Zeki im Ausgangstext durchgehend mit einem äußerst bösen und genervten Gesichtsausdruck zeigt, zum einen nämlich durch seine heruntergezogenen Augenbrauen, seine gerümpfte Nase und seinen geöffneten, Zähne-zeigenden Mund (vgl. Abb. 37) sowie zum anderen durch seine weit aufgerissenen Augen und sein nach vorne geschobenes Unterkiefer (vgl. Abb. 39). Diese Realisierungsweise des Bild-Modus Mimik macht sein Zorn sichtbar. Vergleicht man dies mit dem in den Abbildungen 38 und 40 dargestellten Mimik-Modus von Zequi im Film-Remake, wird einleuchtend, dass der Gesichtsausdruck des mexikanischen Protagonisten nicht nur weniger böse wirkt, sondern an manchen Stellen auch eingeschüchterter. Wie in Abbildung 38 zu sehen ist, zeigt er sich nach dem Streich mit dem dunkelbraunen Schleim nämlich mit einem unechten und aufgesetzten Lächeln, welches sich auf jene Weise ausdrückt, indem zwar seine Mundwinkel leicht nach oben gezogen werden, seine Augenpartie dazu jedoch im Widerspruch steht, denn dort bilden sich keine Lachfalten. Die beschriebene Mimik vermittelt schließlich, dass er in Wirklichkeit von den Schüler/innen eingeschüchtert ist, dies jedoch durch das beschriebene nicht sehr authentische Lächeln überspielen möchte. Des Weiteren zeigt Abbildung 40, dass seine Nasenflügel nicht wie bei Zeki im Originalfilm nach unten, sondern eher nach oben gehen und sich auseinanderziehen. Zusammen mit seinem leicht geöffneten Mund und seinen ein wenig zusammengekniffenen Augen, wird vielmehr ein überforderter Gesichtsausdruck geschaffen.



Abb. 37 Dağtekin 2013: 00:29:44



Abb. 38 Velilla 2016: 00:35:53



Abb. 39 Dağtekin 2013: 00:30:07



Abb. 40 Velilla 2016: 00:36:08

Dieses eingeschüchterte Bild von Zequi im Remake wird vor allem durch die damit verbundene Einsatzweise der paraverbalen Sprach-Modi zum Ausdruck gebracht, nämlich ganz besonders bei den oben angeführten letzten Zwei Sätzen, die Zequi noch an der Tür sagt, bevor er den Raum verlässt: Der Sub-Modus Lautstärke erscheint an der genannten Stelle in einer sehr leisen, die Intonation in einer sehr hohen und die Stimmqualität in einer etwas brüchigen und weinerlichen Form. Das Zusammenspiel der paraverbalen Sprach-Modi von Zeki im Originalfilm schafft hingegen in der gesamten Szene vielmehr eine laute, kräftige und selbstbewusste Stimme, die seinen Zorn klar zum Ausdruck bringt. Verbunden mit der im Film-Remake hinzugefügten Handlung des Hinfallens (vgl. Abb. 42), als er versucht den am Gesäß klebenden Stuhl zu entfernen, wird diese verunsicherte Art noch deutlicher, denn Zeki im Originalfilm fällt nicht hin und schlägt den Stuhl mit deutlich mehr Kraft und Wucht gegen den Tisch, was seine Wut noch mehr unterstreicht (vgl. Abb. 41). Die Sound-Modi Intensität und Lautstärke erzeugen dabei ein sehr viel lauterer und intensiveres Schlag-Geräusch als im Remake, welches den Zorn von Zeki klar zum Ausdruck bringt und seinen Charakter noch böser erscheinen lässt. Dieser, durch das Zusammenspiel der bereits genannten Modi, sich zunehmend steigernde Zorn wird im Originalfilm zudem durch den Musik-Modus intensiviert. Hinsichtlich des Sub-Modus Instrumentierung sind verschiedene Musikinstrumente hörbar, wie unter anderem ein Schlagzeug, eine Gitarre, sowie elektronische Musikklänge, deren Sub-Modus Dynamik sich bis zum Ende hin (und somit synchron zu seinem Zorn) immer mehr steigert. Der Musik-Modus Melodie steht mit dem erzeugten Zorn hingegen etwas im Widerspruch, denn zusammen bilden die aufeinanderfolgenden Töne eine Melodie, die als fröhlich zu beschreiben ist und somit vielmehr mit dem Gelächter der Schüler/innen in Zusammenhang steht.



Abb. 41 Dağtekin 2013: 00:30:20



Abb. 42 Velilla 2016: 00:36:29

Zurück zum Film-Remake ist außerdem noch anzumerken, dass nicht nur die bereits erklärte Tatsache, dass Zequi im Remake auf den Boden fällt, dieses eingeschüchterte Charakterbild des Aushilfslehrers schafft. Neben den bereits genannten paraverbalen Sprach-Modi tragen hierzu auch verschiedene Musik- und Sound-Modi bei. Zum einen ist festzustellen, dass der Musik-Modus Dynamik nur minimal steigernd und der Lautstärken-Modus vor allem so leise eingesetzt wird, dass die Musik kaum auffällt. Hier stehen vielmehr die bereits genannten Sound Sub-Modi des lautstarken Lachens im Vordergrund, was wiederum zum Ausdruck bringt, dass Zequi von den Schüler/innen eingeschüchtert wird. Hinsichtlich des Sub-Modus Instrumentierung hielten sich die Neuschreiber/innen wiederum sehr an den Ausgangstext,

denn auch hier sind ein Schlagzeug und Gitarrenklänge zu hören. Der Musik-Modus Melodie erscheint jedoch viel ruhiger und etwas langweiliger, da die Töne fast gleichbleibend eingesetzt werden.

Nun soll abschließend noch auf das bereits in Kapitel 4.1.4.1 angeschnittene Thema ‚Migrationshintergrund‘ eingegangen werden. Wie im genannten Kapitel zum Produktionskontext bereits erklärt wurde, war es schon immer das Ziel des Drehbuchautors und Regisseurs Dağtekin, das Migrationsthema indirekt in das Unterhaltungsgenre einzubauen, was ihm nicht nur bei seiner genannten erfolgreichen Serie *Türkisch für Anfänger* (2006-2008) gelungen ist, sondern durchaus auch bei *Fack ju Göhte* (2013), denn dieses Thema spielt im gesamten Originalfilm eine subtil mitschwingende, jedoch nicht in den Vordergrund gestellte Rolle. Neben dem in Kapitel 4.1.4.1 bereits genannten Beispiel mit der Dame vom Jugendamt wurde die genannte Thematik nur ein zweites Mal in die Komödie eingebaut, nämlich indirekt in einen Schüler-Lehrer-Dialog in dieser Szene: Als Zeki Müller das erste Mal die chaotische Klasse betritt und sich vorstellt, sagt ein Schüler namens Burak zu ihm: „Wieso heißen Sie eigentlich Müller, ja? Sie sehen gar nicht aus wie ein Müller, Sie sind ein Bruder, Mann!“, woraufhin Zeki genervt antwortet: „Kanack mich nicht an hier, kriegst gleich ‘ne Sechs!“ (Dağtekin 2013: 29:16-29:21) Dieses Beispiel deutet an, dass nicht nur beim Protagonisten ein Migrationshintergrund existiert, sondern auch beim Schüler namens Burak, der Zeki kumpelhaft mit „Bruder“ anspricht. Wirft man einen Blick auf die weiteren Figuren dieser Klasse wird außerdem auch klar, dass neben den Figuren Max und Chantal – zwei in Deutschland sehr geläufige Namen – eben auch ein Schüler Namens Burak sowie eine Schülerin namens Zeynep sitzen, bei welchen Namen es sich um türkische Vornamen mit arabischer Herkunft handelt (vgl. Vorname.com a; Vorname.com b). Auch das vom sehr abfälligen Substantiv „Kanake“ abgeleitete und vom Drehbuchautor (vermutlich) eigenkreierte Verb „kanacken“ weist auf einen solchen Hintergrund hin. Laut dem Wörterbuch DWDS handelt es sich beim Terminus „Kanake“ um ein sehr abwertendes Nomen, das häufig als Schimpfwort eingesetzt wird und unter anderem definiert wird als: „Ausländer, ausländischer Arbeitnehmer, besonders Türke“ oder auch als „jmd., der als ungebildet, einfältig, als Dummkopf angesehen wird“ (DWDS). Bei genauerer Untersuchung wird also klar, dass dieses sehr unauffällige und nur am Rande mitschwingende Thema ‚Migrationshintergrund‘ im Originalfilm zwar keine wichtige, dennoch aber eine existierende Rolle spielt. Das normalisierte und indirekte Einflechten des Migrationsthemas in das Unterhaltungsgenre ist dem Drehbuchautor und Regisseur Dağtekin bei *Fack ju Göhte* (2013) also eindeutig gelungen.

Betrachtet man nun jenen Dialog im Zieltext wird sichtbar, dass sich die im zielkulturellen Gesellschaftssystem befindenden Neuschreiber/innen bei der Übersetzung dazu entschieden, das Thema ‚Migrationshintergrund‘ zu streichen und es wurde eine Übersetzungslösung gefunden, die nicht mit dieser Thematik in Zusammenhang steht:

Film-Remake:

Romo: “¿Te apellidas Alcántara? No tienes cara de Alcántara, **güey**.”

Zequi: “¿Ah, no? ¿De qué tengo cara?”

Romo: “¡**De pendejo!**” (Velilla 00:35:18-00:35:24)

Die Termini „güey“ und „pendejo“ sind beide im *Diccionario breve de Mexicanismos* (2008) zu finden (vgl. Gómez de Silva 2008:86;156f). Die Anpassung an den mexikanischen Vermittlungskontext findet also auch hier wieder durch den veränderten Sprach-Modus statt, indem in den nun in spanischer Sprache erscheinenden Text nämlich wieder einige in Mexiko geläufige Ausdrücke eingebaut wurden. Der Terminus „güey“ kann im mexikanischen Sprachraum sowohl beleidigend als auch freundschaftlich eingesetzt werden (vgl. Gómez de Silva 2008:86). In diesem Kontext könnte man das Wort „güey“ dementsprechend entweder mit „Trottel“ oder auch „Alter“ sowie „Kumpel“ übersetzen. „Pendejo“ wird im genannten Wörterbuch hingegen eindeutig mit einem unanständigen Sprachstil in Verbindung gebracht (vgl. 2008:156f), und kann an jener Textstelle unter anderem mit „Idiot“ übersetzt werden.

Das Thema ‚Migrationshintergrund‘, das an den genannten Stellen dieses Schüler-Lehrer-Dialogs im Originalfilm indirekt eingeflochten wurde, wurde in der mexikanischen Neuschreibung also nicht wiederaufgenommen. Es wurde stattdessen eine Übersetzungslösung gefunden, die wiederum den auch sonst schon stark in den Vordergrund gestellten vulgären, sehr unanständigen Sprachstil präsentiert. Das Streichen des Migrationsthemas könnte höchstwahrscheinlich damit zusammenhängen, dass dieses im zielkulturellen Gesellschaftssystem Mexikos ein nicht so relevantes Thema darstellt, wie dies im deutschen Gesellschaftssystem des Ausgangstextes der Fall ist, was gleichzeitig natürlich einen Einfluss auf die Produktions- und Reproduktionsweise der Schreiber/innen und Neuschreiber/innen ausübt.

Summa summarum wurde im Zuge der Untersuchung und dem Vergleich dieser Beispielszene ersichtlich, dass es auch hier wieder zu einer differenzierten charakterlichen Darstellung des Protagonisten im Ausgangs- und Zieltext kommt. Durch das mit verschiedenen Modi ausgedrückte bössere, gemeinere und zornigere Wesen von Zeki im Originalfilm und der etwas netteren und ein wenig eingeschüchterten Art von Zequi im Remake, wird unter anderem auch eine unterschiedliche ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ vermittelt. Vor allem in Verbindung mit dem anschließenden Analysebeispiel soll dieser Unterschied noch eindrücklicher dargestellt und erklärt werden.

4.2.4. Die Süßigkeitenautomaten-Szene

In dieser kurzen Szene (00:39:19-00:40:10/00:46:02-00:46:38) steckt ein jüngerer Schüler aus einer anderen Klasse im Süßigkeitenautomaten auf dem Schulgang fest. Gleich zu Szenenbeginn werden zwei ältere Schüler gezeigt, wie sie den eingesperrten Schüler hänseln und fotografieren. Plötzlich erscheint Zeki/Zequi im Schulgang. Nachdem der rebellische Aushilfslehrer mit seinem Fuß die Schultasche einer Schülerin weggekickt hat, kommt er schließlich am genannten Süßigkeitenautomaten vorbei und hilft dem armen Schüler aber gar nicht.

Wie sich nun zeigen wird, spielt sich diese Szene in beiden Filmen sehr unterschiedlich ab, was sich vor allem in den sich differenzierenden Handlungen und im unterschiedlichen Verhalten des Protagonisten jeweils im Ausgangs- und Zieltext zeigt. Wie bereits in den vorherigen Beispielen wird auch in dieser Szene Zeki im Originalfilm rebellischer dargestellt als Zequi im Remake, der etwas netter wirkt. Dies hat besonders in dieser Szene schließlich zur

Folge, dass in der Neuschreibung die Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ auf eine Weise vermittelt wird, die vom Originalfilm abweicht.

Obwohl der Beginn dieser Szene in der Neuschreibung auf den ersten Blick als völlig nachgestellt empfunden wird, wird bei genauerem Betrachten schon hier die rebellische und unanständige Art des Protagonisten in einer, im Vergleich zum Originalfilm, abgeschwächten Form vermittelt. Dies geschieht durch das Weglassen einer bestimmten Geste: Nachdem Zeki im Originalfilm mit seinem Fuß die Schultasche einer Schülerin weggekickt hat und diese sich darüber aufregt, drückt er seine Gleichgültigkeit durch den Körpersprachen-Modus Gestik aus, nämlich durch das Zeigen seines Mittelfingers (vgl. Abb. 43 und 45). Im Film-Remake entschieden sich die Neuschreiber/innen, diese unanständige Geste wegzulassen und es lediglich beim Wegkicken der Schultasche zu belassen (vgl. Abb. 44). Schon dieser kleine Unterschied führt dazu, dass Zeki im Originalfilm böser, rebellischer sowie unanständiger dargestellt wird als Zequi im Remake.



Abb. 43 Dağtekin 2013: 00:39:19

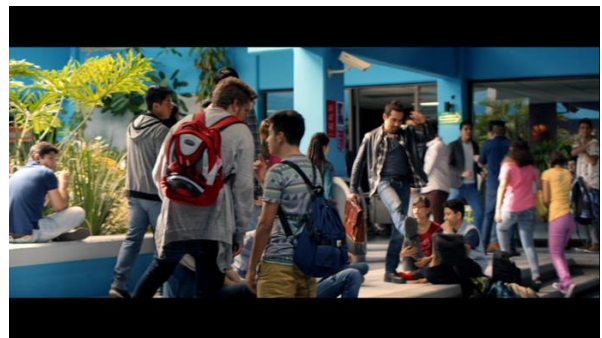


Abb. 44 Velilla 2016: 00:46:10



Abb. 45 Dağtekin 2013: 00:39:22

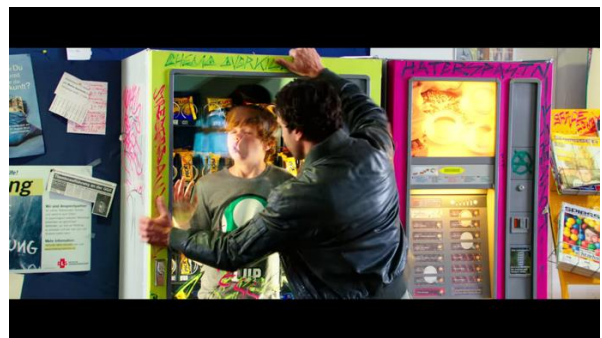


Abb. 46 Dağtekin 2013: 00:39:38

Der wesentliche Unterschied zeigt sich jedoch im restlichen Szenenabschnitt. Als Zeki im Originalfilm beim Süßigkeitenautomaten vorbeikommt, sind die beiden genannten hänselnden Schüler, die mit zwei Sekunden nur sehr kurz durch den Bild-Modus eingeblendet wurden, bereits verschwunden. Zeki möchte sich einen Schokoriegel aus dem Automaten herauslassen, doch dieser klemmt. Wie in Abbildung 46 zu sehen ist, schlägt Zeki daraufhin ein paar Mal mit voller Wucht gegen den Automaten und rüttelt an ihm, woraufhin der eingesperrte Schüler dem Aushilfslehrer durch den gesprochenen Sprach-Modus mitteilt: „Könnten Sie das mal bitte lassen? Ich krieg das voll ab!“ (Dağtekin 2013: 00:39:42-00:39:44) Die Verbindung des Sprach- und Bild-Modus Mimik schafft dabei eine sehr witzige Situation. In Abbildung 47 ist zu erkennen, dass der Schüler die ganze Zeit mit seinem Gesicht an der Scheibe klebt und

seine linke Wange sowie seine Nase in Folge verdrückt durch die Scheibe zu sehen sind. Zusätzlich werden seine Augen dabei weit aufgerissen, was im Gesamten eine äußerst witzige Realisierung des Bild-Modus Mimik schafft. Der Gesichtsausdruck, der dabei vom Schüler erzeugt wird, kann als eingeschüchtert beschrieben werden. Die genannten zwei Sätze, die der Schüler zu Zeki sagt, stehen mit dem Bild-Modus auf jene Weise in Verbindung, indem die paraverbalen Sprach-Modi dabei an den Bild-Modus angepasst werden. Dies wird nicht nur durch den (durch das Medium der Scheibe verursachten) leise eingesetzten Lautstärke-Modus seiner Stimme erzeugt, sondern auch durch die Verwirklichung des Sprach-Modus Stimmqualität, der, aufgrund des verdrückten Gesichts, eine sehr nasale und nuschelnde Stimme präsentiert.



Abb. 47 Dağtekin 2013: 00:39:50



Abb. 48 Velilla 2016: 00:46:37

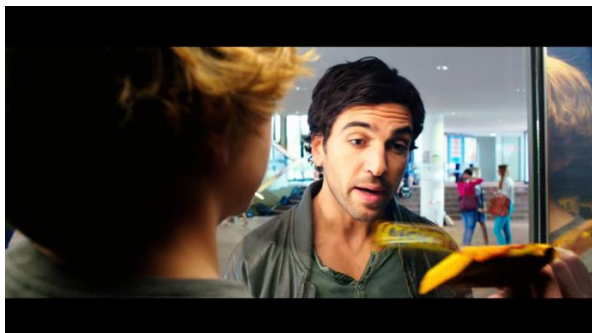


Abb. 49 Dağtekin 2013: 00:39:50



Abb. 50 Velilla 2016: 00:46:05

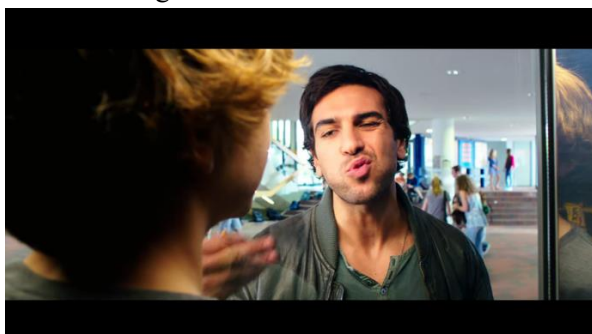


Abb. 51 Dağtekin 2013: 00:40:03



Abb. 52 Velilla 2016: 00:46:20

Die mit dem Genre verbundene Komik wird schließlich vor allem mit der darauf erfolgenden Reaktion des Protagonisten geschaffen, nämlich mit der Einsatzweise verschiedener Bild-, Sprach- und Geräusch-Modi. Zuallererst ist hierzu anzumerken, dass die Sound-Modi Intensität und Lautstärke synchron zu den Faustschlägen gegen den Automaten eingesetzt werden, und zwar auf eine sehr starke und intensive Weise, was Zekis rebellischen und aufbrausenden

Charakter unterstreicht. Wie in Abbildung 49 zu erkennen ist, zeigt Zeki durch den Bild-Modus Mimik – der durch die nach oben gezogenen Augenbrauen und die gerunzelte Stirn sehr genervt erscheint – schließlich, dass ihm der eingesperrte Schüler ziemlich egal ist und er einfach nur seinen Schokoriegel haben möchte. Dies wird vor allem in Verbindung mit dem Sprach-Modus klar. Auf die oben angeführten zwei Sätze des Schülers antwortet Zeki lediglich: „E-20 klemmt! Weiter rechts! Ja mach jetzt!“ (Dağtekin 2013: 00:39:44-00:39:51) Die sehr intensive Ausdrucksweise des paraverbalen Sprach-Modus Lautstärke sowie die bereits beschriebene Einsatzweise des Mimik-Modus zeigt dem/der Zuschauer/in, wie genervt Zeki ist. Als Zeki am Schluss endlich seinen Schokoriegel bekommen hat, fragt ihn der Schüler verblüfft, ob er Lehrer sei. Zeki antwortet immer noch gleichgültig und mit vollem Mund: „Ja, ist aber nur ein Aushilfsjob.“ (Dağtekin 2013: 00:40:02-00:40:05) und läuft schließlich weg, ohne dem Schüler geholfen zu haben. Die Handlung des Sprechens mit vollem Mund zeigt wiederum den bereits erwähnten, etwas unanständig dargestellten Charakter des Protagonisten im Originalfilm (vgl. Abb. 51).

Blickt man nun auf die Handlung im Film-Remake wird zugleich klar, dass bis auf das Wegkicken der Schultasche von den Neuschreiber/innen alles abgeändert wurde. Hier schlägt nämlich nicht der vermeintliche Aushilfslehrer gegen den Automaten, sondern die zwei hänselnden Schüler, die ihn zu Beginn schon fotografiert haben. Wie bereits in der Szene in der Schulklasse wird auch in dieser Beispielszene wieder das etwas übertrieben wirkende Lachen der Schüler eingesetzt. Dies zeigt sich hier zum einen durch den verstärkten Einsatz der Sound Sub-Modi Lautstärke und Intensität sowie durch den damit verbundenen Bild-Modus Mimik. Durch die zusammengekniffenen Augen, um welche sich starke Lachfalten bilden, und den weit geöffneten Mund, wodurch viele Zähne gezeigt werden, wird schließlich ein lauthals lachendes Gesicht der beiden Schüler präsentiert (vgl. 50). Betrachtet man zunächst den eingesperrten Schüler im Süßigkeitenautomaten, ist durch den Bild-Modus zu sehen, dass der Schüler in der Neuschreibung mit seinem Gesicht nicht ganz so stark an der Scheibe klebt, wie dies im Originalfilm der Fall ist. Außerdem drückt der Schüler durch den Bild-Modus Mimik vielmehr Traurigkeit aus, nämlich durch die kleinen Augen und den nach oben gezogenen Augenbrauen (vgl. Abb. 48).

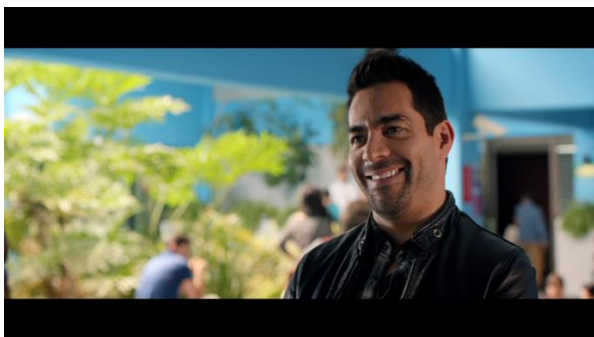


Abb. 53 Velilla 2016: 00:46:27



Abb. 54 Velilla 2016: 00:46:35

Des Weiteren ist durch den Bild-Modus zu sehen, dass Zequi hinter den beiden hänselnden Schülern steht und ihnen lediglich zuschaut. Dabei kommt durch den Bild-Modus Mimik sowie durch den Sound-Modus zum Ausdruck, dass er das Getue der beiden Schüler sehr witzig

findet, denn er grinst und lacht dabei (vgl. Abb. 52). Als die beiden Schüler schließlich ihren Schokoriegel bekommen haben und sie sich umdrehen wird durch den Bild-Modus Mimik vermittelt, dass sie Zequi bis dahin gar nicht bemerkt haben, denn ihre Mimik zeigt zuerst einen sehr erschrockenen Gesichtsausdruck. Als von Zequi durch den Bild-Modus Mimik sowie durch den damit verbundenen Sound-Modus jedoch ein grinsendes und lachendes Gesicht präsentiert wird, wird den beiden Schülern klar, dass der Aushilfslehrer auf ihrer Seite ist und ihr Gehabe gut und witzig findet (vgl. Abb. 53). Daraufhin zeigen auch die beiden Schüler durch den Bild-Modus Mimik, nämlich durch ein Grinsen, dass sie sich in ihrer Handlung bestätigt fühlen. Als die beiden schließlich verschwunden sind, fragt auch im Film-Remake der eingesperrte Schüler, ob Zequi denn Lehrer sei. Während der Sprach-Modus im Remake mit der Antwort “Sí, pero solo soy suplente.” (Velilla 2016: 00:46:32-00:46:34) inhaltlich zwar genau dasselbe ausdrückt, wie im Originalfilm, wird durch die Verbindung mit dem Bild-Modus Mimik und dem Sound-Modus jedoch gezeigt, wie Zequi nach dem gesagten Satz grinst und darüber lacht, indem nämlich nicht nur seine Mundwinkel nach oben gehen, sondern auch seine Augenpartie mitlacht, denn dort bilden sich Lachfalten (vgl. Abb. 54). Zeki im Originalfilm lachte hingegen kein einziges Mal, sondern es erschien dort vielmehr der Eindruck, dass ihm die Hänselei eigentlich ziemlich egal ist und er vielmehr darüber genervt ist, dass sein Schokoriegel im Automaten festklemmt. Auch das Sprechen mit vollem Mund wurde in der Neuschreibung weggelassen, was den, im Vergleich zum Originalfilm, anständigeren Charakter von Zequi im Remake wiederum verstärkt zum Ausdruck bringt.

Durch das gänzliche multimodale Geflecht wird im Remake schließlich eine ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ vermittelt, die vom Original abweicht. Obwohl auch Zeki, den gesamten Originalfilm betrachtend, bis zum Ende hin eine Beziehung zu den Schüler/innen aufbaut, geschieht dies dort jedoch erst später und in einer abgeschwächten und weniger deutlich ausgedrückten Form. Zequi im Film-Remake zeigt hingegen schon in dieser Szene, dass er auf einer ähnlichen Wellenlänge ist, wie die beiden Schüler aus seiner Klasse und es wird eine Beziehung vermittelt, die bereits etwas freundschaftlich und innig wirkt. Diese innigere, offenere sowie herzlichere Beziehung kann wiederum mit dem intendierten lateinamerikanischen Schleier in Verbindung gebracht werden, welchen der Produzent Argüelles im Interview angab sich bei der Neuverfilmung aus funktionalen und kommerziellen Gründen zum Ziel gesetzt zu haben, wobei aber wiederum die Rede von gewissen Stereotypisierungen sein kann. Da es sich bei der Film-Remake Produktion, wie im Produktionskontext klargestellt wurde, sowohl um eine mexikanische als auch um eine US-amerikanische Produktion handelt, kann angenommen werden, dass es sich bei diesen Darstellungen nicht alleine um Fremd- sondern ebenfalls um Selbststereotypisierungen handelt. Des Weiteren wird die mit dem Genre verbundene Komik in beiden Filmen unterschiedlich geschaffen: Während im Originalfilm Zekis rebellische Art sowie die Gleichgültigkeit, die er noch an jenem Zeitpunkt gegenüber den Schüler/innen verspürt im Vordergrund steht, tritt an jene Stelle im Film-Remake vielmehr das Hänseeln der Schüler und die damit verbundene Bestätigung des Lehrers.

4.2.5. Die Bahnhofsequenz

Da die gewissenhafte Lehrerin Lisi/Lucy bei einem Schüler/innen-Ranking kein einziges Mal bei einer der Kategorien gewählt wurde und sie sich daraufhin sehr gekränkt fühlt, nimmt Zeki/Zequi sie in dieser Sequenz (01:10:33-01:13:02/01:11:29-01:14:45) abends gemeinsam mit den Schüler/innen der Chaotenklasse mit zum Bahnhof, um dort einen Zug/Bus mit Graffiti zu besprühen. Um Lisi/Lucy dabei zu helfen, sich einen besseren Ruf bei den Schüler/innen zu verschaffen und nicht mehr die Langweilerin schlechthin zu sein, erklärt Zeki/Zequi den Jugendlichen, dass dieses illegale Treffen Lisis/Lucys Idee war, was in Folge sehr gut bei den Schüler/innen ankommt. Als schließlich die Polizei auftaucht, flüchten alle und Zeki/Zequi und Lisi/Lucy verstecken sich gemeinsam in einer Lagerhalle am Bahnhof, wo sich die beiden nähern kommen.

Betrachtet und vergleicht man Ausgangs- und Zieltextsequenz wird deutlich, dass es hier neben den unterschiedlich dargestellten Themen ‚Rollenbild‘ und ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ in der zweiten Sequenzhälfte vor allem zu einem sich differenzierenden Umgang mit dem Thema ‚Romantik‘ kommt.

In der gesamten Sequenz ist zu erkennen, dass das Rollenbild der streberhaften Lehrerin im Film-Remake durch das neue multimodale Zusammenspiel ein etwas anderes ist als im Originalfilm. Wie sich nun zeigen wird, ist alles in allem festzustellen, dass Lisi im Originalfilm unsicherer, streberhafter sowie etwas mädchenhafter dargestellt wird als die selbstbewusstere, etwas lockerer und erwachsener wirkende Lucy in der Neuschreibung. Diese jeweilige Rollenbild-Darstellung zieht sich zudem durch die Gesamtheit beider Filme. Bereits der schlichte Vergleich der Bildelement-Modi Kostüm und Frisur bestätigt die genannten Charakterzuschreibungen. Während zwar der Gesichtsschutz, welchen Lisi im Originalfilm trägt, nämlich eine in den Farb-Modi Schwarz und Silber erscheinende Katzenmaske, im Film-Remake fast exakt derselbe bleibt, weicht der Rest des Kostüms jedoch sehr voneinander ab. Als Kleidungsschutz trägt die vorsichtige Lehrerin Lisi im Originalfilm nämlich einen durchsichtigen Plastiküberzug, der einem Regenmantel gleicht (vgl. Abb. 55). Lucy im Film-Remake hingegen wird ohne Kleidungsschutz in einer in den Farb-Modi Schwarz und Weiß erscheinenden, lässigen und jugendlichen Hoodie-Jacke gezeigt (vgl. Abb. 56). Im Zusammenspiel mit dem unterschiedlich realisierten Bild-Modus Frisur, welcher sich bei Lisi durch einen zur Seite geflochtenem Zopf, bei Lucy hingegen durch einen Pferdeschwanz zeigt, wird das bereits erwähnte mädchenhaftere, vorsichtiger und gewissenhaftere Bild von Lisi und das etwas erwachsener und lockerer wirkende Bild von Lucy geschaffen (vgl. Abb. 55 und 56).

Wie nun in folgendem Abschnitt genauer erklärt wird, werden diese Charakterzuschreibungen außerdem durch die Verbindung mit den Körpersprachen-Modi und den verschiedenen gesprochenen Sprach-Modi verstärkt zum Ausdruck gebracht. Bereits ganz zu Beginn, als Zeki/Zequi den Schüler/innen erklärt, dass dieses Treffen genau genommen Frau Schnabelstedts/Miss Lucys Idee gewesen sei, ist mit Blick auf die jeweilige Reaktion der gewissenhaften Lehrerin in Ausgangs- und Zieltext zu erkennen, dass der Bild-Modus Mimik jeweils etwas anderes ausdrückt. Während sich Lucy durch ihren leicht nach oben gehobenen Kopf und einem mit Augen und Mund stark grinsenden Gesichtsausdruck sehr positiv, fröhlich,

selbstbewusst und voller Vorfreude zeigt (vgl. Abb 56), wirkt Lisi Mimik im Gegenzug durch die nur leicht nach oben gezogenen Mundwinkel und dem etwas starren Blick vielmehr verängstigt und nervös (vgl. Abb. 55). Dies wird durch das Zusammenspiel mit dem Bild-Modus Gestik verstärkt, denn im Originalfilm ist zudem zu sehen, wie Lisi während Zeki spricht teilweise schnell und nervös mit dem Kopf nickt, um ihre (vermeintliche) Zustimmung zu zeigen. Zwar flüstern daraufhin sowohl Lisi als auch Lucy dem Aushilfslehrer zu, ob das denn nicht illegal und gegen das Gesetz sei – was zeigt, dass beide Figuren einen verantwortungsbewussten, streberhaften Charakter besitzen – jedoch vermittelt bereits die beschriebene unterschiedliche Realisierung des Mimik-Modus, dass Lisi im Originalfilm deutlich nervöser zu sein scheint als Lucy im Originalfilm.



Abb. 55 Dağtekin 2013: 01:10:36

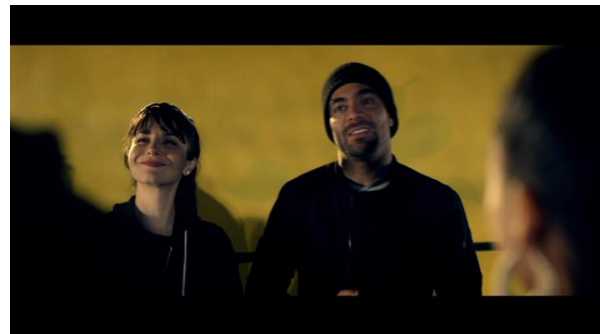


Abb. 56 Velilla 2016: 01:11:35



Abb. 57 Dağtekin 2013: 01:10:20



Abb. 58 Velilla 2016: 01:12:14



Abb. 59 Dağtekin 2013: 01:11:43



Abb. 60 Velilla 2016: 01:13:02

Auch als Lisi sowie Lucy jeweils im Originalfilm und Film-Remake dabei sind, den Zug bzw. den Bus mit der Spraydose zu besprühen, wird das gewissenhaftere, streberhaftere Charaktermerkmal von Lisi sowie die lockerer dargestellte Art von Lucy wiederum durch den Bild-Modus Mimik ausgedrückt. Wie in Abbildung 57 ersichtlich wird, vermittelt der Mimik-Modus wie gewissenhaft und genau Lisi ihre Arbeit erledigen möchte, denn ihr Gesichtsausdruck

kann durch die zusammengepressten Lippen als sehr konzentriert und ehrgeizig beschrieben werden. Im Film-Remake wird an jener Stelle hingegen vielmehr der Eindruck geschaffen, dass Lucy Spaß an der ganzen Sache hat und sie sich weniger um den illegalen Aspekt sorgt, denn hier drückt die Realisierung des Mimik-Modus einen grinsenden Gesichtsausdruck aus, welcher durch die nach oben gezogenen Mundwinkel und die weit aufgerissenen Augen erzeugt wird (vgl. Abb. 58).

Wie im Folgenden analysiert wird, wird neben dieser bereits genannten unterschiedlich behandelten Thematik ‚Rollenbild‘ vor allem beim darauffolgenden Dialog zwischen der Lehrerin und den Schüler/innen klar, dass auch das Thema ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ anders dargestellt wird. Dies geschieht vor allem durch die sich unterscheidende Einsatzweise verschiedener Sprach-, Sound- und Bild-Modi. Als Lisi im Originalfilm ihr Graffiti vollendet hat, versammeln sich alle Schüler/innen hinter ihr und sie betrachten gemeinsam ihr Kunstwerk. Daraufhin sagt unter anderem Chantal euphorisch zur Lehrerin: „Voll geil, Frau Schnabelstedt! Voll Instagram-Style!“ (Dağtekin 2013: 01:11:30-01:11:33), woraufhin Lisi mit einer, durch die paraverbalen Sprach-Modi Stimmlage und Stimmqualität geschaffenen, etwas hoch und wacklig klingenden Stimme „Danke!“ sagt (Dağtekin 2013: 01:11:33-01:11:34). Vermittelt durch den Sprach-Modus verfällt Lisi jedoch zugleich wieder zurück in ihre streberhafte Lehrer/innen-Rolle, indem sie sagt: „Ja ähm, wollen wir dann mal eure Bilder angucken und gemeinsam bewerten?“ (Dağtekin 2013: 01:11:35-01:11:40), wobei die paraverbalen Sprach-Modi Intonation, Stimmqualität und Sprechpause ihre unsichere Art zum Ausdruck bringen, denn ihre Stimmlage wird nicht nur zunehmend höher, sondern auch die Stimmqualität erklingt dabei sehr wackelig. Zudem sind die Sprechpausen bei ihrer gestellten Frage etwas in die Länge gezogen. Als sie alle gemeinsam daraufhin zu Buraks Graffiti hinübergehen, welches den Schriftzug „Fack ju Göhte“ wiedergibt (vgl. Abb. 59), sagt Burak ganz stolz: „Swag, oder?“ (Dağtekin 2013: 01:11:41-01:11:42), woraufhin Lisi auf ihren darauffolgenden, der Jugendsprache angepassten Spruch „Mhm, Swaggetti Yolognese, Burak.“ (Dağtekin 2013: 01:11:43-01:11:45) nochmals Bestätigung seitens der Schüler/innen bekommt, denn diese zeigen Lisi mit ihrem (durch den Sound-Modus hörbar und den Bild-Modus Mimik sichtbar werdenden) Lachen, dass sie Frau Schnabelstedt witzig finden. Wie in Abbildung 61 zu sehen ist, vermittelt Lisi durch die Einsatzweise des Bild-Modus Mimik daraufhin, dass sie ganz verwundert darüber ist, endlich gut bei den Schüler/innen anzukommen, denn sie reagiert schließlich mit einem sehr unsicher und aufgesetzt wirkenden Lächeln, welches durch die nach oben gezogenen Mundwinkel und den dazu im Widerspruch stehenden gleichbleibenden starren Blick erzeugt wird. Daraufhin lässt Lisi, ausgedrückt durch den Sprach-Modus, jedoch schon wieder die Oberlehrerin heraushängen: „Äh, ja, ein Glück hast du nicht bei mir Englisch, ne?“ (Dağtekin 2013: 01:11:50-01:11:52) Als schließlich die Polizei auftaucht und alle wegrennen, ist durch den Bild-Modus zu sehen, wie Lisi als einzige stehen bleibt. Der Bild-Modus Mimik zeigt dabei, dass Lisi nicht nur überfordert und verwirrt, sondern auch sehr ängstlich ist, indem ihre Augenbrauen leicht zusammen und nach oben gezogen werden und sie dabei ihre Lippen zusammenpresst (vgl. Abb. 63). Schließlich kommt Zeki zurück, reißt sie an ihrem Arm mit und sie rennen gemeinsam davon.

Vergleicht man den geschilderten Dialog zwischen den Schüler/innen und der Lehrerin nun mit jenem des Zieltextes, wird wiederum klar, dass Lucy selbstbewusster und lockerer dargestellt wird als Lisi und es in Folge auch zu einer anders vermittelten Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ kommt. Als die Schüler/innen Lucys Graffiti begutachten, sagt Romo zu ihr: “A ver, Miss Lucy. ¡Ay, ay, ay, ay, ay! ¡Cristóbal! ¡Mira, ven! ¡Topa esto!” (Velilla 2016: 01:12:37-01:12:44) Die paraverbalen Sprach-Modi Stimmhöhe und Lautstärke präsentieren dabei eine etwas höher und sehr laut klingende Stimme, welche die Emotionen Begeisterung und Freude zum Ausdruck bringt. Damit in Zusammenhang steht auch die Mimik des Schülers, welcher Bild-Modus durch den weit geöffneten Mund und die großen Augen ebenfalls einen sehr begeisterten Gesichtsausdruck repräsentiert. Lucy drückt daraufhin durch den Bild-Modus Mimik zudem keine Unsicherheit, wie Lisi aus, sondern Freude und Stolz. Durch die nach oben gezogenen Mundwinkel werden dabei viel Zähne gezeigt und auch neben den schmaler werdenden Augen bilden sich kleine Lachfalten. Schließlich bewirkt diese Einsatzweise des Mimik-Modus, dass ein sehr authentisches Lächeln erzeugt wird und dieses vor allem in Verbindung mit dem Bild-Modus Einstellungsgröße, nämlich der Nahaufnahme, sowie dem stark auf ihr Gesicht gerichteten Belichtungs-Modus verstärkt in den Vordergrund tritt (vgl. Abb. 62).

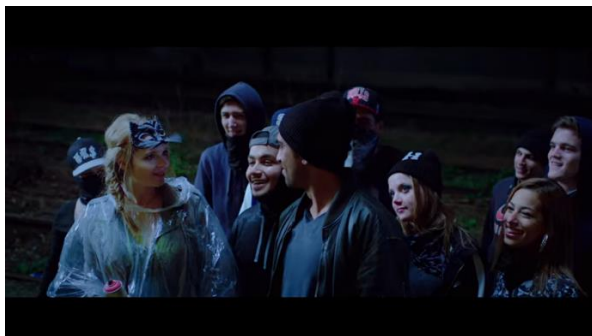


Abb. 61 Dağtekin 2013: 01:11:48

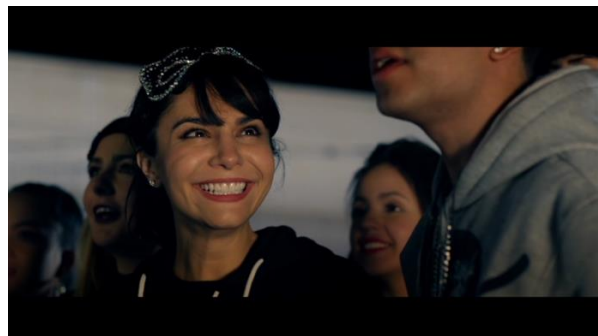


Abb. 62 Velilla 2016: 01:12:45



Abb. 63 Dağtekin 2013: 01:12:00

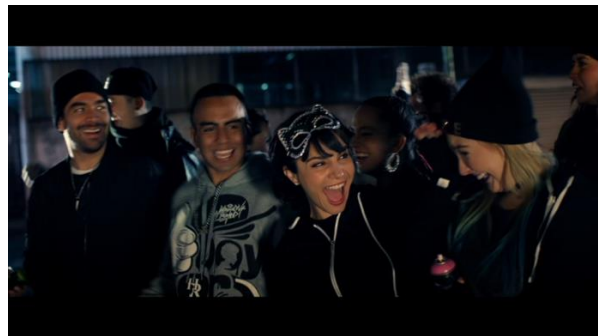


Abb. 64 Velilla 2016: 01:12:58

Ein weiterer Unterschied ist zudem, dass die Neuschreiber/innen sich dafür entschieden, den im Originalfilm vorkommenden Vorschlag der Lehrerin, weitere Bilder zu bewerten, wegzulassen. Im Film-Remake wird lediglich von der aus dem *Off* erscheinenden (und somit nicht mit dem Bild-Modus synchron verlaufenden) Stimme von Romo vorgeschlagen: “Miren el mío!” (Velilla 2016: 01:12:47-01:12:48) Als sie alle gemeinsam den Graffiti-Schriftzug „No Manches Frida“ betrachten (vgl. Abb. 60), sagt Romo “Está chulo, no?” (Velilla 2016:

01:12:50-01:12:51), woraufhin Lucy nicht auf eine besserwisserische Art wie Lisi antwortet, sondern vielmehr auf eine zustimmende und ebenfalls der Jugendsprache zuzuordnenden Weise: „Chulo? No. ¡Está de huevos!“ (Velilla 2016: 01:12:52-01:12:55), woraufhin alle laut- hals lachen, was zum einen durch den Bild-Modus Mimik sichtbar und zum anderen durch die stark eingesetzten Sound-Modi Intensität und Lautstärke hörbar wird (vgl. Abb. 64). An dieser Stelle muss jedoch bedacht werden, dass dieses Weglassen der besserwisserischen Reaktion der Lehrerin in der Neuschreibung schließlich auch damit in Zusammenhang steht, dass der durch den geschriebenen Sprach-Modus ausgedrückte Schriftzug „No Manches Frida“ nicht wie „Fack ju Göhte“ eine grammatikalisch inkorrekte Schreibweise darstellt. Als schließlich die Polizei aufkreuzt, rennen im Film-Remake außerdem alle zugleich weg und Lucy bleibt eben nicht so wie Lisi unsicher und verwirrt stehen, was die selbstbewusstere und lockerer wirkende Art der mexikanischen Lehrerin wiederum zum Vorschein bringt.

Neben der nun des Öfteren erwähnten unterschiedlichen Darstellung des Rollenbildes der streberhaften Lehrerin wird durch das unterschiedliche multimodale Zusammenspiel schließlich auch eine sich etwas differenzierende Beziehung geschaffen, welche die Lehrerin jeweils in Ausgangs- und Zieltext zu den Schüler/innen zu pflegen scheint. Während zwar auch Lisi im Originalfilm in dieser Szene ganz klar Zugang zu den Schüler/innen erlangt, wird die Beziehung zwischen Lucy und den Schüler/innen durch das geschilderte multimodale Zusammenspiel dennoch viel inniger, offener und freundschaftlicher dargestellt, was sich alleine beim Vergleich der oben angeführten Abbildungen 61 und 64 zeigt. Neben den bereits beschriebenen Modi trägt hierzu vor allem auch der Bild-Modus Belichtung bei. Vergleicht man alle oben angeführten Screenshots ist erkennbar, dass die Belichtungs-Modi im Film-Remake das Geschehen viel wärmer erscheinen lassen als im Originalfilm, in welchem ein kälteres Licht eingesetzt wurde. Dieses wärmer erscheinende Licht unterstreicht die beschriebene Innigkeit, Offenheit und Herzlichkeit im Film-Remake, welche Aspekte wiederum mit der bereits genannten intendierten Schaffung eines (in gewisser Hinsicht selbst- sowie fremdstereotypisierten) lateinamerikanischen Schleiers in Zusammenhang gebracht werden können.

Nun soll auf das zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnte Thema ‚Romantik‘ eingegangen werden, welches in der zweiten Sequenzhälfte in beiden Filmen eine Rolle spielt und unterschiedlich behandelt wird. Während die genannte Thematik in der deutschen Szene nämlich mit dem im Vordergrund stehenden Witz der Komödie verbunden wird, kommt es im mexikanischen Film-Remake zu einer Verschiebung in der Narration. Hier tritt vielmehr die Romantik an vorderste Stelle. Da sich dies, wie bereits erwähnt, durch die Gesamtheit beider Filme zieht, der Platz in dieser Forschungsarbeit für weitere Analysebeispiele jedoch nicht ausreicht, soll folgender Untersuchungsabschnitt als ein Beispiel von vielen dienen, um diese Verschiebung in der Narration und die daraus entstandene Romantisierung von Dağtekins Story, darzustellen. Wie sich nun zeigen wird, tragen in der Zieltextszene zu jener Romantisierung der dargestellten Handlung primär die Bild-Modi der Körpersprache sowie vor allem auch die Sound-Modi bei.

Die zweite Szene dieser Beispielsequenz beginnt im deutschen Originalfilm damit, dass Zeki und Lisi in der genannten Lagerhalle am Bahnhof durch den Bild-Modus zu sehen sind, wie sie sich auf einem Anhänger verstecken (vgl. Abb. 65). Als die Polizei verschwunden ist,

stehen sie auf und führen einen sehr kurzen Dialog, der, wie anschließend erklärt wird, von verschiedenen Musik-Modi untermalt wird. Zuerst stellt Lisi dem vermeintlichen Aushilfslehrer die Frage: „Das war aber nicht das erste Mal, dass du vor der Polizei weggelaufen bist, oder?“ (Dağtekin 2013: 01:12:29-01:12:32) Durch das Geflecht der paraverbalen Sprach-Modi, nämlich der Stimmlage, die nun nicht mehr ganz so hoch erscheint, sowie der stabileren, nicht mehr wackelig erklingenden Stimmqualität, wird der Eindruck erzeugt, dass Lisi nun nicht mehr derart unsicher zu sein scheint, wie sie es zuvor bei der illegalen Graffiti-Sprüh-Aktion noch war. Hinzukommend spielen dabei auch die Bild-Modi der Körpersprache mit, denn durch ihren leicht nach oben gehobenen Kopf und dem nicht mehr starren, sondern nun lockerer erscheinenden Bild-Modus Mimik wirkt Lisi etwas selbstbewusster als vorher (vgl. Abb. 66). Zeki antwortet auf ihre Frage: „Hab mal ‘ne CD geklaut.“ (Dağtekin 2013: 01:12:34-01:12:35), welchen Satz er dabei wiederum auf eine sehr gleichgültige Art und Weise ausdrückt, was vor allem am paraverbalen Sprach-Modus Intonation liegt, denn die Stimmlage wird bis zum Ende hin immer tiefer. Der Bild-Modus Mimik schafft dabei wiederum den schon im ersten Analysebeispiel genannten leeren und gleichgültigen Blick, welcher ein wenig das Bild des bereits beschriebenen einfältigen Taugenichts vermittelt (vgl. Abb. 67). Lisi antwortet ihm darauf durch den Bild-Modus Mimik zuerst mit einem freundlichen Grinsen (vgl. Abb. 68). Schließlich mustert sie Zeki jedoch mit ihrem Blick von oben bis unten (vgl. Abb. 69), was etwas Verführerisches vermittelt, denn sie lächelt dabei schelmisch. Zeki reagiert mit demselben Blick (vgl. Abb. 70), doch Lisi schaut schließlich hinüber zu den Spraydosen, die neben Zeki liegen und zerstört diesen sich steigernden verführerischen Moment mit ihrer üblichen Besserwisserei durch den gesprochenen Sprach-Modus: „Das ist Sondermüll, der muss auf den Wertstoffhof, ne?“ (Dağtekin 2013: 01:12:41-01:12:44) Der Bild-Modus Mimik steht dabei mit ihrer besserwisserischen Aussage in Verbindung, denn Lisi verfällt wieder zurück in ihren immer wiederkehrenden, etwas strengen Blick der streberhaften Lehrerin, indem ihre Augen wieder weiter geöffnet werden und sich ihre Augenbrauen nach oben ziehen (vgl. Abb. 71). Als Lisi sich umdreht und sich zum Ausgang begibt ruft Zeki ihr nach: „Ey, was ist denn mit ‚Danke‘ für’s Image polieren?“ (Dağtekin 2013: 01:12:45-01:12:47), woraufhin Lisi mit den Bild-Modi Gestik und Mimik antwortet, indem sie ihm den Mittelfinger zeigt und verschmitzt grinst (vgl. Abb. 72). Auch Zeki zeigt sich daraufhin mit einem durch den Bild-Modus Mimik vermittelten Lächeln (vgl. Abb. 73).

Zurückkommend auf den genannten Musik-Modus ist nun noch anzumerken, dass der geschilderte Dialog musikalisch untermalt wird, wodurch dieser verführerische Moment nicht unbedingt romantisch, sondern vielmehr witzig erscheint und somit mit dem Witz des Unterhaltungsgenres verbunden wird. Zum einen ist bei den Musik-Modi die Instrumentierung zu nennen, bei welcher es sich um ein Schlagzeug sowie Techno-Klänge handelt. Die Melodie erzeugt dabei eine Tonfolge, die einer Gangster-Musik ähnelt. Während die Modi Takt und Tempo gleichbleibend eingesetzt werden, wird jedoch die Dynamik immer mehr gesteigert – bis Lisi mit ihrer besserwisserischen Aussage den geschilderten verführerischen Moment zerstört. Das beschriebene Zusammenspiel der Musik-Modi wird jedoch an jenem Zeitpunkt wieder eingesetzt, an welchem Lisi dem vermeintlichen Aushilfslehrer mit der beschriebenen unanständigen Geste antwortet und daraufhin die Halle verlässt.

Zwar ist offensichtlich, dass sich Lisi und Zeki in dieser Szene im Originalfilm näherkommen, jedoch hat dieser kurze verführerische Moment, besonders durch die genannten Musik-Modi, trotzdem nicht viel von einer romantischen Stimmung, sondern er wird vielmehr mit dem Witz der Komödie verbunden. Wie im gesamten Film stehen auch hier wieder das Necken und gegenseitige Veralbern zwischen Lisi und Zeki im Vordergrund. Bevor auf die romantisierende Erzählweise dieser Handlung im Film-Remake eingegangen wird, muss jedoch noch kurz der Schluss dieser Szene thematisiert werden, da auch hier wiederum die Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ auf eine andere Weise dargestellt wird als im Remake.

Nachdem Lisi die Lagerhalle nämlich verlassen hat, erscheint plötzlich die Problemschülerin namens Chantal hinter Zeki. Sie hat sich dort in einem Kohleanhänger vor der Polizei versteckt. Gezeigt durch die Einstellungsgrößen-Modi der Nahaufnahme und Halbtotalen, wird für den/die Zuschauer/in ersichtlich, dass Chantals ganzes Gesicht mit Kohle vollgeschmiert ist. Neben dem Bild-Modus Mimik ist hierbei vor allem auch der Sprach-Modus wichtig, nämlich zum einen der Inhalt des Gesagten sowie zum anderen die paraverbalen Sprach-Modi.

Sobald Lisi weg ist und Chantal sich im genannten Anhänger aufrichtet, sagt sie zu Zeki: „Ich schwöre, das war voll knapp, Herr Müller, ja! Fast hätt ich Lehrersex gesehen!“ (Dağtekin 2013: 01:12:52-01:12:56) Während dabei der paraverbale Sprach-Modus Lautstärke gleichbleibend, nämlich sehr laut eingesetzt wird, wird der Intonations-Modus beim letzten Satz auf jene Weise realisiert, indem die Stimmlage immer tiefer wird. Vor allem zusammen mit dem Bild-Modus Mimik wird dabei schließlich der Eindruck vermittelt, dass Chantal genervt ist (vgl. Abb. 74). Zeki reagiert schließlich auf jene Weise, indem er ihr wortlos einen Lappen hinterherwirft, welche Handlung zeigt, dass ihn das nicht wirklich interessiert und er der Schülerin nicht besonders viel Beachtung schenkt. Daraufhin zündet er sich schließlich, durch den Bild-Modus der Nahaufnahme gezeigt, eine Zigarette an und blickt nochmal zur Tür, aus welcher Lisi ein paar Sekunden zuvor hinausgegangen ist. Der Bild-Modus Mimik vermittelt dem/die Zuschauer/in dabei durch die zusammengezogenen Augenbrauen und die nach oben ziehenden Mundwinkel ein nachdenkliches Lächeln. Auch Zeki scheint also ein wenig verliebt in Lisi zu sein. Dennoch wird die gesamte Handlung im Remake um einiges romantisierender erzählt.



Abb. 65 Dağtekin 2013: 01:12:19

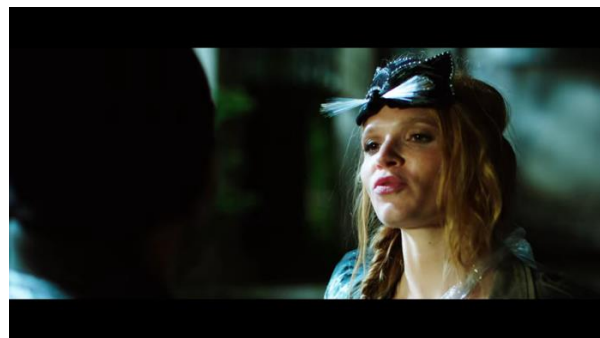


Abb. 66 Dağtekin 2013: 01:12:30



Abb. 67 Dağtekin 2013: 01:12:35



Abb. 68 Dağtekin 2013: 01:12:36



Abb. 69 Dağtekin 2013: 01:12: 01:12:38



Abb. 70 Dağtekin 2013: 01:12:39

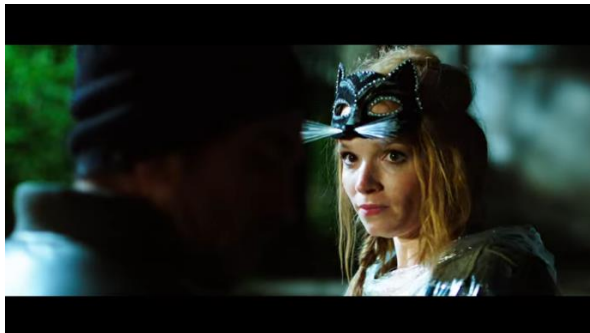


Abb. 71 Dağtekin 2013: 01:12:43

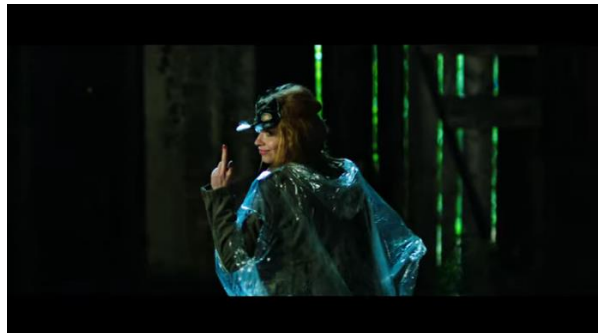


Abb. 72 Dağtekin 2013: 01:12:49

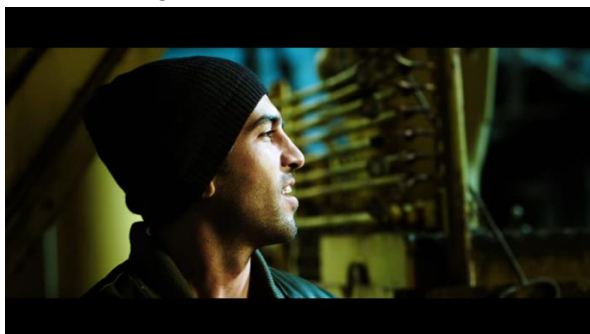


Abb. 73 Dağtekin 2013: 01:12:50

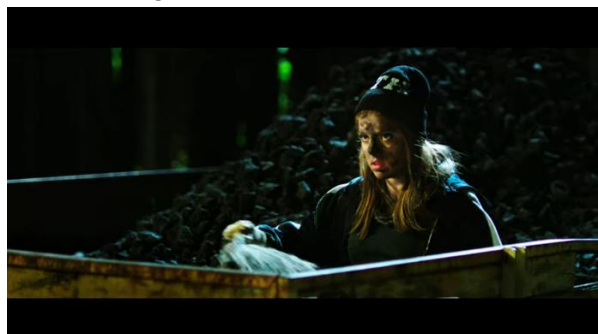


Abb. 74 Dağtekin 2013: 01:12:55

Schließlich zeigt das Geschilderte, dass auch hier die Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ wieder auf eine ähnliche Weise behandelt wird, wie dies schon bei den beiden vorherigen Analysebeispielen der Fall war. Besonders beim anschließenden Vergleich mit der Zieltext-Szene wird klar, dass auch in dieser Szene im Originalfilm wieder eine Beziehung dargestellt wird, die nicht als innig beschrieben werden kann. Zeki und Chantal sind zu diesem Zeitpunkt vielmehr genervt voneinander und der vermeintliche Aushilfslehrer vermittelt

wiederum die genannte Gleichgültigkeit, die er im Allgemeinen gegenüber seinen Schüler/innen verspürt.

Nun soll schließlich auf die Erzählweise der Neuschreibung eingegangen werden. Zualererst ist auffallend, dass die Handlung des gemeinsamen Versteckens im Film-Remake, im Gegensatz zum Originalfilm, sehr in die Länge gezogen wurde. Im Originalfilm wird durch den Bild-Modus Einstellungskonjunktion, nämlich durch einen harten Schnitt vom Gleis direkt zur Lagerhalle gesprungen. Dort wird gezeigt, wie sich Zeki und Lisi in einem Anhänger verstecken und bereits nach nur zehn Sekunden aufstehen, um den beschriebenen Dialog zu führen. Dieses Versteckspiel wird im Film-Remake mit zweiunddreißig Sekunden deutlich länger thematisiert. Zum einen sieht der/die Zuschauer/in, wie Zequi und Lucy händchenhaltend in die Lagerhalle rennen (vgl. Abb. 75), welche Handlung bereits sehr vertraut erscheint. Wie in den Abbildungen 76 und 77 ersichtlich wird, wird zum anderen auch in den darauffolgenden Einstellungen eine innigere Beziehung zwischen den beiden vermittelt, als dies im Originalfilm der Fall ist: Zequi hält Lucy, die mit dem Rücken zu ihm steht, fest und zieht sie sehr nahe an seinen Körper heran, womit er ihr zeigen möchte, dass sie von ihm beschützt wird. Auch der Mimik-Modus wird passend dazu eingesetzt, denn Lucys Gesichtsausdruck kann aufgrund ihrer groß gemachten Augen und des leicht geöffneten Mundes als ängstlich beschrieben werden. Dieser Eindruck wird zudem durch die Auswahl des Bild-Modus Einstellungsgröße intensiviert, denn hier entschieden sich die Neuschreiber/innen für die Nahaufnahme. Alles in allem wird dabei wiederum das bereits beschriebene, etwas machohaftes Rollenbild des Ex-Häftlings geschaffen – der starke Mann, der die ängstliche Frau in Not beschützt.

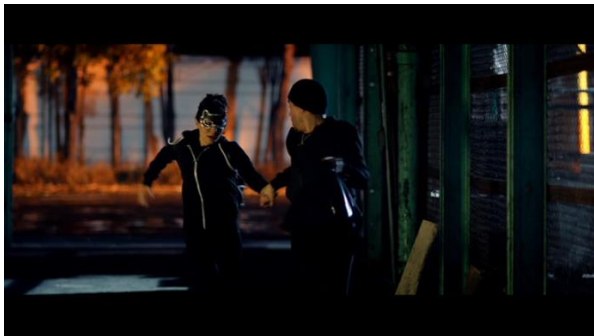


Abb. 75 Velilla 2016: 01:13:11

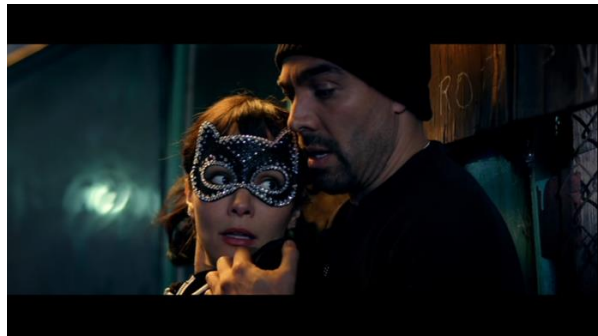


Abb. 76 Velilla 2016: 01:13:29



Abb. 77 Velilla 2016: 01:13:35

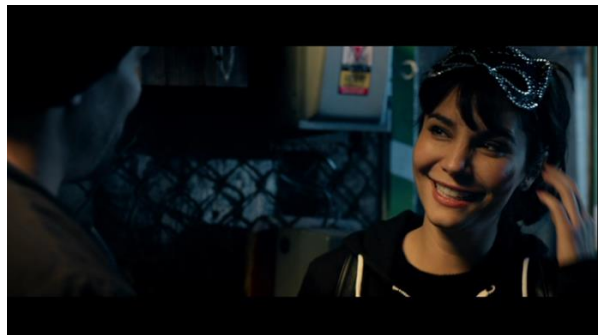


Abb. 78 Velilla 2016: 01:13:45

Als sie schließlich in Sicherheit sind, führen sie einen ähnlichen Dialog, wie Zeki und Lisi im Ausgangstext, jedoch wird die Handlung durch die Verflechtung mit den Bild-Modi der Körpersprache und den Sound- sowie manchen Sprach-Modi auf eine viel romantisierendere Art und Weise erzählt. Als Zequi Lucy durch den gesprochenen Sprach-Modus mitteilt, dass die Polizei weg ist, reagieren beide mit einem durch den Bild-Modus Mimik sichtbaren und den Sound-Modus hörbaren Lächeln, welches bereits sehr verliebt wirkt. Der Mimik-Modus präsentiert dabei nämlich bei beiden ein strahlendes Lächeln (vgl. Abb. 78 und 79). Ihre intensiven Blicke ziehen sich durch den gesamten Dialog, welche zudem durch den gewählten Einstellungsgrößen-Modus (Nahaufnahme) für das Publikum noch deutlicher werden.



Abb. 79 Velilla 2016: 01:13:46



Abb. 80 Velilla 2016: 01:13:48



Abb. 81 Velilla 2016: 01:13:52

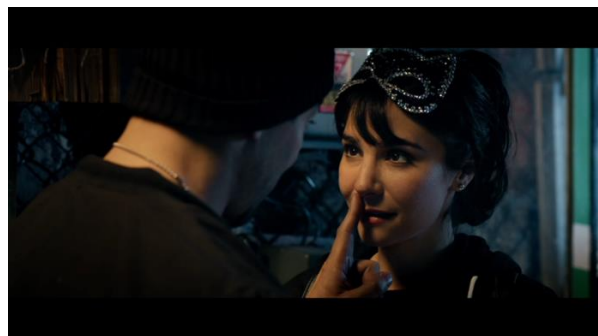


Abb. 82 Velilla 2016: 01:13:57



Abb. 83 Velilla 2016: 01:14:00



Abb. 84 Velilla 2016: 01:14:03

Zuerst fragt Lucy den vermeintlichen Aushilfslehrer mit einer, durch die paraverbalen Sprach-Modi Intonation und Lautstärke sehr verlegen, etwas höher sowie leise erklingenden Stimme, die gegen Ende hin in ein Flüstern übergeht: “No es la primera vez que the escapas de la Policía, ¿verdad?” (Velilla 2016: 01:13:47-01:13:49) Diese Verlegenheit, die von den genannten paraverbalen Sprach-Modi erzeugt wird, steht zudem im Zusammenhang mit dem Bild-Modus Mimik, welcher durch den leicht nach unten gesenkten Kopf und den dadurch

erzeugten groß gemachten, von unten nach oben schauenden Kulleraugen außerdem verschämt wirkt (vgl. Abb. 80). Zequi tritt daraufhin einen Schritt näher zu Lucy heran und sagt: “Una vez me robé un beso.” (Velilla 2016: 01:13:51-01:13:52), woraufhin die Lehrerin lacht. Der Bild-Modus Mimik zeigt dabei nicht den leeren Blick des etwas einfältig wirkenden Taugenichts von Zeki im Originalfilm, sondern ein verliebtes Lächeln (vgl. Abb. 81). Doch nicht alleine die Tatsache, dass aus der gestohlenen CD des Ausgangstextes nun ein Kuss wird, macht die ganze Handlung romantischer, sondern vor allem der restliche Ablauf der Szene: Zequi sagt zu Lucy: “Sssshh, pero no se lo digas a nadie, ¿eh?” (Velilla 2016: 01:13:53-01:13:57), wobei er, vermittelt durch den Bild-Modus Gestik, seinen Finger auf ihre Lippen legt. Der Gesichtsausdruck, welcher von Lucy dabei durch den Bild-Modus Mimik vermittelt und durch den Einstellungsgrößen-Modus der Nahaufnahme verstärkt wird, kann wiederum als verliebt beschrieben werden, indem nämlich ihr leicht geöffneter Mund und der nach oben schauende Blick wieder auf eine intensive, Zequi tief in die Augen schauende Weise eingesetzt wird (vgl. Abb. 82). Zequi kommt ihr schließlich, stets gezeigt durch den Einstellungsgrößen-Modus der Nahaufnahme, immer näher und näher, bis es fast zu einem Kuss kommt. Dabei setzt auch Zequi den Bild-Modus Mimik auf ähnliche Weise ein, denn auch er schaut ihr, nun nach unten blickend, tief in die Augen (vgl. Abb. 83 und 84).

Schließlich wird dieser äußerst romantische Moment jedoch zerstört, indem Zequi den in seiner rechten Hand haltenden Müllsack mit den leeren Spraydosen fallen lässt. Auf das dadurch erzeugte, durch den Sound-Modus hörbare Klimpergeräusch reagiert Lucy durch den Körpersprachen-Modus sichtbar erschrocken, indem sie aufzuckt, sich wieder von ihm entfernt und schließlich auf eine ähnliche besserwisserische Weise wie Lisi im Ausgangstext zu ihm sagt: “Esta basura es inorgánica, y por tanto tiene que ir en el bote de reciclaje.” (Velilla 2016: 01:14:08-01:14:14) Sich immer weiter zum Ausgang begebend wird ihre Verlegenheit zum einen durch den Mimik-Modus sowie zum anderen durch den Gestik-Modus zum Ausdruck gebracht, denn sie zieht ihre Schultern schüchtern nach oben und macht einen verlegenen Gesichtsausdruck (vgl. Abb. 85). Als Zequi ihr schließlich, wie auch Zeki im Originalfilm, nachruft: “Oye! ¿No me vas a dar las gracias por mejorar tu imagen?” (Velilla 2016: 01:14:18-01:14:22), reagiert Lucy mit derselben Geste des Originalfilmes, nämlich mit dem Zeigen des Mittelfingers. Die Einsatzweise des Bild-Modus Mimik weicht dabei jedoch bei beiden Figuren von jener des Originalfilmes ab, denn Zequi und Lucy lächeln sich immer noch mit demselben verliebten Gesichtsausdruck an (vgl. Abb. 86 und 87). Schließlich ist noch anzumerken, dass die gesamte Handlung nicht wie im Originalfilm von einer Gangster-Musik untermalt wird, sondern von einem romantischen Geräusch zirpender Grillen, welches durch die Sound-Modi geschaffen wird und das Thema ‚Romantik‘ noch mehr zum Vorschein bringt.

Auch beim Zieltext soll nun noch auf den kurzen Dialog zwischen Zequi und der Schülerin, nun namens Mónica, eingegangen werden, denn hier wird eine ganz andere ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ geschaffen. Wie Chantal im Ausgangstext versteckt, sich auch Mónica in einem Anhänger, nur ist dieser nun nicht mit Kohle befüllt, sondern mit alten Reifenschläuchen, da sich die Handlung im Zieltext an einem Busbahnhof abspielt. Als durch den Sound-Modus zu hören und den Bild-Modus zu sehen ist, wie sich Mónica im Anhänger aufrichtet, sagt Zeki zuerst erschrocken: “¡Ay, cabrón!” (Velilla 2016: 01:14:33-01:14:34), woraufhin

Mónica ihn neckt mit der Aussage: “Por poco, Sr. Alcántara. Por poco. Y ahora va a tener que llegar a su casa a jalársela.” (Velilla 2016: 01:14:35-01:14:41) Der Bild-Modus Mimik schafft dabei zuerst den Eindruck, dass ihre Aussage sehr ernst gemeint ist (vgl. Abb. 88). Als sie jedoch gegen Ende hin anfängt zu lachen, was sich durch den Bild-Modus Mimik und den Sound-Modus zeigt, wird klar, dass sie ihren Lehrer einfach nur necken möchte (vgl. Abb. 89). Wie in Abbildung 90 zu erkennen ist, reagiert auch Zequi daraufhin mit einem durch den Bild-Modus Mimik ausgedrückten Grinsen und ruft: “¡Yo no soy tu papá! “ (Velilla 2016: 01:14:43-01:14:44), woraufhin sich die beiden gegenseitig mit den Gummischläuchen bewerfen. Alles in allem schafft dieses multimodale Geflecht den Eindruck, dass beide Spaß haben und es wird schließlich – und gerade im Vergleich zum Originalfilm – wiederum eine viel innigere und offenere ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ zwischen den beiden geschaffen, die bereits als freundschaftlich beschrieben werden kann.

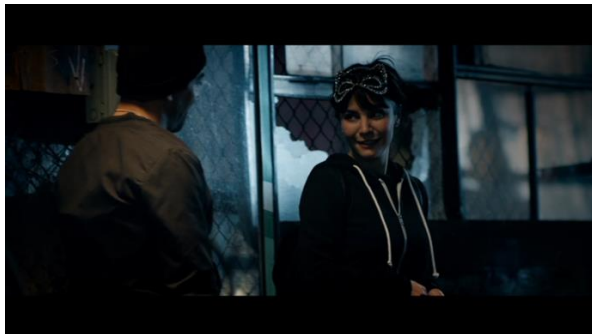


Abb. 85 Velilla 2016: 01:14:15



Abb. 86 Velilla 2016: 01:14:28



Abb. 87 Velilla 2016: 01:14:26



Abb. 88 Velilla 2016: 01:14:39

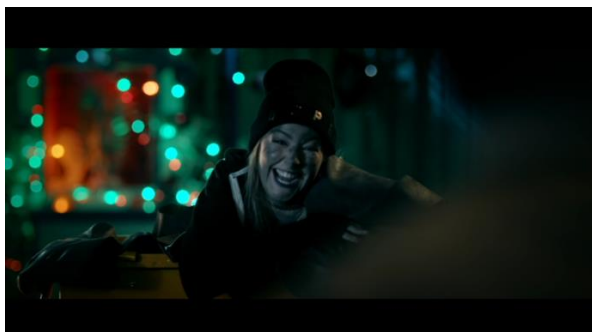


Abb. 89 Velilla 2016: 01:14:41



Abb. 90 Velilla 2016: 01:14:42

Zusammengefasst konnten in dieser Beispielsequenz einige Unterschiede und Verschiebungen festgestellt werden, welche in der Narration des Film-Remakes vorgenommen wurden. Zum einen wurde einleuchtend, dass das Thema ‚Rollenbild‘, nicht nur hinsichtlich der

Darstellung der streberhaften Lehrerin, sondern wiederum auch in Bezug auf den rebellischen Ex-Häftling, in beiden Filmen unterschiedlich behandelt wird. Während mit Lisi im Originalfilm die unsichere, verklemmte Streberin schlechthin dargestellt werden soll, wird im Film-Remake mit Lucy ein Bild der zwar ebenfalls pflichtbewussten, jedoch etwas selbstbewusster und lockerer wirkenden Lehrerin kreiert. Auch der rebellische Ex-Häftling wird im Originalfilm (besonders durch die Einsatzweise des Bild-Modus Mimik) wiederum etwas einfältiger und dümmlischer dargestellt, als der fokussierte, ein wenig machohaft dargestellte Mann namens Zequi, der die Lehrerin in Not beschützt und auf romantische Weise küssen möchte. Des Weiteren bewirkt das unterschiedliche multimodale Filmgeflecht, dass auch die Thematik ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ auf eine sich differenzierende Art vermittelt wird. Alles in allem wird im Film-Remake nämlich eine viel innigere und freundschaftlichere Beziehung zwischen den Schüler/innen und den beiden Lehrer/innen geschaffen. Auch hier kommt also wieder der beschriebene, mit gewissen Stereotypisierungen in Zusammenhang stehende lateinamerikanische Schleier zum Vorschein. Schließlich ist nochmals der offensichtlichste Unterschied zu nennen, nämlich die im Film-Remake in den Vordergrund gerückte Thematik ‚Romantik‘, anstelle der im Originalfilm vorherrschenden ‚Komik‘.

5. Conclusio

Vorliegende Forschungsarbeit beschäftigte sich mit einem noch sehr jungen Themengebiet der Übersetzungswissenschaft, nämlich mit der Multimodalität von Text und Übersetzung. Währenddessen im theoretischen Rahmen die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft in Richtung einer multimodalen Disziplin nachgezeichnet wurde, stellte sich zusehends heraus, dass ein ganzheitliches multimodales Verständnis in der Übersetzungswissenschaft bis dato noch nicht in ausgeprägter Form existiert. Es wurde deutlich, dass die meisten übersetzungswissenschaftlichen Ansätze, welche zwar bereits multimodalen Charakter aufweisen, dennoch meist große Lücken mit sich bringen. Da diese Leerstellen und die im Allgemeinen immer noch zu sprachorientierte Fokussierung auf den Text und die Übersetzung schließlich dazu führen, dass das neben den geläufigen audiovisuellen Übersetzungsverfahren existierende Film-Remake – die Ur-Form der einstigen Sprachversion – noch nicht auf intensive Weise auf einer multimodalen Übersetzungsebene analysiert worden ist, und daraus schließend auch noch kein multimodales Übersetzungsmodell für jene Übersetzungsstrategie existiert, hat sich vorliegende Masterarbeit genau dies zum Ziel gesetzt.

Für dieses Vorhaben wurden im theoretischen Rahmen schließlich die wichtigsten theoretischen Aspekte genauer herausgearbeitet. Zusammenfassend wurde das Film-Remake durch Lefeveres (2017) Neuschreibungstheorie mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht. Da der Film seine Geschichte durch Modus und Medium zum Ausdruck bringt, war es für die spätere Analyse schließlich notwendig, Lefeveres (2019) Rewriting-Theorie auf eine multimodale Ebene auszuweiten, weil sich der Übersetzungswissenschaftler vordergründig auf die literarische Übersetzung bezieht. Diese Erweiterung wurde durch die bereits zu Beginn des theoretischen Rahmens dargelegte multimodale Kommunikationstheorie von Kress und van Leeuwen (2001) vollzogen. Die Verknüpfung beider Theorien hatte schließlich zum Ergebnis, dass sich die Schreiber/innen und Rezipient/innen des deutschen Originalfilmes in einem anderen gesellschaftlichen System befinden als die Neuschreiber/innen und Rezipient/innen des mexikanischen Film-Remakes und somit bei ihrer Auswahl, Konfiguration sowie Interpretation der semiotischen Ressourcen von unterschiedlichen Machtfaktoren beeinflusst werden. Hierzu wurde zudem erklärt, dass in dieser Masterarbeit die Neuschreiber/innen des Film-Remakes, zu welchen alle an der Filmproduktion beteiligten Akteur/innen zählen, wie beispielsweise alle Schauspieler/innen, Drehbuchautor/innen, Regisseur/innen, Cutter/innen, Tontechniker/innen oder auch Visagist/innen, als Übersetzer/innen des Originalfilmes gelten. Überdies wurde dargelegt, dass genauso in der Filmbranche mit den vielen Produktionsfirmen, Medienkonzernen, Fernseh- sowie Filmförderungsanstalten usw. die von Lefevere (2017) beschriebene mächtige Patronage existiert. Diese beeinflusst zusammen mit der jeweiligen vermittelten Ideologie und Vorstellung einer angemessenen Filmsprache, den ökonomischen Faktoren sowie den steuernden Fachleuten, zu welchen beispielsweise Cineast/innen, Filmrezensent/innen oder auch Filmkritiker/innen genannt wurden, die Filmtextgestalter/innen bei ihrer durch Modus und Medium vermittelten Darstellung bestimmter Themen. Wie erklärt wurde, hat dies zur Folge, dass in Originalfilm und Film-Remake im Zuge dessen auch sich differenzierende Werte zu diesen Themen vermittelt werden. Vor allem mit Kaindls

(2020) beschriebenen multimodalem Ansatz wurde zudem einleuchtend, dass Modus und Medium dabei immer auf funktionale Weise eng mit dem jeweiligen Genre, welches wiederum bestimmte Merkmale und Konventionen mit sich bringt, verbunden sind.

Vor diesem Hintergrund galt es bei der anschließenden Analyse schließlich zu untersuchen, wie die Geschichte der deutschen Komödie *Fack ju Göhte* (2013) in das mexikanische Film-Remake *No Manches Frida* (2016) übersetzt wurde. Ziel war es, die mit dem Rewriting-Prozess einhergehenden Veränderungen und Anpassungen, welche beim mexikanischen Film-Remake als Übersetzung durch das neue modale, mediale und generische Zusammenspiel vorgenommen wurden, offenzulegen. Dabei sollte vor allem herausgefunden werden, wie einzelne Thematiken mit ihren jeweiligen Wertvorstellungen in beiden Filmen behandelt werden, wie diese durch Modus und Medium zum Ausdruck gebracht werden und was diese Veränderungen schließlich für die Gesamtdarstellung der Geschichte zur Folge haben. Die Ergebnisse, die sich bei diesem deskriptiven und multimodalen Übersetzungsvergleich herausgestellt haben, sollen nun im weiteren Abschnitt zusammengefasst werden.

Für die Erstellung eines multimodalen Analysemodells wurde schließlich die von Stöckl (2004) erarbeitete Einteilung in Core-Modes, Sub-Modes und Mediale Varianten bzw. vor allem dessen adaptiertes Modell für den audiovisuellen Translationsbereich von Pérez-González (2014a) herangezogen. Jenes Modell wurde schließlich für die multimodale Übersetzungsanalyse dieser Masterarbeit angepasst und an manchen Stellen mit Ansätzen aus den Filmwissenschaften – aus einer multimodalen Perspektive betrachtet – ausgeweitet. Schließlich standen bei der Analyse die vier Core-Modes Bild, Sprache, Musik und Sound mit ihren vielen Sub-Modi und medialen Varianten im Mittelpunkt.

Beim multimodalen Übersetzungsvergleich wurden drei Szenen sowie zwei längere Sequenzen beider Filme herangezogen und einander gegenübergestellt. Obwohl die Szenen des Film-Remakes auf den ersten Blick sehr ident zum Originalfilm erschienen, stellte sich bei genauerer Betrachtung jedoch heraus, dass es durch das neue multimodale Zusammenspiel zu einigen Verschiebungen in der Narration kommt und sich in Folge ebenfalls das Genre gewissermaßen verändert, indem die Geschichte auf eine romantisierende Art und Weise erzählt wird. Die genannten Verschiebungen ließen sich schließlich vor allem hinsichtlich der Themenbereiche ‚Sexualität‘, ‚Rollenbild‘, ‚Liebe‘, ‚Romantik‘, ‚Freundschaft‘ sowie ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ feststellen.

In erster Linie ließ sich beobachten, dass im deutschen Originalfilm der mit dem Unterhaltungsgenre verbundene sarkastische und ironische Witz im Vordergrund steht, welcher zum einen durch das Necken zwischen den beiden Protagonist/innen Zeki und Lisi geschaffen wird sowie zum anderen durch die äußerst ungewöhnliche Beziehung, welche der vermeintliche Aushilfslehrer zu seinen Schüler/innen pflegt. Zwar wendet auch Zequi im Remake ziemlich unübliche Lehrmethoden an, veralbert gerne die gewissenhafte Lehrerin Lucy und darüber hinaus wurde auch hier der sarkastische Unterton der Witze sowie der vulgäre Sprachstil beibehalten, jedoch findet dabei stets eine Anpassung an den neuen Vermittlungskontext und das andere zielkulturelle System statt. Dies zeigte sich nicht alleine durch Offensichtlichkeiten wie dem Sprach- und Ortswechsel, den neuen Bildelement-Modi wie dem Austausch mit lateinamerikanischen Schauspieler/innen, den anderen Kostümen oder Requisiten, sondern

hinsichtlich des Sprach-Modus beispielsweise auch durch die sich differenzierenden paraverbalen Sprach-Modi oder das Einflechten zahlreicher Mexikanismen in die sarkastischen und häufig voller Schimpfausdrücke gefüllten Dialoge. Alles in allem wurde sehr rasch deutlich, dass neben dem Sprach-Modus unzählige weitere Bild-, Musik- und Sound-Modi bei der Bedeutungsgenerierung mitspielen und auf funktionale Weise miteinander verzahnt sind. Dabei wurde zudem festgestellt, dass bei der Vermittlung verschiedener Wertvorstellungen zu gewissen Themen der vermeintlich vorherrschende Sprach-Modus an manchen Stellen eine weniger wichtige Stellung bei der Bedeutungsschaffung einnimmt als die anderen Modi. Beispielsweise spielte neben den Bild-Modi Einstellungsgröße, Belichtung, Gestik und Mimik an manchen Stellen auch die Einsatzweise bestimmter Musik- und Sound-Modi eine große Rolle.

Wie beim gegebenen Überblick über die Patronage der jeweiligen Filmbranche ersichtlich wurde, spiegeln diese kurz beschriebenen Unterschiede die verschiedenen Ziele wider, welche bei Ausgangs- und Zieltext von den Schreiber/innen und Neuschreiber/innen angestrebt wurden. Während der deutsche Drehbuchautor und Regisseur Bora Dağtekin in einem Interview preisgab, dass er mit seinen Komödien vor allem das Ziel verfolgen würde, das Thema ‚Migrationshintergrund‘ auf eine normalisierte und unauffällige Weise in das Unterhaltungsgenre und in eine witzige Schulkomödie einzuflechten, ohne diese Thematik verstärkt in den Vordergrund zu stellen, wurde interessanterweise genau diese Migrationsthematik in der Neuschreibung ausgelassen. Es wurde bei den Hintergründen zum Produktionskontext des Film-Remakes durch einzelne Interview-Ausschnitte mit dem Film-Remake Produzenten Argüelles dargelegt, dass die Neuschreiber/innen vor allem vorhatten, die gelungene Story der deutschen Schulkomödie an den zielkulturellen Publikumsgeschmack anzupassen. Bei der Untersuchung stellte sich heraus, dass diese Anpassung dadurch geschah, indem ein latein-amerikanischer und romantischer Schleier über Dağtekin Story gelegt wurde. Wie im Analyseteil erwähnt wurde, hatte dieses Streichen des Themas ‚Migrationshintergrund‘ in der Neuschreibung außerdem höchstwahrscheinlich schlichtweg damit zu tun, dass diese Thematik nicht einen solch großen Stellenwert im zielkulturellen Gesellschaftssystem einnimmt, wie dies im deutschen System der Fall ist.

Es stellte sich heraus, dass Dağtekin dieses Einflechten des genannten Themas im Originalfilm unter anderem nicht nur durch das Einbringen eines indirekten Zitates durchaus gelungen ist, sondern vor allem durch die mit dem Schauspieler Elyas M'Barek äußerst gut gewählte Besetzung des Protagonisten Zeki. Im Unterkapitel zu den Hintergründen wurde nämlich ersichtlich, dass der deutsche Schauspieler nicht alleine durch seine vorherigen Rollen mit der Thematik des Migrationshintergrundes konfrontiert wurde und sich somit beim Publikum bereits ein gewisses Image des Schauspielers aufgebaut hat, sondern, dass er auch auf persönlicher Ebene Bezug zu diesem Thema hat – was wiederum Einfluss auf seine schauspielerische Darbietungsweise hat. Wie erklärt wurde, hat dies schließlich zur Folge, dass die Figur des Protagonisten im deutschen Originalfilm automatisch mit einem Migrationshintergrund in Verbindung gebracht wird, obwohl dies im Film selbst nie explizit zum Ausdruck kommt, sondern vielmehr auf subtile Art mitschwingt. Hinsichtlich des Film-Remakes zeigte sich bei der Analyse verschiedener Beispielszenen und -sequenzen außerdem, dass dieser laut

Argüelles vor allem aus funktionalen und kommerziellen Gründen geschaffene romantisierende und lateinamerikanische „Beigeschmack“ auf unterschiedliche Weise geschaffen wird.

Zwar teilen beide Filme dasselbe Ende – der Ex-Häftling und die streberhafte Lehrerin werden ein Paar – jedoch werden selbst die romantischsten Momente im Originalfilm mit dem trockenen und sarkastischen Witz des Unterhaltungsgenres verbunden. Im Film-Remake entschieden sich die Neuschreiber/innen, dies ein wenig abzuändern und an den neuen Vermittlungskontext anzupassen. Besonders die Bahnhofsequenz zeigte, dass bei diesem äußerst romantischen Moment im Remake zwischen Zequi und Lucy in der Lagerhalle der Witz des Unterhaltungsgenres kurz beiseitegelegt und vielmehr die Romantik in den Vordergrund gestellt wird. Wie analysiert wurde, geschieht dies bei diesem Beispiel nicht alleine durch die im Vordergrund stehenden Bild-Modi Gestik und Mimik, indem Zequi und Lucy sehr intensive und verliebte Blicke austauschen und sich darüber hinaus fast küssen, sondern vor allem durch den zusätzlichen Einsatz eines durch die Sound-Modi geschaffenen Hintergrundgeräusches zirpender Grillen. Im Originalfilm wird an jenem Zeitpunkt mit einer im Hintergrund zu hörenden, durch verschiedene Musik-Modi geschaffenen Gangstermusik nicht unbedingt ein romantischer Moment zwischen den beiden vermittelt. Es dringt vielmehr wieder die mit dem Unterhaltungsgenre verbundene Komik hervor, wodurch der verführerische Moment zwischen dem Figurenpaar Zeki und Lisi nicht ganz ernstzunehmend erscheint. Zudem kommt es hier auch nicht fast zu einem Kuss, welche romantische Handlung somit in der Neuschreibung hinzugefügt wurde. Dies ist nur ein Beispiel von vielen, denn die Romantisierung von Dağtekins Story zieht sich durch das gesamte Film-Remake und wird, wie im Analyseteil ersichtlich wurde, durch die Einsatzweise der Belichtungs- und Farb-Modi in der Gesamtheit beider Filme verstärkt zum Ausdruck gebracht, indem nämlich ein Weichzeichner über die Bilder des Remakes gelegt wurde. Hierzu wurde erklärt, dass dieser romantische Weichzeichner wiederum im starken Gegensatz zu dem durch die Bild-Modi geschaffenen Stil des Originalfilmes steht, denn dort kam der in Komödien gerne eingesetzte *High-Key-Stil* zum Einsatz, welcher durch seine intensive Helligkeit härter wirkt und somit mit dem im Vordergrund stehenden trockenen und sarkastischen Humor in Verbindung steht und weniger mit romantischen Aspekten.

Wie bereits erwähnt, wurden jedoch nicht alleine bezüglich der Themen ‚Liebe‘ und ‚Romantik‘ Unterschiede festgestellt, sondern vor allem auch hinsichtlich der Thematik ‚Rollenbild‘. Bleibt man beispielsweise bei der Figur des Protagonisten Zeki/Zequi, wurde bei diesem durch das unterschiedliche multimodale Filmgeflecht ein sich differenzierendes Rollenbild des kleinkriminellen Ex-Häftlings geschaffen. Bei der Gegenüberstellung der einzelnen Szenen und Sequenzen ließ sich beobachten, dass Zeki im Originalfilm rebellischer, unanständiger, ungepflegter, gemeiner, aufbrausender sowie etwas verträumter und dümmlicher dargestellt wird als Zequi im Remake. Durch das andere multimodale Zusammenspiel wirkt dieser nämlich nicht nur ein wenig netter, anständiger und gepflegter, sondern auch etwas fokussierter. Außerdem tritt bei Zequi in der Neuschreibung an manchen Stellen durch verschiedene Modi die machohafte Art mehr in den Vordergrund, als dies bei Zeki im Originalfilm der Fall ist.

Des Weiteren wurde in Ausgangs- und Zieltext auch eine unterschiedliche ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ vermittelt. Während Zeki im Originalfilm erst viel später eine Beziehung zu seinen Schüler/innen schafft und diesen die meiste Zeit vor allem zeigt, wie gleichgültig sie ihm in Wirklichkeit sind, da er vielmehr fokussiert auf seinen Plan ist, an sein unter der Schule vergrabenes Raubgeld zu kommen, baut Zequi im Remake schon früher eine Art Beziehung zu seinen Schüler/innen auf. Zudem wirkt diese viel inniger, offener und an manchen Stellen bereits freundschaftlich. Diese Innigkeit und Offenheit wurde bei der Untersuchung mit dem zuvor genannten, vom Film-Remake Produzenten Argüelles erwähnten lateinamerikanischen Schleier in Verbindung gebracht, welchen sich die Neuschreiber/innen des Film-Remakes zum Ziel setzten über die Story zu legen. Dabei wurde aber auch auf eine in mancher Hinsicht fremd- sowie selbststereotypisierte Darstellung aufmerksam gemacht.

Diese durch Modus und Medium geschaffene andere Darstellungsweise der ‚Schüler/in-Lehrer/in-Beziehung‘ ließ sich auch bei der Figur der Lehrerin Lisi/Lucy erkennen, nämlich in der Bahnhofsequenz. Hier stellte sich heraus, dass auch Lucy, als sie es endlich geschafft hat, Zugang zu den Schüler/innen zu bekommen, eine innigere, herzlichere und freundschaftlichere Beziehung zu ihnen aufbaut, als dies Lisi im Originalfilm gelingt. Dies hängt wiederum mit dem unterschiedlichen ‚Rollenbild‘ der streberhaften und gewissenhaften Lehrerin zusammen, welches in beiden Filmen geschaffen wird. Auch wenn beiden Figuren die genannten Charakterzüge beigemessen werden, wird Lucy im Film-Remake durch das andere multimodale Geflecht dennoch etwas lockerer und zwangloser dargestellt als die verklemmte, strebsame und pflichtbewusste Lisi im Originalfilm.

Neben dem Thema ‚Rollenbild‘ muss nun hinsichtlich der Thematiken ‚Sexualität‘ und ‚Freundschaft‘ abschließend noch eine weitere Figur erwähnt werden, nämlich Zekis/Zequis alte Freundin Charlie/Jenny, die als Prostituierte tätig ist. Besonders mit Blick auf die Darstellungsweise der Prostituierten haben sich nämlich gravierende Unterschiede herausgestellt. Zwar wird das Thema ‚Sexualität‘ gerade durch die Figur der Prostituierten in beiden Filmen behandelt, jedoch auf eine unterschiedliche Weise. Im Originalfilm wird jene Thematik vordergründig mit dem Witz der Komödie verbunden, wohingegen im Remake der Fokus zusätzlich auf eine sexualisiertere Darstellung der Prostituierten gelegt wird. Hierzu wurde erklärt, dass diese unterschiedliche Darstellungsweise und der differenzierte Umgang mit diesem Thema schließlich erneut damit zusammenhängen, welche Merkmale und Konventionen im jeweiligen gesellschaftlichen System zum Unterhaltungsgenre herrschen, was wiederum beeinflusst, wie der Witz in der jeweiligen Komödie zum Ausdruck gebracht wird. Wie sich zeigte, geschieht diese differenzierte Darstellungsweise der beiden Figuren nicht immer nur durch das Zusammenspiel der verschiedenen Bild-Modi Gestik, Mimik, Kostüm oder Maske, sondern des Öfteren auch durch die hinzukommende unterschiedliche Wahl des Einstellungsgrößen- und Perspektiven-Modus oder die sich unterscheidenden paraverbalen Sprach-Modi. Selbst die Thematik ‚Freundschaft‘ wurde mit Blick auf dieses Figurenpaar unterschiedlich dargestellt, indem nämlich auch jenes Thema im Film-Remake wieder mit der in den Vordergrund gerückten Thematik ‚Sexualität‘ verbunden wird.

Diese hier zusammengefassten Ergebnisse, die sich bei der multimodalen Übersetzungsanalyse herausgestellt haben, zeigen nun, dass die an sich gleichbleibende Geschichte des

Originalfilmes im Film-Remake durch das neue modale, mediale sowie generische Zusammenspiel dennoch auf eine andere Weise erzählt wird, es dabei zu Verschiebungen in der Narration kommt, und somit in Folge auch unterschiedliche Wertvorstellungen zu den genannten Themen geäußert werden. Wie bereits erklärt wurde, hängen diese in der Übersetzung vollzogenen Anpassungen schließlich mit den unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen zusammen, in welchen sich jeweils die Schreiber/innen des Originalfilmes und die Neuschreiber/innen des Film-Remakes befinden. Sie werden somit von unterschiedlichen Machtinstanzen der Patronage beeinflusst, bekommen eine andere Ideologie, verschiedene Wertvorstellungen zu bestimmten Themen sowie eine differenzierte Auffassung einer angemessenen Filmsprache vermittelt. Da Modus, Medium und Genre eng miteinander verzahnt sind, beeinflussen zudem auch unterschiedliche Konventionen, die im jeweiligen System zum Unterhaltungsgenre herrschen, wie der Witz des Comedy-Genres letzten Endes zum Ausdruck gebracht wird und mit welchen Themen dieser verbunden wird. All diese Faktoren führen letztlich dazu, dass an die Stelle der im Originalfilm im Vordergrund stehenden ‚Komik‘, dem sarkastischen Witz und dem trockenen Humor nun die ‚Romantik‘ gestellt wird und auf die im zielkulturellen System übliche Art und Weise mit dem Unterhaltungsgenre verbunden wird. Neben diesem romantischen Aspekt, der intensivierten Darstellung des Themas ‚Sexualität‘, der etwas anders vermittelten ‚Rollenbilder‘ zeigte sich außerdem, dass im Film-Remake eine innigere, offener und herzlichere ‚Schüler/in-Lehrer/in Beziehung‘ geschaffen wird.

Summa summarum bewirkte dieses neue multimodale Zusammenspiel der Neuschreibung, dass über die Story des deutschen Originalfilmes ein romantischer und lateinamerikanischer Schleier gelegt wurde, welcher an einzelnen Stellen vielleicht durch so manche fremd- sowie selbststereotypisierten Darstellungsweisen geschaffen wurde und mit dem mexikanischen sowie US-amerikanischen Produktionseinfluss zusammenhängen könnte.

Abschließend kann festgehalten werden, dass diese Arbeit als Zeugnis dient, dass ein Übersetzungstransfer nicht ausschließlich auf einer sprachlichen Ebene stattfindet, da holistisch betrachtet bei jeder Textform viele weitere Modi bei der Bedeutungsgenerierung mitspielen, wobei sie stets in Wechselwirkung mit Medium und Genre stehen. Diese weitläufigere Betrachtungsweise sollte mit Blick in die Zukunft und den stetig neu aufkommenden multimodalen Textformen in der Übersetzungswissenschaft keine Ausnahme mehr darstellen, sondern vielmehr die Norm werden.

6. Bibliographie

- academia.org.mx. No mames. <http://www.academia.org.mx/espın/respuestas/item/no-mames> (Stand: 20.04.2021).
- Arend, Wolfgang. 2002. *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern. Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen*. Mainz: Bender.
- Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baldry, Anthony/Thibault, Paul J. 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.
- Bassnett, Susan/Lefevere, André (Hg.). 1990. *Translation, History and Culture*. London/New York: Pinter.
- Bassnett-McGuire, Susan. 2014. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theater Texts. In: Hermans, Theo (Hg.), 87-102.
- Benjamin, Walter (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin, Walter (Hg.) *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 9-21.
- Berry, Jessica. 2018. *Kino der Sprachversionen Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929-1933*. Stuttgart: Ibidem.
- Billboard. I'm a Freak. <https://www.billboard.com/music/enrique-iglesias/chart-history/MIN/song/811056> (Stand: 22.03.2021).
- Boria, Monica/Carreres, Ángeles/Noriega-Sánchez, María/Tomalin, Marcus (Hg.). 2020. *Translation and Multimodality. Beyond Words*. London/New York: Routledge.
- Boria, Monica/Tomalin, Marcus. 2020. Introduction. In: Boria, Monica et al. (Hg.), 1-23.
- Bosseaux, Charlotte. 2015. *Dubbing, Film and Performance. Uncanny Encounters*. Oxford/Bern/Berlin/Brüssel/Frankfurt am Main/New York/Wien: Peter Lang (New Trends in Translation Studies Vol. 16).
- Box Office Mojo. No manches Frida. <https://www.boxofficemojo.com/title/tt5259966/> (Stand: 08.03.2021).
- Brockhaus. 1992. *Brockhaus Enzyklopädie. In vierundzwanzig Bänden. Achtzehnter Band. Rad-Rüs und dritter Nachtrag*. Mannheim: Brockhaus.
- Burg, Susanne. 2012. Jede Nation hat das Recht, irgendwie verrückt dargestellt zu werden. Regisseur Bora Dagtekin über seinen Film ‚Türkisch für Anfänger‘. *Deutschlandfunk Kultur*. 11.03.2012. https://www.deutschlandfunkkultur.de/jede-nation-hat-das-recht-irgendwie-verrueckt-dargestellt.1287.de.html?dram:article_id=193276 (Stand: 09.03.2021).

- Burstein, Sergio. 2019. Martha Higareda regresa a los brazos de Omar Chaparro, pero solo en la ficción. *Los Angeles Times*. 30.08.2019. <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2019-08-29/martha-higareda-regresa-a-los-brazos-de-omar-chaparro-pero-solo-en-la-ficcion> (Stand: 09.03.2021).
- Chaume Varela, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- cinema.de. 2018. ‚FACK JU GÖHTE‘: BORA DAGTEKIN IM INTERVIEW. https://www.cinema.de/kino/news/fack-ju-goehte-bora-dagtekin-im-interview-14634_ar.html (Stand: 05.03.2021).
- Constantin a. Fack ju Göhte. <https://www.constantin-film.de/kino/fack-ju-goehte/> (Stand: 18.04.2021).
- Constantin b. Über uns. <https://www.constantin-film.de/unternehmen/constantin-film-ag/> (Stand: 09.03.2021).
- Constantin Film. 2016. FACK JU GÖHTE-Remake ist auch in Mexiko ein Hit. *presseportal.de*. 21.09.2016. <https://www.presseportal.de/pm/12946/3436065> (Stand: 09.03.2021).
- Dağtekin, Bora. 2013. Fack ju Göhte. [Netflix 112 min.] München: Constantin Film, Rat Pack.
- Dallos, Nina/Penninger, Johannes/ Tesarik, Andreas. 1997. Vorbilder und Nachbildungen. *Maske und Kothurn* 43 (4), 25-29.
- Dannemann, Victoria. 2016. Comedia alemana en versión latinoamericana. *Deutsche Welle*. 05.10.2016. <https://www.dw.com/es/comedia-alemana-en-versión-latinoamericana/a-35964850> (Stand: 05.05.2021).
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193-218.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters, 1-18.
- Dicerto, Sara. 2018. *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis*. London: Palgrave Macmillan.
- dict.leo.org. ¡No manches!. <https://dict.leo.org/spanisch-deutsch/no%20manches> (Stand: 20.04.2021).
- Dressler, Wolfgang. 1974. Der Beitrag der Textlinguistik zur Übersetzungswissenschaft. In: Knapp, Volker (Hg.) *Übersetzer und Dolmetscher. Theoretische Grundlagen, Ausbildung, Berufspraxis*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 61-72.
- DWDS. Kanake. <https://www.dwds.de/wb/Kanake> (Stand: 15.04.2021).
- Eco, Umberto. 2001. *Experiences in Translation*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

- Elleström, Lars. (Hg.). 2010. *Media Borders. Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave MacMillan.
- Ellis, Jack C. 1995. *A History of Film*. 4. Aufl. Boston/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Allyn and Bacon.
- Evans, Jonathan. 2014. Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies* 7 (3), 300-314.
- Evans, Jonathan. 2019. Film remakes as a form of translation. In: Pérez-González (Hg.) *Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 160-174.
- Faulstich, Werner. 2005. *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. 3. akt. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG.
- filmportal.de a. Fack Ju Göhte. https://www.filmportal.de/film/fack-ju-goehte_0dfc335469554572a053d4681439e684 (Stand: 09.03.2021).
- filmportal.de b. Bora Dagtekin. https://www.filmportal.de/person/bora-dagtekin_6ff8dbb1d66f49db9cd12b9c4e6e0c0d (Stand: 09.03.2021).
- filmportal.de c. Karoline Herfurth. https://www.filmportal.de/person/karoline-herfurth_bce3ee77f5c94aef998688108cefe868 (Stand: 09.03.2021).
- filmportal.de d. Uschi Glas. https://www.filmportal.de/person/uschi-glas_8716e1bd80ca460ea293247ce5990482 (Stand: 09.03.2021).
- filmstarts.de. No Manches Frida. <https://www.filmstarts.de/kritiken/242907/bilder/?cmediafile=1000003752> (Stand: 18.04.2021).
- Fischer, Wolfram. 1987. *Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*. Bd. 6. Stuttgart: Klett.
- Forrest, Jennifer/Koos, Leonard R. 2002. Reviewing Remakes: An Introduction. In: Forrest, Jennifer/Koos, Leonard R. (Hg.) *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York: State University of New York, 1-36.
- Fritz, Ben. 2010. Lions Gate forms Latino film venture with Televisa. *Los Angeles Times*. 13.09.2010. <https://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/09/lions-gate-latino-televisa.html> (Stand: 28.02.2021).
- Fröhlich, Gustav. 1983. *Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben*. München, Berlin: Herbig.
- Gambier, Yves. 2003. Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator* 9 (2), 171-189.

- Gambier, Yves. 2006. Multimodality and Audiovisual Translation. http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (Stand: 16.11.2020).
- Garcia, Sandra E. 2020. After 'Parasite,' Are Subtitles Still a One-Inch Barrier for Americans? *The New York Times*. 12.02.2020. <https://www.nytimes.com/2020/02/12/movies/movies-subtitles-parasite.html> (Stand: 08.05.2021).
- Garncarz, Joseph. 2006. Untertitel, Sprachversionen, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmyer, Jan (Hg.) *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: text + kritik, 9–18.
- Gómez de Silva, Guido. 2008. *Diccionario breve de Mexicanismos*. 2. Aufl. Mexiko: Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica.
- Gottlieb, Henrik. 1994a. Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives* 2 (1), 101-121.
- Gottlieb, Henrik. 1994b. Subtitling: People Translating People. In: Dollerup, Cay/Lindegaard, Annette (Hg.) *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions. Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark, 4-6 June 1993*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 261-274.
- Gottlieb, Henrik. 2005. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *Eu High Level Scientific Conference Series*, 1-29.
- Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. 2011. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Halliday, M. A. K. 1979. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Heinze, Rüdiger/Krämer, Lucia (2015). Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections. In: Heinze, Rüdiger/Krämer, Lucia (Hg.) *Remakes and Remaking. Concepts – Media – Practices*. Bielefeld: Transcript, 7-19.
- Hermans, Theo (Hg.). 2014. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/New York: Routledge.
- Hermans, Theo. 2020. *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Neuauflage. London/New York: Routledge (Translation Classics series).
- Hickethier, Knut. 1996. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of adaptation*. London/New York: Routledge.
- IMDb a. Fack ju Göhte. <https://www.imdb.com/title/tt2987732/> (Stand: 23.03.2021).

- IMDb b. No Manches Frida. <https://www.imdb.com/title/tt5259966/> (Stand: 23.03.2021).
- IMDb c. Omar Chaparro. <https://www.imdb.com/name/nm1410318/> (Stand: 09.03.2021).
- IMDb d. Martha Higareda. <https://www.imdb.com/name/nm1172285/> (Stand: 09.03.2021).
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit.
- Jakobson, Roman. 1992. Linguistische Aspekte der Übersetzung [1959]. In: Hollenstein, Elmar (Hg.) *Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 481-491.
- Jewitt, Carey. 2014. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- Jewitt, Carey/Oyama, Rumiko. 2001. Visual meaning: A social semiotic account. In: van Leeuwen, Theo/Jewitt, Carey (Hg.) *Handbook of visual analysis*. London/California/New Delhi: Sage, 134-156.
- Jewitt, Carey/Bezemer, Jeff/O'Halloran, Kay. 2016. *Introducing Multimodality*. London/New York: Routledge.
- Jüngst, Heike Elisabeth. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Reithofer, Karin. 2019. *Translatorische Methodik*. 6. Aufl. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus. 2004. Multimodality in the Translation of Humour in Comics. In: Ventola, Elija/Charles, Cassily/Kaltenbacher, Martin (Hg.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 173-192.
- Kaindl, Klaus. 2010. Übersetzung ohne Sprache – Übersetzung ohne Text? Entwicklungen des Objektbereichs. In: Grbić, Nadja/Hebenstreit, Gernot/Vorderobermeier, Gisella M./Wolf, Michaela (Hg.) *Translationskultur Revisited. Festschrift für Erich Prunč*. Tübingen: Stauffenburg, 98-112.
- Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: Millán, Carmen (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 257-269.
- Kaindl, Klaus. 2015. Von den Rändern ins Zentrum oder: Was kann die Übersetzungswissenschaft von Comics lernen? In: Mälzer, Nathalie (Hg.) *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*. Berlin: Frank & Timme, 25-46.
- Kaindl, Klaus. 2016. Multimodales und mediales Übersetzen. In: Kaindl, Klaus/Kadrić, Mira (Hg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen: Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 120-136.
- Kaindl, Klaus. 2020. A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica et al. (Hg.), 49-69.

- Katz, Ephraim. 1980. *The International Film Encyclopedia*. London/Basingstoke: The MacMillan Press LTD.
- Ketola, Anne. 2016. Towards a multimodally oriented theory of translation: A cognitive framework for the translation of illustrated technical texts. *Translation Studies* 9 (1), 67-81.
- Keutzer, Oliver/ Lauritz, Sebastian/ Mehlinger, Claudia/ Moormann, Peter. 2014. *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Klages, Christlieb. 2004. *Grundzüge des Filmrechts. Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck.
- Koller, Werner. 2020. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 9. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kress, Gunther. 2000. Design and Transformation. New Theories of Meaning. In: Cope, Bill/Kalantzis, Mary (Hg.) *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London/New York: Routledge, 153-161.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- Krützen, Michaela. 1996. Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt. In: Schaudig, Michael (Hg.) *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: diskurs film Verlag, 119-154.
- Kühle, Sandra. 2006. *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Remscheid: Gardez!.
- Lee, Tong-King. 2013. Performing Multimodality: Literary Translation, Intersemioticity and Technology. *Perspectives* 21 (2), 241-256.
- Lefevere, André. 2009. Interpretation, Übersetzung, Neuschreibung: Ein alternatives Paradigma (1985). In: Hagemann, Susanne (Hg.) *Deskriptive Übersetzungsforschung. Eine Auswahl*. Berlin: Saxa-Verlag.
- Lefevere, André. 2017. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Neuauflage. London/New York: Routledge.
- Leitch, Thomas. 2002. Twice- Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. In: Forrest, Jennifer/Koos, Leonard R. (Hg.) *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York: State University of New York, 37-62.

- Lühmann, Hannah. 2014. Voll frontal ins Klischee gehauen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 23.01.2014. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fack-ju-goethe-erklaert-voll-frontal-ins-klischee-gehauen-12764478.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3 (Stand: 09.03.2021).
- Luyken, Georg-Michael/Herbst, Thomas/Langham-Brown, Jo/Reid, Helene/Spinhof, Herman. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mälzer-Semlinger, Nathalie. 2011. Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen. *Lebende Sprachen* 56 (2), 214-223.
- Martinez, D.P. 2009. *Remaking Kurosawa. Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mazdon, Lucy. 1996. Rewriting and Remakes. Questions of Originality and Authenticity. In: Harris, Geoffrey T. (Hg.) *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 47-63.
- McClennen, Sophia A. 2018. *Globalization and Latin American Cinema. Toward a New Critical Paradigm*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mitchell, W. J. T. 2018. Pictorial Turn. In: Bleiker, Roland (H.g.) *Visual Global Politics*. London/New York: Routledge.
- Monaco, James. 1995. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.
- Mühling, Jens/Lippitz, Ulf. 2012. Ich bin ein Kommerzschwein. *Der Tagesspiegel*. 18.03.2012. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/drehbuchautor-dagtekin-ich-bin-ein-kommerzschwein/6337292.html> (Stand: 01.03.2021).
- Nagel, Silke. 2009. Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH. In: Nagel, Silke/ Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina/Pieper, Katrin (Hg.) *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main/Wien: Lang, 23-140.
- Nornes, Abé Mark. 2007. *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Oltmann, Katrin. 2008. *Remake | Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld: Transcript.
- O'Sullivan, Carol. 2011. *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pantelion. About. <https://www.pantelionfilms.com> (Stand: 05.03.2021).
- Pérez-González, Luis. 2014a. *Audiovisual Translation. Theories, Methods and Issues*. London/New York: Routledge.

- Pérez-González, Luis. 2014b. Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives. In: Bermann, Sandra/Porter, Catherine (Hg.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester, England: John Wiley & Sons (Wiley Blackwell), 119-131.
- Pohl, Anne. 1997. Remake. In: Rother, Rainer (Hg.) *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 249.
- Prosieben. ELYAS M'BAREK. <https://www.prosieben.at/stars/star-datenbank/elyas-m-barek> (Stand: 09.03.2021).
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns. *TexTconTexT* 11 = NF 1, 99–127.
- Prunč, Erich (Hg.). 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1. Orientierungsrahmen*. 2. Aufl. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- Prunč, Erich. 2004. Zum Objektbereich der Translationswissenschaft. In: Müller, Ina (Hg.) *Und Sie Bewegt Sich Doch ... Translationswissenschaft in Ost Und West. Festschrift Für Heidemarie Salevsky Zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Prunč, Erich. 2012. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. 3. Aufl. Berlin: Frank & Timme.
- RAE a. chingado/a. <https://dle.rae.es/chingado?m=form> (Stand: 22.03.2021).
- RAE b. chulo/a. <https://dle.rae.es/chulo> (Stand: 22.03.2021).
- Rat Pack. Rat Pack Filmproduktion. <https://www.constantin-film.de/unternehmen/rat-pack-filmproduktion/> (Stand: 09.03.2021).
- Raw, Laurence. 2010. The Skopos of a Remake: Michael Winner's *The Big Sleep* (1978). *Adaptation* 4 (22), 199-209.
- Reinart, Sylvia. 2014. *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.
- Reiß, Katharina. 1978. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. 2. Aufl. München: Max Hueber Verlag.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer Verlag (Linguistische Arbeiten 147).
- Reiß, Katharina. 1990. Briefe an die Herausgeber. *Lebende Sprachen* 35 (4), 185.
- Ribbeck, Dietrich von. 1990. *Filmproduktion verstehen*. München: TR-Verlagsunion.
- Sandrini, Peter. 2011. Translationswissenschaft. In: Reinalter, Helmut/Brenner, Peter. (Hg.) *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen*. Wien: Böhlau, 1095-1101.

- Schaaf, Julia. 2015. Hätte auch blöd laufen können. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 10.09.2015. https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/fack-ju-goehte-hauptdarsteller-elyas-m-barek-im-interview-13787531.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Stand: 03.03.2021).
- Schaudig, Michael. 1996. Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen. In: Schaudig, Michael (Hg.) *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Stukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Diskurs-Film-Verlag, 277-308.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary. 2008. *Translationswissenschaft in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Tübingen: Stauffenburg.
- Snell-Hornby, Mary. 2010. The turns of Translation Studies. In: Gambier, Yves/van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Vol 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 366-370.
- songtexte.com a. Cheating. <https://www.songtexte.com/songtext/john-newman/cheating-2b515c22.html> (Stand: 22.03.2021).
- songtexte.com b. I'm a Freak. <https://www.songtexte.com/songtext/enrique-iglesias/im-a-freak-734662c5.html> (Stand: 22.03.2021).
- Stöckl, Hartmut. 2004. In between modes. Language and image in printed media. In: Ventola, Eija/Charles, Cassily/Kaltenbacher, Martin (Hg.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9-30.
- Stöckl, Hartmut. 2006. Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse. In: Eckkrammer, Eva M./Held, Gudrun (Hg.) *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Medientexten*. Frankfurt am Main/Wien: Lang, 11–36.
- Stöckl, Hartmut. 2011a. Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hans-Joachim/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.) *Bildlinguistik. Theorien, Methoden, Fallbeispiele*. Berlin: E. Schmidt, 45-70.
- Stöckl, Hartmut. 2011b. Werbekommunikation – Linguistische Analyse und Textoptimierung. In: Knapp, Karlfried/Antos, Gerd/Becker-Mrotzek, Michael/Deppermann, Arnulf/Göpferich, Susanne/Grabowski, Joachim/Klemm, Michael/Villiger, Claudia (Hg.) *Angewandte Linguistik. Ein Lehrbuch*. 3. Aufl. Tübingen/Basel: Narr Francke Attempto, 245-266.
- Stern TV. 2017. Elyas M'Barek bei stern TV - Der ganze Talk | stern TV. [YouTube-Video 6:18 min.] <https://www.youtube.com/watch?v=yDdzfaJsT2E> (Stand: 10.03.2021).
- Stolze, Radegundis. 2011. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 6. Aufl. Tübingen: Narr.

- Taylor, Christopher. 2003. Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* 9 (2), 191-205.
- Taylor, Christopher. 2016. The Multimodal Approach in Audiovisual Translation. *Target: International Journal of Translation Studies* 28 (2), 222-236.
- Thibault, Paul J. 2000. The Multimodal Transcription of a Television Advertisement. Theory and Practice. In: Baldry, Anthony (Hg.) *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore, 311-385.
- Toury, Gideon. 1986. A Cultural-Semiotic Perspective. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tome 2 N-Z*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1111-1124.
- Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies - and beyond*. 2. Aufl. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Türschmann, Jörg. 2001. Die Frühphase des Tonfilms im internationalen Kontext. Systematische, methodische und konzeptuelle Aspekte einer Untersuchung von Sprachversionen. In: Engelbert, Manfred/Pohl, Burkhard/Schöning, Udo. (Hg.) *Märkte, Medien, Vermittler. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Göttingen: Wallstein, 263-305.
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London/New York: Routledge.
- Velilla, Nacho G. 2016. No Manches Frida. [DVD 114 min.] Santa Monica, CA: Pantelion.
- Venuti, Lawrence. 2018. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Verevis, Constantine. 2006. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vilar, Màrius. 2020. Las películas mexicanas más taquilleras de la historia en el mundo. *Industrias del Cine*. 09.03.2020. <http://industriasdelcine.com/2020/03/09/las-peliculas-mexicanas-mas-taquilleras-de-la-historia-en-el-mundo/> (Stand: 06.03.2021).
- Von Flotow, Luise. 2014. *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. London/New York: Routledge.
- Vorname.com a. Burak. <https://www.vorname.com/name,Burak.html> (Stand: 15.04.2021).
- Vorname.com b. Zeynep. <https://www.vorname.com/name,Zeynep.html> (Stand: 15.04.2021).
- 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 Wissenschaftlicher Verlag.
- Wahl, Chris. 2006. Nationale Verortung – Globales Verständnis. Die MLV der 1930er Jahre als Ausgangspunkt für zeitlose Fragestellungen der Medienwissenschaft. In: Distelmyer, Jan (Hg.) *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: text + kritik, 146–156.

- Wehn, Katrin. 2001. About Remakes, Dubbing & Morphing: Some Comments on Visual Transformation Processes and their Relevance for Translation Theory. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.) *(Multi) media translation. Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 65-72.
- Wendling, Eckhard. 2008. *Filmproduktion. Eine Einführung in die Produktionsleitung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wollan, Malia. 2011. How Pantelion Films Lures Latinos to the Box Office. *Fast Company*. 01.12.2011. <https://www.fastcompany.com/1715103/how-pantelion-films-lures-latinos-box-office> (Stand: 03.03.2021).
- Wong, Dorothy. 2012. The Remake as a Translation: Localism, Globalism and the Afterlife of Horror Movies. *Translation Quarterly* 66, 21-31.
- Zaster Redaktion. 2020. So viel Geld spielten die erfolgreichsten deutschen Filme der 2010er ein. *Zaster Magazin*. 09.01.2020. <https://www.zaster-magazin.de/erfolgreichste-deutsche-filme-2010er> (Stand: 09.03.2021).

Abstract Deutsch

In vorliegender Masterarbeit wird das Film-Remake neben den geläufigen audiovisuellen Translationsverfahren, wie der Untertitelung oder der Synchronisation, als weiteres Filmübersetzungsverfahren betrachtet. Die Intention dieser Arbeit liegt darin zu zeigen, dass in der heutigen, sich stetig weiterentwickelnden Welt von der bis dato immer noch vorherrschenden sprachorientierten Fokussierung auf den Text und die Übersetzung losgelöst werden muss und eine viel weiter gefasste Betrachtungsweise notwendig ist. Auch wenn sich in der Übersetzungswissenschaft mittlerweile einzelne multimodale Ansätze finden lassen, ist sie dennoch stets weit entfernt von einem ganzheitlichen multimodalen Bewusstsein. Das Film-Remake wird in dieser Masterarbeit daraus schließend durch Lefeveres (2017) Rewriting-Theorie mit einem Übersetzungsprozess in Verbindung gebracht. Da der Film seine Geschichte durch Modus und Medium erzählt, ist es schließlich notwendig, die Neuschreibungstheorie auf eine multimodale Ebene auszuweiten. Dies geschieht durch die Verknüpfung mit der multimodalen Kommunikationstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001). Daraus schließend wird das Film-Remake in dieser Forschungsarbeit als Neuschreibung eines bereits existierenden Filmes gesehen, bei welchem Übersetzungsprozess es durch das neue modale, mediale und generische Zusammenspiel zu gewissen Anpassungen an das zielkulturelle System kommt. Dies hat zur Folge, dass manche Themen auf eine andere Weise behandelt werden und somit auch unterschiedliche Wertvorstellungen vermittelt werden, als dies im Originalfilm der Fall ist. Im Analyseteil wird untersucht, wie dieser Rewriting-Prozess vom deutschen Originalfilm *Fack ju Göhte* (2013) zum mexikanischen Film-Remake *No Manches Frida* (2016) vonstattengeht. Bei der Gegenüberstellung mehrerer Beispielszenen und -sequenzen stellt sich schließlich heraus, dass die Geschichte, welche vom Originalfilm vermittelt wird, im Film-Remake an sich zwar dieselbe bleibt, sie aber dennoch auf eine andere Art und Weise erzählt wird und es daraufhin zu Verschiebungen in der Narration kommt. Zusammenfassend hat dieser Neuschreibungsprozess zum Ergebnis, dass über die Komödie des Originals im Film-Remake ein romantischer und lateinamerikanischer Schleier gelegt wird.

Abstract English

In this thesis the film remake is considered as another form of film translation in addition to the common audiovisual translation processes, such as subtitling or dubbing. The intention of this thesis is to show that in today's constantly evolving world it is necessary to break away from the language-oriented focus on text and translation that still prevails. A broader approach is needed. Even though individual multimodal approaches can be found in Translation Studies, the discipline is still far from a holistic multimodal awareness. Consequently, in this thesis the film remake is analyzed as a process of translation using Lefevere's (2017) rewriting theory. As a film tells its story through mode and medium, it is necessary to extend the rewriting theory to a multimodal level. This is done through Kress and van Leeuwen's (2001) multimodal communication theory. Therefore, the film remake is seen as a rewriting of an already existing film. In this translation process certain adaptations are realized in accordance with the targeted cultural system due to a new modal, medial, and generic interplay. As a result, some themes are treated in a different way and thus other values are conveyed. The analysis examines how this rewriting process from the original German film *Fack ju Göhte* (2013) to the Mexican film remake *No Manches Frida* (2016) takes place. When comparing several scenes and sequences, it is shown that while the story of the original film remains the same in the film remake per se, it is still told in a different way. Hence, shifts in narration occur. In summary, this rewriting process ultimately ends up with a romantic and Latin American veil being placed over the story of the original film.