



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Mehrsprachigkeit im Film

Verfasserin

Palina Melnik

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 360 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Russisch Englisch

Betreuerin / Betreuer:

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

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich mich von ganzem Herzen bei allen bedanken, die mich bei der Anfertigung der Arbeit moralisch unterstützt haben, mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben und relevante Filme vorgeschlagen haben.

Ein besonderer Dank geht an Prof. Dr. Kaindl, den Betreuer dieser Arbeit, der mir nicht nur Literatur zur Verfügung stellte, sondern mich auch stets in die richtige Richtung verweisen konnte, wenn ich den Überblick verlor.

Ihr alle wart in einem hohen Maße daran beteiligt, dass ich diese Arbeit endlich erfolgreich abschließen konnte. Vielen herzlichen Dank!

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	4
1.1 GEGENSTAND DER ARBEIT	4
1.2 KORPUS	6
II. LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT	8
2.1 REALE MEHRSPRACHIGKEIT ALS AUSGANGSPUNKT	8
2.2 HISTORISCHER ÜBERBLICK	10
2.2.1 VOM REINHEITSGEBOT ZUR DIGLOSSIE	11
2.2.2 FORMEN UND FUNKTIONEN HISTORISCHER MEHRSPRACHIGKEIT	12
2.2.3 DER WELTVERKEHR ALS KATALYSATOR	13
2.2.4 MIGRATION UND ERFAHRUNGSVERARBEITUNG	15
2.3 LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT IM INTERNATIONALEN DISKURS	16
2.4 FORMEN LITERARISCHER MEHRSPRACHIGKEIT	17
2.4.1 INTERTEXTUELLE MEHRSPRACHIGKEIT	17
2.4.1.1 Mehrsprachige AutorInnen	18
2.4.1.2 Mehrsprachige Korpora	19
2.4.2 INTRATEXTUELLE MEHRSPRACHIGKEIT	19
2.4.2.1 Möglichkeiten der Darstellung intratextueller Mehrsprachigkeit	19
2.4.2.2 Zitate und Querverweise	22
2.4.2.3 Sprachhierarchien	23
2.4.2.4 Nicht standardisierte Literatursprachen	23
2.4.2.5 Universalsprache	24
2.4.2.6 Die „Fremden“	25
2.4.2.7 Fiktive ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen	25
III. FILMISCHE MEHRSPRACHIGKEIT	28
3.1 GESCHICHTE DES FILMS – GESCHICHTE DER FILMSPRACHE	28
3.2 DIE FILMSPRACHE UND IHRE DARSTELLUNG	30
3.2.1 ARTEN DER FILMSPRACHE	30
3.2.1.1 Dialog	30
3.2.1.2 Voice-over	32
3.2.1.3 Untertitel	33
3.2.1.4 Schrift im Bild	34

3.2.2	SPRACHSTRATEGIEN	35
3.2.2.1	Referentielle Einschränkung	37
3.2.2.2	Homogenisierung	38
3.2.2.3	Vehikulare Anpassung	38
3.3	FUNKTIONEN VON MEHRSPRACHIGKEIT	40
3.3.1	LINGUIZISMUS	41
3.3.2	CHARAKTERISIERUNG	42
3.3.3	SPANNUNGSaufbau	43
3.3.4	HUMOR	45
3.4	MEHRSPRACHIGKEIT UND DAS GENRE	45
3.5	SONDERFALL LITERATURVERFILMUNG	47
IV.	ERSETZUNGSSTRATEGIEN	49
4.1	ELIMINIERUNG	49
4.1.1	ELIMINIERUNG UND SIGNALISIERUNG	49
4.1.2	REFERENTIELLE EINSCHRÄNKUNG	53
4.2	HOMOGENISIERUNG	54
4.2.1	UNIVERSALDOLMETSCHER	55
4.2.2	DER „BABELFISCH-EFFEKT“	55
4.2.3	VOICE-OVER	57
4.2.4	HOMOGENISIERUNG IM GESPRÄCHSVERLAUF	59
4.2.5	SCHRIFT IM BILD	60
4.3	MARKIERUNG	64
4.3.1	AKZENT	65
4.3.2	CODESWITCHING	67
4.3.2.1	Eigennamen	67
4.3.2.2	Anredetitel	68
4.3.2.3	Begrüßungsformeln und Floskeln	69
4.3.2.4	Lieder und Zeremonien	70
4.3.2.5	Schlüsselphrasen	71
4.3.3	INTERLANGUAGE	71
4.3.4	STIL	72

V. ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	74
5.1 UNTERTITELUNG	74
5.1.1 PARTIELLE UNTERTITELUNG	75
5.1.2 PSEUDOUNTERTITELUNG	79
5.1.2.1 Vollständig untertitelte Filme	80
5.1.2.2 Korrupte Untertitel	81
5.1.2.3 Originelle Untertitel	83
5.1.3 UNTERTITELUNG AUF METAEBENE	86
5.2 DOLMETSCHEN	91
5.2.1 DOLMETSCHARTEN	91
5.2.1.1 Simultandolmetschen	92
5.2.1.2 Vom-Blatt-Dolmetschen	93
5.2.1.3 Voice-over-Dolmetschungen	95
5.2.1.4 Verstecktes Dolmetschen	96
5.2.2 ZUVERLÄSSIGKEIT	97
5.2.2.1 Zuverlässige Dolmetschungen	98
5.2.2.2 Unzuverlässige Dolmetschungen	100
5.3 NICHT-ÜBERSETZUNG	103
5.3.1 VERSTÄNDNIS TROTZ VERSCHIEDENER SPRACHEN	105
5.3.2 NICHT-VERSTEHEN	107
VI. SCHLUSSFOLGERUNGEN	109
VII. FILMOGRAPHIE	112
VIII. BIBLIOGRAPHIE	114
LEBENS LAUF	114
ABSTRACT	118
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	119

I. EINLEITUNG

1.1 GEGENSTAND DER ARBEIT

„Know any Chinese?“, fragt Harry den zwölfjährigen Dre. „Nah“, antwortet Dre unbekümmert, worauf Harry bemerkt: „This is China. Might not be a bad idea.“ (Avildsen 2010: 0:07:36) Dre ist mit seiner Mutter aus den USA nach China umgesiedelt, um einen neuen Start zu wagen. Der Ort des Geschehens lässt bereits vermuten, dass sowohl ChinesInnen als auch die chinesische Sprache in der Narration eine Rolle spielen werden. Tatsächlich kommt Dre aber sehr gut zurecht, ohne Chinesisch sprechen zu müssen, weil seine Gesprächspartner eher ins Englische wechseln. Der oben zitierte Dialog und die letztendliche Sprachstrategie des Films stimmen zwar nicht überein, demonstrieren aber eines sehr schön: dass über die Sprachwahl in Filmen im Hinblick auf die reale Welt durchaus nachgedacht wird.

In den letzten Jahrzehnten lässt sich bei populären Filmen ein wachsendes Interesse an der Integration fremder Sprachen feststellen. Das hängt sicherlich mit der vermehrten Beleuchtung von ehemaligen Randthemen des Films wie Migration und Mobilität und der damit verbundenen kulturellen Vernetzung zusammen. Interkulturelle Kommunikation ist nun wichtig genug, um in Filmen eine zentrale Rolle zu spielen. Gleichzeitig spiegeln viele Filme der letzten Jahre ein außerordentliches Bewusstsein für die zunehmende Globalisierung der Welt und der Existenz einer großen Sprachenvielfalt wieder. Schließlich kann man interkulturelle Themen nicht wirklich ohne den Einsatz von Mehrsprachigkeit darstellen. Wenn filmische Thematisierungen von Reisen, Krieg, Eroberung oder Terrorismus aber oftmals ohne fremdsprachigen Dialog auskommen und andere Sprachen in solchen Filmen lediglich als Hintergrundgeräusch verwendet werden, so hängt ihnen doch eine gewisse Authentizitätslosigkeit nach.

Wenn FilmemacherInnen heute ihr Augenmerk auf das Treffen von Kulturen richten, so wird ein authentischer Sprachgebrauch für die Handlung nur als Vorteil gesehen. Mehrsprachigkeit wird dementsprechend instrumentalisiert und auf verschiedene Weisen in den Plot eingebaut. Eine inadäquate Fremdsprachenkompetenz wird für diverse Filmcharaktere zum Hindernis und mehrsprachige Charaktere genießen eine erhabene Position, aus der sie zum Beispiel als DolmetscherInnen eine gewisse Macht erlangen können. Durch den häufigen Gebrauch von Dolmetschungen und Untertitelungen steigt die Sichtbarkeit von Übersetzung im kontemporären Film. Und je sichtbarer Fremdsprachen auf der Leinwand werden, desto klarer wird es, zu welchem Grad sie vorher – und eventuell immer noch – vernachlässigt werden.

Der Begriff „Fremdsprache“ wird in dieser Arbeit übrigens wie bei O’Sullivan (2011:6) verwendet: damit sind alle Sprachen gemeint, von denen anzunehmen ist, dass sie für das Zielpublikum des jeweiligen Films nicht verständlich sind. Das Zielpublikum selbst ist aber schwieriger zu definieren. Denn auch auf nationaler Ebene ist es nicht homogen und vereint RepräsentantInnen verschiedener Kulturen und Sprachgemeinschaften, die eventuell verstehen, was aufgrund der Narration unverstanden bleiben sollte. Hollywood-Produktionen richten sich andererseits bereits von vornherein an ein weltweites (anglophones) Publikum, von dem sie aber mindestens ein gewisses Grundverständnis der amerikanischen Kultur erwarten (vgl. Richardson/Queen 2012:332). In beiden Fällen besteht das anzunehmende Zielpublikum aber aus SprecherInnen der Hauptsprache des Films, von denen bis auf einige gängige Floskeln keine Fremdsprachenkenntnisse erwartet werden.

„Eurocentric thinking [...] is fundamentally unrepresentative of a world which long has been multicultural“, beschwerten sich Shohat/Stam (1994:4). Doch seit ihrer Feststellung hat sich einiges getan: Das Verständnis, dass der Film eine Nationalität hat, gerät zunehmend ins Wanken, wo Einsprachigkeit nicht mehr der Modus Operandi ist. Viele der heutigen Filme widersetzen sich somit dem ehemals eingegrenzten Raum und präsentieren ihre Geschichten auf einer globalen Skala. Die Sprachen von in Mainstream-Filmen unterrepräsentierten Kulturen geraten immer mehr ins Scheinwerferlicht, je prägnanter ihre Verwendung für die Narration ist. Im Gegensatz zu den „großen“ Sprachen Englisch, Spanisch und vielleicht auch Französisch, strahlen sie mehr Exotik aus; zudem es ist sehr wahrscheinlich, dass sie vom Zielpublikum nicht verstanden werden. Doch genau diese Eigenschaften machen sie zu praktischen Instrumenten in Narrationen über Freiheit, Missverständnisse, Bedrohung und Misstrauen.

Im Hinblick auf all die aktuellen filmischen Entwicklungen im Bereich der Mehrsprachigkeit, soll die vorliegende Arbeit überprüfen, ob Fremdsprachen tatsächlich eine so große Rolle in Filmen spielen, wie dem Zielpublikum suggeriert wird. Ferner soll untersucht werden, wann sie eingesetzt und wann sie ersetzt werden, wann sie lediglich als Hintergrundgeräusch abgetan werden und wann sie bestimmte narrative Funktionen erfüllen. Gibt es interkulturelle Interaktionssituationen? Wie werden sie dargestellt? Wie werden sie dem Publikum schmackhaft gemacht? Welches Potential haben Fremdsprachen für die Handlung eines Films? Das sind die Fragen, die diese Arbeit durch die Analyse eines breit gefächerten Korpus beantworten will.

Die Arbeit teilt sich in vier große Kapitel, in denen verschiedene Aspekte von Mehrsprachigkeit untersucht werden. Das erste große Kapitel „Literarische Mehrsprachigkeit“ behandelt den Einsatz von mehreren Sprachen in schriftlichen Werken, die ihrerseits als Vorläufer zu Filmen zählen. Dann werden im nächsten Kapitel die theoretischen

Aspekte „Filmischer Mehrsprachigkeit“ genauer betrachtet. Schließlich analysieren die letzten beiden Kapitel – „Ersetzungsstrategien“ und „Übersetzungsstrategien“ – den Korpus nach typischen und untypischen Methoden, Mehrsprachigkeit zu verwenden. Abschließend wird dann noch kurz auf die Übersetzungsproblematiken mehrsprachiger Filme eingegangen – ein Thema, welches in zukünftigen Arbeiten vielleicht größere Aufmerksamkeit bekommen sollte.

1.2 KORPUS

Das Korpus dieser Arbeit setzt sich aus 59 relativ aktuellen Filmen zusammen, in denen Fremdsprachen vorkommen oder vorkommen sollten¹. Für die Zusammenstellung des Korpus gab es einige Kriterien, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Das Hauptauswahlkriterium war, dass es sich um Mainstream-Filme handeln sollte. „Mainstream“ lässt nicht wirklich eindeutig definieren, bezeichnet aber die Produktionen, die sich an ein breites Zielpublikum richten und demzufolge auch die Heterogenität ihrer ZuschauerInnen stets im Auge behalten. Der Grund dafür ist folgender: Man kann selbstverständlich davon ausgehen, dass Fremdsprachen in zum Beispiel Dokumentar- oder Reisefilmen eine große Rolle spielen, und dass sie in B-Movies, also in Produktionen mit geringem Budget, eher nicht vorkommen werden. Diese Extrembeispiele haben aber im Vergleich zu den populären Mainstream-Filmen nur ein kleines Publikum, das seinerseits an die gängige Sprachverwendung in den jeweiligen Genres gewöhnt ist. Hier soll aber gezeigt werden, dass Mehrsprachigkeit und Übersetzungsproblematiken nicht nur Nischenfilmen vorbehalten sind. Mainstream-Filme sind in erster Linie populär, seien es triviale Liebeskomödien, animierte Kinderfilme oder rasante Actionthriller. Und durch ihr überdurchschnittliches Budget ist von vornherein sichergestellt, dass mögliche Mehrsprachigkeit nicht aus Kostengründen weggelassen wird. Die meisten Filme in diesem Korpus sind Hollywood-Produktionen aus dem einfachen Grund, dass Hollywood-Filme in vielen Ländern der Welt rezipiert werden und in einer gewissen Art und Weise vielleicht auch für den Begriff „Mainstream“ stehen. Zudem gestaltet sich auch der Zugang zu diesen Filmen sehr einfach. „Hollywood movies are a prime ideological force which both reflect and co-construct the world views and shared cultural knowledge of their producers and audiences.“ (Bleichenbacher 2007:111) Umso interessanter ist es, zu sehen, wie Hollywood Mehrsprachigkeit, die ja ein globales Phänomen ist, aufgreift und verarbeitet.

¹ Als Quelle für sämtliche die jeweiligen Filme betreffenden Informationen (Originaltitel, RegisseurInnen, DarstellerInnen, Jahr etc.) dient fortan die IMDb.

Zusätzlich war es für diese Arbeit wichtig, dass möglichst viele Genres abgedeckt würden, um ein breitgefächertes Bild von Mehrsprachigkeit im Film untersuchen zu können. Reisen scheint aber das Thema zu sein, das genreübergreifend in den meisten dieser Filme auftaucht, auch wenn es nicht immer direkt angesprochen wird. Zeitlich wurde der Rahmen für das Korpus auf die Jahre 2000 bis 2013 gelegt, damit hier eine relativ aktuelle Untersuchung durchgeführt werden kann. Zudem sind es die aktuellen Filme, die moderne Entwicklungen im Bereich der Kommunikation und Technik darstellen, und somit die Welt repräsentieren, wie wir sie kennen.

Was die Sprachen angeht, so wird das Korpus so eingeschränkt, dass mindestens eine der Hauptsprachen des Films der Autorin dieser Arbeit bekannt ist. Das sind Deutsch, Englisch, Russisch, Japanisch und Französisch. Da diese Untersuchung beleuchten soll, wie Fremdsprachen dem Zielpublikum vorgeführt werden, und nicht, an welchen Stellen ungenau übersetzt wurde, ist die Kenntnis der jeweiligen anderen Filmsprachen nicht notwendig. Interkulturelle Kontaktsituationen werden auf ihre Funktion als filmisches Mittel hin analysiert, sodass jede Sprache ihre Berechtigung hat. Deswegen werden in dieser Arbeit sowohl real existierende Sprachen (einschließlich Gebärdensprache) als auch Fantasiensprachen untersucht. Grundsätzlich sollte es in solchen Kommunikationssituationen keinen Unterschied zwischen realen und nicht realen Sprachen geben; lediglich das Erlernen einer Fremdsprache könnte sich unterscheiden, da im Bereich der Fantasy und Science Fiction mehr widernatürliche Möglichkeiten des Lernens geschaffen werden können.

Robert Phillipson (zit. in Bleichenbacher 2012:158) sagte „it is the big languages that interest me“; und tatsächlich wäre es interessant herauszufinden, ob die meistgesprochenen Sprachen der Welt in mehrsprachigen Filmen eine Sonderposition einnehmen, oder ob alle Sprachen auf ähnliche Weise stereotypisiert werden. Immerhin sollten die Sprachen großer Sprachgemeinschaften verbreitet genug sein, um einen gewissen Erkennungswert zu haben, was ihre Darstellung eventuell begünstigt. Die Sprachen dieser Welt sind nicht alle phonologisch, geographisch oder kommerziell gleichgestellt. Zu beachten ist auch jeweils „the degree of a language’s foreignness“ (O’Sullivan 2011:27), wodurch eine etwaige Notwendigkeit für Übersetzungen entsteht.

Schließlich soll diese Arbeit nicht auf den Filmen verharren, die bereits sehr ausführlich auf ihre Sprachstrategien hin untersucht wurden, wie zum Beispiel BABEL, LOST IN TRANSLATION oder INGLOURIOUS BASTERDS. Stattdessen soll gezeigt werden, dass selbst die trivialsten Filme die globale Mehrsprachigkeit anerkennen, ernst nehmen und darstellen wollen, und somit auch ihrerseits aus interkultureller Sicht ernst genommen werden sollten.

II. LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT

„It appears literature knows no frontiers.

With it, we build bridges; through it, civilizations and people meet. “

(Lakhous, zit. in Wilson 2011:246)

2.1 REALE MEHRSPRACHIGKEIT ALS AUSGANGSPUNKT

Jegliche fiktive Darstellung von Mehrsprachigkeit² stützt sich unbedingt auf die Mehrsprachigkeit, die in der realen Welt existiert. Deswegen kann es an dieser Stelle nicht falsch sein, sich einen groben Überblick über dieses Gebiet zu verschaffen, und dabei vor allem auf die Aspekte Bezug zu nehmen, die für das Thema dieser Arbeit besonders relevant sind. Zum einen kann man drei wesentliche Arten der Mehrsprachigkeit unterscheiden: individuelle Mehrsprachigkeit, gesellschaftliche Mehrsprachigkeit und mehrsprachige (schriftliche oder mündlich vorgetragene) Texte (vgl. Adams 2003:7f).

Individuelle Mehrsprachigkeit bezeichnet die Fähigkeit eines Individuums, mehr als eine Sprache bzw. Sprachvarietät zu sprechen – unabhängig davon, wie gut diese im Einzelnen beherrscht werden. Die Vorteile liegen auf der Hand: eine mehrsprachige Person kann mit all den Menschen interagieren, die ihre Sprachen sprechen, und das kann einen kommunikativen, kulturellen oder wirtschaftlichen Nutzen nach sich ziehen (vgl. Bleichenbacher 2008:10). Besonders Englisch nimmt heutzutage aufgrund seines Status als Lingua franca in der individuellen Mehrsprachigkeit eine wichtige Stellung ein. An dieser Stelle soll die Verwendung der Begriffe für den weiteren Verlauf der Arbeit besprochen werden³: Die Erstsprache bzw. Muttersprache (L1) bezeichnet in dieser Arbeit die Sprache, die die betreffende Person am besten beherrscht und zu der sie die höchste Zugehörigkeit verspürt. Jede weitere Fremdsprache wird als Zweitsprache (L2) angegeben. Ist die Verwendung der L2 auf irgendeine Weise markiert (z. B. durch einen Akzent, Interferenzen oder grammatikalische Fehler), bezeichnet Bleichenbacher (2008:11) diese Phänomene als „interlanguage“ – eine Zwischensprache –, um sie von einer perfekten Zweitsprachbeherrschung abzugrenzen.

² Mehrsprachigkeit schließt in dieser Arbeit auch sämtliche Unterkategorien (z. B. Bilingualismus) ein.

³ Hierbei orientiert sich die vorliegende Arbeit an der Klassifizierung, die Bleichenbacher (2008) im Zuge seiner quantitativen Studie ausgearbeitet hat.

Sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Mehrsprachigkeit kann von Sprachkontakt geprägt sein. Dieser findet immer dort statt, wo Mitglieder verschiedener Sprachgemeinschaften miteinander kommunizieren müssen (Bleichenbacher 2008:8). Je intensiver der Kontakt, desto mehr können sich die Sprachen gegenseitig beeinflussen, was schließlich sogar zur Bildung regionaler Varietäten führen kann. Sprachvarietäten sind ebenfalls ein Merkmal der Mehrsprachigkeit. Dazu zählen sowohl die Varietäten, die durch die individuelle soziale Herkunft beeinflusst werden, als auch Sprachregister oder -stile, die je nach Kontext verwendet werden können – und von den einzelnen SprecherInnen bewusst verwendet werden (vgl. Bleichenbacher 2008:8). Diese Flexibilität der Sprache ist es im Wesentlichen auch, was zwischenmenschliche Kommunikation möglich macht.

Die bewusste oder unbewusste Sprachwahl durch die SprecherInnen hängt dabei weitgehend von der Situation ab. Ausgehend von „Etre Bilinguale“ von Lüdi und Py (2002) unterscheidet Bleichenbacher (2008:12) folgende vier Kommunikationssituationen:

- Endolingual, einsprachig. (Frankreich; ein Gespräch auf Französisch.)
- Endolingual, mehrsprachig. (Kalifornien; eine Unterhaltung zwischen mexikanischstämmigen Amerikanern, die sowohl Englisch als auch Spanisch beherrschen und beide Sprachen im Gespräch verwenden.)
- Exolingual, einsprachig. (Frankreich; ein monolingualer amerikanischer Tourist spricht mit einem französischen Polizisten, der auch Englisch beherrscht.)
- Exolingual, mehrsprachig. (Telefongespräch zwischen Russland und den USA; beide Sprecher beherrschen die jeweils andere Sprache passiv, und das Gespräch findet auf Russisch und Englisch statt.)

Endolingual sind dabei Situationen, in denen die Sprachrepertoires der GesprächsteilnehmerInnen größtenteils identisch sind, während exolinguale Situationen verschiedene Sprachrepertoires voraussetzen. Welche Sprache in welcher Situation verwendet wird, hängt zudem von den SprecherInnen, der Umgebung und der Themenwahl ab (vgl. Bleichenbacher 2008:11f). Es kann auch vorkommen, dass mehrere Sprachen vermischt werden – ein Phänomen, das als Codeswitching bezeichnet wird. Codeswitching kann situationsabhängig sein, sodass die Kommunikationssprache geändert wird, sobald neue SprecherInnen dazukommen oder ein neues Thema begonnen wird. Es kann verwendet werden, um der Aussage durch die Sprachwahl eine besondere Bedeutung zu verleihen (vgl. Blom/Gumperz 1986). Des Weiteren kann es auch als Konversationsmarker eingesetzt werden oder als eine Art Zurschaustellung der eigenen Sprache. Die Sprechweise von multilingualen Personen im Beisein von monolingualen SprecherInnen zeichnet sich übrigens

normalerweise keineswegs durch häufiges Codeswitching in ihre L1 aus, wohingegen fiktionale Darstellungen solcher Konversationen oft das Gegenteil zeigen. Neben Codeswitching, das eine Kenntnis der Sprache impliziert, in die gewechselt wird, gibt es noch das Phänomen der Sprachkreuzung (language crossing), bei dem die verwendete Fremdsprache nicht ein Teil des Sprachrepertoire des betreffenden Individuums ist (vgl. Bleichenbacher 2008:14-16). Ein Beispiel hierfür ist die Nachahmung von chinesischen Lauten zu humoristischen Zwecken.

Laut Sachdev/Giles (2004) haben SprecherInnen verschiedener Sprachen bei einem exolingualen Sprachkontakt zwei Möglichkeiten: Konvergenz, und somit die Anpassung an die Sprache des anderen, oder die Divergenz von einer gemeinsamen Sprache. In den meisten Fällen scheinen es die MinderheitensprecherInnen zu sein, die konvergieren müssen. Doch auch hier kann ihre Strategie von ihrer persönlichen Zielsetzung abhängen. Probleme können aber auftreten, wenn alle KonversationspartnerInnen sich gleichzeitig entschließen, zu konvergieren bzw. zu divergieren.

Eines hat dieses Kapitel bereits ganz deutlich gezeigt: Welche Strategien die SprecherInnen im Zuge der Konversation auch wählen, sie verfolgen immer einen gewissen Zweck. In der realen Welt gehören Sprachen zu komplizierten internationalen Machtkonstellationen und sind somit oftmals von Unterdrückung und Verdrängung geprägt. Dies wiederum wirkt sich zum einen auf die Sprachwahl der AutorInnen aus, und zum anderen auf die Sprachdarstellung in ihren fiktiven Werken. Wie die Literatur mit Sprachen umgeht, soll in den folgenden Abschnitten untersucht werden.

2.2 HISTORISCHER ÜBERBLICK

Literarische Mehrsprachigkeit ist ein Phänomen, das bereits seit Anbeginn des Schrifttums⁴ existiert. Es beschreibt das Vorkommen und die künstlerische Vermischung von zwei oder mehr Sprachen in literarischen Texten. Unterscheiden kann man dabei laut Knauth (2007:1) zwischen intratextueller und intertextueller Mehrsprachigkeit⁵. Intertextuell sind in

⁴ Obwohl die historische Entwicklung des Schrifttums und die Verbindungen zwischen verschiedenen Sprach- und Kulturgemeinschaften ebenfalls eng mit diesem Thema verknüpft sind, bietet die vorliegende Arbeit nicht genügend Raum für eine genauere Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen. Eine gute Übersicht liefern aber zum Beispiel Kremnitz (2004:30-64) und Forster (1970).

⁵ Kremnitz (2004) benutzt an dieser Stelle die Benennungen „textintern“ und „textextern“.

diesem Fall die Verbindungen zwischen Werken, die ein bi- oder multilingualer Autor in jeweils verschiedenen Sprachen verfasst. Aber auch mehrsprachige Werke verschiedener Autoren gehören in diese Kategorie, sofern sie intertextuelle Bezüge zueinander aufweisen, wie es zum Beispiel das europäische und das lateinamerikanische Korpus petrarkischer Sonette tun (vgl. Knauth 2007:1). Obwohl Forscher sich einig sind, dass es Mehrsprachigkeit in der Literatur schon seit Hunderten von Jahren gegeben hat, haben sie dennoch Schwierigkeiten festzustellen, wann eine bewusste Mischung von Sprachen innerhalb der Texte ihre Ursprünge hatte. Schließlich ist die Geschichte der Menschheit geprägt von unablässigen Kulturvermischungen und Überlagerungen. Dadurch, dass die Entwicklung der Sprachen also nur in den seltensten Fällen isoliert verlief, ist es heutzutage kaum mehr nachvollziehbar, ob scheinbar fremdsprachige Wörter in einem Text zur Zeit seiner Erstellung „noch“ den Status eines Lehnworts innehatten, oder ob sie „schon“ zur untersuchten Sprache gehörten (vgl. Schmeling/Schmitz-Emans 2002:18). Knauth (2007:18) meint dazu: „Literary multilingualism is the most visible mark of an efficient cross-cultural process and of a plural identity, both in the individual and in the collective domain.“

Die intratextuelle Mehrsprachigkeit galt lange Zeit als ein Randphänomen der Literatur und wurde erst zum Ende des 19. Jahrhunderts als ein untersuchungswürdiges literarisches Merkmal betrachtet. Das lag daran, dass bereits seit der Antike die Reinheit der Sprache als ein wichtiges, wenn nicht sogar das wichtigste Prinzip der Rhetorik angesehen wurde (vgl. Knauth 2007:1), weswegen monolinguale Rhetorik und Literatur stets der Status quo war. Nichtsdestotrotz konnten sich im Laufe der Zeit immer wieder mehrsprachige Literaturgattungen durchsetzen, die im Folgenden etwas näher betrachtet werden sollen. Dabei wird in dieser Arbeit besonders (West-)Europa im Mittelpunkt stehen, da es in vielerlei Hinsicht beispielgebend ist.

2.2.1 Vom Reinheitsgebot zur Diglossie

Einsprachige Literatur basiert vor allem auf ästhetischen und politischen Prinzipien. Schon im antiken Griechenland und Rom galt das Gebot der reinen und transparenten Sprache, und die Verwendung fremdsprachiger Wörter wurde nur erlaubt, sofern diese – wie Knauth (2007:2) es ausdrückt – „lizenziert“ waren. Fremde Sprachen wurden damals als barbarisch bezeichnet und deutlich abgelehnt. Auch die babylonische Sprachverwirrung als Strafe Gottes stellte ein mythisches, aber starkes Argument gegen Mehrsprachigkeit in der Literatur dar (vgl. Knauth 2007:3).

Doch während die Texte an sich einsprachig blieben, wurde intertextuelle Mehrsprachigkeit im Laufe der Zeit zum Normalfall. Im Mittelalter und in der Renaissance herrschte in Europa Diglossie: Latein war die renommierte Sprache der Wissenschaft,

wohingegen die Volksidiome als Sprache des ungebildeten Pöbels abgetan wurden. Das lag größtenteils daran, dass „Latein die einzige Sprache war, die und in der gelehrt wurde“ (Kremnitz 2004:36) was dazu führte, dass einige Sachverhalte – zum Beispiel theologische Themen – nur auf Latein ausgedrückt werden konnten (vgl. Forster 1970:10). Durch die Diglossie entstand aber ein jahrhundertlang währender Zustand, in dem die gebildeteren Menschen über mindestens zwei Sprachregister verfügten. In dieser Zeit konnten solche SchriftstellerInnen und DichterInnen ihre Sprachen je nach Textgattung wählen. Dabei versuchten sie, lateinische Sprachregeln auf die jeweils eigenen Volkssprachen zu adaptieren (vgl. Kremnitz 2004:36). H. J. Chaytor (zit. in Forster 1970:16) argumentiert, dass Literatur im Mittelalter Konventionen folgte, „which laid down that the choice of language was determined by the literary genre in question, not by the nationality of the author“. Knauth (2007:3) führt hier als Beispiel Dante Alighieris an, der sowohl auf Latein als auch in seinem Volksidiom Italienisch dichtete. Viele weitere Werke aus dieser Zeit verwiesen auf antike Dichtung wie „Ilias“ oder die „Odyssee“, indem sie Originalpassagen zitierten, und stellten damit intra- und intertextuelle Mehrsprachigkeit her (vgl. Knauth 2007:3).

2.2.2 Formen und Funktionen historischer Mehrsprachigkeit

„Polyglot writing [...] presupposes a polyglot audience.“ (Forster 1970:13) Bereits im Mittelalter wurden mehrsprachige Texte gezielt für das elitäre Publikum an den europäischen Königshöfen verfasst (vgl. Beardmore 1978:91). Dabei stand allerdings häufig die Präsentation des sprachlichen Könnens der DichterInnen im Mittelpunkt. Doch AutorInnen in Europa konnten von ihrem Zielpublikum eigentlich erwarten, dass es sowohl das jeweilige Volksidiom als auch Latein verstand; denn wer lesen konnte, hatte die Bildung auf Latein erfahren. Demnach konnten mittelalterliche AutorInnen ihre Sprachstrategien auf die Sprachkenntnisse dieser Zielgruppe ausrichten.

Doch was allgemein unter literarischer Mehrsprachigkeit verstanden wird, geht über die bloße sporadische Verwendung von fremdsprachigen Wörtern und Phrasen in sonst einsprachigen Texten hinaus. Seit dem Mittelalter gab es in Europa einige Orte, an denen tatsächliche mehrsprachige Literatur entstand, die nicht nur mit antiken Sprachen angereichert wurde. Dazu zählt laut Knauth (2007:4) Spanien, wo drei Religionen mit unterschiedlichen Sprachsystemen aufeinander trafen. Die europäischen Königshäuser, die ihre multikulturelle Atmosphäre durch zahlreiche – politisch motivierte – internationale Ehen erlangten, waren ebenfalls eine Stätte für mehrsprachige Dichtung. Auch im religiösen Kontext lassen sich konkrete Beispiele für literarische Mehrsprachigkeit ausmachen. „Bruder Hansens Marienlieder“ verweisen auf die Vielfalt und Einigkeit des christlichen Glaubens, indem sie französische, niederländische, englische und lateinische Verse vereinen (vgl. Knauth 2007:6).

Kremnitz (2004:40) sieht in solchen mehrsprachigen Texten aber auch die Präsentation der sprachlichen Gewandtheit der jeweiligen AutorInnen, und bezeichnet dies sogar als eigentliche Botschaft solcher Verse.

Mehrsprachigkeit hatte in der Literatur des Mittelalters und der Renaissance eine weitere wichtige Funktion: sie wurde zu humoristischen Zwecken eingesetzt. So sehr schien die Absurdität von Sprachmischung innerhalb eines literarischen Werkes in der Gesellschaft gefestigt zu sein. Doch nicht nur natürliche Sprachen wurden hier ins Lächerliche gezogen, es wurde speziell zu diesem Zwecke die makkaronische Dichtung geschaffen. Hierbei handelte es sich um Fälle, in denen die Wörter einer Sprache mittels lateinischer Grammatik präsentiert wurden, was den komischen Effekt auslöste (vgl. Knauth 2007:4). Dieser Trend hielt bis ins 20. Jahrhundert an; im Laufe der Zeit änderte sich jedoch der Zweck. Knauth (2007:4) bezeichnet den neuen Stil als „meta-makkaronisch“ und sieht dahinter die Auseinandersetzung der SchriftstellerInnen mit Literatur, Sprachen und den Fragestellungen der Postmoderne.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde die Bedeutung von Latein immer schwächer, was unter anderem auf die Erfindung des Buchdrucks und die Reformation zurückzuführen ist, die nach einer Alphabetisierung der Bevölkerung in den Volkssprachen verlangte (vgl. Kremnitz 2004:43). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts löste schließlich Französisch Latein als *Lingua franca* in Europa ab, bevor Englisch diese Rolle nach dem Ersten Weltkrieg übernahm. Dies wirkte sich stark auf die Verwendung der Sprachen in literarischen Werken aus, so zum Beispiel auf die Notwendigkeit der Übersetzung bestimmter Passagen für das Zielpublikum. Galt bis zum 18. Jahrhundert Latein noch als allgemein verständlich, zeigten immer mehr Texte ab diesem Zeitpunkt eine Tendenz zur Übersetzung lateinischer Sätze, während das Verständnis des Französischen vorausgesetzt wurde (vgl. Knauth 2007:7). AutorInnen, die in Sprachen schrieben, die dem Lateinischen ferner waren – unter anderem deutsche DichterInnen –, verwendeten diese Methode der Selbstübersetzung bereits im 17. Jahrhundert (vgl. Forster 1970:27). Und mit der stetigen Entwicklung der Nationalsprachen in Europa wurden die ehemals polyglotten LeserInnen durch „monoglotte DurchschnittsleserInnen“ abgelöst. „Für manche Sprachspiele fehlte fortan das Publikum.“ (Kremnitz 2004:56)

2.2.3 Der Weltverkehr als Katalysator

Obwohl mehrsprachige Literatur auf eine lange Tradition zurückblicken kann, wurde sie erst im 19. Jahrhundert als eine seriöse literarische Gattung wahrgenommen. Dann begannen die Aufrufe in Nord- und Südamerika, die Sprachen der Einheimischen müssten in die nationale Literatur einbezogen werden. Auf diese Weise entstanden hybride Texte, die

sich vor allem mit dem Sprachkontakt zwischen den Menschen in diesen Ländern auseinandersetzten (vgl. Knauth 2007:7). Und mit dem Aufkommen des Weltverkehrs, „the enormous acceleration and extension of modern means of transport and communication that produced a worldwide co-presence of cultures“ (Knauth 2007:8), wurde der Kontakt zwischen Menschen verschiedener Kulturen und Sprachen in einem solchen Maße intensiviert, dass eine transkulturelle Weltliteratur als ein Spiegelbild der nun globalisierten Gesellschaft unausweichlich wurde. Die Gattung der literarischen Mehrsprachigkeit war offiziell geboren. Zu diesem Zeitpunkt waren Fremdsprachen in der Literatur längst keine verunreinigenden Barbarismen mehr, sondern galten bereits als Möglichkeiten der Völkerverständigung (vgl. Knauth 2007:8). Es entstanden immer mehr Texte, die sich der intratextuellen Mehrsprachigkeit bedienten und Europa stellte immer weniger das Zentrum dieser Weltliteratur dar.

Schließlich begannen einige AutorInnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die verschiedenen Sprachsysteme der globalisierten Welt nicht nur in ihre Romane einzubinden, sondern mit ihnen – einen Schritt in Richtung der vor-babylonischen Welt wagend – eine Universalsprache zu konstruieren. Knauth (2007:10) nennt hier als Beispiel „Finnegans Wake“ von James Joyce, einen Roman der als eigener Mikrokosmos fungiert, in dem viele Sprachen eine gemeinsame Sprache bilden. Daneben gibt es auch zahlreiche Romane, in denen eine universale Sprache nicht nur aus den vorhandenen Sprachen konstruiert, sondern synthetisch hergestellt wird. Solche Werke werfen jedes Mal von Neuem Fragestellungen nach der (Un)Übersetzbarkeit mehrsprachiger Literatur auf.

Massenmedien spielten bei der Verbreitung von Sprachen zweifelsfrei eine große Rolle. Vor allem das „paraliterarische“ Genre (Knauth 2007:2) – zum Beispiel Musik und Filme – war aufgrund seiner Multimodalität ein Faktor für die stetige Entwicklung von Fremdsprachenkenntnissen in den letzten Jahren, in der Englisch definitiv einen hohen Rang einnimmt. An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass literarische Mehrsprachigkeit schon immer multimodal war. Vor der Entwicklung des Buchdrucks war die Lese- und Schreibkompetenz nur einem elitären Teil der Bevölkerung vorbehalten, und literarische Texte wurden für die breiten Massen häufig mündlich rezitiert. In der neueren Zeit führte dies wiederum zu einem Publikum, dem man eine gewisse Mehrsprachigkeit zutrauen konnte, was sich in einer hohen Anzahl mehrsprachiger literarischer Texte auswirkte. Realitätsnahe Themen wie Sprachkontakt und Kulturdifferenzen hatten wieder eine Leserschaft. Doch auch hier erkennt Rita Wilson (2011:236) eine Notwendigkeit „for readers and writers to demonstrate linguistic flexibility in order to contend with the polyphonic qualities of texts that construct hybrid identities“.

2.2.4 Migration und Erfahrungsverarbeitung

Mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg begann eine Zeit der Fluchtbewegungen – diese Massenmigration trug vor allem zur Förderung des interkulturellen Kontakts bei, brachte aber auch häufig Konflikte mit sich (vgl. Knauth 2007:12). Dieser Zeit folgte eine Welle von Arbeitsmigration in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Für die Literatur bedeutete es jedenfalls eine Zunahme an Texten, die interkulturelle Erfahrungen verarbeiteten. Literarische Thematisierungen des leidvollen Heimatverlusts und der Identitätssuche waren nun an der Tagesordnung (vgl. Esselborn 2009:45). Doch nicht nur auf globaler Ebene werden Tendenzen in Richtung Mehrsprachigkeit deutlich. Vielmehr sind es die lokalen Sprachkontakte – ob an der Grenze oder innerhalb eines Landes –, die sogar eigene Sprachvarietäten entstehen lassen. Edwin Gentzler nennt es „border writing“ und beschreibt es als eine Form, in der „languages are in a constant flux [...], ‘native’ language is almost an oxymoron, and translational identity is a given“ (zit. in Wilson 2011:235). Bekannte Beispiele dafür sind Spanglish und Chicano an der Grenze zwischen Mexiko und den USA – Varietäten, die auch häufig in der Literatur und im Film aufgegriffen werden (vgl. Knauth 2007:15). Selbiges kann man auch von der „türkisch-deutschen Kanaksprak“ (Schmeling/Schmitz-Emans 2002:20) behaupten, auch wenn diese unbestreitbar mit der Arbeitsmigration zusammenhängt. Konflikte, die mit dem Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen, Sprachen und Wertvorstellungen zu tun haben, sind zum Beispiel Streitigkeiten um die Rolle von Dialekten im Gegensatz zur Nationalsprache oder Spannungen zwischen den Sprachen der Einheimischen und denen von ImmigrantInnen (vgl. Knauth 2007:16).

Mit der Idee des Realismus entstand schließlich eine neue Art von Texten, „which highlight and question their own artificiality as representations of the world, with self-reference prevailing over mimetic reference“ (Delabastita/Grutman 2005:26). Diese „Metafiktion“ bedient sich eines transparenten Erzählers, spielt verschiedene Textsorten und Stile gegeneinander aus, parodiert sich unablässig selbst und bedient sich auch unter anderem verschiedener Sprachen. „[W]e see language recognizing its own inevitable fiction, acknowledging how tenuous is the absolute link between symbol and referent, how easily it is obstructed.“ (Wilson 2011:245)

Literarische Mehrsprachigkeit drückt sich inzwischen in allen literarischen Gattungen aus. Seien es Romane, Gedichte, dramatische Stücke oder Essays. Und die Verwendung der jeweiligen Sprachen in diesen verschiedenen Textarten ist ebenfalls mannigfaltig. Im Laufe der Literaturgeschichte kann man diverse Gründe für Mehrsprachigkeit in einem Text benennen: sprachlich charakterisieren, Illusion fördern, Träger auktorialer Aussage sein, zur Einheit in der Mannigfaltigkeit beitragen, komische Wirkung haben, sprachspezifische Bedeutung vermitteln, ein Faktor lautlicher Schönheit sein oder als Zitat fungieren (vgl. Horn

1981:226). Seit mehreren Jahrzehnten versuchen Forscher, die mehrsprachige Literatur zu kategorisieren und zu organisieren. Wie sie dies bewerkstelligen, wird im nächsten Kapitel untersucht.

2.3 LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT IM INTERNATIONALEN DISKURS

Obwohl es mehrsprachige Literatur bereits seit so langer Zeit gibt, scheint das wissenschaftliche Interesse daran immer noch unbefriedigend. Laut Kremnitz (2004:8) wählen die verschiedenen Fachbereiche ihre Forschungsfragen punktuell aus dem breiten Gebiet der literarischen Mehrsprachigkeit aus, während eine ganzheitliche Erforschung des Phänomens fehlt. Die Literaturwissenschaft interessiert sich für AutorInnen und ihre Biographien und Stile, die Soziologie fragt nach den individuellen Migrationsproblemen, und die Sprachwissenschaft betrachtet den Erwerb von Zweit- und Drittsprachen. Selbst Sammelbände zum Thema literarische Mehrsprachigkeit⁶ vereinen fast ausschließlich Untersuchungen von Einzelwerken, ohne konkret auf die Gesamtzusammenhänge einzugehen. Gerade aus diesem Grund nahm es sich Kremnitz (2004) vor, Kriterien für die Wahl von Mehrsprachigkeit in literarischen Werken zu untersuchen und zu analysieren, wobei auch seine Arbeit nur einen kleinen Forschungsaspekt abdeckt.

Womit die Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten aber beschäftigt war, war neue Namen für Formen literarischer Mehrsprachigkeit zu finden. Reise-, Exil-, Kolonial- und Migrationsliteratur, Minderheitenliteratur, Grenzliteratur, multikulturelle und interkulturelle Literatur – je mehr Werke dieser Art veröffentlicht werden, desto dringender scheint eine konkrete Kategorisierung. Doch ein solches Unterfangen ist schwierig, obwohl eines immer klarer wird: das Konzept einer einsprachigen und kulturell homogenen „nationalen Literatur“ ist nicht mehr lange haltbar (vgl. Esselborn 2009:43), denn schon die Zuordnung von AutorInnen und Sprachen bereitet Probleme. Literatur ist nicht mehr multi- oder interkulturell, sondern transkulturell (vgl. Wilson 2011:240). Vielleicht bietet es sich deswegen an, von einer hybriden „Neuen Weltliteratur“ zu sprechen (Elke Sturm-Trigonakis, zit. in Esselborn 2009:51), die „auf die spezifischen Merkmale der Multilinguität [...] und der thematischen Konzentration auf Globalisierungsphänomene und Regionalismus- bzw. Lokalismuserscheinungen festgelegt“ wird und somit „Migrationen aller Art thematisiert, transnationale und transitorische Identitäten inszeniert und von globalisierungsbeeinflussten kulturellen Praktiken bei gleichzeitiger Verankerung in lokalen Gegebenheiten erzählt, in der

⁶ Zum Beispiel Delabastita/Grutman 2005, James 2003, Schmeling/Schmitz-Emans 2002, Schmitz 2009, Strutz/Zima 1996 und andere.

Raum- und Zeitordnungen ihre kategoriale Bestimmtheit verloren haben und Heterogenität und Differenz dominieren“ (Esselborn 2009:51). Doch was wir jetzt haben, ist ein „eher willkürliches wissenschaftliches ‚System‘, das aufgrund unflexibler Festlegung der Spezifika eher ein Wunsch-Konstrukt als die Realitäten der interkulturellen literarischen Kommunikation im Zeitalter der Globalisierung und Glokalisierung beschreibt“ (Esselborn 2004:52).

[G]rowing physical and intellectual mobility; the internationalisation of trade, industry, media, communication, politics, terrorism, and warfare; migration and the growth of cosmopolitan centres around the world; the rapid spread of English as the world's lingua franca; colonial and postcolonial relations – and the resistance, bewilderment and anxieties that these processes seem to be engendering in many quarters. (Delabastita/Grutman 2005:22)

So sehen die Gründe aus, die mehrsprachige Motive entspringen lassen. Und diese können sehr unterschiedlich dargestellt werden. Im nächsten Kapitel werden deswegen die verschiedenen Formen vorgestellt, die literarische Mehrsprachigkeit annehmen kann.

2.4 FORMEN LITERARISCHER MEHRSPRACHIGKEIT

Wie bereits erwähnt, unterscheidet man bei literarischer Mehrsprachigkeit zwischen inter- und intratextueller Mehrsprachigkeit. Das kann allerdings nur der Ausgangspunkt für eine genauere Kategorisierung sein. Vielmehr muss für das Gesamtkorpus der mehrsprachigen Literatur eine sinnvolle Einteilung gefunden werden. Doch mit der fortschreitenden Globalisierung scheint dieses Unterfangen fast unmöglich geworden zu sein. Die schiere Fülle an polyglotten Texten erwehrt sich seit Jahrhunderten einer exakten Zuordnung. Die folgende Kategorisierung ist in diesem Sinne auch nur ein – womöglich unzureichender – Versuch, ein bisschen Ordnung in das sprachübergreifende, kulturübergreifende, textübergreifende Chaos zu bringen.

2.4.1 Intertextuelle Mehrsprachigkeit

Intertextuelle Mehrsprachigkeit kann durchaus als ein Sonderfall der literarischen Mehrsprachigkeit angesehen werden. Letztendlich handelt es sich hierbei nicht (immer) um Texte, die verschiedene Sprachen in sich vereinen, sondern um Texte, die auf irgendeine Weise miteinander verknüpft sind. Diese intertextuellen Beziehungen erwachsen einerseits, wenn die verschiedensprachigen Texte zu den Werken einzelner AutorInnen gehören. Zum anderen geschieht es, wenn die Texte aufeinander Bezug nehmen und sich gegenseitig zitieren. Diese beiden Erscheinungen sollen nun näher beleuchtet werden.

2.4.1.1 Mehrsprachige AutorInnen

Intertextuelle Mehrsprachigkeit liegt immer dann vor, wenn eine Autorin oder ein Autor verschiedene Texte in verschiedenen Sprachen verfasst. Entscheidend hierbei war lange Zeit die Funktion des Textes. Eine oft zitierte Regel des österreichischen Dramatikers Franz Grillparzer von 1824 (zit. in Forster 1970:18) lautet:

Zum Singen ist die italienische Sprache, / etwas zu sagen: die deutsche, /
darzustellen: die griechische, / zu reden: die lateinische, /
zu schwatzen: die französische, / für Verliebte: die spanische / und für Grobiane: die englische.

Offensichtlich hing die Wahl der Sprache schon immer eng mit der Textgattung zusammen. Verfügten AutorInnen über mehrere Sprachregister, was in Europa viele Jahrhunderte lang der Normalfall war, so konnten sie auch selbst entscheiden, welches sie in welchem Text verwendeten. Andererseits war Sprache aber von vornherein ausschlaggebend für die Entstehung bestimmter literarischer Gattungen (vgl. Beardsmore 1978:92), was wiederum die Funktion von Sprachen betont.

Zu den Autoren, die ihre Texte in verschiedenen Sprachen schrieben, gehören unter anderem Jan Van der Noot, Charles D'Orléans, Joachim du Bellay, John Milton, Stephan George, Rainer Maria Rilke, Samuel Beckett, T. S. Eliot und Julian Green (vgl. Beardsmore 1978:92). Neben der Produktion verschiedener Textgattungen lässt sich im Werk dieser Autoren auch eine Tendenz zur Selbstübersetzung erkennen. Zum einen übersetzten sie ihre eigenen Werke in andere Sprachen, um eine breite Leserschaft zu gewinnen. Zum anderen wollten sie bestimmte literarische Gattungen in ihrer typischen Form anderen Sprachgemeinschaften zugänglich machen, wie es zum Beispiel Van der Noots Ziel bei der Übersetzung seiner Dichtung der französischen Renaissance war (vgl. Beardsmore 1978:92).

Diese Art der textexternen Mehrsprachigkeit kann auf eine lange Tradition zurückblicken, die ihre Ursprünge in dem antiken Gebot der Reinheit der Sprache hatte. Heutzutage sieht man ein etwas anderes Phänomen: „literary translingualism, the phenomenon of writers who write in more than one language or at least in a language other than their primary one“ (Steven G. Kellman, zit. in Furman 2011:26), was sich vor allem in Migrationsliteratur niederschlägt. Mittlerweile erkennt man aber bei AutorInnen, die Migrationshintergrund vorweisen, eher eine Tendenz zur Sprachmischung, zu hybriden Sprachen, Charakteren und Themen. Denn diese AutorInnen „lokalisieren sich selbst gern in vielsprachigen Räumen“ (Schmeling/Schmitz-Emans 2002:13), was unter anderem als eine Folge der zunehmenden globalen Mehrsprachigkeit betrachtet werden kann. Doch wie Beardsmore (1978:101) richtig bemerkt, reflektieren bi- oder multilinguale AutorInnen dabei in keinsten Weise den Bi- oder Multilingualismus ihres Leserkreises.

2.4.1.2 Mehrsprachige Korpora

Im Mittelalter und in der Renaissance entstand eine besondere Form von intertextueller literarischer Mehrsprachigkeit: dadurch, dass die AutorInnen der damaligen Zeit in ihren Werken Bezug auf antike Epen wie „Odyssee“, „Ilias“ und „Aeneis“ nahmen, finden sich in diesen Texten oft Zitate in den jeweiligen Originalsprachen. So durchdrangen Griechisch und Latein Texte, die auf Italienisch, Französisch, Portugiesisch oder Spanisch verfasst wurden (vgl. Knauth 2007:3).

Eine etwas andere Art von intertextueller Mehrsprachigkeit stellen Texte dar, die nicht sich gegenseitig zitieren, sondern ihre literarischen Gattungen. Hierzu zählen die oben bereits erwähnten petrarkischen Sonette, die seit der Entwicklung ihrer besonderen Versform sowohl in Europa als auch in Südamerika ein großes Korpus verschiedensprachiger Texte aufbauen konnten – darunter in den Sprachen Italienisch, Spanisch, Französisch, Portugiesisch, Deutsch, Englisch und Niederländisch (vgl. Knauth 2007:5). Diese Texte beziehen sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich aufeinander, weswegen man dieses Korpus als einen ganzen, mehrsprachigen Text betrachten kann.

Doch die intertextuelle Mehrsprachigkeit hat eigentlich nur am Rande mit dem Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit zu tun. Im Blickpunkt der Forschung sind vielmehr die Texte, die verschiedene Sprachen in sich vereinen. Darum soll es im folgenden Abschnitt gehen.

2.4.2 Intratextuelle Mehrsprachigkeit

Zusammenfassend kann man intratextuelle Mehrsprachigkeit als das Vorkommen von zwei oder mehr Sprachen innerhalb eines Textes beschreiben. Und um dies zu bewerkstelligen, sind AutorInnen keine Grenzen gesetzt. Angefangen bei eingesprenkelten Fremdwörtern bis hin zu ganzen fremdsprachigen Textpassagen – was schriftlich dargestellt werden kann, wird auch dargestellt. Doch eine Schwierigkeit bleibt: „how to represent the reality of polylingual discourse through a communicative medium which is normally unilingual“ (Sternberg 1981:222).

2.4.2.1 Möglichkeiten der Darstellung intratextueller Mehrsprachigkeit

Das obige Problem führt Sternberg auf die Spannung zwischen Sprache als repräsentiertes Objekt und Sprache als repräsentierendes Mittel zurück und bietet gleichzeitig drei mögliche Auswege (vgl. Sternberg 1981:223f):

- referentielle Einschränkung (referential restriction)
- vehikulare Anpassung (vehicular matching) und
- Homogenisierung (homegenisation).

Wie Carol O'Sullivan (2011) später aufzeigen wird, lassen sich diese drei Darstellungsstrategien auch problemlos auf die Filmanalyse übertragen. Die referentielle Einschränkung gibt einen Rahmen für die dargestellte Welt vor, der diese auf eine einsprachige Gemeinschaft beschränkt. Die Charaktere agieren dann in der Sprache des Zielpublikums und machen Mehrsprachigkeit überflüssig. Die vehikulare Anpassung befindet sich auf der entgegengesetzten Seite der Skala und passt die darstellenden Sprachen den dargestellten Sprachen an. Dies scheint der Idealfall der realitätsnahen literarischen Mehrsprachigkeit zu sein. Die Verwendung von Homogenisierung schließlich „retains the freedom of reference while dismissing the resultant variations in the language presumably spoken by the characters as an irrelevant, if not distracting representational factor“ (Sternberg 1981:224). Das bedeutet, dass die AutorInnen ihre Charaktere nicht die Sprache der dargestellten Welt sprechen lassen, sondern die Sprache des Zielpublikums. Alle drei Strategien schaffen es auf verschiedene Weisen, das Problem zu umgehen, das die Darstellung von Mehrsprachigkeit stellt. Doch Sternberg (1981:225) ist der Meinung, dass jede von ihnen entweder zu viele Einschränkungen vornimmt oder zu viel verlangt. Referentielle Einschränkung, zum Beispiel, ist für die Darstellung von Sprachkontakten oder globalen Vorgängen gänzlich ungeeignet, weil sie die darstellende Sprache auf eine Varietät limitiert. Selbiges gilt in einem noch viel größeren Maße für die Homogenisierung, die sogar die Sprache(n) der dargestellten Welt eliminiert. Die Vermischung von zu vielen Sprachen mittels der vehikularen Anpassung erwartet hingegen besondere polyglotte Kenntnisse sowohl von den AutorInnen als auch von ihrem Publikum und lenkt eventuell von dem Textinhalt ab. Die Literatur hat jedoch diverse Möglichkeiten, mit solchen Einschränkungen umzugehen; Sternberg (1981:225) fasst sie unter dem Terminus *mimetic compromise* (Darstellungskompromiss) zusammen. Im Wesentlichen bedeutet es, dass AutorInnen zwar eine der oben erwähnten Strategien wählen, sie jedoch für ihre eigenen Zwecke anpassen. Sternberg (1981:225ff) unterscheidet grob vier Darstellungskompromisse:

- selektive Reproduktion (selective reproduction)
- verbale Transposition (verbal transposition)
- konzeptuelle Reflektion (conceptual reflection) und
- explizite Zuordnung (explicit attribution).

Die selektive Reproduktion ist eng verknüpft mit der vehikularen Anpassung und streut gelegentlich an willkürlich gewählten Stellen fremdsprachige Wörter und Phrasen ein. Die Funktion ist hierbei die Erzeugung einer authentischen Wirkung. In diese Kategorie fallen zum Beispiel auch Ausrufe oder sich wiederholende Sätze, die Charaktere in ihrer eigenen Sprache aussprechen. Im Gegensatz zur vehikularen Anpassung richtet sich die selektive Reproduktion allerdings nicht unbedingt an polyglotte LeserInnen, beziehungsweise erwartet von diesen nur ein sehr geringes Maß an Fremdsprachenkenntnissen. Oft ist diese Art von Darstellung verbunden mit einer textinternen Übersetzung und benötigt somit einen Charakter, der als Translator fungiert (siehe Abschnitt „Fiktive ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen“). Sternberg (1981:227) merkt an, dass Reproduktion nicht immer fehlerfrei oder akkurat ist. Dies kann diverse Gründe haben – von der Fehlbarkeit der AutorInnen bis hin zu einer intendierten Verzerrung des Gesagten, vielleicht sogar, um den LeserInnen neue Verständnishorizonte zu eröffnen.

Unter verbaler Transposition versteht man ein Phänomen, das in der Soziolinguistik als *bilinguale Interferenz*⁷ bezeichnet wird. Der Charakter spricht hierbei die repräsentierende Sprache, benutzt aber Strukturen seiner Muttersprache, die zu Normbrüchen in der Zielsprache führen. Dazu zählen unter anderem untypische Schreibweisen bestimmter Wörter oder situationsinadäquates Vokabular, Akzent, grammatikalische Fehler, fremd anmutende Anordnungen von Wörtern sowie stilistische Merkmale, die für MuttersprachlerInnen merkwürdig klingen. Die verbale Transposition unterscheidet sich von der Reproduktion insofern, dass die Darstellung der Spracheffekte hochgradig stilisiert ist. Dieser Effekt wird zudem verstärkt, wenn nicht die eigentliche wörtliche Rede dargestellt wird, sondern ein von der Erzählerin oder dem Erzähler für das Zielpublikum übersetztes und stilisiertes Abbild des Originaltexts (vgl. Sternberg 1981:228). Was das Publikum liest ist somit eine Sprache, die in weitem Maße manipuliert wurde.

Konzeptuelle Reflektion beruht auf den Normen und Werten, die einer Kultur zugrundeliegen. Ausgehend davon kann es für Charaktere, die einer anderen Sprachgemeinschaft angehören, mitunter schwierig sein, bestimmte Sachverhalte in der Zielsprache zu formulieren. Ihr Fremdsein drückt sich dann vielmehr in dem aus, was ihre Einstellungen, Interessen, Anredeformeln und die Wahl ihrer Themen über sie aussagen (vgl. Sternberg 1981:230f).

⁷ Obwohl verbale Transposition durchaus an die *bilinguale Interferenz* angelehnt ist, demonstriert Sternberg (1981:230), dass die Phänomene sich nicht eindeutig decken, weswegen ein direkter Schluss von Realität auf Literatur in diesem Fall nicht möglich ist.

Die explizite Zuordnung findet schließlich immer dann statt, wenn Erzähler oder beliebige andere Figuren des literarischen Werks eine direkte Aussage über die in einer bestimmten Situation verwendete Sprache trifft. Solche Zuordnungen sind immer dann notwendig, wenn die betreffenden SprecherInnen bilingual sind und man ansonsten nicht erkennen kann, welche Sprache gerade benutzt wird (vgl. Sternberg 1981:231f).

All diese Darstellungskompromisse, die auf einer Skala irgendwo zwischen vehikularer Anpassung und Homogenisierung anzusiedeln sind, schließen sich innerhalb eines Textes keineswegs aus. Vielmehr bilden sie ein breit gefächertes Netz an Möglichkeiten sprachlicher Repräsentation, das einerseits Sprachvarietäten implizit aufzeigen oder sie explizit erklären kann (vgl. Sternberg 1981:232f). Dabei muss immer beachtet werden, dass Sprachen innerhalb der Literatur nicht mit realen Sprachen kongruent sind. „[J]ust like the fictive world as a whole, [...] realism must be judged not by some absolute norm of ‘reality’ but in close reference to reality-models suggested by the generic-historical context and built into the work itself.“ (Sternberg 1981:233) Und jede Autorin bzw. jeder Autor verfügt über ein gewisses Maß an künstlerischer Freiheit, weswegen man keinesfalls von einem sprachlichen Phänomen innerhalb eines Textes auf die linguistischen Merkmale der AdressatInnen dieses Textes schließen kann. Beardsmore (1978:101) bezeichnet solche einzigartigen textinternen Elemente als „linguistische Fiktion“ (linguistic fiction). Denn Modelle der sprachlichen Realität sind im künstlerischen Sinne weitaus bedeutender als die Realität selbst, vor allem weil die Darstellung von verschiedenen Sprachen letzten Endes dramatische oder rhetorische Zwecke verfolgt. Missverständnisse, Charakterisierungen der Figuren und Erzeugung von Fremde und Isolation sind nur einige davon (vgl. Sternberg 1981:236). Und für diese Zwecke muss die reale Mehrsprachigkeit abgeschwächt und standardisiert werden (vgl. Delabastita/Grutman 2005:14).

Was dieses Kapitel deutlich zeigen konnte, ist, dass literarische Mehrsprachigkeit nicht nur durch die Verwendung von mehr als einer Sprache hergestellt werden kann, sondern auch in als monolingual geltenden Texten zu finden ist. Selbige Problemstellung wird auch im zweiten Teil dieser Arbeit eine Rolle spielen, wenn es um die Mehrsprachigkeit in Filmen geht.

2.4.2.2 Zitate und Querverweise

Zum Teil überschneidet sich diese Kategorie mit der intertextuellen Mehrsprachigkeit. Das zeigt noch einmal deutlich, warum es ForscherInnen ungeheure Schwierigkeiten bereitet, das gegenwärtige mehrsprachige literarische Korpus eindeutig zu kategorisieren. Zu „Zitate und Querverweise“ gehören all die fremdsprachigen Stellen in einem ansonsten einsprachigen

Text, die auf andere Werke verweisen. Oben wurde bereits angemerkt, dass antike Texte sich im Mittelalter besonderer Zitier-Beliebtheit erfreuten.

Literarische Texte mit Querverweisen richteten sich grundsätzlich an ein Publikum, das die verwendeten Sprachen verstehen würde. Aus diesem Grund zitierten AutorInnen in solchen Texten oft nicht nur, sondern legten auch ihren Charakteren diverse Fremdsprachen in den Mund. Für die heutige Forschung stellt dies ein Problem dar, denn es ist oft nicht mehr genau auszumachen, welche Stellen tatsächlich Zitate anderer Werke sind (vgl. Knauth 2007:10).

2.4.2.3 Sprachhierarchien

Sprachen waren schon immer politische Instrumente. Und die Verwendung von Sprachen in literarischen Werken erfüllt immer eine bestimmte Funktion. Während der Zeit, in der das Gebot der Reinheit der Sprache galt, stellte ein mehrsprachiger Text einen bewussten Normbruch dar. Gerade deswegen ist es interessant zu untersuchen, warum die AutorInnen sich für literarische Mehrsprachigkeit entschieden haben.

Literarische Texte können entweder zwei oder mehr Sprachen gleichberechtigt integrieren, oder einer Sprache Vorzug geben (vgl. Delabastita/Grutman 2005:16). Die Mischung von mehreren Sprachen setzt in einem gewissen Maße ein Publikum voraus, das diese Sprachen versteht (vgl. Beardsmore 1978:101), was aber in der Realität nicht immer der Fall ist. Wichtiger als die Quantität der jeweiligen Sprachen ist aber zweifelsfrei ihre Funktion als narrative Elemente oder Metaphern, die den Kontakt zwischen Sprechern definieren (vgl. Delabastita/Grutman 2005:17). Doch auch Einzelsprachen sind in der heutigen Welt kein geschlossenes organisches Ganzes, sondern werden hier und da von anderen Sprachen durchdrungen (vgl. Schmeling/Schmitz-Emans 2002:14). So ist es unter Umständen schwer festzustellen, wo eine Sprache endet und eine andere beginnt, sofern es sich nicht um vollkommen unähnliche Varietäten handelt.

2.4.2.4 Nicht standardisierte Literatursprachen

Einen Sonderfall stellen Sprachvarietäten dar, die sich in Kontaktgebieten von SprecherInnen verschiedener Sprachen entwickelt haben. SprecherInnen dieser Varietäten verwenden Codeswitching im Alltag, und sind somit die designierten RezipientInnen von literarischen Texten, die die von ihnen verwendeten Sprachen mischen (vgl. Beardsmore 1978:93). Anders betrachtet setzt solche Mehrsprachigkeit in der Literatur voraus, dass bilinguale Gebiete existieren, in denen der Text problemlos und vollständig verstanden

werden kann. Dies ist jedoch in vielen Gebieten der Welt der Fall. So zum Beispiel an der Grenze zwischen den USA und Mexico, wo Varietäten wie Spanglish und Chicano vorwalten. Laut Delabastita/Grutman (2005:13) entstand vor nicht allzu langer Zeit eine Debatte, als ein Teil von „Don Quichote“ ins Spanglish übersetzt wurde – war Spanglish es doch nicht wert, solche Klassiker wiederzugeben. Andererseits war die Intention hinter der Übersetzung eine völlig andere: sie sollte die stilistischen und literarischen Möglichkeiten von Spanglish aufzeigen.

Ein völlig gegensätzlicher Fall sind Kunstsprachen, obwohl sie ebenfalls zu den nicht standardisierten Literatursprachen zählen. Beispiele dafür gibt es zur Genüge: die onomatopoetische und die makkaronischen Dichtungen, Esperanto und diverse Sprachen aus der Literatur wie Nadsat, der russisch-englische Slang in Burgess' „A Clockwork Orange“. Diese Sprachen lassen sich nicht wirklich in Sternbergs drei Strategien der literarischen Darstellung von Mehrsprachigkeit einordnen, deswegen schlägt er an dieser Stelle eine vierte Kategorie vor: vehicular promiscuity – vielleicht am besten mit „vehikulares Wirrwarr“ übersetzt – geht davon aus, dass nur eine Sprache dargestellt werden soll, dies aber durch eine künstlich erzeugte Mehrsprachigkeit (vgl. Sternberg 1981:224).

2.4.2.5 Universalsprache

Seit der babylonischen Sprachverwirrung sind die Menschen auf der Suche nach der Ursprungssprache, stets von der Vorstellung geleitet, es gebe ein Zurück hinter die Vielfalt der Sprachen (vgl. Schmeling/Schmitz-Emans 2002:11). Im Dadaismus wurde diese Rückkehr zum Ursprung besonders eifrig verfolgt. Viele AutorInnen nahmen sich der Aufgabe an, sodass es nicht verwunderlich ist, dass die Universalsprache so viele Versionen hat. Schließlich geht es in jedem einzelnen Fall um die figurative, metaphorische Verbindung zwischen Sprachen – und diese kann auf unterschiedliche Weisen ausgedrückt werden (vgl. Knauth 2007:14).

Von einer Universalsprache kann man ausgehen, wenn man nicht mehr genau bestimmen kann, welche Sprache als Primärsprache des Texts fungiert. Dennoch tendiert selbst der hybrideste Text immer zu einer der verwendeten Sprachvarietäten (vgl. Beardsmore 1978:95). Universalsprachen unterscheiden sich in dem Sinne von Kunstsprachen wie Esperanto, als dass sie spezifisch von einzelnen AutorInnen erdacht werden und somit nicht unbedingt von anderen reproduzierbar sind. Für Beardsmore (1978:95) sind solche literarischen Texte „true polyglot literature, based on some hybrid language“.

2.4.2.6 Die „Fremden“

Bereits Shakespeare benutzte verschiedene Sprachen und Dialekte, um seine Figuren zu charakterisieren (vgl. Beardsmore 1978:93), und damit war er nicht allein. Eines der wichtigsten Gründe für den Gebrauch von Fremdsprachen in einem Text ist die – mehr oder weniger – realistische Darstellung von Fremden. Die Darstellung ist jedoch in allen literarischen Werken auf das Schriftbild beschränkt. Es steht AutorInnen aber frei, die Fremden auf verschiedene Weisen sprechen – oder schweigen – zu lassen. Darunter die Extremfälle: genauso wie die SprecherInnen der dargestellten Welt oder ganz in ihrer eigenen Sprache. Neben diesen Möglichkeiten kommen hier auch Sternbergs (1981:225ff) vier Darstellungskompromisse zum Tragen: selektive Reproduktion, verbale Transposition, konzeptuelle Reflexion und explizite Zuordnung. Das bedeutet, die Fremden sprechen gebrochen, akzentuiert, verwenden fremdsprachliche Wörter und untypische Formulierungen – und das standardisiert je nach Wahrnehmung und Wiedergabe der ErzählerInnen. Nicht selten benutzen Charaktere ihre sprachlichen Fähigkeiten auch, um ihre Identität zu verbergen oder sich als jemand anderes auszugeben (vgl. Toda 2005:125). Und um die Kommunikation mit diesen Fremden, wenn nötig, zu erleichtern, werden häufig DolmetscherInnen oder ÜbersetzerInnen einbezogen.

2.4.2.7 Fiktive ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen

Laut Norman Denison (zit. in Delabastita/Grutman 2005:12f) gibt es zwei mögliche Folgen von Sprachkontakt: Mehrsprachigkeit und Translation. Mehrsprachigkeit immer dann, wenn Menschen in einem Gebiet täglich in verschiedenen Sprachen kommunizieren müssen, und Translation dann, wenn Menschen oder Menschengruppen aus weit voneinander entfernten Regionen miteinander interagieren müssen und ihnen keine Lingua franca zur Verfügung steht. Daraus schließt Denison, dass Translation bei polyglotten SprecherInnen „is seldom necessary for purely informative needs“, sondern taktisch aus Gründen wie Rituale, Würde oder Zeitersparnis eingesetzt wird. Delabastita/Grutman (2005:13) führen diesen Gedanken weiter und behaupten, das gleiche gelte für Literatur, in der es kaum in erster Linie um die Vermittlung von Informationen geht. Vielmehr kann man ihrer Meinung nach den Akt der Translation als einen Kommentar der heutigen Welt begreifen – als ein kulturelles Ereignis, das entweder stattfindet oder nicht stattfindet.

Die Translation kann als ein wichtiges literarisches Mittel angesehen werden, das es AutorInnen erlaubt, Mehrsprachigkeit zu benutzen, ohne die sprachlichen Kompetenzen der LeserInnen zu strapazieren (vgl. Delabastita/Grutman 2005:17). Knauth (2007:14) bezeichnet dieses Phänomen jedoch als „nihilinguistic writing“, da sich die einzelnen Sprachen durch die

Übersetzung und die damit verbundene Verdoppelung des Textes gegenseitig negieren. Andererseits sind Fehlübersetzungen und -dolmetschungen oft verwendete Mittel, um Missverständnisse und damit komische oder sonstige Effekte zu erzeugen (vgl. Delabastita/Grutman 2005:18).

In literarischen Texten existieren zwei Arten von menschlichen TranslatorInnen, die auf verschiedenen Darstellungsebenen fungieren: die Erzähler auf der Metaebene des Texts und die Charaktere in der dargestellten Welt. Diese haben dazu noch besondere, durch die Funktion der textinternen Translation bestimmte Eigenschaften, die sie als gute oder schlechte, als genaue oder ungenaue TranslatorInnen definieren. Alle sind sie aber für die Kommunikation – oder Fehlkommunikation, falls intendiert – unerlässlich. Delabastita/Grutman (2005:19) sind der Meinung, dass die Machtstellung der TranslatorInnen von der Wichtigkeit der zu übersetzenden Aussage und der Unmöglichkeit der Kommunikation ohne die besagten TranslatorInnen abhängt, die ja für die Kultur- und Sprachmittlung zuständig sind. Wo es um die Eigenschaften von TranslatorInnen geht, greifen Delabastita/Grutman (2005:23) verschiedene Fragestellungen aus der Realität auf, die im folgenden auf literarische Fragestellungen angepasst werden: Vertrauen, wenn die SprecherInnen die andere Sprache nicht beherrschen und sich somit völlig auf TranslatorInnen verlassen müssen, was diesen eine Machtposition einräumt und erlaubt, die jeweiligen Aussagen nach Belieben zu verändern; Loyalität zu bestimmten SprecherInnen und die damit zusammenhängende bewusste Verfälschung der Informationen zu eigenen Zwecken; Sichtbarkeit in dem Dialog im Gegensatz zum bloßen Wiedergeben der Aussagen im Hintergrund; der Druck, Unübersetzbare zu übersetzen und daran eventuell zu scheitern; und schließlich die eigene Identitätsfindung in einer Umgebung, in der die TranslatorInnen ihre Rollen ständig wechseln müssen.

Neben menschlichen TranslatorInnen bedienen sich besonders zukunftsorientierte literarische Gattungen Universaldolmetscher – Strategien, die zu Beginn der jeweiligen Werke eingeführt werden und die Homogenisierung auf eine Sprache erklären. Ein bekanntes Beispiel ist der Babelfisch aus Douglas Adams' „The Hitchhiker's Guide to the Galaxy“. Sobald der Held sich dieses organische Geschöpf ins Ohr setzt, kann er plötzlich alle Sprachen des Universums verstehen – und der Roman entledigt sich jeglicher Mehrsprachigkeit⁸. Andere Werke verwenden ebenfalls diese oder ähnliche Strategien, darunter eine Lingua franca, technische Hilfsmittel oder Telepathie, um das Fehlen von

⁸ Die Filmadaption von „The Hitchhiker's Guide to the Galaxy“ wird weiter unten besprochen. Auffällig ist in dieser, dass der Babelfisch anscheinend nicht ganz in der Lage ist, sämtliche fremde Sprachen zu monolingualisieren.

Mehrsprachigkeit glaubhaft zu machen (vgl. Delabastita/Grutman 2005:20). Der Traum einer vor-babylonischen Welt wird fiktive Wirklichkeit.

In Erzählungen über Eroberungen und allgemein erstmaligen Sprachkontakt zwischen Menschen weit voneinander entfernter Gebiete und Kulturen nehmen TranslatorInnen eine wichtige Rolle ein, weil sie Kontrolle über den Informationsfluss ausüben können und als einzige in der Lage sind, die kulturelle Kluft zu überwinden (vgl. Delabastita/Grutman 2005:21). In anderen Texten – dem Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und Sprachen im Zuge von privaten Reisen, Migrationen, Exil und ähnlichen Begebenheiten – wird oft mehr Fokus auf den Charakter gelegt als auf seine Funktion als TranslatorIn (vgl. Delabastita/Grutman 2005:22), geht es hier doch um subjektive Erfahrungen.

Auf der Metaebene kann man das Phänomen der Pseudo-Translation positionieren. Zum einen wird dieses Mittel benutzt, um dem Publikum den wahren Status des Texts zu verschleiern, zum anderen kann es so offensichtlich sein, dass ein spielerischer Ton entsteht (vgl. Delabastita/Grutman 2005:26). Ob transparent oder nicht – in beiden Fällen findet eine Homogenisierung statt. Die ErzählerInnen nehmen es sich heraus, die Sprache und Sprechweise der Charaktere auf ihre eigene Art und Weise wiederzugeben, sie zu kommentieren und zu beurteilen. Michaela Wolf (zit. in Wilson 2011:241) beschreibt dies als „the authorial unmasking of another’s speech through a language that is ‘double-accented’ and ‘double-styled’“.

Laut Delabastita/Grutman (2005:24), „the use of multilingualism and interlinguistic situations is perfectly consistent with a number of basic narrative principles, such as conflict, character configuration, spatial opposition, mimesis and suspense management“. Daraus ergibt sich die Frage, ob ein typischer Aufbau für einen interlingualen, interkulturellen Plot existiert. Bei Spannungen teilt sich die literarische Welt zum Beispiel in Protagonisten und Antagonisten, die sich in einem Konflikt gegenüberstehen. Wenn sich im Laufe der Erzählung die räumliche Sphäre – durch Reise, Migration oder Exploration – verändert, zieht dies fast immer einen Sprachkontakt nach sich. Die Bewältigung der Kommunikation hängt dann von mehreren Faktoren ab, und kann mitunter misslingen. In solchen Erzählungen können TranslatorInnen verschiedene Rollen einnehmen, darunter ProtagonistInnen, AntagonistInnen, HelferInnen, oder sogar zwischen ihnen wechseln. Die Erzeugung von Spannung und geheimnisvoller Atmosphäre hängt meistens von der Manipulation des Wissens und der Neugier der LeserInnen ab. Hierbei fungiert Translation als eine Methode, um an bestimmten Stellen wichtige Informationen preiszugeben oder zu verheimlichen (vgl. Delabastita/Grutman 2005:24f). Das alles gilt in etwas abgewandelter Form auch für die Mehrsprachigkeit in Filmen, die im Folgenden untersucht werden soll.

III. FILMISCHE MEHRSPRACHIGKEIT

3.1 GESCHICHTE DES FILMS – GESCHICHTE DER FILMSPRACHE

Zur Zeit seiner Erfindung im Jahre 1895⁹ war der Film ein sprachenloses Medium. Doch genau diese Eigenschaft machte ihn universell bzw. international vermarktbare, da das Verstehen der Handlung lediglich auf dem Analysieren der Bilder beruhte. Zusätzlich konnten Zwischentitel eingefügt werden, um Dialog abzubilden oder Charakter vorzustellen. Auch dies stellte für etwaige Übersetzungen keine Probleme dar, denn Zwischentitel konnten einfach in verschiedene Sprachen übertragen und wieder in den Film hineingeschnitten werden. Mit dem Beginn des Tonfilms im Jahre 1929 und der mangelnden Akzeptanz für fremdsprachige Filme seitens des Publikums mussten Vertreiber sich neue Strategien der Filmübersetzung einfallen lassen. Methoden wie Voice-over und zusätzliche Zwischentitel wurden hin und wieder verwendet, doch als beliebteste Verfahren setzten sich Untertitelung, Synchronisation und die Erstellung von Mehrsprachenversionen (multi language version, MLV) durch (vgl. Garncarz 2006:9).

Bei den Sprachversionen handelte es sich um das aufwendigste Verfahren, weil hierbei der betreffende Film in einer anderen Sprache neu gedreht werden musste. „Um die Internationalität des Films zu bewahren, drehten wir ihn in vier Sprachen [...] – und dazu noch eine vollständig unabhängige stumme Fassung.“ (Erich Pommer, zit. in Türschmann 2001:266) Obwohl dies nicht besonders kostengünstig war, bot es jedoch den Vorteil, dass auch kulturelle Eigenheiten an die des Zielpublikums angepasst werden konnten und der Film vom Publikum nicht als Übersetzung wahrgenommen wurde (vgl. Garncarz 2006:10f). Schon bald wurden MLV aber nicht mehr als lukrativ angesehen und man ging dazu über, Rechte an den Originalen zu verkaufen, um Remake-Versionen zu ermöglichen. Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs wurde Synchronisation immer beliebter, in Europa weiter angetrieben durch die faschistische Idee der Überlegenheit der eigenen Sprache (vgl. Garncarz 2006:16). Zudem spielte auch der im Vergleich zu MLV niedrigere Kosten- und Zeitaufwand eine Rolle. In Ländern mit kleineren Sprachgemeinschaften bediente man sich – ebenfalls aus Kostengründen – der Untertitelung. Das anfangs scheinbar internationale Medium Film wurde sich seiner Nationalität bewusst.

⁹ Am 28. Dezember 1895 führten die Brüder Lumière in Frankreich zum ersten Mal erfolgreich einen Kurzfilm vor, was allgemein als die Geburtsstunde des Films angesehen wird (vgl. Kurz 2006:21f). Die USA und Deutschland zogen nach. Damals (wie auch heute) galt Hollywood als der größte Hersteller und Exporteur von Filmmaterial, wodurch die amerikanische Kultur einen erheblichen Einfluss auf andere Länder ausüben konnte.

Tatsächlich stimulierte der Ton die Internationalisierung, denn je mehr die Filme als komplette eigenständige Werke herausgestellt werden konnten, desto leichter konnten sie international als Fertig-Produkte vertrieben werden. Der Ton machte den lokalen Unterschieden bei der Vorführung ein Ende und garantierte eine uniforme Präsentation auf der ganzen Welt. Er verringerte auch die stilistischen Unterschiede auf internationaler Ebene und machte die Filme homogen (Karel Dibbets, zit. in Türschmann 2001:286).

Doch „for all the transnational developments in the film world, people persistently slot films into the national cinema rubric“ (Nornes 2007:6). Die jeweiligen Industrien sind noch immer auf einer nationalen Ebene organisiert und werden höchstens multinational finanziert und auch der Großteil von Filmstars identifiziert sich national. Zudem spielt auch die Sprache eine enorme Rolle bei der Nationalitätszuweisung (vgl. Nornes 2007:6f). „Language, combined with visual signs like gesture, physiognomy, and billboards, marks a film as foreign.“ (Nornes 2007:8)

Die Frage nach der Nationalität von Film – und auch von Literatur – wird in der Einleitung zu Engelbert et al. (2001:9-31) aufgegriffen. Dort wird argumentiert, dass Internationalität schon begrifflich Nationalität voraussetzt. Mehrere Nationen müssen demnach miteinander vernetzt sein, um einen Transfer von Film- oder literarischem Material zu ermöglichen – und zwar dorthin, wo Interesse danach besteht (Engelbert et al. 2001:12f). Deshalb ist ein Werk ursprünglich und immer so lange national, bis internationales Interesse es international macht. In Engelbert und al. (2001:22) heißt es weiter:

Den Film zeichnet eine Qualität der industriellen Vermarktung aus, in der Aspekte der Nationalität und Internationalität neu zu bestimmen sind. Prozesse der Ökonomisierung und Institutionalisierung des Films im Kino schaffen neue Bedingungen der Produktion (Studio), Zirkulation (Verleih) und Rezeption (Kinosaal), die Fiktionalisierung der Stoffe geht einher mit der Durchsetzung einer narrativen Struktur, die dem Film ein schichtenübergreifendes Massenpublikum erschließt.

Welche narrativen Strukturen es sind, die Filme einem breiten Publikum attraktiv machen, soll weiter unten untersucht werden. Eines sollte aber stets im Hinterkopf behalten werden: niemals wurde die Internationalität eines Films dadurch definiert, dass darin mehrere Sprachen verwendet wurden. Vielmehr bezieht sich dieser Begriff in der Wissenschaft auf seine Vermarktung und sein Publikum, nicht seinen Inhalt. „Cinema was one of the first globalized art forms, if we mean by this a mode of production so thoroughly internationalized that it predicates itself on translation and traffic.“ (Nornes 2007:4) Dennoch hängt die Sprachstrategie für einen Film unweigerlich mit seiner nationalen Zugehörigkeit zusammen. Das bedeutet in den meisten Fällen, dass Filme für das nationale Publikum gedreht werden – und das in einer Sprache bzw. Sprachen, die es versteht.

3.2 DIE FILMSPRACHE UND IHRE DARSTELLUNG

Der Film ist ein multimodales Medium und zeichnet sich durch die Verbindung von visuellen, verbalen und akustischen Elementen aus. Dirk Delabastita (1990) unterscheidet diese nach verbal-akustischen (z. B. Dialog) und nonverbal-akustischen (z. B. Hintergrundmusik), verbal-visuellen (z. B. Briefe oder Schilder) und nonverbal-visuellen (z. B. Bilder) Elementen. Dabei hängt es von den RegisseurInnen und ihren Anliegen ab, welche dieser Elemente sie besonders hervorheben wollen. Die Betonung des Visuellen bedeutete stets ein größeres – und eventuell sogar ein internationales – Publikum (vgl. O’Sullivan 2011:16), wie es bei Stummfilmen der Fall war. Durch die Erfindung des Tonfilms verlagerte sich der Fokus des Publikums jedoch vom Visuellen zum Dialog. Zudem gaben die damit zusammenhängenden neuen technischen Möglichkeiten dem Medium Film die Freiheit, Sprachen auf verschiedene Arten zu integrieren. Die Sprache wurde zu einem kreativen Gestaltungselement.

3.2.1 Arten der Filmsprache

3.2.1.1 Dialog

Der Dialog ist ein integraler Bestandteil eines jeden kommerziellen Films. Das Drehbuch stellt den Ausgangspunkt des Filmprojekts dar und durch den Dialog werden unter anderem die Figuren charakterisiert und die Handlungsstränge vorangetrieben. Aus der Sicht dieser Arbeit ist es besonders interessant, wie und von wem verschiedene Sprachen präsentiert werden, und wie sich das gegebenenfalls auf die Authentizität auswirkt.

Der Dialog kann als ein Monolog, ein Dialog zwischen zwei Personen und ein Polylog zwischen mehr als zwei Personen im Film auftreten. Dabei ist der Dialog die filmisch sinnvollste Form. „Two characters in conversation provide more ‘action’, more suspense, more give-and-take than monologues, because new information or emotional shadings can be exchanged, questioned, reacted to.“ (Kozloff 2000:72) Polyloge hingegen sind wenig hilfreich dabei, die Handlung voranzubringen, weil zu viele Menschen mit zu vielen Agenden aufeinandertreffen und das dadurch entstehende Chaos sowohl für die Entwicklung der Charaktere als auch für das Verständnis des Publikums ein Hindernis darstellt.

Für Sarah Kozloff (2000:33f) erfüllt Dialog im Film im Groben neun Funktionen: er verankert die Filmwelt in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort, bzw. identifiziert die dargestellte Welt für das Zielpublikum eindeutig; er beschreibt die Charaktere, weist ihnen ihre Rollen in der Filmwelt zu und stellt sie in Kontrast zueinander, unter

anderem indem er ihnen bestimmte sprachliche Eigenheiten zuordnet; er präsentiert die Handlungsstränge und „paves the way for us to understand the visuals, repeats their information for emphasis, interprets what is shown, and explains what cannot be communicated visually“ (Kozloff 2000:39). Gleichzeitig ist er für das Ausspielen dieser Handlungsstränge verantwortlich; er baut Realismus in den Film ein; er kontrolliert die Gefühle des Zielpublikums. Des Weiteren bedient sich Dialog aller ihm zur Verfügung stehender Sprachressourcen; dient dazu, Meinungen und Aussagen seiner AutorInnen zu transportieren und kann zuweilen bekannte Stars durch clevere monologische Einlagen glänzen lassen.

Für die direkte mündliche Wiedergabe von fremden Sprachen gibt es mannigfaltige Möglichkeiten (vgl. O’Sullivan 2011:18), die im Folgenden teilweise am Beispiel von Quentin Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS* aufgezeigt werden sollen. Deutsch kann in einem englischsprachigen Film durch MuttersprachlerInnen-Deutsch dargestellt werden, wie im Falle von Hans Landa, Bridget von Hammersmark oder Fredrick Zoller. In vielen Hollywood-Produktionen ist es aber auch üblich, solche Rollen durch NichtmuttersprachlerInnen zu besetzen – ausschlaggebend ist dabei oft der Star-Appeal der jeweiligen Besetzung. Deutsch, das von L2-SprecherInnen gesprochen wird, kann durch einen Akzent markiert werden, wie der seltsam anmutende „Dialekt“ von Archie Hicox. Es kann homogenisiert, unmarkiert, aber visuell dargestellt werden, in Szenen, bei denen man bereits an der Umgebung erkennen kann, welche Sprache gesprochen wird. Außerdem kann eine Sprache als Kauderwelsch wiedergegeben werden oder durch eine völlig andere Sprache – entweder, wenn ein Film-Spanier in Wirklichkeit Italienisch spricht, oder, wenn alle Charaktere statt der Sprache ihrer fiktiven Welt die Sprache des Zielpublikums benutzen.

Doch der Dialog muss nicht unbedingt durch seine SprecherInnen kategorisiert werden. Michel Chion (1994:171) differenziert zum Beispiel Sprechakte folgendermaßen: Dialog (theatrical speech), Metasprache (textual speech) und Sprachstrom (emanation speech). Metasprache genießt seinen Ausführungen nach einen Sonderstatus, weil sie in der Lage ist, „to make visible the images that it evokes through sound – that is, to change the setting, moment, place, or characters at will“. Genau aus diesem Grund ist sie meistens nicht auf der intradiegetischen Ebene des Films zu finden, sondern eher im Voice-over. Und der Sprachstrom wird folgendermaßen beschrieben: „speech which is not necessarily heard or understood fully, and in any case is not ultimately tied to the heart of what might be called the narrative action“ (Chion 1994:172-178) und scheint am authentischsten zu sein, weil diese Art von Sprache sich am wenigsten geplant anhört. Dazu gehören zum Beispiel rituelle Texte, Babysprache und emotionale Sprache – Instanzen, in denen Fremde oft ihre Muttersprache verwenden (vgl. O’Sullivan 2011:71).

Im Zusammenhang mit dem Sprechen geht Chion (1994:25) auch auf das Hören ein. Hier unterscheidet er zwischen kausalem (causal listening), semantischem (semantic listening) und reduziertem Hören (reduced listening). Beim kausalen Hören versucht man, die Ursache des Tons zu erkennen; beim semantischen Hören, was parallel dazu verlaufen könnte, versucht man, einen Code (eine Sprache) zu entschlüsseln; und beim reduzierten Hören konzentriert man sich vor allem auf die Eigenschaften des Tons (vgl. Chion 1994:25-32). Ob ein Mensch nun eine fremde Sprache als Worte oder lediglich als Hintergrundgeräusch wahrnimmt, hängt von verschiedenen Faktoren ab, unter anderem von der Ähnlichkeit der Zweitsprache mit der Erstsprache (vgl. O'Sullivan 2011:72). O'Sullivan ist der Meinung, Zweitsprachen im Film würden alle drei Arten des Hörens hervorrufen. Weil man einerseits paralinguistische Informationen ableiten kann und immer darauf vorbereitet ist, etwas zu verstehen, aber andererseits doch nicht in der Lage ist, die gesamte Aussage zweifelsfrei zu deuten. Manche Filme übersetzen anderssprachigen Text absichtlich nicht, um die ZuschauerInnen von selbst auf die Übersetzung kommen zu lassen. „If we can understand elements of the foreign-language dialogue, we will.“ (O'Sullivan 2011:73) FilmemacherInnen können folglich die verschiedenen Arten des Sprechens und des Hörens ausnutzen, um unterschiedliche Reaktionen beim Zielpublikum hervorzurufen.

3.2.1.2 Voice-over

Kozloff (1988:5) definiert Voice-over als „oral statements, conveying any portion of a narrative, spoken by an unseen speaker situated in a space and time other than that simultaneously being presented by the images on the screen“. Es kann unter anderem eingesetzt werden, um die Handlung zu kommentieren, Abstand zu den Vorgängen im Film zu nehmen oder explizite Zuordnungen zu treffen. Vor allem die Tatsache, dass omnipotente ErzählerInnen ebenso omnilingual sein können, bietet reichlich Raum für den Einsatz von Mehrsprachigkeit. In ethnographischen Filmen galt Voice-over bis zur Einführung von Untertiteln in den Siebzigern als die gängige Methode der Übersetzung (vgl. MacDougall 1998). Aber es spricht einiges dafür, solche übersetzenden Voice-over (translational narrating voiceover, TNV) als eine Unterkategorie von Voice-over einzuordnen, nicht zuletzt wegen ihrer verstärkt repräsentativen und sprachverwaltenden Funktion (vgl. O'Sullivan 2011:95f). „Once the presence of the voice-over narrator has been established, the entire film serves as a sort of linguistic event, as the narrator's speech even when there is none“ (Eric Smoodin, zit. in Kozloff 1988:47). Wie auch bei der Literatur, filtert der TNV-Erzähler das, was er hört bzw. sieht, und stereotypisiert es nach Belieben.

TNV can be considered a domesticating strategy, because it dispenses with the need to engage semantically with the source language and instead frames the foreign-language source culture on its own terms [...] and closes interpretative possibilities. (O’Sullivan 2011:99)

Im Gegensatz zu literarischen Werken ist ein Film allerdings nicht an einen sichtbaren bzw. hörbaren Erzähler gebunden; diese Rolle wird häufig von der Kamera übernommen.

3.2.1.3 Untertitel

Untertitel kommen in Filmen in den diversesten Formen vor. Die Urform aller Untertitel sind zweifellos Zwischentitel, die den stummen Text für das Publikum „hörbar“ bzw. sichtbar machten. Heutzutage werden Untertitel verwendet, um dem Zielpublikum fremde Sprachen sofort verständlich zu machen – sie übersetzen in der Regel etwaige Schrift im Bild, relevante Hintergrundmusik und den Dialog. Und zwar vor allem dann, wenn der gesprochene anderssprachige Text über bloße Ausrufe und rituelle Passagen hinausgeht und für das Publikum verständlich sein soll (vgl. O’Sullivan 2011:71). Dabei kann es durchaus sein, dass der Großteil des Handlungsinhalts durch die Untertitel vermittelt wird. „Subtitled foreign dialogue is no longer used merely as ornament, to mark location or nationality, but becomes a vehicle for plot and character development.“ (O’Sullivan 2008:84) Solche Untertitel müssen im Hinblick auf das Zielpublikum bereits von vornherein geplant werden, wodurch sie sich auch auf die gesprochene Sprache auswirken. Von Filmen, die vollständig untertitelt sind, über Filme, die partiell untertitelt sind, bis hin zu Filmen, die nur einen Charakter oder eine Szene untertiteln, – die Quantität der Untertitel variiert je nach Sprachstrategie.

Untertitel bieten den großen Nachteil, dass sie für das Zielpublikum eine mentale Belastung darstellen (vgl. O’Sullivan 2011:144). Manchmal ist ihre Verwendung einfach die beste Lösung für einen Film, nicht selten werden sie jedoch eingesetzt, „to comment on, subvert or otherwise make explicit the relationship between the source language and the subtitles“ (O’Sullivan 2011:143). Solche Pseudo-Untertitel nehmen es sich heraus, nicht als eine Verständnishilfe im Hintergrund zu fungieren, sondern sich auffällig in den Vordergrund zu drängen und die Handlung zu bestimmen bzw. sich auszusuchen, welchen Text sie dem Publikum – durch Pseudo-Übersetzungen – verständlich machen wollen. Heutzutage werden immer mehr Möglichkeiten gefunden, Pseudo-Untertitel zu präsentieren. Das betrifft vor allem ihre Positionierung auf dem Bildschirm, das Variieren ihrer Form und Größe und ihre Sichtbarkeit nicht nur für das Zielpublikum sondern auch für die Charaktere im Film. Tony Scott, der Regisseur von *MAN ON FIRE*, sieht in ihnen sogar das Potential eines eigenen, beweglichen Filmcharakters (vgl. O’Sullivan 2011:149). Untertitel, die von vornherein geplant werden, sind demzufolge viel wichtiger für die Handlung als in der Postproduktion

eingesetzte, weil sie die ZuschauerInnen bestimmte, vorher festgelegte Teile des Dialogs mithören lassen (vgl. O’Sullivan 2011:168).

In Instanzen, in denen Filmcharaktere verschiedener Herkunft einander auch ohne fremde Hilfe verstehen, dienen Untertitel lediglich dem Verständnis des Zielpublikums (vgl. O’Sullivan 2011:166). Dasselbe gilt zum Teil auch für Interaktionen mit DolmetscherInnen, wobei hier auch die Divergenz zwischen dem Gesagten und Gedolmetschten für die Handlung wichtig sein kann. Dennoch: „Each time a subtitle appears on screen, the moment of translation repeats itself.“ (O’Sullivan 2011:62) Aus diesem Grund werden Dolmetschungen nur in den seltensten Fällen untertitelt. Und das, was durch die Untertitel präsentiert wird, wird von den ZuschauerInnen, die beide Sprachen beherrschen, als genauer und richtiger empfunden als der ursprüngliche Quelltext (vgl. O’Sullivan 2011:167). In einigen Fällen gestaltet sich der Umgang mit Dolmetschungen und Untertiteln schwierig, weil bestimmte Szenen einen Übergang von akustischer in die visuelle Übersetzung erfordern. Dies führt zu einer Metalepse, da das Zielpublikum plötzlich über mehr Wissen verfügt, als die Filmcharaktere, die nun keinen Zugang mehr zu der gedolmetschten Sprache haben (vgl. O’Sullivan 2011:174).

Untertitelung kann auch davon abhängen, auf welchen Charakter die Geschichte fokussiert ist. Versteht dieser Charakter die gesprochene Sprache nicht, versteht auch das Publikum sie nicht, weil ihm keine Übersetzungen geboten werden (vgl. O’Sullivan 2011:169). Versteht der Charakter die Sprache jedoch, muss auch das Publikum einbezogen werden, damit etwaige Wissensdifferenzen überbrückt werden können.

3.2.1.4 Schrift im Bild

Als ein weiteres visuelles Mittel – und vielleicht auch als eine Sonderform des Untertitels – muss jegliche Darstellung von Sprache im Bild betrachtet werden. Hierzu zählen sämtliche Schilder, Aushänge, Briefe und Notizen, die sowohl die Filmcharaktere als auch die ZuschauerInnen erkennen bzw. lesen können. Auch diese Elemente müssen – sofern sie anderssprachig sind – in irgendeiner Weise entweder für den Charakter, das Publikum oder für beide übersetzt werden, wenn sie für die Handlung relevant sind und verständlich sein sollen. Heute wird das hauptsächlich mit Untertiteln geregelt – was wiederum nur dem Zielpublikum das notwendige Wissen vermittelt –, wohingegen früher Methoden wie Überblendung (translating dissolve) verwendet wurden. Der Vorteil war, dass die ZuschauerInnen sich zunächst der Fremdheit des Textes bewusst wurden, bevor sie ihn schließlich verstehen konnten (vgl. O’Sullivan 2011:45). O’Sullivan stellt hier unter anderem den Film *THE BITTER TEA OF GENERAL YEN* vor, in dem ein chinesischer Text durch eine

englische Übersetzung überblendet wird, um für das Publikum den Unterschied zwischen dem, was geschrieben werden sollte und dem, was geschrieben wurde, kenntlich zu machen. Die Besonderheit dabei war die „maskierte“ Übersetzung, sodass jede weitere Übersetzung unnötig wurde.

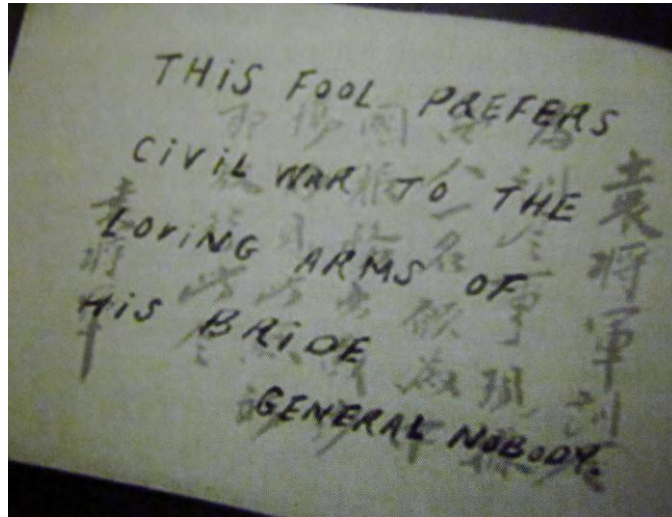


Abb. 1: THE BITTER TEA OF GENERAL YEN, Überblendung (O’Sullivan 2011:45).

Zudem identifiziert Schrift im Bild zuweilen die Filmwelt und weist den Orten und den Menschen einen Namen zu. Das ist notwendig, weil das reine Filmmaterial mehrdeutig und nicht sofort eingeordnet werden kann. Weitere Möglichkeiten, eine Gegend genauer zu bestimmen, sind die Darstellung von ikonischen Bauwerken und beschreibende Untertitel.

3.2.2 Sprachstrategien

Neben der Wahl der Sprachart brachte der Tonfilm auch die Frage nach der Sprachwahl der Charaktere mit sich. Zwei Möglichkeiten waren offensichtlich: die Filmcharaktere konnten entweder die Sprache ihrer fiktiven Welt sprechen oder die Sprache ihres Zielpublikums. Problematisch wurden diese Strategien nur, wenn die Sprache der fiktiven Welt nicht der Sprache des Publikums entsprach oder wenn im Laufe der Geschichte mehrere Sprachen vorkamen (vgl. O’Sullivan 2011:16). Es entstand „the interlingual tension between language as represented object [...] and language as representational means“ (Sternberg 1981:222), die bis zum heutigen Tage andauert.

Dass Filmsprache nicht realen Sprachen entspricht, wird am deutlichsten in den Szenen, in dem die Sprache des Zielpublikums für das Publikum verfremdet werden soll (vgl. O’Sullivan 2011:19). Ein besonders einprägsames Beispiel bietet die britische Sitcom COUPLING. In der Folge „The Girl with the two Breasts“ spricht der Protagonist Jeff eine unbekannte Frau in einer Bar an. Unwissend, dass sie kein Wort Englisch spricht oder

versteht, redet er nervös drauf los, bis sie ihn auf Hebräisch unterbricht. Jeff, der vor lauter Nervosität denkt, sie habe Englisch gesprochen, reagiert mit einem verwirrten „I forgot how to understand English“ (Dennis 2000: 0:08:48) – offensichtlich eine metaphorische Aussage im Hinblick auf die restliche Folge. Am nächsten Tag treffen die beiden wieder aufeinander und beginnen ein Gespräch, bei dem jeder zwar seine eigene Sprache spricht, sie sich aber unter Zuhilfenahme von Gesten gegenseitig zu verstehen scheinen. Sobald Jeff ihren Namen (Shadaim) herausgefunden hat und das nächste Treffen ausgemacht ist, wird die Szene mit einem Intertitel „let’s see that again ... but this time imagine you’re Israeli“ (Dennis 2000: 0:21:29) zurückgespult, um diesmal aus der Perspektive der Frau wiedergegeben zu werden. Das Publikum versteht natürlich Jeffs Sprache (Englisch), wohingegen die Israelin sie für die intendierte Fehlkommunikation nicht verstehen dürfte. Deswegen wird in der folgenden Szene Hebräisch durch Englisch ersetzt – und statt Englisch hören die ZuschauerInnen eine (Italienisch angehauchte) Fantasiessprache. Nun, da Hebräisch für das Zielpublikum verständlich gemacht wurde, kann es die zwei Seiten der Kommunikation vergleichen. Und es stellt sich heraus, dass „shadaim“, was Jeff für einen Namen gehalten und unentwegt benutzt hat, das hebräische Wort für Brüste ist. Neben der Sprachverwirrung zeigt diese Szene auch klar, wie irreführend Gesten sein können und wie einfach Missverständnisse zwischen SprecherInnen verschiedener Sprachen auftauchen können, obwohl diese es nicht mitbekommen. Durch das Ausweichen auf eine Fantasiessprache bekommt das Publikum einen Einblick in beide Sprachen und erkennt die Komik in der Interaktionssituation.

Doch auch „perfectly comprehensible dialogue does not reproduce, but rather represents natural speech“ (O’Sullivan 2011:17) und ist „written to be spoken as if not written“ (Gregory/Carroll, zit. in Taylor 1999:443). An dieser Stelle wird deutlich, dass nicht nur Fremdsprachen im Film einer Stereotypisierung unterworfen sind, sondern die Sprache an sich. Die Filmsprache ist lediglich eine Darstellung der realen Begebenheiten und ist somit mit denselben Problemen konfrontiert wie die literarische Sprache. Genau deswegen lässt sich die oben (Kapitel 2.4.2.1) bereits erwähnte Kategorisierung von Sternberg sowohl in der Literatur- als auch in der Filmanalyse verwenden. Ausgehend von einer ähnlichen Kategorisierung durch Bleichenbacher (2008) kann dies konkret in der folgenden Tabelle dargestellt werden:

	realitätsfern ←————→ realitätsnah			
Strategie	Referentielle Einschränkung	Explizite Zuordnung	Homogenisierung	Vehikulare Anpassung
Behandlung anderer Sprachen	weder verwendet noch erwähnt	durch ErzählerIn oder Charaktere angedeutet	Darstellungs- kompromisse	vorhanden
Bemerken der anderen Sprachen	wenn außersprachliche Hinweise verstanden werden	wenn außersprachliche Hinweise verstanden werden	wenn Darstellungs- kompromiss richtig gedeutet wird	vollständig
Verstehen des anders- sprachigen Inhalts	vollständig	vollständig	vollständig, außer Publikum toleriert linguistische Abweichungen von der Norm nicht	nur, wenn es auf irgendeine Weise übersetzt wird

Tabelle 1: Strategien der Sprachdarstellung im Film und ihre Wirkung auf das Publikum.

Daraus ergeben sich im Wesentlichen zwei Verfahren, die FilmemacherInnen hinsichtlich der Sprachdarstellung in ihren Filmen verfolgen: Ersetzungsstrategien und Übersetzungsstrategien. Diese bilden auch die Grundlage für die folgende Filmanalyse in Kapitel 4 (Ersetzungsstrategien) und Kapitel 5 (Übersetzungsstrategien). Dabei gehören referentielle Einschränkung, explizite Zuordnung und Homogenisierung zur ersten Kategorie, während vehikulare Anpassung als einziges Verfahren Übersetzungen erfordert.

3.2.2.1 Referentielle Einschränkung

Da die dargestellte Welt durch die referentielle Einschränkung auf eine Sprachgemeinschaft begrenzt wird, werden hier andere Sprachen ebenfalls eliminiert. Das geschieht durch verschiedene Variationen von Gründen, weswegen SprecherInnen anderer Sprachen die Sprache der Filmwelt sprechen müssen. Unter anderem handelt es sich um eifrige TouristInnen oder SchülerInnen, die ihre Sprachkenntnisse ausprobieren oder verbessern wollen. Vor allem in US-amerikanischen Filmen sind es die Englisch-SprecherInnen, die zu der Vorstellung beitragen, dass „English is always spoken when it is needed“ (O’Sullivan 2011:38). Auch MigrantInnen assimilieren sich schon nach kurzer Zeit und verwenden die Sprache ihrer neuen Heimat. Ein weiteres filmisches Mittel ist die Enthüllung, dass ein ausländischer Charakter die Sprache der Filmwelt durchaus beherrscht, was zuvor aber für diverse Missverständnisse und spannende oder komische Situationen ausgenutzt werden kann (vgl. O’Sullivan 2011:37).

3.2.2.2 Homogenisierung

Hollywood [...] came to incarnate a linguistic hubris bred of empire. Presuming to speak for others in its native idiom, Hollywood proposed to tell the story of other nations not only to Americans, but also for the other nations themselves, and always in English. (Shohat/Stam 1994:36)

Betroffen davon waren vor allem beliebte Genres wie Thriller, Western, historischer Epos und Kriegsfilm, die dem Zielpublikum keine zusätzliche Last durch Untertitelung aufbürden wollten (vgl. O’Sullivan 2011:25). Es existieren zahlreiche Filme, in denen die Sprache der Filmwelt durch die Sprache des Zielpublikums ersetzt wird. Dennoch kommen nur sehr wenige davon gänzlich ohne die Erwähnung von Sprachen aus. Oft greift man hier auf Akzente oder selektive Reproduktion zurück, um deutlich zu machen, dass die Charaktere tatsächlich fremd sind (vgl. Kozloff 2000:81). Dazu zählen, wie auch in der Literatur, Begrüßungen, Ausrufe, rituelle Texte (z. B. Vermählung, Begräbnis) und Lieder sowie grammatikalische Normabweichungen und stilistische Interferenzen. Laut O’Sullivan (2011:27) sind es vor allem die Nebencharakter, die durch solche Darstellungskompromisse beschrieben werden, und sich dabei eventuell überlagern, sodass ihre Stimmen zu einem bloßen Hintergrundgeräusch verschmelzen.

Eine scheinbar absurde, jeglichen filmischen Grundsätzen entgegenstehende Methode ist schließlich die explizite Zuordnung. Im Gegensatz zur Literatur zeigt der Film seinen Inhalt visuell oder akustisch; einen Charakter also sagen zu lassen, er spreche Französisch, scheint unnötig zu sein, weil diese Information bereits durch den Akt des Sprechens – in welcher Sprache er auch geschieht – übertragen wird. Manchmal ist eine solche Strategie aber der einzige Ausweg, wenn eine bereits dargestellte Sprache in der Filmwelt auf ihre homogenisierend darstellende Sprache trifft (vgl. O’Sullivan 2011:32).

3.2.2.3 Vehikulare Anpassung

Mit der vehikularen Anpassung versucht man, Sprachdifferenzen möglichst realitätsnah abzubilden, um einen gewissen Grad an Authentizität zu erlangen. In vielen Fällen ist dabei nur eine weitere Sprache involviert, es können aber auch weitere Sprachen auftreten, sodass der fertige Film als ein wirklich polyglottes Produkt angesehen werden kann (vgl. O’Sullivan 2011:20). Diese Praxis gibt es bereits seit der Stummfilmzeit, in der Zwischentitel eine interessante Grundlage für anderssprachige Inhalte boten. O’Sullivan (2011:21f) nennt dazu gleich zwei Beispiele: In *THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH* wird eine Konversation zwischen zwei Indianern durch einen übersetzenden Zwischentitel dargestellt (Abb. 1). Und *MR. WU* geht noch einen Schritt weiter und überträgt das Nicht-Verstehen eines Gesprächs

auf Chinesisch vom Charakter auf das Zielpublikum, indem es einen pseudo-chinesischen Zwischentitel einblendet (Abb. 2). Beide Methoden sind auch im Tonfilm zu finden – wobei die Umsetzung dort sowohl visuell als auch akustisch geschehen kann.

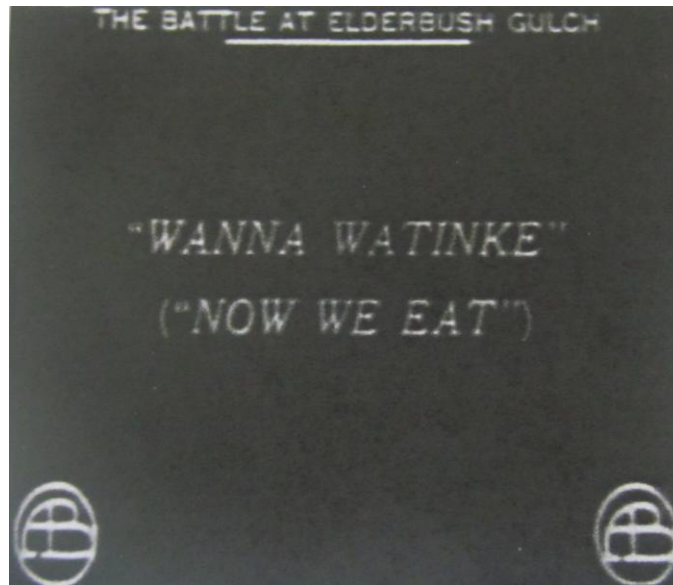


Abb. 2: THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH, Anpassung mit Übersetzung (O’Sullivan 2011:21).



Abb. 3: MR. WU, vehikulare Anpassung ohne Übersetzung (O’Sullivan 2011:22).

Einen Nachteil hat diese Strategie jedoch: „Vehicular matching has the potential to put considerable processing strain on the viewer, and as a strategy has historically been avoided by films expecting a wide release“ (O’Sullivan 2011:25). Wie es heute um diese Methode steht, soll weiter unten (Kapitel 5, „Übersetzungsstrategien“) untersucht werden.

3.3 FUNKTIONEN VON MEHRSPRACHIGKEIT

[T]he use of multilingualism and interlinguistic situations is perfectly consistent with a number of basic narrative principles, such as conflict, character configuration, spatial opposition, mimesis, and suspense management. (Delabastita/Grutman 2005:24)

Warum werden in Filmen verschiedene Sprachen verwendet? Warum genau diese Sprachen und keine anderen? Wie gehen Charaktere mit Sprachen um? All diese Fragen beziehen sich auf die Funktion von Mehrsprachigkeit in Filmen. Und die Funktion ist durchaus von den AutorInnen und RegisseurInnen intendiert, auch wenn unvorhergesehene Nuancen in Darstellung, Schnitt und Rezeption sie etwas verändern können (vgl. Kozloff 2000:33). Es wurde bereits erwähnt, dass die Verwendung von verschiedenen Sprachen dem Film ein höheres Maß an Authentizität verleiht.

Erstens sind narrative Texte und Erzählungen generelle bezogen auf und präformiert durch eine vorgängige, außerliterarische Wirklichkeit (Präfiguration): Erzählungen aller Art entstehen stets im Kontext von Kulturen, in deren symbolischen Ordnungen bereits bestimmte Erzählmuster bzw. Repertoires an Erzählformen und Plots (objektiviert in sozialer Interaktion, Institutionen, Medien und Symbolsystemen) kursieren. Zweitens können narrative Texte unterschiedliche Aspekten und Formen dieser kulturellen Wirklichkeitsmodelle auf je spezifische Weise darstellen (Konfiguration), indem sie diese mit spezifisch narrativen Verfahren repräsentieren. Solche narrativen Inszenierungen von Welten vermögen drittens auf die außertextuelle Wirklichkeit zurückzuwirken (Refiguration): Erzählungen waren und sind an der Ausformung und Reflexion von individuellen und kollektiven Identitäten sowie kulturellen Welten und Weltbildern in nicht unwesentlichem Maße beteiligt. (Nünning 2013:32)

Wenn FilmemacherInnen also besonders auf Realismus bedacht sind, können sie die soziale und sprachliche Situation ihrer Filmwelt nicht außen vor lassen. Orientieren sie sich dabei stark an realen Begebenheiten, so kann ihre Einstellung gegenüber Sprachen ebenfalls von den herrschenden Bedingungen beeinflusst werden. Gleichfalls können sie durch die bewusste Verwendung bzw. Nicht-Verwendung von Sprachen auch Kritik an den jeweiligen (Sprach)Situationen üben. Im Zeichen des Realismus steht auch die Gewohnheit, alltägliche Situationen in Filme einzubauen, laut Kozloff (2000:47) die sogenannte „verbale Tapete“ (verbal wall-paper). Und auch diese „adheres to a complex code of what a culture at a given time agrees to accept as plausible, everyday, authentic“. Starker Realismus hat jedoch keine Chance gegen die Anforderungen an Filmsprache, weswegen anderssprachige Passagen oft kurz gehalten werden müssen (vgl. Kozloff 2000:80).

In vielen Fällen soll Sprache als ein Mittel der Personenbeschreibung dienen. Dabei kann sie das Positive oder Negative an den betreffenden Charakteren unterstreichen, oder den

Charakter neutral belassen. Die SprecherInnen bestimmter Sprachen können stark stereotypisiert auftreten, wie zum Beispiel ein türkischer Dönermann, der Deutsch nur bruchstückhaft spricht, oder eine asiatische Musterschülerin. Häufig werden verschiedensprachige Personen gegeneinander kontrastiert und ihre jeweiligen Sprachkenntnisse miteinander verglichen. Die Sprache fungiert hier als eine wertvolle Ressource. Doch sie hat auch eine weniger ernsthafte Seite: oft sind NichtmuttersprachlerInnen in Filmen einfach nur ein Mittel, um Humor einsetzen zu können. Durch ihre – in diesen Fällen fast immer – unzureichenden Sprachkenntnisse machen sie häufig Fehler, die zu Wortverdrehern, Missverständnissen und Situationskomik führen.

Schließlich bedingt die Sprachwahl auch die allgemeine Atmosphäre des Films (vgl. Bleichenbacher 2007:117) und wirkt sich darauf aus, dass bestimmte Orte als exotisch und aufregend bzw. als bedrohlich und düster angesehen werden (vgl. O’Sullivan 2011:99). Im Folgenden sollen die narrativen Funktionen von Sprache näher betrachtet werden.

3.3.1 Linguizismus

Linguizismus – zusammenhängend mit Begriffen wie Rassismus und Sexismus – bezeichnet eine Einstellung gegenüber Sprachen, die von Vorurteilen und Ablehnung gekennzeichnet ist. Eine solche Einstellung kann auch ein Grund dafür sein, dass in einem Film eine bestimmte Sprachstrategie verfolgt wird. Man darf allerdings nicht vergessen, dass bei Filmprojekten diverse weitere (unter anderem technische) Faktoren Einfluss auf die letztendliche Verwendung von Sprachen haben können, weswegen man einem Film keineswegs von vornherein Linguizismus unterstellen kann. Bleichenbacher (2008:33f) beschreibt drei Möglichkeiten, Sprachen in fiktiven Werken auf linguizistische, ideologische Weise darzustellen: Ikonisierung (iconisation), fraktale Rekursivität (fractal recursivity) und Löschung (erasure).

Unter Ikonisierung versteht man, dass diejenigen Charaktere der fiktiven Welt negativ empfunden werden, die eine andere Sprache als die des Zielpublikums sprechen. Zusammenhängend damit wird ihnen ein Mangel an Bedeutung, Prestige oder Normalität unterstellt (vgl. Bleichenbacher 2008:35). An dieser Stelle zitiert Bleichenbacher Kelly-Holmes (2005), die in Bezug auf Werbung Folgendes festgestellt hat:

[I]t is easier perhaps [...] to continue to promote the notion of a monolingual society – something that is far from the truth in most of today’s European cities – than to try to portray something that does not fit neatly into a compartmentalized view of the world in which foreign languages belong in the category of holidays, tourists, imported foods, but not in the everyday. (Bleichenbacher 2008:35)

Auch in der Filmwelt lassen sich solche Schlussfolgerungen ziehen. Selbst wenn die Ikonisierung nicht offensichtlich negativ verläuft, so werden anderssprachige Charaktere dennoch stereotypisiert, was das Publikum in seiner Rezeption beeinflussen kann.

Die fraktale Rekursivität unterstreicht Unterschiede zwischen zwei Charaktereigenschaften oder Prestigeebenen und reduziert sie auf einen Sprachkontrast. Meistens wird dabei die höhere Stellung eines Charakters durch die korrekte Beherrschung der Sprache des Zielpublikums betont, während die gegenübergestellten SprecherInnen lediglich über mangelnde Sprachkenntnisse in dieser Sprache verfügen und demnach als inkompetent dargestellt werden (vgl. Bleichenbacher 2008:36). Als Beispiel dafür dienen alte Western, in denen die Sprachen der Indianer auf Grunzen und wilde Schreie reduziert wurden (vgl. Kozloff 2000:150), was ihnen eine niedrige Intelligenz zuschrieb.

Als Löschung gilt schließlich sowohl das Entfernen der Sprachen aus dem Film als auch die Tilgung sämtlicher soziokultureller Merkmale, die eine Sprachenvielfalt erforderlich machen würden (vgl. Bleichenbacher 2008:37). Besonders beliebt ist dieses Verfahren in den USA, was Shohat/Stam (1994:191f) als ein linguistisches Mittel „for the projection of Anglo-American power, technology and finance“ sehen.

Laut Bleichenbacher (2012:161) „[e]xplicit value judgments about languages, either English or another language, are relatively rare [...], but there is no shortage of metalinguistic (typically metapragmatic) comments that are a rich source of (often implicit) language ideological discourse“, so zum Beispiel das Beurteilen von eigener und fremder Sprachkompetenz durch die Charaktere des Films.

3.3.2 Charakterisierung

„A character is a construct from the very many different signs deployed in a film.“ (Richard Dyer, zit. in Kozloff 2000:43) Weiter oben wurde bereits der Dialog als eine der Möglichkeiten für Charakterbeschreibung genannt. Und das kann direkt oder indirekt geschehen: also was über einen Charakter gesagt wird, und wie dieser Charakter sich durch seine Sprechweise präsentiert. Zudem kann man auf der Metaebene ermitteln, über was ein Charakter sprechen darf, oder nicht darf, und welche Charaktere besonders oft unterbrochen, zum Schweigen gebracht oder ignoriert werden. Dies zeigt wiederum die sozialen Vorurteile, denen – unter anderem aus der Fremde kommende – Charaktere bzw. ihre Sprachen häufig ausgesetzt sind (vgl. Kozloff 2000:27). Außerdem werden stereotypische, einfach zuzuordnende Dialekte benutzt, „to sketch in a character’s past and cultural heritage, to locate each person in terms of his or her financial standing, education level, geographical

background, or ethnic group“ und „to represent characters as silly, quaint, or stupid“ (Kozloff 2000:82).

Verschiedene Filmcharaktere können Zweitsprachen auf unterschiedlichen Niveaus beherrschen. Das schafft Raum für komplizierte Situationen, Missverständnisse und Ironie (vgl. O’Sullivan 2011:169) und erlaubt zudem einen intradiegetischen Einsatz von DolmetscherInnen. Bleichenbacher (2008:101-118) stellt in einer Untersuchung fest, dass es drei Mal mehr mehrsprachige L2-SprecherInnen in Hollywood-Filmen gibt als mehrsprachige Charaktere mit Englisch als L1. Zudem scheinen Nebencharaktere bedeutender für die Narration zu sein, wenn sie mehrsprachig sind. Und in der Geschlechtsfrage macht er folgende Beobachtung: „a convenient way of showing a female character as equally or even more powerful than her male counterparts is to depict her as a fluent multilingual“ (Bleichenbacher 2008:114).

[T]here is a clear relationship between having a non-English first language and being a less powerful and more negative character. [...] While the monolingualism of an overwhelming majority of EL1 characters is not portrayed as a major disadvantage, the few who are multilingual are typically powerful and attractive protagonists. (Bleichenbacher 2008:144)

Nicht alle Sprachkenntnisse und Momente der Sprachverwendung stehen jedoch im Zeichen des Realismus. Bleichenbacher (2007:117) bemerkt zum Beispiel, dass „while real-life bilinguals tend to reduce or avoid code-switching in the presence of out-group monolinguals, their Hollywood equivalents perform the reverse“.

3.3.3 Spannungsaufbau

[Narrative] comes into being when knowledge is unevenly distributed – when there is a disturbance or disruption in the field of knowledge. (Branigan 1992:66)

Im Film wird sehr viel mit Konflikten, Spannungen und Nicht-Wissen gearbeitet. Und neben Kameraführung und Dialog kann auch die Sprache für diese Elemente ein wichtiges Mittel zum Zweck sein, denn wie Kozloff (2000:41) richtig feststellt, „at times the key narrative event is a verbal act“. Durch den Einsatz von mehreren Sprachen kann es zu Ungleichheiten im Wissen der Charaktere – sowie des Zielpublikums – kommen, was als spannend empfunden wird. „The plot is structured so that the viewer aches for the missing information.“ (Kozloff 2000:42) Oft werden diese Ungleichheiten sofort relativiert, indem zum Beispiel Übersetzungen gegeben werden. Dies geschieht vor allem im Fall von Untertiteln augenblicklich (vgl. O’Sullivan 2011:138), kann aber durch bewusst falsche oder ungenaue Übersetzungen herausgezögert werden. Es können auch keine Übersetzungen

gegeben werden, sodass Charaktere und ZuschauerInnen lange im Zustand des Nicht-Wissens bzw. des Nicht-Sicher-Wissens verweilen müssen.

Basis dafür ist das Konzept des sogenannten zufälligen Hörens (overhearing), das davon ausgeht, dass Menschen, die in Filmen eine Konversation führen, nicht nur miteinander, sondern auch für das Publikum sprechen. Demzufolge müssten die Worte immer in Hinblick auf das Publikum entworfen werden (vgl. Babel 2008:56). Zufällige ZuhörerInnen haben nicht immer Zugriff auf das Vorwissen, das es zwischen SprecherIn und ZuhörerIn gibt. Deswegen müssen sie das Gehörte mithilfe oft unzulänglicher Informationen interpretieren. FilmemacherInnen haben aber viele Wege, um dem Publikum Informationen und Interpretationsmöglichkeiten unauffällig zukommen zu lassen, manchmal sogar obwohl sie den KonversationspartnerInnen bereits bekannt sind oder durch visuelle Elemente. Wohlwissend, dass das Zielpublikum auf Informationen angewiesen ist, kann eine Filmkonversation diese vorsätzlich vorenthalten oder verfälschen, um Spannung zu erzeugen (vgl. Babel 2008:65f). „Utterances are designed with overhearers in mind, on the basis of an estimate of the spectator’s world knowledge and on the knowledge the participants have gleaned from interactions that the spectators have observed.“ (Babel 2008:66) Kozloff (2000:16) erörtert weiter: „The filmgoers always know more than any single character [...], and we put each speech into the context of all the other information we’ve been receiving. Because [of that], our interpretation of each line of dialogue differs from that of the on-screen conversationalists“.

Nun sprechen und verstehen zufällige ZuhörerInnen laut O’Sullivan (2011:18) dieselbe Sprache, wie die Charaktere. Wenn eine Konversation aber in mehreren Sprachen stattfindet können folgende Fälle eintreten: das Publikum und ein nebenstehender Filmcharakter verstehen das Gesagte nicht; das Publikum und der angesprochene Charakter verstehen das Gesagte nicht; nur das Zielpublikum versteht das Gesagte nicht. Für die Filmcharaktere kann das Unverständnis durch Dolmetschungen oder durch homogenisierende Effekte gelöst werden, dem Publikum stehen zusätzlich noch Untertitel zur Verfügung. Verstehen die Charaktere das Gesagte nicht, die ZuhörerInnen aber schon, kann das Publikum auch als LauscherInnen bezeichnet werden; der Unterschied ist folgender:

From the translational point of view, the overhearer brings their own linguistic competence to bear on the dialogue, while the eavesdropper benefits from the provision of omniscient subtitles which remove the burden of translation while maximising the erasure of its presence. (O’Sullivan 2011:174)

Der Dialog ist aber immer da, um das Publikum zu leiten, ihm ein bestimmtes Tempo vorzugeben und ihn zuweilen von der bevorstehenden Enthüllung abzulenken, indem es bestimmte Szenen in die Länge zieht und die Spannung am Höhepunkt hält. Außerdem lenkt

der Dialog die Aufmerksamkeit des Zielpublikums auf bestimmte Vorgänge oder gibt Interpretation von Sachverhalten vor (vgl. Kozloff 2000:49f).

3.3.4 Humor

Generell wird Humor durch Dialog erreicht. „[I]t can be realised in the use of two or more languages at the same time, or else, speakers can use stretches of a foreign language within their own mother tongue. Traditionally, both have been the source of comical situations in film and television comedies“ (Valdeón 2005:279). Dabei kann es unter anderem zu Missverständnissen, Wortspielen, unlogischen Schlussfolgerungen, Sarkasmus oder Untertreibungen kommen. Dialog kann Humor auch auf zwei weitere Arten vermitteln: durch einen geistreichen und wortgewandten Charakter wie James Bond oder dadurch, dass ZuschauerInnen mehr wissen als die Charaktere. „In many films, because we are ‚omnisciently‘ privileged to observe more than any single character, we are often in the position of seeing through their self-deceits or deliberate falsehoods.“ (Kozloff 2000:54f) Oft erreicht das Publikum dieses Mehr-Wissen durch Untertitel, die den Charakteren nicht zur Verfügung stehen. Missverständnisse entstehen genau aus diesem mangelnden Wissen oder aufgrund von falschen Annahmen seitens der Filmcharaktere. Unterstützt werden falsche Annahmen durch unzuverlässige DolmetscherInnen, die einerseits ebenfalls mehr verstehen als die Bedolmetschten, oder andererseits durch ihre eigene Unkenntnis der zu dolmetschenden Sprache humorvolle Situationen hervorrufen. Des Weiteren können Sprachen aus Charakteren Witzfiguren machen, zum Beispiel durch die „ideological representations of characters as epitomes of snobbery, portrayed through their use of French“ (Valdeón 2005:291), wobei hier eine sehr starke Stereotypisierung verwendet wird.

3.4 MEHRSPRACHIGKEIT UND DAS GENRE

Wer sich länger mit filmischer Mehrsprachigkeit beschäftigt, erkennt früher oder später gewisse Genredifferenzen. Generell gilt, dass Filme ZuschauerInnen nicht verwirren sollten, weswegen stets ein dem Genre angemessenes, relativ kleines Vokabular verwendet werden sollte. In Filmen über Migration oder Diaspora werden Sprachen üblicherweise vehikular angepasst. Im Mainstream-Kontext hingegen, für den ein breites Zielpublikum erwartet wird, scheint Mehrsprachigkeit eher unter den Tisch zu fallen (vgl. O’Sullivan 2008:83ff).

For instance, a study of multilingualism in movies which eschewed the Hollywood mainstream, and focused on art movies by independent or minority filmmakers, could convincingly demonstrate a celebration of multilingual practices, possibly accompanied by an acute criticism of language hierarchies. Conversely, an analysis of low-budget, straight-to-video action movies

filled with bearded Arab terrorists, blond German psychopaths, and sleazy Russian arms dealers, would undoubtedly show that the cinematic representation of speakers of other languages hardly differs from, say, the portrayal of Irish characters on 19th century West End stages. (Bleichenbacher 2008:39)

Einige Genres sind dafür gemacht, viele Sprachen zu repräsentieren, weil die Begegnung verschiedener Kulturen immer einen Teil ihrer Handlung ausmacht, wie beim Kriegsfilm oder beim Abenteuerfilm. In anderen Genres kommen fremde Kulturen und Sprachen höchst stereotypisiert vor – Indianer in amerikanischen Western sind nur ein Beispiel davon. „Although there were more than two thousand separate Indian languages, Hollywood often did not bother to get any of them right. Indian characters were given unintelligible grunts or wild screams to utter; they said ‘Ugh’ a lot“, bemerkt Kozloff (2000:150). Und weiter: „When Indian characters were given English dialogue, they often spoke either a halting baby talk, or, contrarily, pontificated with wise aphorisms.“ Shohat/Stam (1994:192) fanden ebenfalls heraus, dass „the ‘Indians’ of classic Hollywood westerns, denuded of their own idiom, mouth pidgin English, a mark of their inability to master the ‘civilized’ language“. Zudem nahm der Protagonist im Western in dem Sinne eine Sonderstellung ein, als dass alle weiteren Sprachen und Dialekte des Films mit seinem in Kontrast standen, und er als einziger Charakter Sprachgrenzen überschreiten konnte (vgl. Kozloff 2000:151). Heutzutage scheinen Western mehr Augenmerk auf die Darstellung von Indianern zu richten und reale Sprachen zu integrieren – „mostly with subtitles, but occasionally with diegetic interpreting“ (O’Sullivan 2008:86).

Ähnliches gilt auch für Indianer oder andere Völker in Eroberungs- und Kolonisierungsgeschichten, die auch auf der außersprachlichen Ebene von Unterdrückung und Exploitation geprägt sind. „Most of the literary and filmic narratives about ‘discovery’ [...] assume the point of view of the ‘discoverers’“ (Shohat/Stam 1994:71), wobei inzwischen auch viele Filme den Spieß umdrehen und die Eingeborenen sich über die Eroberer lustig machen lassen (vgl. Shohat/Stam 1994:72). In *DIE WÜSTENROSE* (Werner, 1999) – einem „Melodram in kolonialem Setting“ (Struck 2004:21) – dürfen sie nicht einmal das: es sind

die Stimmen der Herero, der Nama, der Ovambo, die hier ohne einen Ansatz eigener Individualität und Identität gelegentlich als „Eingeborene“ die Landschaft beleben; Statisten an den Rändern der Geschichte, nicht einmal als Gegner ernst genommen, gelegentlich das Opfer von Gewalt, dann aber auch Empfänger von Fürsorge, vor allem aber die – gut herausgeputzten – Diener und pittoresken Geliebten der deutschen Helden. (Struck 2004:21)

Die Komödie als Genre stützt sich wiederum stark auf das Element der Verwirrung und beruht darauf, wie Charaktere sprechen, wie sie zuhören, und wie sie das, was sie gehört haben, (fehl)interpretieren (vgl. Kozloff 2000:198). Parodien hingegen machen sich nicht nur

über die Menschen in ihrer dargestellten Welt lustig, sondern auf einer Metaebene auch über sich selbst – unter anderem unter Zuhilfenahme der Sprache. Auffällig ist, dass es in Komödien mehr positive als negative fremdsprachige Charaktere gibt, während diese Zahlen in Actionthrillern genau umgekehrt sind (vgl. Bleichenbacher 2008:121f). Dort scheinen die fiktiven Welten bevölkert von ausländischen Elite-Terroristen-AntagonistInnen, die nur zu gerne von den ProtagonistInnen bemerkt werden wollen.

Das amerikanische Genre der Gangsterfilme ist seinerseits stark von Akzenten geprägt. Es sind nicht immer Akzente, die die Charaktere als Mitglieder der sizilianischen Mafia identifizieren, aber es sind dennoch Akzente, die ihnen eine Rolle als ImmigrantInnen zuweisen (vgl. Kozloff 2000:206). Neben ihrer Muttersprache beherrschen sie zudem noch den Gangsterjargon. Dabei wird vom Publikum in keinsten Weise erwartet, dass sie Gespräche zwischen den Gangstern vollständig verstehen. „Our failure to hear or comprehend continually throws in our face that we are outside this gang.“ (Kozloff 2000:216) Diese Sprachvarietät ist da, um nicht verstanden zu werden.

Das Genre an sich ist zwar relativ statisch, die (linguistischen) Normen innerhalb des Genres können sich aber durchaus ändern, wie es bei Western der Fall ist. Grund dafür ist einerseits die Anpassung an das aktuelle Zeitalter und die damit zusammenhängenden Erwartungen des Zielpublikums. Andererseits versuchen FilmemacherInnen ständig, die Genre-Grenzen auszudehnen oder zu überschreiten, um originelle, sehenswürdige Produkte zu erzeugen. Genau deswegen bieten Genrenormen zum einen Erklärungen für bestimmte sprachliche Phänomene und weisen zugleich auf Abweichungen von der Norm hin.

3.5 SONDERFALL LITERATURVERFILMUNG

„Pictures and writing produce two quite different accounts of human existence, however much filmmakers and writers strive to describe the same things.“ (MacDougall 1998:246) Ein Film unterscheidet sich von einem Buch durch „the very multimodal nature of audiovisual media [...], where both the images themselves and the option of adding subtitles aid comprehension, can represent and perform multilingual speech more adequately than the written and inherently linear texts of novels and plays, where translations usually result in interruptions“ (Bleichenbacher 2007:113).

Ein Buch wird nicht immer mit der Absicht geschrieben, später verfilmt zu werden. Häufig sind also Adaptionen der Vorlagen vonnöten. Filmdialog unterscheidet sich zum Beispiel von literarischem Dialog in Büchern dadurch, dass es keinen Erzähler gibt, der die Sprache, die Sprechweise und die Aussagen verschiedener Charaktere zusammenfasst,

kommentiert und (auf seine eigene Weise) interpretiert. „Instead of a narrator sequentially contextualizing the characters’ speech, film offers the simultaneous signification of camerawork / mise-en-scène / editing.“ (Kozloff 2000:17)

Was passiert bei einer Adaption mit Mehrsprachigkeit? Durch seine Multimodalität kann Film Sprachenvielfalt viel besser und authentischer präsentieren. Individuelle Mehrsprachigkeit scheint kein Problem darzustellen, weil anderssprachige Phrasen einfach eingestreut werden können. Im Hinblick auf den kommerziellen Erfolg ist die Frage nach der Quantität fremder Sprachen in einem zu verfilmenden Buch jedoch durchaus gerechtfertigt und wirkt sich vielleicht sogar auf die Quantität dieser Sprachen in der Filmadaption aus. Eine gewisse Treue zum Original schwingt allerdings besonders bei stark antizipierten Verfilmungen immer mit.

Viele Romane, die verfilmt werden, spielen von vornherein in fremden Ländern (z. B. der US-amerikanische Roman „Memoirs of a Geisha“ oder die Abenteuerromane von Karl May), sind aber in der landeseigenen Sprache der AutorInnen wiedergegeben. Erst durch die Verfilmung erhalten sie eine individuelle sprachliche Nuance, einen „Akzent“, wenn man so will. Dabei müssen FilmemacherInnen zahlreiche Entscheidungen hinsichtlich der Authentizität der fiktiven Welt und der Treue zum Original treffen. Sprachliche Treue scheint in solchen Fällen allerdings nur hinderlich, denn – wie bereits oben zitiert – dem Medium Film stehen viel mehr Möglichkeiten zur Verfügung, Sprache darzustellen und augenblicklich zu übersetzen.

In der Liste der hier untersuchten Filme befinden sich auch einige, die von ursprünglich anderssprachigen literarischen Werken adaptiert wurden. Hollywood im Besonderen hat eine Vorliebe für den Erwerb der Rechte an internationalen Bestsellern (z. B. „Tintenherz“ oder „Der Vorleser“), die dann in US-amerikanischer Manier verfilmt und vermarktet werden. Da dies vor allem für ein englischsprachiges Publikum geschieht, werden die Originalsprachen oft beiseitegeschoben. Hin und wieder gibt es aber einen Wink an die Ausgangssprache in Form von Akzenten oder durch die (teilweise) Besetzung mit Schauspielern aus dem Land, aus dem die Buchvorlage stammt – wie es bei *THE READER*, *PERFUME: THE STORY OF A MURDERER* sowie dem US-Remake *THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO* der Fall war.

Ein Buch ist zunächst kein Drehbuch. Es nimmt sich Freiheiten im Rahmen seiner Möglichkeiten und leidet unter den Zwängen, die ihm durch sein eigenes Medium auferlegt werden. Erst durch eine Verfilmung kann sich Sprache und Mehrsprachigkeit zusätzlich entfalten. Und genau aus diesem Grund sollte der Sprachenplanung in der Vorproduktion ein hoher Stellenwert beigemessen werden.

IV. ERSETZUNGSSTRATEGIEN

Im folgenden Kapitel werden all die Momente untersucht, in denen Mehrsprachigkeit eliminiert wird, sodass nur eine Sprache – vorwiegend die Sprache des Zielpublikums – vorwaltet. Diese Sprachersetzungsstrategien können sowohl für den ganzen Film eingesetzt werden, als auch für einzelne Sprachkontaktsituationen. Deswegen kann es durchaus vorkommen, dass in einem Film, in dem Sprachen eigentlich vehikular angepasst werden, doch hin und wieder Ersetzung verwendet wird. Laut Nornes (2007:20) suchte man mit dem Beginn des Tonfilms noch nach logischen Motivationen für Filmcharaktere, den ganzen Film über eine Nichtmuttersprache zu sprechen; doch bald wurde es zu mühsam und Hollywood ließ die ganze Welt Englisch sprechen. „[D]iegetic devices designed to motivate and explain away language difference become the domain of science fiction“ und „audiences surrender to the foreign on-screen Others whose Babel becomes perfectly legible through the pure language of cinema“ (Nornes 2007:21f).

4.1 ELIMINIERUNG

Obwohl hier von der Eliminierung von fremden Sprachen gesprochen wird, ist eine vollständige Eliminierung fast nicht denkbar. Innerhalb des Korpus gibt es keinen einzigen Film, in dem nicht wenigstens Abstiche bei Akzenten oder Schrift im Bild gemacht werden. Denkbar ist die vollständige Eliminierung von Fremdsprachen aber zum Beispiel bei Disneyfilmen, die zwar keinerlei Referenzen hinsichtlich Ort und Zeit des Geschehens geben, aufgrund der Ausstattung und politischer Begebenheiten aber offensichtlich nicht in den USA spielen – wo es unter anderem niemals eine Monarchie gegeben hat.

4.1.1 Eliminierung und Signalisierung

Generell versteht man unter Eliminierung das Nichtvorhandensein von „linguistic hints“ (Bleichenbacher 2008:57) auf andere Sprachen als die repräsentierende. Was jedoch nicht sprachlich dargestellt wird, kann sehr wohl visuell vorgeführt werden. Da Sprachen oft mit Orten assoziiert werden, reicht es in manchen Fällen, den Ort des Geschehens durch Zwischentitel, Untertitel oder sonstige Schrift deutlich zu machen (siehe Abb. 4 bis 7). Auch das Zeigen von bekannten, ikonischen Bauwerken oder Landesflaggen kann eine Assoziation mit bestimmten Ländern hervorrufen. So wird Ägypten in *DESPICABLE ME* durch die Pyramiden dargestellt, und Paris in *RATATOUILLE* durch den Eiffelturm. Und in *KUNG FU PANDA* sorgt der offensichtliche, stets präsente chinesische Stil für die Identifikation Chinas.



Abb. 4: MOULIN ROUGE, Paris, 1900 (Luhmann 2001).

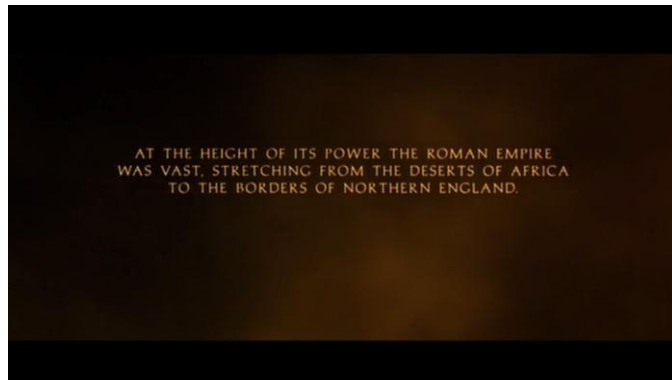


Abb. 5: GLADIATOR, Roman Empire (Scott 2000).



Abb. 6: BORAT, verfälschtes Kasachstan (Charles 2006).



Abb. 7: PRINCE OF PERSIA, Royal City of Nasaf (Newell 2010).

Für manche Filme besteht die Möglichkeit, die dargestellte Welt durch ErzählerInnen genauer bestimmen zu lassen. In *CHOCOLAT* beginnt die Erzählerin die Geschichte mit den Worten: „Once upon a time there was a quiet little **village in the French countryside**, whose people believed in tranquillité, tranquillity“ (Hallström 2000: 0:01:40) und identifiziert den Ort des Geschehens als Frankreich, und Englisch als Französisch. Ebenso geschieht es in *RATATOUILLE*, wo der Erzähler einer einleitenden Fernsehsendung sagt: „Although each of the world’s countries would like to dispute this fact, **we French** know the truth“ (Bird/Pinkava 2007: 0:00:28). Später wird diese Aussage noch einmal durch einen weiblichen Charakter bekräftigt, der sich mit den Worten „We hate to be rude, but ... **we’re French**“ entschuldigt (Bird/Pinkava 2007: 1:19:20).

Der japanische Film *THERMAE ROMAE* wählt eine besonders ungewöhnliche Ersetzungsstrategie. Der Film handelt von dem Römer Lucius, der durch einen Wassersog ins heutige Japan gelangt und durch die Erkenntnisse, die er dort gewinnt, römische Thermen revolutionieren kann. Zunächst erklärt ein japanischer Erzähler die Diegese, während gleichzeitig lateinische Schrift auf dem Bildschirm auftaucht. Dann finden sich die ZuschauerInnen im alten Rom wieder, das von KaukasierInnen und AsiatInnen bevölkert wird und wo durchgehend Japanisch – einschließlich der Verwendung japanischer Sprachhierarchien – gesprochen wird¹⁰. Während Lucius in der Therme abtaucht, erklingt ominöse italienische Opernmusik und beim Auftauchen sitzt er plötzlich in einem öffentlichen japanischen Männerbad. Man hört nun seine Gedanken auf Japanisch und merkt schnell, dass er die anwesenden Japaner nicht versteht, sondern ihre Intentionen nur anhand ihrer Gesten erkennen kann – was im Laufe der Geschichte zu einigen Missverständnissen führt. Immer wenn Lucius in Japan den Mund aufmacht, spricht er Latein, welches für das Zielpublikum untertitelt wird. Das Zielpublikum ist damit doppelt im Vorteil, denn er versteht sowohl Latein – gedacht und gesprochen – als auch Japanisch und ist sich der jeweiligen komischen Situationen bewusst. Später im Film werden einige JapanerInnen ins alte Rom gezogen, wo ihre sprachliche Fremdheit allerdings überhaupt nicht markiert wird und sie ohne Probleme verstanden werden können. Durch das Aufeinandertreffen von zwei sehr gegensätzlichen Welten wurde hier ein Konflikt zwischen dargestellter und darstellender Sprache ausgelöst – und schließlich durch mehrere fragliche, aber dennoch originelle Sprachstrategien gelöst, die im Einklang mit der humoristischen Atmosphäre des Films stehen. Ironischerweise konnte Latein nur im alten Rom eliminiert werden, nicht aber in Japan.

¹⁰ Ersichtlich ist allerdings, dass die japanischen Worte den Nicht-JapanerInnen in der Postproduktion in den Mund gelegt wurden, denn sie stimmen nicht mit den Mundbewegungen überein.

INKHEART ist ein seltener Fall, in dem von vornherein keine Referenzen hinsichtlich Ort und Zeit gegeben werden. Es handelt sich um eine US-amerikanische Verfilmung eines deutschen Romans, doch die nationale Zugehörigkeit der Charaktere lässt sich in keinsten Weise bestimmen. Sie sprechen akzentfrei Englisch, lesen englische Bücher und halten sich an nicht konkret identifizierbaren Orten auf. Die einzigen Hinweise, die das Zielpublikum im Laufe der Geschichte erhält, sind das Züricher Kennzeichen am Auto der Protagonisten, ihr Besuch der „Antiquarischen Alpenbuchhandlung“ und die Erwähnung von Italien als nächstes Reiseziel. Mo und seine Tochter Meggie sind „silvertongues“ und können Personen und Dinge aus Büchern herauslesen – doch das hat einen Preis: irgendetwas Reales verschwindet in der Bücherwelt. Dies geschah auch mit Mos Ehefrau: sie verschwand im Roman „Inkheart“ des italienischen Schriftstellers Fenoglio, woraufhin Mo es sich zur Aufgabe machte, sie wiederzufinden. Sowohl der Italiener Fenoglio als auch seine Romanfiguren sprechen fließend und akzentfrei Englisch; der einzige Charakter, der im Englischen einen Akzent hat, ist der aus „Ali Baba“ herausgelesene Farid – vermutlich ein Hinweis auf seine nicht-europäische Herkunft, denn herausgelesen wurde er aus der englischen Version seiner Geschichte. Es wird klar, wie viel Mühe sich die MacherInnen des Films gegeben haben, Mehrsprachigkeit zu eliminieren, doch umso verwirrender wurde das Ergebnis für die ZuschauerInnen. Ein deutlicheres Aufzeigen der Sprachbeziehungen – zum Beispiel, dass Englisch Italienisch ersetzen soll, würde in diesem Fall einige Unklarheiten beseitigen. Eine Möglichkeit dafür wäre die Signalisierung.

Die Signalisierung zeichnet sich durch die direkte Nennung der dargestellten Sprache im Gesprächsverlauf aus, wobei diese Sprache gleichzeitig durch eine andere repräsentiert wird. In Filmen geschieht dies äußerst selten, weil dadurch zu viel Aufmerksamkeit auf die Sprachstrategie und die offensichtliche sprachliche Diskrepanz gezogen wird. Ein Beispiel für Signalisierung findet sich in der US-amerikanischen Verfilmung *THE READER* nach dem deutschsprachigen Roman „Der Vorleser“. Hanna Schmitz fragt ihren jungen Liebhaber Michael, was sie in der Schule gerade in Deutsch durchnehmen; er erklärt, es sei „Emilia Galotti“ von Lessing, und liest ihr auf Englisch daraus vor (Daldry 2008: 0:21:15).

Wird Signalisierung verwendet, dann ist ihr Einsatz meist von der Handlung motiviert. Umso mehr ist die Aufmerksamkeit des Zielpublikums gefordert, damit der metalinguistische Kommentar nicht ungehört vorbeirauscht. Wiederholungen im weiteren Verlauf des Films wären nämlich zutiefst redundant (vgl. Nornes 2007:59). Die Signalisierung sollte dann eingesetzt werden, wenn das Zielpublikum besonders wenig von der dargestellten Welt weiß. „[T]he more remote in time and space the setting of a movie is, the less clear it becomes even for a well-informed audience which are the actual languages that have been replaced.“ (Bleichenbacher 2008:89)

4.1.2 Referentielle Einschränkung

Durch diese Methode wird die fiktive Filmwelt auf eine Sprachgemeinschaft begrenzt, und zwar die des Zielpublikums. Deswegen muss auch der Darstellung von anderen Sprachen keine Beachtung geschenkt werden. Von anderssprachigen Charakteren in solchen Plots wird erwartet, dass sie sich an die vorwaltende Sprache anpassen, damit sie an der Kommunikation innerhalb der Diegese teilnehmen können.

So zum Beispiel in dem US-amerikanischen Film *THE TERMINAL*, in dem Viktor Navorski an einem New Yorker Flughafen festgehalten wird. Navorski, ein Bürger des Fantasielandes „Krakozhia“ mit anfangs stark limitierten Englischkenntnissen, erfährt nach der Landung in New York, dass in seinem Land ein Militärputsch durchgeführt wurde. Dies macht seinen Pass ungültig, weswegen er den Flughafen nicht verlassen darf. Obwohl das Setting zunächst international scheint, merkt Navorski schnell, dass er ohne Englisch nicht weiterkommt, denn die Flughafenaufsicht ist nicht bereit, seine Sprachunkenntnis zu berücksichtigen. Frank Dixon, der Leiter der Immigrationsabteilung, erklärt „Now, we’re looking for an interpreter for you. Do we have an interpreter? [Beamter verneint.] Okay. But I understand that you speak a little English“ (Spielberg 2004: 0:04:45) und ignoriert dabei die Tatsache, dass Navorski seinen Ausführungen überhaupt nicht folgen kann. Navorski ist nur in der Lage, die Wörter, die er kennt, aus dem Gesagten (und Gelesenen) herauszufiltern und zu wiederholen. Um sich mit den Menschen im Flughafen verständigen zu können, beschließt er schließlich, Englisch zu lernen, was ihm durch Alignment einer englischen und russischen Ausgabe desselben Reiseführers gelingt (Spielberg 2004: 0:31:45). Und sobald er in der Lage ist, auf Englisch zu kommunizieren, findet er Freunde, Arbeit und beginnt sogar eine romantische Beziehung – ohne den Flughafen zu verlassen. Ein internationaler Treffpunkt wird so referentiell eingeschränkt, dass darin nur eine einzige Sprache existieren kann und SprecherInnen anderer Sprachen sich unweigerlich anpassen müssen, um am Geschehen teilhaben zu können.

Auch in *SPANGLISH* wird eine ähnliche Strategie verwendet. Dieser Film handelt von der Beziehung einer monolingualen mexikanischen Haushälterin Flor zu ihren Arbeitgebern, den Claskys. Als Rahmen für die Ereignisse im Film dient ein englisches Essay von Flors bilingualer Tochter Cristina, die als Erzählerin mal zusammenfassend mal dolmetschend eingreift. An sich wird die spanische Sprache zwar nicht eliminiert, aber sie hat in den meisten Szenen keinen Stellenwert und wird erst durch Dolmetschungen wirklich relevant. Nachdem Flor, mit Cristina als Dolmetscherin, eine Auseinandersetzung mit John Clasky bezüglich ihrer Tochter hat, realisiert sie, dass sie Englisch lernen muss, um sich mit ihrer Umwelt zu verständigen, ohne ihre Tochter einbeziehen zu müssen. Und wieder bedarf es der Assimilierung eines anderssprachigen Charakters, damit die Kommunikation zwischen den

Beteiligten funktionieren kann, damit sich ein romantischer Erzählstrang zwischen Flor und John entfalten kann, und damit Flor entscheiden kann, welche Welt ihr lieber ist. Ihr Leben geht erst weiter, sobald sie Englisch spricht.

Ein weiteres Beispiel für referentielle Einschränkung – diesmal außerhalb eines englischsprachigen Landes – bietet *MY LIFE IN RUINS*. Der Film spielt in Griechenland, wo die Protagonistin Georgia in einem Reisebüro arbeitet, das mehrtägige Touren auf Englisch durchführt. Georgia ist bilingual und fungiert somit oftmals als Dolmetscherin zwischen ihrer Reisegruppe und den GriechInnen. Insgesamt verzichtet der Film auf Untertitel und die gesamte Handlung vollzieht sich innerhalb des englischen Dialogs, wohingegen Griechisch lediglich ein ästhetisches Nebengeräusch darstellt.

Referentiell eingeschränkte Welten sind bevölkert mit eifrigen Sprach-Lernenden, die nur zu erpicht darauf sind, ihre Sprachkenntnisse auszuprobieren. Der Grieche Dimitri in *DER SCHUH DES MANITU* spricht ein gebrochenes, akzentuiertes Deutsch, das von Wortverdrehern geprägt ist. Doch trotz seiner ständigen Fehler, weicht er nur äußerst selten auf seine Muttersprache zurück. Die tschechische Immigrantin aus dem irischen Film *ONCE* tut ebenfalls ihr Bestes, um mit den Menschen in Irland kommunizieren zu können; Tschechisch verwendet sie fast nur in den eigenen vier Wänden. Auch die Außerirdischen aus *MEN IN BLACK II* sprechen standardmäßig Englisch, außer sie wollen sich durch ihre Sprache ausdrücklich als Aliens identifizieren.

Beliebte Reiseorte im Film sind die, in denen die Erstsprache der Reisenden gesprochen wird, so zum Beispiel Indien für US-Amerikaner in *THE DARJEELING LIMITED*. Denn wo Englisch gesprochen wird, muss auch nicht übersetzt werden. Die referentielle Einschränkung kann eine mehrsprachige Welt zugunsten des Publikums in eine monolinguale Zone verwandeln, indem sie sie von Anfang an definiert. Wie eine mehrsprachige Welt noch eingeschränkt werden kann, wird im nächsten Abschnitt der vorliegenden Arbeit gezeigt.

4.2 HOMOGENISIERUNG

Während die referentielle Einschränkung von vornherein in die Diegese eingreift und ihr (meist logische) sprachliche Grenzen auferlegt, passiert es bei der Homogenisierung erst im Laufe des Films. Dabei können auch hier einfach nur einzelne Szenen betroffen sein, oder der gesamte Film. Voraussetzung ist dabei, dass Mehrsprachigkeit oder eine fremde Sprache in der dargestellten Welt existiert, sodass diese auf eine Sprache – die Sprache des Zielpublikums – reduziert werden kann.

4.2.1 Universaldolmetscher

Science Fiction darf sich als einziges Genre unterschiedliche nicht streng wissenschaftliche Wege ausdenken, Mehrsprachigkeit zu beseitigen. Darunter ein essbares Übersetzungs-Gelee aus dem japanischen Anime DORAEMON, Übersetzungs-Mikroben, die ins Gehirn eingesetzt werden, aus der australischen Serie FARSCAPE (vgl. Nornes 2007:21) und der „Universalübersetzer“ aus der US-amerikanischen Serie STAR TREK. Der Inbegriff des Universaldolmetschers scheint aber der Babelfisch aus Douglas Adams' Roman „The Hitchhiker's Guide to the Galaxy“ zu sein. In der Filmadaption von 2005 wird er durch den Erzähler folgendermaßen beschrieben:

The Babel Fish is small, yellow, leech-like, and probably the oddest thing in the universe. It feeds on brain wave energy, absorbing unconscious frequencies and excreting a matrix of conscious frequencies to the speech centers of the brain. The practical upshot of which is if you stick one in your ear you instantly understand anything said to you in any language. (Jennings 2005: 0:19:05)

Zunächst müssen Außerirdische in THE HITCHHIKER'S GUIDE TO THE GALAXY Englisch sprechen, um von der Erdbevölkerung verstanden zu werden (Jennings 2005: 0:12:28); was sie zueinander in ihrer eigenen Sprache sagen, erfährt nur das Publikum, sofern die Aussage Untertitelt wird. Sobald sich der Protagonist Arthur Dent aber den Babelfisch ins Ohr setzt, bekommt auch das Publikum einen akustischen Zugang zu intergalaktischen Sprachen. Inkonsequent ist allerdings die weitere Umsetzung: selbst in den Szenen, in denen Dent nicht persönlich anwesend ist, übersetzt der Babelfisch fleißig für die ZuschauerInnen. Wo er allerdings Probleme bekommt, sind Alien-Sprachen die aus Grunzen oder Piepen bestehen (Jennings 2005: 1:00:00); solche Frequenzen kann anscheinend selbst der Babelfisch nicht verarbeiten und das Publikum muss sich mit der Kakophonie sprachlicher (und visueller) Fremdheit anfreunden.

Wird ein Universaldolmetscher in der fiktiven Welt verwendet, werden in der Handlung sämtliche Verständigungsprobleme beseitigt, und alle weiteren Instanzen von Sprachkontakt eliminiert. Das raubt dem Film einerseits die Möglichkeit, solche Konflikte im weiteren Verlauf der Geschichte einzusetzen, erlaubt aber andererseits einen unkomplizierten Umgang mit der Filmsprache.

4.2.2 Der „Babelfisch-Effekt“

In weniger fantastischen Genres können anstelle von Universaldolmetschern andere Filmelemente Mehrsprachigkeit beseitigen. Dies geschieht zum Beispiel durch „explicit attribution in the form of a characteristic shift from vehicular matching to homogenisation

which cues the viewer to the fact that the language of the diegesis is X but that it will be represented by language Y“ (O’Sullivan 2011:55). Dies kann unter anderem visuell durch Kamerabewegungen oder durch den Einsatz einer Zeitlupe angedeutet werden (vgl. O’Sullivan 2011:57f).

Die meisten Sprachwechsel ereignen sich nach einem Schnitt – wie im nächsten Unterkapitel („Voice-over“) gezeigt wird. In einigen seltenen Fällen geschieht der Wechsel aber auch akustisch, so zum Beispiel in den Filmen VALKYRIE und BULLETPROOF MONK. Der historische Kriegsfilm VALKYRIE handelt vom Stauffenberg-Attentat auf Hitler. Der Handlungsort ist offensichtlich Deutschland, doch da es eine US-amerikanische Verfilmung mit englischsprachigen DarstellerInnen ist, muss Deutsch auf irgendeine Weise beseitigt werden. Bereits im Vorspann (Singer 2008: 0:00:25) wird die eingeblendete deutsche Schrift „Das Folgende beruht auf wahren Begebenheiten“ durch die englische Übersetzung ausgetauscht; „Walküre“ verändert sich zu „Valkyrie“.



Abb. 8: VALKYRIE, Homogenisierung von Deutsch zu Englisch.

An der Front in Nordafrika schreibt Stauffenberg in sein Notizbuch (Singer 2008: 0:01:35). Das Publikum hört sein deutsches Voice-over¹¹ und sieht, dass auf Deutsch geschrieben wird. Mitten im Satz werden Stauffenbergs Ausführungen von einem englischen Voice-over überlagert, die Schrift bleibt aber Deutsch. Dem Zielpublikum wird auf diese Weise klar gemacht: von hier an ersetzt Englisch die deutsche Sprache. BULLETPROOF MONK inszeniert ebenfalls einen Übergang mitten im Satz und wechselt von Kantonesisch zu Englisch, während der Meister die Macht symbolisch an seinen Schüler weitergibt (vgl. O’Sullivan 2011:58).

¹¹ Gesprochen von Tom Cruise selbst, und demzufolge auch mit einem starken Akzent im Deutschen. Ob das dem Zielpublikum allerdings auffällt, ist fraglich.

4.2.3 Voice-over

Ein Voice-over eignet sich wunderbar als Rahmen für eine Erzählung. Denn durch seine Sprachwahl gibt der Voice-over-Charakter auch die Hauptsprache des Films vor. Der Erzähler in *PRINCE OF PERSIA: THE SANDS OF TIME* beginnt seine Geschichte wie ein Märchen. „Long ago, in a land far away, there once rose an Empire that stretched from the steps of China to the shores of the Mediterranean. That Empire was Persia.“ (Newell 2010: 0:01:07) Damit legt er zugleich die Sprachstrategie fest: er wird die Geschichte erzählen, und sie wird auf Englisch sein, und alle darin vorkommenden Charaktere werden Englisch sprechen – die Nicht-Perser mit einem Akzent. Auch der Erzähler von *DER SCHUH DES MANITU – EXTRA LARGE* klingt wie ein Märchenvorleser: „Wie eine Sage klingt heute, was vor 150 Jahren Wirklichkeit war. Mit warmen Sonnenstrahlen wurde dieser wundervolle Donnerstag im Jahre 1845 exakt um 6:53 Uhr mittelamerikanischer Wildwestzeit wachgeküsst. Ein Duft von taufrischen Pferdeäpfeln lag in der Luft und es geschah an diesem Morgen wonach sich das Volk der Apachen seit über 20 Jahren sehnte.“ (Herbig 2001: 0:00:36) Seine Ausführungen verraten uns die Zeit und indirekt den Ort des Geschehens und machen Deutsch zur Hauptsprache dieser in Mittelamerika spielenden Geschichte.

Neben den unabhängigen ErzählerInnen gibt es auch eine Reihe von Charakteren, die ihre eigenen Geschichten vorstellen. In dem Musical *MOULIN ROUGE* ist es der junge britische Schriftsteller Christian, der seine Erlebnisse in Paris niederschreibt. „The greatest thing you’ll ever learn, is just to love and be loved in return“ (Luhrmann 2001: 0:02:53) tippt er auf seiner Schreibmaschine, während er die Worte singt, und erinnert sich: „The Moulin Rouge. A night club, a dance hall and a bordello. Ruled over by Harold Zidler. A kingdom of night time pleasures. Where the rich and powerful came to play with the young and beautiful creatures of the underworld. The most beautiful of all these was the woman I loved. Satine. A courtesan. She sold her love to men. They called her the ‘Sparkling Diamond’, and she was the star of the Moulin Rouge. The woman I loved is dead. ... I first came to Paris one year ago. It was 1899, the summer of love.“ Seine Herkunft rechtfertigt, dass er seine Geschichte auf Englisch wiedergibt. Und alle seine Charaktere beugen sich der Sprachwahl, obwohl sie aus verschiedenen Winkeln der Welt kommen. In Christians Paris versammeln sich unter anderem viele französische BürgerInnen, ein narkoleptischer Argentinier, ein schweizer Dichter und ein britischer Schriftsteller – und gemeinsam arbeiten sie an einem Theaterstück über Indien, das den englischen Titel „Spectacular! Spectacular!“ trägt. Bei einer so bunt gemischten Truppe scheint auch innerhalb der Diegese eine Lingua franca nur sinnvoll.

In der Literaturverfilmung *MEMOIRS OF A GEISHA* wird das Voice-over ebenfalls von einem Hauptcharakter übernommen. Die inzwischen in die Jahre gekommene Chiyo – auch bekannt unter ihrem Künstlernamen Sayuri – erzählt dem Publikum von ihrem Aufstieg zur

berühmtesten Geisha in Kyoto und vom Suchen und Finden der Liebe. Die Geschichte spielt in Japan, wurde aber von einem US-Amerikaner auf Englisch geschrieben und demzufolge auch auf Englisch verfilmt. Die erste Szene zeigt einen nicht untertitelten Dialog auf Japanisch, um uns auf die eigentliche Sprache der dargestellten Welt aufmerksam zu machen, dann beginnt Chiyo ihr Voice-over auf Englisch mit einem asiatischen Akzent¹². „A story like mine should never be told. For my world is as forbidden as it is fragile. Without its mysteries it cannot survive. I certainly wasn't born to the life of a geisha. Like so much in my strange life, I was carried there by the current.“ (Marshall 2005: 0:03:30) Ab diesem Zeitpunkt wird Englisch als Hauptfilmsprache etabliert und alle Japaner sprechen von hier an Englisch mit asiatischem Akzent. Wenn Japanisch gesprochen wird, dann sind die Aussagen inhaltslos und dienen nur dazu, die dargestellte Sprache der Diegese zu bestätigen. Man bekommt das Gefühl, dass Chiyo sich mit ihrer Geschichte exklusiv an ein englischsprachiges Publikum wendet, denn in Japan – und auf Japanisch – dürfte ihre Geschichte ja nicht erzählt werden. Die Sprachwahl wird nur an einer Stelle zum Problem.

Auszug 1¹³: MEMOIRS OF A GEISHA (Marshall 2005: 1:51:50 – 1:52:25).

Chiyo: I am so glad to see that the Chairman is safe!
 Chairman: Please accept my apologies asking this of you –
 Chiyo: No. There's nothing I can do to return your kindness. I've wanted to tell you that –
 Nobu: Sayuri! May I present Colonel Derricks?
 Derricks: Konnichiwa. (Guten Tag.)
 Chiyo: Konnichiwa. (Guten Tag.)
 Derricks: I'm glad you're more stunning in person. This is my associate, Lieutenant Hutchins. Sayuri is one of the mysteries of the Orient I told you about.
 Chiyo: A mystery that perhaps you can solve.

Da akzentuiertes Englisch in der Geschichte Japanisch ersetzt, wird mit der fortschreitenden Amerikanisierung Japans und dem Eintreffen der amerikanischen Soldaten die Sprachwahl in Frage gestellt. An dieser Szene merkt man bereits die Schwierigkeit: da im Gespräch mit den Amerikanern keine Sprachbarrieren auftauchen, könnte man meinen, die japanischen Charakter würden auch untereinander Englisch sprechen. Der Übergang von

¹² Aufgrund verschiedener Kriterien kann man feststellen, dass der Akzent nicht von einer Japanisch-Muttersprachlerin produziert wurde. Tatsächlich werden in dem Film die meisten weiblichen Rollen von Chinesinnen verkörpert.

¹³ Hier und im weiteren Verlauf der Arbeit haben die verschiedenen Formatierungen in den Auszügen folgende Bedeutung: der normale Text kennzeichnet den Dialog; die Kapitälchen stehen für Untertitel; und der kursive Text gibt Übersetzungen an, die nicht im Film gegeben werden.

Japanisch zu Englisch kann in keinsten Weise dargestellt werden, da Japanisch und Englisch durch dieselbe Sprache repräsentiert werden. Anhand dieses Beispiels kann man sehen, dass es bei Ersetzungsstrategien nicht immer einfach ist, festzustellen, ob eine Sprache durch eine andere ersetzt wurde oder ob die darstellende Sprache tatsächlich die dargestellte Sprache repräsentiert, was in vielen Eroberungsnarrationen durchaus der Fall sein kann.

Das Leben des kubanischen Dichters Reinaldo Arenas und seine spanische Autobiographie ist der Ausgangspunkt für *BEFORE NIGHT FALLS*. Arenas fungiert selbst als Erzähler seiner Geschichte auf Englisch mit einem spanischen Akzent. Er beginnt mit den Worten: „Trees have a secret life that is only revealed to those who are willing to climb them. I don't remember where I was born, but when I was three months old, my mother returned to my grandparents' home with me as a proof of her failure.“ (Schnabel 2000: 0:01:00) Es folgt eine Szene auf Spanisch, die nicht untertitelt wird, dem Publikum aber einen Einblick in Arenas' Kindheit und die von ihm gesprochene Sprache gibt. Danach sprechen alle Charaktere der Filmwelt Englisch mit einem spanischen Akzent. Nur hin und wieder wird die spanische Sprache in den Vordergrund gedrängt, wenn Arenas' Werke zitiert oder die Ereignisse in Kuba mittels eingeschnittener Propaganda-Videos dargestellt werden. Solche Passagen werden aber für das Zielpublikum untertitelt.

Christian, Chiyo und Reinaldo bestimmen die Sprachen ihrer Welten, indem sie sie sprechen. Allerdings bleibt dabei nur Christian seiner Identität treu. Chiyo und Reinaldo müssen Abstriche machen und eine Nichtmuttersprache sprechen, um vom Zielpublikum verstanden zu werden. Dadurch erscheinen ihre Interaktionen mit englischsprachigen Charakteren jedoch nicht als interkulturelle Kommunikation, sondern bestätigen, was Hollywood seinem Zielpublikum seit Jahrzehnten weismachen will: Die ganze Welt spricht Englisch¹⁴.

4.2.4 Homogenisierung im Gesprächsverlauf

Neben den verschiedenen Arten, einen gesamten Film eine Sprache sprechen zu lassen, besteht öfters die Notwendigkeit, ein Gespräch zwischen verschiedensprachigen Individuen in der Sprache des Zielpublikums wiederzugeben. Generell gilt, dass multilinguale Charaktere in exolingualen Situationen für ihre Gesprächspartner konvergieren. In endolingualen

¹⁴ Eine Lektion, die auch Georgia in *MY LIFE IN RUINS* lernen muss. Unwissend, dass ihr Gegenüber sie versteht, klagt sie in einem griechischen Café lauthals auf Englisch über ihr Liebesleben, nur um eine Antwort auf Englisch zu bekommen. Und als ob das nicht peinlich genug wäre, geben daraufhin alle anwesenden Menschen im Café ebenfalls zu, Englisch sprechen zu können (Petrie 2009: 0:17:09).

Situationen muss die verwendete Sprache zwischen den GesprächsteilnehmerInnen ausgehandelt werden. In GET SMART betritt der Agent Max eine Bäckerei in Smolensk (Segal 2008: 0:57:09). Die Verkäuferin bietet ihm auf Russisch Backwaren an, doch er entgegnet auf Englisch: „No, thank you. I came for something else.“ Das ist ein Zeichen für sie, die Sprache zu wechseln – und die restliche Unterhaltung findet auf Englisch statt. Eine ähnliche Strategie wird auch 20 Minuten früher angewandt. Agenten Max und 99 infiltrieren eine Party in Russland und werden von dem Gastgeber auf Russisch angesprochen und zum Tanzen aufgefordert; 99 antwortet „I would love to dance“, sodass ihr Gesprächspartner ins Englische wechseln muss. Trotzdem kann er nicht umhin, ihre Sprachkenntnisse zu bewundern: „English. But you understand Russian. Very impressive.“ (Segal 2008: 0:40:13)

Wenn aber alle SprecherInnen dieselben Sprachen flüssig sprechen, könnten sie eine beliebige Sprache für ihre Kommunikation benutzen. Da es im Hinblick auf das Publikum eine bestimmte Sprache sein sollte, werden in den Dialog gewisse Sätze eingebaut, sodass die Sprache gewechselt werden kann. Im OCEAN’S TWELVE unterhält sich die Europol-Agentin Isabel mit dem französischen Kunstdieb Knightfox (Soderbergh 2004: 1:10:33). Sie beginnen die Unterhaltung auf nicht untertiteltem Französisch, doch mitten im Satz fragt Isabel plötzlich „Excusez-moi. Vous parlez anglais?“, woraufhin Knightfox antwortet „Of course I do.“ und seine Ausführungen auf Englisch fortsetzt. Auch eine umgekehrte Strategie ist möglich. Anstatt ihrem mexikanischen Gesprächspartner Englisch sprechen zu lassen, schlägt Beatrix in KILL BILL: VOL. 2 vor: „I speak a little Spanish, if you like?“, woraufhin er verneint und die Unterhaltung auf Englisch fortgesetzt wird (Tarantino 2004: 1:18:50).

4.2.5 Schrift im Bild

Eine große Rolle bei der Festigung der Filmwelt spielt die Schrift im Bild, vor allem wenn die Handlung sich in einem dem Zielpublikum fremden Land zuträgt. Hierbei haben FilmemacherInnen die folgenden Verfahren zur Auswahl: entweder sie passen die Schrift vehikular an oder sie verwenden die Sprache des Zielpublikums. Eine weitere, etwas seltener verwendete Möglichkeit, sind zwei- oder mehrsprachige Schilder, die für das Zielpublikum gleichermaßen fremd wie verständlich sind, und sämtliche weitere Übersetzungen unnötig machen. Bleichenbacher (2008:73) fand anhand seines Filmkorpus heraus, dass „public signs as well as filmed documents [are] usually left in the original language“, weil eine Übersetzung einen viel zu großen Eingriff in die Filmwelt darstellt. Im Korpus dieser Arbeit lassen sich aber alle drei erwähnten Verfahren identifizieren.

Vehikulare Anpassung ist durchaus die beliebteste Strategie und wird in Filmen mit Ersetzungsstrategien immer dann verwendet, wenn die Bedeutung der Schrift nicht besonders wichtig ist, oder wenn sie durch die Handlungen und Ausführungen der Charaktere oder ein

Voice-over verständlich gemacht wird. Zur dieser Kategorie zählen zum Beispiel die Gewürzgläser in RATATOUILLE (Abb. 9), die japanischen und chinesischen Aushänge in MEMOIRS OF A GEISHA und KUNG FU PANDA (Abb. 10 und 11) und die englischen Schilder im Indianerdorf in DER SCHUH DES MANITU (Abb. 12). Auch der in Latein verfasste Brief aus THERMAE ROMAE (Abb. 13) wird auf Japanisch vorgelesen. Solche Schrift im Bild macht den ZuschauerInnen deutlich, dass sie sich nicht in ihrer Heimat befinden, obwohl sie ihre Muttersprache hören, und steuert etwas Realismus zu diesen in sich selbst relativ unlogischen Filmen bei.



Abb. 9: RATATOUILLE, französische Gewürze (Bird/Pinkava 2007).



Abb. 10: MEMOIRS OF A GEISHA, japanischer Aushang (Marshall 2005).



Abb. 11: KUNG FU PANDA, chinesischer Aushang (Osborne/Stevenson 2008).



Abb. 12: DER SCHUH DES MANITU, englisches Schild (Herbig 2001).

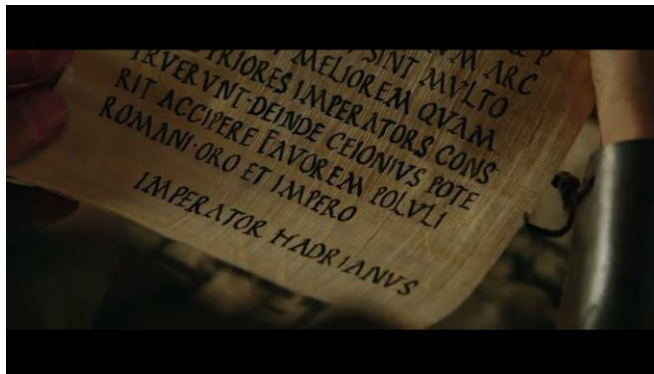


Abb. 13: THERMAE ROMAE, lateinischer Brief (Takeuchi 2012).

An die Sprache des Zielpublikums angepasste Schrift findet man oft in Kinderfilmen, in denen Untertitelung – und generell der Gebrauch von Fremdsprachen – sehr unüblich sind. In *RATATOUILLE* hat die Aussage „Anyone can cook!“ einen so hohen Stellenwert, dass es wenig Sinn machen würde, dem gleichnamigen Kochbuch einen französischen – und demzufolge unverständlichen – Titel zu verleihen (Abb. 14). Auch in *CHOCOLAT* ersetzt Englisch Französisch, obwohl es in diesem Fall vielleicht nicht unbedingt erforderlich ist. Der Aushang, der bereits im Dialog mehrmals erwähnt wird, fordert die Dorfbewohner auf, sich nicht mit den im Dorf eingetroffenen Zigeunern einzulassen (Abb. 15). Wahrscheinlich wurde die Ersetzungsstrategie gewählt, damit akustische und visuelle Sprache im Einklang miteinander stehen.



Abb. 14: RATATOUILLE, „englisches“ Kochbuch (Bird/Pinkava 2007).



Abb. 15: CHOCOLAT, englischer Aushang in Frankreich (Hallström 2000).

Mehrsprachige Schilder sind schließlich ein nicht besonders häufig anzutreffendes Phänomen. Manchmal sind sie geschichtlich bedingt, wie es nach der Amerikanisierung Japans nach dem Zweiten Weltkrieg der Fall war. Deswegen sieht man in der zweiten Hälfte von *MEMOIRS OF A GEISHA* besonders viele englisch-japanische Schilder (Abb. 16). Manchmal verbirgt sich hinter dem Schild ein Wink auf die Sprachstrategie des Films (Abb. 17 und 18). *INKHEART* spielt auf den deutschen Originaltext und den italienischen Handlungsort an (ironischerweise mit einem Fehler im Deutschen); und *THE KARATE KID* hebt noch einmal hervor, wie wichtig in Film-China Englisch doch ist und wie häufig und problemlos es überall verwendet werden kann. Gleichzeitig erlaubt es aber auch eine Minimierung der Untertitel, die auch im restlichen Film äußerst sparsam verwendet werden.



Abb. 16: *MEMOIRS OF A GEISHA*, zweisprachiges Schild (Marshall 2005).



Abb. 17: *INKHEART*, dreisprachiges Schild (Softley 2008).



Abb. 18: THE KARATE KID, zweisprachiger Aushang (Avildsen 2010).

Grundsätzlich gilt, dass Schrift im Bild flüchtig ist. Sie wird meistens nur kurz gezeigt und erfüllt in dieser Zeit ihren Zweck: entweder Informationsweitergabe oder Diegese-Kräftigung. Dennoch wirken sich die Sprachstrategien, die ein Film verwendet, auch auf das Visuelle aus. Wird zum Beispiel im Verlauf des gesamten Films auf Untertitelung verzichtet, muss die Schrift entweder selbsterklärend sein oder auf irgendeine Weise intradiegetisch erklärt werden. Alle drei oben genannten Strategien können diese Rolle übernehmen und tragen ihren Teil zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre in der Filmwelt bei.

4.3 MARKIERUNG

Durch die Markierung werden Charaktere als NichtmuttersprachlerInnen ausgewiesen – gewollt oder ungewollt. Ihre Aussprache, Grammatik oder Stilistik weicht von den Normen der repräsentierenden Sprache ab und ist häufig von Interferenzen durch die jeweilige Muttersprache dieser Charaktere geprägt. In diesem Abschnitt werden die üblichen Markierungsstrategien vorgestellt, die FilmemacherInnen benutzen, um vehikulare Anpassung zu umgehen.

Das Level und die Art der Markierung werden immer durch den Charakter und seine Eigenschaften bestimmt. Deswegen werden sich die folgenden Ausführungen stark auf individuelle Mehrsprachigkeit konzentrieren. Abhängig von dieser ist nämlich auch, wie oft Codeswitching verwendet wird, wie ausgeprägt der Akzent ist bzw. wie häufig sprachliche Interferenzen auftreten. Natürlich gibt es eine Verbindung zu dem Stellenwert des Charakters im Film. „Code-switching and interlanguage are typical for negative or laughable minor characters, whereas higher up in the hierarchy, the evil masterminds are more often portrayed as fluent users of standard English.“ (Bleichenbacher 2008:83)

Innerhalb des Korpus gibt es einige Filme, in denen die Hauptcharaktere die Sprache des Zielpublikums im Laufe der Geschichte aneignen müssen. Die oben besprochenen

SPANGLISH und THE TERMINAL sind lediglich zwei Beispiele. Daneben gibt es aber auch unzählige Filme, in denen Charaktere die Sprache ihrer Filmwelt und andere Sprachen bereits – zu einem gewissen Grad – beherrschen. Wie diese Charaktere sich ausdrücken, soll uns im Weiteren interessieren.

4.3.1 Akzent

Film ist niemals akzentfrei, denn SchauspielerInnen bringen stets ihre eigenen sprachlichen Besonderheiten mit. Dennoch werden manche Akzente zugunsten des Zielpublikums produziert. Am einfachsten ist es dabei, MuttersprachlerInnen der Sprachen zu verwenden, deren Akzent man darstellen will, da diese am authentischsten klingen müssten. Das wird auch vorrangig für kleinere Rollen gemacht, bei den großen Rollen verlässt man sich jedoch häufig lieber auf den Bekanntheitsgrad der Stars als auf die sprachliche Exaktheit.

Für BEFORE NIGHT FALLS musste sich der gebürtige Spanier Javier Bardem eine kubanische Aussprache im Spanischen und einen kubanischen Akzent im Englischen aneignen, um Reinaldo Arenas originalgetreu darstellen zu können. Und auch die chinesischen und amerikanischen DarstellerInnen in MEMOIRS OF A GEISHA wurden einem intensiven Training unterzogen, um einen japanischen Akzent produzieren zu können. Der gemischte deutsch- und englischsprachige Cast von THE READER bekam ebenfalls einen Akzent-Coach, damit die SchauspielerInnen in einem nach Deutsch klingendem Englisch sprechen lernen konnten.

In dem Epos GLADIATOR spielen Akzente eine wichtige Rolle, weil sie die Charaktere nach ihrer Herkunft abgrenzen. Der Film spielt im alten Rom, wo die Bewohner von Rom britisches Englisch sprechen. Die Hauptfigur Maximus hat einen australischen Akzent, der ihn zu einem Provinzler macht. Außerdem gibt es afrikanische und deutsche Gladiatoren, die Englisch jeweils mit ihren eigenen Akzenten sprechen. Dass tatsächliche Mehrsprachigkeit in diesem Film keinen Platz hat, erkennt man auch an einem Wortwechsel zwischen einem gefangenen Gladiator und seinem Aufseher.

Auszug 2: GLADIATOR (Scott 2000: 0:52:02 – 0:52:16).

Gladiator: Well, I don't fight. I shouldn't be here. I'm a scribe, I write down words. I speak seven languages.

Hagen: Good. Tomorrow you can scream in seven languages.

Nicht alle Akzente sind eindeutig zu bestimmen. Im Animationsfilm DESPICABLE ME leiht Steve Carell der Hauptfigur Gru seine Stimme und lässt den „Bösewicht“ Englisch mit einem starken osteuropäischen Akzent sprechen. Grus Herkunft wird in den Filmen nicht

thematisiert, deswegen kann man nur annehmen, dass Gru als eine Parodie für die unzähligen russischen Bösewichte dienen soll, die Hollywood bevölkern. Solche nicht ernst zu nehmenden Akzente verleiten andere Charaktere gelegentlich dazu, sie nachzuäffen. Als Gru ein Machtwort als Vater spricht „Actually, we’re going to have to skip the dance class today“, kontert seine Adoptivtochter Margo mit einem aufgesetzten osteuropäischen Akzent „Actually, we can’t skip the dance class today“, während sie es mit albernen Gesten unterstreicht (Coffin/Renaud 2010: 0:40:16). Damit macht sie deutlich, wie wenig sie von Gru hält. Komödien sind in dem Korpus aber das einzige Genre, in dem es erlaubt ist, sich über die sprachlichen Markierungen anderer lustig zu machen¹⁵. Ernsthaftere Filme präsentieren lediglich, urteilen aber nicht.

Schwer verständliche Akzente können für Komik sorgen. *LOST IN TRANSLATION* integriert mehrere solche Szenen. Der Film spielt in Japan und betont durch sprachliche und kulturelle Barrieren die Isolation seiner amerikanischen Hauptcharaktere. Bob Harris ist in Japan, um einen Werbespot zu drehen. Eines Abends wird ihm eine Prostituierte ins Zimmer bestellt, die ihn lauthals auffordert „Lip my stockings!“ – eine Aussage, die ihn verwirrt, bis er dahinter kommt, dass sie „rip“ meint (Coppola 2003: 0:16:30). Ein ähnliches Szenario spielt sich bei einem Fotoshooting ab, bei dem Bob zunächst Probleme hat, japanisch ausgesprochene englische Wörter wie „Shinatora“ (Sinatra) zu erkennen (Coppola 2003: 0:20:00).

Innerhalb eines Films muss die Akzent-Strategie nicht immer einheitlich sein. In *RATATOUILLE* und *CHOCOLAT* – beides US-amerikanische Filme, die in Frankreich spielen – sprechen einige Charaktere mit französischem Akzent, während andere keine sprachlichen Markierungen besitzen. Dies ist scheinbar unabhängig von der Herkunft der jeweiligen SprecherInnen oder der Herkunft ihrer dargestellten Figuren. Wieso spricht der Bürgermeister des französischen Dorfes in *CHOCOLAT* Englisch mit einem Akzent, die restliche Dorfbewölkerung aber nicht? Warum beherrscht der Laufbursche im *RATATOUILLE*-Restaurant die englische Sprache perfekt, der Chefkoch Skinner im Gegensatz weist aber einen starken Akzent auf? Der Wille der FilmemacherInnen die dargestellte Welt immer wieder von neuem durch Inferenzen in der darstellenden Sprache hervorheben zu lassen, scheint in der Tat immens zu sein.

Akzente können auch von Filmfiguren benutzt werden, um sich als AusländerInnen auszugeben. Sowohl in *OCEAN’S ELEVEN* als auch in *OCEAN’S THIRTEEN* muss der Betrüger Saul nicht-Amerikaner darstellen, um seine Opfer zu täuschen. Das gelingt ihm, indem er

¹⁵ Auch in *THE KARATE KID* kommentiert eine Chinesin Dres Versuche, Chinesisch zu sprechen, mit einem simplen „What kind of language was that?“.

starke Akzente aufsetzt, was den Vorteil hat, dass er auch in der Verkleidung weiterhin in seiner Erstsprache Englisch sprechen kann. Denn wenn ein Charakter einen Akzent aufweist, bedeutet es nicht, dass er nicht korrekt oder flüssig spricht. Tatsächlich beherrschen die meisten Figuren mit Akzent ihre Zweitsprache perfekt und werden nur durch ihre Aussprache als NichtmuttersprachlerInnen markiert. Selbiges gilt auch für Außerirdische; anstatt eines Akzentes sprechen die Aliens in MEN IN BLACK II in erhöhten bzw. sehr tiefen Stimmlagen, und unterscheiden sich lediglich dadurch von der Erdbevölkerung.

4.3.2 Codeswitching

Neben Akzent ist das Codeswitching die meistverwendete Art der Markierung fremder Charaktere oder der stereotypischen Charakterisierung anderer Figuren als zum Beispiel besonders vornehm (Französisch) oder immer zu Scherzen aufgelegt (Spanisch). Das bedeutet wiederum, dass Codeswitching nicht unbedingt nur bei mehrsprachigen Charakteren auftreten muss und demzufolge nicht immer als perfekte Wiedergabe in einer anderen Sprache gelten kann. In beiden Fällen kann man aber Phrasen und Wörter ausmachen, die besonders gerne und oft in der Muttersprache bzw. einer Fremdsprache gesprochen werden. Darunter fallen unter anderem Eigennamen, Anreden, Begrüßungsformeln, Vulgärsprache und rituelle Momente, wobei man auch von Film zu Film unterschiedliche Markierungen erkennen kann. Diese Arbeit beschränkt sich hierbei auf Charaktere, die „Fremde“ darstellen sollen – innerhalb oder außerhalb der Diegese – und somit tatsächlich multilingual sind.

4.3.2.1 Eigennamen

Eigennamen werden am häufigsten in ihrer Originalsprache belassen, da ihre Übersetzung zuweilen schwierig und zudem wenig sinnvoll ist. Wenn die Handlung in einem anderen Land als dem Land des Zielpublikums spielt, ist es selbstverständlich, den Figuren der Region entsprechende Namen zu geben. Daran halten sich auch die meisten Filme, die mit Ersetzungsstrategien arbeiten. Betroffen hiervon sind zudem sämtliche Spitznamen oder Ableitungen von Namen – sie werden ebenfalls nach den landestypischen Verfahren gebildet. Dies hat neben dem etwas erhöhten Realismus noch den Vorteil, dass sprechende Namen verwendet werden können. Master Shifu aus KUNG FU PANDA kann übersetzt als „Meister Lehrmeister“ wiedergegeben werden und die Schildkröte Oogway ist eine „Schildkröte Schildkröte“. Zudem können den Charakteren auch lustig klingende ausländische Namen gegeben werden, zum Beispiel Fuk Mi und Fuk Yu in AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER oder Poupi Kakas in MY LIFE IN RUINS.

Innerhalb des Korpus geben alle Filme ihren Charakteren Namen, die ihrer Herkunft entsprechen. Und auch die Aussprache – zumindest die der Namensträger – bleibt meistens ihrer Erstsprache treu¹⁶. So verwendet die mexikanische Haushälterin in SPANGLISH einige Minuten darauf, ihrer Arbeitsgeberin klar zu machen, dass ihr Name „Flörrr“ ausgesprochen wird und nicht „floor“ (Brooks 2004: 0:09:25). Ausnahmen von der Regel werden allerdings bei Beinamen gemacht: Satine ist zum Beispiel als der „Sparkling Diamond“ des Moulin Rouge bekannt und die Indianer in DER SCHUH DES MANITU tragen lustige deutsche Namen wie „Falscher Hase“ oder „Listiger Lurch“.

Geographische Namen werden unterschiedlich behandelt: sie werden häufig in ihrer ursprünglichen Sprache ausgesprochen, wenn sie von MuttersprachlerInnen produziert werden. Das gilt für Städte, Regionen, Länder und Sehenswürdigkeiten, sofern sie einen bekannten Namen haben und in der Sprache des Zielpublikums wiedererkannt werden können. Die MacherInnen von THE READER waren offenbar der Meinung, dass die Haltestellennamen „Schloss“ und „Sportfeld“ nicht erkannt werden würden und ließen die Hauptfigur folgenden Satz sagen: „I meant to go to the Castle, but ended up at the Sportsfield.“ (Daldry 2008: 0:16:50) Institutionen und Organisationen hingegen werden bevorzugt übersetzt wiedergegeben, damit die Verständlichkeit nicht beeinträchtigt wird. Hier ist auch die Übersetzung lediglich des Grundwortes möglich, damit das Exotische bewahrt bleibt: in THE KARATE KID bewirbt sich ein Charakter für die „Beijing Academy of Music“, ein Apotheker tritt in CHOCOLAT der „Société pharmaceutique“ bei und in KUNG FU PANDA ist Tai Lung im „Chor-Gom Prison“ eingesperrt.

Etwas weniger bedeutend sind landestypische Einheiten wie Währung oder Maße, die zwar übersetzt, aber nicht ersetzt werden, um kulturelle Eigenheiten der dargestellten Welt zu wahren. Manchmal erfolgt aber eine sofortige Umrechnung wie in SEX AND THE CITY 2, wo Carrie den angegebenen Preis in Dirham für sich in Dollar umrechnet.

4.3.2.2 Anredetitel

Filme, die mit Ersetzung arbeiten, behalten auch gerne Anreden und Titel in der dargestellten Sprache. In englischsprachigen Filmen, die in Frankreich spielen, – CHOCOLAT, RATATOUILLE und MOULIN ROUGE – hört man oft „monsieur“, „madame“, „mademoiselle“; zudem bleiben in CHOCOLAT auch die Adelstitel „conte“ und „comtesse“ französisch, sowie Anreden innerhalb der Familie: „maman“, „grandmère“ und „grandpère“. In ANGELS &

¹⁶ Außer in „The Reader“, in dem der deutsche Name Michael durchgehend englisch ausgesprochen wird.

DEMONS, das in Italien spielt, findet sich ein „You alright, signore?“. Japanisch ist als Sprache sehr stark hierarchisch aufgebaut. Diese Hierarchie-Beziehungen werden auch in MEMOIRS OF A GEISHA reproduziert. Man hört im Laufe des Films Anreden wie „okaa-san“ bzw. „onee-san“ und die Anredepartikel „san“ und „sama“ werden laut den japanischen Regeln angewandt. Zugleich wird aber der Chairman von Geishas als „Mister Chairman“ angesprochen. Sosehr Filme sich also bemühen, die Diegese durch Codeswitching zu fundieren, es gelingt ihnen nicht immer, sprachliche Eigenheiten der dargestellten Sprache zu repräsentieren.

In manchen Filmen werden die Anreden zwar übersetzt, haben aber trotzdem einen gewissen Beiklang. So wird zum Beispiel „comerade“ mit dem Kommunismus assoziiert, „Bruder“ in Western mit Indianern und „master“ in einem asiatischen Kontext mit alten weisen Männern.

4.3.2.3 Begrüßungsformeln und Floskeln

Hardest word in the English language. No matter how well a foreigner speaks English, he will never be able to master “yes,” and will invariably be forced to rely on its equivalent in his native tongue.

Diese Feststellung aus „The Bigger Little Book of Hollywood Clichés“ (Ebert 1999:64) scheint auch für das hier vorgestellte Korpus zu gelten. Oft verwenden Charaktere ihre entsprechenden muttersprachlichen Vokabeln für „Ja“ oder „Nein“, selbst wenn sie sonst die Sprache des Zielpublikums sprechen: „Oui“, „Hai“, „Si“, „Ja“, „Non“ und andere kommen in den Filmen dieses Korpus vor.

Formelhafte Floskeln sind vielleicht am ehesten für das Zielpublikum in einer Fremdsprache verständlich. Zudem werden durch sie gleich zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Sie fundieren ihre Diegese, sind aber hinreichend bekannt bzw. nicht wichtig genug, um Übersetzungen zu benötigen. Deswegen hört man in Filmen mit ersetzten Sprachen hin und wieder bei Begrüßungen die Originalsprachen. In CHOCOLAT ist es „Bonjour, monsieur“ und in MEMOIRS OF A GEISHA gelegentlich ein „Konnichiwa“ (Guten Tag) oder ein „Konbanwa“ (Guten Abend). Im Letzteren wird auch das „Prost!“ („kampai“) auf Japanisch belassen.

Was Vulgärsprache angeht, so kommen in den Filmen mit ersetzten Sprachen innerhalb des Korpus keine Schimpfwörter vor, die in der Originalsprache ausgesprochen werden. Fremdländische Charaktere in Filmen mit anderen Strategien benutzen hingegen oft ihre Erstsprachen, um sich aufzuregen oder vulgär zu werden. In OCEAN’S ELEVEN wird dem Chinesen Yen die Hand eingeklemmt, woraufhin er einen Wutschrei auf Chinesisch ausstößt.

Das ist nicht weiter verwunderlich, weil Yen im Verlauf der OCEAN'S-Reihe immer Chinesisch spricht. Was überrascht, ist, dass er bei weiteren Flüchen ins Englische wechselt. Etwas später in OCEAN'S ELEVEN fährt er seine Kumpanen mit „Where the fuck you been?“ an und in OCEAN'S THIRTEEN bezeichnet er sie als „Shit. Shit. Shit.“, als sie ihn zu etwas zwingen, was er nicht machen will. Auch die Tschechin in ONCE kann sich ein englisches „Fuck you, batteries“ nicht verkneifen, als diese den Geist aufgeben.

4.3.2.4 Lieder und Zeremonien

Generell kann man bei vielen Filmen, die die Originalsprache ersetzen, eine Vorliebe für die Hintergrundmusik der dargestellten Kultur erkennen. In RATATOUILLE sind es französische Chansons, in PRINCE OF PERSIA orientalische Klänge; selbst der Actionthriller SKYFALL untermalt seine nicht in Großbritannien stattfindenden Szenen mit jeweils landestypischen Melodien. In DER SCHUH DES MANITU werden zwei englische und ein hybrides deutsch-englisches Lied vorgeführt. Und das Musical MOULIN ROUGE huldigt seinen französischen Handlungsort mit den Liedern „Complainte de la butte“ und „Lady Marmelade“ und den indischen Handlungsort des Theaterstücks mit „Hindi Sad Diamonds“ – der restliche Soundtrack ist auf Englisch. Auch bei CHOCOLAT wird in der Kirche Englisch gesungen. Dadurch, dass der Film mit der Kirchenszene beginnt, kann man es aber als eine Einführung der darstellenden Sprache (Englisch) sehen. Hätten die MacherInnen an dieser Stelle Französisch oder gar Latein benutzt, wäre dem Zielpublikum eventuell nicht sofort klar, welche Sprache der Film im Weiteren „sprechen“ würde.

Latein wird im religiösen Kontext aber durchaus verwendet. Bei der Papstwahl in ANGELS & DEMONS versammeln sich Menschen aus aller Welt vor dem Vatikan und stimmen ein Lied auf Latein an, welches nicht Untertitelt wird. Bei einer indischen Begräbniszeremonie in THE DARJEELING LIMITED (Anderson 2007: 0:59:55) verzichtet man ebenfalls auf Untertitel, und lässt das Publikum zusammen mit den Filmfiguren die Atmosphäre aufnehmen. „In most cases the exact content of the lyrics is not directly relevant, although an understanding usually adds further nuances to the viewer's interpretation of the scene.“ (Bleichenbacher 2008:73) Das geschieht vorrangig deswegen, weil Lieder in Filmszenen eine gewisse Atmosphäre unterstreichen – unter anderem durch ihren Text. In MOULIN ROUGE sind zum Beispiel alle Lieder auf die Handlung abgestimmt und tragen deswegen eine bestimmte Bedeutung, die sich dem eröffnet, der sie versteht.

4.3.2.5 Schlüsselphrasen

„So that you understand how serious I am ... I'm going to say this in English.“ (Untertitel zum japanischen Dialog; Tarantino 2003: 1:00:38) Quentin Tarantino hat es bereits erkannt: wichtige und kultige Sätze werden in der Sprache des Zielpublikums gesprochen, damit es sie auch versteht und eventuell zitieren kann. Dies wendet er auch in dem mehrsprachigen Film *INGLOURIOUS BASTERDS* an, als er den Deutschen Hugo zu einem anderen Deutschen sagen lässt „Say ‘Auf Wiedersehen’ to your Nazi balls!“ (Tarantino/Roth 2009: 1:29:30). Auch Indianern sind Schlüsselphrasen nicht fremd, deswegen beendet der Häuptling der Schoschonen in *DER SCHUH DES MANITU* seinen schoschonischen Monolog mit einem deutschen Satz: „Der Häuptling der Apachen muss sterben!“ (Herbig 2001: 0:21:56)

4.3.3 Interlanguage

Auszug 3: *BORAT* (Charles 2006: 0:02:00 - 0:02:18).

Borat: He is my neighbor Nursultan Tuliagby. He is pain in my assholes. I get a window from a glass, he must get a window from a glass. I get a step, he must get a step. I get a clock radio, he cannot afford. Great success!

Bereits dieser kurze Monolog aus *BORAT* verdeutlicht, wie sprachliche Unsicherheiten von NichtmuttersprachlerInnen dargestellt werden können. Neben der falschen Aussprache lassen sich hier lexikalische und morphologische Fehler, falsche Endungen und Mehrzahlfehler ausmachen. Zudem sind die gesprochenen Sätze kurz und einfach und lassen zum Teil Wörter weg. Der Text einschließlich seiner Markierungen wurde von dem Schauspieler selbstverständlich einstudiert; etwas authentischer wirkt da die Konversation zwischen einem Iren und der Mutter der tschechischen Immigrantin in *ONCE*, die noch zusätzlich von Kindergeschrei untermalt wird.

Auszug 4: *ONCE* (Carney 2006: 1:16:10 – 1:16:50).

Guy: You don't know where she is, do ya?
Mother: She is ... she is working. She coming back, er, evening.
Guy: Ah, okay. Will you tell her ... I'm going away. Will you tell her, I'll call her?
Mother: Sorry, er, not telephone here.
Guy: You have no telephone? Damn. Then I'll write to her, yeah?
Mother: Er, you write letter?

Vor allem an solchen organischen Dialogen mit Menschen, die die gesprochene Sprache nicht besonders gut beherrschen, merkt man, auf welche Weise Wörter aneinandergereiht werden, um Sätze zu bilden. Modalverben und Artikel haben in dieser

einfachen Kommunikation keinen Platz. Stattdessen gibt es lange Pausen, viele Verzögerungslaute und Wiederholungen. Als weitere Ausprägungen von interlanguage identifiziert Bleichenbacher (2008:130) „inappropriate forms of address, violations of conversational maxims and of linguistic conventions of politeness“.

Neben den oben genannten Filmen, existiert interlanguage vorwiegend in den Plots, in denen Charakter im Laufe der Handlung eine Fremdsprache lernen müssen (z. B. SPANGLISH, THE TERMINAL). Andere Filme tendieren eher zu Akzenten und Codeswitching, um die ZuschauerInnen nicht zu sehr durch inkohärentes Gestammel zu belasten.

4.3.4 Stil

Intelligente Bösewichte drücken sich sehr eloquent aus, wenn sie eine Fremdsprache sprechen, zum Teil sogar eloquenter als ihre GegenspielerInnen. In SKYFALL verrät nur sein Akzent im Englischen, dass Silva kein Muttersprachler ist. Silva spricht ein gehobenes Englisch, wenn er sagt: „There’s nothing ... nothing superfluous in my life. When a thing is redundant, it is eliminated.“ (Mendes 2012: 1:14:20) Als besonders sprachbegabt – und das in vier Sprachen – gilt auch Colonel Hans Landa aus INGLOURIOUS BASTERDS, da er sich in allen vier gewählt und flüssig ausdrücken kann. Das stimmt mit Bleichenbachers oben zitierter Behauptung überein, dass ernst zu nehmende AntagonistInnen Zweitsprachen auf einem hohen Niveau beherrschen. In SKYFALL erklärt M an einer Stelle, dass die Feinde des Staates nicht mehr Nationen seien, sondern Einzelpersonen. Das wiederum lässt darauf schließen, dass diese nicht länger an ihre Heimatländer gebunden sind, weswegen herausragende Fremdsprachenkenntnisse – bzw. die Kenntnis von Englisch als Lingua franca – ihnen in der multilingualen Welt nur zugutekommen.

Indianer haben ebenfalls ihren eigenen Stil, egal welche Sprache sie sprechen. In DER SCHUH DES MANITU begrüßt Abahachi Häuptling Listiger Lurch mit den Worten „Abahachi und sein weißer Blutsbruder Ranger sagen ‚Hough‘ zum Häuptling der Schoschonen Lustiger Lurch.“ (Herbig 2001: 0:11:31) und warnt ihn später „Nein, glaub ihm kein Wort! Santa Maria spricht mit gespaltener Zunge!“ (Herbig 2001: 0:16:13). Die Wortwahl macht die Aussagen fremd, obwohl die Sätze in der Sprache des Zielpublikums ausgesprochen werden. Der sprachliche Stil kann also sehr wohl dazu beitragen, dass gewisse Charaktere als Fremde empfunden werden, obwohl sie dieselbe Sprache sprechen wie andere Filmfiguren.

In vielen Filmen sprechen weise alte Menschen in Aphorismen, die stark an Weisheiten ihrer Herkunft erinnern. Selbst wenn der Film eine Sprache durch die Sprache des Zielpublikums repräsentiert, erwecken die weisen Worte ein Gefühl von Fremdheit. Meistens werden solche Worte RepräsentantInnen jener Völker in den Mund gelegt, die als besonders

weise gelten bzw. den Ruf haben, in Metaphern zu sprechen. Dazu gehören zum Beispiel AsiatInnen und IndianerInnen, doch viele andere Völker haben ebenfalls Weisheiten, die es wert sind, durch das Medium Film verbreitet zu werden. Die Schildkröte Oogway aus KUNG FU PANDA ist eine Quelle vieler (längst bekannter) Aphorismen: „There is a saying: yesterday is history, tomorrow is a mystery, but today is a gift. That is why it is called the ‘present’.“ oder „One often meets his destiny on the road he takes to avoid it.“ Selbstverständlich stehen Aphorismen – falls sie verwendet werden – immer in einem metaphorischen Zusammenhang mit der Handlung und unterstützen die jeweiligen Kernaussagen des Films.

In MEMOIRS OF A GEISHA wird der unterwürfige japanische Stil im Englischen beibehalten. Fremdheit wird hervorgerufen, wenn ein Charakter sich selbst als „this humbled person“ bezeichnet oder andere in der dritten Person anspricht (siehe auch Auszug 1). Dies hängt zum einen mit fest verankerten Traditionen zusammen, und ist zum anderen eine Form von Höflichkeit. Höflich ist auch das Verhalten des indischen Zugpersonals in THE DARJEELING LIMITED, welches durch die häufige Verwendung von „please“ am Satzende markiert wird. Übermäßige Unterwürfigkeit wird besonders gern mit Fremden assoziiert, die nicht den üblichen Konversationsnormen folgen können.

Dieses Kapitel konnte aufzeigen, wann und wie Sprachen eliminiert werden und welche Möglichkeiten den FilmemacherInnen zur Verfügung stehen, um bestimmte Charaktere als AusländerInnen, MigrantInnen bzw. als „anders“ zu markieren, selbst wenn sich ihre Sprache nicht von der der anderen Charaktere unterscheidet. Im nächsten Kapitel soll hingegen untersucht werden, wie Filme mit tatsächlicher Mehrsprachigkeit umgehen, wie sie sie dem Zielpublikum präsentieren und ob und wie sie andere Sprachen verständlich machen.

V. ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN

Laut Bleichenbacher (2008:151) können Kommunikationssituationen zwischen SprecherInnen verschiedener Sprachen folgendermaßen ablaufen:

- es wird die Sprache des Zielpublikums gesprochen,
- es werden die Sprache des Zielpublikums sowie andere Sprachen gesprochen,
- es wird eine andere Sprache gesprochen oder
- es werden mehrere andere Sprachen gesprochen.

Am wenigsten wird das Zielpublikum belastet, wenn seine Sprache im Film verwendet wird, deswegen werden bei interkulturellen Kontaktsituationen andere Sprachen gerne ersetzt. Beschließen FilmemacherInnen, die Sprachen in ihrem Film vehikular anzupassen, stehen sie vor einer besonderen Herausforderung: wie soll die Fremdsprache dem Zielpublikum verständlich gemacht werden. Dieses Kapitel behandelt die ihnen zur Verfügung stehenden Verfahren: Untertitelung, Dolmetschen und Nicht-Übersetzung. Selbstverständlich passiert es eher selten, dass ein Film nur eines dieser Verfahren wählt und verwendet. Genauso wie Ersetzungsstrategien und Übersetzungsstrategien innerhalb eines Films nebeneinander existieren können, steht es Sprachen vehikular anpassenden Filmen frei, diverse Übersetzungsmethoden zu verwenden. Der gleichzeitige Einsatz von Untertitelung und Dolmetschen ist allerdings weniger gebräuchlich. Denn: „Through translation, translation becomes ultimately unnecessary.“ (O’Sullivan 2011:68)

5.1 UNTERTITELUNG

Untertitelung kommt Ersetzung gleich. Denn einerseits stehen Untertitel auf der Verständnis-Skala über dem untertitelten Dialog und andererseits repräsentieren sie diesen durch ihre – oftmals simplifizierende – Form (vgl. Bleichenbacher 2008:175). Die Ersetzung betrifft also sowohl die Sprache als auch ihre Mündlichkeit (vgl. O’Sullivan 2011:102). In erster Linie dient diese Art der augenblicklichen Übersetzung dem Zielpublikum als Verständnishilfe, und erlaubt ihm auf diese Weise häufig mehr Zugang zu Fremdsprachen als den Filmcharakteren, was wiederum zu Wissensungleichgewicht führt und Spannung erzeugen kann. Untertitel halten sich längst nicht mehr an formale Elemente, vor allem wo es gilt, den untertitelten fremdsprachigen Dialog einem Publikum schmackhaft zu machen, das dieser Art der Übersetzung eher abgeneigt ist, wie es zum Beispiel in englisch-, deutsch- und

russischsprachigen Ländern der Fall ist. Wie und wann FilmemacherInnen Untertitelung einsetzen und welche Zwecke sie damit verfolgen, soll dieses Unterkapitel aufzeigen.

5.1.1 Partielle Untertitelung

Partielle Untertitelung präsentiert sich in zwei Ausprägungen. Entweder es werden nur Teile des Films untertitelt – und zwar die Teile, in denen dem Zielpublikum fremde Sprachen vorkommen – oder die fremden Sprachen werden selbst nur selektiv durch Untertitel wiedergegeben. Sobald eine Sprache untertitelt und verständlich gemacht wird, wird ihr ein gewisser Wert beigemessen und „we constitute it as language“ (O’Sullivan 2011:116).

Filme, die fremde Sprachen untertiteln, finden sich im Korpus zur Genüge. Besonders prominent ist die Untertitelung in Filmen, die in mehreren Ländern spielen (z. B. BABEL) oder wo viele Menschen aus verschiedenen Sprachengemeinschaften an einem Ort aufeinander treffen (z. B. L’AUBERGE ESPAGNOLE). Zudem zeigen solche Filme den Bedarf nach einer Lingua franca – die aber nicht unbedingt der Sprache des Zielpublikums entsprechen muss. In dem französischen Film L’AUBERGE ESPAGNOLE, der in Barcelona spielt und sich um Erasmus-Austausch dreht, sprechen die multikulturellen Charaktere miteinander Spanisch in der Universität und Englisch in der Wohngemeinschaft, wobei beide Sprachen für das Zielpublikum untertitelt werden müssen. Gleichzeitig gilt Spanisch für sie als eine Art Geheimsprache vor Menschen, die es nicht beherrschen. Doch die jeweiligen Sprachen der Erasmus-StudentInnen werden in dem Film nicht zur Seite geschoben; vielmehr wird ihre Andersartigkeit in einem Umfeld, in dem sie nicht immer ihre Muttersprachen benutzen können, sogar betont. Zum Beispiel durch ein Plakat, das neben dem Telefon hängt und auf dem „Er/Sie ist gerade nicht da und kommt heute Abend wieder“ in verschiedenen Sprachen aufgeschrieben ist (Abb. 19).



Abb. 19: L’AUBERGE ESPAGNOLE, mehrsprachiges Plakat (Klapisch 2002).

In SUMMERTIME BLUES verbringt der Deutsche Alexander seinen Sommer in England und die Konversationen auf Englisch werden untertitelt. Selbst wenn er auf die Frage des

Wirts „I have to ask you for some ID. Are you over 18?“ antworten muss: „Sorry, I don't understand you“, wissen die ZuschauerInnen dank der Untertitel bereits Bescheid, worum ihn der Wirt gebeten hat. Alexanders Antwort sowie weitere einfach verständliche Aussagen werden für das deutsche Publikum jedoch nicht untertitelt, was die Untertitelungsstrategie für den Film sowohl partiell als auch selektiv macht. Ein weiteres Beispiel ist der Film MAN ON FIRE, in dem häufiges Codeswitching zwischen Englisch und Spanisch eine teilweise Untertitelung des Gesprochenen notwendig macht.

Auszug 5: MAN ON FIRE (Scott 2004: 1:14:55 – 1:15:20).

Manzano: DO YOU KNOW WHO HE IS? / DO YOU KNOW WHAT HE'S BEEN DOING THE LAST SIXTEEN YEARS? / 'COUNTER INSURGENCY' WORK / THAILAND, PAKISTAN ...
 Guerrero: Jordan, Angola, Lebanon ... Yes, I know all of that.
 Manzano: He's an assassin. [HE'S AN ASSASSIN ...] And you want to help him identify the owner of a car for him?
 Guerrero: HE CAN GO PLACES WE CAN'T. / IF YOU DON'T WANT TO USE HIM... I WILL.

In diesem Fall ist es immer Guerrero, die über den Sprachwechsel entscheidet. Ihr Gesprächspartner konvergiert. Außerdem fällt anhand dieser Konversation auf, dass es MAN ON FIRE mit der Untertitelung der fremden Sprachen nicht so genau nimmt, weil hin und wieder auch englische Sätze untertitelt werden. Tatsächlich haben die Untertitel in diesem Film eine besondere Rolle, auf die im Abschnitt „Originelle Untertitel“ näher eingegangen wird.

Eine ähnliche Unterhaltung findet auch in KILL BILL: VOL. 1 zwischen Beatrix Kiddo und Hattori Hanzo statt. Beatrix macht Hanzo auf Okinawa ausfindig und betritt sein Lokal, sich vorerst als Touristin mit geringen Japanisch-Kenntnissen ausgehend. Er bittet sie auf Japanisch herein, doch als er sieht, dass sie keine Japanerin ist, fängt er an, Englisch zu sprechen.

Auszug 6: KILL BILL: VOL. 1 (Tarantino 2003: 0:43:40 – 0:48:25).

Kiddo: Hi.
 Hanzo: WELCOME ... Welcome, you're ... English?
 Kiddo: Almost. American.
 Hanzo: American. Welcome, welcome.
 Kiddo: Doumo. (Danke.)
 Hanzo: My English very good. You said "doumo". Can you speak Japanese?
 Kiddo: No, no. Just a few words I learned since yesterday.
 [...]
 Hanzo: First time in Japan? What brings you to Okinawa?
 Kiddo: I came to see a man.

Hanzo: Oh, yeah? You have a friend live in Okinawa?
 Kiddo: Not quite.
 Hanzo: Not friend?
 Kiddo: I never met him.
 Hanzo: Never? Who is he, may I ask?
 Kiddo: Hattori Hanzo.
 Hanzo: WHAT DO YOU WANT WITH HATTORI HANZO?
 Kiddo: I NEED JAPANESE STEEL.
 Hanzo: WHY DO YOU NEED JAPANESE STEEL?
 Kiddo: I HAVE VERMIN TO KILL.
 Hanzo: You must have big rats you need Hattori Hanzo's steel.
 Kiddo: Huge.

Sobald Hanzo merkt, wen er vor sich hat, wechselt er zurück in seine Muttersprache, doch Beatrix kann auch hier mithalten. Der Sprachwechsel erlaubt es den Figuren, ihre jeweiligen sprachlichen Fähigkeiten zu präsentieren und zeigt dem Publikum zugleich, dass in diesem durch Samurai-Filme angehauchten Rachegenre jede Sprache ihre Berechtigung hat; Rache ist überall gleich. Unterstrichen wird dies zudem durch zwei japanische Voice-over von Hanzo am Anfang und Ende des Films, in denen er über Samurai und Rache spricht und die für das Zielpublikum untertitelt werden.

In *THE BOURNE IDENTITY* sind Spanisch, Deutsch und Französisch die Sprachen, die Untertitel erhalten. Der Film begleitet Jason Bourne, der mit Schusswunden und Gedächtnisverlust aus dem Meer geborgen wird und daraufhin versucht, seine fehlenden Erinnerungen wiederherzustellen. Schnell stellt er fest, dass er diverse Sprachen unbewusst versteht und sprechen kann, was ihm wertvolle Hinweise auf seine Identität (Superagent) gibt. Da Bourne weiß, was zu ihm gesagt wird, soll auch das Zielpublikum nicht im Dunkeln gehalten werden, weswegen seine fremdsprachigen Konversationen untertitelt werden. Fremdsprachige Sequenzen, an denen Bourne nicht beteiligt ist, werden hingegen gar nicht oder nur sporadisch untertitelt und erhalten damit einen geringeren Stellenwert bzw. dienen lediglich der Kräftigung der Diegese.

DER SCHUH DES MANITU verwendet Untertitel zur Verständlichmachung von (für den Film konstruiertem) Schoschonisch, aber auch nur dann, wenn sie Komik erzeugen können (Abb. 20). Dies bestätigt den Trend, nur die für das Zielpublikum relevanten Stellen – komisch, informativ, spannend – zu untertiteln, um einerseits eine Überbelastung durch zu viel Text zu vermeiden, andererseits aber dennoch einen bestimmten Effekt zu erzielen. In *OCEAN'S TWELVE* versuchen niederländische Polizisten, einen Gauner zum Sprechen zu bringen (Soderbergh 2004: 0:44:10). Als das nicht gelingt, beobachten sie, wie Isabel den Vernehmungsraum betritt, und kommentieren auf Niederländisch mit englischen Untertiteln:

„That guy is a stone. / She couldn't break him if she had a year.“ Währenddessen flüstert Isabel dem Verdächtigen etwas ins Ohr und er bricht zusammen, wodurch ein komischer Kontrast zwischen sichtbarem Text und Bild geschaffen wird. Im weiteren Verlauf des Films sprechen die Polizisten in Amsterdam Englisch.



Abb. 20: DER SCHUH DES MANITU, untertiteltes Schoschonis (Herbig 2001).

Manchmal kommt es sogar vor, dass Charaktere absichtlich in die Fremdsprache wechseln, wenn sie eine Schlüsselaussage machen, damit die Untertitel diese noch einmal bekräftigen. In KICK-ASS 2 bringt Hit-Girl ihre russische Gegnerin mit untertitelten russischen Worten „I would've thought a cunt like you could handle all those pricks“ zu Fall (Waldow 2013: 1:43:00). Und in OCEAN'S TWELVE reibt Terry dem Chinesen Yen Salz in die Wunde, indem er den Trip von Yens Freundin und einem Fotografen auf (wohl gebrochenem) Chinesisch kommentiert: „Woman on trip with photographer always gets exposed.“ (Soderbergh 2004: 0:10:10) In SHERLOCK HOLMES: A GAME OF SHADOWS kommt eine Szene ohne Untertitel aus, während Soldaten verschiedene Variationen von „Haltet die Flüchtlinge auf!“ auf Deutsch und Französisch schreien. Erst durch die untertitelte Drohung von ihrem Vorgesetzten Moran wird ihnen und den ZuschauerInnen der Ernst der Lage bewusst, sollten die Verfolgten entkommen (Abb. 21).



Abb. 21: SHERLOCK HOLMES: A GAME OF SHADOWS, untertiteltes Deutsch (Ritchie 2011).

Eine Belastung des Publikums soll wahrscheinlich auch in dem US-amerikanischen Abenteuerfilm THE MUMMY: TOMB OF THE DRAGON EMPEROR vermieden werden. Die

Handlung spielt hauptsächlich in China, wo ein verfluchter, wiederauferstandener General auf der Suche nach Unsterblichkeit über Leichen geht. In einer Szene hält er eine Rede auf untertiteltem Chinesisch vor seiner Armee von Untoten (Cohen 2008: 1:24:00). Zeitgleich spricht die Hexe, die ihn vor Jahrhunderten mit dem Fluch belegt hat, eine Beschwörungsformel aus einem Text auf Sanskrit. Diese beiden Einstellungen wechseln sich alle paar Sätze ab, sodass die gesamte Sequenz durchgehend untertitelt sein müsste. Anscheinend waren die FilmmacherInnen aber der Meinung, dass zu viel Fremdsprache und demnach zu viele Untertitel auf einmal für das Zielpublikum verwirrend sein würden, weswegen die Hexe ihre Beschwörung auf Englisch aufsagt, obwohl das in einem Film, der Sprachen generell vehikular anpasst, wenig Sinn macht.

5.1.2 Pseudountertitelung

Neben den regulären Untertiteln, die anderssprachige Aussagen einfach übersetzen, gibt es eine weitere Art von Untertitelung: die Pseudountertitelung. O’Sullivan (2011:122) definiert Pseudountertitelung folgendermaßen:

[S]ubtitles which accompany an ostensive act of vehicular matching in which representational adequacy constitutes (a) a marked strategy and (b) the primary motivation for the inclusion of heterolingual dialogue in a film.

Ausgehend von dieser Definition lässt sich über Pseudountertitel sagen, dass sie nicht die dargestellte Sprache repräsentieren, sondern der Ausgangstext für ebendiese sind. Das bedeutet, dass der Dialog zuerst in der Zielsprache verfasst und erst dann in die darstellende Sprache übersetzt wird. Solche Untertitel sind offensichtlich notwendig für alle möglichen Pseudo-Sprachen, die nicht mehr gesprochen oder speziell für den jeweiligen Film konstruiert werden. Des Weiteren können Pseudountertitel auch für die Erzeugung von Komik verwendet werden, da es nicht ihre Aufgabe ist, zu untertiteln, was tatsächlich gesagt wird.

Ein auffälliges Beispiel sowohl für eine konstruierte Pseudo-Sprache als auch für komische Pseudountertitel bietet SCARY MOVIE 4. Dieser Film parodiert die zur Zeit seiner Erscheinung aktuellen Filme, darunter auch einige japanische Horrorfilme. Aus diesem Grund gibt es in der Diegese mehrere japanische Charaktere und die Sprache „Japanisch“ kommt ebenfalls vor. In einer Szene trifft die Protagonistin Cindy auf einen japanischen Geisterjungen und versucht, sich mit ihm zu unterhalten.

Auszug 7: SCARY MOVIE 4 (Zucker 2006: 0:35:57 – 0:35:44).

Cindy: Hello? ... Ha-rro? [HELLO?] Hibachi benihana teriyaki? [DO YOU LIVE HERE?]
Junge: Nagasaki Okinawa Hokkaido Yokohama. [YOUR JAPANESE IS AWFUL. IT DISHONORS MY EARS.]
Cindy: Karate judo sumo samurai? [ARE YOU A GHOST?]
Junge: Nissan Honda Mitsubishi Subaru! [YES. I WAS KILLED AND MY SOUL WALKS THE EARTH!]
Cindy: Harikari tsunami kamikaze banzai. [HOW SAD. MY LIFE IS ALSO TRAGIC.]
Junge: Yamaha Nissan Casio Eiwa. [YOU MISTAKE ME FOR SOMEONE WHO GIVES A SHIT.] Minota Hitachi Seiko Toshiba. [I KNOW THE SECRET OF DEFEATING THE ALIENS.]
Cindy: Buddha! Shiitake kimono! [MY GOD! TELL ME!]
Junge: Kamakura sushi sashimi... [THE ANSWER IS WITHIN MY FATHER'S HEART! FOLLOW THE BLOOD...]
Cindy: Fujitsu! [WAIT!]

Den ZuschauerInnen sollte schon bald bewusst werden, dass die Sprache, die gesprochen wird, tatsächlich nur eine Aneinanderreihung bekannter japanischer Wörter, Orte und Unternehmen ist. Umso lustiger scheint der Umstand, dass das Gesprochene etwas bedeutet. Zudem trägt die stellenweise sogar sinnvolle Entsprechung – zum Beispiel von „Buddha“ mit „My god!“ oder von „Fujitsu“ mit „Wait“ – einiges zur Komik bei. Würde in dieser Szene nicht ein so offensichtlich falsches Pseudo-Japanisch gesprochen werden, würde die gesamte Unterhaltung an Humor verlieren, weil dem Zielpublikum die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Gelesenen nicht bewusst würde.

5.1.2.1 Vollständig untertitelte Filme

Innerhalb des Korpus gibt es zwei Filme, die für ihr Zielpublikum vollständig untertitelt wurden – THE PASSION OF THE CHRIST und APOCALYPTO. Beide wurden unter Mel Gibsons Regie gedreht und integrieren längst nicht mehr gesprochene Sprachen. Doch in diesen Filmen geht es weniger darum, sprachliche Glanzleistungen zu bringen; stattdessen inszenieren sie die Ereignisse ihrer Diegesen als ein Riesenspektakel, das von den archaischen Sprachen untermalt wird. Mel Gibson bezeichnet seine Methode als „visual storytelling“ und versucht mit seinen Filmen „the moment of instantanious communication which transcends language“ darzustellen (O’Sullivan 2011:42).

In THE PASSION OF THE CHRIST werden die Ereignisse gezeigt, die auf die Kreuzigung Jesu hinauslaufen. Die Filmfiguren sprechen Altaramäisch, Hebräisch und Latein, wobei der Dialog nicht durchgehend untertitelt wird. Dies ist auch nicht notwendig, denn der Film setzt tatsächlich sehr stark auf visuelle Elemente und bringt die Emotionen und das Leiden

vielmehr durch schauspielerische Leistungen als durch Sprache zum Ausdruck. Auffällig ist jedoch, dass Eigennamen von vornherein in den Untertiteln übersetzt werden, wodurch die gesprochenen Sprachen etwas an Wert verlieren. Namen wie Jesus, Maria, Judas und Peter sind dem Zielpublikum allerdings geläufiger als ihre biblischen Originale, wodurch es sich schneller in der Geschichte zurechtfinden kann. Außerdem hat diese Strategie den Vorteil, dass Charaktere nicht gesondert eingeführt werden müssen, weil sie bereits bekannt sind. Eingeleitet wird der Film zudem durch ein englisches Bibelzitat und auch im Laufe der Geschichte tauchen bekannte Bibelpassagen in den Untertiteln auf.

APOCALYPTO setzt ebenfalls auf die Domestizierung der Eigennamen. Die Geschichte handelt diesmal von dem Untergang der Maya und folgt dem Jäger Jaguar Paw, der in Gefangenschaft gerät und in einem Opferritual für die Götter geschlachtet werden soll, dem es aber gelingt, zu fliehen und seine Familie wiederzufinden. Neben Jaguar Paw liest das Zielpublikum in den Untertiteln auch Namen wie Flint Sky oder Turtles Run. Doch während diese Strategie uns ihre tatsächlichen Maya-Namen vorenthält, bekommen wir zumindest einen Einblick in die Bildung solcher Namen nach mayathanischen Regeln. Generell kann die Untertitelung in APOCALYPTO stellenweise – vor allem in Polylogen – als zusammenfassend bezeichnet werden, wobei hin und wieder informationslose Ausrufe wie „No, no“ dennoch untertitelt werden. Das streckenweise Ignorieren der gesprochenen Sprachen in beiden Filmen deutet ganz stark darauf hin, dass es sich um Pseudountertitel handelt, die im Zusammenspiel mit den Bildern die Geschichten erzählen.

Obwohl diese beiden Filme ein gutes Einspielergebnis hatten, sind für das Zielpublikum vollständig untertitelte Filme eine Seltenheit. Es scheint, sie entstehen immer dann, wenn FilmemacherInnen sich aus der Menge hervorheben wollen¹⁷. Gleichzeitig unterstreichen sie aber auch die Sehnsucht nach mehr Authentizität seitens der Filmindustrie. Ein Phänomen, das sich in der erhöhten Zahl der Darstellung von anderen Sprachen als nur der Sprache des Zielpublikums zeigt.

5.1.2.2 Korrupte Untertitel

Die Untertitel, die hier besprochen werden, sind in den meisten Fällen nicht kohärent und dienen unter anderem als „deliberate foreignization [...] to allow a better insight into [the

¹⁷ Ein weiteres Beispiel ist das Filmdoppel *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* von Clint Eastwood, in denen er die zwei Seiten der Schlacht zwischen Japan und den USA im Zweiten Weltkrieg darstellt. *LETTERS FROM IWO JIMA* folgt den Ereignissen in Japan und ist somit fast vollständig auf Japanisch mit englischen Untertiteln.

characters'] language“ (Serban 2012:46). In LOVE ACTUALLY wollen sie zeigen, dass ein Charakter eine Sprache falsch spricht, obwohl dies dem Zielpublikum eventuell nicht bewusst ist. LOVE ACTUALLY präsentiert mehrere Erzählstränge, die parallel nebeneinander herlaufen und sich hin und wieder überkreuzen. Einer von diesen Erzählsträngen behandelt die Liebesgeschichte zwischen dem Briten Jamie und seiner portugiesischen Putzfrau Aurelia. Zunächst gibt es zwischen den beiden eine Sprachbarriere, da sie die jeweilige andere Sprache nicht beherrschen. Doch als Aurelia nach Portugal zurückkehrt und Jamie sich seiner Gefühle bewusst wird, besucht er einen Portugiesisch-Sprachkurs, um mit ihr kommunizieren zu können. Dann fliegt er nach Portugal und wendet seine Portugiesisch-Kenntnisse auf Aurelia und ihre Familie an.

Auszug 8: LOVE ACTUALLY (Curtis 2003: 1:53:29 – 1:59:59).

Jamie: GOOD EVENING. Senor Barros?
 Vater: Si.
 Jamie: I AM HERE TO ASK YOUR DAUGHTER ... / FOR HER HANDS IN MARRIAGE.
 Vater: YOU WANT TO MARRY MY DAUGHTER?
 Jamie: YES.
 Vater: COME HERE... / ...THERE IS A MAN AT THE DOOR. HE WANTS TO MARRY YOU.
 Tochter: BUT I'VE NEVER SEEN HIM BEFORE. [...]
 Jamie: PARDON ME. I'M MEANING YOUR OTHER DAUGHTER – AURELIA.
 [...]
 Jamie: BEAUTIFUL AURELIA – / I'VE COME HERE WITH A VIEW TO ASKING YOU... / TO MARRIAGE ME. / I KNOW I SEEMS AN INSANE PERSON BECAUSE I HARDLY KNOWS YOU... / BUT SOMETIMES THINGS ARE SO TRANSPARENCY, / ...THEY DON'T NEED EVIDENTIAL PROOF. / AND I WILL INHABIT HERE, OR YOU CAN INHABIT WITH ME IN ENGLAND. [...] OF COURSE I DON'T EXPECTING YOU TO BE AS FOOLISH AS ME, / AND OF COURSE I PREDICTION YOU SAY 'NO'... / ...BUT IT'S CHRISTMAS AND I JUST WANTED TO... CHECK.

Jamies Portugiesisch ist stockend und er sucht oft nach Wörtern. Offensichtlich wird seine sprachliche Inadäquatheit in den Untertiteln etwas anders wiedergegeben. Wohlwissend, dass Jamie die Fehler nicht in Englisch, sondern in der Fremdsprache macht, bekommt das Zielpublikum dennoch einen inkohärenten englischen Text vorgelegt, den es wiederum auf die Situation anwenden muss. Wir hören sozusagen falsches Portugiesisch, wenn wir falsches Englisch sehen.



Abb. 22: LOVE ACTUALLY, Liebesgeständnis auf Portugiesisch (Curtis 2003).

Eine gegensätzliche Strategie wählt der US-amerikanische Film THE KARATE KID, dessen Handlung hauptsächlich in China spielt. Mr. Han spricht ein abgehacktes Englisch mit einem starken Akzent und dies wird auch in den Untertiteln weitergeführt (Abb. 23). Zwar stellen die Untertitel Hans individuellen Sprechstil im Englischen dar, vergessen dabei aber, dass die Sprache, die Untertitelt wird, Chinesisch ist – Hans Muttersprache, die er perfekt beherrschen sollte.



Abb. 23: THE KARATE KID, Mr. Hans Englisch (Avildsen 2010).

Sowohl THE KARATE KID als auch LOVE ACTUALLY zeigen uns, dass Untertitel dazu verwendet werden können, die Sprache der SprecherInnen zu offenbaren, und ihre Unzulänglichkeiten deutlich zu machen – unabhängig davon, welche Sprache Untertitelt wird.

5.1.2.3 Originelle Untertitel

In den letzten Jahren wird eine Tendenz zur Verwendung origineller Untertitel sichtbar, die vorrangig durch den technischen Fortschritt und den relativ geringen Aufwand bei der Einfügung unterstützt wird. Im Wesentlichen unterstreichen die Untertitel den Film in dem, was er darzustellen versucht. In dem comichaften Film KICK-ASS 2 über Superhelden werden die Sprachen Chinesisch und Russisch in englischen Sprechblasen übersetzt, die mitten im Bild platziert werden. Dabei gehen die Sprechblasen immer von der Person aus, die gerade

spricht und können länger werden, wenn die SprecherInnen weitersprechen (Abb. 24). In BORAT soll Kasachstan als ein völlig unterentwickeltes und absurdes Land dargestellt werden, weswegen für die Untertitelung der Mockumentary die Untertitel auf besonders alt und nicht ansprechend getrimmt wurden (Abb. 25).



Abb. 24: KICK-ASS 2, Untertitel in Sprechblasen (Waldow 2013).



Abb. 25: BORAT, unzeitgemäße Untertitel in Kasachstan (Charles 2006).

Lebendige Untertitel findet man in dem Actionthriller MAN ON FIRE, der an sich bereits von schnellen Schnitten und turbulenten Szenen nur so strotzt. Die Untertitelung zeigt sich hier organisch, bewegt sich mit dem Bild, versteckt sich hinter Personen, ändert dauernd ihre Position, ihre Größe und ihre Schriftart (Abb. 26 und 27). Einige Wörter tauchen erst auf, sobald sie gesprochen werden, sodass die Untertitel ständig ergänzt werden. Die Untertitel unterstützen den Film auf die gleiche Art und Weise wie das Bild; sie sind ebenfalls ein visuelles Element und können beliebig manipuliert werden, um den erhofften Effekt zu erzielen.



Abb. 26: MAN ON FIRE, Untertitel fahren aus dem Bild bzw. sind uneinheitlich (Scott 2004).



Abb. 27: MAN ON FIRE, Untertitel ergänzen Bild (Scott 2004).

Auch in dem in Indien spielenden US-amerikanischen Film SLUMDOG MILLIONAIRE sind die Untertitel relativ organisch. Sie machen etwa ein Drittel des Films aus (im restlichen Film wird Englisch mit indischem Akzent gesprochen), befinden sich dann mitten im Bild und werden je nach Charakter mit verschiedenen Farben unterlegt (Abb. 28). Auffällig ist zudem, – und das gilt auch generell für alle Pseudountertitel – dass sie sich nicht an die gängigen Untertitelungsnormen halten. Da der Text, der dem Zielpublikum auf dem Bild präsentiert wird, der tatsächliche Ausgangstext ist, werden keine für Untertitel typischen Kürzungen vorgenommen, Wiederholungen und Vulgärsprache bleiben erhalten, die Zeichensetzung wird oft ignoriert, und es werden hin und wieder Großbuchstaben verwendet, um lautes Schreien zu verdeutlichen.



Abb. 28: SLUMDOG MILLIONAIRE, farblich unterlegte Untertitel (Boyle/Tandan 2008).

Betrachtet man Untertitelung als augenblickliche Übersetzung, kann man zu der Kategorie der originellen Untertitel auch Überblendung zählen. In neueren Filmen kommt diese Methode nicht besonders häufig vor – unter anderem weil den FilmemacherInnen eben Untertitelung zur Verfügung steht. Dennoch wird Überblendung verwendet, weswegen hier kurz einige relevante Beispiele aufgezeigt werden sollen. Eine Funktion, die wir bereits bei VALKYRIE (Abb. 8) gesehen haben, ist die Verwandlung eines Texts von einer Sprache in eine andere. In VALKYRIE verwandeln sich deutsche Wörter in englische, während in THE MUMMY: TOMB OF THE DRAGON EMPEROR die chinesischen Schriftzeichen für China durch eine lateinische Schrift überblendet werden (Abb. 29). Ähnliches trägt sich auch in MY LIFE IN RUINS zu: ein amerikanischer Tourist erhält ein T-Shirt mit griechischen Buchstaben geschenkt, das er stolz bei der nächsten Feier präsentiert. Verwundert darüber, dass sich griechische Männer um diese Person scharren, wirft Georgia einen Blick auf den Schriftzug und murmelt ein erstauntes „Oh“. Vor den Augen der ZuschauerInnen verwandeln sich die griechischen Buchstaben in englische und auf den T-Shirt steht: „Enter at rear“ (Petrie 2009: 1:05:40).

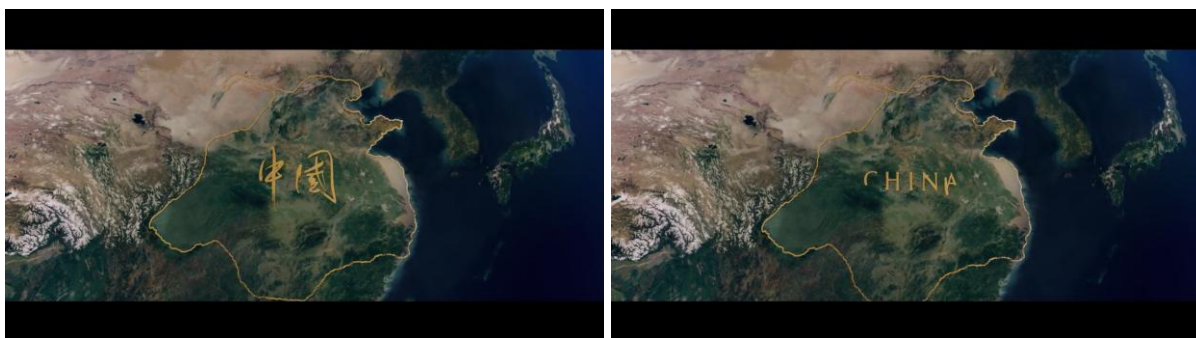


Abb. 29: THE MUMMY: TOMB OF THE DRAGON EMPEROR, von Chinesisch zu Englisch (Cohen 2008).



Abb. 30: MY LIFE IN RUINS, von Griechisch zu Englisch (Petrie 2009).

5.1.3 Untertitelung auf Metaebene

Bei Untertitelung, die auf einer Metaebene vonstattengeht, handelt es sich ebenfalls um Pseudountertitel, da sie bereits im Vorfeld geplant und in den Film integriert werden müssen.

Der einzige Unterschied besteht darin, dass die Untertitelung für die Charaktere der Filmwelt sichtbar ist, und demzufolge auch ein Objekt von Interaktion sein kann. Von den drei Filmen im Korpus, die solche Metauntertitel aufweisen, sind zwei Parodien und einer ein Actionthriller, der sich selbst nicht besonders ernst nimmt. Daraus kann man vielleicht ableiten, dass diese Methode eher albernem Filmen vorbehalten ist, denen es erlaubt wird, die Regeln des Genres zu brechen und sich über sich selbst lustig zu machen.

Es wurde bereits erwähnt, dass die Untertitelung in *DER SCHUH DES MANITU* hauptsächlich dazu verwendet wird, zusätzliche Komik zu erzeugen. Auch die Metauntertitelung ist keine Ausnahme. Es ist Nacht im Schoschonen-Dorf und Abahachi und Ranger sind draußen an Pfählen festgebunden. Um Abahachi zu wecken, produziert Ranger eine Reihe von Tierlauten, die immer dringlicher werden. Das weckt wiederum einige Dorfbewohner auf, die sich auf Schoschonisch (mit deutschen Untertiteln) beschweren. Schließlich werden die Stimmen von einem besonders sauren Indianer ermahnt, doch endlich leise zu sein und schlafen zu gehen, „Lichd aus!“, woraufhin ein besonders schlauer Indianer leise meckert: „Licht schreibt man mit ‚T‘!“ (Herbig 2001: 0:18:29). Falsche Rechtschreibung kann nur korrigiert werden, wenn der Text sichtbar ist, weswegen ein solcher Witz nur in den Untertiteln funktionieren kann. Es setzt aber voraus, dass die Schoschonen selbst den jeweiligen Text lesen können, um auf ihn zu reagieren. Die Untertitelung wird somit auf eine Metaebene gehoben, in der sie innerhalb der Tipis auf Deutsch gelesen und verstanden und dann auf Schoschonisch kommentiert werden kann.



Abb. 31: *DER SCHUH DES MANITU*, falsche Rechtschreibung im Metauntertitel (Herbig 2001).

CRANK macht die Sichtbarkeit der Untertitel für den Charakter noch viel deutlicher. Chev Chelios wird ein Gift verabreicht, das ihn umbringen wird, sobald sein Puls sich verlangsamt, weswegen Chelios durch stetige Adrenalin-Kicks versucht, am Leben zu bleiben, um das Gegengift zu finden. In einer Szene betritt Chelios einen Aufzug, schluckt eine Menge Tabletten und ist plötzlich im Drogenrausch (Nevelidine/Taylor 2006: 1:07:20): der andere Mann im Aufzug spricht ihn zunächst mit der Stimme seiner Mutter, dann mit Stimmen anderer Charaktere an, bis Chelios schließlich fragt „The hell are you anyway?“, worauf er die Antwort auf Japanisch bekommt. Glücklicherweise muss er nicht auf eine Dolmetschung

warten, denn die Untertitel erscheinen in seinem Blickfeld, sobald sein Gegenüber fertig gesprochen hat (Abb. 32). Deswegen kann er ohne Verzögerung antworten: „No, but I’m starting to figure it out.“ In dieser Szene hängen die Untertitel mitten im Raum und können von allen Seiten betrachtet werden; und sowohl die ZuschauerInnen als auch Chelios sehen dasselbe Bild. Während Untertitel normalerweise nur dem Publikum als Verständnishilfe dienen, benutzt CRANK sie als einen unauffälligen Dolmetscher, der im Raum anwesend ist und sämtliche Unklarheiten zwischen den Charakteren beseitigen kann. Gleichzeitig schafft der Film aber auch eine Ausrede für dieses Verfahren: der Protagonist ist im Rausch, und das was er sieht und hört, ist nicht das, was er sieht und hört. Sein Gehirn spielt ihm einen Streich – und das Zielpublikum darf sehen, welchen.



Abb. 32: CRANK, Metauntertitel im Raum (Neveldine/Taylor 2006).

Ein drittes Beispiel für Metauntertitel findet sich schließlich in der Agentenfilm-Parodie AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER. Austin Powers und Foxy Cleopatra organisieren ein Treffen mit Mr. Roboto, einem japanischen Unternehmensleiter, der in Verdacht steht, mit ihren Gegenspielern zusammenzuarbeiten. Roboto begrüßt sie auf untertiteltem Japanisch und es entwickelt sich folgende Konversation:

Auszug 9: AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER (Roach 2002: 0:52:59 – 0:54:30).

Roboto:	I AM PRESIDENT OF ROBOTO INDUSTRIES / MY NAME IS MR. ROBOTO
Powers:	Domo arigato, Mr. Roboto. [THANK YOU MR. ROBOTO.]
Foxy:	THANK YOU FOR SEEING US ON SUCH SHORT NOTICE
Powers:	You speak Japanese?
Foxy:	A little.
Powers:	Well, you might be a cunning linguist, but I'm a master debater. I'm looking for my father. He was kidnapped.
Roboto:	PLEASE EAT SOME SHIT
Powers:	Please eat what?!
Foxy:	Wait. He said "Please eat some shitake mushrooms." [PLEASE EAT SOME SHITAKE MUSHROOMS]
Powers:	Tell me. What do you know about my father's where...about...s?

Roboto: Hm. YOUR ASS IS HAPPY
Powers: “Your ass is happy?!”
Foxxxy: No. He said “Your assignment is an unhappy one.” [YOUR ASSIGNMENT IS AN UNHAPPY ONE]
Powers: Oh!
Roboto: I HAVE A LARGE ROD
Powers: Nice potty-mouth, dirt bag!
Roboto: I HAVE A LARGE RODENT PROBLEM
Powers: Oh.
Roboto: A LITTLE OFF THE TOPIC, BUT UNFORTUNATE NONETHELESS
Powers: Yes. Very off-topic, thank you very much.
Roboto: Why don't I just speak in English?
Powers: That would be a good idea now wouldn't it? That way I wouldn't misread the subtitles, making it look like you're saying things that are dirty.

Diese Szene ist einzigartig, weil sie alle möglichen Arten von Übersetzung abdeckt. Zunächst ist deutlich, dass die Untertitel sich auf einer Metaebene mitten im Raum befinden und von allen Charakteren gesehen werden können. Dadurch, dass sie weiß sind, werden sie vor weißem Hintergrund jedoch unsichtbar, was zu einigen Missverständnissen führt. Durch das Entfernen des weißen Hintergrunds wird dann eine zuverlässige Dolmetschung durchgeführt – und zwar durch das Aufzeigen, dass der Leser (Powers) sich verlesen hat. Foxxxy übernimmt die Rolle der Dolmetscherin, weil sie „a little“ Japanisch spricht und sich der Diskrepanz zwischen dem Gesagten und den halb verdeckten Untertiteln bewusst ist. Analog hätten sich die Missverständnisse auch auf einer akustischen Ebene ereignen können – das Verlesen könnte in diesem Fall genauso gut ein Verhören sein, das später durch eine tatsächliche Dolmetschung aufgeklärt wird. AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER verfolgt aber die visuelle Strategie, bei der sich die ZuschauerInnen zusammen mit dem Protagonisten verlesen, bevor sie erfahren, was in Wirklichkeit gesagt wurde.



Abb. 33: AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER, Dolmetschung durch Aufdeckung (Roach 2002).

Doch nicht nur Foxy kann dolmetschen. Als Mr. Roboto merkt, dass er missverstanden wurde, wiederholt er seine japanische Aussage, diesmal jedoch mit den vollständig sichtbaren Untertiteln. Seine Strategie ist klar: wenn ich es oft genug sage, werden sie es irgendwann verstehen. Ein Verfahren, das öfter im Bereich der Nicht-Übersetzung zu finden ist. Irgendwann sind auch ihm die Missverständnisse zu viel und er wechselt ins Englische, wo es weitaus weniger Verständigungsprobleme gibt.



Abb. 34: AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER, Selbstdolmetschung durch Aufdeckung (Roach 2002).

Metauntertitel sind ein Filmelement, das nach Aufmerksamkeit verlangt. Einerseits präsentieren sie technische Finesse, zeigen andererseits aber auch das Bewusstsein der FilmemacherInnen hinsichtlich der Untertitelung und ihrer Zweckdienlichkeit. Ihr Auftauchen macht den jeweiligen Film aber unweigerlich zu einem Genre-Brecher, weswegen ihnen vielleicht die Ernsthaftigkeit verweigert wird, die sie verdienen. Dennoch sind sie ein starkes

Beispiel für die Auseinandersetzung der Filmindustrie mit Sprache und Übersetzung, das auf seine Art ohnegleichen ist.

5.2 DOLMETSCHEN

Wenn man sich die wissenschaftlichen Untersuchungen von TranslatologInnen hinsichtlich fiktiver Mehrsprachigkeit näher anschaut, stellt man fest, dass die Analyse von fiktiven DolmetscherInnen in Literatur und Film das größte Interesse anzieht¹⁸. Begründet ist dieses Interesse sicherlich zum Teil durch die Sehnsucht nach einer korrekten Repräsentation. Überdies „translation becomes a way of examining the contemporary consequences of living in a globalized world“ (Cronin 2009:81). Populäre Filme, in denen DolmetscherInnen eine Hauptrolle spielen, gab es in letzter Zeit allerdings nicht viele – in dieser Arbeit sind es nur *THE INTERPRETER* und *EVERYTHING IS ILLUMINATED*. In anderen Filmen nimmt diese Berufsgruppe meistens kleinere Rollen ein, und dann weniger als Kulturmittler als ein Ersatz für Untertitel. An sich sind – zumindest korrekte – Dolmetschungen für die Filme größtenteils redundant, haben aber den Vorteil, dass sie eine Verständnishilfe sowohl für das Publikum als auch für die Charaktere in der Geschichte dienen (vgl. O’Sullivan 2011:102). Im Folgenden wird untersucht, welche Arten von Dolmetschen in Filmen vorkommen und wie und wofür fiktive DolmetscherInnen eingesetzt werden.

5.2.1 Dolmetscharten

„[I]n the contemporary tachocracy of the Western world, human translation is an impediment: it slows down the circulation of goods, services, peoples“ (Michael Cronin, zit. in O’Sullivan 2011:62), denn eine Übersetzung ist auch immer eine Wiederholung – zudem eine, die in der Filmwelt unerwünscht ist. Denn im Gegensatz zu Fernsehserien haben Filme nur wenig Zeit, ihre Charaktere vorzustellen und ihre Geschichte zu erzählen. Sosehr Filme die Notwendigkeit von intradiegetischen Übersetzungen also minimieren wollen, ist es dennoch nicht immer möglich. Deswegen müssen originelle, zeitsparende Wege gefunden werden, Dolmetschungen zu integrieren. Daraus ergibt sich eine Fülle an Möglichkeiten, DolmetscherInnen einzubeziehen und dem Verständnis der Filmfiguren auf die Sprünge zu helfen. Ein wichtiger Grund für den Einsatz von fiktiven Dolmetschungen bleibt das

¹⁸ Deutlich wird dies durch die Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema, sowie Untersuchungen von zum Beispiel Cronin 2009, Kurz/Kaindl 2005, Nornes 2007, Serban 2012, Strümper-Krobb 2010 und anderen.

Bedürfnis nach vehikularer Anpassung und der Darstellung von Sprachkontakt auf eine mehr oder weniger authentische Weise (vgl. O’Sullivan 2011:81).

5.2.1.1 Simultandolmetschen

Sowohl Konsektiv- als auch Simultandolmetschen kommt in den Filmen des Korpus vor. Erstes kann als die Basisform von fiktiven Dolmetschen angesehen werden und soll weiter unten im Abschnitt „Zuverlässigkeit“ näher betrachtet werden. Letzteres zeigt sich vor allem im Kontext von großen internationalen Organisationen, in denen sich RednerInnen an RepräsentantInnen verschiedener Nationen wenden. Simultanes Dolmetschen hat zudem den Vorteil, dass die dem Zielpublikum bekannte Sprache hervorgehoben werden kann und die andere im Hintergrund verschwindet, sodass keine Wiederholungen desselben Inhalts notwendig sind. Außerdem kann man davon ausgehen, dass Simultandolmetschungen in allen Fällen zuverlässig sind, weil dem Publikum kein Raum zum Vergleich des Ausgangs- und des Zieltexsts gegeben wird.

Situationen, in denen DolmetscherInnen in Kabinen sitzen, sind in *THE INTERPRETER* und *SCARY MOVIE 4* zu finden. Die unterschiedlichen Genres lassen bereits vermuten, dass Dolmetschen in diesen Filmen auf verschiedene Weisen behandelt wird. Tatsächlich dient die Szene in *SCARY MOVIE 4*, in der der Präsident der Vereinigten Staaten vor der UN einen rassistischen Kommentar nach dem anderen ablässt, einem humoristischen Zweck. Sein Publikum – stereotypisch dargestellte Angehörige verschiedener Kultur- und Sprachgemeinschaften – bekommt die Rede per Kopfhörer gedolmetscht und ist offensichtlich über die Aussagen empört, was auf eine genaue und filterlose Dolmetschung schließen lässt. In diesem Fall ist die Dolmetschung nur ein Nebenprodukt des Witzes, aber es zeigt sich, dass selbst in nicht ernsthaften Filmen ein Bewusstsein für sprachliche Konflikte und die Notwendigkeit von DolmetscherInnen vorhanden ist.

In *THE INTERPRETER* bekräftigen die Szenen in der Kabine Silvia Broomes professionelle Kompetenz als Dolmetscherin bei der EU. Die Geschichte beginnt, als sie zufällig einen Mordkomplott in einer (erfundenen) afrikanischen Sprache belauscht und fortan beweisen muss, dass sie darüber nicht gelogen hat. Da die verschiedenen Sprachen im Film nicht untertitelt werden, hängt das Verständnis des Zielpublikums eng mit dem zusammen, was Broome sagt – und ihre offensichtlichen sprachlichen Kompetenzen machen sie auf den ersten Blick zu einer zuverlässigen Dolmetscherin. Gleichzeitig wird ihre Glaubwürdigkeit aber durch die Charaktere im Film laufend in Frage gestellt, womit der Film folgendes Problem aufwirft: wie sehr sollte ich einem Dolmetscher vertrauen, selbst wenn er meine einzige Kommunikationshilfe ist.

Um simultan zu dolmetschen, müssen DolmetscherInnen nicht unbedingt in der Kabine sitzen – das beweist unter anderem KILL BILL: VOL. 1. Als O-Ren Ishii – keine reinrassige Japanerin – zur Tokioter Gangsterbossin aufsteigt, spricht sie vor ihren Untergebenen zunächst Japanisch (Tarantino 2003: 0:56:25). Doch als einer der Anwesenden eine abfällige Bemerkung über ihre Herkunft macht, wechselt sie ins Englische und lässt ihre persönliche Anwältin-Dolmetscherin im Hintergrund leise auf Japanisch dolmetschen. Eine laute Dolmetschung ist nicht notwendig, weil sie nur für die japanischen Charaktere im Film relevant ist und nicht für das Zielpublikum. Auch das Zielpublikum von EVERYTHING IS ILLUMINATED benötigt die intradiegetische Dolmetschung aus dem Russischen ins Englische nicht, weil diese durch Untertitel überflüssig gemacht wird. Der Held der Geschichte, Jonathan, versteht das Gesprochene aber nicht, weswegen er seinen (nicht professionellen) Dolmetscher Alex mit einem „What is she saying?“ um eine Dolmetschung bittet. Diese erfolgt dann im Flüstermodus und so selektiv, dass die ZuschauerInnen sich wundern müssen, ob Jonathan tatsächlich etwas mitbekommt. Er scheint mit dem, was er erfährt, aber zufrieden zu sein, wodurch noch einmal unterstrichen wird, dass das Verständnis des Zielpublikums stets über dem der Filmcharaktere steht.

5.2.1.2 Vom-Blatt-Dolmetschen

Dieser Abschnitt befasst sich mit intradiegetischem Dolmetschen von Schriftstücken, Schildern, sowie allen anderen schriftlichen Texten. Dieses Verfahren wird immer dann angewandt, wenn die Schrift für die Charaktere bzw. das Zielpublikum nicht verständlich ist, der Inhalt aber verständlich gemacht werden muss. Die Dolmetschung macht an solchen Stellen Untertitelung unnötig, was wahrscheinlich einer der Hauptgründe für ihren Einsatz ist. In ANGELS & DEMONS durchsucht der Amerikaner Langdon ein altes italienisches Buch nach Hinweisen (Howard 2009: 1:02:40). Da er eine Phrase nicht versteht, bittet er seinen Begleiter um eine Übersetzung. Dann lässt er den Begleiter einen anderen italienischen Text nach Referenzen zu „Feuer“ durchsuchen, woraufhin dieser ihm relevante Stichworte ins Englische übersetzt. Erst durch die Übersetzung weiß Langdon, was er als nächstes tun soll, wodurch diese als ein den Plot vorantreibendes Mittel identifiziert werden kann.

Ein eher untypisches Beispiel für das Vom-Blatt-Dolmetschen zeigt eine Szene in THE KARATE KID (Avildsen 2010: 1:11:40). Mr. Han malt für seinen Karate-Lehrling Dre ein chinesisches Schriftzeichen auf das Fensterglas und erklärt ihm dann dessen Bedeutung: „Chi. Internal energy. The essence of life.“ Somit hat Dre nicht nur eine Definition im Kopf, sondern kann sie auch mit einem Bild verbinden. Eine ähnliche Strategie wählten auch die MacherInnen von THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING: Am Anfang des Films wird der Ring gezeigt und ein Voice-over erzählt seine Vorgeschichte. Dann leuchten

elbische Buchstaben auf dem Ring auf, während das Voice-over zitiert „One ring to rule them all.“



Abb. 35: THE LORD OF THE RINGS, Elbisch (Jackson 2001).

Etwas später fragt Gandalf Frodo, was er auf dem Ring sehen kann (Jackson 2001: 0:29:45). Frodo antwortet: „There are markings. It’s some sort of Elvish. I can’t read it.“ Daraufhin erklärt Gandalf ihm das Geschriebene: „One ring to rule them all, one ring to find them, one ring to bring them all, and in the darkness bind them.“ Dass gleich zwei Mal auf die Ringinschrift und ihre Übersetzung eingegangen wird, kann nur bedeuten, dass diese für den späteren Verlauf der Filmreihe von besonderer Wichtigkeit ist, denn durch Wiederholungen lässt sich das Gesagte besser merken. Zeitgleich verleiht die elbische Inschrift dem Ring eine gewisse mystische Aura, selbst wenn sie nie auf Elbisch vorgelesen wird. Wie in THE KARATE KID prägt sich hier das Zusammenspiel aus unbekannter Schrift mit verständlichem Text einfacher ein.

Auch Schriftwerke, die nicht direkt übersetzt werden, sondern als Übersetzungshilfe dienen, werden in vielen Filmen verwendet. In KIRSCHBLÜTEN – HANAMI bedient sich der Deutsche Rudi in Japan eines Visuellen Wörterbuches, um mit den Einheimischen kommunizieren zu können. Für ihre Reise in die Emirate besorgt sich Miranda aus SEX AND THE CITY 2 ein Reisewörterbuch und benutzt hin und wieder einfache Phrasen daraus, die sie auch gleich ihren Weggefährtinnen erklärt: „Tisbah ala khayr. It means good night!“ (King 2010: 0:59:00) Flor in SPANGLISH stellt eines Morgens fest, dass ihre Tochter nicht im Haus ist; kurz darauf findet sie eine englische Notiz von ihrer Arbeitgeberin und kann erst nach der Übersetzung dieser Nachricht mithilfe eines Wörterbuches erfahren, wohin ihre Tochter verschwunden ist.

In DESPICABLE ME möchte Gru sich bei einer Kinderheim-Leiterin einschmeicheln und macht ihr Komplimente. Nachdem er sich vergewissert hat, dass sie ebenfalls kein Spanisch spricht, kann er ihr in schnell zusammengeklautem Spanisch zuturteln: „You have a face como un ... *burro*“, wovon sie hin und weg ist (Coffin/Renaud 2010: 0:26:30). Einige Szenen

später taucht sie jedoch mit einer sauren Miene vor Gru auf und erklärt verbissen „I purchased a Spanish dictionary. I didn't like what you said.“, während sie ihm das Wörterbuch um die Ohren schlägt (Coffin/Renaud 2010: 1:05:20). Wörter, für die Filmcharaktere einen Blick ins Wörterbuch werfen müssen, werden dem Zielpublikum nicht immer erklärt. Vielleicht soll das Neugier wecken und ein dezenter Hinweis darauf sein, selbst nachzuforschen, wenn einen eine Übersetzung interessiert.

5.2.1.3 Voice-over-Dolmetschungen

Wird die Dolmetschung per Voice-over gegeben, kann die Szene vehikular angepasst bleiben, ohne dass sie durch DolmetscherInnen angereichert werden muss. Damit erlaubt dieses Verfahren Filmen, zu jedem beliebigen Augenblick in mehrsprachige oder anderssprachige Szenen einzugreifen und das Geschehen oder das Gesagte übersetzend wiederzugeben. In *BORAT* streitet sich der Titelheld in einer Szene mit seinem Produzenten darüber, wie ihre gemeinsame Reise durch die Vereinigten Staaten weitergehen soll (Charles 2006: 0:19:20). Die beiden Schauspieler benutzen einen Sprachenmix, mit dem sie die kasachische Sprache repräsentieren. Aus dem Off hört man Borats Stimme: „Eventually I persuade Azamat that we would travel to California and make our reportings along the way. He insists we not fly in case the Jews repeated their attack of 9/11.“ Borat kommentiert die Situation im Präsens und sein Voice-over passt sich den Bewegungen im Bild an – Azamat deutet zum Beispiel mit der Hand ein aufsteigendes Flugzeug an, während Borat vom Fliegen spricht – und dem Publikum wird durch die Dolmetschung die Echtheit der Ausgangssprache suggeriert.

„As my mother smacked me, she cursed and yelled ‘Maldito! Bad seed!’ She shouted at the sky ‘I want to get out of here.’ But I really wasn't sure that's what she wanted.“ (Schnabel 2000: 0:15:53) In diesem Voice-over dolmetscht Arenas aus *BEFORE NIGHT FALLS* die spanischen Aussagen seiner Mutter in einer Rückblende. Er macht sie zu direkten Zitaten, passt diese aber nicht an den Redefluss der Mutter an, sondern lässt sie vor sich hin schimpfen. Aus dem Gesagten sucht er sich dann die Worte zum Übersetzen aus, an die er sich noch gut erinnert, wodurch die Erinnerung glaubhafter erscheint. Auch in *SPANGLISH* dolmetscht die Erzählerin Cristina spanische Worte für das Zielpublikum. „Finally she [my mother] sensed our last opportunity for change. We would leave for America. ‘One tear. Just one. So make it a good one,’ she said“ (Brooks 2004: 0:02:12). Das Voice-over alteriert mit dem spanischen Dialog und hört sich fast an wie eine Konsekutivdolmetschung. Dadurch, dass man die spanischen Worte und Cristinas Dolmetschung nebeneinander hören kann, wird man bereits am Anfang des Films auf ihre Zuverlässigkeit als Dolmetscherin aufmerksam gemacht. Im weiteren Verlauf des Films gibt es also keine Zweifel, dass sie korrekt dolmetscht. Dann

endet SPANGLISH mit einer weiteren Voice-over-Dolmetschung: „She expressed regret that she had to ask me to deal with the basic question of my life at such a young age. And then she asked it. ‘Is what you want for yourself to become someone very different than me?’“ (Brooks 2004: 2:04:40) Und damit schließt sich der Kreis von Cristinas bilingualer Welt.

Auszug 10: EVERYTHING IS ILLUMINATED (Schreiber 2005: 0:10:40 – 0:11:10).

- Alex (V): This is my miniature brother, Igor. I am tutoring him to be a man of this world. For an example, I exhibited him a smutty magazine three days yore.
- Igor: WHY IS IT CALLED SIXTY-NINE?
- Alex (V): I explain it to him. That this is because it was invented in the year 1969. I know this because my friend Grisha knows a friend of the nephew of the inventor.
- Igor: WHAT DID PEOPLE DO BEFORE 1969?
- Alex (V): He is a genius, my miniature brother.

Das letzte Beispiel aus EVERYTHING IS ILLUMINATED präsentiert schließlich eine Mischung aus einer russischen Situation und einem englischem Voice-over. Alex und sein kleiner Bruder Igor sitzen auf dem Bett und lesen eine Zeitschrift. Alex’ Teil der Konversation ist fast unhörbar, stattdessen hört man an den Stellen, an denen sich seine Lippen bewegen, sein Voice-over, in dem er die Situation nacherzählt. Durch den Kontrast von Russisch und Englisch entsteht eine fast organische Sprachkontaktsituation, in der jeder den anderen versteht, und wo auch dem Zielpublikum ein Zugang zu der anderen Sprache durch Untertitel gestattet wird.

Voice-over-Dolmetschungen scheinen durchgehend simultan zu sein, da die dem Zielpublikum bekannte Sprache andere Sprachen größtenteils überlagert. Wenn keine Untertitel vorhanden sind, ist die Stimme des Erzählers die einzige Verständnishilfe für die ZuschauerInnen. Auffällig ist jedoch, dass in allen Beispielen Charaktere Szenen übersetzen, an denen sie selbst beteiligt sind, und kein einziger Film im Korpus unabhängige omnipotente ErzählerInnen-DolmetscherInnen vorweisen kann. Doch die Selbstdolmetschungen stärken unseren positiven Eindruck von den multilingualen Charakteren, machen sie uns vertrauenswürdig und erleichtern uns den Zugang zu ihrer inneren Welt. Anders betrachtet, bedeutet es aber auch, dass fiktive DolmetscherInnen niemals anonym sind, sondern stets eine Rolle in ihrer Diegese spielen, sei sie noch so klein.

5.2.1.4 Verstecktes Dolmetschen

Eine weitere Art von Dolmetschen ist das Dolmetschen, das gar nicht als solches wahrgenommen wird. Es tritt immer dann auf, wenn ein Charakter etwas in einer dem Publikum fremden Sprache sagt, ohne eine Untertitelung oder Dolmetschung zu erhalten.

Durch die Reaktion weiterer Charaktere wird seine Aussage jedoch verständlich. Diese Strategie ist ein Running Gag in der OCEAN'S-Filmreihe, in der der Chinese Yen problemlos mit seinen Kumpanen in seiner Muttersprache kommunizieren kann und offenbar von allen – zumindest aber Rusty – verstanden wird. Nachdem Danny Ocean in OCEAN'S ELEVEN seinen Komplizen Den Plan erklärt hat, fragt er in die Runde: „Any questions?“ (Soderbergh 2001: 0:30:45) Yen meldet sich auf Chinesisch zu Wort und deutet durch Gesten einen Aufstieg nach oben an. Darauf erwidert Rusty: „No. Tunneling is out. There are sensors monitoring the ground a hundred yards in every direction. [...] Anyone else?“ Sowohl Yens Gesten als auch Rustys Antwort verschaffen dem Zielpublikum ein gutes Bild davon, was er gesagt haben könnte. Gleichzeitig sprechen die fremdsprachlichen Fähigkeiten der Bande auch für ihre Intelligenz als Meisterdiebe und machen sie zu positiven Charakteren. Das wird auch in OCEAN'S THIRTEEN und OCEAN'S TWELVE (Soderbergh 2004: 0:09:24) weitergeführt, wo außerdem auch Yens amerikanische Freundin mit ihm einen zweisprachigen Dialog führen kann. „The photographer. Jesus, he's just a friend. You met him at The Mint, remember?“ – mit diesen Worten werden wir abrupt in das Streitgespräch zwischen Yen und seiner Freundin reingeworfen. Yen sagt etwas auf Chinesisch, worauf sie antwortet: „Well, of course I am. You don't expect me to embarrass myself in front of my new friend by flying commercial?“ Dann hört das Zielpublikum wieder Chinesisch und die Erwiderung „On a budget? On a budget? Who was the only person who couldn't get in on the Chinese cell-phone market, huh? You, with all your connections. What was that?“ Durch Yens Freundin erfahren die ZuschauerInnen indirekt, was mit Yen nach dem erfolgreichen Raub in OCEAN'S ELEVEN passiert ist, und auch, dass sein Anteil langsam erschöpft ist. Außerdem sind sie in der Lage, die Lücken im Gespräch anhand der Antworten auszufüllen. Das unscheinbare Dolmetschen ist natürlich nicht nur der OCEAN'S-Reihe vorbehalten. Auch in ANGELS & DEMONS wird ein Befehl auf Italienisch durch eine ungläubige Rückfrage auf Englisch übersetzt. „Back to the Vatican?“ fragt Vittoria noch einmal nach, ob die Polizisten inmitten der Hetzjagd nach einem Mörder tatsächlich abgezogen werden. Und auch Langdon kann das Gesagte nun kommentieren, da er erfährt, wovon die Rede ist (Howard 2009: 0:41:20). Somit dient diese Art vom Dolmetschen sowohl den Filmcharakteren als auch dem Zielpublikum und gibt beiden Gruppen dieselben Informationen, die dann frei zur Interpretation stehen.

5.2.2 Zuverlässigkeit

Nun ist die dolmetschende Person selbst an der Reihe und soll im folgenden Unterkapitel genau ins Auge gefasst werden. Fiktive DolmetscherInnen wurden in der Literatur bereits oft besprochen, ihre Loyalität in Frage gestellt, ihre Menschlichkeit und ihre Rolle als MediatorInnen vielfach diskutiert. Unterdessen lassen sich von Film zu Film und von Szene zu Szene Unterschiede in der Zuverlässigkeit der vorgetragenen Dolmetschungen

feststellen, die im Großen und Ganzen mit der Fehlbarkeit von Menschen, ihren geheimen Absichten und nicht zuletzt auch dem Zweck der Dolmetschung zusammenhängen. Was in diesem Abschnitt gezeigt werden soll, ist, wie DolmetscherInnen als filmisches Mittel eingesetzt werden und welche Eigenschaften ihnen dafür attribuiert werden.

5.2.2.1 Zuverlässige Dolmetschungen

Zuverlässige DolmetscherInnen erfüllen ihre Rolle für die Handlung, indem sie anderen Charakteren in mehrsprachigen Situationen als Verständnishilfe dienen. Gleichzeitig sind sie in dieser Rolle auch für die ZuschauerInnen relevant. In diesem Filmkorpus gibt es viele Filme, in denen Dolmetschungen an bestimmten Stellen für eine höhere Authentizität sorgen, nicht zuletzt in *THE INTERPRETER*, wo zumindest ein eingeschränkter Blick auf dieses Berufsfeld geworfen wird. Doch DolmetscherInnen müssen nicht professionell ausgebildet sein, um eine gute Arbeit zu leisten. In *SPANGLISH* ist es zum Beispiel die zwölfjährige Cristina, die sowohl Spanisch als auch Englisch spricht und das Dolmetschen zwischen ihrer Mutter und deren Arbeitgeber übernimmt (Brooks 2004: 0:59:40). „My mother wishes for me to represent exactly what she says, nothing else.“ – so beginnt sie ihre Dolmetschung, bei der sie stets die ich-Form verwendet und von sich selbst in der dritten Person spricht. Cristina dolmetscht nicht nur die Worte, sondern auch die Emotionen, und positioniert sich häufig neben der Person, die sie gerade dolmetscht. Aber da der Großteil des Gesprächs sie selbst betrifft, kann sie nicht umhin, auch als Privatperson in die Unterhaltung einzugreifen und Kommentare abzugeben. Die Szene ist überwiegend humorvoll, was durch die übertriebenen Gesten Cristinas deutlich gemacht wird, doch sie zeigt uns, dass auch DolmetscherInnen Menschen in ihrer Diegese sind und möglicherweise eigene Ansichten und Ziele haben, die sie vielleicht nicht immer kundtun können. Die Frage nach Cristinas Zuverlässigkeit als Dolmetscherin kommt aber zu keinem Zeitpunkt auf, weil sie bereits zu Beginn des Films, und auch zu Beginn der Szene als vertrauenswürdig etabliert wurde.

In *THE KARATE KID* ist es ebenfalls ein junges Mädchen – Meiyong –, das zwischen ihrem chinesischen Vater und ihrem US-amerikanischen Freund Dre dolmetscht (Avildsen 2010: 1:44:20). Dre liest zunächst eine auf Chinesisch verfasste Nachricht an ihren Vater vor, die für das Zielpublikum untertitelt wird. Meiyongs Vater hört sich Dres Ausführungen an und antwortet auf Chinesisch; dann deutet er durch ein Nicken an, dass seine Tochter übersetzen soll. Wie Cristina verzichtet auch Meiyong auf indirekte Rede und dolmetscht originalgetreu: „My daughter told me that she made a promise to be at your tournament ...“ Auch in diesem Fall beruht das Vertrauen des Publikums auf den Wahrheitswert der Aussage darauf, dass das Mädchen in der ich-Form dolmetscht. Solche Dolmetschungen scheinen in der Filmwelt viel glaubwürdiger als „Er/Sie sagt ...“ zu sein, weil sie weniger Raum für frei Erfundenes lassen.

Wer die Dolmetschung mit „Ich“ beginnt, beendet sie auch mit der Aussage der gedolmetschten Person.

Ein letztes und wohl das filmtechnisch bemerkenswerteste Beispiel für konsekutive, vertrauenswürdige Dolmetschung kommt aus *INGLOURIOUS BASTERDS*. Sprachen und Übersetzungen spielen in diesem Film generell eine wichtige Rolle, da sie mitunter über Leben und Tod entscheiden. In der betreffenden Szene haben die Basterds unter dem Kommando von Colonel Raine deutsche Soldaten angegriffen und vernehmen nun den letzten Überlebenden Butz (Tarantino/Roth 2009: 0:33:55). Dass Butz kein Englisch spricht, lässt sich anhand eines kurzen Wortwechsels erkennen: „English?“ – „Nein.“ Corporal Willem Wicki wird als Dolmetscher gerufen: „Ask him, if he wants to live.“ Die Kamera folgt der Dolmetschung, alteriert zwischen Raines Frage, Wickis Übersetzung, Butz' Antwort, Wickis Übersetzung und so fort, und stellt mit den Kamerabewegungen den Sprachfluss dar. Wicki steht als Dolmetscher zwischen den Parteien und behauptet seinen Platz als Vermittler zwischen den Sprachen. Dies zeigt eines: die Anwesenheit von DolmetscherInnen beseitigt Sprachbarrieren und Informationen können offensichtlich problemlos ausgetauscht werden, sofern alle drei Parteien bereit sind, an der Konversation teilzunehmen.



Abb. 36: *INGLOURIOUS BASTERDS*, Dolmetschung (Tarantino/Roth 2009).

Zuverlässige DolmetscherInnen sind notwendig, um Informationen zu vermitteln, die in den Charakteren bzw. dem Zielpublikum unbekannten Sprachen gegeben werden. Doch da ihre Aufgabe oft zeitsparender durch Ersetzungsstrategien oder Untertitel gelöst werden könnte, werden die Dolmetschsituationen häufig durch Humor oder Spannung aufgepeppt, damit sie ihren rechtmäßigen Platz in der Diegese behaupten können. Der Film ist nicht zuletzt ein Unterhaltungsmedium und nicht für die Darstellung von realistischen Dolmetschungen verantwortlich. Genau deswegen sind DolmetscherInnen häufiger in Situationen zu finden, in denen sie nicht originalgetreu dolmetschen können oder wollen. Diese Situationen sollen im nächsten Abschnitt unter die Lupe genommen werden.

5.2.2.2 Unzuverlässige Dolmetschungen

Um einiges interessanter scheinen die unzuverlässigen DolmetscherInnen zu sein, weil ihre Worte und Taten unter anderem nicht selten zu Spannungen, Konflikten und komischen Situationen führen. Und all diese Funktionen können durch den Dolmetschprozess hervorgerufen werden. Insgesamt lassen sich solche DolmetscherInnen grob in drei Kategorien einteilen: Menschen, die unabsichtlich falsch dolmetschen, Menschen, die absichtlich falsch dolmetschen, und Menschen, die nicht dolmetschen können, weil sie den Ausgangstext nicht verstehen. Doch falsche Dolmetschungen erfüllen nur dann ihren Zweck, wenn sie auch als solche erkannt werden, weswegen das Publikum auf sie aufmerksam gemacht werden muss, zum Beispiel durch eine Kontrastierung von DolmetscherIn mit (zuverlässigen) Untertiteln (vgl. Bleichenbacher 2008:185f).

Falsche Dolmetschungen können entstehen, weil sie ungenau sind und die Bedolmetschten verwirren, wie zum Beispiel in SPANGLISH. Flor erscheint zum Vorstellungsgespräch bei den Claskys in Begleitung ihrer bilingualen Cousine Monica, die dolmetschen soll, weil Flor kein Englisch spricht (Brooks 2004: 0:05:55). Das Dolmetschen erweist sich als höchst problematisch, weil Deborah Clasky sehr schnell und verworren spricht, ohne Monica Zeit zu lassen, ihre Aussagen zu übersetzen. Demzufolge wirkt die Dolmetschung inkohärent, lässt vieles weg und erscheint Flor im Vergleich zum englischen Text nicht adäquat, was man an ihrem verwirrten Blick feststellen kann. Wie im gesamten Film wird auch in dieser Szene die Sprachbarriere als ein fast unüberwindbares Hindernis dargestellt, das nicht einmal durch DolmetscherInnen wirklich beseitigt werden kann. In der referentiell eingeschränkten Welt von SPANGLISH kann eine erfolgreiche Konversation fast nur auf Englisch stattfinden, und Charaktere, die diese Sprache nicht beherrschen, müssen sich mit Unverständnis abfinden.

Falsche Dolmetschungen können auch von den Absichten der Dolmetschenden abhängen. So können sie andere hinters Licht führen, vor Verletzungen bewahren oder von etwas abhalten, da DolmetscherInnen meistens als einzige KonversationsteilnehmerInnen multilingual und damit den anderen Charakteren sozusagen überlegen sind. Als absichtlich unzuverlässiger Dolmetscher erweist sich Viktor Navorski in THE TERMINAL. Nachdem er sich genügend Englisch-Kenntnisse angeeignet hat, wird er vom Flughafenpersonal gebeten, zwischen Russisch und Englisch zu dolmetschen. Ein aufgeregter Russe wird gewalttätig, sobald man ihm am Zoll die Medizin wegnehmen will, die er für seinen kranken Vater gekauft hat. Zunächst dolmetscht Navorski getreu den Aussagen zwischen Dixon und dem Russen, doch aus Mitleid besinnt er sich einer besseren Strategie:

Auszug 11: THE TERMINAL (Spielberg 2004: 1:08:18 – 1:09:26).

Navorski: Oh, ej. Goat.
Dixon: What?
Navorski: Goat, goat. The, eh, medicine is for goat. [...]
Dixon: He said that?
Navorski: He say ... We not understand. I not understand. Goat.
Dixon: Wait, what are you saying? That you misunderstood him? That the medicine is not for his dying father?
Navorski: No. In Karkozhia the name for father is something like goat. I make mistake.
Dixon: Why are you doing this, Viktor? [...] You've been reading the immigration forms, the blue one. [...] The one that says if it's an animal, it doesn't need the medicinal purchase license. You know it! Then he can just bring the drugs in.

Der Grund für Navorskis falsche Dolmetschung wird durch Dixons Aussage klar: Navorski nutzt sein Wissen über das Zollsystem, um dem bemitleidenswerten Russen und seinem Vater zu helfen. Seine Loyalität ist ganz klar auf der Seite des Mannes, der – ähnlich wie Navorski – durch das rechtliche System einen Schaden erfährt.

Manchmal weigern sich Dolmetscher einfach, unhöfliche Aussagen und Vulgärsprache zu übersetzen. Deswegen dolmetscht Alex in *EVERYTHING IS ILLUMINATED* einen Ausruf seines Opas als „He says ‘Okey-dokey, we will go now.’“, obwohl der Untertitel dem Zielpublikum verrät: „Shut up! / I’m blind, not deaf. I heard you the first time“ (Schreiber 2005: 0:21:05). Auch Georgia in *MY LIFE IN RUINS* wird mit einem unhöflichen griechischen Verkäufer konfrontiert, der sich mit ihrer Touristengruppe anlegt (Petrie 2009: 0:34:05). Der Verkäufer bittet Georgia, für ihn zu dolmetschen und fährt offenbar damit fort, die Touristen zu beleidigen, was man unschwer an Georgias Miene und ihren offenkundig unwahren Dolmetschungen ablesen kann. Obwohl Griechisch im Film nicht untertitelt wird, kann man durchaus feststellen, wie die Dolmetscherin auf das Gesagte reagiert und wie sie versucht, es in einen möglichst kohärenten und freundlichen Text im Englischen zu verwandeln, um den Konflikt aufzulösen, was ihr schließlich auch gelingt.

Doch nicht immer werden falsche Dolmetschungen für bare Münze genommen. In *THE TERMINAL* (Auszug 11) vermutet Dixon bereits, dass Navorski lügt, weil dieser seine Dolmetschung plötzlich ändert. Und auch in *BABEL* kann Richard seinem marokkanischen Dolmetscher nicht vertrauen, der bekundet „He says ... she will be fine“ (Untertitel: „If she stays like this, she will bleed to death.“, Inarritu 2006: 0:41:32), und schreit ihn an: „Don’t you fucking lie to me. You tell me what he said.“ Die Dolmetschung, mit der versucht wurde, das amerikanische Ehepaar zu beruhigen, ist fehlgeschlagen und hat die Anspannung zusätzlich verschärft; gleichzeitig ließ das Vertrauen in den Wahrheitsgehalt weiterer

Dolmetschungen nach. In Filmen scheinen es vor allem die DolmetscherInnen aus anderen Kulturkreisen zu sein, denen man weniger Vertrauen entgegenbringt und bei denen die Frage nach der Loyalität wieder und wieder von Neuem gestellt wird. Dies suggeriert, dass neben der sprachlichen und kulturellen Barriere auch stets persönliche emotionale Barrieren gegenüber Fremden aufgebaut werden, die nicht einfach abzubauen sind. Oder, wie Cronin (2009:92) es ausdrückt, „dread comes from the fear of being mislead either by the native interpreter or by the non-native interpreter going native“.

Schließlich gibt es auch DolmetscherInnen, die nicht genau übersetzen können, schlichtweg weil sie den Ausgangstext nicht verstanden haben. Dieses Verfahren ist fast ausschließlich Komödien vorbehalten, weil die „Dolmetschung“ keinerlei Informationsgehalt besitzt und somit für den Handlungsaufbau wenig relevant ist. Es ist aber dennoch lustig, wenn zum Beispiel Abahachi und Ranger sich in *DER SCHUH DES MANITU* mit dem Schoschonen Falscher Hase treffen, der ihnen einen Kredit gewährt und auf Schoschonisch die Bedingungen erklärt (Abb. 37). Abahachi lacht und Ranger fragt ihn, was genau Falscher Hase gesagt hat. „Des weiß ich jetzt auch nicht so genau, der spricht a ganz a fiesen Dialekt“ lautet die gemurmelte Antwort (Herbig 2001: 0:13:20). Auch in *SEX AND THE CITY 2* kann Miranda eine ähnliche – allerdings nicht untertitelte – arabische Situation nur mit „Something something Arab women“ dolmetschen, sodass die Protagonistinnen nie erfahren, warum die Araberinnen im Raum plötzlich in lautes Lachen ausgebrochen sind (King 2010: 2:04:35).



Abb. 37: *DER SCHUH DES MANITU*, Schoschonen-Kredit (Herbig 2001).

Nicht-Verstehen des Ausgangstexts kann von den Charakteren auch für eigene Zwecke missbraucht werden. Die vier Protagonistinnen von *SEX AND THE CITY 2* befinden sich auf einem Flug in die Emirate (King 2010: 0:56:59). Miranda hat eine Zeitschrift mitgebracht, deren Titelblatt „Cheating with the Nanny!“ verkündet, wobei Charlotte sich zurzeit über ebendieses Problem Sorgen macht. Genau dann kommt eine Ansage auf Arabisch und Samantha fragt sich, was diese exotische Stimme wohl gesagt haben mag. Carrie kommentiert trocken: „She is probably telling us not to bring those magazines on a thirteen hour plane ride

with an impressionable woman.“ Damit verdreht sie die Ansage, die wahrscheinlich etwas mit dem Abflug zu tun hat, so, dass daraus ein witziger Kontrast zur Originalaussage und zeitgleich ein Tadel für Miranda entsteht.

Eine ungenaue Dolmetschung, die wahrscheinlich weniger mit dem Nicht-Verstehen des Ausgangstexts als mit geringen Kenntnissen der Zielsprache Englisch zusammenhängt, sieht man in *LOST IN TRANSLATION*. Bob Harris soll diesmal einen Werbespot für einen japanischen Whisky drehen und der Regisseur erklärt ihm auf Japanisch (ohne Untertitel) ausführlich und mit vielen Gesten, wie er sich positionieren soll, welchen Ausdruck er haben soll und was er sagen soll (Coppola 2003: 0:08:25). Die Dolmetscherin leitet das weiter mit einem simplen „He wants you to turn, look in camera. Okay?“ Harris ist über die Knappheit der Aussage im Vergleich zum langen japanischen Monolog erstaunt und fragt nach: „That’s all he said?“ Sie bestätigt, und da er mit dieser Anweisung nicht viel anfangen kann, will er zumindest wissen, aus welcher Richtung er sich zur Kamera drehen soll. Die Dolmetscherin verwandelt diese Frage in einen mehrere Sätze langen Monolog und erhält eine ähnlich lange Antwort vom Regisseur, die sie an Harris dolmetscht: „Right side. And with intensity.“ Harris bekommt zu Recht das Gefühl, dass ihm etwas vorenthalten wird, was ebenfalls dazu beiträgt, dass er den Japanern gegenüber skeptisch ist und sich von ihnen ausgeschlossen fühlt. Zudem misslingt durch die schlechte Dolmetschung auch der Dreh, weil Harris nicht in Lage ist, das zu tun, was der Regisseur von ihm will – hauptsächlich weil er nie erfährt, was der Regisseur tatsächlich gesagt hat, es bleibt *lost in translation*. Und dadurch, dass Japanisch in dem Film nicht untertitelt wird, kann das Publikum die Alienation des Protagonisten nachempfinden, was vermutlich der eigentliche Zweck der ungenauen Dolmetschungen in *LOST IN TRANSLATION* ist.

Es gibt viele Gründe, warum DolmetscherInnen ihre eigentliche Aufgabe – das Dolmetschen – nicht immer perfekt erfüllen (können). Zu diesen Gründen zählt auch, dass sie selbst in erster Linie Charaktere der Filmwelt sind und eventuell persönliches Interesse an den Informationen haben, die sie dolmetschen sollten. Das führt häufig dazu, dass sie aus ihrer Rolle heraustreten und nachfragen oder das Gehörte kommentieren. Dadurch bleiben sie aber nicht nur anonyme Übersetzungshilfen, sondern werden dreidimensional und komplex – und somit auch für das Zielpublikum interessant.

5.3 NICHT-ÜBERSETZUNG

Ein drittes Verfahren für fiktive Kommunikation und Interaktion ist schließlich die Vorenthaltung von Übersetzungen – entweder den Filmfiguren, dem Zielpublikum oder beiden Gruppen. Oft ist dies auf dem Wunsch der FilmemacherInnen zurückzuführen, das

Publikum nicht durch Informationen zu belasten, die auch visuell verständlich sind, was sich auch in der hohen Anzahl partiell untertitelter Filme ausdrückt. Wenn andere Sprachen lediglich die Funktion haben, eine sprachlich diverse Welt zu repräsentieren, sind die entsprechenden Aussagen oft inhaltslos. Das ist zum Beispiel der Fall in dem Horrorfilm *HOSTEL*, in dem eine Gruppe von Rucksack-Touristen durch Europa reist und in Hostels auf Menschen aus verschiedenen Ländern trifft. Die Lingua franca ist selbstverständlich Englisch, doch einige Reisende dürfen hin und wieder etwas in ihrer Muttersprache sagen, um auf die kulturelle Diversität an solchen Orten aufmerksam zu machen.

Fremde Sprachen erzeugen oft Exotik; das „Fremde“ wird dadurch hervorgehoben, dass es nicht verstanden wird, nicht verstanden werden kann. Das Publikum befindet sich dann in derselben Situation wie die Filmcharaktere und fühlt dieselbe Atmosphäre, die durch die Sprache vermittelt wird. In *KING KONG* machen sich die ProtagonistInnen auf die Suche nach einer unentdeckten Insel; als sie dort eintreffen, müssen sie feststellen, dass die Insel bewohnt ist. Die Einheimischen sind den Neuankömmlingen gegenüber feindlich eingestellt und ihre Sprache – untermalt von Fauchlauten und ominöser Musik – klingt geradezu bedrohlich. Dies ist sicherlich ein Anzeichen für die vielen anderen Gefahren, die auf der Insel lauern – die Redeweise der Einheimischen verkündet Unheil, und das braucht keine weitere Übersetzung. Einheimische müssen aber nicht immer bedrohlich sein. In *THE NEW WORLD* wird die Geschichte von Pocahontas und John Smith erzählt und beide Seiten – die der Siedler und der Ureinwohner – werden beleuchtet. Deswegen gibt es während der Interaktionen zwischen den Angehörigen beider Seiten keine Dolmetschungen für die Charaktere. Manchmal bekommt das Zielpublikum einen Einblick in die Gedanken der InderanerInnen durch Untertitel, die zeigen, dass beide Seiten ein tiefgehendes Verständnis voneinander haben, obwohl sie die jeweils andere Sprache nicht sprechen. Das Verhalten der Einheimischen wird zudem für die ZuschauerInnen durch das Visuelle klar gemacht, wenn zum Beispiel ein Indianer um herumstehende Siedler herumläuft, ihre Waffen anfasst und dabei vor sich hin lacht. Sprachen mögen gegenseitig unverständlich sein, doch Lachen ist universell. Oder wie Mieke Bal (2013:301) es formuliert: „Where multilingualism sometimes inhibits communication, visual storytelling helps it.“

Kulturelle Unterschiede können wie in *THE NEW WORLD* durch gegenseitiges Verständnis geprägt sein oder gegenseitiges Unverständnis als eine Metapher für Alienation verwenden wie *LOST IN TRANSLATION*. Ihre Funktion wird stets durch ihren Zweck innerhalb des jeweiligen Films bestimmt und im Groben und Ganzen orientieren sie sich an – und sind gleichzeitig ein Teil – der Filmaussage.

5.3.1 Verständnis trotz verschiedener Sprachen

Menschen müssen sich nicht unbedingt auf Wort-Ebene verstehen, um generell zu erkennen, welche Absichten andere haben oder welche Emotionen sie gerade zeigen. Das Medium Film hat bereits in seiner Stummfilm-Phase bewiesen, dass auch Visuelles Hinweise auf das Gemeinte geben kann. Und das gilt sowohl für das Zielpublikum als auch für Charaktere, die ebenfalls sehen und hören können, was vor ihren Augen passiert. Zudem haben sie dem Zielpublikum gegenüber oft den Vorteil, dass sie die gesprochenen Fremdsprachen beherrschen. Es kann also sehr wohl sein, dass das Publikum keine Übersetzung von etwas bekommt, was die Charaktere durchaus verstehen. Das stellt Wissensungleichgewicht dar und erzeugt Spannung, falls das Publikum absichtlich im Dunkeln gehalten werden muss, wie es zum Beispiel in *THE INTERPRETER* der Fall ist. Für den Film wurde außerdem eine neue Sprache konstruiert, damit auch wirklich niemand außer der Dolmetscherin wissen konnte, was sie in der Kabine gehört hat.

Das beste Beispiel für sprachbarrierenfreie Kommunikation zwischen Filmcharakteren liefern die *OCEAN'S*-Filme, in denen der Chinese Yen von seinen Komplizen stets verstanden wird, ohne ihre Sprache sprechen zu müssen. Gleiches gilt für die mexikanische Haushälterin Amelia und ihre US-amerikanischen Zöglinge in *BABEL*. Die Kinder verstehen genug Spanisch, um Amelias Anweisungen folgen zu können, sprechen aber ausschließlich Englisch mit ihr. Ein weiteres Beispiel kommt aus dem Animationsfilm *DESPICABLE ME*, in dem der Bösewicht Gru eine ganze Armee von Minions anführt, die eine Fantasiensprache sprechen. Beide Parteien sind jedoch problemlos in der Lage, sich zu verstehen, obwohl dem Zielpublikum in diesem Fall der Zugang zur Sprache verwehrt bleibt.

In *KILL BILL: VOL. 2* versteht Beatrix Kiddo neben Japanisch auch Chinesisch, und ihr Lehrmeister versteht Englisch, sodass sie Konversationen in ihren jeweiligen Sprachen führen können, die dann für das Zielpublikum untertitelt werden müssen. In *CHIKO* verstehen die in Deutschland geborenen Türken Chiko und Tibet das Türkisch von Tibets Mutter, antworten ihr aber immer auf Deutsch, was sie wiederum kann, aber nicht sprechen will. Auch hier wird Türkisch untertitelt, nicht zuletzt, um zu demonstrieren, dass die Mutter keine Verständnisprobleme des Deutschen hat und sich sogar mit deutscher Vulgärsprache auskennt. Der Film *ANGELS & DEMONS* ist schließlich eine Metapher für Sprachenvielfalt, die im wissenschaftlichen Kontext die Kommunikation überhaupt nicht behindert, während in der Kirche eine Lingua franca gesprochen werden muss, damit sich die Kirchenleute verstehen können – was durchaus als ein Wink auf Babel aufgefasst werden kann.

Gesten unterstützen das Verständnis in *SUMMERTIME BLUES*, als dem Deutschen Alex das englische Wort für „reiten“ nicht einfällt. Pocahontas lernt in *THE NEW WORLD* englische

Wörter, indem sie John Smith gestikuliert und er ihr daraufhin die Vokabel verrät. Und in BABEL unterhält sich ein Polizist mit der gehörlosen Chieko, muss aber ihre Gesten interpretieren, da er keine Gebärdensprache beherrscht. Später geht sie dann dazu über, ihre Gedanken und Fragen aufzuschreiben. Dieser Film wählt generell einen interessanten Zugang zur Gehörlosigkeit und der damit zusammenhängenden Übersetzung: Aussagen werden in diesem Kontext erst Untertitelt, wenn sie eindeutig verstanden werden. So muss zum Beispiel eine Kellnerin ihren Satz drei Mal wiederholen, bis Chieko das Lippenlesen gelingt, und erst beim dritten Mal erscheint auch für die ZuschauerInnen der Untertitel.

Neben den Gesten können Charaktere auch Wörter erkennen, die ihnen dann zum Verständnis verhelfen. In diesem Korpus passiert das in drei Filmen, die alle mit Asien zu tun haben: In KIRSCHBLÜTEN – HANAMI wird der Deutsche Rudi in einer japanischen Bar nach seinem Trinkwunsch gefragt. Er antwortet „Bier“, was für die Kellnerin verständlich ist, weil das japanische Wort dafür *biru* lautet. Auch Namen können von anderssprachigen Menschen verstanden werden, wie THE KARATE KID zeigt. Dre ist gerade in China angekommen und macht sich auf die Suche nach dem Hausmeister (Avildsen 2010: 0:09:50). Er fragt zunächst beim Portier und erhält eine Wegbeschreibung auf Chinesisch, sobald er den Namen Mr. Han erwähnt. Er folgt der Beschreibung – oder dem, was er davon verstanden zu haben meint, – und kommt in einen Raum mit mehreren Chinesen. In der Annahme, dass einer davon Mr. Han ist, fängt er an, sein Problem auf Englisch zu erklären, stößt aber auf fragende Gesichter. Seufzend fragt er nach Mr. Han und wird an einen anderen Ort verwiesen, wo er schließlich auf Mr. Han treffen kann. Die Kommunikation funktioniert nur mithilfe eines Wortes, das in beiden Sprachen dasselbe bedeutet, erfordert von den Figuren aber auch, dass sie genau dieses Wort aus der gesamten Aussage herausfiltern können – was offenbar zu keiner Zeit ein Problem darstellt. In THERMAE ROMAE wird das Verstehen etwas unglaublicher dargestellt, als Lucius in Japan auf Lateinisch nach einer Toilette (*latrine*) fragt, woraus die Gesprächspartnerin überraschenderweise sofort auf das japanische Wort *toire* schließen kann, obwohl sie weder seine Sprache spricht, noch besonders hilfreiche Gesten erhält. Wenn es der Handlung hilft, sind FilmemacherInnen also bereit, gewisse sprachliche Ungereimtheiten in Kauf zu nehmen.

Als letzten Punkt sollen die Momente genannt werden, in denen Menschen verschiedener Sprachgemeinschaften sich verstehen, es aber nicht wissen. Nur das Publikum erhält durch Untertitelung einen Einblick in diesen Umstand, was extradiegetisch Komik erzeugt. Ein kurzes Gespräch zeigt es in EVERYTHING IS ILLUMINATED, als Alex seinen Großvater, den Fahrer, auf Russisch bittet, anzuhalten und Jonathan einige Augenblicke später auf Englisch vorschlägt: „Maybe we should stop and ask someone?“ Etwas elaborierter ist die Szene in LOVE ACTUALLY, in der Jamie und Aurelia sich noch nicht verstehen können,

aber zusammen in den Teich springen, um weggewehte Manuskriptblätter aufzusammeln. Aurelia spricht untertiteltes Portugiesisch und Jamie Englisch.

Auszug 12: LOVE ACTUALLY (Curtis 2003: 0:46:25 – 0:47:07).

Aurelia: FUCK – IT’S COLD!
Jamie: Fuck! It’s freezing!
Aurelia: THIS STUFF BETTER BE GOOD.
Jamie: It’s not worth it, you know, this isn’t bloody Shakespeare.
Aurelia: I DON’T WANT TO DROWN SAVING SOME SHIT MY GRANDMOTHER COULD HAVE WRITTEN.
Jamie: Just stop, stop.
Aurelia: WHAT KIND OF IDIOT DOESN’T MAKE COPIES?
Jamie: I really must do copies. You know, there’d better not be eels in here. I can’t stand eels.
Aurelia: TRY NOT TO DISTURB THE EELS.
Jamie: Oh God, what the hell is that?

Es gibt vieles, was eine solche Szene ausdrücken kann – und in dieser Situation ist es die Kompatibilität der beiden Menschen, die nicht einmal dieselbe Sprache sprechen, aber offensichtlich füreinander bestimmt zu sein scheinen. Ihre Ähnlichkeit übersteigt Sprachbarrieren und verleitet sie schließlich dazu, die Sprache des anderen zu lernen, um tatsächlich miteinander kommunizieren zu können. Das anfangs unbewusste Verstehen verwandelt sich für die beiden Charaktere in barrierefreie Kommunikation.

5.3.2 Nicht-Verstehen

In diesem Filmkorpus gibt es wenige Instanzen von Nicht-Verstehen, weil diese meist augenblicklich durch Dolmetschungen aufgelöst werden. Wenn weder die ZuschauerInnen noch die Charaktere Übersetzungen erhalten, kann man davon ausgehen, dass die Vorenthaltung der Informationen einem narrativen Zweck dient, der entweder sofort oder im späteren Verlauf der Geschichte deutlich gemacht wird. Charaktere, die ihre Umwelt nicht verstehen, fühlen sich häufig isoliert und verloren wie die ProtagonistInnen in LOST IN TRANSLATION oder Rudi in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. „Ich habe die Klingel nicht lesen können,“ beschwert er sich bei seinem Sohn. „Hier kann man ja gar nichts lesen!“ Doch Rudi gibt sich – ganz im Gegensatz zu Bob und Charlotte – nicht geschlagen und entwickelt eine Neugier für die japanische Kultur, die ihm interessante Erlebnisse beschert, auch wenn er die Sprache nicht sprechen kann und auf Englisch kommunizieren muss.

Wenn Charaktere etwas nicht verstehen, wird es meist intradiegetisch durch Fragen wie „Worüber sprechen sie gerade?“ oder „Was hast du gesagt?“ markiert, doch diese bleiben hier

unbeantwortet. Eine Schlüsselszene in *ONCE* zeigt uns eine Unterhaltung zwischen dem irischen Sänger und der tschechischen Immigrantin, in der er sich nach ihrem Ex-Mann erkundigt (Carney 2006: 0:51:20). Die beiden haben inzwischen viel miteinander durchlebt und sind vor den Augen der ZuschauerInnen zusammengewachsen. Und auf seine Frage „Do you love him?“ antwortet sie leise auf Tschechisch „Ich liebe dich.“ Ihre Antwort wird nicht Untertitelt, weil sie so offensichtlich ist, und steht somit frei zur Interpretation – doch er versteht sie nicht. Ihr Liebesgeständnis muss aufgrund ihrer offensichtlichen Differenzen auseinanderfallen, damit der Film seinen Realismus über die harte Realität des Seins aufrecht erhalten kann.

Aus Nicht-Verstehen kann durchaus Humor entspringen. Als seine neue englische Freundin Alex in *SUMMERTIME BLUES* fragt, ob er mit ihr die badgers beobachten will, stimmt er sofort zu (Reich 2009: 0:41:00). Später erzählt er seinem deutschen Freund von dem ausgemachten Date; doch als sein Freund neugierig fragt, was denn badgers sind, muss Alex zugeben, dass er das auch nicht so genau weiß. Er findet es erst heraus, sobald er zu dem Date auftaucht und sein Selbstbild als adäquater Englischsprecher bekommt einen Knick. Allerdings versucht er auch zu keiner Zeit, selbst herauszufinden, was das Wort bedeutet, sondern lässt sich auf sein Unwissen ein und vertraut darauf, dass er die Antwort irgendwann erfahren wird.

Verstehen wie Nicht-Verstehen sind wichtige narrative Mittel, um die Diegese zu beschreiben und die Handlung voranzutreiben bzw. zu hemmen. Manche Charaktere müssen Informationen zu einer bestimmten Zeit erfahren, was dadurch geschehen kann, dass ihnen der Zugang zu einer Fremdsprache gewährt wird. Ebendies gilt auch für das Zielpublikum: durch die bewusste Darbietung und Vorenthaltung von diversen Sachverhalten kann das Medium Film mit der Neugier der ZuschauerInnen spielen; und Sprachen fungieren dabei als Mittel zum Zweck.

VI. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Untersuchung, die in dieser Arbeit durchgeführt wurde, sollte unter anderem zeigen, dass Mehrsprachigkeit genreübergreifend in Filmen existiert und dass FilmemacherInnen mannigfaltige Möglichkeiten zur Verfügung stehen, mehrsprachige oder fremdsprachige Inhalte zu integrieren. Diese These wird durchaus durch die Analyse bekräftigt und selbst dort, wo Mehrsprachigkeit eigentlich eliminiert wird, hinterlässt sie ihre Spuren. Dabei dient die Mehrsprachigkeit, die in der realen Welt existiert, stets als Basis, wird aber künstlerisch auf mannigfaltige Weisen umgesetzt, weswegen es innerhalb des Korpus keine Konsistenz bezüglich der Sprachenverwendung gibt bzw. geben kann. Das Korpus präsentiert uns im Hinblick auf Mehrsprachigkeit ein uneinheitliches, vielgestaltiges Bild, das sich einer eindeutigen Kategorisierung entzieht.

Literarische Mehrsprachigkeit gibt es bereits seit Jahrhunderten, weil sie ihren Ausgangspunkt in der realen Welt hat, die schon immer von Kultur- und Sprachkontakt geprägt war. Und diese Mehrsprachigkeit entwickelte sich über das Mündliche und Schriftliche, bis sie schließlich das paraliterarische Genre erreichte: den Film. Dort werden die verschiedenen Formen, die literarische Mehrsprachigkeit hat, – von eingestreuten einzelnen Wörtern bis hin zu ganzen fremdsprachigen Passagen – in einem neuen Medium mit neuen technischen Möglichkeiten weitergeführt. Auch die Funktionen von Mehrsprachigkeit können beibehalten werden: Sie ist im Großen und Ganzen zuständig für Charakterisierungen, Sprachdarstellungen, Spannungsaufbau und Humor. Man kann sowohl in Filmen als auch in literarischen Werken generelle Sprachstrategien wie referentielle Einschränkung, Homogenisierung oder vehikulare Anpassung erkennen. Die letztendliche Gestaltung dieser hängt aber von den jeweiligen FilmemacherInnen und ihren Zielsetzungen ab, sodass keine Einheitlichkeit erwartet werden kann. Es gibt höchstens genreübergreifende Trends, die sich zum Beispiel auf die Quantität des fremdsprachigen Inhalts oder auf die Darstellung von Fremden auswirken. Durch das Genre können einige Sprachstrategien durchaus historisch erklärt werden. Zudem werden auch Abweichungen von der Norm sofort erkannt und definieren durch ihre Andersartigkeit die typischen Eigenschaften des jeweiligen Genres mit.

Hinter den meisten Sprachstrategien in Filmen scheinen sich ausgereifte Überlegungen zu verbergen, die sowohl das Zielpublikum als auch das Genre betreffen. Eine große Rolle spielen dabei die oben erwähnten Funktionen, die durch Mehrsprachigkeit erfüllt werden können. Geschichten über Sprachkontakt scheinen heutzutage eine immer größere Rolle zu spielen, was vor allem in Hinblick auf die stetig globalisierte Welt kein Wunder ist. Selbstverständlich behandeln nicht alle Filme Sprachen auf die gleiche Weise; manche Plots

stellen interkulturelle Interaktionen in den Vordergrund, manche konzentrieren sich eher auf die Beschreibung ihrer Charaktere und andere wiederum bedienen sich der Sprache als ein Instrument für Missverständnisse. In allen Fällen ist Fremdsprache entweder in ihrer ursprünglichen oder einer ersetzten Form vorhanden und kann zweckdienlich für die Handlung oder die Atmosphäre des Films verwendet werden.

Als atmosphärisch kann Mehrsprachigkeit in den Filmen betrachtet werden, wo ein besonders hoher Wert auf die Authentizität der dargestellten anderssprachigen Charaktere und ihrer Interaktionen untereinander oder mit SprecherInnen der Hauptsprache des Films gelegt wird. Vor allem, wenn dem Zielpublikum keine Übersetzungshilfen in Form von intradiegetischen DolmetscherInnen, Voice-overs oder Untertiteln gegeben werden. Dies geschieht jedoch nur sehr selten, und meistens dann, wenn die Filmcharaktere ebenfalls keine Dolmetschungen erhalten. Wenn Aussagen von niemandem verstanden werden müssen, kann man durchaus davon ausgehen, dass sie für die Handlung nicht inhaltlich wichtig sind. Handlungsvorantreibende Aussagen werden hingegen ganz anders behandelt: hierbei wird der Fokus nicht auf die Fremdsprache gelegt, sondern auf ihre Wiedergabe in der Hauptsprache des Films. Die Handlung kann erst weitergeführt werden, wenn alle Beteiligten sowie die ZuschauerInnen über die Informationen im Bilde sind.

Was die Charaktere angeht, so versammeln sich im Korpus sowohl mehrsprachige Personen als auch Fremde nicht definierbarer Herkunft, die nur aufgrund ihres Akzents als solche markiert werden. Und diese beherrschen ihre jeweilige Nichtmuttersprache – bis auf einige stilistische oder grammatikalische Ausfälle – überraschenderweise auf einem ziemlich hohen Niveau. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass Charaktere in erster Linie für das Publikum agieren und demnach für dieses einfach zu verstehen sein müssen. Zudem sind es in den meisten Interaktionssituationen die Fremden, die (ohne Nachfrage) konvergieren und die Sprache der anderen Charaktere sprechen. L1-SprecherInnen der Hauptfilmsprache brauchen hingegen einen besonderen Anlass, um in eine Fremdsprache zu wechseln. Hier ist Mehrsprachigkeit nur ein Mittel, um multilinguale Figuren verwenden zu können, ohne dem Publikum eine Fremdsprache anzutun.

In anderen Fällen macht Mehrsprachigkeit Kommunikationsvorgänge sichtbar und zeigt – oftmals jedoch nicht akkurat – dass Vermittlung notwendig ist und wie sie funktioniert. Durch Dolmetschungen kann so manche Konversation zwischen verschiedensprachigen Menschen entweder gelingen oder scheitern. Dies wird aber auch durch die Dolmetschenden mitbestimmt, die immer Figuren ihrer Diegese und somit eventuell selbst an einem bestimmten Ausgang der Konversation interessiert sind. Solche unzuverlässigen DolmetscherInnen sind es in erster Linie auch, die durch ihr Gegenbeispiel Aufmerksamkeit

auf den Dolmetschprozess und die Rolle von TranslatorInnen in der globalisierten Welt lenken.

Filmfiguren, die keine Dolmetschungen erhalten, müssen oft auf eine Lingua franca zurückgreifen. Für Hollywood ist es sehr wohl ein Vorteil, denn Englisch kann mittlerweile als Lingua franca der globalisierten Welt betrachtet werden – was vielleicht auch unter anderem durch die Vielzahl der exportierten Hollywood-Filme beeinflusst wurde. Wenn Charaktere sich also in einer Lingua franca unterhalten, was dann in englischsprachigen Filmen die Hauptsprache des Films ist, braucht auch das Zielpublikum keine weiteren Übersetzungen. Nur abseits von Hollywood finden sich Filme, die nicht Englisch als Lingua franca benutzen (z. B. *L'AUBERGE ESPAGNOLE*) oder für die die Lingua franca Englisch nicht die Hauptsprache des Films darstellt (z. B. *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI*). Und dann ist es auch nicht immer gegeben, dass die jeweiligen SprecherInnen sich gegenseitig verstehen, obwohl sie dieselbe Fremdsprache sprechen. Die Diskrepanz der jeweiligen Kulturen spielt dann eine entscheidende Rolle in ihren Interaktionen und kann entweder hilfreich oder verständnishemmend wirken.

Die Diskrepanz der Kulturen ist es auch, was die Übersetzung von mehrsprachigen Filmen problematisch macht. Dadurch, dass Sprachbeziehungen bei jeder Synchronisation des Films neu konfiguriert werden, können unter anderem politische Assoziationen oder aber auch linguistische Merkmale nicht erhalten bleiben. Die typische Übersetzungssituation gibt vor, dass immer aus einer Sprache in eine andere übersetzt werden muss, was mitunter auch Auswirkungen auf eventuelle Mehrsprachigkeit haben kann. Vor allem dann, wenn eine der Hauptsprachen des Films mit der Zielsprache der Übersetzung übereinstimmt, wird Mehrsprachigkeit fast unübersetzbar. Eliminiert man eine andere Sprache des Films zugunsten der Zielsprache, verschwindet auch der ursprüngliche Sprachkontakt zwischen den beiden Sprachen – und Dolmetschungen werden unnötig.

Kann man keine der Sprachen des Originals übersetzen, muss man mit Untertiteln arbeiten. Diese stellen inzwischen auch kein technisches Problem dar, sind aber in sich selbst eingeschränkt. So haben sie Schwierigkeiten, Mehrsprachigkeit darzustellen oder Momente von Mehrsprachigkeit kenntlich zu machen. Da keines der gängigen Übersetzungsverfahren für tatsächlich mehrsprachige Filme verwendet werden kann, behelfen sich Filmverleihe oftmals mit einer Mischung aus Synchronisation und Untertitelung. Mehrsprachigkeit bringt demnach nicht nur hybride Filme hervor, sondern auch hybride Filmübersetzungen. Und diese hybriden Werke gehen um die Welt und beeinflussen das Verständnis ihres Publikums, was wiederum nur zu einer Erwartung mehrsprachiger Inhalte und demzufolge einer Zunahme an mehrsprachigen Filmen führen kann.

VII. FILMOGRAPHIE

- Anderson, Wes. 2007. The Darjeeling Limited. USA: 20th Century Fox.
- Avildsen, John G. 2010. The Karate Kid. USA/China: Sony Pictures.
- Bird, Brad / Pinkava, Jan. 2007. Ratatouille. USA: Walt Disney Studios.
- Boyle, Danny / Tandan, Loveleen. 2008. Slumdog Millionaire. UK: Pathé Distribution.
- Brooks, James L. 2004. Spanglish. USA: Columbia TriStar.
- Capra, Frank. 1933. The Bitter Tea of General Yen. USA: Columbia TriStar.
- Carney, John. 2006. Once. Ireland: 20th Century Fox.
- Charles, Larry. 2006. Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan. USA: 20th Century Fox.
- Coffin, Pierre / Renaud, Chris. 2010. Despicable Me. USA: Universal Pictures.
- Cohen, Rob. 2008. The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor. USA/China/Deutschland/Kanada: Universal Studios.
- Coppola, Sofia. 2003. Lost in Translation. USA/Japan: Universal Studios.
- Curtis, Richard. 2003. Love Actually. UK/USA/ Frankreich: Universal Studios.
- Daldry, Stephen. 2008. The Reader. USA/Deutschland: Genius Products.
- Dennis, Martin. 2000. Coupling: The Girl with the two Breasts (Staffel 1, Folge 5). UK: BBC.
- Dörrie, Doris. 2008. Kirschblüten – Hanami. Deutschland: Strand Releasing.
- Eastwood, Clint. 2006. Flags of our Fathers. USA: Warner.
- Eastwood, Clint. 2006. Letters from Iwo Jima. USA: Warner.
- Fincher, David. 2011. The Girl with the Dragon Tattoo. USA/Schweden/UK/Deutschland: Sony Pictures.
- Gibson, Mel. 2004. The Passion of the Christ. USA: 20th Century Fox.
- Gibson, Mel. 2006. Apocalypto. USA: Buena Vista.
- Griffith, D. W. 1913. The Battle at Elderbush Gulch. USA: Reel Media International.
- Hallström, Lasse. 2000. Chocolat. UK/USA: Lionsgate.
- Herbig, Michael. 2001. Der Schuh des Manitu – Extra large. Deutschland: Universum Film.
- Howard, Ron. 2009. Angels & Demons. USA/Italien: Columbia TriStar.
- Hunter, Paul. 2003. Bulletproof Monk. USA/Kanada: MGM.
- Inarritu, Alejandro Gonzalez. 2006. Babel. Frankreich/USA/Mexiko: Paramount.
- Jackson, Peter. 2001. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. Neuseeland/USA: New Line.
- Jackson, Peter. 2005. King Kong. USA/Neuseeland/Deutschland: Universal Studios.
- Jennings, Garth. 2005. The Hitchhiker's Guide to the Galaxy. USA/UK: Buena Vista.
- King, Michael Patrick. 2010. Sex and the City 2. USA: Warner.
- Klapisch, Cédric. 2002. *L'auberge espagnole*. Frankreich/Spanien: Universum Film.
- Liman, Doug. 2002. The Bourne Identity. USA/Deutschland/Tschechische Republik: Universal Studios.
- Luhrmann, Baz. 2001. Moulin Rouge. USA/Australien: 20th Century Fox.

Malick, Terrence. 2005. *The New World*. UK/USA: New Line.

Marshall, Rob. 2005. *Memoirs of a Geisha*. USA: Sony Pictures.

Mendes, Sam. 2012. *Skyfall*. UK/USA: 20th Century Fox.

Nevelndine, Mark / Taylor, Brian. 2006. *Crank*. USA: Lionsgate.

Newell, Mike. 2010. *Prince of Persia: The Sands of Time*. USA: Walt Disney Studios.

Nigh, William. 1927. *Mr. Wu*. USA: Warner.

Osborne, Mark / Stevenson, John. 2008. *Kung Fu Panda*. USA: Paramount.

Petrie, Donald. 2009. *My Life in Ruins*. USA/Spanien: 20th Century Fox.

Pollak, Sydney. 2005. *The Interpreter*. UK/USA/Frankreich/Deutschland: Universal Studios.

Reich, Marie. 2009. *Summertime Blues*. Deutschland: Universum Film.

Ritchie, Guy. 2011. *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. USA: Warner.

Roach, Jay. 2002. *Austin Powers in Goldmember*. USA: New Line Cinema.

Roth, Eli. 2005. *Hostel*. USA: Sony Pictures.

Schnabel, Julian. 2000. *Before Night Falls*. USA: Warner.

Schreiber, Liev. 2005. *Everything is Illuminated*. USA: Warner.

Scott, Ridley. 2000. *Gladiator*. USA/UK: DreamWorks.

Scott, Tony. 2004. *Man on Fire*. USA/UK: 20th Century Fox.

Segal, Peter. 2008. *Get Smart*. USA: Warner.

Singer, Bryan. 2008. *Valkyrie*. USA/Deutschland: MGM.

Soderbergh, Steven. 2001. *Ocean's Eleven*. USA: Warner.

Soderbergh, Steven. 2004. *Ocean's Twelve*. USA: Warner.

Soderbergh, Steven. 2007. *Ocean's Thirteen*. USA: Warner.

Softley, Iain. 2008. *Inkheart*. Deutschland/UK/USA: New Line.

Sonnenfeld, Barry. 2002. *Men in Black II*. USA: Sony Pictures.

Spielberg, Steven. 2004. *The Terminal*. USA: DreamWorks.

Takeuchi, Hideki. 2012. *Thermae Romae*. Japan: Toho Company.

Tarantino, Quentin / Roth, Eli. 2009. *Inglourious Basterds*. USA/Deutschland: Universal Pictures.

Tarantino, Quentin. 2003. *Kill Bill: Vol. 1*. USA: Miramax.

Tarantino, Quentin. 2004. *Kill Bill: Vol. 2*. USA: Miramax.

Tykwer, Tom. 2006. *Perfume: The Story of a Murderer*. Deutschland/Frankreich/Spanien/USA: DreamWorks.

Waldow, Jeff. 2013. *Kick-Ass 2*. USA/UK: Universal Studios.

Werner, Hans. 1999. *Die Wüstenrose*. Deutschland: ZDF.

Yildirim, Özgür. 2008. *Chiko*. Deutschland/Italien: Falcom Media.

Zucker, David. 2006. *Scary Movie 4*. USA: Buena Vista.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

- Adams, J. N. 2003. *Bilingualism and the Latin language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke. 2013. Intercultural Story-Telling. In: Strohmaier 2013. S. 289-305.
- Beardsmore, Hugo Beatens. 1978. Polyglot literature and Linguistic fiction. *Intl. J. Soc. Lang.* 1978:15, S. 91-102.
- Bleichenbacher, Lukas. 2007. „This is meaningless – It’s in Russian“: multilingual characters in mainstream movies. *SPELL* 2007:19, S. 111-127.
- Bleichenbacher, Lukas. 2008. *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and their Language Choices*. Tübingen: Francke Verlag.
- Bleichenbacher, Lukas. 2012. Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogue. *Multilingua* 2012:31, S. 155-176.
- Blom, Jan-Petter/John J. Gumperz. 1986. Social Meaning in Linguistic Structures: Code Switching in Northern Norway. In: Gumperz, John J./Hymes, D. (Hgg.) 1986. *Directions in Sociolinguistics*. New York: Holt, Rinehart, and Winston. S. 407-434.
- Branigan, Edward. 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London / New York: Routledge.
- Bubel, Claudia M. 2008. Film audiences as overhearers. *Journal of Pragmatics* 2008:40, S. 55-71.
- Chion, Michel. 1994. *AudioVision: Sound on Screen*. (Übersetzt und herausgegeben von Claudia Gorbman.) New York: Columbia University Press.
- Cronin, Michael. 2009. *Translation goes to the Movies*. Abingdon / New York: Routledge.
- Delabastita, Dirk. 1990. Translation and the Mass Media. In: Bassnet, Susan/Lefevere, André (Hgg.) *Translation, History and Culture*. London: Cassel. S. 97-109.
- Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (Hgg.) 2005. *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Hoger Inst. voor Vertalers en Tolken.
- Distelmayer, Jan (Red.) 2006. *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre*. München: edition text + kritik.
- Ebert, Roger. 1999. *The Bigger Little Book of Hollywood Clichés*. London: Virgin Publishing.
- Engelbert, Manfred et al. (Hg.) 2001. *Märkte, Medien, Vermittler*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Esselborn, Karl. 2009. Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur. In: Helmut Schmitz (Hg.) 2009. *Von der nationalen zur internationalen Literatur*.

Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam/New York: Rodopi. S. 43-58.

Forster, Leonard. 1970. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. London: Cambridge University Press.

Furman, Yelena. 2011. Hybrid selves, hybrid texts: embracing the hyphen in Russian-American fiction. SEEJ 2011:55 [1], S. 19-37.

Garncarz, Joseph. 2006. Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmayer 2006. S. 9-18.

Horn, Andreas. 1981. Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. Arcadia 1981:16 [1-3], S. 225-241.

IMDb = Internet Movie Database. [<http://www.imdb.com>]

James, Allan (Hg.) 2003. *Vielerlei Zungen*. Klagenfurt/Celovec: Drava Verlag.

Knauth, K. Alfons. 2007. Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World. In: Block De Behar, Lisa et al. (Hg.). 2007. *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. [<http://www.eolss.net/ebooks/sample%20chapters/c04/e6-87-07-05.pdf>], [abgerufen am 18.06.2014], 23 S.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.

Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

Kremnitz, Georg. 2004. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Edition Praesens.

Kurz, Christopher. 2006. Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine *kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels“*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kurz, Ingrid / Kaindl, Klaus (Hgg.) 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer?* Wien: Lit Verlag.

MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Nornes, Abé Mark. 2007. *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Nünning, Ansgar. 2013. Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, onzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Strohmaier 2013. S. 15-53.

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

O'Sullivan, Carol. 2011. *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Richardson, Kay/Queen, Robin. 2012. Describing, analysing and judging language codes in cinematic discourse. *Multilingua* 2012:31, S. 327-336.
- Sachdev, Itesh/Giles, Howard. 2004. Bilingual accommodation. In: Bhatia, Tej/Ritchie, William (Hgg.) 2004. *The Handbook of Bilingualism*. Oxford: Blackwell. S. 353-378.
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hgg.) 2002. *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Schmitz, Helmut (Hg.) 2009. *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Serban, Adriana. 2012. Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film. *MonTI* 2012:4, S. 39-63.
- Shohat, Ella / Stam, Robert. 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. New York: Routledge.
- Sternberg, Meir. 1981. Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. *Poetics Today* 1981:2 [4], S. 221-239.
- Strohmaier, Alexandra (Hg.) 2013. *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Struck, Wolfgang. 2004. „Du hörst nachts die Trommeln dröhnen, doch du wirst nie verstehen.“ In: Bayer, Julia / Engl, Andrea / Liebheit, Melanie (Hg.) 2004. *Strategien der Annäherung. Darstellung des Fremden im deutschen Fernsehen*. Bad Honnef: Horlemann. S. 16-29.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2010. The Translator in Fiction. *Language and Intercultural Communication* 2010:3 [2], S. 115-121.
- Strutz, Johann/Zima, Peter V. (Hgg.) 1996. *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Narr Verlag.
- Taylor, Christopher. 1999. The Translation of Film Dialogue. *Textus* 1999:12, S. 443-458.
- Toda, Fernando. 2005. Multilingualism, language contact and translation in Walter Scott's Scottish novels. In: Delabastita/Grutman 2005. S. 123-138.
- Türschmann, Jörg. 2001. Die Frühphase des Tonfilms im internationalen Kontext. Systematische, methodische und konzeptuelle Aspekte einer Untersuchung von Sprachversionen. In: Engelbert et al. 2001. S. 263-305.
- Valdeón, Roberto A. 2005. Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in *Frasier*. In: Delabastita/Grutman 2005. S. 279-294.
- Wilson, Rita. 2011. Cultural mediation through translingual narrative. *Target* 2011:23 [2], S. 235-250.

LEBENS LAUF

Name	Palina Melnik
Geboren am:	17.01.1989 in Minsk
Staatsangehörigkeit:	Weißrussland
Wohnsitz:	Deutschland
Studium	
ab 10/2012	Master of Arts Übersetzen Universität Wien
03/2013 – 02/2014	Lehramt Russisch, Englisch Universität Wien
10/2008 – 09/2013	Bachelor of Arts Japanologie Universität Leipzig
10/2008 – 09/2012	Bachelor of Arts Translation Universität Leipzig
01/2011 – 07/2011	Auslandssemester University of Leeds, Großbritannien
09/2010 – 12/2010	Auslandssemester Staatliche Linguistische Universität Pjatigorsk, Russland

ABSTRACT

Viele Filme der letzten Jahre spiegeln ein außerordentliches Bewusstsein für die zunehmende Globalisierung der Welt und der Existenz einer großen Sprachenvielfalt wieder. Zudem lässt sich bei populären Filmen in den letzten Jahrzehnten ein wachsendes Interesse an der Integration von Mehrsprachigkeit feststellen. Interkulturelle Kommunikation spielt nun immer mehr eine zentrale Rolle.

Im Hinblick auf all die aktuellen filmischen Entwicklungen im Bereich der Mehrsprachigkeit, soll die vorliegende Arbeit überprüfen, ob Fremdsprachen tatsächlich eine so große Rolle in Filmen spielen, wie dem Zielpublikum suggeriert wird. Ferner soll untersucht werden, wann sie eingesetzt und wann sie ersetzt werden, wann sie lediglich als Hintergrundgeräusch abgetan werden und wann sie bestimmte narrative Funktionen erfüllen. Gibt es interkulturelle Interaktionssituationen? Wie werden sie dargestellt? Wie werden sie dem Publikum schmackhaft gemacht? Welches Potential haben Fremdsprachen für die Handlung eines Films? Das sind die Fragen, die diese Arbeit durch die Analyse eines breit gefächerten Korpus von Mainstream-Filmen beantworten will.

Dabei geht es in erster Linie um das Phänomen „Mehrsprachigkeit“ – sowohl in der Literatur als auch im Film. Es soll gezeigt werden, welche Formen Mehrsprachigkeit annehmen kann, welche Funktionen sie erfüllt, wie sie früher verwendet wurde, und wie sie heute eingesetzt wird. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird klar, dass man von zwei verschiedenen Erscheinungen sprechen kann: einerseits von Filmen, die Fremdsprachen zugunsten der Sprache des Zielpublikums eliminieren und andererseits von Filmen, die eine Vielzahl von Sprachen benutzen und diese ihrem Publikum verständlich machen müssen. Der Analyseteil der Arbeit beschäftigt sich einzeln mit diesen Erscheinungen und untersucht, welche Ausprägungen sie jeweils annehmen. Dabei geht es bei den Ersetzungsstrategien um homogenisierende Verfahren innerhalb und außerhalb der Diegese und um die Markierung von eigentlich fremdsprachigen Charakteren durch andere filmische Mittel. Und bei den Übersetzungsstrategien stehen diverse Arten von Untertitelungen, Dolmetschungen und Instanzen von Nicht-Übersetzung im Vordergrund.

„Mehrsprachigkeit im Film“ macht es sich zur Aufgabe, den Umgang mit Sprachen und Mehrsprachigkeit in aktuellen filmischen Werken zu definieren, zu kategorisieren und auf diese Weise zu präsentieren. Durch die Vielfalt der möglichen Strategien, die FilmemacherInnen zur Verfügung stehen, kann hier jedoch leider nur ein eingeschränkter Blick auf dieses Phänomen geworfen werden, welches in Zukunft hoffentlich mehr Aufmerksamkeit bekommen wird.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, August 2014

Palina Melnik