



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel im Film“

verfasst von / submitted by

Michaela Gaigg BA BA

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

Wien, 2021/ Vienna 2021

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

UA 066 583

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

Masterstudium Theater-, Film-
und Medienwissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, am 02.11.2021, *Michaela Gaigg*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Der Film als Massenmedium im Kulturkontakt.....	12
2.1. Nationalbegriff	12
2.2. Kulturbegriff	13
2.3. Rolle der Medien	14
2.4. Kultur und Medien	15
2.5. Nationalität von und in Filmen	17
2.6. Film im Transfer	18
3. Einführung in die Translationswissenschaft	19
3.1. Funktionalistische Übersetzungstheorie	20
4. Audiovisuelle Translation	22
4.1. Merkmale der audiovisuellen Translation	22
4.2. Verfahren	23
4.2.1. Synchronisation	23
4.2.2. Untertitelung	24
4.2.3. Voice Over	24
4.2.4. Version	24
4.3. Entwicklung	25
4.4. Vor- und Nachteile	31
5. Der mehrsprachige Film	33
5.1. Begriffsdefinition	33
5.2. Die Entstehung des mehrsprachigen Films in Westeuropa	35

5.3. Mehrsprachiger Film in Hollywood	38
5.4. Das Genre des polyglotten Films?	39
5.5. Wiederkehrende Motive, Gemeinsamkeiten	44
5.6. Die Funktion der Mehrsprachigkeit im fiktionalen Film	45
5.7. Übersetzungsstrategien der Mehrsprachigkeit	46
5.7.1. Vereinheitlichung	47
5.7.2. Vielfalt.....	48
5.8. Analyse von Mehrsprachigkeit	49
5.8.1. Analysemodell von Corrius und Zabalbeascoa	50
6. Analyse des Films <i>Babel</i>	55
6.1. Babel - eine moderne Parabel auf unsere Welt	55
6.2. Alejandro González Iñárritu	55
6.3. Weltkino	56
6.4. Die Produktion.....	56
6.5. Charakteristika des Films	57
6.6. Handlung des Films.....	57
6.7. Übersicht der Sprachen im Film Babel.....	59
6.8. Szenenanalyse.....	61
7. Conclusio.....	73
8. Bibliografie	78
9. Anhang.....	86

1. Einleitung

„Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte. Als sie von Osten aufbrachen, fanden sie eine Ebene im Land Schinar und siedelten sich dort an. Sie sagten zueinander: Auf, formen wir Lehmziegel und brennen wir sie zu Backsteinen. So dienten ihnen gebrannte Ziegel als Steine und Erdpech als Mörtel. Dann sagten sie: Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel und machen wir uns damit einen Namen, dann werden wir uns nicht über die ganze Erde zerstreuen. Da stieg der Herr herab, um sich Stadt und Turm anzusehen, die die Menschenkinder bauten. Er sprach: Seht nur, ein Volk sind sie und eine Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. Auf, steigen wir hinab und verwirren wir dort ihre Sprache, sodass keiner mehr die Sprache des anderen versteht. Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen. Darum nannte man die Stadt Babel (Wirrsal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und von dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut.“ (Genesis 11, 1-9)

Die biblische Erzählung des Turmbaus zu Babel hat vermutlich jeder schon einmal gehört. Der Versuch der Menschheit sich auf die Ebene Gottes zu erhöhen scheiterte, da Gott die Menschen an Sprachverwirrung erleiden ließ. Der Mythos von Babel ist sehr populär und wird gerne als Motiv in der Kunst, Literatur oder im Film eingesetzt (vgl. Berger/ Komori 2017: 7).

Der Film *Babel* (2006, González Iñárritu) orientiert sich genau an diesem Sagenmotiv. Es handelt sich um einen mehrsprachigen Episodenfilm, indem sich in jedem der Handlungsstränge zwei Sprachen wiederfinden. Die Mehrsprachigkeit spielt daher in diesem Film eine besondere Rolle und ist im Rahmen meiner Masterarbeit von Bedeutung. Der Film ist von besonderem Interesse für mich, weil er als mehrsprachiger Film konzipiert wurde und seine Intention auch nur durch die Aufrechterhaltung der Polyglossie transferiert werden kann.

In meiner Masterarbeit möchte ich mich damit beschäftigen, wie Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel der Inszenierung in Filmen eingesetzt werden kann. Welche Funktion erfüllt die Polyglossie etwa in Hinblick auf die Figurenverstrickungen und welche Auswirkungen hat die Synchronisation auf die Wirkung des Filmes? Dabei möchte ich mir

ansehen, inwiefern sich der Film *Babel* in der deutschen, französischen und spanischen Synchronfassung vom mehrsprachigen Original unterscheidet. Bei der Auswahl des Filmes ging es mir darum, einen international bekannten Film auszuwählen, in dem mindestens zwei verschiedene Sprachen im Original gesprochen werden und in dem die Mehrsprachigkeit selbst zum Thema wird. Bei den Synchronversionen beschränke ich mich neben meiner Muttersprache Deutsch auf international weit verbreitete Sprachen bzw. Sprachen, die ich in meinem Zweitstudium Translationswissenschaft studiere. Diese sind Spanisch und Französisch. Ich habe großes Interesse die Film- und Medienwissenschaft mit der Translationswissenschaft zu verbinden und auf noch wenig behandelte Themen, wie die Mehrsprachigkeit im Film, aufmerksam zu machen, da mich dieses Thema selbst sehr fasziniert. In der Originalversion des Films *Babel* werden amerikanisches Englisch, mexikanisches Spanisch, marokkanische Berbersprache und japanische Zeichensprache gesprochen. Anhand der für den europäischen Markt entstandenen Synchronversionen möchte ich mir ansehen, wie mit der Mehrsprachigkeit jeweils umgegangen wurde, welche Eingriffe stattgefunden haben und inwiefern diese Auswirkungen auf das Gesamtwerk haben.

Das Thema meiner Masterarbeit ist sowohl für die Translationswissenschaft als auch für die Filmwissenschaft relevant, da durch die Übersetzung von Filmen ein größeres Publikum erreicht werden kann, was den Film als Massenmedium auszeichnet. Da ich jeden Text, und Film im weitesten Sinne auch als einen Text, in Abhängigkeit zu seiner jeweiligen Ausgangskultur verstehe, spielen die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, Werte und Normen eine tragende Rolle. Durch die Beschäftigung mit mehrsprachigen Filmen, soll die enge Verflochtenheit zwischen Film, Sprache, Kultur und Translation hervorgehoben werden. Filme vermitteln ein gewisses Bild einer Kultur oder Sprachgemeinschaft, daher ist es wichtig sich mit vorherrschenden Stereotypen zu beschäftigen und deren kulturelle Verankerungen zu kennen. Filme spielen ebenfalls eine Rolle bei der Festlegung von Nationen bzw. bei der Herstellung eines Nationalgefühls. Eine einheitliche Zuordnung zu bestimmten Nationen ist vor allem bei mehrsprachigen Filmen oder internationalen Co-Produktionen nur schwer möglich. Vom Übersetzer/von der Übersetzerin wird gefordert, sich vollständig in die andere Kultur einzufühlen, um eine bestmögliche Übersetzung ziel- und kulturgerecht herzustellen. Nornes spricht jedoch davon, dass der Arbeit der Filmübersetzer/-innen generell wenig Würdigung entgegengebracht wird, da sie genauso unsichtbar in ihrem Schaffen sind wie die

Synchronsprecher/-innen. Trotz der Komplexität der Aufgabe des Filmübersetzens, wird die Tätigkeit innerhalb der Filmwissenschaft ignoriert, meint Nornes, während in der Translationswissenschaft meist linguistische Analysen durchgeführt werden (vgl. Nornes 2007: 4). Während Filmübersetzungsforschung im eher weiteren Sinne Gegenstand der Filmwissenschaft ist, ist sie im engeren Sinne Gegenstand der Translationswissenschaft (vgl. Zybatow 2009: 67). Die Unterschiede dabei sind, dass Filmübersetzungswissenschaft im weiteren Sinne Originalfilme mit Synchronfassungen hinsichtlich intendierter, systematischer Verfälschungen und Manipulationen, vergleicht, während im engeren Sinne fehlerhafte bzw. mangelhafte Übersetzungen, die aufgrund von sprachlicher Unkenntnis oder mangelnder translatorischer Kompetenz entstanden sind, untersucht werden (vgl. Zybatow 2009: 66). Nornes zufolge fehlt es noch an Tiefe in den historischen, kulturellen und ideologischen Themen. Denn man muss bedenken, Filme, die jetzt überall auf der Welt bekannt sind, konnten nur durch die Arbeit der anonym gebliebenen Übersetzer/-innen globalisiert werden (vgl. Nornes 2007: 4). Die beiden am weitesten verbreiteten Verfahren der Filmübersetzung sind die Synchronisation und die Untertitelung. Bräutigam meint „das Hören der Sprache, mit der man selbst spricht und denkt, setzt andere Emotionen frei als das Hören einer Fremdsprache, deren Verstehen Konzentration erfordert. Wer nun Synchronfassungen generell ablehnt und der Originalsprache nicht mächtig ist, ist auf Untertitel angewiesen.“ (Bräutigam 2013: 27) Es hängt daher von Person zu Person ab, welches Verfahren als angenehmer wahrgenommen wird. Bräutigam ist der Meinung Untertitel stören das Bild eher, lenken vom Film ab und würden den Film sogar mehr manipulieren als eine Synchronfassung (vgl. Bräutigam 2013: 27). Dass Untertitel das Bild und die Gesamtwahrnehmung verändern, weil der Blick zwischen dem Bild und den Untertiteln hin- und herwandert, wurde erst durch Eyetracking-Studien sichtbar gemacht (vgl. Romero- Fresco 2019: 66). Dennoch würde ich in diesem Sinne nicht von einer Manipulation sprechen, da die Botschaft des Films noch genauso, wenn nicht sogar besser verstanden wird. Ebenso wie Synchronisation nicht gleich einen schwerwiegenden Eingriff am Film bedeuten muss, was von vielen Kritikern behauptet wird.

Heutzutage ist die Synchronbranche stärker reguliert und größere Eingriffe an Filmen, werden allein durch die globale Vernetzung und den leichteren Zugang zu anderssprachigen Filmversionen schnell bemerkt. In der Vergangenheit aber kam es bei der Bearbeitung ausländischer Filme manchmal dazu, dass Filme durch die Synchronisation gezielt verändert und zensiert wurden (vgl. Cedeño Rojas 2007: 16). Grund dafür war unter anderem, dass sich

Hollywood schnell zu einem Monopol der Filmindustrie entwickelte, das sich auf Europa ausweitete, wodurch größere Nationen mit eigenem Filmmarkt in Europa wie Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland Maßnahmen dagegen unternehmen mussten, während kleinere Nationen wie die Schweiz, Belgien, Irland oder die Niederlande nichts dagegen unternahmen (vgl. Agost 1999: 47). Die größeren europäischen Nationen begannen mit ihrer Interventionspolitik, die bis hin zur Zensur führte und wollten ein Kino zeigen, dass ihre eigene nationale Identität spiegelte, da sie wussten, welche Macht Filme auf ein Volk haben können (vgl. Agost 1999: 47f.). Ihre Strategie war, alles in der Standardnationalsprache zu synchronisieren, da diese als Instrument zur Herstellung einer nationalen Einheit diene (vgl. Agost 1999: 49). Fremdsprachen und regionale Minderheitensprachen wurden verboten und die Sprache zum Symbol der nationalen Identität (vgl. Agost 1999: 49). Neben der Auslöschung ausländischer Sprachen mittels Synchronisation, ging die Interventionspolitik innerhalb der größeren europäischen Nationen daher so weit, dass auch regionale Minderheitensprachen verboten wurden, wie etwa das Katalanische in Spanien unter der Diktatur Francos.

Besonders drastisch zu sehen waren diese Eingriffe bei dem amerikanischen Film *Casablanca* (1942, Curtiz), welcher in der deutschen Version 20 Minuten kürzer war, da sämtliche Elemente des Nationalsozialismus entfernt wurden (vgl. Bräutigam 2001: 18). Die ganze Handlung rund um die Flucht vor den Nazis, die von Europa nach Amerika über Casablanca auswanderten, wurde durch eine Agentengeschichte ersetzt (vgl. Bräutigam 2013: 19). Der Widerstandskämpfer Victor Laszlo (Paul Henreid) wurde in der 1952 erschienenen deutschen Filmversion zum norwegischen Atomphysiker (vgl. Ehrlicher 2019: o.S.). Alle Spuren von NS- und Vichy-Regime wurden ausgelöscht (vgl. Bräutigam 2013: 19).

Auch wenn es sich hierbei um ein Ausnahmebeispiel handelt, kann trotzdem gesagt werden, dass durch die Synchronisation Inhalt hinzugefügt, weggenommen oder verändert werden kann. Eine Vielzahl an Rahmenbedingungen lassen dies nicht vermeiden. So haben etwa Lippenbewegungen, Mimik, Gestik, Länge der Szene u.v.m. großen Einfluss auf die Synchronversion. Neben technischen Einschränkungen stellen sich dem Übersetzer/der Übersetzerin noch weitere Hürden in den Weg, welche den Übersetzungsprozess beeinflussen. Diese wären zuallererst die Sprache, denn wofür man in der einen Sprache ein zusammengesetztes Wort hat, braucht man in der anderen Sprache einen ganzen Satz. Vom Übersetzer/von der Übersetzerin wird ein sehr gutes Sprachwissen sowie eine ausgezeichnete Kulturkompetenz verlangt, vor allem wenn es sich um das Übersetzen von Sprachspielen

handelt oder Texten, die hohes Kontextwissen erfordern. Eine zusätzliche Schwierigkeit, wenn wir uns mit audiovisuellen Medien beschäftigen, sind die jeweiligen technischen Rahmenbedingungen, die den Übersetzer/die Übersetzerin in seinem/ihrer Handeln einschränken. In Europa wird zwischen Untertitelungs- und Synchronisationsländern unterschieden, je nachdem welches Verfahren ein Land bevorzugt (vgl. Cedeño Rojas 2007: 82).

Im deutschsprachigen Raum ist es völlig selbstverständlich, dass alle importierten Filme und Serien synchronisiert werden. Bräutigam kritisiert am flächenmäßigen „Eindeutschen“ von Filmen, dass dies der Grund für die unterentwickelten Fremdsprachenkenntnisse in Deutschland, und auch für eine fehlende Weltoffenheit und eine mangelnde Akzeptanz des Fremden verantwortlich sei (vgl. Bräutigam 2013: 25). Doch die Synchronisation wird akzeptiert, auch wenn dies bedeutet, dass Mimik, Gestik und Körperhaltung der Originalsprache in Verbindung mit Wortlaut, Tonlage und Sprechrhythmus der Zielsprache nicht harmonieren (vgl. Ekman 1995: 283f.). Eine Kritik, die oft gegen die Synchronisation hervorgebracht wird, ist daher, dass Filme durch sie an Authentizität verlieren (vgl. Cedeño Rojas 2007: 83). „Der Vorwurf, Synchronisation sei Täuschung, Bluff, Betrug und Surrogat läuft schon deshalb ins Leere“, mein Bräutigam, „weil der Spielfilm an sich aus nichts anderem als fake besteht, das ‚So-tun-als-ob‘ ist das Grundprinzip aller Darstellungskunst“ (Bräutigam 2013: 25). Synchronisation sollte daher nicht als Täuschung oder Betrug bezeichnet werden, denn es handelt sich lediglich um ein Mittel zur Erreichung eines größeren Publikums. Dass es sich beim Film nicht um das wahre Leben handelt, sollte uns beim Ansehen von Filmen bewusst sein. Doch ist es wohl ein größerer Genuss, wenn man voll und ganz in einem Film versinken kann, weil er etwa die Möglichkeit bietet, sich mit den handelnden Figuren zu identifizieren oder mitzufühlen. Ein Mittel zur erhöhten Nachvollziehbarkeit von Handlungen, kann die Verwendung von Mehrsprachigkeit vor allem in länderübergreifenden Filmen sein.

Den mehrsprachigen Film, der besonders für diese Arbeit relevant ist, gibt es seit Entstehung des Tonfilms, dennoch ist noch wenig darüber geschrieben worden. In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte sich das Fernsehen hin zum Massenmedium, wodurch die Zahl an wissenschaftlichen Studien zur audiovisuellen Übersetzung anstiegen, jedoch bis in die 1980er Jahre nur als Randgebiet innerhalb der Übersetzungswissenschaft angesehen wurde. Das

goldene Zeitalter erlebte die Audiovisuelle Translation (AVT) in den 1990er Jahren, als das akademische Interesse stark anwuchs und es sich zu einem eigenen Studienfeld entwickelte (vgl. Beseghi 2017: 6). Trotz dem großen Forschungsinteresse an der Audiovisuellen Translation, gibt es noch wenige Studien, die sich mit dem Phänomen der Sprachenvariation und der Mehrsprachigkeit beschäftigen (vgl. Beseghi 2017: 7). Bräutigam bemängelt zudem, dass es zwar eine massenhafte Verbreitung synchronisierter Filme gibt, die Synchronbranche bis heute aber im Schatten geblieben ist und Forschung zu diesem Phänomen fehlt (vgl. Bräutigam 2015: 14). Das Fehlen von einem Inventar an Kriterien zur Beurteilung von Synchronfassungen, führe zu einem Erkenntnisdefizit auf dem Feld der Medienrezeption, argumentiert Bräutigam (vgl. Bräutigam 2015: 15). Aktuell kann man durch Faktoren wie Globalisierung und vermehrte internationale Kooperationen, die auch zum Teil zum Beispiel von der EU gefördert werden, ein größeres Aufkommen und stärkeres Interesse an mehrsprachigen Filmen vermerken. Das MEDIA Programm der europäischen Union unterstützt seit 1991 europäische Filmproduktionen (vgl. eceuropa.eu 2021: o.S.), dessen Ziel es ist: „die kulturelle Vielfalt und das audiovisuelle Erbe Europas zu erhalten, europäische audiovisuelle Werke innerhalb wie außerhalb Europas zu verbreiten und den gesamten Sektor wettbewerbsfähiger zu machen.“ (Bundesregierung.de 2018: o.S.) Dieses Projekt zeigt, wie wichtig es ist Mehrsprachigkeit oder die Verwendung von Minderheitensprachen im Film zu fördern, da sie Einfluss auf innergesellschaftliche Entwicklung sowie auf die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls haben.

Beginnend mit einer Hinführung zum Film als Massenmedium im Kulturkontakt möchte ich darauf eingehen, wie Filme als nationen- und kulturstiftende Medien eingesetzt werden können und welche Rolle die Übersetzung in diesem Zusammenhang spielt. Dabei gebe ich eine kleine Einführung in die Translationswissenschaft mit einem Fokus auf die funktionalistische Theorie, die maßgeblich für eine funktionsgerechte Übersetzung innerhalb der Audiovisuellen Translation ist. Im Anschluss gehe ich genauer auf die unterschiedlichen Verfahren der AVT (Audiovisuellen Translation) ein, auf deren historische Entwicklung sowie auf die Vor- und Nachteile der Synchronisation bzw. Untertitelung. Im nächsten großen Unterkapitel wird der mehrsprachige Film umfassend dargestellt. Die Herausarbeitung von wiederkehrenden Motiven und Gemeinsamkeiten kann für die Analyse im letzten Kapitel hilfreich sein, bei dem außerdem die verwendeten Übersetzungsstrategien, die im Kapitel zur

Mehrsprachigkeit beschrieben werden, herausgearbeitet werden sollen. In meiner Analyse werde ich zuerst deskriptiv vorgehen und die vorzufindenden Sprachen im Original des Films *Babel* mit den in der deutschen, spanischen und französischen Synchronversion vorkommenden Sprachen vergleichen. Dabei möchte ich mir ansehen, wie in den Synchronversionen die Mehrsprachigkeit gehandhabt wurde und ob eventuell noch weitere Übersetzungsmethoden, wie die Untertitelung, zum Einsatz kamen. Anschließend werden einzelne Sequenzen ausgewählt und die Originalversion den Synchronversionen gegenübergestellt. Dadurch soll festgestellt werden, welche Unterschiede im Umgang mit Mehrsprachigkeit anhand meines ausgewählten Beispiels vorzufinden sind und welchen Einfluss diese auf den Film haben. Abschließend werden im letzten Kapitel die Ergebnisse präsentiert und noch einmal alles zusammengefasst.

2. Der Film als Massenmedium im Kulturkontakt

Besonders Filme können unser Bild von der Welt beeinflussen, da sie eine große Rolle in der Konstruktion von Realität spielen und in diesem Sinne ganze Teile der Gesellschaft beeinflussen können (vgl. Hallermayer 2008: 1). Sie bringen uns mit anderen Kulturen in Kontakt und zeigen uns, wie das Leben außerhalb unserer Realität aussieht. Bräutigam sagt daher: „Film, Fernsehen und Video sind Massen- und Populärmedien des Kulturkontakts“ (Bräutigam 2015: 16), da wir durch die Medien in Kontakt mit anderen Kulturen treten können. Die Synchronisation hat hierbei eine Vermittlungs-, Gatekeeper- oder auch Verhinderungsfunktion, während beim Übersetzen grundsätzlich darauf geachtet wird, dass „funktionsgerecht“ übersetzt wird (vgl. Bräutigam 2015: 15f.). Bei dieser Art der Übersetzung soll die initiierte Funktion im Ausgangstext, die der Autor/die Autorin erzielen wollte, so gut wie möglich in der Übersetzung aufrechterhalten werden.

Filme stehen in Beziehung zu Individuen und zur Gesellschaft und bilden diese auf eine gewisse Weise ab (vgl. Mai 2018: 2). Die jeweilige politische Situation in einem Land kann jedoch Einfluss auf die Darstellung der eigenen oder fremden Kultur haben (vgl. Mai 2018: 5). Dies kann zum Beispiel bei der Herstellung einer nationalen Identität nützlich sein. Es wird angenommen, dass Massenkommunikation eine zentrale Rolle dabei spielt, eine Bevölkerung eng zu verbinden, durch die Teilung gemeinsamer Werte, um das Gefühl der Nationalität zu erzeugen. In Anlehnung an Anderson (1983) ist es heute üblich, die Nation als Abbildung einer imaginierten Gemeinschaft mit einer gemeinsamen Identität und einem Zugehörigkeitsgefühl zu einem geographisch und politisch abgegrenzten Raum zu definieren. Bei der nationalen Identität geht es um die Erfahrung zu einer solchen Gemeinschaft zu gehören, in der gewisse Traditionen und Rituale vorzufinden sind (vgl. Higson 2000: 64f.).

2.1. Der Nationalbegriff

Versuchen wir den Begriff *Nation* erst einmal zu definieren, fällt auf, dass dazu unterschiedliche Erklärungen umherkreisen. Für Gellner (1964) ist die Nation das Produkt des Nationalismus, als Ausdruck des Bedürfnisses der Moderne nach „Hochkulturen“, die großen Wert auf Bildung und Standardisierung legt (vgl. Smith 2000: 46). Der Begriff Nation stammt eigentlich aus dem Lateinischen, wobei „natio“ ursprünglich abwertend für eine Gruppe von

im Ausland lebende Personen, die aus der gleichen geographischen Region stammten, verwendet wurde. (vgl. Hjort 2000: 104). In der Folge wandelte es sich von „Herkunftsgemeinschaft“ zu „Gesinnungs- und Zweckgemeinschaft“ (vgl. Hjort 2000: 104). Eric Hobsbawm und andere Nachkriegshistoriker/-innen sehen die Nation als eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts an (vgl. Smith 2000: 46). Nationen und Nationalstaaten werden durch gemeinsame kulturelle und kommunikative Praktiken und Möglichkeiten ihrer Mitglieder zusammengehalten, die die Identität der Gruppen stärken und Grenzen schaffen (vgl. Schlesinger 2000: 20f.). Eine große Rolle dabei spielt unter anderem eine gemeinsame Sprache innerhalb der Gruppe, welche ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt und sich von anderen abgrenzt. Der Zusammenhang zwischen sprachlicher und kultureller Identität wurde bei der Bildung von Nationen in Europa des 19. Jahrhunderts besonders hervorgehoben (vgl. Mai 2018: 2; 11). In dieser Zeit gab es eine Flut von „erfundenen Traditionen“ (Smith 2000: 46), wie nationale Mythologien, Symbole, Rituale und Geschichten, die zur Schöpfung der Nationen beitragen sollten (vgl. Smith 2000: 46). In Filmen werden diese Symbole oder nationale Stereotypen auch immer wieder verwendet, um ein bestimmtes Bild einer Nation zu vermitteln, bzw., um darzustellen in welchem National- bzw. Kulturkreis die Handlung gerade spielt.

2.2. Der Kulturbegriff

In dem Zusammenhang ist auch der Begriff *Kultur* zu nennen. Bei diesem vielschichtigen Begriff können je nach Disziplin und Sprache Unterschiede in der Definition entdeckt werden (vgl. Hallermayer 2008: 6). Laura Santamaria differenziert sechs Definitionen des Kulturbegriffs:

- „1. Culture as the characteristic which differentiates human beings from nature
2. Culture as a synonym for society
3. Culture as a cognitive category
4. Culture as intellectual and social development
5. Culture as artistic manifestations
6. Culture as a social category“ (Santamaria 2001: 159).

In Bezug auf Filme, und vor allem auf mehrsprachige Filme, wird der Begriff *Kultur* synonym für eine Gesellschaft verwendet, die aufgrund gemeinsamer Werte, Normen und Traditionen miteinander verbunden ist, und sich dadurch von anderen Kulturen abgrenzt.

Santamaria kritisiert ebengenau diese Verwendung des Kulturbegriffs und, dass von einigen Vertreter/-innen in der Translationswissenschaft unter anderem von Nida (1975) und Newmark (1988) die Definition von Kultur als Synonym für Gesellschaft verwendet wird, da in diesem Fall die Gesellschaft als großes Ganzes gesehen wird und nicht auf die Mikrogruppen innerhalb dieser eingegangen wird (vgl. Santamaria 2001: 160).

Die gängigste Definition, die auch von Hallermayer (2008) verwendet wird, geht dahin, dass Kultur als Gesamtheit der menschlichen Lebensäußerungen oder Leistungen verstanden wird. Der Kulturbegriff umfasst sowohl die Hilfsmittel als auch die Erträge menschlicher Leistungen, sowohl in geistiger Form als auch die sozialen Organisationsformen, in denen Menschen zusammenleben. Die Gesellschaftsmitglieder einer Kultur zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie über gemeinsame Zeichen miteinander kommunizieren (vgl. Hallermayer 2008: 5f.). Diese gemeinsamen Zeichen können unter anderem die gleiche Sprache sein, aber auch nonverbale Kommunikation. Diese Definition erscheint als nachvollziehbar und komplett. Wenn in weiterer Folge daher von Kultur die Rede ist, sind Gemeinschaften gemeint, die dieselben Zeichen verstehen – diese umfassen die gleiche Sprache, die gleichen Traditionen, Werte etc. alles was in unserem Sinne ein tieferes „kulturelles Verständnis“ verlangt, welches nur durch das Zusammenleben innerhalb einer gewissen „kulturellen“ Gesellschaftsgruppe erworben werden kann.

2.3. Rolle der Filme als grenzüberschreitende Medien

Filme sind heutzutage eine der Hauptwege, um transnationale kulturelle Verbindungen herzustellen. Die Erfahrung des Grenzübertritts findet auf zwei großen Ebenen statt, zum einen auf der Seite der Produktion, zum anderen auf Seiten des Vertriebs. Mindestens seit den 1920er Jahren werden Filme als Co-Produktionen verschiedener Nationalstaaten hergestellt. Außerdem operiert das Kino auf einer transnationalen Basis in Bezug auf den Vertrieb und die Rezeption von Filmen. Wenn Filme auf Reisen gehen, gibt es jedoch nie die Gewissheit, dass das Publikum sie in den verschiedenen kulturellen Kontexten auf die gleiche Weise rezipiert (vgl. Higson 2000: 67f.).

Da Kultur und Film sehr eng miteinander verstickt sind, müssen Filme immer im Hinblick auf ihren kulturellen Kontext gelesen werden. Filme bringen sozusagen die kulturellen Gegebenheiten zum Ausdruck und entstehen unter dem Einfluss der gängigen Werte, Normen und Gesetze der jeweiligen Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte (vgl. Hallermayer 2008: 6f.).

Die Bedeutung, die das Publikum in einen Film hineinliest, hängt daher stark von den jeweiligen kulturellen Kontexten ab und müssen bei der Diskussion über das nationale Kino und die Vielfalt der Rezeption berücksichtigt werden (vgl. Higson 2000: 68f.).

Es besteht durchaus die Möglichkeit mit Filmen Einblick in unterschiedliche Länder und Kulturen zu bekommen, um die jeweiligen Kulturen für alle verständlich zu machen (vgl. Hallermayer 2008: 10). Filme präsentieren Normen und Werte, sie formen und beeinflussen daher ganze Menschen- und Weltbilder (vgl. Bräutigam 2015: 27). Europa besteht aus vielen Sprachen und Kulturen, wodurch nicht von einer einzigen europäischen Identität gesprochen werden kann (vgl. Mokre et al. 2003 zit. n. Mai 2018: 13). Dennoch können Filme über die Landesgrenzen hinweg Teilöffentlichkeiten ansprechen und es gibt Filme, die im kollektiven Gedächtnis ganzer Generationen in Europa verankert sind (vgl. Mai 2018: 13). Die Europäische Union möchte dem Separatismus entgegenwirken und ein europäisches Bewusstsein schaffen. Das Gelingen hängt aber von der Gesellschaft und den Kulturschaffenden ab (vgl. Mai 2018: 14). Die Verwendung der Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel in Filmen kann zur Erreichung des Ziels der Europäischen Union beitragen, indem es das sprachliche und kulturelle Bewusstsein der Bürger/-innen fördert.

2.4. Kultur und Medien

Nehmen wir unser Wissen über die Welt nur aus Spielfilmen, wird unser Weltbild sehr eingeschränkt sein. Ein kompetenter Umgang mit Filmen ist wichtig, um zu erkennen, welchen Einfluss Filme auf die Realitätskonstruktion ihrer Rezipient/-innen tatsächlich haben (vgl. Hallermayer 2008: 2).

Die Kultur als Rahmenbedingung hat neben der Entstehungszeit großen Einfluss auf die Gestaltung eines filmischen Werkes, ebenso wie die beteiligten Personen, also Produzent/-innen, Regisseur/-innen, Schauspieler/-innen etc. (vgl. Hallermayer 2008: 3). Außerdem kann die politische Situation in einem Land Einfluss auf die Darstellung einer Gesellschaft haben

(vgl. Mai 2018: 5). Besonders in autoritären Regimen ist es typisch, dass den Filmemacher/-innen aufgetragen wird, ein positives Bild ihres Staates zu zeigen (vgl. Mai 2018: 2). Manche Regisseur/-innen kritisieren die politischen und sozialen Umstände ihrer Kultur mittels ihrer Filme (vgl. Hallermayer 2008: 7), wobei diese Darstellungen wegen Verunglimpfung im eigenen Land oft verboten werden (vgl. Mai 2018: 2).

In Abhängigkeit der individuellen Erfahrungen und der Sozialisation innerhalb einer bestimmten Kultur, findet man unterschiedliche Lesearten von Filmen bei den Rezipient/-innen (vgl. Mai 2018: 13). Die Auseinandersetzung damit, ist insofern von Bedeutung, wenn es um darum geht, Filme anderer Kulturen zu verstehen (vgl. Hallermayer 2008: 12). Hallermayer spricht dabei unter anderem von japanischen Filmen, welche für westliche Rezipient/-innen sehr schwer zu verstehen sind, da sie aus einer Reihe kulturspezifisch bedeutungsstarker Bilder bestehen, welche einen kontextspezifischen Subtext transportieren und auf allgemeingültigen Erfahrungen der Japaner/-innen basieren (vgl. Hallermayer 2008: 12). Wenn sich die Kultur der Filmemacher/-innen also derartig von der der Rezipient/-innen unterscheidet, führt es in der Regel zu einer falschen Interpretation des Gesehenen (vgl. Hallermayer 2008: 12). Ein Beispiel dafür können Missinterpretationen von Gesten wie Kopfschütteln oder Nicken sein, die in unterschiedlichen Ländern genau gegenteilig verwendet werden, wie zum Beispiel ein Kopfschütteln in Bulgarien, Pakistan und Indien eine Geste der Zustimmung ist. Beim Transfer von Filmen in eine Zielkultur müssen diese daher einen Filter durchlaufen um kompatibel mit dem jeweiligen kulturellen System zu werden (vgl. Bräutigam 2015: 27). Die Synchronisation kann als nationaler Filter wirken, indem sie Unterschiede zwischen dem Selbstbild und dem Bild, das in der Ausgangskultur über *uns* vermittelt wird, auszugleichen versucht (vgl. Bräutigam 2015: 19). Synchronisation kann daher als „Vorspielung falscher Tatsachen, ein Kompromiss, um Menschen Filme fremder Kulturen und Sprachen zugänglich zu machen“ (Bräutigam 2015: 51) verstanden werden, während Untertitel als etwas „authentischer“ gelten (vgl. Bräutigam 2015: 26). Doch ohne die Filmübersetzung, insbesondere die Synchronisation, wäre der Vertrieb ausländischer Filme in bestimmten Ländern gar nicht erst möglich (vgl. Bräutigam 2015: 51). Dem Argument, dass Untertitel den Film authentischer wirken lassen, kann ich zustimmen, denn Zugang zu anderen Sprachen und einen Einblick in die fremde Kultur hat man durch die Synchronisation eher weniger. Die bestimmte geografische und kulturelle Zuordnung der Handlung eines Films, wird meiner Meinung nach erst dann möglich, wenn die dort gesprochene Sprache auch im

Film gesprochen wird. Das bedeutet nicht, dass wir uns nur mehr Filme unserer Heimatländer ansehen sollen oder nur mehr in den Sprachen, die wir beherrschen, aber durch einen offeneren Umgang mit Untertiteln, könnten wir vom Gesamtwerk eines Filmes in Originalsprache mehr von dessen Inhalt mitnehmen als in einer Synchronversion.

2.5. Nationalität von und in Filmen

Die verbale Sprache im Film wird in erster Linie dazu benutzt, damit sich Menschen untereinander verständigen können, doch Wahl (2003) spricht außerdem von einer mythischen Bedeutung von Sprachen. Wahl meint: „Für die Zuschauer/-innen gewinnen aber die Tatsache, daß ganz bestimmte Sprachen verwendet werden, und die Darstellung von funktionierender oder nicht funktionierender Kommunikation ebenfalls eine übergeordnete, mythische Bedeutung.“ (Wahl 2003: 237) Die Aufgabe der mythischen Bedeutung sei es, die über die verbale Sprache ideologischen Einfluss auszuüben (vgl. Wahl 2003: 237). Die verbale Sprache ist nach Wahl außerdem ein sehr wichtiges Mittel zur Inszenierung von Beziehungen zwischen einzelnen Figuren im Film oder des Verhältnisses zu den Rezipient/-innen. Sprachliche Nuancen werden durch die Synchronisation meist angeglichen und bleiben nur in mehrsprachigen Filmen, die mit der Polyglossie spielen, erhalten (vgl. Wahl 2003: 263).

Es sei schwierig, Filme eindeutige Etiketten, die das Genre oder die Nationalität bestimmen, zuzuweisen (vgl. Wahl 2003: 264). Es mangelt, nach Wahl, an einer Einigkeit über die Gültigkeit für die Bestimmung des Nationalen (vgl. Wahl 2003: 264). Andrew Higson definiert nationales Kino „als das Filmkorpus, zu dem die Zuschauer einer Nation Zugang haben [...]“. Weiters sei „es [...] genauso entscheidend, in welchem Medium die Filme angeboten werden, muß also noch enger gefaßt werden, indem man die Fassung, besonders die Sprachfassung (original, synchronisiert, untertitelt), in der ein Film die Zuschauer erreicht, als zusätzliches Kriterium zuläßt“ (Higson 1989 zit. n. Wahl 2003: 264). Entscheidend aber über die Nationalität eines Filmes, sei die verbale Sprache des audiovisuellen Produkts als Medium der Verständigung (vgl. Wahl 2003: 264). Chris Wahl behauptet, egal in welchem Land ein Film gedreht wird und ob es eine Originalversion oder Synchronisation ist, der Film hätte Einfluss auf die Identität einer Nation (vgl. Wahl 2003: 264), wobei ich der Meinung bin, dass Zuschauer/-innen sehr wohl erkennen können, ob es sich etwa um einen österreichischen oder amerikanischen Film handelt. Dies ist meist schon durch das geografische Setting des

Films erkennbar, durch die Schauspieler/-innen, oder wenn diese nicht international bekannt sind, kann anhand derer Namen oder dem Namen des Regisseurs/der Regisseurin erkannt werden, woher der Film stammt. Bei internationalen Co-Produktionen ist die Feststellung dessen schon schwieriger, wobei im Abspann normalerweise darauf hingewiesen wird. In der Regel sind die Produktionsländer Parameter zur Bestimmung der Identität eines Filmes, denn auch wenn in einem Film Italienisch und Deutsch gesprochen wird, kann es sich dabei um einen ausschließlich deutschen Film handeln wie etwa *Solino* (2002, Akin). Die Sprache ist demnach nicht entscheidend für die Nationalität eines Filmes, doch kann das Abbilden bestimmter nationaler Eigenheiten, andere Nationen beeinflussen und auf diese überschwappen. Ein Beispiel dafür ist der Weihnachtsmann (Santa Claus), der sich von den USA ausgehend weltweit verbreitet hat.

2.6. Filme im Transfer

Die Identitätsangebote in Filmen sind zwar für unterschiedliche kulturelle Systeme adaptierbar, müssen aber im Transferprozess einen „von der Zielkultur installierten Filter“ durchlaufen (Bräutigam 2015: 27). Im Kulturkontakt spricht Bräutigam davon, dass Synchronisation die Funktion hat, wie eine Art Filter, die Verbreitung von bestimmten Nachrichten zu verhindern (vgl. Bräutigam 2015: 16), wodurch mancher Inhalt bewusst verändert und dem Zielpublikum vorenthalten wird. Im Übersetzungsprozess spielt die Kulturkompetenz eine wichtige Rolle, wobei vom/von der Translator/-in die Fähigkeit gefordert wird, sich vollständig in die andere Kultur einzufühlen, um eine bestmögliche Übersetzung ziel- und kulturgerecht herzustellen (vgl. Ammann 1995: 43). Bevor genauer auf die Übertragung bzw. Synchronisation ausländischer Filme eingegangen wird, muss zuerst noch geklärt werden, was unter Translation eigentlich verstanden wird und welche Rolle der/die Übersetzer/-in im Übertragungsprozess spielt.

3. Einführung in die Translationswissenschaft

Der Begriff *Translation* wurde im wissenschaftlichen Bereich von Otto Kade 1968 als Überbegriff für Übersetzen und Dolmetschen eingeführt (vgl. Kade 1968 zit. n. Prunc 2003: 9). Darunter versteht man einen zweisprachigen Kommunikationsakt, der unter Berücksichtigung sprachlicher und außersprachlicher Faktoren, einen Ausgangstext (=Original) in L1 (Ausgangssprache) in einen Zieltext (=Translat) in L2 (Zielsprache) umwandelt (vgl. Prunc 2003: 9). Translation ist demzufolge ein Kodierungswechsel AS (Ausgangssprache) → ZS (Zielsprache), welcher bestimmten Bedingungen im Kommunikationsakt unterliegt (vgl. Prunc 2003: 9).

Aus Sicht der Translationswissenschaft wird unter einem/r Übersetzer/-in ein/e Mittler/-in zwischen Sprachen, Völkern, Ideologien, Literaturen, Wissenschaften und Kulturen verstanden (vgl. Koller 2011: 19). Oft werden Übersetzer/-innen auch als Brückenbauer/-innen zwischen Sprachen, Texten und Kulturen bezeichnet, denn beim Übersetzen werden Sprach- und Kulturbarrrieren überwunden (vgl. Koller 2011: 19f.). Übersetzen spielt eine wichtige Rolle, denn „überall und immer, wo Menschen verschiedener Sprache in irgendeiner Weise miteinander zu tun haben und wo das Bedürfnis oder die Notwendigkeit besteht, anderssprachliche Äußerungen und Texte oder Zeugnisse älterer Sprachstufen zu verstehen, und wo es nicht möglich ist, sich einer gemeinsamen Sprache zu bedienen, braucht und gibt es Dolmetscher/-innen und Übersetzer/-innen, die dank ihrer Sprachkenntnisse die *Kommunikation herstellen* und das sonst Unverständliche oder Unzugängliche verstehbar machen können“ (Koller 2011: 20; Hervorhebungen im Original). Übersetzung setzt sich auseinander einerseits mit Kultur, andererseits mit Sprache, wobei die beiden Faktoren eng miteinander verwoben sind (vgl. Koller 2011: 54). Denn die Sprache, in der wir kommunizieren, ergibt sich aus unserer Wahrnehmung der Welt, einer Interpretation, die sich kulturbedingt historisch- gesellschaftlich entwickelt hat und welche zugleich in der Sprache wieder weitervermittelt wird (vgl. Koller 2011: 163). Die Sprache, mit der wir kommunizieren, definiert außerdem unsere Identität und bestimmt das Bild, das wir von anderen haben (vgl. Pérez L./ de Higes Andino 2019: 36). Man kann also sagen, Sprache und Kultur lassen sich nicht voneinander trennen, wenn kulturbestimmte Sehweisen und Sachverhalte mittels unserer Alltagssprache zum Ausdruck gebracht werden, wie etwa in Begrüßungsfloskeln (vgl. Koller 2011: 165f.). Von dieser Überlegung ausgehend spricht Koller auch von der Problematik der

Nicht- Übersetzbarkeit, wenn die kommunikativen Zusammenhänge zwischen AS und ZS keinerlei Gemeinsamkeiten aufweisen (vgl. Koller 2011: 166f.). Dies kann in manchen Alltagssprachlichen Ausdrücken vorkommen, da sie durch die enge Verknüpfung zwischen Kultur und Sprache entstehen und infolgedessen für die/den Übersetzer/-in ein großes Hindernis darstellen.

Bei der Wahl des Übersetzungsmodus in mehrsprachigen Filmen spielt außerdem das Zielpublikum eine wichtige Rolle, welches jedoch oft sehr schwer feststellbar ist (vgl. Heiss 2004: 217). Vermeers Skopostheorie kann hierbei herangezogen werden, denn während bei den meisten Filmen die Unterhaltung der breiten Massen angestrebt wird, kann der Skopos bei mehrsprachigen Filmen anders sein (vgl. Heiss 2004: 217). Die Skopostheorie (Skopos= griech. Zweck/ Ziel) fragt danach, welche Funktion ein Text in der Zielkultur erfüllen soll (vgl. Ammann 1995: 65). Augenmerk wird darauf gelegt, wer die Rezipient/-innen in der Zielkultur sind, um einen Text, wenn nötig, so weit zu verändern, sodass er in der Zielkultur funktioniert und verstanden wird (vgl. Ammann 1995: 63; 67f.).

In Bezug auf die Filmwissenschaft, ist es naheliegend danach zu fragen, welche Funktion ein Film in seiner Ausgangskultur erfüllen soll und was mit dessen ursprünglicher Intention passiert, wenn ein Film synchronisiert und in anderen Ländern verbreitet wird (vgl. Heiss 2014: 4). Es ist daher grundsätzlich im Übersetzungsprozess wichtig, funktionsgerecht vorzugehen (vgl. Bräutigam 2015: 15).

3.1. Funktionalistische Übersetzungstheorie

Bei der funktionalistischen bzw. handlungstheoretischen Theorie der Translationswissenschaft, wird das Original als zweitrangig angesehen (vgl. Thome 2012: 313). Bei der Übersetzung mehrsprachiger Filme betrachte ich diese Theorie als relevant an, da es im Grunde darum geht, die Botschaft des Films sinngemäß zu übertragen und weniger darum, wortwörtlich zu übersetzen.

Für Jäger (1975), Hönig/ Kußmaul (1982), Holz-Mänttari (1984), Reiß/ Vermeer (1984) und Kußmaul (1995) steht der kommunikative Zweck im Mittelpunkt des Übersetzungsprozesses (vgl. Thome 2012: 313). Aufbauend auf der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari und unter Berücksichtigung der Rezeptionstheorie formulierte Vermeer die Skopostheorie (vgl. Snell- Hornby 1994: 21; Reiß

1986: 3). Bei der Theorie des translatorischen Handelns ist Kommunikation eine Handlung, die mit einer Absicht erfolgt und der gegenseitigen Verständigung dienen soll (vgl. Ammann 1995: 32f.). Wie wir in einer bestimmten Kommunikationssituation agieren, wird von dem in unserer Kultur erlernten Verhalten bestimmt, welches auf gewissen Wertvorstellungen, Normen und Erwartungen basiert (vgl. Ammann 1995: 39). Durch die Translation soll Kommunikation auch zwischen unterschiedlichen Kulturen ermöglicht werden, weshalb die Übersetzer/innen Expert/innen in beiden Kulturen sein müssen (vgl. Snell- Hornby 1994: 34).

Anna Ammann entwickelte unter Berücksichtigung des Skopos und der Translatfunktion ein funktional übersetzungskritisches Analysemodell, bei dem sie das *scenes and frames*- Modell von Fillmore miteinbezieht (vgl. Ammann 1993: 437; Reinart 2014: 56). Die *scenes- and frames*- Theorie besagt, dass ein Text (*frame*) bestimmte kognitive Vorstellungen (*scenes*) vor unserem geistigen Auge auslöst (vgl. Vannerem/ Snell-Hornby 1986: 189; vgl. Reinart 2014: 76). Menschliche Kommunikations- und Verstehensprozesse laufen dem Konzept zufolge so ab, dass wir „zu jeder linguistischen Form (*frame*) zunächst mittels eigener Erfahrung bzw. einer Situation Zugang finden, die für uns persönlich von Bedeutung ist (*scene*)“ (Vannerem/ Snell-Hornby 1986: 185). Im Übersetzungsprozess müssen die *scenes* (szenarischen Bilder) in *frames* der Zielsprache formuliert werden (vgl. Vannerem/ Snell-Hornby 1986: 189), wobei soziokulturelles Wissen des/der Übersetzers/-in besonders wichtig ist, um in der Zielsprache dieselben Bilder wie in der Ausgangskultur bei den Rezipient/-innen hervorzurufen (vgl. Vannerem/ Snell-Hornby 1986: 191).

Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass von der/vom Übersetzer/in ein enormes kulturelles Wissen verlangt wird, da Texte wie auch Filme immer in Abhängigkeit zur jeweiligen gesellschaftlichen Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt entstehen. Sprachliche Zeichen müssen in diesem Sinne funktionsgerecht übersetzt werden, sodass das Zielpublikum im besten Fall die ursprüngliche Intention empfangen kann. Bei der Übersetzung von audiovisuellen Medien kommen zu den sprachlichen Schwierigkeiten zusätzlich technische Einschränkungen hinzu. Im nächsten Kapitel wird genauer auf die audiovisuelle Translation eingegangen, was genau darunter verstanden wird und wie sie sich entwickelt hat, da dies grundlegend für die Auseinandersetzung mit mehrsprachigen Filmen und deren Übertragung ist.

4. Audiovisuelle Translation

Audiovisuelle Medien werden, wie der Name bereits verrät, visuell und akustisch übertragen bzw. wahrgenommen. Die Audiovisuelle Translation (AVT) beschäftigt sich mit der Übersetzung von Texten bestimmt für den Bereich Kino, Fernsehen, Video und Multimedia (vgl. Agost 1999: 15).

4.1. Merkmale der audiovisuellen Kommunikation

Merkmal der AVT ist erstens, dass die Kommunikation über auditive und visuelle Kanäle mit unterschiedlichen Signalen erfolgt, die gegenseitig synchronisiert und angepasst werden müssen, um ein fertiges Werk zu erzeugen (vgl. Mayoral Asensio 2001: 34). Zweitens sind mehrere Protagonist/-innen (Schauspieler/-innen, Synchronisationsdirektor/-innen, Untertitelungsdirektor/-innen, Justierer/-innen etc.) am Übersetzungsprozess neben der/dem Übersetzer/-in beteiligt (Mayoral Asensio 2001: 35). Drittens erhält die/der Zuseher/-in bei Untertitelung, Voice-over, Halb-Synchronisation, Dolmetschung und synchroner Übersetzung, ein audiovisuelles Produkt in mindestens zwei Sprachen simultan präsentiert (vgl. Mayoral Asensio 2001: 36). Und zuletzt verfügt die audiovisuelle Übersetzung über ein eigenes Konventionenrepertoire zwischen Übersetzungsprodukt und Zuseher/-innen (vgl. Mayoral Asensio 2001: 36). Diese Konventionen sind bei der Synchronisation die synchrone Übereinstimmung zwischen Bild und Ton und bei der Untertitelung sind es stilistische Vorgaben. *Kursiv Geschriebenes* bedeutet, dass die Person gerade nicht im Bild zu sehen ist, bei zweizeiligen Untertiteln gehört jede Zeile jeweils zu einer anderen Person und wird mit einem Bindestrich zu Beginn des Satzes markiert. Sind Untertitel zu lang, können sie mit Auslassungspunkten am Satzende und Satzanfang aufgeteilt werden. Ein Wort oder Satz in Großbuchstaben abgebildet, dass etwas Geschriebenes auf der Leinwand zu sehen ist. Für das Voice-Over gibt es ebenso die Vorgabe, dass etwa erst nachdem drei oder vier Wörter des Originaltexts gesprochen wurden, das Voice- Over beginnt. *Kursive Schrift* wird verwendet, um all das zu kennzeichnen, was nicht gesagt wird, also Gedanken, Erinnerungen etc. (vgl. Mayoral Asensio 2001: 36f.).

4.2. Unterschiedliche Verfahren der AVT

Zu Beginn des Tonfilms gab es drei Übersetzungstechniken, zum einen die Produktion von Versionen, welche eine sehr teure und anspruchsvolle Praktik war, daneben gab es die Möglichkeit Untertitel auf sehr kostensparende Weise einzufügen, was zu Beginn aber noch qualitativ niedrige Lösung war, und zuletzt die Synchronisation, die damals jedoch technisch, sowie künstlerisch noch sehr unbefriedigend war. Dennoch gab es bereits 1930 komplett deutsch synchronisierte Filme (vgl. Bräutigam 2013: 9f.). Rosa Agost spricht von einer vierten Übersetzungspraktik, der simultanen Dolmetschung, dabei übersetzt ein/e Dolmetscher/-in live während der Filmvorführung die Filmdialoge (vgl. Agost 1999: 19). Diese Technik kommt auch heute noch zum Beispiel bei Filmfestivals zum Einsatz, ansonsten jedoch eher selten (vgl. Agost 1999: 20).

Heutzutage sind das Untertiteln, das Synchronisieren und das Voice-Over die am häufigsten verwendeten Verfahren in der AVT (vgl. Bucaria 2017: 430). Aber egal welche Methode verwendet wird, die Übersetzungspraktiken sind für den Erfolg eines Films oder einer Serie am internationalen Markt unentbehrlich, sagt Agost (vgl. Agost 1999: 52). Je nach Normen und Sehkonventionen des Zielpublikums, haben sich in Europa verschiedene Präferenzen gebildet, wobei Deutschland, Spanien, Frankreich und Italien zu den Synchronisationsländern gezählt werden können, hingegen in den skandinavischen Ländern, Portugal und Griechenland die Methode des Untertitels bevorzugt wird (vgl. Cedeño Rojas 2007: 430; Dore 2020: 55). In osteuropäischen Ländern wie Polen und den Balkanstaaten sind die Zuseher/-innen an das Voice-Over als Übersetzungsmethode gewöhnt (vgl. Dore 2020: 55). In Westeuropa, Nord- und Lateinamerika hingegen wird das Voice-Over hauptsächlich in Dokumentationen oder Interviews verwendet, in Spielfilmen ist es jedoch sehr untypisch (vgl. Dore 2020: 66).

a) Synchronisation

Bei der Synchronisation wird der Originaldialog, durch den der Zielsprache völlig ersetzt (vgl. Bucaria 2017: 430). Dabei wird Synchronizität zwischen dem Bild und dem neuen Ton angestrebt (vgl. Agost 1999: 58). Agost unterscheidet zwischen drei Arten von Synchronizität: inhaltliche Synchronizität, wo der Übersetzer/ die Übersetzerin sicher stellen muss dass der

Inhalt im Ausgangs- und Zieltext gleich ist; visuelle Synchronizität beschreibt die Übereinstimmung zwischen dem Gesehenen und dem Gehörten; und die Synchronizität der Charakterisierung, worunter die Harmonie zwischen Wörtern mit den restlichen Elementen verstanden wird, wie Lippensynchronität, Gestikulation und ob die Stimme zur jeweiligen Person passt (vgl. Agost 1999: 59).

b) Untertitelung

Untertitel sind schriftliche, meist gekürzte Übersetzungen des Filmdialogs, die synchron mit dem Originaldialog erscheinen (vgl. López 2008: 34). Mithilfe des günstigen Übersetzungsverfahrens können Originaldialoge von einem zielsprachlichen Publikum rezipiert und verstanden werden (vgl. Bucaria 2017: 430; Belz 2008: 93). Untertitel sollen als unauffällige Verständnishilfe dienen, aber den Film nicht stören (vgl. Ekmann 1995: 296).

c) Voice Over

Bei diesem Verfahren ist der Originalton gleichzeitig mit der übersetzten Tonspur zu hören (vgl. Dore 2020: 66), wobei ein/e Erzähler/-in meist alle Personen übersetzt (vgl. Bucaria 2017: 431).

d) Version

Unter der Version oder dem Versionenfilm versteht man die Herstellung eines Films in mehreren Sprachversionen, indem ein Film mit dem gleichen Drehbuch, derselben Dekoration und demselben technischen Team, aber jeweils mit anderen Schauspieler/-innen mehrere Male gedreht wurden (vgl. Monaco 2011: 264). Grundgedanke bei der Herstellung von Versionsfilmen war es, die Einheit zwischen Körper und Stimme unangetastet zu lassen (vgl. Wahl 2007: 64). Einige wenige mehrsprachige Schauspieler/-innen konnten dieselbe Rolle in allen Sprachversionen spielen (vgl. Bräutigam 2013: 9). Eine Alternative dazu war schon damals die Nachsynchronisation, wobei nur der Dialog neuproduziert wurde (vgl. Bräutigam 2013: 9).

4.3. Entwicklung der audiovisuellen Translation

Als der Tonfilm in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre entstand (vgl. Monaco 2011: 249), tauchte gleichzeitig mit ihm plötzlich ein Sprachproblem auf (vgl. Bräutigam 2013: 9). Zuvor gab es den Stummfilm, der sehr einfach überall auf der Welt verstanden werden konnte, denn sofern es Zwischentitel gab, konnten diese leicht ausgetauscht werden (vgl. Bräutigam 2013: 9). Zwischentitel wurden in Stummfilmen zur Erklärung von Handlungen oder zur Wiedergabe von Dialogen eingesetzt (vgl. Monaco 2011: 286). Außerdem hatten die jeweiligen Kinobetreiber der Stummfilme noch einen gewissen Einfluss auf den Film, durch ihre eigenen Kinomusiker/-innen und Filmerklärer/-innen (vgl. Monaco 2011: 249). Mit Aufkommen des Tonfilms entstand das Problem, dass Filme nicht mehr so einfach international verbreitet werden konnten (vgl. Wahl 2007: 63). Viele Produzent/-innen hatten Angst die Internationalisierung der Filme sei mit dem Aufkommen des Tonfilms vorbei und ausländische Märkte verloren (vgl. Nornes 2007: 128f.). Es gab damals unterschiedliche Präsentationsmethoden für ausländische Filme. Manche Filme wurden komplett in der Originalfassung gezeigt und von einem/einer Kommentator/-in erklärend begleitet; in Filmen mit wenig Dialogen wurden die Zwischentitel übersetzt und ausgetauscht und wiederum in anderen Filmen wurde die komplette Tonspur ersetzt (vgl. Wahl 2007: 63). Die Verfahren die bis heute zur Anwendung kommen sind das Synchronisieren, das Untertiteln und die drei- oder vierfache Verfilmung (vgl. Wahl 2007: 64), auch als Versionen bekannt (vgl. Bräutigam 2013: 9).

Die Sprachversion hat sich zunächst in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Großbritannien als bevorzugtes Übersetzungsverfahren durchgesetzt (vgl. Garncarz 2006: 11). Der Film konnte dadurch besser an kulturelle Erwartungen des Zielpublikums angepasst werden, indem zum Beispiel Schauspieler/-innen des Ziellandes für die Besetzung gewählt wurden, welche Studien zufolge, eine größere Akzeptanz beim Publikum hatten als Hollywoodschauspieler/-innen (vgl. Garncarz 2006: 11). Die Version hatte ihre Blütezeit von 1929- 1932 (vgl. Bräutigam 2013: 10), die Produktion war aber ab 1931 rückläufig, da sie mit enormen Kosten verbunden war und sich nur für größere europäische Filmmärkte rentierte (vgl. Garncarz 2006: 13f.). Die amerikanische Firma Paramount ließ zum Beispiel im Studio Joinville, bei Paris, zu seiner Blütezeit Anfang der 30er Jahre bis zu sechs Versionen eines amerikanischen Films für den europäischen Markt herstellen (vgl. Monaco 2011: 264). Der

hohe Zeit- und Kostenaufwand wird als Hauptgrund für die Aufgabe der Versionenproduktionen angesehen (vgl. Wahl 2005: 56). Heute existieren mehrfache Verfilmungen in Form von Remakes – d.h. Neuverfilmungen von bereits existierenden Filmen –, wobei der große Unterschied ist, dass bei Remakes meist amerikanische Produzenten im Nachhinein Rechte an z.B. einem französischen Filmstoff kaufen und eine eigene Fassung für den Heimmarkt herstellen, während bei der Version ein Studio gleichzeitig für mehrere Sprachmärkte produziert (vgl. Wahl 2007: 65). Bekannte Beispiele für Remakes der letzten Jahre sind *Le Jeu- Nichts zu verbergen* (2018, Fred Cavayé) und *Ziemlich beste Freunde* (2011, Olivier Nakache):

Der französische Netflix-Film *Le Jeu* (2018, Cavayé) ist eigentlich ein Remake der italienischen Komödie *Perfetti sconosciuti* (2016, Paolo Genovese), wovon es bereits insgesamt 18 Remakes gibt, die alle auf demselben Szenario beruhen (vgl. Film-rezensionen.de). Teilweise wurden die Dialoge eins zu eins übersetzt und so übernommen. Die deutsche Variante ist 2019 in die Kinos gekommen und trägt den Titel *Das perfekte Geheimnis* (2019, Bora Dagtekin) mit den Publikumslieblingen Karoline Herfurth, Elyas M'Barek und Florian David Fitz als Starbesetzung. Das italienische Original *Perfetti Sconosciuti- Wie viel Geheimnis verträgt eine Freundschaft* (2016, Genovese) ist seit 2020 als deutsche Synchronversion auf DVD erhältlich. Vor Erfolg des deutschen Remakes, war nur die englische Exportversion *Perfect Strangers* (2016, Genovese) im deutschsprachigen Raum erhältlich (vgl. Film-rezensionen.de). Das Thema ist kulturell sehr leicht adaptierbar und überall verständlich, weshalb die Remakes kaum vom Original abweichen. Eine Besonderheit bei der deutschen Version ist, dass sie 20-30 Minuten länger ist und im Gegensatz zu anderen Versionen, es unbedingt ein Happy End geben musste (vgl. Film-rezensionen.de).

Die französische Komödie *Ziemlich beste Freunde* (2011) von Olivier Nakache und Éric Toledano mit dem Originaltitel *Intouchables* wurde zum internationalen Erfolgsfilm und basiert auf der Autobiographie *Le second souffle* von Philippe Pozzo di Borgo (vgl. buecherrezensionen.org 2012: o.S.). 2019 erschien ein US-amerikanisches Remake des Films mit dem Titel *Mein Bester & ich* (Originaltitel: *The Upside*) von Neil Burger. Die Hauptrollen im Original gespielt von Omar Sy und François Cluzet wurden durch Bryan Cranston und Kevin Hart ersetzt. Gründe dafür, dass Hollywood von fast jedem erfolgreichen, nicht-englischsprachigen Film ein Remake macht sind einerseits, um sich einen Kassenschlager nicht

entgehen zu lassen und andererseits, weil das US-Publikum an synchronisierte oder Untertitelte Filme nicht gewöhnt ist und diese ablehnt (vgl. Baltaci 2019: o.S.).

Die Gewöhnung des Publikums an das Lesen von Untertitel in den 30er Jahren in Europa fiel deshalb leicht, weil die Zuseher/-innen bereits an das Lesen der Zwischentitel im Stummfilm gewöhnt waren. Neu war nur das gleichzeitige Lesen und Sehen des Films (vgl. Garncarz 2006: 10f.). Eine Spaltung in Synchronisations- und Untertitelungsländern fand daher erst später statt, denn zu Beginn wurde das Verfahren der Synchronisation überall abgelehnt, da die Zuseher/-innen nicht damit klarkamen, dass die Stimmen der Schauspieler/-innen nicht mit ihren Originalstimmen übereinstimmten, was ein Unwohlsein in ihnen auslöste (vgl. Garncarz 2006: 15). Grund dafür, dass sich die Synchronisation erst in den 1930er Jahre durchsetze, war demzufolge nicht technisch bedingt, sondern der kulturellen Akzeptanz verschuldet (vgl. Garncarz 2006: 15). Die Akzeptanz der Synchronisation kann laut Garncarz als kultureller Lernprozess verstanden werden, indem die Zuseher/-innen lernen die Nicht-Identität zwischen der/m Sprecher/-in die/der zu hören ist und der/m Schauspieler/-in die/der zu sehen ist, auszublenden (vgl. Garncarz 2005: 79). Dieser Lernprozess hat sich 1933 in Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland vollzogen und wurde als preiswertere Alternative gegenüber dem Versionenfilm akzeptiert (vgl. Garncarz 2005: 80). Dieser Lernprozess konnte nur stattfinden, weil die Filmwirtschaft des jeweiligen Landes bereit war das wirtschaftliche Wagnis einzugehen und Synchronfassungen trotz der großen Ablehnung auszustrahlen (vgl. Garncarz 2006: 16). Grund dafür, dieses Risiko einzugehen, war die sprachliche Selbstzelebrierung der genannten Länder, wobei es kein Zufall ist, dass die Länder in denen Synchronisation zum gängigen Verfahren wurden, die Kernländer des Faschismus waren (vgl. Garncarz 2006: 16). Es sind daher einerseits die Einsprachigkeit innerhalb der Länder, andererseits ihre Ideologie, da besonderer Wert auf eigene Kultur in diesen Ländern gelegt wurde (vgl. Garncarz 2005: 81). In Italien, Spanien und Deutschland war in den 30er Jahren eine faschistische Diktatur vorherrschend, mit dem Kult der Überlegenheit der eigenen Sprache, was zur Etablierung der Synchronisation als Standardverfahren führte (vgl. Garncarz 2005: 81). Auf diese Weise konnte die Fremdheit aus ausländischen Filmen kaschiert werden, wobei jedoch zu sagen ist, dass das Verfahren der Synchronisation selbst keinesfalls faschistisch ist (vgl. Garncarz 2005: 82). In Italien und Spanien war die Synchronisation fremdsprachiger Filme ab 1933 bzw. 1934 sogar gesetzlich vorgeschrieben, weshalb sich die Zuseher/-innen schneller an das Verfahren gewöhnen mussten (vgl. Garncarz 2006: 17). In

Deutschland gab es kein Gesetz in diesem Sinne, weshalb sich die Synchronisation auch nicht so konsequent und schnell durch setzte wie in Italien oder Spanien (vgl. Garncarz 2006: 17). Heutzutage ist es für uns im deutschsprachigen Raum völlig selbstverständlich, dass alle importierten Filme und Serien in deutscher Sprache (zumindest in größeren Kinos) verfügbar sind (vgl. Ekmann 1995: 283). Ausnahmen sind kleinere Kinos, in denen Filme teilweise auch in Originalton mit Untertiteln angeboten werden.

Da es sich bei der Synchronisation um ein teures Verfahren handelt, lohnt sich die Umsetzung nur in größeren Sprachgebieten (vgl. Bucaria 2017: 430; Bräutigam 2013: 10). Grund dafür die Synchronisation als Übersetzungsmethode in Deutschland zu wählen, war außerdem die Furcht vor kultureller Überfremdung durch das ungefilterte Eindringen englischer und französischer Filme (vgl. Bräutigam 2013: 10). Synchronisation tritt demzufolge als nationaler Filter auf, welcher eingreift, wenn Divergenzen zwischen „unserem“ Selbstbild und dem Bild, das in der Ausgangskultur über „uns“ vermittelt wird, zu entstehen drohen (vgl. Bräutigam 2015: 26). Bräutigam kritisiert jedoch, dass die Synchronisation der 1930er Jahre eine krampfhaftige Angleichung an die deutsche Mentalität anstrebte und nicht versuchte, die fremde Mentalität zu übersetzen (vgl. Bräutigam 2013: 12). Die Blütezeit der Synchronisation kam dann nach dem Kriegsende 1945 und wurde als „Waffe gegen den amerikanischen Kulturimperialismus eingesetzt“ (Bräutigam 2013: 14).

Bei der Synchronisation in den 30er Jahren wurde sehr genau auf die Lippensynchronizität geachtet (vgl. Wahl 2007: 65), wodurch die Übersetzungen meist etwas freier und natürlicher waren und stärker vom Original abwichen (vgl. Bräutigam 2013: 36). Heute geht es ins andere Extrem, indem die völlige Angleichung an die Originaldialoge angestrebt wird (vgl. Bräutigam 2013: 36). Es führt manchmal zu seltsamen Satzkonstruktionen, wenn zusätzlich auf die Lippensynchronizität geachtet wird. Heutzutage nimmt man bei der Lippensynchronizität schon leichte Asynchronitäten in Kauf, um dafür beim Inhalt des Dialogs möglichst nah am Original zu bleiben (vgl. Bräutigam 2013: 35).

Seit seiner Existenz, wird am Verfahren kritisiert, dass Filme durch Synchronisation an Authentizität verlieren (vgl. Cedeño Rojas 2007: 83) und Disharmonie zwischen Mimik, Gestik und Körperhaltung der Originalsprache in Verbindung mit Wortlaut, Tonlage und Sprechrhythmus der Zielsprache entsteht (vgl. Ekmann 1995: 283f.). Dieser Verlust der künstlerischen Einheit und der Authentizität wird häufig kritisiert, schon 1934 schrieb das Berliner Tagesblatt: „(...) keine Brücke wird gebaut, sondern eine Kluft aufgerissen. Den

stummen Film haben wir im Bewusstsein genossen, dass wir hier eben einer anderen Welt gegenüberstehen, die kennenzulernen vielleicht gewinnreich war. Sobald aber die Sprache dieses Films nicht mehr die Sprache des Kulturkreises ist, brechen die Dissonanzen zwischen Form und Inhalt, zwischen innerem Gehalt und äußerem Ausdruck auf. Diese Barriere wird niemals überschritten werden können. Woraus sich ergibt, dass der synchronisierte Film nie eine künstlerische Einheit darstellen wird“ (Berliner Tagesblatt, 10.6.1934 zit. n. Bräutigam 2013: 11f.). Es ist ein Paradox, sagt Agost, dass Synchronisation oft als Verrat angesehen wird, weil es nur eine Illusion ist, obwohl eigentlich ein Film als Ganzes nur eine Illusion ist (vgl. Agost 1999: 50). Die Synchronisation sei eine Illusion, die ausländische Produkte als die eigenen darstellt, um den fremden Einfluss zu vermeiden, während die Untertitelung der Beweis dafür ist, dass das Produkt ausländisch ist und ein Publikum mit Interesse an fremden Sprachen und Kulturen erwartet (vgl. Agost 1999: 49f.).

In Deutschland gab es 1945 keinen organisierten Widerstand gegen die Synchronisation, weil es eine sehr bequeme Art der Filmrezeption für das breite Publikum war. Über ästhetische Fragen nach Einheit von Stimme und Geste wurde sich nicht groß gekümmert, entgegen der Annahmen von Synchronkritikern, die den Prozess als Verfälschung sahen (vgl. Bräutigam 2013: 23f.). Béla Balázs kritisierte daran: „Jede Synchronisation in einer fremden Sprache ist auch schon darum unvermeidlich falsch und unkünstlerisch, weil zu jeder Sprache organisch auch jene ausdrucksvollen Gesten gehören, die eben für Menschen der betreffenden Sprache charakteristisch sind. Man kann nicht englisch sprechen und dies mit italienischen Handbewegungen begleiten.“ (Balázs 1949: 70 zit. n. Bräutigam 2013: 23f.) Diese Schwierigkeit stellt sich auch Übersetzer/-innen im Synchronisationsprozess, wo eine Sprache mit ihren kulturellen Eigenheiten in eine zweite übertragen werden muss. Es kann daher dazu kommen, dass Mimik, Gestik und Körperhaltung der Originalsprache nicht mit der Tonlage und dem Sprachrhythmus der Zielsprache harmonieren (vgl. Ekmann 1995: 287f.). Die Kritik von Balázs ist demnach durchaus berechtigt, umso beeindruckender ist es immer wieder die Arbeit der Filmübersetzer/-innen, die synchronisierte Filme so erscheinen lassen, als wären sie das Original.

In den 1950er und 60er Jahren gab es eine erhebliche Verbesserung der technischen und künstlerischen Qualitätsstandards der Synchronisation, doch in dieser Zeit wurden auch erhebliche Schatten auf das Gewerbe geworfen, die die Reputation dauerhaft schädigten (vgl. Bräutigam 2013: 17). Es kam zu ideologischen Bearbeitungen und Verfälschungen des

Originals. Vorgenommen wurden die Eingriffe von der nichtstaatlichen Institution „Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ (FSK), die 1949 ins Leben gerufen wurde, um eine staatliche Zensur zu verhindern. Es kam zur Verfälschung und Eliminierung einzelner Sequenzen oder Figuren, bis hin zur Veränderung der kompletten Handlung des Originals (vgl. Bräutigam 2013: 17f.). „Obszönität, Brutalität und Deutschlandfeindlichkeit wird fast immer geschnitten“, hieß es damals (Hesse-Quack: 206f. zit. n. Bräutigam 2013: 18). Zu den größten Eingriffen in der Filmgeschichte kam es 1951 bei Hitchcocks *Notorious* (1946) und 1952 bei *Casablanca* (1942, Curtiz). In den beiden Filmen wurde in der deutschen Version die gesamte Handlung geändert, die Nazis wurden zu Rauschgifthändlern oder Agenten, um das Ansehen Deutschlands nicht herabzuwürdigen (vgl. Bräutigam 2013: 18). Zu erotische Szenen in französischen Filmen wurden geschnitten, Themen wie Homosexualität umgangen und anti-klerischer Inhalt aufgrund des großen Einflusses der katholischen Kirche fielen ebenfalls der Schere zum Opfer (vgl. Bräutigam 2013: 20f.). Derartige Eingriffe fanden aber nicht nur in Deutschland statt, sondern auch in der spanischen Synchronfassung von *Casablanca* wurde die Handlung in Bezug auf den spanischen Bürgerkrieg verändert, sodass der Amerikaner Richard „Rick“ Blaine, gespielt von Humphrey Bogart, nun plötzlich gegen die nationalsozialistische Annexion Österreichs 1938 kämpfte und nicht mehr als Republikaner gegen Franco (vgl. Bräutigam 2013: 19). Außerdem machten die katholischen Zensoren in Spanien aus Bogart und Bergmann ein Geschwisterpaar (vgl. Bräutigam 2013: 19) was ebenso großen Einfluss auf die Handlung hatte.

Bräutigam sieht diese Manipulationen aber nicht als Einwand gegen die Synchronisation generell, sondern als Anlass, sich über die Gesellschaft, die derartige Vorgänge zulässt, Gedanken zu machen (vgl. Bräutigam 2013: 23).

In Synchronisationsländern wie Italien, Spanien oder Deutschland ist bis heute Synchronisation das bevorzugte Verfahren zur Erreichung eines großen Publikums (vgl. Garncarz 2005: 82). Dies liegt heute aber nicht mehr an dem Kult der Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur; ganz im Gegenteil, ist gerade Deutschland sehr offen gegenüber amerikanischen Filmen. Es liegt am Gewöhnungsprozess der Zuseher/-innen, die nicht so einfach die Bequemlichkeit ablegen möchten sich von den akustischen Einflüssen berieseln zu lassen, ohne Text zu lesen (vgl. Garncarz 2005: 82). Innerhalb kleinerer Minderheiten der Gesellschaft werden seit den 80er Jahren Originalfassungen von Filmen akzeptiert, deren Ausstrahlung sich aber nur in größeren Städten lohnt (vgl. Garncarz 2005: 82), aufgrund der

größeren erreichbaren Menschenmassen, höherer Fremdsprachenbildung und stärkerer Diversität innerhalb der Gesellschaft. Außerdem interessieren sich Student/-innen aufgrund ihrer zunehmenden Fremdsprachenkenntnisse, größerer Weltoffenheit und dem Wunsch einen Film in authentischer Version zu sehen, auch immer mehr für Filme in Originalfassung (vgl. Garncarz 2005: 82). Die zunehmenden Fremdsprachenkenntnisse und die Weltoffenheit können ebenso förderlich sein für die vermehrte Produktion mehrsprachiger Filme.

4.4. Vor- und Nachteile von Synchronisation bzw. Untertitelung

Die Diskussion, ob Synchronisation oder Untertitelung das geeignetere Verfahren ist, auch in Bezug auf den mehrsprachigen Film, ist immer noch aktuell. Nachteile der Untertitel sind, dass sie schriftlich sind und dadurch die Bildeinheit stören, eingeschränkt sind durch den verfügbaren Platz und der Ausgangstext dadurch unvermeidbar verkürzt ist (vgl. Beseghi 2017: 9). Schwierig ist es in den Untertiteln Aspekte wie Redestil oder Dialekte zu kennzeichnen (vgl. López 2006: 34). Außerdem schränken der zur Verfügung stehende Platz und die Zeit sowie Schnitte, Sprechgeschwindigkeit und Sprachrhythmus den Übersetzer/die Übersetzerin in seinem/ihrem Handlungsspielraum stark ein (vgl. Belz 2008: 95f.). Da Kürzungen in Untertiteln unvermeidlich sind, kommt es dadurch zwar zu einem Informationsverlust, der fremdsprachige Film kann aber dennoch problemlos verstanden werden (vgl. Belz 2008: 101). Kritisiert wird oft, dass durch das Lesen der Untertitel die Aufmerksamkeit der Zuseher/-innen stark leidet (vgl. Cedeño Rojas 2007: 83) und die Einheit des Ton-Bild-Raumes nicht erhalten bleibt (vgl. Wahl 2007: 67). Die Überlagerung des Filmbildes und das Durchbrechen der erzählerischen Illusion, sind weitere Nachteile, die oft an der Untertitelung kritisiert werden (vgl. Wahl 2005: 140). Für die Untertitelung spricht hingegen, dass man davon ausgeht, dass sie den Rezipienten/die Rezipientin vor unreflektierter Identifikation mit dem Inhalt schützen soll (vgl. Wahl 2007: 67). Weitere Vorteile sind, dass die Originalstimmen erhalten bleiben können, es hilft beim Fremdsprachenlernen und vor allem in Ländern mit mehreren Amtssprachen, wie der Schweiz oder Belgien, dabei die Mehrsprachigkeit der Bevölkerung zu fördern sowie die Gleichberechtigung der Sprachen zu gewährleisten (vgl. Wahl 2005: 140ff.). Für die Existenz mehrsprachiger Filme ist das Verfahren der Untertitelung daher elementar (vgl. Wahl 2005: 139).

In einem Synchronisationsland wie Deutschland oder Österreich gewinnt aktuell die Untertitelung auch immer mehr an Bedeutung, vor allem was die Untertitelung für Hörgeschädigte betrifft. Untertitel für Hörgeschädigte können im Fernsehen in der Regel zugeschaltet werden und ermöglichen allen Menschen den gleichen Zugang zu Medien. Untertitel werden demnach nicht nur benötigt, wenn die Sprache des Films nicht der Zielsprache entspricht - dabei ist die Rede von interlingualer Untertitelung, das heißt, von einer Sprache in die andere. Sie werden außerdem benötigt, wenn es sich um heimische Produktionen handelt. Die Untertitelung innerhalb derselben Sprache wird als intralinguale Untertitelung bezeichnet, wobei zu beachten ist, dass bei der Untertitelungsfassung für Hörgeschädigte zusätzlich zu den Dialogen auch Geräusche verschriftlicht werden müssen und die unterschiedlichen Sprecher/-innen häufig farblich kenntlich gemacht werden (vgl. Reinart 2009: 151f.).

Bei der Synchronisation kann man ebenso drei Einschränkungen beobachten: die unverzichtbare Synchronität zwischen dem Dialog in der Ausgangssprache und dem Dialog in der Zielsprache, die Lippensynchronizität vor allem im Close Up und die Glaubwürdigkeit der Synchronstimme, dass sie zum Charakter passt (vgl. Beseghi 2017: 9). Die Kritik von Bräutigam, dass mit dem Austauschen des Tons ein völlig neuer Film entsteht, ist in gewisser Weise gerechtfertigt, denn durch eine andere Sprache und andere Stimmen entsteht ein komplett neuer Gesamtklang eines Films (vgl. Bräutigam 2013: 26). Wahl macht deutlich, dass Töne eindeutiger sind als Bilder, was heißt, dass Bilder zwar mehr Informationen, aber auch größeren Interpretationsspielraum bieten (vgl. Wahl 2007: 68). Da das Gehör viel empfindungsstärker ist, lenkt der Ton – sowie die Musik – den Blick, wodurch es uns ermöglicht wird den Film zu verstehen (vgl. Wahl 2007: 68). Wahl und Bräutigam sagen also, dass die Sprache eines Films – der Ton – größeren Einfluss auf die Rezeption eines Films haben als das Bild. Der Entscheidung zwischen Synchronisation oder Untertitelung als Übersetzungsverfahren kommt indem Fall noch größere Gewichtung zu.

Zur Synchronisation ist schließlich noch zu sagen, dass sie nicht als etwas Schlechtes anzusehen ist, denn sie ermöglicht es vielen Menschen, die keine Fremdsprachenkenntnisse haben, den Zugang zu Filmen aus anderen Ländern und diese Kulturen kennenzulernen (vgl. Agost 1999: 139). Kein Verfahren ist grundsätzlich schlechter als das andere, denn jedes erfüllt einen bestimmten Zweck und dieser ist es einem großen Publikum einen fremdsprachigen

Film näher zu bringen. Welche Methode bei der Übersetzung eines mehrsprachigen Films die geeignetere ist, soll in der Folge beantwortet werden.

5. Der mehrsprachige Film

Wir leben in einer Gesellschaft die zunehmend multikultureller und multilingualer wird. Obwohl in unserem alltäglichen Leben immer schon mehrere Sprachen koexistierten, war die mediale Repräsentation davon seither sehr zurückhaltend (vgl. Díaz Cintas 2011: 215). Aufgrund dieser fehlenden Sichtbarkeit argumentiert Díaz Cintas, sei dazu auch noch wenig im wissenschaftlichen Bereich geschrieben worden (vgl. Díaz Cintas 2011: 215). Multilinguale Filme sind jedoch kein Nischenprodukt mehr, meinen Zabalbeascoa und Voellmer, sondern gewinnen zunehmend an Bedeutung auf internationaler Ebene und bei Mainstreamprodukten (vgl. Zabalbeascoa/Voellmer 2014: 41). Daher ist fachgerechter Umgang bei der Verbreitung dieser Filme nötig. Beim Übersetzen von mehrsprachigen Filmen muss der Übersetzer/die Übersetzerin nicht nur von einer Sprache in eine andere übersetzen, sondern er/sie wird bereits mit mehreren Ausgangssprachen konfrontiert (vgl. Beseghi 2017: 27). Welche Übersetzungsstrategie verwendet wird, kann stark variieren und hängt meist davon ab welche Rolle die Sprache im Film spielt (vgl. Díaz Cintas 2011: 229). Die audiovisuelle Translationswissenschaft hat sich daher mit Fragen auseinandergesetzt, welche Strategien bei der Übersetzung von mehrsprachigen Filmen am besten eingesetzt werden sollen (vgl. Beseghi 2017: 7). Die Entscheidung zwischen Untertiteln oder Synchronisation ist heute nicht mehr notwendig, sagt Beseghi, da nun beide Modalitäten nebeneinander existieren können und sogar innerhalb eines Films angewendet werden können, was oft im mehrsprachigen Film der Fall ist (vgl. Beseghi 2017: 8). Im folgenden Kapitel soll auf die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien eingegangen werden, zuvor wird aber noch geklärt, was unter mehrsprachigen Film überhaupt verstanden wird und wie er sich vor allem in Westeuropa in den letzten Jahren entwickelt hat.

5.1. Begriffsdefinition

Der Duden definiert *mehrsprachig* als: „in mehreren Sprachen abgefasst; mehrere Sprachen sprechend/ beherrschend“ und nennt als Synonyme: „vielsprachig, multilingual, polyglott“ (Duden 2021: o.S.).

In der Filmwissenschaft und der AVT haben sich verschiedene Termini entwickelt, um sich auf das Phänomen der Mehrsprachigkeit zu beziehen: „polyglot films“ (Wahl 2005, 2008), „multilingual films“ (Bartoll, 2006), „plurilinguistic films“ (Heiss, 2004) (vgl. Beseghi 2017: 14). Sie beschreiben im Grunde alle das Gleiche: einen Film der mehr als eine Sprache beinhaltet (vgl. Beseghi 2017: 14).

Der Mehrsprachenfilm wird von Monaco definiert als

„im Kino selten durgeführte Praxis, bei der die Gestalten (nicht Schauspieler!) verschiedener Länder auch ihre unterschiedlichen Sprachen bzw. Dialekte sprechen die nicht - wie z.b. in Deutschland üblich- einheitlich synchronisiert werden, was zu einem Verlust von Handlungsnuancen führt. Nicht zu verwechseln mit Mehrsprachenproduktion; siehe Version“ (Monaco 2011: 154).

Eine Gemeinsamkeit bei mehrsprachigen Filmen ist, dass die Kommunikation zwischen den verschiedenen Sprachen plausibel dargestellt werden muss (vgl. Heiss 2016: 6). Delabastita (2002, 2009) bezieht sich bei multilingualen Filmen auf interlinguale sowie intralinguale Varianten, wodurch auch Dialekte, Soziolekte und verschiedenen Varietäten einer Sprache berücksichtigt werden (vgl. Beseghi 2017: 15). Als Dialekt wird in der Sprachwissenschaft eine ortsgebundene Varietät einer Sprache beschreiben, wobei die Varietät der Standardsprache gegenübersteht (vgl. LingTermNet 2020: o.S.). Als Soziolekt wird hingegen der Sprachgebrauch einer bestimmten sozialen Gruppe beschrieben, wie etwa Jugendsprache (vgl. DWDS 2021: o.S.). Ähnlich sehen das auch Voellmer und Zabalbeascoa (2014: 233), die meinen: „a film can be considered multilingual whenever intralingual variations stand out from one or more standard varieties or when foreign accents or invented languages are used.“ Dies heißt, dass die Autor/-innen Mehrsprachigkeit als jede innersprachliche, oder auch mehr Sprachen betreffende Abweichung der Standardvarietät einer Sprache bezeichnen, wobei bereits

Akzente, welche charakterisiert durch eine bestimmte Betonung, Aussprache und Sprachmelodie sind (vgl. Duden 2021: o.S.), zu diesen Varianten zählen.

Christoph Wahl hat sich ebenfalls mit dem mehrsprachigen Film auseinandergesetzt, verwendet dabei hingegen die Bezeichnung *polyglott*, welche synonym zu mehrsprachig verwendet werden kann. Er definiert als polyglotte Filme, all jene „in denen die Verwendung mehrerer Sprachen als nicht nur formales, sondern auch inhaltliches Gestaltungselement verstanden wird“ (Wahl 2007: 70). Für ihn von Bedeutung ist, dass die sprachliche Sozialisation der Akteur/-innen in die Filmhandlung integriert wird (vgl. Wahl 2007: 70). Denn im polyglotten Film trägt die verbale Sprache verschiedene Bedeutungen. Zum einen macht sie auf die Menschlichkeit der Schauspieler/-innen aufmerksam, die dadurch als Abbild der Realität zu betrachten sind. Zum anderen werden Inhalt und Figurenverstrickungen auf verbaler Ebene ausgedrückt und die Sprache spielt außerdem eine Rolle bei der Erreichung der Zuschauer/-innen (vgl. Wahl 2007: 70). Die Sprache im Film erfüllt daher eine tragende Funktion und man kann sagen, ihre Rolle ist weitaus größer, „als nur Inhalte über Dialoge zu transportieren“ (Wahl 2007: 71).

Inwiefern sich dies beobachten lässt, soll im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, indem auf die unterschiedlichen Funktionen der Mehrsprachigkeit im Film eingegangen wird, sowie auf die Frage welchen Einfluss Sprache auf die ästhetische Wirkung hat. Dabei konzentriere ich mich auf Filme, in denen in der Originalfassung mindestens zwei unterschiedliche Sprachen gesprochen werden, wobei ich ganz explizit Dialekte oder Akzente ausschließe, da diese, meine Analyse betreffend, nicht genügend sprachliche Unterschiede aufweisen. Um den Untersuchungsrahmen noch weiter einzuschränken, werde ich mich auf Westeuropa, konkreter gesagt auf Spanien, Frankreich, Deutschland und Österreich konzentrieren, sowie auf das amerikanische Hollywoodkino; bedingt durch meine sprachlichen Kenntnisse, sowie durch den eingeschränkten Zugang zu Filmen. Denn obwohl heutzutage fast alles online verfügbar ist, sind kleinere Produktionen, die eben nicht synchronisiert und international vermarktet wurden, auf Streaming-Plattformen sehr schwer auffindbar.

5.2. Entstehung des mehrsprachigen Films in (West-)Europa

Mehrsprachigkeit ist ein komplexes Phänomen, das soziale, linguistische und kulturelle Veränderungen auf Grund von Globalisierung, Mobilität und Technologie reflektiert (vgl. Beseghi 2017: 13). Durch die Globalisierung kommen Sprachen einfacher miteinander in Kontakt und vermischen sich (vgl. Beseghi 2017: 14).

Mit Beginn der 1980er, als neue soziale Phänomene wie die Masseneinwanderung aufkamen und sich multikulturelle Gesellschaften bildeten, stieg auch die Produktion mehrsprachiger Filmproduktionen an. In Europa geschah dies vor allem bedingt durch Co-Produktionen sowie Filmschaffen im Exil und in der Diaspora, oder dem „accented cinema“ (vgl. Beseghi 2017: 19). Internationale Co-Produktionen, Produktionsländer mit mehreren Amtssprachen der Regisseur/-innen mit multikulturellem Hintergrund, sind Gründe für die Entstehung polyglotter Filme (vgl. Wahl 2005: 178).

Im deutschsprachigen Raum, vor allem in Deutschland, aber auch in Österreich und der Schweiz, sind mehrsprachige Filme durch die zunehmende Migration und dadurch entstandene plurilinguale, multi-ethnische Gesellschaft entstanden (vgl. Heiss 2014: 5). Nach dem Zweiten Weltkrieg spielten die verschiedenen regionalen Sprachvarietäten, die im Heimatfilm der 1950er Jahre den Mix der alpinen Dialekte widerspiegeln sollten, eine wichtige Rolle (vgl. Heiss 2014: 6). Diese einsprachige Illusion wurde durch die zunehmende Migration von Gastarbeiter/-innen in den 1950ern und 60ern von Südeuropa aufgebrochen und zeigte sich auch in Filmen (vgl. Heiss 2014: 6). Das Abkommen zur Anwerbung von Arbeitskräften zwischen Deutschland und der Türkei 1961, sowie die Balkankriege, haben zu einem weiteren Anstieg von Zuwanderer/-innen geführt, die die Entwicklung einer multiethnischen Gesellschaft vorantrieben (vgl. Heiss 2014: 6). Vor allem in Deutschland ist dabei eine neue ethnische Sprachvariante entstanden – von Heiss als „Kanaken Deutsch“ bezeichnet (vgl. Heiss 2014: 6). In den 80er und 90er Jahren stieg im deutschsprachigen Raum die Anzahl von Filmproduktionen die in mehr als einer Sprache waren an, damit die deutsche Sprache im globalen Wettkampf mithalten konnte (vgl. Heiss 2004: 209). Dabei wurden mehr und mehr englische Filmtitel gewählt und manchmal wurden sogar englische Dialoge, oder Sprachen angrenzender Länder oder regionaler Minderheiten ins Skript eingebaut (vgl. Heiss 2004: 209). In Deutschland haben sich daraus einige Filme ergeben, die Türkisch und Deutsch als Originalsprachen haben (vgl. Heiss 2004: 209). Vor allem in den 1990ern nahm in Deutschland

die Zahl sozialer Dramen und Komödien, die mit kulturellen Konflikten spielten, zu (vgl. Heiss 2014: 6). Ein bekanntes Beispiel ist die deutsche Serie *Türkisch für Anfänger* (2006, Dağtekin), die innerhalb und außerhalb des deutschsprachigen Raumes großen Erfolg hatte und in insgesamt 70 Ländern ausgestrahlt wurde (vgl. Degeto Film o.J.: o.S.).

In Spanien ist das polyglotte Kino in den letzten Jahren zu einem Trend herangewachsen (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 86). Während unter der Diktatur Francos ab 1941 alle Fremdsprachen außer Spanisch (Kastilisch) im spanischen Kino sowie in der Gesellschaft, zum Schutz der nationalen Sprache verboten waren (vgl. Díaz Cintas 2011: 216), dient die Mehrsprachigkeit in den Filmen im Falle von Spanien heutzutage als Werkzeug gegen die traditionelle Einsprachigkeit (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 90). Migrationswellen in den 1990er Jahren, inner-europäische Co-Produktionen und die Akzeptanz von Baskisch, Galizisch und Katalanisch als nationale Amtssprachen neben dem Kastilischen in den 1980er Jahren, sind Gründe für den Aufschwung des mehrsprachigen Films in Spanien (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 86). Die Sichtbarkeit der regionalen Sprachen in Filmen führt in weiterer Folge vermutlich auch zu einem erneuten Aufleben der Sprachen innerhalb der Gesellschaft, was vor kurzer Zeit noch sehr aktuell in Katalonien war und im Extremfall auch sehr negativ ausarten kann, wenn Sprache nicht als Mittel zur Herstellung von Kommunikation und Verbindungen zwischen Menschen genutzt wird, sondern zur Abspaltung zwischen Sprachgemeinschaften.

Abecassis schreibt über das französische Kino, es sei bereits seit seiner Entstehung in den 1920ern plural und multiethnisch (vgl. Abecassis 2010: 35). In den ersten Tonfilmen wurde der Plurilinguismus durch die Verwendung unterschiedlicher regionaler und internationaler Akzente hergestellt, was zu einer regelrechten Überrepräsentation von Akzenten im französischen Kino der 1930er Jahre führte (vgl. Abecassis 2010: 41f.). Gespielt wurde vor allem mit regionalen Varietäten, Pariser Französisch im Gegensatz zum Marseiller Akzent, aber auch soziale Milieuzugehörigkeit wurde mittels der Sprachvarietät ausgedrückt (vgl. Abecassis 2010: 42). Der Argot repräsentierte in den 1930ern die Arbeiterklasse, während sich die Mittelklasse in Standardfranzösisch ausdrückte (vgl. Abecassis 2010: 34). Heute wird der Argot hingegen als Umgangssprache von allen sozialen Schichten gesprochen (vgl. Abecassis 2010: 35). Die Verwendung von Akzenten spielen auch heutzutage noch eine Rolle in französischen Komödien, wie zum Beispiel in *Bienvenu chez les Cht'is* (2008, Boon). Mitte der 1970er ist in Frankreich das *cinéma du banlieu* oder *beur cinéma* entstanden, welche

Themen wie Rassismus, Arbeitslosigkeit und Migration zeigte (vgl. Abecassis 2010: 34; Berger/Komori 2010: 9). Ethnizität und Mehrsprachigkeit in der multikulturellen Gesellschaft sind auch heute noch zentral im gegenwärtigen französischen Kino (vgl. Abecassis 2010: 34).

In den letzten drei Jahrzehnten schreibt Heiss, ist sich Europa politisch und wirtschaftlich trotz der vielen verschiedenen Sprachen viel näher gekommen und stellt auf linguistischer Ebene ein buntes Zusammenspiel von Kulturen dar (vgl. Heiss 2004: 209). Das *polyglot cinema* ist zu einem neuen globalen Trend geworden, das Potential hat neue Sehgewohnheiten zu erzeugen, bisher jedoch noch wenig erforscht wurde (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 84). Seit 1991 fördert das Medienprogramm der EU außerdem Filme, die die Diversität und Identität der europäischen Union durch ihre Sprachenvielfalt repräsentieren (vgl. Díaz Cintas 2011: 219), was bedeutet das in Zukunft vielleicht viel mehr mehrsprachige Filme auf den Kinoleinwänden und im Fernsehen zu sehen sein werden.

5.3. Mehrsprachiger Film in Hollywood

Im Vergleich zu Europa bzw. Westeuropa soll noch kurz auf die Situation im Hollywood-Kino eingegangen werden, da dieses wohl die weiteste Reichweite weltweit hat. Higson spricht davon, dass Hollywood eine der am längsten bestehenden und am besten organisierten Medieninstitutionen ist - mit einer transnationalen Reichweite, die weiters in der Lage ist, selbst den am stärksten kontrollierten nationalen Raum zu durchdringen (vgl. Higson 2000: 66). Da Hollywood-Filme sich mühelos über nationale Grenzen hinweg verbreiten, können sie spezifische nationale Identitäten fördern und aufrechterhalten (vgl. Higson 2000: 67). Zum Beispiel kann ein amerikanischer Film in dem z.B. Baby-Partys gefeiert werden, dazu führen, dass Baby-Partys auch in Österreich gefeiert werden. Obwohl es etwas typisch Amerikanisches ist, kann es die österreichische Kultur beeinflussen und Teil der Identität werden.

Im ersten Weltkrieg wurden Filme als Waffe eingesetzt mit dem Ziel der Herabsetzung der Gegner und der Heroisierung der eigenen Truppen, wobei keinesfalls die Realität widerspiegelt wurde (vgl. Mai 2018: 3). Häufig wird in Filmen nicht die aktuelle Realität einer Kultur reflektiert, was dazu führt, dass kulturelle Mythen weiterverbreitet werden und sich manifestieren, wie zum Beispiel der „Mythos Amerika“ – als Land der Freiheit und des Erfolgs (vgl. Hallermayer 2008: 9). Neben der Förderung von Filmen, kann die Filmpolitik eines Landes aber ganz klar auch zum Ziel haben, bestimmte Filme als nationales Kulturgut im kollektiven

Gedächtnis einer Gesellschaft zu bewahren, um sich, wie es in Frankreich und Deutschland der Fall ist, der vorherrschenden Macht US-amerikanischer Filme entgegenzustellen (vgl. Mai 2018: 6).

Zum mehrsprachigen Film in Hollywood kann gesagt werden, dass in manchen Filmen Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel eingesetzt wird, welche eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Meist handelt es sich aber nur um kleine Nuancen der Mehrsprachigkeit, um die Herkunft oder Ethnizität einer Person zu zeigen, weniger aber geht es um eine realistische Darstellung der Sprachlandschaft innerhalb einer Gesellschaft (vgl. Bleichenbacher 2008). Zu den Funktionen, die die Mehrsprachigkeit im Film spielen kann, hat Bleichenbacher eine Studie durchgeführt, welche noch genauer im Kapitel 5.6. *Die Funktion der Mehrsprachigkeit im fiktionalen Film* erläutert wird.

5.4. Der polyglotte/mehrsprachige Film als eigenes Genre?

Mehrsprachige Filme sind sehr schwer einzugrenzen und sie weisen unterschiedliche Merkmale auf. Wahl jedoch spricht von einem Genre des polyglotten Films. Dabei sieht er den Begriff Genre, der ursprünglich in der kapitalistischen Struktur der Massenmedien dabei half die Erwartungen zwischen Industrie und Publikum zu regeln, als etwas sich ständig Wandelndes. Es verändert sich mit der Kultur einer Gesellschaft und kann als Reaktion auf die Bedürfnisse einer Epoche gesehen werden (vgl. Wahl 2005: 144). Das Genre des polyglotten Films soll eine neue Perspektive auf den Korpus von Filmen schaffen, dessen offensichtlichste Gemeinsamkeit die Konfrontation unterschiedlicher Sprachen ist (vgl. Wahl 2005: 144f.). Wahl grenzt das Genre aber noch weiter ein, indem er sagt:

„Filme in denen hin und wieder fremdsprachige Floskeln oder Anreden verwendet werden, um Lokalkolorit zu verströmen, ansonsten aber über alle Erdteile hinweg dieselbe Sprache gesprochen wird, gehören demnach nicht zum polyglotten Film, denn dieser ist ‚naturalistisch‘: Sprachen werden wie in der Wirklichkeit verwendet. Sie markieren geographische oder politische Grenzen, ‚visualisieren‘ die unterschiedlichen sozialen, persönlichen und kulturellen Ebenen, auf denen sich die Figuren bewegen, und bereichern die ‚Aura‘ der Darsteller, indem sie ihnen ihre Originalstimme belassen. Die Abbildung der Komplexität von Beziehungsgeflechten, die im Zentrum des

polyglotten Films steht, verbietet es, diese Stimmen zu synchronisieren. Sie müssen stattdessen Untertitelt werden, weil Untertitel in dem Sinne ‚anti-illusionistisch‘ sind, daß sie nicht versuchen, die Vielseitigkeit menschlichen Lebens hinter der Maske eines universalen Verständnisses zu verbergen.“ (Wahl 2005: 145).

Mehrere Sprachen findet man naturgemäß, so meint Heiss, „in Kriegsfilmern oder Filmen, die in Ländern mit mehr als einer nationalen Sprache, wie zum Beispiel der Schweiz, spielen“ (Heiss 2016: 5). Das Aufeinandertreffen von Kulturen und Sprachen kann zum einen dem Spannungsaufbau im Film dienen, stellt andererseits aber auch eine große Herausforderung in der Übersetzung dar (vgl. Heiss 2016: 5f.). Die Kommunikation in den verschiedenen Sprachen soll plausibel dargestellt werden (vgl. Heiss 2016: 6). Was aber geschieht bei der Übertragung in eine andere Sprache, wie plausibel wird die Kommunikation hier dargestellt?

Um das umfangreiche Genre des polyglotten Films beschreiben zu können, klassifiziert es Christoph Wahl in weitere Subgenres und unterscheidet außerdem zwischen mischsprachigen Multilingualismus und sprachentrennenden Multilingualismus. Beim mischsprachigen Multilingualismus stehen entweder zwei oder mehrere Sprachen gleichberechtigt nebeneinander oder eine oder mehrere Sprachen sind einer Leitsprache untergeordnet. Zum sprachentrennenden Multilingualismus wird das Subgenre des „Episodenfilms“ gezählt, in dem es zu einer Parallelisierung innerhalb des Films in einzelne sprachgetrennte Episoden kommt (vgl. Wahl 2005: 145).

Die Subgenres des polyglotten Films, die Wahl differenziert, möchte ich im Folgenden anhand von Beispielen anführen:

Als erste Kategorie nennt er den Globalisierungsfilm, der die grenzenlose Kommunikation und Globalisierung thematisiert (vgl. Wahl 2005: 146). Als Beispiel führt Christoph Wahl den französisch/ deutschen Film *Hallo! Hallo! Hier spricht Berlin* (Orig. *À l'lo Berlin – Ici Paris*, 1921/32, Julien Duvivier). Was Wahl dabei als die Globalisierung beschreibt ist die grenzenlose, zunehmende Konnektivität, die der Film thematisiert, indem sich ein Mann aus Berlin und eine Frau aus Paris per Telefon kennenlernen und ineinander verlieben. Die Kommunikation im echten Leben verläuft dann aber weniger gut und es kommt zu einigen Missverständnissen auch aufgrund der unterschiedlichen Sprachen (vgl. Wahl 2007: 146f.).

Als zweites nennt er den Verbrüderungsfilm, dieser entstand vor allem in den 1930er und 40er Jahren und hatte die beiden Weltkriege zum Thema (vgl. Wahl 2005: 148; 179). Die von ihm hier angeführten Beispiele sind unter anderem: *Niemand'sland* (1931, Victor Trivas), *Kameradschaft* (1931, Georg Wilhelm Papst) und *Paisà* (1946, Roberto Rossellini). Alle Filme haben das Grundkonzept der Verbrüderung eigentlich verfeindeter Soldaten gemeinsam. Außerdem hat die Sprache in allen Filmen einen sehr symbolischen Wert, indem Sinne, dass wachsendes gegenseitiges Verständnis auf sprachlicher sowie zwischenmenschlicher Ebene stattfindet.

Im Einwandererfilm stehen Migration und innerfamiliäre Spannungen sowie die Zerrissenheit der Protagonisten im Mittelpunkt (vgl. Wahl 2005: 157; 160). Da Migration ein gängiges Motiv ist, um mit Mehrsprachigkeit zu arbeiten und diese den Film erst glaubwürdig erscheinen lässt, ermöglicht es diese Filmkategorie die Schwierigkeiten und kommunikativen Hindernisse, die sich für Immigranten in einem neuen Land ergeben, darzustellen. Ein Beispiel dafür ist der Film *Solino* (2002, Fatih Akin), in dem eine Familie aus Süditalien nach Deutschland emigriert (vgl. Wahl 2005: 159). Die beiden Söhne integrieren sich mehr und mehr in ihre Umgebung - dies passiert auf verbaler Ebene, indem sie Deutsch lernen (vgl. Wahl 2005: 159f.). In der spanischen Komödie *Perdiendo el Norte* (dt. *Ab nach Deutschland*, Nacho G. Velilla, 2015) geht es ebenso um das Thema der Immigration der im Film als „verlorene Generation“ bezeichneten jungen Leute, die in Spanien keine Arbeit finden und daher im Ausland nach Arbeit suchen. Die Realität entspricht aber nicht ihrer Vorstellung, wie die beiden Hauptdarsteller Braulio (Julio López) und Hugo (Jon González) bald feststellen (vgl. Urban 2015: o.S.). Der Film spielt auf humorvolle Weise mit der real existierenden Problematik der Arbeitsemigration junger Spanier/-innen, wie sie bereits in den 70er Jahren stattgefunden hat. Die Mehrsprachigkeit wird im Film nur leicht gestreift, indem nur ein paar Wörter deutsch gesprochen werden, ansonsten bleiben die Spanier unter sich und treffen auch immer wieder auf andere spanischsprechende Menschen in Berlin. Der Klassifizierung Wahls zufolge, würde der Film daher vermutlich nicht dem Genre des Einwandererfilms zugeordnet werden, da er der Mehrsprachigkeit nicht genügend Bedeutung einräumt. Dennoch setzt er sich genau mit dieser Problematik auseinander, wobei in dem Fall entschieden wurde, die deutschen Dialoge so gering wie möglich zu halten, um ein Verständnis der spanischen Zuseher/-innen zu gewährleisten. Die Zuordnung zu einem bestimmten Genre ist demnach Ansichtssache, wobei

die Grenzen der Unterscheidung der einzelnen Genres auch sehr ineinander fließen und nicht klar voneinander getrennt werden können.

Viertens nennt Wahl den Kolonialfilm, der sich mit der Auseinandersetzung zwischen „Ureinwohner/-innen“ und Besatzer/-innen befasst (vgl. Wahl 2005: 160). Im Zentrum stehen kulturelle Konflikte und deren verbale Repräsentation (vgl. Wahl 2005: 160). Wahl nennt hier als Beispiel den Film *Ava y Gabriel* (1992, Felix de Rooy), welcher von einer Liebesgeschichte auf Curacao, einer von den Niederlanden eroberten antillischen Inseln, handelt (vgl. Wahl 2005: 160f.).

Als fünftes Subgenre nennt Christoph Wahl den Existentialfilm, in dem es anders als sonst, nicht um verbale Erzählmittel zur Verdeutlichung von Konflikten geht, sondern um eine philosophische Auseinandersetzung mit Kommunikation (vgl. Wahl 2005: 161). Eines der bekanntesten Beispiele ist *Le Mépris* (1963, Godard). Es handelt sich dabei um ein Hollywood-Melodrama mit Starbesetzung, welches in der Bewegung der Nouvelle Vague 1963 von Jean Luc Godard gedreht wurde (vgl. Monaco 2015: 357). Der Film basiert auf der Romanvorlage „Il disprezzo“ von Alberto Moravia (vgl. Wahl 2005: 162). Inhalt des Filmes ist die Darstellung von multilingualem Filmemachen. Auf der Insel Capri wird der Film *Odysee* verfilmt unter der Regie von Fritz Lang, der sich selbst spielt und neben Deutsch, auch noch Englisch und Französisch spricht. Der Produzent des Filmes ist der Amerikaner Prokosch, gespielt von Jack Palance, der nur Englisch spricht. Für ihn arbeitet der Drehbuchautor Paul Javal (Michel Piccoli), welcher sowie seine Ehefrau Camille (Brigitte Bardot) nur Französisch spricht. Zur Vermittlung zwischen den Personen gibt es die Rolle der Dolmetscherin Francesca (Giorgia Moll), die die einzige Italienerin im Film ist und zwischen Englisch, Französisch und Deutsch übersetzt. Das Filmemachen im mehrsprachigen Europa erscheint wie eine Odysee und die mythologische, alte Welt wird der neuen Welt, die außer Englisch anscheinend nur die Sprache des Geldes kennt, gegenübergestellt (vgl. Wahl 2005: 163). Damit äußert Godard seine Kritik an der Hollywoodindustrie und der Kommerzialisierung. Gleichzeitig kann der Film als Paradebeispiel für den mehrsprachigen Film dienen, indem angestrebt wird die realen Umstände abzubilden. Doch sogar bei diesem Film wurde versucht, die Spuren der Polyglossie auszulöschen, indem man in Italien und Deutschland einsprachige Synchronversionen produzierte (vgl. Wahl 2005: 161). Durch die Synchronisation musste der Film stark gekürzt werden und die Rolle der Dolmetscherin wurde redundant (vgl. Wahl 2005: 162). Bei einem Film wie diesen, wo die Mehrsprachigkeit eigentlich als ästhetische Gestaltungsmittel

eingesetzt wird, sind Eingriffe im Sinne einer einsprachigen Synchronversion äußerst schade, da die Ursprungsintention des Films verloren geht.

Wahl klassifiziert des Weiteren den Episodenfilm in ein eigenes Subgenre, wobei es sich um in sich geschlossene Geschichten handelt, die in unterschiedlichen Ländern spielen, wo jeweils eine andere Sprache gesprochen wird, während sie aber meist durch ein bestimmtes Thema miteinander verbunden sind (vgl. Wahl 2005: 173). Der Episodenfilm unterscheidet sich dahingehend von anderen mehrsprachigen Filmen, da die verschiedenen Sprachen zwar in den einzelnen Episoden unterschiedlich sind, aber nicht unbedingt miteinander in Kontakt kommen, wodurch sprachliche Missverständnisse zumeist ausbleiben. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Episodenfilm *Night on Earth* (1991, Jim Jarmusch). Der Film ist in fünf Episoden aufgeteilt und erzählt von fünf verschiedenen Begegnungen in einem Taxi in derselben Nacht in fünf unterschiedlichen Städten: Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki. Einerseits verbindet die Taxifahrt die einzelnen Geschichten, die inhaltlich überhaupt nicht zusammenhängen, andererseits kommt das Thema Sehen bzw. Blindheit immer wieder vor. Die einzelnen Episoden wurden in der jeweiligen Nationalsprache gedreht. Das Besondere an *Night on Earth* ist, dass der Film nicht synchronisiert, sondern nur in untertitelter Version verbreitet wurde, um die landesspezifischen Stimmungen besser erhalten zu können (vgl. IMDb 2021: o.S.). Da es sich um eine sehr realistische Dramaturgie handelt, bei der jede Nacht Menschen auf der ganzen Welt in Taxis steigen und mit anderen in Kontakt kommen, handelt es sich hierbei um ein gutes Beispiel für einen Film, bei dem die Mehrsprachigkeit zur Darstellung von Realität eingesetzt wird. Durch die Synchronisation dieses Filmes, würde der Effekt völlig verloren gehen und das Filmkonstrukt auseinanderfallen. Außerdem würden Synchronstimmen die Wirkung der Originalschauspieler/-innen verändern, was bestimmt nicht im Sinne von Jim Jarmusch wäre, der die Länder bzw. Städte, die im Film vorkommen, hauptsächlich nach den Schauspieler/-innen, mit denen er zusammenarbeiten wollte, ausgewählt hat (vgl. moviepilot.de o.J.: o.S.).

Als letzte Untergruppe führt Christoph Wahl noch „unreine“ Subgenres an (vgl. Wahl 2005: 175) und bezeichnet damit Filme, die nur polyglotte Züge tragen, wie etwa *L'Auberge Espagnol* (2002, Cédric Klapisch) (vgl. Wahl 2005: 177). In dem Film leben Erasmus-Student/-innen aus verschiedenen europäischen Städten gemeinsam in einer Wohnung in Barcelona. Wahl bedauert jedoch, dass der Film nur auf der Oberfläche mit der Polyglossie spielt, indem zum Beispiel nur einzelne Wörter italienisch, deutsch oder dänisch gesprochen

werden (vgl. Wahl 2005: 178). Filme wie diesen gibt es aber sehr viele, welche nur leichte Züge von Mehrsprachigkeit tragen und daher nicht wirklich als polyglotte Filme angesehen werden können.

Ob man den mehrsprachigen Film demnach als eigenes Filmgenre bezeichnen bzw. ihn in unterschiedliche Untergenre einteilen kann, darüber lässt sich streiten. Zu unterschiedlich sind die Inhalte und der Umgang mit der Mehrsprachigkeit. In das „unreine“ Genre – wie Wahl es bezeichnet – würde wohl eine Vielzahl an Filmen fallen, die nicht explizit die Mehrsprachigkeit als Hauptmotiv thematisieren, in denen jedoch verschiedene Sprachen, wenn auch nur in begrenzten Maßen, vorkommen. Der Versuch einer Einteilung von Christoph Wahl aufbauend auf seiner Untersuchung ergibt Sinn, würde aber vermutlich, wie er selbst sagt, ständig verändert und angepasst werden müssen, mit jedem neuen Film, der veröffentlicht wird (vgl. Wahl 2008: 334). Ich persönlich würde daher gar nicht danach streben ein eigenes Genre des mehrsprachigen Films zu definieren, sondern versuchen der Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel mehr Bedeutung und Beachtung einzuräumen, da diese im Film eine gewisse Funktion erfüllt und jeweils unterschiedlich eingesetzt werden kann. Wichtig ist, dass die Bedeutung, welche eine Sprache im Film spielt, erkannt wird und daher im Übertragungsprozess nicht unbeachtet bleibt. Oft muss die Symbolhaftigkeit von Sprache und Fremdsprache im Film erst besonders deutlich dargestellt werden, um als diese vom Publikum erkannt zu werden. Eine eigenständige Reflexion darüber wäre insofern wichtig, dass in Zukunft das Nebeneinanderexistieren mehrerer Sprachen im Film als etwas Natürliches, der Realität entsprechendes wahrgenommen wird, und infolgedessen zu einem offeneren Umgang mit anderssprechenden Personen führt. Im Rahmen der Translations- und Filmwissenschaft wäre ein reflektierter Umgang und ein bewusster Einsatz von Untertiteln anstelle einer kompletten Synchronisation, bereits ein großer Fortschritt. Dadurch könnten zumindest im europäischen Raum Projekte dazu dienen die Europäer/-innen zunehmend mehrsprachig auszubilden, indem sie mit mehrsprachigen Medieninhalten aufwachsen. Ein ähnliches Projekt existiert auch bereits, denn die europäische Kommission verfolgt eine Politik für Mehrsprachigkeit mit dem Ziel der Förderung des Sprachenlernens und der Sprachenvielfalt in der Gesellschaft (EUR-Lex 2016: o.S.). Eines der Ziele ist es EU-Bürger/-innen bereits ab dem Grundschulalter mit Fremdsprachen vertraut zu machen, sodass zukünftig die Beherrschung der Muttersprache plus zwei weitere Sprachen Standard wird (vgl. EUR-Lex 2007: o.S.). Programme wie das Erasmus-Plus-Programm sowie die bessere

Ausbildung von Lehrkräften, sollen unter anderem bei dem Erreichen der Ziele helfen. Das Motto der EU in Hinblick auf die Sprachenvielfalt ist „In Vielfalt geeint“ (vgl. ec.europa.eu 2021: o.S.), ein Motiv, dass auch in manchen mehrsprachigen Film zu sehen ist. Über gemeinsame Motive und Gemeinsamkeiten mehrsprachiger Filme möchte ich im nächsten Punkt noch genauer eingehen.

5.5. Gemeinsamkeiten mehrsprachiger Filme

Im polyglotten Film kann man immer wiederkehrende Motive beobachten, wie die Odyssee in Existentialfilmen, die Dolmetscher- bzw. Integrationsfigur, aber auch die Verwendung von Sprachspielen und die Suche nach internationalem Vokabular (vgl. Wahl 2005: 178). Weitere charakteristische Merkmale des polyglotten Films sind die Präsenz zwei- oder mehrsprachiger Dialoge und die Darstellung der Diversität des Sprachgebrauchs (vgl. Berger/ Komori 2010: 8). Das polyglotte Kino will nicht verständlich auf allen sprachlichen Ebenen sein, sondern eher die Bandbreite an Sprachen, mit denen die Figur des Migranten/ der Migrantin konfrontiert wird, zeigen (vgl. Berger/ Komori 2010: 9). Das zentrale Ziel ist die Repräsentation der Sprachenvielfalt, wie sie der Protagonist/ die Protagonistin im echten Leben auch erfahren würde (vgl. Berger/ Komori 2010: 9). Im Unterschied zu Filmen, in denen Fremdsprachen nur leicht angeschnitten werden, indem nur einzelne Wörter in der einen Sprache gesprochen werden, danach aber alle Personen in der Hauptsprache des Films weiterkommunizieren, geht es im mehrsprachigen Film genau darum, die sprachliche Vielfalt explizit zu zeigen. Die Sprache im Film hat zudem meist eine sehr symbolische Bedeutung. Außerdem werden Verständnis, Annäherung und Akzeptanz über die Sprache transportiert, indem sich einzelne Figuren in Filmen sprachlich sowie zwischenmenschlich besser verstehen, oder eben nicht verstehen.

5.6. Funktion der Mehrsprachigkeit im fiktionalen Film

Dass die Mehrsprachigkeit in den Filmen meist eine bestimmte Funktion erfüllt, wurde bereits erwähnt. Bleichenbacher hat dazu drei Hauptfunktionen der Mehrsprachigkeit formuliert: die Darstellung von Realismus, das Ausüben sozialer Kritik und Humor (vgl. Bleichenbacher 2008: 26).

Unter Realismus versteht er die Motivation eines Textes, die Sprachsituationen so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen, dabei können spezifische Sprachen als geografische Indikatoren dienen (vgl. Bleichenbacher 2008: 26). Soziale Kritik, meint er, kann indem Sinne ausgeübt werden, dass die Überlegenheit mancher Sprachen gegenüber anderen dargestellt wird. Darunter kann man verstehen, dass dominierende Sprachen, die häufiger im Film vorkommen und zu denen die Zuseher/-innen eine stärkere Verbindung spüren, ein Gefühl der Empathie auslösen können, während die dominierten Sprachen, die weniger vorkommen, oder von Nebencharakteren gesprochen werden, mit Fremdheit und Entfremdung assoziiert werden können (vgl. Bleichenbacher 2008: 28). In seiner Untersuchung hat Bleichenbacher herausgefunden, dass Englisch oft in Filmen eingesetzt wird, um eine positive, neutrale Stimmung zu erzeugen, während andere Fremdsprachen eine negative Atmosphäre schaffen sollen (vgl. Bleichenbacher 2008: 168).

Die dritte Funktion von Sprachen im Film kann die Erzeugung von Humor sein. Bleichenbacher versteht darunter situative Komik, Missverständnisse und Wortspiele, die beim Aufeinandertreffen mehrerer Sprachen entstehen und die Zuseher/-innen amüsieren soll (vgl. Bleichenbacher 2008: 29).

Ebenso kann Mehrsprachigkeit eine tragende Rolle im Film spielen, wenn es als ästhetisches oder narratives Element eingesetzt wird (vgl. Beseghi 2017: 7). Die hauptsächlich vorfindbaren Gründe für die Verwendung von Mehrsprachigkeit als narratives Element sind nach Bleichenbacher: Migration, Tourismus, grenzüberschreitende Kriminalität, Terrorismus und deren Prävention und internationale Konflikte (vgl. Bleichenbacher 2007: 44). Die Hauptgenres in denen Sprachkontakt im Mainstreamkino vorkommt, sind laut Bleichenbacher, Action Thriller mit internationalem Setting, historische Dramen, Kriegsfilme und interkulturelle Komödien (vgl. Bleichenbacher 2007: 44).

Durch die Verwendung von Akzenten, regionalen und sozialen Varianten, sowie Fremdsprachen, kann unter anderem eine Illusion von Nähe beziehungsweise Distanz zwischen Filmcharakteren hergestellt werden (vgl. Heiss 2014: 19). Intralinguistische Unterschiede in der Sprache, wie Dialekte und Akzente dienen außerdem dazu, Personen zu charakterisieren, sie als Individuen glaubwürdiger erscheinen zu lassen und ermöglichen es außerdem, ihre soziale und geografische Herkunft zu bestimmen (vgl. Gimeno Ugalde 2014: 74).

5.7. Übersetzungsstrategien der Mehrsprachigkeit

In mehrsprachigen Produktionen heutzutage hängt die Entscheidung, was übersetzt wird, vom funktionalen Wert der Mehrsprachigkeit im Film ab (vgl. Díaz Cintas 2011: 220). Dies kann einerseits von einem quantitativen Standpunkt aus betrachtet werden: wie oft und wie viele Sprachen verwendet werden. Wenn eine Sprache immer wieder auftritt, dann soll sie so übersetzt werden, dass der Sprachwechsel der/m Zuseher/in bewusst ist. Wenn eine zweite oder dritte Sprache nur sehr selten auftritt, dann kann auch qualitativ entschieden werden, entsprechend der Bedeutung der Sprachvielfalt im Film (vgl. Díaz Cintas 2011: 220). Dialoge in zweiter oder dritter Sprache, die keine narrative Funktion haben und die von den Zuseher/-innen auch durch den Kontext verstanden werden können, tendieren dazu, nicht übersetzt zu werden (vgl. Díaz Cintas 2011: 220).

Beim Übersetzen von mehrsprachigen Filmen muss der/die Übersetzer/-in nicht nur von einer Sprache in eine andere übersetzen, sondern er/sie hat es wie bereits einleitend erwähnt mit mehreren Ausgangssprachen zu tun, was zu einem viel komplexeren Übersetzungsprozess führt (vgl. Beseghi 2017: 27). Bei mehrsprachigen Filmen lassen sich zwei Tendenzen feststellen, die Vereinheitlichung und sprachliche Reduktion und zum anderen der Versuch die sprachliche Vielfalt in der Originalversion und der Übersetzung wiederzugeben (vgl. Heiss 2016: 15). Wenn Fremdsprachen in Filmen hauptsächlich minimalisiert werden, spricht O'Sullivan von *homogenization*. In dem Fall sprechen alle Personen im Film die gleiche Sprache, obwohl dies in der Realität nicht so wäre (vgl. O'Sullivan 2007: 82). Dem gegenübergestellt spricht O'Sullivan vom *vehicular matching*, wobei Filme die Vielfältigkeit der natürlichen Sprachen herzustellen versuchen und jede Person seinem in der Realität entsprechenden Äquivalent entsprechend spricht (vgl. O'Sullivan 2007: 83).

5.7.1. Vereinheitlichung

In Anlehnung an Carol O'Sullivan die sagt, dass Polyglossie nicht automatisch für Offenheit gegenüber anderen Kulturen steht, während Einsprachigkeit diese nicht grundsätzlich ausschließt (vgl. O'Sullivan 2007: 89), fordert Ester Gimeno Ugalde von mehrsprachigen Filmen, dass sie Zwei- oder Mehrsprachigkeit entsprechend dem realen Leben in der Gesellschaft repräsentieren (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 90). Synchronisation als gängige

Übersetzungspraxis in einem Land wie Spanien ist daher insofern kritisch zu betrachten, da durch das Auslöschen oder Minimalisieren von Mehrsprachigkeit in Filmen symbolhaft die tägliche Koexistenz von Sprachen in mehrsprachigen Gebieten verleugnet wird (vgl. Gimeno Ugalde 2018: 89). Jorge Díaz Cintas spricht ebenso davon, dass einsprachige Filme die Gesellschaft uniformieren und standardisieren, während mehrsprachige Filme authentischer wirken und als Spiegel der Gesellschaft wahrgenommen werden, indem verschiedene Sprachen mit verschiedenen Akzenten wie im realen Leben gezeigt werden (vgl. Díaz Cintas 2011: 218). In einem Synchronisationsland wie Italien hingegen, wo es gängige Praxis ist, alles zu synchronisieren und die Zweisprachigkeit zu überdecken, würde eine gewisse Angst mitspielen, Untertitel könnten das breite Publikum abschrecken, da sie nicht ihren Sehgewohnheiten entsprächen (vgl. Heiss 2016: 12). Durch die Synchronisation in nur einer Zielsprache, geht jedoch nicht nur die Sprachvielfalt verloren, sondern diese Praxis führt außerdem oft zu einer negativen Manipulation des Originals durch das Herunterspielen des symbolischen Werts, den die Mehrsprachigkeit für den Film hat (vgl. Díaz Cintas 2011: 221).

Beim Synchronisieren in nur eine Zielsprache, in der keine Unterschiede zu erkennen sind, gehen jedoch essenzielle Elemente der Botschaft und der künstlerische Wert des Films verloren (vgl. Heiss 2014: 19). Vor allem Komödien spielen mit sprachlichen Unterschieden und dem Nicht- oder Falschverstehen. Wenn diese im Falle der einsprachigen Synchronisation wegfallen, bleibt der ganze Unterhaltungseffekt ebenso auf der Strecke (vgl. Heiss 2014: 19).

Gimeno Ugalde plädiert darauf, gerade Filme, die mit Polyphonie und Stimmen spielen, in der Originalversion zu sehen, da dies ein wichtiges Element im Film darstellt, welches durch die Synchronisation verzerrt wird und an Glaubwürdigkeit verlieren könnte (vgl. Gimeno Ugalde 2014: 81).

In den deutschen und italienischen Synchronisationsfassungen von *Inglourious Basterds* (2009, Tarantino) sagt Heiss, geht der Wechsel zwischen Englisch ins Italienische und Deutsche völlig verloren, was zu einem Verlust an Plausibilität und Witz führt (vgl. Heiss 2014: 20). Der Schauspieler Christoph Walz betonte ebenso, dass seine Figur des Colonel Hans Landa in *Inglourious Basterds* sich durch seine Mehrsprachigkeit auszeichnet, was durch eine Synchronisation verstört werden würde und kritisiert daher, dass sich die Synchronindustrie zu sehr auf Profit und Erfolg konzentriert (vgl. Heiss 2014: 20).

5.7.2. Vielfalt

Der gegenteilige Zugang ist, wenn die Originaltonspur erhalten bleibt und einsprachige Untertitel hinzugefügt werden. Naficy meint: „Untertitel sind die beste Lösung, um die Rezeption zu maximieren, wenn keine einzelne dominante oder Originalsprache vorhanden ist“ (Naficy 2001: 122 zit. n. Berger/ Komori 2010: 9). So bleibt die Sprachvielfalt aufrecht und diejenigen Zuseher/-innen mit Fremdsprachenkenntnissen, können ebenfalls davon profitieren (vgl. Díaz Cintas 2011: 221). Für Christine Heiss sind einsprachige Untertitel jedoch auch nicht die beste Lösung, da die Zuschauer/-innen zwar meist erkennen, dass es sich um zwei verschiedene Sprachen und Kulturen handelt, ohne weitere Kennzeichnung in den Untertiteln würde dies aber schnell überlesen werden (vgl. Heiss 2016: 9f.). Genauso problematisch sieht sie das völlige Weglassen von Untertiteln, die im Original vorkommen (vgl. Heiss 2016: 9). Deutlich sinnvoller erschiene es, die Originalfassung mit Untertiteln und Synchronisation zu bearbeiten, da dies auch mehr der kulturellen Vielfalt entspreche (vgl. Heiss 2016: 10).

Zur Sichtbarmachung sprachlicher Unterschiede in mehrsprachigen Filmen mithilfe von Untertiteln, schlägt Christine Heiss das *creative subtitling* vor (vgl. Heiss 2016: 14). Dabei sollen verschiedene Farben und Fonds für unterschiedliche Sprachen stehen und die Methode würde der Übersetzungsbranche viele neue Möglichkeiten bieten (vgl. Heiss 2016: 14). Dies schlägt auch Díaz Cintas vor, indem bei einsprachigen Untertiteln, die verschiedenen Sprachen zum Beispiel in kursiv und normaler Druckschrift geschrieben werden, um auf den Sprachenwechsel aufmerksam zu machen (vgl. Díaz Cintas 2011: 221).

O’Sullivan spricht davon, dass bei Filmen mit zwei oder mehr Sprachen oft die Methode der Teil-Untertitelung verwendet wird (vgl. O’Sullivan 2007: 81). Dabei wird ein Teil des Dialogs meist in der ersten Sprache des Filmes untertitelt, wodurch keine Originalversion ohne Untertitel existiert (vgl. O’Sullivan 2007: 81). Während beim *diegetic interpreting* die Fremdsprache von Charakteren im Film gedolmetscht wird, was Zeit kostet (vgl. O’Sullivan 2007: 83), ist das Teil-Untertiteln in mehrsprachigen Filmen eine gute Option, um Zuseher/-innen Mehrsprachigkeit näher zu bringen und sie mit einer Welt mit vielen Sprachen, Missverständnissen und Kommunikationsproblemen vertraut zu machen, in der unterschiedliche Weltansichten existieren (vgl. O’Sullivan 2007: 92).

Die Entscheidung wie Dialekte und Akzente der Ausgangssprache in der Synchronversion dargestellt werden ist oft nicht so einfach, da leicht ein negativer Eindruck entstehen kann (vgl. Heiss 2004: 211). Dennoch gibt es Strategien wie Unterschiede in der Sprechweise dennoch dargestellt werden können. Einerseits ist es auf syntaktischer Ebene möglich, indem Pausen gemacht, oder Sätze abgehackt werden, andererseits kann ein Charakter auch auf bestimmtes Vokabular einer sozialen Schicht zurückgreifen, Diskursmarker der mündlichen Sprache verwenden oder mit Akzent sprechen (vgl. Heiss 2004: 211).

Es gibt demnach viele Möglichkeiten wie mit Mehrsprachigkeit im Film umgegangen werden kann, ohne diese sofort zu eliminieren. Dennoch herrscht heutzutage noch keine vorgegebene Ideallösung, sondern es wird je nach Film und Sprachen entsprechend entschieden, welche Übersetzungsstrategie zum Einsatz kommt.

5.8. Analyse von Mehrsprachigkeit

In meiner Analyse möchte ich untersuchen wie die Mehrsprachigkeit in einem von mir ausgewählten Film als Beispiel eingesetzt wird, welche Rolle ihr zugeteilt und wie damit in den Synchronversionen umgegangen wird. Dabei werde ich zuerst auf die Produktion des Filmes eingehen und danach einzelne Szenen genauer analysieren. Um einen besseren Überblick über die Verwendung und den Umgang mit den unterschiedlichen Sprachen im Film zu bekommen, möchte ich vor der Sequenzanalyse das deskriptive Modell zur Beschreibung von Mehrsprachigkeit von Corrius und Zabalbeascoa anwenden. In der Folge wird dies anhand des mehrsprachigen Films *Inglorious Basterds* (2009, Tarentino) kurz präsentiert. In der Hauptanalyse werde ich einzelnen Sequenzen aus der Originalversion von *Babel* (2006, González Iñárritu) auswählen und den jeweiligen Sequenzen in den Synchronversionen Deutsch, Spanisch und Französisch gegenüberstellen. Dies ist besonders interessant, weil im Original bereits teilweise Untertitel verwendet werden und das von O'Sullivan beschriebene Phänomen der Teil-Untertitelung zu beobachten ist.

5.8.1. Analysemodell der Mehrsprachigkeit anhand von *Inglorious Basterds*

Corrius und Zabalbeascoa (2011) haben mit ihrer deskriptiven Herangehensweise ein theoretisches Modell entwickelt, welches alle möglichen Formen mehrsprachiger Translation

umfasst (vgl. Abend- David 2014: 1). Ihr Konzept der dritten Sprache (L3) soll der Analyse mehrsprachiger Filme und deren Übersetzungen dienen (vgl. Beseghi 2017: 28). In ihrem Modell wird die Ausgangssprache der Übersetzung als L1 bezeichnet und die Zielsprache in die übersetzt wird als L2 (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 114f.). Zusätzlich wird eine L3 hinzugefügt, welche eine weitere Sprache oder Sprachvarietät beschreibt und im Ausgangstext als $L3^{ST}$, im Zieltext als $L3^{TT}$ bezeichnet wird (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 114f.). Bei der L3 wird unterschieden zwischen erfundenen Sprachen und natürlichen Sprachen (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 119).

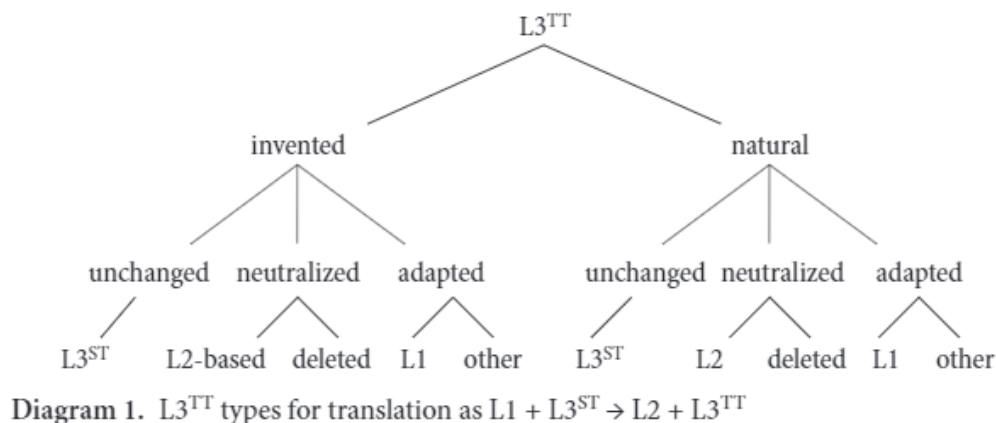


Abb.1

Im Diagramm wird ersichtlich, welche verschiedenen Möglichkeiten Corrius und Zabalbeascoa im Umgang mit der Mehrsprachigkeit aufzählen. Handelt es sich um eine erfundene Sprache, kann in der Übersetzung die gleiche L3 verwendet werden wie im Original, sofern die $L3^{ST}$ nicht zu stark auf der L1 basiert (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 119). Ist die $L3^{ST}$ eine natürliche Sprache, kann eine der folgenden Strategien angewendet werden:

1. $L3^{TT} = L2$; in diesem Fall stimmt die L3 mit der Hauptsprache der Übersetzung überein, wobei es unmöglich ist die Mehrsprachigkeit aufrechtzuerhalten.
2. $L3^{TT} = L3^{ST}$; die Sprache verändert sich nicht und wenn $L3^{TT}$ nicht mit der L2 übereinstimmt, kann die Mehrsprachigkeit erhalten bleiben, aber die Funktion oder Konnotation der L3 kann je nach Kultur oder Land entsprechend variieren und den Übersetzer/ die Übersetzerin dazu auffordern manche Wörter trotz gleichbleibender Sprache anzupassen.

3. $L3^{TT} = L1$; aus einem bestimmten Grund (z.B. $L3^{ST} = L2$) kann der Übersetzer/ die Übersetzerin entscheiden, dass die $L3^{ST}$ nicht optimal ist und in diesem Fall durch die $L1$ in der Übersetzung ersetzt wird.
4. $L3^{TT} \neq L1, L2, L3^{ST}$; der Übersetzer/ die Übersetzerin wählt eine $L3$, die mit keiner Sprache des Ausgangstexts übereinstimmt, um die Beziehung zwischen $L3^{TT}$ und $L2$ entsprechend der von $L3^{ST}$ und $L1$ anzupassen.
5. $L3^{TT} = \emptyset$; die $L3$ taucht in der Übersetzung nicht auf, da die Segmente vom Ausgangstext gelöscht wurden. (Vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 119f.)

Bezüglich der Präsenz der $L3$ in der Übersetzung kann differenziert werden zwischen: gelöscht, ersetzt, gleichbleibend oder hinzugefügt (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 124). Entsprechend der Prioritäten und Richtlinien des Übersetzers/ der Übersetzerin können verschiedene Lösungen im Umgang mit der $L3$ gewählt werden (vgl. Corrius/ Zabalbeascoa 2011: 128).

Der Film *Inglourious Basterds* (2009) von Tarantino repräsentiert einen multilingualen Hollywoodfilm, indem Englisch, Französisch, Deutsch und Italienisch aufeinandertreffen und dadurch eine besondere Herausforderung im Übersetzungsprozess darstellen. Tarantino selbst sagte jedoch, dass der Film auf die Mehrsprachigkeit aufbaut, wodurch eine Synchronisation keinen Sinn ergeben würde (vgl. Mingant 2010: 713). Für Tarantino war es besonders wichtig, dass jeder Schauspieler/ jede Schauspielerin in seiner/ ihrer eigenen Muttersprache spricht und dies außerdem in Form von unterschiedlichen Varietäten einer Sprache (vgl. Mingant 2010: 719). Unterschiede sind zu erkennen zwischen britischem Englisch und amerikanischem Englisch, amerikanischer Südstaatenakzent und Bostoner Akzent, sowie Münchner Deutsch und Frankfurter Deutsch (vgl. Mingant 2010: 719). Einen Film zu synchronisieren, der als zentrales Element das Spiel mit Sprachen und Akzenten hat, macht den Film nicht nur linguistisch unverständlich, sondern würde auch das künstlerische Werk Tarantinos zerstören (vgl. Mingant 2010: 723). Durch diesen Eingriff soll der Film zwar einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, jedoch ist es nicht der Originalfilm, der verbreitet wird, sondern es entsteht eine neue Version des Films, was von Mingant als sogenannter *dubbers's cut* bezeichnet wird (vgl. Mingant 2010: 730). Diese Bezeichnung bedeutet nichts anderes als eine Art Zensur, die vom Synchronisationsteam durchgeführt wird, demnach ein Eingriff, der von vielen Gegnern der Synchronisation kritisiert wird. Dabei ist die Frage, gibt es einen Unterschied zwischen Synchronisation einsprachiger und mehrsprachiger Filme und ist es zulässig zu behaupten eines sei schlechter als das andere? Im

Mehrsprachigen Film, wo die Sprache elementar ist, kann argumentiert werden, dass ein Eingriff in die Mehrsprachigkeit einen größeren Einfluss auf den Film hat als bei einsprachigen Filmen, deren Inhalt unabhängig von der jeweiligen Sprache überall verstanden werden kann.

Der Hollywoodfilm *Inglourious Basterds* gilt demnach als Paradebeispiel für den Mehrsprachigen Film, an dem Zabalbeascoa und Voellmer ihr Modell angewendet haben. Bevor ich dieses beschreibe, aber eine kurze Übersicht zum Inhalt des Films und zu den einzelnen Charakteren inklusive der Sprachen, die sie sprachen:

Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) ist Jüdin, die auf der Flucht vor den Nazis mitbekommt, wie der SS Kommandant Hans Landa (Christoph Walz) ihre Familie umbringt. Sie kommt dann nach Paris, ist Besitzerin eines kleinen Kinos und ändert ihren Namen in Emmanuelle Mimieux. Der deutsche Kriegsheld Frederick Zoller (Daniel Brühl) interessiert sich für sie. Das Amt für strategische Dienste der Vereinigten Staaten (OSS) schickt eine Gruppe jüdischer Guerilla Kämpfer nach Frankreich, die *Basterds* unter der Leitung von Leutnant Aldo Raine (Brad Pitt). Der deutsche Filmstar Bridget von Hammersmark (Diane Kruger) und der britische Leutnant Archie Hicox (Michael Fassbender) schließen sich den Basterds an, um den Krieg zu beenden (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 29).

Zabalbeascoa und Voellmer definieren hierbei Englisch als L1 und da Deutsch und Französisch genauso bedeutend für den Film sind, schlagen sie daher die Bezeichnungen L1^{GER} und L1^{FRE} vor. Italienisch kommt nur ganz kurz vor und wird daher als L3^{ITA} bezeichnet (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 30).

Grundsätzlich wird in den deutschen, spanischen und italienischen Synchronversionen die L1^{ENG} durch die L2^{GER}, L2^{SPA} und L2^{ITA} ersetzt. In der deutschen Version verschwindet das Englische somit völlig und es sind nur mehr 3 verschiedene Sprachen präsent (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 30). Sprachprobleme im Original, die durch das Aufeinandertreffen von englisch- und deutschsprachigen Personen entstanden, verschwinden und dementsprechend müssen auch die Dialoge angepasst werden (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 31).

Die Basterds sprechen im Original in ihrer Muttersprache Englisch und in einer Szene versuchen drei von ihnen sich als Italiener auszugeben, wobei ihr amerikanischer Akzent sehr stark hörbar ist. In der deutschen Synchronversion sprechen sie Italienisch mit deutschem

Akzent, in der spanischen Fassung Italienisch mit spanischem Akzent und in der italienischen Version sprechen sie in sizilianischem Dialekt, um den Unterschied erkennbar zu machen (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 35).

Die unterschiedlichen Akzente des Englischen im Original wurden in den Synchronversionen folgendermaßen gehandhabt: der britische Akzent von Hicox zum Beispiel wurde im Spanischen und Italienischen durch eine weichere Aussprache und Intonation gekennzeichnet, wohingegen der amerikanische Südstaatenakzent von Raine sich durch einen deutlich härteren Ausdruck darstellt. Im Deutschen wurde hingegen stärker Wert auf unterschiedliche lexikalische und grammatikalische Mittel gelegt, wodurch der Brite Hicox sehr formell spricht und Personen mit *Sie* adressiert, während Raine sein Gegenüber mit *Du* anspricht (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 32).

Da Akzente im Film eine sehr große Rolle spielen, wurden diese auch meist in den Synchronversionen beibehalten. Englisch mit französischem Akzent wurde zu Deutsch mit französischem Akzent oder Italienisch mit französischem Akzent. In der spanischen Version wurde der französische Akzent nicht beibehalten, jedoch wurden deutsche Muttersprachler/innen mit deutschem Akzent gekennzeichnet. Generell wurden Akzente noch stärker hervorgehoben als im Original (vgl. Zabalbeascoa/ Voellmer 2014: 34).

Das entwickelte Analysemodell angewandt auf die deutsche Synchronversion von *Inglorious Basterds* würde folgendermaßen aussehen:

L1^{ENG} → L2^{GER}

L1^{GER} → L1^{GER}

L1^{FRE} → L1^{FRE}

L3^{ITA} → L3^{ITA}

L3^{non native english} → L3^{GER with accent}

Was Corrius und Zabalbeascoa mit diesem deskriptiven Modell eingeführt haben, ist die Existenz und die Sichtbarmachung einer weiteren Sprache neben der L1, der Hauptsprache des Films. Interessant ist dies für die Analyse von Filmen, die mit der Verwendung mehrerer Sprachen spielen. Die L3 kann dabei einen Dialekt, Idiolekt, ausländischen Akzent, Soziolekt, eine erfundene Sprache oder sprachspezifische Formulierungen bezeichnen (vgl. Zabalbeascoa/Voellmer 2014: 34).

6. Analyse des Films Babel

6.1. Babel - eine moderne Parabel auf unsere Welt

Der Turm zu Babel im Alten Testament wurde von Gott erbaut, um die Sprachen der Menschen zu verwirren, weil er sagte, wenn die gesamte Menschheit die gleiche Sprache spricht, dann wäre nichts was sie planen unmöglich und sie könnten ihn stürzen (vgl. Berger/ Komori 2010: 7). Der Film Babel kann als Paradebeispiel für den polyglotten Film hergenommen werden und ist selbst der Versuch einen kinematographischen Turm von Babel zu konstruieren (vgl. Shaw 2013: 141). Iñárritu möchte in seinem Film zeigen, dass die Menschheit durch eine universelle Sprache der Emotionen verbunden und unabhängig der Nationalität im Leiden vereint ist (vgl. Shaw 2013: 141), denn er sagte: „ [...] what makes us miserable and vulnerable beyond our culture, race, language or financial standing is the same for all... Accordingly, Babel was transformed into a picture about what joins us, not what separates us.” (Shaw 2013: 148)

Iñárritu wollte ein Welt-Kino-Autor werden, der über nationale Grenzen hinausgehen kann (vgl. Shaw 2013: 96). Seine ersten drei Filme können als Trilogie angesehen werden: *Amores perros* (2000), *21 Grams* (2003) und *Babel* (2006). Alle drei Filme wurden von dem Team geschaffen: Guillermo Arriaga als Drehbuchautor, Rodrigo Prieto als Kinematograph, Brigitte Broch als Produktionsdesignerin und Gustavo Santaolalla als Komponist (vgl. Shaw 2013: 95).

6.2. Alejandro González Iñárritu

Iñárritu selbst kam erst spät zum Kino, mit 43 Jahren. Zuvor war er beim mexikanischen Radio tätig (vgl. Rocío García 2006: o.S.) und im Marketingbereich. Bevor er seinen ersten Film veröffentlicht hat, hat er in der Werbebranche gearbeitet, daher wusste er auch wie wichtig gute Promotion ist (vgl. Shaw 2013: 97)

Er betrachtet seine Filme als Abbild seiner eigenen Lebenserfahrungen (vgl. Rocío García 2006: o.S.). Seine utopische Idee des Weltkinos, drückt sich dadurch aus, dass Menschen aus verschiedenen Nationen zusammenkommen und durch die Sprache der Musik und des Films vereint sind (vgl. Shaw 2013: 145). Dieses Aufeinandertreffen unterschiedlicher Nationen und Sprachen ist in *Babel* als eines der Hauptmotive deutlich erkennbar.

6.3. Weltkino

Babel will eine neue Art von Film sein, einer, der versucht, einen „Weltkino“-Blick innerhalb eines kommerziellen Hollywood-Rahmens zu schaffen (vgl. Shaw 2013: 135).

Zu Weltkino kann einerseits gezählt werden: alle Nicht-Hollywood- oder alle Nicht-Erste-Welt-Kinos vom Mainstream bis zum Experimentalfilm; oder Weltkino kann einfach für ein globales Kino stehen, das alle Filme umfasst, auch die der Ersten Welt (vgl. Shaw 2013: 136 zit. n. Grant/ Kuhn 2006: I).

Im Film *Babel* ist eine gewisse „Dritte-Welt-Sensibilität“ im Film zu beobachten, auf Grund Iñárritus eigener Herkunft, die der hegemonialen kolonialen oder neokolonialen Position, die auf einem „touristischen Blick“ beruht, gegenübersteht (vgl. Shaw 2013: 142). Denn das Ziel war es, die Geschichte aus dem Blickwinkel der in den jeweiligen Kulturen lebenden Personen zu erzählen und nicht aus der von Tourist/-innen (vgl. Shaw 2013: 142). Dennoch kann kritisiert werden, dass der Film einen nordamerikanischen Blickpunkt privilegiert und zwar durch Themen wie mexikanische Immigration in die USA oder Krieg gegen Terror, was beides sehr US-amerikanische globale Probleme sind (vgl. Shaw 2013: 139).

6.4. Die Produktion

Grund für diese doch sehr nordamerikanische Perspektive, kann sein, dass die Hauptproduktion und Distribution von US-amerikanischen Firmen durchgeführt wurden. Der Film ist eine Co-Produktion der 5 Firmen: Iñárritus mexikanische Produktionsfirma Zeta Film, Media Rights Capital, Paramount Vantage, Anonymous Content, and Central Films. Die Hauptfinanziere Media Rights Capital, Paramount Vantage und Anonymous Content sind bekannt für ihre Mainstream/Independent Features, und *Babel* passt gut in diese Sparte (vgl. Shaw 2013: 140).

Gedreht wurde der Film vom 2. Mai bis zum 1. Dezember 2005 in Ibaragi und Tokio (Japan), in Ouarzazate und Taguenzalte (Marokko), in Tijuana und Sonora (Mexiko) und in Los Angeles und San Diego (USA), mit einem Gesamtbudget von 25 Millionen US-Dollar (vgl. Calleja 2006: o.S.).

6.5. Charakteristika des Films

Babel besteht aus mehreren Handlungssträngen und Protagonist/-innen und lehnt einen einzelnen Helden ab (vgl. Shaw 2013: 135). Der Film ist charakterisiert durch das sprunghafte Wechseln zwischen einzelnen Erzählsträngen und die Zeit ist nicht chronologisch aufgebaut (vgl. Calleja 2006: o.S.). Als Zuseher/-in kann man keine logische Abfolge der Handlung beobachten, im Gegenteil, lässt sich das Gesamtbild erst am Ende erkennen. Um die unterschiedlichen Orte, an denen die parallel ablaufenden Handlungen stattfinden, zu unterscheiden, verwendete der Regisseur unterschiedliche Filmformate: 16 Millimeter für Marokko, 35 Millimeter für Mexiko und anamorphotische Objektive für Japan. Auf diese Weise erhielt er unterschiedliche Texturen, Farben und Töne (vgl. Calleja 2006: o.S.). Bei der Farbgestaltung wurden ebenfalls unterschiedliche Rot-Töne verwendet, um die Länder farblich voneinander zu unterscheiden: Burgunderrot für Marokko, leuchtend-Rot für Mexiko und Violet für Japan (vgl. Shaw 2013: 135).

Der Film zeigt unterschiedliche Ort, ohne ein bestimmtes Zentrum, von dem alles ausgeht (vgl. Shaw 2013: 142). Kritisiert werden kann, dass die Orte im Film sehr stereotypisch dargestellt werden: Japan wird als außerordentlich modern mit trendigen Cafés und Neonlichtern gezeigt, Mexiko ist rustikal, arm und mit Staub bedeckt und Marokko ist auf felsiges, trockenes Land, bergige Landschaften und arme Dörfer reduziert (vgl. Shaw 2013: 146).

6.6. Handlung des Films

Babel spielt auf drei Kontinenten und erforscht die Zusammenhänge unserer globalisierten Welt, in der alles irgendwie zusammenhängt. Vier Geschichten, in vier Ländern (USA, Mexiko, Marokko und Japan) werden durch sechs Sprachen (Spanisch, Arabisch, Berber, Japanisch, Japanische Gebärdensprache und Englisch) erzählt, die nur wenig gemein zu haben scheinen. Doch alle Geschichten sind miteinander schicksalhaft verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Die unterschiedlichen Sprachen machen deutlich, wie oft es in unserer Welt unmöglich ist sich zu verständigen und verstanden zu werden. Für ein globales Publikum wurde der Film durch Untertitel übersetzt (vgl. Shaw 2013: 138).

Im ersten Handlungsstrang sieht man zwei junge marokkanische Ziegenhirten Ahmed (Said Tarchani) und Yussef (Boubker Ait El Caid), die mit ihren Eltern in einem sehr ruralen, bergigen Gebiet in Marokko leben. Der Vater der beiden Jungen kauft ein Gewehr, um Kojoten abzuwehren. Als Yussef es ausprobiert, schießt er versehentlich auf Susan (Cate Blanchett), eine amerikanische Touristin, die sich mit ihrem Ehemann in einem Reisebus befindet.

Im zweiten Handlungsstrang kämpft der Ehemann Richard (Brad Pitt) darum, dass seiner Frau geholfen wird, die im Bus fast verblutet. Ein Krankenhaus ist weit entfernt, daher fahren sie in ein nahegelegenes Dorf, wo es jedoch auch keine/-n richtige/-n Arzt/Ärztin gibt. Im Kontakt mit der US-Botschaft, wird währenddessen in den USA bereits davon ausgegangen, dass es sich um einen islamischen Terroranschlag handelt. In dieser Notsituation, in der sich das Paar befindet, wird die Schwierigkeit der Kommunikation sichtbar.

Die beiden Kinder des Paares werden im dritten Handlungsstrang von dem mexikanischen Kindermädchen Amelia (Adriana Barraza) in Kalifornien betreut. Da sie aber nicht auf der Hochzeit ihres Sohnes in Mexiko fehlen möchte, nimmt sie die Kinder mit nach Tijuana. Problematisch wird es bei der Heimreise in die USA, wo ihr die Einreise auf Grund fehlender Dokumente verweigert wird.

Der vierte und letzte Handlungsstrang erzählt vom Leben der in Japan lebenden, taubstummen Teenagerin Chieko (Rinko Kikuchi). Sie sehnt sich nach sexuellen Erfahrungen und muss gleichzeitig den Tod ihrer Mutter verarbeiten. Die Beziehung zu ihrem Vater ist anfangs etwas schwierig, doch er stellt sich am Ende als Schlüsselfigur dar, da er beim Jagen in Marokko sein Gewehr an seinen Jagdführer weitergegeben hat, welches schließlich Susan angeschossen hat und letzten Endes die ganze Geschichte ausgelöst hat.

Durch eine Form von visuellem Esperanto, dass durch die Globalisierung der Emotionen entsteht, soll der Film Menschen zusammenbringen (vgl. Shaw 2013: 142). Deborah Shaw ist letztlich jedoch der Meinung, dass Iñárritus Traum, einen filmischen Turm zu Babel zu bauen, letztlich unmöglich sei. Da Esperanto als internationale Sprache scheiterte, weil es ihm an kulturellen und nationalen Wurzeln fehlte, kann Babel aus demselben Grund kein Modell für eine neue Filmsprache bieten (vgl. Shaw 2013: 154).

6.7. Übersicht der Sprachen im Film *Babel*

Englisch OV (Originalversion)	UT (Untertitel) im Original	Deutsch	Spanisch	Französisch
Arabisch und Berber Sprache	Englische Untertitel	OT (Originalton) mit deutschen Untertiteln	Spanisch kaum Akzent	OT mit französischen Untertiteln
Mexikanisches Spanisch	Englische Untertitel	OT mit deutschen Untertiteln	OT	OT mit französischen Untertiteln
Englisch mit mexikanisch- spanischem Akzent		Deutsch mit spanischem Akzent	Spanisch, OT (Spanisch mit mexikanischem Akzent)	Französisch mit spanischem Akzent
Amerikanisches Englisch		Deutsch	Spanisch ohne Akzent	Französisch
Englisch mit arabischem Akzent		Deutsch mit arabischem Akzent	Spanisch ohne Akzent	Französisch mit arabischem Akzent
Japanische Gebärdensprache (JSL)	Englische Untertitel	OT mit deutschen Untertiteln	Spanische Untertitel – nicht OT	OT mit französischen Untertiteln
Japanisch	Englische Untertitel	OT mit deutschen Untertiteln	Spanisch	OT mit französischen Untertiteln

In der Tabelle wird bereits ersichtlich, dass es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, mit Mehrsprachigkeit im Film umzugehen. In dieser Arbeit werden die deutsche, die französische und die spanische Version mit dem englischen Original verglichen. Die vier Sprachen, die im Original gesprochen werden, also marokkanisches Arabisch, mexikanisches Spanisch und Japanisch bzw. japanische Zeichensprache, ausgenommen dem amerikanischen Englisch, sind mit englischen Untertiteln versehen. Dieser Umgang mit der Mehrsprachigkeit wird auch in

zwei der ausgewählten Synchronversionen so gehandhabt. In der deutschen und der französischen Version wird die Originaltonspur aufrechterhalten und mit den jeweiligen Untertiteln unterlegt. Lediglich das Englisch im Original wird ins Deutsche bzw. Französische synchronisiert. In der spanischen Version hingegen wird der gesamte Film synchronisiert und Untertitel werden nur zum Verständnis der japanischen Gebärdensprache verwendet. Der mexikanisch-spanische Originalton wird jedoch aufrechterhalten, wobei die anderen Sprachen mit einem neutralen bzw. europäisch spanischen Akzent synchronisiert wurden.

Dem Modell von Corrius und Zabalbeascoa zufolge ist festzustellen, dass dieser Film vier Hauptsprachen (Englisch, Arabisch, Japanisch und Spanisch) besitzt, die in gleicher Weise nebeneinander existieren und daher jeweils als L1 ($L1^{eng}$, $L1^{arab}$, $L1^{jap}$, $L1^{spa}$) bezeichnet werden können. Als L3 könnten im Falle von Babel fremdsprachige Akzente beschrieben werden.

$$L1^{eng} \rightarrow L2^{deu} \text{ oder } L2^{spa} \text{ oder } L2^{fra}$$

$$L1^{arab} + UT^{eng} \rightarrow L1^{arab} + UT^{deu/fra} \text{ oder } L2^{spa}$$

$$L1^{jap} + UT^{eng} \rightarrow L1^{jap} + UT^{deu/fra} \text{ oder } L2^{spa}$$

$$L1^{spa} + UT^{eng} \rightarrow L1^{spa} + UT^{deu/fra} \text{ oder } L1^{spa}$$

$$L3^{eng+akzent} \rightarrow L3^{fra+akzent} \text{ oder } L3^{deu+akzent} \text{ oder } L3^{spa}$$

$$L3^{jap} + UT^{eng} \rightarrow L3^{jap} + UT^{eng/fra/spa}$$

Durch diese Übersicht soll noch einmal deutlich werden, welche Möglichkeiten es im Umgang mit Mehrsprachigkeit im Film anhand von *Babel* gibt. Originalsprachen (L1) können entweder so erhalten bleiben, mit Untertiteln in den jeweiligen Sprachen ergänzt werden oder durch eine L2 ersetzt werden. Akzente, mit denen eine Sprache gesprochen wird, hier bezeichnet als L3, können entweder in die Zielsprache übernommen oder eliminiert werden.

Welche Probleme und Schwierigkeiten sich ergeben können, sehen wir uns anhand einiger ausgewählter Szenen an. Hierbei ist vorab noch zu erwähnen, dass der Timecode der deutschen Version anders ist als die anderen Filme, denn der Film beginnt 20 Sekunden später.

6.8. Szenenanalyse

Szene 1: Amelia und Richard am Telefon

In der ersten Szene sprechen das Hausmädchen Amelia und der sich in Marokko im Krankenhaus befindende Richard per Telefon miteinander.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	8:46-9:20	9:06-9:42	8:46-9:20	8:46-9:20
Besonderheiten/ Akzente	Amelia – Englisch mit spanischem Akzent Richard- Englisch, Amerikaner	Amelia – Deutsch mit spanischem Akzent Richard – Deutsch ohne Akzent	Amelia – Französisch mit spanischem Akzent Richard – Französisch ohne Akzent	Amelia – Spanisch mit latein- amerikanischen Akzent (Mexiko) Richard – spanisches Spanisch
Richard	Amelia?	Amelia?	Amelia?	Amelia?
Amelia	Yes, sir.	Ja, Sir.	Oui, monsieur.	Sí, señor.
Richard	Hi. How is everything?	Wie läuft es zu Hause?	Bonsoir. Comment ça va ?	Cómo va todo?
Amelia	Everything is okay, sir. Mrs. Rachel told me. I am very sorry, sir. How is Mrs. Susan?	Es ist alles in Ordnung, Sir. Rachel hat es mir erzählt, es tut mir sehr leid, sir. Wie geht es Ihrer Frau?	Ça va. Ça va, ici. Mme Rachel m'a dit. Je suis vraiment désolée, monsieur. Comment va Mme Susan ?	Bien. Todo va bien señor. La Sra. Rachel me lo dijo. Lo siento mucho, señor. Cómo está la Sra. Susan?
Richard	She is better now. They're going to have to operate, but... Look, Rachel's flying in tonight. She's gonna find someone to take care of the kids so you can go.	Schon etwas besser. Sie muss operiert werden, aber passen Sie auf, Rachel kommt heute Abend mit dem Flugzeug. Sie wird jemanden suchen, der sich um die Kinder kümmert. Dann können Sie fahren.	Oui, mieux maintenant. Ils von bientôt l'opérer. Mais Rachel va venir ce soir. Elle trouvera quelqu'un pour s'occuper des enfants. Vous pourriez-y aller.	Algo major, pero tienen que operarla. Creo que Rachel llegará esta noche. Buscará a alguien que se quede con los niños. Así podres ir.
Amelia	Thank you, sir. Thank you. I really appreciate it.	Danke, Sir. Danke. Das finde ich sehr nett.	C'est très gentil à vous. Je me remercie.	Gracias, señor, se lo agradezco mucho.
Richard	So, look after them, okay? Don't tell them anything.	Also passen Sie auf die Kinder auf, aber sagen Sie ihnen nichts.	Prenez soin d'eux et leur ne dit en rien.	Cuide de ellos, per no les diga nada.
Amelia	No, no, no. Don't worry, sir. Don't worry. Okay.	Nein, nein. Machen Sie sich gar keine Sorgen.	Non, non. C'est promis. C'est promis. Oui.	No, no se preocupe, tranquilo.

Richard	Put Mike on, please.	Okay, geben Sie mir bitte Mike.	Passez-moi Mike, s'il vous plaît.	Póngame con Mike, por favor.
Amelia	Yes, sir. Mike? Your dad is calling. Ven hijo.	Ja. Mike, dein Dad ist am Telefon.	Tout de suite. Mike, c'est ton papa. Ven hijo.	Mike, es tu Papá.

In der englischen Originalversion sowie in der französischen und deutschen Synchronversion spricht Amelia jeweils mit einem lateinamerikanisch-spanischen Akzent die Fremdsprache, während Richard ohne Akzent spricht bzw. im englischen Original amerikanisches Englisch. Auffallend zu Beginn ist, dass Amelia auf Deutsch die Anrede „Sir“ beibehält sowie sie es im Original auch tut. Im Spanischen und Französischen hingegen wird das „Sir“ übersetzt mit „Monsieur“ und „Señor“. Ebenso sagt Amelia zu Mike am Ende des Dialogs „(...) dein Dad ist am Telefon.“, während es im Französischen der „papa“ und im Spanischen der „Papá“ wird. Die letzte Dialogzeile ist zusätzlich dahingehend interessant, dass das spanische „Ven hijo“, welches Amelia auf natürliche Weise im Original sagt, weil sie, wenn sie mit den Kindern redet, immer zwischen Spanisch und Englisch hin- und herwechselt. Im Französischen wurde dieses „Ven hijo“ ebenfalls aufrechterhalten, während es im Deutschen und Spanischen weggelassen wurde. Eine weitere Besonderheit der spanischen Version ist außerdem, dass Amelia immer mit ihrer Originalstimme sprach. Da sie in dieser Sequenz jedoch im Original Englisch spricht, musste diese Szene vermutlich nachsynchronisiert werden. Einige Sekunden später spricht sie wieder mit den Kindern Spanisch, wobei der Originalton verwendet wird, jedoch ist keine Veränderung ihrer Stimme bemerkbar, es liegt daher nahe, dass die Schauspielerin Adriana Barraza ihre eigene Person nachsynchronisiert hat.

In dieser Szene wurde in der deutschen und in der französischen Version zwar das Englische synchronisiert, dennoch wurde versucht den Akzent des Kindermädchens aufrechtzuerhalten. Die Entscheidung das Englische zu synchronisieren, kommt vermutlich daher, dass das Publikum bereits gewohnt ist, US-amerikanische Filme in synchronisierter Version zu sehen und die Stimmen der Synchrosprecher erscheinen als natürlich. Für eine realistische Darstellung der Geschehnisse würde ich aber empfehlen, den Originalton des Films beizubehalten und auch für das englische Untertitel zu verwenden, da auf diese Weise auch das Wechseln zwischen Englisch und Spanisch, was Amelia macht, beibehalten werden kann. Andernfalls, wenn synchronisiert wird, kommt es zum Versuch die Handlung in die eigene

Kultur zu übertragen indem der Film so tut als ob er in Frankreich, Deutschland oder Spanien spielen würde.

Szene 2: Richard und Susan in der Wüste

In der nächsten ausgewählten Szene sitzen Richard und Susan in einem Zeltrestaurant in der Wüste Marokkos, wobei Susan sehr gereizt ist und ihre schlechte Laune sowohl an Richard als auch an dem marokkanischen Kellner auslässt.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	14:02-14:26	14:22-14:44	14:02-14:26	14:02-14:26
Besonderheiten/ Akzente	Kellner – Englisch mit arabischen Akzent	Kellner - Deutsch aber mit arabischen Akzent	Kellner – Französisch mit Akzent	Kellner – Spanisch mit Akzent
Kellner	Salam aleykum.	Salam aleykum (In UT: Guten Tag)	Salam aleykum.	Salam aleykum.
Richard	Salam.	Salam. (UT: Guten Tag)	Salam.	Salam.
Kellner	You want to order?	Möchten Sie bestellen?	Vous voulez commander ?	Van a tomar algo?
Richard	Yeah, I'll have the chicken couscous and a Coke.	Ja, ich nehme Couscous mit Huhn und eine Cola.	Oui, je vais prendre le couscous au poulet et un coca.	Sí, traiga cuscús de pollo y una Coca Cola.
Susan	What do you have that doesn't have fat in it?	Was haben Sie, wo kein Fett drin ist?	Qu'est- ce que vous aviez sans grasse ?	Hay algo que no tenga grasa?
Kellner	Everything is delicious.	Alles ist wirklich sehr gut.	Tout est délicieux.	Está todo delicioso.
Susan	I'll have the fried eggplant and a Diet Coke.	Dann nehme ich gebratene Aubergine und eine Cola light.	Je prends les aubergines frites et un coca cola light.	Una racón de berenja y una Coca cola light.
Kellner	Sorry, we don't have Diet Coke.	Cola light haben wir leider nicht.	Deso, on n'a pas de coca light.	Lo siento, no tenemos light.
Susan	Then a regular Coke.	Dann normale Cola.	Coca normal alors.	Entonces normal.
Richard	Two Cokes.	Zwei Cola, danke.	Deux.	Dos Coca Colas.

Ein Unterschied, der hier bei der Wahl der Übersetzungsstrategie auffällt, ist, dass die Begrüßung „Salam aleykum“ in allen vier Sprachen gleich ist, jedoch nur in der deutschen Version diese zusätzlich auf Deutsch in den Untertiteln übersetzt wird. Dies ist jedoch schon alles, was der arabische Kellner in seiner Muttersprache sagt, danach redet er die jeweilige

Fremdsprache immer mit Akzent. Sogar in der spanischen Version spricht er mit Akzent, obwohl, wie wir später noch sehen werden, die übrigen Marokkaner in der spanischen Synchronversion keinen Akzent haben. Es ergibt Sinn und ist realistisch, dass der Kellner in einem sehr touristischen Gebiet auch Fremdsprachen gebrochen und mit Akzent sprechen kann. In der französischen Version sagt er sogar „Deso“ was die Abkürzung für „Desolé“ (tut mir leid) ist. Diese Sprachverwendung ist in dem Sinne realistisch, da in Marokko auch viel Französisch gesprochen wird, andererseits, wenn er nur wenige Fremdsprachenkenntnisse hat, weil er in einem Berberdorf in der Wüste lebt, würde er solche umgangssprachlichen Abkürzungen womöglich nicht kennen.

Szene 3: Chieko und ihr Vater

Chieko ist mit ihrem Vater nach einem Volleyballspiel im Auto unterwegs. Sie hat das Spiel verloren und wurde aufgrund ihres unangemessenen Verhaltens vom Platz verwiesen. Sie ist schlecht gelaunt und hat keine Lust auf Diskussionen mit ihrem Vater, der die junge Teenagerin ihres Erachtens sowieso nicht versteht.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	20:49-22:00	21:09-22:20	20:49-22:00	20:49-22:00
Besonderheiten/ Akzente	Vater – Japanisch und Gebärdensprache Chieko – Zeichensprache mit UT	Vater – Japanisch & Gebärdensprache mit deutschen UT Chieko – Zeichensprache mit UT	Vater – Japanisch und Gebärdensprache Chieko - Zeichensprache Alles in UT	Vater – Spanisch Chieko – Gebärdensprache mit spanischen UT
Vater	What do you want to eat?	Was möchtest du essen?	Tu veux manger quoi ?	Qué quieres comer?
Chieko	I said I'd meet my friends from the team at J-Pop.	Ich hab doch gesagt, dass mein Team sich noch im J-Pop trifft.	Je t'ai dit qu'on mangeait au J-Pop avec l'équipe.	Te dije que había quedado con mis amigas en el J-Pop.
Vater	Didn't you tell me we would have lunch together?	Du hast gesagt, wir gehen zusammen Mittag essen.	Tu ne m'avais pas dit qu'on déjeunait ensemble ?	Sí, pero creí que comeríamos juntos.
Chieko	Dad, I told you I was going to eat with them. You never pay attention to me. My mother	Ich habe gesagt, ich esse mit den anderen. Nie achtest du auf mich. Meine Mutter hat	Papa, je t'ai dit que je mangeais avec elles. Mais tu m'écoutes jamais. Maman, elle m'écoutait.	Papá, te dije que iba a comer con ellos. Nunca me escuchas. Mi madre siempre me escuchaba.

	always paid attention to me.	immer auf mich geachtet.		
Vater	Why do you want to fight? I miss your mother too. I'm doing the best I can.	Warum willst du dich unbedingt streiten? Dass deine Mutter tot ist, ist auch für mich sehr schwer. Ich bemühe mich, so gut ich kann.	Pourquoi tu cherches la bagarre comme ça ? Ta mère ma manque à moi aussi, tu sais. Ma chérie, je fais de mon mieux.	Por qué siempre quieres discutir ? Hija, sabes que yo tambie echo de menos a tu madre. Intento hacer todo lo que puedo por ti.

In dieser Szene ist interessant, dass in der spanischen Version der Vater ebenfalls Spanisch spricht, während er in allen anderen Versionen Japanisch spricht und mit Untertiteln übersetzt wird. Jeder/Jede, der/die sich mit Gebärdensprache auskennt, weiß, dass es für jede Sprache eine eigene Gebärdensprache gibt. Demnach würde die Situation, wie sie in der Szene dargestellt wurde, im echten Leben so niemals funktionieren können. Denn während der Vater Spanisch spricht, antwortet ihm seine Tochter auf japanischer Zeichensprache. Ein weiterer interessanter Punkt ist, wie der Satz „My mother always paid attention to me.“ übersetzt wurde. Während die deutsche Übersetzung mit „Meine Mutter hat immer auf mich geachtet.“ dem Original noch am nächsten kommt, finde ich die französische und spanische Übersetzung, die auf Deutsch so viel heißen wie: „Aber du hörst mir nie zu. Mama hat mir immer zugehört“, etwas unpassend, wenn man bedenkt, dass sie mittels Gebärdensprache kommuniziert.

Die einzig sinnvolle Lösung, wie sie auch im Deutschen und Französischen umgesetzt wurde, ist, dass die Originalsprachen und -stimmen erhalten bleiben und mittels Untertitel übersetzt werden. Eine Synchronisation des Gesprochenen würde die Gesamtwirkung zerstören und unrealistisch erscheinen lassen. Denn der gesamte Handlungsstrang spielt in Japan, wenn die Personen nicht Japanisch sprechen, wie es in der spanischen Version der Fall ist, wirkt der Film sehr schlecht gemacht und unharmonisch. Die Qualität und Wirkung des Filmes würden im Falle der Synchronisation daher sehr gemindert werden.

Szene 4: Bei der arabischen Familie zu Hause

Nachdem die Amerikanerin Susan im Reisebus angeschossen wurde, hatte dies auch Einfluss auf das Leben im marokkanischen Berberdorf, denn die Straße musste deswegen gesperrt werden und der Vater kommt daher zu spät zum Abendessen. Die Mutter ist ganz verwundert über die Neuigkeiten, während die Söhne vom schlechten Gewissen geplagt sind.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	28:18-29:18	28:46-29:32	28:18-29:18	28:18-29:18
Besonderheiten/ Akzente	Alle sprechen arabisch mit englischen UT	Alle sprechen arabisch OT mit deutschen UT	Alle sprechen arabisch OT mit französischen UT	Alle sprechen Spanisch wie Spanier
Vater	Did you kill any jackals?	Und? Habt ihr einen Schakal getötet?	Alors, ces chacals ?	Habeís matado algún chacal ?
Yussef	We shot at them but didn't hit any.	Wir haben auf welche geschossen, aber nicht getroffen	On leur a tiré dessus sans en toucher un.	Le hemos disparado, pero no dimos a ninguno.
Vater	You have to kill them. If not, they're going to eat all the goats.	Ihr müsst sie töten, sonst fressen sie die Ziegen.	Faut les tuer, sinon ils dévoreront le troupeau.	Si no los matéis, se comerán las cabras.
Mutter	Why did you come home late?	Warum kommst du so spät?	Pourquoi tu rentres si tard ?	Por qué has llegado tan tarde?
Vater	They closed the road, we took the long way. Apparently some terrorists killed an American tourist.	Die Straße war gesperrt. Wir mussten einen Umweg fahren. Anscheinend haben Touristen eine Amerikanerin getötet.	La route est bloquée on a fait le tour. Apparemment, des terroristes ont tué une touriste américaine.	Han cortado la carretera, hemos dado un rodeo. Parece que unos terroristas han matado a una turista americana.
Mutter	An American?	Eine Amerikanerin.	Une Américaine ?	Una americana ?
Vater	Yes, the terrorists attacked a tour bus on the road.	Ja, sie haben einen Reisebus angegriffen.	Ils ont attaqué un bus sur la route.	Sí, ataracaron a un autobús de turistas.
Mutter	No, there aren't any terrorists here.	Es gibt hier keine Terroristen.	Il y a pas de terroristes par ici.	Es raro, por aquí no hay terroristas.
Vater	You never know.	Man weiß nie.	Va savoir ...	Nunca se sabe.
Yussef	How do you know the American died?	Woher weißt du, dass sie tot ist?	Comment tu sais qu'elle est morte ?	Cómo sabes que la americana se ha muerto ?
Vater	That's what they were saying. The police are looking for the culprits.	Weil sie das gesagt haben. Die Polizei sucht die Schuldigen.	C'est ce qu'ils ont dit. La police cherche les coupables.	Eso ha dicho, la policía está buschando a los culpables.

Die Besonderheit hier ist auf jeden Fall, dass im Unterschied zu allen anderen Sprachversionen, die Familie in der spanischen Synchronisation Spanisch wie eine aus Spanien stammende Familie spricht. Der Realität kommt diese Version demnach nicht mehr so nahe, wobei es sehr interessant ist, weil der arabische Kellner, der ein paar Szenen zuvor vorkam, mit Akzent sprach. Es wäre in diesem Fall vielleicht auch die passendere Lösung gewesen, die Familie, wenn es schon synchronisiert werden muss, zumindest mit Akzent sprechen lassen, damit noch ein wenig von dem Lokalkolorit erhalten bleibt.

Szene 5: Verletzte Susan

Susan die im Reisebus angeschossen wurde muss nun dringend medizinisch versorgt werden. Der Bus fährt in das nächstgelegene Dorf, wo sich ein Arzt um ihre Wunde kümmern soll, bis ein Hubschrauber organisiert sein würde, um Susan ins Krankenhaus zu bringen.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	40:33-41:29	40:49-41:45	40:29-41:58	40:33 – 41:29
Besonderheiten/ Akzente	Arzt redet arabisch, Reiseführer (mit Akzent) und Richard englisch,	Arzt redet auf Arabisch, Reiseführer auf Deutsch mit Akzent.	Arzt redet arabisch, Guide und Richard französisch	Arzt redet auf Arabisch, Guide und Richard auf Spanisch
Reiseführer	This is the doctor.	Das ist der Arzt.	Voila, le docteur.	Es el medico.
Arzt	Salam aleykum. (ohne UT)	Salam aleykum. (In UT: Guten Tag.)	Salam aleykum.	Salam aleykum.
Richard	Easy. Tell him, easy.	Ganz ruhig. Er soll vorsichtig sein.	Doucement. Dites-lui d'y aller doucement.	Tranquila. Dile que tenga cuidado.
Arzt	Redet auf Arabisch. In UT: The bullet didn't touch her spine. If she stays like this, she will bleed to death.	Redet auf Arabisch. In UT: Die Wirbelsäule ist nicht getroffen. Wenn nichts passiert, wird sie verbluten.	Redet auf Arabisch. In UT: La moelle épinière n'est pas touchée. Si elle reste comme ça, elle se videra de son sang.	Redet auf Arabisch. In UT: La bala no ha tocado la columna. Si sigue así morirá desangrada.
Richard	What did he say?	Was sagt er?	Qu'est-ce qu'il a dit ?	Qué ha dicho ?
Reiseführer	He says she will be fine.	Er sagt, sie wird wieder gesund.	Il dit que ça va aller.	Dice que se pondrá bien.
Richard	Don't you fucking lie to me. You tell me what he said.	Lügen Sie mich nicht an. Sagen Sie mir, was er gesagt	Mentez pas! Putain, dit moi ce qu'il a dit. Ditez-moi ce qu'il a dit !	Joder, no me mientas. Dime lo que ha dicho. Vamos dime lo !

	Tell me what he said!	hat! Sagen Sie mir, was er gesagt hat!		
Reiseführer	<i>Redet auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Redet auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Redet auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Redet auf Arabisch ohne UT</i>
Arzt	Hospital. Hospital	Hospital. (UT : Krankenhaus)	Hospital.	Hospital, Hospital.
Richard	I know, hospital! What can you do?	Das weiß ich selbst, was können Sie tun?	Oui c'est bon j'ai compris. Vous pouvez faire quoi ?	Ya sé que tiene que ir a un hospital.

Die Begrüßung „Salam aleykum“ wurde im Deutschen wieder mit „Guten Tag“ untertitelt, während es in den anderen Versionen unübersetzt blieb, da angenommen wird, dass es die meisten Menschen kennen. In dieser Szene ist interessant zu beobachten, dass der Reiseführer hier als Dolmetscher agiert. Der Arzt redet nur auf Arabisch, was zum Teil in den Untertiteln für uns Zuseher/-innen übersetzt wird. Richard hingegen ist auf den Dolmetscher angewiesen und vermutet bereits, dass ihm dieser nicht alles so wortgetreu übersetzt.

Szene 6: Chieko mit anderen Jugendlichen im Park

Chieko geht mit ihrer Freundin Haruki in den Park, um sich mit anderen Jugendlichen zu treffen. Haruki ist ebenfalls taubstumm kann aber ein bisschen sprechen.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	1:03:16-1:05:10	1:03:38-1:05:27	1:03:16-1:05:10	1:03:16-1:05:10
Besonderheiten/ Akzente	Haruki spricht langsam Japanisch, Chieko Zeichensprache, englische UT	Haruki spricht langsam Japanisch, Chieko Zeichensprache, deutsche UT	Haruki spricht langsam Japanisch, Chieko Zeichensprache, französische UT	Haruki spricht langsam auf Spanisch, andere Typen reden auch Spanisch Chieko Zeichensprache in UT
Haruki	What is your name ?	Wie heißt du?	Comment tu t'appelles ?	Hola, cómo te llamas?
Chieko	<i>Schreibt Namen auf Hand</i>	<i>Schreibt Namen auf Hand</i>	<i>Schreibt Namen auf Hand</i>	<i>Schreibt Namen auf Hand</i>
Typen	Chieko.	Chieko.	Chieko.	Chieko.
Haruki	My name's Haruki.	Mein Name ist Haruki.	Moi, je m'appelle Haruki.	Mucho gusto. Yo me llamo Haruki.

Chieko	<i>Macht Namen mit Hand nach</i>	<i>Macht Namen mit Hand nach</i>	<i>Macht Namen mit Hand nach</i>	<i>Macht Namen mit Hand nach</i>
Mädchen	<i>Redet auf Japanisch keine UT</i>	<i>Redet auf Japanisch keine UT</i>	<i>Redet auf Japanisch keine UT</i>	<i>Stellt sich vor – redet auf Spanisch, keine UT</i>
Typ	<i>Redet mit Mädchen keine UT</i>	<i>Redet mit Mädchen keine UT</i>	<i>Redet mit Mädchen keine UT</i>	Reden spanisch ohne UT (unverständlich)
Haruki	It's whisky.	Whisky.	C'est du whisky.	Es huisky.
Typen	<i>Reden auf Japanisch keine UT</i>	<i>Reden auf Japanisch keine UT</i>	<i>Reden auf Japanisch keine UT</i>	Ya bebes alcool, venga. (ohne UT)
Haruki	Do the cops come around here?	Kommt die Polizei hier oft?	Les flics patrouillent dans le coin ?	La polí suele venir por aquí ?
Mädchen	Sometimes.	Manchmal.	Ca arrive.	<i>Zeichensprache ohne UT</i>
Typen	<i>Lachen, trinken, Nehmen Drogen, ohne UT</i>	<i>Lachen, trinken, nehmen Drogen</i>	<i>Lachen, trinken, Drogen ohne UT</i>	Vamos, tomatela. (ohne UT) <i>Trinken und Lachen.</i> Hey deja algo para los demas.

In dieser Szene ist wieder die spanische Synchronversion, die die heraussticht. Denn die Jugendlichen, die eigentlich Japanisch sprechen, unterhalten sich in diesem Fall auf Spanisch. Und auch die Textpassagen, die im Original nicht untertitelt wurden und demnach für ein nicht Japanisch sprechendes Publikum unverständlich bleiben, wurden in der spanischen Version synchronisiert und verständlich gemacht. Dies ist zwar eine nette Dienstleistung den Zuseher/-innen gegenüber, verändert aber den Ausgangsfilm in gewisser Weise. In diesem Fall finde ich, dass durch die Synchronisation ein zu großer Eingriff in den Film unternommen wurde und ebenfalls ist die Kombination zwischen Spanisch und japanischer Gebärdensprache wieder sehr unlogisch.

Szene 7: Arabische Familie wird angeschossen

Der Vater versucht mit seinen beiden Söhnen über die Berge von der Polizei wegzulaufen, diese entdeckt die Familie aber und beginnt zu schießen.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	1:16:29-1:17:02	1:16:06-1:17:22	1:16:29 – 1:17:02	1:16:29 – 1:17:02
Besonderheiten/ Akzente	Reden Arabisch ohne UT	Teilweise ohne UT, reden auf Arabisch	Teilweise ohne UT, reden auf Arabisch	Teilweise ohne UT, aber reden auf Spanisch
Vater	<i>Auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Auf Arabisch ohne UT</i>	No os movéis!
Achmed	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	Ahhh Papá!!
Vater	Achmed! (<i>ohne UT</i>)	Achmed! (<i>ohne UT</i>)	Achmed! (<i>ohne UT</i>)	Achmed!
Achmed	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	<i>Schreit auf Arabisch ohne UT</i>	Me han dado en la pierna. Papá ! Mi pierna, papá !
Vater	Yussef! <i>Schreit auf Arabisch (keine UT)</i>	Yussef! <i>Schreit auf Arabisch (keine UT)</i>	Yussef! <i>Schreit auf Arabisch (keine UT)</i>	Aguanta. Yussef, qué haces ? No dis pares ! No, Yussef !

Mehr als Schreie und Schüsse sind in der englischen, deutschen und französischen Version nicht zu verstehen. Aus der Situation heraus kann man als Zuseher/in aber ungefähr denken, was der Vater seinen Söhnen zurufen wird, bzw. meist sind es ohnehin nur ihre Namen. In der spanischen Version wurde alles synchronisiert und man erhält plötzlich viel mehr Informationen über das Gesagte. Wie im vorherigen Beispiel bereits erwähnt, ist dies eine zusätzliche Übersetzungsleistung, die für das Verständnis des Filmes jedoch eigentlich überflüssig ist.

Szene 8: Am Grenzübergang Mexiko-USA

Die nächste Szene findet vermutlich in ähnlicher Weise tagtäglich an der Grenze zwischen Mexiko und den USA statt. Die Grenzkontrolleure verdächtigen von Grund auf die nicht amerikanischen Staatsangehörigen, dass sie illegal über die Grenze wollen oder etwas Illegales mit sich führen. Der Mexikaner Santiago möchte sich nicht so behandeln lassen und würde dem Kontrolleur gerne die Stirn bieten, während Amelia ihn aber noch zur Vernunft überreden will.

	Englisch	Deutsch	Französisch	Spanisch
Timecode	1:19:05-1:20:12	1:19:23-1:20:33	1:19:05-1:20:12	1:19:05-1:20:12
Besonderheiten/ Akzente	Grenzkontrolleur amerikanisches Englisch, Santiago englisch mit spanischem Akzent	Grenzkontrolleur spricht Deutsch, Santiago deutsch mit spanischem Akzent	Grenzkontrolleur Französisch, Santiago französisch mit spanischem Akzent.	Grenzkontrolleur hat spanischen Akzent, Santiago mexikanischen
Grenzkontrolleur	Papers. Where are you coming from?	Papiere. Von wo kommen Sie?	Vos papiers. D’où est-ce que vous venez ?	Documentación. De dónde vienen ?
Santiago	From Mexico. From a wedding.	Aus Mexiko. Ich komme von einer Hochzeit.	Du Mexique. D’un mariage.	De México. De una boda.
Kontrolleur	Where are you from?	Wo sind Sie her?	Vous êtes d’originarie d’où ?	De dónde son ?
Santiago	From Valle de Guadalupe.	Aus Valle de Guadalupe.	De Valle de Guadalupe.	De Valle de Guadalupe.
Kontrolleur	Valle de Guadalupe. Where you headed today?	Valle de Guadalupe. Wo wollen Sie heute hin?	Valle de Guadalupe. Et où est-ce que vous allez ?	A dónde se dirigen ?
Santiago	To San Diego. We’re going... I’m taking them.	Nach San Diego. Ich liefere sie ab.	À San Diego. Je les ramène.	A San Diego, los estoy llevando a casa.
Kontrolleur	Who are they?	Wer sind die?	Et qui c’est?	Quiénes son?
Santiago	Her nephews.	Ihre Neffen.	Ses neveux.	Sus sobrinos.
Kontrolleur	Her nephews. The don’t look like you, ma’am.	Ihre Neffen? Die sehen nicht wie Sie aus, Ma’am.	Ses neveux... y vos semblent pas, madame.	Sus sobrinos. No se parecen a usted, señora.
Amelia	No, no. I’m in charge of them.	Nein, nein. Ich bin für sie verantwortlich.	Non, non, je m’en occupe seulement.	No, no, cuido de ellos. Soy su nana.
Kontrolleur	Do you have their passports?	Haben Sie deren Pässe?	Et leurs passeports?	Tiene sus pasaportes?
Amelia	Yes.	Ja.	Oui.	-

Santiago	Is there a problem?	Gibt's ein Problem?	Il y a un problème ?	Algún problema?
Kontrolleur	Should there be one? Wait right her just a minute.	Warum? Sollte es eins geben? Warten Sie hier einen Augenblick.	Pourquoi, il devrait ? Bougez pas je reviens.	Debería haberlo? Esperen un momento.

Wie erwähnt könnte es beinahe eine Szene aus dem alltäglichen Leben sein, wonach nur die Sprachkombination Englisch und Spanisch – wie im Original - wirklich Sinn machen würde. Denn weder spricht der Grenzkontrolleur in die USA Deutsch noch Französisch, dies wirkt einfach nur unnatürlich. Besonders unrealistisch ist die spanische Synchronversion in der der Grenzkontrolleur mit einem spanischen Akzent spricht, während Santiago vermutlich von ihm selbst synchronisiert Spanisch mit mexikanischem Akzent spricht. Ebenso lassen sich in dieser Version ein paar Abweichungen erkennen: Nachdem der Grenzkontrolleur fragt, woher sie kommen, antwortet Santiago „Valle de Guadalupe“, in allen Filmen wiederholt der Kontrolleur noch einmal „Valle de Guadalupe“ bevor er fragt, wohin sie wollen, ausgenommen in der spanischen Version des Filmes. Im englischen Originalfilm zögert Santiago etwas mit seiner Antwort, als er gefragt wird, wohin sie mit den Kindern fahren „We’re going... I’m taking them.“ In den Übersetzungen antwortet er direkt, ohne verdächtig erscheinendes Zögern. Des Weiteren ergänzt Amelia im Spanischen „Soy su nana“ (dt. Ich bin ihr Kindermädchen), was sie in den anderen Filmen nicht explizit erklärt. Amelias „Ja“ auf die Frage, ob sie die Pässe der Kinder bei sich führen würde, wird im Spanischen entweder nicht gesagt, oder ist so schwer zu hören und auch nicht in den Untertiteln, wodurch man annehmen kann, es wurde einfach weggelassen, da man sie ohnehin im nächsten Moment danach suchen sieht.

7. Conclusio

In der vorliegenden Masterarbeit wurde sich mit der Frage beschäftigt, wie Mehrsprachigkeit in Filmen als ästhetisches Mittel der Inszenierung eingesetzt werden kann. Zusammenfassend kann noch einmal gesagt werden, dass Filme unsere Sicht auf die Welt konstruieren und somit in gewisser Maßen unsere Realität gestalten. Gleichzeitig bilden sie diese aber auch ab und dienen als Spiegel unserer Welt. Die politische Situation in einem Land kann Einfluss auf die Darstellung einer Nation haben und damit einhergehend auch auf die Konstruktion von Identität einer Gesellschaftsgruppe. Nation wurde definiert als eine Gruppe innerhalb der Gesellschaft, bei dessen Kreation eine gemeinsame Sprache eine wichtige Rolle spielt. Neben dem Begriff Nation wurde auch der Begriff Kultur erklärt, welcher sich auf eine gesellschaftliche Gemeinschaft mit gleichen Zeichen, wie Sprache, Traditionen und Werten, bezieht. Es ist wichtig dies zu wissen, denn Filme werden in Abhängigkeit zu ihrer Ausgangskultur rezipiert. Das Publikum liest eine Bedeutung in den Film hinein, welche von Individuum zu Individuum sehr unterschiedlich sein kann. Daher kann es auch zu Missinterpretationen führen, wenn Menschen die Intention des Films nicht verstehen, weil sie die Ausgangskultur nicht kennen. Eine Möglichkeit einen Film zugänglicher für ein fremdsprachiges Publikum zu machen ist die Synchronisation, welche als nationaler Filter eingesetzt werden kann. Bei der Übersetzung von einer Sprache in die andere muss der/die Übersetzer/-in daher als Experte/Expertin der Ausgangs- sowie der Zielkultur fungieren. Er/sie muss Symbole, Gesten, Traditionen usw. kennen, um sie korrekt übertragen zu können. Als korrekt kann in dem Falle eine funktionsgerechte Übersetzung angesehen werden, welche zum Ziel hat, die Intention des Textes in der Ausgangssprache zu übertragen und nicht versucht wortwörtlich den Inhalt wiederzugeben. In der audiovisuellen Translation erscheint es daher als sinnvoll sich auf die funktionalistische Theorie der Translationswissenschaft zu stützen, wobei zusätzliche Komponenten hinzukommen, die die Arbeit des/der Übersetzer/-in erschweren und dessen/deren Handlungsspielraum einschränken. Diese sind unter anderem Lippenbewegungen, Gestiken oder die Länge einer Szene. Die gängigsten Verfahren in der audiovisuellen Translation sind die Synchronisation, die Untertitelung, das Voice-Over und die Version. Nach Ende der Stummfilm-Ära hat sich zuerst der Versionenfilm durchgesetzt. Danach fand auch die Untertitelung mehr und mehr Verwendung, da das Publikum der 30er-Jahre bereits das Lesen der Zwischentitel gewöhnt war. Die Synchronisation setzte sich erst

später durch, da es sich dabei um einen kulturellen Lernprozess handelte. Das Publikum musste langsam daran gewöhnt werden, dass die Schauspieler/-innen plötzlich nicht mehr mit ihrer echten Stimme sprachen und es zu eventuellen Asynchronitäten zwischen dem Gesagten und den Lippenbewegungen kam. Vor allem in den Ländern mit einer faschistischen Diktatur wie es damals in Spanien, Italien und Deutschland der Fall war, wurde die Synchronisation als Übersetzungsverfahren dem Publikum gewissermaßen aufgezwungen. Es war eine Methode, um die nationale Sprache zu schützen und als die einzig Erlaubte durchzusetzen. Neben dem Problem der Lippensynchronität wurde das Verfahren der Synchronisation außerdem oftmals kritisiert, da der Film an Authentizität verlieren würde. An der Untertitelung wird kritisiert, dass die Untertitel schriftlich sind und das Bild stören, da die Zuseher/-innen dadurch vom eigentlichen Film abgelenkt seien. Bei diesem Verfahren bleibt aber zumindest der Originalton erhalten, was für einen authentischeren Film sprechen würde.

Die Übersetzungsverfahren der audiovisuellen Translation betreffen alle audiovisuellen Produkte. Die Entscheidung, welches das optimalere Verfahren ist, hängt jedoch vom jeweiligen Film ab. Besonders bei mehrsprachigen Filmen, welche sich durch das Aufeinandertreffen mehrerer Sprachen kennzeichnen, spielt das gewählte Übersetzungsverfahren eine umso größere Rolle. Denn die Sprache in den Filmen hat nicht nur die Funktion Inhalte zu übertragen, die Sprache kann dazu dienen Realismus darzustellen, indem Sprachen als geografische Indikatoren eingesetzt werden. Außerdem, so schreibt Bleichenbacher, können Sprachen zur Ausübung von sozialer Kritik verwendet werden oder als Humorelement. Filme, in denen das Aufeinandertreffen mehrerer Sprachen natürlich ist, sind zum Beispiel Kriegsfilme. Außerdem kann beobachtet werden, dass die Mehrsprachigkeit als narratives Mittel unter anderem in Filmen über Migration, Tourismus oder internationale Kriminalität eingesetzt wird. Chris Wahl spricht vom polyglotten Film als eigenes Genre und unterteilt dieses noch in weitere Subgenres. Es ist jedoch schwer einen Film in ein exaktes Genre einzuordnen, da die Grenzen oft sehr schwammig verlaufen. Mehrsprachige Filme sollten daher nicht als eigenes Genre definiert werden, sondern es kann gesagt werden, dass die Filme verschiedenen Genres zugeordnet werden können – im Grunde kann Mehrsprachigkeit in jedem Filmgenre zum Einsatz kommen. Die Mehrsprachigkeit kann als ästhetisches und narratives Element angesehen werden, welches alle diese Filme gemeinsam haben und deren Ziel es ist die Realität in gewisser Weise abzubilden – zumindest auf sprachlicher Ebene. Eine Streitfrage existiert über Filme, die nur hin und wieder Floskeln in

einer anderen Sprache verwenden, wobei die Sprachverwendung im Film grundsätzlich nicht der Realität entspricht. Die Filme spielen mit der Mehrsprachigkeit, diese erfüllt auch eine Funktion. Doch reicht das aus, um die Filme wirklich als mehrsprachig zu bezeichnen? Es kommt vermutlich auf den jeweiligen Betrachter/die Betrachterin an, ob er/sie etwa *Auberge Espagnol* als mehrsprachigen Film ansieht oder als fake-polyglott, wie Chris Wahl, mit der Begründung, dass der Film die Mehrsprachigkeit nur sehr leicht streift.

Im Rahmen der Entscheidung über das jeweils passende Übersetzungsverfahren im Umgang mit mehrsprachigen Filmen, können zwei Tendenzen beobachtet werden. Einerseits die Vereinheitlichung, andererseits die Erhaltung der Vielfalt. Wie deren Bezeichnungen schon sagen, geht es im ersten Fall darum, dass alle Sprachen in eine Sprache synchronisiert werden und die Mehrsprachigkeit dabei völlig verschwindet. Bei der zweiten Vorgehensweise wird danach gestrebt die Mehrsprachigkeit aufrechtzuerhalten, wobei das dabei meistverwendete Verfahren die Untertitelung ist.

Zur Analyse im Umgang mit Mehrsprachigkeit haben die Translationswissenschaftler Montse Corrius und Patrick Zabalbeascoa ein Modell entwickelt. In diesem wurde eine dritte Sprache, als L3 bezeichnet, eingeführt. Neben der Hauptsprache L1, kann die L3 für die Verwendung von Dialekten oder Akzenten sowie erfundenen Sprachen eingesetzt werden.

Dieses Modell konnte bei der Sprachenanalyse im Film *Babel* angewendet werden. Es diene dazu einen besseren Überblick über die verwendeten Sprachen zu geben und über deren Umgang in anderen Sprachversionen des Films. Im Original werden die Sprachen Englisch, Arabisch, Japanisch, Spanisch, Japanische Gebärdensprache und Berbersprache gesprochen, wobei es auch da noch weitere Unterscheidungen gibt in Hinblick auf Akzente etwa. So konnten Englisch, Arabisch, Japanisch und Spanisch jeweils als L1 bezeichnet werden und als L3 Englisch mit Akzent gesprochen und die Japanische Zeichensprache. Dieses Modell sollte einerseits als Übersicht dienen, andererseits um zu erkennen, dass es innerhalb einer Sprache noch weitere Unterscheidungen und ebenfalls Abstufungen in Bezug auf die Funktion, die eine Sprache in einem Film spielt, gibt. Was außerdem noch wichtig ist zu erwähnen, ist, dass meine sprachlichen Fähigkeiten das Arabische betreffend, nicht so weit reichen, als dass ich das Arabische vom Berber unterscheiden könnte. In meiner Analyse der Sprachen, konnte ich daher diesbezüglich leider keine Unterscheidung machen.

Der Film *Babel* wird dem Genre des Dramas zugeordnet, wobei es manchmal noch genauer als Politdrama oder Episodenfilm-Drama definiert wird. Der Genreeinteilung des

polyglotten Films Chris Wahl zufolge würde der Film in die Kategorie des Episodenfilms oder Globalisierungsfilms fallen. Wobei zu sagen ist, dass Episodenfilme in der Regel aus einzelnen Episoden bestehen, die nicht zusammenhängen, während *Babel* vier unterschiedliche zur selben Zeit ablaufende Handlungsstränge zeigt, die alle miteinander verbunden sind. Die Bezeichnung Globalisierungsfilm wäre in der Hinsicht passend, da eines der Hauptmotive im Film die Globalisierung ist. Bleichenbacher spricht von bestimmten Themen, die meist der Hauptgrund für die Verwendung von mehreren Sprachen in einem Film sind. Interessant ist, dass mehr als eines dieser Themen im Film *Babel* beobachtet werden kann. Migration von Mexiko in die USA spielt ein Thema. Tourismus von Amerikanern in Marokko ist ein weiteres. Terrorismus im Zusammenhang mit dem vermeintlich geglauften Terroranschlag auf den Reisebus sowie grenzüberschreitende Kriminalität bzw. die Prävention internationaler Konflikte kann beobachtet werden, wenn die japanische Polizei den Vater von Chieko aufsucht, da mit dessen Gewehr auf die amerikanische Touristin geschossen wurde.

Die Mehrsprachigkeit in Filmen spielt demnach eine gewisse Rolle und erfüllt eine Funktion. Sie erzeugt zum Beispiel Nähe oder Distanz zu bestimmten Personen, wobei gerade im Film *Babel* die Missverständnisse in der Kommunikation und die Verbundenheit der Menschen aufgrund des gemeinsamen Schmerzes der zentrale Inhalt des Filmes ist. Das Weglassen bestimmter Sprachen, in dem Fall durch Synchronisation, ist wie das Rausschneiden der Dolmetscherfigur im Film, da sie nicht mehr benötigt wird, und demnach ein starker Eingriff in den Film. Man kann sagen, der synchronisierte Film ist eine Verfälschung, die nichts mehr mit dem Ausgangsfilm zu tun hat.

Abschließend soll aber noch einmal gesagt werden, dass Synchronisation an sich nichts Schlechtes ist. Es hängt davon ab, wie sie eingesetzt wird. Zudem kommt es auf die Sprachenvielfalt im Original an. Manche Personen haben einen gewissen Akzent, der sie charakterisiert und ausmacht. In der Synchronversion sollte daher ebenfalls versucht werden Akzente aufrechtzuerhalten und gegeben falls etwas abzuändern bzw. an die jeweilige Sprache anzupassen. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist *Inglorious Basterds*, da haben einige Personen auch einen markanten Akzent gehabt. Wenn man einen bestimmten Akzent nicht mit einem anderen Akzent ersetzen kann, so wurde wie in diesem Film, entschieden ein unterschiedliches Sprachregister für die jeweiligen Akzente zu wählen. Dies ist eine gute Lösung, wobei sie natürlich nie wie das Original klingen können und dadurch auch einiges vom

Film verloren geht. Im Film *Babel* wurde für einige Sprachversionen entschieden nur das Englische zu synchronisieren und den Rest zu untertiteln. Grund dafür ist vermutlich, dass das Publikum schon daran gewöhnt ist amerikanische Hollywoodfilme in synchronisierter Fassung zu sehen, wobei auch die jeweiligen Schauspieler/-innen ihre eigenen Synchronsprecher/-innen haben und das Hören der Originalstimme für das deutsche Publikum zum Beispiel ganz verwirrend wäre. Es wurde daher entschieden, eine Mischform der Übersetzung des Films anzuwenden – Synchronisation und Untertitelung. Um den Film so authentisch wie möglich zu belassen, wäre die reine Untertitelung vermutlich besser gewesen, doch dabei wäre es interessant zu wissen, wie die Zuseher/-innen darauf reagieren würden. Von einer Synchronisationsgesellschaft wieder mehr in Richtung Filme in Originalversion mit Untertiteln zu gelangen, ist ein Lern- und Gewöhnungsprozess, wie er schon einmal in die andere Richtung vollzogen wurde. Der Trend heutzutage liegt dabei, dass vor allem junge Menschen mit höherem Bildungsniveau Filme fast ausschließlich in Originalfassung ansehen, es wäre daher interessant eine aufbauende Studie durchzuführen, um herauszufinden, wie das Publikum auf völlig untertitelte Filme reagieren würde bzw. ob es bei synchronisierten Filmen bewusst erkennen, dass diese Situationen nicht der Realität entsprächen. Es kann daher noch sehr viel weiter zu diesem Thema geforscht werden und der Korpus an mehrsprachigen Filmen ständig erweitert werden. Da es eines der Ziele der Europäischen Union ist Mehrsprachigkeit als Teil der europäischen Identität zu fördern, ist es vorstellbar, dass es zukünftig immer mehr internationale Co-Produktionen geben wird, die den Zusammenhalt sowie den Spracherwerb fördern sollen und mehr Diversität in der Sprachverwendung miteinfließen lassen.

8. Bibliografie

- Abecassis, Michael (2010). The Voices of Pre- War French Cinema: From Polyphony Towards Plurilingualism. In: Berger, Verena/ Komori, Miya (Hrsg.). *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. LIT Verlag, Wien/ Berlin.
- Abend- David, Dror (2014). *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*. Bloomsbury, New York/ London/ New Delhi/ Sydney.
- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*. Ariel, Barcelona.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London.
- Balázs, Béla (1949). *Der Film*. De Guyter. Wien, S.70.
- Berger, Verena/ Komori, Miya (2010). *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. LIT Verlag, Wien/ Berlin.
- Berliner Tageblatt, 10.6.1934
- Beseghi, Micòl (2017). Multilingual Films in Translation. A Sociolinguistic and Intercultural Study of Diasporic Films. *New Trends in Translation Studies* Vol. 24. Peter Lang, Oxford.
- Bleichenbacher, Lukas (2008). *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*. Francke Verlag, Tübingen.
- Bräutigam, Thomas (2001). *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation*. Schwarzkopf + Schwarzkopf, Berlin, S. 18.
- Bräutigam, Thomas (2013). *Stars und ihre deutschen Stimmen. Lexikon der Synchronsprecher*. Schüren- Verlag, Marburg.
- Bräutigam, Thomas/ Peiler, Nils Daniel (2015). *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation*. Schüren- Verlag, Marburg.
- Bucaria, Chiara (2017). Audiovisual Translation of Humor. In: Attardo, Salvatore (Hg.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge, New York/ London. S. 430-438.
- Chaume, Frederic/ Agost, Rosa (2001). *La Traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L.

- Corrius, Montse/ Zabalbeascoa, Patrick (2011). *Language variations in source texts and their translations. The case of L3 in film translation*. Universitat de Vic/ Universitat Pompeu Fabra.
- Delabastita, Dirk (2002). A Great Feast of Languages: Shakespeare's Bilingual Comedy in King Henry V and French Translators'. *The Translator* 8/2, S.303-340.
- Delabastita, Dirk (2009). Fictional Representations. In: Baker, Mona/ Saldanha, Gabriela (Hrsg.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, S. 109-112.
- Días Cintas, Jorge (2011). *Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation*. Routledge, London.
- Dwyer, Tessa (2005). *Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema*. University of Melbourne.
- Ekmann, Björn (1995). Schwierigkeiten beim Schreiben eines witzigen Untertitels. Motzki' im dänischen Fernsehen. In: Unger, Thorsen et al. (Hg.) *Differente Lachkulturen? Fremd Komik und ihre Übersetzung*. Gunter Narr Verlag Tübingen, S. 283- 296.
- Garncarz, Joseph (2005). *Eine Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme. Eine vergleichende europäische Studie*. Marburg: Schüren (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 74–82.
- Garncarz, Joseph (2006). Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmeyer, Jan (Hrsg.). *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. Edition text + kritik, S. 9-18.
- Gellner, E. (1964). *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Gimeno Ugalde, Esther (2014). Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons. *Zeitschrift für Katalanistik* 27, S. 69- 84.
- Gimeno Ugalde, Esther (2019). Multilingual Iberia in twenty- first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination. *International Journal of Iberian Studies*. Vol. 32 (1+2), S. 83- 97.
- Grant, C./ Kuhn, A. (2006). *Screening World Cinema: A Screen Reader*. Routledge, London.
- Grutman, Rainier (2006). Refraction and Recognition: Literary Multilingualism in Translation. *Target* 18 (1), S. 17-47.
- Hallermayer, Evi (2008). *Filme analysieren- Kulturen verstehen. Über Akira Kurusawas „Yojimbo“ und seine beiden Remakes „Per un pugno di dollari“ und „Last man standing“*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz.

- Heiss, Christine (2004). Dubbing Multilingual Films: A New Challenge? In: *Meta*. Vol. 49 (1), S. 208–220.
- Heiss, Christine (2014). Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play? In: Abend- David, Dror (Hrsg.). *Media and translation: an interdisciplinary approach*. Bloomsbury Academic, New York/ London.
- Heiss, Christine (2016). Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen. *Trans-kom* 9 (1), S. 5-19.
- Hesse- Quack, Otto (1969). *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. Reinhardt, Köln, S. 206f.
- Higson, Andrew (1989). The concept of national cinema. In: *Screen* Vol.30, Nr.4, S.36-46.
- Higson, Andrew (2000). The limiting imagination of national cinema. In: Hjort, Mette/ MacKenzie, Scott (Hrsg.). *Cinema and nation*. Routledge, London and New York.
- Hjort, Mette (2000). Themes of nation. In: Hjort, Mette/ MacKenzie, Scott (Hrsg.). *Cinema and nation*. Routledge, London/ New York.
- Hobsbawm Eric (1900). *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koller, Werner (2011). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel.
- López, Belén Santana (2006). Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur. Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 15-34
- Mayoral Asensio, Roberto (2001). El espectador y la traducción audiovisual. In: Chaume, Frederic/ Agost, Rosa (Hrsg.). *La Traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L.
- Mokre, Monika/Weiss, Gilbert/Bauböck, Rainer (2003). *Europas Identitäten. Mythen, Konflikte, Konstruktionen*. Campus Verlag, Frankfurt a. M.
- Monaco, James (2015). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans- Michael Bock. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Monaco, James/ Bock, Hans- Michael (2011). *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.

- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton U.P., Princeton.
- Nornes, Abé Mark (2007). *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis/ London.
- O'Sullivan, Carrol (2007). *Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?* University of Portsmouth.
- Pérez L. de Heredia, Maria/ de Higes Andino, Irene (2019). Multilingüismo e identidades: nuevas representaciones, nuevos retos. In: Pérez L. de Heredia, Maria/ de Higes Andino, Irene (Hrsg.). *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales/ Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. MonTI Special Issue 4, S. 33-55.
- Prunč, Erich (2003). *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1 Orientierungsrahmen*. Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft, Graz.
- Pruys, Guido Marc (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Narr, Tübingen
- Reinart, Sylvia (2009). Das Übersetzen und Untertiteln – ein Translationsprofil. In: Zybatow, Lew N. (Hrsg.). *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. Summer Trans-Lektionen zur Translationswissenschaft IATI- Beiträge I*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.
- Romero-Fresco, Pablo (2019). *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge Taylor & Francis Group, London/ New York.
- Schaber, Bennet (2005). Found in Translation. Some Tendencies in Recent Global Cinema. *Cinemascope- Independent Film Journal*, Vol. 1,
- Shaw, Deborah (2013). The three amigos. The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón. Manchester University Press: Manchester and New York.
- Smith, Antony (2000). Images of the nation. Cinema, art and national identity. In: Hjort, Mette/ MacKenzie, Scott (Hrsg.). *Cinema and nation*. Routledge, London/ New York.
- Vermeulen, Anna (2012). Heterolingualism in Audivisual Translation: De Zaak Alzheimer/ La Memoria del Asesino. In: Ramael, Aline/ Orero, Pilar/ Carroll, Mary (Hrsg.). *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Rodopi Amsterdam/ New York.

Wahl, Chris (2005). *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Intentionalität der siebten Kunst*. WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Wahl, Chris (2007). Von der Bedrohung durch das Sprechen zur Gestaltung durch das Sprechen. Über die Intentionalität, Transnationalität und Multinationalität von Spielfilmen. In: *Rhetorik*. Vol. 26, H.1, De Gryter, S. 60-71.

Wahl, Chris (2008). 'Du Deutscher, toi Français, you English: beautiful!' – The polyglot film as a genre. In: Christensen, Miyase/ Erdogan, Nezih (Hrsg.). *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 334-350.

Zabalbeascoa, Patrick/ Voellmer, Elena (2014). Accounting for Multilingual Films in Translation Studies: Intratextual Translation in Dubbing. In: Abend- David, Dror (Hrsg.). *Media and translation: an interdisciplinary approach*. Bloomsbury Academic, New York/ London.

Zybatow, Lew N. (2009). Filmsynchronisation als Translation. In: Zybatow, Lew N. (Hrsg.). *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. Summer Trans-Lektionen zur Translationswissenschaft IATI- Beiträge I*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

Internetquellen:

Baltaci, Köksal (2019). „Ziemlich beste Freunde“ heißt jetzt „Mein Bester und ich“. Online: <https://www.diepresse.com/5561062/ziemlich-beste-freunde-heisst-jetzt-mein-bester-und-ich> (04.03.2021)

Buecherrezensionen.org (2012). Einfach Freunde von Abdel Sellou. Der Arbeitgeber als Partner und Freund. Online unter: [https://www.buecherrezensionen.org/buecher/rezension/abdel-sellou-einfachfreunde.htm#:~:text=Der%20Film%20%22Ziemlich%20beste%20Freunde,so uffle%20%22%20in%20Frankreich%20ver%3%B6ffentlicht%20hatte](https://www.buecherrezensionen.org/buecher/rezension/abdel-sellou-einfachfreunde.htm#:~:text=Der%20Film%20%22Ziemlich%20beste%20Freunde,so uffle%20%22%20in%20Frankreich%20ver%3%B6ffentlicht%20hatte.). (20.03.2021)

Bundesregierung.de (2018). Programm „Creative Europe“ Online unter: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/medien/filmfoerderung/internationale-filmfoerderung/eufilmfoerderungmediaprogramm> (04.03.2021)

Das Buch Genesis, Kapitel 11, 1-9: Der Turmbau zu Babel. Online: uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen11.html (1.6.2021).

Degeto Film GmbH: Türkisch für Anfänger – Constantin Film | ARD Degeto | BR | WDR | NDR | Panda Plus | Bluverde F.V.T. Online: <https://www.degeto.de/film/tuerkisch-fuer-anfaenger/> (09.09.2021).

- Duden (2021). Akzent. Online unter:
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Akzent>(03.03.2021)
- DWDS (2021). Soziolekt. Online unter: <https://www.dwds.de/wb/Soziolekt> (03.03.2021)
- Ec.europa.eu (2021). The MEDIA sub-programme of Creative Europe. Online:
<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/media-sub-programme-creative-europe> (04.03.2021)
- Ec.Europa.eu (2021). Politik der Mehrsprachigkeit. Online unter:
https://ec.europa.eu/education/policies/multilingualism/about-multilingualism-policy_de (11.03.2021)
- Ehrlacher, Frank (2019). Casablanca. Online:
https://www.moviemaster.de/filme/film_casablanca-1942.htm (1.6.2021).
- El mundo: Calleja, Pedro (2006). El dolor no entiende de idiomas. Online :
<https://www.elmundo.es/metropoli/2006/12/29/cine/1167346803.html>
 (20.04.2021).
- El país: García, Rocío (2006). “No le tengo miedo al dolor”. Entrevista: Alejandro González Iñárritu. Director de ‘Babel’. Online :
https://elpais.com/diario/2006/12/29/cine/1167346803_850215.html
 (30.04.2021).
- EUR-Lex (2007). Arbeitsdokument der Kommission – Bericht über die Durchführung des Aktionsplans „Förderung des Sprachenlernens und der Sprachenvielfalt“. Online unter: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex%3A52007DC0554> (11.03.2021)
- EUR-Lex (2016). Förderung von Mehrsprachigkeit in der EU. Online unter: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac11084> (11.03.2021)
- IMDb.com (2021). Night on Earth (1991). Online unter:
<https://www.imdb.com/title/tt0102536/> (20.03.2021)
- LingTermNet (2020). Dialekt. Online unter:
[https://gsw.philfak.uniduesseldorf.de/diskurslinguistik/index.php?title=Dialekt#:~:text=Mit%20dem%20Begriff%20Dialekt%20\(griech,verbundene%2C%20Variet%C3%A4ten%20einer%20Sprache%20beschrieben.](https://gsw.philfak.uniduesseldorf.de/diskurslinguistik/index.php?title=Dialekt#:~:text=Mit%20dem%20Begriff%20Dialekt%20(griech,verbundene%2C%20Variet%C3%A4ten%20einer%20Sprache%20beschrieben.) (03.03.2021)
- Mai, Manfred (2018). Filme und kulturelle Identität. Springer Fachmedien Wiesbaden. In: Geimer A., Heinze C., Winter R. (Hrsg.). Handbuch Filmsoziologie. Springer Reference Sozialwissenschaften. Springer VS, Wiesbaden.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_78-1 (09.03.2021)

Moviepilot.de (o.J). Night on Earth. Online unter:
<https://www.moviepilot.de/movies/night-on-earth> (12.03.2021)

Urban, Thomas (2015). Komm nach Deutschland, Pepe! Online unter:
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/kinophaenomen-komm-nach-deutschland-pepe-1.2787029> (09.03.2021)

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Corrius, Montse/ Zabalbeascoa, Patrick (2011). Language variations in source texts and their translations. The case of L3 in film translation. Universitat de Vic/ Universitat Pompeu Fabra, S.120.

Filmverzeichnis :

Akin, Fatih (2002). *Solino* [Film]. Deutschland: Wüste Film, Wüste Film West GmbH, Westdeutscher Rundfunk.

Boon, Dany (2008). *Bienvenu chez les Cht'is* [Film]. Frankreich : Pathé Renn Productions, Hirsch, Les Productions du Chicon, TF1 Films Production.

Burger, Neil (2017). *Mein Bester & ich (Org. The Upside)* [Film]. USA: Escape Artists, Lantern Entertainment, The Weinstein Company.

Cavayé, Fred (2018). *Le Jeu- Nichts zu verbergen* [Film]. Frankreich, Belgien: Medset Film, Mars Films, France 2 Cinéma.

Curtiz, Michael (1942). *Casablanca* [Film]. USA: Warner Bros.

Dagtekin, Bora (2006). *Türkisch für Anfänger* [Fernsehserie]. Deutschland: Bayerischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Odeon Fiction.

Dagtekin, Bora (2019). *Das perfekte Geheimnis* [Film]. Deutschland: Constantin Film.

De Rooy, Felix (1990). *Ava y Gabriel* [Film]. Niederlande, Frankreich, Niederländische Antillen : Cosmic Illusion Productions.

Duvivier, Julien (1932). *Hallo! Hallo! Hier spricht Berlin (Orig. Âllo Berlin – Ici Paris)* [Film]. Frankreich, Deutschland: Films Sonores Tobis, Radio Keith Orpheum.

Genovese, Paolo (2016). *Perfetti sconosciuti* [Film]. Italien: Lotus Production, Medusa Film, Leone Film Group.

Godard, Jean-Luc (1963). *Le Mépris* [Film]. Frankreich, Italien: Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion.

- Iñárritu, Alejandro G. (2000). *Amores perros* [Film]. Mexiko: Altavista Films, Zeta Film.
- Iñárritu, Alejandro G. (2003). *21 Grams* [Film]. USA: This Is That Productions, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft.
- Iñárritu, Alejandro G. (2006). *Babel* [Film]. USA, Mexiko, Frankreich, Marokko, Japan: Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content, Zeta Film, Central Films, StudioCanal, Media Rights Capital.
- Jarmusch, Jim (1991). *Night on Earth* [Film]. Frankreich, Großbritannien, Deutschland, USA, Japan: Victor Company of Japan, Victor Musical Industries, Pyramide Productions, Canal+, Pandora Cinema, Pandora Filmproduktion, Channel Four Films.
- Klapisch, Cédric (2002). *L'Auberge Espagnol* [Film]. Frankreich, Spanien: Bac Films, Ce Qui Me Meut Motion Pictures, France 2 Cinéma, Mate Films, Mate Producciones S.A., StudioCanal, Vía Digital.
- Nakache, Olivier (2011). *Ziemlich beste Freunde (Org. Intouchables)* [Film]. Frankreich: Quad, Ten Films, Canal+.
- Papst, Georg Wilhelm (1931). *Kameradschaft* [Film]. Deutschland, Frankreich: Nero-Film AG, Gaumont-Franco Film-Aubert.
- Rossellini, Roberto (1946). *Paisà* [Film]. Italien: Organizzazione FilmInternazionali, Foreign Film Productions.
- Tarantino, Quentin (2009). *Inglorious Basterds* [Film]. USA, Deutschland: Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart.
- Trivas, Victor (1931). *Niemandsländ* [Film]. Deutschland: Resco-Filmproduktion.
- Velilla, Nacho G. (2015). *Ab nach Deutschland (Org. Perdiendo el Norte)* [Film]. Spanien: Producciones Aparte, Aragón Televisión, Atresmedia Cine.

9. Anhang

9.1. Abstract in deutscher Sprachfassung

Die vorliegende Masterarbeit gibt einen Einblick in die Verwendung von Mehrsprachigkeit als ästhetisches Mittel im Film. Dabei wurde der Film *Babel* (2006, González Iñárritu) als Untersuchungsgegenstand herangezogen, um anhand dessen die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien zu beobachten. Mittels einer Sequenzanalyse konnte genauer auf einzelne Szenen eingegangen werden und außerdem herausgefunden werden, welche Probleme oder Schwierigkeiten es im Umgang mit Mehrsprachigkeit in Filmen gibt. Die Wahl der richtigen Übersetzungsmethode ist entscheidend, wenn es darum geht, Filme als Gesamtkonzept von einer Sprache in die andere möglichst verlustfrei zu übertragen. Das Bewusstsein darüber, dass Sprache in Filmen mehr macht als nur Inhalte zu übertragen, soll in dieser Masterarbeit vermittelt werden und in der Folge zu einem interdisziplinären Erkenntnisgewinn führen.

9.2. Abstract in englischer Sprachfassung

The master's thesis provides an insight into the usage of multilingualism as an aesthetic element in film. The film *Babel* (2006, González Iñárritu) was chosen as the object of study in order to analyze the different translation strategies. By means of a sequence analysis, it was possible to examine individual scenes more closely and determine what problems or difficulties are encountered in dealing with multilingualism in films. It is crucial to select the right translation method when it comes to transferring films as an integral concept from one language to the other with as little loss of the original message as possible. The awareness that language in films means more than just translating content should be conveyed in this master's thesis and subsequently lead to an interdisciplinary gain in knowledge.