

R. Parr
Universität Duisburg-Essen

**SPRACHLICHE DIVERSITÄT IM DEUTSCHEN FERNSEHEN,
ODER: WIE MAN MONOLINGUALEN DEUTSCHSPRACHIGEN
ZUSCHAUERINNEN UND ZUSCHAUERN
FREMDSPRACHLICHKEIT VERMITTELT***

Eine Grundproblematik der Präsentation von Mehrsprachigkeit in Fernsehfilmen besteht darin, einerseits deutlich machen zu müssen, dass in Filmen und Serien nicht nur deutsch, sondern auch in fremden Sprachen gesprochen wird, andererseits aber auch berücksichtigen zu müssen, dass man es zu einem nicht geringen Teil mit nicht-polyglotten Zuschauern zu tun hat, die nur eine oder vielleicht gar keine der benutzten Sprachen verstehen. Aufgezeigt und analysiert wird eine Reihe von Verfahren, mit denen Fernsehfilme arbeiten, um dieser Situation gerecht zu werden.

Schlüsselwörter: Diversität; Multilingualität; Fernsehen; Sprachmischung; Sprachwechsel

1. Einleitung: Die Grundproblematik

Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen (zurückgegriffen wird auf Parr [2014; 2017]) ist die Beobachtung, dass Fernsehserien — insbesondere solche aus der Sparte Krimi — häufig dann positive Resonanz finden und Auszeichnungen verliehen bekommen,¹ wenn sie sich über die eigentliche Krimihandlung hinaus auch mit Fragen von Diversität — was vielfach heißt mit Multikulturalität und Mehrsprachigkeit — beschäftigen. Das wiederum ist kaum möglich, ohne Mehrsprachigkeit hörbar, sichtbar und verstehbar zu machen, und zwar auch für diejenigen Zuschauer, die die jeweils verwendeten Sprachen nicht beherrschen. Damit stellt sich als Grundproblematik von Multilingualität in Fernsehserien die Frage: Wie realisiert man Mehrsprachigkeit in allen ihren Formen wie

* Статья подготовлена по материалам доклада, представленного на пленарном заседании XIX съезда РСГ.

¹ Vgl. beispielsweise die im Zweiten Deutschen Fernsehen ausgestrahlte Serie *KDD — Kriminaldauerdienst* (TV-Serie. BRD 2007—2009. 28 Folgen. Wechselnde Regisseure), die unter anderem mit dem Bayerischen Fernsehpreis, dem Deutschen Fernsehpreis und dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet wurde.

Sprachmischung, Sprachwechsel (vgl. zur Unterscheidung von Sprachwechsel und Sprachmischung sowie von manifester und latenter Mehrsprachigkeit: [RADAELLI 2009: 53]), Code-Switching usw. so, dass auch diejenigen Zuschauer, die nur eine oder vielleicht gar keine der benutzten Sprachen verstehen, dem gezeigten Geschehen aber dennoch problemlos folgen können? Wie macht man das im Idealfall sogar so, dass die nicht-polyglotten Zuschauer:innen darüber hinaus in der Lage sind, die über die verschiedenen Sprachen erfolgenden Semantisierungen von Einzelfiguren (vgl.: [BLEICHENBACHER 2008]), Gruppen und Ethnien nachzuvollziehen? Und wie wird dies wiederum mit der Semantisierung der filmisch inszenierten Räume (Räume hier verstanden im weiten semiologischen Sinne (vgl.: [LOTMAN 1972: 311–329]) verknüpft? Denn gerade die Abbildung von sprachlicher Diversität auf räumliche und dann auch auf räumlich-kulturelle Differenzen (sieh dazu: [KRAH 1999]) ist immens wichtig, da darüber Identitäten ebenso wie positive und negative stereotype Zuschreibungen hergestellt werden.

2. Die Fernsehserie *Inspector Barnaby*

Einige noch sehr einfache, aber vielfach praktizierte, wenn auch nicht unbedingt überzeugende Lösungen dieser Grundproblematik lassen sich schnell an der in Deutschland beliebten Fernsehserie *Inspector Barnaby* herausarbeiten. In der Folge *Der Würger von Raven's Wood* ist die Schlüsselfigur für die anstehende Aufklärung eines Mordes das portugiesische Aupair-Mädchen einer gutsituierten englischen Familie, das allerdings kaum ein Wort Englisch versteht und noch weniger spricht. Ließe man Anna Santarosa — so ihr in sprachlicher Hinsicht durchaus signifikanter Name — nur Portugiesisch reden, wäre das für große Teile der Zuschauer der deutsch synchronisierten Fassung nicht zu verstehen; ließe man sie Deutsch sprechen, müsste dieses Deutsch zumindest in so spezifischer Form gebrochen sein, dass klar wird, hier spricht eine Portugiesin Deutsch. Genau das leistet gleich eine der ersten Szenen dieser Folge, die damit beginnt, dass Anna den Milchmann an der Tür mit einem besonders hart ausgesprochenen „Djaah“ empfängt.

Bereits dieses eine Wort macht einen Akzent deutlich, der gegenüber dem deutschen „Ja“ in Richtung Spanisch oder auch Portugiesisch verweist. Zurück in der Küche, in der die Gastfamilie gerade frühstückt, verkündet Anna im gleichen, hart intonierten Deutsch: „Derr Milch gekommen.“ Mrs. Meryll verbessert Anna daraufhin,

indem sie auf den falschen männlichen Artikel hinweist: „Das heißt nicht ‚der‘ Anna.“ Dass solche Versuche, Annas Sprachkenntnisse zu verbessern, wenig aussichtsreich sind, macht wenige Augenblicke später die Frage „Woll e ne Spiegelei, Missis Mär?“ deutlich.

Das Deutsch von Anna ist in dieser wie auch allen anderen Sequenzen, in denen sie auftritt, so deutlich fremdsprachlich akzentuiert, dass es zu dem wird, was die kanadische Linguistin Gaëlle Planchenault als eine Form von Ethnosymbolismus bezeichnet hat ([PLANCHENAULT 2008: 425], mit Bezug auf [HAARMANN 1986]). Ihre These, die sich auch an dem im Folgenden analysierten Material verifizieren lässt, ist dabei die, dass man es bei diesen spezifisch verfremdeten Einsprengseln in eine ansonsten sprachlich weitgehend homogene Textur, nicht mit Nachbildungen realen sprachlichen Verhaltens zu tun hat, sondern mit der Erfüllung von Erwartungshaltungen eines monolingualen Publikums an den Akzent fremdsprachlicher Sprecher:innen (vgl.: [PLANCHENAULT 2008: 426]). In unserem Beispiel wird das schnell deutlich, wenn man sich klar macht, dass man im Englischen kaum um den richtigen Artikel streiten kann.

Nun verlangt es die Dramaturgie des Geschehens im Falle der *Würger von Raven's Wood*-Folge aber, dass Anna Santarosa gerade kein Deutsch (respektive kein Englisch) spricht und somit auch kaum etwas von dem versteht, was die anderen Figuren sagen. Daher muss es noch eine andere Form geben, um Multilingualität zu signifizieren, ohne dabei größere Sprachkenntnisse der Zuschauer vorauszusetzen. Eine Lösung, auf die gerade in Fernsehserien immer wieder zurückgegriffen wird, ist die eines Positionstauschs zwischen den je kompetenten und genuinen Sprechern der in einer Folge relevanten Sprachen, wobei meist eine Figur als eine Art Übersetzer/in fungiert. Dieses Verfahren wird verwendet, als Anna auf Inspector Barnaby und seinen Assistenten Sergeant Troy trifft (auf eine korrekte, aber aufwendige linguistische Transkription und auch eine lautschriftliche Wiedergabe der einschlägigen Redepassagen wird zu Gunsten der Lesbarkeit verzichtet):

B a r n a b y: Oh, Anna! Ich freu' mich sehr, Sie zu sehn.

A n n a: [*Schüttelt fragend den Kopf*] Woo?

M r s. M e r r y l: Ehhe, ihr Englisch lässt zu wünschen übrig.

B a r n a b y: Letzten Mittwoch...

A n n a: [*versteht offensichtlich nicht*]

T r o y: ... Miércoles.

B a r n a b y: Anna, der Anrufbeantworter, war darauf eine Nachricht?

T r o y: Estaba uma mensagem de uma Carla Constanza?

A n n a: Mittwoch? Mittwoch, ehh, nein, da war nirgendwo Nachricht. Nirgendwo Nachricht.

M r s. M e r r y l: Wollen Sie ausgehen, Anna?

A n n a: Nein, Misses Märr, ich will gehen aus.

Dass Troy statt des Portugiesischen punktuell auch mal das Spanische benutzt (‘Mittwoch‘ müsste im Portugiesischen eigentlich ‘quarta-feira‘ heißen) spielt dabei kaum eine Rolle.

Von ihrem trivialen Inhalt und den komödienhaften Effekten des Aneinander-vorbei-Redens einmal abgesehen, ist diese Szene insofern bemerkenswert, als es Sergeant Troy ist, der die Frage von Inspector Barnaby ins Portugiesische übersetzt, während Anna Santarosa, die portugiesische Muttersprachlerin, paradoxerweise auf Deutsch bzw. in der britischen Originalfassung auf Englisch antwortet. Auch von der Verteilung der Sprachkompetenzen her gedacht, ist das völlig dysfunktional, hätten sich Anna und Troy doch untereinander halbwegs gut auf Portugiesisch verständigen können. Doch das hätte den nicht unbedingt mehrsprachigen, nicht Portugiesisch *und* Englisch sprechenden Teil des Fernsehpublikums ausgeschlossen und innerhalb der filmischen Diegese zudem auch die Hauptfigur Inspector Barnaby.

Mehrsprachigkeit wird in diesem Beispiel also nicht analog zur Verteilung der Sprachkompetenzen der Figuren realisiert, sondern es werden paradoxe Formen von Positionstausch in Kauf genommen, um auch einem nicht polyglotten Publikum das Verstehen zu ermöglichen, dabei aber trotzdem nicht auf Effekte von Mehrsprachigkeit zu verzichten. Das fällt in der Regel kaum auf, wenn der Rahmen der Mehrsprachigkeit bereits zu Beginn einer Folge hinreichend deutlich gemacht wird, nicht zuletzt eben durch die Simulation eines portugiesisch gebrochenen Deutschs.

Von daher ist es auch durchaus möglich, in einer nachfolgenden Sequenz wieder zu einer anderen Verteilung der Sprachen und Sprechenden überzugehen. Als Inspector Barnaby und Sergeant Troy das Aupair-Mädchen Anna zufällig beim Einkauf treffen, wird die Situation dramaturgisch noch einmal genutzt, um endgültig deutlich zu machen, dass Anna kein Wort Englisch versteht. Daher führt diesmal nicht der eigentlich sprachkompetentere Troy das Gespräch, sondern der nicht Portugiesisch sprechende Barnaby:

T r o y: Das ist doch Anna.

B a r n a b y: Das Aupair der Merryls.

B a r n a b y: Hallo Anna.

T r o y: Buenos dias.²

A n n a: Ehhhe [*Pause*], djahh.

B a r n a b y: Sie war'n einkaufen?

A n n a: Einkaufen? Djaah. [*Pause*] Ich sollen für Misses Märr [*Pause*] sie schickt mich in sie [the] einkaufen, in sie [the] einkaufen! [*Pause*] Für Misses Märr.

B a r n a b y: Also Sie bleiben dann wohl noch eine Weile bei den Merryls?

A n n a: Ehh [*Pause*], djaah?

B a r n a b y: Und gefällt's Ihnen da?

A n n a: Djaah, danke tsön.

B a r n a b y: Sie hat nicht ein Wort verstanden, fürchte ich.

T r o y: Die sind vielleicht billiger ohne Sprachkenntnisse.

Auch dass den Zuschauern am Ende noch einmal auf recht plumpe Weise signalisiert wird, wie wenig Fremdsprachenkenntnisse Anna besitzt, hat rein dramaturgische Gründe, denn diese Tatsache führt die Ermittler letztlich zum richtigen Täter. Dennoch gibt es einige Verwerfungen und Inkonsequenzen. So ist es kaum zu erklären, warum Anna das „Buenos Dias“ von Sergeant Troy nicht in ihrer Muttersprache erwidert. Und mit ihrem fast schon englisch als „the“ ausgesprochenen „die“ bei „in die [the] Einkaufen“³ ist eine doppelte Ebene der Simulation von Fremdsprachlichkeit erreicht: Anna spricht hier portugiesisches Englisch auf Deutsch; eine recht krude Form der Simulation von nicht nur sprachlicher Diversität.

Generell liegt eine Lösung der Ausgangsproblematik, einerseits Multilingualität im Film realisieren zu wollen, andererseits aber Verstehbarkeit auch für ein nicht-mehrsprachiges Publikum sicherstellen zu müssen, also darin, zwar punktuell mit Sprachwechseln und auch mit verschiedenen Formen der Sprachmischung zu arbeiten, dominant jedoch Multilingualität innerhalb der Basissprache zu simulieren, und zwar in Form von als jeweils typisch für andere Sprachen erachteten Eigenheiten in Prosodie, Grammatik und Lexik. Auf diese

² Auch hier wird das spanische ‚buenos dias‘ statt des portugiesischen ‚bom dia‘ verwendet.

³ In der englischen Originalfassung sagt Anna „in the shopping“, was dann in der deutschen Synchronisation zu „in sie [the] einkaufen“ wird.

Weise werden Effekte von Mehrsprachigkeit innerhalb der Basissprache erzielt. In freier Anlehnung an Jacques Derridas Überlegungen in „Die Einsprachigkeit des Anderen“ könnte man sagen: ‚Das Fernsehen spricht vielfach nicht in einer einzigen Sprache, wenn es nur in einer Sprache spricht.‘ (DERIDA 2011: 154). Punktuell erlaubt es das Verfahren der in der eigenen Sprache simulierten Mehrsprachigkeit sogar, genuin fremdsprachliche Elemente einzubeziehen, etwa einzelne fremdsprachliche Wörter oder feststehende Redewendungen. Dadurch wird die simulierte Mehrsprachigkeit⁴ im Sinne einer „zusammenführenden und vermittelnden Tätigkeit“ (RADAELLI 2009: 15) fast schon zu einer Form von Übersetzung, die Mehrsprachigkeit realisiert und zugleich tendenziell aufhebt. Der damit latent gegebene Widerspruch kann unter anderem dadurch aufgefangen werden, dass eine Figur im Film die Funktion eines Übersetzers wahrnimmt, so wie ansatzweise Sergeant Troy in unserem Beispiel.

3. Die Krimiserie *Im Angesicht des Verbrechens*

Ein besonders komplexes zweites Beispiel für ein sehr dichtes Geflecht von für ein tendenziell monolinguales Publikum verständlich gemachter Mehrsprachigkeit bietet Dominik Grafs vielfach ausgezeichnete TV-Serie *Im Angesicht des Verbrechens*.⁵ Sie spielt in Berlin, also auf relativ begrenztem aber in sich noch einmal sehr subtil nach Polizei, Mafia sowie nach verschiedenen Ethnien unterschiedenen Teil-Räumen, in denen russische, ukrainische, jüdische-ukrainische, jüdisch-lettische, jüdisch-russische, türkische und vietnamesische Sprach(en) und Kultur(en) aufeinandertreffen. Dabei überlagern sich sprachliche, kulturelle und räumliche Grenzen in immer wieder neuen Konstellationen, wobei die Mehrsprachigkeit mal Vehikel ist, um bestehende Grenzziehungen zu überwinden, Grenzen also tendenziell aufzuheben, mal aber auch, um sie besonders wirkungsvoll zu etablieren, was nicht zuletzt auch durch sprachliche Formen der

⁴ Lennon (2012) geht in eine ganz andere Richtung als die hier angestellten Überlegungen, denn seine Frage ist die nach den Möglichkeiten maschinell, das heißt durch Computer und entsprechende Software, erzeugter Mehrsprachigkeit.

⁵ Die insgesamt zehn Folgen zeichnen sich durch ständig wechselnde, „ganz verschiedene Milieus“ und bei insgesamt rund „150 Sprecherrollen“ durch eine überdurchschnittlich breite Vielfalt an Sprachen aus (GRAF 2010: 16).

Exklusion geschehen kann. Wenn sich eine mehrsprachige Fernsehserie damit aber als steter Wechsel zwischen Grenzüberschreitung und Grenzziehung durch Mehrsprachigkeit darstellt, dann resultieren daraus auch immer neue Sprachenkonstellationen, sodass auch immer wieder neu auf immer wieder andere Verfahren der diese Form der Multilingualität für ein breites Fernsehpublikum verständlich machenden filmischen Realisierung (und oftmals Simulation) von Mehrsprachigkeit zurückgegriffen werden muss.

Lukas Bleichenbacher hat in seiner Untersuchung zur Multilingualität in Kinofilmen, die sich speziell für die Sprachwahl der Charaktere interessiert (siehe Tabelle), für drei Dimensionen, nämlich erstens die Behandlung anderer Sprachen im Film, zweitens das Publikumbewusstsein anderer Sprachen und drittens das Publikumsverständnis der über andere Sprachen vermittelten Inhalte, vier Formen des Umgangs mit Fremdsprachlichkeit unterschieden: a) die „Elimination“, das heißt die Ersetzung der Fremdsprache durch eine unmarkierte Standardvarietät der Basissprache (was für Filme nichts anderes heißt als Vollsynchronisation in der Basissprache des Publikums), b) die „Signalization“ durch die Figuren, durch eine Erzählerfigur oder durch metalinguistische Kommentare, c) die „Evocation“, beispielsweise das Sprechen mit Akzent, also das, was hier als simulierte Fremdsprachigkeit in der Basissprache bezeichnet wird und d) die „Presence“, das heißt, die Fremdsprache wird nicht mehr ersetzt, sondern ist im Film selbst vorhanden (BLEICHENBLACHER 2008: 24).

Tabelle. A taxonomy of multilingualism in fictional texts (BLEICHENBACHER 2008: 24).

	Most distant from depicted reality			Closest to depicted reality
Strategy	Elimination	Signalization	Evocation	Presence
Treatment of other languages	Neither used nor mentioned	Named by the narrator or by characters	Evoked by means of L2 interference phenomena	Used
Audience awareness of other language(s)	Depends on ability to process extralinguistic hints	Through metalinguistic comments	Depends on correct interpretation of interference phenomena	Full

Audience comprehension of content	Full	Full	Full, unless the audience is unwilling to listen to nonstandard speech	None, unless the other language is somehow translated
-----------------------------------	------	------	--	---

Die sich daraus ergebende zweidimensionale Matrix macht zwar deutlich, dass man es bei der Frage der Mehrsprachigkeit filmischer Texturen mit Abstufungen in einem Kontinuum zwischen den Polen von ‚Elimination‘ und ‚Präsenz‘ zu tun hat, doch muss man diese Matrix für Mehrsprachigkeit in TV-Serien hinsichtlich der Vielzahl und der Bandbreite an eingesetzten Verfahren deutlich erweitern und ausdifferenzieren. Zudem geht es gerade in den hier untersuchten TV-Serien nicht um ‚Elimination‘, sondern um die doppelte Zielsetzung, Mehrsprachigkeit durchaus sichtbar und hörbar zu machen, aber zugleich eben auch verständlich.

Daher soll im Folgenden eine kleine für TV-Serien spezifische Typologie von Verfahren der Realisierung von Mehrsprachigkeit entwickelt werden, die sich — bezogen auf die Matrix von Bleichenbacher — zwischen den Polen von „Signalization“ und „Presence“ bewegt. Das geschieht am Beispiel von Dominik Grafs ständig zwischen Multi- und Transkulturalität⁶ changierender Mafia-Serie *Im Angesicht des Verbrechens*, wobei es durchaus mein Ziel ist, ein auch auf andere TV-Serien übertragbares analytisches Instrumentarium bereit zu stellen.

3.1. Verfahren des Umgangs mit Mehrsprachigkeit im Fernsehen

Ein *erstes* Verfahren, um Mehrsprachigkeit so in eine TV-Serie einzubringen, dass sie für ein Mainstream-Publikum verständlich bleibt, ist das bereits bei *Inspector Barnaby* beobachtete, nämlich, die Figuren deutsch sprechen zu lassen, aber mit russischem, ukrainischem, jiddischem (hebräischem), türkischem oder vietnamesischem Akzent. Damit beginnt gleich die erste Folge von *Im Angesicht des Verbrechens*, die den inneren Monolog einer jungen ukrainischen Frau beim Tauchen in einem ländlich gelegenen See ihrer Heimat zeigt:

⁶ Zur definatorischen Unterscheidung von Multikulturalität (als Nebeneinander kultureller ‚Monaden‘) und Transkulturalität (als deren Hybridisierung zu etwas Neuem) vgl.: (WELSCH 2012: 25–40). — Vgl. für ‚transnationale‘ Fernsehserien auch: (EICHNER 2012).

Großmutter hat gesagt, Jelena, Kindchen, unterr Wasser siehst Du den Mann, den Du liebst. Bei ihr war das so, und bei Mama und bei mirr wird es auch so sein. Aber das Einzige was ich immer sah, war ein deutscher Panzer aus dem großen vaterländischen Krieg, aber keinen Mann, der mich von hier fortbringt (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 1, 00:00:25–00:01:30).

Man mag ein solches Sprechen in leicht russisch-ukrainisch gebrochenem Deutsch auf den ersten Blick für ein triviales Verfahren des Einbringens von Mehrsprachigkeit halten. Doch macht man sich klar, dass — linguistisch betrachtet — mit der Spezifik von Syntax, Prosodie und Lexik stets Subsysteme der Grammatik und Pragmatik einer Fremdsprache in die Basissprache eines Films integriert werden, dann stellt sich gerade dieses Verfahren als eines der wenigen dar, das Mehrsprachigkeit *integral* realisiert (was wiederum erklärt, warum so gern und oft darauf zurückgegriffen wird). Denn Basissprache und darin weiterverarbeitete Fremdsprache sind hier nicht mehr so ohne weiteres voneinander zu trennen.

Will man — *zweites* Verfahren — die Tatsache der Mehrsprachigkeit deutlicher herausstellen, so lässt man diejenigen Figuren, die fremde Sprachen repräsentieren, zusätzlich zum gebrochenen Deutsch gelegentlich Wörter oder feststehende Ausdrücke ihrer Muttersprache benutzen. Die fremdsprachlichen Wörter rahmen dabei die gesamte Redepassage so, dass sie insgesamt als fremdsprachlich oder doch zumindest als Äußerung eines fremdsprachlichen Sprechers wahrgenommen wird. Auch hier hat man es immer noch mit einer fremdsprachlichen Rahmung zu tun, die jedoch so minimal ist, dass sie nicht zu Verständnisschwierigkeiten für ein überwiegend deutschsprachiges Publikum führen kann.⁷ Die Fremdsprache ist als kulturell verfestigte Vorstellung, als Stereotyp und Rahmen (frame) durchgängig präsent, zugleich aber doch auch nahezu absent. Peter R. Petrucci hat in seiner Untersuchung zur „representation of Spanish and English in <...> American films“ davon gesprochen, dass oftmals „language diversity is portrayed through“ (PETRUCCI 2008: 406) „Hollywood’s monolingual lens“ (PETRUCCI 2008: 407). Dieses Verfahren kann von einzelnen Wörtern bis hin zu ganzen fremdsprachlichen Passagen expandiert

⁷ Vgl. dazu (PLANCHENAULT 2008: 431, 438): „<...> film viewers are dealing with representations of bilingualism constructed for a monolingual audience“.

werden, wobei allerdings meist weitere unterstützende Verfahren des Verständlichmachens von Mehrsprachigkeit zusätzlich herangezogen werden, etwa eine zweite, nicht explizit dolmetschende Figur. Dass dieses Verfahren sehr bewusst eingesetzt wird, hat der an der Produktion von *Im Angesicht des Verbrechens* beteiligte WDR-Redakteur Frank Tönsmann in einem Interview deutlich gemacht:

Wir haben z. B. bei einer Figur die Nationalität geändert, so daß sie das, was da auf russisch gesprochen wird, einem anderen übersetzen muß. Denn an bestimmten Stellen fanden wir die Untertitelung für die Dynamik der Erzählung nicht gut, weil die Untertitel ja auch ablenken und es obendrein schlicht anstrengend ist, sie zu lesen (GRAF 2010: 236).

Zu dieser monolingualen Perspektivierung von Fremdsprachlichkeit gehört als *drittes* Verfahren auch die Technik des sprachlichen *foregrounding*, die darin besteht, Figuren mit hohen Dialoganteilen im Vordergrund des filmischen Geschehens deutsch bzw. fremdsprachlich akzentuiertes Deutsch sprechen zu lassen, während im Hintergrund ein sprachlich und häufig auch kulturell anderer, meist sehr vielfältiger Bild- und Tonteppich anzutreffen ist. Diese im Vordergrund agierenden Figuren werden dabei — unabhängig von der gesprochenen Sprache (im deutschen Fernsehen in der Regel deutsch) — als repräsentativ für den (in der Regel fremdsprachlichen) Hintergrund gesetzt, sodass paradoxerweise das im Vordergrund gesprochene Deutsch tendenziell die Fremdsprache(n) im Hintergrund repräsentiert (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 1, 00:08:45–00:10:15).

Der *background* kann aber — *viertes* Verfahren — auch gleichsam pur inszeniert werden, nämlich als vielfältige Sprachenüberlagerung, die bis hin zu massendynamischem Sprachgewimmel reichen kann. Das geschieht in der Regel an dafür prädestinierten Orten wie übervollen Restaurants, Clubs, Diskotheken oder bei größeren Familienfeiern. Für die Zuschauer ist das ein durchaus entlastendes Verfahren, denn das Sprachengewimmel ist kaum mehr aufzulösen.

Lässt man die Figuren — *fünftes* Verfahren — in ihren jeweiligen Muttersprachen reden und bietet dabei durch begleitende Informationen auf der Bildebene und/oder auf der Ebene der nicht sprachlichen Soundelemente genügend Kontextualisierungen an, dann sichern diese ein Verständnis auch ohne Kenntnisse der je aktuell verwendeten Fremdsprache(n), was die an der Produktion von

Im Angesicht des Verbrechens beteiligten WDR-Redakteure Frank Tönsmann und Wolf-Dietrich Brücker in einem Interview deutlich hervorgehoben haben:

Brücker: Man ahnt ja, was die sagen.

Tönsmann: Und man weiß, worum es geht.

Brücker: Keine philosophischen Texte, die sie elaborieren. Man kriegt durch den Zusammenhang die Gefühlsregungen mit und auch, was die miteinander zu bereden haben (GRAF 2010: 237).

Als *sechstes* Verfahren können zu den fremdsprachlichen Passagen Untertitel in der Basissprache des jeweiligen Publikums angeboten werden. Im Gegensatz zu Untertiteln als eines der Verfahren von Synchronisation sind diese hier aber genuiner Teil der so intendierten filmischen Textur, nämlich fortlaufend lesbarer Text in der Basissprache. Verwendung findet dieses Verfahren vor allem für Szenen, die nicht allzu viele Schnitte aufweisen, in denen nicht allzu viel gesprochen wird und in denen die Figuren auf begrenztem Raum agieren, sodass dem Zuschauer die Zeit bleibt, Bild und Untertitel aufzunehmen (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 2, 00:20:51–00:21:27; siehe Abb. 1–3).



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

Ein weiteres, *siebtes* Verfahren besteht darin, dass man die Figuren sich in Dialogen selbst übersetzen lässt. Eine Figur sagt zunächst etwas auf beispielsweise Russisch und übersetzt dies dann, explizit adressiert an andere Figuren innerhalb des Films, implizit aber auch an die Zuschauer, ins beispielsweise Deutsche. Dramaturgischer Nachteil ist die dazu nötige Verdoppelung der Textmenge und die damit einhergehende Verlangsamung des filmischen Erzählens.

Eine Abwandlung davon stellen — *achtes* Verfahren — zweisprachig geführte Dialoge dar, die so angelegt sind, dass alle für das Verstehen nötigen Informationen auch durch die jeweils eine Hälfte eines solchen Dialogs sichergestellt sind.

Sehr wichtig für das Einbringen von Mehrsprachigkeit und zu-

gleich das Sicherstellen des Verstehens sind — *neuntes* Verfahren — im Film dargestellte Rollenspiele und Als-Ob-Szenarien mit Sprachwechseln. Dabei spielt eine Figur einer anderen vor, wie sie sich in dieser oder jener Situation verhalten hat oder verhalten wird. Das wiederum schafft die Möglichkeit, dass die beiden Figuren beispielsweise auf Deutsch über dieses Rollenspiel sprechen, in der jeweils eingenommenen (gespielten) Rolle selbst aber eine andere Sprache ins Spiel gebracht wird. Zu der kann dann durch die beiden Figuren sogar eine Art Metaebene eingenommen werden, auf der das im Rollenspiel fremdsprachlich Dargestellte noch einmal in deutscher Sprache repetiert, reflektiert und kommentiert wird. Das ist etwa in der Szene der Fall, in der Stella, die Chefin des russisch-jüdischen Restaurants „Odessa“ ihrem Bruder zeigt, wie sie in der Rolle der Chefin agiert (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 1, 00:25:40–00:28:38).

Eine Variante des Rollenspiels, nämlich die Rollen- und zugleich Sprachenverteilung, stellen — *zehntens* — solche Szenarien dar, die auf zwei Handlungsorte verteilt sind. Das ist in unserem Filmbeispiel etwa der Fall, wenn an einem Ort X eine illegale Übergabe von Diebesgut zwischen Russen und Vietnamesen stattfindet, die beide jeweils nur in ihrer Herkunftssprache reden, und in einem Restaurant zugleich die beiden Bandenchefs per Telefon die Übergabe verfolgen und auf Deutsch kommentieren.

Eine weitere Variante von Rollenspiel und mehrsprachigem Dialog ist — *elftens* — das Auftreten von Dolmetschern als Figuren innerhalb der filmischen Handlung, wobei die Dolmetscher nicht nur ihr Gegenüber im Film adressieren, sondern stets auch über die filmische Diegese hinaus die Fernsehzuschauer.

Nur ganz gelegentlich wird — *zwöftens* — Multilingualität im Film selbst zum Gegenstand metasprachlicher Kommunikation, so etwa dann, wenn eine Figur zur anderen sagt, sie möge doch nicht ukrainisches, sondern richtiges Russisch sprechen, oder wenn sprachliches Nichtverstehen direkt artikuliert und inszeniert wird:

M a n n: [*kommt aufgeregt und verärgert in die Wohnung, spricht dabei Russisch*]

F r a u: [*vor dem Fernseher*] Was ist passiert?

M a n n: [*antwortet auf Russisch*]

F r a u: Sprich nicht Russisch mit mir; ich verstehe nicht, ich kann nicht, ich will nicht! (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 3, 00:34:00–00:34:20).

Solche metasprachlichen Thematisierungen von Multilingualität entlasten auch die Zuschauer davon, alle fremdsprachlichen Elemente in einem Fernsehfilm verstehen zu müssen, geht es den Figuren in der filmischen Handlung doch anscheinend nicht anders.

Gegenläufig dazu angelegt ist als *dreizehtens* Verfahren dasjenige, einzelne Figuren mit sprachlichen Kompetenzen auszustatten, die man von ihnen eigentlich nicht erwartet hätte und die sie zunächst auch selbst nicht gezeigt haben. Beispiel: Ein verhafteter Zigarettschmuggler lässt den Dolmetscher auf dem Polizeirevier zunächst alle seine Äußerungen übersetzen, um dann am Ende dem ihn verhörenden Beamten in gut überlegtem Hochdeutsch zu entgegnen, dass diese oder jene Formulierung im Protokoll nicht genau genug sei, um das wiederzugeben, was er gesagt habe:

Ermittler: Sie haben aber mehrfach Überfälle auf LKWs der Firma Lenz und der Firma Sonnemann durchgeführt und haben andere dazu angestiftet.

Beschuldigter: [*antwortet auf Russisch*]

Dolmetscher: Ich hab' damit wirklich nichts zu tun.

Beschuldigter: [*spricht weiter auf Russisch*]

Dolmetscher: Welche Beweise haben Sie? Und wenn Sie keine Beweise haben, dann möchte ich die Vernehmung abbrechen und nach Hause gehen. Und wenn Sie mich nicht nach Hause gehen lassen, dann möchte ich einem Richter vorgeführt werden.

Ermittlerin: Wir wissen aber, Sie waren es.

Beschuldigter: Aber ich bitte Sie, Sie wissen gar nichts.

Ermittler: Sie wollen also nichts mehr zur Sache aussagen.

Beschuldigter: Dazu kann ich nichts aussagen.

Ermittler: [*zur Protokollantin*] Schreiben Sie mal: ‚Ich will nichts dazu aussagen.‘

Beschuldigter: Ich habe gesagt, ich *kann* nichts aussagen. Ich habe nie gesagt, ich *will* nicht aussagen.

Ermittler: Das ist doch dasselbe.

Beschuldigter: Das ist nicht dasselbe. [*wechselt danach ins Russische*]

Dolmetscher: Ich sage nichts, weil ich nichts weiß.

Ermittler: Au, das ist gut, dann werden wir Ihrem Gedächtnis mal ein bisschen auf die Sprünge helfen. (IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010, Folge 2, 00:29:00–00:29:50).

Hingewiesen sei — *vierzehntens* — schließlich noch auf das als eine Form der Synchronisation verwendete Voice-Over-Verfahren, bei

dem die Tonstärke der Fremdsprache fast ausgeblendet und dann durch die deutlich lauter vernehmbare Basissprache überlagert wird. Dabei endet die Übersetzung meist „wenige Augenblicke vor dem Original, damit der Zuschauer erneut die Möglichkeit hat, die Ausgangssprache in voller Lautstärke zu hören“ (ALBRECHT 2010: 17f.).

4. Fazit

Alle diese Verfahren, um Multilingualität in TV-Serien einzubringen, ohne dabei das Publikum sprachlich zu überfordern, kommen kaum einmal in Reinform vor, sondern in allen nur denkbaren Kombinationen, die sich ablösen, ineinander übergehen, sich überlagern, und bisweilen auch gegenläufig zueinander angelegt sind.

Bei einem Film über Menschen, die fast ausnahmslos aus dem Ausland kommen, die dort geboren sind oder auch hier, aber Deutsch noch nicht als Muttersprache akzeptiert haben und ihr Leben zweisprachig führen, ist es klar, dass sich diese babylonischen Verhältnisse im Originalton des Films niederschlagen sollten. Auf der anderen Seite ist aber auch klar, dass man eine ganze Folge nicht komplett mit Untertiteln versehen kann. Wenn zwei Russen im Film zusammen sind, dann war das im Buch von Rolf Basedow auf deutsch geschrieben, darunter stand aber in Klammern ‚russ. mit UT‘. Jetzt muss man sehen, ob man für das Drehen einen ganzen Dialog ins Russische übersetzt. Es war auch sehr gut möglich, dass bestimmte Teile des Dialogs in Deutsch kommen: Je älter die Rollen sind, um so mehr wird russisch gesprochen, je jünger die Figuren sind, um so mehr glaubwürdigen Mischmasch deutsch-russisch gibt es. Z. B. die Wörter: Business, Geld, Scheiße — übrigens ein sehr beliebtes Wort bei diesen Gangster-Russen, das deutsche ‚Scheiße‘. Und auf die Initialzündung eines deutschen Wortes hin kann dann plötzlich ein Russe drei, vier Sätze auf deutsch sagen. Und der Partner auch. Und dann fallen sie zurück ins Russische. Also, ich habe versucht, die Plotdialoge — wenn z. B. die Gangster um Mischa am Ende von Folge 2 im Odessa miteinander reden — in solch einer Mischform zu bauen. Ein bisschen wie ein Musikstück (GRAF 2010: 77f.).

Im Falle von *Im Angesicht des Verbrechens* hat man es also mit einem wohlkalkulierten und keineswegs naiven Umgang mit den aufgezeigten Verfahren des Einbringens von Mehrsprachigkeit in TV-Serien zu tun. Solche Fernsehserien können daher entlang der in ihnen praktizierten Formen des Einbringens von Mehrsprachigkeit von einer Basissprache aus als mediale Reaktionen auf die kaum

mehr zu ignorierende Diversität moderner Gesellschaften und vor allem ihrer Metropolen angesehen werden.

Gedankt sei an dieser Stelle dem Verlag Narr Francke Attempto für die Genehmigung zum teilweisen Wiederabdruck von PARR (2017).

Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Albrecht, Christina. (2010) *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele Singin' in the Rain (1952) und Inglorious Basterds (2009)*. Diplomarbeit: Universität Wien.
- Bleichenbacher, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke. (Schweizer Anglistische Arbeiten; 135).
- Derrida, Jacques. (2011) Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2 (2), 152—168.
- Eichner, Susanne. (2012) *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Graf, Dominik. (2010) *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie* / Hrsg. Johannes F. Sievert. Berlin: Alexander Verlag. (arte EDITION)
- Haarmann, Harold. (1986) Verbal Strategies in Japanese Fashion Magazines — A Study in Impersonal Bilingualism and Ethnosymbolism. *International Journal of the Sociology of Language*, 58, 542—556.
- Krah, Hans. (1999) Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*, 22 (1–2), 3—12.
- Lennon, Brian. (2012) Can Multilingualism Be Simulated? *Critical Multilingualism Studies*, 1 (1) 94—106.
- Lotman, Jurij M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, bes. 311—329.
- Parr, Rolf. (2014) Die fremde Sprache in der eigenen. Wie Fernsehfilme und -serien Multilingualität inszenieren und simulieren. In Dembeck, Till, & Mein, Georg. (eds) *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter, 401—418.
- Parr, Rolf. (2017) Fernsehen. In Till, Dembeck, & Parr, Rolf unter Mitarbeit von Küpper, Thomas. (eds) *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr, 229—337.
- Petrucci, Peter R. (2008) Portraying Language Diversity Through a Monolingual Lens: On the Unbalanced Representation of Spanish and English in a Corpus of American Films. *Sociolinguistic Studies*, 2 (3),

405—423.

Planchenault, Gaëlle. (2008) 'Who can tell, mon ami?' Representations of Bilingualism for a Majority Monolingual Audience. *Sociolinguistic Studies*, 2 (3), 425—440.

Radaelli, Giulia. (2009) *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie Verlag. (Deutsche Literatur. Studien und Quellen; 3).

Welsch, Wolfgang. (2012) Was ist eigentlich Transkulturalität? In Kimmich, Dorothee, & Schahdat, Schamma. (eds) *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: Transcript, 25—40.

TV-Serien und Kinofilme

Im Angesicht des Verbrechens. (2010) TV-Mafia-Serie. BRD. 10 Folgen. Regie: Dominik Graf.

Inspector Barnaby. (3.2.1999) TV-Serie. Folge: Der Würger von Raven's Wood. Erstausstrahlung UK 3.2.1999, deutschsprachige Erstausstrahlung im ZDF 3.7.2005.

KDD — Kriminaldauerdienst. (2007–2009) TV-Serie. BRD. 28 Folgen.

Rolf Parr

University of Duisburg-Essen

Linguistic Diversity on German Television, or How to Communicate Foreign Languages to Monolingual German Viewers

One of the basic problems of presenting multilingualism in television films is to make it clear that not only German but also foreign languages are spoken in films and series, but also consider that one has to deal with a significant part of non-polyglot viewers who understand only one or perhaps none of the languages used. A number of methods used by television films to cope with this situation will be presented and analyzed.

Keywords: diversity; multilingualism; television; language mixing; language switching

Рольф Парр

Университет Дуйсбург-Эссен

Языковое разнообразие на немецком телевидении, или Как общаться на иностранном языке с немецкоязычными зрителями

Одна из основных проблем репрезентации многоязычия в телевизионных фильмах заключается в том, что, с одной стороны, необходимо

четко понимать, что в фильмах и сериалах говорят не только на немецком языке, но и на иностранных языках, а с другой стороны, необходимо учитывать, что мы имеем дело с достаточно большим количеством зрителей, не владеющих иностранными языками, которые понимают только один или, возможно, ни один из используемых языков. Представлен и проанализирован ряд методов, используемых создателями телевизионных фильмов, чтобы справиться с этой ситуацией.

Ключевые слова: разнообразие; многоязычие; телевидение; смешение языков; переключение языков

Для цитирования:

Parr R. Sprachliche Diversität im deutschen Fernsehen, oder: Wie man monolingualen deutschsprachigen Zuschauerinnen und Zuschauern Fremdsprachlichkeit vermittelt // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2022. № 19. С. 307—324.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2022-19-307-324.

To cite this Article:

Parr, Rolf. (2022) Sprachliche Diversität im deutschen Fernsehen, oder: Wie man monolingualen deutschsprachigen Zuschauerinnen und Zuschauern Fremdsprachlichkeit vermittelt (Linguistic Diversity on German Television, or How to Communicate Foreign Languages to Monolingual German Viewers). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 19, 307—324.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2022-19-307-324.

Статья поступила в редакцию 30.01.2022; принята к публикации 28.02.2022

The article was submitted 30.01.2022; accepted for publication 28.02.2022