Elin Fredsted

Funktionaler und indexikalischer Gebrauch von Vernakularsprachen im Film

Abstract: Die indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen in Filmen aus dem dänischsprachigen und deutschsprachigen Raum ist Thema dieses Aufsatzes. Der unterschiedliche Gebrauch von Vernakularsprachen sowie der Wechsel von Sprachregistern und -varietäten werden als eine semiotische Handlung interpretiert, die funktional dazu verwendet wird, die Figuration von individuellen, historischen und sozialen *Personae* in einem umfassenden Sinne zu gestalten und als Träger von kulturellen Konzepten darzustellen.

Keywords: Filmanalyse; der ‚andere‘ Heimatfilm; der Topos des Verschweigens und Verdrängens; Vernakularsprachen; Indexikalität von Sprachgebrauch; indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen

1 Einleitung

Wenn man ältere dänische Filmproduktionen wie beispielsweise *Babettes gæstebud* (1987) anschaut, fällt auf, dass die Schauspieler anders als in heutigen Filmen sprechen. Früher waren sie fast alle durch ihre Ausbildung als Theaterschauspieler daran gewöhnt, eine deutliche Bühnenaussprache des Standarddänischen zu benutzen, die sie auf das Filmmedium übertragen haben – auch wenn die Handlung des Films geographisch und zeitlich außerhalb eines Standarddänisch sprechenden Kontexts stattfand. Eine entscheidende Wende hin zur Alltagssprache und zu Alltagsdialogen kam mit den *Dogma 95*-inspirierten Filmen (vgl. die zehn künstlerischen ‚Gebote‘ der Regisseure Lars von Trier und Thomas Vinterberg, Hjort und MacKenzie 2003, 11–12). Das siebte Gebot verbietet zeitliche und geographische ‚Abweichungen von der Wirklichkeit‘. Indirekt führen diese Gebote auch zu einem neuen sprachlichen ‚Realismus‘, der dadurch verstärkt wird, dass die Tonaufnahmen hier und jetzt produziert und nicht nachträglich im Tonstudio eingespielt werden (vgl. Gebot 2). In heutigen (nicht nur *Dogma*-inspirierten) Filmen haben Schauspieler die Möglichkeit, die (Aus-)Sprache dazu einzusetzen, eine individuelle oder soziale Charakterisierung ihrer Rollenfiguren vorzunehmen. Meistens bleiben die Sprachvarietäten jedoch im Bereich der sozialen oder regionalen oder auch der (Lerner-)Varietäten des Standarddänischen, wie sie – vermeintlich – von Dänen mit Migrationshintergrund gesprochen werden. Dialekte („lavkøbenhavnsk“ ausgenommen) kommen

jedoch selten vor – und wenn überhaupt, dann mit einer stark markierten Funktion.

Der Begriff ‚Varietät‘ bezeichnet in der Sprachwissenschaft eine bestimmte Ausprägung einer Einzelsprache, die diese Einzelsprache ergänzt, erweitert oder modifiziert, aber nicht unabhängig von dieser existiert. Von Varietät spricht man jedoch nur, wenn die Sprachformen einer spezifischen Gruppe sprachliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Als ‚Vernakularsprache‘ bezeichnet man eine nicht standardisierte und oft nur mündlich vorkommende Sprachvarietät innerhalb eines Sprachgebiets. Mit dem Begriff ‚Register‘ bezeichnet man in der Linguistik eine für einen bestimmten Kommunikationsbereich oder ein Genre charakteristische Rede- und Schreibweise. Im Register werden soziale Beziehungen sprachlich abgebildet. Sprachliche Zeichen sind mit einer für eine soziale Gruppe wiedererkennbaren pragmatischen Wertigkeit versehen, indexikalisch auf bestimmte Rollen und Relationen hinweisend, die bei der Wiedererkennung reflexiv bestätigt werden. Register sind kulturspezifische Modelle von *Personae*, die mit besonderen Sprachformen verknüpft werden. Soziolekte und Dialekte sind solche Sprach- und Sprechformen, die routinemäßig als Register aufgefasst werden (vgl. Agha 2007, 135).

Wenn ein Sprecher/eine Sprecherin die eigene Sprachpraxis aktiv mitgestaltet, will er/sie durch die Wahl eines Sprachregisters etwas kommunizieren. Auch in den Medien ist dies der Fall: Das Sprachregister von Darstellern in Filmen kann eine sozio-pragmatische Funktion haben; ihre Stimmen sollen die Zuschauer indexikalisch auf etwas hinweisen, ihnen etwas mitteilen – entweder als soziale oder als individuelle Stimme (in der Bedeutung von Bachtin, vgl. Agha 2005). Der Begriff Indexikalität (*indexicality*) ist durch die Publikationen von Michael Silverstein im letzten Jahrzehnt in der Soziolinguistik eine häufig benutzte Begrifflichkeit geworden. Das Entscheidende ist die Wertigkeit (*indexical value*) eines Sprachregisters oder eines Stils, d. h. Werte und soziale Kontexte, die durch das Sprachregister evoziert werden. Silverstein bezeichnet solche sozial funktionalisierte Register als *indexical order*: „The claim [...] is this: ‚indexical order‘ is the concept necessary to showing us how to relate the micro-social to the macro-social frames of analysis of any sociolinguistic phenomenon.“ (Silverstein 2003, 193) Solche *indexical orders* sind dialogisch reflexiv und zeitgebunden; sie können verändert werden, und ihre soziale Wertigkeit befindet sich ständig im Fluss. Ein indexikalisches Zeichen kann entweder normativ oder kreativ verwendet werden. Im letzten Fall ist der Gebrauch markiert. Wir haben mit den Theorien von Silverstein ein Werkzeug bekommen, um dynamische und dialogisch reflexive Analysen von sprachlichen Praktiken durchzuführen und, was besonders wichtig ist, sie mit einem gesellschaftlichen Kontext (*macro-social frames*) zu verbinden. Die Soziolinguistin Penelope Eckert charakterisiert Indexikalität wie folgt: „par-

ticipation in discourse involves a continual interpretation of form in context, an in-the-moment assigning of indexical value to linguistic form.“ (Eckert 2008, 463)

Weiter kann diese Theorie der Indexikalität durch die Theorie von Agha über *enregisterment* ergänzt werden. Sein Begriff *enregisterment* betont die prozessuale Seite der indexikalischen Wertigkeit: „*Enregisterment*: Processes and practices whereby performable signs become recognized (and regrouped) as belonging to distinct, differentially valorized semiotic registers by a population.“ (Agha 2007, 81)

2 Indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen

Vernakularsprachen werden heute zum Teil immer noch auf der Bühne, in der Literatur und im Film komödiantisch dazu benutzt, eine individuelle oder auch soziale Typifizierung von zurückgebliebenen, bäuerlichen, ungebildeten Personen oder auch von Personen aus der Unterschicht vorzunehmen. Dies hat zweifellos dazu beigetragen, Vernakularsprachen mit niedrigem sozialem Prestige zu verbinden. Dass Filme, die als künstlerisch wertvoll zu bezeichnen sind und/oder ernsthafte, nicht-komödiantische Themen behandeln, teilweise oder ausschließlich in dialektalen Vernakularsprachen gedreht werden, ist eine relativ neue Entwicklung und immer noch eine Seltenheit. Es stellt uns vor die Frage, ob hier in Bezug auf indexikalische Wertigkeit etwas Neues zu beobachten sei: eine neue Funktion der Mehrsprachigkeit oder eine neue Funktion der Vernakularsprachen in der filmischen Fiktion? Oder handelt es sich eher um die Fortschreibung einer traditionellen sozialen Typifizierung von außen oder von oben? Die im Folgenden besprochenen Filme spielen alle mit dem Genre ‚Heimatfilm‘. Es geht hier jedoch nicht um naive Nostalgie oder Heimatfilme im (unguten) traditionellen Sinne als Vehikel des Verschweigens und Verdrängens, sondern um ein neues Verständnis des Genres, das Verschweigen und Verdrängen kritisch thematisiert.

Eine eher traditionelle soziale Typifizierung der Figuren durch Sprache findet man im Film *Das finstere Tal* (deutsch-österreichische Koproduktion von 2014), der Gewalt, sexuellen Missbrauch und Rache thematisiert. Der Film spielt Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Handlung beschreibt, wie sich ein Großbauer und seine Söhne mit tyrannischer Gewalt in einem Bergdorf positioniert haben. Der Vater fordert das *jus primae noctis* ein, weshalb die Dorfbewohner vermutlich alle mit ihm verwandt sind. An Anfang des Films kommt ein einsamer Reiter, der sich gegen Ende des Films als Sohn einer geflüchteten, vom Großbauern sexuell missbrauchten Frau entpuppt, in das finstere Tal, um seine Mutter zu rächen,

indem er seine Halbbrüder und seinen biologischen Vater umbringt. Es handelt sich um ein Western-Pastiche (der Fremde kommt aus Amerika und schießt mit einer amerikanischen Waffe) und gleichzeitig um einen Heimatfilm, der jedoch das traditionelle Muster eines Heimatfilms durchbricht. Die Sprache der Bewohner des Tals ist ein bairischer Dialekt – oder sollte es vermutlich sein –, doch sprechen die Söhne des Großbauern unterschiedliche Dialekte! Der ‚Racheengel‘ spricht kaum, und wenn, dann mit einem fremden, amerikanischen Akzent. Auch seine Sprache macht ihn zum Außenseiter. Er steht für die Modernität; er macht Porträtfotos und gibt sich zunächst als Photograph aus. So entsteht sprachlich eine sehr traditionelle, aber klare Typifizierung der Personen: die rückständigen Einheimischen gegen den fremden, modernen Eindringling. Hierbei ist der Dialekt ideologisch mit der Herrschaftshierarchie des Großbauern, sexueller Ausbeutung und Unterdrückung verbunden und signalisiert Isoliertheit und Rückständigkeit.

Einen ganz anderen Gebrauch von Vernakularsprache findet man z. B. bei Edgar Reitz, dessen großes filmisches Epos *Heimat* (1984–2004) stark stilprägend war. Hier wird die deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts anhand von Schicksalen des fiktiven Hunsrücker Dorfes Schabbach erzählt. *Heimat 1*, die Zeit von 1919–1982 umfassend, spielt fast ausschließlich im Hunsrücker Platt. Die Sprache vermittelt Authentizität und Nähe, gleichzeitig aber auch das Gefangensein der Figuren in ihren sozialen Rollen, denen sie sich nur durch das Verlassen des Dorfs entziehen können. Der Preis ist der Verlust von Heimat. Zunächst verlässt Paul Simon seine Frau Maria und seine Familie in den 1920ern und wandert in die USA aus; später (Anfang der 1960er Jahre) verlässt auch der dritte Sohn von Maria, der musikalische Abiturient Hermann, Schabbach. Hermann geht in *Heimat 2* zum Studieren nach München, wo er gezielt Hochdeutsch lernt und seinen Hunsrücker Dialekt ablegt. (Warum denn ein Komponist Hochdeutsch sprechen müsse? fragt ihn sein Bairisch sprechender Hauswirt.) *Heimat 2* ist ein Film über Künstler und Intellektuelle der Nachkriegsgeneration und vor allem über gescheiterte Existenzen, die wegen der Schuld der Elterngeneration von Schuldgefühlen zermartert werden, jedoch ironischerweise in einem Haus Zuflucht finden, das einem jüdischen Geschäftsmann enteignet wurde (vgl. Pohlmeier 2016). Hermanns Sprachwechsel – präziser: seine erlernte Zweisprachigkeit – steht symbolisch für seinen Bruch mit der Heimat. Im Film *Heimat 3*, der zur Zeit der Wende spielt, lebt der international agierende Dirigent und Komponist Hermann mit der Sängerin Clarissa wieder in der Nähe von Schabbach. Es kommt zu einer mehr-lingualen und mehr-sprachigen Rahmenhandlung: internationale Sprachen wie Russisch (der russlanddeutschen Rückkehrer), Englisch, Französisch und Spanisch, regionale bzw. lokale Varietäten des Deutschen wie Sächsisch, Hunsrücker Platt und Bairisch sowie Lieder auf Jiddisch geben uns den Eindruck einer zunehmend globalisierten und gleichzeitig lokalisierten Welt,

die sich ineinanderfügt. Hermann ist zwar in seine Heimat am Rande des Hunsrücks zurückgekehrt, befindet sich aber gleichzeitig in einer globalisierten Welt. Je globaler, desto wichtiger die Heimat.

Mehrsprachigkeit, Verwendung von Vernakularsprachen und der Wechsel von Sprachregistern sind eine semiotische Aktivität, die funktional (bisweilen auch reflektiert wie bei Reitz) in modernen Filmen eingesetzt werden. Es geht um die Konstruktion oder Figuration von individuellen, historischen und sozialen *Personae*.

3 ‚Die Kunst im Chor zu weinen‘

Preisträger zahlreicher Filmpreise ist die Verfilmung des Romans *Kunsten at græde i kor* [Die Kunst im Chor zu weinen]. Es handelt sich um die Verfilmung eines gleichnamigen Erfolgsromans des dänischen Autors Erling Jepsen aus dem Jahr 2002. Dieser Roman wurde 2006 von Peter Schønau Fog verfilmt. Erling Jepsen stammt aus einem Dorf in Nordschleswig/Sønderjylland, wo traditionell die Vernakularsprache Sønderjysk gesprochen wird. Der Roman ist in standarddänischer Sprache geschrieben. Sønderjysk ist eine mündliche Varietät, die über keine standardisierte Schriftsprache verfügt; ein Roman auf Sønderjysk wäre deshalb schwer zu schreiben und zu lesen. Der Film von Peter Schønau Fog ist aber eine Produktion auf Sønderjysk und doch mehrsprachig, weil Vor- und Abspann sowie Untertitelung in Standarddänisch verfasst sind und einige wenige Autoritätspersonen Standarddänisch sprechen. Alle Hauptfiguren sprechen eine für Standardsprecher des Dänischen kaum verständliche Varietät, weshalb dieser Film mit standarddänischen Untertiteln versehen ist. *Kunsten at græde i kor* wurde nur in den Kinos in Nordschleswig/Sønderjylland ohne Untertitel gezeigt. Wie in *Das finstere Tal* geht es um sexuellen Missbrauch, Gewalt und Rache.

Der Film *Kunsten at græde i kor* ist in einem Dorf unweit vom Ort der Romanhandlung gedreht worden. Der Ort an der Westküste ist anhand der Marschlandschaft, des alten Dorfkerns und des dort gesprochenen Dialekts zu identifizieren. Der Film bemüht sich darum, eine örtliche und zeitliche Authentizität der 1970er Jahre zu vermitteln: durch zeittypisches Interieur, Musik, Kleidung, Frisuren, Verkehrsmittel und auch durch die lokale Sprachvarietät. Es findet also kaum eine individuelle Typifizierung durch die Sprachwahl statt, da alle Dorfbewohner, mit Ausnahme des etwas deplatziert wirkenden Pastors, dieselbe Sprache sprechen.

Der Erzähler ist ein 11-jähriges Kind, der Junge Allan. Seine begrenzte Weltenerfahrung und seine Sprache bestimmen die Erzählperspektive des Films. Er ist auch der Erzähler aus dem *off*, der die verschiedenen Figuren introduziert und die

Handlungsstränge des Films in Beziehung setzt. Seine zunächst naive Perspektive ändert sich im Laufe der Handlung des Films, als er – für den Zuschauer fast unerträglich langsam – den sexuellen Missbrauch seiner Schwester erkennt und später selbst zum Opfer wird. Allan entwickelt sich von der Stütze und dem Zuarbeiter (jedoch nicht Mitwisser) seines Vaters hin zu dessen Gegenspieler, indem er versucht, die Schwester vor dem Zugriff des Vaters zu schützen, und nur zögerlich einen Selbstmordversuch des Vaters unterbindet.

Die Sprache hat in dem Film eine performativ-rhetorische Dimension: Der Vater als Milchmann befindet sich am unteren Ende der sozialen Hierarchie. Seine wirtschaftliche Existenz wird durch den neuen Supermarkt bedroht, weshalb sein Kundenkreis schrumpft. Er leidet an einem sozialen Minderwertigkeitskomplex, den er in krankhafter Art und Weise an der Familie auslässt: durch Weinen und wiederholte Selbstmorddrohungen, die dazu benutzt werden, die Familie zu erpressen. Vor allem entladen sich seine psychopathischen Neigungen im sexuellen Missbrauch der 14-jährigen Tochter Sanne. Gleichzeitig hat der Vater jedoch eine andere, nach außen gerichtete Seite, nämlich seine Nebenbeschäftigung als Trauerredner bei Beerdigungen, die ihm die Möglichkeit zur Selbstinszenierung bieten. Seine stark emotionalen Trauerreden sind paradoxerweise die positiven Dreh- und Angelpunkte des sozialen Lebens der Familie nach außen, eben ‚die Kunst im Chor zu weinen‘. Wenn der Vater seine Trauerreden hält, reißt er seine Zuhörer mit. Dadurch steigert sich sein Selbstwertgefühl, und der Familie geht es eine Zeitlang gut. Deshalb betrachtet der Junge es zeitweilig als seine Aufgabe, für Tote und Beerdigungen und somit für einen Wohlfühleffekt seines Vaters zu sorgen. Allan entdeckt durch die Schwester die Möglichkeit, durch ein Gebet an den Racheengel mit dem Flammenschwert Todesfälle im Dorf durch Wortmagie herbeizuführen.

Die Trauerreden des Vaters sind von geheucheltem Pathos und einer affektiven Rhetorik geprägt. Diese Reden bringen dem Vater soziales Ansehen ein, das kurzfristig sein Minderwertigkeitsgefühl dämpft und auch alte Kundinnen zurückkehren lässt. Gleichzeitig verwendet der Vater Sprache in instrumentalisierender Form gegen Allan. Er betreibt eine Art des sprachlichen Missbrauchs dem Sohn gegenüber, indem er ihn auf rhetorisch manipulative Weise als Spitzel gegen die Schwester einsetzt, damit er sie und ihren Freund belauert. Anschließend wird er vom Vater suggestiv aufgefordert, über sexuelle Details zu berichten, die Allan nicht versteht und auch nicht wirklich gesehen hat. Noch schlimmer: Durch seine vorgetäuschten Selbstmordgedanken bringt der Vater den Sohn dazu, die Schwester zu überreden, ihn, den Vater, zu ‚trösten‘ – auch wenn der Junge am Anfang kaum realisiert, dass er als Bote des Vaters den sexuellen Missbrauch seiner Schwester anbahnt.

Im Film gibt es charakteristische sprachliche Leerstellen, nämlich bezüglich des sexuellen Missbrauchs der Tochter Sanne durch den Vater, euphemistisch

‚trösten‘ genannt. Diese sprachliche Verdrängung lässt auch Allan lange Zeit ahnungslos-naiv, weshalb er kaum wirklich realisiert, worin der sexuelle Missbrauch seiner Schwester konkret besteht. Es kommen für Allan schwer verstehbare Umschreibungen vor, zunächst von dem älteren Bruder, der dem Vater vorwirft, mit der Tochter ‚zu liegen‘ (‚du liegst mit deiner eigenen Tochter‘). Nach einer Schlägerei mit dem Vater reist der ältere Bruder ab, nicht ohne Allan dazu anzuhalten, ihn anzurufen, falls es wieder passiere. Was aber genau gemeint ist, bleibt für Allan unklar. Es kommen auch Andeutungen vor, teils von der Tante, teils von den Jugendlichen im Dorf, die Sanne als ‚faas pich‘ [Vaters Mädchen] bezeichnen. Es scheint so, dass die Menschen im Dorf von dem Missbrauch etwas wissen oder ahnen, ohne es jedoch klar auszusprechen oder zu benennen. Der Topos der Verdrängung wird konsequent von der Mutter personifiziert, die sich in den kritischen Situationen mit Schlafmitteln vollpumpt, um nichts mitzubekommen.

Wie im *Finsteren Tal* spielt das Rachemotiv eine große Rolle. Sanne bringt die Großmutter um. Sie brennt das großmütterliche Haus nieder. Ihre Täterschaft kommt nur durch ihren eigenen Bericht an den Tag. Sanne realisiert gewissermaßen die Bildmetaphorik des Racheengels mit dem Flammenschwert. Sie bricht ihr Schweigen und wird in die Psychiatrie gebracht, um sie gegen den Vater zu schützen, aber auch um den Vater gegen ihre Aussagen zu schützen. Ärzte hätten ja Schweigepflicht, wie die Mutter bemerkt.

Der verschwiegene Mordbrand stellt die Peripetie der Handlung dar. Nach außen wird jedoch weiterhin die Normalität aufrechterhalten. Nach Sannes Psychiatrieaufenthalt muss Allan die Funktion als ‚Tröster‘ des Vaters übernehmen: Er schlüpft buchstäblich selbst in die ‚Trösterrolle‘, und erst jetzt versteht er, dass er Sanne gegen die Übergriffe des Vaters schützen muss.

Nach einem Besuch des Dorfpolizisten, der eine Untersuchung gegen den Vater ankündigt, fingiert der Vater erneut einen Selbstmord. Da er aber sicher glaubt, dass sein Sohn ihn sofort retten würde (er hat ein scharfes Messer bereitlegt, mit dem Allan das Seil durchtrennen soll), erweist sich die Vortäuschung erneut als erpresserischer Akt des Vaters, um Mitleid zu erlangen. Allan reagiert aber zunächst nicht auf die gestischen Appelle des Vaters und schneidet das Seil erst durch, als der Vater halbtot ist. Diese absolut stumme Szene zeigt, wie schwer sich Allan tut, den Vater zu retten.

Der Schluss des Films wirkt auffällig, fast schockierend verharmlosend, was der Erzählperspektive des Jungens geschuldet ist. Hier liegt aber auch der Schlüssel zu einem Verständnis der Sprachwahl im Film. Der Film schließt mit einem Sprichwort auf Sønderyjsk ab: ‚de er it nowe så skidt, de it er godt for nowe‘, übersetzt: Nichts ist so schlimm, dass es nicht auch gute Seiten hat. Dieses Sprichwort sagt Allan am Ende des Films und fährt auf seinem Kinderfahrrad vom elterlichen Haus weg. Er erzählt weiter, die Menschen im Dorf hätten offensichtlich dem Vater

vergeben und hätten sogar ein wenig Mitleid mit ihm. Der Vater müsse jetzt ins Gefängnis, und das Gute dabei sei, dass Allan und seine Mutter jetzt Zeit für sich hätten. Es handelt sich um eine schockierende Banalisierung des Bösen. Allan bleibt genauso wie die anderen Figuren, bis auf Sanne, die bei einer Pflegefamilie untergekommen ist, in seiner sozialen Welt gefangen. Auch wenn er die bösertige und inzestuöse Erpressung des Vaters aus Naivität und fehlender Welterfahrung allzu lange mitgetragen hat, bleibt doch die Sympathie des Zuschauers bei dem Jungen.

Hierbei spielt die Sprache eine bedeutende Rolle: Wie in den Heimatfilmen von Edgar Reitz charakterisiert die Sprache Ort, Zeit und Menschen, die Meister der Verdrängung sind und die in ihrem Sprachgebrauch einen menschlichen Abgrund verbergen. Dass Allan so lange naiv-unwissend die kriminellen Handlungen seines Vaters mitmacht, liegt psychologisch gesehen darin, dass Kinder ihren Eltern ausgeliefert sind. Aber es liegt auch in einer Sprache, die rhetorisch – durch Litotes, Umschreibungen und Verwendung von festen Redewendungen und Sprichwörtern – verklausulieren und ‚verstecken‘ kann.

Im Film entsteht ein eklatantes rhetorisches Gefälle zwischen den kargen, von Litotes und Andeutungen geprägten Gesprächen der Figuren und dem emotionalen Überschwang der Trauerreden, für die religiöse Floskeln und Bibelsprache als rhetorischer Steinbruch dienen. Jeder Versuch, über das unausgesprochene Leid der Figuren oder die Verbrechen des Vaters doch noch zu sprechen, endet in Streit und Schlägerei. Sobald unangenehme Wahrheiten nur angedeutet werden, erfolgt der Diskursabbruch: ‚hol no op!‘ [aufhören jetzt!]. Es entsteht in der dialektalen Dialogizität eine wortkarge Schweigekultur, die selten gebrochen wird, und wenn, dann mit heftigen Konsequenzen. Die Schweigekultur in der Alltagskommunikation verdeckt das Unaussprechliche: den väterlichen Missbrauch der Kinder. Das Gegenstück hierzu ist die überschwängliche Rhetorik des Vaters in den Trauerreden. Hier brechen die emotionalen Dämme, die sonst durch die eher verklausulierende Alltagssprache aufrechterhalten werden.

Sønderjysk ist eine Sprache, die sehr stark durch implizite Bedeutungen, Litotes und Verklausulierungen gekennzeichnet ist; sie erhält ihren Charakter durch Subtilitäten und sprachliche Implikationen, wobei man Erfahrung braucht, um sie zu deuten. Für Außenstehende und Vor-Aufgeklärte (Kinder wie Allan) kann diese Sprache wie eine Mauer wirken. Deshalb ist auch der Junge doppelt hilflos. Alle schieben die Verantwortung von sich weg – sei es durch Wegschauen oder durch Schlafmittelmisbrauch – und die Probleme landen bei dem Jungen, der so schuldlos mitschuldig wird. Allan fehlen Welterfahrung und sexuelle Aufklärung, weshalb er die sprachlichen Implikationen nicht deuten kann.

Um jetzt auf den am Anfang des Aufsatzes vorgestellten theoretischen Rahmen zurückzukommen: Ein Film wie *Kunsten at græde i kor* trägt dazu bei,

die indexikalische Wertigkeit von Snderjysk zu verndern: Es geschieht hier eine Transformation einer Vernakularsprache. Snderjysk wird – indem diese Sprache als Filmsprache eines mehrfach ausgezeichneten Films benutzt wird – von einem Register privater, lokaler Kommunikation mit einer begrenzten sozialen und arealen Domne zu einer anderen, weiteren sozialen und arealen Domne transformiert. So wird auch die soziale Wertigkeit und Einstufung dieser Sprache tendenziell verndert, „when those exposed to it seek to formulate additional images of what its usage entails.“ (Agha 2005, 56)

4 Verschweigen und verdrngen

Gemeinsam ist den drei in Dialekt gedrehten ‚Heimatfilmen‘ der Topos des Verschweigens und Verdrngens. In *Kunsten at grede i kor* sind es die fehlende Versprachlichung des Kindesmissbrauchs und Diskursabbrche in den Alltagsgesprchen. Es entsteht hier eine sonderbare Dichotomie zwischen einer ber-rhetorisierung der Sprache in den Trauerreden und den kommunikativen Leerstellen in den Alltagsgesprchen. Symptomatisch ist der Hinweis der Mutter auf die Schweigepflicht der rzte: Schweigen als (Tter-)Schutz. Auch herrscht ein fast magisches Verhltnis zur Sprache: Sobald etwas ausgesprochen worden ist, tritt es gewissermaen in eine nicht mehr kontrollierbare ‚wirkliche‘ Existenz. Der latente Alkoholismus und der Schlafmittelkonsum der Mutter markieren allegorisch das mit dem Schweigen verbundene Verdrngen.

In *Das finstere Tal* wirkt das schweigsame, ja fast stumme Auftreten des Racheengels symptomatisch. Am Anfang des Films ermahnt die Mutter der Erzhlerin (eine junge Frau, die kurz vor ihrer Hochzeit steht), sie solle nicht so viele Fragen stellen.

In *Heimat 1* werden Fragen oft Jahrzehnte zu spt gestellt: beispielsweise warum der durch ein Kriegstrauma fast verstummte Paul nach dem Ersten Weltkrieg Frau und Kinder verlassen hat und ohne Abschied verschwand? Und es gibt keine Antwort darauf! Die fehlende Vergangenheitsbewltigung nach den beiden Weltkriegen ist eklatant und wird allegorisch reprsentiert durch die Figur der Frau, die am Ende des Ersten Weltkriegs tot im Wald aufgefunden wurde. Erst bei Marias Beerdigung 1975 stellt ein Verwandter die Frage an Paul, ob sein Verschwinden damals etwas mit der toten Frau im Wald zu tun habe. *Heimat 2* hat eigentlich nur ein Thema: die Konsequenzen, welche die Verdrngung des Krieges fr die nachfolgende Generation mit sich bringt.

In diesen Filmen spielt der Dialektgebrauch eine bereinstimmende Rolle als Medium einer Mentalitt des Schweigens und Verdrngens.

5 Authentizität oder Evidenz?

Erwarten wir als Zuschauer einen sprachlich-mimetischen Realismus in Filmen? Diese Frage scheint eigentlich falsch formuliert. Man sollte sie eher umgekehrt stellen: Würde man einer Katharina Simon aus Schabbach oder einem Allan aus Højer abnehmen, dass sie sich in Standardvarietäten ausdrücken? Nein. Wenn ein Film das Signal gibt, zeitlich und räumlich authentisch sein zu wollen, kann er keine sprachliche Kontradiktion hierzu inszenieren.

Die Frage bleibt dann natürlich, warum nie jemand auf die Idee gekommen ist, eine solche Forderung an einen Film wie *Babettes gæstebud* zu stellen? Die Antwort lautet: weil es in diesem Falle um eine Applikation und Inszenierung der Eucharistie geht und der Film keinen Anspruch erhebt, historisch oder geographisch authentisch zu sein. Karen Blixens Novelle spielt an der norwegischen Westküste, der Film dagegen in einer Landschaft, die eher mit der dänischen Westküste Ähnlichkeiten zeigt. Eigentlich könnte diese Geschichte (wie *Romeo und Julia*) überall spielen, weil sie einen mytho-poetischen Metatext hat. Højer und Schabbach dagegen sind nicht überall, sondern in den Koordinaten Zeit und Raum fest fixiert; hier geht es um Plausibilität und historische Evidenz.

Literaturverzeichnis

Primärmaterial

- Babettes gæstebud*. Regie Gabriel Axel, Drehbuch Axel, Produktion Panorama Film International, Nordisk Film, Det Danske Filminstitut. Dänemark, 1987.
- Das finstere Tal*. Regie Andreas Prochaska, Drehbuch Prochaska und Martin Ambrosch, Produktion Helmut Grasser. Deutschland, 2014.
- Heimat 1–3*. Regie, Drehbuch und Produktion Edgar Reitz. Deutschland, 1982–2004.
- Kunsten at græde i kor*. Regie und Drehbuch Peter Schønau Fog, Produktion Final Cut Productions. Dänemark, 2006.

- Blixen, Karen. *Babettes gæstebud*. Roman. København: Gyldendal, 1952.
- Jepsen, Erling. *Kunsten at græde i kor*. Roman. København: Gyldendal, 2002.

Sekundärliteratur

- Agha, Asif. „Voice, footing, enregisterment.“ *Journal of Linguistic Anthropology* 15 (2005): 38–59.
- Agha, Asif. *Language and social relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Eckert, Penelope. „Variation and the indexical field.“ *Journal of Sociolinguistics* 12.4 (2008): 453–476.

- Pohlmeyer, Markus. *Kunst, eine deutsche Tragödie. Gedanken zu Edgar Reitz' Meisternarrativ Heimat. Zwischen Welten verstrickt II*. Hg. Markus Pohlmeyer. Hamburg: Igel, 2016. 35–39.
- Silverstein, Michael. „Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life.“ *Language & communication* 23 (2003): 193–229.
- Hjort, Mette, und Scott MacKenzie. „Introduction“. *Purity and provocation. Dogma 95*. Hg. Mette Hjort und Scott MacKenzie. London: BFI, 2003. 1–28.

Prof. Dr. Elin Fredsted hat an der Aarhus Universität (DK) Nordistik und Germanistik studiert. Seit 2000 Professorin für dänische Sprache (Europa-Universität Flensburg). Forschungsschwerpunkte: Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt, Sprachenvielfalt, Spracherwerb und dänische Phonologie. 2014 Mitbegründerin und erste Direktorin des „Zentrums für kleine und regionale Sprachen“ (KURS). 2017 erhielt sie den Forschungspreis der Europa-Universität Flensburg.