

***El Fotógrafo de Mauthausen* (2018). Mehrsprachigkeit und Codeswitching im Lagerfilm**

Sarah C. Bableck

Abstract: Der vorliegende Beitrag untersucht, wie Mehrsprachigkeit im Lagerfilm *El Fotógrafo de Mauthausen* integriert wird. Der im deutschsprachigen Raum bisher kaum behandelte Film bindet Bilingualität nicht nur mit der Zielsetzung des Realismus ein, sondern nutzt diese auch als Teil der Charakterisierung der Figuren und als handlungsrelevantes Element. Der Realismus zeigt sich auch durch das Auftreten lagersprachlicher Termini sowie realistischer Kommunikationssituationen im Lagerkontext. Das gilt auch für das Codeswitching an sich, das Situationen und Gründen entspricht, welche die bisherige Forschung herausgearbeitet hat. Mehrsprachigkeit dient innerhalb der Diegese der Aushandlung von Machtverhältnissen, dem Verbindungsaufbau und als Hilfestellung, überwindet jedoch nicht die Grenze zwischen Gefangenen und Bewachern.

Zur Person: Sarah Bableck studierte BA Übersetzen in Erlangen und München und MA Interkulturelle Europastudien in Regensburg und Madrid. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Masterarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen und Prof. Dr. Isabel Adánez

Schlagwörter: Mehrsprachigkeit; Kriegsfilm; *El Fotógrafo de Mauthausen*; Codeswitching

Für die Kombination Spanisch-Deutsch im Kriegs- oder konkret im Lagerfilm liegen bis dato weder in der Linguistik noch in der Filmwissenschaft Analysen vor, die sich ausschließlich der Sprachverwendung widmen.¹ Auch der Film *El Fotógrafo de Mauthausen* (dt. *Francisco Boix: Der Fotograf von Mauthausen*)

¹ Die Forschung zur Mehrsprachigkeit im Kriegsfilm beschränkt sich auf Studien zu einzelnen Filmen (Junkerjürgen / Rebane, 2019; Tavousi / Eriss, 2024; Navratil, 2020; Smith, 2010; McLaughlin, 2008; Kovacevic, 2019; Labate, 2013) und wenige quantitative Forschungsarbeiten, zu dem hier relevanten Genre, (Labate, 2019) einige legen die Analysen genreübergreifend an (Eriss / Khoshsaligheh, 2023: 4; Bleichenbacher, 2008).

aus dem Jahr 2018 wurde trotz deutsch-spanischer Thematik im deutschsprachigen Raum in geringerem Maße als in Spanien rezipiert.

Der vorliegende Beitrag möchte diese Lücke schließen und anhand der Methodik von Junkerjürgen (2019: 315 ff.) und Smith (2010: 43) untersuchen, welche Sprachen interagieren, welche Figuren als Code-Switcher und welche als einsprachig dargestellt werden, sowie ob Abstufungen vorhanden sind. Wie bei Smith (2010: 43) wird der Film auf Zeitpunkt, Grund und Richtung des Codeswitchings hin analysiert bzw. festgestellt, welche anderen Mittel zur Kommunikation angewendet werden, wenn kein Wechsel erfolgt und weshalb der Codeswitch ausbleibt.

El Fotógrafo de Mauthausen entstand im Jahr 2018 unter der Regie von Mar Targarona. Er basiert auf der Biografie des Katalanen Francisco Boix, der 1921 in Barcelona geboren wurde und im spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Republikaner kämpfte (Constenla, 2015; Jiménez, 2018). Er gelangte zunächst in französische Flüchtlingslager und wurde als Kriegsgefangener nach Mauthausen, ein sogenanntes Stammlager gebracht (Bermejo, 2002: 50 f.). Aufgrund seiner Vorkenntnisse über Fotografie wurde Boix im Konzentrationslager (KZ) Mauthausen dem Erkennungsdienst zugeteilt. Wie im Film dargestellt, sprach er Deutsch, das er vermutlich im Lager erlernte (Llor, 2018).

Im Film arbeitet Boix unter Paul Ricken, dem Leiter des Erkennungsdienstes, der auch Spanisch spricht. Boix und einige spanische Mithäftlinge, überwiegend Mitglieder der kommunistischen Partei, verstecken Negative, welche die Verbrechen des Lagerpersonals dokumentieren, oder schmuggeln sie aus dem Lager. Als die Befreiung des KZs bevorsteht, versucht einer der SS-Offiziere, Boix und die anderen in einem Gaswagen zu töten, die Gruppe überlebt jedoch sowohl diesen Mordversuch als auch die darauffolgende Konfrontation mit einem der SS-Männer. Nach dem Abspann wird eine Originalaufnahme in Schwarz-Weiß von Francisco Boix bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen gezeigt, bei dem er einen der an den Verbrechen Beteiligten identifiziert. Auf der Plattform Netflix verfügt der Film über spanischsprachige Untertitel für den gesprochenen Text in deutscher Sprache, die in die Videodatei eingebrannt sind (Open Captions) sowie solche, die aktiviert und deaktiviert werden können (Closed Captions). Die Open Captions übernehmen deutschsprachige Rangbezeichnungen wie Standartenführer (00:15:34), Oberscharführer (00:25:18) unübersetzt, wodurch sie wie auch der gesprochene Text im Film ebenfalls zu einem mehrsprachigen Produkt werden.

An *El Fotógrafo de Mauthausen* waren sowohl katalanische Firmen wie *Film Factory* (Barcelona), *Rodar y Rodar*, *We Produce 2017 AIE* als auch das ungarische Unternehmen *Filmteam Kft* sowie RTVE 3, *Televisió de Catalunya* und *Netflix* beteiligt. Finanziell unterstützt wurde die Produktion vom *Ministerio*

de Educación Cultural y Deporte sowie der Generalitat de Catalunya. Der Film ist somit eine überwiegend spanische Produktion. Die Beteiligung der spanischen Regierung sowie der katalanischen Regionalregierung verweisen auf ein politisches Interesse sowie auf die geschichtliche Relevanz des Themas. Die Förderung durch die katalanische Regierung dürfte ein Grund für die – wenn auch nur punktuell erfolgende – Einbindung der katalanischen Sprache gewesen sein. Das Deutsche, Spanische und Stellen ohne Dialoge (Stille, Hintergrundgeräusche oder Musik) machen in etwa jeweils ein Drittel des Films aus, wobei der Anteil des Spanischen geringfügig höher ausfällt. Das Katalanische wird verwendet, wenn sich der Protagonist als Francesc Boix vorstellt (08:19), als eine andere Figur die Varianten seines Namens anspricht (01:26:06), und im Nachspann im Lied *Corrandes d'Exili* von Raul Fernandez, Ernesto Snajer und Silvia Pérez Cruz, das auf einem Gedicht von Pere Quart basiert (Quart, 1947: 75 ff.).

El Fotógrafo de Mauthausen gehört zum Genre des Lagerfilms, das als eine Untergattung des Kriegsfilms angesehen wird (Papenbroock, 2023: 79 f.). Planes Pedreño (2017: 21) und Rodríguez-Serrano (2017: 243 ff.) ordnen den Lagerfilm auch dem Genre der Gefängnisfilme zu.

Gerade bei Filmen, die von „historisch verbürgten Kriegen“ (Klein et al., 2007: 15) handeln, wird in der Regel eine realistische Ästhetik angestrebt. Hierzu trägt auch die Mehrsprachigkeit bei (Junkerjürgen, 2019: 311; Díaz-Cintas, 2011: 216; Bleichenbacher, 2008: 26).

Funktionen des Codeswitchings und der interagierenden Sprachen

„Lasst euch dies eine Lehre sein. Niemand entkommt dem Konzentrationslager Mauthausen.“ (01:17:21) Mit diesen Worten wendet sich der Leiter des KZs in ruhigem Tonfall an die versammelten Häftlinge. In *El Fotógrafo de Mauthausen* ist das Deutsche nicht nur die Sprache der Unterdrückung und der Befehle, sondern durch Paul Ricken, den Leiter des Erkennungsdienstes, auch die der Fotografie, wobei dieses Gebiet auch auf die spanische Sprache ausgeweitet wird. Mit dem Deutschen interagiert das Spanische als Sprache der Häftlinge und somit der Konspiration und – wie auch das Schweigen – des Widerstandes. Mehrsprachigkeit eröffnet den Opfern Chancen, der Film stellt sie jedoch nicht als Lösung dar.

Die zentrale ästhetische Funktion der Mehrsprachigkeit liegt in diesem Film im Realismus, dem untergeordnet sind Funktionen und Gründe, die in der Handlung beziehungsweise der Motivation der Figuren begründet sind. Neben den durch diegetische (d.h. der filmischen Realität entsprechende) Umstände und Figuren bedingten Gründen dient das häufige Codeswitching ins Spanische durch Ricken (als eine der handlungsrelevanten Figuren) auch dazu, dem spanischsprachigem Zielpublikum das Verständnis zu erleichtern.

Mehrsprachigkeit ist nicht ausschließlich einer Gruppe – wie den Bewachern oder Häftlingen – zugeordnet und erstreckt sich sowohl sozial über verschiedene Schichten der Häftlingsgesellschaft als auch moralisch auf gute und böse bzw. zwielichtige Figuren, deren Loyalität lange unklar ist oder zumindest angezweifelt wird, wie im Falle von Valbuena und Bonarewitz. Bei Hans Bonarewitz liegen Hinweise darauf vor, dass Spanisch seine Zweitsprache ist: Abgesehen vom Namen – ein österreichischer Häftling mit ebendiesem Namen und Schicksal ist historisch belegt – spricht er mit Seseo. Die Herkunft der Figur kann innerhalb der Diegese jedoch nicht abschließend geklärt werden.

Die Mehrsprachigkeit dient der Charakterisierung der Figuren. Als besonders versierte Codeswitcher werden Boix und Ricken dargestellt. Im Falle von Ricken deckt sich dies teilweise mit dem Archetyp des intelligenten Nazis (Hauner, 2019: 87) oder des „evil Mastermind[s]“ (Scholz, 2019: 102 f.) bzw. dem gebildeten Typus, der an Kunst interessiert ist (Hauner, 2019: 80), wie er in früheren Kriegsfilmen auftritt. Seine sprachlichen Fähigkeiten werden jedoch dahingehend realistisch dargestellt, dass er nicht fehler- und akzentfrei Spanisch spricht. Auch sein Interesse an Fotografie als Kunstform und Musik führen zu einer vielschichtigen Darstellung und nähern ihn dem eher positiv dargestellten Kosmopoliten an, den Scholz (2019: 98, 107) in anderen Kriegsfilmen belegt. Auch wenn diese Aspekte seine negative Darstellung nicht aufwiegen, erscheint Ricken als relativ komplexe Figur.

Boix' Sprachkenntnisse charakterisieren ihn als vielseitig, intelligent, einfallsreich und charismatisch. Seine auch etwas verschmitzte Art steht den Drehbuchautoren zufolge in der spanischen Tradition des Pícaro (*Filmax / Rodar y Rodar Cine S.L.*, 2018: 02:42; Mario Casas / *Los Interrogantes*, 2018: 02:51). Er ist bewusst nicht als typische, ausschließlich gute Heldenfigur angelegt: „nos interesaban sobre todo los grises de este personaje.“ (*Filmax / Rodar y Rodar Cine S.L.*, 2018: 02:53).

Ricken spricht Boix jedoch nicht generell auf Spanisch an. Die Sprache ist vor allem Aussagen zugewiesen, bei denen der Beziehungsaspekt im Vordergrund steht und die Distanz gemindert werden soll. Boix lehnt diese Codeswitches jedoch in den meisten Fällen ab und antwortet auf Deutsch, was sich als Ausdruck von Widerstand und Distanzierung verstehen lässt. Codeswitches dienen somit zwischen Boix und Ricken dem Aushandeln von Distanz-Nähe-Verhältnissen. Dies ist beispielsweise bei der ersten gemeinsamen Szene der Figuren erkennbar (09:46–11:31), als Ricken das Spanische verwendet, um Boix nach seinem Bezug zur Fotografie und seinem Vater zu fragen. Boix antwortet auf Deutsch und lehnt so die Distanzminderung ab: „Ähm, er, Sch-Sch-Schneider.“ Auch wenn Boix kurz nach der entsprechenden deutsch-

sprachigen Benennung sucht, erfolgt kein referentieller Codeswitch², obwohl dieser möglich wäre, da Ricken zuvor signalisiert hat, dass er Spanisch spricht. Für Befehle verwendet der Leiter des Erkennungsdienstes bezeichnenderweise stets das Deutsche.

Jonsson (2005: 255) vermutet, die gesellschaftliche Akzeptanz von Codeswitching könne durch deren Darstellung im Theater steigen. Übertragen auf den Film könnte diese somit auf gesellschaftlicher Ebene bewirken, dass Mehrsprachigkeit und Codeswitching positiver wahrgenommen werden.

In anderen Filmen sprechen die Figuren die Fremdsprache tendenziell entweder fehlerfrei oder haben gar keine Sprachkenntnisse (Scholz, 2019: 107). *El Fotógrafo de Mauthausen* entspricht dem nicht, denn dessen Realismus nuanciert auch in Fragen der Mehrsprachigkeit und zeigt keine der Figuren als *perfekt mehrsprachig*. Scholz (2019: 93, 107) führt die unrealistische perfekte Beherrschung der Fremdsprache in anderen Filmen darauf zurück, dass die Handlung nicht durch Verständigungsschwierigkeiten behindert und der Ernst der dargestellten Situationen nicht beeinträchtigt werden soll. Beides gilt hier nicht, denn die glatte, akzentfreie Sprache der ranghohen SS-Männer kontrastiert mit dem gebrochenen Deutsch der Häftlinge. Ihre Schutzlosigkeit und ihre Bemühungen, sich in der Fremdsprache auszudrücken, betonen die Unterschiede zwischen Gefangenen und Bewachern. Schwierigkeiten beim Ausdruck lassen die Lagersituation realistischer erscheinen, da sie die Vulnerabilität der Opfer besser veranschaulicht, als wenn alle von ihnen fließend Deutsch sprächen. Die erzwungene Verwendung der Fremdsprache wird zur Metapher für die Situation im Lager, in der die Häftlinge versuchen, sich anzupassen, um zu überleben.

Ihre Mehrsprachigkeit erlaubt ihnen gleichzeitig, Leben zu retten, wie beispielsweise Boix' Kontaktaufnahme mit dem Steinbruchbesitzer Poschacher, um dem jungen Anselmo Galvan einen Ausweg aus dem Lager zu ermöglichen (1:08:17–01:09:10). Die Häftlinge nutzen Codeswitches meist, um anderen zu helfen – vor allem Boix – oder um sich mit den SS-Leuten zu verständigen (z.B. 23:14–23:52, 01:10:59–01:14:39). Codeswitches und Sprachkenntnisse werden jedoch nicht als Ausweg aus potenziell lebensbedrohlichen Situationen gezeigt. Während es beispielsweise Boix oder Fonseca durch manipulierte Übersetzungen in einigen Szenen gelingt, zu Gunsten anderer zu intervenieren, bleibt der Einsatz von Mehrsprachigkeit mit diesem Ziel in vielen Fällen wirkungslos. Gerade SS-Männer – und eine Frau – von niedrigerem Rang werden durch ihre knappe Ausdrucksweise in deutscher Sprache gekennzeichnet, oft geschrien und von physischer Gewalt begleitet.

2 Referentielle Codeswitches finden statt, wenn die gesuchte Benennung in der verwendeten Sprache nicht aus dem Gedächtnis abrufbar oder nicht bekannt ist (Gardner-Chloros, 1990: 174; Riehl, 2014: 24; Appel / Muysken, 2005: 118).

Befehle werden unabhängig von der Figur wenig überraschend ausschließlich in deutscher Sprache erteilt.

Mit geringen Abwandlungen wiederholt sich eine Szene, in der Gefangene von Wächtern gepackt, weggezerrt oder sogar getreten werden. Dass die Gefangenen sich dabei in der Sprache der Täter ausdrücken, ändert nichts an der Situation. In einer anderen Szene, in welcher der Kapo Popeye den Häftling Pepe bittet, ihn nach dem Theaterstück nach draußen zu begleiten, deutet er auf Deutsch bereits seine Absicht an, den Häftling zu töten. Die Dramatik wird zwar dadurch erhöht, dass Pepe den Kapo nicht versteht, aber selbst, wenn es so wäre, würde dies nichts an seinem Schicksal ändern (52:46–56:26). Auch als einer der Häftlinge aufgrund des versteckten Radios von den Wachen geschlagen und von der Gruppe getrennt wird, führt auch die Verwendung des Deutschen nicht zu einem positiven Ausgang (37:39–48:05). Dies gilt unabhängig vom Rang der SS-Männer (01:34:36).

Realistischerweise sprechen die Repräsentanten der Sprechergruppen untereinander ihre Erstsprachen. Die Häftlinge flüstern hierbei überwiegend, was ein Zeichen ihrer Unterdrückung durch die SS ist und diese vom Zuhören ausschließen soll.

Von den Deutschsprachigen ist Ricken die einzige Figur, die eine Fremdsprache erlernt hat. Seine Sprachkenntnisse gründen vermutlich darauf, dass ihm eine entsprechende Bildung zuteil wurde. Außer hoher Bildung wird auch auf berufsbedingte Mehrsprachigkeit verwiesen, wie beim Häftling A.K., der Lehrer war. In Boix' Fall wird angedeutet, dass er seine Sprachkenntnisse im Lager vertieft, beispielsweise bei folgender Szene: Boix nimmt von seinem Mithäftling Valbuena ein Schriftstück entgegen, auf dem „Nach un Nebel“ zu lesen ist. Die fehlenden Buchstaben lassen darauf schließen, dass die Kenntnisse in der Zweitsprache noch nicht stark ausgeprägt sind. Als Boix laut vorliest – „Nach un Nebel... Noche zy...?“ vervollständigt Valbuena mit Nachdruck: „Niebla. Noche y niebla.“ (00:09:25)

Andere Sprachformen

Nonverbale Kommunikation unterstützt überwiegend die verbale Kommunikation oder ersetzt sie gelegentlich, wenn für die Häftlinge ein sprachlicher Austausch nicht möglich ist (Abb. 1; 16:11–16:20). Im Zusammenhang mit Schweigen fungiert sie zwischen Dolores und Boix auch als verbindendes Medium. Bei Körperkontakt wird sie – beispielsweise Berührungen an der Schulter – als Mittel zur Distanzminderung eingesetzt (25:30; 01:41:49).



Abb. 1: Dolores bedeutet Boix, zu schweigen und deutet mit den Augen in Richtung eines Beobachters (00:39:04).

Mehrsprachigkeit tritt vor allem bei handlungsrelevanten Figuren auf (Boix, einige Mithäftlinge und Ricken). Nebenfiguren, sowohl SS-Mitglieder als auch Kapos sind einsprachig, die meisten spanischen Nebenfiguren ebenfalls. Vor allem einfache Wachen von niedrigem Rang werden bei Interaktionen mit den Häftlingen oft als schreiend oder brüsk und einsilbig dargestellt. Die ranghöheren SS-Mitglieder wie Ziereis, Schulz oder Ricken sprechen zunächst ruhig und gehen erst dann zum Schreien über, wenn die Situation sich zuspitzt. Dies ist beispielsweise der Fall, als Ziereis Boix verhört und dabei Gewalt anwendet. Ricken tritt zunächst scheinbar als Vermittler auf und greift erst nach Boix' Schweigen zur Gewalt und erhebt die Stimme. Boix wählt diese Ausdrucksweise lediglich bei einer Gelegenheit. Da beide Figuren sowohl Spanisch als auch Deutsch sprechen ist eine Verständigung auch ohne Codeswitches möglich. Die folgende Szene zeigt jedoch vor allem die Unvereinbarkeit beider Positionen:

Boix und Ricken befinden sich im Fotografielabor des Lagers. Ricken betrachtet die Fotografien des eben gehängten Häftlings und kommentiert zynisch: „Mhmm me gusta mucho, tiene un aire a Pieter Brueghel.“ Er zeigt mit diesem Vergleich sein Wissen über die Kunstgeschichte und stellt sich als gebildet dar. Er könnte hierfür das Spanische verwenden, um Verständnis, nicht nur des Inhalts- sondern auch dieses Selbstdarstellungsaspekts zu gewährleisten. Hinzu kommt erneut die Intention, die Distanz zu Boix zu mindern, da er von den Fotografien spricht, die für die beiden ein verbindendes Element darstellen. Ricken stutzt und ergreift eines der Fotos mit zwei Fingern am unteren Rand und kritisiert erneut mit deutlichem Zynismus: „Zu schade, die Kopien sind etwas unscharf.“ Der Wechsel ins Deutsche liegt hier vermutlich daran, dass der Aussage eine Aufforderung folgen wird. Boix, der unscharf im Hintergrund zu sehen ist, flüstert vorwurfsvoll „hijo de puta“. Die geringe Schärfentiefe stützt hier, dass es sich um einen noch versteckten und indirekten Widerspruch gegenüber Ricken handelt. Sich bei einer Be-

leidigung nicht sprachlich an den Adressaten anzupassen ist aus Angst vor Repressalien verständlich, all das unterstützt von seinem Flüstern. Der Grund dafür, zu fluchen, sind die Wut und Trauer über den Tod von Bonarewitz – der an seiner Stelle versuchte, aus dem Lager zu fliehen und daher am Galgen gewissermaßen Boix' Platz einnahm. Hinzu kommt der gescheiterte Versuch, die Negative aus dem Lager zu schmuggeln. Die Figur greift in einer derartig emotionalen Situation natürlicherweise auf ihre Erstsprache zurück.

Für die folgende Anweisung verwendet Ricken, wie bisher üblich, das Deutsche: „Die hier, die wirst du mir nochmal entwickeln müssen.“ Als Boix nicht antwortet, wendet sich Ricken ihm zu. Es erfolgt ein Schnitt, und Ricken und Boix werden horizontal auf in etwa gleicher Höhe gezeigt, wobei Boix sich geringfügig weiter von der Kamera entfernt aufhält (Abb. 2).



Abb. 2: Boix konfrontiert Ricken, nachdem ein Gefangener erhängt wurde, der Negative aus dem Lager schmuggeln sollte (01:23:18).

Sprachlich und visuell wird nun ein direkter, auch körperlicher Widerstand von Boix gegenüber Ricken deutlich. Boix wirft einen gläsernen Gegenstand durch den Raum gegen die Wand zu seiner Linken und schreit: „¡Eres un hijo de puta!“ Ricken schweigt kurz überrascht und fragt dann: „Was sagst du da?“, nicht aus Unverständnis, sondern aus Ungläubigkeit. „Eres peor que ellos“, fährt Boix fort und wechselt zwischen der formellen Anrede, Sie, in das informelle Du. Die formelle Anrede ist vermutlich Gewohnheit, stellt aber auch Distanz zum Adressaten her, während die Anrede in zweiter Person Ausdruck seiner Wut ist. Wie Franco (2021: 337 f.) feststellt, handelt es sich hierbei um den ersten direkten Akt des Widerstandes von Boix gegenüber Ricken. Dieser folgt auf den vorherigen indirekten Widerstand durch das Ablehnen von Codeswitches. Ricken versucht in dieser Szene, die Hierarchie wieder herzustellen, indem er einerseits zur Waffe greift (Franco, 2021: 337 f.) und andererseits auf verbaler Ebene droht: „Ich werde keinen Ungehorsam dulden.“ Wenn die Stimme auch schroff klingt, schreit die Figur nicht. Indem Ricken den Tisch umrundet, stellt er physische Distanz zu Boix her.

Dieser nähert sich ihm jedoch und konfrontiert ihn weiter: „¿Qué? Le gusta ver como los otros asesinan, ¿verdad? Como los otros se emocionan, como lloran, como sufren, como, como follan. Eres un puto mirón. Que espía el mundo tras un agujero [...]“

Dies ist die einzige Szene, in der Boix Ricken länger und am Stück auf Spanisch anspricht. Selbst in dieser angespannten Situation wählt Ricken weiter ein hohes Sprachregister: „Was nimmst du dir heraus?“ und schreit im Verlauf des Films zum ersten Mal: „Schweig jetzt!“ Dies kontrastiert mit Boix‘ überwiegend niedrigem Register, das aufgrund der Wut auf und Provokation gegenüber Ricken schlüssig ist. Das Deutsche ist hier, neben den Befehlen, auch der Unterdrückung zugewiesen. Als Ricken mit der Waffe auf ihn zielt, drückt Boix sich den Lauf auf die Stirn: „¿O qué? ¡Vamos, dispare! Solo sabe disparar con su maldita cámara de fotos. [...] Vamos inmortalice el momento, venga, Ricken.“ Zum ersten und zum letzten Mal spricht Boix Ricken mit Namen an.

Codeswitches, die eine Verbindung zwischen den Sprechergruppen herstellen sollen, sind im ganzen Film präsent, nehmen jedoch insgesamt zum Ende hin ab. Im späteren Handlungsverlauf lehnt Boix Rickens Versuche zur Distanzminderung durch Schweigen ab.

Trotz der dramatischen Situation bringen die Sprachfertigkeiten der Figuren auch humoristische Aspekte ein, beispielsweise als einer von ihnen vor dem Theaterstück der Häftlinge die Anwesenden folgendermaßen begrüßt: „Meine Damen und Herren, Mesdames et Messieurs. Señores... y señores.“ Während Deutsch und Französisch für eine standardmäßige Begrüßung genutzt werden, fügt das Spanische eine humoristische Komponente hinzu. Dem Spanischen wird somit nicht nur die Funktion des Humors zugewiesen, sondern es wird zudem die Distanz zu den Einsprachigen erhöht, denn nur wer Spanisch spricht, versteht den Scherz.

Bei einer der wenigen Gelegenheiten, bei denen Boix Ricken auf Spanisch anspricht, verwendet er diese Sprache, um Scherze auf Kosten einer dritten – kleinwüchsigen – Person zu machen. Die Sprachwahl gründet darauf, dass er davon ausgeht, der Betroffene spräche kein Spanisch (1:02:44–01:04:11). Diese Scherze können als rauher Lagerhumor aufgefasst werden bzw. als ein Witz eines älteren Häftlings einem Neuzugang gegenüber (Warmbold, 2008: 265, 267), auch wenn das Vokabular nicht als spezifisch lagersprachlich markiert ist.

Als Teil der realistischen Darstellung von Zweisprachigkeit treten Interferenzen durch die Erstsprache auf, beispielsweise in „Ich mich kümmerge“, was sich syntaktisch am Spanischen (*Yo me encargo*) orientiert oder die Verwendung von „fotogenische“ statt fotogen (01:08:11) nach dem Muster des spanischen Adjektivs *fotogénica*. In Rickens Fall sind die Interferenzen überwiegend phonetischer Natur, wie eine Ungenauigkeit bei der Aussprache von *preparas* oder

das /r/, das er auch im Spanischen mehrmals am Gaumen rollt. Dieses Aussprachemerkmal tritt auch bei einem Häftling auf, der im Übrigen schnell und fehlerfrei spricht (01:02:44–01:04:11). Bei einem der SS-Männer ist ein leichter Akzent identifizierbar (19:11), es könnte sich allerdings auch um ein sprecherspezifisches Aussprachemerkmal handeln, was nicht abschließend geklärt werden kann, da die Figur nur bei dieser Aussage deutlich zu hören ist. Auch bei dem Kapo Popeye tritt punktuell eine Interferenz auf (35:35), die semantisch-lexischer Natur ist („die erste Hundert“). Bei dem Kapo und dem SS-Mann ist, da die Phänomene nur vereinzelt auftreten, nicht klar, ob diese Interferenzen auf die Kompetenz der Schauspieler zurückgeht oder bewusst als Hinweise auf die Herkunft der Figuren fungieren oder beides.

Lagersprache und lexikalisch-semantische Besonderheiten

Die Lagersprache entstand aus den Erstsprachen der Häftlinge und dem Deutschen als offizielle Sprache der Lagerverwaltung und der Befehle (Levi, 1989: 78; Warmbold, 2008: 77). Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die Bedeutung von Wörtern häufig verschlechtert wird und dadurch Realität, Orte und Personen im KZ von denen außerhalb abgegrenzt werden (Warmbold, 2008: 108 ff.; Leupold, 2012: 259).

Im Film finden sich nur wenige explizit als lagersprachlich identifizierbare Ausdrücke. Hierzu gehören beispielsweise *Fallschirmspringer* als Teil des Kompositums *Fallschirmspringerwand*, die Beleidigung *Polacken* (19:05) sowie Funktionsbezeichnungen wie *Kapo* oder *Oberscharführer*, das jedoch nicht aktiv durch die Häftlinge verwendet wird. Hinzu kommen Gruppenbezeichnungen, die auf den Farben der Winkel basieren, welche die Häftlinge zur Identifikation auf der Kleidung tragen mussten: *Triangulo verde* (45:46); *Triangulos azules* (07:34), die Bezeichnung *Roter* (23:20) ist hingegen auf die Zugehörigkeit der Spanier zu politischen Gruppierungen der ehemaligen Republik zurückzuführen. Die durch Häftlinge, Kapos und SS-Männer verwendeten Sprachregister sind schlüssig und werden größtenteils in den Untertiteln wiedergegeben (1:17:00; 15:34). Es treten einzelne militärsprachliche Ausdrücke wie *Jawoll* oder *Jawohl* auf (Pfeifer, 1993: Jawohl). Die Verwendung Adverbs *Jawoll* durch Häftlinge ist für Konzentrationslager belegt (Kupfer-Koberwitz, 1956:103). Die Sprechweise der Häftlinge wird davon beeinflusst, wie viele SS-Mitglieder in der Kommunikationssituation anwesend sind (Warmbold, 2008: 101 ff.). Die konstante Bedrohung schlägt sich jedoch auch darin nieder, dass die Häftlinge sich untereinander überwiegend flüsternd unterhalten. Für Funktionen, Rangbezeichnungen und Orte im Lager werden die deutschsprachigen Benennungen übernommen, sowohl in den Dialogen als auch in den Untertiteln.

Die Verwendung von Spitznamen für SS-Männer durch Häftlinge waren in der Lagersprache als subversives Mittel und zur leichteren Identifikation der Betroffenen gebräuchlich (Warmbold, 2008: 302 ff.). Auch *El Lejías* für den Häftling, der mit Vornamen Pepe heißt, ist ein Spitzname, der auf dessen Tätigkeit in der Wäscherei gründet. Diese Figur wird von den Mithäftlingen allerdings direkt mit diesem Namen angesprochen, was zeigt, dass die Häftlinge einander tendenziell auf Augenhöhe begegnen.

Beim Strafstehen, Antreten oder während der Arbeit kommunizierten die Häftlinge gelegentlich flüsternd, ohne einander anzusehen, um Strafen zu entgehen (Kalmar, 1946: 67 ff.; Warmbold, 2008: 198 f.). Auch im Film sind vergleichbare Szenen zu finden. Als die Häftlinge antreten müssen, bietet sich für Boix und einen Mithäftling eine kurze Gelegenheit für einen geflüsterten Austausch, der andere Häftling dreht Boix dabei das Gesicht nur halb zu (01:17:18). Als sie auf dem Hof zusammengedrängt sind, weil die Baracken desinfiziert und durchsucht werden, können die Häftlinge flüsternd sprechen, wobei sie sich jedoch nach Beobachtern umsehen und teilweise Ricken – der sie von einer erhöhten Position aus fotografiert – den Rücken zudrehen (45:40).

Eine weitere Besonderheit ist der Einsatz von Schweigen. Da Stille oder Schweigen ideologische Gründe haben, können sie Teil einer politischen Strategie sein oder zur Sprache als Ganzes gehören. Es ist somit sinnschaffend und kann als Ausdruck von Charaktereigenschaften wie Mut oder Feigheit fungieren (Haidu, 1992: 278). Während die Häftlinge auch Teils gezwungen sind zu Schweigen (00:15:34–00:16:20), verwendet Boix es später mit dem Ziel des Widerstands. Ein Beispiel hierfür stellt das Verhör durch Ricken und Ziereis dar (01:29:30–01:30:59). Als Ziereis Boix nach den versteckten Negativen fragt antwortet er mit „Ich... weiß es nicht.“ Ricken tritt an Boix heran: „Díles lo que quieren.“ Hierbei lässt Ricken das *escuchar* oder *saber* aus. Er spricht leise und vertraut mit Boix, was auch durch die physische Nähe unterstützt wird. Ricken will hier scheinbar als Vermittler auftreten, durch den Wechsel ins Spanische reduziert er die Distanz zu Boix, auch in einem strategischen Versuch, ihn so zur Herausgabe der geforderten Information zu bewegen. Zudem stellt er durch den Satz Distanz zu Ziereis und anderen SS-Männern her und drückt hinsichtlich des Selbstdarstellungsaspektes aus, selbst nicht Teil dieser Gruppe zu sein, was ebenfalls einen – strategischen – Versuch der Distanzminderung darstellt. An Boix' Reaktion ist auffällig, dass dies die erste Gelegenheit ist, bei der er nicht nickt oder anderweitig zustimmend reagiert. Im Gegenteil. Er hebt den Kopf und sieht Ricken fest an. Anders als während dem Verhör durch Ziereis schweigt er hier, was klar als direkter Widerstand ausgelegt werden kann. Boix bewegt sich mit angehobenem Kopf auf Ricken zu, dieser weicht zurück. Ziereis Stimme ist trotz der abwertenden Aussage nüchtern: „Mir sind Leute, die sich die Hände nicht

schmutzig machen, suspekt.“ Diese Aussage und die Tatsache, dass seine angewandte Strategie scheiterte, bringt Ricken dazu, Boix zu schlagen. Zum ersten Mal im Verlauf des Filmes schreit Ricken: „Die Negative!“ Durch die Wucht des Schlages wird Boix zur Seite geworfen. Er wendet sich Ricken wieder zu und lacht ihn aus.

Nachdem die Häftlinge dem Mordversuch durch die SS-Männer entkommen sind, durchsucht Boix das Lager und stößt auf Ricken. Als dieser einen letzten Versuch unternimmt, eine Verbindung zu Boix aufzubauen – und den Verbleib seiner Fotografien zu erfahren – antwortet Boix erneut mit Schweigen und lässt den Leiter des Erkennungsdienstes zurück (01:38:02–01:39:05).



Abb. 3: Während Boix im Voice Over den Erkennungsdienst vorstellt, schwenkt die Kamera über ein Schild in deutscher Sprache (00:05:58).

Musik und Text

Texte als Teil des Szenenbilds treten, wie zu erwarten, überwiegend in deutscher Sprache auf. Badstübner-Kizik (2017: 241) zufolge fungiert auch die hier verwendete Schriftart als Hinweis auf die deutsche Sprache, unabhängig vom tatsächlichen Inhalt. Der Zustand von an Wänden angebrachten Schriftzügen lässt zudem Rückschlüsse zu, welche Informationen innerhalb der Diegese als wichtig erachtet werden und welche nicht, so ist beispielsweise ein Hinweis in den Latrinen der Häftlinge alt und abgetragen, während die Schritte zur Entwicklung von Fotografien im Labor gut lesbar sind. Auch wenn keine der Figuren aktiv mit diesen Schriftzügen interagiert lässt sich folgern, dass den an die Häftlinge gerichteten Informationen wenig Bedeutung beigegeben wird. Dies zeigt auch, dass seitens der Filmschaffenden großer Wert auf schlüssige Details gelegt wurde.

Texte werden auch mit dem Ziel des Spottes eingebunden. So wird der geflohene und wieder aufgegriffene Bonarewitz von Häftlingen auf einem Holzkarren zum Galgen gezogen (1:17:53), auf dem Holz steht geschrieben „Alle Vögel sind im Nest“ (in den spanischen Untertiteln: „TODOS LOS

PÁJA ROS ESTÁN EN LA JAULA“). Nest hat in diesem Zusammenhang offensichtlich eine zynische Konnotation, da es im Alltagsgebrauch auch synonym zu „Heim“ (Pfeifer, 1993: Nest) verwendet wird. *Jaula* wiederum betont den Aspekt, dass die Häftlinge eingesperrt sind und eben nicht – wie bei einem Heim – kommen und gehen können, die ironische Komponente ist jedoch im Zieltext nicht enthalten. Vogel ist ein lagersprachlicher Ausdruck, der von der SS für Häftlinge verwendet wurde, die bei der Flucht aufgegriffen und zurück ins Lager gebracht wurden (Maršálek, 2006: 430). Der Zynismus der SS-Männer gegenüber den Häftlingen in Kombination mit der Inszenierung der Hinrichtung soll zudem suggerieren, dass Fluchtversuche zwecklos seien.

Nach der Befreiung des KZs kehrt sich dies um, der tote Lagerkommandant hängt bis auf eine weiße Binde am Oberarm nackt über dem Stacheldrahtzaun (1:39:40). Auf seinen oberen Rücken wurde der Länge nach mit schwarzer Farbe „Heil Hitler“ geschrieben, auf dem unteren Rücken wurden SS-Runen angebracht und auf je einer Gesäßhälfte wurden zwei Hakenkreuze gemalt. Hierbei werden Sprache, Symbolik und Terminologie der Täter subversiv verwendet, nicht als ein Zeichen der Unterwerfung oder Anpassung, sondern im Gegenteil mit dem Ziel von Hohn und Spott.

Die Funktion sprachunabhängiger Medien wie Fotografie und Musik changiert je nachdem, welche Seite sie verwendet. Diegetische Musik wird zunächst noch mit Hoffnung konnotiert, als auf der Krankenstation *J'attends ton retour* auf der Mundharmonika zu hören ist, die Bonarewitz einem Toten abgenommen hat. Später wird es zu Hohn, als die Häftlingskapelle dieses Stück bei der Hinrichtung eben dieses Häftlings spielen muss. Auch das „Gloria“ (40:07) entfaltet eine sarkastische, in jedem Falle menschenverachtende Wirkung. Während bei dem Theaterstück, das die Häftlinge aufführen, Pepe *El Lejías* durch ein Lied in spanischer Sprache Scherze auf Kosten des Kapo macht (51:38–51:58) kehrt sich die Situation auf dramatische Weise um, als Popeye kurz darauf den Häftling in den Tod stößt (52:46–56:26).

Das letzte Wort hat im Film das Spanische, als Boix ein Foto von den nunmehr befreiten Häftlingen und Anna Pointners Familie vor deren Haus aufnimmt: Ein unter anderen Umständen belanglos klingendes „sácanos guapos, Boix“ (01:41:52), das einer von ihnen zu Boix sagt, kann als Hinweis auf ein besseres Leben nach dem Lager verstanden werden.

Fazit

Die spanischen Häftlinge setzen allgemein ihre Sprachkenntnisse ein, um anderen zu helfen, auch wenn Sprachkenntnisse nicht immer eine Verbesserung der Situation bewirken. Durch die Sprachen werden Verbindungen geknüpft und Distanz-Nähe-Verhältnisse ausgehandelt. Während Ricken versucht,

durch das Spanische die Distanz zu Boix zu mindern, lehnt dieser die Codeswitches in den meisten Fällen ab, indem er anfangs auf Deutsch antwortet oder im späteren Verlauf der Handlung schweigt. Das Ausbleiben von Codeswitches oder Schweigen werden als Formen des Widerstandes verwendet. Was die herausgearbeiteten Gründe für Codeswitching und dessen Ausbleiben durch Boix und Ricken angeht, ist zu bedenken, dass dies auch rein referentiell begründet sein könnte oder zufällig im Drehbuch festgelegt wurde. Die erkennbaren Muster sprechen jedoch gegen diese Vermutung. Rickens Codeswitches ins Spanische sind zusätzlich zu den anderen Funktionen auch immer soziolinguistischer Natur, da er Boix' Erstsprache verwendet.

Während die Mehrsprachigkeitsforschung nicht voraussetzt, dass Mehrsprachigkeit wenigstens zwei auf erstsprachlichem Niveau beherrschte Sprachen bedeutet (Baker / Wright, 2021: 16 f.; Grosjean, 1985: 24), hat sich diese Vorstellung in audiovisuellen Produktionen noch nicht allgemein durchgesetzt. Der hier untersuchte Lagerfilm kann einen Schritt in diese Richtung bedeuten. Die Darstellung von fehlerhafter Verwendung der Fremdsprachen kann zu Normalisierung und einer positiveren Wahrnehmung dieses Phänomens auf gesellschaftlicher Ebene beitragen.

Insgesamt steht der Film in der Tradition der mehrsprachigen Kriegs- und Lagerfilme, er zeigt Realismus nicht nur durch Mehrsprachigkeit und Codeswitching, sondern bringt durch die Darstellung von semantisch-lexikalischen oder phonetischen Interferenzen, Akzenten und Zögern in der Fremdsprache auch neue Aspekte ein und weitert damit den sprachlichen Realismus im Film aus.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

El Fotógrafo de Mauthausen (Targarona, Mar, 2018a).

El Fotógrafo de Mauthausen (DVD-Version, Targarona Mar, 2018b).

Sekundärliteratur

Appel, René / Muysken, Peter (2005): *Language Contact and Bilingualism*, Amsterdam: Amsterdam Academic Archive.

Badstübner-Kizik, Camilla (2017): „Multilingualism in the movies. Languages in films revisited“, in: Deckert, Mikolaj (Hrsg.): *Audivisual Translation. Research and Use*, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 233–253.

Baker, Colin / Wright, Wayne E. (2021): “Foundations of bilingual education and bilingualism“, in: *Bilingual education & bilingualism*, Nr. 127.

Bermejo, Benito (2002): *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen*, Barcelona: RBA.

Bleichenbacher, Lukas (2008): *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*, Tübingen: A. Francke Verlag.

Constenla, Tereixa (2015): “The Spanish photographer who captured the horrors of Mauthausen“, *EL PAÍS English* / https://english.elpais.com/elpais/2015/05/11/inenglish/1431348909_486618.html.

Díaz-Cintas, Jorge (2011): „Dealing with multilingual films in audiovisual translation“, in: Pöckl, Wolfgang / Ohnheiser, Ingeborg / Sandrini, Peter (Hrsg.): *Translation – Sprachvariation – Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 215–233.

Eriss, Azadeh / Khoshsaligheh, Masood (2023): “Stereotypes in a Multilingual Film: A Case Study on Issues of Social Injustice“, in: *Languages* 8/3:174 / <https://www.mdpi.com/2226-471X/8/3/174>.

Filmax / Rodar y Rodar Cine S.L. (2018): “El Fotógrafo de Mauthausen – La historia detrás de Francesc Boix“, in: *YouTube* / <https://www.youtube.com/watch?v=dGosxmXpMgM>.

Franco, Wagner Ernesto Jonas (2021): “Sobre o Político e a Resistência no filme o Fotógrafo de Mauthausen“, in: *Linguagem em (Dis)curso* 21/3: S. 327–341.

Gardner-Chloros, Penelope (1990): „Code-switching and child language: A comparison“, in: Jacobson, Rodolfo (Hrsg.): *Codeswitching as a Worldwide Phenomenon*, Berlin u.a.: Peter Lang.

Grosjean, François (1985): “The bilingual as a competent but specific speaker-hearer“, in: *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 6/6, S. 467–477.

Haidu, Peter (1992): “The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification“, in: Friedlander, Saul (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation*, Cambridge: Harvard University Press, S. 277–299.

Hauener, Fabian (2019): “The Sophisticated, the Comic and the Nazi: Images of the German and German Language in Three Movies about Occupied France“, in: Rebane, Gala / Junkerjürgen, Ralf (Hrsg.): *Multilingualism in film*, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 75–92.

Jiménez, Jesús (2018): „El cómic en RTVE.es – Programa cultural de comics en RTVE Play“, in: *RTVE* / <https://www.rtve.es/noticias/20180625/francisco-boix-espanol-documento-horroros-campos-concentracion-nazis/1751279.shtml>.

Jonsson, Carla (2005): *Code-switching in Chicano Theater: Power, Identity and Style in Three Plays by Cherrie Moraga*, Umeå: Umeå Universitet.

Junkerjürgen, Ralf (2019): „Rompre l'incommunication – Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (*La Grande Illusion*; *Joyeux Noël*)“, in: *Romanische Studien*, Beihefte Nr. 9.

- Junkerjürgen, Ralf / Rebane, Gala (Hrsg.) (2019): *Multilingualism in Film*, Berlin u.a.: Peter Lang.
- Klein, Thomas et al. (2007): „Motive und Genese des Kriegsfilms. Ein Versuch“, in: Steinle, Matthias et al. (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg: Schüren, S. 14–26.
- Kovacevic, Ivan (2019): „The Christmas truce of 1914 in the film *Joyeux Noël* (2005)“, in: *Traditiones*, 47/1, S. 233–247.
- Kupfer-Koberwitz, Edgar (1956): „Als Häftling in Dachau . . . geschrieben von 1942 bis 1945 im Konzentrationslager Dachau“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 7 / <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/525035/apuz-7-1956/>.
- Labate, Simon (2013): „Heterolingualism in Second World War Films: The Longest Day and Saving Private Ryan“ in: *Emerging Research in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*, Leuven: CETRA Summer School / <https://pure.unamur.be/ws/portalfiles/portal/26997545/Labate.pdf>.
- Labate, Simon (2019): „Heterolingualism in Second World War Films and their Translations“ in: *Media For All 8 Conference*, Stockholm.
- Leupold, Gabriele (Hrsg.) (2012): *Im Bergwerk der Sprache*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Levi, Primo (1989): *The drowned and the saved*, London: Michael Joseph.
- Llor, Montserrat (2018): „Francisco Boix, el español que fotografió el horror nazi“, in: *La Aventura de la Historia* / <https://www.laaventuradelahistoria.es/francisco-boix-mauthausen>.
- Mario Casas / Los Interrogantes (2018): „Entrevista Mario Casas: El fotógrafo de Mauthausen“, in: *YouTube* / https://www.youtube.com/watch?v=QvD_BFPLEUg.
- Maršálek, Hans (2006): *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen: Dokumentation. Edition Mauthausen*, Wien: Mauthausen Komitee Österreich [u.a.].
- McLaughlin, Noah (2008): „Code-use and identity in La grande Illusion and Xala“, in: *Glottopol – Revue de sociolinguistique en ligne*, 12/2008, S. 123–134.
- Navratil, Michael (2020): „Sprach- und Weltalternativen: Mehrsprachigkeit als Ideologiekritik in kontrafaktischen Werken von Quentin Tarantino und Christian Kracht“, in: *interliteraria*, 25/2, S. 522–539.
- Papenbroock, Frank (2023): *Filmgenres und Filmgattungen: Ein Überblick*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Pfeifer, Wolfgang (1993): „Nest – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele“ in: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache / <https://www.dwds.de/wb/Nest?o=nest>.
- Quart, Pere (1947): *Saló de Tardor*, Santiago de Chile: El Pi de Les Tres Branques.
- Riehl, Claudia Maria (2014): *Sprachkontaktforschung. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Verlag.
- Scholz, Marie-Christine (2019): „The limits of authenticity. On the flawless French of Germans in Merry Christmas and Un village français“, in: Junkerjürgen, Ralf / Rebane, Gala (Hrsg.): *Multilingualism in Film*, Berlin u.a.: Peter Lang.
- Smith, Alison (2010): „All quiet on the filmic front? Codeswitching and the representation of multilingual Europe in La Grande Illusion (Jean Renoir, 1937) and Joyeux Noël (Christian Carion, 2005)“ in: *Journal of Romance Studies*, 10/2, S. 37–52.
- Tavousi, Homa / Eriss, Azadeh (2024): „Cultural Signs in Multilingual Drama Feature Films: Rendition Strategies“ in: *Media and Intercultural Communication: A Multidisciplinary Journal* / <https://doi.org/10.22034/MIC.2024.436095.1010.2/1>.
- Warmbold, Nicole (2008): *Lagersprache: zur Sprache der Opfer in den Konzentrationslagern Sachsenhausen, Dachau, Buchenwald*, Herten, Bremen: Buske.