

# Science Fiction und die Zukunft der englischen Sprache: Neologismen, Vereinfachungen, Kreolisierungen oder lieber gleich Klingonisch?

*Cora Buhkert*

Hochschule Vechta

Das Science Fiction Genre kreiert neue Welten und entwickelt mehr oder minder plausible Entwürfe der Zukunft. Hierbei liegt der Schwerpunkt oft auf den technischen, wissenschaftlichen und sozialen Entwicklungen. Aber wie geht das Science Fiction Genre mit der zukünftigen Entwicklung der (englischen) Sprache um? Dieser Beitrag soll zeigen, wie sich Science Fiction Autoren die Zukunft der englischen Sprache sowie komplett nicht-menschliche Sprachen vorstellen und wie weit diese Visionen linguistisch plausibel sind.

Hierbei ist festzuhalten, dass sich die meisten Autoren bei der Sprachfrage auf die Kreation von Neologismen beschränken, von denen einige wie "robot" und "television" Eingang in die Alltagssprache gefunden haben. Andere Autoren versuchen, über eine stark vereinfachte Sprache (George Orwells "newspeak") oder veränderte Rechtschreibung (z.B. C.M. Kornbluth und David Mitchell) Zukünftigkeit zu suggerieren. Einige Werke bemühen sich, Kreolisierungsprozesse darzustellen wie "nadsat" in *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess. Schließlich gibt es auch Versuche, komplett neue Sprachen für außerirdische Zivilisationen zu schaffen, wobei sich Autoren wie Samuel R. Delany oder Jack Vance besonders auf die Sapir-Whorf Hypothese beziehen. Das wohl bekannteste Beispiel einer konstruierten außerirdischen Sprache ist die Klingonische Sprache, geschaffen für die Fernsehserie *Star Trek*, welche zu den Kunstsprachen mit den weltweit größten Sprechergemeinschaften gehört.

*Keywords: Science Fiction, Neologismen, Kreolisierung, Englisch*

## 1 Einleitung

Science Fiction ist das Genre, welches sich damit beschäftigt, wissenschaftliche Theorien und Konzepte literarisch zu verarbeiten. Hierbei beschränken sich

10. Norddeutsches Linguistisches Kolloquium (2009): 1-39

Said Sahel & Ralf Vogel (Hg.)

©2010 Cora Buhkert

Science Fiction Autoren aber zumeist nur auf die Naturwissenschaften. Geisteswissenschaften, darunter auch die Linguistik, werden oft vernachlässigt.

Dennoch gibt es zwischen Science Fiction und Sprachwissenschaft gewisse Affinitäten, denn Science Fiction Autoren entwerfen neue Welten in der nahen und fernen Zukunft, auf der Erde und anderswo im Universum. Und bei all diesen Weltentwürfen spielt Sprache eine entscheidende Rolle. Der US-amerikanische Linguist Walter E. Meyers schreibt:

Only science fiction requires its practitioners to put down on paper their estimates of the language of the next decade, the next century, or the next millennium, since only science fiction offers stories of travel into the future.<sup>1</sup>

Im folgenden soll es um einige der Strategien gehen, die Science Fiction Autoren anwenden, um die Sprache einer anderen Welt – egal ob es sich um die Erde der Zukunft oder eine komplett nicht-irdische Gesellschaft handelt – zu entwickeln.

## **2 Neologismen**

Das Science Fiction Genre beschäftigt sich mit Dingen und Phänomenen, die in unserer heutigen Welt (noch) nicht existieren. Die Benennung dieser (noch) nicht existierenden Dinge und Phänomene gehört zu den wichtigsten Aufgaben eines jeden Science Fiction Autors. Der US-amerikanische Science Fiction Autor und Kritiker Samuel R. Delany schreibt:

The new American SF took on the practically incantatory task of naming nonexistent objects, then investing them with reality by a host of methods,

---

<sup>1</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 12

---

technological and pseudo-technological explanations, imbedding them in dramatic situations, or just inculcating them by pure repetition.<sup>2</sup>

Ab und zu holt die wissenschaftliche und technische Entwicklung die Phantasie der Science Fiction Autoren ein. In solchen Fällen kann es geschehen, dass ein Begriff, der für einen Science Fiction Text entwickelt wurde, zunächst in die Fach- und später auch in die Alltagssprache eingeht. Samuel R. Delany schreibt:

Science fiction was the most fertile area of writing in the production of new words which endured in the language.<sup>3</sup>

Eines der frühesten Beispiele hierfür ist das Wort "television", welches der luxemburgisch-amerikanische Autor und Verleger Hugo Gernsback 1909 in einem Artikel für die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Modern Electrics* einführte<sup>4</sup> und später durch seinen Roman *Ralph 124C 41+* (1911)<sup>5</sup> popularisierte, immerhin siebzehn Jahre bevor der britische Erfinder John Logie Baird 1926 das erste mechanische Fernsehsystem in London vorstellte und neunzehn Jahre bevor der US Erfinder Philo Farnsworth 1928 das erste elektronische Fernsehgerät in Los Angeles vorstellte.

Versuche, ein System zur Fernübertragung von Bildern zu entwickeln, gab es seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts, und in den 1920er Jahren arbeiteten mehrere Erfinder weltweit an der Entwicklung eines Fernsehsystems. Daher beruhte Gernsbacks Darstellung eines Fernsehsystems (im Roman eher eine Art Bildtelefon) auf der Forschung seiner Zeit, mit der Gernsback als Herausgeber diverser populärwissenschaftlicher Zeitschriften mit Titeln wie

---

<sup>2</sup> Delany, Samuel R.: "Critical Methods: Speculative Fiction" in Claerson, Thomas D. (ed.): *Many futures, many worlds*, 285–286

<sup>3</sup> Delany, Samuel R.: "Critical Methods: Speculative Fiction" in Claerson, Thomas D. (ed.): *Many futures, many worlds*, 286

<sup>4</sup> Banks, Michael A.: "Hugo Gernsback: The man who invented the future – Part 1. The early days" in *The Citizen Scientist*, Vol. 4, No. 36, 03.09.2004

<sup>5</sup> Der Titel des Romans selbst stellt eine linguistische Spielerei dar, denn die Zahlenkombination ist ein Logogramm für "one to foresee for all".

---

*Modern Electrics*, *Radio Amateur News* oder *The Electrical Experimenter* vertraut war. 1925 gründete Gernsback eine eigene Radiostation, welche ab 1928 sogar fünfminütige Fernsehstübertragungen sendete<sup>6</sup>. Ebenfalls 1928 gab Gernsback die erste Fernsehzeitung der Welt heraus und wählte als Titel den Begriff, den er bekannt gemacht hatte.

Gernsback selbst sah sich vermutlich eher als Radiopionier und Verleger denn als Schriftsteller. *Ralph 124C 41+* blieb sein einziger Roman. Literarisch ist der Roman eher schwach. Die Intention scheint vor allem die Darstellung neuer Technologien zu sein, nicht das Erzählen einer kohärenten Geschichte. Daher ist das Werk für heutige Leser vor allem unter historischen Gesichtspunkten interessant. In Erinnerung geblieben ist Gernsback vor allem durch seine Zeitschriften sowie durch seine zwei Beiträge zur englischen Sprache. "Television" war der erste, der zweite war der Begriff "Science Fiction" selbst als Bezeichnung für die Art von Geschichten, die Gernsback ab 1926 in seiner Zeitschrift *Amazing Stories* veröffentlichte. Zunächst bezeichnete Gernsback die in *Amazing Stories* erscheinenden Texte als "scientific fiction"<sup>7</sup>, woraus sich erst "scientifiction" und schließlich im Jahre 1929 anlässlich der Premiere der neuen Gernsback Zeitschrift *Science Wonder Stories* der Begriff "science fiction" entwickelte. Gernsback war nicht der Erfinder des Genre - Mary Shelley, Jules Verne, H.G. Wells<sup>8</sup> und andere schrieben schon lange vor Gernsback Science Fiction. Dennoch verehrt die Science Fiction Fan Community Gernsback bis heute als Vater des Genres. Die seit 1953 vergebenen Hugo Awards für die besten Science Fiction Romane und Geschichten des jeweiligen Jahres wurden zu Ehren Gernsbacks benannt.

---

<sup>6</sup> Banks, Michael A.: "Hugo Gernsback: The man who invented the future – Part 3. Merging science fiction into science fact" in *The Citizen Scientist*, Vol. 4, No. 38, 01.10.2004

<sup>7</sup> ibid

<sup>8</sup> In den Frühzeiten des Magazins fanden sich Nachdrucke von Wells und Verne häufig in *Amazing Stories*.

Der Science Fiction Autor, welcher neben Gernsback den größten Beitrag zum Wortschatz der englischen Sprache leistete war der Amerikaner Robert A. Heinlein. Zu den von Heinlein erfundenen Begriffen, die in die Alltagssprache eingegangen sind, gehört "rocket ship", eingeführt in dem Jugendroman *Rocket Ship Galileo* (1947) und "space suit", eingeführt in dem Jugendroman *Have Spacesuit – Will Travel* (1958). Das Konzept eines Raumanzuges ist jedoch wesentlich älter und taucht erstmals unter der Bezeichnung "pressure suit" in den 1920er Jahren in den *Skylark* Romanen des Science Fiction Pioniers E.E. Smith auf. Auch "pressure suit" setzte sich in der englischen Sprache durch, allerdings als Bezeichnung für die von Kampfpiloten getragenen Druckanzüge.

Walter E. Meyers zitiert ein weiteres Beispiel für einen von Heinlein erfundenen Fachbegriff, der es allerdings nicht in den Alltagsgebrauch geschafft hat.<sup>9</sup> Es handelt sich um den Begriff "waldo", welcher ein Gerät zur fernbedienten Handhabung gefährlicher Stoffe, z.B. radioaktiver Materialien, bezeichnet. Heinlein führte den Begriff 1942 in seiner gleichnamigen Kurzgeschichte ein.

Alle bisher erwähnten Neologismen beziehen sich auf technische Neuerungen. Der bereits erwähnte Robert A. Heinlein führte aber auch einen Begriff ein, der vor allem im Jargon diverser Subkulturen Verwendung fand. Es handelt sich um das Verb "to grok", welches erstmals in Heinleins wohl berühmtesten Roman *Stranger in a Strange Land* (1961) auftauchte. Im Alltagsgebrauch bedeutet "grok" intuitives Begreifen. Im Roman selbst wird der Term wie folgt definiert:

Grok means to understand so thoroughly that the observer becomes a part of the observed—to merge, blend, intermarry, lose identity in group experience. It means almost everything that we mean by religion, philosophy, and science—

---

<sup>9</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 31

---

and it means as little to us (because of our Earthly assumptions) as color means to a blind man.<sup>10</sup>

Der Roman *Stranger in a Strange Land* wurde zu einer Art Bibel der Gegenkultur der sechziger Jahre. Der Begriff "grok" tauchte zunächst im Umfeld der diversen Sub- und Gegenkulturen jener Zeit auf, von wo aus er allmählich in den Mainstream Sprachgebrauch sickerte und in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln der späten sechziger Jahre auftrat. So verwendet zum Beispiel Tom Wolfe "grok" in *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968). In den 1980er Jahren verbreitete sich "grok" in der Subkultur der Computerhacker und ist bis heute in der Computer- und Internetkultur verbreitet.

Ein aktuelleres Beispiel für einen Science Fiction Neologismus, welcher mit Umweg über eine Subkultur in den Alltagsgebrauch einsickert ist, ist der Vulgarismus "Frak". Der Ausruf "Frak" wurde Ende der 1970er Jahre vom US-Fernsehproduzenten Glenn A. Larson für die Fernsehserie *Battlestar Galactica* (1978/1979) entwickelt. Die verdächtige Ähnlichkeit mit einem bekannten Vulgarismus der englischen Sprache legt nahe, dass es sich um einen Versuch handelte, die strengen Richtlinien der US-Fernsehsender hinsichtlich Vulgarismen zu umgehen<sup>11</sup>. Die Serie war durchaus erfolgreich, wurde aber aufgrund der hohen Produktionskosten<sup>12</sup> nach nur einer Staffel abgesetzt. Im Jahr 2003 entstand eine Neuauflage von *Battlestar Galactica*. Die Produzenten Ron D. Moore und David Eick behielten außer dem Titel, den Namen einiger

---

<sup>10</sup> Heinlein, Robert A.: *Stranger in a Strange Land*, 205–206

<sup>11</sup> "Frak" ist nicht der einzige Versuch einer Science Fiction Serie, die Anstandsrichtlinien der US-Fernsehsender durch einen künstlichen aber klar erkennbaren Vulgarismus zu umgehen. So verwenden etliche Figuren in der US/australischen Fernsehserie *Farscape* (1999-2003) den Ausruf "Frex".

<sup>12</sup> *Battlestar Galactica* galt in den 1970er Jahren mit Produktionskosten von 7 Millionen US-Dollar allein für den Pilotfilm als die teuerste Fernsehserie aller Zeiten, ein Rekord der erst 1995 von einer weiteren Science Fiction Serie, *Space Above and Beyond*, gebrochen wurde.

Figuren und der Prämisse einer von Roboterwesen verfolgten und beinahe ausgerotteten Menschheit fast nichts von der Originalserie bei. Eine der wenigen Ideen aus der Originalserie, welche für die Neuauflage übernommen wurden, war der Ausruf "Frak", wobei das Wort mit bis zu zwanzig Verwendungen pro Folge<sup>13</sup> wesentlich auffälliger war als in der Originalserie. Zwar lief die neue Serie auf dem Kabelsender *Sci-Fi Channel*, dessen Richtlinien weniger streng als die der terrestrischen Sender sind. Dennoch wollte man Vulgarismen vermeiden, um Werbekunden nicht zu verschrecken. Einer der Drehbuchautoren, Michael Angeli, beschreibt die Situation wie folgt:

It's a great way to do something naughty and get away with it. [...] One of the things that television shows do constantly is they battle with Standards and Practices over what can be seen and what can't be seen, what can be said and what can't be said.<sup>14</sup>

Jamie Bamber, einer der Hauptdarsteller der Serie, sieht die Effektivität des Wortes in der phonetischen Ähnlichkeit mit anderen bekannten Vulgarismen:

I mean why are we not offended by `frak' because it means exactly the same thing as the other thing? [...] So it raises questions about language and why certain words are offensive. Is it their meaning? ... Clearly it's not their meaning. Clearly it's literally their sound.<sup>15</sup>

Die Neuauflage von *Battlestar Galactica* verwendet das Science Fiction Genre als Vehikel für oft kaum verschleierte Kommentare auf die aktuelle US-Politik, was der Serie einen gewissen Kultstatus eintrug. "Frak" wurde zunächst von den Fans der Serie in der Science Fiction Fankultur verwendet und gelangte allmählich in den Alltagsgebrauch. Ab 2007/2008 tauchte "Frak" auch in

---

<sup>13</sup> Talbott, Chris: "What the 'frak'? Faux curse seeping into language" in *San Francisco Chronicle*, 02.09.2008

<sup>14</sup> ibid

<sup>15</sup> Talbott, Chris: "What the 'frak'? Faux curse seeping into language" in *San Francisco Chronicle*, 02.09.2008

anderen Fernsehserien, Romanen, Zeitungsartikeln und einem Comicstrip auf. Der US-Krimiautor Robert Crais, welcher das Wort in seinem Roman *Chasing Darkness* (2008) verwendet hat, meint dazu:

It's viral, it spreads like a virus. [...] That first wave of people who use it are all fans. They use it because they're tickled by it and like me they're paying an homage to the show. When they're using it, they're probably doing it with a sly wink. But as it gets heard and people use it, it spreads.<sup>16</sup>

Die Neuauflage von *Battlestar Galactica* lief im Frühjahr 2009 aus und die politischen Analogien, welche die Serie populär gemacht hatten, waren durch den Regierungswechsel in den USA zu diesem Zeitpunkt schon überholt. Es bleibt abzuwarten, ob der Ausruf "Frak" das Ende der Fernsehserie, aus der er stammt, überleben wird.

Kein Aufsatz über Science Fiction Neologismen wäre komplett ohne die Erwähnung der bekanntesten Wortschöpfung, welche aus dem Science Fiction Genre hervorgegangen ist. Es handelt sich natürlich um das Wort "Roboter". Das Konzept des Roboters als künstliches Wesen, geschaffen dem Menschen zu dienen, ist ein sehr altes, vom Golem der jüdischen Legende über Frankenstein's Monster<sup>17</sup>, den sogenannten "Steam Man of the Prairies" aus den amerikanischen Dime Novels des neunzehnten Jahrhunderts<sup>18</sup> und den Tin Woodsman aus Frank L. Baums Jugendbuch Klassiker *The Wizard of Oz* (1900) bis hin zu Hanns Heinz Ewers *Alraune* aus dem gleichnamigen Roman von 1911, welcher vermutlich die erste Beschreibung der künstlichen Befruchtung in der Literatur enthält. Viele dieser Figuren, vor allem der Steam Man, sind klar

---

<sup>16</sup> ibid

<sup>17</sup> Mary Shelleys Roman *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) wird weithin als Urtext der Science Fiction gesehen.

<sup>18</sup> Die Dime Novel *The Steam Man of the Prairies* von Edward E. Ellis erschien 1868 im Verlag des Dime Novel Pioniers Erastus Beadle und war so populär, dass rivalisierende Verlage die Idee vielfach kopierten.



als Roboter zu erkennen. Jedoch gab es noch keine Bezeichnung für diese künstlich geschaffenen Kreaturen.

Am Ende war es der tschechische Dramatiker Karel Čapek<sup>19</sup>, welcher den definitiven Begriff für die künstlichen Menschen erfand, welche in der Literatur seit Jahrzehnten wenn nicht Jahrhunderten auftraten. Als Tscheche war Čapek gewiss mit der Geschichte des Golems von Prag vertraut, welcher der Legende nach im 16. Jahrhundert vom Rabbi Löw geschaffen wurde, um die Juden Prags vor Verfolgung zu schützen. Es ist nicht bekannt, ob und inwieweit Čapek von der Golem Legende inspiriert wurde. Jedoch ist es auffällig, dass Čapek 1921 - nur wenige Jahre nachdem die Publikation eines vermeintlich echten, zeitgenössischen Berichts über den Golem von Prag für Aufsehen sorgte und der Prager Gustav Meyrink seinen berühmten Roman *Der Golem* (1915) veröffentlichte - ein sozialkritisches Theaterstück namens *R.U.R Rossums Universal Robots* schrieb. Das Stück handelt von künstlichen Menschen, welche als billige Arbeitskräfte eingesetzt und von ihren Schöpfern ausgebeutet werden.

Die etymologische Herleitung des Begriffs "Robot" aus dem slawischen Sprachraum ist klar erkennbar. Der US-amerikanische Science Fiction Autor Isaac Asimov, selbst Sohn russischer Einwanderer, erläutert die Herkunft des Begriffs wie folgt:<sup>20</sup> Das tschechische Wort "Robot" bedeutet zwar "Arbeiter", hat aber auch die Konnotation "Leibeigener" oder "Sklave". Da "Sklave" in den USA aus historischen Gründen ein politisch aufgeladener Begriff war, wurde das Wort "Robot" in der englischen Fassung des Stückes nicht übersetzt und blieb so stehen. Der Begriff bürgerte sich ein und war bereits in der Science Fiction Literatur der 1930er Jahren weit verbreitet.

---

<sup>19</sup> Čapek schrieb die Erfindung des Wortes "robot" seinem Bruder Josef zu, er selbst habe das Wort nur für sein Stück übernommen.

<sup>20</sup> Asimov, Isaac: *Asimov on Science Fiction*, 71

Einer der Science Fiction Autoren, die den Begriff "Roboter" popularisierten, war der oben erwähnte Isaac Asimov. Es ist nicht bekannt, in wie weit Asimov mit Čapeks Stück vertraut war. Der sprechende Roboter aus der frühen Kurzgeschichte "Robbie" (1940) ist jedoch Elektro, einem auf der New Yorker Weltausstellung von 1939 präsentierten Roboter, nachempfunden<sup>21</sup>. Asimov selbst leistete auch einen Beitrag zum Wortschatz der englischen Sprache, indem er in der Kurzgeschichte "Liar!" (1941) den Begriff "robotics" einführte<sup>22</sup>. In derselben Geschichte erwähnte Asimov auch zum ersten Mal die drei Gesetze der Robotik, die er im folgenden Jahr in der Kurzgeschichte "Runaround" erstmals ausformulierte:

1. A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm.
2. A robot must obey orders given to it by human beings, except where such orders would conflict with the First Law.
3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.<sup>23</sup>

Asimovs Roboter Romane und Geschichten beeinflussten junge Ingenieure und Wissenschaftler weit mehr als Čapeks Stück und trugen stark zur Verbreitung der Begriffe "robot" und "robotics" bei. Denn als Ingenieure und Wissenschaftler, die in ihrer Jugend die Science Fiction Magazine der 1940er Jahre verschlungen hatten, in den 1960er Jahren anfangen, die ersten

---

<sup>21</sup> Genau wie der echte Elektro, ist der sprechende Roboter in Asimovs Geschichte eine ultimativ enttäuschende Touristenattraktion, dessen verbale Fähigkeiten sich auf zuvor aufgenommene Sätze beschränken, die auf Kommando eines Moderators, der den Roboter "interviewt", abgespielt werden.

<sup>22</sup> Asimov, Isaac: "Liar!" in *The Complete Robot*, 346

<sup>23</sup> Asimov, Isaac: "Runaround" in *The Complete Robot*, 269–270

Industrieroboter zu entwickeln, nannten sie diese autonomen Arbeitsmaschinen "Roboter".

Einer der neueren Beiträge des Science Fiction Genres zum Wortschatz der englischen Sprachen, dessen Verbreitung mit der von "television" und "robot" vergleichbar ist, ist der Begriff "cyberspace". Der Begriff wurde 1982 vom kanadischen Autor William Gibson erstmals in seiner Kurzgeschichte "Burning Chrome" verwendet und später in Gibsons erstem Roman *Neuromancer* (1984) popularisiert. Gibson selbst definiert den Begriff wie folgt:

Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts... A graphic representation of data abstracted from banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding.<sup>24</sup>

Der Straßenslang der nahen Zukunft, der in Gibsons Werken eine große Rolle spielt, basiert auf der Sprache der Biker und Drogen Subkulturen, die der gebürtige US-Amerikaner Gibson als Flüchtling vor der Einberufung zum Vietnamkrieg im Kanada der 1960er Jahre kennen lernte. Der Begriff "cyberspace" selbst wurde von Gibson als eine Art futuristisches Modewort gesehen. Aus dem fiktionalen Modewort wurde mit der Expansion des Internets in den 1990er Jahren ein echtes, so dass "Cyberspace" heutzutage synonym für "Internet" oder "World Wide Web" verwendet wird.

Der britische Sprachwissenschaftler Jeff Prucher sammelte die vielen Neologismen, die Science Fiction Werke hervorgebracht haben, und gab *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* heraus, wofür er 2008

---

<sup>24</sup> Gibson, William: *Neuromancer*, 69

---

mit dem Hugo Award in der Kategorie "Best Related Book" ausgezeichnet wurde.

Allerdings gibt es auch Fälle, wo Science Fiction Neologismen durch wissenschaftliche und technische Entwicklungen obsolet werden. Zum Beispiel wurden die "ray guns" und "death rays"<sup>25</sup> aus den Science Fiction Geschichten der dreißiger und vierziger Jahre durch den 1960 erfundenen Laser verdrängt. Inzwischen hat sich "Laser" sich so sehr in der Alltagssprache eingebürgert, dass den meisten Menschen gar nicht mehr bewusst ist, dass es sich um ein Akronym für "Lightwave Amplication by Stimulated Emission of Radiation" handelt. Der US-amerikanische Science Fiction Autor Larry Niven bringt ein weiteres Beispiel mit dem einstmals verbreiteten Science Fiction Konzept des "contraterrene matter" oder "seetee". Der Begriff wurde obsolet, als Physiker die Existenz dieser Substanz bewiesen und sie als "Antimaterie" bezeichneten<sup>26</sup>:

### **3 Die Sprache der Zukunft: Vereinfachungen und Kreolisierungen**

Eines der Hauptprobleme, mit welchem sich Science Fiction Autoren beim Versuch, die (englische) Sprache der Zukunft zu beschreiben, konfrontiert sehen, ist, dass selbst nach wenigen Jahrhunderten, geschweige denn Jahrtausenden, die von menschlichen Charakteren gesprochene Sprache durch linguistischen Wandel für heutige Leser unverständlich wäre. Dieses Problem war schon den Pionieren des Genres bewusst. So trifft der namenlose Protagonist des Romans *The Time Machine* (1895) von H.G. Wells etliche Jahrtausende in der Zukunft auf eine Sprache, die er nicht verstehen kann und

---

<sup>25</sup> Es gibt Hinweise in älteren Science Fiction Texten, wie z.B. Isaac Asimovs berühmter *Foundation* Trilogie, dass es sich bei den so häufig erwähnten "death rays" und "ray guns" nicht um laserähnliche Systeme sondern um eine Art radioaktive Strahlenwaffe handelte.

<sup>26</sup> Niven, Larry: "The Words of Science Fiction" in Bretnor, Reginald (ed.): *The Craft of Science Fiction*, 181

erst erlernen muss. Ein weiterer Zeitreisender, der Schneider Joseph Schwartz aus Isaac Asimovs Roman *Pebble in the Sky* (1950), findet sich nach einem Unfall auf der radioaktiv verseuchten Erde des Jahres 50000 wieder und versteht wiederum kein Wort dessen, was die Einheimischen sagen<sup>27</sup>. Das Erlernen der Sprache der Zukunft fällt Schwartz jedoch dank einer experimentellen Therapie zur Erweiterung der mentalen Fähigkeiten wesentlich leichter als dem Protagonisten aus Wells Roman. Beiden Romanen gemeinsam ist, dass der Leser außer einiger vager Beschreibungen nichts über die Sprache der Zukunft erfährt. Laut Meyers ist dies nichts ungewöhnliches, da viele Science Fiction Autoren das Problem, wie die Sprache der Zukunft darzustellen sei, einfach ignorieren<sup>28</sup>.

In der Trilogie *Amaryllis* (1996), *Zinnia* (1997) und *Orchid* (1998) der US-Autorin Jayne Castle<sup>29</sup> benennen die Weltraumkolonisten des 23. Jahrhunderts den von ihnen besiedelten Planeten und die dort gegründeten Städte nach ihrer Herkunftsregion auf der Erde. Die Kolonisten stammen, genau wie die Autorin selbst, aus dem pazifischen Nordwesten der USA. Deswegen geben sie ihren Städten Namen wie New Portland oder New Seattle, während der Planet selbst nach dem Mount St. Helens, einem Vulkan in der Region, benannt ist. Auch die Flora und Fauna ihrer neuen Heimat benennen die Kolonisten nach ihren irdischen Gegenstücken. Nun ist eine solche Namensgebungspraxis in der Geschichte nicht gerade ungewöhnlich, wie ein Blick auf Landkarten von Nordamerika oder Australien zeigt. Jedoch sprechen Neologismen wie "cat-dog", "chick-turk" oder "coff-tea" nicht gerade für die

---

<sup>27</sup> Interessanterweise haben etliche Ortsnamen 48000 Jahre kaum verändert überlebt. So wird Chicago zu Chica und San Francisco zu San Fran.

<sup>28</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 22

<sup>29</sup> Jayne Castle ist ein Pseudonym der US-Autorin Jayne Ann Krentz, die vor allem für ihre Liebes- und Kriminalromane bekannt ist. Krentz/Castle schreibt ferner historische Romane unter dem Pseudonym Amanda Quick.

Erfindungsgabe der Kolonisten beziehungsweise der Autorin. Diese Neologismen sind das einzige sprachliche Zugeständnis daran, dass die Trilogie auf einem entfernten Planeten mehr als 200 Jahre in der Zukunft spielt. Ansonsten sprechen alle Charaktere wie zeitgenössische US-Amerikaner.

Eine weitere populäre Methode, Zukünftigkeit durch Sprache zu suggerieren, ist es, einen populären Marken- oder Produktnamen in einem Text als eponymen Gattungsnamen zu verwenden. So bezeichnet Robert A. Heinlein in einigen seiner Werke alle Hotels als "hiltons", während in dem Segment "An Orison of Sonmi ~451" aus David Mitchells Roman *Cloud Atlas* (2003) tragbare Unterhaltungselektronikgeräte als "sonys" und Turnschuhe als "nikes" bezeichnet werden. Der US-Autor Alfred Bester geht in seinem Roman *The Stars My Destination* (1956) sogar noch weiter und lässt leitende Angestellte im 25. Jahrhundert den Namen ihrer Firma als Nachnamen annehmen<sup>30</sup>. In Max Barrys dystopischem Roman *Jennifer Government* (2003) wird dies zur allgemeinen Praxis. So heißt der Protagonist John Nike, während die Titelfigur Jennifer Government eine Regierungsbeamtin ist.

So beschränken sich auch die Science Fiction Autoren, die das Problem Sprache nicht komplett ignorieren, bei der Darstellung der Sprache der Zukunft oft auf einige Neologismen oder orthographische Besonderheiten. Meyers gibt hierzu ein schönes Beispiel aus der Kurzgeschichte "Time Bum" (1953) von C.M. Kornbluth an, eine Zeitungsschlagzeile aus dem 25. Jahrhundert, die lautet:

TAIM KOP NABD: PROSKYOOTR ASKS DETH<sup>31</sup>

<sup>30</sup> *The Stars My Destination* verdeutlicht auch die Gefahr dieser Praxis, denn etliche der von Bester in dem Roman zu Familiennamen gewordenen Firmennamen gehören zu Unternehmen, welche in den fünfzig Jahren seit der Publikation des Romans verschwunden sind.

<sup>31</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 29

Bei dem dazugehörigen Artikel, von Meyers zitiert, fällt auf, dass sich in Kornbluths Version der englischen Sprache des 25. Jahrhunderts zwar die Orthographie stark geändert hat, Syntax und Semantik aber den Regeln des zwanzigsten Jahrhunderts entsprechen.

Der britische Autor David Mitchell geht etwas weiter in dem in ferner Zukunft spielenden Segment "Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After" seines Romans *Cloud Atlas* (2003). Das gesamte Segment ist in der Ich-Form verfasst. Die Sprache des Erzählers enthält neben orthographischen auch gewisse grammatikalische Veränderungen, die jedoch nicht über das hinausgehen, was sich auch heute schon in einigen Dialekten und Soziolekten des Englischen findet. In dem zweiten Zukunftssegment von Mitchells Roman, "An Orison of Sonmi ~451", wird die Zukünftigkeit ausschließlich durch Neologismen suggeriert, Grammatik und Orthographie bleiben unverändert.

Der wohl bekannteste Versuch, die englische Sprache der Zukunft zu entwerfen, ist das sogenannte "Newspeak" aus George Orwells dystopischem Roman *Nineteen Eighty-Four* (1949). Wie viele Versuche, das Englisch der Zukunft zu definieren – sowohl in der Literatur als auch in der realen Welt<sup>32</sup> – geht Orwell von einem grammatikalisch und lexikalisch stark vereinfachten Englisch aus. Jedoch handelt es sich bei Newspeak nicht um das Resultat eines natürlichen linguistischen Wandels sondern um eine Sprache, die bewusst konstruiert wird, um die Herrschaft der Ingsoc Partei im totalitären Staat Oceania zu zementieren.

Das auffälligste Charakteristikum von Newspeak ist die extreme Reduktion des Lexikons auf möglichst wenige Wörter mit genau definierten Bedeutungen. Der Mechanismus, durch den Newspeak Wörter eliminiert, ist

---

<sup>32</sup> Erard, Michael: "How global success is changing English forever" in *New Scientist*, Vol. 52, Nr. 2549, 29.03.2008, 28–32

wohlbekannt und funktioniert vor allem über die Affixation. Antonyme werden durch das Anhängen des Präfixes un- gebildet, z.B. wird "bad" durch "ungood" ersetzt. Emphase wird durch "plus" und "doubleplus" gebildet. "Horrible" wäre also in newspeak übersetzt "doubleplus ungood". Adjektive werden durch Anhängen des Suffixes -ful gebildet, Adverbien durch Anhängen des Suffixes -wise.

Das Ziel von Newspeak ist es, das Lexikon und die Semantik soweit einzuschränken, dass kritische Gedanken, "thoughtcrime" in Newspeak, unmöglich werden. Im Roman drückt eine Figur die Ziele des Newspeak wie folgt aus:

Don't you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end, we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. Every concept that can ever be needed will be expressed by exactly *one* word, with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten.<sup>33</sup>

Die These, dass Sprache politisches Denken bestimmt, taucht auch an anderer Stelle in Orwells Werk auf, z.B. in seinem Essay "Politics and the English Language" (1946). Walter E. Meyers ist jedoch nicht von der Praktikabilität des Newspeak Projekts überzeugt:

[...] hubris hangs over the whole project; we have no evidence for, and much against, the belief that all the schools, newspapers, and dictionaries in existence can change the meaning of a word or prevent a change in meaning that the mass of speakers have set in motion.<sup>34</sup>

Samuel R. Delany ging in seinem Roman *Babel-17* (1966) sogar noch einen Schritt weiter als Orwell. Der Titel bezieht sich auf einen von Saboteuren in

---

<sup>33</sup> Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*, 44

<sup>34</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 164



einem interplanetaren Krieg verwendeten Code, der sich schließlich als eine Sprache herausstellt. Die Sprache Babel-17 zeichnet sich dadurch aus, dass die Beziehung zwischen *signifiant* and *signifié* nicht arbiträr ist. Robert Bee beschreibt die Auswirkungen wie folgt:

In Babel-17, unlike ordinary language, the signifier is not arbitrary; it so accurately describes the signified that the language's speaker gains a technical understanding of the signified. Signifiers in Babel-17 are richer in technical information than words in ordinary human language, so rich that they speed up the mental processes of their user. Knowing the word for engine in Babel-17 provides a person with a technical understanding of an engine's structure and how it works.<sup>35</sup>

Ein weiteres entscheidendes Charakteristikum von Babel-17 ist die Tatsache, dass die Sprache keine Personalpronomen kennt und daher keinen Unterschied zwischen Ich und anderen macht. Gemeinsam führen diese Besonderheiten von Babel-17 dazu, dass das Erlernen der Sprache zuvor loyale Menschen unwissentlich zu Verrätern und Saboteuren macht, die nicht nur bereit sind, sich selbst zu gefährden, da sie kein Konzept vom Ich mehr haben, sondern dank der Informationsdichte der Sprache auch technisch in der Lage sind, Sabotageakte durchzuführen. Die Protagonisten des Romans, die Sprachwissenschaftlerin Rydra Wong and der Weltraumpirat Butcher, werden beide selbst zu Opfern von Babel-17, schaffen es aber schließlich, die Sprache durch die Einführung von Personalpronomen so zu modifizieren, dass sie Frieden und Verständigung statt Krieg schafft. Delanys *Babel-17* gehört, trotz etlicher von Walter E. Meyers aufgeführten Schwachstellen<sup>36</sup>, zu den relativ seltenen Versuchen einer ernsthaften Auseinandersetzung mit sprachwissenschaftlichen Theorien im

---

<sup>35</sup> Bee, Robert: "Linguistics, Cultural Engineering, and World Building in Languages of Pao and Babel-17" in *The Internet Review of Science Fiction*, Vol. 5, Nr. 4, June 2008

<sup>36</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 179–182

---

Science Fiction Genre. Die Theorie, mit der sich Delany hier auseinandersetzt, ist die Sapir-Whorf Hypothese.

Delany ist nicht der einzige Science Fiction Autor, der sich mit der Sapir-Whorf Hypothese beschäftigt. Tatsächlich erfreut sich diese Theorie einiger Beliebtheit bei Science Fiction Autoren. Das neben *Babel-17* bekannteste Science Fiction Werk, welches sich auf die Sapir-Whorf Hypothese bezieht, ist vermutlich *The Languages of Pao* (1958) von Jack Vance, worin es um einen Konflikt zwischen zwei Planeten mit sehr unterschiedlichen Sprachen und Kulturen geht. Hierbei geht Vance sogar noch weiter als George Orwell in der Beschreibung einer durch Sprache bestimmten politischen und sozialen Kultur, denn die Bewohner des Planeten Pao sind dank ihrer verblosenen Sprache zu einem passiven, konformistischen und inflexiblen Volk geworden, das sich gegen kriegerische Attacken und Invasionen nicht wehren kann. Ironischerweise beginnt jedoch der Romans damit, dass der Herrscher des Planeten Pao von seinem Stellvertreter Bustamente, der scheinbar von der sprachinduzierten Passivität seines Volkes verschont geblieben ist, ermordet wird. Bustamente beginnt darauf ein Umerziehungsprogramm, welches die Einführung von Newspeak bei weitem übertrifft. Zunächst werden gezielt neue Sprachen entwickelt, welche bestimmte Verhaltensweisen, Werte und Normen kreieren und bestärken sollen. Dann wird die Bevölkerung von Pao in Gruppen aufgeteilt und gezwungen, jeweils eine der neuen Sprachen zu sprechen. An Ende des Romans wird die Bevölkerung von Pao durch einen neuen Herrscher sprachlich, politisch und sozial wiedervereinigt. Als literarische Illustration der Sapir-Whorf Hypothese ist *The Languages of Pao* durchaus interessant, jedoch wirkt die Handlung teilweise sehr konstruiert und nicht plausibel. Die Radikalität der durch Sprache erzwungenen gesellschaftlichen Veränderung ist auch nicht besonders glaubwürdig. Außerdem ist *The Languages of Pao* für einen

linguistischen Science Fiction Roman ziemlich einfallslos im Hinblick auf die Bildung von Wörtern und Namen. So heißt die Sprache der Kriegerkaste "Valiant", während ein Handelsvolk den Namen "Mercantil" trägt.

*Babel-17* und *The Languages of Pao* vertreten durchaus interessante Ideen, obwohl beide Romane etliche sprachwissenschaftliche Fehlannahmen und Missverständnisse enthalten. So scheint sich Jack Vance unter anderem nicht ganz klar darüber zu sein, dass Hilfsverben Verben sind, während Delany Fehler im Bereich der Phonetik macht. Außerdem sind beide Romane doch recht naiv in ihrer Vorstellung von Sprache als Instrument der gesellschaftlichen Kontrolle und Gehirnwäsche. Robert Bee sieht die Ursache dieser Naivität in der allgemeinen Technik- und Wissenschaftsgläubigkeit des Science Fiction Genres in den 1950er und 1960er Jahren<sup>37</sup>. Er schreibt:

Both novels portray the can-do attitude of hard, traditional SF: despite the power of language, someone with the right technical understanding can—like a chemist mixing formulas—turn language to his or her advantage. Neither Vance nor Delany is thought of as a hard SF writer, but they demonstrate a faith in the power of technicians to use science—in this case linguistics—to control reality. Interestingly, the novels demonstrate the insights and blindnesses of traditional science fiction. They use the freedom of science fiction to create an imaginary world, and explore intriguing ideas about linguistics, but the optimism and the protechnical bias prevent Vance and Delany from fully interrogating some of the problematic aspects of cultural engineering.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Es ist in der Science Fiction Literatur der 1940er bis 1960er Jahre ein häufig auftauchendes Motiv, dass Geistes- und Sozialwissenschaften als Instrumente der sozialen Kontrolle und gesellschaftlichen Veränderung dargestellt werden. So basiert die berühmte *Foundation* Trilogie von Isaac Asimov auf der Annahme, dass eine Gruppe von Soziologen über einen Zeitraum von tausend Jahren nicht nur akkurat die Zukunft vorhersagen, sondern diese auch beeinflussen können.

<sup>38</sup> Bee, Robert: "Linguistics, Cultural Engineering, and World Building in Languages of Pao and Babel-17" in *The Internet Review of Science Fiction*, Vol. 5, Nr. 4, June 2008

Andere Beispiele für die Anwendung der Sapir-Whorf Hypothese auf das Science Fiction Genre sind der feministische Roman *Native Tongue* (1984) von Suzette Hadin Elgin, worin Frauen die Sprache Laaden als Widerstand gegen ein patriarchalisches System entwickeln, der Roman *Open Your Eyes* (2009) von Paul Jessup<sup>39</sup>, in dem eine Gruppe von Weltraumpiraten von einem linguistischen Virus angegriffen wird, sowie Ted Chiangs Kurzgeschichte "Story of Your Life" (1998).

Neben Vereinfachungsprozessen, egal ob zentral gesteuert wie bei Orwells Newspeak oder natürlich entwickelt, bilden Kreolisierungen die zweite Säule der literarischen Spekulation über die Zukunft der (englischen) Sprache. Walter E. Meyers schreibt:

Surprisingly few stories, that describe the future of English hypothesize any sort of influence from other languages. When one does, however, that other language is almost certain to be Russian.<sup>40</sup>

Für Meyers Beobachtung gibt es eine einfache Erklärung. Da die Beschreibung solcher fiktionaler Kreolisierungsprozesse fast immer auf einer Extrapolation der zeitgenössischen politischen und sozialen Verhältnisse beruht, lässt sich aus der Wahl der beteiligten Sprachen gut ablesen, welche globalen Machtverhältnisse zur Zeit, als das entsprechende Werk entstand, herrschten. Meyers Untersuchung stammt aus dem Jahr 1980, d.h. aus der Zeit des Kalten Krieges, was auch die Bedeutung der russischen Sprache in den von ihm untersuchten Werken erklärt.

So kombiniert der britische Autor Anthony Burgess in *A Clockwork Orange*, geschrieben 1962 auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, Englisch mit Russisch und erschafft so Nadsat, den Jugendslang der Zukunft. Da Burgess im

<sup>39</sup> Paul Jessups Roman gilt als von Samuel R. Delany inspiriert, daher weist die Handlung gewisse Parallelen zu *Babel-17* auf.

<sup>40</sup> Meyers, Walter E: *Aliens and Linguists*, 19

Gegensatz zu vielen anderen Science Fiction Autoren auch Linguist war<sup>41</sup> und in den späten 1940er Jahren als Dozent für Sprachwissenschaft an der Universität Birmingham tätig war, ist sein Nadsat besser durchdacht als viele andere Versuche, futuristische Kreolsprachen darzustellen.

*A Clockwork Orange* ist in der ersten Person verfasst. Der Erzähler ist Alex, ein jugendlicher Krimineller, der seine Geschichte in Nadsat erzählt. Nadsat ist eine Mischung von Cockney Slang mit seiner oft ausgeprägten Sprachmelodie und russischen Worten. So bezeichnet Alex zum Beispiel seine Freunde beziehungsweise die Mitglieder seiner Gang als "Droogs", abgeleitet vom russischen Wort für Freund. Eine interessantere Variante ist das Nadsat Wort "horrorshow", eine Anglisierung des russischen Worts "choroscho". Durch den von Alex und seinen Freunden gesprochenen Cockney Dialekt wird die phonetische Ähnlichkeit beider Worte noch verstärkt. Auch der Bezeichnung "Nadsat" selbst stammt aus dem Russischen. "Nadsat" ist ein bei Numeralen verwendeter Suffix, ähnlich wie "-zehn" im Deutschen oder "-teen" im Englischen. Nadsat ist im Roman die Sprache der Teenager, deswegen ist es durchaus passend, dass die Bezeichnung der Sprache auf Russisch "Teen" bedeutet.

"Nadsat" ist auch in Stanley Kubricks berühmter Verfilmung von *A Clockwork Orange* aus dem Jahr 1971 zu hören. Im allgemeinen jedoch ignorieren Science Fiction Filme und Fernsehserien die Frage, wie die Sprache der Zukunft aussehen könnte, meist noch stärker als Romane und Kurzgeschichten dies tun. Jedoch gibt es speziell im Bereich der futuristischen Kreolsprachen einige Ausnahmen. So wird in Ridley Scotts Film *Blade Runner*<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Im Jahr 1981 wurde Burgess angeheuert, um für den Film *Reign of Fire* eine prähistorische Sprache zu entwickeln.

<sup>42</sup> Der Film basiert recht lose auf Philip K. Dicks Roman *Do Androids Dream of Electronic Sheep?* (1968).

(1982) auf den Straßen des multikulturellen Los Angeles des Jahres 2019 Cityspeak, ein Kreol aus Japanisch, Spanisch, Deutsch, Französisch und Ungarisch, gesprochen. Hierbei ist Japanisch der auffälligste Anteil, da es auch auf etlichen Werbetafeln und Schildern im Film zu sehen ist. Jedoch wird Cityspeak nur während der Straßenszenen im Hintergrund gesprochen, die Protagonisten des Films sprechen durchgängig Englisch.

Ein weiteres interessantes Beispiel für Kreolisierung findet sich in der kurzlebigen US-Fernsehserie *Firefly* (2003). Die Serie, konzipiert von Kultproduzent Joss Whedon, kombinierte Science Fiction mit Western Elementen in teils innovativer, teils anachronistischer (eine Gesellschaft, die über hochentwickelte Raumfahrttechnologie verfügt, verwendet gleichzeitig Eisenbahnen und sogar Pferde zum Bodentransport) Weise.

Ein Bereich, über den die Serie versuchte, ein von politischen, Entwicklungs- und Klassenunterschieden geprägtes Universum zu erschaffen, war die Sprache. In Science Fiction Filmen und Fernsehserien, selbst in solchen, die eine bewusst multikulturelle Gesellschaft zeigen, wird fast ausschließlich die Sprache des Produktionslandes gesprochen. In einem von amerikanischen, kanadischen und britischen Produktionen geprägten Feld ist dies beinahe immer Englisch.

Auch in *Firefly* sprechen alle Figuren Englisch. Es gibt einige Neologismen, zum Beispiel "shiny" als Ausdruck der Zustimmung, "browncoats" als Bezeichnung für eine der Konfliktparteien in der Serie<sup>43</sup> und "licensed companion" als euphemistische Bezeichnung für Prostituierte. Der letztere Neologismus geht jedoch nicht auf Whedon zurück sondern auf die US-Schriftstellerin J.D. Robb, welche "licensed companion" als Bezeichnung für

---

<sup>43</sup> "Browncoats" ist auch der Namen, den enthusiastische Fans der Serie sich selbst gaben.

Prostituierte schon 1996 in ihrem Roman *Naked in Death* und dessen inzwischen 36 Fortsetzungen verwendet hat.

Jedoch ist Englisch nicht die einzige Verkehrssprache im ausschließlich von Menschen bewohnten *Firefly* Universum. Laut Intention der Serienmacher sollte Mandarin dem Englischen in diesem fiktionalen Universum gleichgestellt sein. So sind Schilder in Englisch und Mandarin beschriftet, Durchsagen erfolgen in beiden Sprachen und es wird impliziert, dass die Charaktere beider Sprachen mächtig sind und diese teilweise auch vermischen. So fielen die Charaktere beim Fluchen regelmäßig ins Mandarin. Der Hauptgrund hierfür lag wohl in dem Versuch, möglichst realistische Dialoge zu schreiben und gleichzeitig die sehr strengen Vorschriften der US Networks hinsichtlich Vulgarismen zu umgehen. Dennoch handelt es sich um einen vor allem in der filmischen Science Fiction ungewöhnlichen Versuch, Sprachvermischungs- und Kreolisierungsprozesse darzustellen, der allerdings dadurch unterminiert wurde, dass in allen dreizehn Folgen der Serie trotz der dominanten Position des Mandarin keine einzige Person ostasiatischer Herkunft zu sehen war.

#### **4 Außerirdische Sprachen und ihre irdischen Sprecher**

Die größten linguistischen Probleme haben aber jene Autoren, deren Werke von außerirdischen Welten und Völkern handeln, die keinerlei Verbindung zur Erde haben. Denn diese Autoren müssen nicht nur eine ganze Gesellschaft sondern auch eine ganze Sprache von Grund auf entwickeln. Dazu kommt, dass die der außerirdischen Sprache zugrundeliegenden Ideen und Konzepte vielleicht kaum oder gar nicht in menschliche Begriffe zu übersetzen sind.

Jedoch wird - wie auch bei der Darstellung der menschlichen Sprache der Zukunft - dieses Problem oft ignoriert. Die Aliens des Science Fiction Genres sprechen mit alarmierender Häufigkeit Englisch. Oft, speziell in älteren Texten

oder auch in Film und Fernsehen, geschieht dies ohne jegliche Erklärung. Andere Werke bedienen sich des beliebten Science Fiction Klischees des wundersamen Übersetzungsgeräts. So gibt es in der US-Fernsehserie *Star Trek* (1966-1969) den "Universalübersetzer", der (fast) alle Kommunikationsprobleme der Crew des Raumschiffs Enterprise löst. C-3PO, einer der Roboter Protagonisten der *Star Wars* Filme, beherrscht nach eigenen Angaben mehr als sechs Millionen Kommunikationsformen, bevorzugt jedoch Englisch mit einem ausgeprägten Received Pronunciation Akzent. Die amerikanisch/australische Fernsehserie *Farscape* (1999-2003) verwendet sogenannte "Übersetzernaniten", um es ihrem menschlichen Helden, einem gestrandeten Astronauten, zu erlauben, mit seinen außerirdischen Kameraden zu kommunizieren. Die TARDIS<sup>44</sup>, eine Kombination aus Raumschiff und Zeitmaschine aus der britischen Fernsehserie *Doctor Who* (1963-1989 und 2005-2010), verfügt sogar über telepathische Fähigkeiten, die es den menschlichen Reisegefährten des außerirdischen Doktors erlauben, sich im sowohl im Italien der Renaissance als auch auf einem fremden Planeten hunderttausende von Jahren in der Zukunft verständlich zu machen. Walter E. Meyers weist darauf hin, dass angesichts der Probleme, die bei der Entwicklung von sehr beschränkten automatischen Übersetzungssystemen auftraten, ein universales Übersetzungssystem wie in vielen Science Fiction Werken geschildert, äußerst zweifelhaft ist<sup>45</sup>. Dennoch halten viele Autoren aus Bequemlichkeit an diesem Klischee fest.

Selbst wenn Außerirdische nicht Englisch sprechen oder übersetzt werden, sind linguistisch plausible Darstellungen nicht-menschlicher Sprachen

---

<sup>44</sup> TARDIS ist laut Serie ein Akronym für "Time and Relative Dimensions in Space", da das hochentwickelte außerirdische Volk der Time Lords vom Planeten Gallifrey scheinbar sowohl als Bezeichnung für die eigene Spezies als auch als Benennung für ihre technologischen Errungenschaften Englisch bevorzugt.

<sup>45</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 118–119



eher selten. Die meisten außerirdischen "Sprachen" im Science Fiction Bereich bestehen aus einer Ansammlung von Nonsenswörtern, die oft nicht einmal phonologisch geschweige denn morphologisch oder syntaktisch kohärent sind. Eines der populärsten Science Fiction Universen ist das *Star Wars* Universum, welches Schauplatz von insgesamt neun Spielfilmen, vier Fernsehserien sowie unzähligen Romanen, Comics und Videospielen ist. Die dominante Sprache des *Star Wars* Universums ist wieder einmal Englisch. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die drei ursprünglichen Spielfilme, *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) und *Revenge of the Jedi* (1983), ein Universum zeigten, dass von einer totalitären, von Menschen dominierten Regierung beherrscht wird. In einem solchen System macht es Sinn, dass die Sprache der dominanten Art, d.h. der Menschen, zur Lingua Franca des gesamten Universums wird. Jedoch trifft der Zuschauer auch in den drei ursprünglichen Spielfilmen immer wieder auf Wesen, die nicht Englisch sprechen. Hierzu zählt einerseits ein Großteil der in den Filmen gezeigten Roboter<sup>46</sup> sowie die Spezies der Wookies, Ewoks und Hutt.

Es fällt auf, dass es sich bei den nicht-englischsprachigen Wesen im *Star Wars* Universum um marginalisierte Gruppen handelt. Die Roboter sind eine rechtlose Dienstbotenklasse, alle Mitglieder der Hutt Spezies, die in den Filmen auftauchen, sind Kriminelle, während es sich bei den Ewoks und Wookies um Arten handelt, die von der Mehrheitsgesellschaft wegen ihres bärenähnlichen Aussehens diskriminiert und für unzivilisiert gehalten werden. Hierbei wird speziell im Falle der Wookies deutlich, dass ihre Unfähigkeit, Englisch zu sprechen, physiologische Ursachen hat. Der Wookie Chewbacca, einer der

---

<sup>46</sup> Im *Star Wars* Universum fungiert ein bestimmter Typ Roboter, die sogenannten Protokollroiden, als Übersetzer. Alle anderen Roboter, wie z.B. der Reparaturroboter R2-D2, der zu den Protagonisten der Serie zählt, kommunizieren durch Pieptöne oder über Computerbildschirme.

Protagonisten der Filme, ist ein intelligentes Wesen, welches unter Menschen lebt, komplexe technologische Systeme repariert und Raumschiffe steuert. Chewbacca ist offensichtlich in der Lage, Englisch zu verstehen, kommuniziert jedoch ausschließlich in seiner eigenen Sprache. Im Gegenzug verstehen die meisten der in den Filmen auftretenden Menschen mehrere Sprachen. So wird Chewbaccas Sprache von allen menschlichen Charakteren problemlos verstanden. Jedoch sprechen die Menschen im *Star Wars* Universum mit wenigen Ausnahmen ausschließlich Englisch.

Die Tatsache, dass in den *Star Wars* Filmen viele verschiedene nicht-menschliche Sprachen zu hören sind, bedeutet jedoch nicht, dass diese auch durchdacht und gut realisiert sind. Gerade bei Kurzauftritten bestehen außerirdische Sprachen oft aus Nonsenslauten oder irdischen Sprachen, deren Worte und Phoneme willkürlich vom Sound Designer Ben Burtt zusammengemischt wurden. So beruht die Sprache des nicht-menschlichen Kopfgeldjägers Greedo auf der Sprache des Quechua Volkes, während der Weltraumpilot Nien Nunb, ein Bewohner des Planeten Sullust, die ostafrikanische Haya Sprache bevorzugt<sup>47</sup>.

Es gibt im *Star Wars* Universum jedoch auch nicht-menschliche Wesen, die zwar in der Lage sind, Englisch zu sprechen, dabei aber häufig die syntaktischen und morphologischen Charakteristika ihrer eigenen Sprache anwenden. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist der Jedi Meister Yoda. Yoda spricht in allen fünf Filmen der *Star Wars* Reihe, in denen er auftritt, durchweg Englisch, verwendet jedoch eine Objekt/Attribut Subjekt Verb Struktur, wie zum Beispiel "Your apprentice Skywalker will be"<sup>48</sup>. Auch ansonsten bevorzugt Yoda Vorfeldkonstruktionen, so finden sich in seinen

---

<sup>47</sup> Zimmer, Ben: "On Language: Skxawng!" in *The New York Times*, 04.12.2009, MM20

<sup>48</sup> *The Phantom Menace*, Regie und Drehbuch: George Lucas, Twentieth Century Fox, 1999

Dialogen Sätze wie "Much to learn you still have"<sup>49</sup> oder "To fight this Lord Sidious strong enough you are not".<sup>50</sup> Yoda tendiert außerdem dazu, bei Hilfsverbkonstruktionen im Englischen Hilfsverb und Partizip zu trennen, wobei das Partizip am Anfang und das Hilfsverb am Ende des Satzes steht, wie zum Beispiel: "Lost a planet Master Obi-Wan has."<sup>51</sup>

Es ist nicht bekannt, ob Yodas Art zu sprechen auf George Lucas, Produzent und Mastermind hinter der *Star Wars* Reihe, auf die Autoren Leigh Brackett<sup>52</sup> und Lawrence Kasdan, die das Drehbuch zu Yodas Debütfilm *The Empire Strikes Back* verfassten, oder gar auf den Puppenspieler Frank Oz, der Yoda nicht nur zum Leben erweckte sondern ihm auch seine Stimme lieh, zurückgeht. Die Motivation dafür ist jedenfalls deutlich. Yodas Syntax mit ihren für das Englische äußerst ungewöhnlichen Vorfeldkonstruktionen soll seine außerirdische Natur unterstreichen. Hierbei sind die Autoren jedoch nicht komplett erfolgreich, denn Yoda ist nicht nur nicht konsistent in seiner Anwendung der Syntax, seine Art zu sprechen macht für die Figur auch nicht unbedingt Sinn. Denn in den *Star Wars* Filmen wird Yoda als ein sehr altes<sup>53</sup>, äußerst gebildetes und äußerst weises Wesen dargestellt. Außerdem hat er als Meister des Ordens der Jedi Ritter eine hohe gesellschaftliche Stellung inne. Außer der ungewöhnlichen Syntax gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass Yoda die englische Sprache nicht perfekt beherrscht. Daher ist zu vermuten, dass es

---

<sup>49</sup> *The Empire Strikes Back*, Regie: Irvin Kershner, Drehbuch: Leigh Brackett, Lawrence Kasdan, George Lucas, Twentieth Century Fox, 1980

<sup>50</sup> *Revenge of the Sith*, Regie und Drehbuch: George Lucas, Twentieth Century Fox, 2005

<sup>51</sup> *Attack of the Clones*, Regie und Drehbuch: George Lucas, Twentieth Century Fox, 2002

<sup>52</sup> Leigh Brackett war eine der wenigen Frauen, die in den 1940er und 1950er Jahren Science Fiction schrieben, und ist vor allem durch ihre Romane und Kurzgeschichten über den intergalaktischen Abenteurer Eric John Stark bekannt geworden. Außerdem war sie Drehbuchautorin in Hollywood und arbeitete an Klassikern des Film Noir wie z.B. Howard Hawks *The Big Sleep* (1942) mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall mit. *The Empire Strikes Back* war ihr letztes Drehbuch, sie starb noch vor Vollendung des Filmes an Krebs.

<sup>53</sup> Laut eigenen Angaben ist Yoda zum Zeitpunkt seines Todes über 900 Jahre alt.

sich bei Yodas ungewöhnlicher Syntax um eine Affektiertheit handelt, was durchaus zu seinem Charakter passen würde. Dieser Verdacht wird dadurch bestärkt, dass Yoda zeitweise durchaus in der Lage ist, syntaktisch korrektes Englisch zu sprechen. So entspricht eines der bekanntesten Yoda Zitate, "Fear is the path to the dark side. Fear leads to anger. Anger leads to hate. Hate leads to suffering"<sup>54</sup>, komplett der Syntax der englischen Sprache.

Die neben Yoda wohl auffälligste Figur in den *Star Wars* Filmen, dessen Verwendung der englischen Sprache nicht dem Standardgebrauch entspricht, ist Jar-Jar Binks, eingeführt in *The Phantom Menace* (1999), dem ersten Film der sogenannten Prequel Trilogie, welche die Vorgeschichte der drei ursprünglichen Filme erzählt. Im Gegensatz zu Yoda beschränkt sich Jar-Jars Nichtstandard Verwendung des Englischen nicht nur auf die Syntax, sondern umfasst alle Aspekte der Sprache. Jar-Jar hängt fast durchgängig den Suffix -sa an Personalpronomen an, er kann keine th-Laute aussprechen, lässt häufig Hilfsverben weg und hat Probleme mit unregelmäßigen Verbformen (Jar-Jar sagt "I spake" statt "I spoke"). Typische Jar-Jar Zitate sind "Mesa day startin pretty okee-day with a brisky morning munchy, then BOOM!" und "Yousa thinking yousa people ganna die?"<sup>55</sup>

Von einem rein sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus ist Jar-Jar Binks ein erfolgreicherer Versuch, einen Außerirdischen darzustellen, für den Englisch eine Fremdsprache ist, als Yoda. Denn Jar-Jars sprachliche Idiosynchasien beeinflussen alle Bereiche seiner Sprache, während Yodas sich nur auf die Syntax beziehen. Außerdem ist Jar-Jars Nichtstandard Verwendung konsistenter als Yodas. Da andere Mitglieder von Jar-Jars Spezies ähnliche sprachliche

---

<sup>54</sup> *The Phantom Menace*, Regie und Drehbuch: George Lucas, Twentieth Century Fox, 1999

<sup>55</sup> *The Phantom Menace*, Regie und Drehbuch: George Lucas, Twentieth Century Fox, 1999

Eigenheiten zeigen, lässt sich vermuten, dass diese auf Strukturen in der Muttersprache dieser Art zurückgehen<sup>56</sup>.

Jedoch gehört Yoda zu den beliebtesten Figuren der *Star Wars* Reihe<sup>57</sup>, während Jar-Jar Binks fast durchgängig verhasst ist. Hierzu tragen teilweise auch seine sprachlichen Eigenheiten bei, da etliche von ihnen als typisch für karibische und African-American Varianten des Englischen gelten. Patricia J. Williams nennt Jar-Jars Sprache "a weird pidgin mush of West African, Caribbean and African-American linguistic styles".<sup>58</sup> Da Jar-Jar als komische Figur konzipiert ist und im Film als eher wenig intelligent dargestellt wird, wird er durch seine Verwendung "schwarzer" Varianten des Englischen von vielen als rassistischer Stereotyp gesehen. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass der Schauspieler Ahmed Best, der Jar-Jar seine Stimme leiht, Afroamerikaner ist<sup>59</sup>. Der Filmkritiker Brent Staples schreibt:

But the main trouble centers on Jar Jar Binks, a digitalized alien who speaks in an exaggerated West Indian patois and lopes along in a combination shuffle and pimp walk. Binks is by far the stupidest person in the film. His simple-minded devotion to his (white) Jedi masters has reminded people of Hollywood's most offensive racial stereotypes.<sup>60</sup>

Nun haben Nebenfiguren, die als sogenannte "comic relief" Charaktere fungieren und die Handlung durch ihre Eskapaden auflockern, eine lange

---

<sup>56</sup> Man kann leider nicht sagen, ob dies auch für Yoda gilt, da Yoda das einzige Mitglied seiner Spezies ist, das in den Filmen zu sehen ist.

<sup>57</sup> Die Popularität der Yoda Figur lässt sich auch gut sprachdidaktisch ausnutzen. Ich habe einmal eine Übung für Sechstklässler konzipiert mit dem Ziel, Yodas exzentrische Syntax zu korrigieren, um den Schülern Syntax und Word Order näher zu bringen.

<sup>58</sup> Williams, Patricia J.: "Diary of a Mad Law Professor: Racial Ventriloquism" in *The Nation*, 05.07.1999

<sup>59</sup> Es ist jedoch auch anzumerken, dass Boss Nass, das andere Mitglied von Jar-Jars Art mit einer wichtigeren Rolle, von dem weißen britischen Schauspieler Brian Blessed gesprochen wird.

<sup>60</sup> Staples, Brent: "Editorial Observer; Shuffling Through the Star Wars" in *The New York Times*, 20.06.1999, 414

Tradition. Im Hollywood Film und nicht nur dort sind solche "comic relief" Figuren oft dadurch zu erkennen, dass sie eine Nicht-Standardvariante der Filmsprache sprechen, d.h. einen ausgeprägten Dialekt oder Akzent haben. In älteren Hollywood Filmen haben diese Figuren oft einen Brooklyn oder Südstaaten Akzent, manchmal haben sie auch einen klischeehaften asiatischen Akzent oder sprechen eine "schwarze" Variante des Englischen. Im deutschen Film sprechen solche Figuren mit bayrischem, sächsischem oder berlinerischem Dialekt, im britischen Film haben sie einen irischen, schottischen, walisischen oder einen der vielen nordenglischen Akzente. Immer jedoch handelt es sich um eine Sprachvariante, die mit einem niedrigen sozialen Status assoziiert ist.

Auch im Science Fiction Film finden sich solche "comic relief" Figuren mit ausgeprägtem Akzent schon seit den 1950er Jahren. Sowohl in *Destination Moon* (1950), der Verfilmung eines Robert A. Heinlein Romans, als auch in *Conquest of Space* (1955) findet sich unter den heldenhaften US Astronauten jeweils ein Besatzungsmitglied mit einem auffälligen Brooklyn Akzent<sup>61</sup>, welches als komische Figur fungiert. Der Chefsingenieur Scotty aus der Serie *Star Trek* ist eine spätere Version dieser Figur, spricht jedoch mit einem ausgeprägtem schottischen Akzent.

Waren jedoch die komischen Figuren in den Science Fiction Filmen der 1950er und 1960er Jahre noch allesamt Menschen und meistens Amerikaner, sind die "comic relief" Figuren in den *Star Wars* Filmen durchgängig nicht-menschlich. Unter anderem erfüllen die Roboter C-3PO und R2-D2, der Wookie Chewbacca und auch der oben erwähnte Yoda sowie Jar-Jar Binks diese Funktion. Also steht Jar-Jar Binks in einer langen Tradition komischer Figuren

---

<sup>61</sup> Komische Figuren in Science Fiction Filmen dieser Zeit stammten so häufig aus Brooklyn, dass diese Figurentyp manchmal auch als "Brooklyn guy" bezeichnet. Im allgemeinen ist der "Brooklyn guy" bei den Zuschauern genauso unbeliebt wie Jar-Jar Binks.

---

mit auffälligem Sprachmuster, welches rassistischen Stereotypen entsprechen kann, aber nicht muss.

Außerdem ist anzumerken, dass der Film selbst die Diskriminierung von Jar-Jars Spezies, die von ihren menschlichen Nachbarn für dumm und primitiv gehalten wird, kritisiert, denn die menschlichen Bewohner des Planeten können eine Invasionsarmee nur mit Hilfe von Jar-Jars Spezies besiegen. Tatsächlich ist es ein wiederkehrendes Motiv, sowohl in den *Star Wars* Filmen als auch im Science Fiction Genre im allgemeinen, dass technisch hochgerüstete, von Menschen befehligte Armeen von als rückständig und primitiv geltenden Arten besiegt werden,<sup>62</sup> wobei die Sympathien klar bei den vermeintlich rückständigen Außerirdischen liegen. Dieses Motiv kann leicht in problematische Klischees vom "edlen Wilden" ableiten. Dank seiner Tollpatschigkeit ist Jar-Jar Binks definitiv kein "edler Wilder". Allerdings ist ebenfalls anzumerken, dass Jar-Jar tatsächlich so dumm ist, wie er auf den ersten Blick erscheint. Am Ende ist es auch Jar-Jar, der als politischer Vertreter seines Volkes die entscheidende Stimme abgibt, welche dem Diktator Palpatine an die Macht bringt.

Im filmischen Bereich gehören die *Star Wars* Filme trotz etlicher Schwächen durchaus zu den besseren Versuchen, die Sprache von nicht-menschlichen Wesen darzustellen. Denn meistens beschränken sich außerirdische Sprachen im Film auf Nonsenslaute oder Wesen, die durchgängig Englisch sprechen und nur ab und zu ein Wort, oft ein Schimpfwort, aus ihrer Muttersprache einfließen lassen.

Autoren, die sich ernsthaft mit der Schöpfung komplett andersartiger Sprachen beschäftigten, finden sich jedoch vor allem im literarischen Bereich.

---

<sup>62</sup> Die auffälligste Szene dieser Art findet sich in *Return of the Jedi* (1983), wo das teddybärenartige Naturvolk der Ewoks die Streitkräfte des galaktischen Imperiums besiegt. Das Motiv des Naturvolks, welches ein hochgerüstetes Regime besiegt, hat jedoch ältere Wurzeln und findet sich unter anderem in dem Science Fiction Klassiker *Dune* (1965) von Frank Herbert und sowie in etlichen Werken des Genre Pioniers Edgar Rice Burroughs.

Zwei Versuche, Samuel R. Delanys *Babel-17* und Jack Vances *The Languages of Pao*, wurden bereits oben erwähnt. In jüngerer Zeit wären auch die britische Autorin Sheila Finch sowie die amerikanische Autorin Juliette Wade zu erwähnen. Sowohl Finch als auch Wade sind Sprachwissenschaftlerinnen. Sheila Finch schreibt seit den 1980er Jahren Romane und Kurzgeschichten über die *Guild of Xenolinguists*. Juliette Wade beschäftigt sich ihren Kurzgeschichten, die seit 2008 in der renommierten Zeitschrift *Analog Science Fiction and Science Fact* erscheinen, mit sprachwissenschaftlichen Fragen und bloggt außerdem über die Verbindung von Sprachwissenschaft und Science Fiction.

Der wohl erfolgreichste Schöpfer vollständig realisierter Sprachen war jedoch John R.R. Tolkien, dessen Werke Walter E. Meyers als "a full embodiment of historical linguistics' highest aims"<sup>63</sup> beschreibt. Nun war Tolkien historischer Linguist und außerdem zeitweise Mitherausgeber des *Oxford English Dictionary*, was sein Talent für die Schöpfung von fiktionalen Sprachen erklärt.

Eine besonders innovative Lösung für das Problem der Darstellung einer außerirdischen Sprache fanden 2007 die Produzenten der BBC Kinder-Science-Fiction-Serie *The Sarah Jane Adventures*. In der Pilotfolge der Serie "Invasion of the Bane" hilft die Titelheldin einem verirrteten Außerirdischen, den Weg nach Hause zu finden, wofür sich der Außerirdische in seiner Sprache bedankt. Die Produzenten standen nun vor dem Problem, für eine kurze Szene mit einem Außerirdischen, welcher im Verlauf der Serie keine weitere Rolle spielte, eine Sprache erschaffen zu müssen<sup>64</sup>. Die Produzenten lösten das Problem, indem sie

---

<sup>63</sup> Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, 156

<sup>64</sup> *The Sarah Jane Adventures* ist ein Spin-off der Science Fiction Serie *Doctor Who*, in der alle Außerirdischen traditionell English sprechen. Daher war das Problem der Sprachschöpfung bisher nie aufgetreten.



den Außerirdischen ein Gedicht in Walisisch rezitieren ließen<sup>65</sup>, sehr zur Belustigung aller walisisch-sprachigen Fernsehzuschauer.

Jedoch gehen nicht alle Kinderserien so locker mit dem Problem nicht-menschlicher Sprachen um wie *The Sarah Jane Adventures*. Tatsächlich wurde die erste für einen Science Fiction Film entwickelte Kunstsprache im Jahr 1974 von der Sprachwissenschaftlerin Victoria Fromkin für die US-amerikanische Kinderserie *Land of the Lost* entworfen<sup>66</sup>.

Im folgenden soll es um einen weiteren Versuch der Konstruktion einer außerirdischen Sprache gehen, der so unerwartet erfolgreich war, dass die konstruierte Sprache einer fiktionalen außerirdischen Art eine sehr irdische Sprechergemeinschaft fand. Es handelt sich um Klingonisch, die Sprache eines fiktionalen Kriegervolks.

Als die Klingonen in den 1960er Jahren erstmals in der US Fernsehserie *Star Trek* auftraten, sprachen sie zunächst einmal – wie übrigens alle anderen Außerirdischen in der Serie – Englisch. Die klingonische Sprache war erstmals 1979 in *Star Trek – The Motion Picture*, der Kinoadaptation der Serie, zu hören. Damals bestand die Sprache nur aus Nonsenswörtern, die spontan von den Schauspielern erfunden wurde.

Für die Fortsetzung *Star Trek II: The Wrath of Khan* heuerte die Produktionsfirma den US Linguisten Marc Okrand an, um einige Dialoge in Vulkanisch, der Sprache einer weiteren außerirdischen Spezies, zu entwickeln. 1984 schließlich erhielt Okrand den Auftrag, für den dritten Film der Serie *Star Trek III: The Search for Spock* eine Sprache für das Volk der Klingonen auf der Basis der wenigen, im ersten Film geäußerten Worte zu entwickeln.

---

<sup>65</sup> Die Serie wird in den BBC Wales Studios in Cardiff gedreht.

<sup>66</sup> Zimmer, Ben: "On Language: Skxawng!" in *The New York Times*, 04.12.2009, MM20

Als Sprachwissenschaftler entwickelte Okrand eine Sprache, die nicht nur eine Ansammlung von Nonsenswörtern sondern eine vollständige Kunstsprache mit Phonologie, Morphologie und Syntax war. Okrand wollte, dass die klingonische Sprache möglichst "außerirdisch" wirkte, deswegen entwickelte er eine Sprache, die sich so weit wie möglich vom Englischen abhob. So hat Klingonisch 29 inflektionale Suffixe alleine für Nomen und die Standardsyntax ist eine für englische Muttersprachler sehr ungewöhnliche Objekt-Verb-Subjekt Folge. Als Vorbild für das Klingonische dienten verschiedenen Native American Sprachen, mit denen sich Okrand beschäftigt hatte. So enthält die Phonologie des Klingonischen Laute wie z.B. den lateralen stimmlosen Affrikativ [tʰ], die häufig in den Sprachen der Ureinwohner Mittelamerikas auftreten.

Die von Okrand entwickelte klingonische Sprache wurde in etlichen weiteren Filmen und Spin-off Fernsehserien der *Star Trek* Reihe verwendet. Da zunächst vor allem für Filmdialoge verwendet, schrieb Okrand sein Klingonisch in lateinischen Buchstaben. Es gibt jedoch auch ein klingonisches Alphabet, welches jedoch nicht von Marc Okrand sondern von Michael Okuda, dem Chefausstatter der Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*, entwickelt wurde. Allerdings bilden die in verschiedenen Filmen und Serien der *Star Trek* Reihe auftauchenden klingonischen Schriftzüge keine Worte, die Schriftzeichen wurden nach rein ästhetischen Gesichtspunkten arrangiert<sup>67</sup>.

Die *Star Trek* Reihe verfügt über eine sehr engagierte Fanbasis und so entwickelte die klingonische Sprache bald ein Eigenleben. 1985 veröffentlichte Marc Okrand *The Klingon Dictionary*. Fans stürzten sich enthusiastisch auf das Wörterbuch und begannen Klingonisch zu lernen. Inzwischen gilt Klingonisch

---

<sup>67</sup> Schoen, Lawrence M.: "Some Comments on Orthography" in *HolQed*, Vol. 1, Nr. 1, 1992, 19

als die Kunstsprache mit den meisten Sprechern weltweit, obwohl genaue Zahlen leider nicht zu finden sind.

1992 wurde das Klingon Language Institute (KLI) gegründet, welches sich der wissenschaftlichen Erforschung der klingonischen Sprache verschrieben hat. Unter anderem gibt das KLI auch vierteljährlich die wissenschaftliche Zeitschrift *HolQed* heraus. Werke der Weltliteratur, unter anderem *Hamlet*<sup>68</sup> und das *Gilgamesch* Epos, wurden ins Klingonische übersetzt, genau wie die Texte des US-Rappers Eminem, die auf *YouTube* von dem klingonischen Rapper Klenginem interpretiert werden. Eine niederländische Gruppe kündigte unlängst eine Oper auf Klingonisch an<sup>69</sup>, Wikipedia and Google liegen auf Klingonisch vor und sogar die altherwürdige Deutsche Welle bietet seit 2004 einen klingonischen Dienst an.

Der weltweite Erfolg des Klingonischen ist erstaunlich, vor allem wenn man bedenkt, dass im Gegensatz zu allen anderen Kunstsprachen, deren Grammatik besonders einfach konstruiert wurde, das Klingonische eine Sprache ist, die von ihrem Entwickler bewusst komplex konstruiert wurde und deren Wortschatz sich auf Grund der Herkunft aus einer Science Fiction Serie vor allem auf die Bereiche Raumfahrt und Militär (die Klingonen sind eine Kriegerrasse) beschränkt, was für die Alltagskommunikation nicht besonders tauglich ist. Dies wurde deutlich, als ein führender Vertreter des Klingon Language Institute versuchte, sein Kind bilingual in Englisch und Klingonisch zu erziehen. Das erste Problem was, dass für alltägliche Gegenstände wie

---

<sup>68</sup> Die klingonische *Hamlet* Übersetzung entstand als Reaktion auf eine Szene in dem Film *Star Trek VI: The Undiscovered Country* (1991), in der ein Klingone als Reaktion auf eine Hamlet Aufführung die Bemerkung macht, dass Shakespeare am besten im klingonischen Original zu lesen sei. Die Dialogzeile war vermutlich als eine humoristische Anspielung auf die in der *Star Trek* Reihe mehrfach erwähnte Tendenz der Klingonen, die technologischen und kulturellen Errungenschaften anderer Völker für sich zu beanspruchen, gedacht, wurde aber von vielen Fans ernst genommen.

<sup>69</sup> Die Klingonen werden in der Serie als sehr opernbegeistert dargestellt.

"Windel" oder "Wickeltisch" keine klingonischen Worte gab, da in den verschiedenen *Star Trek* Filmen und Serien niemals klingonische Babies und Kleinkinder gezeigt wurden. Dennoch lernte das Kind beide Sprachen, begann aber mit Beginn des Kindergartens immer stärker in Richtung Englisch zu tendieren. Mit Beginn der Grundschulzeit hörte das Kind komplett auf, Klingonisch zu sprechen, weil niemand im Schulumfeld die Sprache verstand.

Eines der ambitioniertesten Science Fiction Projekte der jüngsten Zeit ist James Camerons Film *Avatar*, der im Dezember 2009 in die Kinos kommt. Neben bahnbrechenden Spezialeffekten und einer innovativen 3D-Technologie will Cameron mit *Avatar* auch im Bereich der außerirdischen Kunstsprachen neue Maßstäbe setzen. Also heuerte er den US-amerikanischen Linguisten Paul Frommer an, um für das Volk der Na'vi, blaue elfenartige Wesen vom Planeten Pandora, eine Sprache zu schaffen mit der von Cameron erklärten Intention "to out-Klingon Klingon"<sup>70</sup>. Frommer basierte die von ihm entwickelte Na'vi Sprache auf den Arbeiten Bernard Comries zur Sprachtypologie.

Im Gegensatz zum linguistischen Aufwand ist jedoch die Handlung des Films eher konventionell, denn mit dem Aufbegehren des Naturvolkes der Na'vi gegen das menschliche Militär verwendet der Film *Avatar* ein überkommenes Motiv, dass schon in Verbindung mit den *Star Wars* Filmen angesprochen wurde. Entsprechend wurde auch dem Film *Avatar* vorgeworfen, rassistische Klischees vom "edlen Wilden" zu bedienen. Hierbei sehen die meisten Kritiker die Na'vi dank ihres Hanges zu Federschmuck and Gesichtsbemalung als Platzhalter für Native Americans, jedoch interpretiert der afro-amerikanische Journalist Courtland Milloy die Na'vi als schwarz aufgrund ihrer Sprachmuster

---

<sup>70</sup> Zimmer, Ben: "On Language: Skxawng!" in *The New York Times*, 04.12.2009, MM20

und des karibischen Akzentes einiger Na'vi Figuren<sup>71</sup>. Tatsächlich jedoch basiert die von Paul Frommer geschaffene Na'vi Sprache jedoch weder auf amerikanischen noch afrikanischen Sprachen sondern auf verschiedenen Sprachen aus dem arabischen und ostasiatischen Raum<sup>72</sup>.

Ob Na'vi den durchdringenden Erfolg des Klingonischen wiederholen kann, bleibt abzuwarten. Zwar erzielt *Avatar* weltweit sehr gute Einspielergebnisse, allerdings hat Klingonisch der Na'vi Sprache nicht nur 25 Jahre als etablierte Kunstsprache mit einer großen Sprechergemeinschaft voraus sondern auch den mehr als 40 Jahre andauernden Kulterfolg der *Star Trek* Franchise. Zumindest ein Na'vi Begriff, der Vulgarismus "skxawng", hat sich aber bei der Crew des Films bereits durchgesetzt<sup>73</sup>.

## 5 Schlussbemerkung

Wie wir gesehen haben, verwenden Science Fiction Autoren verschiedene Methoden, um die Sprache der Zukunft oder auch einer komplett anderen Welt zu entwickeln. Diese Methoden sind nicht immer erfolgreich, und einige Autoren vermeiden die Sprachfrage auch komplett.

Dennoch gibt es etliche interessante Versuche in der Science Fiction, sprachwissenschaftliche Konzepte und Erkenntnisse aufzunehmen. Im Gegenzug hat das Science Fiction Genre auch die Sprache beeinflusst, sowohl durch Neologismen, die Eingang in den Sprachgebrauch gefunden haben, als auch durch die Schaffung von voll realisierten Kunstsprachen, die von enthusiastischen Fans des Genres erlernt wurden.

---

<sup>71</sup> Milloy, Courtland: "Avatar is part of important discussion about race" in *The Washington Post*, 23.12.2009, B01

<sup>72</sup> Zimmer, Ben: "On Language: Skxawng!" in *The New York Times*, 04.12.2009, MM20

<sup>73</sup> ibid

---

**Literatur**

- Asimov, Isaac: *Asimov on Science Fiction*, New York: Doubleday, 1981
- Asimov, Isaac: *The Complete Robot*, London: Grafton Books, 1983 [1982]
- Banks, Michael A.: "Hugo Gernback: The man who invented the future – Part 1. The early days" in *The Citizen Scientist*, Vol. 4, Nr. 36, 03.09.2004
- Banks, Michael A.: "Hugo Gernback: The man who invented the future – Part 2. Writing, publishing and inventing" in *The Citizen Scientist*, Vol. 4, Nr. 37, 10.09.2004
- Banks, Michael A.: "Hugo Gernback: The man who invented the future – Part 2. Merging science fiction into science fact" in *The Citizen Scientist*, Vol. 4, Nr. 38, 01.10.2004
- Bee, Robert: "Linguistics, Cultural Engineering, and World Building in Languages of Pao and Babel-17" in *The Internet Review of Science Fiction*, Vol. 5, Nr. 4, June 2008
- Delany, Samuel R.: "Critical Methods: Speculative Fiction" in Clareson Thomas D. (ed.): *Many futures, many worlds*, Kent, OH: Kent State University Press, 1977, 278–291
- Erard, Michael: "How global success is changing English forever" in *New Scientist*, Vol. 52, Nr. 2549, 29.03.2008, 28–32
- Gibson, William: *Neuromancer*, New York: Ace Science Fiction, 1984
- Heinlein, Robert A.: *Stranger in a Strange Land*, New York: Avon Books, 1961
- Meyers, Walter E.: *Aliens and Linguists*, Athens GA: University of Georgia Press, 1980
- Milloy, Courtland: "Avatar is part of important discussion about race" in *The Washington Post*, 23.12.2009, B01
- Niven, Larry: "The Words of Science Fiction" in Bretnor, Reginald (ed.): *The Craft of Science Fiction*, New York: Harper Row, 1976, 178–193
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin Books, 1986 [1949]
- Prucher, Jeff: *Brave New Words - The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2007
- Schoen, Lawrence M.: "Some Comments on Orthography" in *HolQed*, Vol. 1, Nr. 1, 1992, 18–20

---

Staples, Brent: "Editorial Observer; Shuffling Through the Star Wars" in *The New York Times*, 20.06.1999, 414

Talbott, Chris: "What the 'frak'? Faux curse seeping into language" in *San Francisco Chronicle*, 02.09.2008

Williams, Patricia J.: "Diary of a Mad Law Professor: Racial Ventriloquism" in *The Nation*, 05.07.1999

Zimmer, Ben: "On Language: Skxawng!" in *The New York Times*, 04.12.2009, MM20

*Cora Buhler*  
*Hochschule Vechta*  
*Institut für Geistes- und Kulturwissenschaften*  
*Driverstraße 22*  
*49377 Vechta*  
*Germany*  
*cora.buhler@uni-vechta.de*