

**Amodeo, Immacolata (Bremen)**

*Sprachen der italienischen Migration im Kino des 21. Jahrhunderts*

Der Beitrag geht von einigen neueren filmischen Beispielen wie etwa Emanuele Crialeses Film *Nuovomondo* (2006), der die italienische Auswanderung in die USA am Anfang des 20. Jahrhunderts thematisiert, aus, um die sprachliche Darstellung der italienischen Migration im Kino des 21. Jahrhunderts zu reflektieren. Einige Leitfragen für diese Reflexion sind: Welche Sprache(n) sprechen italienische Migranten in Filmen? Wird die italienische Migration als einsprachiges oder als mehrsprachiges Phänomen filmisch verarbeitet? Welche Rolle spielen gegebenenfalls die italienischen Dialekte und Minderheitensprachen? Erscheinen italienische Migranten im Einwanderungsland als sprachlich integriert? Dabei wird der Film *Nuovomondo* nicht als Einzelfall angesehen, sondern als ein mehrsprachiger Film, der durchaus an die italienische Filmgeschichte anknüpft. Die vielen in Italien präsenten Dialekte, Regional- oder Minderheitensprachen sind immer wieder auch in den italienischen Film eingeflossen und wurden von zahlreichen italienischen Regisseuren produktiv genutzt. Daher versucht der Beitrag auch den Bogen zu einigen prominenten älteren Beispielen aus der italienischen Filmgeschichte zu spannen, wie z.B. den Filmen des *neorealismo*, den Totò-Filmen oder den Filmen Pier Paolo Pasolinis, welche als Kronzeugen einer italienischen Filmgeschichte und -ästhetik der Mehrsprachigkeit zitiert werden können.

---

**Bastian, Sabine (Leipzig)**

*Mehrsprachigkeit im Film als Problem bei der Translation*

Mehrsprachigkeit im Film stellt den Übersetzer vor besondere Probleme. Ein spezieller Fall, der von uns am Beispiel des Films *La vita è bella* (Roberto Benigni 1997) und seinen deutschen und französischen Fassungen analysiert wurde, liegt vor, wenn Deutsche im fremdsprachigen (hier: italienischen) Film deutsch sprechen und dieser dann ins Deutsche übertragen wird.

Während das Thema anhand englischsprachiger Filme bereits mehrfach thematisiert wurde, fehlt es an Untersuchungen in der Romania. Zudem schien es uns durchaus angebracht, in diesem Kontext auch ein zweites, nicht minder brisantes Problem einzubeziehen: das der Varietäten. Am Beispiel des französischen Films *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon 2008) gehen wir der Frage nach, wieso die deutsche und die italienische Fassung mit recht unterschiedlicher Resonanz beim Publikum aufgenommen wurden. Liegen die Gründe im Übersetzerischen Bereich, also in unterschiedlich gelungenen Synchronfassungen, oder sind es ganz andere, etwa solche kulturspezifischer Art wie Unterschiede im Sinn für Humor? Im Ergebnis unserer Untersuchungen zu diesen und weiteren Filmen (wie *Swimming Pool* von François Ozon, 2002) wollen wir Lösungsvorschläge – keinesfalls "Patentrezepte" – aufzeigen und damit zur Verbesserung der Qualität der Synchronfassungen beitragen.

---

**Blandfort, Julia (Regensburg)**

*Im Spiegel der Diaspora? – Das Kino Tony Gatlifs*

Die zwei Regisseure, die das Bild der Roma im europäischen Kino im Moment am entscheidendsten prägen, sind sicher der Algerien-Franzose Tony Gatlif und der bosnisch-serbische Regisseur Emir Kusturica. Während Kusturica selbst keinen Roma-Hintergrund hat, wurde Tony Gatlif 1948 in der Peripherie von Alger als Sohn einer andalusischen Roma-Familie geboren. Seit der algerischen Unabhängigkeit 1962 lebt er in Frankreich, wo er als Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor tätig ist. Im Frühjahr 2010 kam sein Film *Liberté*, der sich thematisch mit der nationalsozialistischen Verfolgung von Roma in Frankreich beschäftigt, in die Kinos. Bei den Filmfestspielen in Cannes 2004 wurde sein Film *Exils* mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet. Seinen Durchbruch als Regisseur erreichte Gatlif allerdings schon mit *Les Princes*, der 1981 erschien. Dieser bildete den Auftakt zu seiner Roma-Trilogie, die mit *Latscho drom* (1993) und *Gadjo dilo* (1997) fortgeführt wurde.

In seinem Werk zeichnet der Regisseur die Roma als transnationale Gemeinschaft, mit Indien als Ursprungsort, einer gemeinsamen Leidenschaft für Musik und der vereinenden Erfahrung von Marginalisierung und Exklusion. Die Motivation, eine kollektive Identität der Minderheit zu schaffen, kann als ein Schwerpunkt des filmischen Schaffens von Gatlif festgehalten werden. Kulturelle Zusammengehörigkeit ist für Roma, mehr noch als für andere Minderheiten, mit ihrer Sprache, dem Romanès, verbunden. Entsprechend spielt das Spannungsfeld von Mehrheits- und Minderheitssprache eine besondere Rolle in allen Filmen Gatlifs. Die Analyse greift diesen Identitätsfaktor heraus und wird ihn an ausgewählten Filmbeispielen analysieren. Dabei soll die Frage, ob die polylinguale Situation der in den Filmen dargestellten Roma-Gemeinschaften in Bezug zu einer Einordnung als Diaspora gesetzt werden kann, im Mittelpunkt stehen.

---

**Blum, Andreas (Erlangen-Nürnberg)**

*Die fremde Sprache als Rettung und als Risiko: Spracherwerb und Sprachwechsel als Thema des aktuellen Kinos*

Um den Jahreswechsel 1984/85 wurden im Rahmen der so genannten 'Operation Moses' mehrere tausend Falasha, Äthiopier jüdischen Glaubens, die wegen der Hungersnot in Äthiopien in den Sudan geflüchtet waren, aus sudanesischen Flüchtlingslagern nach Israel ausgeflogen und dort eingebürgert. Vor diesem historischen Hintergrund erzählt der Film *Va, vis et deviens* (Frankreich/Belgien/Israel/Italien 2005; Regie: Radu Mihaileanu) die Geschichte eines afrikanischen Jungen, der sich Schlomo nennt und im Zuge dieser Hilfsaktion von einer jüdischen Adoptivfamilie mit französischem Hintergrund aufgenommen wird, während seine leibliche Mutter in Afrika zurückbleibt. Schlomo muss Hebräisch lernen. Die Sprache der neuen Kultur ist für ihn einerseits der Schlüssel zu einem neuen Leben fern von Elend, andererseits empfindet er sie als Gefahr, sich von seiner Mutter, die er irgendwann einmal wiedersehen will, zu entfremden.

Am Beispiel dieses und anderer Filme soll gezeigt werden, dass das aktuelle Kino die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sprache und Identität aufgreift. Es erschafft Figuren, die mit der Notwendigkeit konfrontiert werden, fremde Sprachen zu erlernen und sie im Umfeld einer neuen Kultur zu gebrauchen. Dabei geraten die Figuren in einen Konflikt mit ihrer bisherigen sprachlichen und kulturellen Zugehörigkeit. Nur ein Kino, für das Filme, die in einem größeren Umfang mehrsprachig sind, eine Option darstellen, kann sich solchen Konflikten überzeugend widmen. Von Interesse ist hierbei auch, wie die von den Figuren durchlaufene Phase des 'Nicht-Verstehens' bzw. der 'Sprachlosigkeit' und der angeleitete Zweitspracherwerb visuell und sprachlich dargestellt werden. In diesem Zusammenhang können sich sodann besondere Herausforderungen für die Untertitelung der Originalversion und/oder die Herstellung einer Synchronfassung ergeben.

---

**Cronin, Michael (Dublin)**

*The Translator's Visibility: Cinema, Mobility and Language Difference*

In a special issue of *Linguistica Antverpiensia* devoted to 'fictionalising translation and multilingualism', Dirk Delabastita and Rainer Grutman suggest why in a globalized world, translators might become the focus of narrative interest. They argue that in movies with "cosmopolitan settings" or plots concerning travel or migration "conflicts are likely to find expression on the linguistic plane as well."

Although the term globalisation is of recent vintage, worldwide movements and international axes of influence have been around for much longer. Cinema from its inception at the end of the 19<sup>th</sup> century spread remarkably quickly to many parts of the globe and established itself from very early on as a thoroughly international industry. In the context of the globalizing mission of cinema, it is hardly surprising that translation should arise as a preoccupation. What is more surprising is that the question of language difference and translation has been largely ignored in the study of cinema itself. There is, of course, an abundant literature on the technical and methodological problems of dubbing and subtitling, but there have been few attempts to examine figurative representations of translation in films themselves.

The globalization of industry, warfare, religion, neo-liberalism, trade, telecommunications in a multilingual world means that no one is immune from the effects of translation, though some may seem to be more susceptible to its effects than others. If translation appears in the narratives of mainstream Hollywood cinema, it is not prompted by altruism but by an acknowledgment that the consequences of language and cultural differences are inescapable whether in the Wild West, downtown Tokyo or in a galaxy, far, far away. Students of modernity and globalization would be well advised to consider how filmmakers have handled translation issues within their narratives as a further angle to understanding how multilingual and multicultural concerns play out in a globally distributed medium. Though film scholars might be reluctant to dwell on language for fear of relegating image to a secondary position or only consider translation in the context of the 'technical' concerns of dubbing and subtitling, the issues raised by representations of translation are too important or persistent to be ignored in any attempt to understand the impact of cinema as one of the pre-eminent idioms of the modern age.

We will consider a number of recent mainstream Hollywood films with a view to embedding a discussion of multilingualism in cinema in the context of emerging debates around the notion of an expanding world and micro-cosmopolitanism.

---

**Delgado, Teresa (Berlin)**

*Diseminación de lenguajes y percepción en The limits of control (2009) de Jim Jarmusch*

Si bien *The limits of control/Los límites del control* es una película transnacional, rodada por un equipo de varios países en España con un director estadounidense, y multilingüe, no alcanzaríamos a entender cómo funciona su estética si sólo nos centráramos en el discurso hablado. The Lone Man, el Hombre Solitario, interpretado por el actor marfileño Isaach De Bankolé recibe en un aeropuerto francés las primeras instrucciones para desempeñar una misión. Éstas se las da un personaje denominado Creole en francés y creole, y otro hombre se las traduce al inglés. El tipo de discurso que se

utiliza parece misterioso, a veces filosófico, a veces poético y no todo se traduce.

Los lenguajes que constituyen el mensaje que van a conducir al Hombre Solitario de un punto a otro de su misión están diseminados. Parece que la instrucción primaria de cada etapa proviene de unos papelitos ocultos en cajas de cerillas francesas que va intercambiando con diferentes miembros de una trama internacional al llegar a España. A ese código secreto de letras y números se añade el lenguaje oral en diferentes idiomas. A excepción de la primera instrucción, las demás no se traducen directamente a pesar de que la contraseña es: "Usted no habla español, ¿verdad?" El Hombre Solitario tiene que recomponer los mensajes que se le van transmitiendo, asociar números y letras con pinturas del Museo Reina Sofía de Madrid o localizar a través de ellos un piso en Sevilla, reconocer motivos de las pinturas en las frases que dicen o en los objetos que llevan consigo otros personajes de la trama o asociar las palabras que escuchó al principio en francés con una petenera que se canta en español en un local de Sevilla. El espectador se ve inmerso en un ejercicio de percepción de señales diseminadas en todo el contexto audiovisual que puede ir recomponiendo con mayor o menor dificultad, según sean sus conocimientos de los contextos culturales a los que se hace referencia y su capacidad de atención para reconocer la reaparición de motivos en diferentes entornos. En esta ponencia se expondrá qué consecuencias tienen el multilingüismo y la diseminación de lenguajes en *The limits of control* para la percepción del personaje principal en la película y del espectador que ve la película subtitulada. Asimismo, se analizarán las posibles soluciones en la subtitulación cuando se da una alternancia de códigos.

---

### **Denzel de Tirado, Heidi (Amsterdam)**

#### *Sprache, Code-Switching und Bilingualismus in Immigrantenfilmen*

Momentan leben mehr als 50 Millionen "people of hispanic origin" in den USA. Dieses Phänomen spiegelt sich auch in der amerikanischen Filmproduktion wider. Produktionen wie *August Evening*, Filme, die ausschließlich auf Spanisch gedreht sind und dadurch die hermetische Abgeschlossenheit der Parallelgesellschaft der hispanischen Immigranten in den USA aufzeigen, sind selten. Weitaus häufiger sind Filme, die Code-Switching und Bilingualismus in den Plot einbeziehen.

Zweisprachigkeit wird in Komödien wie *Tortilla Soup*, *Spanglish* und *Casa de los Babys* als Stärke dargestellt. Während beispielsweise die meisten Latinos in *Casa de los Babys* perfekt zweisprachig sind, beherrscht nur eine der Amerikanerinnen ein bisschen Spanisch, die anderen interessieren sich einfach nicht für die Fremdsprache. In *Spanglish* und *Tortilla Soup* erscheint die Zweisprachigkeit der hübschen Latinas als eine bewundernswerte Kompetenz. In *Entre Nos*, *Bloom* und *G.I. Jesus* wird Bilingualismus stellvertretend für die zwei "Welten" thematisiert, in denen sich die Immigranten zurechtzufinden haben, die Sprache stellt hier aber keineswegs das größte Problem dar.

Fehlende Sprachkenntnisse und linguistische Missverständnisse stehen in Iñárritus großem Immigrationsfilm *Babel* im Mittelpunkt. Nicht kulturelle Mentalitätsunterschiede, sondern die fehlende Sprachkompetenz wird in diesem Film als Ursache für den "Kampf der Kulturen" aufgeführt. Dies ist anders in *Crossing Over*. Hier kümmert sich ein Immigrationsagent um den zurückgelassenen Sohn einer deportierten Mexikanerin, bringt ihn zu seinen Großeltern und schafft es, sich auf Spanisch verständlich zu machen. Auch in *Amexicano* lernt ein Amerikaner, der anfangs voller Verachtung für die "fence-jumpers" war, Spanisch, um besser mit seinem neuen Freund – und besonders mit dessen Schwester – kommunizieren zu können.

Dieser Vortrag untersucht, wie und warum Code-Switching eingesetzt wird. Wann wird in andere Sprachen gewechselt? Wer ist zweisprachig? Was für eine Rolle spielen linguistische Missverständnisse? Wie und warum werden Fremdsprachen im Film erlernt und wie wird Sprache als Machtmittel verwendet?

---

### **D'Lugo, Marvin (Worcester, MA)**

#### *Entornos multiculturales y escenario geopolítico en las películas recientes de Pedro Almodóvar*

En las películas recientes de Pedro Almodóvar se nota la presentación insistente de escenas enfocadas en las instabilidades de la lengua en la formación de la identidad cultural de los protagonistas. Acaso los ejemplos más destacados de este fenómeno ocurren en *Todo sobre mi madre* (1999) que empieza con una escena en la cual Manuela y su hijo Esteban miran la película de Joseph L. Mankiewicz, *All about Eve* (1950) en la televisión. Según la rancia práctica española, el film se presenta en versión doblada en la pantallita con el título original reemplazado con otro en español: *Eva al desnudo*. Esteban comenta lo equivocado del "nuevo" título y sugiere una traducción más cercana al original: *Todo sobre Eva*. A Manuela le suena raro este calco en español. Además de aludir a los usos deformantes de los doblajes en el cine durante el Franquismo, este breve diálogo tiene una dimensión autorreferencial, haciéndonos conscientes del título mismo del film de Almodóvar y el esfuerzo del director por sensibilizarnos a la problemática del lenguaje y su entorno cultural.

Un poco más tarde encontramos otra escenificación del mismo binomio lengua-identidad social, esta vez con el uso de una canción "Tajabone", entonada en Wolof, una lengua africana, por el cantante Senegalés, Ismael Lô. La canción en off acompaña a Manuela en su llegada a Barcelona en busca de su ex-marido, el transexual Lola. Aquí, Almodóvar sobrepone a la escena una capa multi-lingüística relacionada a las migraciones sur/norte para señalar la formación de un nuevo espacio urbano español multicultural. Esta escenificación de la acción con música subraya la importancia de la banda sonora cinematográfica y, en términos generales, la cultura auditiva para hacer resaltar en el cine de Almodóvar la

formación híbrida de nuevas identidades culturales.

A raíz de estos y otros momentos sintomáticos de escenificación del nuevo entorno lingüístico-cultural surge una serie de cuestiones teóricas relacionadas al impacto de las tecnologías de sonido (la cultura discográfica, la radio y el cine) al fomento de nuevas relaciones culturales e incluso nuevas identidades en construcción. Las escenas referidas en sus películas muestran la manera en que Almodóvar se sirve de la cultura auditiva para destacar la fluidez geopolítica con la cual las fuerzas de la España tradicionalista y monológica ceden a las crecientes formas de alteridad de otras identidades culturales y sexuales.

Abundan otros momentos semejantes en el cine de Almodóvar que recalcan el binomio lenguaje / identidad cultural. En todos se notan los enlaces entre el habla de los personajes, las canciones, las imágenes, obligándonos a reconocer la cambiante posición geopolítica de España con relación a Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa. Este trabajo indaga los ecos y reflejos narrativos de esta puesta en escena geopolítica, señalando la importancia de la cultura auditiva como una de los móviles esenciales en la formación de una nueva comunidad transnacional y multicultural.

---

### **Gimeno Ugalde, Esther (Wien)**

*Ein Kino, zwei Sprachen – Zweisprachigkeit und Sprachkontakt im katalanischen Kino*

In einem ersten Schritt soll die Situation des aktuellen katalanischen Kinos dargelegt und analysiert werden, welche Rolle die katalanische Sprache im Medium Film spielt. Anschließend möchte dieser Vortrag die filmische Darstellung einiger linguistischer Phänomene untersuchen, welche auf den katalanisch-spanischen Sprachkontakt (Diglossie, Code-Switching, Kodewechsel, etc.) zurückgehen. Ich konzentriere mich hierbei auf die Inszenierungen der fingierten bilingualen und multilingualen Mündlichkeit – Charakteristik, die vielen katalanischen Filmen, welche in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts produziert wurden, gemein ist. Mein Ziel wird es sein zu beobachten, welche narrativen und technischen Vorgänge angewendet werden, um Sprachkontaktsituationen im Kino darzustellen. *Sévigé* (2005) von Marta Balletbò-Coll, *Amor idiota* (2005) und *Barcelona un mapa* (2007) von Ventura Pons, *El coronel Macià* (2006) von Josep Maria Forn, *Salvador* (2006) von Manuel Huerga und *Ficcio* (2006) von Cesc Gay sind die Titel einiger Spielfilme, die als Beispiel für meine Analyse herangezogen werden.

---

### **Juan i Tous, Pere (Konstanz)**

*Salvador Puig Antich (2006) de Manuel Huerga y El amante bilingüe (1993) de Vicente Aranda*

El 2 de marzo de 1974, en la Cárcel Modelo de Barcelona, el joven militante del *Movimiento Ibérico de Liberación* (MIL), de tendencia anarquista, se convirtió en el último preso político ejecutado en España por medio del garrote vil. Hoy día, casi cuarenta años después, es para la izquierda uno de los lugares de memoria más emblemáticos.

Basado en el relato-documento de Francesc Escribano *Compte enrere. La història de Salvador Puig Antich* (2001), Manuel Huerga realizó una película, *Salvador* (2006), partiendo de un guión de Luís Arcarazo. De la película se hicieron dos versiones, una monolingüe en castellano y la otra bilingüe, castellano-catalana, en consonancia con la situación diglósica propia del tardofranquismo.

En mi ponencia quisiera evaluar sociolingüística y narratológicamente las dos versiones, teniendo también en cuenta las canciones de aquella época que Lluís Llach integró en la música que compuso para la película. De modo contrastivo se analizará la película *El amante bilingüe* de Vicente Aranda (basada en la polémica novela de Juan Marsé), interesándonos no sólo por su poética narrativa que radicaliza la apuesta tragicómica de Marsé, sino también por su peculiar transposición del conflicto lingüístico-cultural postulado por la novela.

---

### **Jablonka, Frank (Amiens)**

*Polyphonie an der Peripherie: Double voicing und double thinking im Kontaktmilieu der « Banlieue 13 » 1-2*

Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Banlieue 13* bieten sich Herangehensweisen an, die im Schnittpunkt von (u.a.) Filmsemiotik, Kontakt- und Soziolinguistik, *Cultural Studies* und Migrationsforschung stehen. Aus linguistischer Sicht steht weniger der Kontakt des Französischen mit anderen (Migrations-)Sprachen im Vordergrund, sondern der Kontakt zwischen dem Standardfranzösischen und einer subkulturell markierten und der *banlieue* assoziativ zugeordneten Varietät. Dass diese sprachlich-kulturelle Konfiguration, die unter dem Stichwort der "widerspenstigen Kulturen" zu fassen wäre, auf dem Humus eines alloglotten Migrationshintergrundes gedeiht, ist daran sprachlich nur mehr rudimentär abzulesen. Der Rückgriff auf sprachliche Elemente der *banlieue*-(Sub)kultur erfolgt dabei selektiv und ist durch in sozialen Diskursen reproduzierte, stark stereotypisierte Repräsentationen gesteuert. Allgemein ist die *banlieue*-Kulturindustrie zweifellos als Faktor bei der Fixierung einer als eigenständig einzustufenden *banlieue*-Varietät anzusehen. Der selektive Rückgriff kommt dabei einer Stilisierung gleich, die zu erfassen ausgehend von dem Bachtinschen Konzept der *Polyphonie* versucht werden soll. Die stilisiert-selektive Verwendung *banlieue*-markierter sprachlicher (und weiterer symbolischer) Elemente, im Kontrast mit dem Standardfranzösischen und anderen

symbolischen Markern der als "legitim" geltenden Mehrheitskultur verweisen einerseits auf die empirische Realität der Wohnviertel der urbanen Peripherie. Ein zweiter Verweisstrang führt jedoch durch offensichtliche Übertreibung der sprachlich-symbolischen Verwendungsmodalitäten über diese empirische soziokulturelle Realität hinaus und baut eine eigene Realität *sui generis* auf, die, obwohl auf jener gründend, dieser jedoch entwachsend, mit der partiellen Markierung "fiktiv" belegt ist. Dies geht einher mit anderen über die als empirisch selbstverständlich geltende Alltagswelt hinaus-schießenden Filmmerkmalen, was die Konstruktion eines Makrozeichens des Fantastischen erlaubt. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass auch Repräsentanten der etablierten Ordnung durch den Einsatz *banlieue*-markierter Rede an dieser Subkultur teilnehmen. Dieser als *double voicing* zu bezeichnende Vorgang ermöglicht die Kollusion der beiden Parteien im Film und dieser mit dem Zuschauer, insofern beide Stimmen (die "empirische" und die "fantastische"), obgleich im Widerstreit liegend, doch in komplementärer Weise am Aufbau einer gesellschaftspolitisch engagiert-kritischen (aber gleichwohl höchst unterhaltsamen) Filmrealität teilhaben ('weltkonstitutiver *double think*'), in der durch die zentrale Repositionierung peripherer Codes und der Delegitimation der zentralen an die Wertordnung der französischen Mehrheitsgesellschaft gekoppelten Codes die Oppositionen Zentrum-Peripherie und legitim-illegitim dekonstruiert werden und das damit verbundene Hierarchiegefälle auch zwischen den im Kontakt befindlichen sprachlichen Varietäten untergraben wird.

---

### **Johnen, Thomas (Stockholm)**

#### *Jiddisch-portugiesische Mehrsprachigkeit in O ano em que meus pais saíram de férias*

Der Film *O ano em que meus pais saíram de férias* von Cao Hamburger (Brasilien 2006) reiht sich in eine größere Anzahl neuerer brasilianischer Filme ein, die sich der Auseinandersetzung mit der Zeit der Militärdiktatur (1964-1985) verschrieben haben. Er spielt im Jahr 1970, einem der Höhepunkte der Repression zur Zeit des Medici-Regimes, aber zugleich auch der Fußballweltmeisterschaft in Mexiko. Das Besondere dieses Films ist nun, dass er nicht die Perspektive von Gegnern der Militärdiktatur einnimmt, sondern die des 9-jährigen Mauro, dessen Eltern untertauchen müssen, und außerdem, dass die Handlung fast ausschließlich in einem multikulturellen und mehrsprachigen urbanen Migrantenumfeld spielt.

Mauro, der mit seinen Eltern in der (das moderne Brasilien symbolisierenden) Metropole Belo Horizonte lebt, soll für die Zeit deren Untertauchens bei seinem Großvater wohnen. Dieser wohnt im 500 km entfernten São Paulo, und zwar im traditionellen Einwandererviertel Bom Retiro. Dieser Stadtteil, in dem der größte Teil des Filmes spielt, wurde im 20. Jahrhundert vor allem von jüdischen Einwanderern geprägt (1970: ca. 30.000, hauptsächlich u.a. jiddischsprachige Aschkenasim). So landet Mauro, der von seinem Eltern vor dem Haus seines Großvaters (selbst Mitglied der jüdischen Gemeinschaft) abgesetzt wird, unversehens in einer von der – ihm völlig unbekannt – ostjüdischen Kultur geprägten Welt, in der Jiddisch, das Mauro nicht einmal rezeptiv beherrscht, eine selbstverständliche Umgangssprache ist. Die Begegnung mit Jiddisch wird somit zum Teil seiner unfreiwilligen interkulturellen Erfahrung, besonders als sich herausstellt, dass sein Großvater kurz vor seiner Ankunft einem Herzinfarkt erlag und sich so der Nachbar des Großvaters, der orthodoxe Synagogensekretär Shlomo, Mauros annimmt.

In diesem Beitrag soll die Darstellung der jiddisch-portugiesischen Mehrsprachigkeit im Film analysiert werden, besonders des jiddisch-portugiesischen Code-Switchings und Code Mixings, sowie des jiddischen Akzents im Portugiesischen. Weitere Punkte der Analyse sind die Funktionalität der (Nicht-)Untertitelung der jiddischen Dialogpassagen sowie die (Nicht-) Darstellung anderer durch Figuren oder Handlungsräume im Film repräsentierter Sprachen (bzw. Akzente) wie Hebräisch, Polnisch und Italienisch. Eine weitergehende zu erörternde Fragestellung schließlich ist die, inwieweit das Jiddische im Film nur als nostalgisches Symbol aus vergangenen Zeiten für die Identität der jüdischen Gemeinschaft in São Paulo steht oder ob die im Film dargestellte jiddisch-portugiesische Mehrsprachigkeit nicht vielmehr veranschaulicht, dass die Beibehaltung der ursprünglichen kulturellen Identität auch bei einer größeren, gleichsam in einer Parallelgesellschaft lebenden Migrantengemeinschaft mit ihrer gleichzeitigen Integration in die Gesellschaft des Einwanderungslandes durchaus vereinbar ist.

---

### **Lindorfer, Bettina (Berlin)**

#### *Codeswitching, Stilmischung oder das Ende der Sprache? Le langage des jeunes im neueren französischen Film*

*L'esquive* von Abdellatif Kechiche (2003), *Entre les murs* von Laurent Cantet (2008) oder *La journée de la jupe* von Jean-Paul Lilienfeld (2008) sind Beispiele dafür, dass die Sprache der Jugend auch im französischen Film ein schillerndes Themenfeld darstellt. All diese Filme stellen die Sprechweise ihrer jugendlichen Akteure in Opposition zur Sprachnorm: sei es dass die Jugendlichen ein Stück von Marivaux proben, dass Lehrer ihnen händeringend die Daseinsberechtigung des *subjonctif passé* zu erläutern versuchen oder sie erst unter Waffengewalt dazu bringen, sich mit Molière zu beschäftigen. Von den Inszenierungen in einen fiktiven Kontext gestellt, tritt das Anders-Sein der jugendlichen Sprechweisen noch klarer zutage. Diese verraten dabei nicht nur die Herkunft aus sprachlich "schwierigen" Verhältnissen, sondern vor allem, dass die Konfrontation mit der Norm des Französischen eine echte Herausforderung für die Akteure darstellt.

Mein Beitrag thematisiert zum einen die konkrete Darstellung von Jugendsprache in diesen Filmen, insbesondere

inwiefern dabei neben den häufig genannten Verfahren (Entlehnung, Metaphorisierung, *verlan* etc.) innere und äußere Mehrsprachigkeit (d.h. Stilmischung und Codeswitching) zum Zuge kommen; eine besondere Rolle spielt hier die Frage, ob und wie fremde Sprachen jeweils repräsentiert und ihre Bedeutung ins Französische übersetzt wird. Zum anderen wird aber auch die mediale Konstruktion '*langage des jeunes*' zu hinterfragen sein, die im jeweiligen Film aus unterschiedlichen Sprechweisen geformt wird.

Zentral für die Analyse ist, dass Filme anders als Texte die Möglichkeit bieten, nicht nur die artikulierten Laute bzw. die sichtbaren Buchstaben als die Sprache der Jugendlichen zu begreifen, sondern auch Mimik und Gestik als zentrale Ausdrucksformen mit einzubeziehen. Damit ergibt sich die Chance, hinter dem 'Ende der Sprache', das sich scheinbar im Sprechen einiger Jugendlichen abzeichnet, neue Codes als zentrale Kommunikationsformen zu erkennen.

---

#### **Ruiz Frutos, María José (Bayreuth)**

##### *La coexistencia del castellano y del catalán en el cine: Salvador de Manuel Hueriga*

La película *Salvador Puig Antich*, que narra la historia del último ajusticiado por garrote vil en España, se desarrolla en Barcelona entre los años 1973 y 1974, cuando el uso del catalán estaba limitado al espacio privado, persiguiéndose en el ámbito oficial y público.

En esta exposición trataré las diferentes maneras de representar ese pluralismo idiomático y mostraré cómo el code-switching español / catalán tiene la función de dotar al film de autenticidad.

La situación bilingüe mostrada en la versión original será comparada con la falsa imagen de monolingüismo producida en las versiones dobladas, donde los diálogos son traducidos a una sola lengua y observaremos que de este modo no queda reflejada la situación real. Esto será ilustrado con varios ejemplos, como una escena en la que una de las hermanas comenta con sus amigas la estancia de Salvador en prisión: en la versión italiana no se mantiene el catalán "Non può né mandare né ricevere lettere in catalano", con lo cual da la impresión de que ella está usando el español en el ámbito privado. Analizaré asimismo la manera de enfocar este fenómeno en la versión subtitulada en francés, donde se escuchan las dos lenguas originales y a la vez se lee la adaptación: "Les lettres doivent être en espagnol [...] C'est le règlement".

Examinaré la brevíssima inclusión de la lengua catalana en las versiones dobladas, que irónicamente sólo puede ser escuchada justo antes de que se prohíba su uso y se imponga el castellano en la conversación. Al no ser subtituladas estas escasas frases, da la impresión de que el catalán es utilizado como un idioma secreto entre los interlocutores que lo hablan. Observaremos el modo en el que la "otra" lengua, el no-castellano, es silenciado sistemáticamente en la cárcel.

Por último evaluaré la pérdida de emoción causada por la ausencia del catalán en las versiones dobladas. Se propondrá la interpretación del momento en el que el abogado usa el catalán con Salvador por primera vez ya muy avanzada su relación como una muestra de simpatía y un acercamiento entre ambos, por otro lado veremos la potenciación del clímax cuando en la cárcel le permiten a Salvador despedirse de su familia y de su abogado en catalán y valoraré también hasta qué punto esto desaparece con el doblaje.

Para comentar los aspectos más relevantes del empleo de las diferentes lenguas románicas en esta película y sus adaptaciones ofreceré ejemplos tanto de la versión original (en castellano y en catalán subtulado) como de la versión subtitulada en francés y de las versiones dobladas al italiano y al alemán.

---

#### **Sieber, Cornelia (Leipzig/Mainz)**

##### *Creating Latin Lovers – Spanischsprechen als kulturelle Strategie in Real women have curves (2002) und Spanglish (2004)*

Das Hollywood-Kino hat sich seit längerem erfolgreich der Thematik lateinamerikanisch-stämmiger Einwanderer angenommen und deren Geschichten in seine typischen Muster übersetzt. In *La bamba* (Luis Valdez, 1987) wird die Lebensgeschichte des Rock'n'Roll'ers Ritchie Valens als Verwirklichung des American Dream von Aufstieg und Erfolg inszeniert, *Blood In, Blood Out* (Taylor Hackford, 1987) erzählt ein Gefängnisdrama, *Fools rush in* (Andy Tennant, 1997) folgt den Regeln der Liebeskomödie. Zwischentöne, das Aushandeln über verschiedene Ansichten von Erfolg und Scheitern und die Nichteinlösung Genre-typischer Muster finden sich verstärkt in neueren Filmen wie *Bordertown* (Gregory Nava, 2006), *Real women have curves* (Patricia Cardoso, 2002) und *Spanglish* (James L. Brooks, 2004), bei denen etwa die große Unterscheidung zwischen Happy End vs. tragischem Ausgang mit einem – lt. Carlos Monsiváis typisch lateinamerikanischen – melodramatischen Erzählmuster untergraben wird. In den beiden letztgenannten Filmen dient nun auch der Einsatz der spanischen Sprache nicht mehr nur der Markierung kultureller Andersheit als einfacher Abweichung von typisch US-amerikanischen Mustern, sondern unterstützt die inhaltliche Vermittlung der anderen Wahrnehmungsweise und Weltsicht, die dem Kino-Publikum eröffnet werden.

---

#### **Weiß, Michaela (Erlangen-Nürnberg)**

*Godards Film Socialisme (2010) – eine plurilinguale Kapitalismuskritik*

Das Spätwerk des mit der *Nouvelle Vague* bekanntgewordenen Regisseurs besteht aus filmischen Essays, d. h. philosophischen und oft selbstreflexiven Äußerungen im Medium Film. Dokumentarisches Material und Fiktionselemente, Archivbänder und eigene Aufnahmen werden dabei zu komplexen audiovisuellen Collagen montiert, deren enigmatischer Charakter dem Zuschauer eine große Interpretationsleistung abverlangt. Mehr als alle bisherigen Filme Godards setzt sein 2010 in Cannes präsentierter Film auf sprachliche Heterogenität in Form von *code-switching*: Gut ein Dutzend Sprachen treten – gesprochen, gesungen und geschrieben – in dem Film, der sich in drei thematisch und leitmotivisch miteinander verschränkte Episoden gliedert, nebeneinander. Kaum ein Zuschauer wird alle Monologe, Dialoge und Off-Einspielungen verstehen, und die vom Regisseur selbst verfassten Untertitel in "Navajo", das hier (linguistisch problematisch) ein semantisch und syntaktisch reduktives Pidgin-Englisch bezeichnet, das obendrein polemisch auf den gleichnamigen militärischen Funkcode rekurriert, geraten so zum integralen Bestandteil des Films, verleihen ihm quasi eine weitere intellektuelle Dimension.

Im Kontext der Diskussion des zeitkritischen Potentials und der subversiven Ästhetik von Godards neueren Arbeiten soll eine Analyse des Multilingualismus von *Film Socialisme* geleistet werden.

---