



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Synchronisation in der spanisch-katalanischen
Filmlandschaft am Beispiel von Ventura Pons“

Verfasserin

Katrin Durstberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 344 353

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium Englisch und Spanisch

Betreuerin: Univ. – Prof. Dr. Kathrin Saringen

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. ALLGEMEINES ZUR FILMSYNCHRONISATION	6
2.1. Übertragungsformen von fremdsprachigen Filmen	6
2.2. Vorteile und Nachteile der Synchronisation und Untertitelung	7
2.2.1. Gründe für die Präferenz des Synchronisationsverfahrens.....	9
2.3. Faktoren, die die Qualität der Synchronisation beeinflussen	11
2.3.1. Formen von Synchronität	12
2.3.1.1. Qualitative Lippensynchronität	12
2.3.1.2. Quantitative Lippensynchronität und Lippensynchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit	13
2.3.1.3. Paralinguistische Synchronität.....	14
2.3.1.4. Gestensynchronität	15
2.3.2. Die Bedeutung von Stimmäquivalenz	16
2.3.3. Charakteräquivalenz	17
2.3.4. Die Übertragung von Kulturspezifika	18
2.3.5. Die Problematik der Synchronisation von Akzent und Dialekt	19
3. DAS SYNCHRONISATIONSVERFAHREN IM SPANISCHEN KONTEXT	21
3.1. Vorläufer der Synchronisation	21
3.1.1. „El explicador“.....	21
3.1.2. Die „erste“ Synchronisation – ein Experiment Fructúos Gelaberts	22
3.1.3. „Versiones multiples“ oder Sprachversionen	23
3.2. Erste Synchronisationen	24
3.2.1. Spaniens erste Synchronstudios	25
3.3. Die Zeit der obligatorischen Synchronisation	26
3.4. Die Blütezeit der spanischen Synchronisation	29
3.5. Spaniens Synchronisationsbranche gezeichnet von Expansion	31
3.6. „La industrialización del doblaje“.....	32
4. KATALONIEN UND DER BEGINN DER FILMGESCHICHTE	36
4.1. Erste katalanische Produktionen	36
4.1.1. Die Repräsentation von Katalanität in den Filmen der ersten Jahre des katalanischen Kinos zwischen 1896 und 1913	37
4.2. Kataloniens Filmindustrie zur Zeit des Ersten Weltkrieges	38
4.3. Kataloniens Filmbranche nach dem Ersten Weltkrieg	39

5. DIE KATALANISCHE FILMINDUSTRIE WÄHREND PRIMO DE RIVERAS DIKTATUR (1923-1930) UND ZUR ZEIT DER ZWEITEN REPUBLIK (1931-1936)	41
5.1. Kataloniens Kinobranche während der Diktatur	42
5.2. Die Entstehung der Tonfilme	42
5.3. Das Ende der Diktatur und der Übergang zur Zweiten Republik	44
5.3.1. Die katalanische Sprache und „asuntos catalanes“ im Kino zur Zeit der Zweiten Republik	45
5.4. „El Bienio Negro“: Die Zeit zwischen 1934 und 1936	46
6. DER SPANISCHE BÜRGERKRIEG (1936-1939) UND DER BEGINN DER DIKTATUR FRANCISCO FRANCOS	48
6.1. Das Kino im Zeichen des Bürgerkrieges.....	48
6.2. Die Besetzung Barcelonas	49
7. KATALONIEN ZUR ZEIT DER DIKTATUR FRANCOS (1939-1975)	51
7.1. Absolute Unterdrückung der katalanischen Sprache und Identität zu Beginn der Diktatur	51
7.2. Erste Zeichen eines leichten Wandels	53
7.3. Die Fünfziger Jahre und das Ende der Autarkie Spaniens	54
7.3.1. Die katalanische Filmindustrie in den Fünfziger Jahren	55
7.4. Katalonien in den Sechziger Jahren	56
7.4.1. Kataloniens Kultur in den Sechziger Jahren	57
7.4.2. Das katalanische Kino in den 1960er Jahren	58
7.5. Die letzten Jahre der Diktatur: 1970 bis 1975	60
7.5.1. Die Unterhaltungsbranche in den letzten Jahren der Diktatur Francos	60
8. „LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA“ – DER ÜBERGANG ZUR DEMOKRATIE	63
8.1. Das katalanische Kino zur Zeit der „transición democrática“.....	64
8.1.1. Filmische Produktionen zur Zeit der „transición democrática“	65
8.1.2. Die Repräsentation der katalanischen Sprache im kinematographischen Bereich nach der Diktatur	66
8.1.3. Initiativen zur linguistischen Normalisierung der katalanischen Kinobranche	67
9. KATALONIEN IM ZEICHEN DER DEMOKRATIE UND DEN BEMÜHUNGEN ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER LINGUISTISCHEN VIELFALT	69
9.1. Die katalanische Filmindustrie in den Achtziger Jahren	69
9.1.1. Initiativen zur Wiederherstellung der linguistischen Normalität in Katalonien in den Achtzigern	71
9.1.2. Die Bedeutung des „Llei de la Normalizació Lingüística“ für die katalanische Filmindustrie.....	72
9.2. Kataloniens Filmindustrie während der Neunziger	73
9.2.1. Synchronisation zur Verbesserung der linguistischen Situation im Kino	73
9.2.2. Die umstrittene Reformation des „Llei de Normalizació Lingüística“.....	76
9.2.3. „Decreto de fomento del cine en catalán“.....	77

9.2.4. Kritik an den Förderungsmaßnahmen der katalanischen Regierung	78
10. DIE SITUATION DER KATALANISCHEN SPRACHE IM KINEMATOGRAFISCHEN BEREICH AUS HEUTIGER SICHT	80
10.1. Die Situation des <i>cinema en català</i> heute.....	80
10.1.1. Förderung und Unterstützung des <i>cinema en català</i> durch die <i>Generalitat</i>	81
10.1.2. Der erneuerte Versuch der <i>Generalitat</i> ein Quotensystem festzulegen	82
11. EINE KATALANISCHE ORIGINALVERSION UND DIE SPANISCHE SYNCHRONISATION IM VERGLEICH: <i>BARCELONA [UN MAPA]</i>	85
11.1. Ventura Pons	85
11.1.1. Kindheit und Jugend	85
11.1.2. Die Zeit im Theater	86
11.1.3. Ventura Pons und das Kino	87
11.1.3.1. Ventura Pons über die Filmsynchronisation	88
11.1.4. Ventura Pons und Barcelona	90
11.2. Filmanalyse	91
11.2.1. Kurzer inhaltlicher Überblick	91
11.2.2. Vorspann und letzte Szene	93
11.2.3. Erste Szene	95
11.2.4. Zweite Szene	97
11.2.5. Dritte Szene	99
11.2.6. Vierte Szene	100
11.2.7. Fünfte Szene	102
12. CONCLUSIO	103
13. RESUMEN EN ESPAÑOL	106
BIBLIOGRAPHIE	116
ABSTRACT	121
LEBENS LAUF	122

1. EINLEITUNG

Die Gewohnheit, Filme, und später Serien, in die eigene Sprache durch Synchronisation zu übersetzen ist in der spanischen Gesellschaft seit Jahrzehnten tief verankert. Auch wenn es sicherlich nicht unbedingt nötig ist, Filme durch das aufwändige und kostspielige Verfahren der Synchronisation den Zuschauern zugänglich zu machen, wie dies die Gewohnheiten anderer Länder zeigen, die lieber auf Untertitel zurückgreifen, wird die Synchronisation in Spanien dennoch eindeutig Untertiteln vorgezogen.¹ Auch in anderen Ländern Europas, wie zum Beispiel in Deutschland, Italien oder Frankreich, weist die Synchronisation eine lange Tradition auf.² In Spanien scheint das Synchronisationsverfahren besonders Zuspruch zu finden und nicht nur Álvarez Macías, sondern auch viele andere³ sind der Meinung, dass die Synchronisation in Spanien eine ungewöhnlich hohe Qualität aufweise: „Durante décadas, el doblaje mexicano y el español fueron considerados los mejores del mundo“.⁴ Daher zählt Spanien eine Vielzahl an Synchronstudios, sowohl in Madrid und Barcelona, den zwei „baluartes“, als auch seit etwa 30 Jahren in diversen Städten der autonomen Regionen Spaniens.⁵

Auch in Spanien wird die Synchronisation öfters mit Argwohn betrachtet und Gegner der Synchronisation behaupten, die Synchronisation sei der Untergang des spanischen Kinos: „[p]or su culpa se americanizan nuestras películas“.⁶ Jedoch könne man nicht automatisch davon ausgehen, dass die Synchronisation daran Schuld sei, dass sich das spanische Kino in einer Krise befinde oder befunden hätte, auch wenn durch die Synchronisation ausländische und eigene Produktionen den selben Konditionen unterworfen würden.⁷ Es wird an dieser Stelle deutlich, dass die

¹ Vgl. Ávila 1997a: 63, zitiert in www.trans.uma.es; www.adoma.es.

² Vgl. zBsp. Herbst 1994: 19.

³ Siehe zBsp. www.yoqueriabajarenelcronica.wordpress.com oder Muñoz García.

⁴ www.cineyletras.com.

⁵ In Madrid, zum Beispiel *Dubbing Hispania*, *Best-digital*, *Tecnison*; in Barcelona *Sonygraf S.L.*, *Sonoblok S.A.*, oder *Digit Sound*; in Sevilla *Alta Frecuencia*, *Mass Media Entertainment* oder *Olea y Picón*; in Toledo *Jenny records* oder in Valencia *Again Estudios S.L.* (vgl. zBsp. Muñoz García 2004: 88 oder www.eldoblaje.com).

⁶ Jesús Tordesillas, zitiert in Ávila 1997: 21.

⁷ Vgl. Ávila 1997: 22.

Synchronisationsbranche nicht völlig unabhängig von der spanischen Kinoindustrie betrachtet werden kann.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung und Entwicklung des Synchronisationsverfahrens in Spanien im Allgemeinen, sowie im Besonderen mit dem Entstehen der katalanischen Filmindustrie und später, aufgrund der plötzlichen Notwendigkeit der Übersetzung der Filme, mit dem Entstehen der katalanischen Synchronisationsbranche. Hierbei soll besonders auf die Rolle der katalanischen Sprache, sowie auf die Kulturmerkmale Kataloniens, beides wichtige Elemente zur Darstellung von „Katalanität“, eingegangen werden. Ein Schwerpunkt in diesem Zusammenhang liegt dabei auf den politischen und sozialen Umständen und deren Bedeutung, Einfluss und Auswirkungen auf Kataloniens Sprache, Kultur und der Repräsentation von katalanischer Identität. Auf diese Erkenntnisse wird in der abschließenden Filmanalyse zurückgegriffen.

„[L]a lengua catalana [... es] uno de los principales elementos de la identidad nacional no solo asumido por los propios catalanes sino también desde una perspectiva exógena“.⁸ Während die katalanische Sprache seit der Monarchie von Felipe V nur im Informalen und Privaten eingesetzt wurde und die kastilische⁹ als Prestigesprache (und „lengua dominante“)¹⁰ galt, fand mit der *Renaixença*¹¹, einer kulturellen und literarischen Bewegung im 19. Jahrhundert, und dem *catalanisme*¹², einer politischen

⁸ Gimeno Ugalde 2008: 1.

⁹ In dieser Arbeit wird bewusst zwischen Kastilisch und Spanisch unterschieden, um eine klare Abgrenzung zwischen der katalanischen Sprache (catalán) und der kastilischen Sprache (castellano) herzustellen. Man verwendet Kastilisch anstelle von Spanisch vor allem dann, wenn man Spaniens Amtssprache, das Kastilische, von den anderen in Spanien gesprochenen Regionalsprachen unterscheiden bzw. diese einander gegenüberstellen möchte. Es kann jedoch nicht behauptet werden, dass sich der Begriff Kastilisch allein auf die Varietät, die in Spanien gesprochen wird, bezieht, da auch in Lateinamerika mitunter der Begriff castellano für die Bezeichnung der diversen dort gesprochenen spanischen Varietäten verwendet wird (vgl. Sinner 1996: 7-8).

¹⁰ Gimeno Ugalde 2008: 1.

¹¹ Diese Bewegung behandelte auch die Thematik der Rechtschreibung und Grammatik, nachdem die katalanische Sprache großteils von der kastilischen im Schriftbereich „ersetzt“ worden war.

¹² Dabei sollte die katalanische Sprache zu einem verbindendem Element der katalanischen Gesellschaft und deren Identität werden (vgl. Gimeno Ugalde 2008: 1).

Bewegung, ein bedeutendes Umdenken statt. So erlangte durch diese Strömung die katalanische Sprache nicht nur mehr Prestige und Wertschätzung seitens der eigenen Sprecher, sondern wurde auch als „emblema de Catalunya“¹³ betrachtet. Die Bemühungen darum, die katalanische Sprache in allen Bereichen, ob politisch, sozial oder kulturell, im Privaten oder Öffentlichen, zu verankern und ihr offiziellen Status zu verleihen, nahmen immer weiter zu:

El discurso catalanista de esta época tomó un nuevo rumbo: las reivindicaciones lingüísticas eran cada vez más fuertes, pues el catalán no solo había recuperado prestigio y ámbitos de uso sino que, como elemento constitutivo de la identidad nacional, también pretendía recuperar el papel de lengua propia, lengua nacional y lengua oficial.¹⁴

Durch diesen Eifer, die katalanische Sprache wieder bewusst zum Symbol und zu einem der wichtigsten Elemente der katalanischen Identität zu machen, sowie ihr offiziellen Charakter zu übertragen, wurden aber auch erste Spannungen zwischen Katalonien und Spanien spürbar. Diese Spannungen sorgten auch später für Konflikte und endeten nicht zuletzt nicht nur einmal in der Unterdrückung und im Verbot der katalanischen Sprache, Kultur und Identität: zuerst wurde der Gebrauch der katalanischen Sprache in allen öffentlichen Angelegenheiten zur Zeit der Diktatur von Primo de Rivera zwischen 1923 und 1930 untersagt, als auch später, zwischen 1939 und 1975 während der Diktatur von Francisco Franco, die katalanische Sprache, sowie die Repräsentation und Darstellung von „Katalanität“ verboten wurden.

Allerdings sorgten die Bemühungen um die Wiederherstellung des offiziellen Status nach den Jahrzehnten der Unterdrückung und die Tatsache, dass die Sprache trotz aller Verbote und Jahre der Unterdrückung tief in den Menschen verwurzelt zu sein schien, dafür, dass die katalanische Sprache wieder in fast alle Lebensbereiche integriert wurde. Dabei kam auch der Synchronisation ins Katalanische, Valencianische, Galizische und Euskera zur Wiederherstellung der linguistischen Vielfalt in Spanien eine wichtige Rolle zu.

Allerdings muss festgestellt werden, dass der Kinobereich weiterhin eine Ausnahme im kulturellen Sektor bezüglich des Gebrauches der katalanischen Sprache darstellt. Noch immer werden Filme wenig in katalanischer Sprache produziert, als sie auch nur in sehr

¹³ Gimeno Ugalde 2008: 2.

¹⁴ Ibidem.

geringer Zahl ins Katalanische synchronisiert werden. Alejandro Ávila stellt Folgendes dazu fest: „Desde la invención del doblaje, la lengua que más se ha usado en películas y telefilmes en [... España] ha sido el castellano“.¹⁵ So bleibt die kastilische Sprache in diesem Bereich weiterhin die dominierende, was nicht zuletzt auf wirtschaftlichen Gründen beruht.

Das Ziel dieser Arbeit liegt darin, das Synchronisationsverfahren in Bezug auf die katalanische Filmlandschaft, unter besonderer Berücksichtigung des Gebrauches der katalanischen Sprache und der Entwicklung und Beeinflussung politischer, wirtschaftlicher und sozialer Faktoren auf den kinematographischen Bereich, zu untersuchen. Zusätzlich soll anhand eines Beispiels dargelegt werden, welche Transformationen ein Original in katalanischer Sprache unterliegt, wenn dieses ins Kastilische synchronisiert wird.

Um generell einen Einblick in das Synchronisationsverfahren zu geben, wird dieses Thema zunächst von einem allgemeine Standpunkt¹⁶ behandelt, ohne dabei genauer auf Spanien einzugehen. Dies wird im darauffolgenden Kapitel vorgenommen, das sich der Entstehung und Konsolidierung des Synchronisationsverfahrens im spanischen Kontext widmet. Die anschließenden Kapiteln behandeln die Entwicklung der katalanischen Filmindustrie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart und untersuchen den Gebrauch des Katalanischen unter Berücksichtigung der jeweiligen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Situation Kataloniens über die Jahrzehnte. Abschließend werden anhand einer Filmanalyse von einem Werk von Ventura Pons, einem der repräsentativsten Regisseure Kataloniens, die Modifikationen und Auswirkungen durch die Synchronisation in die kastilische Sprache untersucht. Dabei soll nicht nur analysiert werden, wer die Synchronisation vornimmt und wie das Ergebnis ist, sondern es soll auch erarbeitet werden, inwieweit die Synchronisation des Filmes ins Kastilische den Film „verändert“, Eindrücke abschwächt oder verstärkt und dieser an Authentizität

¹⁵ Ávila 1997: 23.

¹⁶ Auch wenn kurz auf das Synchronisationsverfahren im Allgemeinen und die Schwierigkeiten, die daraus resultieren können, eingegangen wird, liegt der Schwerpunkt der Analyse auf dem Sprachenpaar Katalanisch und Kastilisch.

einbüßt. Nicht zuletzt soll dabei die Bedeutung der Sprache im Allgemeinen, als auch die Wichtigkeit der katalanischen Sprache als Element zur Darstellung der eigenen Identität aufgezeigt werden.

2. ALLGEMEINES ZUR FILMSYNCHRONISATION

2.1. Übertragungsformen von fremdsprachigen Filmen

Filme zählen als Kulturgut, ihre Herstellung kann sehr kostspielig sein. Daher versucht man, Wünsche und „Besonderheiten der verschiedenen Absatzmärkte“¹⁷ bestmöglich zu berücksichtigen und einzubeziehen, um global für hohe Distribution sorgen zu können. Allerdings ist es nicht in allen Ländern üblich, Filme zu synchronisieren. Besonders in kleineren Sprachräumen gäbe es zu wenig Absatz, um die hohen Kosten zu kompensieren, die mit dem aufwendigsten der audiovisuellen Übersetzungsverfahren, der Synchronisation, verbunden sind.¹⁸ Heute sind drei Verfahren der Übertragung von fremdsprachigen Filmen in Verwendung: die Synchronisation, die Untertitelung und das *Voice-Over* Verfahren. Während man die Untertitelung als schriftsprachliche Übertragungsform bezeichnet, gelten die Synchronisation und das *Voice-Over* als verbalsprachige.¹⁹

Der Begriff *synchron* leitet sich aus den zwei altgriechischen Worten *syn* (mit, gemeinsam) und *chronos* (Zeit) ab, mit der ursprünglichen Bedeutung ‚gleichzeitig‘ beziehungsweise ‚zeitlich übereinstimmend‘.²⁰ Unter Synchronisation von Filmen versteht man den Prozess, bei dem „[...] eine Übersetzung aller gesprochenen Texte synchron zu den Lippen- und Körperbewegungen der Originalschauspieler neu aufgenommen“²¹ werden. Der Ursprung der heutigen Form der Synchronisation ist auf den Prozess der Nachsynchronisation zurückzuführen, bei dem Dialoge und dergleichen erneut aufgenommen werden, „[w]enn der Originalton nicht den künstlerischen Anforderungen entspricht [...] oder durch Störgeräusche beeinträchtigt ist“.²²

Untertitel werden, neben dem Synchronisationsverfahren, besonders häufig bei Spielfilmen und Fernsehserien eingesetzt und bezeichnen „[...] gekürzte

¹⁷ Pahlke 2009: 7.

¹⁸ Vgl. zBsp.: vgl. Pahlke 2009: 7 oder Herbst 1994: 22.

¹⁹ Vgl. Müller 1982: 89, zitiert in Birner 2006: 9.

²⁰ Vgl. Birner 2006: 26.

²¹ Ibidem: 11.

²² Ibidem: 11-12.

Übersetzung[en] eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf dem Bildschirm beziehungsweise auf der Leinwand zu sehen“ sind.²³

Das *Voice-Over* Verfahren, oder auch „Kommentarfassung“ genannt, wird besonders häufig bei Interviews, Dokumentationen, sowie Unterhaltungssendungen verwendet. Dabei wird „[e]in Kommentar beziehungsweise die Übersetzung [...] über den Originalton gelegt, dessen Lautstärke reduziert wird“.²⁴ Lippensynchronität²⁵ spielt hierbei keine Rolle.

Oft setzt die Übersetzung erst ein, nachdem der Originalsprecher für kurze Zeit zu hören war, und endet, bevor dieser zu sprechen aufhört. Das geschieht aus Gründen der Authentizität, da auf diese Weise die Stimme des Originalsprechers einige Sekunden lang deutlich zu hören ist.²⁶

In manchen Ländern, beispielsweise in Polen, greift man auf das *Voice-Over* Verfahren auch für Fernsehserien und Spielfilme zurück. Dabei wird nur ein einziger Sprecher eingesetzt, der alle Rollen des Filmes vorträgt.²⁷

2.2. Vorteile und Nachteile der Synchronisation und Untertitelung

Im Allgemeinen ist eher wenig über Arbeitsabläufe und Schwierigkeiten beim Synchronisationsprozess bekannt und nur in den seltensten Fällen scheinen die Namen der Synchronsprecher auf, obwohl durch ihre Arbeit Filme einem bestimmten Publikum erst zugänglich gemacht werden.²⁸ Immer wieder wird das Verfahren der Synchronisation kritisiert, vor allem die Tatsache, dass dabei die Stimme, die von den meisten als Ausdruck und Teil der Persönlichkeit angesehen wird, und der Akteur abgespalten werden. Dadurch würde ein Film im Laufe der Synchronisation an Authentizität verlieren.²⁹ Hinzu kommt, dass sich bei der Synchronisation Sozio-, aber besonders Regiolekte kaum transferieren lassen, wodurch kulturelle Besonderheiten verloren gehen und dadurch insgesamt die Intention, sowie die Atmosphäre des Originals beeinflusst, wenn nicht beeinträchtigt werden. Außerdem darf nicht außer

²³ Hurt/Widler 1999: 261, zitiert in Birner 2006: 9.

²⁴ Birner 2006: 10.

²⁵ Darauf soll etwas später noch genauer eingegangen werden.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Vgl. Herbst 1994: 19.

²⁸ Vgl. Pahlke 2009: 8 und Bräutigam 2001: 6.

²⁹ Vgl. Herbst 1994: 20.

Acht gelassen werden, dass die Synchronisation³⁰ „Möglichkeiten zur inhaltlichen Manipulation“³¹ bietet, was auch tatsächlich des Öfteren genutzt wurde. Besonders manipulierende Eingriffe wurden zum Beispiel in Deutschland nach 1945 vorgenommen, wobei Filme wie *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) und auch *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) stark verändert wurden und teilweise nur noch wenig mit den Intentionen und Aussagen des Originals zu tun hatten.³² Auch in Spanien kam es während der jahrzehntelangen Diktatur öfters zu inhaltsverändernden Eingriffen, aber das soll zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer behandelt werden.

Herbst sieht in der Untertitelung den Vorteil, dass dabei die Rezipienten die Originalfassung zu hören bekommen.³³ Was jedoch bei der Methode der Untertitelung bedacht werden muss, ist nicht nur die Tatsache, dass Phonetisches in Graphisches transformiert wird, also dass gesprochene Sprache in schriftliche Sprache umgewandelt wird. Deshalb ist es unmöglich, alles direkt zu übersetzen, was teilweise zu erheblichen Kürzungen des Inhalts führt, da der Text „[...] auf das Wesentliche der sprachlichen Äußerungen komprimiert werden muss“.³⁴ Hinzu kommt die Tatsache, dass das Lesen der Untertitel „[...] von der elementarsten Komponente des Mediums Film[,] dem Bild“³⁵, also der Filmhandlung, dem Ausdruck der Schauspieler etc. ablenkt, wodurch es zu einem „Verlust der Wirkung des Originals“³⁶ kommen kann. Außerdem wird ein viel höherer Grad an Konzentration vorausgesetzt, da der Zuseher seine Aufmerksamkeit nicht nur auf das Bild, sondern auch auf das Geschriebene am Bildrand zu richten hat. Laut d’Ydevalle haftet das Auge bei zweizeilig untertitelten Filmen 22% der Filmzeit am unteren Rand des Bildes, während dies bei Versionen ohne Untertitel nur 2% der Zeit der Fall ist.³⁷

Andererseits hat der Zuschauer aber, solange er die Originalsprache zumindest halbwegs beherrscht, „ein Minimum an Kontrolle“.³⁸ Bei synchronisierten Filmen hat der Rezipient nicht die Möglichkeit, festzustellen, ob und inwiefern Änderungen

³⁰ Das trifft genauso auf die zwei anderen Übertragungsformen, das *Voice-Over* und die Untertitelung, zu.

³¹ Pahlke 2009: 15.

³² Vgl. Pahlke 2009: 15.

³³ Vgl. Herbst 1994: 20.

³⁴ Birner 2006: 9.

³⁵ Bräutigam 2001: 24.

³⁶ Herbst 1994: 21.

³⁷ Vgl. 1991: 656, zitiert in Birner 2006: 9.

³⁸ Bräutigam 2001: 25.

(bewusste oder unbewusste) bei Äußerungen und Inhalten des Films vorgenommen wurden.

Öfters wird behauptet, dass Leute nur aus reiner Bequemlichkeit synchronisierte Versionen bevorzugen würden. Andererseits ist es aber oft auch nur aufgrund dieser „Bequemlichkeit“ möglich, die Illusion des Films, der ja auch nur ein „künstlich geschaffenes Abbild der Realität“³⁹ ist, aufrecht zu halten und in diese Illusion eintauchen zu können. Gemäß Herbst ist es bei einem synchronisierten Film „[...] viel eher möglich[,] das Wissen, daß es sich um eine Übersetzung handelt, in den Hintergrund treten zu lassen“.⁴⁰ Schließlich dient die Übersetzung ja dazu, „[...] die Illusion zu erzeugen, die Darsteller sprächen [in der eigenen Sprache]. Eine Illusion funktioniert allerdings nur, wenn man sich ihrer nicht bewußt wird“.⁴¹ Diese Illusion zu erhalten wird aber durch Untertitel erschwert, da die Konzentration nicht mehr nur allein auf das Bild und den Inhalt gerichtet ist.⁴²

2.2.1. Gründe für die Präferenz des Synchronisationsverfahrens

Die Frage, ob die Synchronisation oder die Untertitelung mehr Vorteile bringe, beziehungsweise welches der beiden Translationsverfahren auf höhere Akzeptanz beim Publikum stoße, hängt stark mit den Gewohnheiten⁴³ des Zielpublikums zusammen.

³⁹ Pahlke 2009: 107.

⁴⁰ 1994: 22.

⁴¹ Bräutigam 2001: 6.

⁴² Vgl. ibidem.

⁴³ In diesem Kontext ist Hans Robert Jauß rezeptionstheoretischer Ansatz und der damit in Zusammenhang stehende Erwartungshorizont der Rezipienten zu erwähnen: Jauß zufolge kann die Rezeption eines Werkes nie ohne der Berücksichtigung spezifischer gesellschaftlicher, geschichtlicher und politischer Faktoren betrachtet werden, da sich ein Rezipient „[...] nie unvoreingenommen einem Werk nähert“, sondern immer von seinen vorherigen Erfahrungen und den damit in Zusammenhang stehenden Erwartungen an das Werk beeinflusst wird. Das bedeutet, dass infolge dieser mitgebrachten Erwartungshaltung das Werk kontextualisiert wird und der Erwartungshorizont „das Verständnis und die Beurteilung eines Werkes“ bestimmt und formt. Der Erwartungshorizont einer Person kann aber nicht als individuell oder zufällig betrachtet werden, sondern ist „[...] repräsentativ für die Erfahrungsmöglichkeit einer bestimmten Gruppe wie z.B. einer Generation, einer bestimmten sozialen Schicht etc.“ und ist Wandlungen unterlegen (Höfle 2010: 9).

Wenn also Zuseher an Untertitel gewöhnt sind, ist anzunehmen, dass ein Großteil der Zuseher diese gegenüber der Synchronisation bevorzugen. Es verwundert daher nicht, dass in Ländern wie Deutschland, sowie in den meisten anderen Synchronisationsländern, Untertitel nie beliebt waren.⁴⁴

Die Präferenz der einen oder anderen Übertragungsform steht außerdem, neben der Frage nach den Gewohnheiten, in Relation zu wirtschaftlichen Faktoren, historischen Ereignissen, der politischen Situation einer Nation, der Offenheit eines Landes gegenüber anderen Kulturen und Sprachen und dem Verhältnis zwischen der Ausgangs- und der Zielkultur.⁴⁵

Eine Synchronisation ist um ein Vielfaches kostspieliger und zeitaufwändiger als die Untertitelung von Filmen, weshalb die Frage, ob Filme in einem Land synchronisiert werden oder nicht, in Abhängigkeit von der Größe des Sprachraumes steht. In kleineren Sprachgebieten würde sich das Synchronisieren von Filmen oftmals einfach wirtschaftlich gesehen nicht rentieren, aufgrund dessen in jenen meistens auf Untertitel zurückgegriffen wird.⁴⁶

Zusätzlich spielt auch die kulturelle Offenheit einer Nation gegenüber auswärtigen Sprachen eine Rolle.⁴⁷ So waren etwa in Spanien „nationalistische Emotionen“ einer der Gründe, die Synchronisation Untertiteln vorzuziehen, „[...] da man vom ungefilterten Eindringen“ anderer Sprachen und Kulturen „[...] eine kulturelle Überfremdung befürchtete“.⁴⁸ Galán beschreibt in diesem Zusammenhang die Befürchtungen einiger, die im ausländischen, vor allem im nordamerikanischen Kino, eine Form von „penetración ideológica“⁴⁹ sahen und der Meinung waren, die Amerikaner versuchten ihnen, mittels des Kinos, deren Lebensstil und Verhalten aufzudrängen: „Los americanos tratan de imponernos a través del cine un estilo de vida y su manera de comportarse“.⁵⁰

⁴⁴ Vgl. zBsp.: Herbst 1994: 22 oder Pahlke 2009: 7.

⁴⁵ Vgl. Frerking 2009: 92.

⁴⁶ Vgl. Albrecht 2010: 21; Brauer 2008: 3 und Herbst 1994: 22-23.

⁴⁷ Vgl. Albrecht 2010: 21.

⁴⁸ Bräutigam 2001: 10.

⁴⁹ Armeno 1995: 18, zitiert in Galán: *El robo del idioma*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Es wird deutlich, dass die Tendenz zum Synchronisationsverfahren in den verschiedenen Ländern auf verschiedene Einflüsse und Umstände zurückzuführen ist und eng mit ideologischen Faktoren, politischen und historischen Umständen verbunden ist: „En cualquier caso, la situación actual es heredera del pasado. El problema radica en los inicios en cada país, en las presiones de los gobiernos, en los intereses económicos creados, en las consideraciones políticas“.⁵¹

2.3. Faktoren, die die Qualität der Synchronisation beeinflussen

Die Filmsynchronisation wird von vielen Faktoren auf den unterschiedlichsten Ebenen beeinflusst. Manchmal scheint es aus diesem Grund fast unmöglich, die verschiedenen bedeutungstragenden Komponenten zu einem Ganzen zu vereinen, ohne dabei eine oder mehrere vernachlässigen zu müssen und für eine zufriedenstellende und überzeugende Synchronisation zu sorgen. Faktoren, die auf die Qualität der Synchronisation einwirken, sind unter anderem die vier verschiedenen Formen der Lippensynchronität (quantitative und qualitative Synchronität, Lippensynchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit und Lippensynchronität bezüglich der Artikulationsdeutlichkeit und der Lautstärke), paralinguistische Faktoren wie die Stimmqualität und Lautstärke, Gesten und so weiter, als auch Charakteräquivalenz. Außerdem beeinflussen auch Dialekte und Akzente und deren Schwierigkeit der direkten Übersetzung das Resultat der Synchronisation.⁵²

Absolute Synchronität gelingt nur selten, da meist weder genügend finanzielle Mittel noch ausreichend Zeit zur Verfügung stehen, um diese tatsächlich umsetzen zu können. „Jeder synchronisierter Film enthält Asynchronien, d.h. Verstöße gegen Synchronität, die bemerkbar sind“⁵³, Unterschiede in der Qualität der Synchronisation resultieren aber in erster Linie „[...] aus der Zahl und Auffälligkeit der Asynchronien“⁵⁴.

⁵¹ Agost 1999: 46, zitiert in Frerking 2009: 93.

⁵² Vgl. Herbst 1994: 29-128.

⁵³ Herbst 1994: 53.

⁵⁴ Ibidem.

2.3.1. Formen von Synchronität

2.3.1.1. Qualitative Lippensynchronität

Qualitative Lippensynchronität beschreibt nicht nur die Übereinstimmung der Lippenbewegungen in der Ausgangs- und Zielsprache, sondern bezieht auch die Kieferbewegungen mit ein. Beim Synchronisationsprozess muss aber nicht immer auf die Lippensynchronität geachtet werden. Ob und wie sehr Filmszenen diesem Prinzip der Lippensynchronität unterliegen ist abhängig von den filmischen Umständen. Bei *Off*-Szenen spielt qualitative Lippensynchronität überhaupt keine Rolle, da der Sprecher nicht von vorne zu sehen ist. In *Off*-Passagen ist nur auf quantitative Lippensynchronität zu achten, das heißt dass die Länge des Synchrontextes dem des Originals entsprechen muss. Auch bei *On*-Szenen gibt es Unterschiede der Bedeutung der Lippensynchronität bei Total- und bei Großaufnahmen.⁵⁵

Ebenso bedeutend für die Lippensynchronisation ist die unterschiedliche Ausprägtheit der Lippen- und Kieferbewegungen der Ausgangs- und der Zielsprache. Zusätzlich hängt die Intensität der Lippen- und Kieferbewegungen auch vom individuellen Sprechstil einer Person ab. Mögliche Schwierigkeiten der qualitativen Lippensynchronisation hängen davon ab, wie sehr sich die Laute in der Original- und in der Zielsprache ähneln und „[...] für einander eingesetzt werden können“⁵⁶, ohne dass es zu Auffälligkeiten kommt. Sogenannte Problemlaute stellen jene Laute dar, bei „[...] deren Artikulation sichtbare Bewegungen der Artikulationsorgane“⁵⁷ wahrzunehmen sind, beziehungsweise „[...] die in Bezug auf Kiefer- und Lippenstellung [eine] extreme Stellung einnehmen“⁵⁸. Ob Vokale zu Problemlauten werden hängt auch davon ab, wie lange sie sind, das heißt, ob sie betont sind oder nicht. Betonte Vokale sind oft länger und somit ist deren Artikulation normalerweise leichter wahrnehmbar als die der unbetonten. Denn werden Vokale betont, ist der Grad der Mundöffnung größer als bei den unbetonten. Folglich sind auch intonatorische Faktoren in Bezug auf die Qualität der Lippensynchronisation von Bedeutung. Alle anderen Laute, bei deren Artikulation

⁵⁵ Vgl. Birner 2006: 26; Bräutigam 2001: 32 oder Herbst 1994: 29-32.

⁵⁶ Herbst 1994:32.

⁵⁷ Ibidem: 38.

⁵⁸ Ibidem: 41.

keine sichtbaren Bewegungen auszumachen sind, haben für die qualitative Lippensynchronität keine Relevanz.⁵⁹

Die qualitative Lippensynchronisation kann an Grenzen stoßen, nämlich in den Fällen, in denen Laute der Ausgangs- und Zielsprache inkompatibel sind und kein Äquivalent im Synchronisationsverlauf gefunden werden kann. So gibt es zum Beispiel in Deutsch kein Äquivalent für θ , δ /, bei dem die Position der Zunge deutlich wahrnehmbar ist. Generell würde laut Herbst die Relevanz der qualitativen Lippensynchronität und besonders die der Problemlaute aber überschätzt und es sei fraglich, wieweit Abweichungen überhaupt bemerkt würden. Außerdem sei anzunehmen, dass Verstöße gegen die Lippensynchronisation, soweit diese dem Zuschauer auffallen sollten, unbewusst automatisch korrigiert würden. Es gäbe genügend Spielraum, um gewisse Probleme und Herausforderungen umgehen zu können. Andererseits kann eine Häufung von Abweichungen dazu führen, dass der „[...] Korrekturmechanismus nicht mehr funktioniert und sich die Aufmerksamkeit des Publikums vermehrt auf die Lippenbewegungen richtet“⁶⁰ und unweigerlich den Versuch, die Illusion, die durch die Synchronisation versucht wird aufrecht zu halten, zunichte macht.⁶¹

2.3.1.2. Quantitative Lippensynchronität und Lippensynchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit

Unter quantitativer Lippensynchronität wird die „Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen“⁶², also die Äquivalenz zwischen der Länge des Originaltons und des Synchronons, verstanden. In der Praxis stimmt die Länge des Originaltons oft nicht mit der des Synchronons überein, das heißt dass „[...] der Synchronon zu früh oder zu spät einsetzt oder aufhört“.⁶³ Das ist in vielen Fällen auf die unterschiedliche Syntax und Sprechgeschwindigkeit der beiden Sprachen zurückzuführen, ein Umstand, der es bei der Synchronisation erforderlich machen kann, dass die Sprechgeschwindigkeit in

⁵⁹ Vgl. ibidem: 32-50.

⁶⁰ Birner 2006: 27.

⁶¹ Vgl. ibidem: 29; 40-44; 70.

⁶² Ibidem: 33.

⁶³ Ibidem.

der synchronisierten Fassung eventuell erhöht oder vermindert werden muss, um quantitative Lippensynchronisation zu erreichen.

In den Fällen, in denen die Länge des Synchronons nicht ganz synchron mit der Länge des Originaltons ist, ist meist „[...] der Mund (zumindest leicht) geöffnet“⁶⁴, denn so sind Lippenbewegungen nicht eindeutig erkennbar. In Bezug auf das Sprechtempo ist auch die Ausprägung der Lippenbewegungen von Bedeutung und es kann dies bezüglich zu großen Unterschieden zwischen verschiedenen Sprachen kommen. Andererseits ist auch zu beachten, dass auch im Sprechtempo Bedeutung liegen und zum Beispiel Aufschluss über die Gefühlslage geben kann und daher nicht beliebig oder unbedacht verändert werden sollte. So kann zum Beispiel mit einem schnellen Sprechtempo Hast und Eile assoziiert, oder mit einem langsamen Sprechtempo Desinteresse oder Langeweile signalisiert werden.⁶⁵

Unregelmäßigkeiten im Zusammenhang mit der quantitativen Lippensynchronisation werden am ehesten wahrgenommen und bergen daher die höchste Gefahr, die Wirklichkeitsillusion des Films zu beeinträchtigen.⁶⁶

2.3.1.3. Paralinguistische Synchronität

John Lyons beschreibt paralinguistische Merkmale wie folgt:

The term paralinguistic ... will be employed to cover not only certain features of vocal signals (e.g., loudness and what may be described loosely as tone of voice), but in addition those gestures, facial expressions, eye-movements, etc., which play a supporting role in normal communication by means of spoken language.⁶⁷

Die Stimme wird durch Merkmale wie „Tonhöhe, Stimmfülle und Klangfarbe [charakterisiert], während die Sprechweise durch Lautstärke, Tempo, Rhythmus, Intonation und Artikulation charakterisiert wird“.⁶⁸ Diese paralinguistischen Merkmale übermitteln immer mehr als „die reine Wortbedeutung“ und deuten auf „die Persönlichkeit und Stimmung des Sprechers“, als auch auf „die jeweilige Situation“⁶⁹

⁶⁴ Ibidem: 34.

⁶⁵ Vgl. Herbst 1994: 35-38 .

⁶⁶ Vgl. Birner 2006: 29.

⁶⁷ Lyons 1977: 61, zitiert in Herbst 1994: 50.

⁶⁸ Birner 2006: 32.

⁶⁹ Ibidem.

hin. Da oft „[...] die Art und Weise, *wie* etwas gesagt wird“ mehr Bedeutung trägt „als das, *was* gesagt wird“⁷⁰, müssen bei der Synchronisation paralinguistische Elemente besonders berücksichtigt werden, um Aussagen nicht falsch zu deuten. Da paralinguistische Faktoren „[...] wie Lautstärke, Tempo, Rhythmus, Intonation und Artikulation“⁷¹ in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Assoziationen hervorrufen, liegt in den paralinguistischen Elementen viel Potential für Missverständnisse in der Synchronisation. Es reicht nicht aus, Besonderheiten der Ausgangskultur direkt in die Zielsprache zu übertragen, sondern es muss versucht werden, entsprechende kulturspezifische Elemente zu finden.

Von Verstößen der paralinguistischen Äquivalenz spricht man dann, wenn „[...] paralinguistische Merkmale des Synchrontexts nicht in Einklang mit der Bedeutung des Textes stehen“⁷², wenn „[...] bei der Synchronisation die paralinguistische Ebene nicht genügend beachtet wird [...] Inadäquate paralinguistische Realisierungen“⁷³ können in der Synchronisation zum Beispiel bei der Sprechgeschwindigkeit oder als Pausen, durch die Dominanz von Lippensynchronität entstanden, auftreten.

2.3.1.4. Gestensynchronität

Auch der Gestensynchronität, die ebenfalls der paralinguistischen Äquivalenz zuzuordnen ist, wird für ein zufriedenstellendes Ergebnis der Synchronisation hohe Bedeutung zugemessen. Gestensynchronität bedeutet, dass Gesten, Gesichtsausdruck, Augenbewegungen und dergleichen, „[...] die in direktem Zusammenhang stehen zu dem, was und wie etwas gesagt wird“⁷⁴ in der Synchronisation Übereinstimmung finden. Schwierigkeiten in Bezug auf die Gestensynchronität entstehen besonders dann, wenn die Original- und die Zielsprache unterschiedlicher Syntax sind und es dadurch fallweise unmöglich ist, Gesten und Betonungen aufeinander abzustimmen.

Die Gestensynchronität steht in engem Zusammenhang mit qualitativer Lippensynchronität, da nicht nur Gesten für gewöhnlich mit betonten Silben

⁷⁰ Ibidem: 33.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Herbst 1994: 74.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Maier 1997: 101, zitiert in Birner 2006: 30.

konvergieren, was bei der Synchronisation soweit wie möglich beibehalten werden sollte, sondern auch die Lippenbewegungen bei betonten Silben normalerweise ausgeprägter sind. Das kann leicht zu Diskrepanzen zwischen Lippen- und Gestensynchronität führen. Zusätzlich ist auch im Falle der Gestensynchronisation die Intensität der Lippenbewegungen von Relevanz, da die Ausprägtheit der Lippenbewegung auf die Emotionen des Sprechers hindeuten kann.⁷⁵

Verletzungen der Gestensynchronität sind nicht nur dann bemerkbar, wenn Gesten ausgeführt werden, ohne dass diese im Synchrontext mit einer Betonung der Silbe zusammenfallen, sondern auch umgekehrt, wenn eine Geste „[...] erwartet werden würde, die aber nicht gegeben ist“.⁷⁶

2.3.2. Die Bedeutung von Stimmäquivalenz

Der Ähnlichkeit zwischen der Stimme des Originalsprechers und der des Synchronsprechers wird nicht viel Bedeutung beigemessen und „[...] in der Praxis bestehen oft beachtliche Unterschiede“.⁷⁷ Viel wichtiger ist es, dass die Synchronstimme zum Charakter der darzustellenden Rolle, also der Kunstfigur, passt und Stereotypen, die mit der Figur und deren Stimme assoziiert werden, nicht verloren gehen. Allerdings können biologische Faktoren wie Alter und Geschlecht nicht völlig außer Acht gelassen werden. Es besteht insofern „[...] ein deutlicher Zusammenhang zwischen Körpergestalt und Stimme“⁷⁸, als die Stimme zusätzlich „[...] auch Aufschluss über den Gesundheitszustand eines Sprechers“⁷⁹ geben kann, weshalb die Synchronstimme auch in diesen Belangen mit der des Originals so weit wie möglich im Einklang sein sollte.⁸⁰

⁷⁵ Vgl. Birner 2006: 31 und Herbst 1994: 50-52.

⁷⁶ Herbst 1994: 52.

⁷⁷ Ibidem: 79.

⁷⁸ Ibidem: 81.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Vgl. Birner 2006: 33; Bräutigam 2001: 29 und Herbst 1994: 79-81.

Obwohl sich die Stimme des Originals und die der Synchronfassung nicht unbedingt ähneln müssen, kommt den Schlüssen, die „[...] aufgrund der Stimmqualität in Bezug auf den Sprecher gezogen werden können“⁸¹, Bedeutung zu, da in der Qualität der Stimme viele Konnotationen bezüglich des Aussehens, der Größe, als auch der sozialer Position, des Charakters und Alters verankert sind. Außerdem würden, so Bräutigam, die Färbung, Stärke und Fülle, sowie der Rhythmus „[...] Rückschlüsse auf Charakter und Psyche des Sprechers“⁸² zulassen und dadurch Informationen übermittelt werden, „[...] die über den semantischen Inhalt der Äußerung hinausgehen“.⁸³ Folglich könne die Stimme den Film suggestiv beeinflussen. Daher muss bedacht werden, dass „[...] mit derselben Stimmqualität in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Eigenschaften assoziiert werden“.⁸⁴

2.3.3. Charakteräquivalenz

Um einen „Verlust an Subtilität der Charakterzeichnung“⁸⁵ bei der Synchronisation zu umgehen ist auf Charakteräquivalenz Acht zu geben, das heißt „das Persönlichkeitsbild einer Rolle“⁸⁶ in der Synchronisation soll dem des Originalfilms gleichen. Die Persönlichkeitsmerkmale einer Person beinhalten nicht nur ihre Stimmqualität, sondern zeichnen sich auch durch „paralinguistische Merkmale des Sprechstils“⁸⁷ wie „fluency aspects of speech style“ und „morphological and syntactic aspects of speech style“⁸⁸ aus. Das Charakterbild einer Rolle wird auf der einen Seite durch visuelle Faktoren wie zum Beispiel „das äußere Erscheinungsbild und das Verhalten [...] definiert, die unveränderbar durch die Bilder vorgegeben“⁸⁹ sind. Zusätzlich beeinflussen aber auch akustische Faktoren wie die Stimme, Sprechweise und Dialekte, „Akzente, Sozio- und Regiolekte“⁹⁰ dieses Erscheinungsbild. Wird zu wenig oder gar nicht auf Charakteräquivalenz geachtet und es kommt zu einer „[...] Verletzung dieser

⁸¹ Herbst 1994: 80.

⁸² Bräutigam 2001: 29.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Herbst 1994: 81.

⁸⁵ Ibidem: 86.

⁸⁶ Ibidem: 84-85.

⁸⁷ Ibidem: 86.

⁸⁸ Scherer 1979a: k.a., zitiert in Herbst 1994: 86.

⁸⁹ Birner 2006: 32.

⁹⁰ Ibidem.

Äquivalenzebene“ kommt, kann das eine „Veränderung der Persönlichkeitsmerkmale der Rollen im Film“ mit sich bringen, besonders eine „Tendenz zur Verflachung und zur stärkeren Klischeehaftigkeit“.⁹¹

Die Synchronsprecher stehen oftmals vor einer schwierigen Aufgabe, da sie sich, im Gegensatz zu den Schauspielern, „[...] im Sprechen den Bedingungen anpassen [müssen], die bereits durch die in der Originalfassung festgelegte Interpretation fixiert sind“.⁹² Oft muss dabei auch noch die Sprechgeschwindigkeit an die Lippensynchronität angepasst werden, was teilweise zu Beeinträchtigungen in Bezug auf die anderen paralinguistischen Merkmale führen kann.⁹³

2.3.4. Die Übertragung von Kulturspezifika⁹⁴

Zwar kommt bei der audiovisuellen Filmübersetzung natürlich auch der richtigen Übersetzung der Worte mit Bedacht auf ihren Kontext große Bedeutung zu, jedoch wird diese noch von ganz vielen anderen Faktoren, wie der Deutung und Umsetzung der Unterschiede der verschiedenen Kulturen, beeinflusst. Kulturspezifika präsentieren sich im Film gleichzeitig optisch und akustisch, verbal und nonverbal und üben gegenseitigen Einfluss aufeinander aus, was zu einem hohen Grad an Komplexität bei der Synchronisation führen kann. Während visuell wahrnehmbare Kulturspezifika, wie zum Beispiel Schilder, Wahrzeichen, Häuser und dergleichen nicht wirklich verändert werden können, ohne Gefahr zu laufen, „[...] die Aussage beziehungsweise den kulturellen Hintergrund des Films zu verfälschen“⁹⁵, können verbal geäußerte Kulturspezifika so abgewandelt werden, dass sie leichter für das Publikum der synchronisierten Fassung zugänglich sind. Betroffen sind davon Aussagen, die in der Zielkultur nicht bekannt oder vorhanden sind. Außerdem sollten unvertraute oder unverständliche Abschnitte im Original durch zusätzliche Informationen präzisiert oder verständlicher gemacht werden.

⁹¹ Herbst 1994: 88.

⁹² Müller-Schwefe 1983: 135-136, zitiert in Herbst 1994: 87.

⁹³ Vgl. Herbst 1994: 87.

⁹⁴ Vgl. Birner 2006: 40-42.

⁹⁵ Ibidem: 41.

2.3.5. Die Problematik der Synchronisation von Akzent und Dialekt⁹⁶

Der Akzent oder Dialekt einer Person kann Aufschlüsse über die regionale und soziale Herkunft sowie über „die ethnische Zugehörigkeit eines Sprechers“⁹⁷ geben und wird mit bestimmten Stereotypen verbunden, „[...] was auch filmisch genutzt werden kann“.⁹⁸ Dialekte und Akzente können aber auch bestimmte Klischeevorstellungen beim Rezipienten auslösen und somit „[...] auch einen Teil der Bedeutung eines Textes ausmachen“.⁹⁹

Dialekte haben ihre Funktion als öffentliches Kommunikationsmittel in begrenzten regionalen Bereichen verloren und werden zunehmend als sozialer Indikator entweder für soziale Rückständigkeit und Inferiorität oder als Indikator für ein bestimmtes elitäres Bewußtsein [...] eingesetzt.¹⁰⁰

Hartig schließt daraus, „[...] daß der Dialekt ... eine hohe Funktion als soziales Identifikationsmittel erworben hat“.¹⁰¹

Dass oft in der Standardsprache¹⁰² synchronisiert wird, ist darauf zurückzuführen, dass der Standard als die einzige Varietät gilt, die „[...] als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird“.¹⁰³ Außerdem wird der Standard auch in „[...] Kommunikationssituationen, die in der Gesellschaft hohen Prestigewert besitzen, als die angemessene Variante“¹⁰⁴ betrachtet.

Was die Synchronisation betrifft ist es eigentlich kaum möglich, den Dialekt oder Akzent eines Sprechers wiederzugeben, da „[d]er Faktor der Zuordnung [... eines Dialekts oder Akzents] zu einer bestimmten Gegend mit ganz spezifischen Konnotationen“¹⁰⁵ zu stark zu sein scheint. Leider kann es dazu in der Synchronisation zu einem Verlust bezüglich der Atmosphäre, aber auch der Charaktere kommen, wenn die ursprüngliche Darstellung verschiedener Varietäten nicht äquivalent präsentiert

⁹⁶ Vgl. Herbst 1994: 89-103.

⁹⁷ Ibidem: 90.

⁹⁸ Ibidem: 93.

⁹⁹ Ibidem: 90.

¹⁰⁰ Hartig 1981: 12, zitiert in Herbst 1994: 93.

¹⁰¹ Ibidem: 28, zitiert in Herbst 1994: 93.

¹⁰² In Spanien wird ins so genannte *castellano estándar* synchronisiert. Früher versuchte man, durch die Einführung einer im Prinzip erfundenen Variante, dem *castellano neutro*, den gesamten spanischsprachigen Markt „abfertigen“ zu können (vgl. dazu Seite 23).

¹⁰³ Herbst 1994: 98.

¹⁰⁴ Ibidem: 94.

¹⁰⁵ Ibidem: 97.

werden kann, besonders „[...] in Filmen, in denen soziale oder regionale Unterschiede zwischen einzelnen Personen eine Rolle spielen“.¹⁰⁶ Dabei äußere sich „[...] die Bedeutung des Dialekts nicht in der sachlichen Information“¹⁰⁷ über die Herkunft der Akteure, sondern Herbst zufolge diene der Dialekt und die damit assoziierten Klischeevorstellungen als „[...] atmosphärisches Element [...], das das Aufeinanderprallen verschiedener Welten kontinuierlich unterstreicht.“¹⁰⁸

Nur „[a]usländische Akzente, die eindeutige Rückschlüsse auf die Nationalität einer Figur zulassen“¹⁰⁹, werden oft auch bei der Synchronisation beibehalten, da der Akzent als ein bedeutendes Unterscheidungsmerkmal dient, „[...] um eine Figur eindeutig von einer homogenen Gruppe einer bestimmten Nationalität zu unterscheiden“.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ibidem: 103.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Birner 2006: 35.

¹¹⁰ ibidem.

3. DAS SYNCHRONISATIONSVERFAHREN IM SPANISCHEN KONTEXT

3.1. Vorläufer der Synchronisation

Anfangs waren Stummfilme noch so einfach gehalten, dass die Bilder für sich sprachen und noch keinerlei Erklärungen, geschweige denn Übersetzungen, bedurften. Als jedoch mit der Zeit die Filme immer mehr an Komplexität gewannen, wurde es nötig, auf die Person des „explicador“¹¹¹, zurückzugreifen, um die Filme zeitlich oder örtlich zu situieren, beziehungsweise um narrative Zusammenhänge zu präzisieren. Der „explicador“, gefolgt von den „versiones multiples“ Ende der Zwanzigerjahre, werden als die Vorläufer der heutigen Synchronisation gesehen.¹¹²

3.1.1. „El explicador“

In Spanien tauchte der „explicador“, oder auch „charlatán“ genannt, das erste Mal 1901 auf.¹¹³ Die Bedeutung des „explicador“ war mitunter so groß, dass der Erfolg oder Misserfolg auch mit dessen Darbietung in Zusammenhang stand und dieser nicht nur Erklärungen bot, sondern zu einem „complemento de un buen espectáculo“¹¹⁴ wurde.

[Era] una persona que poseía una gran facilidad de palabra y poder de convicción, que tenía la misión de narrar el filme a un público, en su mayoría analfabeto, incapaz de seguir los rótulos. Se colocaba en una esquina de la pantalla, a veces se ayudaba con un puntero para señalar la imagen, y en muchas ocasiones dramatizaba él mismo el dialogo mudo de la pantalla.¹¹⁵

Da es üblich war, dass die „explicadores“ mit „ihren“ Filmen¹¹⁶ durch das ganze Land reisten, gaben sie die Inhalte und Erklärungen auf Kastilisch wider, um überall gleichermaßen verstanden zu werden.¹¹⁷

Ab 1907 wurden die ersten Zwischen¹¹⁸- beziehungsweise Untertitel eingesetzt. Da diese aber oft in fremden Sprachen waren, wurde der „explicador“ weiterhin gebraucht,

¹¹¹ Die Idee kam ursprünglich aus Frankreich, so Mühlbacher (2001: 22).

¹¹² Vgl. www.trans.uma.es.

¹¹³ Vgl. Ávila 1997: 43 und www.adoma.es.

¹¹⁴ Mühlbacher 2001: 23; vgl. www.trans.uma.es.

¹¹⁵ www.adoma.es.

¹¹⁶ Dabei handelte es sich noch um Stummfilme.

¹¹⁷ Vgl. Mühlbacher 2001: 22-23.

¹¹⁸ Texttafeln, die „zwischen den einzelnen Filmsequenzen eingeblendet wurden“ (Birner 2006: 14).

selbst als die ersten Zwischentitel in kastilischer Sprache erschienen, weil viele Kinobesucher nicht lesen konnten.¹¹⁹

Der erste katalanische Film mit Zwischentitel war Fructuós Gelaberts Film *Baño imprevisto* (1909). Aus ökonomischen Gründen wurden sowohl ausländische, als auch katalanische Filme mit Zwischentitel in Kastilisch eingesetzt. Hinzu kam die geringe Einschulung in katalanischer Sprache: „[L]a escolarización en catalán estaba aún muy lejos de la normalidad“.¹²⁰

Schon zur Zeit der Stummfilme dominierte der Gebrauch der kastilischen Sprache in der Filmbranche, eine Tendenz, die mit der Erscheinung des Tonfilms noch weiter verstärkt wurde.¹²¹

In Spanien wurden Untertitel nie wirklich als eine Alternative zur Synchronisation gesehen, welche schon von Anfang an als die bessere Variante der audiovisuellen Filmübersetzung betrachtet wurde. Gründe dafür liegen nicht nur darin, dass das Publikum kaum irgendeiner anderen Sprache als der eigenen mächtig war, sondern auch in der hohen Rate der Analphabeten zu jener Zeit.¹²² Außerdem ist anzunehmen, dass sich die Zuschauer viel eher mit dem Gesehenen und den Figuren identifizieren können, wenn diese in der eigenen Sprache sprechen oder dies zumindest den Anschein macht. „El público quería que sus héroes hablaran en el mismo idioma que ellos, que les fueran cercanos“.¹²³

3.1.2. Die „erste“ Synchronisation – ein Experiment Fructuós Gelaberts

Laut Alejandro Ávila fand die erste Synchronisation im Jahr 1908 statt, als der katalanische Produzent und Regisseur Fructuós Gelabert einen Versuch mit einigen Marionettenspielern und „explicadores“ unternahm. Während der Vorführung seines

¹¹⁹ Laut Diego Galán war die Analphabetenrate in den Zwanziger und Anfang der Dreißigerjahre in Spanien so hoch wie in keinem anderen Land Europas (vgl. Galán: *El robo del idioma* und www.cineyletras.es).

¹²⁰ Mühlbacher 2001: 24.

¹²¹ Vgl. *ibidem*: 23-25.

¹²² Vgl. www.adoma.es.

¹²³ www.adoma.es.

Filmes *Los competidores* platzierte Gelabert diese im Orchestergraben des Saales und ließ sie, mit Lautsprechern ausgerüstet, analog zur Präsentation des Filmes den Text sprechen, in Übereinstimmung mit den Lippenbewegungen der Schauspieler auf dem Bild.¹²⁴

3.1.3. „Versiones multiples“ oder Sprachversionen

Die Entwicklung des ersten Tonfilmes 1927 brachte nicht nur Vorteile mit sich, denn ab diesem Zeitpunkt begann die Vermarktung der Filme in einem internationalen Kontext komplexer und schwieriger zu werden, als sie das zuvor gewesen war. Während es zuvor gereicht hatte, die Zwischentitel in die jeweilige Sprache zu übersetzen, beziehungsweise diese oft gar keiner Erklärung bedurften, entstanden mit der Erfindung des Tonfilmes auch Sprachbarrieren.¹²⁵ Besonders für die nordamerikanische Filmindustrie, die sich auch im internationalen Kontext bereits gut konsolidiert zu haben schien, brachte die Erfindung des Tonfilmes die Befürchtung mit sich, wegen Sprachbarrieren an Absatz zu verlieren.¹²⁶ Man begann, Mittel zu entwickeln, die es weiterhin möglich machen würden, die Filme in andere Sprachräume exportieren zu können. Nuria Álvarez Macías führt die Entstehung des Synchronisationsprozesses auf die wirtschaftlichen Anforderungen der immer größer werdenden nordamerikanischen Filmindustrieturück.¹²⁷

Bevor es zur tatsächlichen Entstehung der ersten Synchronstudios kam, griff man zunächst noch auf ein anderes Verfahren zur Übersetzung der Filme zurück. Ende der Zwanziger Jahre bediente man sich der als „Versiones multiples“ oder Sprachversionen bezeichnen Vorgehensweise, bei der die Handlung, die Dekoration und das Konzept beibehalten wurden, die Darstellung aber jeweils von Schauspielern verschiedener Sprachen vorgenommen wurde.¹²⁸ Man erhoffte sich, durch diese Methode, Filme in verschiedene Sprachen „übersetzen“ zu können, um diese einem internationalen

¹²⁴ Vgl. Ávila 1997: 43 und Mühlbacher 2001: 23-24.

¹²⁵ Vgl. Birner 2006: 15-16.

¹²⁶ Laut Galán hatten die USA den Großteil ihrer Einnahmen durch den Export ihrer Filme erzielt (vgl. *El robo del idioma*).

¹²⁷ Vgl. www.cineyletras.com; Galán: *El robo del idioma* und Marín Gallego 2007: 22.

¹²⁸ Vgl. Mühlbacher 2001: 60.

Publikum präsentieren und die Filme weiterhin exportieren zu können. Zuerst wurden diese Sprachversionen in den Studios Hollywoods angefertigt und viele Schauspieler¹²⁹ - einige schon bekannt aus Kino oder Theater - wurden nach Hollywood und später nach Joinville geholt. „[S]orprende la gran cantidad de prestigiosos escritores españoles que se trasladaron a los Estados Unidos con objeto de trabajar en la adaptación de los diálogos“.¹³⁰ Später ließ *Paramount* alle Filme, die nicht für den nordamerikanischen Markt gedacht waren, in dem kleinen Ort Joinville in der Nähe von Paris reproduzieren. Als jedoch die Methode, jedes Werk in alle am Filmmarkt gefragten Sprachen noch einmal zu drehen, zu aufwendig wurde¹³¹, verwandelte man das Studio in ein Synchronstudio um, das erste in Europa. Zunächst wurden die Synchronisationen der Filme in die jeweiligen Sprachen noch dort vorgenommen, erst ein paar Jahre später entstanden auch in den anderen europäischen Ländern erste Synchronstudios.¹³²

3.2. Erste Synchronisationen

Wie bereits erwähnt wurden die ersten Synchronisationen nicht in Spanien beziehungsweise in den jeweiligen anderen Ländern, in deren Sprache die Filme synchronisiert werden sollten, durchgeführt, sondern in einem Studio von *Paramount* in der Nähe von Paris.

Die erste Synchronisation in jenem Studio fand 1928 statt, als der Film *The flyer* ins Deutsche synchronisiert wurde. 1929 wurde der erste Film, *Rio Rita*, ins Spanische synchronisiert. Allerdings handelte es sich bei dieser Synchronisation noch nicht um ein *castellano español*, sondern um ein *castellano neutro*.¹³³ 1931 wurde in Joinville der

¹²⁹ Zum Beispiel Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Rosita Díaz Gimeno, Rafael Rivelles, Ernesto Vilches, Luana Alcañiz, Conchita Montenegro, José Nieto, María Fernanda Ladrón de Guevara, Catalina Bárcena, Antoñita Colomé oder Roberto Rey (vgl. Galán: *El robo del idioma*).

¹³⁰ www.trans.uma.es; vgl. auch Galán: *El robo del idioma*.

¹³¹ Laut Galán fand die Methode der Sprachversionen im Jahr 1932 ein Ende.

¹³² Vgl. zBsp.: Birner 2006: 16, Díaz Cintas 2008: 2, Mühlbacher 2001: 60, Pahlke 2009: 27-28, oder Galán: *El robo del idioma*.

¹³³ Unter dem sogenannten *castellano neutro* versteht man eine Sprachvarietät, welche die für das lateinamerikanische Spanische repräsentativsten Akzente und Redewendungen zusammenbringen sollte (vgl. Ávila 1997: 44). Galán beschreibt die Varietät des *castellano neutro*, die für die Synchronisationen anfangs eingesetzt wurde, wie folgt: „En el cine el lenguaje era, pues, sofisticado, irreal, alejado del español popular de la calle, incluso del español más culto“ (Galán: *El robo del idioma* und *El puñetero „ceceo“*). So fanden die Synchronisationen, die in dieser künstlichen Varietät vorgenommen wurden,

erste Film ins *castellano español* synchronisiert. *Entre la espada y la pared* (im Original *Devil on the Deep*) war von sehr schlechter Qualität, da es zu dieser Zeit noch an technischen Mitteln mangelte.¹³⁴

Weitere Synchronisationen, die noch in Frankreich stattfanden, waren zum Beispiel *Derelec* (1930), *Remordimiento* (1931), *Cuánto vale el dinero* (1931) oder *Seis horas* (1932).¹³⁵

3.2.1. Spaniens erste Synchronstudios

Das erste Synchronisationsstudio Spaniens, das sogenannte *T.R.E.C.E.* (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles) wurde im Juli 1932 in Barcelona, in der Nähe des *Plaza de España*, eröffnet. Bauträger waren der Madrilene Adolfo de La Riva und der Katalane Pedro Trilla. In diesem Studio fand die Synchronisation des ersten in Spanien synchronisierten Filmes, *Rasputín*, statt. Die Behauptung, dass die Synchronisation in Spanien eine Erfindung von Francos sei, erweist sich somit als falsch: “Todavía quedaban unos cuantos años para que la dictadura utilizase el noble arte de ‘contar historias‘ para sus propios intereses”.¹³⁶

Erste Synchronstudios in Spanien gab es also vor allem in Barcelona, unter anderen, *T.R.E.C.E.* (1932-1942), *Orphea* (1932-1962), *Ruta* (1933-1937), *Acoustic* (1935-1954), *Voz de España* (1936-1999) und *Metro Goldwyn Mayer* (1933-1962), welches als professionelles Vorbild für die anderen Studios galt und dessen Synchronisationen eine künstlerische Qualität erreichten, die kaum jemand zu überbieten wusste.¹³⁷ 1933

überhaupt keinen Anklang bei den Zuschauern, und so sahen sich die nordamerikanischen Produzenten gezwungen, die Filme in die diversen Varietäten der spanischen Sprache zu synchronisieren (vgl. auch Marín Gallego 2007: 22). Heute wird in Spanien fast ausschließlich ins *castellano estándar* synchronisiert, welches als frei von regionalen Akzenten beziehungsweise sozialen Konnotationen gilt (vgl. Muñoz García 2004: 88).

¹³⁴ Vgl. www.adoma.es.

¹³⁵ Vgl. Ávila 1997:44.

¹³⁶ www.adoma.es.

¹³⁷ Vgl. www.trans.uma.es.

wurde auch in Madrid das erste Synchronstudio, *Fono España*(1933-1969),¹³⁸ in der *Calle de Coello*, vom italienischen Unternehmer Hugo Donarelli eröffnet.¹³⁹

Allerdings entstanden mit den ersten Synchronstudios auch erste Bedenken hinsichtlich dieses neuen Verfahrens und die neuen Stimmen wurden als „engoladas“ und „postizas“¹⁴⁰ bezeichnet. Viele der ersten Synchronsprecher kamen vom Theater oder Radio. Jedoch wäre die Interpretation vieler dieser Sprecher genau gleich gewesen, als wären sie weiterhin auf der Bühne: „[E]n los primeros doblajes se podía oír voces „gritadas“.“¹⁴¹ Dafür hätten aber die Sprecher, die zuvor beim Radio gearbeitet hatten, „mayor naturalidad“¹⁴² bei den Synchronisationen bewiesen.

3.3. Die Zeit der obligatorischen Synchronisation

Schon früh entwickelte sich Spanien zu einem der größeren Synchronisationsländer Europas.¹⁴³ Viele der heutigen Synchronisationsländer waren zum Zeitpunkt des Entstehens des Synchronisationsverfahrens Diktaturen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Gründe für den Aufbau einer Synchronisationsbranche oder deren Weiterentwicklung und Konsolidierung in den jeweiligen Ländern in engem Zusammenhang mit der damaligen politischen Situation dieser Länder stehen.

Während zur Zeit des Bürgerkrieges zwischen 1936 und 1939 nur einige wenige ausländische Filme in Spanien synchronisiert wurden, änderte sich die Lage der Synchronstudios zu Beginn der Vierziger Jahre.¹⁴⁴ Am 23. April 1941 wurde, in

¹³⁸ Vgl. Marín Gallego 2007: 21.

¹³⁹ Vgl. ibidem: 44-45.

¹⁴⁰ www.cineyletras.es.

¹⁴¹ www.yoquieriatrabajarenelcronica.wordpress.com.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Da in Europa eine „[...] deutliche Tendenz zu einem der beiden Verfahren“ (Herbst 1994: 19) auszumachen ist, spricht man hier oftmals von Synchronisations- beziehungsweise Untertitelungsländern. Zu den Synchronisationsländern in Europa zählt der deutschsprachige Raum, also Deutschland, Österreich und die Schweiz, sowie Italien, Frankreich und Spanien. In den Untertitelungsländern werden (fast) alle Filme mit Untertitel versehen, nur Sendungen und Filme, die spezielle Zielgruppen oder für Kinder, die noch nicht lesen bzw. nicht schnell genug lesen können, bestimmt sind, werden synchronisiert (vgl. zBsp. Herbst 1994: 19; Pahlke 2009: 20 oder Birner 2006: 23).

¹⁴⁴ Vgl. Marín Gallego 2007: 22.

Anlehnung an Mussolinis „Ley de Defensa del Idioma“¹⁴⁵, in Spanien die obligatorische Synchronisation angeordnet. Ab diesem Zeitpunkt war es verboten, Filme zu zeigen, die nicht in kastilischer Sprache waren: „Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español [...]. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español“.¹⁴⁶ Man legitimierte das Vorhaben damit, indem man vorgab, die Filme auch denjenigen zugänglich machen zu wollen, die nicht lesen konnten, beziehungsweise des besseren Verständnisses wegen. In Wirklichkeit aber war diese Maßnahme nichts anderes als ein weiterer Schritt in Richtung vollkommener Überwachung des Volkes: durch die obligatorische Synchronisation konnte in Filme mehr oder weniger nach Belieben eingegriffen werden und Inhalte, Ideen und Ideologien konnten, ohne dass diese Eingriffe eindeutig erkennbar gewesen wären, zum eigenen Nutzen verändert und den Anschauungen des Regimes angepasst werden. Durch diese „unauffälligen“ Eingriffe konnten nicht nur andersartige und auswärtige Einflüsse (die oft mit der jeweiligen Sprache und Kultur in Zusammenhang standen) untermauert, sondern Ideologien zu Gunsten der Stärkung des eigenen Nationalgefühls verbreitet werden.¹⁴⁷

Außerdem wurde die Obligation der Synchronisation auch damit begründet, dass das Kino eines jener Medien mit großem Einfluss auf das Leben und die Gewohnheiten der Menschen, sowie auch von hohem Verbreitungspotential sei und daher eine strenge Überwachung erfordere, um den Anforderungen des Regimes zu entsprechen: „[El cine] exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que deben imperar“.¹⁴⁸ Eines der Ziele von Francos Regime war die Verfechtung der kastilischen Sprache und Kultur und man war überzeugt davon, durch die obligatorische Synchronisation „la pureza del idioma castellano“ in allen Gebieten des „imperio hispano“¹⁴⁹ bewahren zu können. Die Obligation der Synchronisierung ins Kastilische diente also als Werkzeug zur Verbreitung der

¹⁴⁵ Ávila 1997: 25 und Galán: *El doblaje obligatorio*.

¹⁴⁶ Erlass vom 23.04.1941, 8. Absatz, zitiert in Galán: *El doblaje obligatorio*.

¹⁴⁷ Vgl. Galán: *El doblaje obligatorio*.

¹⁴⁸ González Ballesteros 1981: 137, zitiert in Galán: *El doblaje obligatorio*.

¹⁴⁹ Falangistische Zeitung *Primer Plano*, zitiert in Galán: *ibidem*.

kastilischen Sprache: „[E]ra un vehículo extraordinario para el impulso del idioma español dentro de [... las] propias fronteras.“¹⁵⁰

Um die „Reinheit“ der Sprache zu bewahren, war es in den ersten Jahren der Diktatur also unmöglich, Filme in ihrer Originalversion zu sehen. Ávila¹⁵¹ zufolge seien die Spanier fast davon überzeugt gewesen, dass Schauspieler wie Clark Gable oder Leslie Howard perfekt Spanisch sprächen, gleichzeitig wurde den Zuschauern damals aber auch der Eindruck vermittelt, dass die Akteure weder Schimpfwörter kannten, noch über Politik oder Religion sprachen und sexuelle Beziehungen höchstens unter Geheimhaltung führten.

Allerdings verhalf die obligatorische Synchronisation aller Filme, die in einer anderen Sprache als der kastilischen waren, der Synchronisationsindustrie in Spanien sicherlich dazu, sich zu konsolidieren. So entstanden nicht nur neue Studios in Madrid und Barcelona, sondern auch die Anzahl der Synchronsprecher stieg deutlich. Diesen gelang es immer mehr, die Imitation der Originalstimmen zu perfektionieren, was sich auch in der Qualität und Glaubwürdigkeit der Synchronisationen abzeichnete.¹⁵²

Was das Publikum betraf, so schienen viele schon vor dem Erlass 1941 die Filme in der eigenen Sprache zu bevorzugen. Selbst als ab 1946 kein Zwang zur Synchronisation mehr bestand, wurde das System dennoch beibehalten, da das Publikum schon daran gewöhnt war und Gefallen daran gefunden hatte und nicht mehr darauf verzichten wollte, die Schauspieler in der eigenen Sprache reden zu hören.

Natürlich brachte die Aufrechterhaltung dieses Systems auch für das Regime enorme Vorteile mit sich, denn dadurch konnten fortan Änderungen in Inhalte und Dialoge der Filme vorgenommen werden, ohne dass diese vom Publikum sofort bemerkt werden hätten können. Das wäre bei Originalversionen kaum möglich gewesen. Somit diente die Synchronisation weiterhin nicht nur als Instrument der Zensur, sondern dazu, auch weiterhin Inhalte „zurecht schnipseln“ zu können: „[E]l doblaje permitió que los

¹⁵⁰ www.cineyletras.es.

¹⁵¹ Vgl. Ávila 1997: 45.

¹⁵² Vgl. ibidem.

censores campanan a sus anchas al concederse ellos mismo el depravado privilegio de alterar las películas, trastocando los diálogos o escribiendolos de nuevo“.¹⁵³

Nicht immer gelangen die Eingriffe und Änderungen, die von den Zensurinstanzen des Regimes vorgenommen wurden und die Resultate waren nicht nur unvorteilhaft, sondern sogar skurril: so wurde zum Beispiel durch die Intervention der Zensoren im Film *Mogambo* (1953)¹⁵⁴ aus Ehebruch Inzest.¹⁵⁵ Natürlich kam es auch vor, dass unter den Eingriffen der Zensoren die Konformität zwischen Gesten und Gesagtem litt, wie im Film *Arco de Triunfo* (*Arch of Triumph*): „[P]reguntaban a Ingrid Bergmann '¿Es su marido?' [y] ella negaba con la cabeza, al mismo tiempo que de sus labios se escuchaba un castellanísimo 'Sí'“.¹⁵⁶

1978 wurde die Zensur der Synchronisation schließlich abgeschafft.¹⁵⁷

3.4. Die Blütezeit der spanischen Synchronisation

Den Beginn der Blütezeit der spanischen Synchronisation markierte 1947 die Synchronisation des Filmes *Lo que el viento se llevó*: “Con el doblaje en 1947 de la mítica película “Lo que el viento se llevó” se consigue la perfección total de esta técnica. Las voces de Rafael Luis Calvo y Elsa Fábregas, dirigidas por José María Ovies, obtienen la máxima credibilidad con una interpretación perfecta”.¹⁵⁸ Es handle sich dabei um eine, so Ávila, eine hervorragende Synchronisation: “[Es] un doblaje inmejorable, con el sello Metro [España], que marcó una línea a seguir para los demás estudios de Madrid y Barcelona”.¹⁵⁹ Selbst heute sei es noch schwierig, diese an Perfektion zu übertreffen und Spanien hätte sich durch die Synchronisation dieses Filmes zu dem Land etabliert, welches diese Technik am besten beherrsche.¹⁶⁰ Auch

¹⁵³ Galán: ibidem.

¹⁵⁴ Um die Attraktion Lindas (Grace Kelly), eine verheiratete Frau, zu Marswell (Clark Gable) zu rechtfertigen, veränderten die Zensoren die Beziehung von Linda und ihrem Ehemann in eine geschwisterliche Relation.

¹⁵⁵ Vgl. Ávila 1997: 25; 46 und Galán: ibidem.

¹⁵⁶ Gubern; Font 1975: 37, zitiert in Galán: ibidem.

¹⁵⁷ Vgl. Ávila 1997: 47.

¹⁵⁸ Ibidem: 45.

¹⁵⁹ Ávila 1997a: 175, zitiert in www.trans.uma.es.

¹⁶⁰ Ávila 1997: 45.

Nuria Álvarez Macías beschreibt die Synchronisationen der Fünfziger Jahre als von „máximo esplendor“.¹⁶¹

Zu Anfangszeiten des Synchronisationsverfahrens wurde noch die Lichtton-Technik¹⁶² verwendet, welche ausgesprochen aufwendig und komplex war. Ab 1932 fand das Verfahren aber schließlich auch kommerzielle Verwendung, denn ab diesem Zeitpunkt gelang es, Hintergrundgeräusche, Musik und Dialoge separat voneinander aufzunehmen.¹⁶³ Zu Beginn der Fünfziger Jahre konnten schließlich auch die Kosten für das Synchronisationsverfahren reduziert und die Qualität verbessert werden. Bis dahin musste man sich mit Fehlern, und somit schlechterer Qualität, zufrieden geben, wollte man nicht eine Unmenge an Material verschwenden und so weitere Kosten verursachen.¹⁶⁴ Mit der Erfindung der Magnettonbänder wurde es ab den Fünfzigerjahren möglich, „[...] Dialoge, Geräusche und Musik getrennt von einander auf mehreren Tonspuren“¹⁶⁵ aufzunehmen. Von nun an „[...] beschränkte sich die Synchronisation auf das Ersetzen [von] Dialoge[n]“¹⁶⁶ und Aufnahmen konnten wieder gelöscht und überspielt werden. Dieser technische Fortschritt bedeutete eine enorme Erleichterung des Arbeitsprozesses. So wurde auch die Qualität der Synchronisationen bedeutend besser. Schnell wurde diese Zeit als „época dorada del doblaje español“¹⁶⁷ bezeichnet, in der man an Geschicklichkeit gewann und eine Verbesserung des Tones erreichte.

Die meisten Synchronsprecher dieser Zeit kamen vom Theater, Kino und Radio und die Arbeit im Synchronstudio wurde als „trabajo elitista“ angesehen, charakterisiert von

¹⁶¹ Vgl. www.cineyletras.es.

¹⁶² Die Lichtton-Technik stammt aus dem Jahr 1922 und wurde von Jo Engl, Joseph Massolle und Hans Vogl entwickelt. Birner beschreibt die Lichtton-Technik wie folgt: „Auf der einen Seite des Films befand sich ein schmaler, lichtdurchlässiger Streifen, der bei der Aufnahme je nach Frequenz und Lautstärke des Tons unterschiedlich stark geschwärzt wurde. Bei der Wiedergabe leuchtete eine kleine Lampe auf den mehr oder weniger lichtdurchlässigen Tonstreifen. Die durchgelassene Lichtstärke wurde in eine Wechselspannung umgewandelt, verstärkt und in Lautsprechern [sic] in den Ton umgewandelt“ (2006: 18).

¹⁶³ Vgl. Birner 2006: 19.

¹⁶⁴ Laut Álvarez Macías „el posible error“ war bis 1952, dem Jahr, ab dem in Spanien das Magnettonband Verwendung fand, „una auténtica pesadilla para los dobladores“ (www.cineyletras.com).

¹⁶⁵ Birner 2006: 22.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ www.adoma.es.

„clase y hechizo“. ¹⁶⁸ Damals war es noch üblich, die Dialoge komplett auswendig zu lernen und erst dann aufzunehmen: „El ensayo era la pieza clave para el doblaje de una escena“. ¹⁶⁹

3.5. Spaniens Synchronisationsbranche gezeichnet von Expansion

In den letzten Jahren der 1960er und in den 1970ern durchlebte Spaniens Synchronisationsindustrie eine Zeit des Aufschwungs, sowohl im Fernsehen als auch im Kino, wobei letzteres durch die zunehmende Präsenz des Fernsehens mit immer mehr Schwierigkeiten konfrontiert war.

Barcelona entwickelte sich in den Siebziger Jahren zum Synchronisationszentrum Spaniens: „Barcelona ostentó en esta década la capitalidad del doblaje español. Allí se dio un fenómeno que afectó a Madrid en menor medida: la existencia de voces en exclusiva para determinados estudios.“¹⁷⁰ Marín Gallego beschreibt Barcelona zu jener Zeit als „auténtica potencia“¹⁷¹ und den Synchronisationen aus Barcelona wurde nicht nur im eigenen Land, sondern auch außerhalb Spaniens aufgrund deren hoher Qualität großer Zuspruch und Bewunderung entgegen gebracht.

Zu dieser Zeit begann man außerdem, Filme aufgrund deren schlechter Tonqualität erneut zu synchronisieren - besonders jene, die in den ersten Jahren des damals neu entstandenen Verfahrens vorgenommen wurden. Hinzu kam, dass man die zuvor zensierten Dialoge neu aufzunehmen begann.¹⁷² *Casablanca*, einer der bekanntesten Filme überhaupt, wurde bereits vier Mal ins Spanische synchronisiert, das erste Mal 1946. Zwanzig Jahre später wurde der Film erneut synchronisiert, um die Tonqualität zu verbessern, allerdings unter Beibehaltung der zensierten Dialoge. Danach wurden zwei weitere Synchronisationen des Filmes vorgenommen, eine wiederum mit den zensierten Aufnahmen, bei der zweiten versuchte man jedoch, die Dialoge möglichst originalgetreu zu übersetzen. Sollte man sich also entscheiden, diesen Film auf Spanisch

¹⁶⁸ www.eldoblaje.com.

¹⁶⁹ www.cineyletras.es.

¹⁷⁰ www.cineyletras.es.

¹⁷¹ Marín Gallego 2007: 23.

¹⁷² Vgl. Marín Gallego 2007: 23 und www.cineyletras.es.

zu sehen, sei darauf zu achten, die „richtige“ Version zu wählen: „[C]uando el lector decida ver *Casablanca* debe cuidarse mucho de que no le den gato por liebre“.¹⁷³

Allerdings brachten die vermehrte Arbeit und die steigende Anzahl der Studios auch ein Ansteigen der Geschwindigkeit im Arbeitsprozesses mit sich.¹⁷⁴ Dialoge wurden immer weniger auswendig gelernt, sondern in *takes*¹⁷⁵ zerlegt und so *take* für *take* aufgenommen. Durch das neue System der „doblaje por ritmo“¹⁷⁶ wurde der Arbeitsrhythmus schneller, was aber zunehmend einen Qualitätsverlust mit sich brachte.¹⁷⁷

In den Siebzigern waren außerdem erste Gewerkschaftsbewegungen der Branche zu beobachten, nicht nur, um höhere Gehälter und die Abschaffung der Zensur¹⁷⁸ zu fordern sondern auch, um mehr Achtung und Wertschätzung für den Verdienst ihrer Arbeit zu erlangen: „[...] con la finalidad de dignificar una labor profesional que resultaba y resulta un instrumento fundamental para la continuidad del predominio del cine americano en España“.¹⁷⁹

3.6. „La industrialización del doblaje“

In den 1980ern kam es zuerst zum „boom del vídeo“¹⁸⁰, außerdem begannen neue autonome und private Fernsehsender¹⁸¹ auszusenden. Durch die Ausstrahlung dieser

¹⁷³ Ávila 1997: 46.

¹⁷⁴ Vgl. www.adoma.es.

¹⁷⁵ Laut Pahlke (2009: 13; 32) handelt es sich bei einem *take* um einzelne Sprechphasen von bis zu zehn Sekunden, Álvarez Macías (www.cineyletras.com) hingegen spricht von Sprechphasen von bis zu 45 Sekunden.

¹⁷⁶ www.atrildoblaje.com; vgl. auch Marín Gallego 2007: 24.

¹⁷⁷ Vgl. www.cineyletras.es.

¹⁷⁸ Vgl. Marín Gallego 2007: 24.

¹⁷⁹ www.trans.uma.es.

¹⁸⁰ Ávila 1997: 125.

¹⁸¹ Der erste Fernsehsender war *TVE*, welcher in Madrid ab 1956 ausstrahlte, in Barcelona und Zaragoza ab 1959. Am 10. September 1983 emittierte *TV3* als erster autonomer Fernsehsender zum ersten Mal. Am 25. Dezember 1989 begann auch *Antena 3 TV* auszustrahlen, *Tele 5* am 3. März 1990 und *Canal Plus* im September des selben Jahres (vgl. Ávila 1997: 125 und Marín Gallego 2007: 23).

Fernsehsender in den Regionalsprachen übernahmen diese eine Wichtige Rolle in der Normalisation und Verbreitung der katalanischen, galizischen und baskischen Sprache.¹⁸² Durch die zusätzliche Zahl an Fernsehsendern kam es zu viel längeren Sendezeiten. In Katalonien fand der Sender in der eigenen Sprache am meisten Zustimmung, gefolgt von dem in Galizien. Während in Galizien und im Baskenland jedoch die Filme weiterhin in kastilischer Sprache gezeigt wurden, hatte man in Katalonien schon immer die Synchronisation oder Untertitelung ins Katalanische gefördert und unterstützt.¹⁸³

Um 1985 eröffneten viele neue Synchronstudios in ganz Spanien: zum ersten Mal begann man aber auch außerhalb von Barcelona und Madrid zu synchronisieren und so entstanden erste Synchronstudios in den autonomen Regionen wie Galizien, Andalusien, Valencia und im Baskenland.¹⁸⁴ Allerdings blieben Barcelona und Madrid weiterhin die Synchronisationszentren, deren Anzahl an Studios sich inzwischen mehr als verdreifacht hatte.¹⁸⁵ Cristina Marín Gallego bezeichnet diese Zeit als „segunda época dorada del doblaje“.¹⁸⁶

Die Entstehung dieser Vielzahl an Synchronstudios in ganz Spanien hatte aber auch Schattenseiten: zunehmend entfachten Konkurrenz- und Preiskämpfe zwischen den einzelnen Studios, was sich schließlich auch auf den Arbeitsrhythmus¹⁸⁷ und die

¹⁸² Vgl. Marín Gallego 2007: 24.

¹⁸³ Vgl. ibidem.

¹⁸⁴ Vgl. ibidem.

¹⁸⁵ Siehe dazu: **Anzahl der Synchronstudios in Spanien: 1981-1991** (vgl. Ávila 1997: 126).

	1982		1991	
	Anzahl	%	Anzahl	%
Andalusien	0	0	8	3.8
Katalonien	15	45.5	80	38.0
Galizien	0	0	26	12.3
Madrid	18	54.5	60	28.4
Baskenland	0	0	15	7.1
Valencia	0	0	22	10.4
Gesamt	33	100	211	100

¹⁸⁶ Marín Gallego 2007: 24.

¹⁸⁷ Laut Ávila wurde auch immer mehr am Wochenende gearbeitet, oder spät in die Nacht hinein (vgl. 1997: 127).

Arbeitsweise auszuwirken begann. Nuria Álvarez Macías spricht von der „era de la industrialización del doblaje“:¹⁸⁸ Die Zeit, die man für eine Synchronisation aufbrachte, wurde kürzer, wodurch Kosten reduziert werden sollten. Immer mehr sprach man von der „Doblaje al minuto“¹⁸⁹, was sich jedoch in Form von Qualitätsverlust der Dialoge äußerte. Während sich früher die Synchronsprecher ausführlicher und länger auf ihre Rollen vorbereiten konnten, da viel mehr Zeit zur Verfügung stand und somit die Synchronisationen von viel mehr Präzision und Genauigkeit charakterisiert waren, ist der Synchronisationsprozess heute meistens durch Hektik und Zeitdruck gekennzeichnet. Die Sprecher haben kaum Zeit, sich auf die Rollen vorzubereiten, was darauf zurückzuführen ist, dass die Studios Filme und Serien, die zu synchronisieren sind, erst „in letzter Minute“, aus Angst vor Piraterie, erhalten.¹⁹⁰

Alejandro Ávila stellt den zunehmenden Qualitätsverlust der Synchronisationen in den Neunziger Jahren als „alarmierend“ dar:

Es relativamente común escuchar doblajes por televisión en los que, súbitamente, se producen cambios de voces que han sincronizado una parte que fue censurada hace décadas para luego volver a las del primitivo doblaje; o sufrir interpretaciones poco creíbles y mal dirigidas que suelen resultar muy rentables, pero infravaloran la obra audiovisual. Doblajes como el de la película de terror *La Tutora* (1990), de William Friedkin – que repuso TVE el 17 de noviembre de 1996 – y que, en ciertos momentos, resulta más cómica que terrorífica por su pésima sincronización.¹⁹¹

Die wirtschaftliche Krise, in der sich das Land in den Neunziger Jahren befand, verursachte ein Auf und Ab in der Synchronisationsindustrie: eine immer größer werdende Sättigung des Marktes war zu verzeichnen, was sich in einem zunehmenden Konkurrenzkampf äußerte und die Qualität der Produktionen weiter sinken ließ. Folglich wurde die Filmsynchronisation immer mehr Zielscheibe der Kritik.¹⁹² Hinzu kam, dass die Nachfrage nach Videos abnahm und der Bedarf der Fernsehsender nach neuen Synchronisationen nachließ: vermehrt wurde auf Eigenproduktionen wie etwa auf *novelas* oder bereits synchronisierte Serien,¹⁹³ beziehungsweise auf die über die Jahre entstandene „numerosa reposición de películas“¹⁹⁴ zurückgegriffen. Zusätzlich

¹⁸⁸ www.cineyletras.com.

¹⁸⁹ www.eldoblaje.com.

¹⁹⁰ Vgl. www.yoquieratrabajarenelcronica.wordpress.com.

¹⁹¹ 1997: 45.

¹⁹² Vgl. Marín Gallego 2007: 24 und www.adoma.es.

¹⁹³ Vgl. Marín Gallego 2007: 24.

¹⁹⁴ *Ibidem* und vgl. Ávila 1997: 128.

gewannen die Seifenopern aus Südamerika, die nicht mehr synchronisiert werden mussten, immer mehr an Beliebtheit.¹⁹⁵

Auch wenn die Synchronisation sicher immer wieder kritisiert wurde und werden wird und die Branche auch weiterhin von Zeit zu Zeit mit Rückschlägen zu rechnen haben wird, bezeichnen viele die Zukunft der Synchronisationsindustrie Spaniens als optimistisch.¹⁹⁶ Immer wieder entstehen neue Fernsehsender¹⁹⁷, die viele ausländische Produktionen emittieren. Zusätzlich kommt es zu technischen Weiterentwicklungen und Innovationen und neue Formate der Datenspeicherung beleben die Branche immer wieder neu. Selbst wenn heute die Zahl derer, die sich Filme und Serien in der Originalversion ansehen, zunimmt, hat die Synchronisationsbranche Spaniens dennoch wenig zu befürchten¹⁹⁸, denn die Vorliebe, Filme in synchronisierter Version zu sehen, sei tief in den Gewohnheiten der spanischen Zuschauerschaft verankert: „[E]l cine doblado está fuertemente enraizado entre el público español“.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl. Ávila 1997: 129.

¹⁹⁶ Vgl. Ávila 1997: 131.

¹⁹⁷ Zum Beispiel *Cuatro* und *La Sexta*.

¹⁹⁸ In Spanien scheinen der Synchronisationsprozess und die Sprecher ein höheres Ansehen zu genießen als zum Beispiel in Deutschland, wo noch sehr wenig bekannt ist über das Verfahren, als es auch, im Gegensatz zu Spanien, keine oder kaum Synchronisationsschulen und dergleichen gibt (vgl. zBsp.: Pahlke 2009: 7-9). Außerdem werden jedes Jahr in Barcelona Auszeichnungen für Synchronsprecher verliehen (vgl. www.yoqueriatrabajarenelcronica.wordpress.com). Für mehr Informationen zu den Studios, Synchronsprechern und zur Ausbildung siehe zum Beispiel www.eldoblaje.com, beziehungsweise www.ecad.cat (Escola Catalana de Doblatge).

¹⁹⁹ www.cineyletras.es; vgl. auch Marín Gallego 2007: 24 und Ávila 1997: 129-131.

4. KATALONIEN UND DER BEGINN DER FILMGESCHICHTE

Schon von Beginn an entwickelten Leute aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten großes Interesse am Kino und so wurden in den ersten drei Jahren in Barcelona bereits an die 30 Lokalitäten „dedicados a proyecciones cinematográficas“²⁰⁰ verzeichnet. 1910 zählte man sogar 139 Kinosäle – eine Anzahl, die nicht einmal heute, bei dreifacher Größe der Stadt, erreicht wird. Somit war Barcelona damals, nach New York und Paris und gemeinsam mit Berlin, eine der Städte mit den meisten Filmstätten.²⁰¹

4.1. Erste katalanische Produktionen

Der erste Film „propiamente español“²⁰² war *Salida de la Misa de Doce del Pilar de Zaragoza* (1896) vom Aragonier Eduardo Jimeno. Bald folgte der Film *Visita de Doña María Cristina y Don Alfonso XIII a Barcelona* (1898) des Katalanen Fructuós Gelabert, der der erste nationale ins Ausland verkaufte Film war. Gelabert war aber nicht nur für die katalanische Filmindustrie als Produzent von Bedeutung, sondern trug auch zu einigen technischen Entwicklungen und Fortschritten bei und unternahm erste Synchronisationsversuche.

Ab 1910 wurden die Bedingungen für die katalanische Filmproduktion schwieriger: zusehends wurde die ausländische Konkurrenz größer, welcher oft mehr Kapital und technisch ausgereifere Mittel zur Verfügung standen. Außerdem stiegen zu jener Zeit die Produktionskosten an, da die Filme länger und komplexer wurden. In Katalonien wurde es immer schwieriger, sich am Filmmarkt durchzusetzen, da eigene Produktionen mit dem geringen Budget oftmals zu riskant erschienen, und so begann man, vermehrt ausländische Filme zu importieren, wodurch die katalanische Filmindustrie zwischen 1910 und 1913 mehr Importe als eigene Produktionen verzeichnete.²⁰³

²⁰⁰ Mühlbacher 2001: 12.

²⁰¹ Vgl. ibidem: 10-12.

²⁰² Ibidem: 12.

²⁰³ Vgl. Mühlbacher 2001: 16-19.

4.1.1. Die Repräsentation von Katalanität²⁰⁴ in den Filmen der ersten Jahre des katalanischen Kinos zwischen 1896 und 1913²⁰⁵

Besonders die Filme von Fructuós Gelabert reflektierten „los hechos más trascendentales de la vida catalana“.²⁰⁶ Zudem fanden zu jener Zeit auch schon die ersten Literatur- und Theateradaptionen statt, Beispiele dafür sind *Terra Baixa* und *María Rosa* von Àngel Guimerà. Bei diesen handelt es sich nicht nur um Verfilmungen eines der bekanntesten und bedeutendsten Dramaturgen Kataloniens, sondern es sind ebenso bekannte katalanische Schauspieler, als auch die schönsten Landschaften Kataloniens zu sehen. Trotzdem kann man noch nicht wirklich behaupten, dass zu jener Zeit die katalanischen Produktionen ein großes Maß an Katalanität oder generell ein großes Maß an eigenem Stil reflektiert hätten. Viel eher übten ausländische Filme großen thematischen und stilistischen Einfluss auf das katalanische Kino aus und es handelte sich daher bei den meisten katalanischen Produktionen eher um Imitationen ausländischer Genres und Thematiken.

In diesem Zusammenhang ist zusätzlich zu bedenken, dass Barcelonas damalige Stellung als „foco principal de la producción cinematográfica“²⁰⁷ es kaum zuließ, die eigene, autochthone Identität und Kultur darzustellen, um weiterhin Hauptrepräsentant eines *cine español* zu bleiben.

Dennoch unterschieden sich bereits damals katalanische Werke von denen, die an anderen Orten Spaniens produziert wurden. Diese widmeten sich mehr der Darstellung von typisch Spanischem als es in Katalonien üblich war. Es scheint so, als bestünden in Barcelona zu viele Kontaktpunkte zum Rest Europas, was verhinderte, sich nur mit „typisch Spanischem“ auseinanderzusetzen. Zusätzlich war Barcelona Mittelpunkt und Zwischenhändler des europäischen und lateinamerikanischen Marktes und somit Ausgangshafen für Importe und Exporte, wodurch die Stadt - als zu jener Zeit

²⁰⁴ Mühlbacher (2001: 3-4) analysiert den „Grad“ der Katalanität anhand von drei Parametern. Dabei untersucht sie die Repräsentation der sprachlichen Identität (also ob und wie die katalanische Sprache eingesetzt wird, um katalanische Identität darzustellen), die Repräsentation der kulturellen Identität (ob und wie auf autochthone Kulturmerkmale eingegangen wird - dazu zählt zum Beispiel die Adaption katalanischer Literatur oder Theaterstücke) und die Darstellung der technisch-künstlerischen Identität (also ob eine Repräsentation von eigenem Stil erkennbar ist).

²⁰⁵ Vgl. Mühlbacher: 19-24.

²⁰⁶ Ibidem: 19.

²⁰⁷ Ibidem: 21.

wichtigste Stadt der spanischen Filmindustrie - mit vielen anderen Einflüssen in Berührung kam, als das in anderen Städten Spaniens der Fall war.

4.2. Kataloniens Filmindustrie zur Zeit des Ersten Weltkrieges²⁰⁸

Die Zeit des Ersten Weltkrieges war für die katalanische Filmbranche gezeichnet durch Aufschwung und einem Mehr an Kapital. Durch den Kriegseintritt einiger der bis dahin bedeutendsten Filmmärkte, wie Deutschland, Italien oder Frankreich, erlitten diese zuvor dominierenden Filmindustrien spürbare Einbrüche. Durch die Schwächung und den verminderten Einfluss dieser bislang großen Filmindustrien, bot sich dem katalanischen Markt die Chance, an Eigenständigkeit zu gewinnen und Charakter und Individualität zu entwickeln. Es wurde allerdings nicht erkannt, dass die katalanische Filmindustrie zwar mit den größeren Filmmärkten bezüglich der Quantität der Produktionen mithalten könnte, sie jedoch durch die Entwicklung einer eigenen Filmidentität und der Repräsentation Kataloniens und der eigenen Traditionen, Eigenheiten und Realitäten, sehr wohl überzeugen könnte. Und so, obwohl zu jener Zeit mehr Mittel als zuvor zur Verfügung standen, gelang es trotzdem nicht, eine einheitliche, stabile Filmidentität aufzubauen. Dies weil zum einen keinerlei Einheit oder Übereinstimmung unter den Cineasten herrschte: „[T]anta dispersión y tanta improvisación condujeron lógicamente a malgastar los medios materiales y humanos“.²⁰⁹ Zum anderen weil das Kino von den „instituciones políticas, financieras e intelectuales de Cataluña“²¹⁰ immer noch nicht als wertvoll und bedeutend genug erachtet wurde, um den Aufbau einer nationalen Filmindustrie mit Zukunftschancen zu unterstützen.

Generell wurde das Kino besonders in den ersten Jahren seiner Existenz mit großem Misstrauen betrachtet. Als eine Erfindung des Mittelstandes hielten es viele nicht einmal für eine Form von Kunst, sondern erachteten es als unmoralisch und sahen sogar eine Bedrohung für das Theater und andere kulturelle Einrichtungen darin. Sowohl sein Verbreitungs- als auch Einflusspotential wurden zwar erkannt, allerdings realisierten

²⁰⁸ Vgl. Mühlbacher 2001: 26-49.

²⁰⁹ Ibidem: 26-27.

²¹⁰ Ibidem: 27.

nur wenige Intellektuelle, dass das Kino ebenso einen Weg zur Bildung darstellen könne.

So war das Kino in seinen ersten Jahren eher von der Abwertung durch einen Großteil der Intellektuellen gezeichnet:

En pleno período de afirmación nacional, el cine no contó con el apoyo necesario de los movimientos catalanistas ni participó de los ideales y de las prácticas estéticas que poblaban en ese momento el arte y la cultura catalanas. No es de extrañar, pues, que el cine realizado en la Cataluña de aquellos años careciera de razgos típicos o señas de identidad propia.²¹¹

Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts waren also keineswegs von einer generellen Ablehnung katalanischer Thematiken gekennzeichnet und fanden in genügend Werken und Schöpfungen der Intellektuellen Anklang. Trotzdem gelang es aufgrund mangelnder Unterstützung nicht, das allgemeine Bemühen einer Darstellung von Katalanität auch auf die Leinwand zu projizieren: „[D]ebido a la falta de aprobación que el [cine] recibió por parte de quienes podrían haber colaborado en la creación de un cine catalán con identidad y estilo propio“.²¹²

4.3. Kataloniens Filmbranche nach dem Ersten Weltkrieg²¹³

Während zuvor dem Kino viel Misstrauen und Ablehnung entgegen gebracht worden war, fand ab dem Beginn der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts ein Umdenken statt. Ab diesem Zeitpunkt schienen auch immer mehr Intellektuelle die Bedeutung und das Potential des Kinos zur Verbreitung der eigenen Sprache zu erkennen. Sie begannen, das Potential des Kinos zu erkennen und dieses wertzuschätzen: „[Se comenzó] a valorar el cinematógrafo como instrumento de renovación que revolucionaría todo el arte occidental“.²¹⁴ Außerdem schienen sie auch bereit zu sein, den Aufbau „[...] einer künstlerischen, niveaувollen und auf die [sic] eigenen Kultur basierenden Filmproduktion“²¹⁵ zu unterstützen. Ab diesem Zeitpunkt wurde man auch auf das Fehlen der katalanischen Sprache im Kino aufmerksam und es wurden erste

²¹¹ Mühlbacher 2001: 38.

²¹² Ibidem: 45.

²¹³ Vgl. ibidem: 32-53.

²¹⁴ Ibidem: 48.

²¹⁵ <http://media.obvsg.at/DD00034845>.

Forderungen laut, Zwischen- und Untertitel in katalanischer Sprache zu verbreiten, und dann mit der Ankunft des Tonfilms, auf Katalanisch zu drehen beziehungsweise ins Katalanische zu synchronisieren.

Als man nun endlich auch bereit gewesen wäre, das Kino finanziell zu unterstützen, begannen mit dem Ende des Ersten Weltkrieges die politischen Umstände den Ausbau und die Weiterentwicklung, sowie die Entstehung eines katalanischen Kinos mit eigenem Charakter, zu verhindern. Die Nachkriegszeit brachte Auswirkungen in Form von Preissteigerungen, verringertem Absatz so wie vermehrt Konkurse mit sich - Umstände, die auch die Filmindustrie nicht unberührt ließen. Zusätzlich begannen Frankreich und Italien spanische Filme zu boykottieren, da Spanien angeblich während des Krieges „ciertas actitudes germanófilas“²¹⁶ entwickelt hätte.

Während die nordamerikanische Filmindustrie vorher schon enormen Einfluss ausgeübt hatte, gewährleisteten es ihr all diese Umstände, seine Vorherrschaft am Markt zu sichern und ein Netz von Werbung und Vertrieb aufzubauen, das kaum noch Konkurrenz zuließ. Seitens Spaniens gab es aber auch kaum Initiativen, diese Welle des Einflusses und die immer größer werdende Dominanz des nordamerikanischen Filmmarktes zu unterbinden.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurden viele Filme in Katalonien produziert, die sich am Stil und der Thematik ausländischer Filme orientierten, beziehungsweise diese imitierten. Aber der immer größer werdende Einfluss des nordamerikanischen Filmmarktes und der Ideologie erreichte Anfang der Zwanzigerjahre eine neue Dimension. Durch die „Amerikanisierung“ der Filme kam es zu einem noch größeren Identitätsverlust als zuvor – dies reichte bis zur Leugnung der eigenen Identität in den Filmen, die in Katalonien entstanden. Im Film *Lilian* (1922) wurden sogar die katalanischen Namen der Schauspieler und des Regisseurs in amerikanische Äquivalente umgeändert: so wurde zum Beispiel aus der Schauspielerin Innocència Alcubierre *Elliot Dorsan*, und der Regisseur Joan Pallejà nannte sich plötzlich *John Pallears*.

²¹⁶ Mühlbacher 2001: 33.

5. DIE KATALANISCHE FILMINDUSTRIE WÄHREND PRIMO DE RIVERAS DIKTATUR (1923-1930) UND ZUR ZEIT DER ZWEITEN REPUBLIK (1931-1936)

Nach dem Ersten Weltkrieg war auch Katalonien von politischen Problemen betroffen, immer mehr kam es zu Unruhen, infolge derer auch die Unterdrückung seitens der Regierung immer mehr zunahm. 1923 kam es zum Putsch durch Primo de Rivera, welcher den Beginn einer jahrelangen Diktaturperiode markierte. Die Diktatur Primo de Riveras war eine Militärdiktatur, die in erster Linie die Interessen der „clases más privilegiadas“ vertrat und sich politisch für einen „centralismo español“²¹⁷ einsetzte. Primo de Rivera setzte eine stark zentralistische Orientierung durch und hatte keinerlei Interesse an, geschweige denn Verständnis für die „problemática catalana“.²¹⁸ Mühlbacher spricht sogar von einer „fobia anticatalanista“²¹⁹ seinerseits, gekennzeichnet von Abneigung und Verachtung für Katalonien. Von Beginn seiner Diktatur an waren erste soziale und politische Auswirkungen spürbar. Es kam zur Abschaffung der politischen Autonomie sowie der politischen Parteien und auch die „Confederación Nacional del Trabajo“ wurden aufgelöst. Zusätzlich wurde der Gebrauch der katalanischen Sprache in allen öffentlichen Angelegenheiten untersagt. Ab dem Zeitpunkt des Verbotes hatte man in der Schule, in der Kirche, bei Geschäftlichem, in der Werbung, etc. Kastilisch zu gebrauchen. Viele der Bücher, die auf Katalanisch verfasst worden waren, wurden vernichtet, Straßenschilder in katalanischer Sprache wurden durch kastilische Äquivalente ausgetauscht, selbst Streichholzschachteln mit katalanischen Aufschriften blieben vor der Zerstörung nicht verschont. Natürlich wurden auch die katalanische Fahne sowie die Nationalhymne „Els Segadors“ verboten.²²⁰

²¹⁷ Mühlbacher 2001: 50.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Vgl. ibidem: 50-56.

5.1. Kataloniens Kinobranche während der Diktatur²²¹

Die einleitend erwähnten Umstände führten zu unmittelbaren Auswirkungen auf das Kino Kataloniens. Obwohl die Zeit der Diktatur generell von einer großen Vorliebe für das Kino geprägt war, wurden kaum Filme in Katalonien produziert.²²² Es wurden vorwiegend ausländische Produktionen importiert, besonders aus Nordamerika. Die wenigen Filme, die in Katalonien zwischen 1923 und 1925 entstanden, ließen absolut keine Rückschlüsse auf ihren katalanischen Ursprung zu und um die Filme rentabel zu machen und vermarkten zu können, imitierte man wieder einmal vor allem ausländische (hauptsächlich nordamerikanische) Modelle. Dies führte dazu, dass viele katalanische Regisseure, wie zum Beispiel Ricardo de Baños oder Fructuós Gelabert, nach Madrid zogen, um den Auswirkungen der Diktatur in Katalonien nicht völlig ausgeliefert zu sein. Dadurch löste Madrid Barcelona als Zentrum der spanischen Filmproduktion ab.

Es gab aber auch Ausnahmen, wie zum Beispiel *El camí de la felicitat* von José Barranco (1926), die sehr wohl um eine Repräsentation der eigenen Kultur und Traditionen bemüht waren. Hier sei auch erwähnt, dass *El camí de la felicitat* der erste Film ist, bei dem man teilweise katalanische Zwischentitel, zusätzlich zu denen in kastilischer Sprache, verwendete. Zuvor waren maximal die Filmtitel auf Katalanisch erschienen. Vor der Einführung der Tonfilme wurden aber öfters Lieder in katalanischer Sprache zur musikalischen Untermalung der Filme eingesetzt.

5.2. Die Entstehung der Tonfilme²²³

Der erste Tonfilm²²⁴ war Alan Croslands *The Jazz Singer* (1927). Der erste katalanische Tonfilm, der jemals produziert wurde, war *Caramellas* (1928), von Josep Amich i Bert.

Mit den ersten Tonfilmen entstanden für viele Filmmärkte aber nicht nur Vorteile. Diese brachten auch zahlreiche neue Schwierigkeiten mit sich, weshalb sich die Jahre

²²¹ Vgl. Mühlbacher 2001: 52-56.

²²² Allein im Jahr 1916 produzierte man so viel wie in den zehn Jahren zwischen 1923 und 1933.

²²³ Vgl. Mühlbacher 2001: 57-61.

²²⁴ Bei diesem war der Ton auf derselben Rolle wie der Film inkorporiert.

zwischen 1926 und 1930 zu einer schwierigen Zeit für das Kino entwickelten. Um weiterhin konkurrenzfähig zu bleiben und auf dem internationalen Filmmarkt mithalten zu können, mussten sich die einzelnen Filmindustrien so schnell wie möglich mit neuen, oft wesentlich kostspieligeren, Systemen ausrüsten. Die Produktion von Tonfilmen war aber generell um einiges teurer. Aus diesem Grund wurden bis 1930, neben den ersten Tonfilmen, weiterhin Stummfilme produziert.

Hinzu kam, dass sich die Filmkunst mit der Einführung des Tons völlig veränderte: während es zu Stummfilmzeiten vor allem um schauspielerischen Ausdruck ging, mussten sich die Schauspieler auf einmal auch noch auf ganz andere Dinge konzentrieren.²²⁵ Daher weigerten sich viele, bei Tonfilmen mitzuwirken, auch weil sie jene als einen Verlust an Kreativität betrachteten: „El hecho de utilizar la palabra era visto como un recurso fácil que demostraba la falta de capacidad para expresarse por medio de imágenes móviles“.²²⁶

Zudem entstanden Übersetzungsschwierigkeiten, die man aber schnell zu umgehen wusste, indem man entweder weiterhin auf Zwischen- und Untertitel, beziehungsweise die bereits erwähnten Sprachversionen zurückgriff, oder wenig später erste Synchronisationen anfertigte.

Die Einführung des Tonfilms bedeutete aber eine besonders große Herausforderung und oft sogar eine Bedrohung für Minderheitensprachen. Denn beim Synchronisationsverfahren wurde (genau wie auch heute noch oft) auf die kleinen Sprachräume keine Rücksicht genommen. Während schon Zwischentitel kaum in Minderheitensprachen übersetzt wurden – dies meist um Kosten zu sparen - erschien die Möglichkeit einer Synchronisation (die um ein Vielfaches teurer ist als die Untertitelung) in die jeweilige Minderheitensprache noch unwahrscheinlicher. Daher bedeutete das Aufkommen der Tonfilme vor allem für die kleineren, weniger entwickelten Filmmärkte, beziehungsweise die kleineren Sprachräume, eine enorme Bedrohung. Dies war auch in Katalonien der Fall: „[Era] un país con una lengua

²²⁵ Nicht nur dass man plötzlich zum Beispiel auf die Position und den Abstand zum Mikrofon als Schauspieler zu achten hatte, auch die Qualität der Stimme war auf einmal von Bedeutung.

²²⁶ Mühlbacher 2001: 59-60.

minoritaria sin suficiente soberanía política y sin un poder que se ocupara de la defensa político-cultural“.²²⁷

5.3. Das Ende der Diktatur und der Übergang zur Zweiten Republik²²⁸

1931 wurden die katalanische Republik ausgerufen und die *Generalitat*²²⁹ sowie das Autonomiestatut wiederhergestellt.²³⁰

Zwar boten die neuen politischen Umstände genug Möglichkeiten, um endlich ein „cine netamente catalán“ zu entwickeln; allerdings entstanden durch die sozioökonomischen Gegebenheiten (wie die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise von 1929) neue Hindernisse für die Konsolidierung der katalanischen Kinoindustrie .

Es waren aber auch Fortschritte zu verzeichnen: 1931 fand in Madrid der „Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía“ statt und endlich schien es so, als wäre auch die Regierung zur Erkenntnis gelangt, dass es nötig sei, die eigene, beziehungsweise generell die spanischsprachige Filmindustrie zu unterstützen und gemeinsam dem kulturellen und ideologischen Imperialismus seitens der nordamerikanischen Filmherrschaft entgegenzuwirken.

Im November 1932 wurde in Katalonien ein provisorisches Komitee gegründet, welches als Basis für das zukünftige „Comité de Cinema“ diente. Zum ersten Mal in der Geschichte des spanischen Kinos wurde dieses als wissenschaftlich bedeutsam erachtet: „[P]or primera vez en la historia del cine en el Estado español, este era reconocido como un hecho científico y cultural digno de estudios serios“.²³¹

Im darauffolgenden Jahr 1933 wurde zum ersten Mal das katalanische Kino finanziell von der *Generalitat*, sowie dem Kulturministerium unterstützt. Infolgedessen gelang es

²²⁷ Mühlbacher 2001: 61.

²²⁸ Vgl. ibidem: 63-71.

²²⁹ Die katalanische Provinzregierung (vgl. <http://www.nachrichten.at>).

²³⁰ Das erste republikanische *Estatut d'Autonomia* wurde im Laufe der Bewegung der *Renaixença* gegründet. So wurde das Katalanische zum ersten Mal, neben dem Kastilischen, zur offiziellen Sprache in Katalonien (vgl. Gimeno Ugalde 2008: 2).

²³¹ Mühlbacher 2001: 64.

Barcelona erneut, sich als Zentrum der spanischen Filmproduktion durchsetzen, denn die finanzielle Unterstützung ermöglichte der katalanischen Filmindustrie, sich mit den besten und modernsten technischen Mitteln auszurüsten. Im selben Jahr wurde auch das „Comitè Pro-Catalanizació“ ins Leben gerufen: „[Era] la primera reacció cívica de caràcter positiu y dedicada a normalizar la lengua catalana en el àbitio cinematogràfic“. ²³² Eines der Anliegen des „Comitè Pro-Catalanizació“ war die Synchronisierung ausländischer Filme ins Katalanische. Der erste ins Katalanische synchronisierte Film war *Draps i ferro vell*, das Resultat, so Mühlbacher, war jedoch noch nicht überzeugend.

5.3.1. Die katalanische Sprache und „asuntos catalanes“ im Kino zur Zeit der Zweiten Republik

Dadurch, dass Barcelona erneut zum wichtigsten Zentrum der Filmproduktion in Spanien geworden war, fand abermals eine Vernachlässigung der Repräsentation und Auseinandersetzung mit der eigenen Realität statt. Besonders versäumt wurde aber eine Darstellung in der eigenen Sprache. Obwohl zu jenem Zeitpunkt eine Vielzahl an Filmen in Katalonien - der technisch am weitesten fortgeschrittenen Region, in der zusätzlich genug finanzielle Mittel zur Verfügung standen - gedreht wurde (meist mit Hilfe katalanischer Filmteams), herrschte dennoch eine absolute Übermacht gegenüber dem Katalanischen. Die mit den Tonfilmen verbundenen höheren Kosten und die Tatsache, dass es der katalanischen Filmindustrie immer noch nicht gelungen war, sich durch eigenen Charakter und Stil auszuzeichnen, ermöglichten es den ohnehin schon großen Einfluss des Kastilischen noch weiter zu verstärken. Das Resultat war, dass fast ausschließlich alle Produktionen, sowie Synchronisationen, in kastilischer Sprache gedreht wurden, um so Filme nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Spaniens leichter vertreiben zu können. ²³³

Trotz der deutlichen Vorrangstellung des Kastilischen gab es auch zwischen 1931 und 1934 einige katalanische Filme, die entweder direkt in katalanischer Sprache verfilmt

²³² Mühlbacher 2001: 70.

²³³ Vgl. ibidem: 65-66.

wurden, oder zumindest ins Katalanische synchronisiert, beziehungsweise mit katalanischen Untertiteln versehen wurden. *El Nandu va a Barcelona* (1931) von Baltasar Abadal war der erste Film, der auf Katalanisch verfilmt wurde. Anfangs wurde er aber teilweise auch noch als Stummfilm gezeigt, da zu Beginn seiner Ausstrahlung noch nicht alle Kinos mit Tonsystemen ausgestattet waren.²³⁴

5.4. „El Bienio Negro“: Die Zeit zwischen 1934 und 1936²³⁵

1934 kam es zum Bruch zwischen der zentralistisch orientierten Regierung und Katalonien.²³⁶ Am 6. Oktober 1934 rief Lluís Companys, der Präsident der *Generalitat*, den „Estado Catalán de la República Federal Española“²³⁷ aus und brach so alle Verbindungen zur zentralen Regierung ab. Hinzu kam, dass er Katalonien zum Zufluchtsort aller wahren Republikaner, sowie zum „baluarte para la defensa de las escencias republicanas“²³⁸ erklärte. Die Rebellion wurde aber unterdrückt und die *Generalitat* aufgelöst. Die Verantwortlichen wurden verhaftet (einige wurden zu bis zu 30 Jahren Haft verurteilt), eine Vielzahl an Zeitungen wurde verboten und das Autonomiestatut aufgelassen. Wichtige politische Positionen wurden an Funktionäre des Militärs übergeben.

Dieser Zustand dauerte bis 1936 an, bis wieder Wahlen abgehalten wurden, die die Linken für sich entschieden, die die sofortige Wiederherstellung der *Generalitat* und des Autonomiestatuts veranlassten.

Selbst wenn die Kinobranche Kataloniens diese Zeit überstand, konnte in keiner Weise Katalanität dargestellt werden: „[E]videntemente no era el momento propicio para catalanizar nada“.²³⁹ So ist es kaum verwunderlich, dass die Filme, die zu jener Zeit in

²³⁴ Vgl. *ibidem*.

²³⁵ Vgl. Mühlbacher 2001: 74-77.

²³⁶ 1933 entschieden zwar auf zentraler Ebene gesehen die „derechas conservadoras“ die Wahlen für sich, Katalonien wurde aber weiterhin von einer Regierung „izquierda moderada“ verwaltet. Dieser Zustand führte immer mehr zu merklichen Spannungen in ganz Spanien.

²³⁷ *Ibidem*: 74.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*: 75.

Katalonien entstanden, auch in kastilischer Sprache waren. Obwohl die Filme oft noch mit katalanischem Kapital produziert wurden, geschah auch das immer weniger in Katalonien. Die einzigen Filme, die die Zeit des „Bienio Negro“ in irgendeiner Weise thematisierten und sich mit der nationalen und sozialen Situation Kataloniens zwischen 1934 und 1936 auseinander setzten, waren Dokumentarfilme. In allen anderen Filmen versuchte man, das Bild einer heilen Welt aufrecht zu erhalten: „[E]ra com si no passés res i com si les províncies catalanas no tinguessin res a dir-hi, malgrat un Estatut d'Autonomia i un Govern propis“.²⁴⁰ Jedoch fielen die meisten dieser Filme, die sich mit den aktuellen Geschehnissen auseinander setzten, später dem „genocidio cultural“²⁴¹ des Franquismus zum Opfer.

²⁴⁰ Porter i Moix 1992: 203, zitiert in Mühlbacher 2001:76.

²⁴¹ Mühlbacher 2001: 77.

6. DER SPANISCHE BÜRGERKRIEG (1936-1939) UND DER BEGINN DER DIKTATUR FRANCISCO FRANCO

Am 17. Juli 1936 kam es zu einem Militäraufstand gegen die „legalidad republicana“, geführt von General Franco und General Mola. Dieser wurde von Marokko aus unter dem Vorwand initiiert, die Einheit „de la patria, la religión y el orden“²⁴² zu verteidigen. Die im Militärputsch Involvierten rechtfertigten ihr Vorgehen damit, gegen die „aspiraciones nacionales de los pueblos del Estado“²⁴³ (also besonders die Kataloniens und auch des Baskenlandes) vorzugehen und jegliche separatistische Interessen unterdrücken zu müssen, um eine Einheit des spanischen Staates gewährleisten zu können. In Wirklichkeit aber war dies eher ein Vorwand dafür, die Interessen und Absichten jener wenigen Privilegierten zu sichern und zu verteidigen, die sich durch die soziale Politik der Republikaner „bedroht“ fühlten.

Was zuerst als Verteidigung seitens der Republikaner gegen die Rebellen begann, entwickelte sich bald zum Zivilkrieg, von dem ganz Spanien betroffen war.

6.1. Das Kino im Zeichen des Bürgerkrieges²⁴⁴

Diese Geschehnisse begannen schnell auch die Filmindustrie zu beeinflussen. Während 1936 noch 18 Spielfilme in Barcelona gedreht wurden (aber nur ein einziger in katalanischer Sprache), reduzierte sich die Zahl der Produktionen 1937 auf fünf, und 1938 auf zwei. Der Rückgang in der Zahl der Spielfilme lag aber nicht nur an der durch den Krieg geschwächten ökonomischen Situation des Landes, sondern auch daran, dass man schon bald Filme vermehrt für Propagandazwecke einsetzte.

Gleich zu Beginn des Bürgerkrieges wurde die Repression der Republikaner immer stärker und die Verbreitung faschistischer Ideologien nahm immer mehr zu, was sich zum Beispiel in der Anordnung des „Decreto de confiscación de material subversivo e inmoral“ von 1936 manifestierte, welche vorsah, alles republikanische Material zu

²⁴² Mühlbacher 2001: 84.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Vgl. ibidem: 84-89.

konfiszieren. 1937 entstanden erste Zensurinstanzen²⁴⁵ für die Filmbranche, gefolgt von weiteren Maßnahmen des Regimes Franco, die für die Überwachung und Kontrolle der Inhalte und die Verbreitung der eigenen Ideologien Sorge tragen sollten.

Ziel dieses Regimes war nicht nur, durch Kontrolle und Überwachung auf politischer und sozialer Ebene, sondern auch auf kultureller Ebene die eigenen Ideologien zu verbreiten und zu verankern. Um für die „Reinheit der kastilischen Sprache“ in allen Bereichen des „imperio hispano“²⁴⁶ garantieren zu können, wurden dem Kino und allen anderen „espectáculos públicos“, deren Verbreitungspotential und Einfluss auf das Leben und die Traditionen der Menschen bekannt waren, ein besonderes Maß an Kontrolle und Überwachung zgedacht:

En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado, no puede desatenderse la que afecta a los espectáculos públicos, que tanta influencia tienen en la vida y costumbre de los pueblos, y siendo uno de los de mayor divulgación e influencia, sobre todo en los momentos presentes, el cinematógrafo, exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que deben imperar.²⁴⁷

6.2. Die Besetzung Barcelonas²⁴⁸

Am 23. 1. 1939 kam es zur Schließung aller Kinos in Katalonien durch die Truppen Francos, welche am 26. Jänner 1939 in Barcelona einmarschierten.

Noch am selben Tag wurde für Barcelona ein eigenes „Régimen Especial de Ocupación“ eingeführt. So wurden alle „vehículos y medios de comunicación de cualquier clase“²⁴⁹ beschlagnahmt und die Kinobranche vorübergehend lahm gelegt, um die Verbreitungsmedien aller Art kontrollieren und bald für die eigenen Zwecke einsetzen zu können.

Es wurde gleich nach der Besetzung Barcelonas versucht, so schnell wie möglich wieder einen „Normalzustand“ herzustellen und die öffentliche Unterhaltungsbranche

²⁴⁵ Zuerst entstand die „Comisión de Censura Cinematográfica“, dann die „Comisión Interventora de Espectáculos Públicos“ und schließlich die „Junta Superior de Censura Cinematográfica“, sowie der „Orden Ministerial sobre Censura de guiones de cine“ ins Leben gerufen wurde.

²⁴⁶ Falangistische Zeitung *Primer Plano*, zitiert in Galán: ibidem.

²⁴⁷ González Ballesteros 1981: 137, zitiert in Galán: ibidem.

²⁴⁸ Vgl. Mühlbacher 2001: 89-97.

²⁴⁹ *La Vanguardia Española*, vom 28.01.1939, zitiert in Mühlbacher 2001: 90.

wieder für alle zugänglich zu machen. Die Absicht dahinter war, die Leute durch Unterhaltung von den politischen Geschehnissen, den Auswirkungen der Unterdrückung und des Krieges, sowie dem Hunger abzulenken und so wurde die Aufrechterhaltung der Filmindustrie nicht nur als ideologisches Instrument eingesetzt, sondern wurde gleichzeitig zur politischen Strategie. So wurden zu Beginn der Diktatur vor allem unterhaltsame Filme, wie Komödien, Actionfilme, nordamerikanische Melodramen sowie Musikkomödien aus den USA oder aus Deutschland gezeigt. Ein Großteil der Filme, die damals gezeigt wurden, waren aus dem Ausland: 59% aus den USA und 34% aus Deutschland. Aber bereits 1941 wurden mehr deutsche - im Besonderen nationalsozialistische Propagandafilme - als nordamerikanische Filme gezeigt sowie auch vermehrt Produktionen aus Italien.²⁵⁰ Es ist kein Zufall, dass die Zahl der nordamerikanischen Produktionen ab-, die der deutschen und italienischen hingegen zunahm: sowohl die deutsche als auch die italienische Nation hatten sich zu dem Zeitpunkt bereits in Diktaturen verwandelt und vertraten ähnliche Ideologien. Dieses politische Zusammenspiel Deutschlands, Italiens und Spaniens fand sich auch auf der Leinwand wieder. Genau wie in Spanien wurde auch in den anderen faschistischen Ländern das Kino zum Propagandainstrument der Diktatur.

²⁵⁰ Man war der Meinung, dass die italienische Mentalität der spanischen am ähnlichsten sei und daher besonders italienische Filme großen Anklang beim Publikum fänden (vgl. *El Correo Catalán*, vom 16.02.1939, zitiert in Mühlbacher 2001: 95-96).

7. KATALONIEN ZUR ZEIT DER DIKTATUR FRANCOS (1939-1975)

7.1. Absolute Unterdrückung der katalanischen Sprache und Identität zu Beginn der Diktatur²⁵¹

Das Ende der 1930er und der Beginn der 1940er Jahre bedeuteten vor allem eines: absolute Kontrolle und Zensur durch das Regime sowie die völlige Unterdrückung aller regionalen Identitäten, Kulturen und Sprachen.

1939 erging ein Ministererlass, welcher die „inscripción de nombres propios no castellanos“²⁵² untersagte. Man versuchte alle anderen Sprachen und Varietäten, sowie jegliches Gedankengut, das mit denen in Verbindung stand, zu unterbinden und erklärte, dass alles, was nicht in kastilischer Sprache geschrieben stand, „eindeutig“ als separatistisch zu sehen sei:

Debe señalarse, como origen de anomalías registrales, la morbosa exacerbación en algunas provincias del sentimiento regionalista, que no solamente están expresados en idioma distinto al oficial castellano, sino que entran en una significación contraria a la Patria. Tal ocurre en las Vascongadas, por ejemplo, con los nombres de Iñaki, Kepa, Koldobika y otros, que denuncian indiscutiblemente un claro significado separatista.²⁵³

Durch den ergangenen Ministererlass kam es zur obligatorischen Änderung aller Namen regionalen oder ausländischen Ursprungs „por equivalentes ‚nacionales‘“.²⁵⁴ So musste zum Beispiel das Kino „Spring“ in „Murillo“ umbenannt werden.

Die Bemühungen um einen „españolismo integrador“ seitens des Regimes umfassten auch die Idee, dass alle Regionen des Staates ihre „peculiaridades locales“²⁵⁵ aufgeben sollten. Dies führte dazu, dass 1940 durch das „Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda“ ein ausdrückliches Verbot des Gebrauches aller Minderheitensprachen Spaniens und der obligatorische Gebrauch der „lengua del Imperio“²⁵⁶ erlassen wurden. Von nun an war es weder möglich, Filme auf Katalanisch zu drehen noch zu zeigen und es wurde ausdrücklich „empfohlen“, keine „asuntos

²⁵¹ Vgl. Mühlbacher 2001: 94-115.

²⁵² Galán: *El doblaje obligatorio*.

²⁵³ Gubern; Font 1975: 35, zitiert in Galán: *El doblaje obligatorio*.

²⁵⁴ Galán: *El doblaje obligatorio*.

²⁵⁵ Mühlbacher 2001: 101.

²⁵⁶ *Ibidem*: 115.

catalanes“ zu zeigen. Zusätzlich war es auch untersagt, in irgendwelchen anderen Kommunikationsmedien eine andere als die spanische Sprache zu gebrauchen.

Wie schon dargelegt, wurde 1941, in Anlehnung an Mussolinis „Ley de Defensa del Idioma“, ein Gesetz zur obligatorischen Synchronisation erlassen. Dieses Vorgehen diente, so behauptete man, zur Wiederherstellung und Erhaltung der „Reinheit“ der spanischen Sprache beziehungsweise der spanischen Kultur und Traditionen. In erster Linie wurde durch diese Maßnahme aber dafür gesorgt, dass in die Filme mehr oder weniger nach Belieben eingegriffen werden konnte, Inhalte und Anschauungen an die eigenen Vorstellungen angepasst werden konnten, ohne dass diese Eingriffe sofort erkennbar gewesen wären.

Aufgrund der rigorosen Überprüfung und Zensur, welcher die produzierten Filme unterzogen wurden, befasste man sich immer mehr mit Themen, die sowohl „de Interés Nacional“²⁵⁷ waren, als auch den Vorstellungen der in den Überprüfungskommissionen Tätigen entsprachen. Den Regisseuren und Produzenten blieb oft kein anders Mittel, als durch Selbstzensur die Thematiken und Inhalte ihrer Filme den Vorgaben und Ideen der Zensurinstanzen anzupassen, um weiterhin arbeiten zu können. Die Filme konnten folglich in keiner Weise aktuelle Geschehnisse reflektieren und entsprachen immer weniger den „realidades de su pueblo“.²⁵⁸ Einige Regisseure entschlossen sich daher, bereits vergangene Ereignisse zu zeigen, die von der Führungsschicht als historisch bedeutend erachtet wurden. Besonders die katalanischen Regisseure waren mit Schwierigkeiten bezüglich ihrer Themenauswahl konfrontiert, da schon die Verwendung von folkloristischen katalanischen Elementen, beziehungsweise die Darstellung von Katalanen „con rasgos positivos“ ausreichte, um als „separatistisch“ und als gegen die „unidad de la Patria“²⁵⁹ bei der obligatorischen Vorzensur der Drehbücher eingestuft zu werden. Daher kam es besonders in Barcelona fast ausschließlich zur Darstellung von „temática[s] rosa[s]“²⁶⁰, sowie natürlich der

²⁵⁷ Mühlbacher 2001: 99.

²⁵⁸ Ibidem: 101.

²⁵⁹ Ibidem: 99.

²⁶⁰ Ibidem.

Abwesenheit irgendwelcher katalanischen Identitätsmerkmale. Das katalanische Kino zu jener Zeit „carecía de testimonios reales, era absolutamente convencional y neutro“.²⁶¹

7.2. Erste Zeichen eines leichten Wandels²⁶²

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges waren erste Lockerungen spürbar. Um das Regime weiter aufrechterhalten zu können wurde erkannt, dass eine gewisse Dezentralisation nötig sein würde: „[E]l Régimen había que [...] reconocer que catalanes, vascos y demás pueblos ‚dudosos‘ tenían derecho a conservar su idiosincracia, siempre y cuando no volvieran a las andanzas secesionistas, claro está“.²⁶³

Im Jahr 1946 wurde nicht nur die obligatorische Synchronisation wieder abgeschafft, sondern ab diesem Zeitpunkt erschienen auch wieder, zwar noch zögerlich jedoch mit offiziellem Konsens, erste kulturelle Manifestationen auf Katalanisch. Trotzdem wäre es zu jener Zeit noch undenkbar gewesen, auch wieder Filme in katalanischer Sprache zu drehen. Es war in den Produktionen aber zumindest wieder ein kleiner Funke des „espíritu de la tierra“²⁶⁴ auszumachen.

Kastilische Produktionen fanden damals beim katalanischen Publikum wenig Anklang. Deshalb wurde wieder begonnen, erste katalanische literarische Werke zu verfilmen: 1947 entstand Sáenz de Heredias Literaturadaption *Mariona Rebull*, basierend auf der gleichnamigen Novelle von Ignacio Agustí. 1949 wurde ein weiteres katalanisches Werk verfilmt: *L'auca del senyor Esteve* von Santiago Rusiñol, produziert von Edgar Neville. Auch wenn dieser Film nicht an den Erfolg der vorherigen Literaturverfilmung anknüpfen konnte, ist er insofern von Bedeutung, als für den Film in katalanischer Sprache geworben wurde und auch der Titel auf Katalanisch präsentiert wurde.

²⁶¹ Mühlbacher 2001: 101.

²⁶² Vgl. ibidem: 102-111.

²⁶³ Ibidem: 102.

²⁶⁴ Ibidem.

1948 erschien der Film *El tambor del Bruch* von Ignacio F. Iquino. Der Film war der erste seit langem, der ein heroisches Thema der katalanischen Geschichte²⁶⁵ behandelte. Er sorgte daher für Begeisterung beim Publikum, fand aber nicht nur Zuspruch bei den Zuschauern, sondern wurde auch von der Regierung gut geheißen. Er erfüllte nämlich gewisse Propagandazwecke und erfüllte dadurch die Anforderungen, um als von „Interés Nacional“²⁶⁶ zu gelten. Neu war, dass es sich bei den Protagonisten nicht mehr um Mitglieder des Militärs handelte, sondern um „einfache“ Bürger. Hinzu kommt, dass - auch wenn der Film generell in kastilischer Sprache gehalten war - einige Lieder auf Katalanisch gesungen wurden. Aber die Lieder in Katalanisch waren nicht die einzige Manifestation der katalanischen Sprache: es war außerdem der Ausruf „Visca la independència!“ auf Katalanisch zu hören. Dabei handelte es sich aber um ein gewagtes Unterfangen in Anbetracht dessen, dass in diesem Kontext der Ausruf nicht nur auf die Unabhängigkeit Spaniens von den ausländischen Invasoren bezogen werden kann, sondern auch auf die damals aktuelle Lage Kataloniens. Da eben nur dieser Ausruf auf Katalanisch und, außer einigen Liedern, alles andere auf Kastilisch zu hören war, trug der Ausspruch offensichtlich ein gewisses Maß an Ambiguität in sich.

7.3. Die Fünfziger Jahre und das Ende der Autarkie Spaniens²⁶⁷

Die 1950er waren von wirtschaftlichem Wachstum und einer Änderung der politischen Strategie gekennzeichnet. Den größten wirtschaftlichen Aufschwung erlebte Spanien 1957 durch einen Anstieg der industriellen Produktion und aufgrund einer Liberalisierung der Wirtschaftspolitik. In Katalonien war das wirtschaftliche Wachstum viel höher als in anderen Regionen Spaniens, weshalb fast eine halbe Million Menschen aus den wirtschaftlich weniger entwickelten Teilen, sowie beispielsweise Extremadura oder Andalusien, nach Katalonien zogen.

Durch die gemeinsame antikommunistische Einstellung konnte Spanien auf die politische sowie die ökonomische Unterstützung der Vereinigten Staaten zählen, sich

²⁶⁵ Der „timbal del Bruc“ ist ein katalanischer Held, der sich während des Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon 1808 hervortat.

²⁶⁶ Der Film behandelte die Verteidigung der Unabhängigkeit Spaniens - ein Thema, das sowohl 1808, als auch 1948 von Aktualität war.

²⁶⁷ Vgl. Mühlbacher 2001: 112-118.

international wieder mehr involvieren und Kooperationen aufbauen. 1953 wurde der „tratado de amistad y cooperación“ mit den Vereinigten Staaten unterzeichnet, und 1955 wurde Spanien der Beitritt zur UNO gewährt. 1959 trat der „Plan de Estabilización“ in Kraft, welcher das endgültige Ende der Autarkie mit sich brachte und den Außenhandel und die Privatindustrie ankurbelte.

All diese neu geschaffenen Bedingungen ermöglichten es Franco, bis zu seinem Tod an der Macht zu bleiben, ohne ernstzunehmende Rückschläge verkraften zu müssen.

7.3.1. Die katalanische Filmindustrie in den Fünfziger Jahren

In den 1950er Jahren wurden Filme weiterhin für Propagandazwecke eingesetzt, insbesondere gegen den Kommunismus. Auch wenn die obligatorische Synchronisation bereits 1946 abgeschafft worden war, wurden die Filme trotzdem strikten Zensurmaßnahmen unterzogen.

Weder die steigenden politischen und sozialen Spannungen²⁶⁸, noch die generellen progressiven Veränderungen der Zeit wurden im Kino widergespiegelt und es herrschte eine strikte Trennung zwischen der politischen und sozialen Realität und dem, was auf den Leinwänden präsentiert wurde. Ebenso blieb es weiterhin unmöglich, ein Kino von katalanischer Identität aufzubauen, zuerst, weil das politische Regimen es untersagte und schließlich auch deshalb, weil es die wirtschaftliche Lage der Filmindustrie nicht zuließ. Obwohl zwischen 1951 und 1960 ein Viertel aller spanischen Filmproduktionen in Barcelona entstand, waren trotz aller Bemühungen seitens der katalanischen Regisseure und Produzenten alle Versuche der kulturellen und linguistischen Katalanisation zum Scheitern verurteilt.

Der wichtigste katalanische Vertreter der Filmindustrie jener Zeit war Ignacio Ferrés Iquino, der nicht nur als Regisseur und Produzent zahlreicher Filme in Katalonien tätig

²⁶⁸Gegen Ende der 1950er kam es aber vermehrt zu Protesten und demokratischen Bewegungen. Zum Beispiel entstand 1959 in Katalonien „la campanya ‚p‘ (protesta)“, die sich gegen die schlechte Regierung, die Korruption, sowie gegen die Teuerung richtete (Mühlbacher 2001: 113).

war, sondern der auch der erste war, der nach dem Zivilkrieg versuchte, auch wieder die eigene Sprache in seine Filme einzubinden, als auch katalanische Thematiken darzustellen. Dies war ihm zuvor schon im Film *El tambor del Bruch* (1948) gelungen. Die Idee, den Film *El Judas* (1952) auch auf Katalanisch dem Publikum vorzuführen, konnte er aber leider nicht umsetzen. Der Film war ursprünglich als Stummfilm gedreht worden und danach zuerst, aus verkaufsstrategischen Gründen, ins Kastilische synchronisiert worden. Danach wagte Ferrés Iquino, auf einer zweiten Tonrolle, den Film ebenfalls in die katalanische Sprache zu synchronisieren. Die Idee dahinter war gewesen, den Film zeitgleich auf Kastilisch und Katalanisch vorzuführen, wobei man den Gebrauch des Katalanischen mit der außerordentlich großen Bedeutung des Filmes rechtfertigte. In letzter Minute entschied das „Ministerio de Gobernación“ aber, die Vorführung der katalanischen Version doch nicht zu erlauben.

Selbst wenn es im Endeffekt doch nicht möglich wurde, den Film in der Minderheitensprache zu präsentieren, zeigt der Fall dennoch, dass zumindest erste leichte Lockerungen in Zusammenhang mit der Unterdrückung der linguistischen Vielfalt in Spanien und dem daraus entstandenen Verbot der Minderheitensprachen auszumachen waren, denn sonst wäre wohl nicht einmal den Versuch riskiert worden, die eigene Sprache wieder im Kinobereich zu manifestieren.

7.4. Katalonien in den Sechziger Jahren²⁶⁹

Der Beginn der 1960er Jahre brachte in ganz Spanien wirtschaftlichen Aufschwung und Wachstum, einen Anstieg in der Industrialisierung, sowie die Modernisierung des landwirtschaftlichen Sektors. Außerdem begannen der Immobilienhandel, sowie der Tourismus in Spanien Fuß zu fassen. Die harten Jahre der Nachkriegszeit schienen vorbei zu sein. Erneut kam es zu einer Einwanderungswelle nach Katalonien aus dem Süden.²⁷⁰ Doch die hohe Zahl an Einwandern hatte auch ihre Konsequenzen: es entstand ein Mangel an öffentlichen Einrichtungen sowie an sozialen Wohnmöglichkeiten, weshalb es zur Entstehung von Armenvierteln, als auch der Zunahme von „barrios dormitorio“ kam.

²⁶⁹ Vgl. Mühlbacher 2001: 119-130.

²⁷⁰ 1963 verzeichnete Katalonien 130 000 neue Zuwanderer, 1964 waren es 144 000.

Gegen Ende der Sechziger Jahre wendete sich das Blatt: das Wirtschaftswachstum, das zu Beginn des Jahrzehnts verzeichnet werden konnte, verwandelte sich in ein Ansteigen der Inflationsrate, eine Abwertung des Pesos sowie dem daraus resultierenden Einfrieren der Gehälter, welche durch den Anstieg der Importe und dem deshalb entstandenen Außenhandelsbilanzdefizit entstanden waren.

7.4.1. Kataloniens Kultur in den Sechziger Jahren

Auch wenn die Situation immer noch nicht ideal war und immer noch ein hoher Grad an Unterdrückung und Überwachung seitens der Regierung zu beobachten war, begann sich Kataloniens Kultur trotzdem nach und nach zu erholen. Mühlbacher beschreibt die Zeit als „auge creador“²⁷¹, in erster Linie entstanden durch die Initiative der neuen Generation, welche nicht mehr in den Krieg involviert gewesen war, trotzdem aber eine gewisse Sensibilität für dessen Auswirkungen, sowie die Probleme der letzten Jahre entwickelt hatte. Es schien von allen Seiten, egal ob es sich um politische, kulturelle oder die Bildung betreffende Anliegen handelte ein neuer Wind zu wehen: die Leute fühlten sich nicht mehr nur durch gemeinsame Auflehnung und Widerstand verbunden, sondern durch das gemeinsame Ziel, sowohl kulturelle als auch linguistische Normalität²⁷² wieder zu erlangen und die eigene Sprache, sowie eigene Anliegen wieder offen zeigen zu können .

So wurde in der Universität Barcelonas die katalanische Sprache als Lehrfach eingerichtet, es kam zur Gründung von Organisationen und Bewegungen wie „Òmnium Cultural“ (1961)²⁷³, „Nova Cançó“ (1961)²⁷⁴, „Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona“ (1966) und zur Entstehung von Arbeiterkommissionen.

²⁷¹ Mühlbacher 2001: 119.

²⁷² Unter der „normalización lingüística“ soll nicht das Vorrecht einer einzigen Sprache verstanden werden, sondern die Möglichkeit, eine bestimmte in allen kommunikativen Bereichen anwenden zu können (vgl. Gimeno Ugalde 2008: 22).

²⁷³ Die Organisation hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die katalanische Sprache und Kultur und deren Verbreitung zu fördern und unterstützte aus diesem Grund Organisationen wie die „Delegación d'Ensenyament del Català“ (für die Organisation von Stunden in Katalanisch) , oder die Kampagne für die Wiederherstellung der linguistischen Vielfalt.

²⁷⁴ Die Lieder der Bewegung wurden immer mehr zum Zeichen für die Bemühungen um Demokratie, einer „afirmación catalanista“ und dem Widerstand gegen die Diktatur, sowie dem Streben nach Freiheit (Mühlbacher 2001: 120).

Außerdem wurden einige Zeitungen, beziehungsweise Artikel in katalanischer Sprache veröffentlicht, zum Beispiel die Kinderzeitschriften *Cavall Fort* und *L'infantil*, die von enormer Bedeutung bezüglich der Wiederherstellung und Normalisierung der linguistischen Vielfalt waren: „[D]esarrollaron una importante tarea de normalización lingüística facilitando el aumento del gusto por la lectura en catalán entre los niños“.²⁷⁵ Zudem wurden ab 1962 erste Fernsehsendungen in katalanischer Sprache ausgestrahlt, wenn auch die Anzahl der Stunden bis in die 1970er nur zwei pro Monat (von insgesamt 500 Fernsehstunden) ausmachte.

Es war offensichtlich, dass „el espíritu de Cataluña“²⁷⁶ nicht ausgelöscht worden war, selbst wenn die Diktatur und die jahrelange Unterdrückung in einigen sozialen Gruppierungen sicherlich das Aufgeben der eigenen Identität und Sprache mit sich gebracht hatten.

7.4.2. Das katalanische Kino in den 1960er Jahren

In den Sechzigern war wieder vermehrtes Interesse am Kino spürbar, was sich auch in den wieder um einiges höheren Zahlen an Kinobesuchen widerspiegelte. Das lag daran, dass bereits zu jener Zeit eine etwas größere Toleranz, was die Themenwahl betraf, spürbar wurde. Einige Filmmacher unternahmen sogar erste Versuche in Richtung der Darstellung der Realität: „[A]lgunos realizadores se atrevían a reflejar la realidad urbana y social del momento y a dejar de lado la hipocresía de que ,aquí todo está perfectamente bien“.²⁷⁷ Natürlich aber wurden weiterhin viele Filme produziert, die genau dieses Bild zu vermitteln versuchten (oder mussten, da weiterhin zensiert wurde) und so entstand teilweise ein Widerspruch zwischen einerseits der Darstellung Spaniens als heile Welt (was vor allem in den neuen „touristischen“ Filmen der Fall war) und andererseits den Filmen, die oft das genaue Gegenteil darstellen wollten.

Es war außerdem ein leichter Anstieg in der Zahl der Produktionen zu verzeichnen und es kam vermehrt zu Koproduktionen mit Regisseuren ausländischer Filmmärkte. Dadurch wurde es Spanien erleichtert, auch wieder mehr in der internationalen

²⁷⁵ Mühlbacher 2001: 120.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem: 121.

Filmindustrie Fuß zu fassen. Allerdings waren die meisten dieser Koproduktionen von äußerst schlechter Qualität. Vielleicht um sich gegen diesen neuen „Trend“ zu wehren, entstand die „Escuela de Barcelona“, welche sich gegen den „realismo y provincialismo del ‚Nuevo Cine España‘“²⁷⁸ - Themen die hauptsächlich in den Produktionen aus Madrid zu finden waren - richtete.

Langsam und auf relativ zögerliche Art und Weise wurden vermehrt Versuche in Richtung Normalisierung des katalanischen Kultursektors unternommen und wenn auch einige scheiterten, bemühte man sich, linguistische und kulturelle Aspekte und Traditionen Kataloniens wieder vermehrt darzustellen. Daher war die Verfilmung von katalanischer Literatur weiterhin von besonderer Bedeutung, da dadurch nicht nur katalanische Thematiken gezeigt werden konnten, sondern auch in einigen dieser katalanischen Literaturverfilmungen der Gebrauch der katalanischen Sprache erlaubt wurde. „El soporte literario, pues, ya no apoyaba solamente la reivindicación cultural, sino que además servía para justificar la tímida presencia del catalán en las pantallas“.²⁷⁹ Allerdings blieb es verboten, die Filme direkt auf Katalanisch zu drehen. Erst durch Synchronisation konnte eine zusätzliche katalanische Sprachversion realisiert werden.

In den 1960ern entstanden auch die ersten Kinozeitschriften. Diese Entwicklung, dass es ab nun Zeitschriften gab, die das Thema der Filmkunst behandelten, verdeutlicht die neue Wertschätzung das Erkennen der Bedeutung und Relevanz des Kinos, als Medium das weit über die reine Unterhaltungsfunktion hinausgeht. Man erkannte, dass sich das Kino mittlerweile zu einem essentiellen Element der ideologischen und kulturellen Gestaltung des Landes hatte. Einige Zeitschriften wurden sogar in katalanischer Sprache publiziert, andere wiederum konnten nur unter Geheimhaltung in dieser Sprache verbreitet werden.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem: 127.

7.5. Die letzten Jahre der Diktatur: 1970 bis 1975²⁸⁰

Anfang der Siebziger Jahre zeichnete sich eine Schwächung Francos und seines Regimes ab. 1973 führte die Ölkrise zur wirtschaftlichen Rezession, die auch das ganze darauffolgende Jahr noch andauerte und eine hohes Maß an Arbeitslosigkeit, sowie eine wirtschaftliche Krise verschuldete. Zwischen 1970 und 1975, besonders ab 1973, wurden aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage die demokratischen Bewegungen und Aktivitäten immer stärker. In Katalonien taten sich immer mehr dieser Gruppen und Gewerkschaften zusammen und es kam vermehrt zu Protesten gegen das Regime sowie zur Gründung neuer politischer Parteien. Auch die „Assembla de Catalunya“ (unter Geheimhaltung) wurde in dieser Zeit gegründet.

Die Lage spitzte sich immer mehr zu und erreichte im Dezember 1973 mit der Ermordung von Admiral Carrero Blanco, Präsident der spanischen Regierung und in dieser Funktion einer der wichtigsten Repräsentanten des Regimes, ihren Höhepunkt. Darauf nahm die Unterdrückung der Regierung wieder zu.

7.5.1. Die Unterhaltungsbranche in den letzten Jahren der Diktatur Francos

Zu Beginn der Siebziger befand sich die Kinobranche in einer heiklen Situation, da die Regierung die bis dahin versprochene finanzielle Unterstützung noch nicht ausbezahlt hatte. 1971 schuldete die Regierung der Filmindustrie fast 500 Millionen Peseten - mit dem Resultat eines großen Rückgangs in der Zahl der Produktionen. Zusätzlich bedeuteten diese Jahre aber nicht nur wegen der finanziellen Notlage eine schwierige Zeit für die Kinobranche: hinzu kam noch das immer größer werdende Angebot und die immer länger werdenden Sendezeiten der Fernsehindustrie und die neuen Freizeitpräferenzen und -gewohnheiten der Jugendlichen, die durch das Fernsehen entstanden waren.

Die Zahl der Kinobesucher war so weit gesunken, dass sich die Regierung schließlich gezwungen sah, um die Gefahr des Zusammenbrechens der Kinobranche zu senken, weniger Zensur auszuüben (besonders in sexuellen Belangen) und mehr Freiheit in der Darstellung der Thematiken zu lassen.

²⁸⁰ Vgl. ibidem: 131-140.

Durch die Lockerung der Zensur und die größere Toleranz bei der Themenwahl konnten sich auch die aktuellen Geschehnisse im Land²⁸¹ in den produzierten Filmen widerspiegeln. Auch die katalanische Sprache, besonders in Literaturverfilmungen, konnte immer mehr eingesetzt werden. Es herrschte eine „voluntad catalanizadora“²⁸² unter vielen der Cineasten Kataloniens und es wurden immer mehr Versuche der linguistischen sowie der kulturellen Katalanisation der in Barcelona produzierten Filme unternommen. Dennoch war die Präsenz der katalanischen Sprache im Kino nur sehr gering.

Die letzten Jahre der Diktatur waren gezeichnet von diversen Unternehmungen die im Zusammenhang mit der Etablierung von katalanischen Kultureinrichtungen standen. 1970 kam es zur Entstehung von *Drac Màgic*. Diese Einrichtung verfolgte nicht nur den Widerstand gegen Francos Regime, sondern hatte sich auch zum Ziel gemacht, das Kino - als Kulturgut - in den Schulbereich einzubinden. Die drei Hauptaufgaben waren die Stabilisierung und Förderung der katalanischen Sprache durch die Synchronisation in diese, die Verankerung und Stabilisierung der katalanischen Filmindustrie, sowie die Verbreitung der Filmkunst in den Schulen. Die Einrichtung übernahm im Laufe der Jahre eine wichtige Rolle bezüglich der Integration der katalanischen Sprache im Kino.

Die wichtigste dieser Unternehmungen war allerdings die Gründung des „Institut del Cinema Català“ (ICC). Das ICC hatte sich folgendes zum Ziel gemacht:

[S]e propuso fomentar el cine catalán como vehículo de la cultura y la lengua de un pueblo y como industria cinematográfica que incidiera en la lucha democrática, tanto por el contenido de sus películas como por sus relaciones de producción.²⁸³

Das Vorhaben war allerdings anfänglich von Schwierigkeiten gezeichnet und die tatsächliche Etablierung dauerte bis 1977, da finanzielle Mittel fehlten²⁸⁴ und es zusätzlich zu internen Konflikten kam.

²⁸¹ Beispielsweise wurde die ständig steigende Zahl an Aktivitäten der demokratischen Bewegungen gezeigt.

²⁸² Mühlbacher 2001: 137.

²⁸³ Mühlbacher 2001: 139.

²⁸⁴ Die Filmindustrie Kataloniens war zu jener Zeit generell von finanziellen Schwierigkeiten gezeichnet; 1976 wurden in Katalonien nur 11% aller spanischen Filme produziert.

Weitere wichtige Initiativen der Zeit in bezug auf die kulturelle Katalanisierung waren, um zwei zu nennen, der „Congreso de Cultura Catalana“ (1977)²⁸⁵ oder die Gründung der „Oficina Catalana de Cinema“.

²⁸⁵ Dabei wurden zum Ersten Mal das Kino und gewisse Problematiken in Bezug darauf (zBsp.: was unter *cine catalán* überhaupt verstanden werden könne) behandelt. Hauptanliegen waren, etwa die Förderung und Weiterentwicklung der katalanischen Filmindustrie in den diversen Gebieten der *Países Catalanes* und die Umsetzung von Vorschlägen zur Normalisierung der katalanischen Sprache im Kino, oder auch die Forderung nach Unterstützung des Kinos in katalanischer Sprache durch Kredit- und Steuererleichterungen.

8. „LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA“ – DER ÜBERGANG ZUR DEMOKRATIE

Am 20. November 1975 verstarb Spaniens jahrzehntelanger Diktator Francisco Franco. Nur zwei Tage später wurde Juan Carlos de Borbón zum König von Spanien ernannt und der Übergang zur Demokratie eingeleitet. Zunächst kam es aber nicht zu den erhofften Veränderungen, denn nach dem Tod des Diktators wurde Arias Navarro - „de inequívoca filiación franquista“²⁸⁶ - zum Regierungspräsident. Die Folgen waren neuerliche Demonstrationen, Aufstände und Proteste und das Land wurde ein weiteres Mal von Wellen der Gewalt geschüttelt. Aber schon im Juli 1976 dankte Navarro wieder ab und endlich kam es zu einer echten Übergangsperiode. Die Jahre zwischen 1976 und 1980²⁸⁷ werden auch „la transición democrática“²⁸⁸ genannt und bezeichnen die Zeit, in der „libertades básicas“²⁸⁹ im ganzen Land durchgesetzt wurden.

Adolfo Suárez wurde vom König zum neuen Regierungspräsidenten ernannt, der sofort das „Ley de Reforma Política“ ausarbeiten, Francos Anhängerschaft auflösen, politische Parteien und Gewerkschaften legalisieren, sowie Wahlen anberaumen ließ. Diese Wahlen am 15. Juni 1977 waren seit 41 Jahren wieder die ersten demokratischen Wahlen in Spanien - die letzten hatten im Februar 1936 stattgefunden. Auf staatlicher Ebene wurden diese von Adolfo Suárez und der „Unión de Centro Democrático“ gewonnen, in Katalonien entschieden aber die Sozialisten die Wahlen für sich, da sich diese - unter anderem - für die Wiedererlangung der Autonomie, sowie die Wiederherstellung der *Generalitat* aussprachen. Nach einigen Verhandlung einigte man sich 1977 auf die Herstellung einer „Generalitat provisional“.²⁹⁰

Währenddessen fand in Madrid die Ausarbeitung der Spanischen Verfassung, die schließlich am 27. Dezember 1978 erlassen wurde, statt. Laut Mühlbacher fand mit der

²⁸⁶ Mühlbacher 2001: 141.

²⁸⁷ Allerdings führt Marí i Mayans (2007: 37) an, dass einige Historiker erst den Regierungswechsel 1982 (bei dem die PSOE die UCD ablöste) als das Ende der *transició* bezeichnen.

²⁸⁸ Mühlbacher 2001: 133 und 141.

²⁸⁹ Ibidem: 141.

²⁹⁰ Ibidem: 142.

Verabschiedung der Verfassung und dem Beginn des Rechtsstaates die Übergangsphase ein Ende.²⁹¹

Die Verfassung anerkennt die Existenz von „comunidades nacionales“²⁹² im spanischen Staat. Das Autonomiestatut Kataloniens wurde am 15. Oktober 1979 wieder hergestellt: darin wird Katalonien als „nacionalidad“ und die *Generalitat* als die Einrichtung, in der die autonome Region Katalonien politisch organisiert wird, definiert. Katalanisch wird endlich als „la lengua propia de Catalunya“²⁹³ und somit als offizielle Sprache, gleichwertig mit der spanischen, festgelegt.

1980 wurde Jordi Pujol Präsident des „Parlament de Catalunya“, der es sich zur Aufgabe machte, eine autonome Verwaltung einzurichten:

Se inició un proceso de traspaso de competencias por parte de la Administración central, que a pesar de su lentitud y de las reticencias del gobierno de Madrid, permitió que la Generalitat asumiera las diversas responsabilidades de gobierno.²⁹⁴

8.1. Das katalanische Kino zur Zeit der „transición democrática“²⁹⁵

Die jahrelangen Forderungen nach der Abschaffung der Vorzensur der Drehbücher, welche schließlich 1978 erfolgte, sowie nach finanzieller Unterstützung und nach Anerkennung der Gleichberechtigung aller Sprachen in Bezug auf die Synchronisation, wurden schließlich Wirklichkeit. Ebenso wurde der *Generalitat* „competència exclusiva“²⁹⁶ in Kulturangelegenheiten zugesichert.

Allerdings befand sich die Filmindustrie trotz all dieser positiven Veränderungen wirtschaftlich gesehen in einer schlechten Lage. Zusätzlich wurde die Zahl der Besucher, aufgrund des immer größer werdenden Fernsehangebotes²⁹⁷, immer geringer, weshalb sich immer mehr Kinobesitzer gezwungen sahen, ihre Säle zu schließen.

²⁹¹ Vgl. ibidem: 133-143.

²⁹² Mühlbacher 2001: 143.

²⁹³ Ibidem: 144.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Vgl. ibidem: 145-177.

²⁹⁶ Ibidem: 145.

²⁹⁷ Ab 1976 wurde auch täglich in katalanischer Sprache ausgestrahlt.

8.1.1. Filmische Produktionen zur Zeit der „transición democrática“

Ein wichtiger Vertreter des „Kinos des politischen Übergangs“ war Jordi Cadena i Casanovas mit seinem Werk *L'obscura història de la cosina Montse*: obwohl der Film auf einem literarischen Werk in kastilischer Sprache (von Joan Marsé) basierte, wurde die Originalversion des Filmes in katalanischer Sprache vorgenommen. Jedoch musste die Verfilmung zuerst noch in kastilischer Sprache gezeigt werden, als es jedoch 1977 zum Ministerwechsel kam, konnte im September des selben Jahres die Originalversion in katalanischer Sprache gezeigt werden.

Von mindestens ebenso großer Bedeutung für das katalanische Kino zur Zeit des politischen Übergangs, wie auch *el cine en catalán* generell, ist Antoni Ribas Werk *La ciutat cremada* (1975/76). Das Werk behandelt nicht nur katalanische Thematiken, sondern es kann, so Jordi Battló, als „Barometer der neuen Demokratie“²⁹⁸ betrachtet werden. Im September 1976 wurde der Film erstmals in katalanischer Sprache vorgeführt.

Das Originaldrehbuch war aber eigentlich in Kastilisch verfasst. Filme wurden damals ohne direkten Ton gedreht und der eigentliche Dialog und Ton erst durch den Prozess der Nachsynchronisation hinzugefügt, weshalb die Schauspieler während des Drehens in der Sprache, in welcher auch immer sie wollten, sprachen. Manche der Schauspieler synchronisierten beide Versionen - die katalanische und die kastilische - während andere nur eine der beiden synchronisierten.²⁹⁹ Auch wenn es, so Mühlbacher, ziemlich unlogisch und fast lächerlich wirkt (da es sich ja um einen katalanischen Film handelte und es daher logisch erscheinen sollte, dass die Schauspieler, wenn sie auch in kastilischer Sprache sprächen, einen gewissen katalanischen Akzent beibehielten) konnten manche der Schauspieler eben nur die katalanische Version synchronisieren, da sie angeblich einen zu starken katalanischen Akzent für die Version in Kastilisch gehabt hätten.

Von einem linguistischen Standpunkt aus betrachtet muss das Werk aber als eher weniger gelungen und nicht authentisch katalanisch betrachtet werden, ungeachtet

²⁹⁸ Battló i Fontova 1992: 342, zitiert in Mühlbacher 2001: 154.

²⁹⁹ Das ist heute auch noch öfters bei Werbungen der Fall, wobei den Schauspielern eine fremde Stimme „geliehen“ wird, wenn die Schauspieler zum Beispiel über keine angenehme Stimme verfügen beziehungsweise ihre Stimme für die Rolle nicht als passend erachtet wird (vgl. Birner 2006: 12).

dessen dass der Film bei seiner Premiere in katalanischer Version gezeigt wurde. Ursprünglich war der Film in kastilischer Sprache konzipiert worden und wurde erst später ins Katalanische übersetzt. Sprachliche Unterschiede wurden - weder in der katalanischen, noch in der kastilischen Fassung - widergespiegelt und das Ergebnis war, so Mühlbacher, wenig überzeugend:

[T]odos los personajes aparecían hablando un castellano estándar, pulido, de militar, inverosímil y de doblaje; lo mismo ocurría con el catalán: dicción estándar hablara quien hablara, como si todos los habitantes de Barcelona hubiesen hecho un curso de fonética en la universidad y aprobado con la mejor calificación.³⁰⁰

Die katalanische Version erschien künstlich und wenig durchdacht, insofern als sie ebenso offensichtliche Fehlerhaftigkeiten und syntaktisch gesehen kastilische Spracheigentümlichkeiten aufwies. Es schien so, als sei versucht worden eine Sprache darzustellen, die es in der Realität so nie gegeben hatte.

Trotz der eher geringen sprachlichen Qualität wurde *La Ciutat cremada* trotzdem bald zum Symbol einer „voluntad de recuperación de la identidad catalana“³⁰¹ und wurde als der Beginn eines nationalen katalanischen Kinos betrachtet. Außerdem war der Film auch auf Grund seiner Thematik bahnbrechend, denn zuvor war jeglicher Versuch, die katalanische Geschichte von einem klar katalanischen Standpunkt aus darzustellen, undenkbar gewesen .

8.1.2. Die Repräsentation der katalanischen Sprache im kinematographischen Bereich nach der Diktatur

Das Wiederauftauchen der katalanischen Sprache in allen Lebensbereichen warf aber, zumindest das Kino betreffend, einige Fragen und Streitpunkte auf. So entstand unter anderem eine Debatte darüber, was eigentlich unter *cine catalán* verstanden werden sollte: während die einen meinten, *cine catalán* sei nur das „hablado en catalán“³⁰², waren andere der Ansicht, dass darunter das Kino „producido en Cataluña“³⁰³ zu verstehen sei und nicht nur jene Filme, die in katalanischer Sprache gedreht waren, denn das würde nicht die tatsächliche, bilinguale Situation Kataloniens darstellen. Bei all

³⁰⁰ Mühlbacher 2001: 167.

³⁰¹ Ibidem: 168.

³⁰² Ibidem: 149.

³⁰³ Ibidem.

diesen Diskussionen stand dabei die Wichtigkeit und Bedeutung der Sprache im Mittelpunkt: „El tema de la lengua volvía a ser fundamental y así se contemplaba una protección especial para los filmes rodados en catalán“.³⁰⁴

Obwohl sowohl Filme in katalanischer Sprache konzipiert als auch katalanische Versionen angefertigt wurden, präsentierte man einen Großteil der Filme weiter auf Kastilisch, da sich die Leute an die jahrzehntelange linguistische Repression und Zensur, genauso wie an die kulturelle „Hispanisierung“ gewöhnt zu haben schienen.

Dennoch gab es natürlich auch Regisseure³⁰⁵, die an die Wichtigkeit der Sprache als linguistisches Element glaubten und daher bewusst die eigene Sprache in ihren Filmen einsetzten.

8.1.3. Initiativen zur linguistischen Normalisierung der katalanischen Kinobranche

Ab 1977 wurde vom ICC ein Versuch unternommen, die katalanische Sprache wieder aktiv in den Kinobereich einzubinden. So wurde das Projekt „Noticiari de Barcelona“, welches durch die Gemeinde finanziert wurde, gestartet: zwischen 1977 und 1980 entstanden mehr als 60 Kurzfilme in katalanischer Sprache, die den Katalanen nicht nur eine Möglichkeit bieten sollten, über tatsächliche Geschehnisse der aktuellen Zeit³⁰⁶ informiert zu werden, sondern auch die Besucherzahl im Kino wieder anheben sollten. Dieses Unterfangen war von außerordentlicher Bedeutung für das Kino der Zeit nach der Diktatur, denn es bedeutete den ersten Versuch seit dem Zivilkrieg, eine Serie an Material in katalanischer Sprache mit hohem Verbreitungspotential in ganz Katalonien zu produzieren.

Auch *Drac Màgic* übernahm im Zusammenhang mit den Initiativen zur linguistischen Normalisierung, sowie den Bestrebungen zur thematischen und linguistischen Katalanisierung im Kino der Zeit des Übergangs zur Demokratie eine wichtige

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Zum Beispiel Francesc Bellmut oder Jordi Cadena i Casanovas.

³⁰⁶ „Los medios habituales de comunicación solamente decían lo que podían o lo que querían“ (Mühlbacher 2001: 176).

Funktion. Durch deren Bemühungen wurden viele ausländische Filme (besonders Kinderfilme) importiert und ins Katalanische übertragen. Dafür wurde sogar ein eigener Filmverleih mit dem Namen „Distribucions Imatge“ erschaffen.

9. KATALONIEN IM ZEICHEN DER DEMOKRATIE UND DEN BEMÜHUNGEN ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER LINGUISTISCHEN VIELFALT

Mit Jordi Pujol als Regierungschef der katalanischen *Generalitat* ab 1980 hatte Katalonien einen Großteil der lang ersehnten Freiheiten sowie politische Stabilität wieder erlangt. Generell war das Land von starkem politischen Umschwung gezeichnet, wirtschaftlich sah es jedoch anders aus und die Rezession nahm immer alarmierendere Dimensionen an. Die wirtschaftliche Krise³⁰⁷ zeichnete sich in Katalonien besonders deutlich ab und um diese bestmöglich abzuwenden, mussten harte Maßnahmen ergriffen werden: dadurch war ein deutlicher Rückgang in der Produktion zu verzeichnen, es kam zu Zahlungseinstellungen, viele Firmen mussten Konkurs anmelden und die Arbeitslosenrate wurde immer höher. Katalonien verzeichnete die höchste Arbeitslosenrate ganz Spaniens, wodurch die Nation an Wichtigkeit in wirtschaftlichen Belangen sowie an neuen Zuwanderern einbüßte. Gegen Ende der 1980er war aber wieder eine Besserung der Lage spürbar.³⁰⁸

9.1. Die katalanische Filmindustrie in den Achtziger Jahren³⁰⁹

Die wirtschaftliche Lage des Landes ging auch an der Filmindustrie nicht spurlos vorbei. Hinzu kamen - wie bereits erwähnt - die Veränderungen in den Freizeitangewohnheiten und -vorlieben ab den 1970er Jahren. Die Zahl der Fernsehsender vervielfachte sich und mit der immer größer werdenden Zahl an Videoverleihen wurde es immer leichter, Filme daheim zu sehen. Schon in den Siebziger Jahren wurden diese neuen Umstände immer mehr zur Bedrohung für das Kino, in den Achtzigern aber entwickelte sich die Lage aber zu einem existentiellen Problem. Zwischen 1969 und 1983 mussten in Katalonien mehr als 500 Kinos schließen und allein im Jahr 1986 verschwand ein Viertel der Kinos in Katalonien von der Bildfläche.

³⁰⁷ Diese war in erster Linie durch die weltweite Ölkrise ausgelöst worden.

³⁰⁸ Vgl. Mühlbacher 2001: 178-179.

³⁰⁹ Vgl. ibidem: 179-210.

Doch es war nicht nur ein enormer Rückgang in der Zahl der Kinosäle zu beobachten, auch immer mehr Qualifizierte der Branche wechselten entweder zum Fernsehen oder verließen die Stadt. Auch viele Geldgeber entschlossen sich dazu, lieber in die neue, ständig wachsende und relativ stabile Fernsehbranche zu investieren. Weiterhin wurde eine große Menge an nordamerikanischen Filmen importiert, denn das Publikum war nicht nur sehr an die Filme aus Hollywood gewöhnt, sondern begann auch immer mehr, diese zu bevorzugen.³¹⁰ Es zeichnete sich zunehmend eine Dominanz der nordamerikanischen Kultur ab und die Leute schienen sich immer mehr für diese, und immer weniger für die katalanische, spanische oder irgendeine andere europäische Kultur, zu interessieren.

Während der 1980er Jahre wurden auch weiterhin katalanische Literaturwerke verfilmt, jedoch meist in kastilischer Sprache. Diese Werke wurden dann oft später ins Katalanische synchronisiert, sowie etwa im Fall von *La señora* (1987) von Jordi Cadena, basierend auf dem Werk von Antoni Mus, oder *Laura, del cielo llegó la noche* von Gonçal Herralde, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Miquel Llor, die beide ein Jahr später ins Katalanische synchronisiert wurden.

Obwohl inzwischen die katalanische Sprache weder verboten, noch unterdrückt war, waren dennoch die meisten der in Katalonien gemachten Filme in kastilischer Sprache konzipiert und gedreht. Die katalanische Version wurde fast immer erst im Nachhinein, durch Nachsynchronisation, realisiert. Das Resultat dieser Nachsynchronisationen war jedoch, so Mühlbacher³¹¹, in den meisten Fällen wenig überzeugend und unnatürlich, da es sich oft um eine wortwörtliche und wenig durchdachte Übersetzung handelte.

³¹⁰ Laut einer Umfrage von 1986 bevorzugten 77,3% der Befragten Filme aus Hollywood.

³¹¹ 2001: 210.

9.1.1. Initiativen zur Wiederherstellung der linguistischen Normalität in Katalonien in den Achtzigern³¹²

Die Implementierung der spanischen Verfassung 1978 sowie des Autonomiestatuts 1979 markierten das endgültige Ende der Unterdrückung und des Verbotes der katalanischen Sprache. Jedoch kam es dadurch nicht in allen Bereichen zur linguistischen Normalisierung der katalanischen Sprache.

Die 1980er Jahre verzeichneten sowohl einen eindeutigen Anstieg des Gebrauches der katalanischen Sprache, als auch der Sprachkenntnisse, was sicherlich auf die immer stärker werdenden Katalanisation im Schulbereich und in anderen öffentlichen Angelegenheiten zurückgeführt werden kann. Nichtsdestotrotz war der Gebrauch des Katalanischen noch immer hauptsächlich in den gesprochenen Bereichen zu beobachten und auch wenn es in den Achtziger Jahren bereits sieben Tageszeitungen und diverse Zeitschriften auf Katalanisch gab sowie mehrere Radiosender³¹³, die auf Katalanisch emittierten, war die kastilische Sprache trotzdem immer noch weitgehend dominierend. Aus diesem Grund wurden seitens der katalanischen Regierung Versuche gestartet und Maßnahmen zur Normalisierung der katalanischen Sprache ergriffen: „[Se] impulsó diverses mesures de normalització que permetien a la llengua catalana recuperar el lloc que li correspondia com a pròpia de Catalunya.“³¹⁴ So entstand 1983 das „Llei de Normalització Lingüística“: Ziel des neuen Gesetzes war die Anerkennung der katalanischen Sprache „como lengua propia“.³¹⁵ Man versuchte dadurch auch, deren Gebrauch und Verbreitung zu fördern.

³¹² Vgl. Mühlbacher 2001: 182-187.

³¹³ 1976 war *Ràdio 4* noch der einzige Radiosender, der ausschließlich in katalanischer Sprache ausstrahlte, in den 1980ern stieg aber die Anzahl der Radiosender in katalanischer Sprache, genauso wie die Zahl der Fernsehsender in katalanischer Sprache stieg: 1983 fing *TV3* an, ausschließlich auf Katalanisch auszustrahlen, 1988 kam noch *TVE* hinzu. Jedoch tauchten gegen Ende der Achtziger auch immer mehr private Sender auf, die fast nur auf Kastilisch emittierten.

³¹⁴ *Ibidem*: 182.

³¹⁵ *Ibidem*.

9.1.2. Die Bedeutung des „Llei de la Normalizació Lingüística“ für die katalanische Filmindustrie

Artikel 23 des Gesetzes zur linguistischen Normalisierung in Katalonien behandelt das Kino, das Theater und andere „espectáculos públicos“ und beschreibt die Notwendigkeit einer größeren Präsenz der katalanischen Sprache in diesen Bereichen:

Artículo 23

Teatro, cine y espectáculos. 1. La Generalitat debe estimular y fomentar con medias adecuadas el teatro y la producción de cine en catalán, el doblaje y la subtitulación en catalán de películas no catalanas, los espectáculos y cualquier otra manifestación cultural pública en lengua catalana.³¹⁶

Mit der Umsetzung des Gesetzes wurde eine steigende Anzahl an Produktionen in katalanischer Sprache, sowie eine größere Anzahl an Synchronisationen von ausländischen Filmen in die katalanische Sprache vorgenommen.

Obwohl der ins Katalanische synchronisierte Film *L'home elefant*³¹⁷ vergleichsweise öfter in katalanischer als in kastilischer Version gesehen wurde und er so ein äußerst erfolgreiches Beispiel für die ins Katalanische synchronisierten Filme darstellt, war die Zahl der ins Katalanische synchronisierten Filme immer noch sehr gering und eine Vielzahl der Produktionen wurde dem Publikum noch immer nur in kastilischer Version zugänglich gemacht. In Barcelona wurden nicht einmal zehn Prozent der gezeigten Filme in katalanischer Sprache präsentiert, und die Zahl sank noch viel weiter in den Regionen außerhalb der Hauptstadt.

Allerdings wurden immer wieder Stimmen laut, die die Synchronisation ausländischer Filme ins Katalanische nicht guthießen: einige waren der Meinung, dass die Synchronisation von ausländischen Filmen die eigene Produktion nicht unterstützt, sondern im Gegenteil, ihr schadet und die Krise, in der sich das katalanische Kino befinde, sogar noch weiter verstärken würde, da durch die Synchronisation weiter

³¹⁶ *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, Nr. 322, zitiert in Mühlbacher 2001: 184.

³¹⁷ *The elephant man* (1979) von David Lynch wurde 1982 in die katalanische Sprache synchronisiert.

ausländische Filmindustrien, besonders die nordamerikanische, gestärkt und unterstützt würden. Durch die „obsesión por la normalización lingüística“³¹⁸ würde aber in erster Linie in die Synchronisation ausländischer Werke viel Geld investiert, nicht aber in die Förderung der eigenen Produktion.

Offensichtlich war das Thema der Sprache weiterhin ein problematisches, besonders dann, wenn die Wahl der Sprache zu einem entscheidenden Faktor bezüglich der Vergabe bestimmter Subventionen und finanzieller Unterstützungen wurde.

9.2. Kataloniens Filmindustrie während der Neunziger

In den 1990er Jahren hat sich die katalanische Sprache bereits in den meisten Lebensbereichen wieder als Verkehrssprache durchgesetzt. Auch im Kulturbereich hat die Sprache Kataloniens in vielen Sektoren (zum Beispiel Literatur und Theater) Fuß gefasst, kaum aber „[...] in der von internationalen Konzernen dominierte[n] Film- und Computerindustrie“.³¹⁹ So wurden auch die Neunziger, wie bereits die Achtziger Jahre, kennzeichnend für neue politische Maßnahmen zur weiteren Verbesserung der linguistischen Situation Kataloniens, sowie auch legislative Änderungen, vor allem bezüglich der Subventionen der Filmproduktion in Zusammenhang mit dem Gebrauch der katalanischen Sprache im Kino, vorgenommen wurden. Außerdem konnte die katalanische Filmindustrie auch endlich wieder ein Wachstum verzeichnen.³²⁰

9.2.1. Synchronisation zur Verbesserung der linguistischen Situation im Kino³²¹

Schon 1983 startete die *Generalitat* einen ersten Versuch durch die Synchronisation ausländischer Filme ins Katalanische die eigene Sprache auch wieder vermehrt in den kinematographischen Bereich zu integrieren. Auch Alejandro Ávila³²² ist der Meinung, dass die Synchronisation ausländischer Filme grundlegend zur Wiedererlangung der linguistischen Normalität in Katalonien beigetragen hat.

³¹⁸ de Cominges, zitiert in Mühlbacher 2001: 187.

³¹⁹ Marí i Mayans 2007: 40.

³²⁰ Vgl. Mühlbacher 2001: 211.

³²¹ Vgl. ibidem: 211-215.

³²² Vgl. Ávila 1997: 23.

Im Dezember 1991 startete die „Dirección General de Política Lingüística“ der *Generalitat* eine Kampagne, die die Synchronisation mehrerer ausländischer Filme ins Katalanische veranlasste.³²³ Das erste Projekt umfasste die Synchronisation von fünf Filmen, wobei das langfristige Ziel darin bestand, früher oder später nicht nur ausgewählte, sondern alle am spanischen Filmmarkt verfügbaren ausländischen Filme auch in katalanischer Version zeigen zu können. Das sollte in erster Linie dazu dienen, den Gebrauch der katalanischen Sprache auch im audiovisuellen Bereich weiter zu normalisieren und zu verwurzeln.

Die fünf ins Katalanische synchronisierten Filme kamen gleichzeitig mit deren kastilischer Version ins Kino; die Promotion für die katalanische Version wurde zusätzlich von der *Generalitat* unterstützt. Nach den ersten drei Filmen zeichneten sich eindeutige Tendenzen ab: ungefähr 40 Prozent der Zuseher hatten die Versionen in katalanischer Sprache gesehen, während etwa 60 Prozent die auf Kastilisch besucht hatten. Man nahm an, dass die höhere Zahl an Besuchern der kastilischen Version zunächst auf die Gewohnheit dieser, Filme in Kastilisch und nicht in Katalanisch zu sehen, zurückzuführen sei. Man ging aber nicht davon aus, dass zu geringe Kenntnisse in der katalanischen Sprache dafür verantwortlich seien. Hinzu kam, dass die Bedingungen, denen die Präsentationen der verschiedenen Versionen zu Grunde lag, nicht gleich waren. Weiterhin wurden die Filme in katalanischer Sprache hauptsächlich in den kleineren, viel weniger Leute fassenden Sälen gezeigt, genauso wie auch auf die Filme in Katalanisch viel weniger aufmerksam gemacht wurde. Obwohl die *Generalitat* zwar die Werbeplakate (die meistens in den Kinos direkt angebracht waren) der ins Katalanische synchronisierten Filme unterstützte, zogen die Plakate auf den Straßen, die für die kastilische Version der Filme warben und meistens von großen internationalen Firmen finanziert wurden, viel mehr Aufmerksamkeit auf sich.

Dennoch verzeichnete die Kampagne Erfolge und nach und nach wurde die Erkenntnis gewonnen, dass die Leute die Filme oft nicht so sehr der Sprache wegen, sondern auf Grund der besseren Bedingungen, in denen die eine Version im Vergleich zur anderen angeboten wurde, bevorzugten.

³²³ Siehe dazu auch *ibidem*: 25.

Daneben bemühte sich auch die kulturelle Vereinigung *Cavall Fort – Rialles – Drac Màgic* darum, die katalanische Sprache im Filmsektor zu verankern. So wurden durch deren Initiative zwischen 1977 und 1991 mehr als 30 Kinderfilme ins Katalanische synchronisiert. Neben der Synchronisation von ausländischen Filmen war es der Vereinigung aber auch genauso ein Anliegen, Produktionen von großem erzieherischen und bildenden Wert, beziehungsweise solche von hoher artistischer Qualität zu fördern, und nicht nur Hollywoods Blockbuster übertragen zu lassen.

Sowie bereits in den Achtziger Jahren wurden auch in den 1990ern von der katalanischen Regierung Maßnahmen ergriffen und Projekte realisiert, mit dem Ziel, die katalanische Sprache auch im Kinobereich präsenter zu machen. So wurden zwischen 1991 und 1998 mehr als 120 Filme ins Katalanische synchronisiert, wofür die meisten vom „Departamento de Cultura“ Unterstützung erhielten.

Zwischen 1991 und 2000 wurden 35 Animationsfilme, neun Kinderfilme und 84 Spielfilme ins Katalanische synchronisiert, 22 Filme wurden mit katalanischen Untertiteln versehen, wobei nur einer davon für Kinder bestimmt war.

Aber obwohl insgesamt viel Geld in die Synchronisation, Untertitelung und in die Subvention katalanischer Produktionen von Kurz- und Langspielfilmen in katalanischer Sprache, sowie deren Promotion, Distribution und Präsentation in Katalanisch investiert wurde, blieb die eigene Sprache dennoch weitgehend fern von den Bildschirmen: 1999 zum Beispiel, beschlossen nur etwa zwei Prozent der Kinobesucher, die Filme in katalanischer Version zu sehen.

Allerdings begründen viele die eher geringen Ziffern der ins Katalanische synchronisierten Filme und der Produktionen in dieser Sprache damit, dass erstens keine direkte Notwendigkeit dafür bestünde, da die Filme bereits in kastilischer Version für die Leute zugänglich wären und in Katalonien 99,9 Prozent der Bewohner diese verstehen würden.³²⁴ Da die Synchronisation außerdem ein relativ teures Unterfangen darstellt und die Filme bereits ins Kastilische synchronisiert werde, sehen auch heute

³²⁴ Vgl. www.tagesanzeiger.ch.

noch viele keinen Sinn, und noch weniger eine Notwendigkeit darin, diese auch in die katalanische Sprache zu synchronisieren.³²⁵

9.2.2. Die umstrittene Reformation des „Llei de Normalizació Lingüística“³²⁶

Anfang der 1990er wurde das „Llei de Normalizació Lingüística“ von 1983 reformiert, was sich schnell zu einem äußerst umstrittenen Thema entwickeln sollte. Im neuen Gesetz war unter anderem vorgesehen, Quotenregelungen für Kino, Radio und Privatfernsehsender zu verhängen. Diese neue Regelung stieß aber auf großen Widerstand sowohl in der Politik sowie auch seitens der Cineasten selbst.

Aus diesem Grund wurde 1994 eine neuen Regelung entworfen, die keine Verpflichtung zum Einhalten der Quoten mehr vorsah, jedoch den Kinobetreibern Vorteile³²⁷ versprach, würden diese mehr Filme in katalanischer Sprache zeigen.

Nach Jahren der Ausfeilung, die von hitzigen Debatten begleitet war, trat das neue, auf dem „Llei de Normalizació Lingüística“ von 1983 basierende „Llei de Política Lingüística“ im Jänner 1998 in Kraft. Absatz 23, der in der Fassung von 1983 festlegte, dass die *Generalitat* sowohl die Theater- und Kinoproduktion, als auch die Synchronisation und Untertitelung in katalanischer Sprache anzuregen, zu unterstützen und zu fördern hätte, wurde im „Llei de Política Lingüística“ auch bezüglich der Förderung des Vertriebes und der Darstellung in katalanischer Sprache erweitert. Außerdem wurde ein zusätzlicher, wiederum umstrittener, Punkt hinzugefügt, der der *Generalitat* erlaubte, Quotenregelungen für die Sendezeiten und Distribution für ausländische, ins Katalanische synchronisierte oder untertitelte Filme festzulegen, um eine signifikante Präsenz der katalanischen Sprache im Kinobereich zu sichern.³²⁸

³²⁵ Vgl. Mühlbacher 2001: 234-266.

³²⁶ Vgl. ibidem: 219-226.

³²⁷ Durch das „Ley de Estado 17/1994“ war festgelegt worden, dass die Kinobetreiber nur einen gewissen Prozentsatz an Filmen nicht europäischen Ursprungs zeigen konnten, um so den europäischen Filmmarkt vor der absoluten Vorherrschaft und dem kulturellen Imperialismus seitens der nordamerikanischen Filmindustrie zu schützen. Da aber genau diese Filme beim Publikum am meisten gefragt waren, wurde es für Filmaussteller wichtig, so viele Hollywoodproduktionen wie möglich zeigen zu können. Durch die neue Regelung könnten Aussteller mehr Lizenzen für Filme nicht europäischen Ursprungs erwerben, vorausgesetzt, dass sie dafür eine hohe Anzahl an Filmen in katalanischer Sprache zeigten.

³²⁸ Vgl. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, Nr. 2553, zitiert in Mühlbacher 2001: 226.

Zwar bestimmte das Gesetz nicht, wie hoch diese Quoten zu sein hatten, noch legte es Sanktionen oder Strafen, im Falle der Nichteinhaltung, fest, aber es gestand der *Generalitat* die Möglichkeit zu, solche Regelungen selbst zu etablieren.

9.2.3. „Decreto de fomento del cine en catalán“³²⁹

Tatsächlich schien die Umsetzung solcher Regelungen relevant, denn laut einiger Publikationen bezüglich der Ausstrahlung von Filmen in katalanischer Sprache wurden 1997 von insgesamt 958 gezeigten Filmen in Katalonien nur 70 in der eigenen Sprache ausgestrahlt. 1996 sei – laut dieser Publikation - von den 15 größten Kassenschlagern nur ein einziger³³⁰ auch in katalanischer Version zu sehen gewesen. 1997 war diesbezüglich auch nur eine minimale Verbesserung zu verzeichnen: anstelle von nur einem Film wurden 1997 zumindest zwei³³¹ der 15 meistgesehenen Filme auch in katalanischer Sprache angeboten. Dabei war deren Synchronisation wieder von der *Generalitat* finanziert worden.

Im Juni 1998 wurde vom „Departamento de Cultura“ der *Generalitat* das „Decreto de fomento del cine en catalán“ entwickelt. Darin wurde festgelegt, dass mindestens die gleiche Anzahl an Kopien in katalanischer Version wie in kastilischer Version der am meisten gesehenen Filme angefertigt und verteilt werden müssten. Außerdem müssten beide Versionen zur selben Zeit³³² präsentiert und auch der Titel ins Katalanische übersetzt werden. Die Filmaussteller waren des Weiteren dazu verpflichtet, mindestens ein Viertel ihres Programmes in katalanischer Sprache zu zeigen. Würden diese Regelungen nicht eingehalten, so sah das Dekret vor, die Vertreiber mit bis zu zehn Millionen Peseten zu bestrafen, beziehungsweise die Aussteller zu einer Zwangsschließung von bis zu einem halben Jahr zu verurteilen.

Wie man bereits annehmen konnte, stieß dieses Dekret auf ein hohes Maß an Kritik von diversen Seiten: einerseits waren einige Cineasten überzeugt davon, dass sich die *Generalitat* eigentlich gar nicht wirklich für das katalanische Kino, sondern nur für die

³²⁹ Vgl. Mühlbacher 2001: 226-234.

³³⁰ *El geperut de Nôtre Dame*, von dem elf Kopien in katalanischer und 26 in kastilischer Sprache angefertigt worden waren.

³³¹ *El pacient anglès*, mit fünf Kopien, und *Hèrcules*, mit zehn Kopien in katalanischer Sprache.

³³² Zuvor war die katalanische Version oft später gezeigt worden.

katalanische Sprache interessierte und so nie wirklich vorgehabt hätte, eigene Produktionen zu unterstützen und zu fördern. Sie meinten, dass diese Regelung und der Versuch, durch die Synchronisation ausländischer Filme die katalanische Sprache im Filmbereich wieder vermehrt anzusiedeln, nur die amerikanische Filmindustrie und deren ständige Expansion weiter bestärken würde und der eigenen Industrie kaum nutze, wenn nicht sogar schade. Aus diesem Grund waren viele überzeugt, dass die neuen Regelungen der *Generalitat* zur linguistischen Normalisierung in Katalonien für das Kino viel eher negative als positive Konsequenzen mit sich bringen würden.³³³

Andererseits wehrten sich die großen internationalen Vertriebe vehement gegen dieses neue Dekret und drohten sogar Boykott an und überhaupt keine Filme mehr, also weder kastilische, noch katalanische Versionen, für den spanischen Filmmarkt zu synchronisieren. Letztlich wurde die Implementierung des Erlasses zuerst verschoben, und dann sogar völlig verworfen.

Auch wenn dieses Projekt scheiterte, beschlossen dennoch drei der fünf Firmen der *Motion Picture Association*, die in Spanien angesiedelt waren, auch einige Filme in die katalanische Sprache zu synchronisieren. Trotzdem wurden zwischen 1992 und 1998 nur 97 Filme ins Katalanische synchronisiert, wovon 38 vom katalanischen Vertrieb *Lauren Films* und elf von der Assoziation *Cavall Fort – Drac Màgic – Rialles* (die keinen wirtschaftlichen Erfolg verfolgte!) synchronisiert wurden. Also waren insgesamt nur 24 Filme von einer der drei nordamerikanischen Synchronisationsfirmen ins Katalanische übersetzt worden.

9.2.4. Kritik an den Förderungsmaßnahmen der katalanischen Regierung

Schon in den Achtziger Jahren war die *Generalitat* mit der Erteilung von Subventionen und Preisen an Filme, die ausschließlich in katalanischer Sprache gedreht waren, auf Kritik gestoßen. In den 1990ern entbrannten wiederum Debatten über die neuen Regelungen der *Generalitat*. Es wurde heftig kritisiert, dass nur Filme ausschließlich in

³³³ Vgl. auch Gimeno Ugalde, 2007: 213.

katalanischer Sprache³³⁴ - egal von welcher artistischer Qualität sie waren - finanziell gefördert wurden. Viele waren davon überzeugt, dass es der *Generalitat* bei ihrem Vorhaben der Wiederherstellung von linguistischer Normalität nur um die Sprache, nicht aber um das katalanische Kino ginge. Die Filmmacher argumentierten jedoch, dass Filme nicht zwangsläufig auf Katalanisch gedreht werden müssten, um für ein *cine catalán* repräsentativ zu sein, da Katalanität auch auf vielen anderen Ebenen dargestellt werden könnte.

1999 kam es aber zu neuerlichen Änderungen der Regelungen über die Subventionen durch die *Generalitat*. Von nun an mussten die Filme, die in Katalonien gedreht wurden und auf die finanzielle Unterstützung der Regierung hoffen konnten, nicht mehr ausschließlich in katalanischer Sprache vorgeführt werden. Durch die vorgenommenen Änderungen konnten ab nun Filme auch gleichzeitig auf Kastilisch gezeigt werden - unter der Voraussetzung, dass die katalanische Version als das Original galt und diese bei Filmfestspielen und dergleichen gezeigt werden würde. Also setzte das neue Gesetz eine Präsentation in katalanischer Sprache voraus, ohne aber negative Konsequenzen für die Filme, die auch in einer anderen Sprache gesehen werden konnten, mit sich zu bringen.

³³⁴ Zum Beispiel wurde Albert Saguers Film *¿Culpable de qué?* (1994) nicht gefördert, da der Film teilweise in kastilischer Sprache war. Dies bedeutete aber, dass all jene, die um eine wahrheitsgetreue Darstellung der Realität Kataloniens bemüht waren und deshalb beide Sprachen in ihren Filmen präsentierten, nicht mit einer finanziellen Förderung der Regierung rechnen konnten und man unterstellte dem „Conseller de cultura“, vorzugeben, dass in Katalonien ausschließlich Katalanisch gesprochen würde.

10. DIE SITUATION DER KATALANISCHEN SPRACHE IM KINEMATOGRAFISCHEN BEREICH AUS HEUTIGER SICHT

Im Jahr 2003 kam es zum Führungswechsel in der katalanischen Regierung, nachdem Jordi Puyol von 1980 bis 2003 als Präsident der *Generalitat* fungiert hatte. Zwar gewann das CiU die Wahlen wieder, da sich jedoch kein Partner zur Mehrheitsbildung fand, kam es zur Dreiparteienregierung von PSC, ERC und IC-V, auch genannt der „Pakt von Tinell“. Neuer Präsident war Pasqual Maragall des PSC. Jedoch kam es 2006, aufgrund von Uneinigkeiten über den Entwurf des neuen Autonomiestatuts, zum Ende der Zusammenarbeit und zu frühzeitigen Neuwahlen. Obwohl das CiU wieder als die stimmenstärkste Partei hervorging, kam es abermals zu einer Koalition zwischen PSC, ERC und IC-V, dieses Mal mit José Montilla als Präsident.³³⁵

Bei den Wahlen von 2010 schaffte es das CiU wieder an die Spitze und seitdem ist Artur Mas Präsident der *Generalitat*.³³⁶

10.1. Die Situation des *cinema en català*³³⁷ heute

Esther Gimeno Ugalde³³⁸ beschreibt die eher paradoxe Situation, in der sich das katalanische Kino befindet. Die Anforderungen der Filmindustrie seien oft kaum vereinbar mit Kataloniens Sprachpolitik, selbst wenn in den letzten Jahrzehnten die katalanische Sprache aktiv von der katalanischen Regierung gefördert und unterstützt wurde, steht sie dennoch in „Konkurrenz“ zur kastilischen Sprache. Auch wenn

³³⁵ Vgl. Marí i Mayans 2007: 43-45.

³³⁶ Siehe zBsp.: <http://www.lavanguardia.com/politica>.

³³⁷ Wie bereits Mühlbacher (2001: 2-4) greift auch Gimeno Ugalde das Thema auf, was überhaupt unter *cine catalán* verstanden werden soll: sie unterscheidet zwischen *cinema en català*, also Filmen, die in katalanischer Sprache zu sehen sind, und *cinema català*, das Filme umfasst, „[...] die von einem überwiegend katalanischen Team gemacht oder hauptsächlich mit katalanischen Geldern finanziert werden“ (2007: 209).

³³⁸ Vgl. Gimeno Ugalde 2007: 212.

Katalanisch sicher eine besondere Stellung unter den Minderheitensprachen³³⁹ einnimmt, wird das katalanische Kino in katalanischer Sprache wahrscheinlich auch weiterhin auf die Förderung der Regierung³⁴⁰ angewiesen bleiben.

Laut Gimeno Ugalde würde aber in die Synchronisation ausländischer Filme ins Katalanische mehr Geld investiert werden als in die Förderung der eigenen Produktionen: so bleibt von allen in katalanischer Sprache gezeigten Filme in Katalonien die Zahl der ins Katalanische synchronisierten Filme höher als die der Filme, deren Originalversion in katalanischer Sprache ist.³⁴¹

10.1.1. Förderung und Unterstützung des *cinema en català* durch die *Generalitat*

Im „Informe de política lingüística“³⁴² der *Generalitat* von 2009 wird an die Wichtigkeit des Kinos als „sector clave en la normalización del uso del catalán“ erinnert und noch einmal auf das Gesetz von 1998 hingewiesen, nämlich dass das Kino in katalanischer Sprache von der *Generalitat* zu fördern und zu unterstützen sei. Ein weiteres Ziel sei es außerdem, die fürs Kino angefertigten Synchronisationen auch auf den DVDs zu inkorporieren und so die katalanische Version den Leuten von zu Hause aus zugänglich zu machen.³⁴³

³³⁹ Die katalanische Sprache weist mehr Sprecher als die griechische oder die finnische auf, auch wenn sie meist als Regionalsprache oder Minderheitensprache bezeichnet wird. Hinzu kommt, dass Katalanisch nicht nur in einigen autonomen Gemeinschaften in Spanien, sondern auch in Andorra (wo sie Amtssprache ist), und in Teilen Italiens und Frankreichs gesprochen wird.

³⁴⁰ Das „Sekretariat für Sprachpolitik“ („Secretària de Política Lingüística“) ist für die Förderung ausländischer Filme und deren Synchronisation beziehungsweise Untertitelung in die katalanische Sprache zuständig, das „Institut Català de les Indústries Culturals“ (*ICIC*) kümmert sich in erster Linie um die eigene Produktion in Katalanisch (vgl. auch Gimeno Ugalde 2007: 212).

³⁴¹ Siehe dazu: **In Katalonien gezeigte Filme** (vgl. Gimeno Ugalde 2007: 213 und Informe de política lingüística 2009: *Indicadores*: 52).

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Original Katalanisch	25	23	25	23	15	14	24	32	25	45
Synchronisation ins Katalanische	52	62	62	74	71	81	77	92	98	78
Untertitel in Katalanisch	3	3	5	7	3	1	6	21	23	18
Gesamt	80	88	92	104	89	96	107	145	146	141

³⁴² Siehe www.gencat.cat.

³⁴³ Vgl. Informe de política lingüística 2009: *La acció del govern*: 112.

Um die Synchronisation und Untertitelung ins Katalanische anzukurbeln, wurde ein Budget bereit gestellt, das es dem „Sekretariat für Sprachpolitik“ ermöglicht, die Kosten für die Synchronisation und die Untertitelung auserwählter Filme zu übernehmen sowie auch für deren Promotion: „[...] cubren los gastos generados por el doblaje o la subtitulación, las copias y los materiales promocionales para la difusión de las copias catalanas, carteles, producción de *spots* de televisión y cuñas de radio“.³⁴⁴ Des Weiteren versuchte das „Sekretariat für Sprachpolitik“ in Katalonien, Unterschiede bezüglich der Ausstellungskonditionen zwischen der kastilischen und katalanischen Version zu reduzieren: „con el fin de contribuir a equilibrar las condiciones de oferta“.³⁴⁵ Zum jetzigen Zeitpunkt ist es noch üblich, die katalanische Version weniger stark zugänglich zu machen als die kastilische: oft wird die katalanische Fassung nur in einigen wenigen, oft unbekanntem oder nicht zentral gelegenen Kinos angeboten, dies mit viel kürzerer Laufdauer und in kleineren Sälen.³⁴⁶

2009 wurden 25³⁴⁷ ins Katalanische synchronisierte oder untertitelte ausländische Filme vom „Sekretariat für Sprachpolitik“ mit einem Betrag von 213.320, 54 Euro subventioniert. Normalerweise werden für Katalonien zwölf Kopien in katalanischer Version angefertigt, wobei eine oder zwei in Barcelona gezeigt werden. In manchen Fällen werden aber auch mehr Kopien in katalanischer Fassung bereit gestellt, wie zum Beispiel vom Film *Planet 51*, von dem 26 in katalanischer Version zur Verfügung standen.³⁴⁸

10.1.2. Der erneuerte Versuch der *Generalitat* ein Quotensystem festzulegen

Um den audiovisuellen Sektor in katalanischer Sprache zu stärken und auszubauen und um das Angebot zu erweitern, wurde von der *Generalitat* beschlossen, ins neue Kinogesetz auch Quotenregelungen für die Distributionsfirmen und Kinobetreiber

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem: 114.

³⁴⁶ Vgl. Informe de política lingüística 2009: *La acción del gobierno*: 114 und Antoni Bassas, zitiert in www.tagesanzeiger.ch.

³⁴⁷ Davon waren neun aus den USA und 14 aus anderen europäischen Ländern.

³⁴⁸ Vgl. Informe de política lingüística 2009: *La acción del gobierno*: 115-116.

aufzunehmen. Die Firmen wären laut dieser Regelung dazu verpflichtet gewesen, 50% aller Kopien in katalanischer Sprache zu verteilen und dieses „equilibrio lingüístico“³⁴⁹ auch bei der Promotion der Filme zu respektieren. Ausgeschlossen von der Regelung hätte man allerdings Filme in kastilischer oder katalanischer Originalversion und solche europäischen Ursprungs, von denen in Katalonien weniger als 16 Kopien zur Verfügung gestanden wären.³⁵⁰ Bei Nichteinhaltung des Gesetzes hätte man bis zu 75.000 Euro Strafgeld verhängt.³⁵¹

Sofort wurden Befürchtungen seitens der Distributionsfirmen und der Kinobetreiber geäußert, die überzeugt waren, dass Hollywood keine Filme mehr liefern würde, weder in Kastilisch noch in Katalanisch und es dadurch zu Kinoschließungen kommen würde, setze man das Gesetz um. Diese Vorahnungen bewahrheiteten sich: die großen Hollywoodfirmen drohten Katalonien tatsächlich an, ab dem Jahr 2010 nur noch die Originalfassungen in Englisch³⁵² zu liefern, sollte das Gesetz verabschiedet werden. Um gegen die Implementierung des Gesetzes zu protestieren veranlassten die Kinobesitzer Streiks, wodurch mehr als zwei Drittel der Kinosäle für einen Tag geschlossen blieben.³⁵³

Immerhin wünschten sich, so Hubert Kahl³⁵⁴, 82 Prozent der Katalanen, Filme auch auf Katalanisch sehen zu können. Im Moment würden jedoch nicht einmal vier Prozent der Katalanen die Kinofilme wirklich in katalanischer Sprache ansehen; 2009 waren es

³⁴⁹ Informe de política lingüística 2009: *El marco legal lingüístico*: 35.

³⁵⁰ vgl. Informe de política lingüística 2009: *El marco legal lingüístico*: 35; www.evangelische.de; www.elpais.com und www.publico.es.

³⁵¹ Vgl. www.publico.es.

³⁵² Das bedeutete für Kataloniens Kinobetreiber eine Katastrophe: 2009 waren von den 370 in Katalonien gezeigten Filme 50 aus den USA gewesen, welche aber zirka 65 Prozent der Zuschauer in jenem Jahr in die Kinos gelockt hatten.

³⁵³ Vgl. www.evangelische.de

³⁵⁴ Siehe dazu: **Anzahl der Kinobesucher in Katalonien** und Anzahl derer, die **Filme in katalanischer Sprache besuchten** (vgl. Informe de política lingüística 2009: *Indicadores*: 49).

	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Zahl der Kinobesucher in Katalonien	29.034.898	25.908.952	25.455.933	23.927.465	22.540.912	22.584.807
Zahl der Kinobesucher der Filme in Katalanisch	823.064	832.028	676.154	793.266	789.029	601.584

sogar nur 2,9 Prozent.³⁵⁵ Allerdings werden in Katalonien im Moment auch nur etwa drei Prozent der Kinofilme in katalanischer Sprache präsentiert und daher könne diese geringe Anzahl auf das spärliche Angebot, nicht aber auf geringes Interesse für Filme in katalanischer Sprache zurückgeführt werden.³⁵⁶ Der damalige Kulturminister Joan Manuel Tresserras³⁵⁷ meinte dazu Folgendes: „No es aceptable que se diga que no hay mercado; simplemente no lo ha habido nunca“. Darin sieht die *Generalitat* eine enorme Benachteiligung der eigenen Sprache, die gleichwertige offizielle Amtssprache neben der kastilischen ist. Durch die Quotenregelung erhoffte sich die Regierung daher, diese Ungleichheit zu beheben und den katalanischen Kinobesuchern ein zufriedenstellendes Angebot gleichermaßen in kastilischer wie in katalanischer Sprache bieten zu können. Die *Generalitat* wollte sich dadurch auch den großen Filmkonzernen entgegenstellen, die bislang, so Joan Manuel Tresserras, die Regeln diktierten. Denn immerhin würde Katalonien mehr Kinobesucher als die Niederlande, Dänemark oder Finnland³⁵⁸ verzeichnen.³⁵⁹

Nichtsdestotrotz ließ sich das Quotensystem weder 1998, noch im letzten Jahr durchsetzen. Der erste Versuch wurde 2000 wieder zurückgezogen, der zweite dieses Jahr (2011).³⁶⁰ Ein weiteres Mal wurde deutlich, dass die Interessen der katalanischen Regierung zur Sprachnormalisierung im Kino mit denen der internationalen Filmindustrien nur schwer vereinbar sind.³⁶¹

³⁵⁵ Vgl. www.publico.es.

³⁵⁶ Vgl. www.evangelische.de; Mühlbacher 2001: 247; 279 und www.cineplexx.at.

³⁵⁷ Zitiert in www.elperiodico.com.

³⁵⁸ Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass keines dieser Länder ein Synchronisationsland ist.

³⁵⁹ Vgl. www.evangelisch.de.

³⁶⁰ Siehe zBsp.: www.elmundo.es.

³⁶¹ Vgl. Gimeno Ugalde, 2007: 212-124.

11. EINE KATALANISCHE ORIGINALVERSION UND DIE SPANISCHE SYNCHRONISATION IM VERGLEICH: *BARCELONA [UN MAPA]*

11.1. Ventura Pons

11.1.1. Kindheit und Jugend

Ventura Pons i Sala wurde am 25. Juli 1947 in Barcelona geboren. Seine Kindheit war gezeichnet von den damaligen Umständen der Nachkriegszeit und Diktatur: „[R]ecuerda que en su infancia, en plena posguerra, reinaba un desierto cultural y anímico brutal“.³⁶²

Obwohl auch die Vierziger und Fünfziger Jahre eine schwierige Zeit darstellten, so waren für Pons die bittersten jedoch die, die er einem Internat in den Bergen bei Girona, verbringen musste, um seinen Schulabschluss zu machen. Die Zeit im Internat beschreibt er als schrecklich: „Aquellos años fueron espantosos, había una disciplina militarista total“.³⁶³

Ab dem Alter von 15 Jahren wurde Ventura Pons jedes Jahr über den Sommer nach England geschickt, wo er ein „territorio libre“³⁶⁴ fand, in das er über viele Jahre zurück kehrte. Die Zeit in England erlaubten es Pons, aus dem eher tristen und unaufregenden Alltag in Spanien für kurze Zeit zu entkommen und nicht nur sein Englisch zu verbessern, sondern auch Filme zu sehen, die in Spanien der Zensur zum Opfer gefallen waren. In London knüpfte er letztendlich erste wichtige Kontakte für seine spätere Laufbahn im Kino.³⁶⁵

³⁶² Campo Vidal 2004: 15.

³⁶³ Ibidem: 18.

³⁶⁴ Ibidem: 16.

³⁶⁵ Vgl. ibidem: 19.

Ventura Pons Vater hatte es für ihn vorgesehen, das Familiengeschäft zu übernehmen und so besuchte Pons die „Escuela de Comercio“. Allerdings gelang es ihm immer wieder nebenbei, sich mit seiner Leidenschaft, dem Kino, in irgendeiner Form auseinander zu setzen: so wurde er zum Beispiel Mitglied des *cineclub*, er fing an für *Serra d'Or* und *Presència* zu schreiben, als auch wenig später für Kinozeitschriften, was ihm schlussendlich ermöglichte, bereits mit 19 Jahren zum „Festival de Cine de San Sebastián“ zu kommen.

Trotz allem begann er mit 20 Jahren für den Familienbetrieb zu arbeiten, für mehr als 30 Jahre. Als jedoch 1996 sein Vater starb, entschloss er sich dazu, das Geschäft aufzugeben, um sich seiner wahren Leidenschaft voll und ganz widmen zu können.

11.1.2. Die Zeit im Theater

Im Sommer 1965 verschaffte Salvador Espriu Ventura Pons eine kleine Rolle im Stück *Ronda de mort a Sinera*: „[E]n el espectáculo que cambió el panorama teatral en Cataluña“.³⁶⁶ Infolgedessen konnte er weitere wichtige Verbindungen herstellen, unter anderem mit Josep M. Benet i Jornet. Danach begann er, im Theater auch weiterhin mitzuwirken und als Regisseur tätig zu sein.

Auch wenn sich Ventura Pons zunächst zehn Jahre im Theater als Regisseur versuchte, hatte er dennoch immer mehr fürs Kino übrig gehabt und ihn schon seit je her fasziniert und gefesselt: „Considera la ficción del cine ‚esa gran e impresionante mentira‘, como su máximo placer“.³⁶⁷ Aber natürlich waren die Erfahrungen, die er im Theater sammeln konnte, auch von großer Bedeutung für seine spätere Arbeit in der Filmindustrie: einerseits lernte er so schon früh, mit Schauspielern zusammen zu arbeiten und so „complicidad con los actores“³⁶⁸ aufzubauen.³⁶⁹ Andererseits

³⁶⁶ Ibidem: 20.

³⁶⁷ Ventura Pons, zitiert in ibidem: 21.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Generell arbeitet Pons gern mit den selben Leuten zusammen: so ist zum Beispiel Carles Cases schon seit Langem für die Musik in Ventura Pons Filmen verantwortlich, Pere Abadal für die Montage und Mario Montero für die Photographie. Das gilt natürlich auch für die Schauspieler selbst: so filmte er schon öfters mit Josep Maria Pou, Rosa Maria Sardà und Núria Espert.

unterschieden sich, so Pons, die Leute vom Theater von denen des Kinos auch was ihr thematisches, ästhetisches und ethisches Interesse betreffe, denn im Theater würden viel mehr unterschiedliche und ungewöhnliche Geschichten erzählt werden, als das im Kino normalerweise der Fall sei. Aber genau in diesem thematischen, ästhetischen und ethischem Unterschied zu den konventionellen Inhalten bestünde die Vorteilhaftigkeit, um sich von den traditionellen und dominierenden Filmmärkten unterscheiden und eigenen Stil entwickeln zu können.³⁷⁰

11.1.3. Ventura Pons und das Kino

Nachdem er es im Prinzip seit 1989 schaffte, nahezu jedes Jahr einen Film zu produzieren, wird Ventura Pons auch der katalanische Woody Allen genannt.³⁷¹

Bei seinem ersten Film, *Ocaña, retrat intermitent* (1978)³⁷², versuchte er sich im Genre des Dokumentarfilms, später drehte er die eine oder andere Komödie³⁷³, bis er schließlich anfing, Literatur- und Theateradaptionen³⁷⁴ durchzuführen. Dabei dient ihm die katalanische Literatur immer wieder als Vorlage: „[H]ay que señalar la literatura catalana como fondo inagotable de buenas historias“.³⁷⁵

In erster Linie, so Pons, würde er immer Themen auswählen, die ihm selbst sehr nahe gingen. Allerdings würde er auch des Öfteren Risiken eingehen, denn die Geschichten, die er normalerweise verfilmt, seien weder konventionell, noch einfach: „Me interesa el mundo de los perdedores, pero si haces este tipo de películas vas un poco a

³⁷⁰ Vgl. Interview mit Ventura Pons, in Koppatz 2009: 36.

³⁷¹ Mehr Information zur Filmografie von Pons siehe: zBsp.: www.venturapons.com.

³⁷² Dieses erste Werk war für die damalige Zeit deshalb bedeutend, da es bis dahin verbotene (Tabu-) Themen anschnitt (vgl. Mühlbacher 2001: 150-151).

³⁷³ Etwa *Què t'hi jugues*, *Mari Pili* (1990) und *Putxa misèria!* (1989). Laut Mühlbacher waren diese beiden Werke repräsentativ für die Art von Filmen (und Genre), die man zu jener Zeit produzierte: „Francesc Bellmunt hace escuela, ya que otros realizadores catalanes comienzan a cultivar también este género de la comedia, basándose igualmente en lo lúdico y en la realidad más inmediata“ (2001: 205).

³⁷⁴ Unter seinen Literaturverfilmungen sind beispielsweise *Anita no perd el tren* (2000), *Food of Love* (2001), der einzige seiner Filme, der nicht auf einem katalanischen Werk beruht, *Amor idiota* (2004), *Animals ferits* (2005), oder *La vida abismal* (2006). Hingegen sind etwa *Actrius* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Morir (o no)* (1999), *Barcelona [un mapa]* (2007), oder *Forasters* (2008) Theateradaptionen.

³⁷⁵ Campo Vidal 2004: 24.

contracorriente, porque el cine es evasión y, normalmente, se prefiere el mundo de los ganadores y el mundo del sueño...”.³⁷⁶

Schlussendlich gelang es Ventura Pons über die Jahre, auch nach dem einen oder anderen Misserfolg, sich immer mehr auch außerhalb Katalonien und Spanien einen Namen zu machen. So erhielt er bereits eine Vielzahl an Preisen, Auszeichnungen und wurde auch schon mehrmals für einen Goya nominiert.³⁷⁷ Auch wenn ihm all diese Auszeichnungen, Preise und Retrospektiven schmeicheln würden, so freue er sich dennoch am meisten darüber, dass seine Filme gesehen werden.

Zusätzlich gelang es ihm, seine eigene Produktionsfirma, *Els Films de la Rambla, S.A.*, zu gründen. Seit Oktober 1985 ist es ihm daher möglich, nicht nur als Regisseur, sondern auch als Produzent zu agieren und so viel individueller und freier arbeiten zu können, als das zuvor der Fall war: „[S]er productor-director es la base de la libertad para desarrollar mi obra“.³⁷⁸

11.1.3.1. Ventura Pons über die Filmsynchronisation

Ventura Pons ist kein Fan von Filmsynchronisation. In seinen Augen ist die Synchronisation etwas Unnatürliches, etwas, das dem Original Substanz und Authentizität raubt. Der Eindruck, den ein Film hinterlässt, beziehungsweise das, was ein Film in den Zusehern hervorruft und was er zu vermitteln versucht, entsteht nicht nur durch die Interpretation des Inhaltes und der Bilder allein, sondern ebenso der Ton ist dabei bedeutungstragend und beeinflusst den Gesamteindruck. Schließlich bildet auch der Ton einen Teil der Identität und Authentizität des Filmes. Selbst wenn dieselben Schauspieler die Synchronisation vornehmen, wie zum Beispiel in *Barcelona*

³⁷⁶ Ibidem: 22.

³⁷⁷ Siehe dazu zBsp.: www.venturapons.com, Filmografía und Biografía.

³⁷⁸ Campo Vidal 2004: 27.

[*un mapa*] (2007) oder *Actrius* (1996), sei es dennoch „un hecho aberrante“³⁷⁹, wodurch der Film an Integrität verliere.

Er ist Katalane und möchte dies auch in seinen Filmen zum Ausdruck bringen: fast alle seine Filme sind in katalanischer Sprache³⁸⁰, die seiner Ansicht nach einen wichtigen Teil der eigenen Kultur und Identität darstellt. Ventura Pons vertritt die Meinung, dass ein Film, solange er Authentizität vermittelt³⁸¹, auch außerhalb des eigenen Sprachraumes Erfolg verbuchen kann.³⁸² So führt er es vor allem auf die Synchronisation zurück, dass sein Film *El Vicari d'Olot* (1981) zwar in Katalonien ein großer Erfolg war, die Version in kastilischer Sprache bei der Premiere in Madrid aber kaum Anklang fand: „Yo no quería renunciar a mi cultura. Me parecía ridículo y estúpido que me impusieran un doblaje obligado para comunicarme, que no me apetecía y que iba en contra de mi deseo, de mi libertad como director“.³⁸³

In Spanien ist es im Prinzip seit den Anfängen des Tonfilmes Usus, Filme in synchronisierter Fassung zu sehen: die Zuschauer sind nichts anderes gewöhnt, da sie damit aufgewachsen sind. Pons meint aber, dass es für diejenigen, die ihre Filme in katalanischer Sprache drehten, eine große Bürde sei, die Filme synchronisieren zu müssen, damit diese auch außerhalb von Katalonien gesehen werden könnten. Auch wenn Ventura Pons natürlich verstehe, dass es, um eine größere Zuschauerschaft erreichen zu können, erforderlich sei, Filme zu synchronisieren. Es würde dennoch gewissermaßen „una relación de amor-odio“ den großen Produktionen gegenüber hervorrufen:

¿cómo puedo defender mi verdad con un producto contranatura, un producto que está adulterado? El doblaje es esa cosa tan asquerosa que en España nos impuso Franco, en Italia Mussolini y vete a saber quién en Francia y en Alemania; una rémora para Europa.³⁸⁴

³⁷⁹ Ibidem: 25.

³⁸⁰ Ausnahmen bilden *Ocaña, retrat intermitent* (in Kastilisch) und *Food of Love* (in Englisch). Allerdings hat er auch Filme produziert, die als mehrsprachig gesehen werden können, wie zum Beispiel *Barcelona [un mapa]*, *Què t'hi jugues*, *Mari Pili*, *El gran Gato*, *Animals ferits*, *Amor idiota* oder *Carícies*, in denen beide Sprachen eingesetzt wurden, „[...] je nach Situation und handelnde Person“ (Koppatz 2009: 37).

³⁸¹ Vgl. Interview mit Ventura Pons, in Eßer 2007: 222, Ugalde 2007: 216 und Campo Vidal 2004: 25.

³⁸² Entgegen der Meinung mancher, man verschließe sich wichtiger Märkte, drehte man die Filme in „kleineren“ Sprachen.

³⁸³ Campo Vidal 2004: 54.

³⁸⁴ Ibidem.

Pons meint auch, dass durch die Synchronisation von Filmen ausländische Filmmärkte zusätzlich unterstützt würden, noch größer und einflussreicher zu werden: „Se ha regalado a nuestro enemigo más prepotente, discriminatorio y apabullante [Anm.: in diesem Fall bezieht er sich auf die amerikanische Filmindustrie] una cosa tan propia y tan personal como la lengua“.³⁸⁵

11.1.4. Ventura Pons und Barcelona

Als Katalane lebt und arbeitet Ventura Pons größtenteils in Barcelona. In fast allen seinen Filmen ist Barcelona der Schauplatz des Geschehens³⁸⁶: „[M]e atrae mucho el paisaje urbano barcelonés. [...] hay una interrelación muy profunda entre la ciudad y mi trabajo...“.³⁸⁷ Im Interview mit Verena Koppatz sagte er dazu Folgendes:

Es que ¿no podemos rodar los catalanes, no tenemos derecho a enseñar nuestra ciudad, que además ahora es la guindilla de Europa, la guinda del pastel, que todo el mundo quiere venir a Barcelona? [...] es que esto de ser una cultura sin un estado propio, de esto estas preguntas tienen el origen ... Barcelona es una ciudad fascinante, a mí me fascina. [...] Cada uno tiene su paisaje, o sea, el cine se hace con muchos elementos, pero también con tu paisaje. [...] Barcelona es una ciudad estupenda. Aquí han rodado Antonioni, Spielberg, Woody Allen, yo qué sé, Wells, etc. Aquí ha rodado todo el mundo.³⁸⁸

Nichtsdestotrotz betonte er mehrmals, dass dennoch die Geschichte an erster Stelle stehe und die Geschichte die Art und Weise, wie er Barcelona darstelle, beeinflusse:

Es evidente que vivo en Barcelona y que amo esta ciudad y amo mi cultura, pero no pongo este amor por delante de mi historia. Lo primero es la historia, entonces yo Barcelona, la he enseñado de muchas maneras, per siempre en función de la historia.³⁸⁹

In *Barcelona [un mapa]* spielt die Beziehung der Protagonisten zur Stadt allerdings eine ganz besondere Rolle und ist ohne Zweifel von mehr Bedeutung, als das in anderen seiner Produktion der Fall ist: “En ‘*Barcelona, un mapa*’, la relación que tienen con la

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Auch wenn Ventura Pons eine Vielzahl an Filmen in Barcelona drehte und ansiedelte, so bilden folgende Produktionen Ausnahmen: *La rossa del bar* wurde in Bulgarien gedreht, *Putxa misèria!* spielt in Valencia, *La vida abismal* stellt sowohl Madrid als auch Valencia dar, oder *Food of love*, der hauptsächlich, neben Barcelona, in San Francisco angesiedelt ist.

³⁸⁷ Campo Vidal 2004: 22.

³⁸⁸ Koppatz 2009: 191-192.

³⁸⁹ Ibidem: 191.

ciudad es brutal. Odian la ciudad, por ejemplo, ¡cuánto odian la Sagrada Familia y tal! Pero todo está en función de la historia”.³⁹⁰

Ob und inwiefern die Synchronisation von *Barcelona [un mapa]* in die kastilische Sprache die Repräsentation der Stadt und der katalanischen Kultur beeinflusst, soll nun in den folgenden Abschnitten verdeutlicht werden.

11.2. Filmanalyse

11.2.1. Kurzer inhaltlicher Überblick

Barcelona [un mapa] ist eine der Theaterverfilmungen von Ventura Pons, basierend auf ihrem Werk *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) von Lluïsa Cunillé.

Das Theaterstück und der Film stellen das Zusammenleben und die Beziehung³⁹¹ von einem älteren Ehepaar, Ramon und Rosa, die bis zu diesem Zeitpunkt gemeinsam im Stadtteil *L'Eixample* von Barcelona ihre Wohnung mit drei Untermietern teilen, dar. Sie sind „arquetipos contemporáneos“³⁹² der urbanen Einsamkeit, welche in einem „microcosmos social“ wohnen, in dem die Kommunikation nur des Scheines wegen aufrecht erhalten wird: „[L]a palabra tiene el mismo valor que el silencio“.³⁹³

Nachdem bei Ramon unheilbarer Krebs diagnostiziert wurde, beschließt das Ehepaar, zuerst unter dem Vorwand die letzte Zeit noch allein verbringen zu wollen, die Untermieter zum Ausziehen zu bewegen. Später jedoch stellt sich heraus, dass hinter dem Beschluss eine ganz andere Absicht steckt: damit Rosa nach dessen Tod Ramons Pension kassieren kann, beschließen die beiden, durch Verkleidung und einer gefälschten Sterbeurkunde, die Identitäten zu tauschen. Dabei kommt auch Santi, Rosas Bruder³⁹⁴, ein Arzt, ins Spiel.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Ramon (Josep Maria Pou), Rosa (Núria Espert), Lola (Rosa Maria Sardà), Violeta (María Botto), David (Pablo Derqui) und Rosas Bruder/Sohn Santi (Jordi Bosch).

³⁹² www.venturapons.com.

³⁹³ Lluís Bonet Mojica, www.venturapons.com: Filmografía.

³⁹⁴ Später wird jedoch klar, dass es sich bei Santi nicht um Rosas Bruder, sondern eigentlich um deren Sohn handelt, den sie gemeinsam mit ihrem Vater hatte.

Ort des Geschehens ist größtenteils die Wohnung, ab und zu (bei den *Flashes*³⁹⁵ oder als Überleitung zur nächsten Szene) Teile der Stadt³⁹⁶ selbst. Wie bereits erwähnt, kommt Barcelona in diesem Werk eine besondere Rolle zu, was nicht zuletzt im Titel und gleich im Vorspann des Filmes verdeutlicht wird:³⁹⁷

Barcelona y las referencias a la posguerra, a partir del discurso que acompaña la entrada de las tropas franquistas, adquieren especial significación, tanto por las concretas alusiones a calles, plazas, edificios o clubs des fútbol perfectamente identificados en esa ciudad como por ese particular sentimiento derrota, de endogamia, de mentiras y secretos, de frustración, que define diálogos y relaciones.³⁹⁸

Aber nicht nur der Stadt selbst kommt in diesem Film von Ventura Pons eine tragende Rolle zu, sondern auch der Sprache: so sind in diesem Film, egal ob man den Film in der Originalversion auf Katalanisch oder in der kastilischen Synchronversion sieht, vier verschiedene Sprachen³⁹⁹ zu hören. Die Sprache dient Pons besonders in diesem Film dazu, Kontraste herzustellen, Unterschiede hervorzuheben, als auch ebenso, um Zugehörigkeit auszudrücken. Zusätzlich sollen mittels des Sprachgebrauches der unterschiedlichen Sprachen verschiedene Emotionen und Erinnerungen im Zuseher hervorgerufen werden.

Im Anschluss soll nun ausgearbeitet werden, ob und inwiefern die Bedeutung und der Eindrücke Barcelonas, die in der Originalversion übermittelt werden, in der Übersetzung des Filmes in eine andere Sprache beibehalten werden konnte. Es soll analysiert werden, ob und wie sehr der Film in seiner synchronisierten Version an Authentizität einbüßt, dessen Aussage eventuell verstärkt oder abgeschwächt wird, beziehungsweise inwiefern sprachliche Unterschiede, die in der Originalversion hergestellt werden, in der ins Kastilische synchronisierten Fassung widergespiegelt werden können oder sogar verloren gehen.

³⁹⁵ Diese *Flashes* geben entweder Erinnerungen der Protagonisten wieder oder lassen den Zuschauer in deren Vorstellungen und Imagination eintauchen.

³⁹⁶ Unter anderem zum Beispiel der *Passeig de Gràcia*, *Plaça Catalunya*, und die *Sagrada Família*.

³⁹⁷ Vgl. Koppatz 2009: 138 und 146.

³⁹⁸ Antoni Llores, www.venturapons.com: Filmografía.

³⁹⁹ In der Originalversion sprechen alle Katalanisch, bis auf Violeta, einer Argentinierin, mit der sich Ramon auf Kastilisch unterhält. Lola, die Französischlehrerin, gibt im Gespräch mit Ramon zweimal etwas auf Französisch von sich und Lola singt ein italienisches Schlaflied, als David sie bittet, noch bei ihm zu bleiben, bis er eingeschlafen ist. In der Synchronversion in kastilischer Sprache werden die französischen und italienischen Elemente nicht übersetzt und dadurch, dass auch die Hymne des Barça, die David singt, nicht synchronisiert wird, bleibt auch das katalanische Sprachelement in der Übersetzung erhalten.

Barcelona [un mapa] gehört zu den Filmen, in denen die Synchronisation von den Schauspielern selbst vorgenommen wurde. Die Synchronisation wurde im Studio *Digit Sound* angefertigt, Pep Sais⁴⁰⁰ war dabei als Leiter der Synchronisation ins Kastilische tätig.

11.2.2. Vorspann und letzte Szene

Wie zuvor angemerkt, ist bereits der Vorspann⁴⁰¹ von großer Bedeutung. Gleich zu Beginn des Filmes wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf einen äußerst bedeutungstragenden und schwierigen Moment in der katalanischen Geschichte gelenkt. Man sieht, wie Panzer in die Stadt einfahren, Francos Truppen einmarschieren⁴⁰² und eine große Menschenmenge am *Plaça Catalunya* die Truppen bejubelt und mit dem faschistischen Gruß⁴⁰³ empfängt. Gleichzeitig ist eine Stimme, größtenteils aus dem *Off*, zu hören. Es ist die von General Juan Bautista Sánchez, der eine Rede (übers *Radio Associació de Catalunya*) an die Bewohner der Stadt hält:⁴⁰⁴

Os diré en primer lugar a los barceloneses, a las catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. También digo a los españoles que era un gran error eso de que Cataluña era separatista, de que Cataluña era antiespañola. Debo decir que nos han hecho el recibimiento más entusiasta que yo he visto y ¡cuidado que he tenido el honor y la gloria... de asistir a actos semejantes!... En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la corralidad de Barcelona.⁴⁰⁵

Diese Bilder der Stadt zu jener Zeit und die Aufnahmen vom Einzug der Truppen Francos sollen sofort Erinnerungen hervorrufen, an das Ereignis selbst, oder an deren Bedeutung für Katalonien und dessen Einwohner, sowie für die katalanische Sprache und Kultur in der Zeit danach. Die Rede des Generals ist, wie zu erwarten, in kastilischer Sprache, auch in der Originalversion.

⁴⁰⁰ Vgl. *Barcelona [un mapa]* 2007: 1:29:26.

⁴⁰¹ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:00:10 – 0:01:25.

⁴⁰² Diese Aufnahmen sind zum Teil Originalaufnahmen vom 26. Jänner 1939, wie wir bei Koppatz (2009: 146 und 195) erfahren.

⁴⁰³ Immer wieder zu sehen in den folgenden Abschnitten: *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:00:26 – 0:01:11; *Barcelona [un mapa]* 2007: 1:27:40 – 1:28:34.

⁴⁰⁴ Tag des Geschehens ist der 26. Jänner 1939 (vgl. Cunillé 2004: 65, zitiert in Koppatz 148).

⁴⁰⁵ Cunillé 2004: 65-66, zitiert in Koppatz 2009: 148 und *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:00:28 – 0:01:28.

Die Schlusszene⁴⁰⁶ wird eingeleitet, in dem man Rosa den Korridor in der Wohnung entlangehen sieht, worauf dieses Bild in ein sehr ähnliches übergeht, in dem plötzlich eine junge Rosa mit Santi an der Hand zu sehen ist, welches wiederum in eine Aufnahme wechselt, in der man Rosa als Kind mit ihrem Vater an der Hand den selben Korridor entlang gehen sieht. Man beobachtet die zwei (an dieser Stelle erkennt man das junge Mädchen und ihren Vater, welche bereits im Vorspann zu sehen waren, zu Beginn aber vom Zuseher noch nicht identifiziert werden konnten) dann die Treppen im Haus hinuntersteigen (die selben, die Lola zu Beginn der ersten Filmszene hinaufgeht)⁴⁰⁷ und kurz darauf, wie bereits im Vorspann, am *Plaça Catalunya*. Dabei wird auch die Rede, die man zu Beginn des Filmes gehört hat, fortgesetzt⁴⁰⁸, man kehrt wieder zum Anfang zurück.

In der Originalversion wird spätestens ab der ersten Szene ein sprachlicher Kontrast deutlich: während die Rede des Generals in kastilischer Sprache zu hören ist, beginnen Rosa und Ramon, zwei Katalanen, (natürlich) auf Katalanisch zu sprechen. Sieht man den Film allerdings in kastilischer Synchronfassung, fällt dieser Unterschied weg. Die „Kluft“ zwischen dem Vorspann und der ersten Szene ist um einiges geringer, als sie das in der Originalversion ist. Auch wenn sofort klar wird, dass zwischen den Szenen des Vorspannes und den Bildern der ersten Szene viel Zeit vergangen sein muss, was durch die Qualität und Farbe der Bilder, als auch der Qualität des Tones hervorgehoben wird, so werden der Vorspann und die Konnotationen, die er hervorruft, in der Synchronversion abgeschwächt. Im Original wird das Ausmaß und die Relevanz des Einmarsches von Francos Truppen für Katalonien, dadurch stärker verdeutlicht: mit dem Einzug und der Besetzung der Truppen Francos in Barcelona dringt auch die kastilische Sprache in Katalonien ein. Meiner Meinung nach kommen besonders in der Originalversion die Relevanz und die Assoziationen der kastilischen Sprache für Kataloniens Bewohner, die in Zusammenhang mit dem Einmarsch der franquistischen

⁴⁰⁶ *Barcelona [un mapa]* 2007: 1:27:04 – 1:28:36.

⁴⁰⁷ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:02:07 – 0:02:17.

⁴⁰⁸ Tatsächlich handelt es sich dabei aber um die Worte Wenceslao González Oliveros (erster Gouverneur in Barcelona zur Zeit von Francos Diktatur), welche im *Boletín Oficial de Barcelona* im Jahr 1939 zu lesen waren (vgl. Koppatz 2009: 151).

Truppen stehen, zum Ausdruck: viele verbinden diese Sprache mit etwas, das von „außen“⁴⁰⁹ kommt, mit etwas Fremdem, dass ihnen aufgezwungen wurde.

So wird in der Originalversion das Gefühl und der Kontrast, der durch den Vorspann ausgelöst wird, in der letzten Szene erneut aufgegriffen, als man abermals den General in Kastilisch zu den Bürgern sprechen hört. Also sind im Original nur der Vorspann, die letzte Szene sowie die dritte, in der Ramon mit Violeta, einer Ausländerin, spricht, in kastilischer Sprache. Dabei handelt es sich jeweils um Menschen, die von auswärts, zusammen mit der spanischen Sprache, nach Katalonien „eingezogen“ sind.

11.2.3. Erste Szene⁴¹⁰

Lola ist die erste, mit der Ramon spricht und ihr sagt, dass er und Rosa in Zukunft alleine leben möchten.

Lola geht kaum aus, sie versteckt sich mehr oder weniger in ihrem Zimmer. Wenn sie Französischstunden hält, kommen die Schüler immer zu ihr. Als Ramon sie darauf anspricht, meint sie, sie würde die Stadt, wenn, nur bei Nacht ertragen und daher auch nur dann hinaus gehen. Als sie über Lolas Sohn, einen Architekten, zu reden beginnen, kommen sie auch auf die *Sagrada Familia* zu sprechen. Zwar sagt Lola nicht direkt, ob ihr die *Sagrada Familia* gefällt oder nicht, sie macht jedoch klar, dass sie, genauso wenig wie die *Sagrada Familia*, aus Barcelona fort kann. Sie sagt, sie sei schon oft weg gewesen, doch offensichtlich hat irgendetwas sie immer wieder dazu gebracht, in die Stadt zurückzukehren. Es scheint so, als sei sie, genau wie das berühmte Bauwerk Gaudís, in Barcelona „entstanden“ und dort verwurzelt, ob ihr das nun gefällt oder nicht sei dahingestellt.

Im Laufe des Gesprächs versucht Ramon einmal, über den Krieg zu reden, Lola antwortet zwar, will sich aber offenbar nicht weiter darüber äußern. Dennoch wird klar, dass Ramon die Ereignisse (mit denen der Zuseher gerade vorher, beim Einstieg in den Film, konfrontiert wurde) offensichtlich nicht vergessen kann. Auch in seinem Fall wird

⁴⁰⁹ Vergleiche dazu auch die dritte Szene, das Gespräch zwischen Ramon und Violeta.

⁴¹⁰ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:01:39 – 0:20:37.

klar, dass Barcelona eine elementare Bedeutung in seinem Leben hat, nicht nur deshalb, weil er dort lebt.

Die zwei, beide aus Barcelona, unterhalten sich auf Katalanisch. Sprachlich gesehen besteht bei dieser Szene nicht wirklich ein Kontrast zwischen der Original- und der Synchronversion. Dennoch zeichnet sich bereits klar ab, dass die Beziehung, die die Protagonisten zur Stadt haben, von Bedeutung ist. Selbst wenn in dieser Szene kein drastischer Unterschied zwischen der Synchronversion und der Originalversion auszumachen ist, wird dennoch signalisiert, dass die Frage der Sprache von Relevanz ist. Gegen Ende des Gespräches gibt Lola zwei Mal etwas auf Französisch von sich⁴¹¹, was beide Male nicht übersetzt wird (weder von ihr selbst für Ramon, noch für den Zuschauer in Form von Untertiteln – allerdings erscheinen die Sätze in Französisch, wenn man den Film mit Untertitel sieht). Zu Beginn des Gespräches ist die italienische Oper *La Bohème* im Hintergrund zu hören, die auch zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal kurz zum Gesprächsthema wird.

Was die Synchronität betrifft, so können bei genauer Betrachtung die einen oder anderen Unregelmäßigkeiten beziehungsweise Verstöße in der synchronisierten Version erkannt werden.⁴¹² Auch wenn die Szene, so wie im Prinzip auch jede weitere, mehr oder weniger im Halbdunkeln spielt, weshalb Lippen- und Kieferbewegungen insgesamt schwieriger auszumachen sind, werden aber auch einige Großaufnahmen von den zwei Personen gezeigt: da in diesem Film die Kommunikation und das Gespräch zwischen den einzelnen Menschen eine zentrale Rolle spielt, wird oft nur das Gesicht der einzelnen Personen abgebildet. Daher können bei diesen Aufnahmen Unregelmäßigkeiten was Lippenbewegungen, sowie die Länge des Tones betrifft, relativ leicht erkannt werden.

⁴¹¹ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:15:39 – 0:15:42 und 0:17:11 – 0:17:15.

⁴¹² Zum Beispiel *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:18:30 – 0:18:34.

Die *Flashes* sind als Ausnahme bezüglich der Gefahr eines Illusionsbruchs durch Unstimmigkeit von Lippenbewegungen und Ton und dergleichen zu betrachten, denn es wird dem Zuschauer übermittelt, dass diese Erinnerungen beziehungsweise Vorstellungen der Protagonisten darstellen, aber nicht das aktuelle Geschehen im Film repräsentieren. Also kann man davon ausgehen, dass eine Inkongruenz bei den *Flashes* wahrscheinlich als weniger störend empfunden werden würde. Interessant ist daher die Tatsache, dass die Lippenbewegungen in dem *Flash*⁴¹³ von Lola, vor der *Sagrada Familia*, mit dem Ton übereinstimmen, obwohl die Stimme dennoch im Prinzip aus dem *Off* zu hören ist, wodurch es zu einem Verschwimmen beider „Welten“ (die der „realen“, im Gespräch mit Ramon, und die ihrer Erinnerung, im Gespräch mit ihrem Sohn) kommt.

11.2.4. Zweite Szene⁴¹⁴

David ist der zweite Untermieter, der den Zuschauern, durch ein Gespräch mit Rosa, „vorgestellt“ wird. Es handelt sich dabei um einen jungen Mann, der als Wachmann arbeitet und dessen Leidenschaft Fußball ist (oder war). Im Hintergrund läuft ein altes Spiel des *F.C Barcelona* im Fernsehen, allerdings ohne Ton.⁴¹⁵ Auch er scheint, so wie alle anderen Mitbewohner, eher kontaktscheu zu leben, auch er versteckt sich in der Wohnung vor der Stadt, der Welt und der Realität. Es scheint so, als würde auch er nichts von draußen „hereinlassen“, nicht einmal die Kommentare der Sprecher im Fernsehen. Generell gibt es im Film eher wenig visuelle Hinweise, um welche Stadt es sich handelt, würden nicht die Protagonisten selber immer wieder darauf hinweisen und davon erzählen. Ein Großteil des Schauplatzes ist die Wohnung selbst, nur vor jeder neuen Szene werden die Personen, mit denen Rosa oder Ramon als nächstes ein Gespräch führen werden, kurz außerhalb der Wohnung gezeigt⁴¹⁶, aber auch diese

⁴¹³ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:11:09 – 0:11:20.

⁴¹⁴ *Ibidem*: 0:20:39 – 0:38:39.

⁴¹⁵ Da er der Meinung ist, dass die Fernsehsprecher keine Ahnung vom Fußball hätten, bevorzugt er es, die Spiele ohne Ton zu sehen.

⁴¹⁶ Lola sieht man zuerst in einer Bar, dann in einem Buchladen; David sieht man zuerst im Kaufhaus als Wachmann, später auf der Straße, nach dem Dienst, wie er sich eine Zigarette anzündet; Violeta sieht man als erstes im Restaurant in der Küche arbeiten, später auf einen Bus warten, in diesen einsteigen und darauf noch kurz, wie sie in diesem sitzt, den Kopf ans Fenster gelehnt; Santi sieht man bei Nacht auf der Straße, wie er in eine Sauna geht und dann einen anderen Mann von der Sauna mit sich nach Hause

Eindrücke lassen in den meisten Fällen eher wenig Schlüsse auf den Ort der Handlung zu. Nur in einigen der *Flashes* ist eindeutig erkennbar, dass es sich um Barcelona handelt. Allerdings ist es auch in dieser Szene nicht nötig, eine Vielzahl an visuellen Hinweisen zu erhalten, um zu wissen, wo sich die Geschichte abspielt, denn sie reden zum Beispiel über den *F.C. Barcelona*, die *Sagrada Familia* und über den *Passeig de Gràcia* (an dem Rosas Tochter von einem Bus überfahren wurde).

Diese Szene ist, was die Synchronisation betrifft, wieder bedeutender. Als David die Hymne⁴¹⁷ vom *F.C. Barcelona* singt/summt, wird das nicht synchronisiert. In der Originalversion ist diese Stelle unauffälliger als in der Synchronfassung. Dadurch, dass David, im Gegensatz zum restlichen Gespräch mit Rosa, auf Katalanisch singt, stellt dieser Moment in der synchronisierten Version einen Kontrast dar. Es wird deutlich, dass dieses Element, das im Prinzip den Inbegriff von katalanischer Lebensweise darstellt, nicht übersetzt werden kann, ohne enorm an Authentizität einzubüßen. Besonders für einen Fußballfan und Fußballkenner wäre es fraglich, ob im Falle einer Übersetzung die Szene dann überhaupt noch glaubwürdig erscheinen würde. Dieser Fall beweist, dass es Elemente gibt, die nicht synchronisiert werden können (und auch nicht müssen), da der Film sonst in der Synchronfassung zu viel an Authentizität verlieren und womöglich unglaubhaft erscheinen würde.

Auch in dieser Szene ist noch ein anders sprachliches Element integriert, welches abermals nicht übersetzt wird (weder in im Original noch in der Synchronisation): Rosa singt ein italienisches Schlaflied.⁴¹⁸

Was die Synchronität der Lippenbewegungen und der Tonlänge betrifft, gibt es in diesem Fall keine erwähnenswerten Veränderungen. Das trifft auch auf die übrigen Szenen des Filmes, mit Ausnahme der folgenden, zu.

nimmt. Zu Beginn der Szene, in der Rosa und Ramon gemeinsam im Schlafzimmer reden, sieht man nur kurz eine Straße bei Nacht.

⁴¹⁷ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:30:57 – 0:31:32.

⁴¹⁸ *Ibidem*: 0:37:22 – 0:38:00.

11.2.5. Dritte Szene⁴¹⁹

Als nächstes folgt das Gespräch zwischen Violeta, einer Argentinierin, und Ramon. Violeta lebt seit einiger Zeit in Barcelona und ist, wie sich im Laufe des Gespräches herausstellt, von Ramon schwanger. Von allen Mitbewohnern scheint sie am kontaktfreudigsten⁴²⁰ zu sein.

Ramon und Violeta unterhalten sich auf Kastilisch miteinander, im Laufe der Unterhaltung sagt sie allerdings, dass sie Katalanisch lernen möchte und Ramon deshalb von nun an mit ihr in Katalanisch reden soll. Ramon meint daraufhin, dass sie ihn nicht verstehen würde, worauf Violetta antwortet, sie würde auch im Restaurant fast alles verstehen, was die Leute auf Katalanisch sagten.

Man merkt, dass Ramon es einfach gewöhnt ist, mit Violeta, einer Ausländerin, in kastilischer Sprache zu reden. Sinner schreibt, dass viele der Einwohner Kataloniens, die zwar normalerweise Katalanisch reden, die Gewohnheit pflegen, mit Menschen, die nicht ihre Muttersprache könnten, auf Kastilisch zu sprechen. Wie bereits angesprochen war zwischen den Fünfziger und den Siebziger Jahren eine große Einwanderungswelle in Katalonien zu beobachten.⁴²¹ Diese Leute konnten meist kaum oder überhaupt nicht Katalanisch sprechen, hatten aber auch im Prinzip nicht wirklich Zugang dazu, da die katalanische Sprache während der Diktatur in allen öffentlichen Bereichen verboten war. Daher sprach man, so wie das auch heute noch der Fall ist, mit denen, die der katalanischen Sprache nicht mächtig waren (oder sind), beziehungsweise „con personas aparentemente no catalanas“⁴²², in kastilischer Sprache:

poco a poco se convirtió en un comportamiento automatizado e interiorizado de los catalanohablantes. Los catalanes se acostumbraron a emplear el catalán sólo con aquellas personas de las cuales sabían que eran catalanas (o que daban claras señales de identidad catalana).⁴²³

Hierbei spielt die Frage der Zugehörigkeit eine bedeutende Rolle und Violeta ist anscheinend bereit dazu, um weniger als ausländisch und „fremd“ angesehen zu werden, die Sprache Kataloniens, eines der wichtigsten Identitätsmerkmale, zu lernen.

⁴¹⁹ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:38:40 – 0:55:05.

⁴²⁰ Sie ist die einzige, die des Öfteren ihre Freunde erwähnt.

⁴²¹ Vgl. dazu auch Marí i Mayans 2007: 32.

⁴²² Sinner 2004: 19.

⁴²³ *Ibidem*.

Schließlich sei in Katalonien, so Sinner, die Sprache eines der wichtigsten Identitätsmerkmale: „[E]l criterio más empleado en la estructuración popular de la sociedad catalana y sostiene que las clasificaciones étnicas en Barcelona se determinan por medio de la lengua“.⁴²⁴

In der Originalversion ist diese Szene, neben dem Vorspann und der letzten, die einzige, in der Kastilisch gesprochen wird. Sieht man die ins Kastilische synchronisierte Version, geht auch in dieser Szene der sprachliche Unterschied (abgesehen davon, dass sie in argentinischem Spanisch spricht) verloren.⁴²⁵

Da diese Szene im Prinzip nicht synchronisiert werden musste, ist sie, sieht man den Film in der Synchronversion, die authentischste, da eben absolut keinerlei Diskrepanzen zwischen dem Ton und den Lippen- und Kieferbewegungen, sowie der Länge des Tones auszumachen sind.

11.2.6. Vierte Szene⁴²⁶

Mit Santi wird der vorherrschende Mikrokosmos etwas aufgebrochen, denn er ist der einzige, der nicht gemeinsam mit den anderen in der Wohnung lebt. Wie wir zum Schluss erfahren, ist Santi nicht Rosas Bruder, sondern ihr Sohn. Immer schon wollte er Rosas Tagebücher lesen, doch bis dahin wurde ihm das verwehrt. Schließlich scheint es aber so, als würde er doch noch die Gelegenheit dazu bekommen. Rosa verspricht ihm, er könne alle ihre Tagebücher, auch die alten, lesen, würde Santi sich dazu bereit erklären, bald einmal mit Ramon zu sprechen (welcher Santi dann bitten würde, die Sterbeurkunde zu fälschen). Damit er sieht, wie ernst es Rosa ist, zeigt sie ihm schließlich gleich die Tagebücher und Santi schlägt eines, das älteste, auf. Man sieht zwei voll geschriebene Seiten – in Kastilisch (auch in der Originalversion). Natürlich könnte man damit argumentieren, dass Rosa ziemlich wahrscheinlich den Eintrag dann tätigte, als Katalonien noch unter der Diktatur stand und der Gebrauch der katalanischen

⁴²⁴ Ibidem: 21.

⁴²⁵ Nur wenn man den Film mit Untertitel schaut, ist bei dieser Szene ein Unterschied zu bemerken, da sie nämlich hier nicht angezeigt werden.

⁴²⁶ *Barcelona [un mapa]* 2007: 0:55:06 – 1:11:19.

Sprache verboten gewesen war. Was allerdings dagegen spricht ist die Tatsache, dass es sich um ein Tagebuch, also um etwas sehr Persönliches handelt. So würde man eigentlich davon ausgehen (besonders, wenn die eigene Sprache in allen anderen Lebensbereichen unterdrückt wurde), dass die Menschen zumindest im Privaten immer in katalanischer Sprache kommuniziert hätten.

Daher kann man eher davon ausgehen, dass der Tagebucheintrag deshalb in kastilischer Sprache geschrieben ist, da zu jener Zeit die katalanische nicht nur in fast allen Lebensbereichen verboten, sondern auch im Schriftgebrauch noch nicht wirklich etabliert gewesen war.⁴²⁷ Erst nach der Diktatur Francos begann man, die katalanische Sprache auch ganz bewusst im Schulwesen einzusetzen und Rechtschreibung, Grammatik und dergleichen aktiv zu lehren. So wurde die katalanische Sprache damals, wenn überhaupt, hauptsächlich in gesprochener Form praktiziert.

Auch in dieser Szene wird erneut verdeutlicht, welche Stadt als Ort der Handlung dient und dass diese für beide bedeutungsvoll ist. Aus dem Gespräch geht hervor, dass auch für sie Barcelona „[...] ein [...] Herd schmerzvoller Erinnerungen an diese schwierige und prägende historische Vergangenheit“⁴²⁸ ist. Aber nicht nur die gemeinsamen Erinnerungen an den Krieg und die Diktatur, auch ihr persönliches Schicksal, wie zum Beispiel der Tod Rosas Tochter, welche von einem Bus am *Passeig de Gràcia* überfahren wurde, tragen zu dem Leid, dass sie mit der Stadt verbinden, bei. So beginnen Santi und Rosa zu überlegen, welche weiteren Bauten⁴²⁹ und Plätze sie gerne verbrennen würden: den *Torre Agbar*, sowie das *Macba* (beide in *Flashes* zu sehen). Außerdem würden sie den *Torre Mapfre* und das *Hotel Arts*, den *Peix d'Or*, genauso wie das *Hilton Hotel* anzünden. Auch das *Teatro Nacional de Catalunya*, der *Plaça Catalunya* (der an das gemeinsame Schicksal erinnert), die *Sagrada Família* oder der *Passeig de Gràcia* (der besonders bei Rosa viel Schmerz hervorruft) bleiben von ihrem

⁴²⁷ Laut Marí i Mayans konnten 1986 nur 31.5% der Menschen in Katalonien in der eigenen Sprache schreiben, was er auf das jahrelange Verbot zu Zeiten der Diktatur zurückführt. Hingegen konnten 90.3% 1986 Katalanisch verstehen, 64% konnten es sprechen und 60.5% lesen (vgl. Marí i Mayans 2007: 34).

⁴²⁸ Koppatz 2009: 150

⁴²⁹ Sie kommen auf diese Idee, als sie über das *Liceu* reden.

gedanklichen Feuer nicht verschont. Ein weiteres Mal wird klar, dass Barcelona selbst eine der bedeutendsten Rollen im Film trägt.

11.2.7. Fünfte Szene⁴³⁰

Zuletzt sieht man schließlich noch das Ehepaar selbst miteinander kommunizieren, wobei der tatsächliche Grund, der hinter Ramons Verkleidung steckt, offenbart wird. Auch sie reden wieder über Barcelona, als auch über das *Liceu*, in dem Ramon jahrelang tätig war. Zuletzt zeigt Ramon Rosa noch einen Plan der Stadt, den er selbst angefertigt hat, der die Schattenseiten (im wahrsten Sinne des Wortes) aufzeigt, also die Straßenseiten und Plätze, an denen man im Sommer Zuflucht vor der prallen Sonne finden kann. Dieser Plan ist ebenfalls in kastilischer Sprache verfasst. Auch in diesem Fall führe ich dies in erster Linie darauf zurück, dass die katalanische Sprache zu der Zeit, in der Ramon diesen Plan anfertigte, noch nicht wirklich in den schriftlichen Bereichen des Lebens angesiedelt gewesen war.

Alles in allem betrachtet kann also festgestellt werden, dass Ventura Pons Unzufriedenheit mit der Synchronisation seiner Filme, gerade was diesen Film angeht, sicherlich in vielerlei Hinsicht nachzuvollziehen ist, auch wenn die Divergenz zwischen der Synchronfassung und dem Original sicherlich nicht immer so markant ist wie bei *Barcelona [un mapa]*. In diesem speziellen Fall jedoch wird durch die Synchronisation der Gesamteindruck, besonders gleich zu Beginn und am Ende wieder, verändert und abgeschwächt. Der sprachliche Unterschied, auf dem bestimmt auch einer der Schwerpunkte im Original liegt, sowie die Eindrücke und die Wirkung, die der Film dadurch hinterlässt, kommen in der kastilischen Synchronisation viel weniger zum Ausdruck.

Der Film zeigt auch, dass es Elemente gibt, die nicht übersetzt werden können, da sonst zu viel an Authentizität eingebüßt werden müsste, wie das der Fall in der zweiten Szene ist, in der David auch in der Synchronversion die Hymne des *Barça* auf Katalanisch singt.

⁴³⁰ *Barcelona [un mapa]* 2007: 1:11:20 – 1:27:12.

12. CONCLUSIO

Das Ziel dieser Arbeit war es, einen Überblick über das Synchronisationsverfahren in Spanien, besonders aber in Katalonien zu verschaffen, dabei politische, soziale, technische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen und Umstände mit einzubeziehen und schließlich anhand eines Beispiels Transformationen, Modifikationen, sowie Auswirkungen von Original- und Synchronversionen aufzuzeigen.

Auch wenn das Synchronisationsverfahren an Grenzen stößt und es auch um ein Vielfaches teurer ist als die Untertitelung von Filmen, so hat es sich dennoch in einigen Filmindustrien seit den Anfängen der audiovisuellen Übersetzung gegenüber der Untertitelung durchgesetzt. Besonders in Spanien scheint sich dieses Verfahren tief in den Gewohnheiten der Menschen verwurzelt zu haben und genießt viel mehr Anerkennung, als das in anderen Ländern der Fall ist. Die Sprache, die dabei am meisten eingesetzt wird, ist die kastilische. Selbst wenn in Katalonien sehr viel Wert auf die eigene Sprache gelegt wird und diese vor allem in den letzten Jahrzehnten von der Regionalregierung enorm gefördert wurde, ist die katalanische Sprache nur äußerst spärlich im Kino vertreten – egal, ob es sich um Eigenproduktionen oder Synchronisationen handelt.

Insgesamt werden nur etwa drei Prozent aller Filme in Katalanisch gesehen. Dabei ist diese geringe Zahl nicht unbedingt auf geringe Nachfrage und zu wenig Interesse an Filmen in katalanischer Sprache zurückzuführen, sondern liegt in erster Linie auch darin zugrunde, dass sich die großen multinationalen Synchronisationsfirmen weigern, für sogenannte Minderheitensprachen Extraversionen anzufertigen. Sie begründen ihre Entscheidung damit, dass in Spanien keine Notwendigkeit zur Synchronisation der Filme in die Regionalsprachen bestünde, da alle ebenso Kastilisch verstünden und das Land ohnehin mit Filmen in kastilischer Sprache belieferten.

Auch wenn die Zahl der katalanischen Produktionen geringer ist als die in kastilischer Sprache, gibt es dennoch katalanische Regisseure, die ihre Werke größtenteils in der eigenen Sprache verfilmen und dann ins Kastilische synchronisieren. Dabei entstehen Veränderungen und Auswirkungen durch die Synchronisation, die die Rezeption des Filmes beeinflussen. Generell ist es kaum möglich, dass eine Synchronisation im selben Maße wie eine Originalversion überzeugen kann, da ein Film nie nur Impressionen über das Bild allein übermittelt, sondern auch der Ton⁴³¹ eine entscheidende Rolle spielt und die Rezeption grundlegend beeinflusst. Wird nun eine Übersetzung der Filmdialoge vorgenommen, büßt der Film unweigerlich an Authentizität ein, selbst wenn die Synchronisation, wie im Fall von *Barcelona [un mapa]*, von denselben Schauspielern vorgenommen wird.

In *Barcelona [un mapa]* liegt eine viel größere Bedeutung auf sprachlichen Unterschieden und der katalanischen Hauptstadt selbst als in anderen Werken von Ventura Pons. Aber genau aus diesem Grund wird am Beispiel dieses Filmes deutlich, dass die Einheit von Sprache, Kultur und des dazugehörigen Ortes⁴³², die im Original besteht, durch eine Übersetzung durchbrochen wird. Denn ersetzt man eines der bedeutungstragenden Elemente der katalanischen Identität, die katalanische Sprache, durch eine Sprache, die mit einer anderen (auswärtigen) Kultur und Identität verbunden ist, führt dies unweigerlich zu einem Authentizitätsverlust.

In diesem Film kommt aber nicht nur der Sprache als Teil der Darstellung von katalanischer Identität Bedeutung zu, sondern sprachliche Unterschiede werden bewusst eingesetzt, um Konnotationen und Erinnerungen, die tief im katalanischen Bewusstsein verankert sind, auszulösen. Auch wenn in der Synchronisationfassung visuell Erinnerungen an die Besetzung Barcelonas hervorgerufen werden, geht der sprachliche Kontrast, der im Vorspann und in der letzten Szene zum Ausdruck kommt, verloren. Durch die Übertragung des Filmes ins Kastilische werden die Assoziationen, die durch die Rede des Generals entfacht werden sollen, neutralisiert und somit geht eine der Intentionen des Filmes, durch den Gebrauch der Sprache Emotionen und Erinnerungen auszulösen, verloren.

⁴³¹ Dabei löst nicht nur die Stimme einer Person, sondern auch die Sprache selbst unterschiedliche Assoziationen und Konnotationen aus.

⁴³² Damit ist gemeint, dass eine Kultur und Sprache auf ein bestimmtes Gebiet limitiert sind und der Ort selbst diese Kultur und Sprache widerspiegelt.

Die Synchronisation von *Barcelona [un mapa]* stellt auch ein gutes Beispiel dafür da, dass in einer Synchronisation nicht alles übersetzbar ist beziehungsweise es auch nicht nötig ist, alle anderssprachigen Elemente in die Zielsprache zu übertragen. Dass das Segment, in dem David die Hymne des *F.C. Barcelona* singt, in der Synchronfassung beibehalten und nicht übersetzt wird, zeigt, dass nicht alle sprachlichen Elemente übertragen werden können, ohne zu sehr an Glaubwürdigkeit einzubüßen. Damit wird verdeutlicht, dass es Bestandteile einer Kultur und nationalen Identität gibt, die weder übersetzt werden können, noch einer Übersetzung bedürfen.

Alles in allem handelt es sich bei einer Synchronisation um eine Übertragung sprachlicher und kultureller Elemente in andere, wodurch eine Synchronisation, wie auch jede andere Form der audiovisuellen Übertragung, immer einen Verlust an Authentizität mit sich bringt und daher einem Original nur in den seltensten Fällen gleich kommt. Trotzdem wird erst durch die Übersetzung von Filmen die Möglichkeit geschaffen, Filme auch einer internationalen Zuschauerschaft zugänglich zu machen. Im Gegensatz zur Untertitelung und dem *Voice-over* Verfahren bringt die Synchronisation zusätzlich noch den Vorteil mit sich, dass allen, auch Kindern und Analphabeten, die Möglichkeit gegeben wird, fremdsprachige Filme zu sehen. In Anbetracht dessen, dass mit der Synchronisation von Filmen viel höhere Kosten in Verbindung stehen, wird diese Übertragungsform aber auch zu einem diskriminierenden Instrument und ist dem wirtschaftlichen Kalkül der großen Synchronisationsfirmen unterworfen, die auf Minderheitensprachen und kleinere Sprachräume auch in Zukunft keine Rücksicht nehmen werden.

13. RESUMEN EN ESPAÑOL

Este trabajo tiene como objetivo analizar el doblaje en España, en particular en el contexto de Cataluña. Para ello, este estudio se centra en el análisis de los inicios de la cinematografía en Cataluña, así como en el comienzo del doblaje en España y el desarrollo del catalán en el ámbito cinematográfico. Este trabajo también tiene en cuenta aquellos factores históricos, políticos y económicos que han influido en el uso del catalán y en la presencia de esta lengua en el cine y en el doblaje. Por otra parte, este estudio también investiga la presencia de la lengua catalana en el ámbito cinematográfico contemporáneo, tanto en el cine hecho en Cataluña como en el doblaje de películas foráneas llevado a cabo en esta región. Finalmente este análisis hará uso de un filme de uno de los directores y productores más conocidos y representativos del *cine catalán*, Ventura Pons, para ejemplificar el papel que cumple el doblaje en las diferencias lingüísticas y para ilustrar el rol del lenguaje como seña de identidad.

En España el doblaje tiene una larga tradición. Antes de su advenimiento se usaban en este país dos recursos para poner las películas más al alcance de los espectadores. Ya en 1901 encontramos los primeros testimonios de doblaje inducido, por medio de la figura del *explicador*. El *explicador* viajaba junto con las películas que iban a ser proyectadas por toda España, y su papel consistía en aclarar y explicar las películas mudas al público, que en su mayor parte era analfabeto. Es por ello que aun cuando la tecnología evolucionó, permitiendo incluir rótulos en las imágenes, se seguía recurriendo a los *explicadores*. El *explicador* desempeñaba un papel muy importante porque, en muchas ocasiones, el hecho de que al público le gustara la proyección no sólo dependía de la película, sino también del *explicador*. Ya en aquellos tiempos la lengua más empleada era el castellano debido a que los *explicadores* solían presentar sus filmes por todo el país.

Aunque en España se empezó a usar rótulos intercalados a partir de 1907, nunca fueron concebidos como una alternativa al doblaje. En primer lugar, en aquellos años una parte considerable del público no sabía leer. Por otra parte, a pesar de que la mayoría ya no

era analfabeta, ya se había acostumbrado a este método de traducción audiovisual, y se prefería "[...] que sus héroes hablaran su mismo idioma, que fueran cercanos a ellos".⁴³³

Con la inclusión del sonido en las películas⁴³⁴, la cinematografía tuvo que enfrentarse a un problema muy grave, ya que hasta el momento los filmes mudos podían exportarse a otros mercados sin necesidad de cambiar más que los rótulos (en el caso de que hubieran). Con el advenimiento del cine sonoro, sin embargo, esto cambió, dando lugar al nacimiento del doblaje como método para poder seguir exportando las películas. Así, el doblaje nació, en primer lugar, por „[...] las exigencias comerciales de una industria^[435] en expansión“. ⁴³⁶ Para abordar este problema, la empresa americana *Paramount* instaló un estudio en Joinville, una pequeña localidad cerca de París, donde se empezó a rodar cada película en todos los idiomas que existían en el mercado cinematográfico. Eran las llamadas "versiones múltiples".

No obstante, poco después de la invención de este método, los propios empresarios que lo pusieron en marcha se dieron cuenta de que era demasiado complicado y poco práctico, y se decidió convertir Joinville en el primer estudio de doblaje en Europa. Allí se doblaron los primeros filmes al castellano, aunque los primeros doblajes no fueron realizados en *castellano español*, sino en *castellano neutro*. La primera película doblada de esta manera se titulaba *Rio Rita*, y su doblaje se llevó a cabo en 1929. El primer filme que se dobló al castellano de España se llamó *Entre la espada y la pared*, y es del año 1931.

Los primeros doblajes, por tanto, no se hicieron en países diferentes, sino en aquel estudio en Joinville. Sin embargo, poco después se instalaron estudios de doblaje fuera de Francia también, y la práctica del doblaje se comenzó a llevar a cabo en otros países también.

En España, el primer estudio de doblaje se inauguró en Barcelona, en el año 1932, con el nombre *T.R.E.C.E.*. Allí se realizó el primer doblaje hecho en España, de la película

⁴³³ Ávila 1997a: 63, en www.trans.uma.es; www.adoma.es.

⁴³⁴ La primera película que incorporó el sonido en la misma banda fue *The Jazz singer* (1927) de Alan Crosland.

⁴³⁵ Se habla de la cinematografía norteamericana, que ya entonces se había vuelto en el mercado más dominante.

⁴³⁶ www.cineyletras.com; vease también Galán: *El robo del idioma* y Marín Gallego 2007: 22.

Rasputín. Sólo un año después se instaló un segundo estudio, en Madrid, conocido como *Fono España*. Ello demuestra que, pese a que existe la popular creencia de que el doblaje fue un invento que tuvo lugar durante el régimen franquista, en realidad existía ya varios años antes de la dictadura.

Ya desde los comienzos de la cinematografía y del doblaje, el catalán seguía estando prácticamente ausente de las pantallas porque las circunstancias en aquellos tiempos no lo permitían. En un principio el catalán fue oficialmente vetado durante la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1930. No sólo se prohibió el uso de la lengua catalana, sino también la presentación o manifestación de catalanidad o de “asuntos catalanes“. A pesar de que en 1931, con la creación de la República Española se reinstauró la República Catalana y se restauró el Estatut de Autonomía, así como la *Generalitat*, en 1934 tuvo lugar una ruptura drástica entre Cataluña y el gobierno central. No obstante, la rebelión organizada por parte de los republicanos de Cataluña fue rápidamente apaciguada, con la subsiguiente disolución de la *Generalitat* y la abolición del Estatut de Autonomía. Los dos años siguientes se llegarían a conocer como „el Bienio Negro“. En 1936 se convocaron elecciones de nuevo, y el llamado Frente Popular, formado por partidos de izquierdas, obtuvo la victoria. Una de las primeras medidas del nuevo ejecutivo fue restaurar el Estatut y la *Generalitat* inmediatamente.

Sin embargo, en Julio del mismo año sobrevino un golpe militar, organizado por el General Franco y el General Mola, para luchar „[...] contra la legalidad republicana“ y para „[...] defender la unidad de la patria, la religión y la orden“. ⁴³⁷ Este levantamiento militar dio lugar a una guerra civil en todo el Estado, que no terminó hasta 1939, con la victoria de las tropas franquistas y la instauración de una dictadura militar que duraría varios decenios. Con la llegada de la dictadura desapareció la lengua catalana, así como cualquier tipo de manifestación de catalanidad. El único vestigio de este idioma durante muchos años fue el uso de la lengua en el ámbito privado.

⁴³⁷ Mühlbacher 2001: 84.

Con el comienzo de la dictadura se prohibieron todas las lenguas que no fueran el castellano, lo que también implicó, obviamente, que el catalán fuera completamente erradicado de las producciones cinematográficas y de los doblajes que se realizaron. Podemos suponer, por tanto, que el decreto proclamado el 23 de abril en 1941, que ordenó el doblaje obligatorio al castellano de todas las películas que no fueran en este idioma, supuso un apoyo para el recién nacido doblaje en España, pero implicó la práctica desaparición del catalán en el cine.

Este decreto, que obligaba a doblar las películas al castellano, siguiendo el ejemplo de la “Ley de Defensa del Idioma“ de Mussolini, estuvo en vigor durante cinco años, es decir hasta 1946. Este sistema fue utilizado como medio del régimen para ejercer la censura de una manera menos obvia, pero también agradaba al público, que disfrutaba de poder oír hablar a los personajes de las películas en su idioma. Por ello, aunque después de 1946 ya no existía la obligación de doblar todas las películas al castellano, se siguió utilizando esta práctica, ya que era útil tanto para el público como para cumplir los objetivos del régimen.

Como consecuencia de esto, surgieron nuevos estudios tanto en Madrid como en Barcelona, el número de profesionales de este sector aumentó y el trabajo adquirió cada vez más credibilidad y calidad. Entonces, se dice que la época dorada del doblaje español empezó con el doblaje "de la mítica película *Lo que el viento se llevó*", con lo que se logró, según Alejandro Ávila “[...] la perfección total de esta técnica” debido a que “[l]as voces de Rafael Luis Calvo y Elsa Fábregas, dirigidas por José María Ovies, obtienen la máxima credibilidad con una interpretación perfecta”.⁴³⁸

Además, al principio de los años cincuenta se logró un avance tecnológico que cambiaría esta tarea radicalmente: gracias al desarrollo de la cinta magnética se pudo, a partir de los años cincuenta, grabar la música, los diálogos y los ruidos de fondo en bandas separadas, lo que no sólo permitía corregir errores, sino que también significaba una sensible reducción de costes. Con esta mejora se ganó significativamente „[...] en agilidad y en calidad de sonido“. ⁴³⁹ Sin embargo, no sólo gracias a la introducción de la banda magnética, sino también la manera en la que se solía trabajar entonces

⁴³⁸ Ávila 1997: 45.

⁴³⁹ www.adoma.es.

permitieron una calidad de doblajes casi inmejorable: en aquellos tiempos aún era costumbre memorizar los diálogos en lugar de subdividirlos en trozos pequeños de pocos segundos, en *takes*, como es uso hoy en día.

Mientras que el doblaje español vivía sus mejores momentos, el panorama político, social y económico era menos halagüeño, aunque en los años cincuenta se adoptó una política aperturista que conllevó también cierto incremento económico, así como pequeñas concesiones en cuanto a la represión. Aparte de estos cambios limitados, la situación en España seguía siendo bastante dramática.

En los años sesenta aumentaron los movimientos democráticos y poco a poco, muy tímidamente, se fue recuperando la lengua catalana, así como las señas de la propia identidad en los ámbitos culturales. Se fundaron instituciones y organizaciones como „Òmnium Cultural“ (1961), „Nova Cançó“ (1961), o „Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona“ (1966). Por lo demás, se empezaron a publicar los primeros textos escritos en lengua catalana y los primeros canales televisivos comenzaron a emitir en catalán a partir de 1962, aunque las horas de emisión eran muy limitadas. Obviamente, si bien fue reprimido y prohibido durante tanto tiempo, „el espíritu de Cataluña“⁴⁴⁰ no había desaparecido.

A finales de los sesenta y en los setenta llegaron una multitud de telefilmes y de teleseries a las pantallas y con ellos se observó un importante aumento del número de estudios de doblaje. Pero con el incremento de trabajo también llegó la velocidad: se iba abandonando cada vez más el método de memorizar los textos y sustituyéndolo con la ya mencionada técnica de subdividir los diálogos en *takes*. Desgraciadamente, la velocidad fue acompañada de la pérdida de calidad.

En los años setenta se realizaron también algunos doblajes al catalán, aunque con resultados poco convincentes y muchas veces llenos de castellanismos.

⁴⁴⁰ Mühlbacher 2001: 120.

Los primeros años de los setenta estuvieron marcados por la aparición de más movimientos democráticos y por la organización de protestas contra el régimen. Finalmente, el 20 de noviembre de 1975 Franco murió y con ello terminó la dictadura que en mayor parte paralizó el panorama social, económico, cultural y político de España durante más de 35 años. Sin embargo, la transición democrática no empezó hasta el verano del año siguiente, aunque desde entonces se recuperaron las “libertades básicas”⁴⁴¹ en todo el estado. Así, en 1979 se restauró el Estatut de Autonomía, que reconoce el catalán como “lengua propia de Cataluña” y la *Generalitat* como “la institución en que se organiza políticamente el autogobierno de Cataluña”.⁴⁴²

Los ochenta significaron una expansión enorme del sector del doblaje en toda España: mientras que en 1982 había sólo 33 estudios, en 1991 se contó ya con 211. Este aumento enorme se debió a la aparición del vídeo en los ochenta, así como a los nuevos canales regionales de televisión que incrementaron el número de emisiones. Los canales televisivos nuevos en idioma autóctono significaron una expansión enorme en cuanto a la difusión de las lenguas catalana, gallega y euskera y además adoptaron, igual que el doblaje a estas lenguas, un papel importante en la normalización lingüística.

Debido al exponencial aumento de las horas de emisión en televisión y al boom del vídeo, la industria del doblaje registró una gran demanda. Es por ello que, por primera vez, se instalaron estudios de doblaje fuera de Madrid y Barcelona, en lugares como Galicia, Andalucía, Valencia y el País Vasco. No obstante, Madrid y Barcelona siguieron siendo los centros neurálgicos de la industria del doblaje.

Este aumento en la demanda de doblaje conllevó una pérdida de calidad, debido a la falta de tiempo. Paulatinamente se fue acortando el tiempo destinado al doblaje, y se empezó a hablar de „doblajes al minuto“.⁴⁴³ Asimismo, los precios comenzaron a bajar porque la competencia se hacía visiblemente feroz. Según Nuria Álvarez Macías, esta fue la „era de la industrialización del doblaje“.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Ibidem: 141.

⁴⁴² Ibidem: 144.

⁴⁴³ www.eldoblaje.com.

⁴⁴⁴ www.cineyletras.com.

En Cataluña, a partir de los ochenta, se llevó a cabo una paulatina recuperación de la lengua catalana por parte de la *Generalitat*, que intentaba recuperar el catalán en todos los ámbitos los más rápido posible. No sólo se incorporó el catalán en el ámbito escolar, sino que se tomaron medidas para fomentar y fortalecer la lengua catalana en el ámbito cinematográfico también. En 1983, la *Generalitat* presentó la „Llei de Normalizació Lingüística“ que tenía como fin el apoyo y fomento de las producciones en lengua catalana, así como del doblaje a esta lengua.

A pesar de las medidas tomadas por parte de la *Generalitat*, la presencia del catalán en el cine era todavía muy escasa, en contraste con la radio, la literatura o la televisión, por ejemplo. La consolidación del catalán en el contexto cinematográfico resultó más complicada que en otros frentes del panorama cultural catalán. Por una parte no sólo se notaba una preferencia del público por las producciones extranjeras, especialmente de origen norteamericano, sino también una mayor predisposición hacia la televisión.

En los ochenta, noventa y hasta hoy en día la *Generalitat* siguió desarrollando medidas para establecer un uso más amplio del catalán también en el sector cinematográfico. No obstante, los esfuerzos por parte del ejecutivo catalán para recuperar la normalidad lingüística también en el cine suscitaban airadas discusiones y las decisiones del gobierno se consideraban controvertidas. Algunos cineastas catalanes se oponen a la política de la *Generalitat* en materia de doblaje porque argumentan que esta industria apoya principalmente al cine norteamericano, en vez de a las producciones autóctonas catalanas. Sin embargo, no sólo los cineastas catalanes se oponen al fomento del doblaje al catalán. Las grandes empresas distribuidoras también rechazan la idea de doblar sus filmes al catalán, una lengua minoritaria, y cuando la *Generalitat* decidió establecer cuotas de pantalla⁴⁴⁵, las distribuidoras amenazaron con rechazar también el doblaje de las películas al castellano si finalmente se decidía aprobar una ley así.

Podemos concluir que la ausencia del catalán en los cines se debe, por un lado, al hecho de que no todos los directores catalanes quieren hacer sus películas en lengua catalana,⁴⁴⁶ y por otro lado, a que las grandes distribuidoras se oponen vehemente a

⁴⁴⁵ Justo el año pasado se intentaba, de nuevo, dictar una ley que iba a obligar los distribuidores y los exhibidores a exhibir al menos la mitad de sus películas en lengua catalana.

⁴⁴⁶ Opinan que para hacer cine que sea representativo de Cataluña no es necesario rodar en catalán ya que en Cataluña se encuentra una situación bilingüe.

doblar los filmes, además de al castellano, al catalán, argumentando que, no sólo no hay necesidad, sino que también supondría un incremento en los costes.

Finalmente, este trabajo analiza el proceso de transformación de una película grabada originalmente en catalán y doblada al castellano, especialmente en relación con la lengua como seña de identidad, la autenticidad y las diferencias lingüísticas. Para ello este estudio toma como ejemplo la película *Barcelona [un mapa]* de Ventura Pons, director y productor de Cataluña.

Ventura Pons i Sala nació en Barcelona en 1945, „en plena postguerra“.⁴⁴⁷ A los 15 años fue por primera vez a Inglaterra, donde pasaría muchos veranos más. Allí no sólo mejoró su inglés, sino que también tuvo la oportunidad de dejar atrás una España sumida en la pobreza.

Aunque ya de joven mostró cierto interés por el cine, la intención de sus padres era que siguiera la empresa familiar. Sin embargo, se hizo miembro del cineclub, empezó a escribir para revistas como *Serra d'Or* o *Presència* y luego para algunas revistas cinematográficas. Todos estos logros le permitieron, con tan sólo 19 años, ir al Festival de Cine de San Sebastián.

En 1965 Ventura Pons decidió probar fortuna en el mundo del teatro, donde trabajó como director durante unos diez años antes de dedicarse plenamente a su verdadera vocación, la cinematografía. Claramente, la experiencia que obtuvo durante esta época de su vida le sirvió posteriormente.

Su primera película, *Ocaña, retrat intermitent*, de 1978, fue un documental. Luego rodó alguna comedia antes de encontrar un „fondo inagotable de buenas historias“⁴⁴⁸ en obras literarias o teatrales contemporáneas catalanas. El caso de *Barcelona [un mapa]* es un buen ejemplo, ya que se basa en la obra teatral *Barcelona, mapa d'ombres* de

⁴⁴⁷ Campo Vidal 2004: 15.

⁴⁴⁸ Ibidem: 24.

Lluïsa Cunillé. En reiteradas ocasiones Pons utilizó Barcelona como escenario para sus historias, y él mismo comentó una vez: „Me atrae mucho el paisaje urbano barcelonés. [...] hay una interrelación muy profunda entre la ciudad y mi trabajo...”.⁴⁴⁹

Igualmente importante es el papel de la lengua catalana en la gran mayoría de sus películas, aunque también filmó algunas películas bilingües, como *Barcelona [un mapa]*. El problema que conlleva su tipo de cinematografía es el doblaje de sus películas. Ventura Pons no puede sacar nada del doblaje, argumenta que por este proceso los filmes pierden autenticidad y lo ve como algo muy artificial. En su opinión, el sonido cumple una función importante e influye en el resultado. Asegura que, con el doblaje „se ha regalado a nuestro enemigo más prepotente, discriminatorio y apabullante [nota: habla de la cinematografía norteamericana] una cosa tan propia y tan personal como la lengua“.⁴⁵⁰

Aunque Pons presenta historias poco convencionales y a veces incluso atrevidas, ha logrado adquirir fama también fuera de Cataluña, en un contexto internacional.

Barcelona [un mapa] narra la historia de seis personas que viven, excepto una de ellas, en el mismo piso. Los dueños, los esposos Rosa y Ramón, deciden que quieren vivir solos porque a Ramón se le ha diagnosticado un cáncer incurable. La acción del filme se reduce, más o menos, a las conversaciones de Ramón y Rosa con cada uno de los inquilinos. A pesar de que casi no salen del piso y la escena está ambientada en esa vivienda, Barcelona tiene un papel importante en el filme.

La película comienza y termina con imágenes de Barcelona en el año 1939, cuando las tropas franquistas tomaron la ciudad. Se oye a un general pronunciando un discurso a los barceloneses. Este discurso está en castellano. La única escena que también se escucha en lengua castellana es aquella en la que Ramón habla con Violeta, una argentina. Si se visiona la película en la versión doblada al castellano estas diferencias lingüísticas desaparecen, por lo cual especialmente el comienzo y el final de la película

⁴⁴⁹ Ibidem: 22.

⁴⁵⁰ Ibidem.

pierden de su significado. El contraste que Pons quería mostrar en la versión original no es tan evidente en la versión doblada.

Es obvio, no obstante, que se puede notar una diferencia entre el español que habla Violeta, la argentina, y el de Ramón. En la versión catalana se puede dar cuenta de que sólo hablan en lengua castellana cuando se trata de alguien no catalán, cuando alguien ha venido a Barcelona. Tanto las tropas franquistas como Violeta provienen de un lugar diferente, con una cultura e incluso con una lengua diferente a la mayoría de los catalanes.

No obstante, en la versión doblada de la película también hay un momento en que se oye a David (uno de los inquilinos y futbolista) cantar el himno del FC Barcelona (algo típico catalán), aunque todo el resto de la conversación está en castellano. Parece que hay elementos que simplemente no pueden estar doblados para no perder demasiada autenticidad.

Esta película supone un ejemplo excepcional de la importancia del papel de la ciudad y de las diferencias lingüísticas que Pons intentó transmitir. Sin embargo, a grandes rasgos parece absolutamente comprensible que Ventura Pons se manifieste en contra del doblaje de sus películas.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Filme

Pons, Ventura. 2007. *Barcelona [un mapa]*. Els Films de la Rambla, S.A.

Sekundärliteratur

Agost, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Albrecht, Christina. 2010. *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele Singin' in the Rain (1952) und Inglourious Basterds (2009)*. Wien: Dipolmarbeit.

Armero, Álvaro. 1995. *Una aventura americana*. Madrid: Compañía Literaria.

Ávila, Alejandro. 1997. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
<1997a>

- 1997. *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

Batló i Fontova, Jordi. 1992. „El pensament cinematogràfic a Catalunya des de l'Escola de Barcelona“. In: *Cinematògraf*, Nr. 1, 342-355.

Birner, Christine. 2006. *Einführung in die Terminologie der Filmsynchronisation im Deutschen und Englischen*. Wien: Diplomarbeit.

Brauer, Robert. 2008. *Filmsynchronisation im Spiegel des Zeitgeistes*. Potsdam: Hausarbeit.

Bräutigam, Thomas. 2001. *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation. Stars und Stimmen: wer synchronisiert wen in welchem Film? mehr als 2000 Filme und Serien mit ihren deutschen Synchronsprechern*. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.

Campo Vidal, Anabel. 2004. *La mirada libre*. Madrid: Fundación Autor.

Díaz Cintas, Jorge. 2008. „Audivisual translation comes of age“. In: Chiaro et al. (Hrsg.). 2008. *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Vol. 78. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1-9.

Cunillé, Lluïsa; Miró, Pau. 2004. *En Cartell. Sèrie 'A Barcelona'. Barcelona, mapa d'ombres. Plou a Barcelona*. Barcelona: RE&MA.

- de Cominges, Jorge: „La larga agonía del cine catalán”. In: *El Periódico*, vom 03.11.1984.
- d'Ydevalle, Gery. 1991. „Watching subtitled television. Automatic reading behavior“. In: *Communication research*, Vol. 18, 650-666.
- Frerking, Dorina Linette. 2009. *Filmsynchronisation als Instrument politischer Beeinflussung. Ein Vergleich der Situationen in Deutschland und Spanien der frühen 50er Jahre am Beispiel der Disney-Klassiker „Peter Pan“ und „Alice im Wunderland“*. Norderstedt: GRIN Verlag.
- Gimeno Ugalde, Esther. 2007. „Das große Unbekannte: 30 Jahre katalanisches Kino“. In: Eßer, Torsten (Hrsg.). 2007. *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006. Geschichte, Politik, Kultur und Wirtschaft*. Berlin (u.a.): LIT Verlag, 209-219.
- „Interview: Ventura Pons“. In: Eßer, Torsten (Hrsg.). 2007. *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006. Geschichte, Politik, Kultur und Wirtschaft*. Berlin (u.a.): LIT Verlag, 221-223.
 - 2008. *La identidad nacional catalana. Ideologías lingüísticas entre 1833 y 1932*. Wien: Dissertation.
- González Ballesteros, Teodoro. 1981. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: k.a.
- Gubern, Roman; Font, Domènec. 1975. *Un cine para el catalso*. Barcelona: Euros.
- Hartig, Matthias. 1981. *Sozialer Wandel und Sprachwandel. Explorative Studie zur Entwicklung der Dialektfunktion in unserer Gesellschaft*. Tübingen: Narr.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Höfle, Arnhilt Johanna. 2010. *Jelinek in China. Zur Rezeption und Übersetzung österreichischer Gegenwartsliteratur in der Volksrepublik China am Beispiel ausgewählter Werke Elfride Jelineks*. Wien: Magisterarbeit.
- Hurt, Christina; Widler, Brigitte. 1999. „Untertitelung/Übertitelung“. In: SnellHornby et al. (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261-263.
- Koppatz, Verena. 2009. *Von der Bühne auf die Leinwand: Der katalanische Regisseur Ventura Pons im Medienwechsel*. Wien: Diplomarbeit.
- Lyons, John (Hrsg.). 1970. *New Horizons in Linguistics*. Harmondsworth: Penguin.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/Main (u.a.): Peter Lang.
- Marí i Mayans, Isidor. 2007. „Kataloniens Rückkehr auf die politische Bühne (1976-2006)“. In: Eßer, Torsten (Hrsg.). 2007. *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006. Geschichte, Politik, Kultur und Wirtschaft*. Berlin (u.a.): LIT Verlag, 31-50.

- Marín Gallego, Cristina. 2007. *La traducción para el doblaje de películas multilingües: Babel*. Gran Canaria: Diplomarbeit.
- Mühlbacher, Claudia. 2001. *Lengua e identitat catalanas en el ámbito cinematográfico de Cataluña*. Wien: Dissertation.
- Müller, Jörg-Dietmar. 1982. *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg: Dissertation.
- Müller-Schwefe, Gerhard. 1983. „Zur Synchronisation von Spielfilmen“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Nr. 16, 131-143.
- Muñoz García, Nieves. 2004. „El español importado de Hollywood“. In: *Puentes*, Nr. 6, Nov. 2005, 87-94.
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.
- Porter i Moix, Miguel. 1992. *Història del cinema a Catalunya (1985-1990)*. Barcelona: k.a.
- Scherer, Klaus R. 1979. „Personality markers in speech“. In: Scherer, K.R.; Giles, H., 147-209.
- Sinner, Carsten. 1996. *Phonetisch-phonologische, morphosyntaktische und lexikalische Besonderheiten der Varietät des Kastilischen in Katalonien: Inferenz, Frequenz und Akzeptabilität*. Berlin: Diplomarbeit.
- 2004. *El castellano de Cataluña. Estudio empírico de aspectos léxicos, morfosintácticos, pragmáticos y metalingüísticos*. Tübingen: Niemeyer.

Anonyme Autoren

Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, Nr. 322, vom 22.04.1983.

- Nr. 2553, vom 09.01.1998.

El Correo Catalán, vom 16.02.1939.

La Vanguardia Española, vom 28.01.1939.

Internetquellen

http://www.adoma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=14
[letzter Zugriff: 29.06.2011].

<http://atrildoblaje.com/origenes.htm> [letzter Zugriff: 29.06.2011].

http://www.cineplex.at/content/starsandstories/topnews_sub.aspx?id=10477 [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www.cineyletras.es/Clasicos-y-DVD/teoria-e-historia-del-doblaje.html>: Álvarez Macías, Nuria. *Teoría e historia del doblaje*. [letzter Zugriff: 15.08.2011].

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p02.htm: Galán, Diego. *El robo del idioma*. [letzter Zugriff: 29.06.2011].

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm: Galán, Diego. *El puñetero „ceceo“*. [letzter Zugriff: 29.06.2011].

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p04.htm: Galán, Diego. *El doblaje obligatorio*. [letzter Zugriff: 29.06.2011].

www.eldoblaje.com [letzter Zugriff: 29.06.2011].

<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/16/barcelona/1295173108.html> [letzter Zugriff: 06.09.2011].

http://www.elpais.com/articulo/cultura/nueva/ley/cine/Cataluna/fuerza/doblaje/filmes/comerciales/elpepucul/20100112elpepucul_3/Tes: Serra, Catalina. La nueva ley del cine de Cataluña fuerza el doblaje de los filmes más comerciales. [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100701/parlament-aprueba-aumentar-las-cuotas-cine-catalan/358817.shtml>: Sorribes, José Carlos. *El cine catalán estrena ley*. [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www.evangelisch.de/themen/kultur/kino-streik-in-spanien-katalonien-gegen-hollywood11042>: Kahl, Hubert. *Kino-Streik in Spanien: Katalonien gegen Hollywood*. [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www20.gencat.cat/portal/site/Llengcat/menuitem.1ab5a94fef60a1e7a129d410b0c0e1a0/?vgnnextoid=bcb929450071110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD>: Informe de política lingüística 2009. [letzter Zugriff: 10.09.2011].

<http://www.lavanguardia.com/politica/noticias/20101128/54077968311/artur-mas-sera-el-nuevo-president-de-la-generalitat-de-catalunya.html> [letzter Zugriff: 15.09.2011].

<http://media.obvsg.at/DD00034845> [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www.nachrichten.at/nachrichten/politik/aussenpolitik/art391,686412> [letzter Zugriff: 13.10.2011].

<http://www.publico.es/culturas/324971/el-cine-en-catalunya-ya-suena-en-catalan>: Vidal, A.M. *El cine en Catalunya ya suena en catalán*. [letzter Zugriff: 06.09.2011].

<http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/In-Barcelona-muss-Hollywood-katalanisch-sprechen/story/28033239>: Dahms, Martin. *In Barcelona muss Hollywood katalanisch sprechen*. [letzter Zugriff: 06.09.2011].

http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_2/t2_179-212_Resenas.pdf [letzter Zugriff: 18.09.2011].

<http://venturapons.com> [letzter Zugriff: 12.10.2011].

<http://yoquieriatrabajarenelcronica.wordpress.com/2010/02/06/tras-el-atril-trabajo-realizado-junto-a-companeros-de-fcom> [letzter Zugriff: 15.08.2011].

ABSTRACT

Diese Arbeit soll die Entstehung und Etablierung des Filmsynchronisationsverfahrens in Spanien – mit Schwerpunkt auf Katalonien - darlegen. Es soll erläutert werden, welche Auswirkungen und Einflüsse politische, soziale und wirtschaftliche Umstände sowohl auf das Synchronisationsverfahren als auch auf den Gebrauch der katalanischen Sprache im Kino und in der Synchronisation ausübten. Schließlich soll durch die Analyse eines katalanischen Films verdeutlicht werden, inwiefern die Synchronisation ins Kastilische den Gesamteindruck des Films verändern kann.

Das erste Kapitel dieser Arbeit behandelt die Filmsynchronisation im Allgemeinen und soll einen kurzen Einblick in den Prozess selbst geben. Dabei wird nicht nur auf die unterschiedlichen Arten der Synchronisation, die beim Übersetzen beachtet werden sollten, eingegangen, sondern es wird gleichfalls dargelegt, welche Vorteile diese Art der audiovisuellen Translation mit sich bringt und wo dieses Verfahren an Grenzen stößt. Im darauffolgenden Kapitel wird das Synchronisationsverfahren im spanischen Kontext behandelt. Das Kapitel widmet sich sowohl den Vorläufern der Filmsynchronisation, als auch der Entstehung und Konsolidierung der Filmsynchronisation in Spanien. In den weiteren Kapiteln (Kap. 4 bis 10) wird auf die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Umstände in Katalonien eingegangen. Es wird erläutert, inwiefern diese nicht nur das *cine catalán* selbst, sondern auch eine Repräsentation von Katalanität und den Gebrauch der eigenen Sprache in der Filmproduktion sowie in der Synchronisation beeinflussten. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf den Auswirkungen der Diktatur Primo de Riveras und der Diktatur Francos auf den Gebrauch der katalanischen Sprache, wie auch auf den Bemühungen der *Generalitat* seit den Achtzigern, die katalanische Sprache auch im Kinobereich zu verankern. Schließlich wird anhand eines Beispiels auf Unterschiede, die bei der Synchronisation eines katalanischen Filmes ins Kastilische entstehen, eingegangen. Dazu dient Ventura Pons Film *Barcelona [un mapa]*, wobei besonders die Bedeutung der Stadt und die Repräsentation sprachlicher Unterschiede dargestellt wird sowie die Veränderungen der Repräsentation der Stadt und der sprachlichen Unterschiede durch die Synchronisation in die kastilische Sprache.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Katrin Durstberger

Geburtsdatum: 06. 03. 1987

Schulbildung

September 1993 – Juli 1997 Volksschule in Lichtenberg (OÖ)

September 1997 – Juni 2005 Bischöfliches Gymnasium Petrinum in Linz

Juni 2005 Reifeprüfung am Bischöflichen Gymnasium
Petrinum

Hochschulbildung

Seit Oktober 2005 Studium an der Universität Wien

Seit Oktober 2008 Lehramtsstudium Spanisch und
Englisch

Februar 2009 – August 2009 Erasmusaufenthalt an der Universität de València

Besondere Kenntnisse

Sprachkenntnisse: Englisch: sehr gute Kenntnisse (Studium)

Spanisch: sehr gute Kenntnisse (Studium)

Französisch: gute Kenntnisse (Maturaniveau)

Festigung der Sprachkenntnisse durch
Auslandsaufenthalte in Spanien und den USA

Wien, Oktober 2011