

**Das Sprechen der Filme.**

**Über verbale Sprache im Spielfilm.**

**Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden - Tonfilm und Standardisierung - Die Diskussion um den Sprechfilm - Der polyglotte Film - Nationaler Film und internationales Kino**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT-BOCHUM

vorgelegt

von

Christoph Wahl

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät der  
Philologie der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof.Dr. Wolfgang Beilenhoff

Korreferent: Prof.Dr. K. Alfons Knauth

Tag der mündlichen Prüfung: 12.12.2003

*Ein guter Tonfilm ist schlechter als ein gutes Bühnenstück, doch ein guter Stummfilm ist besser als ein gutes Bühnenstück.*

### **Charlie Chaplin**

*Es wäre logischer gewesen, wenn sich der Stummfilm aus dem Tonfilm entwickelt hätte, als umgekehrt.*

### **Mary Pickford**

*Was gegenwärtig vor sich geht erinnert an Aesops Fabel vom Pfau, der, seines Gefieders und hoheitsvollen Schreitens wegen gerühmt, auch noch mit seiner Stimme glänzen wollte und damit zum Gespött wurde.*

### **Luigi Pirandello**

## INHALT

<b>1. EINFÜHRUNG</b>	<b>7</b>
<b>2. DER SPRACHVERSIONSFILM</b>	<b>11</b>
<b>2.1. FORSCHUNGSSTAND VERSIONSFILM</b>	<b>11</b>
<b>2.2. DIE EINHEIT VON KÖRPER UND STIMME</b>	<b>17</b>
<b>2.3. VERGLEICH UNTERSCHIEDLICHER PRODUKTIONSSTANDORTE</b>	<b>20</b>
2.3.1. DEUTSCHLAND: DIE UFA	20
2.3.2. ENGLAND: DIE BRITISH INTERNATIONAL PICTURES (BIP)	26
2.3.3. USA	30
2.3.3.1. Universal	30
2.3.3.2. Warner-Bros.	32
2.3.3.3. Fox	32
2.3.3.4. RKO	32
2.3.3.5. MGM	33
2.3.3.6. Paramount	34
<b>2.4. FILMAUSWAHL</b>	<b>40</b>
2.4.1. ATLANTIC/ATLANTIK/ATLANTIS	41
2.4.1.1. Englische Version	41
2.4.1.2. Deutsche Version	45
2.4.1.3. Französische Version	48
2.4.2. ICH BEI TAG/À MOI LE JOUR/EARLY TO BED	49
2.4.2.1. Deutsche Version	49
2.4.2.2. Französische Version	59
2.4.2.3. Englische Version	60
<b>2.5. VERGLEICH DER VERSIONEN</b>	<b>61</b>
2.5.1. DAS DREHBUCH UND DIE STORY	61
2.5.2. FILMLÄNGE: KÜRZUNGEN UND HINZUFÜGUNGEN	66
2.5.3. MISE-EN-SCÈNE, MONTAGE, TON	68
2.5.4. DIE SCHAUSPIELER UND DIE VON IHNEN DARGESTELLTEN CHARAKTERE	71
2.5.5. DIE STIMMUNG	74
2.5.6. FAZIT DER ANALYSE	77

<b>3. DER STUMMFILM, DER TONFILM UND DER SPRECHFILM</b>	<b>80</b>
<hr/>	
<b>3.1. VERBALE SPRACHE UND SCHRIFT IM STUMMFILM</b>	<b>81</b>
3.1.1. LIPPENLESEN	81
3.1.2. DER FILMERKLÄRER	82
3.1.3. SCHRIFT IM FILM	85
3.1.4. ZWISCHENTITEL	88
<b>3.2. DIE STANDARDISIERUNG DES ZEIGENS UND DES SEHENS DURCH DIE ETABLIERUNG DES FILMTONS</b>	<b>92</b>
3.2.1. FRÜHE VERSUCHE DER SYNCHRONISATION VON TON UND BILD	92
3.2.2. DIE EINFÜHRUNG DES TONFILMS	96
3.2.3. GENRE, STIL UND STIMME	104
3.2.4. STANDARDISIERUNG	108
<b>3.3. DER SPRECHFILM UND DER WANDEL DES KUNSTVERSTÄNDNISSES</b>	<b>115</b>
3.3.1. DER SPRECHFILM	115
3.3.2. TONFILM ODER SPRECHFILM: RUDOLF ARNHEIM UND BÉLA BALÁZS	121
3.3.3. EIN- UND AUSSICHTEN WÄHREND DER UMBRUCHPHASE VOM STUMM- ZUM TONFILM	133
3.3.4. DER STUMMFILM NACH DEM ENDE DES STUMMFILMS	136
3.3.5. MICHEL CHION	140
<b>4. DIE SPRACHÜBERTRAGUNGSMETHODEN DES TONFILMS</b>	<b>146</b>
<hr/>	
<b>4.1. DIE KOMMENTIERUNG: VOICE-OVER UND AUDIODESKRIPTION</b>	<b>147</b>
<b>4.2. DIE UNTERTITELUNG</b>	<b>149</b>
<b>4.3. DIE SYNCHRONISATION</b>	<b>156</b>
<b>4.4. DAS REMAKE</b>	<b>176</b>
<b>4.5. FERNSEHVERSIONEN: BIG BROTHER</b>	<b>179</b>
<b>5. DER POLYGLOTTE FILM</b>	<b>183</b>
<hr/>	
<b>5.1. DAS GENRE</b>	<b>183</b>
<b>5.2. DIE FILME</b>	<b>188</b>
5.2.1. DER GLOBALISIERUNGSFILM	188
5.2.1.1. HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN	188
5.2.1.2. LISBON STORY	190
5.2.2. DER VERBRÜDERUNGSFILM	191
5.2.2.1. NIEMANDSLAND	191
5.2.2.2. KAMERADSCHAFT	196

5.2.2.3. PAISÀ	199
5.2.3. DER EINWANDERERFILM: KURZ UND SCHMERZLOS / APRILKINDER	201
5.2.4. DER KOLONIALFILM: AVA Y GABRIEL	204
5.2.5. DER EXISTENTIALFILM	205
5.2.5.1. LE MÉPRIS	205
5.2.5.2. CODE INCONNU: RÉCIT INCOMPLET DE DIVERS VOYAGES	214
5.2.5.3. TO VLEMMMA TOU ODYSSEA	217
5.2.6. DER EPISODENFILM	219
5.2.6.1. I VINTI	219
5.2.6.2. NIGHT ON EARTH	220

## **6. DIE NATIONALITÄT VON SPIELFILMEN UND DIE INTERNATIONALITÄT DES KINOS** **223**

<b>6.1. DER NATIONALE FILM</b>	<b>223</b>
<b>6.2. ESPERANTO-MASCHINE KINO</b>	<b>233</b>
6.2.1. DIE LEGENDE EINER INTERNATIONALEN FILMSPRACHE	233
6.2.2. DIE VERBALE SPRACHE UND DIE INTERNATIONALISIERUNG DES FILMS	236
<b>6.3. DIE GRENZE DER VERBALITÄT: KINO DER KULTUREN</b>	<b>245</b>
6.3.1. CHRISTINA VON BRAUN UND DER SCHWINDEL MIT DEM ALPHABETISIERTEN SEHEN	245
6.3.2. DREI BEISPIELE	249
6.3.2.1. China	250
6.3.2.2. Japan	252
6.3.2.3. Indien	255

## **7. FAZIT** **261**

## **LITERATUR** **267**

## **FILMINDEX (ORIGINALTITEL)** **286**

## 1. Einführung

In der Bibel wird mit dem Turmbau zu Babel erzählt, wie die Menschen glaubten, ihre gemeinsame Sprache mache sie zu einer großen Einheit, die stark genug wäre, einen Turm in den Himmel zu bauen. Es stellte sich heraus, daß alles, was sie gebaut hatten, Luftschlösser waren. Gott schaffte es, diese eingebildete Einheit zu zerstören, indem er die Sprache und damit das gesamte Menschengeschlecht verwirrte. Wenn man diese Geschichte ernst nimmt, kommt man nicht umhin, die Grenzen, die die vielen unterschiedlichen Sprachen von da an zwischen den Menschen zogen, für genauso illusorisch zu halten, wie es die Einheit der Völker zuvor gewesen war. Das Wesen der Sprache scheint in erster Linie ein doppelt symbolisches zu sein: sie suggeriert gleichzeitig Einheit und Ausgrenzung. Ausgrenzung, weil unbekannte Sprachen keinen Zeichenwert haben, sondern nur aus Geräuschen oder Tintenklecksen bestehen; Einheit, weil *eine Sprache verstehen* noch lange nicht bedeutet, daß man sich tatsächlich mit ihren Sprechern versteht. Man kann auch aneinander vorbei reden, wogegen nonverbale Kommunikation manchmal zwischen Menschen, die sich zwar nicht miteinander unterhalten können, aber trotzdem gut verstehen, sehr gut funktioniert. Der Gedanke, daß es Verbindungen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt gibt, die die Sprache mehr verdeckt als vertieft, beschäftigte auch Hugo von Hofmannsthal. In seinem Chandos-Brief läßt er diesen bezüglich seiner Schaffenskrise gegenüber Francis Bacon folgendes erklären:

nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worte mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.<sup>1</sup>

Noch etwas konkreter - leicht sozialkritisch nuanciert - stellt er diesen Gedanken in einer kleinen Abhandlung über das Kino dar, in der behauptet wird, Fabrikarbeiter flüchteten ins Kino und zögen es (konkreter: den Stummfilm) dem Versammlungs- und Vortragssaal vor,

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal, Hugo von: ‚ein Brief‘, in: Ders.: *Erzählungen und Aufsätze*. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Band 2. Frankfurt/M. 1957, S.348.

um der Macht der Sprache bzw. der Macht, die durch die Sprache spricht, zu entgehen:

Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft.<sup>2</sup>

Man muß hinzufügen: einer Gesellschaft, die sie – die Fabrikarbeiter – früher oder später gegeneinander aufhetzen wird.<sup>3</sup>

Rudolf Arnheim sah das Problem der Internationalität des Films, das sich durch die Einführung des Filmtons bzw. dessen Herauslösung aus dem Aufführungskontext und Integration in das Filmmaterial selbst und der darauf folgenden Etablierung des Dialogfilms ergab, als ein allgemeines Problem der Menschheit an, das sich durch die moderne Vernetzung verschärft habe, aber deshalb auch einer endgültigen Lösung entgegensähe:

Die Vielsprachigkeit wird ebenso Gemeingut werden wie Lesen und Schreiben, und als Folge davon werden die Sprachen sich bald sehr stark aneinander angleichen [...] Und damit wird dann auch ein wichtiger Schritt zum Weltfrieden getan sein.<sup>4</sup>

Seine Vorhersage, die Sprachen würden sich immer mehr angleichen, erscheint heute gar nicht so falsch. Daraus aber ein wachsendes Weltverständnis abzuleiten, hieße, Symbol mit Symbolisiertem zu verwechseln bzw. gleichzusetzen.

Diese Arbeit handelt nicht von verbaler Sprache als Kommunikationssystem innerhalb eines Films. Es geht nicht hauptsächlich darum, Dialoge zu analysieren und Übersetzungen zu vergleichen. Statt dessen werde ich das symbolische Potential der verbalen Sprache im Kontext der Audiovisualität untersuchen, und zwar ihre Bedeutung sowohl für die Produktion und Rezeption von Spielfilmen als auch für deren Betrachtung als Kunstwerk sowie als Medium.

Um das Wesen einer Sache zu begreifen, muß man an ihre Wurzel gehen. In der Psychologie kommt man immer mehr zu dem Schluß, daß entscheidende Weichen für das Leben eines Menschen in der pränatalen

---

<sup>2</sup> Hofmannsthal, Hugo von: ‚Der Ersatz für die Träume‘, in: Ders.: *Reden und Aufsätze II 1914-1924*. Frankfurt/M. 1979, S.142.

<sup>3</sup> Vgl. die Interpretation von KAMERADSCHAFT in Kapitel 5.2.2.

<sup>4</sup> Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt/M. 2002 [1932], S.260.

Phase gestellt werden.<sup>5</sup> Wendet man diese Erkenntnis auf den Tonfilm an, bedeutet dies, daß man sich sowohl der Zeit widmen muß, in der die Voraussetzungen für die spätere Einführung des Tonfilms geschaffen wurden, als auch der Zeit seiner „Geburt“.

Dieser Logik entsprechend beginne ich meine Untersuchung an der Schwelle vom sogenannten Stumm- zum sogenannten Tonfilm. Die zunächst als schwerwiegendste eingestufte, sich aus dieser „Revolution“ ergebende Problematik war die der Internationalität des Films. Die Konzentration auf den Dialogfilm stellte die verbale Sprache und ihre Übertragbarkeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. So gesehen ist es überraschend, daß die erste Antwort der Filmindustrie auf das neue Problem, die Sprachversionsfilme, bis heute zu den am schlechtesten untersuchten Phänomenen der Filmgeschichte gehören.

Um diesem Phänomen, seiner inneren Logik sowie seinem tatsächlichen Stellenwert in der Filmgeschichte, auf die Spur zu kommen, werde ich die drei großen europäischen Standorte für die Produktion von Versionsfilmen sowie jeweils drei Sprachversionen von an zwei dieser Standorte gedrehten Filmen miteinander vergleichen.<sup>6</sup> Vom Sprachversionsfilm, der mit seiner umständlichen Methodik sowohl die alte als auch die neue Zeit in sich trägt, folge ich einer Spur zurück in die Stummfilmzeit und ihrem Umgang mit verbaler Sprache, um so einen Begriff von der wirklichen Qualität des Umbruchs zu bekommen.<sup>7</sup> Eine andere Spur führt zu den die Versionsfilme ablösenden Sprachübertragungsmethoden, deren Untersuchung das Verständnis des Zusammenhangs von verbaler Sprache in Filmen und deren Internationalität vertiefen soll.<sup>8</sup> Das Gegenmodell zur Internationalisierung eines monolingualen Films durch Übertragungsmethoden ist die Herstellung multilingualer Filme. Filme, in denen Polyglossie nicht nur schmückendes Beiwerk ist, sondern ein mit den anderen Erzählebenen verschränktes Ausdrucksmittel, lassen sich – ähnlich dem Musical – in ein Großgenre mit unterschiedlich nuancierten Subgenres unterteilen.<sup>9</sup> Die aus diesen Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse über die Bedeutung der

---

<sup>5</sup> Vgl. Geuter, Ulfried: ‚Im Mutterleib lernen wir die Melodie unseres Lebens‘, in: *Psychologie Heute* 1/2003, S.20-26.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel 2.

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>8</sup> Vgl. Kapitel 4.

<sup>9</sup> Vgl. Kapitel 5.

verbalen Sprache für den Film lassen es zu, die für die Bestimmung eines nationalen Kinos entwickelten Parameter um das der Sprachfassung zu ergänzen. Allerdings, und das wird der abschließende Teil meiner Arbeit zeigen, müssen sich Vergleiche von Filmen und Rezeptionsgewohnheiten auf diejenigen Produktions- und Verbreitungsgebiete beschränken, die der gleichen (schrift-)kulturellen Tradition angehören.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Kapitel 6.

## 2. Der Sprachversionsfilm

### 2.1. Forschungsstand Versionsfilm

Sprachversionsfilme sind lange Zeit von der Filmwissenschaft etwas stiefmütterlich behandelt worden. Das liegt einerseits an der bevorzugten Orientierung an allem, was sich durchsetzt; andererseits an der Konzentration auf ästhetisch „wertvolles“ Material. Ebenfalls ausschlaggebend für die Geringschätzung, die den Versionsfilmen lange Zeit entgegengebracht wurde, ist die Tatsache, daß nur von wenigen Filmen überhaupt mehr als eine Sprachversion überlebt hat, und daß – wenn dies doch der Fall war – die verschiedenen Versionen in unterschiedlichen Archiven lagern.<sup>11</sup> Das seit gut 25 Jahren steigende Interesse der Filmwissenschaft an der Frühzeit des Kinos und die damit verbundene erhöhte Wertschätzung für die Arbeit der Archive, läßt aber langsam auch die Epoche der Versionsfilme in den Vordergrund rücken. Ein letztes Hindernis ist das Des- bzw. oberflächliche Interesse der Filmtheorie an dem Themenkomplex „Sprache und Film“. Es scheint, als habe die jahrzehntelange semiotische Suche nach einer Filmsprache den Blick auf die tatsächlich in Filmen vorhandenen verbalen Sprachen und deren Bedeutung für die einzelnen Filme sowie für das Kino als internationales Dispositiv verstellt.

So fällt auf, daß die ersten Arbeiten, die sich schwerpunktmäßig mit Versionsfilmen befassen, erst Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre erscheinen, und das freilich auch nur in geringer Zahl. Fast alle diese Arbeiten beziehen sich auf ein wenig älteres Standardwerk, Kristin Thompsons *Exporting Entertainment* von 1985<sup>12</sup>, und darin besonders auf das Kapitel ‚Language and quota barriers‘. Thompsons Sichtweise fußt auf wirtschaftlichen Aspekten und behandelt insbesondere das Verhältnis der US-Filmindustrie zu deren Konkurrenten. Sprache wird als ein Hindernis für die internationale Verbreitung

---

<sup>11</sup> Filmarchive (London 1933, Berlin 1936) entstehen erst als Folge der Einführung des Tonfilms, aus dem Bewußtsein eines Epochen- oder Medienwechsels. Vgl. Paech, Anne / Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart/Weimar 2000, S.131.

<sup>12</sup> Vgl. Thompson, Kristin: *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-34*. London 1985.

und damit Finanzierung guter US-Tonfilme dargestellt, das nach einer kurzen Experimentierphase und durch technischen Fortschritt brillant überwunden wurde. Thompson interessiert sich für die einzelnen Märkte und ihre Vorlieben (tolerierete Sprachen; bevorzugte Transfermethoden), für Importbarrieren und deren Auswirkungen auf den US-Export und natürlich für Kosten jeder Art.

1988 waren für Ginette Vincendeau<sup>13</sup> - die ebenfalls eine US-Perspektive einnimmt - Versionsfilme nichts als eine Übergangslösung, die aus Mangel an technischen Alternativen und wegen des nötigen Prozesses der Gewöhnung an die Synchronisation für das Publikum kurzzeitig herangezogen werden mußte. Sie charakterisiert diese Filme als ästhetische und finanzielle Desaster, als Standardisierungen auf niedrigem Niveau, die zu kulturellen Stereotypisierungen oder gar Nivellierung neigen. Sie betont die Rolle der Story als einziger Konstante in den verschiedenen Versionen eines Films sowie die Rolle der (multilingualen) Schauspieler.

Andrew Higson<sup>14</sup>, der sich für die britische Filmindustrie interessiert, beleuchtete 1992 die Politik der British International Pictures, die Versionsfilme zu ihrem Prinzip erhoben, und die für diese Gesellschaft gedrehten Filme E.A. Duponts, von denen einer - ATLANTIC - in dieser Arbeit eine Rolle spielen wird. Auch Higson hat eine stark ökonomisch orientierte Sichtweise und behauptet, die Versionsfilme seien an den immensen Kosten gescheitert.

Im gleichen Jahr erscheint ein Aufsatz von Nataša Đurovičová<sup>15</sup>, in dem sie das Vorgehen einiger US-Studios bei der Herstellung von Versionsfilmen beschreibt und dabei eine schwedische Version analysiert. Sie sieht die Vorteile dieser Methode (keine Bildstörung durch Schrifteinblendung, Einheit von Körper und Stimme), weiß aber nicht zu erklären, warum sie nicht langfristig zum Tragen kamen.

---

<sup>13</sup> Vgl. Vincendeau, Ginette: ‚Hollywood Babel‘, in: *Screen* 29,2 1988, S. 24-39.

<sup>14</sup> Vgl. Higson, Andrew: ‚Film-Europa. Dupont und die britische Filmindustrie‘, in: Bretschneider, Jürgen (Red.): *Ewald André Dupont. Autor und Regisseur*. München 1992, S.89-100.

<sup>15</sup> Vgl. Đurovičová, Nataša: ‚Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933‘, in: Altman, Rick: ‚Cinema as an event‘, in: Altman, Rick (Hg.): *Sound theory. Sound praxis*. New York 1992, S.138-153.

Mit direktem Bezug auf Thompson und Ďurovičová, aber einem etwas weiteren Horizont, präsentiert sich 1997 Ruth Vasey.<sup>16</sup> Sie gibt, neben den üblichen Zahleninformationen, auch Hinweise auf nationale Eigenarten (Moralvorstellungen, Gesetzgebungen), zieht Vergleiche zu anderen Transfermethoden (Synchronisation und Untertitelung) und betont, wie bedeutsam in der Frühzeit des Tonfilms die Erkenntnis war, daß Englisch und Spanisch keine einheitlichen Sprachen sind, sondern regional (besonders im Vergleich Europa-Amerika) lexikalisch stark variieren und unterschiedlich ausgesprochen werden.

Ein Jahr später erscheint *Paramount in Paris* von Harry Waldman<sup>17</sup>, ein Nachschlagewerk, das sämtliche in den französischen Joinville-Studios der Paramount gedrehten Versionsfilme und die daran beteiligten Personen – nach Nationalitäten<sup>18</sup> sortiert – auflistet. Dazu gibt Waldman eine kurze Beschreibung sowohl dieses kleinen Abschnitts der Firmengeschichte der Paramount als auch der 17 in den USA gedrehten „Original“-Filme, die als Vorlage für viele der in Joinville gedrehten Versionen dienten.

In Deutschland erscheinen Mitte der 90er erste Arbeiten, die sich natürlich vordringlich mit den Produktionen der Ufa beschäftigen. Eine sehr schöne stammt von Michaela Krützen: ‚*Esperanto für den Tonfilm*‘.<sup>19</sup> Diese zwar konventionelle, aber recht ausführliche Sammlung zur Einführung des Tonfilms und zum Problem der Sprachübertragung enthält einen Vergleich der deutschen und englischen Versionen von *DER BLAUE ENGEL* (1930, Josef von Sternberg)<sup>20</sup> und *F.P.1* (1932, Karl Hartl).

---

<sup>16</sup> Vgl. Vasey, Ruth: *The world according to Hollywood, 1928-1939*. Madison 1997.

<sup>17</sup> Vgl. Waldman, Harry: *Paramount in Paris. 300 films produced at the Joinville Studios, 1930-1933, with credits and biographies*. Lanham/London 1998.

<sup>18</sup> Als da wären: französisch, spanisch, schwedisch, deutsch, italienisch, polnisch, tschechisch, portugiesisch, ungarisch, niederländisch und rumänisch.

<sup>19</sup> Vgl. Krützen, Michaela: ‚*Esperanto für den Tonfilm*‘. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt, in: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte*. Diskurs Film, Bd.8. München 1996, S.119-154.

<sup>20</sup> Vgl. Kapitel 5.1.

Ebenfalls 1996 kommt bei der Münchener „edition text + kritik“ ein Cinegraph-Buch über *Deutsch-Französische Filmbeziehungen 1918-1939* heraus, das drei Aufsätze zum Thema Versionsfilm enthält. Joseph Garncarz<sup>21</sup>, der über ‚die bedrohte Internationalität des Films‘ schreibt, sieht – gemäß dem Titel – Sprache als Hindernis für die Internationalität von Filmen an. Auch er beschreibt, wie dieses Problem zuerst durch Versionen, dann durch Methoden wie die Synchronisation oder das Remake (das ist neu) gelöst wurde. Auch für ihn war die Synchronisation ein kultureller Lernprozeß. Garncarz widmet sich wahrscheinlich als Erster seriös der Analyse des vorhandenen deutschen Zahlenmaterials zum Thema und nahm für diese Arbeit die Sichtung von immerhin 16 Versionsfilmen (8 Filme in jeweils zwei Versionen) vor. Sein Fokus liegt – gemäß dem Thema des Bandes, in dem der Artikel erschien – auf den in deutsch-französischer Kooperation entstandenen Filmen.

Die zweite Arbeit<sup>22</sup> bietet einen stark beschreibenden Vergleich der drei Versionen von *DER KONGRESS TANZT* (1931, Eric Charell) und Gründe für die vorzugsweise Produktion von französischen (und nicht englischen) Versionen. Im dritten Aufsatz untersucht Katja Uhlenbrok<sup>23</sup> Schauspieler-Pendants bei Versionsfilmen (Willy Fritsch und Henri Garat, die jeweils ein Paar mit Lilian Harvey bildeten).

1999 veröffentlicht Joseph Garncarz seinen Aufsatz auf Englisch und in einer stark bearbeiteten Fassung unter dem Titel ‚Made in Germany‘.<sup>24</sup> Darin versucht er sich von der bis dahin vorherrschenden Sicht zu lösen und Sprachversionsfilme als eine für Europa geeignete Variante zu sehen, die – durch die Verwendung nationaler Stars – die

---

<sup>21</sup> Vgl. Garncarz, Joseph: ‚Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme‘, in: Sturm, Sibylle M. / Wohlgemuth, Arthur (Hg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-Französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München 1996, S.127-140.

<sup>22</sup> Vgl. Claus, Horst / Jäckel, Anne: ‚Ufa, Frankreich und Versionen. Das Beispiel *DER KONGRESS TANZT*‘, in: Sturm/Wohlgemuth, S.141-154.

<sup>23</sup> Vgl. Uhlenbrok, Katja: ‚Verdoppelte Stars. Pendants in deutschen und französischen Versionen‘, in: Sturm/Wohlgemuth, S.155-168.

<sup>24</sup> Vgl. Garncarz, Joseph: ‚Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema‘, in: Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.): *„Film Europe“ and „Film America“*. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939. Exeter 1999, S.249-273.

internationalen Filme regional besser vermarktbar machte. Für ihn waren nun Versionsfilme eine vorübergehend optimale und erfolgreiche Möglichkeit des Sprach- und Kulturtransfers. Außerdem betont er, im Widerspruch zu Thompson, daß US-Filme bis zum Beginn der 70er Jahre zwar eine große Marktpräsenz in Deutschland hatten, aber lange nicht so populär waren, wie diese Tatsache suggeriert. Ein Blick auf die deutschen Hitlisten der einzelnen Jahre verrät: zahlenmäßig mögen die US-Filme überlegen gewesen sein; erfolgreichen aber waren deutsche Produktionen. Allerdings unterläßt es Garncarz, noch etwas tiefer zu gehen und eine Verbindung von der Einführung des Tonfilms zur heutigen umfassenden Dominanz des US-Films in Europa herzustellen. Dies soll im weiteren eines meiner Anliegen sein.

Obwohl sie den Versionsfilm nur indirekt behandelt, soll die Dissertation von Joseph Garncarz aus dem Jahre 1992<sup>25</sup> an dieser Stelle gesonderte Beachtung finden, weil Garncarz mit seiner Theorie der Filmvariationen in Deutschland den Boden für einen Paradigmenwechsel in der Auseinandersetzung mit Spielfilmen bereitet hat, und zwar allein durch sein Hinweisen auf die Bedenklichkeit der meist stillschweigend getroffene Annahme, die Auseinandersetzung mit einem Film könne sich auf die Fassung beschränken, die dem Analytisten zufällig vorliegt. Vergessen wird bei dieser Herangehensweise, daß man nur eine bestimmte Variante des Materials kennenlernt, die selten die einzige und mit den anderen auch meistens nicht deckungsgleich ist. Aus dieser Feststellung ergibt sich auch die Schwierigkeit, bei einem Film von einer Originalversion zu sprechen. Wer bestimmt denn, welche der vorhandenen Versionen die originale ist? Das Bewußtsein, nur eine Fassung des zu untersuchenden Films zu betrachten, sollte daher die unhinterfragte Behauptung, man betrachte einfach diesen Film, ersetzen.

Zwar kann von einer neuen Fassung immer nur dann die Rede sein, wenn ein Film signifikant variiert wird, doch bezeichnet man nicht jedes Resultat einer signifikanten Variation als Fassung. Das Ergebnis der signifikanten Variation eines Films wird nur dann als neue Fassung bezeichnet, wenn es ein bestimmtes Konstanzverhältnis zwischen der Variante und dem Variierten gibt. Dieses Verhältnis darf weder zu groß noch zu klein sein. Je größer das Konstanzverhältnis ist, desto weniger spricht man von zwei Fassungen eines Films und desto eher spricht man von *einem*

---

<sup>25</sup> Vgl. Garncarz, Joseph: *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt/M. [u.a.] 1992.

Film. Je kleiner das Konstanzverhältnis jedoch wird, desto weniger spricht man von zwei Fassungen eines Films und desto eher spricht man von zwei Filmen. Zwischen diesen Polen liegen die Variationsmöglichkeiten, deren Ergebnisse als Fassungen bezeichnet werden.<sup>26</sup>

Alle Variationen, die auf dasselbe Negativ zurückgehen, also auch durch Synchronisation oder Untertitelung variierte Filme, sind durch ein großes Konstanzverhältnis charakterisiert. In Filmkritik und -wissenschaft spricht man zwar gerne von der deutschen Fassung eines Hollywood-Films, geht aber - offenbar aufgrund der großen Konstanz - dennoch unwillkürlich davon aus, daß es sich um denselben Film handelt und riskiert damit krasse Fehltritte.

Ein Blick auf die gängige Praxis bei der Herstellung von Exportversionen der Hollywood-Filme der Stummfilm-Ära verdeutlicht die Tücke dieses Konstanzverhältnisses:

Vor allem zwischen 1914 und 1928 war die Montage verschiedener Fassungen eines Films mit nacheinander aufgenommenen Einstellungen einer einzigen Kamera<sup>27</sup> bzw. mit von mehreren Kameras gleichzeitig aufgenommenen Einstellungen üblich. Im ersten Fall ist die Aktion vor der Kamera aufgrund der Wiederholung der Aufnahme nicht identisch, während im zweiten Fall nur die Aufnahme-perspektive aufgrund der nebeneinander aufgestellten Kameras

---

<sup>26</sup> Garncarz 1992, S.15. Variationen, die auf Materialschäden zurückgehen, führen nach Garncarz nicht zu einer neuen Fassung, da sie nicht intentional, also nicht beabsichtigt sind. Nicht berücksichtigt hat Garncarz dabei die Frühzeit des Kinos, in der Vorführer - auch wegen Materialschäden - die bewegten Bilder in eine ihnen genehme Reihenfolge brachten, und damit durchaus absichtlich neue Zusammenhänge herstellten. Vgl. hierzu: Loiperdinger, Martin: ‚Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos‘, in: Keitz, Ursula von (Hg.): *Früher Film und späte Folgen*. Marburg 1998, S.71: „Bestehen Filme aus mehreren Einstellungen, so wird damals [noch im 19. Jahrhundert] wie gewohnt von ‚Bildern‘ gesprochen. Diese werden häufig auch einzeln [damals wurden Filme verkauft, nicht verliehen] angeboten, so daß sich die Schausteller eigene Bildfolgen zusammenstellen können.“ Der französische Filmhistoriker Jean Mitry bemerkt, daß amerikanische Filme seit ca. 1907/08 verliehen wurden. Da aber jeder einzelne Staat eigene Zensurbestimmungen hatte, wurden die Filme von den lokalen Verleihern nach Bedarf und Geschmack verändert. Vgl. Mitry, Jean: ‚Le problème des versions originales‘, in: *Image et son*, Februar 1982, Nr.369, S.123.

<sup>27</sup> Dieser Fall zeigt, daß die bei den Sprachversionen angewandte Praxis des mehrmals hintereinander Abdrehens schon vor dem Aufkommen der Tonfilmproblematik üblich war.

voneinander abweicht. Beide Praktiken waren bei der internationalen Vermarktung eines Films notwendig, da man für eine große Kopienzahl mehrere Negative braucht, aber erst seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre (in den USA seit 1926, in Europa seit 1928) Duplikate von Negativen ohne Qualitätsverlust erstellen kann.<sup>28</sup>

Etwa seit Mitte der 30er Jahre (also seit dem Ende der Dominanz von Sprachversionen) ist es üblich, internationale Variationen von einem einzigen Negativ herzustellen.<sup>29</sup> Dafür mußten nun Untertitel eingekopiert oder die Dialogspur ausgewechselt werden. Die Erfahrung zeigt, daß während des Wechsels der Dialogspur auch gerne am Bildmaterial Veränderungen vorgenommen werden.<sup>30</sup> Ob unterschiedliche Takes, Perspektiven, Schnitte, Dialoge oder Stimmen: es ist in jedem Fall töricht, eine Sprachfassung zu sichten und dann ohne zusätzliche Nachprüfungen Rückschlüsse auf das „Original“ zu ziehen.

## **2.2. Die Einheit von Körper und Stimme**

Die Problematik ist bekannt: Mit der Durchsetzung des Tonspielfilms seit 1927 bzw. 1929<sup>31</sup> enthielten Filme auf einmal Dialoge, die sich nicht so einfach wie die Stummfilmzwischentitel<sup>32</sup> auswechseln ließen. Es stellte sich die wirtschaftlich dringliche Frage nach der zukünftigen Exportierbarkeit von Spielfilmen, und es boten sich gleich mehrere Lösungen an: der Austausch der Dialoge durch Synchronisation, eine erklärende Hinzufügung in Form von Zwischen- oder Untertiteln oder Kommentaren und eben das Abdrehen einer eigenen Version in der betreffenden Sprache.

Ende 1929 war der Neuheitseffekt, der es zuerst ermöglicht hatte, US-amerikanische Tonfilme<sup>33</sup> - in Deutschland z.B. THE SINGING FOOL (SONNY BOY, 1928, Lloyd Bacon) - im Original zu zeigen, abgenutzt.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Garncarz 1992, S.16.

<sup>29</sup> Vgl. S.15.

<sup>30</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

<sup>31</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>32</sup> Vgl. Kapitel 3.1.4.

<sup>33</sup> Die USA waren Vorreiter in der Einführung des Tonfilms. Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>34</sup> Vgl. Thompson 1985, S.159.

Außerdem beschränkte sich diese Möglichkeit auf Filme mit wenig Dialog und viel Musik, und die Dominanz der Dialoge nahm immer mehr zu. Eine Übersetzung des gesprochenen Originaldialogs durch Kommentar, Zwischen- oder Untertitel kam für den deutschen Markt nicht in Frage, sondern wurde vor allem für Länder mit unterentwickelter Filmproduktion und Sprachgebieten geringeren Umfangs verwendet.<sup>35</sup> Synchronisationen sollten sich aus technischen und wahrnehmungspsychologischen Gründen erst ab 1933 durchsetzen.<sup>36</sup>

Also begann man in produktionsstarken Ländern wie Deutschland, England und natürlich den USA, die Filme gleichzeitig in mehreren Sprachen zu drehen: Auf demselben Set wurde eine Szene hintereinander z.B. zuerst mit deutschen, dann mit französischen und schließlich mit englischen Schauspielern gedreht. Das besondere an diesen Sprachversionen war, daß sie die Einheit von Körper und Stimme nicht antasteten, aber gleichzeitig auf irritierende Hinzufügungen wie Untertitel verzichten konnten.

In der überwiegenden Zahl aller Fälle wird in den fremdsprachigen Versionen die Mehrzahl der Schauspieler gegenüber der Version der Landessprache, der Master-Version, ausgewechselt.<sup>37</sup>

Allerdings markierte dies gleichzeitig den größten Schwachpunkt der Filme, denn für 5 verschiedene Sprachversionen von einem Film mußten auch 5 komplette Schauspielerensembles bezahlt werden, ganz zu schweigen von dem benötigten Filmmaterial, den Mieten usw. Dieses extrem hohe Maß an Aufwand wird allgemein als der Hauptgrund für die Aufgabe der Versionenproduktion angesehen. Die hohen Kosten waren nicht mehr tragbar als die Synchronisation an Akzeptanz gewann und Strategien wie das Remake<sup>38</sup> aufkamen.<sup>39</sup>

Wenn Joseph Garncarz betont, es sei nur die Mehrzahl der Schauspieler ausgewechselt worden, spielt er natürlich auf die Besonderheit der multilingualen Stars an, die ein weiteres Spezifikum der Periode der Versionsfilme ist. Schauspielerinnen wie Lilian Harvey, die Deutsch, Englisch und Französisch perfekt beherrschte, konnten

---

<sup>35</sup> Vgl. Kapitel 4.1. und 4.2.

<sup>36</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

<sup>37</sup> Garncarz 1996, S.127.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

<sup>39</sup> Vgl. Garncarz 1996, S.138.

mehrfach eingesetzt werden und den Bedarf an nationalen Filmstars verringern helfen.

Ein Problem konnte nun bei Filmen entstehen, deren Hauptdarsteller nicht zu ersetzen waren, aber keine einzige Fremdsprache beherrschten. Dies trifft beispielsweise auf die international beliebten Komiker Laurel und Hardy zu.<sup>40</sup> Mit ihnen wurden „phonetische Versionen“ erstellt, in denen sie die Sätze nur ihrem Dialoglehrer nachsprachen, ohne etwas zu verstehen.

Eine Erweiterung dieser Methode ist das sogenannte Topolyverfahren, eine Kombination aus Versionsfilm und Synchronisation:

Die Darsteller radebrechen eine Fremdsprache in einer eigens gedrehten Fassung. Dabei ist die Aussprache unwichtig, denn der Text wird *anschließend* von Muttersprachlern mit korrekter Diktion übersprochen.<sup>41</sup>

MELODIE DES HERZENS (1929, Hanns Schwarz) - auf Deutsch, Englisch, Französisch und Ungarisch und in einer stummen Fassung<sup>42</sup> gedreht - war „der erste ‚hundertprozentige‘ Tonfilm der Ufa“<sup>43</sup> und einer der wenigen Welterfolge unter den mehrsprachigen Filmen, allerdings, wie Anton Kaes betont, „nicht zuletzt weil der Film auf Musik und Geräuscheffekte setzte und nicht auf Dialog (wie Duponts ATLANTIC)“<sup>44</sup>. Noch entscheidender aber war, daß bei diesem Film nicht verschiedene Schauspieler in den verschiedenen Versionen agierten, sondern immer dieselben.

Das schon hier eingesetzte Topolyverfahren ist ein Indiz dafür, welche extreme Anstrengungen unternommen wurden, die heute übliche Methode der Synchronisation zu vermeiden: Pommer entlohnte seine Darsteller für vier Versionen, um ihre Stimmen dann doch im Studio übersprechen zu lassen. Er nimmt in Kauf, daß Willy Fritsch seinen Text in einer ihm unbekanntem Sprache auswendig lernen muß. Er akzeptiert, daß sein Star den Dialog nur unter Anstrengung sprechen kann und daß diese Mühe auch im Film zu

---

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 2.3.3.5.

<sup>41</sup> Krützen, S.149. Hervorhebung von CW.

<sup>42</sup> „Da war zuerst die stumme Fassung. Nicht etwa der Tonfilm ohne Dialog, einfach mit dazwischenkopierten Titeln; so einfach haben wir's uns nicht gemacht. Sondern ein richtiger hundertprozentiger optischer Film.“ Hanns Schwarz im *Film-Kurier* Nr.267 vom 9.11.29.

<sup>43</sup> Kaes Anton: ‚Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne‘, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): *Die Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993, S.86.

<sup>44</sup> Ebd.

sehen ist. Das unbefriedigende Ergebnis bringt Pommer nicht dazu, das Topolyverfahren zugunsten der Synchronisation aufzugeben; statt dessen wendet er sich ganz dem Versionendrehen zu.<sup>45</sup>

Es gibt auch eine Methode, bei der der Schauspieler *gleichzeitig* von einer anderen Stimme gesprochen wird. Dieses Prinzip zur Herstellung einer „optischen Version“<sup>46</sup> wendete Alfred Hitchcock ebenfalls 1929 für seinen Film BLACKMAIL (ERPRESSUNG)<sup>47</sup> an, der „als erster britischer Tonfilm gilt“<sup>48</sup>:

Meine deutsche Hauptdarstellerin, Anny Ondra, sprach kaum Englisch. [...] Ich habe das Problem gelöst, indem ich eine junge englische Schauspielerin, Joan Barry, in eine Kabine außerhalb des Bildfeldes setzte und sie die Dialoge in ein Mikrofon sprechen ließ, während Fräulein Ondra die Wörter nur markierte. Ich verfolgte ihr Spiel und hörte über Kopfhörer die Texte von Joan Barry.<sup>49</sup>

Auch bei dieser Methode liegen wir in einer Zone zwischen Synchronisation und Versionsfilm, denn der Schauspieler wird *live* synchronisiert, also mit der Voraussetzung der gleichzeitigen Anwesenheit beider Personen.

## 2.3. Vergleich unterschiedlicher Produktionsstandorte

### 2.3.1. Deutschland: Die Ufa

In Deutschland wurden in den ersten Tonfilmjahren die meisten ausländischen Filmimporte als deutsche Sprachversionen gezeigt: Das

---

<sup>45</sup> Krützen, S.149.

<sup>46</sup> Vgl. Garncarz 1999, S.257.

<sup>47</sup> Natürlich war BLACKMAIL kein Versionsfilm im eigentlichen Sinne: der Film wurde nur in einer englischen Version gedreht.

<sup>48</sup> Higson 1992, S.97. An anderer Stelle wird präzisiert: „Certainly Britain's first *all-talking* feature was THE CLUE OF THE NEW PIN [1929, Arthur Maude], produced by British Lion [...]. But Alfred Hitchcock's BLACKMAIL, made for John Maxwell's B.I.P. at Elstree, is usually regarded by the industry as Britain's entry into sound film production.“ Warren, Patricia: *Elstree. The British Hollywood*. London 1983, S.43.

<sup>49</sup> Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München 1973, S.57. Laut Warren bekam der Film wegen dieses Tricks das Epitheton „The first British film to be dubbed“. Warren, S.44.

*Jahrbuch der Filmindustrie* gibt für 1930 an: 24 ausländische 100%-Ton-Spielfilme<sup>50</sup>, davon 5 OmU bzw. mit dt. Rahmenhandlung und 19 auf Deutsch, nämlich 17 Versionen und 2 Synchronisationen<sup>51</sup>. Und für 1931: 64 ausländische Tonfilme, davon 12 OmU bzw. mit dt. Rahmenhandlung und 52 in deutscher Fassung, 46 Versionen und 6 Synchronisationen.<sup>52</sup> Joseph Garncarz kommt zu der Einschätzung, daß „etwa 80% der in den ersten Tonfilmjahren in deutscher Sprache aufgeführten ausländischen Tonfilme Sprachversionen sind“<sup>53</sup>.

Auch ein sehr großer Teil der deutschen Filmproduktion wurde in fremdsprachige Versionen für den Auslandsmarkt umgearbeitet: Michaela Krützen hat errechnet, daß in den Jahren 1929 bis 1934 knapp 30% der deutschsprachigen Tonfilme auch noch in anderssprachigen Versionen gedreht werden.<sup>54</sup> Im Spitzenjahr 1931 waren es fast 40%.<sup>55</sup>

Die Ufa als exportorientierte Firma stellte im Verhältnis zu allen anderen deutschen Firmen überdurchschnittlich viele Versionen her.<sup>56</sup>

Wolffsohn gibt an, die Ufa habe 1930 5 ausländische Versionen aus 26 eigenen Filmen, 1931 12 aus 24 gedreht.<sup>57</sup> Im Ufa-Buch<sup>58</sup> läßt sich feststellen, daß es sich dabei 1930 um drei englische Versionen und zwei französische und 1931 um zwei englische und 10 französische handelt. Für 1929 ist nur der bereits erwähnte MELODIE DES HERZENS aufgeführt. Insgesamt lassen sich die Daten aus dem Ufa-Buch folgendermaßen darstellen:

---

<sup>50</sup> Ein 100%iger Tonspielfilm enthält sowohl Dialoge als auch Geräusche und Musik. Ein „Part-Talkie“ ist dagegen ein Stummfilm mit Zwischentiteln, in den nachträglich ein paar Tonpassagen eingefügt wurden.

<sup>51</sup> Vgl. Kapitel 2.3.3.1.

<sup>52</sup> Vgl. Wolffsohn, Karl (Hg.): *Jahrbuch der Filmindustrie*. 5. Jahrgang. Berlin 1933, S.259.

<sup>53</sup> Garncarz 1996, S.130.

<sup>54</sup> Vgl. Krützen, S.129.

<sup>55</sup> Vgl. S.132.

<sup>56</sup> Garncarz, Joseph: ‚Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.17.

<sup>57</sup> Vgl. Wolffsohn, S.305.

<sup>58</sup> Vgl. Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hg.): *Das Ufa-Buch*. Frankfurt/M. 1992. Für die Filmographie im Ufa-Buch wurden die einschlägigen Handbücher ausgewertet.

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936
<b>Filme</b> <sup>59</sup>	5	10	12	13	9	10	5
<b>Versionen</b>	5	12	16	15	9	10	5
<b>Französisch</b>	2	10	12	13	9	9	5
<b>Englisch</b>	3	2	4	2			
<b>Niederländisch</b>						1	

In dieser Aufstellung fehlt der Film SCHWARZE ROSEN (Paul Martin), der 1936 in einer frz. (ROSES NOIRES, Paul Martin/Jean Boyer) und 1937 in einer engl. Version (DID I BETRAY/BLACK ROSES, Paul Martin) gedreht wurde. Insgesamt ergibt dies 74 Versionen von 65 Filmen in den Jahren 1930 bis 1936, wobei noch eine gewisse Zahl von Filmen hinzu kommt, bei denen die Ufa nur an der Herstellung der deutschen Version beteiligt war<sup>60</sup>, wie z.B. INS BLAUE LEBEN (1938/39, Augusto Genina), der deutschen Version des italienischen Films CASTELLI IN ARIA (1938/1939, Augusto Genina), die die Ufa in Coproduktion mit der Astra Film S.A. (Rom) realisierte. INS BLAUE LEBEN ist die letzte Version, die im Ufa-Buch verzeichnet ist. Der letzte erwähnte Film, bei dem alle Versionen von der Ufa (oder in ihrem Auftrag) produziert wurden, ist DAS HOFKONZERT/LA CHANSON DU SOUVENIR. CONCERT À LA COURT (1936, Detlef Sierck, Serge de Poligny).

Die mittels der Daten aus dem Ufa-Buch erstellte Tabelle läßt die Feststellung zu, daß die Blütezeit der Versionenproduktion bei der Ufa von 1931 bis 1935 reicht, wobei die Jahre 1931-33 einen klaren Höhepunkt darstellen, sowohl in der Gesamtproduktion als auch in der Anzahl der von einem Film erstellten Versionen: Bis auf die erwähnten Fälle MELODIE DES HERZENS und SCHWARZE ROSEN wurde bei der Ufa nur in diesem Zeitraum mehr als eine Version von einem Film gedreht. Die Ufa ist damit weitaus länger auf dem Versionsfilmmarkt aktiv als ihre britischen und amerikanischen Konkurrenten:

---

<sup>59</sup> Filme, von denen Versionen gedreht wurden.

<sup>60</sup> ... und die deshalb im Ufa-Buch nur am Rande erwähnt werden. Natürlich ist anzunehmen, daß es darüber hinaus eine weitere Zahl Versionsfilme gibt, die im Ufa-Buch aufgrund der Quellenlage keine Erwähnung finden.

Spanish-language production continued on a small scale in Hollywood until the end of the decade, but versions in other languages virtually disappeared after 1932.<sup>61</sup>

Die Ufa stellt insgesamt einen Film in dt., engl., frz. und ungar. Version her, einen in dt. und holl., drei in dt. und engl., neun in dt., engl. und frz. und ganze 52 in dt. und frz. Version. Damit wurden - trotz des viel größeren Marktes - deutlich weniger englische als französische Versionen angefertigt. Das lag daran, daß die Ufa auf dem amerikanischen Markt kaum Fuß fassen konnte und sich englische Fassungen nur lohnten, wenn Abnehmer aus Großbritannien feststanden. Eine nicht unwesentliche Rolle spielte bei diesen Schwierigkeiten sicher auch die Tatsache, daß sowohl britisches als auch amerikanisches Englisch auf der jeweils anderen Seite des Atlantiks zunächst keine Akzeptanz fand. Die Ufa setzte in den USA daher eher auf das deutschstämmige Publikum, für das deutschsprachige Ufa-Kinos eingerichtet wurden.<sup>62</sup>

Die Konzentration auf - im wesentlichen - nur drei Sprachen kann nur von Vorteil für die Rentabilität und auch die Qualität der Versionen gewesen sein, wobei es besonders die deutsch-französischen sind, die die Versionenproduktion bis in die Mitte der 30er Jahre hinein tragen<sup>63</sup>: Die letzte englische Version (ausgenommen DID I BETRAY/BLACK ROSES) datiert von 1933.

Sowohl in England als auch in Frankreich hatte die Ufa feste Partner: In Frankreich war dies die Alliance Cinématographique Européenne (ACE), die entstanden war,

when Ufa and Svenska formed a jointly controlled distribution firm, involving French investment, in Paris in mid-1926; its name reflected the sentiments of the period [...]. The company announced plans to produce in all three countries, but its main purpose was actually to serve as an outlet for Ufa films in France, and it functioned very efficiently as such for the next few years.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Vasey 1997, S.96.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu: Claus/Jäckel, S.142.

<sup>63</sup> In Deutschland entstehen in geringem Maße bis in die 50er Jahre hinein deutsch-französische Versionen. Vgl. Garncarz 1996, S.134.

<sup>64</sup> Thompson, Kristin: 'the rise and fall of Film Europe', in: Higson/Maltby 1999, S. 61.

Neben dem Verleih deutscher Filme in Frankreich und der Abwicklung französisch-deutscher Koproduktionen mit der Ufa, stellt die ACE mit dieser in Berlin auch rein französische Tonfilme her.<sup>65</sup>

In England hatte die Ufa 1927 ein Abkommen mit der Gaumont British getroffen - nach Andrew Higson war dies die wichtigste der zahlreichen deutsch-englischen Geschäftsbeziehungen Ende der 20er Jahre.<sup>66</sup> In der Ufa-Vorstandssitzung vom 31.Mai 1932 heißt es unter Punkt 7:

Ufa stellt innerhalb ihrer Produktion 32/33 von zwei Lilian-Harvey-Filmen, einem Renate Müller-Film und einem Super-Film („F.P.1“) englische Versionen her.<sup>67</sup> An deren Herstellung beteiligt sich Gaumont dergestalt, daß sie zu den Negativ-Kosten der genannten Filme in allen Versionen 25% beisteuert.<sup>68</sup>

Die Ufa verpflichtete sich in dem Vertrag weiterhin, bis zum 31.März 1933 englische Versionen nur für Gaumont-British herzustellen.<sup>69</sup>

Die beiden Harvey-Filme sind EIN BLONDER TRAUM/HAPPY EVER AFTER (1932, Paul Martin) und ICH UND DIE KAISERIN/THE ONLY GIRL (1932/33, Friedrich Holländer). Der Renate Müller-Film wurde nicht gemacht. Statt dessen ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT/EARLY TO BED mit Käthe von Nagy<sup>70</sup> bzw. Heather Angel. Renate Müller hätte - wie Lilian Harvey -

---

<sup>65</sup> Im Ufa-Buch sind 19 rein französische, in Berlin hergestellte Tonfilme für die Zeit zwischen 1936 und 1939 verzeichnet, darunter ein paar mit bekannten Darstellern wie Jean Gabin oder Fernandel.

<sup>66</sup> Vgl. Higson 1992, S.94.

<sup>67</sup> Rachel Low bemerkt zu diesen vier englischen Versionen: „none of them were registered as British, nor can they realistically be regarded as products of the British film industry“. Low, Rachael: *The history of the British Film 1929-1939. Film Making in 1930s Britain*. The history of British Film Vol.VII. London/New York 1997, S.94.

<sup>68</sup> „Vertrag Ufa/Gaumont-British Pictures Corp. Ltd., London wegen Herstellung englischer Versionen unserer Filme auf Rechnung von Gaumont“. BArch, R 109 I, 1028c, Bl.233.

<sup>69</sup> Vgl. Bl.234. Es kam danach ohnehin nur noch zu einer einzigen englischen Version der Ufa, nämlich DID I BETRAY/BLACK ROSES.

<sup>70</sup> Käthe von Nagy hätte offenbar ursprünglich auch im „Super-Film“ spielen sollen. Das geht zumindest aus einem Starportrait der Reihe „Collection Hollywood“ hervor, das Anfang 1932 in Frankreich erschienen sein muß: „Puis on parlons du grand film que réaliseront, cet été, Erich Pommer et Robert Siodmak: F.P.1 NE RÉPOND PAS. Ce sera une grandiose anticipation: la Métropolis du film parlant. Kate de Nagy sera la vedette de cette histoire [...]“. *La nouvelle Librairie Française présente: Kate de Nagy avec une no-*

sowohl in der deutschen als auch in der englischen und französischen Version spielen können, wie sie es in MÄDCHEN ZUM HEIRATEN/MARRY ME (1932, Wilhelm Thiele) bzw. SAISON IN KAIRO/IDYLLE AU CAIRE (1933, Reinhold Schünzel/Claude Heymann) getan hat.<sup>71</sup> In diesem Zusammenhang, schreibt Uhlenbrok,

fällt bei den Schauspielerinnen des deutschen Films auf, daß sie wesentlich häufiger als ihre männlichen Kollegen eine Rolle in der deutschen und der französischen Version spielen: Lilian Harvey achtmal, Brigitte Helm elfmal, Käthe von Nagy sechsmal und Olga Tschechowa dreimal.<sup>72</sup>

Der Rückgriff auf mehrsprachige Schauspieler ist ein echtes Charakteristikum der Ufa-Versionen: Weder von den Paramount- noch den BIP-Filmen ist der gezielte Einsatz multilingualer Akteure bekannt. Mehrsprachige Schauspieler sprechen für eine Taktik der Konzentration, genauso wie die Begrenzung der Sprachen, die vielleicht nicht ganz freiwillig erfolgte:

Die exponierte Rolle des Französischen bei den Sprachversionen aus deutscher Produktion geht zum einen auf den wachsenden französischen Markt zurück. Wurden 1924 in Frankreich 20 deutsche Filme gezeigt, so waren es 1926 33, 1928 122 und 1930 111 Filme. Die Bedeutung des französischen Marktes ist jedoch nicht der einzige Grund für den hohen Anteil an französischen Versionen.<sup>73</sup>

Ein anderer ist die mangelnde Akzeptanz der deutschen Sprache im Ausland. Es ist bekannt, daß in Prag 1930 mehrere Kinos demoliert wurden, weil sie Filme in deutscher Sprache vorführten.<sup>74</sup> In die Märkte Mittel- und Südosteuropas entsendete man deswegen französi-

---

*tice de Maurice van Moppès et vingt-neuf photographies hors-texte.* Paris 1932, S.47. In der deutschen Version spielte letztendlich aber Sybille Schmitz, in der frz. Danièle Parola und in der engl. Jill Esmond.

<sup>71</sup> Vielleicht hat der Tausch Müller gegen von Nagy etwas mit Renate Müllers Krankheit (vermutlich Epilepsie) zu tun, die sie ab 1934 teilweise arbeitsunfähig machte und 1937 in einem Berliner Sanatorium sterben ließ; im selben Zusammenhang könnte auch Punkt 4 der Ufa-Vorstandssitzung vom 10.Juni 1932 stehen: „Der Vorstand beschließt, die uns gemäß Vertrag mit Frau von Nagy vom 29.Juni 1931 eingeräumte Option auf Verlängerung des Vertrages bis zum 30.November 1933, die bis zum 1.Juli 1932 ausgeübt werden muß, auszuüben. (Zuständig Herr Correll).“ BArch, R 109 I, 1028c, Bl.225.

<sup>72</sup> Uhlenbrok, S.163.

<sup>73</sup> Garncarz 2003, S.17.

<sup>74</sup> Vgl. ebd.

sche Versionen. Ganz besonders fällt aber auf, daß - trotz des riesigen potentiellen Marktes - keine spanischen Versionen hergestellt wurden. Für diese Unterlassung könnten die gescheiterten Versuche der US-Industrie, sich auf dem lateinamerikanischen Markt mit ihren Sprachversionsfilmen durchzusetzen, eine Rolle gespielt haben. Mögliche Gründe für diesen Mißerfolg Hollywoods nennt Thompson:

Even Spanish, theoretically the most widely used foreign language, had so many dialects as to render versions acted or dubbed in classical Castilian useless in many areas. In addition, foreign-language versions usually jettisoned the popular Hollywood stars for lesser-known actors.<sup>75</sup>

Statt dessen schickte die Ufa also auch auf den südamerikanischen Markt ihre französischen Versionen, offenbar mit einigem Erfolg.<sup>76</sup> Und sogar in Großbritannien kamen dann französische Versionen zum Einsatz, wenn keine englische gedreht worden war, wie z.B. bei DIE DREI VON DER TANKSTELLE/LE CHEMIN DU PARADIS (1930, Wilhelm Thiele).<sup>77</sup>

### **2.3.2. England: Die British International Pictures (BIP)**

1927 wurden die vertikal strukturierten Konzerne Gaumont-British und British International Pictures<sup>78</sup>, Nachfolger der seit 1926 existierenden British National, gegründet. Die beiden letzteren Firmen wol-

---

<sup>75</sup> Thompson 1985, S. 162. Ähnliches gilt auch für die englische Sprache, z.B. im Vergleich USA-Großbritannien. Vgl. Vasey 1997, S.69 und S.99: „Ironically, after the introduction of sound it was the English-speaking market, more than any other, that had to be taken into consideration at every stage during the preparation of Hollywood's products.“

<sup>76</sup> Vgl. Vicens, Louis: ‚Faut-il faire des versions espagnoles?‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.686 vom 26.12.31, S.54.

<sup>77</sup> Vgl. Claus/Jäckel, S.141.

<sup>78</sup> Der Name war wie bei der ACE Programm, allerdings war das Wort „International“ ab 1932 wieder aus dem Namen verschwunden: BIP wurde zu ABPC. Vgl. Higson, Andrew: ‚Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie‘, in: Schöning, Jörg (Red.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. München 1993, S.43.

lten aus dem Studio-Standort in Elstree ein „britisches Hollywood“<sup>79</sup> machen, einen führenden britischen Konzern mit internationalen Ambitionen. Ebenfalls 1927 wurde der „Cinematograph Act“, die britische Gesetzgebung zur damals üblichen Kontingentierung ausländischer Filme, erlassen.<sup>80</sup> Ähnlich wie in Deutschland<sup>81</sup> sah man in England seine Chance im Kampf um den Filmweltmarkt offenbar in einer Doppel-Strategie: Sicherung nach Innen, multilinguale Expansion nach außen.

Es ist klar, daß die BIP die weitaus größte britische Produktionsfirma für Versionsfilme war<sup>82</sup>, aber es scheint nicht ganz klar zu sein, wieviele davon gedreht wurden. Warren spricht von ATLANTIC und „einigen mehr“ in englischen, deutschen, französischen und manchmal auch italienischen Versionen.<sup>83</sup> Der bekannteste Protagonist der BIP-Versionenproduktion war allerdings ein Deutscher: E.A. Dupont.

Mit seinen nächsten Filmen - TWO WORLDS/ZWEI WELTEN [1930], einer tragischen Liebesgeschichte zwischen einem jüdischen Mädchen und einem österreichischen Offizier im Ersten Weltkrieg, und dem Leuchtturm-Drama CAPE FORLORN/MENSCHEN IM KÄFIG [1930] -, die gleichzeitig in drei Sprach-Versionen entstehen, wird Dupont berühmtester europäischer Exponent dieser in der Übergangszeit zum Tonfilm bedeutsamen Produktionstechnik.<sup>84</sup>

Gleich nach ihrer Gründung hatte die Gaumont-British die oben erwähnte Kooperation mit der Ufa begonnen. Die multilinguale Expansion sollte durch europäische Zusammenarbeit gestützt werden. Heute würde man von einem Synergieeffekt sprechen.

Der Gedanke an eine solche europäische Allianz war schon seit 1924 im Gespräch und bestand in der Praxis aus gegenseitigen Vertriebsabkommen zwischen führenden Firmen in verschiedenen Ländern sowie aus Co-Produktionen.

Man war der Auffassung, daß eine europäische Allianz einen kontinentalen Markt von ausreichender Größe erobern könne, um so die Einnahmen zu sichern, die nötig waren, um mit den Hollywood-

---

<sup>79</sup> *The British Hollywood* lautet der Titel von Patricia Warrens Studie über Elstree. 1914 entstanden dort die Neptune Studios. Die neusten Gebäude am Platz („New Elstree Studios“) stammen aus dem Jahre 1956.

<sup>80</sup> Für diesen Abschnitt vgl. Higson 1992.

<sup>81</sup> Zu deutschen Einfuhrbarrieren für ausländische Filme vgl. Spieker, Markus: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier 1999, S.21-27.

<sup>82</sup> Vgl. Low, S.94.

<sup>83</sup> Vgl. Warren, S.93.

<sup>84</sup> Eintrag zu Ewald André Dupont, in: Bock, Hans-Michael (Hg.): *Cinegraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München 1984 ff., B2/B3.

Studios auf dem Weltmarkt konkurrieren zu können, und Duponts deutsch-englische Filme lagen genau auf dieser Linie.<sup>85</sup>

Diese europäische Allianz bekam schon bald einen visionären Namen: Film-Europa.<sup>86</sup>

Mehrsprachen-Filme waren daher nichts anderes als eine weitere Variante der Idee eines „Film-Europa“. Mehrsprachen-Produktion bedeutete, daß der Internationalismus nicht mehr in der Investition in einen Film, einen Text, einen Stoff bestand, sondern auf die verschiedenen Texte des Mehrsprachen-Films verteilt wurde. So erzählten die englische, deutsche und französische Version von ATLANTIC, TWO WORLDS und CAPE FORLORN zwar dieselbe Geschichte<sup>87</sup> und enthielten bestimmte spektakuläre Szenen des „Originals“ - sofern man eines so bezeichnen kann - aber jede mit ihren eigenen Dialogen und einer dem jeweils nationalen Markt angepaßten Starbesetzung.<sup>88</sup>

ATLANTIC war der erste Film, von dem eine Sprachversion (deutsch, etwas später auch französisch) gedreht wurde,

und den enthusiastischen Rezensionen in der Fach- und Tagespresse zufolge machte der Film in aller Welt glänzende Geschäfte - außer auf dem maßgeblichen amerikanischen Markt.<sup>89</sup>

Der letzte BIP-Mehrsprachenfilm war DREYFUS (1931, F.W. Kraemer).<sup>90</sup> Wie Punkt 5 des Protokolls der Ufa-Vorstandssitzung vom 8. Juli 1932 zu entnehmen ist, verlagerte der Gründer und Firmenchef der BIP, John Maxwell, anschließend sein Interesse auf Remakes. So bemühte er sich um die Rechte an dem Ufa-Film IM GEHEIMDIENST (1931, Gustav Ucicky), die er aber offenbar aufgrund finanzieller Uneinigkeiten nicht bekam. Dieses Remake sollte sich in der Methode seiner Herstellung allerdings sehr an der Praxis der Versionsfilme orientieren, wie aus der folgenden Angabe zu schließen ist:

---

<sup>85</sup> Higson 1992, S.95.

<sup>86</sup> Vorreiter und größter Profiteur von Film-Europa war Deutschland. Vgl. Thompson 1999, S.72. Dies korrespondiert mit der von mir konstatierten „Konzentration“ bei der Herstellung von Ufa-Sprachversionsfilmen.

<sup>87</sup> Andrew Higson schrieb mir per E-Mail: „I've never actually seen the French version of Dupont's ATLANTIC, so I'm interested to learn that the French version departs from the English version in terms of story“. Vgl. Kapitel 2.5.1.

<sup>88</sup> Higson 1992, S.97. Zu den Besonderheiten der Star-Auswahl bei der Ufa vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>89</sup> S.93.

<sup>90</sup> Vgl. Low, S.93.

Ausserdem verlangt Maxwell die Ueberlassung des Kleides, welches Brigitte Helm in dem Film getragen hat, sowie des deutschen Negativs zum Doubeln einiger Szenen.<sup>91</sup>

Als Gründe für das Einstellen der Versionenproduktion nennt Higson die (nicht zu brechende) amerikanische Vorherrschaft auf dem Weltfilmmarkt<sup>92</sup> und die allgemeine wirtschaftliche Depression sowie die daher nicht refinanzierbaren hohen Kosten für die Herstellung von Sprachversionen.<sup>93</sup> An anderer Stelle erwähnt er zusätzlich die Konkurrenz durch die ab 1932 bereits in hohem Maße ausgereifte Synchronisationstechnik.<sup>94</sup>

Der Übergang von der Methode der Versionsfilme zur Synchronisation (bzw. Untertitelung) beendet eine kurze Phase der Verunsicherung und markiert den Beginn einer für die nächsten Jahrzehnte geltenden Aufteilung des Weltfilmmarktes. „Internationalität“ würde für den Film eine völlig neue Bedeutung gewinnen.<sup>95</sup> Aber schon während der Epoche der Versionsfilme zeigte sich, daß die Internationalität des Kinos keine weltmännisch-multilinguale sein würde, keine, die sich an die Gegebenheiten der Gastländer anpaßt, sondern eine kolonialistische Internationalität, die die Kultur des Produzenten zum Maß aller Dinge macht. Die mehrsprachige Expansion, auf die die Europäer zuerst setzten, scheiterte. Sie barg in sich schon die Frucht einer erfolgreicheren Methode, mit der die USA die alleinige Herrschaft über den Weltfilmmarkt erfolgreich anstreben bzw. verteidigen würden. Auch bei Maltby/Vasey finden sich Bemerkungen, die in diese Richtung zielen:

Ironically, then, by the early 1930s the necessity of preparing different versions for different language groups actually worked in favour of Hollywood's global trade rather than against it: firstly by undermining the cohesion of Film Europe, and secondly by restoring some of the flexibility of form and meaning that

---

<sup>91</sup> BArch, R 109 I, 1028c, Bl.185.

<sup>92</sup> Die USA hatten mit ihrem riesigen, sprachlich einheitlichen Markt einen großen Vorteil bei der Kalkulation teurer Produktionen und dem Dumping bei Exporten.

<sup>93</sup> Vgl. Higson 1992, S.98.

<sup>94</sup> Vgl. Higson 1993, S.49. Zur Synchronisation vgl. Kapitel 4.3.

<sup>95</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

had facilitated the acceptance of the silents around the world.<sup>96</sup>

### 2.3.3. USA

Despite the efforts of the studios to produce culturally authentic special-language versions, the films always seemed compromised. They were neither genuinely expressive of a local sentiment nor adequate to the prestige of the Hollywood silent cinema, with its „super productions“ and international stars.<sup>97</sup>

In der Zeit um die Einführung des Tonfilms war die US-Filmproduktion im wesentlichen auf 8 Firmen verteilt: auf die 5 „Majors“ Warner, Fox, RKO, MGM und Paramount und auf die 3 „Minors“ Universal, Columbia und United Artists. Ich möchte in diesem Kapitel einige Informationen über das Verhältnis jeder dieser Firmen zur Produktion von Versionsfilmen liefern, wobei der Fokus natürlich auf der Paramount liegen wird, die unter den amerikanischen Firmen die unumstrittene Vorreiterin auf diesem Sektor war.

#### 2.3.3.1. Universal<sup>98</sup>

Die Universal<sup>99</sup> war eine der letzten amerikanischen Filmfirmen, die auf Tonfilm umstellte, aber eine der ersten – und 1930/31 die einzige – die ihre Produktion als Teil einer bewußten Exportstrategie für den deutschen Markt in Deutschland selbst nachsynchronisieren ließ. Ihre starke Ausrichtung auf den europäischen Markt hatte die Universal schon 1929 dazu getrieben, für den deutschen generell Syn-

---

<sup>96</sup> Maltby, Richard / Vasey, Ruth: „Temporary American citizens“: Cultural anxieties and industrial strategies in the Americanisation of European Cinema, in: Higson/Maltby 1999, S.49.

<sup>97</sup> Vasey 1997, S.96.

<sup>98</sup> Informationen über Aktivitäten auf dem Versionsfilmmarkt der anderen beiden kleinen Unternehmen, Columbia und United Artists, liegen mir nicht vor.

<sup>99</sup> Vgl. für diesen Abschnitt: Wedel, Michael: „A Universal language?“ oder: die unsichtbare Front. Die Tonfilmumstellung und die Marktstrategien der Universal in Deutschland 1929-1932, in: Wottrich, Erika (Red.): *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren*. München 2001, S.44-69.

chronfassungen herzustellen. Aufgrund des Patentkrieges<sup>100</sup> konnten diese aber nicht systematisch ausgewertet werden, weshalb die Universal im Herbst 1930 dazu übergang, die Synchronfassungen von ihrer Tochterfirma in Deutschland aufnehmen zu lassen.

Nach den Erfahrungen mit der deutschen Synchronfassung von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (IM WESTEN NICHTS NEUES, 1929/30, Lewis Milestone), die den Verdacht auf politische Manipulation geweckt hatte<sup>101</sup>, intensivierte die Universal 1931/32 dann ihre Bemühungen um die Versionsfilme, also zu einem Zeitpunkt, als alle anderen US-Firmen zur Synchronisation übergangen. Dieses Engagement blieb aber spärlich und endete 1933 endgültig.

Einer dieser Versionsfilme der Universal war DRACULA, der 1931 gleichzeitig in einer englischen und einer spanischen Fassung hergestellt wurde. Lupita Tovar, die weibliche Darstellerin der spanischen Version, erinnert sich in ihrer Einführung in die 1992 erschienene Video-Edition des Films daran, daß die englische Version tags und die spanische nachts gedreht wurde<sup>102</sup>, und zwar in identischen Kulissen. Ein flüchtiger Vergleich beider Versionen zeigt, daß sowohl in der Mis-en-Scène der einzelnen Einstellungen als auch in der Montage der Sequenzen gewaltige Unterschiede bestehen, was letztlich zum einen Längenunterschied von beinahe 30 Minuten zugunsten der spanischen Version führt.

So wird beispielsweise Renfield in der spanischen Version auf Draculas Schloß von den weiblichen Vampiren gebissen, während diese in der US-Version von Dracula verjagt werden, der sich persönlich über das Opfer hermacht. Diese Unterschiede hängen - abgesehen von eventuellen Rücksichtnahmen auf die unterschiedlichen Zielpublika - sicher mit der Tatsache zusammen, daß die beiden Versionen von verschiedenen Regisseuren gedreht wurden: Während die US-Version von Tod Browning ist, zeichnete für die spanische ein anderer Amerikaner, George Melford, verantwortlich, der - wie Lupita Tovar erzählt - kein Wort Spanisch sprach und deshalb mit einem Dolmetscher zusammenarbeitete.

---

<sup>100</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

<sup>101</sup> Vgl. Kapitel 4.3.

<sup>102</sup> Mit dieser Information gewinnt der Titel ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT für einen Versionsfilm eine ganz neue Dimension. Vgl. Kapitel 2.4.2.

### 2.3.3.2. Warner-Bros.

1930 produzierten die Warner Brothers 4 spanische<sup>103</sup>, 4 französische und 6 deutsche Exportversionen in den USA und ab Februar 1931 13 französische Versionen in den Teddington Studios, England. Schon nach Juni 1931 stellten sie allerdings keine einzige Version mehr her.<sup>104</sup>

### 2.3.3.3. Fox

Bei Thompson heißt es: „Fox set up French and Spanish units in August of 1930 [...]“<sup>105</sup> In einer französischen Filmzeitschrift von Ende Dezember 1931 wird berichtet, die Fox hätte die Produktion von Sprachversionsfilmen eingestellt und würde statt dessen nun Filme produzieren, die ein Minimum an Dialog enthielten und auch für ein nicht-amerikanisches Publikum einfach zu verstehen seien. Ansonsten wolle man auf Synchronisation umstellen.<sup>106</sup>

### 2.3.3.4. RKO

Kristin Thompson schreibt über die Versionenproduktion bei der RKO:

RKO was the only major to hold back on this method, waiting to gauge its success; as of November 1930, it had only one French version, of a film called THE QUEEN'S HUSBAND<sup>107</sup>, in production. Possibly this delay had been due to the studio's work on a method which it announced in August - the *Dunning process*<sup>108</sup>. This was a process whereby the backgrounds and extras were filmed in

---

<sup>103</sup> „Einige der John Barrymore-Erfolge wurden von den Warners mit Antonio Moreno, einem Spanier, für den südamerikanischen Markt neu gedreht. Und Ramon Novarro, ein Mexikaner, führte bei spanischen Versionen Regie.“ Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films. The parade's gone by....* Basel/Frankfurt/M. 1997, S.661.

<sup>104</sup> Vgl. Wedel 2001, S.69, Fußnote 79.

<sup>105</sup> Thompson 1985, S.160.

<sup>106</sup> Vgl. N.N.: ‚Versions étrangères de films américains‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.686 vom 26.12.31, S.136.

<sup>107</sup> Dies ist der britische Titel des Films THE ROYAL BED (1931, Lowell Sherman).

<sup>108</sup> Hervorhebung von C.W. Die Dunning-Methode wurde offenbar auch bei Warner angewendet. Vgl. Brownlow, S.661.

American studios, with these shots being sent abroad; foreign producers could then film local artists in their native language against the Hollywood scenes in back projection. It was a cheaper, but obviously less acceptable, system.<sup>109</sup>

Die RKO stieg offenbar spät ins Versionengeschäft ein und war darin nicht besonders aktiv. Spätestens im Frühjahr 1931 war dieses Engagement wieder beendet.<sup>110</sup>

#### 2.3.3.5. MGM

MGM drehte 1930 102 Versionen (45 Spiel-, 57 Kurzfilme), und 1931 33 spanische, französische und italienische Versionen. Im Sommer 1931 stellte sie komplett auf Synchronisation um.<sup>111</sup> Eine dieser Synchronisationen für den französischen Markt leitete der bekannte Regisseur Claude Autant-Lara: *LA PENTE (DANCE, FOOLS, DANCE, 1931, Harry Beaumont)*. Diese Synchronisation wird im Gegensatz zu den zeitgleichen Arbeiten der Universal von *La Cinématographie Française* sehr gelobt.<sup>112</sup> Was die spanischen Versionen betrifft, so ist in der gleichen Zeitschrift zu lesen:

Nous savons tout comment elles ont été faites. Après un „arrangement“ au découpage, le metteur en scène américain choisissait les „artistes“ parmi la colonie internationale de figurants établis à Hollywood. Ces interprètes, de véritables débutants pour la plupart, dirigés par un „director“ ignorant totalement la langue espagnole, ont donné une première douche au public hispano-américain. Ces films non seulement étaient mauvais au point de vue cinéma pur, mais ils l'étaient surtout au point de vue dialogue.<sup>113</sup>

Mit anderen Worten: zweitklassige Schauspieler, die – geführt von zur Kommunikation unfähigen Regisseuren – unausgereifte Dialoge sprechen müssen. Verglichen mit der Herangehensweise der Ufa scheint die hier beschriebene, offenbar typisch amerikanische Herangehens-

---

<sup>109</sup> Thompson 1985, S.162.

<sup>110</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999, S.350.

<sup>111</sup> Vgl. Wedel 2001, S.69, Fußnote 79.

<sup>112</sup> Vgl. N.N., *Versions étrangères de films américains* und Autré, Pierre: *„Attention au Dubbing!“*, in: *La Cinématographie Française* Nr.691 vom 30.01.32, S.22.

<sup>113</sup> Vicens, S.53.

weise an die Versionenproduktion entweder einigermaßen lustlos oder einfach völlig naiv gewesen zu sein.

Bei der MGM wurde aber auch noch etwas anderes ausprobiert: *phonetische Versionen*. Mit den beiden berühmten Komikern Laurel und Hardy wurde beispielsweise von PARDON US (HINTER SCHLOSS UND RIEGEL, 1931, James Parrott) eine englische, eine deutsche, eine französische, eine spanische und eine italienische Fassung gedreht, wobei die zwei gar nicht verstanden, was sie eigentlich sagten, sondern die Sätze nur ihrem Dialoglehrer nachsprechen mußten.<sup>114</sup>

Auch mit Buster Keaton wurden von seinen 7 MGM-Tonspielfilmen phonetische Versionen erstellt. So zum Beispiel eine deutsche Version von PARLOR, BEDROOM AND BATH (1931, Edward Sedgwick) mit Namen CASANOVA WIDER WILLEN (Edward Brophy)<sup>115</sup>. Der Berliner Korrespondent der *New York Times*, C. Hooper Trask, berichtete im Februar 1932, Keatons deutsches Gestammel verdopple das Amüsement, da sich das deutsche Publikum einen Deutsch sprechenden Buster Keaton exakt so vorgestellt hätte, wie er ihm nun präsentiert worden sei.<sup>116</sup> Der deutsche Kritiker Herbert Ihering dagegen „zuckt zusammen, wenn Buster Keaton in seinem Tonfilm CASANOVA WIDER WILLEN plötzlich radebrecht: ‚Unberufen, toi toi toi!‘“<sup>117</sup>.

#### 2.3.3.6. Paramount

Die Paramount war das „europäischste“ aller US-Studios. 1925 war sie an der ersten amerikanisch-französischen Produktion beteiligt: MADAME SANS-GÊNE (Léonce Perret) mit Gloria Swanson. Auch in Großbritannien produzierte die Paramount in den 20er Jahren, in Berlin wurde später DER BLAUE ENGEL von Josef von Sternberg in einer deutschen

---

<sup>114</sup> Vgl. Heinz, Rainer / Aping, Norbert: ‚Vokal-Jongleure. Die „phonetischen Filme“ des Komikerpaares Laurel & Hardy‘, in: *film-dienst* Nr.16, 1999, S.44-46.

<sup>115</sup> Es gibt auch eine französische Version: BUSTER SE MARIE (Claude Autant-Lara).

<sup>116</sup> Vgl. Coursodon, Jean-Pierre: *Buster Keaton*. Paris 1973, S.184.

<sup>117</sup> Herbert Iherings Filmkritik zu CASANOVA WIDER WILLEN vom 16.01.32, in: Ihering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Band III 1930-1932. Berlin 1961, S.378.

(1930) und einer englischen Fassung (1931) gedreht.<sup>118</sup> Für die Versionenproduktion wendete die Paramount eine andere Taktik an als MGM und die restlichen Studios:

However, there was talent in Europe that could be tapped without being brought to Hollywood. Paramount's executives went after that talent because the stakes in the early days of sound were enormous. Paramount had the money to go after it because it had realized substantial profits in France, which it was required by French law to spend on French soil. Paramount made matters simple by setting up shop where the money was accumulating and the talent was at hand.<sup>119</sup>

Im Winter 1929/30 erwarb die Paramount für 10 Millionen Dollar von der französischen Firma Ciné-Romans ein Gelände bei Joinville im Südosten von Paris<sup>120</sup> und richtete dort sechs Tonstudios<sup>121</sup> für die Produktion von Versionsfilmen ein. Chef dieses ambitioniertesten aller US-Projekte wurde Robert T. Kane.<sup>122</sup>

Initially, he encouraged shooting foreign-language versions of hit films that Paramount had turned out in Hollywood and Astoria<sup>123</sup>. These foreign-language films were often shot simultaneously, using casts from the countries for which each production was slated. When the Spanish stars, for instance, completed a scene on the set, the Swedish cast took over. When they stepped

---

<sup>118</sup> Vgl. Waldman, S.viif. Zu den beiden Versionen von DER BLAUE ENGEL vgl. Kapitel 5.1.

<sup>119</sup> S.viii.

<sup>120</sup> 1906 hatte sich Pathé erstmals in Joinville niedergelassen und dort 1908 ein Studio erbaut. Die später entstehenden verteilten sich auf Joinville-le-Pont (ceux d'en bas) und Saint-Maurice (ceux d'en haut). Vgl. Brieu/Ikor/Viguiier: *Joinville. Le cinéma. Le temps des studios*. Paris 1985, S.5-15.

<sup>121</sup> In *La Cinématographie Française* ist allerdings von 7 Studios die Rede. Vgl. N.N.: ‚Les Studios Pathé-Cinéma de Joinville-Cinéromans‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.608 vom 26.06.30, S.31.

<sup>122</sup> Vgl. Waldman, S.viii sowie Thompson 1985, S.161. Robert T. Kane eröffnete am 17.04.30 in Saint-Maurice die Paramount-Studios. Vgl. Brieu/Ikor/Viguiier, S.5-15.

<sup>123</sup> Die Astoria-Studios in New York - seit September 1920 in Betrieb - gehörten der 1916 durch Fusion entstandenen Produktionsfirma Famous Players/Lasky, die im gleichen Jahr ihren Filmverleih Paramount übernahm, dessen Namen sich für das gesamte Unternehmen durchsetzte. Bevor er nach Joinville kam, war Robert Kane Generalmanager dieser Studios, die seit 1982 Kaufman Astoria Studios heißen.

off the set, the Spanish actors returned for the next scene. And so it went.<sup>124</sup>

Vincendeau betont, daß diese Methode des Szene-für-Szene-Drehens bereits von der BIP in Elstree praktiziert wurde.<sup>125</sup> Sie erscheint auch wesentlich vielversprechender als die Tag/Nacht-Methode der Universal. Bei der Ufa, wo meistens mindestens ein Schauspieler in mindestens zwei Versionen gleichzeitig spielte, war ebenfalls nur eine Arbeit Szene für Szene denkbar.

Waldman betont, daß die Ergebnisse in Joinville nicht so qualitätslos waren, wie oft behauptet wird (u.a. von dem französischen Filmhistoriker Charles Ford<sup>126</sup>).<sup>127</sup> Man verpflichtete exzellente Drehbuch- bzw. Theaterautoren, Theaterschauspieler mit großen Namen und auch Stars aus Übersee.<sup>128</sup> Vor allem aber verweist Waldman darauf, daß außer den Sprachversionsfilmen - für die der Name Joinville heute noch steht - viele französische, spanische, schwedische und deutsche Originalproduktionen entstanden, zusammen beinahe 150 lange Spiel<sup>129</sup>- und 150 Comedy- und Musical-Kurzfilme.<sup>130</sup> Dennoch kommen Analytiker zeitgenössischer Einschätzungen - z.B. Vincendeau - zu der Ansicht, daß die von der Paramount angewendeten Methoden zu einer extremen Nivellierung eigenständiger Qualität der einzelnen Versionen führte. Typisch für Joinville-Produktionen ist z.B., daß praktisch jede Version von einem anderen - nämlich muttersprachlichen - Regisseur durchgeführt wurde. Im Gegensatz zur Methode der Ufa, den Regisseur der „Originalversion“ mit einem Muttersprachler zusammenarbeiten zu lassen, verspricht diese Methode zwar weniger

---

<sup>124</sup> Waldman, S.ix.

<sup>125</sup> Vgl. Vincendeau, S.31.

<sup>126</sup> Vgl. Waldman, S.xiif.

<sup>127</sup> In einem französischen Artikel, der sich mit in der *Lichtbild-Bühne* erschienenen deutschen Beschwerden über die mangelhafte Qualität der Paramount-Joinville-Produktionen befaßt, heißt es: „... même les versions anglaises furent plus acceptables à Berlin que les versions allemandes venant de Joinville.“ Lux.: „Une violente offensive dirigée contre la production Paramount (versions allemandes) de Joinville“, in: *La Cinématographie Française* Nr.690 vom 23.01.32, S.6.

<sup>128</sup> Vgl. Waldman, S.ix.

<sup>129</sup> Vgl. S.x.: „The average feature out of Paris cost up to \$100,000.“

<sup>130</sup> Vgl. S.xiii.

Standard, dafür aber auch viel Beliebigkeit.<sup>131</sup> Die Qualität überprüfen kann man freilich nicht mehr, denn so gut wie alle diese Filme sind verloren.<sup>132</sup> Ďurovičová, die eine der verbliebenen schwedischen Versionen mit dem US-Original verglichen hat, kommt zu der Einschätzung:

In Paramount's extreme variant of FLVs [Foreign Language Versions] the national becomes gauged simply as the difference between the least possible and the least necessary inflection of the basic text: the ideology of culture is reduced to a contrast between different-sounding languages.<sup>133</sup>

Ab Januar 1931 wurde die Versionenproduktion auf 4 Sprachen eingeschränkt.<sup>134</sup>

The studio halved its foreign-language productions in 1931, to a total of thirty-one: nineteen French, five Spanish, four German, one Swedish, and two „international“ versions containing sound effects but no dialogue.<sup>135</sup>

Im gleichen Jahr wurde in Joinville die erste Synchronisation hergestellt<sup>136</sup>; ab 1933 war dies die ausschließliche Funktion der Studios.<sup>137</sup> Dem widerspricht eine Passage bei Wedel:

---

<sup>131</sup> Vgl. DRACULA, von dem auch beide Versionen von verschiedenen Regisseuren gedreht wurden, allerdings die spanische nicht einmal von einem des Spanischen kundigen.

<sup>132</sup> Nach meinen eigenen Recherchen sind zwar einige der in den USA gedrehten „Originale“ z.B. im UCLA-Archiv erhalten, von den anderen Sprachversionen konnte ich aber weder in Berlin, noch Paris, noch London, noch Wien, noch Budapest, noch in den USA Exemplare auftreiben. Harry Waldman bestätigte das Ergebnis, als er mir schrieb: „Yes, nearly all the non-English-language versions are lost. The extant [noch vorhandenen] films include MARIUS, TOPAZE, and a few of the Spanish und Swedish films.“

<sup>133</sup> Ďurovičová, S. 144.

<sup>134</sup> Vgl. Vincendeau, S.32.

<sup>135</sup> Vasey 1997, S.96.

<sup>136</sup> Allerdings ist in einem Artikel über die Studios vom Sommer 1930 bereits von einem Synchronstudio die Rede. Der Artikel enthält eine Liste mit allen sieben Studios von A bis F und ihrer Funktion. Bei Studio C steht: „Ce studio est spécialement réservé aux essais d'artistes et à la *synchronisation*.“ (Hervorhebung von CW). N.N., *Les Studios Pathé-Cinéma de Joinville-Cinéromans*.

<sup>137</sup> Vgl. Waldman, S.xii.

Paramount schloß die Joinville-Studios endgültig im Juli 1932, nachdem die Auslastung in den vorangehenden Monaten kontinuierlich zurückgegangen war.<sup>138</sup>

Dies scheint aber wirklich nicht korrekt zu sein, denn in dem bereits zitierten, schlecht zugänglichen Buch über die Joinville-Filme heißt es, die Paramount habe sich erst 1939 endgültig von dort verabschiedet.

Waldman nennt als Gründe für das Scheitern des Versuches, als US-Firma (erfolgreiche) französische Filme in Frankreich zu produzieren (2 Drittel der Gesamtproduktion war auf Französisch<sup>139</sup>) nationalistische Vorbehalte und besonders die Auswirkungen der Depression.<sup>140</sup> Vor allem das erste Argument erscheint vor dem Hintergrund der Entwicklungen der letzten 70 Jahre interessant: Bis heute ist Frankreich das europäische Land, das am nachdrücklichsten und wirkungsvollsten versucht, seine nationale Filmkultur gegen die Hegemonie der US-Firmen zu behaupten, u.a. mit TV-Quoten für französische und europäische Spielfilme.<sup>141</sup>

Der russische Schriftsteller Ilja Ehrenburg, der von 1908 bis 1940 in Paris lebte, widmet in seinem Buch über die Traumfabrik Hollywood dem Paramount-Experiment in Joinville ein ganzes Kapitel.<sup>142</sup> Ehrenburg scheint die Studios besucht zu haben, wie aus seinen detaillierten Schilderungen hervorgeht. So ist bei ihm von aus Sozialfällen zusammengesuchten Statisten die Rede, die in allen Versionen eines Films aufzutreten haben und daher nicht mehr zum Schlafen kom-

---

<sup>138</sup> Wedel 2001, S.69, Fußnote 79.

<sup>139</sup> Vgl. Waldman, S.xi.

<sup>140</sup> Vgl. S.xif.

<sup>141</sup> Vgl. Peitz, Christiane: ‚Krieg der Köpfe‘, in: *Der Tagesspiegel* vom 23.06.2001. Laut Homepage des Centre National de la Cinématographie (CNC) hat Frankreich im Jahr 2001 die historische Grenze von 200 Filmproduktionen um 4 überschritten, davon 172 rein französische Filme, 46 Koproduktionen mit überwiegend französischer und 32 mit überwiegend fremder Beteiligung. Vgl. <http://www.cnc.fr/>. Laut Homepage der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO) lag die Zahl der deutschen Spielfilm-Erstaufführungen 2001 dagegen nur bei 83 Filmen, was aber eine Steigerung um 8 gegenüber dem Vorjahr und damit die höchste Zahl seit Jahren bedeutet. Vgl. <http://www.spio.de/>.

<sup>142</sup> Vgl. Ehrenburg, Ilja: ‚Hollywood für Europa‘, in: Ders.: *Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin 1931, S.165-186.

men. Innerhalb von zwölf Tagen muß ein Film in allen Versionen fertiggestellt sein:

Ein Film für Amerika braucht drei Wochen. Für Ungarn - zwölf Tage. Die Ware ist natürlich zweiter Güte, aber ein Pengö ist auch kein Dollar.<sup>143</sup>

Allerdings täuscht er sich wohl, wenn er meint, alle Filme seien in elf Sprachen abgedreht worden. THE DEVIL'S HOLIDAY (1930, Edmund Goulding) z.B. erwähnt Ehrenburg in diesem Zusammenhang explizit, während Harry Waldman von fünf Versionen spricht: französisch, spanisch, deutsch, italienisch, schwedisch. Die Anzahl der Filme, von denen wirklich viele Versionen gedreht wurden, steht in keinem Verhältnis zu der Deutlichkeit, mit der diese Art von Massenproduktion von den meisten Autoren in den Vordergrund gestellt wird, z.B. von Karel Dibbets:

Ein Beispiel hierfür bietet PARAMOUNT ON PARADE (1930), eine Varieté-Show mit Gaststars aus verschiedenen Ländern. Der Film wurde in Joinville nicht nur in einer englischen, deutschen, französischen und italienischen Sprachversion hergestellt, sondern auch in Niederländisch, Rumänisch und Tschechisch, wobei in jeder Version ein Muttersprachler als Zeremonienmeister durch den Film führte.<sup>144</sup>

Waldman gibt jedoch klar zu erkennen, daß es sich bei diesem Film um eine Ausnahme handelte:

[...] PARAMOUNT ON PARADE (1930), an all-star-revue, was the basis for ten versions, produced in Hollywood and Paris, while the French-language MAGIE MODERNE (1931), an original production of Paris [...] was shot in seven renditions. Other renditions of Paramount's Hollywood productions usually numbered four or five, and in two cases, Paramount made multilanguage feature-length films in three languages - French, Spanish, and German - and these two productions had no Hollywood predecessor.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> S.181. Ehrenburgs Haltung zum amerikanischen Versuch einer multilingualen Produktion wird in folgender Äußerung am besten deutlich (S.166): „Die Amerikaner sind hier die Herren. Sie sprechen ihre Sprache, die alle Welt versteht: sie haben Dollars.“

<sup>144</sup> Dibbets, Karel: ‚Die Einführung des Tons‘, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar 1998, S.198.

<sup>145</sup> Waldman, S.xii.

## 2.4. Filmauswahl<sup>146</sup>

Die Auswahl der zu analysierenden Versionsfilme gehorchte einem einzigen Kriterium: der Verfügbarkeit. Von jedem der beschriebenen Produktionsstandorte sollten die deutschen, französischen und englischen Versionen jeweils eines Films verglichen werden. Da - wie dargestellt - französische und deutsche Produktionen aus Joinville nicht mehr zur Verfügung stehen, blieben nur noch zwei Standorte übrig.

Die deutsche Fassung von ATLANTIC ist im Bundesarchiv/Filmarchiv zu Berlin vorhanden, die englische im British Film Institute (BFI) zu London und die französische im Archiv des Centre National de la Cinématographie (CNC) in Bois d'Arcy. Außerdem war 1999 eine DVD-Fassung der englischen Version herausgekommen, die von der im BFI lagernden leicht abweicht. Besonders interessant schien die Wahl dieses Filmes aber auch deshalb, weil er als die erste Sprachversionsproduktion gilt, und weil die französische Version auch in wissenschaftlichen Kreisen relativ unbekannt zu sein scheint.

Der Film ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT war die einzige Ufa-Mehrsprachenproduktion, die mir in allen drei Versionen zugänglich war. Die deutsche Fassung ist die Fernsehversion von 1982, also eine Kopie des ZDF von der Transit Film GmbH in München, die die Rechteinhaberin der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ist. Die englische und französische Version finden sich ebenfalls in den Archiven des BFI und des CNC.

---

<sup>146</sup> Besonders hilfreich als Basisinformationsquelle für die Daten der beiden analysierten Filme und ihrer Versionen war: Klaus, Ulrich J.: *Deutsche Tonfilme: Filmlexikon d. abendfüllenden dt. u. dt.-sprachigen Tonfilme nach ihren dt. Uraufführungen*. Berlin 1988.

### 2.4.1. ATLANTIC/ATLANTIK<sup>147</sup>/ATLANTIS

#### 2.4.1.1. Englische Version

ATLANTIC wurde im Juni/Juli 1929 in Elstree nach dem nicht erfolgreichen<sup>148</sup> Theaterstück *The Berg* von Ernest Raymond gedreht und in London am 14.11.29 (Regal, Trade Show) bzw. am 23.12.29 (Alhambra) in einer Länge von 91 Minuten uraufgeführt. Der Produzent und Regisseur des Films war ein Deutscher<sup>149</sup>, der Sachse Ewald André Dupont, der als Kino- und Variété-Reporter bei der *B.Z. am Mittag* begonnen hatte, bevor er 1924 als Direktor und Regisseur des dortigen Apollotheaters (eines Varietés) nach Mannheim wechselte und 1925 schließlich für den Ufa-Produzenten Erich Pommer seinen ersten Film drehte: VARIÉTÉ.

Der Film ist nicht nur ein großer nationaler, er wird ein weltweiter Erfolg<sup>150</sup> – die amerikanische Fachzeitung *Film Daily* nennt Dupont in der Liste der „10 best directors“ – und bringt vielen Mitwirkenden der Produktion ein Engagement nach Hollywood ein.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Auch die Schreibweise der deutschen Version lautet meistens ATLANTIC. Zur besseren Unterscheidung verwende ich die eingedeutschte Schreibweise, die auch in der Internet Movie Database (IMDB) zu finden ist.

<sup>148</sup> Vgl. z.B. die unter dem Kürzel Trask. erschienene Filmkritik zur deutschen Version von ATLANTIC, in: *Variety* vom 20.11.29, S.12.

<sup>149</sup> Im britischen Film waren in dieser Zeit nicht wenige Deutsche beschäftigt. Vgl. dazu: Schöning 1993. Der *Film-Kurier* vom 29.10.29 schlug genau in diese Kerbe: „Man bedenke, daß der Zwang zur deutschen und englischen Doppelfassung die schöpferische Kraft Duponts doppelt anspannen mußte. Man ziehe in Betracht, welche Schwierigkeit darin bestand, ein deutsches Schauspielensemble mit befristeten Verträgen nach England zu engagieren. [...] Unter diesen Umständen kann nur restlose Anerkennung der Inszenierungstat Duponts gezollt werden... Aber gerade diese erfolgreiche Uraufführung legt den Gedanken nahe, dafür zu sorgen, daß E.A. Dupont künftig dauernd und mit dem Einsatz seiner ungeteilten Kraft in Deutschland arbeitet. Der deutsche Film braucht ihn.“ Zitiert nach: Hampicke, Evelyn / Bretschneider, Jürgen: ‚Biographie‘, in: Bretschneider, S.121f.

<sup>150</sup> Vgl. dazu auch: Esser, Michael: ‚Der Sprung über den Großen Teich. Ewald André Duponts VARIÉTÉ‘, in: Bock/Töteberg, S.160-165.

<sup>151</sup> Eintrag zu Ewald André Dupont, in: *Cinegraph*, B2.

Darauf wird Dupont von Carl Laemmle für drei Jahre für die Universal verpflichtet, löst seinen Vertrag aber schon im Juli 1926 wieder auf.

Er arbeitete ab Dezember 1926 in den neuen British National Studios in Elstree bei London als „Director General of Production“. Seine erste Aufgabe ist die Überwachung von MADAME POMPADOUR<sup>152</sup>, einem international besetzten Kostümfilm unter der Regie von Herbert Wilcox. Nachdem die im Frühjahr 1927 gegründete deutsch-englische Firma Carr-Gloria-Dupont Productions Ltd. [...] nach kurzer Zeit scheitert, ist Dupont bis Ende 1930 für British International Pictures (BIP) als Produktionsleiter, Regisseur und Autor tätig. Mit MOULIN ROUGE [1927/28] und PICADILLY [1928] setzt er seine Reihe erfolgreicher Variété-Filme fort.<sup>153</sup>

Auf PICADILLY folgten ATLANTIC/ATLANTIK und die beiden anderen Versionsfilme (TWO WORLDS und CAPE FORLORN) und auf diese ein extremer Karrierebruch. Dupont - seit 1933 endgültig in den USA ansässig - verbrachte seinen Lebensabend, offenbar schwer verschuldet, als Alkoholiker und starb im Dezember 1958 in Los Angeles an Krebs.

In Duponts späterer Wahlheimat USA war ATLANTIC kein Erfolg beschieden. In den Kritiken in *Variety* und in der *New York Times* wird dem Film vor allem mangelnder Realismus angelastet. Exemplarisch dürfte folgende Passage sein:

ATLANTIC is a fine piece of craftsmanship, but it is untrue to life on the one hand and it is not entertainment on the other.<sup>154</sup>

Kamera bei allen drei Versionen führte Charles Rosher, der für SUNRISE (1927, Friedrich Wilhelm Murnau) den ersten Oscar erhielt, der je einem Kameramann verliehen wurde.<sup>155</sup> Das Drehbuch stammte von dem Briten Victor Kendall und soll an dieser Stelle inhaltlich wiedergegeben werden, da seine Kenntnis zum Verständnis der Analysen unentbehrlich ist. Die Inhaltsangabe orientiert sich an der englischen Fassung, die aufgrund der Nationalität des Drehbuchautors hier als „Original“ behandelt wird. Die Abweichungen der beiden anderen Versionen können so besser veranschaulicht werden.

---

<sup>152</sup> Das war auch der erste Film der Firma.

<sup>153</sup> Eintrag zu Ewald André Dupont, in: *Cinegraph*, B2/B3.

<sup>154</sup> Filmkritik zu ATLANTIC (englische Fassung), in: *Variety* vom 04.12.29.

<sup>155</sup> Vgl. Brownlow, S.283.

## Inhalt

ATLANTIC ist der erste Langspielfilm über den Untergang der Titanic. Der Film spielt im wesentlichen in einem Salon der ersten Klasse. Elf Personen verbringen hier die Zeit vor und während des Unglücks:

- Der in die Jahre gekommene und an den Rollstuhl gefesselte zynische Schriftsteller John Rool
- Seine herzensgute Frau Alice
- Sein Bilderbuch-Butler Pointer
- Der bereits ergraute, aber noch sehr drahtige Freddie Tate-Hughes, der mit der geheimnisvollen Madame Lilly eine Affäre unterhält
- Seine Frau Clara und seine Tochter Betty
- Das junge Paar Monica und Lawrence
- Dandy, eine Art „Hofnarr“
- Major Boldy, ein zwar nüchterner, aber gerne dem Alkohol zusprechender Ex-Kämpfer
- Der obligatorische Pater.

Zu Beginn befinden wir uns allerdings nicht im Salon, sondern im Ballsaal bzw. in einem Nebenzimmer, wo wir einer jungen Dame dabei zuschauen, wie sie einen Brief an ihren Mann schreibt, in dem sie ihm versichert, sich ohne ihn entsetzlich zu langweilen. Während sie noch schreibt, gewahrt sie einen gut aussehenden Mann, der sie mit einem Blick auf andere Gedanken zu bringen scheint. Dieses „Pärchen“, das im ganzen Film kein einziges Wort von sich gibt, taucht nur noch einmal kurz nach dem Zusammenstoß mit dem Eisberg auf, als die Stewarts von Kabine zu Kabine eilen, um nach den Rettungswesten zu sehen. Während sich ein Stewart in die Kabine der Frau hineindrängt, bleibt der Mann hinter einem Vorhang versteckt, so daß nur seine Schuhe hervorschauen.

Im ersten Drittel des Films wird durch eine Parallelisierung zwischen dem Geschehen auf Deck, wo Kapitän Collins und sein Offizier Lanchester das Sagen haben, und dem Geschehen im Salon ein Spannungsbogen aufgebaut, indem die Geräusche und Gerüchte, die von außerhalb in den Salon getragen werden und Besorgnis auslösen, immer wieder entweder durch Lanchesters beruhigende Worte oder durch eine Prise schwarzen Humor relativiert werden. Mit dem Höhe- und Wende-

punkt - dem Zusammenstoß mit dem Eisberg, der seinerseits äußerst unspektakulär gefilmt ist - entlädt sich die Spannung und mündet in ein Chaos aus Notmaßnahmen, die den eigentlichen Action-Teil des Films ausmachen.

Das zweite Drittel des Films handelt davon, wie nach und nach alle Personen des Salons, die sich auch nach dem Zusammenstoß noch in Sicherheit wiegen, über den Ernst der Lage in Kenntnis gesetzt werden. Dies beginnt mit einem Gespräch zwischen Lanchester und dem Pater, dem der Offizier die Wahrheit nicht verschweigen kann. Es folgt ein Dominoeffekt, der besonders deswegen zustande kommt, weil die Männer, die in Frauenbegleitung reisen, dazu ermuntert werden sollen, ihre besseren Hälften in Sicherheit, also auf ein Rettungsboot zu bringen.

Das letzte Drittel behandelt schließlich die menschlichen Dramen, die sich in den letzten Minuten vor dem Untergang abspielen. Der Hauptstrang: Lawrence hat Monica in ein Boot gebracht und von ihr Abschied genommen, während an Deck ein wüste Schlacht um die Plätze in den Booten tobt. Lanchester bietet derweil Rool einen solchen Bootsplatz an der Seite seiner Frau an, womit dieser der einzige Mann im Salon ist, dem das Privileg einer Rettung zufällt. Rool kommentiert das Angebot jedoch mit wenig Enthusiasmus: „One hour and this farce will be over“. Lawrence dagegen überfordert die Situation vollständig. Er erleidet einen totalen Zusammenbruch, was Rool wiederum seinen Zynismus vergessen und Größe beweisen läßt: Gemeinsam mit seiner Frau - die einzige aus dem Salon, die freiwillig bei ihrem Mann bleibt - entscheidet er sich für den Untergang an Bord und läßt dafür Lawrence zu Monica ins Boot bringen. An Deck entläßt der Kapitän sein Mannschaft und verabschiedet sich von Lanchester. Um dem jüngeren Kollegen den frühen Tod zu ersparen, befiehlt er ihm, sich mit einem kleinen Mädchen, das offenbar an Deck vergessen wurde, in ein Boot zu retten.<sup>156</sup> Das Schiff steht nun größtenteils unter Wasser. Passagiere der unteren Klassen sind bereits in den Salon vorgedrungen, wo noch geatmet werden kann. Im Tod sind alle Menschen

---

<sup>156</sup> John Longden, der englische Darsteller des Lanchester, beschrieb die Szene so: „I stay on the sinking ship until the end and then escape heroically“. Longden, John: ‚When character damages reputation‘, in: *The Film Weekly* Vol.2, Nr.53 vom 21.10.29.

gleich: Selbst das Geld, das Tate-Hughes nun unter das Volk wirft, hat seinen Wert verloren. Gemeinsam singt und betet man, bis das Schiff sinkt und alles schwarz wird. Die letzte Einstellung zeigt das Meer am Morgen nach dem Unglück. Nichts ist mehr zu sehen, eine himmlische Musik setzt ein.

John Rool wird von Franklyn Dyall gespielt, der in zeitgenössischen Kritiken des Films oft hervorgehoben wird.<sup>157</sup> Seinen Butler Pointer stellt Donald Calthrop dar, der vorher in BLACKMAIL zu sehen war sowie danach in CAPE FORLORN und in der jeweils englischen Version der Ufa-Filme ICH BEI TAG und F.P.1. Der auf den West-Indies geborene John Longden – ebenfalls Darsteller in BLACKMAIL – spielt den 1. Offizier Lanchester. Sowohl Calthrop als auch Longden werden in verschiedenen zeitgenössischen<sup>158</sup> und rückblickenden<sup>159</sup> Besprechungen herausgestellt. „Dandy“ ist der in Italien geborenen Monty Banks, der mit 17 Jahren in die USA emigriert und dort bis 1927 in US-Filmen aufgetreten war, während Patricia Warren über die Rolle der Monica schreibt:

And in a tiny part, a former school teacher whose cool English beauty was to take her to international stardom, Madelaine Carroll.<sup>160</sup>

Carroll war zwar noch 1935 in dem britischen Film THE 39 STEPS (DIE 39 STUFEN, Alfred Hitchcock) zu bewundern, hatte aber bereits 1934 ihr US-Debut gegeben.

#### 2.4.1.2. Deutsche Version

ATLANTIK wurde gleichzeitig mit der englischen Fassung aufgenommen und in Berlin (Gloria-Palast) am 28.10.29 – also vor der englischen Version – in einer Länge von – laut Zensurkarte – 113 Minuten uraufgeführt.

---

<sup>157</sup> Vgl. z.B. die Filmkritiken zu ATLANTIC in: *Kine Weekly* vom 21.11.29 oder in: *The Bioscope* Vol.81, Nr.1207 vom 20.11.29.

<sup>158</sup> Vgl. z.B. die Filmkritik zu ATLANTIC in: *Kine Weekly* vom 21.11.29.

<sup>159</sup> Vgl. Warren, S.46: „ATLANTIC starred John Longden and Donald Calthrop [...]“. Sie erwähnt außerdem noch Monty Banks und Madeleine Carroll. Über Franklyn Dyall verliert sie kein Wort.

<sup>160</sup> Warren, S.46.

Für die deutschen Dialoge zeichnete Dupont selbst verantwortlich, also sicher auch für die Veränderungen in der Namensgebung: Dyall heißt in der deutschen Version Heinrich Thomas und wird vom berühmten und sehr eindringlich spielenden Fritz Kortner gegeben, sein Butler Wendl von Georg John. Die Tate-Hughes heißen nun von Schroeder, und Dandy schlicht und einfach Poldi - Willi Forst. Monica wird von Lucie Mannheim, ihr Mann Peter von Franz Lederer und der 1.Offizier Lersner von Georg August Koch dargestellt.

Aus den gelegentlichen Programmübersichten im *Film-Kurier* geht hervor, daß ATLANTIK in Berlin am 24.12.29 noch in 4 Kinos lief, am 18.01.30 aber überhaupt nicht mehr. Insgesamt soll die deutsche Version ein großer Erfolg gewesen sein:

Na ja, der LIEBESWALZER [1930, Wilhelm Thiele]<sup>161</sup> ist ein rauschender Erfolg, und nach einer Umfrage bei den Filmtheaterbesitzern nach dem Katastrophenfilm ATLANTIK der erfolgreichste der Spielzeit 1929/30 - nicht etwa DER BLAUE ENGEL.<sup>162</sup>

Der deutsche Verleiher, die Südfilm, wirbt am 7.November im *Film-Kurier* Nr.265 mit den Schlagzeilen „Gewaltiger Erfolg auch im Reich“ und „Überall ausverkaufte Häuser und Rekordkassen!“ und führt als Beweis Zeitungsmeldungen aus Stuttgart und Hannover an. Am 9.November erscheint an gleicher Stelle eine Meldung aus den Palast-Lichtspielen in Stuttgart:

ATLANTIC auf Tobis mit Bauer M 7 Projektoren größter Erfolg für Bild und Ton, täglich ausverkauft! Presse und Publikum begeistert.<sup>163</sup>

Noch ein paar Tage später wird redaktionell aus Hamburg gemeldet:

---

<sup>161</sup> Bei diesem Film zeigt sich, wie sehr die verschiedenen Übertragungsmethoden in den Anfängen des Tonfilms ineinandergriffen: „Für die französische Version VALSE D'AMOUR wurde die englische Version unter Leitung von Thiele und Germaine Dulac in Berlin synchronisiert.“ Jacobsen, Wolfgang: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin 1989, S.182.

<sup>162</sup> Pacher, Maurus: *Werner Richard Heymann*. Sonderdruck aus *et cetera*, Verlagszeitschrift der UFA Musik- und Bühnenverlage. München 1996, S.15. In einer Kritik der englischen Version von ATLANTIC in: *Variety* vom 04.12.29, S.23, behauptet der Autor mit dem Kürzel Fras.: „Credible correspondents say it is a great success in Germany.“

<sup>163</sup> *Film-Kurier* Nr.267 vom 09.11.29.

Am Mittwoch findet in Hamburg die Erstaufführung von E.A. Duponts ATLANTIC gleichzeitig in der Schauburg am Millerntor, dem größten Theater des Henschel-Konzerns, und in den größten Hamburger Ufa-Lichtspielen, dem „Lessing-Theater“ statt. Die Kombination, daß ein Film in den ersten Theatern der Ufa und [des] Henschel-Konzerns *gleichzeitig* anläuft, ist für Hamburger Filmverhältnisse vollständig neu und deshalb besonders bemerkenswert.<sup>164</sup>

Tatsächlich wurde der Film in Deutschland „innerhalb von 5 Wochen seit der Uraufführung von nahezu einer halben Million Menschen gesehen“<sup>165</sup>.

Die Tonqualität der Stimmen und Geräusche bekam unterschiedliche Bewertungen.<sup>166</sup> In seiner Filmkritik zu ATLANTIK betont Herbert Ihering:

Tonfilm und Rundfunk - ich weiß nicht, ob man nicht einmal versuchen sollte, einen Rundfunkregisseur mit Tonfilmaufnahmen zu betrauen. Die Tonüberblendungen der Hörspiele, das Anziehen des Tempos, die Einschnitte und akustischen Akzente - die Filmregisseure sollten hier mindestens in die Lehre gehen.<sup>167</sup>

Wolfgang Mühl-Benninghaus weist hingegen in seiner Studie *Das Ringen um den Tonfilm* nach, daß gerade in Deutschland Tonfilm und Rundfunk sich *gegenseitig* befruchteten, nicht *einseitig*:

---

<sup>164</sup> Nr.273 vom 16.11.29.

<sup>165</sup> Gandert, Gero (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin/New York 1997, S.870.

<sup>166</sup> Vgl. z.B. die Filmkritik zu ATLANTIK, in: *Der Film* Nr.44 vom 02.11.29: „Das Stampfen der Maschinen, um ein Beispiel zu nennen, hörte man schon besser und naturgetreuer“. Das mag stimmen, aber gerade diese den Film durchziehenden dumpfen und monotonen Maschinengeräusche sorgen für eine knisternde Atmosphäre. Wolfgang Mühl-Benninghaus bemerkt „technische und dramaturgisch-szenische Verbesserungen“ gegenüber früheren Tonfilmversuchen: „Bei ATLANTIC etwa ist fast jeder Satz gleichermaßen laut und deutlich vernehmbar. Über weite Strecken sind die Dialoge dort voller Pathos und Eindringlichkeit.“ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: ‚Vom Aufstieg des Tonfilms zur digitalen Bildproduktion‘, in: Polzer, Joachim (Hg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 6.Ausgabe. Berlin 2002, S.81. Die Filmaufnahmen des Zusammenstoßes mit dem Eisberg wurden dagegen länderübergreifend als enttäuschend betrachtet.

<sup>167</sup> Ihering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Band II 1924-1929. Berlin 1959, S.582.

Im Februar 1928 begannen in Frankfurt die ersten umfangreichen Versuche, mit Hilfe des Lichttonverfahrens Rundfunksendungen zu gestalten.<sup>168</sup>

Besonders die Möglichkeit, Sendungen vorzuproduzieren, zu schneiden und zu archivieren, erweiterten die Möglichkeiten des Hörspielmachers. Es wurden komplette Filmprogramme im Radio übertragen. Der Sender „Berliner Funk-Stunde“ übertrug beispielsweise am 4.11.29 ATLANTIK:

Zu diesem Zweck wurde der Ton unmittelbar von der Klangfilm-Apparatur im Gloria-Palast abgenommen und über eine Telefonleitung zum Vox-Haus am Potsdamer Platz übertragen. Eine zweite Leitung zwischen einem Mikrophon im Kinopalast und dem Sender diente dem vor Ort anwesenden Mitarbeiter der Berliner Funk-Stunde für erläuternde Worte, die dem Hörer das Geschehen auf der Leinwand nahebringen sollten.<sup>169</sup>

Nach dieser Beschreibung könnte man diese Übertragung durchaus als ersten Versuch einer Audiodeskription<sup>170</sup> werten.

#### 2.4.1.3. Französische Version

Der Film ATLANTIS wurde am 24.06.30 im Olympia (Paris) uraufgeführt, nachdem er im März/April 1930 nachträglich von Pierre Maudru (Dialoge) und dem Regisseur Jean Kemm adaptiert worden war. Er hat eine Länge von nur 67 Minuten. Einige Einstellungen aus Duponts „Original“ wurden übernommen, die Story jedoch in wesentlichen Zügen verändert.<sup>171</sup> Coproduzent waren die Pariser „Etablissements Jacques Haik“, 1924 von eben jenem Jacques Haik gegründet, der zu Beginn der Tonfilmzeit zu einem der drei großen französischen Produzenten avancierte, 1931 jedoch sein Vermögen und seine Besitzungen verlor.<sup>172</sup> Sein Studio arbeitete – außer an ATLANTIS – in den Jahren 1930-1932 an 5 weiteren Sprachversionsfilmen mit. Die Dialoge stammten jedesmal von Pierre Maudru; die Regie führte in 4 Fällen Jean Kemm, in einem Fall Monty Banks, der wiederum in ATLANTIC als Darsteller fungiert.

---

<sup>168</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.69.

<sup>169</sup> S.252.

<sup>170</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>171</sup> Vgl. Kapitel 2.5.1.

<sup>172</sup> Vgl. [http://www.lips.org/bio\\_Haik.asp](http://www.lips.org/bio_Haik.asp) [08.03.03].

Dies ist die einzige der untersuchten Versionen, die nachträglich hergestellt worden ist. Einige Sets mußten deshalb sogar nachgebaut werden.<sup>173</sup> Diese Methode wurde auch von anderen Firmen angewandt, z.B. von der Terra-Film bei DER ANDERE (1930, Robert Wiene): Die französische Fassung LE PROCUREUR HALLERS drehte Wiene mit unbekanntem französischen Akteuren<sup>174</sup> nach Fertigstellung der deutschen Version. Der *Film-Kurier* fand diesen Versuch sehr schlampig. Es habe den Anschein, als hätte die französisch-deutsche Kommunikation nicht gestimmt.<sup>175</sup> Über Kommunikationsschwierigkeiten bei der Produktion von Versionsfilmen wird auch im britischen *The Bioscope* rasoniert:

It may perhaps be said that the standard of acting in the German film is raised by the fact that Herr Dupont was directing his own countrymen in his own language.<sup>176</sup>

## **2.4.2. ICH BEI TAG/À MOI LE JOUR/EARLY TO BED**

### 2.4.2.1. Deutsche Version

Wie aus Punkt 2 der Ufa-Vorstandssitzung vom 15. Juli 1932 zu schließen ist, hatte der Film zunächst den Arbeitstitel DAS BETT DER WITWE SEIDELBAST.<sup>177</sup> Er wurde vom 1. August bis zum 27. Oktober gedreht<sup>178</sup> und schließlich als ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT am 18.11.32 in Hamburg (Ufa-Palast)<sup>179</sup> und am 28.11. in Berlin (Gloria-Palast) mit einer Zensurlänge von 98 Minuten (Jugendverbot) uraufgeführt.<sup>180</sup>

---

<sup>173</sup> Vgl. Low, S.93.

<sup>174</sup> In der deutschen Version waren u.a. Fritz Kortner aus ATLANTIK und Käthe von Nagy aus ICH BEI TAG zu sehen.

<sup>175</sup> Vgl. L.M.: ‚DER ANDERE in französischer Fassung‘, in: *Film-Kurier* Nr.207 vom 02.09.30.

<sup>176</sup> Filmkritik zur deutschen Version von ATLANTIC, in: *The Bioscope* Vol.82, Nr.1214 vom 08.01.30.

<sup>177</sup> Vgl. BArch, R 109 I, 1028c, Bl.175.

<sup>178</sup> Es gibt auch eine von Klaus 1988 abweichende Angabe, die die Dreharbeiten auf die Zeitspanne vom 25.7. bis zum 27.10. terminiert. Vgl. Arns, Alfons (Red.): *Otto Hunte. Architekt für den Film*. Kinematograph Nr.10. Frankfurt 1996, S.131.

<sup>179</sup> „1929 feierte das mit 2.667 Plätzen größte Kino Europas seine Eröffnung“, schreibt Michael Töteberg in seinem Aufsatz ‚Europas größtes Kino.

Die deutsche Version war, außer für alle deutschsprachigen Gebiete, auch für Osteuropa bestimmt. Ferner lief sie unter dem Titel JEG OM DAGEN, DU OM NATTEN in Dänemark, wie ein Programmheft der Ufa mit dem handschriftlichen Vermerk „Metropoltheateret 10[16?]-3-1933“ beweist, das den kompletten Filmdialog in einer gekürzten Fassung mit samt dänischer Übersetzung enthält.

Der Hofschreiber der Ufa unter den Nazis, Hans Traub, bemerkt zur Kostenexplosion nach der Einführung des Tonfilms:

Die Durchschnittsausgaben für einen langen Spielfilm springen vom Jahr 1928/29 um 100.000 RM aufwärts, von 465.000 RM für 1928/29 auf 579.000 RM für 1929/30, um dann zu sinken und seit 1931/32 etwa 450.000 RM als Mittel zu erreichen.<sup>181</sup>

Vergleicht man diese letzte Zahl mit denen zu ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT unter Punkt 4 der Ufa-Vorstandssitzung vom 26. Juli 1932:

Herr Correll legt Drehbuch, Skizzen, Pläne, sowie den Kostenvoranschlag dieses Films für drei Fassungen (deutsch, französisch, englisch) in Höhe von 917.466.- RM vor. Hierzu tritt noch der Honorarbeitrag für Producers Service Corporation in Höhe von 70.000.- RM hinzu. Im Produktionsetat war dieser Film mit 1.050.000.- RM vorgesehen. Der Kostenvoranschlag etc. des Films wird genehmigt.<sup>182</sup>

... und mit denen zur „Super-Produktion“ F.P.1 ANTWORTET NICHT unter Punkt 5:

Herr Correll legt dem Vorstand Zeichnungen, Drehbuch, Dispositionsplan sowie den Kostenvoranschlag dieses Films für drei Fassungen in Höhe von 1.669.940.- RM vor. Hierzu treten noch die Kosten für Producers Service Corporation in Höhe von 80.000.- RM. Der Film überschreitet mit 172.000.- RM einschließlich Pro-

---

Filmtheater und Varieté: der Ufa-Palast in Hamburg`, in: Bock/Töteberg, S.290. Und zwei Seiten weiter: „Sieht man von den Kulturfilm-Matineen am Sonntag-Vormittag ab, ist im Ufa-Palast vor allem der Unterhaltungsfilm zuhaus. Als Kassenknüller erweist sich DER KONGRESS TANZT.“

<sup>180</sup> Am 24.12. lief er noch auf dem Kurfürstendamm (Alhambra) und am 01.01.33 noch in 3 Berliner Kinos. Am 21.01. tauchte er noch einmal im „B.T.I. Potsdamer Straße“, und am 28.01. in den „Odeon-Lichtspielen, Potsdamer Straße“ auf.

<sup>181</sup> Traub, Hans: *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens*. Berlin 1943, S.89.

<sup>182</sup> BArch, R 109 I, 1028c, Bl.170.

ducers den Produktionsetat. Dieser Betrag soll der Produktionsreserve entnommen werden.<sup>183</sup>

... so erkennt man einerseits, wie teuer es war, einen Film in drei Sprachfassungen herzustellen, und andererseits, daß ICH BEI TAG unter den Versionsfilmen wohl eher eine normal teure Produktion gewesen ist.<sup>184</sup>

Der 1892 in Mainz geborene Regisseur Ludwig Berger (alias Ludwig Gottfried Heinrich Bamberger) war eigentlich ein Mann des Theaters. Seit 1920 arbeitete er für den Film, besonders für die Decla-Bioscop<sup>185</sup>, mit deren Chef Erich Pommer (der ihn bereits 1926 in die USA lotste, wo Berger in fünf Jahren vier Filme für die Paramount drehte, darunter 1930 den ersten Farbtonfilm THE VAGABOND KING) ihn eine langjährige kreative Partnerschaft verbinden wird. 1931 kommt Berger aus den USA zurück. In seiner Autobiographie geht es dann so weiter:

In die Schlangenbader Talstille, in die nur manchmal Beethovens späte Sonaten klangen - Mutter spielte jetzt blind -, kamen wiederholt freundliche Mahnungen Pommers aus Berlin. „Warten Sie nicht zu lange. Jahrelang pausieren rächt sich.“ Und endlich schrieb Hans Müller ein hübsches Buch und rettete die Situation, indem er klug zwischen der Ufa und mir die Mitte fand. Keine Operette, ein Singspiel, eine kleine Spieloper, und so kam es in letzter Stunde zum WALZERKRIEG [1933].<sup>186</sup>

Den Film ICH BEI TAG überspringt er und erwähnt ihn mit keinem Wort. Besonders am Herzen kann er ihm nicht gelegen haben. Der von ihm

---

<sup>183</sup> BArch, R 109 I, 1028c, Bl.170. Endgültig hat der Film allerdings 2.658.322 Millionen RM gekostet und war damit Pommers teuerster Film. Vgl. Jacobsen 1989, S.114.

<sup>184</sup> Für eine andere Superproduktion - DER KONGRESS TANZT - gelten folgende Zahlen: „Das Projekt überschreitet den vorgesehenen Produktionsetat um 500.000 RM (den Preis zweier Mittelfilme) und soll 1,7 Millionen RM kosten [es werden 2,3 Millionen], davon sind 843,950 RM für die deutsche, 408.000 RM für die französische und 388.000 RM für die englische Fassung gedacht.“ Claus/Jäckel, S.145.

<sup>185</sup> Im Februar 1915 als Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co. gegründet, fusioniert sie im November 1919 mit der Meinert-Film-Gesellschaft und im März 1920 mit der Deutschen Bioscop Ag zur Decla-Bioscop AG. Im November 1921 geht sie schließlich in der Universum-Film AG (Ufa) auf. Vgl. den Eintrag zu Erich Pommer, in: *Cinegraph*, B2.

<sup>186</sup> Berger, Ludwig: *Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind. Summe eines Lebens*. Tübingen 1953, S.280.

erwähnte WALZERKRIEG wurde ebenfalls in einer französischen Version gedreht: LA GUERRE DES VALSES. Auch diesen Film verschweigt er. Ab 1954 gehört Berger zu den Pionieren des deutschen Fernsehspiels. Er stirbt 1969 in Schlangenbad bei Mainz. Laut Ulrich Gregor zeichnete ihn als Regisseur besonders aus, daß er die „Synthese von Spiel und Kontrolle, Vergnüglichkeit und Bewußtheit zustandebrachte“<sup>187</sup>.

Der Produzent Erich Pommer, 1889 in Hildesheim geboren, mußte u.a. wegen des finanziellen Desasters mit METROPOLIS (1925/26, Fritz Lang) 1926 die Ufa verlassen, arbeitete in den USA für Paramount und MGM, bevor er am 23.09.1927 von der Ufa wieder eingestellt wurde<sup>188</sup> – als Produktionsleiter der „Erich-Pommer-Produktion“<sup>189</sup>. Aus den USA brachte er eine neue Einstellung zur Filmproduktion mit: Hatte er vorher das Publikum erziehen wollen und dafür auf eine Art Auteur-Prinzip gesetzt, was ihn dazu veranlaßte Fritz Lang und F.W. Murnau „germanische“ Themen mit hohen Budgets behandeln zu lassen, um eine Marke zu etablieren und damit den Exportmarkt zu erobern, so war er jetzt von der effizienten Organisation des Hollywood-Studio-Systems und seiner technischen Perfektion als höchstem künstlerischem Ausdruck überzeugt. Nun lag sein Augenmerk darauf, daß auch die „Waschfrau Minna Schulze“<sup>190</sup> seine Filme konsumieren konnte, und daß nicht nur die Kunst, sondern auch der Kommerz stimmte.<sup>191</sup> Im Mittelpunkt der Filme standen nicht mehr die Regisseure, sondern – wie in den USA – die Stars: Marlene Dietrich, Lilian Harvey, Willy Fritsch. Die

---

<sup>187</sup> Katalog zur Ausstellung „Ludwig Berger 1892-1969“ in der Akademie der Künste (1969). Zitiert nach: Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Ludwig Berger*. Film-Materialien. Hamburg/Berlin 1992, S.18.

<sup>188</sup> Der erste Tonfilm der Erich-Pommer-Produktion war UNGARISCHE RHAPSODIE (1928, Hanns Schwarz), für den Joe May unter seinem Pseudonym Fred Majo gemeinsam mit Hans Székely das Drehbuch schrieb. Vgl. den Eintrag zu Joe May, in: *Cinegraph*, B6.

<sup>189</sup> Vgl. hierzu: Kappelhoff, Hermann: „Lebendiger Rhythmus der Welt. Die Erich-Pommer-Produktion der Ufa“, in: Bock/Töteberg, S.208-213.

<sup>190</sup> Reichsfilmblatt vom 20.04.1929. Zitiert nach: Hardt, Ursula: „Erich Pommer“, in: *Cinegraph*, E7.

<sup>191</sup> „Der vor allem dank Erich Pommer gewachsenen Bedeutung der Produktionsleiter entsprach der Beschluß von 1928, ihre Namen in den Vorspanntiteln aufzuführen.“ Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien 1992, S.218.

Erich-Pommer-Produktion der Ufa hat - laut Ufa-Buch - 15 Versionsfilme hergestellt, darunter MELODIE DES HERZENS, DER BLAUE ENGEL, DIE DREI VON DER TANKSTELLE, F.P.1 ANTWORTET NICHT und DER KONGRESS TANZT, anlässlich dessen weltweiten Erfolgs als Tonfilm-Operette und Versionsfilm Pommer ausrief: „Das Esperanto für den Tonfilm ist gefunden!“<sup>192</sup>. Stellt DER KONGRESS TANZT zweifelsohne den Höhepunkt des Genres der Tonfilm-Operette dar, dessen Erfindung im allgemeinen Erich Pommer zugesprochen wird (vgl. die oben erwähnten Filme), so erscheint die Verknüpfung von Filmhandlung und Film im Film in ICH BEI TAG bereits als ein parodistischer Nachklang. Die Schlager dieses Films hatte Werner Richard Heymann geschrieben, „der (dem großen Publikum) unbekannte Schöpfer der (auch beim großen Publikum) populärsten Evergreens“<sup>193</sup>. Er kam wie Friedrich Hollaender vom Cabaret und schrieb die Musik zu einigen Pommer-Tonfilmen wie MELODIE DES HERZENS, DIE DREI VON DER TANKSTELLE, DER KONGRESS TANZT. Wegen seiner jüdischen Abstammung ging er 1933 in die Emigration.<sup>194</sup>

Nach 1945

zettelte man eine Rufmordkampagne gegen den nach Deutschland zurückgekehrten Emigranten Erich Pommer an, der als „wahres Genie des deutschen Kinos vor 1933“ gefeiert wurde und dem in seiner Funktion als oberster Filmoffizier der [amerikanischen Besatzungs-] Zone bei seinem Versuch, das Produktionswesen stärker zu zentralisieren, ständig Steine in den Weg gelegt wurden. Die Bemühungen Pommers und anderer, die westdeutsche Filmproduktion zu schützen, zu fördern und zu steigern, *fiel dem Bestreben Holly-*

---

<sup>192</sup> Pommer, Erich: ‚Tonfilm und Internationalität, in: Arnau, Frank (Hg.): *Universal Filmlexikon 1932*. Berlin/London 1932, S.14. Der einzige Filmemacher, der den Esperanto-Ausruf Pommers wörtlich genommen zu haben scheint, war Charlie Chaplin. Wolfram Tichy zitiert die ersten Worte, die der Tramp spricht (in *MODERN TIMES*, 1936): „El pwu el se domtroco, Le spinach or la tuko, Cigaretto toto torlo, E rusho spagaletto“ usw. Tichy, Wolfram: *Charlie Chaplin*. Reinbek 1974, S.131, Fußnote 122. Der angegebene Text ist zwar nicht wirklich korrekt, trifft aber das Prinzip von Chaplins Wortkaskade.

<sup>193</sup> Schäfer, Wolfgang: *Werner Richard Heymann*. München 1996, S.1.

<sup>194</sup> Vgl. Paysan, Marko / Töteberg, Michael: ‚Wir machen in Musik. Die Ufa-Musikverlage‘, in: Bock/Töteberg, S.304. Dieses Schicksal teilen mit Heymann - wie angedeutet - Ludwig Berger, Robert Liebmann und Erich Pommer. Vgl. dazu: Töteberg, Michael: ‚Person minderen Rechts. Die „Entjudung“ der Ufa‘, in: Bock/Töteberg, S.344-347.

*woods zum Opfer, einen ehemals ernstzunehmenden Konkurrenten von vornherein auszuschalten.*<sup>195</sup>

Das Drehbuch für alle drei Versionen stammte von Hans Székely und Robert Liebmann<sup>196</sup>, die Bauten von Otto Hunte, dem berühmten Architekten der Lang-Stummfilme, die Kameraarbeit von Friedl Behn-Grund, der 1930 seinen ersten Tonfilm drehte und anschließend „nach England [ging], um die neuesten amerikanischen Produktionen zu studieren“<sup>197</sup>.

Mit 26 Jahren hat sich Behn-Grund bereits ein Renommee geschaffen: Seine atmosphärische Ausleuchtung wird ebenso geschätzt wie seine einfühlsame Fotografie der Gesichter. Und er versteht es, auf den Stil des jeweiligen Regisseurs einzugehen: Mit Ludwig Berger entwickelt er für ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT die Idee der schiefen Kamera; die Komödie um ein Paar [...], das sich ein Zimmer aufteilt [...], zeigt „seine“ Szenen mit leicht nach rechts geneigter Kamera, die „ihren“ mit leicht nach links geneigter.<sup>198</sup>

### Inhalt

Der Nachtkellner Hans wohnt zur Untermiete bei der Witwe Seidelbast, die von der Erinnerung an ihre Theatervergangenheit zehrt, und teilt sich dort sein Bett - er tags, sie nachts - mit einer Unbekannten. Wenn er etwas zu früh von der Arbeit kommt und darauf warten muß, daß das Fräulein das Zimmer räumt, vertreibt er sich gerne die Zeit bei seinem Freund Helmut, der Filmvorführer in einem kleinen Kino um die Ecke ist. Eines Morgens, als Hans wieder einmal warten muß, bemerkt er auf der Straße eine sehr attraktive junge Dame, der er sofort hinterherläuft. Er weiß natürlich nicht, daß es sich um die Maniküre Grete handelt - die Frau, die sich mit ihm ein Bett teilt -

---

<sup>195</sup> Leab, Daniel J.: ‚Seite an Seite: Hollywood und die deutsche Filmkultur‘, in: Junker, Detlef (Hg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990. Ein Handbuch*. Band I: 1945-1968. Stuttgart/München 2001, S.701. Hervorhebung von C.W.

<sup>196</sup> „Im April 1933 wird er von der Ufa entlassen. Im Vorspann seines letzten Filmes WALZERKRIEG sind er und sein Partner Hans Müller schon nicht mehr erwähnt.“ Eintrag zu Robert Liebmann, in: *Cinegraph*, D2. Seine Spur verliert sich 1938 in Frankreich. Über sein weiteres Schicksal ist nichts bekannt. Er hat an dem Drehbuch zu 5 englischen und 10 französischen Versionen mitgearbeitet, darunter DER BLAUE ENGEL und DER KONGRESS TANZT.

<sup>197</sup> Eintrag zu Friedl Behn-Grund, in: *Cinegraph*, D1.

<sup>198</sup> Ebd. Die Neigung der Kamera muß aber so leicht sein, daß sie auch bei konzentriertem Hinsehen nicht zu bemerken ist.

genausowenig wie sie in ihm den Mitmieter erkennt. Grete ist auf dem Weg zu Generaldirektor Krüger, der sich gern privat von ihr maniküren läßt, und wird von dessen Chauffeur an einer Kreuzung abgeholt. Hans schafft es, sich vorher mit ihr für den Nachmittag zu verabreden. Helmut, der die Szene zufällig beobachtet, merkt sich die Nummer des Wagens und ermittelt beim Kraftfahrzeugamt den Halter. Gemeinsam fahren die beiden zu Krügers Haus und sehen Grete und den alten Krüger in dessen Wagen einsteigen. Jetzt halten sie Grete für Krügers Tochter und damit für ein reiches Mädchen. Grete allerdings hält auch Hans für wohlhabend, dessen Kellneruniform - ein Frack - sie für ein deutliches Zeichen von Wohlstand hält.

Ein zweiter Handlungsstrang dreht sich um die wirkliche Tochter Krügers, Trude, die den mittellosen Studenten Wolf liebt, der von ihrem Vater aber nicht akzeptiert wird. Statt dessen will ihr Vater sie mit dem Bankier Meyer verheiraten - wie sich herausstellt, aus rein geschäftlichem Denken, denn Krüger ist vollkommen pleite.

Nachmittags treffen sich also Hans und Grete und fahren mit dem Taxi nach Sans-Souci. Dort nehmen sie an einer Führung teil, setzen sich aber bald ab und kommen sich näher. Als das Museum schließt, bleiben die beiden im Musikzimmer Friedrichs des Großen zurück. Erst als Hans eine Uhr schlagen hört, erinnert er sich an seine Arbeit. Um seinen niederen Stand nicht zu verraten, gibt er vor, eine wichtige Verabredung wahrnehmen zu müssen, was Grete natürlich eifersüchtig macht. Letztendlich sind es die Museumswächter, die - auf das von Hans entzündete Kerzenlicht aufmerksam geworden - die beiden vertreiben. Zu ihrer nächsten Verabredung erscheint Hans mit Verspätung, weil Grete aus Ärger über ihren Zimmergenossen, der mal wieder ihr bestes Kleid zusammengeknüllt hat (weil sie immer seinen Strohhut achtlos auf die Erde wirft), dessen Anzug mit Wasser übergossen hat. Während sie auf ihn wartet, setzt starker Regen ein. Grete flüchtet in ein Café und verpaßt Hans, als dieser endlich im frisch aufgebügelten Anzug eintrifft.

Schließlich kommt es zu einem ersten Showdown in Krügers Haus. Trude hat Grete zu ihrem Vater bestellt, damit dieser abgelenkt ist, wenn Wolf sie besuchen kommt. Krüger hat für die gleiche Zeit Meyer, den er noch nicht persönlich kennt, zu sich bestellt, um ihn mit Trude zusammenzubringen. Vor Meyer trifft aber Hans ein, der Grete die Wahrheit sagen will. Die Haushälterin leitet eine Verwechslung

ein, indem sie Hans für Wolf hält und Wolf darauf an der Tür abweist. Darauf halten sowohl Krüger als auch Grete, die mitgehört hat, Hans für Meyer. Grete flüchtet, weil sie denkt, Hans (alias Meyer) treibe ein doppeltes Spiel mit ihr und Trude. Im Foyer des Hauses trifft sie auf den richtigen Meyer, der darauf wartet, vorgelesen zu werden. Durch einen Zufall entdeckt Meyer eine Kuckucksmarke und damit die finanzielle Situation Krügers und dessen wahre Beweggründe für die Wahl des Bräutigams. Gemeinsam mit Grete verläßt er das Haus und fährt sie in ihren Salon. Dort ersteht er bei Gretes Chefin eine riesige Flasche Parfum, die er Grete nach Hause schicken läßt. In der Zwischenzeit ist Hans - in dem Glauben, auf Grete zu stoßen - in das Zimmer von Trude vorgedrungen. Die beiden tauschen sich aus und entdecken sich die Verwechslung. Fröhlich verläßt Hans das Haus, da er nun um die wahre Stellung Gretes weiß und ihrer Liebe nichts mehr im Wege steht. Schnurstracks fährt er zum Salon, unter dem Vorwand, Grete ihren Manikürekoffer zu bringen, den sie in der Eile bei Krüger vergessen hat. Gegen ihren Willen muß Grete Hans maniküren. Da er ihre Verstimmung nicht versteht, macht sie ihm klar, was sie von ihm denkt. Hans bekommt darauf einen Lachanfall und wird von Grete geohrfeigt. Die Chefin stellt sie zur Rede, während eine Kollegin Hans weiterbedient. Die Gesprächsfetzen, die Hans von der Unterhaltung zwischen Grete und ihrer Chefin erlauscht, veranlassen ihn dazu zu glauben, Grete sei ein leichtes Mädchen, das es nur auf Geld und ihr Vergnügen abgesehen hat. Erbost verläßt er das Etablissement. Grete wird gefeuert.

Dies führt zum zweiten Showdown im Nachtlokal „Casanova“, in dem Hans als Kellner arbeitet. Grete läßt sich von Meyer dorthin ausführen, weil sie sich nun zu einem solchen Leben gedrängt fühlt. Hans bedient die beiden, wird dabei von Grete provoziert, betrinkt sich nebenbei und wird ebenfalls gefeuert. Vorher hat er jedoch Trude angetelefoniert, sie solle ihren Vater unter einem Vorwand ins Casanova schicken, damit dieser seinen Traumschwiegersohn Meyer mit einer anderen Frau erwische. Der Trick funktioniert, Grete läuft davon und Trude bringt Wolf und ihren Vater in dessen Auto zusammen. Hans wird derweil vollständig betrunken von einem Polizisten nach Hause gebracht. Er hat über den Alkohol vergessen, daß er sein Bett nur tags benutzen kann. Als er sich in seinem Zimmer zu entkleiden beginnt, löst er bei der bereits schlummernden Grete einen Schreckkrampf aus.

Nach kurzer Verwirrung erkennen sich beide und freuen sich über das Happy Ending. Hans' Kommentar: „Da läuft man immer hinter seinem Glück her, und schließlich merkt man, daß man die ganze Zeit mit seinem Glück im selben Bett geschlafen hat.“

Innerhalb dieser Erzählung gibt es einen Film im Film, der von einem Paar auf hoher gesellschaftlicher Ebene erzählt, das nach einem kurzen Drama zueinander findet. Dieser Film heißt DIES IST ALLES DEIN und wird in Helmut's Kino gespielt. Wie ein Zahnrad greift er ständig in die Filmhandlung der ersten Ebene ein. Schon in der ersten Sequenz, als Hans bei Helmut auf sein Bett wartet, liest ihm dieser aus dem Filmprogramm vor: „Dieses Märchen aus der Wirklichkeit zeigt deutlich, daß einmal für jeden von uns der goldene Augenblick kommt, da reife Blütenessenzen und das Glück pocht mit zarten Fingern an die Scheiben Deines Fensters“. Bei DIES IST ALLES DEIN handelt es sich um eine Filmoperette, deren Hauptschlager „Wenn ich sonntags in mein Kino geh“ (Comedian Harmonists) schon bald in die erste Ebene der Filmhandlung dringt und von deren Protagonisten Hans und Grete mitgesungen und kommentiert wird. Der zweite Schlager „Wenn Du nicht kommst, dann haben die Rosen umsonst geblüht“, den der männliche Protagonist des Films im Film singt, wird genau dann erstmals eingeschnitten, als Hans mit Rosen auf seine erste Verabredung mit Grete wartet. Als Grete mit dem Bus zur Arbeit fährt, wird parallel dazu die Frau des Films im Film von einem Chauffeur zur Bummelfahrt mit ihrem Schoßhund abgeholt. In der letzten Sequenz sehen wir, wie das Paar des Films im Film die Hochzeitstreppe hinabschreitet. Er singt: „Du kamst zu mir, die Sehnsucht muß nicht mehr vergebens sein, Du kamst zu mir, nun sollst Du das Glück meines Lebens sein! So manche Nacht, die ich einst ohne Dich versäumt, Die hab' ich doch nicht ganz umsonst verträumt“. Die Kamera schwenkt von der Leinwand und fährt durch das Kinopublikum auf Hans und Grete zu, die sich gerade in dem Moment küssen wollen, als das Licht angeht. Man verläßt das Kino. Ende. Einerseits bedeutet diese Parallelisierung, daß das partnerschaftliche Glück unabhängig von gesellschaftlicher Zugehörigkeit ist, und romantisiert damit das kleinbürgerliche und „dienstbötige“ Leben. Andererseits kann man die Überhöhung der Filmhandlung im Film im Film auch als Fingerzeig darauf verstanden wissen, daß es sich auch bei der Geschichte von Hans und Grete eben nur um ein Kinostück handelt. Die letzte Sequenz und die Neben-

ordnung von Film und Film im Film sind denn auch die meistdiskutierten Elemente von ICH BEI TAG, sowohl in zeitgenössischen als auch in rückblickenden Besprechungen. Heinrich Braue hat eine der nüchternsten Stellungnahmen abgeliefert:

Bisher hatte man nur mit den Kulissen und Requisiten der Armut kokettiert und gleichzeitig immer wieder einen Blick in die wirkliche Operettenzauberei geworfen, jetzt aber, wo es ernst wird, wo Kulissen und Requisiten nicht mehr ausreichen, endet der Film. Dafür ist die Ufa nicht kompetent. Sie liefert Träume mit happy end, sonst nichts.<sup>199</sup>

Die Hauptrollen werden von Willy Fritsch und Käthe von Nagy gespielt. Der 1901 in Kattowitz gebürtige Wilhelm Egon Fritz Fritsch, spielte seit 1921 gelegentlich im Film, z.B. in Ludwig Bergers EIN WALZERTRAUM (1925), in MELODIE DES HERZENS, mit Lilian Harvey u.a. in DIE DREI VON DER TANKSTELLE und DER KONGRESS TANZT und mit Käthe von Nagy u.a. in DER JUNGE BARON NEUHAUS (1934, Gustav Ucicky), in dessen französischer Version NUIT DE MAI (1934, Ucicky/Henry Chomette) er wie in ICH BEI TAG von Fernand Gravey vertreten wurde (vgl. weiter unten). Im *Film-Kurier* vom 14.10.23 stand über ihn zu lesen:

Ein großes Licht ist er ja nicht, aber er macht sich ganz nett, wenn er lacht und seine schönen Zähne zeigt.<sup>200</sup>

Käthe von Nagy<sup>201</sup>, geboren am 04.04.04 in Szatmany-Sutamare (Österreich-Ungarn) als Ekaterina Nagy von Cziser, genoß eine mehrsprachige Schulausbildung (sie spricht Ungarisch, Deutsch, Französisch, Englisch und Italienisch) und „gilt Ende der 20er Jahre als der Nachwuchsstar des deutschen Films“. Kein Wunder, ist sie doch

voll feinsten Anmut, zartestem Gefühl und bester Rasse, vereinigt dazu in einem höchst knusprigen Gehäuse.<sup>202</sup>

In der ersten Hälfte der 30er Jahre ist sie mehrmals neben Willy Fritsch zu sehen. Sie spielt in dieser Zeit für die Ufa in 11 fran-

---

<sup>199</sup> Heinrich Braune im *Hamburger Echo* Nr.278 vom 19.11.32. Zitiert nach: Bock/Jacobsen, S.34.

<sup>200</sup> Zitiert nach: Eintrag zu Willy Fritsch, in: *Cinegraph*, D1.

<sup>201</sup> Vgl. den Eintrag zu Käthe von Nagy, in: *Cinegraph*, D1-D4.

<sup>202</sup> Aus der *B.Z. am Mittag* zitiert im *Reklame-Ratschlag* ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT der Ufa-Filmverleih G.m.b.H., archiviert im DIF.

zösischen Versionen<sup>203</sup> und wird in Frankreich unter dem Namen Kate de Nagy ein Publikumsliebbling. Ab 1935 ist sie auch im französischen Kino präsent. 1952 endet ihre Filmkarriere, und 1973 stirbt sie in Los Angeles an Krebs, ohne jedoch in Hollywood gearbeitet zu haben.<sup>204</sup>

#### 2.4.2.2. Französische Version

À MOI LE JOUR, À TOI LA NUIT, von Ufa und ACE produziert und parallel zu ICH BEI TAG gedreht, wurde am 30.12.1932 in Paris (Apollo) in einer Länge von 108 Minuten uraufgeführt.

Grete heißt in der französischen Version Juliette, und Hans wird zu Albert, gespielt von Fernand Gravey (eigentlich: Fernand Maurice Noël Mertens), der 1905 in Ixelles (Belgien) geboren wurde und 1970 in Paris verstarb. Der Sohn eines Theaterregisseurs und einer Schauspielerin debütiert mit sieben Jahren auf den Brettern und als Statist in einem Film von Alfred Machin. Während des Ersten Weltkrieges wächst er in London auf, ab 1919 ist er ständig auf Tournee, bevor er sich 1927 in Paris niederläßt. Er scheint ein guter Operettensänger gewesen zu sein. 1930 hat er seine erste Filmrolle. Bis 1933 arbeitet er für die Paramount in Joinville und tritt dabei in mindestens 9 Filmen auf. Zwischendrin hat er Zeit für seine Rollen in À MOI LE JOUR/EARLY TO BED und in LA GUERRE DES VALSES (1933, Ludwig Berger/Raoul Ploquin), wo er ebenfalls Willy Fritsch ersetzt. 1934 spielt er noch einmal mit Käthe von Nagy in NUIT DE MAI (Gustav Ucicky/Henri Chomette). 1937/38 dreht er in Hollywood für Mervyn Leroy. Er nennt sich Gravet. Während des Krieges ist er wieder in

---

<sup>203</sup> In IHRE HOHEIT BEFIEHLT (1931, Hanns Schwarz) spielte Käthe von Nagy, wurde in der französischen Version PRINCESSE, À VOS ORDRES aber durch Lilian Harvey ersetzt, die der große weibliche Versionsfilm-Star war und in DER KONGRESS TANZT, EIN BLONDER TRAUM und SCHWARZE ROSEN sowohl in der deutschen, der englischen als auch der französischen Versionen spielte. Dies taten neben ihr auch Magda Schneider in DAS LIED EINER NACHT/LA CHANSON D'UNE NUIT/TELL ME TONIGHT (1932, Anatole Litvak) und Brigitte Helm in L'ATLANTIDE/DIE HERRIN VON ATLANTIS/THE MISTRESS OF ATLANTIS (1932, Georg Wilhelm Pabst).

<sup>204</sup> Sie war nach Hollywood gegangen, um bei einer indischen Sekte (Schule des Krishnamurti) mitzutun.

Frankreich (und offenbar zeitweise Mitglied der Résistance sowie der Fremdenlegion). Bis zu seinem Tod spielt er in Filmen, darunter 1950 in LA RONDE (Max Ophüls).<sup>205</sup>

Eigentlich wurde Henri Garat von Pommer gezielt als französisches Pendant zu Fritsch aufgebaut: in sieben Versionen spielen sie die gleichen Rollen.<sup>206</sup> Uhlenbrok betont jedoch, daß

die wiederholte und kontinuierlich fortgesetzte Besetzung durch bewährte Pendants die Ausnahme ist; die ein- oder zweimalige Besetzung die Regel.<sup>207</sup>

Paulette Dubost spielte in À MOI nur eine Nebenrolle und erinnert sich vielleicht deshalb nicht explizit an den Film. Dafür gibt sie in ihren Memoiren eine kurze Beschreibung ihrer Erfahrungen mit Ufa/ACE-Versionsfilmen:

La compagnie de cinéma allemande UFA avait un bureau de recrutement à Paris, rue Vernet, près de l'Opéra. [...] On embauchait les artistes, mais aussi les techniciens français, et on les expédiait en Allemagne pour un bon bout de temps: il fallait tourner deux versions de chaque film, en studio. Les Français jouaient une scène, puis ils allaient en jouer une autre sur un autre plateau, tandis que des acteurs et des techniciens allemands recommençaient les mêmes séquences dans les mêmes décors. Ça sentait le fric. On nous finançait sans regarder à la dépense. On était drôlement bien payés. C'était l'époque fameuse de Lili-an Harvey et d'Henri Gara...<sup>208</sup>

#### 2.4.2.3. Englische Version

EARLY TO BED, von Ufa und Gaumont British produziert und ebenfalls parallel gedreht, wurde am 28.7.1933 (Trade Show) bzw. am 27.11.1933 (Release) in London in einer Länge von 83 Minuten uraufgeführt, also erst ein Jahr nach der deutschen Version. Warum die englische Version EARLY TO BED genannt wurde und nicht I BY DAY, YOU BY NIGHT ist nicht bekannt.<sup>209</sup> Einen gleichlautenden Titel gab es bis dahin nicht, während erst 1928 der Laurel&Hardy-Film EARLY TO BED (Emmett J. Flynn) herausgekommen war.

---

<sup>205</sup> Vgl. Homepage der Bibliothèque du film (Bifi): <http://www.bifi.fr> [08.03.03].

<sup>206</sup> Vgl. Uhlenbrok, S.157f.

<sup>207</sup> S.161.

<sup>208</sup> Dubost, Paulette: *C'est court, la vie. Souvenirs*. Paris 1992, S.84.

<sup>209</sup> Die Internet Movie Data Base gibt an, der internationale Filmtitel der deutschen Version sei I BY DAY, YOU BY NIGHT. Vgl. <http://www.imdb.com/>.

Der Nachtkellner Hans, gespielt von Fernand Gravey, heißt hier Carl, während Grete ihren Namen behält. Sie wird von Heather Angel interpretiert, einer Schauspielerin, die 1909 in Oxford geboren wurde und nach den Dreharbeiten zu EARLY TO BED nach Hollywood ging.

## 2.5. Vergleich der Versionen

Joseph Garncarz, der für seine Einschätzung 8 Filme in allerdings jeweils nur 2 Versionen (5 dt.-frz., 2 dt.-engl. und 1 dt.-amerik.) gesichtet hat, stellt fest:

Die Story, die die Master-Version erzählt, bleibt in der Sprachversion weitestgehend unverändert. Die Versionen unterscheiden sich auch kaum in der Art, wie die Story inszeniert und filmisch gestaltet wird. Bei Dekor, Kostümen, Plazierung der Figuren im Raum, Einstellungsgrößen sowie der Montage sind kaum markante Unterschiede feststellbar. [...] <sup>210</sup> Nur die Nationalität der Figuren sowie der Handlungsort der Geschichte werden dem jeweiligen Exportland in der Regel angepaßt. <sup>211</sup>

Die Richtigkeit dieser Einschätzung soll in diesem Kapitel - erweitert um zwei eigene Kategorien - für die Versionen von ICH BEI TAG und (ergänzend) ATLANTIC überprüft werden.

### 2.5.1. Das Drehbuch und die Story

Aus einer Aktennotiz der Ufa vom 15.Juli 1932 geht hervor, daß „der englische Supervisor Stevenson und ein Drehbuchschreiber“<sup>212</sup> erst zu diesem Zeitpunkt das englische „Manuskript“ fertigstellen sollten. Die Drehbuch-Vorlage für alle drei Versionen stammte - wie oben er-

---

<sup>210</sup> Garncarz und Vincendeau gehen davon aus, daß Totalen bzw. unpersönliche Einstellungen für alle Versionen übernommen werden. Claus/Jäckel stellen bei DER KONGRESS TANZT hingegen fest, daß auch bei solchen Aufnahmen unterschiedliche Takes für die einzelnen Versionen verwendet wurden. Es könnte sich durchaus um eine Frage des Budgets handeln.

<sup>211</sup> Garncarz 1996, S.129.

<sup>212</sup> Punkt 2 im Protokoll der Vorstandssitzung vom 15.Juli 1932. Barch, R 109 I, 1028c, Bl.175. Bei dem „Drehbuchschreiber“ muß es sich um John Heygate gehandelt haben, der zusammen mit Robert Stevenson für das englische Dialogbuch verantwortlich zeichnete.

wähnt - von den deutschen Autoren Hans Székely und Robert Liebmann. Insofern kann die deutsche Fassung durchaus als Master-Version betrachtet werden. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, daß sich deren Priorität bei den Dreharbeiten nachteilig auf die anderen Versionen ausgewirkt hat. Hans Tintner schrieb zu dieser Frage 1933 im *Film-Kurier*:

Wird ein Tonfilm in mehreren Fassungen hergestellt, derart, daß verschieden sprachliche Produktions-Ensembles nebeneinander tätig sind, so konnte man bis vor kurzem feststellen, daß der Löwenanteil an Sorgfalt stets der Fassung jenes Landes zugewendet wurde, in dem die Produktion vor sich ging. Dies ging soweit, daß man ruhig von einer Haupt- und von einer Nebenfassung sprechen konnte, wobei das Land, in dem gedreht wurde, das bevorzugte war. Dies ist besser geworden. Man zieht ausländische Regisseure und Beiräte zur Produktion heran und ist bemüht, die ausländische Fassung mit derselben Sorgfalt und Exaktheit auszuführen, wie die einheimische Originalfassung.<sup>213</sup>

Dieser Artikel vom Januar 1933 scheint sich geradezu explizit auf die Versionen von ICH BEI TAG zu beziehen, bei denen in der Inszenierung keine groben Qualitätsunterschiede festzustellen sind. Während die Versionen von ICH BEI TAG sich minutiös an der Master-Version orientieren, begegnet uns im Fall von ATLANTIS das Beispiel für eine weitgehende Umarbeitung des englischen Masters, die auf die Schnittstelle zwischen Version und Remake verweist.<sup>214</sup>

Laut Erich Pommer - unter dessen Produktionsleitung immerhin zwischen 1929 und seiner Emigration 1933 13 Ufa-Filme entstanden, von denen Versionen gedreht wurden - muß ein internationaler Film eine überall verständliche Story haben:

Oberstes Gesetz ist der Stoff. Schon die Idee muß die Basis geben für ein Weltverständnis und das Drehbuch unbedingt den international ziemlich gleichen großen Sehnsüchten der Menschen Rechnung tragen.<sup>215</sup>

Sowohl der Untergang der Titanic/Atlantic als auch die Liebesgeschichte von ICH BEI TAG sind in diesem Sinn von allgemeinem Interesse. Pommer war aber gleichzeitig der Meinung, die Geschichten national verankern zu müssen, um ihre Glaubwürdigkeit zu garantieren. Das könnte der Grund sein, warum bei ICH BEI TAG die *Handlungsorte*

---

<sup>213</sup> Tintner, Hans: ‚Probleme des Tonfilm-Exports. Es geht um die Internationalität des Films‘, in: *Film-Kurier* Nr.1 vom 01.01.33.

<sup>214</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>215</sup> Pommer 1932, S.13.

nicht „dem jeweiligen Exportland angepaßt“ wurden: die Berliner Geschichte bleibt in Berlin, weil sie im Gegensatz zu ATLANTIC in ein bestimmtes Umfeld eingebettet ist. Um diese nationale Verortung trotz ausgewechselter Ensembles transparent zu machen, blieben alle deutschen Schriftstücke<sup>216</sup> in den Versionen erhalten, in der englischen sogar alle Namen: die Hausangestellte ruft „Herr Kruger“ und Grete sagt tatsächlich „Frau Seidelbast“. Daher ist es umso erstaunlicher, daß ausgerechnet Hans die einzige Figur ist, die umbenannt wurde (in Carl), womit man gleichzeitig die Märchen-Konnotation<sup>217</sup> zerstört hat. In der französischen Version dagegen wurden alle Namen konsequent ausgetauscht (aus Grete wird Juliette, aus Hans Albert, aus Seidelbast Ledoux, aus Krüger Cruchard usw.). Als Hans/Carl/Albert die Maniküre verläßt, ohne zu zahlen, ruft sie ihm in der englischen Version „Three marks, please“ hinterher, während sie in der französischen schlicht „10 Francs“ einfordert. Zieht man die Umstellungen in ATLANTIS in die Beurteilung mit ein, erscheint zwischen deutschen und englischen einerseits und französischen Versionen andererseits ein gewisser Bruch, der ganz sicher in Zusammenhang mit der Akribie steht, die in Frankreich angewendet wird, um Sprache und Kultur vor fremden Einflüssen zu bewahren.

Obwohl die Geschichten einerseits also *national verankert* sein sollten, wurden andererseits Filme, die zu sehr als *nationale Lobpreisung* angelegt waren, von der Ufa als für den Versions-Export *nicht* tauglich befunden.<sup>218</sup> In diesem Spannungsfeld bewegt sich ICH BEI TAG: Das Schloß Sans-Souci bildet als eindeutig nationales Element den in die Handlung eingreifenden Hintergrund einer der zentralen Sequenzen dieses Films. Die Führung durch das Schloß ist eine offene Hommage an den bekanntesten Preußenkönig, dessen berühmtes Flötenspiel dazu genutzt wird, den von ihm verkörperten nationalen Mythos mit den Figuren des Films und mit der Ufa selbst in Beziehung zu setzen. Der Schloßführer führt nicht nur die Originalflöte des Königs vor, sondern weist auch auf „das berühmte Gemälde von Adolph von Menzel DAS FLÖTENKONZERT VON SANS-SOUCI“ hin, das denselben Ti-

---

<sup>216</sup> Gemeint sind im Film sichtbare Aufschriften auf Autos, Geschäften usw.

<sup>217</sup> Gemeint ist Hänsel und Gretel. Der Regisseur Ludwig Berger galt vor allem aufgrund von DER VERLORENE SCHUH (1923) als Märchenfilmer.

<sup>218</sup> Vgl. Garncarz 1999, S.266.

tel trägt wie ein berühmter Ufa-Film<sup>219</sup>. Denselben Museumsführer sieht man kurz darauf - als königliches Abendamüsement - selbst die Flöte spielen. Er wird dabei in Szene gesetzt, als sei er der Geist des alten Fritz, der stellvertretend über das Schloß wacht (und prompt vertreibt er auch die beiden Liebenden aus ihrem vorübergehenden Nachtsyl). Die englische und französische Version verzichten allerdings auf die Präsentation des Gemäldes während der Führung. Es wird statt dessen umständlich erklärt, der alte König hätte gut und gerne Flöte gespielt. Die Bezüge und damit der Witz gehen verloren. Merkwürdig ist, daß die Bibliotheksszene, in der der deutsche Führer die ausschließlich französischsprachige Sammlung mit zahlreichen Widmungen Voltaires erwähnt, in der frz. Version überhaupt nicht vorkommt. Ausführlich sind die Franzosen dafür an anderer Stelle: Wird in der dt. und engl. Version schlicht vom „französischen Ursprung“ bzw. von der „French origin“ der Kronleuchter gesprochen, benennt der „guide de musée“ den eindeutigen Stil: Louis XV. Man sieht also, daß der in der deutschen Master-Version nationalistische Unterton in den beiden anderen Versionen entweder neutralisiert oder durch entsprechende Details umgewertet wird.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das englische Programmheft, weil darin die typische Mischung aus einerseits Neid und Bewunderung und andererseits Abscheu, mit der man auf der Insel gerne nach Deutschland schaut, ziemlich deutlich wird. In einem Artikel, der sich ausschließlich der Sans-Souci-Führung im Film widmet, wird das Schloß zunächst mit Wilhelm II., dem 1. Weltkrieg und den berühmten preußischen Tugenden assoziiert:

Centre of Prussian frightfulness, the home of „The Hymn of Hate“. The imperial barracks have now become a war museum. Grass grows on the parade grounds where the Kaiser's guardsmen did the goose step - and where the grenadiers of Frederick the Great paraded too.

Dieser Friedrich der Große wird in einem anderen Abschnitt schließlich als Brücke für ein tragfähiges Verhältnis zwischen deutscher Mythen-Inszenierung und englischem Publikum aufgebaut. Denn der alte Fritz,

---

<sup>219</sup> DAS FLÖTENKONZERT VON SANS-SOUCI (1930, Gustav Ucicky).

in alliance with England under the great Earl of Chatham, fought the Seven Years War, 1756 to 1763, in the course of which England conquered Canada from the French.

Auch bei anderen Figuren wie z.B. der Witwe Seidelbast boten sich kleine nationale Markierungen im Dialog an. Während sie in der englischen Version von ihrer Rolle als Lady Macbeth schwärmt, sagt sie in der Rendez-Vous-Sequenz der deutschen Fassung: „Ich habe in meinem Leben nur tragische Rollen gespielt. In französischen Verwickelungskomödien weiß ich nicht Bescheid.“ Es ist wenig verwunderlich, daß dieser Satz in der frz. Version überhaupt nicht vorkommt.

Bei ATLANTIS wurde zwar der Plot im Kern nicht angetastet, dafür hat man aber die Gewichtung erheblich verschoben und die Figurenkonstellationen wesentlich geändert. John Rool heißt nun Janvry und hat außer seiner Frau auch seinen Sohn mit dessen Gemahlin bei sich (engl. Version: Monica und Lawrence), dafür aber keinen Butler. Die Familie Tate-Hughes existiert nicht. Sie wird ersetzt durch ein mit den Rools befreundetes Paar namens Lambert.

Statt einen Seitensprung nur nebenbei anzudeuten (Tate-Hughes mit Madame Lilly), stellen ihn die Franzosen in den Mittelpunkt der Geschichte: Madame Lambert bandelt mit einem gewissen De Trémont an und trifft sich heimlich mit ihm in seiner Kabine. Dort werden die beiden schließlich von ihrem Mann erwischt, der bei einem Salon-Gespräch mit den Janvrys kurz zuvor seine große Eifersucht erwähnt und beteuert hatte, es sei für ihn unerträglich, Hörner aufgesetzt zu bekommen. Lambert schließt die Kabine von innen ab und wirft den Schlüssel aus einem Bullauge. Er genießt die Situation; die beiden anderen schreien um Hilfe. Schließlich kommt es zu einem Kampf und Lambert tötet De Trémont. Dann sinkt das Schiff und seine Frau fällt in Ohnmacht. Lambert geht, seine bewußtlose Frau in den Armen, gefaßt dem Untergang entgegen.

Dandy und Major Boldy heißen Vilvert und Clarel und sind zwei ausgewiesene Komiker. Vilvert spielt die ganze Zeit über Klavier und singt; in einer Sequenz versammeln sich auch alle übrigen Salongäste um das Klavier und singen gemeinsam mit ihm. Während in der englischen Version Boldy und Dandy in zweisamer Einsamkeit grölen, und in der deutschen Poldi einen melancholischen Zusammenbruch am Klavier erleidet, wird in der französischen die Musik zum gemeinsamen Bollwerk gegen die Angst.

Neben dem Kommandanten und dem zweiten Offizier, der hier Goulven heißt, gibt es noch einen dritten: Matthieu. Einen Priester gibt es hingegen nicht. Das Gebet am Schluß spricht Janvry (in der deutschen Version spricht es ebenfalls nicht der Priester, sondern Dr. Holtz). Ohnehin hat die frz. Schlußsequenz einen etwas anderen Charakter, da immer wieder in die Kabine der Lamberts geschnitten wird und Details, wie die Kartenspieler aus der dritten Klasse, fehlen.

Trotz dieser Veränderungen wurden die meisten Motive beibehalten: Janvry sitzt im Rollstuhl (obwohl er in der frz. Version mit Hilfe der beiden Frauen und einem Stock sogar aufstehen kann); genau wie in den anderen beiden Versionen Dandy bzw. Poldi, öffnet Clarel ein Fenster und muß es gleich wieder schließen, weil es den anderen zu kalt ist; statt Tate-Hughes/von Schroeder berichtet Clarel von einem Mord bei den Booten; statt für Lawrence/Peter opfert sich Janvry für seinen eigenen Sohn, der aber ebenso zusammenbricht usw.

### **2.5.2. Filmlänge: Kürzungen und Hinzufügungen**

#### ICH BEI TAG:

→ Deutsche Zensurlänge<sup>220</sup>: 2676 m = **98** Kinominuten

→ Fernsehversion von 1982: 88'21'' TV- ~ **92** Kinominuten = 2548 m<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Film-Prüfstelle Berlin, Prüf-Nr.32564 vom 18.11.32.

<sup>221</sup> Bei der Fernsehversion des ZDF handelt es sich um eine Kopie der Transit Film GmbH in München, die die Rechteinhaberin der -inhaberin Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ist. Diese schrieb mir: „Das Ausgangsmaterial war seinerzeit [1982] ein Bild- und Ton getrenntes Negativ aus dem Filmarchiv Koblenz. [...] Bei der Umkopierung war das Nitroausgangsmaterial bereits nur noch unvollständig erhalten. So fehlte z.B. am Anfang des 2.Aktes 65 Meter Ton, der durch kein anderes Material ergänzt werden konnte, so dass die Bildsequenz ebenfalls entfernt werden musste. Allerdings liegt uns noch eine andere Kopie vom gleichen Ausgangsmaterial vor, die diese Bildsequenz enthält. In Berlin liegt sicherlich eine weitere Kopie, die aber unseres Wissens vom gleichen Negativ hergestellt wurde. Quelle all dieser Materialien war übrigens eine Nitrokopie, die im Jahr 1973 vom russischen Filmarchiv an das ehemalige Staatsarchiv der DDR rückgeführt wurde. Das deutsche Original-Negativ existiert unseres Wissens nicht mehr, weder in Deutschland noch in Russland.“

→ Englische Version des BFI: 7471 ft = 2277 m = **83** Kinominuten

→ Französische Version des CNC: 2748 m = **100** Kinominuten

Die 2 Minuten, die die französische Version der deutschen Zensurfassung an Länge voraushat, lassen sich mit leichten Differenzen bei einzelnen Einstellungen begründen. Besonders die Innenhofsequenz mit den Musikern ist in der frz. Version wesentlich breiter ausgespielt. Ein andere Quelle für Längenunterschiede ist der Ausflug nach Sans-Souci. Leider stand mir bei den Sichtungen kein Zählwerk zur Verfügung, das einen exakten Filmmetervergleich ermöglicht hätte.

Der Unterschied von 6 Minuten zwischen den beiden deutschen Versionen ist mit Sicherheit auf Materialverluste zurückzuführen<sup>222</sup>, die zeigen, daß die in der deutschen Fernsehfassung gegenüber der französischen und der englischen Fassung fehlenden Sequenzen ursprünglich auch in der deutschen Version vorhanden waren. Dies betrifft die komplette Szene im Kfz-Amt sowie die darauffolgende Im Hause Krüger, deren Fehlen in der dt. Fernsehfassung eine merkliche Lücke hinterlassen.

Die starken Kürzungen bei der englischen Fassung schließlich sind wahrscheinlich sowohl auf Streichungen bei der Inszenierung als auch auf Materialverluste zurückzuführen. Die genauen Gründe sind schwierig zu rekonstruieren. Es fehlen in der englischen Version fast alle Sequenzen des Films im Film (Materialverlust?), einige Einstellungen der Potsdam-Sequenz wie z.B. die Ankunft (Materialverlust?), die Bibliotheks-Szene (Inszenierung?), die Sequenz im Konditorei-Café (Materialverlust?), die Sequenz mit dem Wachtmeister (Inszenierung?) und die erste Kamerafahrt durch den Friseursalon (Materialverlust?). Das Ende einer der ersten Sequenzen, in der Carl zu Bett geht und sich auf eine Haarnadel setzt, fehlt auch; dafür gibt es an dieser Stelle eine Überleitung auf den nächsten Tag, an dem Grete lange ausschlafen wird (weil sie statt in den Salon zu Krüger nach Hause fahren wird), die in den beiden anderen Versionen nicht vorhanden ist, und zwar in Form eines abfallenden Kalenderblattes, das den Beginn eines neuen Tages anzeigen soll. Die Sequenz mit den Musikanten im Innenhof ist in der englischen Version radikal gekürzt.

---

<sup>222</sup> Im oben zitierten Brief der Murnau-Stiftung wird das Fehlen von 65m Film angegeben: Das allein macht etwa zweieinhalb Minuten aus.

Beim Vergleich der deutschen und englischen Fassung von F.P.1 fiel Krützen besonders ein größerer Detailreichtum der deutschen Szenen auf – sowohl auf der Bild- als auch der Textebene, der sich auch in der Gesamtlänge des Films widerspiegelt: die englische Fassung ist um fast 37 Minuten kürzer. Diese extreme Verdichtung gebe es auch bei anderen Filmen. Ihre Schlußfolgerung: „Die Versionen stellten oftmals nur eine Zweitauswertung der Stoffe dar.“<sup>223</sup> Diese Interpretation trifft im Falle von EARLY TO BED höchstens auf die Sans-Souci-Sequenz zu. Wie schon bei Hans Tintner angedeutet, hat man bei dieser Version – gerade was Details der Inszenierung angeht<sup>224</sup> – ansonsten überhaupt nicht den Eindruck, es handle sich um eine vernachlässigte Zweitauswertung.

#### ATLANTIC:

- Deutsche Zensurlänge<sup>225</sup>: 3108 m = **114** Kinominuten
- Deutsche Fassung im Bundesarchiv<sup>226</sup>: 99`10`` TV- ~ **103** Kinominuten
- Englische Fassung<sup>227</sup>: 8213 ft ~ **92** Kinominuten
- Englische DVD-Fassung: 89`52`` ~ **94** Kinominuten
- Englische Fassung im bfi: 9600 ft ~ **107** Kinominuten
- Französische Fassung CNC: 2483 m = **91** Kinominuten

Der Grund für die großen Laufzeitunterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen konnte von mir nicht erarbeitet werden. Auffallend ist aber, daß die erste Sequenz mit dem stummen Pärchen in der DVD-Fassung fehlt.<sup>228</sup>

### **2.5.3. Mise-en-Scène, Montage, Ton**

Die Kameraarbeit, die Bauten und der Ton von ICH BEI TAG werden von der Presse in allen drei Ländern als ordentlich, oberer Standard bis

---

<sup>223</sup> Krützen, S.147.

<sup>224</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.5.5.

<sup>225</sup> Film-Prüfstelle Berlin, Prüf-Nr.23921 vom 22.10.29.

<sup>226</sup> Gemeint ist die dort vorrätige Videokopie.

<sup>227</sup> Nach Ankündigungen in zeitgenössischen Kinoprogrammen.

<sup>228</sup> Von welchem Original die DVD ausgeht, ist mir allerdings unbekannt.

sehr gut beurteilt, je nach Kritiker. Es gibt keine augenfälligen Unterschiede in der Bewertung zwischen den einzelnen Ländern.

Abgesehen von seiner, anhand der heutigen Kopien nicht immer kontrollierbaren, Originalqualität, ist der Ton in den verschiedenen Versionen nicht gleichmäßig ausgearbeitet. In der Sequenz vor Krügers Haus fehlt in der französischen Version beispielsweise eindeutig das Tuten einer Dampflok im Hintergrund, das in der deutschen Version vorhanden ist.

Die Dekors sind immer exakt dieselben, und in der Wahl der Einstellungsgrößen, Kameraführung usw. sind auch keine signifikanten Unterschiede zwischen den Versionen feststellbar. Die Kostüme der Hauptdarsteller sind im Prinzip die gleichen. Zwar kommt Carl in der ersten Sequenz mit Schiebermütze, Hans in der dt. Version dagegen mit Melone in den Vorführraum, zwar trägt dieser Hans in der Sans-Souci-Sequenz eine gestreifte Krawatte, in den anderen beiden aber eine schwarze Fliege, und zwar kommt er in der letzten Sequenz bei Krügers diesmal in der dt. Version mit schwarzer Fliege und in der engl. mit einer dunklen Krawatte, aber diese Unterschiede in der Kombination der Einzelteile der tatsächlich für alle Versionen gleichen Garderobe wirken eher willkürlich als sorgfältig geplant.

Es gibt allerdings eine Figur, deren Ausstattung offensichtlich eine eindeutige nationale Verortung leisten soll, quasi als Gegengewicht zu den Namen, den Drehorten und der Geschichte selbst. Das Requisit des Vorführers ändert sich von Version zu Version: in der deutschen ist er eine Stulle, während er Hans aus dem Programm vorliest. Später bei Krügers vor dem Haus hat er wieder eine Stulle dabei und eine Thermoskanne. Der englische Vorführer mampft statt einer Stulle Würstchen aus einer Tüte. Der Franzose schließlich feilt sich in der ersten Sequenz die Nägel, während er bei Krügers vor dem Haus mit einem Brot und einer Flasche Wein auftaucht.

Es gibt zwar große Parallelen in der Inszenierung zwischen ICH BEI TAG und den beiden anderen Versionen, aber es gibt keine einzige Einstellung, die mehrmals verwendet wurde. Ganz anders bei ATLANTIC: Zwar sind folgende Einstellungen nicht immer in der gleichen Reihenfolge bzw. an genau der gleichen Stelle eingefügt (die einzelnen Versionen haben durchaus ihren eigenen Schnittrhythmus, was allerdings auch an Materialverlusten und späteren Umstellungen liegen

kann), aber sie wurden tatsächlich aus dem Master in die Versionen übernommen und nicht noch einmal gedreht: das Kind im Wasser, das der Offizier am Schluß retten soll<sup>229</sup>; der Ausguck; die Band; die Tumulte an den Booten; der Zusammenstoß mit dem Eisberg (allerdings gibt es eine Totale von Schiff und Eisberg und eine Großaufnahme des Eisbergs vor dem Zusammenstoß, die in der deutschen Fassung nicht gezeigt werden).

Die Sequenzen mit dem stummen Pärchen wurden in der deutschen Version einfach übernommen. Das irritiert nur deshalb, weil das Pärchen zwar stumm bleibt, aber dafür der Steward auch in der deutschen Version mit den Worten „Have you got your life-belt, madam?“ zu hören ist. Die deutsche Untergangssequenz ist zwar nicht identisch mit der englischen, es spielen aber dieselben Statisten mit. Allerdings hat man hier versucht, deren Unterhaltungen in der deutschen Fassung auf ein für Deutsche verständliches Englischniveau zu bringen. Während ein Statist in der englischen Version ausführt: „Don't have enough cash to spend“, sagt er in der deutschen schlicht: „No money“.

Der Telegrafist ist in allen drei Versionen derselbe, wie auch der Matrose, der laut schreiend die Kommandos seines Kapitäns übermittelt. Nur daß man diesen in der französischen Fassung *synchronisiert* hat. Das hat sicher sowohl mit der bereits angesprochenen Sprachpolitik der Franzosen zu tun, als auch damit, daß die frz. Version erst wesentlich später hergestellt wurde als die beiden anderen, und die Produzenten mit einem gewissen Abstand neue Entscheidungen fällen konnten. Setzt man das voraus, lassen sich einige andere Sequenzen wiederum schlecht erklären: Während der Tumulte an Bord taucht in der frz. Version auf einmal die Szene aus der englischen Fassung auf, in der Lawrence und Monica auseinander gerissen werden. Sie schreit: „Lawry!“ Um Statisten zu sparen, hat man offenbar einfach eine kleine Szene aus der Master-Version entnommen. Auch die Sequenzen mit dem stummen Paar wurden übernommen, ohne jedoch, wie im oben angesprochenen Fall, den englischen Steward zu synchronisieren. Von überlegter Einheitlichkeit kann also keine Rede sein. Ganz absurd wird es, wenn nach dem Zusammenstoß mit dem Eisberg das Zusammenreffen von Pointer und den Tate-Hughes-Frauen im Treppenhaus aus der englischen Version ohne hörbare Dialoge eingeschnitten wird (um

---

<sup>229</sup> Diese Einstellung steht in allen drei Versionen an der gleichen Stelle.

Verwirrung auf dem Schiff anzudeuten?), und sogar noch absurder ist die Tatsache, daß, obwohl man ja das Drehbuch zugunsten eines fatalen Seitensprungs völlig umgeschrieben hatte, die Sequenz mit Madame Lilly, Tate-Hughes und Pointer auf Deck an ungefähr der gleichen Stelle eingebaut ist wie in der englischen Version, nur ohne jeden logischen Bezug. Abgesehen von diesen unerklärlichen Zusammenstellungen, die die französische Version zu einem wenig gobelinhaften Flickenteppich werden lassen, ist auch der Ton wesentlich schlechter als in den beiden anderen Versionen. Das fällt besonders negativ auf, weil gerade die Schiffsgeräusche die Atmosphäre des Films wesentlich bestimmen.

Der Originalton aus ATLANTIC ist dafür in dem 1931 in den Elstree-Studios gedrehten Film RICH AND STRANGE (ENDLICH SIND WIR REICH, Alfred Hitchcock)<sup>230</sup> zu hören. Darin unternimmt ein britisches Pärchen eine Schiffsreise, die mit einem Unglück endet: das Schiff sinkt. Kurz vor dem Unglück hören wir das Geräusch der stampfenden Maschinen, das den Soundtrack von ATLANTIC so eigentümlich prägte. Aber nicht nur das: auch eine Einstellung mit dem Ausguck sowie die, in der das Wasser im Laderaum die Schiffswand durchbricht, sind hier noch einmal verwendet.

#### **2.5.4. Die Schauspieler und die von ihnen dargestellten Charaktere**

##### Stars und Protagonisten

Zumindest für die Ufa/ACE-Produktionen kann mit Sicherheit gesagt werden, daß „die Strategie, durch eine Besetzung der Versionen mit populären Schauspielern den Filmerfolg in den Nachbarländern zu steigern, erfolgreich ist“<sup>231</sup>. Allerdings machen die unterschiedlichen Stars auch den großen Unterschied zwischen den Filmen aus, wie Krützen anhand von F.P.1 festgestellt hat.<sup>232</sup>

Im Vergleich der drei ICH BEI TAG-Versionen fällt auf, daß die Leistung und Wirkung eines Schauspielers auch von seinem Partner ab-

---

<sup>230</sup> In der von ARTE ausgestrahlten OmU-Version.

<sup>231</sup> Garncarz 1996, S.134.

<sup>232</sup> Vgl. Krützen, S.142-147.

hängig sein kann. Das frz. Pärchen Gravey/Nagy scheint nicht besonders gut miteinander ausgekommen zu sein. Jedenfalls wirken die Liebeszenen der beiden entsprechend matt, gerade im Gegensatz zu ihrem Auftreten in den anderen Versionen mit den anderen Partnern. Vielleicht wurden aber die Szenen der frz. Version einfach nur jeweils als letztes gedreht<sup>233</sup>, und die Schauspieler waren bereits müde oder überspielt.

Im *Kinematograph* wird an Weihnachten 1932 aus Paris gemeldet:

In der männlichen Hauptrolle: Fernand Gravey, dem die Komtesse de Noailles einmal den Titel des „französischen Chaplin“ verliehen hat, womit sie nicht sein Aussehen, sondern seine hohe komische Ausdruckskraft vergleichen wollte.<sup>234</sup>

Tatsächlich besitzt Gravey Mimik, Gestik und Bewegungen eines Komikers. Dieser Eindruck wird verstärkt durch sein - ebenso richtig beobachtetes - wenig chaplineskes Gesicht mit einem ziemlich großen Mund und langen, gebogenen Augenbrauen. Trotz dieser Veranlagung, die er besonders in der engl. Version ausspielt, kann Gravey wesentlich herber und düsterer in die Kamera schauen als „der Lausejunge“ Willy Fritsch. Heather Angel ist insgesamt ein ähnlicher Typ wie die sehr zierliche, sportliche Käthe von Nagy. Während diese ihr Haar kurz und glatt trägt, fallen jener allerdings die Locken bis auf die Schulter. Auch wirkt Heather Angel nicht ganz so hysterisch wie die Nagy, die häufig durch exaltiertes, fast lächerliches Schluchzen auffällt.

### Nebenfiguren

Die Besetzung der Nebenfiguren kann erhebliche Auswirkungen auf das Gleichgewicht eines Films haben. Während EARLY TO BED eine spritzige Komödie vorstellt, die besonders in den Details glänzt, ist ICH BEI TAG ein reines Star-Vehikel, dem die Leichtigkeit der britischen Version völlig abgeht.<sup>235</sup> À MOI LE JOUR schließlich wirkt - wie be-

---

<sup>233</sup> Darüber liegen mir leider keine Informationen vor.

<sup>234</sup> ‚Was das Ausland meldet‘, in: *Kinematograph* Nr.252 vom 24.12.32.

<sup>235</sup> Dieses Manko spiegelte sich auch in der ein oder anderen Filmkritik. Ziemlich typisch für eine gewisse Verböhrtheit in der deutschen Filmszene scheint mir eine Passage aus der Kritik im *Film-Kurier* Nr.281 vom 29.11.32: „Ein vielschichtiges Problem... nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein hygienisches. Denn da die kleine Maniküre immer zu lang schläft und der

schrieben - nicht nur in der Besetzung der Haupt-, sondern auch in der der Nebenrollen recht unglücklich und ist dementsprechend ein sehr uninspirierter Film.

Die Betonung des britischen Humors erfolgt nicht nur auf der Ebene der Protagonisten, sondern in großem Maße auf der der Nebenfiguren, egal ob es sich um den Vorfürher (Sonnie Hale), Herrn Kruger (Edmund Gwenn, der - von B. Shaw entdeckt - später ein Hollywood-Star wurde), Herrn Meyer (Leslie Perrins) oder den Führer Peschke (der berühmte Theaterschauspieler und bewährte Nebendarsteller Donald Calthrop) handelt. Die zurecht einzige von frz. und dt. Kritikern hervorgehobene Nebenfigur - Witwe Seidelbast (Amanda Lindner)<sup>236</sup> bzw. Madame Ledoux (Jeanne Cheirel)<sup>237</sup> - verliert in der engl. Version - Widow Seidelbast (Lady Tree) - dadurch ihre exponierte Stellung. In den britischen Kritiken werden die Nebendarsteller gerne als Einheit gewürdigt, mal mit den Worten „... are all good in supporting roles“<sup>238</sup>, dann wieder: „The supporting cast is a strong one [...]“<sup>239</sup>.

In ATLANTIC bekommen der 1.Offizier, mit dem aufstrebenden Filmstar John Longden, und der Butler, wieder Donald Calthrop, ein wesentlich größeres Gewicht als in der dt. Fassung, während sich z.B. Monty Banks und Willy Forst in der Rolle des Dandy/Poldi etwa die Waage halten. Franklyn Dyall als Rool genoß zwar bei den Zeitgenossen eine große Wertschätzung, wirkt aber gegen Kortner, dessen vor allem

---

Nachkellner immer zu früh heimkommt, fragt man sich ein bißchen bekümmert, wann denn einmal die Matratze des Bettes gründlich gelüftet wird.“

<sup>236</sup> Vgl. Filmkritik zu ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT, in: *Berliner Morgenpost*, November 1932. „Neue Gesichter im Film: Amanda Lindner, die einstige Hoftheater-Heroine als Zimmervermieterin, mit einem Sprachschatz aus Klassikerzitaten, köstlich.“; die Filmkritik in: *Lichtbild-Bühne* Nr.280 vom 29.11.32; die Filmkritik in *Der Film* Nr.49 vom 03.12.32: „Ein neues Gesicht die Witwe Seidelbast der *Amanda Lindner*, die mit herrlichem Pathos die verblühte Tragödin ruhmreicher Tage glossierte.“

<sup>237</sup> Vgl. Filmkritik zu À MOI LE JOUR, À TOI LA NUIT, in: *La Cinématographie Française* Nr.788 vom 24.12.32: „Jeanne Cheirel a de l'autorité en Mme Ledoux, caricature d'une vieille tragédienne [...]“.

<sup>238</sup> Filmkritik zu EARLY TO BED, in: *Kine Weekly* vom 03.08.33, S.15.

<sup>239</sup> Filmkritik zu EARLY TO BED, in: *Picturegoer* vom 17.02.34, Volume 3, Nr.143.

sprachlich überzeugende Vorstellung in den meisten deutschen Kritiken explizit gewürdigt wird, mit heutigen Augen gesehen, eher blaß.<sup>240</sup> Auch hier kann man also bei der deutschen Fassung von einer etwas größeren Konzentration auf den Star (Kortner) bzw. die Hauptrolle sprechen als in der englischen, in der, besonders durch die Besetzung des Butlers, erfolgreich versucht wird, das an sich sehr schwülstige Drama zu konterkarieren.

### 2.5.5. Die Stimmung

Uhlenbrok entnimmt für ihre Besprechung der Filme DIE DREI VON DER TANKSTELLE bzw. LE CHEMIN DU PARADIS aus der frz. Publikumszeitschrift *Pour Vous*, „daß die deutsche Version eher sportlich, die französische hingegen literarisch sei“<sup>241</sup>. Claus/Jäckel halten in Bezug auf DER KONGRESS TANZT fest:

Dem Slapstick in der englischen Version entspricht ein starkes Interesse am „schwachen Geschlecht“ in der französischen.<sup>242</sup>

Sie nennen diese Bewertungskategorie schlicht „das rein schauspielerische“ bzw. „die Stimmung“.

Über ICH BEI TAG kann man sagen, daß die deutsche Version zwar charmant, aber etwas naiv wirkt. Das hat viel mit der Besetzung der Hauptdarsteller zu tun. Auch die Wahrnehmung von Kritikern in Deutschland bezieht sich oft auf charmante Einfälle wie den Film-im-Film, und gleichzeitig auf die etwas naive Weltsicht, die durch diesen Trick offenbart wird.

Die französische Version enthält, trotz ihrer bereits erwähnten Schwächen, drei charakteristische Sequenzen, die eine ganz spezielle Savoir-Vivre-Mentalität unterstellen lassen. Schon als die Kamera ganz am Anfang die Häuserfassade abschwenkt, scheint der französische Innenhof wesentlich belebter zu sein. Viele Leute stehen am Fenster und rauchen oder sind durch das Fenster bei der Hausarbeit zu sehen. In den anderen beiden Versionen sind gerade mal zwei Personen nur kurz angeschnitten. In der gleichen Sequenz gibt die Witwe

---

<sup>240</sup> In heutigen Publikationen wird Franklyn Dyall nicht mehr herausgestellt.

<sup>241</sup> Uhlenbrok, S.160.

<sup>242</sup> Claus/Jäckel, S.151.

ihrer Katze Milch, aber nur in der frz. Version schleckt sie selbst kurz daran, bevor sie der Katze ihr Frühstück vorsetzt.

Die zweite Hofsequenz mit den Musikern<sup>243</sup> wirkt, als sei sie direkt aus SOUS LES TOITS DE PARIS (UNTER DEN DÄCHERN VON PARIS, 1930, René Clair) entlehnt: Albert kommt aus dem Kino und gibt dem Bänkelsänger eine Zigarette, die allerdings ganz verbogen ist. Ein Mann schließt sein Fenster wegen des Lärms, und eine lustige Hausfrau kommt aus dem Haus und gibt den Musikern Geld. Nun möchte Albert die Sache mit der Zigarette wieder gerade biegen und postiert sich so, daß er ankündigen kann, wer als nächstes den Hof betreten wird, und ob derjenige so aussieht, als werde er Almosen spenden oder nicht. Zuerst kommt ein gut gekleideter Mann aus Richtung der Straße, und Albert reibt die Finger, um dessen Potential anzuzeigen. Der Mann holt aber nur sein Taschentuch heraus. Dann kommt eine griesgrämige Dicke aus dem Haus, und Albert winkt ab. Die Frau jedoch stellt ihren Krug ab und gibt jedem einzelnen Musiker etwas Geld. Albert hat genug und haut ab. Die ganze Sequenz strahlt eine große Leichtigkeit aus und ist wesentlich länger als in den beiden anderen Versionen.

Für die Sans-Souci-Sequenz, in der das Paar – wie schon erwähnt – nicht besonders verliebt wirkt, versuchte man dennoch, die Kußszene mit etwas mehr Galanterie zu gestalten als in den anderen Versionen: Juliette wird mit Handküssen nur so übersät. Obwohl diese Sequenz insgesamt ziemlich mißraten ist, wurde sie (aufgrund dieses Details?) in der frz. Presse ausdrücklich hervorgehoben, u.a. weil sie von einer „drôlerie spirituelle“<sup>244</sup> sei.

---

<sup>243</sup> Die Straßenmusikanten wurden genauso wie die Sänger des Films im Film für die verschiedenen Versionen ausgetauscht. Die Comedian Harmonists singen ihre Schlager „Wenn ich sonntags in mein Kino geh“ und „Uns kann keiner“ in allen drei Sprachen („Quand je sors du ciné l'dimanche soir“/„In the talkies every sunday night“), spielen aber im Film selbst nicht mit. Mühl-Benninghaus 1999, S.142: „Da Schlager die Popularität der frühen Tonfilme a priori garantierten, verzichtete auch Dupont nicht völlig auf sie. Am Jahresende brachte die amerikanische Brunswick mit Hilfe der Deutschen Grammophon den Tonfilmschlager ‚Walking with Susi‘ aus ATLANTIC auf den deutschen Markt.“

<sup>244</sup> Filmkritik zu À MOI LE JOUR, À TOI LA NUIT, in: *La Cinématographie Française* Nr.788 vom 24.12.32

Die englische Version wirkt auf allen Ebenen des Films ungeheuer flott und ironisch. Schon im englischen Programmheft, das unter der Überschrift „Entertaining Paragraphs“ offenbar Ausschnitte aus verschiedenen Zeitungsartikeln versammelt, gibt es eine starke Betonung des komischen Aspekts: „There is plenty of charming humour in this film“ heißt es da beispielsweise oder: „Then the fun begins“. Die Schauspieler schienen beim Drehen Lust auf das Spiel mit Details zu haben:

→ Wenn Grete den Song der Comedian-Harmonists mitträllert, heißt es statt „Alle Tage Sekt und Kaviar“: „I’m the girl who’s looking for jam“, während im gleichen Augenblick die Witwe „tea and jam“ zum Frühstück hereinträgt.

→ Der Telefonhörer im Friseur-Salon ist tausendmal in das Kabel eingerollt, was zu einer kleinen Slapstick-Einlage der Chefin des Salons führt.

→ Der Bankier Meyer spielt bei seinem Besuch im Salon an der Kasse ziemlich aufdringlich mit einem Kugelschreiber, der an einem Gummiband hängt. Der Kuli existiert auch in den anderen Versionen, wird dort allerdings nur zum Schreiben benutzt.

→ Fernand Gravey schließlich ist in der engl. Version gar nicht mehr zu halten: bei seinem Abschied von Trude läuft er in Krügers Haus rückwärts mit vollem Schwung in die Kaktusrabatten. In der frz. Version wirkt diese Szene mit demselben Schauspieler schon nicht mehr ganz so frisch. Willy Fritsch unterläßt dagegen solche Albernheiten ganz.

→ In der Sans-Souci-Sequenz kommt es zu einer richtiggehenden Pantoffel-Ralley zwischen Gravey und Angel, die völlig extatisch durch das verwaiste Schloß schlittern.

Die unterschiedliche Atmosphäre der Filme schlägt sich auch in den Dialogen nieder. Als Grete drauf und dran ist, sich an den Bankdirektor zu verkaufen, ruft sie in Gegenwart der Witwe mit inbrünstiger Naivität aus: „Einmal glücklich sein!“. Diese antwortet ihr mütterlich (und etwas neidisch): „Verstehe. Wie im Kino.“ In der englischen Version ist der Ausspruch ziemlich korrekt mit „Just like the pictures!“ übersetzt, gewinnt hier aber einen stark ironischen, fast schon bissigen Unterton. Die französische Version bietet hingegen eine eigenständige Antwort, bei der die schöngeistige Freude an ei-

ner gelungenen Formulierung im Vordergrund steht: „Oh cinéma! Je contemple ici tes ravages.“ – O Kino, vor mir steht das Elend, das du den Menschen bringst.

Bei ATLANTIC scheint man sich in England prinzipiell einig gewesen zu sein, daß „the characters in the smoking room and ballroom are not, in fact, of special interest“<sup>245</sup>, bzw. daß Dupont „has over-accentuated the calmness of the people in the smoke-room“<sup>246</sup>.

In einer deutschen Kritik heißt es dagegen:

Im Menschlichen, in der Darstellung des Privaten ist Dupont diesmal weit stärker. Psychologisch weiß er die Katastrophe in einer Art heranwachsen und dann im Furioso ausklingen zu lassen, die an die Nerven des Zuschauers äußerste Anforderungen stellt.<sup>247</sup>

Die Unterschiede zwischen der engl. und dt. Version sind lange nicht so hervorstechend wie bei ICH BEI TAG, allerdings scheint man in Deutschland mit der relativ starren Schwülstigkeit der Handlung besser zurechtgekommen zu sein als in England. Die Stimmung in der frz. Fassung hebt sich deutlich ab von der der anderen beiden Versionen. Vor allem die Betonung des Klavierspiels und gemeinschaftlichen Gesangs sowie die Erweiterung des Seitensprung-Motivs geben dem Film eine leichtere, aber auch leidenschaftlichere Note.

### **2.5.6. Fazit der Analyse**

Abgesehen vom großen finanziellen Aufwand, verlangte die Produktion der Versionen auch einen erhöhten künstlerischen Einsatz. Das Drehbuch mußte an die unterschiedlichen Publika angepaßt, die Dialoge mußten völlig umgeschrieben werden. Man benötigte Berater und Assistenten und vor allem ein gewisses Interesse und Einfühlungsvermögen. Schauspieler, die in mehreren Versionen spielten, hatten sich durch ungeheures Stehvermögen und große Geduld auszuzeichnen.

---

<sup>245</sup> Filmkritik zu ATLANTIC in *The Bioscope* Vol.81, Nr.1207 vom 20.11.29.

<sup>246</sup> Filmkritik zu ATLANTIC in *Kine Weekly* vom 21.11.29.

<sup>247</sup> Filmkritik zu ATLANTIK von H. Wollenberg, in. *Lichtbild-Bühne* Nr.258 vom 29.10.29.

Wurde dieser Aufwand betrieben – wie es offenbar bei den meisten Ufa-Produktionen der Fall war – waren allerdings sehr gute Ergebnisse möglich. Der Vorteil der Versionen war die Aufrechterhaltung der Einheit von Körper und Stimme, die es wesentlich erleichterte, die Filme von einem Land in das andere zu transponieren. Einfache Geschichten, die zugunsten ihrer Glaubwürdigkeit durchaus national verankert waren, wurden durch wenige Umstellungen für verschiedene Länder adaptiert. Komplexe, spezifische oder gar nationalistische Filme eigneten sich dementsprechend wenig für diese Methode. Eine große Schwäche der Versionsfilme erkannte Rudolf Arnheim:

Der Film wird nicht nur in die fremde Sprache, sondern auch in den fremden Nationalcharakter übersetzt. Ist so die Voraussetzung für ein in sich geschlossenes Kunstwerk zwar geschaffen, so verliert natürlich dabei der Film die wichtige und reizvolle Möglichkeit, ein Volk mit den Eigenarten des andern Volkes bekannt zu machen.<sup>248</sup>

Viel größer war die Gefahr einer Nivellierung auf allen Ebenen jedoch bei den eher lieblos produzierten Versionen von US-Filmen, besonders den in der „Versionenfabrik“ der Paramount entstandenen.

Wenn ein Film gleichzeitig in mehreren Versionen gedreht wird, werden für diejenigen, denen die unterschiedlichen Ergebnisse vorliegen (was in der Realität natürlich selten der Fall war: Deutsche sahen nur die deutsche Version usw.), sehr viele der für das Gelingen eines Films maßgeblichen Ursachen offenbar, die ansonsten wegen der mangelnden Vergleichsmöglichkeit verdeckt bleiben. Es ist erstaunlich, welche unterschiedlichen Nuancen allein durch ein bedachtes Casting aus einer einfachen Geschichte herausgeholt werden können.

---

<sup>248</sup> Arnheim, Rudolf: ‚Die Zukunft des Tonfilms‘ [1934], in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 9/2/2000, S.22. Dieser Text basiert auf einem bis dahin unveröffentlichten, mit ‚von Dr. Rudolf Arnheim‘ gezeichneten Typoskript. Siegfried Kracauer machte eine ähnliche Beobachtung: ‚Dieses Verfahren ist sauber, wenn auch kostspielig, und jedenfalls zur Belieferung aller möglichen Nationen geeignet. Bei seiner Anwendung geht allerdings gerade eine Hauptchance der stummen Filme verloren; ich meine die Chance, das Wissen jedes Volkes um das Gebaren der anderen Völker zu erweitern.‘ Kracauer, Siegfried: ‚Internationaler Tonfilm?‘, in: *Europäische Revue* Januar–Juni 1931. Zitiert nach: Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1999, S.471.

Man bekommt sogar einen Eindruck davon, welche Auswirkungen solche ungreifbaren Parameter wie „die Tagesform“ und andere Umstände auf einen Film haben können. Letztendlich erhöhten sich die ohnehin mannigfaltigen möglichen Fehlerquellen um die Anzahl der von dem Film hergestellten Versionen. Dies dürfte, neben der Kostenexplosion und der großen idealistischen Herausforderung, der Hauptgrund für die relativ kurze Dauer der Versionenepoche gewesen sein.

### 3. Der Stummfilm, der Tonfilm und der Sprechfilm

Wolfgang Mühl-Benninghaus stellt zusammenfassend fest,

dass die gesamte Geschichte des Stummfilms auch als ein Bemühen beschrieben werden kann, die Trennung zwischen Bild und Ton aufzuheben.<sup>249</sup>

Diese Aussage verrät die ganze Problematik, die sich eine historisierende Wissenschaft zu vergegenwärtigen hat: Aus der Rückschau werden häufig Zusammenhänge deutlich und Entwicklungen sichtbar, deren innere Logik dem Historiker, aufgrund ihrer nachvollziehbaren linearen und kausalen Entwicklung, völlig eindeutig scheint. Es wäre aber doch ein bißchen zu einfach, wenn man nur durch die Betrachtung des sich durchsetzenden Prinzips zur Wahrheit gelänge. Wolfgang Mühl-Benninghaus hat sich in seiner Schrift über das „Ringens um den Tonfilm“ für solch ein geradliniges Konzept entschieden. Ich werde diese technisch-historische Geschichte der Zusammenführung von Ton und Bild mit Hilfe einer weitreichenden Standardisierung des Filmwesens in Kapitel 3.2. beschreiben.

Man kann Mühl-Benninghaus' Aussage aber auch anders verstehen: Vielleicht war es ganz einfach das große Glück des Stummfilms, mit einem Mangel an Ton umgehen zu müssen. Aus der Not, mit der Trennung von Bild und Ton auskommen zu müssen, könnte sich die ganze künstlerische Kraft des Stummfilms gespeist haben. Das ständige Bemühen, diese Trennung aufzuheben, wäre dann besser beschrieben als eines, sie vergessen zu machen. War die große Schwäche des Stummfilms etwa seine eigentliche Stärke? Dieser Frage möchte ich im Kapitel 3.3. nachgehen, ausgehend von bisher nicht gebührend beachteten Einschätzungen einiger Zeitgenossen der „Tonfilmrevolution“.

In Kapitel 3.1. soll jedoch zunächst darauf eingegangen werden, wie sich die Trennung von Bild und Ton in der Stummfilmzeit darstellte. Da die vorliegende Arbeit von der Sprache im Film handelt, gilt das Hauptaugenmerk denjenigen Tonergänzungen des Stummfilms, die tatsächlich verbale Sprache beinhalteten. Zusätzlich werden auch schriftliche Äußerungen im Stummfilmbild besprochen, die ja oftmals nicht hörbare Dialoge ersetzten.

---

<sup>249</sup> Mühl-Benninghaus 2002, S.57.

### 3.1. Verbale Sprache und Schrift im Stummfilm

#### 3.1.1. Lippenlesen

Michel Chion schlägt vor, den *Stummfilm* als *Taubfilm* zu bezeichnen, da die Darsteller sichtbar nicht stumm gewesen seien, sondern lediglich nicht gehört werden können.<sup>250</sup> Tatsächlich wird im Stummfilm ungeheuer viel gesprochen:

Thomas H. Ince zum Beispiel, zu dessen Produktionsmethoden ein bis in alle Einzelheiten verbindliches Manuskript gehörte, bestand darauf, daß die Darsteller den Dialog auswendig lernten, ungeachtet der Tatsache, daß er ihnen dann auf der Leinwand doch wieder aus dem Mund genommen und durch den Zwischentitel ersetzt wurde.<sup>251</sup>

Allerdings war der gesprochene Text eher selten mit dem der Zwischentitel identisch:

Gloria Swanson gelang es, alle Klippen der Zensur zu umschiffen und dennoch eine nüchterne, realistische Darstellung der Sadie Thompson zu geben, indem sie zahme Titel zwischen Unflätigkeiten in Hoch-Englisch schnitt, die sie zwar stumm, für Lippenleser jedoch eindeutig ablesbar von sich gab. Dieses neue Hobby nannte man „Schimpfworträtsel“.<sup>252</sup>

Ein Spiel, an dem nicht alle Zuschauer mit Genuß teilnahmen:

Stummfilmfans waren hervorragende Lippenleser und beschwerten sich oft an der Kinokasse darüber, daß der Cowboy beim Versuch, aufs Pferd zu steigen, so wütend fluchte.<sup>253</sup>

Béla Balázs weist darauf hin, daß das Sprechen im Stummfilm durchaus nicht nur wegen der Möglichkeit angewendet wurde, gewisse Nuancen – wie mit Geheimtinte – an der Zensur vorbei zu schleusen:

Es ist ein schlechter Regisseur, der den Film mit der Pantomime verwechselt und seine Figuren zu viel schweigen läßt. Denn das Schweigen ist auch nicht nur eine Sache der Akustik, sondern eine sehr prägnante und auffallende Ausdrucksbewegung für das Auge, die im Film immer ihre gelegentliche und besondere Bedeutung

---

<sup>250</sup> Vgl. Chion, Michel: *La voix au cinéma*. Paris 1993 [1982], S.20.

<sup>251</sup> Güttinger, Fritz: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Frankfurt/M. 1984, S.220f.

<sup>252</sup> Brownlow, S.349.

<sup>253</sup> Brooks, Louise: *Lulu in Berlin und Hollywood*. München 1983, S.122. Zitiert nach Brownlow, S.349.

hat. *Und das Sprechen gehört zu den stärksten mimischen Ausdrucksmitteln, die der Film besitzt.*<sup>254</sup>

Die verbale Sprache des Stummfilms war also einerseits nicht viel mehr als ein zusätzliches, spielerisches Element, ähnlich dem Multimediaangebot auf einer Musik-CD, das sich nur mit Hilfe eines Computers entschlüsseln läßt. Der Inhalt der gesprochenen Texte mußte nicht unbedingt verstanden werden, enthielt aber bei bestimmten Produktionen verstärkende oder konterkarierende Ergänzungen. Andererseits hatte die gesprochene Sprache eine weitere, ganz wesentliche Aufgabe, die sich aus einem eher formalen Aspekt, nämlich aus den Mundbewegungen bei der Lautbildung erschloß:

Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können.<sup>255</sup>

Eine kleine Reminiszenz an das Lippenlesen findet sich in dem britischen Science-Fiction-Klassiker 2001: A SPACE ODYSSEY (2001: EINE ODYSSEE IM WELTRAUM, 1965-68, Stanley Kubrick): Als die beiden Astronauten sich in einen schalldichten Raum begeben, um ungestört über den hyperintelligenten Bordcomputer HAL sprechen zu können, verfolgt dieser durch ein Fenster ihre Unterhaltung anhand der Lippenbewegungen.

### 3.1.2. Der Filmerklärer

Bei der Aufführung der vom ZDF restaurierten Fassung von NEOBYTSCHAINYJE PRIKLJUTSCHENIJA MISTERA WESTA W STRANJE BOLSCHEWIKOW (DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI, 1924, Lew Kuleschow) in Esslingen unter der musikalischen Leitung von Frank Strobel wurde an einer Stelle die Lippen Sprache der Darsteller live und synchron auf Russisch eingesprochen. Das erinnerte an die in den 70er und 80er Jahren ebenfalls vom ZDF ausgestrahlte Stummfilmkompilation VÄTER DER KLAMOTTE<sup>256</sup> mit ihren zugespielten

---

<sup>254</sup> Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt/M. 2001 [1924], S.35. Hervorhebung von C.W.

<sup>255</sup> S.34.

<sup>256</sup> Erstaussstrahlung am 5.Oktober 1973.

Texten von Hanns Dieter Hüsch. Beides sind Beispiele für die vielfältigen Möglichkeiten, einen Stummfilm in unterschiedlichen Kontexten lebendig werden zu lassen und für den „Eigenbedarf“ zu adaptieren, ohne dabei Teile des „Originals“ entfernen zu müssen.

In der Frühzeit des Films übernahm der Erklärer, auch Rezitator oder Conferencier genannt, die Aufgabe des Vermittlers zwischen dem Film und seinem Publikum. Jean Châteauevert entwirft eine „Typologie der Informationen [...], die von den Rezitatoren wahrscheinlich für ihre Beiträge verwendet wurden“<sup>257</sup>:

- a) Etablierung von Zeitbezügen bei Einstellungswechseln, die sonst nur räumlich wahrgenommen werden können.
- b) Wiedergabe der Dialoge: Dialoge wurden „in einigen Kinos der jüdischen Viertel New Yorks“<sup>258</sup> von sogenannten „Playern“ in verteilten Rollen vorgetragen.
- c) Das Leiten der Blicke der Zuschauer; das Hinweisen auf Details.
- d) Das Hinzufügen von Hintergrundinformationen, Interpretationen oder moralischen Appellen.

Die Funktion des Erklärers entspricht exakt der der Zwischentitel, mit dem großen Unterschied, daß der Erklärer ausführlicher, eindringlicher und der Situation angepaßter vorgehen konnte. Der Unterschied zwischen geschriebenem Text und Live-Kommentar zeigt, wie wichtig die Kombination von Bühnenvortrag und Filmkonserve im frühen Kino noch gewesen ist. Zusätzlich wurde der Erklärer manchmal als Dolmetscher tätig, und fand deshalb auch noch in den 20er Jahren, als es ihn eigentlich schon nicht mehr gab, eine Verwendung, z.B. vor ethnischen Minderheiten.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Châteauevert, Jean: ‚Das Kino im Stimmbruch‘, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger (Hg.): *Aufführungsgeschichten*. KINtop Nr.5. Basel/Frankfurt/M. 1994, S.86.

<sup>258</sup> Brownlow, S.350.

<sup>259</sup> Vgl. Châteauevert, Jean: ‚Le cinéma muet‘, in: *iris* Nr.22, Herbst 1996, S.111 (Anmerkung 4). Allerdings wurde diese Funktion manchmal auch vom Publikum selbst ausgefüllt: „Mancher schlecht bezahlte Arbeiter konnte nicht lesen. Andere, mittellose Einwanderer, verstanden kein Englisch. Doch die Zwischentitel wurden laut vorgelesen und in ein Dutzend Sprachen übersetzt. Es war ein babylonisches Sprachengewirr, doch es gab kaum jemand, der hier nicht sein Vergnügen fand: Das Durcheinander nahm den Fremden die Scheu,

Im Laufe der 10er Jahre ist der Filmerklärer nach und nach aus den Kinos verschwunden. Es gibt zwar keine genauen Angaben über sein Ende, einig aber sind sich die Filmhistoriker in einem Punkt, der den Grund seines Abtretens betrifft: mit der Etablierung des erzählerischen Langfilms begannen sich die Filme immer mehr von selbst zu erklären.<sup>260</sup> In manchen Kinos war der Rezitator von heute auf morgen obsolet geworden. Den letzten Überlebenden dieser Entwicklung scheint dann die Einführung des Filmtons endgültig den Garaus gemacht zu haben. In Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler*<sup>261</sup> kämpft im sächsischen Limbach Anfang der 30er Jahre ein gealterter Erklärer gegen den aufkommenden Tonfilm an. Fritz Güttinger, der diesen Roman zum Anlaß für eigene Recherchen gemacht hat<sup>262</sup>, hält die Existenz eines Erklärers in Deutschland zu diesem Zeitpunkt allerdings für unwahrscheinlich. Der Roman sei schon allein deshalb mit Vorsicht zu genießen, da der Erklärer niemals in seiner Geschichte „Kinoerzähler“ geheißen habe. Vielleicht täuscht er sich:

Das Berliner Tageblatt berichtete im August 1932, daß in einem Kino in der Köpenicker Straße auf Grund der Tonfilmumstellung der letzte Berliner Filmerklärer entlassen worden sei. In einer Seitenstraße des Kurfürstendamms, der Joachimstaler Straße, trat zur gleichen Zeit in einer Abnormitätenschau mit dem Titel: „Kino von 1905“ zum Amusement der Zuschauer noch einmal ein Filmerklärer auf.<sup>263</sup>

Manche stellen den Erklärer in die Tradition der Laterna-Magica-Schausteller des 19. Jahrhunderts<sup>264</sup>, andere in die der Moritatensänger<sup>265</sup>. Man kann aber durchaus noch weiter gehen und den Filmerklärer als den „letzten Nachfahren“ bzw. als einen entfernten Verwandten des Tlamatini, des Interpreten der aztekischen Faltbücher, bzw. der

---

hier wurden sie akzeptiert und konnten sich heimisch fühlen.“ Brownlow, S.30f.

<sup>260</sup> Vgl. Gunning, Tom: ‚The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer‘, in: *Iris* Nr.27, Frühling 1999, S.70.

<sup>261</sup> Vgl. Hofmann, Gert: *DER KINOERZÄHLER*. München/Wien 1990 und die gleichnamige Verfilmung von Bernhard Sinkel (1993) mit Armin Müller-Stahl.

<sup>262</sup> Vgl. Güttinger, Fritz: ‚„Aufpassen und nicht träumen!“ Vom Erklärer im Kino‘, in: Ders.: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. Zürich 1992, S.113-122.

<sup>263</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.60. Hervorhebungen von C.W.

<sup>264</sup> Vgl. Châteauvert 1994, S.90.

<sup>265</sup> Vgl. Paech/Paech, S.137.

Interpreten präkolumbianischer „Bilderbücher“ generell betrachten.<sup>266</sup> Genau wie bei unseren Filmen kann man bei diesen Bildergeschichten davon sprechen, „daß sich Berichte über historisch reale Ereignisse mit mythischen Ausdeutungen und legendenhafter Verbrämung von Geschehnissen mischen“<sup>267</sup>. Im Gegensatz zu den Azteken konnte der Kinobesucher der Frühzeit zwar durchaus auch ohne einen Erklärer auskommen<sup>268</sup>; dennoch ist es die Kombination aus Gedächtnisleistung, Eloquenz und schauspielerischem Talent, die dem guten Erzähler eine Aura von Allwissenheit verliehen haben muß, die ihn in die Nähe religiöser bzw. schamanischer Führerfiguren oraler Kulturen bringt.

Die nach und nach entwickelte „Filmsprache“ (der Standard an filmästhetischen Codes der Langfilme, die den Erklärer verdrängt haben) scheint niemals die Eindeutigkeit erreicht zu haben, die sie für ein universales Publikum, und damit für die internationale Vermarktung des Films, tatsächlich geeignet gemacht hätte. Warum sonst hätte die verbale Sprache nur ein Jahrzehnt nach dem Verschwinden des Filmerklärers in Form des Dialogfilms wieder Einzug in den Kinosaal feiern sollen, wenn auch diesmal zentral gesteuert und absolut unindividuell?

### 3.1.3. Schrift im Film

Jan Ivarsson und Mary Carroll unterscheiden in ihrem Buch über die Untertitelung<sup>269</sup> drei Typen von Schrift. Sie definieren *subtitles* als „texts which represent what is being said“<sup>270</sup> (also Transponierungen oder Übersetzungen der Filmdialoge). Der Begriff *captions* dagegen „is used for the texts that have been inserted in the original picture by the maker of the film“<sup>271</sup> (also z.B. „Ost-Berlin 1989“), und der Ausdruck *display*, um „texts that are an integral part of the

---

<sup>266</sup> Vgl. hierzu: Haarmann, Harald: *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt/New York 1990, S. 44-50.

<sup>267</sup> S. 48.

<sup>268</sup> „Insbesondere die Inhalte der vorspanischen Codices waren größtenteils *sprachunabhängig*, also nicht automatisch lesbar wie unsere Schrift.“ S. 45.

<sup>269</sup> Vgl. Ivarsson, Jan / Carroll, Mary: *Subtitling*. Simrishamn 1998.

<sup>270</sup> S.4.

<sup>271</sup> Ebd.

picture"<sup>272</sup> zu bezeichnen (also z.B. Graffitis oder Briefe). Als deutsche Übersetzung für diese drei Typen möchte ich die Begriffe *Untertitel*, *Texteinblendung* und *Schriftstück* vorschlagen.

Der erste Typ, der sich als Standard des Filmcodes durchgesetzt hat, scheint die Texteinblendung gewesen zu sein, die sich gegen 1905/1906 in Form der „Signale zum Programmschluß“ etablierte.<sup>273</sup> Texteinblendungen finden sich oft in Form von Vor- oder Nachbemerkungen. Meistens soll durch sie die Wahrhaftigkeit des Gezeigten versichert werden oder gerade das Gegenteil. In Dokumentarfilmen enthalten sie den Namen und die Funktion eines Interviewten oder zeigen Orts- und Jahresangaben an. Letzteres gilt auch für Spielfilme.

Untertitel treten auch in synchronisierten Filmen auf, wenn sie der Übersetzung eines Schriftstücks dienen. In *THE SHINING* (1980, Stanley Kubrick) steht das Wort *REDRUM* - ein Teil davon in Spiegelschrift - auf einer Tür geschrieben. Der kleine Junge Danny benötigt einige Zeit, um es zu entziffern und richtig zu interpretieren. In dem Moment, in dem ihm dies gelingt, erscheint in der deutschen Fassung der Untertitel ‚Mord‘. Leider repräsentiert dieses Beispiel eher eine Ausnahme als die Regel. Guido Marc Pruys bemängelt, daß, anders als z.B. noch in den 60er Jahren, heutzutage Schriftstücke aus Kostengründen oft weder ersetzt<sup>274</sup> noch untertitelt werden.<sup>275</sup>

Die Spannung in Steven Spielbergs *DUEL* [*DUELL*, 1971] etwa lebt in weiten Teilen von warnenden Straßenschildern. Deutsche Zuschauer, die allerdings bei „Passing Lane ahead“ keine Überholspur erwarten oder nach dem Schild „Trucks use LOW GEAR“ kein Straßengefälle vorhersehen, werden die Ängste und Freuden des Protagonisten kaum verstehen können.<sup>276</sup>

Auch andere Autoren wie z.B. Shohat/Stam beschwerten sich, daß

---

<sup>272</sup> Ivarsson/Carroll, S.4.

<sup>273</sup> Vgl. Belloi, Livio: „Vielen Dank und auf Wiedersehen“. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, S.120.

<sup>274</sup> Ersetzen kann man z.B. Zeitungsüberschriften oder Briefe.

<sup>275</sup> Vgl. Pruys, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden.* Tübingen 1997, S.92&123.

<sup>276</sup> S.92.

Film translators tend to be vococentric, concentrating on spoken dialogue while ignoring other linguistic messages [...].<sup>277</sup>

Sie beziehen sich dabei besonders auf den Film *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS, 1966, Jean-Luc Godard), dessen Spiel mit Schrift und Bild für die des Französischen nicht mächtigen Zuschauer sehr schwer zu durchschauen sei. Ein Gegenbeispiel ist der Godard-Film *UNE FEMME EST UNE FEMME* (EINE FRAU IST EINE FRAU, 1960). Darin beschimpft sich ein Pärchen, ohne zu sprechen, indem es sich Bücher mit dementsprechend aussagekräftigen Titeln (Schriftstücken, die für das deutsche Publikum vorbildlich untertitelt wurden) gegenseitig vor die Augen hält. Shohat/Stam bemerken allerdings, die Schrift nehme bei diesem Film den Charakter gesprochener Sprache an und relativieren damit das Beispiel.<sup>278</sup>

Jean-Luc Godard ist geradezu berühmt für seine Kreativität in der Kombination von Schriftstücken, Texteingfügungen und auch Zwischentiteln sowie der Manipulation der Tonspur. Man findet solche Experimente z.B. auch in *LES CARABINIERS* (DIE KARABINIERI, 1962), *MASCULIN-FÉMININ* (MASCULIN-FÉMININ ODER: DIE KINDER VON COCA COLA, 1965) oder in *WEEKEND* (1967). Michel Chion hält diese viel gelobten und ehrfürchtig besprochenen avantgardistischen Spielereien allerdings für reines Blendwerk:

Godard is like a little boy, who derives pleasure from doing the opposite of what others are doing. Yet by accomplishing the opposite, he succeeds only in reproducing and reinforcing the familiar dialogue-centered structure, but in an inverted fashion.<sup>279</sup>

Eines der interessantesten Experimente mit Schrift im Film stammt von dem britischen Regisseur Peter Greenaway: *THE PILLOW BOOK* (DIE BETTLEKTÜRE, 1995/96). In dieser Verfilmung des Tagebuchs einer japanischen Hofdame, die Kalligraphien auf menschliche Haut aufträgt, wird die Schrift sowohl auf der Ebene der *Mise-en-Scène* (Schriftstücke werden als Dias auf Kleider projiziert), als auch auf der der

---

<sup>277</sup> Shohat, Ella / Stam, Robert: ‚The Cinema after Babel: Language, difference, power‘, in: *Screen* 26(3-4) 1985, S.47.

<sup>278</sup> Vgl. S.36.

<sup>279</sup> Chion, Michel: ‚Wasted words‘, in: Altman 1992, S.110.

Montage dem Filmbild gleichgestellt und nicht untergeordnet<sup>280</sup>: Die Leinwand wird nicht als transparentes Tor zu einer Traumwelt, sondern als materieller Träger inszeniert<sup>281</sup>, auf dem sich Bildfenster öffnen und wieder schließen, Bilder und Texteinblendungen (die Titel der 13 Bücher) sich überlagern, Untertitel (für das Lied im Hintergrund der Tonspur) durch das Bild „laufen“.<sup>282</sup> Im Film heißt es, durch das Schreiben auf die Haut eines anderen nähme man ihn in seinen Besitz, ähnlich wie auch Fotografie oder Film als Inbesitznahme (der Seele) eines anderen empfunden werden können. Tatsächlich bleibt dem lüsternen Verleger im Film von seinem jugendlichen Liebhaber nach dessen Tod nur die abgezogene und gegerbte beschriftete Haut, die er zu einem Buch fertigt, so wie andere ein Fotoalbum oder einen Super8-Film zum Zwecke der Erinnerung verwalten.

#### 3.1.4. Zwischentitel

Zwischentitel sind zwischen die Filmbilder eingesetzte Texte, die zunächst auf Karton vorgeschrieben und dann abgefilmt wurden. Für das ausländische Publikum mußte man nur die Kartons entsprechend ersetzen.<sup>283</sup> Sie entziehen sich Ivarsson/Carrolls Definition von

---

<sup>280</sup> Der Film widerlegt damit das alte Diktum vom unvereinbaren „Gegensatz zwischen Bild und geschriebenem Wort“. Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972 [1948], S.207.

<sup>281</sup> So wie die Körper im Film nicht als empfindsame Hülle der Menschen, sondern als Schreibunterlage inszeniert werden.

<sup>282</sup> Die von ARTE hinzugefügten deutschen Untertitel wurden sogar in einer kalligraphischen Schriftart abgefaßt.

<sup>283</sup> Abel Gance thematisierte die Sprachübertragungsmethoden bereits in seinem ohnehin verblüffend originellen Film *NAPOLÉON - VU PAR ABEL GANCE* (*NAPOLÉON*, 1925-1927), in dem es einen Zwischentitel gibt, der durch Sätze in 4 verschiedenen Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch) das Sprachenwirrwarr im Lager des Feindes bei der Eroberung Toulons darstellen soll. Die Sätze flimmern gleichzeitig und hintereinander, horizontal und diagonal über die Leinwand und verbildlichen damit nicht nur das Durcheinander an Sprachen, sondern auch die sprichwörtliche Hitze der Diskussion. Ein paar Zwischentitel vorher heißt es denn auch: „Beim Kriegsrat der Feinde ging es zu wie beim Turmbau zu Babel“.

Schrift im Film und bilden eine eigenständige vierte Kategorie, auch wenn sie sowohl mit der Texteinblendung als auch mit der Untertitelung verschmelzen können. Ein Beispiel für den ersten Fall ist der stumme Semidokumentarfilm *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG, 1929, Phil Jutzi)*, bei dem statistische Angaben wie „7% aller Kinder ohne Bett“ nicht zwischen die Bilder von der Armut der Arbeiter geschnitten, sondern in überdimensionalen Lettern in das Bild eingeblendet wurden.<sup>284</sup> Kevin Brownlow seinerseits beschreibt den zweiten Fall:

Die Idee, Titel in die Szene einzublenden, wie es heute bei der Untertitelung fremdsprachiger Filme gemacht wird, hatten auch schon die Stummfilmeleute, und sie wurde benutzt, um den Fluß der Bewegung nicht zu stören, etwa beim Wagenrennen in *BEN-HUR [1924-26, Fred Niblo]* oder bei der Jagd durch die Straßen in dem Gangsterfilm *WALKING BACK [1928, Rupert Julian]*. Doch für den allgemeinen Gebrauch waren der Aufwand für Kopierung und nochmaliges Einkopieren zu kompliziert und teuer, vor allem, wenn man fremdsprachige Kopien für das Ausland brauchte.<sup>285</sup>

Laut Ivarsson/Carroll hießen die Zwischentitel zunächst sogar Untertitel, aber wohl eher in Anlehnung an Untertitel von Büchern oder Zeitungsüberschriften, und tauchten erstmals 1903 in einem Film auf.<sup>286</sup> Fritz Güttinger<sup>287</sup> führt allerdings noch einige weitere Namen an, wie z.B. „Inschriften“, „Plakatmitteilungen“ oder einfach „Text-

---

<sup>284</sup> Vgl. Hampicke, Evelyn: ‚UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG) oder: Wie man einen Film überfordert‘, in: Keitz, S.31.

<sup>285</sup> Brownlow, S.351. In demselben Buch erinnert sich der Regisseur Clarence Brown folgendermaßen an seinen Film *THE FLESH AND THE DEVIL (ES WAR, 1927)*: „Es gibt in dem Film eine Montage, als John Gilbert Südafrika verläßt, um nach Deutschland zurückzukehren. Sie begann mit einer Einstellung von Gilbert hoch zu Pferde, und ich synchronisierte den Rhythmus der Pferdehufe mit Felicitas, dem Namen des Mädchens, das Garbo spielte. Fe-li-ci-tas... Fe-li-ci-tas... Ich blendete den Titel kurz in das Bild ein, so wie man es heute bei fremdsprachigen Filmen macht. Von den schlagenden Hufen gingen wir auf einen Dampfer, dessen Kolbenstangen auch zu sagen schienen: Fe-li-ci-tas... Fe-li-ci-tas. Darüber wurde dann eine Großaufnahme von Garbos Gesicht geblendet. In der Eisenbahn wird er durch den Gedanken, sie bald wiederzusehen, immer aufgeregter; klickety-klick, klickety-klick - Fe-li-ci-tas. Die Schnitte wurden immer kürzer, während das Transportmittel immer schneller wurde.“ Brownlow, S.186.

<sup>286</sup> Vgl. Ivarsson/Carroll, S.9.

<sup>287</sup> Vgl. Güttinger 1984, S.176.

tafeln“, und Guido Marc Pruys datiert die ersten Titel auf das Jahr 1907<sup>288</sup>. Wie auch immer, die Zwischentitel stehen in jedem Fall, sowohl chronologisch als auch ideologisch, ungefähr zwischen dem Film-erklärer und der Selbsterklärung (dem Sprechfilm).

Sie zwangen den Zuschauer nicht im selben Maß in eine bestimmte Richtung, wie der gesprochene Text es vermag, besonders wenn dieser, wie oft im Sprechfilm, das einzige ist, was sich auf der Leinwand ereignet, das einzige, was sich aufdrängt.<sup>289</sup>

Der große Unterschied zwischen schriftlicher und mündlicher Mitteilung trat schließlich in der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm besonders offen zu Tage:

Tonfilme, die man als Stummfilme mit Zwischentiteln anstelle des gesprochenen Dialogs herausbrachte, waren eine Katastrophe. THE DRAKE CASE [1929, Edward Laemmle], mit Gladys Brockwell, war als Tonfilm erfolgreich, doch die stumme Version wirkte wie ein Edison-Drama von 1903. Überlange Einstellungen, in denen die Darsteller wortreiche Perioden unerklärten Dialogs ablieferten, dann ein Titel, der erläuterte, was man gesehen hatte und was man hätte hören sollen. Solche statischen und vollkommen unfilmischen Filme, die man als Stummfilme mißverstand, beschleunigten deren Untergang.<sup>290</sup>

Waren Zwischentitel aufgrund des offensichtlichen, der audiovisuellen Illusion abträglichen Bruchs zwischen gesprochenen Dialogen und deren schriftlicher Wiedergabe also nicht ganz so bestimmend für die Interpretation des Filmbildes wie die Dialoge des Tonfilms, so waren sie andererseits auch nicht so frei und spontan wie der Filmerklärer. Genau wie dieser hatten sie neben der Wiedergabe der Dialoge auch noch andere Funktionen. Grillo/Kawin erwähnen: Erklärung, Spannungsaufbau, Hervorhebung, Kommentierung, Ergänzung und Vorwegnahme (die meistens eher kontraproduktiv wirkte).<sup>291</sup> Man kann diese Liste aber durchaus noch erweitern, z.B. um die Strukturierung:

In den japanischen Filmen der zehner Jahre dienten Zwischentitel dazu, den Beginn einer jeden Szene zu markieren; enthielt ein Film zwanzig Szenen, dann enthielt er auch zwanzig Zwischentitel, knapp und einfach formuliert wie Kapitelüberschriften in

---

<sup>288</sup> Vgl. Pruys, S.60.

<sup>289</sup> Güttinger 1984, S.178.

<sup>290</sup> Brownlow, S.660.

<sup>291</sup> Vgl. Grillo, V. / Kawin, B.: 'Reading at the movies: subtitles, silence, and the structure of the brain.', in *Post Script* Nr.1, 1981, S.27.

einem Roman. [...] Die Zwischentitel im japanischen Kino der zehner Jahre waren somit Zeichen des akustischen Nichts.<sup>292</sup>

Oder um die emotionale Beeinflussung: Dziga Vertov verwendete bereits in seinen drei frühen Dokumentarfilmen (1919-1921) „expressive Zwischentitel“, die meistens aus riesigen revolutionären Slogans bestanden, die das Publikum von der Leinwand direkt anzuschreien und ihm ins Gesicht zu springen schienen.<sup>293</sup>

Zwischentitel konnten aber auch in höchstem Maße illusionszerstörend sein, wie Rainer Rother von dem Film DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE (1913, Franz Porten) berichtet:

Stolz listen Zwischentitel die Stücke aus dem Hohenzollern-Museum auf, mit denen Kaiser Wilhelm II. die Aufnahmen unterstützt hatte (etwa „die Originalwiege der Königin Luise“). Ein Titel wie „Die Benutzung der in dieser Szene vorkommenden Staatskarosse nebst Pferden und Geschirren geschah mit allerhöchster Genehmigung“ wirkt allerdings fiktionsbrechend – die Unterstützung Wilhelms II. wog in den Augen der Filmemacher allemal schwerer als die ungetrübte narrative Illusion.<sup>294</sup>

Béla Balázs läßt nur Zwischentitel gelten, aus denen nichts hervorgeht, „was das Bild uns nicht schon gesagt hat“<sup>295</sup>, und die an der „richtigen“ Stelle eingeschnitten werden, da sonst ein „Riß in der visuellen Kontinuität“ entstehe, und man „dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten für den Film entsagen“ müsse. Generell galt ein Stummfilm als künstlerisch überzeugend, wenn er so wenig Zwischentitel wie möglich benötigte.

---

<sup>292</sup> Komatsu, Horoshi / Loden, Frances: ‚Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino‘, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, S.108f.

<sup>293</sup> Vgl. Cook, David A.: *A history of narrative film*. New York/London 1981, S.136. In dem US-Film DANGEROUS HOURS (1920, Fred Niblo) erschien in einer bestimmten Sequenz, „in einem merkwürdigen Vorgriff auf die spätere Technik sowjetischer Zwischentitel, ein Satz nach dem anderen, von Mal zu Mal größer werdend“. Brownlow, S.311f.

<sup>294</sup> Rother, Rainer: ‚Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre. Der deutsche Film‘, in: Ders. (Hg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film*. München/Berlin 1998, S.64.

<sup>295</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.94. Wenn die Zwischentitel einen Leinwanddialog nur wiedergaben, stellte sich allzu oft Redundanz ein, da man die Aussage bereits anhand der ausladenden Gestik erraten hatte.

Übrigens waren Filme, die eine ganze Rolle hindurch ohne Titel auskommen, seinerzeit gar nicht so selten; DAS ZEICHEN DES ZORRO (1920), TRAGÖDIE DER LIEBE (1923), MÄDCHENSCHAU (1924) sind drei, die einem da auf Anhieb einfallen.<sup>296</sup>

SYLVESTER (1923, Lupu Pick) oder auch DER LETZTE MANN (1924, F.W. Murnau) kamen sogar ganz ohne Zwischentitel aus.<sup>297</sup> Hugo Münsterberg hielt 1916 denn auch die Existenz von Zwischentitel für nichts als den Beweis, daß der Stummfilm noch nicht ganz bei sich und seiner Leistungskraft angekommen sei:

Wer seine Szenarien so schreibt, daß die Bilder ohne diese sprachlichen Krücken nicht verstanden werden können, ist in der neuen Kunst ein ästhetischer Versager. Der nächste Schritt zu einer Emanzipation des Lichtspiels muß fraglos die Gestaltung solcher Filme sein, die ausschließlich die Sprache der Bilder sprechen.<sup>298</sup>

### **3.2. Die Standardisierung des Zeigens und des Sehens durch die Etablierung des Filmtons**

#### **3.2.1. Frühe Versuche der Synchronisation von Ton und Bild**

Zwischen September 1894 und April 1895 entstand in Edisons Black Maria Studio unter der Leitung von W.K. Dickson ein „experimenteller Tonfilm“:

Nimmt man die auf dieses Experiment folgende Nadelton-Periode des Tonbilds bis mindestens 1910 als erste technisch und industriell vollständig ausgeprägte Tonfilm-Epoche zur Kenntnis, so erscheinen auch die Folgejahre bis 1929 in neuem Licht: als historisches Interludium, in dem der im Wechselspiel zwischen Mensch (Geräuschemacher, Kinoerklärer, Pianist, Dirigent, Sänger, Orchestermusiker) und Maschine (Projektor) hergestellten Abstimmung zwischen Ton und Bild Ersatzfunktion für die auf breiter Basis fehlende mechanische Implementierung der akustischen Dimension zukam.<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> Güttinger 1984, S.177. Er meint die Filme THE MARK OF ZORRO (1920, Fred Niblo), TRAGÖDIE EINER LIEBE (1923, Joe May) und GIRL SHY (1924, Fred Newmeyer/Sam Taylor).

<sup>297</sup> Vgl. Paech/Paech, S.131.

<sup>298</sup> Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]. Und andere Schriften zum Kino.* Wien 1996, S.92f.

<sup>299</sup> Wedel, Michael: ‚Okkupation der Zeit‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.11.

Es gab also – wie Michael Wedel gut herausgearbeitet hat – bereits in der Epoche, in der der Stummfilm als Standard galt, genügend Experimente, die dessen Ablösung durch den Tonfilm vorausahnen ließen bzw. im Nachhinein äußerst schlüssig und folgerichtig aussehen lassen. Eines dieser Experimente war sogar sehr erfolgreich: das Tonbild, das eine wichtige Rolle bei der Etablierung ortsfester Kinos spielte.

Am 7. November 1902 führte Léon Gaumont in Paris sein *Chronophone* vor, ein Jahr später, am 29. August 1903 folgte Oskar Messter mit dem *Biophon* im Berliner Apollo-Theater (als Teil eines Variétéprogramms).<sup>300</sup> Während vorher aufgezeichnete Tonaufnahmen abgespielt wurden, nahm man mit einer über einen gemeinsamen Antriebsriemen an das Grammophon gekoppelten Kamera die dazugehörigen Bilder auf. Bei der Vorführung wurde die Kamera einfach durch einen Projektor ersetzt. Die Tonaufnahme wurde zuerst gemacht, weil man aus sehr kurzem Abstand in den Phonographen sprechen bzw. meistens singen mußte.<sup>301</sup> Diese Zweiteilung ermöglichte es, gute Sänger bei der Filmaufnahme durch talentierte Schauspieler zu ersetzen. Synchronizität trat allerdings nie vollständig ein.<sup>302</sup> Die Länge der Tonbilder richtete sich nach der Spieldauer einer Grammophonplatte, die bei 3-4 Minuten lag. Messter produzierte auch Serien-Tonbilder, für die er

---

<sup>300</sup> Messter werden zwischen 1903 und 1908 allein im Tonbild-Bereich 35 Patente erteilt. Edisons *Kinetophone* stammt dagegen erst aus dem Jahr 1912.

<sup>301</sup> Sprech-Tonbilder sind eher die Ausnahme. Die Tonbilder stützten sich auf die in Deutschland, wo sie wesentlich beliebter waren als z.B. in Frankreich oder Italien, weit verbreitete Musikkultur der Operette. Die kleine Firma Messter produzierte wesentlich mehr Tonbilder als die große Firma Gaumont. Vgl. Simeon, Ennio: ‚Messter und die Musik des frühen Kinos‘, in: Loiperdinger, S.136ff.

<sup>302</sup> Vgl. Wedel, Michael: ‚Schizophrene Technik, Sinnliches Glück. Die Filmoperette und der synchrone Musikfilm 1914-1929‘, in: Uhlenbrok, Katja (Hg.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*. München 1998, S.86 sowie: Musser, Charles: ‚Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods‘, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger, S.25-27. Auch von Tonbildern wurden Sprachversionen erstellt, z.B. von denen mit Henny und Franz Porten. Vgl. Garncarz 1996, S.136.

mehrere Grammophonplatten mittels Schalteinrichtungen so koppelte, daß eine Gesamtlänge von 20 Minuten möglich wurde.<sup>303</sup>

1908 ist der Höhepunkt erreicht<sup>304</sup>: 90% von Messters Gesamtumsatz fällt auf die Tonbildproduktion. Bis 1909 hat er 450 Tonbilder hergestellt. 1910/11 verlor das Tonbild mit der Umstellung auf längere Filme<sup>305</sup> seinen festen Platz im Filmprogramm (also aus denselben Gründen und zum selben Zeitpunkt wie der Filmerklärer). 1911 macht es nur noch 8% von Messters Umsatz aus und 1913/14 wird die Tonbildproduktion in Deutschland nach ziemlich genau 10 Jahren endgültig eingestellt.<sup>306</sup>

Zu diesem Zeitpunkt sind etwa 1000 Tonbilder mit einer Gesamtlänge von ca. 100.000 Metern mit jeweils 60 bis 70 Kopien hergestellt worden. Allein in Deutschland existierten etwa 500 mit einem Biophon ausgestattete Filmtheater, die überwiegend in den auch von bürgerlichen Schichten besuchten Kinos installiert waren. In den Vorstadtkinos stieß dagegen die Vorführung von Tonbild-Apparaturen auf wenig Interesse.<sup>307</sup>

Weniger erfolgreich als das Tonbild, aber nichtsdestotrotz wesentlich für die Entwicklung des synchronen Musik- und Gesangsfilms waren drei weitere Systeme, mit denen zwischen 1914 und 1929 Filmoperen, Filmoperetten, Gesangsfilme, Singfilme und Filmsingspiele gedreht wurden:

→ Das Beck-Verfahren, nach seinem Erfinder Jakob Beck, im April 1914 von dessen Firma „Deutsche Lichtspieloperen-Gesellschaft“ (Delog) erstmals der Öffentlichkeit präsentiert:

---

<sup>303</sup> Vgl. Ilgner, Christian / Linke, Dietmar: ‚Vom Malteserkreuz zum Panzerkino‘, in: Loiperdinger, Martin (Hg.): *Oskar Messter - Filmpionier der Kaiserzeit*. KINtop Schriften 2. Basel/Frankfurt/M. 1994, S.116-119.

<sup>304</sup> Im selben Jahr waren in New York die „Sprechenden Filme“ (Talking Pictures), die einen Live-Dialog von Personen hinter der Leinwand in den Film integrierten, sehr in Mode. Vgl. Musser, S.24.

<sup>305</sup> „Im Zuge längerer Spielhandlungen entwickelte sich eine komplexe Filmsprache, die einen Wechsel von Außen- und Innenaufnahmen sowie die Verwendung verschiedener Kameraeinstellungen verlangte. Dieser produktionsästhetischen Veränderung konnte sich die Tonbildindustrie nicht anpassen.“ Mühl-Benninghaus 2002, S.56.

<sup>306</sup> Vgl. Wedel 1998, S.85f.

<sup>307</sup> Mühl-Benninghaus 2002, S.56.

Er schlug vor, den Dirigenten, der die Filmaufnahmen musikalisch leitete, konvex in das Blickfeld der Kamera einzuspiegeln, so daß dieser bei der Aufführung des Filmes sichtbar am unteren Rand des Bildes erscheint. [...] Zusätzlich sollte ein bereits während der Aufnahme mitlaufendes Metronom, das im Film unterhalb des Dirigenten erscheint, Taktgleichheit zwischen gefilmtem und realem Dirigenten sicherstellen. [...] Durch die Ersetzung des Grammophons bei der Wiedergabe bzw. Rekonstruktion der Tonebene im Kino durch real anwesende Musiker und Gesangssolisten sollte andererseits die Qualität der musikalischen Darbietung nicht länger hinter Bühnenoper bzw. Bühnenoperette zurückfallen.<sup>308</sup>

Das Verfahren war zwar nur bedingt tauglich, da es weder Kamerabewegungen noch Montagen innerhalb einer musikalischen Sequenz erlaubte, wurde aber dennoch bis weit in die 20er Jahre hinein benutzt.

→ Das Lloyd-Lachmann-Verfahren, nach Julius Lachmann, seit November 1918 Leiter der Lloyd-Kinofilms GmbH. Mittels der Ersetzung des eingespiegelten Dirigenten und des Metronoms durch „ein in der Kulisse aufleuchtendes rautenförmig angeordnetes Lichtsystem“ sollte der Übergang von Spiel- zu Musiksequenzen möglich gemacht werden. Trotz zufriedenstellender Resonanz wurde nur ein Film nach diesem Verfahren hergestellt: die von Lachmann selbst inszenierte Filmoperette DAS CAVIARMÄUSCHEN, die im Frühjahr 1919 zur Aufführung kam.<sup>309</sup>

→ Das Notofilm-System, von Ludwig Czerny und Tilmar Springefeld 1919 entwickelt, „bestand im wesentlichen aus einem von Ernst Lucht konstruierten Apparat, der [...] das gleichzeitige Mitfotografieren der für den Film komponierten Noten gestattete“. Damit „zielte es in erster Linie auf eine synchrone musikalische Begleitung auch der Spielszenen, die weder im Beck- noch im Lachmann-System möglich war“<sup>310</sup>. Von 1920 bis 1924 wurde jährlich ein Film produziert, deren Hauptdarstellerin, die Tänzerin Ada Svedin, „im Kino von professionellen Operetten-Sängerinnen ersetzt wurde, während die meisten anderen Darsteller zumindest bei Premierenvorstellungen selbst sangen“<sup>311</sup>.

Als die Tonbilder und der Filmerzähler zu Beginn der 10er Jahre wieder aus den Kinos verschwanden, übernahmen also sowohl die Zwi-

---

<sup>308</sup> Wedel 1998, S.87.

<sup>309</sup> Vgl. S.94f.

<sup>310</sup> S.96.

<sup>311</sup> S.97.

schentitel als auch die verschiedenen Synchronisationsverfahren diejenigen Aufgaben, die nicht von der sich fortschreitend entwickelnden codierten Filmerzählung erfüllt werden konnten, und trugen somit zu einer Aufrechterhaltung der medialen Zwittervorstellung Kino bei. „In ihnen“, schreibt Michael Wedel über die von ihm erforschten Synchron-Verfahren,

spiegelt sich ein Verständnis vom Kinoerlebnis, in dem die filmische Repräsentation und der Aufführungskontext noch nicht in zwei getrennte Erfahrungssphären zerfallen – die imaginäre der Leinwand und die „reale“ der Rezeptionssituation –, sondern vielmehr eine kalkulierte Symbiose eingehen, in der sich die jeweilige Filmerfahrung erst konstituiert.<sup>312</sup>

### 3.2.2. Die Einführung des Tonfilms

Der Stummfilm war also gar nicht stumm. Im Gegenteil: ein Stummfilm war und ist ohne Ton geradezu unerträglich:

Warum wird während der Filmvorführung immer Musik gespielt? Warum wirkt ein Film ohne Musikbegleitung peinlich? Vielleicht ist die Musikbegleitung dazu da, um den luftleeren Raum zwischen den Gestalten, den sonst der Dialog überbrückt, zu füllen. Auch wirkt jede Bewegung, die vollkommen lautlos ist, unheimlich. Noch unheimlicher wäre es aber, wenn einige hundert Menschen in einem Saal beisammen säßen, stundenlang schweigend, in absoluter Stille.<sup>313</sup>

Das Gehör ist eindeutig ein empfindungsstärkeres Sinnesorgan als das Auge. Kein Bild kann so beängstigend sein wie ein Ton. Töne sind wesentlich eindeutiger als Bilder, die wiederum viel mehr Informationen für das Gehirn bereit halten und einen größeren Interpretationsspielraum bieten: Im Stummfilm wortlos ausgedrückte Sachverhalte werden heutzutage nicht unbedingt verstanden.

Andererseits hatte der Stummfilm in der Produktionsphase „die Eigentümlichkeit, die lauteste Angelegenheit der Welt zu sein“<sup>314</sup>. Mit der Einführung des Tonfilms kehrte dann eine Art Friedhofsruhe in den Studios ein, ein bißchen vielleicht aus Respekt vor den verbli-

---

<sup>312</sup> Wedel 1998, S.85f.

<sup>313</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.98.

<sup>314</sup> Bagier, Guido: „Ton mehr aufdrehen – verstärken!“. Guido Bagier über die Tri-Ergon-Abteilung der Ufa, in: Bock/Töteberg, S.245.

chenen Stummfilmen, besonders aber aus Rücksicht auf die nun entscheidenden Mikrofone.

Nach Einführung des Tonfilms konnte der Regisseur nicht mehr während des Drehens inszenieren. Die Musiker verschwanden, das Megaphon verschwand, die Improvisation verschwand. Ein gespenstisches, eisiges Schweigen legte sich über den Drehort - eine Stille, die ironischerweise viele Tonfilme zugrunde gerichtet hat.<sup>315</sup>

Als sich der Tonfilm in den USA langsam zu etablieren begann, konkurrierten mehrere Systeme und Filmproduktionsfirmen um die Vormachtstellung. Die verschiedenen Systeme basierten im wesentlichen auf zwei Techniken, einem parallel zu den Filmbildern laufenden Lichtton und einem auf Schallplatte aufgenommenen und mit dem Filmbild synchronisierten Ton. Es waren die kleinen Produktionsfirmen, die als erste mit den neuen Techniken zu arbeiten begannen.

Die Gebrüder Warner setzten zunächst auf das *Sound-On-Disc-System*<sup>316</sup> (Nadelton) *Vitaphone* der Western Electric, einer Tochter der American Telephone & Telegraph (AT&T), mit dem sie am 6.10.27 den Film *THE JAZZ SINGER* (1927, Alan Crosland)<sup>317</sup> auf den Markt brachten, der allgemein als der erste Tonfilm gilt<sup>318</sup>, obwohl in ihm nur einige Worte<sup>319</sup> gesprochen werden. 1928 brachten sie dann den ersten durchgängigen Tonfilm, *THE LIGHTS OF NEW YORK* (1928, Bryan Foy), heraus.

---

<sup>315</sup> Brownlow, S.102f.

<sup>316</sup> Der wesentliche Unterschied der *Sound-On-Disc-Systeme* der Tonbild- und jener der Tonfilmzeit war, daß diese mit elektronischen Verknüpfungen von Schallplatte und Filmbild, jene mit mechanischen arbeiteten. Vgl. Gomery, Douglas: 'The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry', in: Belton, John / Weis, Elisabeth (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York 1985, S.7.

<sup>317</sup> In Deutschland am 18.9.28 in stummer Fassung und erst am 26.11.29 als Tonfilm zu sehen. Beide Aufführungen fanden im Gloria-Palast (Berlin) statt.

<sup>318</sup> Der erste Spielfilm mit Ton der Warner Bros. war *DON JUAN* (1926, Alan Crosland). Er enthielt keine Dialoge, nur Musik.

<sup>319</sup> Die ersten Filmworte sprach der Vaudeville-Sängerstar Al Jolson: „Wait a minute! You ain't heard nothin' yet.“ Dennoch war *THE JAZZ SINGER* eher „ein Stummfilm mit einigen vertonten Einschüben. Diese hybride Form, in der zwei technologische Epochen aufeinandertreffen, paßt gut zu dem melodramatischen Thema des Films. Ein Generationskonflikt findet seinen Ausdruck in dem Aufeinanderprallen zweier musikalischer Traditionen, die sich beide gegensei-

Im Jahr 1928 erregte der unbedeutendste Tonfilm mehr Interesse als die gelungensten Stummfilme. Zu dem Zeitpunkt war die künstlerische Kluft zwischen beiden nicht so ausgeprägt, denn bis zu *THE LIGHTS OF NEW YORK* [1928, Bryan Foy] gab es noch keinen vollständigen Dialog-Film; es handelte sich entweder um Stummfilme mit einer Vitaphone-Begleitung und ein paar Sprechszenen oder um einen normalen Stummfilm, bei dem gegen Ende das Kino-Orchester zu spielen aufhörte und eine Dialog-Sequenz begann. Andere „Ton“-Filme, wie *LILAC TIME* [1928, George Fitzmaurice], waren große stumme Produktionen ohne Dialog, jedoch mit Musik und Geräuscheffekten, die oft ein paar eingestreute Technicolor-Sequenzen enthielten.<sup>320</sup>

Hatte *THE JAZZ SINGER* bereits über zwei Millionen Dollar eingespielt, so war der Warner-Film *THE SINGING FOOL*<sup>321</sup> noch erfolgreicher und blieb mit fast sechs Millionen Dollar der größte Kassentriumph der Warners bis 1940.<sup>322</sup>

Eine andere Firma, die Fox Film Corporation, baute auf das *Sound-On-Film-System Movietone* (Lichtton). Da Warner bereits die meisten Vaudeville-Talente unter Vertrag hatte, spezialisierte sich die Fox auf Aktualitäten, die „Fox Movietone News“, und so konnten 6200 Zuschauer am Abend des 20.5.27 in New York den am Morgen desselben Tages erfolgten Start Charles Lindberghs zu seiner Atlantiküberquerung verfolgen.<sup>323</sup> Die *Sound-On-Film-Technologie* wurde weiterentwickelt: *Photophone* hieß das neue System der Radio Corporation of America (RCA)<sup>324</sup>, das mit *Vitaphone* nun um die Gunst der fünf großen

---

tig ausschließen: religiöse Lieder und profaner Jazz. So brachte der Film ein neues Genre hervor, das Musical.“ Dibbets, S.197.

<sup>320</sup> Brownlow, S.656.

<sup>321</sup> In diesem Film wurde „der Dialog teils akustisch, teils durch Zwischentitel gegeben“, und zwar als „Resultat der deutschen Bearbeitung, in der der englische Dialog nur an wichtigen Stellen stehengeblieben ist, während man im übrigen die plaudernden Münder herausgeschnitten und an ihre Stelle deutsche Titel gesetzt hat“. Arnheim, Rudolf: ‚Der singende Narr‘ [1929], in: Ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. München/Wien 1977, S.65.

<sup>322</sup> Vgl. Spieker, S.23.

<sup>323</sup> Vgl. Zielinski, Friedrich: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek 1989, S. 144. „Der erste Movietone-Film, *WHAT PRICE GLORY* [1926, Raoul Walsh], wurde im Januar 1927 aufgeführt.“ Kreimeier, S.212.

<sup>324</sup> Eine Tochter von General Electric und Westinghouse, die nach dem Ankauf von Filmfirmen und -theatern ab Oktober 1928 Radio-Keith-Orpheum (RKO) heißen sollte. RCA Photophone war sowohl das Tonsystem, mit dem ATLANTIC auf-

Produktionsfirmen buhlte. Letztendlich entschieden diese sich für den Lichtton, allerdings nicht für *Photophone*, sondern für ein neues System der Western Electric, die bereits *Vitaphone* entwickelt hatte.<sup>325</sup> Der Lichtton - „nach dem Urteil der Fachleute eine Fotografie der Schallwellen, in die er wieder zurückverwandelt wird“<sup>326</sup> - verdrängte den Nadelton im Lauf des Jahres 1929, obwohl er letzterem in der Wiedergabequalität unterlegen war.<sup>327</sup> Der Konkurrenzkampf von Lichtton- und Schallplattensystemen ging jedoch noch eine ganze Weile weiter, und aufgrund der gleichzeitig mit dem Aufkommen des Tonfilms einsetzenden wirtschaftlichen Depression und der damit verbundenen finanziellen Schwierigkeiten der Filmtheater, war die Umstellung auf Tonfilm in den USA erst etwa 1932 vollzogen.

Erfunden wurde der Lichtton eigentlich in Deutschland, und zwar schon zu Beginn der 20er Jahre von den drei Ingenieuren Engl, Massole und Vogt.

Die erste öffentliche Tonfilmvorführung nach ihrem „Tri-Ergon“ (=Werk der Drei)-Verfahren fand am 17. September 1922 im Kino Alhambra am Kurfürstendamm statt und begeisterte das Publikum, stieß jedoch bei der Presse und bei den Vertretern der Filmwirtschaft auf Unverständnis und Ablehnung.<sup>328</sup>

Ende Januar 1925 schlossen die Tri-Ergon und die Ufa einen Lizenzvertrag über die Produktion von Tonfilmen im Zeitraum von 15 Jahren. Das Engagement der Ufa für den Tonfilm bildete in der deutschen Filmindustrie eine Ausnahme, war aber im Vergleich zu dem der US-Firmen selbst sehr zögerlich. Immerhin setzte man auf das zukunftsträchtigste System und widmete dem Nadeltonverfahren von Kurt Breu-

---

genommen wurde, als auch das System der Joinville-Produktionen. Vgl. N.N., *Les Studios Pathé-Cinéma de Joinville-Cinéromans*.

<sup>325</sup> Zu diesem Abschnitt vgl. auch: Gomery 1985.

<sup>326</sup> Kracauer, Siegfried: ‚Tonbildfilm‘, in: *Frankfurter Zeitung* vom 12.10.1928. Zitiert nach: Ders. 1999, S.409. In dem frühen deutschen Tonfilm WESTFRONT 1918 (1930, G.W. Pabst) wird folgerichtig ein Credit für die „Ton-Photographie“ vergeben.

<sup>327</sup> Vgl. Wedel, Michael: ‚Vom Synchronismus zur Synchronisation. Carl Robert Blum und der frühe Tonfilm‘, in: Polzer 2002, S.97. Insofern erinnert die Ablösung von Nadel- durch Lichtton an die von Schallplatte durch CD.

<sup>328</sup> Kreimeier, S.210f. Das Movietone-Verfahren basierte auf dieser deutschen Erfindung, für die die Fox eine amerikanische Lizenz erworben hatte. Vgl. S.212.

sing und Heinrich Bolton-Baeckers wesentlich weniger Aufmerksamkeit als dem Tri-Ergon-Lichttonverfahren<sup>329</sup>; allerdings wurden auch dessen Entwickler „nur halbherzig unterstützt“<sup>330</sup>. Wegen des tontechnischen Debakels bei der Uraufführung des ersten Ufa-Tonfilms DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN am 20. Dezember 1925 im Berliner Mozartsaal und der heraufziehenden Wirtschaftskrise wurde das Thema Tonfilm zunächst wieder auf Eis gelegt.<sup>331</sup>

Diese Haltung wurde ab Mitte des Jahres 1928 von dem seit April 1927 an der Konzernspitze stehenden Ludwig Klitzsch schrittweise wieder aufgegeben. Aber erst im Februar 1929 beschloß die Ufa, angetrieben durch die Entwicklungen in den USA, „als erster deutscher Filmproduzent [...], die Stummfilmproduktion völlig abzubrechen und zur Tonfilmproduktion überzugehen“<sup>332</sup>: Am 24. September präsentierte der Konzern mit dem „Ton-Kreuz“ das vielleicht am besten ausgestattete Tonstudio der Zeit.<sup>333</sup> Einen Monat später fusionierten die beiden Elektroriesen *Tobis* („Tonbild-Syndikat“: Zusammenschluß von Tri-ergon Musik AG St.Gallen, H.J. Küchenmeister KG, Deutsche Tonfilm AG und Messter-Ton AG im August 1928)<sup>334</sup> und Klangfilm (AEG und Siemens & Halske im Oktober 1928) zur Tobis-Klangfilm<sup>335</sup>.

Die Hollywood-Firmen weigerten sich, das Tobis-Monopol anzuerkennen und verzichteten lieber ganz darauf, ihre neuen Tonfilme in die deutschen Kinos zu bringen. Bis zum Juni 1930 bestand das im Reich aufgeführte US-Kinorepertoire aus veralteten Stummfilmen.<sup>336</sup>

---

<sup>329</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus 2002, S.62/63.

<sup>330</sup> Bagier, Guido: *Das tönende Licht*. Berlin 1943, S.398. Zitiert nach: Jacobsen, Wolfgang: ‚Die Tonfilmmaschine‘, in: Ders. (Hg.): *Babelsberg: ein Filmstudio; 1912-1992*. Berlin 1992, S.145.

<sup>331</sup> Vgl. Kreimeier, S.211.

<sup>332</sup> Mühl-Benninghaus 2002, S.70. „Das neue Medium setzte sich so schnell durch, daß nach 1931 keine Stummfilme mehr in Deutschland entstanden.“ S.81. Der Ufa-Film ICH BEI TAG vertraute auf das Tobis-Klangfilm-System.

<sup>333</sup> Vgl. Kreimeier, S.214.

<sup>334</sup> Laut Mühl-Benninghaus „der entscheidende Schritt von der innovativen Phase zur Standardisierung“. Mühl-Benninghaus 2002, S.68.

<sup>335</sup> Die Tobis-Klangfilm wiederum wurde bald zur mächtigsten Tonfirma außerhalb der USA.

<sup>336</sup> Spieker, S.23.

Deutsche Filme mit Ton waren dagegen - wenn auch zunächst vereinzelt - seit Beginn des Jahres 1929 zu sehen:

Die erste abendfüllende Tonfilm-Einlage, so muß man es doch nennen, erlebten die deutschen Zuschauer am 16. Januar 1929<sup>337</sup>, als in dem Stummfilm ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME [Robert Land] Harry Liedtke mit der Stimme von Richard Tauber den bekannten Gassenhauer von der Nadelton-Schallplatte [...] zum besten gab.<sup>338</sup>

Der erste abendfüllende deutsche Tonfilm - allerdings ohne jeden Dialog - wurde am 12.3.29 uraufgeführt: MELODIE DER WELT (1929, Walther Ruttmann). Duponts ATLANTIK gilt - obwohl in England produziert - als „erster deutscher 100%iger Sprechfilm“<sup>339</sup>. Einen Monat nach dessen Premiere (28.10.) folgt DIE KÖNIGSLOGE, ein weiterer „alltalkie“ mit deutschen Schauspielern, der allerdings in den USA produziert worden war. Der erste in Deutschland hergestellte 100%ige Tonfilm war DICH HAB' ICH GELIEBT (Rudolf Walther-Fein) der Aafa-Film AG.<sup>340</sup> Am 16.12.29 erfolgte schließlich die Aufführung des ersten Ufa-Tonfilms nach Klangfilm-Verfahren MELODIE DES HERZENS<sup>341</sup> und wenige Tage später kam die Froelich-Film GmbH mit DIE NACHT GEHÖRT UNS (Carl Froelich)<sup>342</sup> in die Kinos.<sup>343</sup>

---

<sup>337</sup> Im Taentzien-Palast zu Berlin. Vgl. Kaes 1993, S.86.

<sup>338</sup> Kasten, Jürgen: ‚Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm‘, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien 1994, S.41.

<sup>339</sup> Bock, Hans-Michael: ‚Keine dramatischen Maggiwürfel. Die Einführung des Tonfilms‘, in: Bock/Töteberg, S.257. Der erste deutsche *Tonspielfilm* DAS LAND OHNE FRAUEN (Carmine Gallone) war am 30. September 1929 im Berliner Kino Capitol uraufgeführt worden „und erreichte dort innerhalb von zwölf Tagen mehr Zuschauer als je ein Stummfilm im gleichen Kino in 30 Tagen“. Dieser Film war aber noch überwiegend stumm aufgenommen und mit Geräuschen, Musik und Dialogfetzen nur angereichert worden. Vgl. Mühl-Benninghaus 1999, S.141f.

<sup>340</sup> Uraufführung am 22.11.29.

<sup>341</sup> „MELODIE DES HERZENS wird ein Publikumsrenner, ein durchschlagender Welterfolg der Ufa, der ihr sofort den Anschluß an den internationalen Markt sichert.“ Jacobsen 1992, S.156. Der erste öffentlich gezeigte Tonfilm der Ufa war der Kulturfilm GLÄSERNE WUNDERTIERE, aufgeführt am 2. August 1929 im Berliner Universum-Theater. Vgl. Kreimeier, S.215.

<sup>342</sup> Dieser Film, der seine Uraufführung am 23.12. erlebte, wurde als deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion hergestellt und gleichzeitig in einer französischen Version gedreht: LA NUIT EST À NOUS (Carl Froelich/

Von 183 im Jahre 1929 produzierten Filmen waren nur acht Tonfilme. 1930 waren es bereits 45 von 146, und 1931 wurden von 144 Filmen nur noch zwei stumm hergestellt. Entsprechend verlief die Umstellung der Kinos.<sup>344</sup>

Am 22. Juli 1930 unterzeichneten die Tobis-Klangfilm und ihre amerikanischen „Partner“ den Pariser Tonfilmfrieden, in dem die *interchangeability*, also die Standardisierung der Tonfilmtechnik beschlossen wurde sowie eine Neuaufteilung des Weltmarktes, bei der die Tobis Klangfilm Deutschland, Österreich, die Schweiz, Holland (mit seinen ostindischen Kolonien) sowie die Balkanstaaten und Skandinavien erhielt. Diese Vereinbarungen galten bis zum Beginn des 2. Weltkriegs.

The year 1930 was a key date in the worldwide introduction of sound. A great deal of theatre-wiring went on, especially after the July Paris agreement clarified the patents situation.<sup>345</sup>

Die deutsche Uraufführung von ATLANTIK fand vor dem Friedensschluß statt. Eine zeitgenössische Reportage über die Vorbereitungen zu dieser Premiere gibt Aufschluß über die Probleme, die der Patentstreit in der Praxis verursachte (und eine mögliche Erklärung für die nicht immer nachzuvollziehenden Beschwerden der damaligen Kritiker über die tonliche Qualität der Stimmen):

Der noch immer nicht geschlichtete Patentstreit zwingt dazu, den auf dem System der amerikanischen Radio Corporation aufgenommenen Film auf der hier allein zulässigen deutschen Klangfilm-Apparatur vorzuführen. Da die Apparatur des Gloria-Palastes auf die Eigenart der englischen Sprache mit ihren Zischlauten (vom SINGING FOOL her) eingestellt war, erwies sie sich zunächst als untauglich für den deutschen Dialogfilm.<sup>346</sup>

So offensichtlich die Möglichkeiten waren, die die neue Tontechnik eröffnete, so sehr stachen aber auch die Restriktionen ins Auge, de-

---

Henry Roussell). Laut *Cinegraph* war Froelich 1930 bei drei weiteren Filmen beteiligt, die in deutscher und französischer Version herauskamen. Im Ufa-Buch wird außerdem die deutsch-spanische Versionenproduktion ANDALUSISCHE NÄCHTE (Herbert Maisch) / CARMEN LA DE TRIANA (Florian Rey) genannt, die die Froelich-Film 1938 für die Ufa mit der Hispano-Film durchführte.

<sup>343</sup> Für diesen Abschnitt vgl. Krützen, S.122f.

<sup>344</sup> Kasten, S.41.

<sup>345</sup> Thompson 1985, S.161.

<sup>346</sup> Bonwitt, Werner: ‚Regisseur probt Töne‘, in: *Berliner Morgenpost* Nr.41 vom 28.10.29. Zitiert nach: Gandert, S.47.

nen sich die Filmschaffenden in der Frühphase des Tonfilms ausgesetzt sahen: Alle Töne, die in einer Einstellung vorkamen, mußten gleichzeitig mit dem Bild aufgenommen werden, so daß oft ganze Orchester bei den Dreharbeiten anwesend waren, auf zwei Sets nebeneinander gedreht und mit mehreren Kameras zugleich gefilmt wurde, um verschiedene Einstellungen in verschiedenen Einstellungsgrößen zur Verfügung zu haben.<sup>347</sup> Außerdem mußte das nicht besonders weit reichende Mikrofon so geschickt postiert werden, daß es nahe genug am Sprecher war, aber nicht ins Bild ragte. Rouben Mamoulian benutzte für seinen Film APPLAUSE (1929) erstmals zwei verschiedene Mikrofone, um sich überschneidende Dialoge aufnehmen zu können.<sup>348</sup> Die ersten Tonkameras waren so laut, daß man sie in enge und überhitzte Kästen stellen mußte, um den Filmtone vor dem Kameralärm zu schützen. Erst ab 1931 konnten Kameras „geblimt“, also mehr oder weniger schallisoliert verpackt werden, bevor sie so leise liefen, daß sie die Aufnahmen nicht mehr störten. Gleichzeitig wurden auch die Mikrofone empfindlicher, und ab 1932 war es schließlich möglich, vier verschiedene Tonspuren zu einem Masterband zu mischen.<sup>349</sup> Das alles reduzierte in den ersten Jahren des Tonfilms die Beweglichkeit und damit die künstlerischen Möglichkeiten, an die man sich in der Stummfilmphase gewöhnt hatte. Dazu der Hofschreiber der Ufa unter den Nazis, Hans Traub:

Legt man die Herstellungskosten eines Films auf die Anzahl der Einstellungen um, dann erhält man ein künstlerisch wie wirtschaftlich gleich aufschlußreiches Bild. Bei einem Film aus dem Jahr 1930/31 zählt man nur 400 Einstellungen zu je 1000 RM, im Jahr 1931/32 dagegen 700 Einstellungen zu je 800 RM. Der Tonfilm hat sich also bereits in einem Jahr aus seiner ersten unkünstlerischen Erstarrung wieder gelöst und gleichzeitig durch Anwendung seiner Erfahrung die Kosten gesenkt.<sup>350</sup>

Auf der Seite der Journalisten sammelten sich schnell viele kritische Stimmen. Zielinski berichtet davon, daß man dem Tonfilm nicht zutraute, die gleiche Intensität bei der Wirkung auf ein Massenpublikum entfalten zu können wie der Stummfilm, sondern glaubte, daß sich das Medium nun privatisiere. Er nennt das die „Vorwegnahme des

---

<sup>347</sup> Das sogenannte *multiple-camera-shooting*.

<sup>348</sup> Vgl. Cook, S.255f.

<sup>349</sup> Vgl. S.257.

<sup>350</sup> Traub, S.89.

Fernsehens im Kino“<sup>351</sup>. Für die dennoch erfolgte Etablierung des Tonfilms werden allgemein zwei Faktoren verantwortlich gemacht: die Elektroindustrie und das Publikum.<sup>352</sup>

### 3.2.3. Genre, Stil und Stimme

David A. Cook zählt in seiner Geschichte des Erzählfilms einige Genres auf, die erst mit der Einführung des Tons entstehen oder zumindest ihre wahre Blüte entfalten konnten: das Musical, das in den 30er Jahren zum populärsten Genre wurde; den Animationsfilm von Walt Disney, der mit der Synchronisation von Ton und Bild geringere Schwierigkeiten hatte als die „Realfilmer“; den Gangsterfilm mit seinen rüden Dialogen und den auf Effekte der Tonspur bauenden Horrorfilm, deren klassische Beispiele aus den frühen 30er Jahren stammen; das Biopic mit Lebensbeschreibungen historischer Persönlichkeiten. Verschwinden mußte dafür die Slapstick-Komödie, die von dialoggestützten Screwball- oder Anarcho-Komödien abgelöst wurde.<sup>353</sup>

Der Ton hat natürlich auch ganz neue Stilmittel möglich gemacht, z.B. die Tongroßaufnahme, die Stille und einen viel geplanteren Einsatz von Musik. Mit dem Stummfilm tatsächlich untergegangen zu sein scheint dagegen die Doppelbelichtung.<sup>354</sup> In den Filmen der Übergangszeit wie *THE JAZZ SINGER*, der ja im wesentlichen ein Stummfilm ist, wird sie noch ganz selbstverständlich verwendet<sup>355</sup>, während sie in

---

<sup>351</sup> Zielinski, S.144: „Der sprechende Film bedeutete die Vorwegnahme des Fernsehens im Kino, wie sie die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* mit der Forderung nach einem ‚epischen Publikum‘ formulierte. Der Autor dieses Beitrags zu ‚Probleme(n) des Funkkinos‘ spielte damit auf die distanzierende Kraft der neuen Tonfilme an und verlangte für diese eine individualisierte Form der Rezeption, ‚Familien, kleinere Kreise, die voneinander entfernt in ihren Wohnungen der Erzählung der sprechenden Leinwand zuhören‘.“

<sup>352</sup> Vgl. Kasten, S.42.

<sup>353</sup> Vgl. Cook, S.259-264.

<sup>354</sup> Michel Chion hat darauf auch schon hingewiesen. Für ihn hat der „akusmatische“ Ton die Funktionen der Doppelbelichtung im Tonfilm übernommen. Vgl. Chion 1993, S.124f sowie Kapitel 3.3.5.

<sup>355</sup> Als der Geist des soeben verstorbenen Kantors seinem wieder für die jüdische Gemeinde gewonnenen Jazzsänger-Sohn die Hand auf die Schulter legt.

Tonfilmen sehr selten vorkommt und ein ausgesprochenes „Kunstmittel“ darstellt.

Der Ton regte zwar stilistische Neuerungen an, aber nur im kleinen Rahmen. Tonfilme z.B. neigten zu längeren Einstellungen und – im Gegensatz zu dem, was frühere Historiker behaupteten – konnte man in ihnen eine größere Beweglichkeit der Kamera als in Stummfilmen feststellen. Ausschnitts-Veränderungen, Schwenks, Kamerafahrten und eine raschere Szenenabfolge sollten dem verlangsamt Tempo, das durch das gesprochene Wort verursacht wurde, entgegenwirken.<sup>356</sup> Dies kann in amerikanischen, deutschen und französischen Filmen der 30er Jahre beobachtet werden. Generell hat diese Stilverschiebung jedoch nichts an den grundsätzlichen Regeln des realistischen Geschichtenerzählens der Stummfilmzeit geändert.<sup>357</sup>

Diese Aussage Karel Dibbets' kann nicht ganz ohne Widerspruch bleiben. Die „größere Beweglichkeit der Kamera“ gilt ganz sicher noch nicht für die ersten 100%-igen Tonfilme: In seiner Kritik zu ATLANTIK beklagte Heinz Pol in der *Vossischen Zeitung* die enttäuschende Starrheit der Kamera, die immer im Salon verharre, ohne uns das Geschehen in allen drei Schiffsklassen in seiner Dynamik näherzubringen – wie später in James Camerons TITANIC (1997) realisiert:

Die stumme Kamera könnte das alles uns miterleben lassen, könnte in rasender Reportage das Innere eines Schiffes von der Kommandobrücke bis hinunter zur dritten Klasse blitzartig aufreißen. Die vom Mikrophon unterjochte Kamera kann es nicht, sie darf nur noch in den Raum starren, bis man nicht mehr hinsehen kann, bis man sich grenzenlos langweilt.<sup>358</sup>

Was die „grundsätzlichen Regeln des realistischen Geschichtenerzählens“ betrifft, so hat sich durchaus etwas verändert: Wie schon am Beispiel der Doppelbelichtung angedeutet, übernahm der Ton viele Aufgaben, die bis dahin das Bild erfüllt hatte, und veränderte dadurch dessen Gestaltung wesentlich.

Dem Film ist mit der Einführung des Tons das Erzählen erleichtert worden, aber er konnte sich seine Wahrnehmungsarbeit seit-

---

<sup>356</sup> Wenn hier die Bildgestaltung auf den Ton reagierte, so löste dies später wieder eine entgegengesetzte Reaktion aus: „Im allgemeinen ist bei einem ersten Kontakt mit einem audiovisuellen Produkt das Auge räumlich und das Ohr zeitlich geschickter. Deshalb werden z.B. in schnell geschnittenen Kung-Fu-Filmen die Kämpfe mit akustischen Signalen unterfüttert.“ Chion, Michel: *L'audio-vision*. Paris 1990, S.14.

<sup>357</sup> Dibbets, S.202.

<sup>358</sup> Filmkritik zu ATLANTIK von Heinz Pol, in: *Vossische Zeitung* Nr.511 vom 29.10.29. Zitiert nach: Gandert, S.39f.

her auch leichter machen. Die Tonspur des Films besitzt eine synthetisierende Funktion, die die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Kamera und die konstruktiven Potenzen der Montage zu einer zwar begrenzten, in sich aber komplex strukturierten Totalität integriert. Dieser Integrationsprozeß hat sich zu einem guten Teil auf Kosten der Ausdrucksqualitäten filmischer Bilder und Montage-  
 getechniken vollzogen.<sup>359</sup>

Die natürliche, fast kindliche Unmittelbarkeit, die in den Mimiken und Gestiken der Stummfilmschauspieler - bei aller Stilisierung des Ausdrucks - immer erfahrbar ist, fällt im Tonfilm der Vormachtstellung des Dialogs zum Opfer.<sup>360</sup> Allein deshalb scheint es - aus künstlerischer Perspektive - gerechtfertigt, Stumm- und Tonfilm als zwei unterschiedliche Medien zu betrachten.<sup>361</sup>

Im allgemeinen wird das, was wir von einem Menschen *sehen*, durch das interpretiert, was wir von ihm *hören*, während das Umgekehrte viel seltener ist<sup>362</sup>,

schrieb der Soziologe Georg Simmel, und brachte damit unbeabsichtigt die veränderte Lage nach Einführung des Filmtons auf den Punkt. Während der Blick der Kamera und der des Zuschauers im Stummfilm meistens auf Gestik und Mimik der Schauspieler ruhen, bleibt den Darstellern des Tonfilms nur noch ein wesentliches Mittel der Nuancierung: die Stimme, die so unmittelbar erklingt, daß alle anderen Ausdrucksmöglichkeiten von ihr regelrecht übertönt werden.

Denn auf der Leinwand erscheint wohl das Bild des Schauspielers, aber nicht das Bild seiner Stimme, sondern die Stimme selbst.

---

<sup>359</sup> Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar 2000, S.94f.

<sup>360</sup> „Als jedoch diese großen stummen Sprecher zu *reden* begannen - geschah etwas Fürchterliches. Die unerhörte Trivialität ihrer hörbaren Worte überdeckte die menschliche Tiefe ihrer Blicke. Jetzt sprachen ja nicht mehr sie, sondern die Drehbuchautoren!“ Balázs 1972, S.208.

<sup>361</sup> Vgl. Kapitel 3.3. Für diese Sicht spricht z.B. die Tatsache, daß es in der Geschichte des Films genau zwei Phasen gab, in denen eine allzu große Orientierung am Theater festgestellt und bemängelt wurde: die Phase der Etablierung des stummen Erzählfilms und die der Etablierung des Tonfilms.

<sup>362</sup> Simmel, Georg: ‚Exkurs über die Soziologie der Sinne‘, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin 1958, S.486.

Diese ist nicht dargestellt, sondern wieder hergestellt. Sie kann etwas verändert klingen, sie hat aber dieselbe Realität.<sup>363</sup>

Oder mit den Worten des Schriftstellers Joseph Roth: „Die Stimme aber ist die siegreiche Konkurrenz des Bildes.“<sup>364</sup> Da sie nicht nur Medium der Sprache, sondern gleichzeitig eine Hervorbringung des Körpers<sup>365</sup> ist, besitzt auch sie eine „Mimik“<sup>366</sup>. Und so änderten sich die Anforderungen an die Schauspieler von heute auf morgen:

Die *New Yorker Evening Post* schrieb: „Eine der Offenbarungen des Tonfilms ist die Tatsache, daß einer Schauspielerin auch die hübscheste Nase dann nichts nützt, wenn sie durch sie spricht.“<sup>367</sup>

Es gab aber bei weitem nicht nur die Fälle, daß jemand eine ungewollt komische Stimme hatte<sup>368</sup>, wie z.B. John Gilbert:

Es war eine mißliche Eigenschaft der frühen Aufnahmegeräte, daß sie die Stimmen um eine oder zwei Oktaven höher machte; die besten Resultate erzielte man bei volltönenden Baritonem. Tenorstimmen, wie die von Gilbert, wurden durch die Aufnahme oft zu einem hohen Piepsen, das mehr an Mickeymaus als an Don Juan erinnerte. Gilberts normale Sprechstimme war ein angenehmer Tenor, der am Ende auch korrekt aufgenommen wurde, zu spät allerdings, um – mit QUEEN CHRISTINA [KÖNIGIN CHRISTINE, 1933, Rouben Mamoulian] – seine zerstörte Karriere zu retten.<sup>369</sup>

---

<sup>363</sup> Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt/M. 2001 [1930], S.123.

<sup>364</sup> Roth, Joseph: ‚Bemerkungen zum Tonfilm‘ [1929], in: Ders.: *Werke*. Bd.3. Köln 1991, S.57.

<sup>365</sup> Roland Barthes nannte das die „Rauheit der Stimme“. Vgl. Barthes, Roland: *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*. Paris 1981.

<sup>366</sup> Anspielung auf Béla Balázs und seinen Begriff der „Tongeste“. Vgl. Balázs 1972, S.210 bzw. Kapitel 3.3.2.

<sup>367</sup> Brownlow, S.662.

<sup>368</sup> Die Stimme mußte nicht einmal seltsam sein. Schon die Tatsache, daß es überhaupt eine bestimmte Stimme war, ernüchterte viele Fans der Stummfilmstars, in etwa so wie man enttäuscht sein kann, wenn man die Hauptfigur seines Lieblingsromans auf der Leinwand verkörpert sieht. Vgl. dazu: Shohat/Stam, S.46.

<sup>369</sup> Brownlow, S.661. Neben John Gilbert nennt Alan Williams Ramon Novarro als weiteres Tonfilmopfer: „Listening today to Gilbert or Novarro, one is struck by how well their voices recorded. And even foreign accents were not an insurmountable barrier to success in the talkies, as Garbo's case demonstrates.“ Williams, S.134. Statt dessen bringt für Williams der Tonfilm den Untergang des klassischen amerikanischen Melodrams mit seinen sensiblen

Viel schlimmer traf es beispielsweise Buster Keaton, der sein unbewegliches Gesicht, seine starre Mimik zum Markenzeichen gemacht hatte, und dem man „zumutete, zu musizieren, wenn er malen wollte“<sup>370</sup>, wie es Rudolf Arnheim formuliert hat. Oder Charlie Chaplin: wie sollte er sprechen?<sup>371</sup> Wenn man so will, thematisierten die Marx-Brotthers in ihren Filmkomödien der 30er und 40er Jahre dieses Spannungsverhältnis zwischen mimischer Ausdruckskraft und stimmlicher bzw. verbaler Potenz, indem sie mit Groucho einen äußerst geschwätzigen (Vorwurf der Theatralik und Dialoglastigkeit), mit Chico einen italo-amerikanischen (und damit einen *multiplen*<sup>372</sup> oder polyglotten) und mit Harpo einen stummen und stark pantomimischen Charakter (die Nativität des Stummfilms und die neue Macht des Schweigens im Tonfilm) kreierten.

### 3.2.4. Standardisierung

Der Tonfilm erforderte eine Synchronisierung von Ton und Bild, die gegenüber dem Stummfilm einerseits eine Standardisierung der Produktion voraussetzte, und damit andererseits eine gewisse Standardisierung der Filmerzählung sowie der Auswertung und Rezeption nach sich zog.

#### Standardisierung der Produktion

Schon nach dem 1. Weltkrieg hatte die Wall Street begonnen, in Hollywood zu investieren und den Charakter der Filmproduktion damit verändert. Als der Tonfilm sich durchgesetzt hatte, waren das berühmte

---

männlichen Protagonisten, die nun auch wesentlich seltener weinen als noch zu Zeiten des Stummfilms.

<sup>370</sup> Arnheim 2002, S.193.

<sup>371</sup> Vgl. Balázs 1972, S.220. Tatsächlich vermied es Chaplin lange, seiner Tramp-Figur eine Stimme zu geben. Deswegen konnte ihn auch Alexander Korda mit seiner Idee zu THE GREAT DICTATOR (DER GROSSE DIKTATOR, 1940) überzeugen, nach der der Tramp zwar nicht stumm, aber schweigsam bleibt: „Als Hitler konnte ich die Massen großtuerisch bearbeiten und so viel sprechen, wie ich wollte. Als Tramp konnte ich dann mehr oder weniger still bleiben.“ Chaplin, Charlie: *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt/M. 1964, S.398.

<sup>372</sup> In Anspielung auf die „Multiple Language Versions“, wie die Sprachversionsfilme auf Englisch heißen.

Studio-System fest installiert und die Regeln für die Filmherstellung für eine ganze Epoche festgelegt<sup>373</sup>:

*Films came to be made according to the most efficient production method American industry had ever devised - the standardized assembly-line technique. The producer's role as supervisor became enormously important in this process, while the director's role declined, and by the time sound was introduced film-making in America had become a fairly conventionalized and predictable operation.*<sup>374</sup>

Verstärkt wurde das Verlangen nach einer größeren Planbarkeit bei der Filmproduktion durch die vom Schwarzen Freitag 1929 ausgelöste Depression, die 1933 ihren Höhepunkt erreichte.<sup>375</sup>

Im gleichen Jahr riefen anzügliche Äußerungen - die nun nicht mehr nur für Lippenleser verständlich waren - die ersten Moralapostel auf den Plan.<sup>376</sup> Dies führte zu einer Verschärfung des Motion Picture Production Codes<sup>377</sup>, also der Selbstzensur der Filmindustrie. Allerdings wurden nicht nur vulgäre Vokabeln verboten, sondern auch wildes Küssen und Betrinken und überhaupt jegliche Anspielungen sexueller und besonders krimineller Natur.

Etwa zur gleichen Zeit (1935) verlor William Fox seinen Prozeß um die Tri-Ergon-Patente endgültig, die ihm erlaubt hätten, von allen seinen Konkurrenten ungeheure Summen für die Rechteverwertung zu kassieren, was ihm seinen Traum von einer totalen Monopolisierung der amerikanischen Filmindustrie nahezu erfüllt hätte.<sup>378</sup>

Die Umstrukturierung des Produktionsprozesses hatte weitreichende Auswirkungen auf alle künstlerischen Bereiche. Die Nischen für Improvisationstalente und alle Arten von Ausbrüchen individueller Kreativität wurden erheblich verkleinert. Die Normierungen betrafen den

---

<sup>373</sup> Die Entwicklung in den USA ist insofern exemplarisch, als Hollywood bei der Einführung des Filmtons eine klare Vorreiterrolle einnahm.

<sup>374</sup> Cook, S.265. Hervorhebung von C.W.

<sup>375</sup> Vgl. S.268.

<sup>376</sup> Vgl. S.265.

<sup>377</sup> „From 1934 until the midfifties it rigidly dictated the content of American films, and in a very real sense kept them from becoming as serious as they might have, and, perhaps, should have been.“ S.267.

<sup>378</sup> Vgl. S.274.

Darstellungsstil der Schauspieler - wie im letzten Kapitel erwähnt - genauso wie den Kulissenbau oder die Arbeit des Kameramanns<sup>379</sup>:

Viele Veteranen versichern, daß ohne die Einführung des Tonfilms, der wegen der notwendigen Standardisierung der Laufgeschwindigkeit die Kurbel verdrängte, die Filme heute noch per Hand gedreht werden würden. Denn das Kurbeln hatte neben der Zuverlässigkeit einen weiteren Vorteil: der Kameramann konnte während des Drehens die Geschwindigkeit variieren und so die Handlung beschleunigen oder verzögern.<sup>380</sup>

Die Arbeit der Regisseure hatte bereits mit der Entwicklung des Erzählfilms langsam ihren Charakter verändert. Die Einführung des Tonfilms brachte aber auch hier noch einmal einen klaren Einschnitt. Hatten - so Jean Mitry<sup>381</sup> - die Regisseure vor 1920 generell keine Drehbücher benutzt, so gab es - laut Kevin Brownlow - „solche Regisseure, die einen Film aus dem Ärmel schüttelten“<sup>382</sup> auch bis zum Ende der Stummfilmzeit (aber eben nicht länger):

D. W. Griffith war das glänzendste Beispiel. Ein Mann, der INTOLERANCE [1916] ohne ein Skript drehen konnte, verfügt über Methoden, die sich jeder Analyse verschließen.<sup>383</sup>

Der Slapstick-Komiker Harold Lloyd bemerkt dazu:

Wir hatten kein Skript, aber wir machten detaillierte Notizen für die jeweilige Sequenz, die wir drehen wollten. Wir unterbrachen sogar die Arbeit für drei oder vier Tage, um exakt das auszuarbeiten, was wir haben wollten. Aber wenn wir es abgedreht hatten, war es womöglich etwas ganz anderes geworden als unsere ursprüngliche Idee. Wir blieben für alles offen. Wenn uns etwas einfiel, das besser war als das, was wir auf dem Papier konzipiert hatten, dann machten wir eben das.<sup>384</sup>

Das soll nicht heißen, es hätte für Stummfilme generell keine Drehbücher gegeben. Es gab in Stummfilmdrehbüchern sogar Dialoge, da die

---

<sup>379</sup> Vgl. Williams, Alan: ‚Historical and theoretical issues in the coming of recorded sound to the cinema‘, in: Altman 1992, S. 126-138.

<sup>380</sup> Brownlow, S.261f.

<sup>381</sup> Vgl. Mitry, S.123.

<sup>382</sup> Brownlow, S.320.

<sup>383</sup> Ebd. Allerdings benutzte Griffith fleißig Zwischentitel, was - laut Musser - zu einem „wichtigen Faktor für die Klarheit seiner Filme“ wurde. Musser, S.30.

<sup>384</sup> Brownlow, S.538. Buster Keaton versichert: „Weder Chaplin noch Lloyd noch ich hatten jemals ein Drehbuch, auch nicht, als wir später auf lange Spielfilme umstiegen.“ S.554.

Schauspieler ja tatsächlich sprachen und Teile dieses Dialogs in die Zwischentitel übernommen werden konnten.<sup>385</sup> Aber die *Bedeutung* des Drehbuchs hat sich mit der Verschmelzung von Ton und Bild endgültig verschoben: aus einer Vorlage ist eine Richtlinie geworden.

#### Standardisierung der Filmerzählung

Thomas Elsaesser kommt zu dem Ergebnis,

daß die frühen Filme Geschehnisse und Handlungen erst einmal „darstellten“. Das „Erzählen“ überließen sie zumindest teilweise den externen Faktoren der Vorführung, wie dem Erklärer oder der Programmierung durch den Kinobetreiber. [...].

Eine weitere Folgerung wäre, daß diese Filme [...] sich ihr Publikum [...] als physisch im Saal präsenten Kollektiv vorstellten. Indem sie es direkt ansprechen wollen, um damit die Trennung der Raumkonstellation aufzuheben, verfallen sie auf Stil- und Darstellungsmittel des Performativen (unter denen der direkte Blickkontakt nur das evidenteste ist), die heute wiederum die anscheinende „Naivität“ solcher Versuche umso drastischer vor Augen führen.<sup>386</sup>

Auch wenn sich die „Codes“ des klassischen Erzählfilms schon in der Epoche des Stummfilms herausgebildet haben, seine Vollendung (die Vermeidung sämtlicher „sinnloser“ Impressionen) erfährt er erst mit der Einführung des Filmtons:

Le cinéma muet permet, comme la littérature, des descriptions où l'on envisage d'abord les êtres et les lieux hors-temps, hors-action, avant de les engager dans une histoire. [...]

Lorsqu'arrive le son réaliste, c'en est terminé. Son intervention tend à fixer et à figer la temporalité dans un déroulement linéaire, qui doit toujours avancer.<sup>387</sup>

Was früher einmal *zeigen* war, wird nun zu *erzählen*, was sich zuvor erst bei der gemeinsamen Rezeption erschloß<sup>388</sup>, erklärt sich nun von

---

<sup>385</sup> Carl Mayer war einer der wenigen Drehbuchautoren des Stummfilms, die ohne solche Dialoge arbeiteten. Vgl. Kasten, S.47.

<sup>386</sup> Elsaesser, Thomas: ‚Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer‘, in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000, S.44.

<sup>387</sup> Chion, Michel: *Le son au cinéma*. Paris 1985, S.59.

<sup>388</sup> In den Erinnerungen des Amsterdamer Filmerklärers Max Nabarro ist festgehalten, wie aktiv das Publikum an der Filmvorführung teilnahm. Vgl. Nabarro, Max: ‚This is my life‘, in: *iris* Nr.22, Herbst 1996, S.183-200.

selbst. Das „Kino der Attraktionen“<sup>389</sup> hat sich nach und nach zu einem Kino der Instruktionen entwickelt -

ein Ziel, das nur erreicht wird, wenn alle Vorführprozeduren (Musik, Projektionsgeschwindigkeit) völlig standardisiert und von den Produktionsfirmen diktiert sind. So weit war es allerdings erst mit Beginn der Tonfilmära gekommen.<sup>390</sup>

### Standardisierung der Auswertung und der Rezeption

Thomas Elsaesser bezeichnet den Prozeß der Standardisierung als einen Krieg,

bei dem die Produzenten den Kinobetreibern gegenüberstanden, als es darum ging, die Kontrolle über das Produkt „Film“ dem Vorführer, Kinobesitzer oder Schaubudenbetreiber zu entreißen, um den Film der Verfügungsmacht ebenso wie den Normen der Produzenten und dem Vertrieb zu unterstellen.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> Vgl. Gunning, Tom: ‚The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde‘, in: Elsaesser, Thomas: *Early cinema: space - frame - narrative*. London 1990, S.56-62.

<sup>390</sup> Musser, S.33.

<sup>391</sup> Elsaesser 2000, S.52. Dies ist eine Entwicklung, die noch lange nicht beendet ist. Ein Beispiel aus den letzten Jahren ist die Einführung von THX, einem „set of standards assuring the quality for proper sound reproduction“. Frindik, Ute: ‚THX - Tremendous Hearing par Xcellence?!‘, in: Polzer, Joachim (Hg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Berlin 1999, S.119. Es handelt sich bei THX also nicht - wie oft vermutet - um ein „Sound System“, sondern um einen Qualitätsstandard, der Produzenten (George Lucas war eine treibende Kraft bei der Entwicklung von THX) und Filmemachern garantieren soll, daß ihre Filme im Kino (und mittlerweile auch im „Home Theatre“) genau den Eindruck vermitteln, den sie intendiert haben. Die Kehrseite wird gern übersehen: die perfekte Inszenierung läßt wenig Spielraum für individuelles Erleben. Es ist genauso typisch für unsere Kultur, daß es immer eine Kehrseite gibt („Die Rückseite der Medaille“), wie es typisch ist, daß diese Kehrseite meistens unterschlagen wird. Mobile Telefone ermöglichen einerseits eine Kommunikation von jedem Ort zu jedem Ort, sorgen aber andererseits für ein immer engmaschigeres Netz an potentieller Überwachung. Der Marquis de Sade, in unserer jüngeren Geistesgeschichte der große Erforscher der Kehrseite, hat sich mit seinen Schriften nicht unbedingt beliebt gemacht: „Wie Kant geht es auch ihm um den Triumph der Freiheit des Geistes über die Natur. Aber es ist ein Triumph am entgegengesetzten Ende des Spektrums. Bei Kant soll das moralische Sollen über die natürlichen Neigungen triumphieren. Bei

Somit wäre das moderne Erzählkino nichts anderes als

das Resultat der Synchronisierung dieser beiden Teile des Filmgeschäfts bzw. des letztendlichen Sieges der Produktion/Distribution über die Auswertung.<sup>392</sup>

Und in der Hand der Auswerter/Kinobesitzer hatte ursprünglich viel Macht gelegen. Max Nabarro, der in Amsterdam bis in die 60er Jahre hinein Filmerklärungen gab, berichtet in seiner Autobiographie:

On Sundays we fit in more shows. Most often we did this by projecting the films faster, in order to make the show shorter. [...] When the crowds were really big, then certain parts of the film had to be cut out, to shorten the shows even more.<sup>393</sup>

Eine Kinovorführung im Jahre 1932 war nicht zu vergleichen mit einer im Jahre 1926:

In erster Linie bedeutete die Verlegung des Orchesters vom Orchestergraben auf die Tonspur das Ende des Kinos als multimediales Showerlebnis mit Live-Performance und ließ das Kino zu einem eindimensionalen Medium werden. [...] Der Tonfilm an sich stellte eine komplette Show dar, die unabhängig von lokalen Anbietern überall auf der Welt gleich war.<sup>394</sup>

Mit der Einführung des Tons wurde – wie oben beschrieben – ein bis dahin noch heterogenes Wahrnehmen<sup>395</sup> fast völlig standardisiert. Der Ton spielte dabei auch deswegen eine so große Rolle, weil visuelle Informationen eher individuell wahrgenommen werden als auditive:

Unter gewöhnlichen Umständen können überhaupt nicht allzuviel Menschen einen und denselben Gesichtseindruck haben, dagegen außerordentlich viele denselben Gehörseindruck.<sup>396</sup>

Die einheitliche Tonwahrnehmung eines für jede Aufführung ebenso einheitlich geplanten Tons, die die Wahrnehmung des gesamten Films

Sade aber stürzt sich die Freiheit des Geistes schließlich in die absolute Negation: das ganze Sein soll nicht sein.“ Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt 1999, S.195.

<sup>392</sup> Elsaesser 2000, S.54.

<sup>393</sup> Nabarro, S.192.

<sup>394</sup> Dibbets, S.200.

<sup>395</sup> Zur Zweiteilung der Filmrezeption während der Stummfilmära in filmimmanente, ideologische Muster und publikumsbezogene, kontingente Muster vgl. auch: Hansen, Miriam: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge [u.a.] 1991.

<sup>396</sup> Simmel, S.488.

steuert, ermöglicht gerade durch ihre Uniformität die Vereinzelung des Zuschauers im Kinosaal.<sup>397</sup> Ein gegenseitiges Austausch während der Rezeption ist nicht mehr nötig und – aufgrund der erforderlichen Konzentration auf die Filmdialoge – auch nicht mehr erwünscht.<sup>398</sup> Zur Premiere von ATLANTIK, einem der ersten in Deutschland gezeigten Tonfilme, wurde bemerkt:

Die Vorstellung verlief unter angespannter Aufmerksamkeit des Publikums. Jedes Husten wurde als störend empfunden, jeder konzentrierte Auge und Ohr auf die Leinwand.<sup>399</sup>

Der „Medienphilosoph“ Boris Groys beschreibt die intellektuelle Entwicklung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als eine Abwertung der Kontemplation, der regungslosen Betrachtung durch Seele und Geist, und als eine Aufwertung des Körpers und der Bewegung.

Das Kinosystem präsentiert sich in dieser Hinsicht als eine grandiose Parodie auf die endgültig abgewertete vita contemplativa. Durch das Kino wurde die kontemplative Einstellung, wurde das transzendente Subjekt der klassischen abendländischen Philosophie neu definiert und gerettet – aber gerettet als abgewertetes, unterprivilegiertes Massenphänomen, als billige Unterhaltung für die niederen gesellschaftlichen Klassen, die durch ihre Stellung in der Gesellschaft zur Passivität verurteilt sind. Die reine Kontemplation, die früher das Privileg weniger Auserwählter war, ist zum Los breiter Bevölkerungsschichten geworden.<sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> In den 80er Jahren aufkommende kollektive Rezeptionsmuster bei Kultfilmen wie THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1974, Jim Sharman) oder THE BLUES BROTHERS (1979, John Landis) sind durch und durch formalisiert und haben daher nur oberflächlich mit gemeinschaftlichem Erleben zu tun. Auch die auf den ersten Blick individuelle Rezeption vor dem Fernsehgerät richtet sich – selbst beim „Zapping“ – fast ausschließlich nach dem Ton (der wiederum mehrheitlich aus verbaler Sprache besteht), dessen unmittelbaren Einfluß höchstens Konzentrationsstörungen dämpfen können.

<sup>398</sup> Vgl. dazu oben zitiertes Wort von der „Vorwegnahme des Fernsehens im Kino“.

<sup>399</sup> N.N.: ‚Der Vorstoß des Sprechfilms‘, in: *Film-Kurier* Nr.257 vom 29.10.1929.

<sup>400</sup> Groys, Boris: ‚Eine Rechtfertigung der Kontemplation‘, in: Kirchmann, Kay: *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Bochum 2001, S.12. Daß Groys‘ Analyse sich auf das Kinoerlebnis der *Tonfilmzeit* bezieht, zeigt folgende Passage: „Und vor allem läßt sich über diese schreckliche Lage

Aus einem Privileg wurde also ein *Standard*, der sich im doppelten Sinn aus einem *Stillstand* ableiten läßt: aus dem Stillstand der Motorik genauso wie aus dem der individuellen Kreativität. Bereits im Jahre 1947 gaben Adorno und Horkheimer letzterer Art von Stillstand den Namen „Kulturindustrie“:

Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vervielfältigung ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar geworden. Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren.<sup>401</sup>

### 3.3. Der Sprechfilm und der Wandel des Kunstverständnisses

#### 3.3.1. Der Sprechfilm

Auf der ersten Seite des *Film-Kurier* Nr.257 vom 29.10.29, die sich gänzlich der Premiere von ATLANTIK widmet, ist „das künstlerische Facit der Dupont-Premiere“ mit den Worten „Der Vorstoß des Sprechfilms“ überschrieben. Das Wochenmagazin *Der Film* schreibt im Vorspann seines Berichts über die Veranstaltung:

Das Problem des Dialogfilms scheint gelöst. Duponts filmisches Theater hat dem Sprechfilm - den wir jedoch mit dem Tonfilm keineswegs identifiziert wissen möchten - eine Richtung und ein Gesicht gegeben. Für diese reine Form des Dialogbilds ist eine andere, weitergehende Gestaltung kaum möglich.<sup>402</sup>

Dieser Vorspann wurde offenbar von der Redaktion eingefügt, denn im nachfolgenden Artikel zeigt sich dessen Autor, Dr. Kurt London, weniger glücklich mit dem Resultat des ersten 100%igen Sprechfilms. Zunächst stellt er fest: „Das Bild ist Untermalung, der Szenenwech-

---

nichts erzählen, nichts sagen, denn die Bewegung der Sprache ist auch eine Art Bewegung - und ist deswegen während der Filmvorführung verboten.“ S.13.

<sup>401</sup> Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: ‚Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug‘, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt 2001 [1947], S.134.

<sup>402</sup> Filmkritik zu ATLANTIK von Dr. Kurt London, in: *Der Film* Nr.44 vom 02.11.29.

sel Charakteristikum, das Wort führendes Element", um dann zu urteilen: „Das ist das neue Theater: der Sprechfilm. (Nicht der Tonfilm.) Die Entwicklung ist gar nicht wunderbar.“ Kurt London gab die Schuld für diese Entwicklung einer einzelnen Person: „Dieser Sprechfilm [...] ist freilich unvollkommen. Das liegt am Regisseur allein.“<sup>403</sup>

E.A. Dupont hatte in den Tagen nach der Premiere mehrfach solche persönlichen Angriffe erdulden müssen und reagierte am selben Tag, an dem Kurt Londons Kritik erschien, mit einem Artikel im *Film-Kurier*<sup>404</sup>, in dem er einzelne Passagen aus Tageszeitungskritiken zitierte und in einem sehr aggressiven Ton über deren Autoren herzog. Sein Hauptargument war, die deutschen Kritiker hätten vom technischen Hintergrund nicht die leiseste Ahnung und könnten deshalb Pionierarbeit nicht entsprechend honorieren. Außerdem sei die Tonfilm-entwicklung in Deutschland ohnehin wegen der hier vorherrschenden nostalgischen und bewahrenden Art beinahe gänzlich verschlafen worden. Aber wie in den USA werde sich der Tonfilm in Deutschland über das Publikum durchsetzen. In der *Weltbühne* erschien prompt eine Antwort: Nicht die Kritiker seien von ihm mit dem Tonfilm überrascht worden (und deshalb nicht zu einer angemessenen Stellungnahme fähig), sondern er, Dupont, sei offensichtlich vom Tonfilm überrascht worden (was die Mängel seiner Inszenierung erkläre).<sup>405</sup>

Dieser polemisch geführte Schlagabtausch verdeutlicht einiges: Da die Tonfilmtechnik in ATLANTIC – dem ersten ernstzunehmenden Dialogfilm, der ein weltweites Echo hervorrief – noch nicht völlig ausgereift war, blieb der Blick auf das dominante Gerüst des Tonfilms, wie es sich in den kommenden Jahrzehnten als Standard etablieren sollte, unverstellt; und dieses Gerüst besteht eindeutig aus den Dialogen.<sup>406</sup> In den Reaktionen auf den Film lassen sich zwei extreme

---

<sup>403</sup> Filmkritik zu ATLANTIK von Dr. Kurt London.

<sup>404</sup> Vgl. Dupont, E.A.: ‚E.A. Dupont an seine Kritiker‘, in: *Film-Kurier* Nr.261 vom 02.11.29.

<sup>405</sup> Vgl. *Die Weltbühne* Nr.46 vom 12.11.29.

<sup>406</sup> Luis Buñuel legt in LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE, 1972) dieses Gerüst frei, indem er immer dann, wenn gerade jemand eine entscheidende Erklärung abgeben will, dessen Aussage durch ein lautes Geräusch (ein Flugzeug oder eine Schreibmaschine) übertönen läßt, so daß weder für die Figuren im Film noch für den Zuschauer etwas zu verstehen ist. Er demonstriert mit diesem einfachen Kniff die Macht der

Positionen erkennen, zwischen denen die Beurteilung des Tonfilms sich seitdem bewegt: die erste verherrlicht die einnehmende „realistische“ Kraft der Kombination von Wort und beweglichem Bild; die zweite bedauert den aufdringlichen Charakter des Wortes, das die anderen auditiven sowie die visuellen Elemente in den Hintergrund drängt. Aus den Reaktionen wird ebenfalls deutlich, daß sich der Tonfilm als Sprechfilm sicher nicht so deutlich durchgesetzt hätte, wenn die rasende technische Entwicklung das innere Wesen des Tonfilms nicht sehr schnell wieder verdeckt hätte.

Das Wort Sprechfilm ist nun schon mehrfach gefallen, ohne daß seine Bedeutung erklärt worden wäre. Zunächst war es eine von vielen Möglichkeiten, den Tonfilm zu bezeichnen. Daniela Sannwald hat aus den Fachzeitschriften *Film-Kurier* und *Lichtbild-Bühne* ab Mitte 1928 folgende synonyme Begriffe herausgearbeitet: Sprechender Film, Sprechfilm, Hörfilm, lauter Film, Ton- oder Singfilm, Geräuschfilm, tönender Film, Tonspielfilm, Dialogsprechfilm, Dialogfilm, Klangfilm.<sup>407</sup>

Rudolf Arnheim definierte den Sprechfilm in einem Artikel für die *Weltbühne* Nr.17 vom 23.04.29 dann bereits als Gegenpol des Tonfilms:

Tonfilm - das ist zunächst die mechanische Wiedergabe der Musikbegleitung, die bisher von den Kinoorchestern ausgeführt wurde und die eine nützliche und notwendige Einrichtung ist. [...] Sowie aber die Begleitung zur Nachahmung oder Reproduktion von Geräuschen, von Klingeln, Schüssen, Instrumentenspiel übergeht, haben wir die Grenze zum Sprechfilm, der darin besteht, daß alle

---

Worte über einen Film, da durch die Entfernung einer einzigen Aussage der ganze Rest des Films seinen Sinn verliert, nicht mehr erklärbar ist. In Folge 15 des *Flying Circus* (THE SPANISH INQUISITION, 1970, Terry Gilliam) verdeutlicht die britische Komikertruppe Monty Python die unverhältnismäßige Dominanz verbaler Sprache in Spielfilmen, indem sie eine Szene aus Emily Brontës *Die Sturmhöhe* in Signalcode-Sprache inszeniert: Die Schauspieler äußern sich durch Fahنشwenken anstatt zu sprechen, und besetzen damit nicht nur die Aufmerksamkeit der Zuschauer vollständig, sondern auch den zur Verfügung stehenden Bildausschnitt.

<sup>407</sup> Vgl. Sannwald, Daniela: ‚Der Ton macht die Musik. Zur Definition und Struktur des frühen Tonfilms‘, in: Hagener, Malte / Hans, Jan (Hg.): *Als die Filme laufen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938*. München 1999, S.29.

akustischen Begleiterscheinungen der optisch dargestellten Szene mitgeliefert werden.<sup>408</sup>

Verstand Arnheim den Sprechfilm in dieser frühen Phase also noch als Tonfilm, der neben Musik auch Geräusche enthält, änderte sich seine Definition mit der Weiterentwicklung des Filmdialogs, den er bald in den Mittelpunkt stellte. In seinem Standardwerk *Film als Kunst* spricht Arnheim 1932 schließlich vom „reinen“ oder „extremen“ Sprechfilm, der für ihn nur noch technisch, nicht aber ästhetisch vom Theater der Bühne zu unterscheiden ist.<sup>409</sup> Problematisch sei, daß dieser Sprechfilm – obwohl theatergleich – in der Qualität seiner Dialoge sehr von der Bühne abfalle:

Es ist nicht guter Sprechfilm, wenn etwa in Duponts ATLANTIC ein paar Leute in einem Salon herumsitzen und Viertelstunden hindurch langweilige Dinge sagen.<sup>410</sup>

Zur selben Zeit begann sich ein französischer Filmregisseur, der später Weltruhm erlangen sollte – René Clair – öffentlich über seine Theorie des Tonfilms zu äußern. Clair war beileibe kein Gegner des Tonfilms. Er war aber ein Gegner der reinen, realistischen Ton- und Dialogabbildung und der von ihm gehaßten „Bühnenfilme“.<sup>411</sup> Er wollte originelle Toneffekte erreichen, vor allem durch Asynchronität<sup>412</sup>. 1929 schrieb er:

Es sieht so aus, als könne der Tonfilm durch sparsame Anwendung interessante Wirkungen erzielen. Wir wollen nicht das Applausgeräusch hören, wenn wir die klatschenden Hände sehen. [...]

---

<sup>408</sup> Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm-Verwirrung‘ [1929], in: Ders. 1977, S.63.

<sup>409</sup> Vgl. Arnheim 2002, S.213-219. Genauso kritisch, wie Filmdialoge bei der Einführung des Tons begutachtet wurden, betrachteten sie auch schon einige bei der Einführung der Zwischentitel: „Die *Schriftfilms* (Häfker), *Schrifttafeln* (Avenarius), *Schriftsätze* (Elsner, Lange) waren vielen ein Dorn im Auge. In Karl Bleibtreus Zürcher Filmchronik heißen sie *Wortfilms* oder *Redefilms*.“ Güttinger 1984, S.176.

<sup>410</sup> Arnheim 2002, S.218.

<sup>411</sup> Vgl. Clair, René: ‚Von Theater und Tonfilm‘, in: Ders.: *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950*. München 1952, S.112-117.

<sup>412</sup> Kracauer im Jahre 1930: „Man wird, wie ich hoffe, bald zu Tonfilmen kommen, in denen die Töne nicht mit den Bildern übereinstimmen, sondern, scheinbar unabhängig von ihnen, ihre eigenen Kurven beschreiben.“ Kracauer, Siegfried: ‚Hallelujah‘ [1930], in: Ders.: *Kino*. Frankfurt/M. 1974, S.214f.

Die besten Ton- und Sprecheffekte werden durch den abwechselnden Gebrauch von Bild und Ton erzielt, nicht durch deren Gleichzeitigkeit.<sup>413</sup>

Und er trifft eine richtige Vorhersage:

Wenn man nicht bald neue Toneffekte findet, werden die Tonfilm-anhänger früh enttäuscht sein. Dann bleibt ihnen nur noch der Sprechfilm.<sup>414</sup>

Und das wäre schade, denn:

Der Tonfilm läßt uns bei aller Jugendtorheit noch Hoffnung; vom Sprechfilm erwarten wir trotz seiner Anfangserfolge nicht viel.<sup>415</sup>

In seinen ersten 4 Tonfilmen, zu denen er auch das Drehbuch schrieb, hat Clair vorgeführt, wie er sich die Verwendung von Ton vorstellte: In SOUS LES TOITS DE PARIS drückt Albert Préjean in seiner morgendlichen Unausgeschlafenheit statt auf den klingelnden Wecker auf den Absatz eines Schuhs. Der Wecker verstummt dennoch, da - wie wir in der nächsten Einstellung sehen - seine Freundin Pola gleichzeitig tatsächlich den Wecker abgestellt hat; ein Streitgespräch zwischen den beiden ist von einer starren Einstellung begleitet, die nur das dunkle Zimmer und die Silhouetten der beiden vor dem Fenster zu erkennen gibt; an einer anderen Stelle wird der Zuschauer aus seiner Versunkenheit aufgeschreckt, weil die Musik hängen geblieben ist wie eine Nadel auf der Schallplatte. Schnitt - und wir sehen, daß die Musik aus einer diegetischen Tonquelle, einem Grammophon, stammt, dessen Nadel tatsächlich hängengeblieben ist; Siegfried Kracauer begeistert an diesem Film allein

die entzückende Bildglosse über die Wirkung des Schlagers. Der Blick klettert an einer Miethausfassade empor, und in jedem Stockwerk summen, gröhlen, spielen die Bewohner den Schlagerrefrain.<sup>416</sup>

Der zweite Tonfilm LE MILLION (DIE MILLION, 1931) enthält eine Sequenz, in der viele Personen einem Jackett nachjagen. Das Jackett nimmt dabei den Charakter eines Spielgeräts an. Ganz konsequent hat

---

<sup>413</sup> Clair, René: ‚Drei Briefe aus London‘, in: Clair 1952, S.99.

<sup>414</sup> S.96.

<sup>415</sup> S.103.

<sup>416</sup> Kracauer, Siegfried: ‚Unter den Dächern von Paris‘ [1930], in: Ders. 1974, S.127.

Clair hier den Ton ausgeblendet und Geräusche eines Rugby-Spiels dafür eingesetzt. Über Clairs generelle Verwendung von Filmtönen schrieb Kracauer:

Entscheidend ist sein Verhältnis zur Sprache. Die Vorherrschaft der Sprache wird gebrochen, und an ihre Stelle tritt eine breite rhythmische Bewegung von Bild- und Tongruppen, deren Zug seinerseits dem Wort den Platz anweist. So werden die Dialoge auf ein Minimum eingeschränkt – ein Verfahren, das nicht nur den Tonfilm erst zum Film macht und jeden Vergleich mit dem Theater zurückdrängt, sondern auch die Internationalität wieder anbahnt, die einst dem stummen Film zukam.<sup>417</sup>

Obwohl Kracauer dem einstmaligen Avantgarde-Künstler in seinen Tonfilmen „ein Entgleiten [...] in die Harmlosigkeit des Vaudeville“<sup>418</sup> und „ins Operettenhafte“<sup>419</sup>, spricht „kunstgewerbliche Verflachung“<sup>420</sup> vorhält, erkennt er seine Verwendung des Filmtönen als exemplarisch an.

Weil also bei Clair „die Dialoge sich in Sprachbilder verwandeln, die man anschauen kann“<sup>421</sup>, wurde bei der Vorführung von *À NOUS LA LIBERTÉ* (ES LEBE DIE FREIHEIT, 1931), seinem dritten Tonfilm, in Deutschland „auf das Hineinkopieren der deutschen Texte verzichtet“<sup>422</sup>. *SOUS LES TOITS DE PARIS* lief ebenfalls im Original, dem lediglich eine deutsche Einführung – „Tonfilm-Conférence“ genannt – voranging.<sup>423</sup> In *QUATORZE JUILLET* (DER 14. JULI, 1932) schließlich ist von Clairs ursprünglicher Einstellung nicht mehr allzuviel zu spüren. Dieser Film ist schon weit eher ein Sprechfilm als seine Vorgänger.

Die Konzentration auf den „extremen Sprechfilm“, der den Dialog als dominanten Erzählbaustein installiert, beschränkt die Erzählvielfalt und damit die „Ganzheitlichkeit“ des Films, und zwar sowohl

---

<sup>417</sup> Kracauer, Siegfried: ‚Montmartre-Singspiel‘ [1931], in: Ders. 1974, S.129

<sup>418</sup> Ebd.

<sup>419</sup> S.130.

<sup>420</sup> Kracauer, Siegfried: ‚Das tanzende Paris‘ [1933], in: Ders. 1974, S.135.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Kracauer, Siegfried: ‚Rationalisierung‘ [1932], in: Ders.: 1974, S.132.

<sup>423</sup> Vgl. Kracauer, *Unter den Dächern von Paris*, S.125. Von Clairs ersten beiden Filmen berichtete – laut Rachael Low – das britische Filmmagazin *Kine Weekly*, sie seien problemlos auch ohne Kenntnisse des Französischen zu verstehen. Vgl. Low, S.91.

auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene. Die Weiterentwicklungen dieser auditiven Ebene konzentrieren sich seit den frühen Experimenten von René Clair und anderen zu einem Großteil auf technische Verbesserungen des Sounds und zielen nicht auf den kreativen Einsatz von Geräuschen, Sprache oder Musik.

### **3.3.2. Tonfilm oder Sprechfilm: Rudolf Arnheim und Béla Balázs**

Die Dominanz der verbalen Sprache im Tonfilm wird heute generell als Selbstverständlichkeit betrachtet, als gehorche diese Entwicklung den Prinzipien der Natur bzw. als müsse der Film den Gegebenheiten unserer Realität nacheifern. Theoretiker, die diese Entwicklung kritisieren und als großen Bruch in der Filmgeschichte empfinden, werden in diesem Punkt nicht ernst genommen, wie Unverbesserliche, Vorgestrige behandelt, obwohl ihnen ansonsten eine ungeheure Weitsicht und Einsicht in die Welt der Medien zugestanden wird und ihre Werke insgesamt durchaus den Status von Klassikern der Filmtheorie innehaben.

Zwar stritt man noch darüber, ob der Film ein Ton- oder Sprechfilm sei, aber die Diskussionen und theoretischen Auseinandersetzungen waren lediglich ein Nachgesang auf eine Ära, die ein für allemal vorbei war.<sup>424</sup>

Die Empfindlichkeit für die Veränderungen, die die Einführung des Tons mit sich brachte, war bei den Zeitgenossen wesentlich ausgeprägter als bei heutigen Cinéasten, denen die in der Zwischenzeit etablierten Konventionen häufig die Sicht verstellen. Viele Meinungen kursierten damals durch die Tageszeitungen und Fachzeitschriften. Ich möchte mich hier auf solche konzentrieren, die von der Filmgeschichte „widerlegt“ worden sind. Rudolf Arnheim und Béla Balázs bieten sich als Exponenten besonders an, da sich beide über viele Jahre hinweg regelmäßig öffentlich Gedanken über den Film als Medium und ästhetisches Produkt machten, da sie vor ihrer Kritik des Tonfilms Standardwerke zur Stummfilmkunst geschrieben hatten und sich sowohl durch den Versuch der Objektivierung als auch durch treffliche Formulierungen auszeichnen.

---

<sup>424</sup> Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films 1928-1933*. München 1977, S.83.

Ein schönes Beispiel für die Beurteilung der beiden stammt aus dem Jahre 1992 von dem renommierten Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen:

Den Bewahrern einer puren Bildlichkeit des Films – wie etwa Béla Balázs, der die „Tonfilmkatastrophe“ ausmachte und darüber verdrängte, daß es seit der Frühzeit des Kinos viele Versuche gegeben hatte, dem Bild Geräusch, Ton und Musik beizugeben – stehen die engagierten Befürworter der neuen Entwicklung gegenüber – wie Rudolf Arnheim, der meint, daß man „über die Grenzen des heutigen stummen Films“ nicht mehr hinauskomme: „In dieser Leerlaufzeit erscheint der Tonfilm als Retter“.<sup>425</sup>

An dieser Passage ist so ziemlich alles falsch, was nur falsch sein kann: Erstens war Balázs nie „Bewahrer einer puren Bildlichkeit“, und zweitens Arnheim nicht gerade ein „engagierter Befürworter der neuen Entwicklung“. Bezeichnend, daß Jacobsen Arnheim hier ein Zitat zuspricht, das zwar einem Aufsatz von Arnheim entnommen ist<sup>426</sup>, von diesem dort aber ebenfalls als Zitat markiert wurde. Die Aussage stammt ursprünglich von E.A. Dupont und ist bei Arnheim eingebettet in eine Zusammenschau von Meinungen zum Tonfilm, entspricht also in keiner Weise seiner eigenen Ansicht, die – im Gegenteil – im gleichen Artikel in Form von Vorbehalten gegenüber der „neuen Entwicklung“ zum Ausdruck kommt.

Für die inkonsequente Einschätzung Rudolf Arnheims steht auch ein aktueller Aufsatz von Karl Prümm<sup>427</sup>, in dem dieser das Kunststück vollbringt, Arnheims ungeheure Sensibilität für Strukturen und Entwicklungen der Künste und Massenmedien zu loben („Kein anderer Theoretiker hat so präzise die Linien, die Topographien und die Grundrisse der Mediengeschichte gesehen und herausgestrichen“<sup>428</sup>), aber gleichzeitig alle Thesen Arnheims über den Tonfilm, die vielleicht nicht hundertprozentig und in allen Belangen überzeugen können, dafür aber im Kern sehr kluge Beobachtungen enthalten, als Dokumente der „Hilflosigkeit“, „Resignation“, „Enttäuschung“ und „Verzweiflung“ zu diskreditieren<sup>429</sup>, ohne auch nur im Ansatz zu versuchen, die Sensibilität, die er ihm allgemein zuspricht, hier im Detail nachzu-

---

<sup>425</sup> Jacobsen 1992, S.152.

<sup>426</sup> Vgl. Arnheim 1977, S.63.

<sup>427</sup> Vgl. Prümm, Karl: ‚Epiphanie als Form. Rudolf Arnheims *Film als Kunst* im Kontext der Zwanziger Jahre‘, in: Arnheim 2002, S.275-312.

<sup>428</sup> S.312.

<sup>429</sup> Vgl. S.304.

vollziehen. So hat er nur Spott übrig für Arnheims Aussage, „die künstlerische Gesinnung könne nur gelingen, wenn sie sich auf einen ‚Sinnesektor‘ beschränke“<sup>430</sup>, und auch für dessen geniale Vision des „Komplettfilms“, derzufolge die Filmgeschichte auf die vollständige Reproduktion der Wirklichkeit hinausläuft, hagelt es Häme. Diese Mißachtung speist sich aus und resultiert in Fehltritten, wie dem, Arnheim sei ein Gegner der Audiovisualität<sup>431</sup>. Dabei war Arnheim mit dem von Prümm rezensierten *Film als Kunst* wahrscheinlich der erste Theoretiker, der das Hörspiel (!) zur Filmkunst rechnete.<sup>432</sup> Nur daß er die von ihm definierte Audiovisualität eben klar von einer durch die verbale Sprache dominierten abgrenzte, die sich zwar weitgehend durchgesetzt hat, deswegen aber noch lange nicht die „bessere“ ist, wie Prümm glauben machen will. Aber für den sind ohnehin nur diejenigen ernst zu nehmen, die sich nach allen Seiten absichern und lieber nichts Falsches als etwas Richtiges sagen. Wer über Arnheim schreibt: „Seine Kritiken sind gewiß Meisterstücke einer phantasievollen Polemik, sind aber auch *entstellt* durch eine *zwanghafte* Einseitigkeit“<sup>433</sup>, offenbart sich damit selbst als Autor, dessen zwanghafter Neid auf die Genialität eines anderen seinen Blick auf dessen Werk verzerrt.

Viel schlüssiger ist die Darstellung bei Jerzy Toeplitz, der in seiner Filmgeschichte das Szenario einer Auseinandersetzung skizziert, bei dem sich auf der einen Seite „konservative“ Theoretiker und auf der anderen Seite „progressive“ Praktiker und das Publikum gegenüberstanden.

Die Theoretiker machten von Anfang an einen Unterschied zwischen Ton- und Sprechfilm. Sie befürworteten den ersteren und waren wütende Gegner des letzteren. In ihrem Urteil und ihrer Beweisführung verwendeten sie im einzelnen häufig unterschiedliche Argumente; grundsätzlich aber waren sie sich alle, von Balázs bis Pudowkin<sup>434</sup>, einig in der Ablehnung des Dialogs. Gemeint sind

---

<sup>430</sup> Prümm, S.306.

<sup>431</sup> Vgl. S.303.

<sup>432</sup> Vgl. Arnheim 2002, S.257. Vgl. auch: S.201-213.

<sup>433</sup> Prümm, S.303. Hervorhebungen von C.W.

<sup>434</sup> „[...] Eisenstein, Aleksandrov und Pudovkin, die 1928 in der Zeitschrift *Žizn' iskusstva* („Das Leben der Kunst“) ihr berühmtes „Manifest zum Tonfilm“ veröffentlichten. Sie drückten darin die Hoffnung aus, daß der Ton die Ästhetik der Montage noch vervollkommen könnte, wenn er als „neues Montageelement“ verstanden werde. Die wichtigste Bedingung dafür sahen die

hier natürlich die Umbruchjahre 1928 bis 1932; dann allerdings kam es zu einer Evolution der Ansichten, die dahin führte, daß Pudowkin, Balázs<sup>435</sup> und Eisenstein sich mit dem Sprechfilm aus-söhnten und in den „Schützengräben der heiligen Dreieinigkeit“ Arnheim als unversöhnlichen Feind des Dialogs zurückließen.<sup>436</sup>

Béla Balázs war dem Tonfilm gegenüber prinzipiell nicht unaufgeschlossen. „Unser Widerwille bedeutet keine Ablehnung, sondern eine Forderung“<sup>437</sup>, schrieb er 1930 in der Einleitung des Kapitels über den Tonfilm seines zweiten filmtheoretischen Werkes, *Der Geist des Films*, und zwar die Forderung, „eine neue Sphäre des Erlebens zu erschließen“<sup>438</sup>. Dieses Postulat sah er auch 1948 in seinem letzten Beitrag zur Filmtheorie, der 1949 als *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* auf Deutsch erschien – Toeplitz zum Trotz – nicht wirklich erfüllt.

Auf welche Art von Erleben Balázs abzielte, verriet er in *Der Geist des Films* mit dem Hinweis auf das von ihm so getaufte Phänomen der „gesprochenen Landschaft“:

---

Autoren in der Nicht-Übereinstimmung von Bild und Ton, d.h. in der Asynchronität: Der „tönende“ Film wurde begrüßt, der „sprechende“ wegen der nicht unbegründeten Befürchtung abgelehnt, daß das synchrone Wort, das die Einstellung grundsätzlich verlängern würde, die Montagephrase zerstören und aus dem Film ein „fotografiertes Theater“ machen würde.“ Margolit, Evgenij: ‚Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm‘, in: Engel, Christine (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart/Weimar 1999, S.52. Allerdings waren Pudowkin und Co nicht nur Theoretiker, sondern vor allem auch Filmregisseure.

<sup>435</sup> Hier bezieht er sich wahrscheinlich auf Passagen wie diese: „Das Pharisäische in der Ablehnung des Tonfilms können wir erst dann richtig ermes-sen, wenn wir uns vorstellen, was geschehen wäre, wenn Lumière gleichzeitig mit der Filmkamera das Tonaufnahmegerät erfunden hätte. Dann wäre niemand auf die ausgefallene Idee gekommen, dramatische Szenen als stumme Bilder zu zeigen. Jedermann hätte es als widernatürlich, unkünstlerisch und komisch empfunden, in stummen Bildern redende Menschen zu zeigen, deren Lippen sich lautlos bewegen.“ Balázs 1972, S.205. Balázs war tatsächlich nie ein Gegner des Tonfilms, wie er auch nie sein uneingeschränkter Befürworter wurde. Es ging ihm um künstlerischen Ausdruck, nicht um Prinzipien.

<sup>436</sup> Toeplitz, S.389.

<sup>437</sup> Balázs, *Der Geist des Films*, S.114.

<sup>438</sup> Ebd.

Der Ton des Menschen ist uns im Film interessanter als das, was er sagt. Auch beim Dialog wird der akustisch-sinnliche Eindruck ausschlaggebend sein, nicht das Inhaltliche. (Ein wesentlicher Unterschied zum Theater!)

Ein Beweis dafür ist, daß es uns im Tonfilm nicht stört, wenn wir unverständliche, fremde Sprachen hören, falls uns die Handlung klar ist. In der MELODIE DES HERZENS spricht „das Volk“ ungarisch, obwohl die Helden deutsch reden. In dem Froelich-Film DIE NACHT GEHÖRT UNS sprechen die italienischen Bauern italienisch. Es wirkt wie das Bild einer Originallandschaft, als akustische Originalaufnahme. Sprachlandschaft.<sup>439</sup>

Balázs machte also einen Unterschied zwischen dem „akustisch-sinnlichen Eindruck“ und dem „Inhaltlichen“. 1948 erweiterte er seine diesbezüglichen Beobachtungen:

Heute jedoch, im Tonfilm, verstehen wir die Worte und verstehen eben darum sehr oft, daß ihr Sinn gar nicht wichtig ist.<sup>440</sup> Um so wichtiger kann der *Ton* sein, in dem sie gesprochen werden: die Intonation, die Betonung, das Timbre, das verdeckte Mitklingen, das unbeabsichtigt und unbewußt ist. Diese Tonschattierungen können vielerlei bedeuten, was im Begriffsinhalt des Wortes nicht eingeschlossen ist.<sup>441</sup> Es ist die rezitative Begleitmusik der Worte: die Tongeste.<sup>442</sup>

Für Béla Balázs war der Stummfilm 1930 noch nicht abgeschrieben. Er sah eher die Möglichkeit eines Tonfilms, der den Ton (und damit den Dialog) nur dann verwenden würde, wenn dieser „nicht nur als Ergänzung, als Bereicherung dramatischer Szenen, sondern als zentrales, entscheidendes dramatisches Ereignis [...] und als Grundmotiv der Handlung“<sup>443</sup> eingesetzt würde, und zwar neben einem Stummfilm, der sich dagegen auf seine Stärke der „absoluten Visualität“ besinnen und konzentrieren müsse. Seine Erwartungen an den Tonfilm wurden aber nicht erfüllt, wie dem 1948 in seiner Muttersprache Ungarisch geschriebenen Abschiedstext Balázs zu entnehmen ist, weder in der Anfangszeit des Tonfilms:

Was wir hingegen vom Tonfilm erhofft hatten, traf nicht ein. Die Kunst des Stummfilms hörte auf zu bestehen, die Technik des Tonfilms trat an ihre Stelle, sie hat sich jedoch noch nicht im er-

---

<sup>439</sup> Balázs, *Der Geist des Films*, S.127.

<sup>440</sup> Balázs' Alptraum war „die amerikanische Form des Nur-Sprechfilms“. Balázs 1972, S.206.

<sup>441</sup> Er hielt deshalb auch die Synchronisation für unmöglich, weil das Publikum „den Widerspruch zwischen französischer Mimik und einer später aufgeklebten englischen Stimme“ nicht akzeptieren würde. Vgl. S.211.

<sup>442</sup> S.210.

<sup>443</sup> Balázs, *Der Geist des Films*, S.138.

hofften Ausmaß vergeistigt und verfeinert. Der Film wurde vielfach wieder zu fotografiertem Theater.<sup>444</sup>

...noch kurz vor Balázs Tod im Mai 1949 - immerhin nach CITIZEN KANE (1940, Orson Welles)<sup>445</sup>:

Der Tonfilm ist heute nicht eine eigene Kunstform des Films, sondern der Film überhaupt, es kann für ihn also nicht der besondere Stil einer Abart verpflichtend sein. Er muß alles darstellen. Daß er aber darüber die Pflege der Tonwirkungen ganz vernachlässigt, ist sehr schade.<sup>446</sup>

Der Tonfilm war, so Balázs, „nicht die logische, also organische Fortsetzung des Stummfilms, sondern eine andersgeartete Kunst“<sup>447</sup>. Eine neue, audiovisuelle Kunst, die aber ihren Kunstauftrag nicht wahrnahm.

Rudolf Arnheim sprach sich für eine kontrapunktische Behandlung des Tons aus („Richtig ist, daß man nicht auch noch zu hören braucht, was man ohnedies sieht.“<sup>448</sup>), aber genauso harsch gegen eine asynchrone, wie sie Eisenstein oder Clair postulierten. Die kreative Kombination von Tönen und Bildern, die in keinem natürlichen Zusammenhang stehen, war für Arnheim „Literatur“, weil sie einen Gedanken, eine Metapher künstlich nachbildete anstatt auf die Ausdruckskraft der Abbildung von Wirklichkeit zu bauen.<sup>449</sup> Und von der Literatur bzw. besonders vom Bühnendrama sollte der Tonfilm sich mit seinen eigenen Möglichkeiten abgrenzen. Er warnte deshalb auch vor der Etablierung von primitiven Filmdialogen als Stütze einer neuen Kunst.<sup>450</sup> 1932 zog Arnheim ein erstes Fazit:

Mit Mißtrauen sahen wir den Tonfilm kommen. Denn es schien, daß er alles würde zerstören müssen, was wir als Besonderheit des stummen Films geliebt hatten. Dann wurden wir hoffnungsvoller,

---

<sup>444</sup> Balázs 1972, S.181.

<sup>445</sup> Dieser Film ist auch für seine ausgefeilte Tonspur berühmt (Welles ist immerhin der Schöpfer des berühmten Hörspiels THE WAR OF THE WORLDS nach H.G. Wells), deren akustische Details in der deutschen Synchronfassung teilweise verloren gegangen sein sollen. Vgl. Pruys, S.119.

<sup>446</sup> Balázs 1972, S.188.

<sup>447</sup> S.221.

<sup>448</sup> Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm mit Gewalt‘ [1931], in: Ders. 1977, S.69.

<sup>449</sup> Vgl. S.69f.

<sup>450</sup> Vgl. Arnheim, Rudolf: ‚ATLANTIC ‘ [1929], in: Ders. 1977, S.66-68.

weil wir einsahen, daß der Tonfilm neue, eigene Reize an die Stelle dessen, was er zerstörte, würde setzen können. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß der Tonfilm diese neuen Möglichkeiten so wenig wie möglich auszunutzen wünscht. Zerstört hat er, aber ersetzt hat er nichts.<sup>451</sup>

Die Hoffnung bezog sich vor allem darauf, daß der Tonfilm durch wenige Worte und gezielt eingesetzte Geräusche helfen könnte, zwischenmenschliche Konflikte und innere Spannungen besser, klarer, diversifizierter auszudrücken. Die Enttäuschung bezieht sich darauf, daß der Großteil der Filme auf (meist nicht einmal kunstvollen, redundanten) Dialogen aufbaut, die das Bild nicht ergänzen, sondern es überlagern. Diese Enttäuschung erinnert an Balázs' Forderung, die Möglichkeiten des Tonfilms konsequenter auszunutzen.

Ebenfalls 1932 erschien Arnheims theoretisches Werk *Film als Kunst*, in dem er den Tonfilm als „natürlicher“ als den Stummfilm bezeichnet, weshalb sich jener unweigerlich bei den Massen gegen diesen durchsetzen werde, obwohl der Stummfilm noch lange nicht am Ende seiner Möglichkeiten angekommen sei.<sup>452</sup> Das Ende des Stummfilms bedeutete deshalb für Arnheim „die Strangulierung einer schönen, hoffnungsvollen Kunst“<sup>453</sup>.

---

<sup>451</sup> Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm auf Abwegen‘ [1932], in: Ders. 1977, S.71.

<sup>452</sup> Der Stummfilmnostalgiker Kevin Brownlow sah das noch in den 60er Jahren genauso: „Wäre der Tonfilm nur ein paar Jahre später gekommen, so daß die Entwicklung der Stummfilmtechnik in Ruhe hätte ihre Grenze erreichen und sich konsolidieren können, dann wäre es möglich gewesen, den Ton mit Feingefühl und Umsicht zu verwenden, anstatt jeden Zentimeter eines jeden Filmstreifens dick mit Dialog vollzukleistern; dann befände sich der kommerzielle Film heute womöglich auf einem künstlerisch und technisch höheren Niveau.“ Brownlow, S.658.

<sup>453</sup> Arnheim 2002, S.192. „Ganz abgesehen davon aber ist es falsch, den Sprechfilm bewerten zu wollen, indem man ihn mit dem durch Zwischentiteldialog ergänzten Stummfilm vergleicht, denn dieser war keineswegs die eigentliche und endgültige Form des Filmkunstwerkes, sondern eine unvollkommene und vorläufige, die sich noch nicht von der Tradition des Theaters losgemacht hatte und noch nicht von der realistischen Darstellung des Menschenlebens mittels Handlung und Dialog fortgekommen war zu einer stilisierten, dem Film gemäßeren, die das Wort nicht mehr braucht.“ Arnheim, Rudolf: ‚Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms‘ [1938], in: Ders. 1977, S.107.

1938 dann schrieb er eine „Theorie der Unvereinbarkeit von Ton (insbes. Sprache) und Bild in einem Kunstwerk“<sup>454</sup>, die angeregt worden war von einem „Gefühl des Unbehagens, das den Verfasser immer wieder vor dem Sprechfilm befällt“<sup>455</sup>. Darin stellt er die Abstraktheit der Sprache, die ihr erlaubt, „alles“ zu sein bzw. darzustellen, ihrer Natürlichkeit gegenüber, also der Tatsache, daß sie zum täglichen Umgang des Menschen gehört.<sup>456</sup> Letzteres ist für Arnheim der Grund, warum der Sprechfilm sich bei der breiten Masse durchsetzte, bei einem Publikum, das nichts weiter wünscht, „als an einem erregenden Vorgang so unmittelbar wie möglich teilzunehmen“<sup>457</sup>. Dagegen Sorge die künstlerische Eigenständigkeit der Sprache für eine Kollision mit der im Stummfilm ausgearbeiteten Filmkunst, die nur dann produktiv aufgelöst werden könne, wenn man aus der Natürlichkeit der Sprache nicht die Begründung für ihre Dominanz des audiovisuellen Werkes ableiten würde, was aber eben der Fall sei und vielleicht sogar in der Natur der Sprache begraben liege. Würde ein Regisseur nur sehr sparsam Worte verwenden, so verstieße er gegen die Gesetze der Natürlichkeit der Sprache und drehte in Wahrheit einen Stummfilm.

Voraussetzen für die Verwendung des gesprochenen Wortes im Film ist also ein vollständiger, durchgehender Dialog, der ein lückenloses, in sich geschlossenes Kunstwerk darstellt.<sup>458</sup>

Allerdings eben ein Kunstwerk, das dann die Bilder unter sich begrabe, das den Menschen über die Dinge stelle, und deshalb eigentlich gar kein Kunstwerk sei<sup>459</sup>:

---

<sup>454</sup> Kasten, S.47.

<sup>455</sup> Arnheim, *Neuer Laokoon*, S.81.

<sup>456</sup> Diese Unterscheidung erinnert an Roland Barthes' bereits zitierte *Rauheit* der Sprache.

<sup>457</sup> Arnheim, *Neuer Laokoon*, S.103.

<sup>458</sup> S.90.

<sup>459</sup> „Aber wir müssen uns darüber im klaren sein, daß wir es auch in diesem Fall niemals mit einer neuen, wichtigen und fruchtbaren Kunstgattung zu tun haben, zum Beispiel der berühmten ‚Vollendung des stummen Films‘, sondern daß es sich vielmehr um eine gelegentliche Zwischenform auf der Grenze zwischen Kino und Theater handelt, die nicht ohne schwerwiegende Einbußen auf beiden Seiten zu verwirklichen ist.“ S.109.

In der allgemeinen Stummheit des Bildes konnten die Scherben einer zerbrochenen Vase genauso „sprechen“ wie ein Darsteller zu seinem Nachbarn, und eine Person, die sich auf der Straße nähert und am Horizont nur wie ein Punkt zu sehen ist, „sprach“ wie jemand in der Großaufnahme. Diese Gleichförmigkeit, die dem Theater vollkommen fremd, der Malerei hingegen vertraut ist, ist zerstört durch den Sprechfilm: Er stattet den Schauspieler mit Sprache aus, und seit nur dieser sie haben kann, sind alle anderen Dinge in den Hintergrund gerückt.<sup>460</sup>

Diese Passage ähnelt einer 14 Jahre vorher geschriebenen in Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch*:

In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten. [...] *In der gemeinsamen Stummheit* werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. [...] Das ist das Rätsel jener besonderen Filmatmosphäre, die jenseits jeder literarischen Möglichkeit liegt.<sup>461</sup>

Man hat fast den Eindruck, Arnheim habe bei Balázs abgeschrieben. In jedem Fall ist diese Stelle ein Beleg für die Ähnlichkeit der Kunstvorstellung beider Theoretiker, für die es noch weitere Belege gibt. Wolfgang Mühl-Benninghaus bemerkt:

---

<sup>460</sup> Arnheim, *Neuer Laokoon*, S.104.

<sup>461</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.31f. Für Michel Chion, der von einer Art Wiedergeburt der Filmkunst träumt, ist die Welt der belebten Objekte nun auch ein Teil der Tonfilme geworden: „Longtemps remis au second plan des films, le son des bruits a donc profité de la définition récente que lui confère le Dolby pour réintroduire dans les films un sentiment aigu de la matérialité des choses et des êtres, et favoriser un certain cinéma sensoriel renouant, oui, avec tout un courant du ... muet. [...] Le paradoxe n'est qu'apparent: avec le nouvelle place que les bruits occupent, la parole dans les films n'est plus centrale, elle tend à être réinscrite dans un continuum sensoriel global qui l'englobe, et qui occupe les deux espace sonore et visuel. Alors que dans une première période du parlant, la pauvreté acoustique du support amenait à privilégier les éléments sonores pré-codés (langage, musique), au détriment de ceux qui étaient des purs indices de réalité et de matérialité, à savoir les bruits.“ Chion 1990, S.132. Die Filme von Jacques Tati sind für Chion ein gutes Beispiel: „On ne compte plus, chez Tati, les gags fondés sur une utilisation animiste des bruits, qui font parler les objets et les machines [...].“ Chion 1993, S.82. Allerdings stellt Tati wirklich eine große Ausnahme in der Welt des Films dar.

Der Stummfilm mußte alles Hörbare zeigen, so das Orchester in einer Spelunke oder im Ballsaal, die Kirchenglocken oder das Bellen eines Hundes. Im Gegenschnitt bildete er die Reaktion des Hörenden ab, etwa die Reaktion der Mutter auf ihr schreiendes Kind. Trotz dieser visuellen Verdoppelung des Tones blieb es vielfach der Einbildung des Zuschauers überlassen, wie er das Gezeigte wahrnahm.<sup>462</sup>

Kunst definiert sich bei Arnheim („Der Stummfilm war, eben durch seine Stummheit, gezwungen, reizvoll zu sein“<sup>463</sup>) wie bei Balázs durch einen Mangel an Wirklichkeit. Arnheim schreibt in seinem ‚Neuen Laookon‘:

Die Gesamtheit der Welt von einem bestimmten Sinnesektor aus zu erfassen und sie allein für diesen Sinnesektor darzustellen, gerade das bedeutet eine entscheidende Voraussetzung der bildenden Kunst, *eine Beschränkung*, die auf diesem Gebiet künstlerische Gestaltung, das heißt einheitliche und geschlossene Darstellung, überhaupt erst möglich macht.<sup>464</sup>

Balázs veranschaulicht dieses Prinzip am Farbfilm:

Der Gedanke an den vollkommenen Farbfilm machte mir Sorgen. Denn die Naturtreue ist nicht immer von Vorteil für die Kunst. Es wird niemand behaupten, daß die Figuren eines Wachsfigurenkabinetts (die so naturgetreu sind, daß man „pardon!“ sagt, wenn man sie berührt) künstlerischer sind als weiße Marmorstatuen oder rotbraune Bronzefiguren. *In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst*. Und vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben?<sup>465</sup>

---

<sup>462</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.64.

<sup>463</sup> Arnheim, *Tonfilm auf Abwegen*, S.71.

<sup>464</sup> Arnheim, *Neuer Laookon*, S.84. Hervorhebung von C.W.

<sup>465</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.97. Hervorhebung von C.W. Robert Musil hatte dieses Kunstverständnis in seiner ausführlichen Rezension zu Balázs' *Der sichtbare Mensch* noch einmal prägnant formuliert: „Vor allem – so könnte man jede Beweisführung dafür, daß der Film eine Kunst sei, paradox ergänzen – spricht für ihn sein verstümmeltes Wesen als ein auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen, das dennoch eine Illusion des Lebens erzeugt.“ Musil, Robert: ‚Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films‘ [1925]. Zitiert nach: Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.150. Wesentlich für die Kunstrezeption ist, „daß wir die Gleichgewichtsstörungen des Wirklichkeitsbewußtseins, welche jedes Kunstwerk bedeutet, sofort nach einer anderen Richtung ausgleichen und – die amputierten Beziehungen fortlassend – den Teil zu einem neuen Ganzen, das Abnorme zur neuen Norm, das gestörte zu einem andren Seelengleichgewicht ergänzen.“ S.151.

Tatsächlich wurde die Farbe im Film, nachdem sie sich einmal als Standard durchgesetzt hatte<sup>466</sup>, nur noch selten als gestalterisches Mittel benutzt<sup>467</sup>, sondern diente nun – wie der Ton – der Perfektionierung einer realistischen Illusion.

Da sie [diese Entwicklung] sich überdies über einen Zeitraum von fast zehn Jahren erstreckte, nahm sie nicht den traumatischen Charakter des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm an.<sup>468</sup>

Und sie war auch nicht so einschneidend, da bis heute regelmäßig neue Schwarz-Weiß-Filme in die Kinos kommen und täglich ältere im Fernsehen laufen, während Stummfilme – wie oben beschrieben – in der Regel gar nicht mehr gedreht werden und auch selten zur Wiederaufführung gelangen.

Schon im Jahre 1916 hat der in Harvard lehrende deutsche Psychologe Hugo Münsterberg ein erstaunlich weitsichtiges Buch über den Film geschrieben: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*. Darin unterschied er klar zwischen der Kunst des Stummfilms und dem Realismusstreben der kommenden Tonfilmära, für das er folgende Voraussage traf:

Verleitet uns ein Kunstwerk dazu, es als ein Stück Wirklichkeit zu nehmen, so wird es in die Sphäre unseres praktischen Handelns hineingezogen, was nichts anderes bedeutet, als es unserem Verlangen zu unterwerfen, uns mit ihm in Verbindung zu bringen. Seine innere Vollendung ist dann verloren und sein Vermögen, unserem ästhetischen Genuß zu dienen, verschwunden.<sup>469</sup>

Die „innere Vollendung“ sah Münsterberg beim Film sowohl durch mögliche Synchronisationen mit Geräuschen, Sprache oder Musik<sup>470</sup> als auch durch die Einführung des Farbfilms<sup>471</sup> in Gefahr.

---

<sup>466</sup> „In den sechziger Jahren trugen weitere Farbfilmmaterialien [neben Technicolor] wie Agfacolor, Eastman Color usw. zu einer größeren Verbreitung der Farbe bei. Nach der Einführung des Tons ist dies die zweite Revolution des Kinos.“ Borde, Raymond: ‚Die Filmarchive und der Farbfilm. Eine Einführung‘, in: Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Berlin 1988, S.9.

<sup>467</sup> Eine Ausnahme ist z.B. EUROPA (1990, Lars von Trier), ein Film, der allerdings einem besonderen „Arthouse“-Kinopublikum verpflichtet ist.

<sup>468</sup> Borde, S.9.

<sup>469</sup> Münsterberg, S.80.

<sup>470</sup> Vgl. S.93f.

<sup>471</sup> Vgl. S.95f.

85 Jahre später verfaßt der amerikanische Bestsellerautor Paul Auster einen Roman über die Suche nach einem verschwundenen Slapstick-Komiker der Stummfilmzeit. Sein Protagonist gibt darin folgende Einschätzung der Filmgeschichte zum besten:

Für mein Empfinden zeigten Filme zu viel, ließen der Phantasie des Betrachters zu wenig Spielraum; dazu kam der paradoxe Eindruck, dass Filme die Welt – die Welt in uns und außer uns – desto schlechter repräsentierten, je genauer sie die Wirklichkeit nachahmten. Das war auch der Grund, warum mir Schwarzweißfilme instinktiv immer lieber gewesen waren als Farbfilme, Stummfilme lieber als Tonfilme. Das Kino war eine optische Sprache, eine Methode, Geschichten zu erzählen, indem man Bilder auf eine zweidimensionale Leinwand projizierte. Der Zusatz von Ton und Farbe hatte die Illusion einer dritten Dimension erzeugt, den Bildern aber zugleich ihre Reinheit genommen. Jetzt brauchten sie nicht mehr die ganze Arbeit allein zu leisten, aber statt den Film zur perfekten Mischform zu machen, zur besten aller möglichen Welten, hatten Ton und Farbe eben die Sprache geschwächt, die sie eigentlich verstärken sollten.<sup>472</sup>

Michel Chion setzt die Kunst des Weglassens gleich mit einer Art „ganzheitlichen“ Harmonie:

Le téléphone et la radio, en isolant la voix, la donnent pour partie représentant le tout de la personne. Symétriquement, le personnage de film muet, avec son corps animé remuant les lèvres, se donne pour partie d'un tout qui est le corps parlant, et laisse chacun imaginer pour soi la voix qui en sort. En nous privant donc ostensiblement de quelque chose, d'un élément, la radio et le cinéma muet nous font rêver à l'harmonie du tout.<sup>473</sup>

Der Tonfilm markiert das Ende von „Film als Kunst“ durch die Einführung der Sprache, die der entscheidende Schritt auf dem Weg zu einem Filmverständnis ist, das sich nicht mehr auf den traditionellen Kunstbegriff, sondern auf die Illusion eines Realität ersatzes stützt.<sup>474</sup> Rudolf Arnheim, der die Einführung von Farb-, 3D- und Breitwandfilm vorhersagte, prophezeite den von ihm abfällig „Komplettfilm“ genannten audiovisuellen Rundumschlag, der aus Kunst Realität macht:

Der Komplettfilm ist die Krönung des jahrtausendlangen Strebens, die Kunst zu Panoptikumzwecken zu mißbrauchen. Der Versuch, die Flächendarstellung dem als Vorbild dienenden Natur-Raum maximal ähnlich zu machen, glückt, Vorbild und Abbild werden nahezu

---

<sup>472</sup> Auster, Paul: *Das Buch der Illusionen*. Reinbek 2002, S.23.

<sup>473</sup> Chion 1993, S.118.

<sup>474</sup> Diese Illusion funktioniert immer über die eigene Muttersprache, weshalb polyglotte Filme durchaus als kunstvolle Brechungen des Tonfilmprinzips zu verstehen sind. Vgl. Kapitel 5.

eins; damit entfallen alle Formungsmöglichkeiten, die auf diesem Unterschied zwischen Vorbild und Abbild basierten, und für die Kunst bleibt übrig, was in dem Abgebildeten selbst schon an künstlerischer Formung enthalten ist.<sup>475</sup>

Mit dem Tonfilm beginnt die Unvollständigkeit, die bis dahin ein Kunstwerk ausgezeichnet hat, auf den Betrachter selbst zurückzufallen. Unvollständig fanden sich unsere kulturellen Vorfahren ursprünglich im Verhältnis zu ihrem Gott. Dieses Gefühl veranlaßte sie überhaupt erst, künstlerisch aktiv zu werden und Werke zu schaffen, die durch das, was ihnen fehlte, ihre Wirkung entfalteten. Das von der Sprache gesteuerte audiovisuelle Werk aber suggeriert Vollständigkeit und verleiht sowohl seinen Machern als auch seinen Rezipienten ein gewisses Allmachtsgefühl. Der Mensch fühlt sich nun nicht mehr unvollständig, dafür ist er es aber umso mehr, da er seine Identität aus Quellen schöpft, die er selbst entwickelt hat. Es fehlt dem Menschen damit etwas, was man die „spirituelle“ Komponente nennen könnte. Anders gesagt: Je perfekter ein Kunstwerk, umso schwieriger, eine Botschaft zu erkennen. Je perfekter die Kunstwerke des Menschen, desto instabiler seine Persönlichkeit. Je instabiler die Persönlichkeit des Menschen, desto nichtiger seine Botschaften. Je nichtiger die Botschaften des Menschen sind, umso zahlreicher und schneller sind sie, und umso perfekter ist ihre Verpackung. Die Ablösung des Stummfilms durch den Sprechfilm markiert somit einen Punkt in der Kulturgeschichte der westlichen Welt, der in enger zeitlicher und inhaltlicher Beziehung steht zu der Ersetzung eines in letzter Konsequenz immer religiös motivierten Kunststrebens durch profanes Design.

### **3.3.3. Ein- und Aussichten während der Umbruchphase vom Stumm- zum Tonfilm**

Nicht nur Filmtheoretiker wie Arnheim und Balázs entwickelten in der Phase des Umbruchs vom Stumm- zum Dialogfilm eine Ahnung von der Zukunft, in die sie dieser führen würde. In Aldous Huxleys 1932 erdachten schönen und neuen Welt erzählt er von einem Realitätsersatz, der weit über jede Audiovisualität hinausreicht:

---

<sup>475</sup> Arnheim 2002, S.266.

Die Beleuchtung verlosch. Feurige Lettern standen massig und wie aus eigener Kraft im Dunkeln. „Drei Wochen im Helikopter. Ein hundertprozentiger Super-Stereo-Ton-Farben- und -Fühlfilm mit synchronisierter Duftorgelbegleitung.“

„Legen Sie ihre Hände auf die Metallknöpfe auf den Armlehnen ihres Sessels“, flüsterte Lenina. „Sonst spüren Sie nichts.“

Der Wilde tat, wie ihm geheißen.<sup>476</sup>

1934 schrieb der große Kulturpessimist Joseph Roth über das Kino, in dem sich für ihn – wie in vielen anderen Dingen – der Antichrist manifestierte und über Hollywood, die „Hauptstadt der ganzen Welt“<sup>477</sup>, die er zärtlich „Hölle-Wut“ nennt, ein „Ort, wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind“<sup>478</sup>.

Und wenn wir es zustande gebracht haben, daß sich Schatten auf der Leinwand der Kinotheater wie lebendige Menschen bewegen und sogar sprechen und singen, so sind doch keineswegs ihre Bewegungen, ihre Worte und ihr Gesang echt und ehrlich; vielmehr bedeuten diese Wunder der Leinwand das eine: daß die Wirklichkeit, die sie so täuschend nachahmen, deshalb gar nicht schwierig nachzuahmen war, weil sie keine ist. Ja, die wirklichen Menschen, die lebendigen, waren bereits so schattenhaft geworden, daß die Schatten der Leinwand wirklich erscheinen mußten.<sup>479</sup>

In dem Moment, in dem die Schauspieler ihrer Stimmen beraubt wurden, wurde auch der Topos des gestohlenen Schattens, der seit der Erfindung der Fotografie in unserer Kultur bekannt ist, wiederbelebt.

Begegnet mir zuweilen ein Schauspieler, dessen Gesicht und Körper mir aus den Schaustücken des Kinos bekannt ist, so scheint es mir, daß ich nicht ihm selber, sondern seinem Schatten begegne; wo es doch gewiß ist und meine Einsicht es mir sagt, daß er der Urheber jenes Schattens ist, den ich von der Leinwand her kenne. Dennoch wird er also, wenn er mir begegnet, wie er leibt und lebt, *der Schatten seines eigenen Schattens*.<sup>480</sup>

---

<sup>476</sup> Huxley, Aldous: *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt/M. 1994 [1932], S.169.

<sup>477</sup> Roth, Joseph: ‚Der Antichrist‘ [1934], in: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd.3. Köln/Berlin 1956, S.751.

<sup>478</sup> S.746.

<sup>479</sup> S.701f. Siegfried Kracauer bemerkt nebenbei, daß das Original der Filmdiva nicht der lebendige Mensch, sondern der Schatten auf der Leinwand sei. Vgl. Kracauer, Siegfried: ‚Die Photographie‘, in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1977, S.21.

<sup>480</sup> Roth 1956, S.702. Hervorhebung von C.W. Es ist in diesem Zusammenhang mehr als interessant, daß der Regisseur von ICH BEI TAG, Ludwig Berger, in seiner Autobiographie auf dieses Schattenmotiv ausdrücklich hinweist, eben-

In der Geschichte *L'Écran* von Alexandre Arnoux zieht der berühmte Filmschauspieler Olivier Maldone daraus die Konsequenz und vernichtet alle Filmkopien, in denen er zu sehen ist, um sein körperliches Leben zu retten.<sup>481</sup> René Clair läßt in seinem Roman *Adams* aus dem Jahr 1926 den Filmschauspieler Cecil Adams ein Gefecht mit 7 von ihm verkörperten Filmcharakteren führen. Der einzig mögliche Ausweg aus der hier beschriebenen Welt, in der selbst Gott in einem Filmhimmel haust, ist die, den Projektor abzuschalten: die Schatten lösen sich auf.<sup>482</sup>

Nachdem der Film den Schauspielern zunächst nur den Schatten „gestohlen“ hatte, wurde ihnen durch den Tonfilm auch noch die Stimme genommen: In *ÉTOILE SANS LUMIÈRE* (CHANSON DER LIEBE, 1946; Marcel Blistène) muß das Landmädchen mit der tollen Stimme (Edith Piaf) dieselbe für ein ehemaliges Stummfilm-Starlet hergeben, weil dieses eben keine hat. Als der Toningenieur ihr den Lichttonstreifen mit der Aufnahme ihrer Stimme zeigt, sagt sie: „Schon ein komisches Gefühl. Es ist so, als ob man mir etwas wegnehmen würde. Wie ein wenig von meinem Herzen, das von mir geht.“<sup>483</sup>

---

falls auf eine Art „Hollywood-Phobie“ seinerseits, und daß er in ICH BEI TAG die schattenhafte Abhängigkeit der Schauspieler bzw. Filmfiguren mit Hilfe eines Films im Film inszeniert. Vgl. Berger, S.271: „Man hatte ihnen [den Schauspielern] ihr Wesen gestohlen wie Peter Schlemihl seinen Schatten.“ Dies ist eine Anspielung auf Adelbert von Chamisso's Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1814]. Die ersten Fotografien stellte der Franzose J.N. Niépce im Jahre 1822 her. Zum Zusammenhang von „bösem Blick“ der Kamera, Schatten, Seelenvorstellung und gewaltsamer Inbesitznahme (Kolonialismus) vgl.: Theye, Thomas: ‚Einführung‘, in: Ders. (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München/Luzern 1989, S.8-59.

<sup>481</sup> Vgl. Arnoux, Alexandre: ‚L'Écran‘ [1923], in: Arnoux, Alexandre: *Suite Variée*. Paris 1925, S.21-30. Michel Chion bringt das Vernichten aller Filme mit der „richtigen“ Beerdigung von Untoten in Verbindung: um dem Spuk ein Ende zu machen. Vgl. Chion 1993, S.129.

<sup>482</sup> Vgl. Clair, René: *Adams*. Berlin 1927.

<sup>483</sup> „Von Nanuk, dem Eskimo, wird erzählt, er habe die Schallplatte mit der Aufnahme seiner Stimme essen wollen, um die Sprache nicht zu verlieren.“ Bitomsky, Hartmut: *Das goldene Zeitalter der Kinematographie*. Sonderheft der Zeitschrift *Filmkritik* 9/1976, S.434. Angespielt wird auf eine Szene in

Es ging das Herz, und dafür kam die Perfektion. Ein Film soll dem Zuschauer zu dem Eindruck verhelfen, er nehme teil und alles sei „wie im richtigen Leben“. Der Ton und die Möglichkeit des Dialogs sind die Voraussetzung für diesen Eindruck, und sie beschleunigten nicht zufällig die Experimente mit Farbe oder Breitwandkino, die schon seit den Anfängen des Kinos in Gange waren. So stellt Cook fest, daß

it was not until the coming of sound that producers began to consider color seriously. Then, in a flush of enthusiasm for the sensational new realism made possible by sound (and, more practically, to distract the public's attention from the poor quality of early sound reproduction), studios began to produce their „all-talking, all-singing, all-dancing“ pictures in „all-color“ too (there were also scattered experiments with widescreen processes).<sup>484</sup>

Es folgten Synchronisierung und Standardisierung, die sich in letzter Konsequenz auf das reale Leben der Zuschauer übertragen, ihren Alltag zunächst unterwandern, dann bestimmen und sie nach und nach so sehr sich selbst entfremden, daß die Trennung von Körper und Geist zu einer endgültigen Realität wird. Vor diesem Hintergrund gewinnt die nostalgisch anmutende Betrachtung der Stummfilmzeit eine schärfere, aktuelle Bedeutung:

Bis zum Ende der Stummfilmzeit hat es in den Kinos immer noch Reste von Bühnenshows aus der Varieté-Umgebung des Films gegeben [...]. Film-Erklärer in der Frühzeit des Kinos, kleine Cabaret-Nummern oder große Musik- und Ballett-Shows haben dazu beigetragen, die *Schatten der (stummen) Filme* mit der Präsenz wirklicher Körper und Musik auf der Bühne zu verbinden.<sup>485</sup>

### 3.3.4. Der Stummfilm nach dem Ende des Stummfilms

Der Stummfilm war also eine Kunstform, die sich durchaus noch hätte weiterentwickeln können. In Deutschland aber wurden – wie bereits zitiert<sup>486</sup> – nach 1931, und allgemein ungefähr seit der Etablierung

---

dem berühmten Dokumentarfilm NANOOK OF THE NORTH (NANUK DER ESKIMO, 1921, Robert J. Flaherty).

<sup>484</sup> Cook, S.246. Erst in den 60er Jahren wurden Farbfilme zum Standard. Inzwischen hatte sich aber das chemische Eastmancolor-Verfahren gegen die anfangs verwendete Technicolor-Technologie durchgesetzt.

<sup>485</sup> Paech/Paech, S.204f. Hervorhebung von C.W.

<sup>486</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus 2002, S.81.

des Tonfilms, keine Stummfilme mehr gedreht. Bekannt ist, daß Charlie Chaplin in den 30er Jahren noch zwei Stummfilme realisierte. Auch zu den verschiedenen Sprachversionen wurden anfangs noch stumme Versionen erstellt, um Kinos bedienen zu können, die noch nicht auf den Tonfilm eingestellt waren.<sup>487</sup> Außerdem sind die Filme einiger Avantgardisten/Experimentalfilmer aus den USA wie Maya Deren, Andy Warhol und besonders Stan Brakhage in den 40er bis 60er Jahren stumm hergestellt worden.<sup>488</sup> Generell aber verschwand der Stummfilm von den Leinwänden. Um so hervorstechender sind die wenigen Ausnahmen<sup>489</sup>:

In Mel Brooks' *SILENT MOVIE* (1976) rettet ein ausrangierter Alt-Regisseur ein großes Hollywood-Studio, indem er mit aktuellen Stars einen Stummfilm dreht (wie er selbst sagt, den ersten, der seit 40 Jahren gedreht wird). Mel Brooks versucht, die große amerikanische Slapstick-Tradition wieder aufleben zu lassen, was ihm in einigen Sequenzen wunderbar gelingt. In anderen wirkt das Spiel der Darsteller zu aufgesetzt, als ob es für sie etwas besonderes sei, einen Stummfilm zu drehen, was ja tatsächlich der Fall ist. Besonders auffällig ist zudem, daß viele Gags nur auf der Text- oder Tonebene funktionieren: Brooks verwendet z.B. ungeheuer viele Schriftstücke im Bild, die die jeweilige Pointe liefern. Ganz konsequent sind sie in der deutschen Fassung mit Untertiteln übersetzt - allerdings nicht immer treffend: *Poverty sucks* soll wohl eher ‚Armut ist scheiße‘ als ‚Armut lutscht am Daumen‘ bedeuten. Andere Gags versucht Brooks aus Zwischentiteln zu ziehen: Als James Caan mit allen rhetorischen Mitteln dazu überredet werden soll, bei dem Stummfilm mitzuspielen, wird im Zwischentitel schlicht „Bla bla bla bla...“ eingeblendet. An einer anderen Stelle erscheint im Titel „flüster, flüster, flüster...“, als jemandem etwas ins Ohr geflüstert wird. In Amerika macht das Telefon „ring, ring“, während es in Frankreich, wo

---

<sup>487</sup> Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist die Meldung aus *La Cinématographie Française* Nr.690 vom 23.01.32, daß der Garbo-Tonfilm *ROMANCE* (1930, Clarence Brown) in Paris in einer stummen Fassung laufe und sämtliche Kassenrekorde aller Tonfilme breche.

<sup>488</sup> Vgl. Camper, Fred: ‚Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema‘, in: Belton/Weis, S.369-381.

<sup>489</sup> Meine Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Film *HADAKA NO SHIMA* (*DIE NACKTE INSEL*, 1961, Kaneto Shindô) fehlt beispielsweise, weil er mir nicht zugänglich war.

ein berühmter Pantomime für den Film gewonnen werden soll, „sonnez, sonnez“ macht. Dieser Pantomime ist auch der einzige, der etwas hörbar sagen darf, nämlich seine Antwort auf das Angebot: „Non!“.<sup>490</sup> Das Firmenlogo im Vorspann des fertiggestellten Films zielt nicht der MGM-Löwe, sondern der Studioboss höchstpersönlich, der dann auch nicht brüllt, sondern wie ein großer Vogel kreischt (Pleitegeier?). Brüllen darf dafür sein Widersacher, der die Firma mit allen Mitteln aufkaufen möchte: Bei einer Versammlung wird er vor Ärger zum Tier und beginnt, mit Schaum vor dem Mund, die Zähne zu fletschen und eben zu brüllen. Insgesamt ist dies ein Film, bei dem Methoden der Stummfilmzeit als Verfremdungseffekte angewendet werden, um heutigen Zuschauern ein paar Lacher abzuringen, jedoch kein ernsthafter Versuch, die Qualitäten des Stummfilmkinos mit zeitgemäßen Methoden fortzuführen und zu verfeinern.

In dem deutschen Film TIVALU (1999, Veit Helmer) wird mit Stummfilmelementen wie Unter- und Überdrehen der Geschwindigkeit und der Virage<sup>491</sup> gearbeitet. Es wird kaum gesprochen, und wenn, dann in keiner eindeutig verständlichen Sprache, sondern eher mit Betonung auf dem Geräusch des Sprechens. Die Handlung spielt in einem heruntergekommenen Schwimmbad, dessen alter Bademeister blind ist. Damit er nichts von den Veränderungen merkt, die sich mit den Jahren in dem Schwimmbad ergeben haben, wird für ihn eine Geräuschkulisse imitiert, die ihn in seinem Glauben bestärken soll, daß alles so ist wie immer (was naiv ist, denn gerade Blinde haben ein gutes Gehör und lassen sich mit solchen Methoden nicht so einfach täuschen). Leider werden alle experimentellen Stumm- und Tonfilmelemente durch die märchenartige Gestaltung der Erzählung als bloße Spielereien entlarvt.

Auch Aki Kaurismäki hatte bei JUHA (1998/99), in dem die tragische Geschichte eines Landmädchens erzählt wird, das seinem Mann davonläuft und einem Zuhälter aus der großen Stadt in die Arme, nicht die Vollendung der Stummfilmkunst zum Ziel, sondern orientierte sich an deren klassischen Beispielen. Zwischentitel sind auch in diesem Film nicht durch visuelles Erzählen ersetzt worden. Sie beschränken sich

---

<sup>490</sup> Das erinnert an frühe Halb-Tonfilme wie THE JAZZ SINGER, in denen nur wenige Worte fielen.

<sup>491</sup> Damit ist das monochrome Einfärben der Einzelbilder gemeint.

aber immerhin auf die namentliche Vorstellung der Figuren, Anfangstitel wie „Einige Wochen später“ und die Wiedergabe weniger Dialoge. Auf Geräusche wurde prinzipiell verzichtet; ein paar sind dennoch zu hören (das Auto des Zuhälters, ein Schleifstein, ein Rasierapparat und zwei Schüsse aus einer Pistole), ohne daß man den Eindruck bekommt, dies folge einer erzählerischen Logik. In einem Lokal trägt eine Sängerin ein französisches Chanson vor und erinnert damit an die ersten Tonfilme, deren Ton vorzugsweise aus Liedern bestand. Der Rest des Films wird von einer Art „verpoppter Volksmusik“ getragen. Der Regisseur versucht, mit Großaufnahmen und einer die Gesichter betonenden Lichtsetzung Stummfilmatmosphäre zu erzeugen, allerdings wirkt der Film insgesamt eher wie eine logische Weiterführung von Kaurismäkis Gesamtwerk: Die für ihn typische, die 50er Jahre evozierende Stimmung mit melancholischen und lakonischen Darstellern garantiert ohnehin wortarme Außenandersetzungen.

Gordian Mauggs experimenteller Erzählfilm DER OLYMPISCHE SOMMER (1992) berichtet von einer tragischen Liebe zwischen einem Fleischergesellen und einer wohlhabenden Witwe im Deutschland des Jahres 1936. Maugg collagiert historische Aufnahmen mit stummen, schwarz-weißen Spielszenen, die meist in Zeitlupe oder Zeitraffer gezeigt und nur von der tragenden Erzählerstimme Otto Sanders und einer träumerischen Musik begleitet werden. Die abschließende Pointe der Geschichte wird mittels einer Doppelbelichtung visualisiert. Das Resultat von Mauggs Methodik ist eine eigenartig nostalgisch-melancholische Atmosphäre. Man hat den Eindruck, das gebannte Tote der Fotografien werde für einen Augenblick filmisch wiederbelebt, aber nie so, daß man den Abstand verlöre und völlig eintauchen könnte.

Versuche, den Stummfilm „original“ in die Tonfilmzeit zu retten, haben immer einen musealen Charakter – das zeigen die eben besprochenen Filme genauso wie die seit ca. 20 Jahren üblichen Wiederaufführungen rekonstruierter Filmklassiker. Die „Stummfilme“ der Tonfilmzeit sind nicht diese Versuche, die Eigenarten einer anderen Kinoepoche mit der Technik der heutigen wieder aufleben zu lassen<sup>492</sup>,

---

<sup>492</sup> Auffällig an diesen, nach dem Ende des Stummfilms produzierten Filmen mit Stummfilmanleihen ist die Tatsache, daß sich *stumm* ausschließlich auf die Dialogspur bezieht. Musik ist immer vorhanden, und gerade mit Hilfe von Geräuschen werden entscheidende Pointen gesetzt.

sondern es sind Filme, die sich durch Stille bzw. Schweigen auszeichnen - Größen, die die Stummfilmzeit ja gar nicht kannte. Vielleicht ist es die große Ironie der Filmgeschichte, daß die stärksten Filme der Tonfilmzeit ausgerechnet diejenigen sind, die über weite Strecken auf das verzichten, was sie eigentlich auszeichnet. Ein Hauch von Melancholie umweht diese Filme, als ob die Sehnsucht nach der verlorenen „wahren Stummheit“ spürbar sei:

Je sparsamer die Worte verwendet sind, [...] umso deutlicher wird, daß die Mittel des stummen Films am Werke sind und keine anderen.<sup>493</sup>

### 3.3.5. Michel Chion

Michel Chion, ein zeitgenössischer französischer Akademiker, beklagt, die Historiker und Theoretiker des Tonfilms hätten bislang die Rolle der Stimme völlig unterschlagen.<sup>494</sup> Damit äußert er Bedenken, die auch einige Beobachter des frühen Tonfilms - z.B. Jorge Luis Borges<sup>495</sup>, der seine Abneigung gegen die Synchronisation mit der Unersetzbarkeit der Originalstimme begründete - bereits hatten.

Noch immer - so Michel Chion - spreche man davon, einen Film zu *sehen* und unterschlage damit völlig die auditive Dimension. Dabei ist es ein großer Unterschied, ob man etwas nur sieht, oder ob man gleichzeitig auch etwas hört, und umgekehrt. Er nennt das den „audiovisuellen Kontrakt“.<sup>496</sup> Informationen, die durch das Zusammenspiel von Bildebene und *Tonspur* vermittelt werden, schreibt die Filmrezeption gerne dem Bild *allein* zu bzw. „dem Film“, ohne sich darüber im klaren zu sein, wie dieser Eindruck zustande gekommen sein könnte. Chion spricht dagegen von dem *zusätzlichen Wert*, den ein Ton einem Bild gibt:

Par *valeur ajoutée*, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir

---

<sup>493</sup> Arnheim, *Neuer Laokoon*, S.90.

<sup>494</sup> Das Unterschätzen der Bedeutung, die die Stimmen für die Wirkung eines Sprechfilms haben, hat möglicherweise überhaupt erst die Basis für den Erfolg der Synchronisation gelegt.

<sup>495</sup> Vgl. Borges, Jorge Luis: ‚Sobre el doblaje‘, in: *Sur* 128, 1945, S.89.

<sup>496</sup> Vgl. Chion 1990, S.3.

qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage „naturellement“ de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule.<sup>497</sup>

Innerhalb des auditiven Apparates eines Films wiederum spricht man gerne von einer „Tonspur“, obwohl diese längst nicht das homogene Gebilde ist, das ein Filmbild darstellt. Sie besteht aus Musik, Geräuschen und Sprache, wobei letztere das eindeutig dominante Element ist, weshalb Chion von einem *vococentrisme* spricht:

Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle.<sup>498</sup>

Sowohl bei der Tonaufnahme als auch bei der Tonmischung wird die Tonspur „um die Stimmen herum“ konstruiert. Bei der Rezeption werden vom „Zuschauer“ genau wie im Alltag zunächst die für ihn verständlichen verbalen Elemente herausgefiltert und verarbeitet. Erst dann und auf dieser Grundlage wendet er den anderen Elementen des audiovisuellen Produkts seine Aufmerksamkeit zu.<sup>499</sup>

Während Töne, z.B. Geräusche wie Regen oder Applaus, manchmal schwer zu differenzieren sind und erst von einem dazugehörigen Bild eindeutig unterschieden werden können<sup>500</sup>, benötigt verbale Sprache niemals ein erklärendes Bild:

Or, la valeur ajoutée du texte sur l'image va bien au-delà d'une opinion plaquée sur une vision (ce serait facile à contrer), et c'est la structuration même de la vision qu'elle engage, en la cadrant rigoureusement.<sup>501</sup>

---

<sup>497</sup> Chion 1990, S.8. Hervorhebung von C.W. Rick Altman hat das noch etwas drastischer formuliert. Er spricht von „the sound film's fundamental lie: the implication that the sound is produced by the image when in fact it remains independent from it.“ Altman, Rick: ‚The Evolution of Sound Technology‘, in: Belton/Weis, S.46.

<sup>498</sup> Chion 1993, S.18.

<sup>499</sup> Vgl. Chion 1990, S.9f.

<sup>500</sup> Vgl. hierzu: Burch, Noël: ‚On the Structural Use of Sound‘, in: Belton/Weis, S.200.

<sup>501</sup> Chion 1990, S.11. Hervorhebung von C.W. Die verbale Sprache regiert das Bild selbst dann, wenn sie gerade nicht vorhanden ist. Ein Kuß z.B., erhält durch die plötzliche Stille, die er auslöst und die ihn umfängt, eine ganz andere Bedeutung und erzielt eine andere Wirkung als z.B. im Theater. Vgl. S.145 und Kapitel 3.3.4.

Daher liegt die Stärke des intelligenten Tonfilms im Gebrauch der nicht verorteten Stimme, die Michel Chion den *acousmètre* nennt.<sup>502</sup> Dieser bezeichnet alle in einem bestimmten Moment hörbaren Stimmen, deren Besitzer nicht im Bildausschnitt zu sehen sind, ob sie es im Laufe des Films sein werden oder nicht. Der Mensch hinter der akusmatischen Stimme kann überall sein und alles sehen (auch den Filmzuschauer), alles wissen, alles können: er ist somit göttlich und manchmal auch teuflisch oder sogar tot. Für Michel Chion sind die Möglichkeiten des *acousmètre* bereits in einem sehr frühen Tonfilm ausführlich dargestellt und eingesetzt worden, nämlich in *DAS TESTAMENT DES DOKTOR MABUSE* (1932, Fritz Lang).<sup>503</sup> Psychologisch bezieht sich Chion mit der Wirkung des *acousmètre* auf die Kleinkindphase, in der man mit eingeschränktem Sichtfeld in seiner Wiege liegt, das Gesicht der Mutter kommen und verschwinden sieht und die Stimme der Mutter in ihrer unbegrenzten Allgegenwertigkeit der einzige Hinweis auf einen Zusammenhang der Dinge ist.<sup>504</sup> Neue Erkennt-

---

<sup>502</sup> Zum Begriff des *acousmètre* vgl. Chion 1993, S.34ff. Rudolf Arnheim wies bereits auf das von Chion „*acousmètre*“ genannte Phänomen des Tonfilms hin, ohne es freilich ins Zentrum seiner Analyse zu stellen. Das visuelle Pendant des *acousmètre* im Stummfilm erscheint für Arnheim z.B. in Szenen, in denen eine Figur im Bild vor einer anderen zurückweicht, die nicht im Bild ist. Vgl. Arnheim 2002, S.225f.

<sup>503</sup> Mabuse verkörpert in diesem Film das Prinzip des *acousmètre* im allgemeinen und ist für Chion somit eine „*acousmachine*“, also die Verkörperung des Submedialen schlechthin, ein postmoderner Gott. Vgl. Chion 1993, S.45. Von *DAS TESTAMENT* wurde auch eine französische Version gedreht. Michel Chion spekuliert, daß der eigentliche Grund warum *Dr. Mabuse im Tonfilm nie sichtbar spricht*, sondern nur mit „*akusmatischer*“ Stimme (obwohl der Stummfilm-Mabuse sichtbar viel gesprochen hatte), die Tatsache ist, daß Lang Rudolf Klein-Rogge in beiden Versionen in der Rolle des Mabuse haben wollte. Rogge sprach aber kein Wort Französisch... Chion betont gleichzeitig, daß der wahre Geniestreich darin gelegen hätte, aus diesem Zufall eine so kompromißlose und phantasievolle Konsequenz gezogen zu haben, wie Lang es in diesem Film getan hat. Vgl. S.42.

<sup>504</sup> Die Umkehrung dieser Kindheitsszene wäre die Peep-Show, wie sie in *PARIS, TEXAS* (1984, Wim Wenders) inszeniert ist: Die Mutter ist jetzt eine Hure und kann ihren Sohn/Kunden nicht sehen (während er sie durch einen blinden Spiegel wahrnimmt). Beide sind aber mit einem Telefon verbunden, so daß sie seine Stimme und damit seine Anweisungen hören kann. Interessant in

nisse zur onto- und phylogenetischen Entstehung von Sprache zementieren diese Sicht, nach der der werdende Mensch sich an der Stimme der Mutter orientiert, die die im Kind angelegte „Blaupause“ für Sprache aktiviert und mit Bedeutung füllt. In einem *Spiegel*-Artikel über die Entstehung von Sprache wird der Linguist Jürgen Weissenborn zitiert:

Der Mensch lernt das Sprechen viel früher, als wir bislang dachten, [...]. die Melodie der Sprache nimmt das Kind bereits im Leib der Mutter wahr, deren Stimme durch das Fruchtwasser an das Ohr des Ungeborenen dringt.<sup>505</sup>

Eines der aufregendsten Phänomene des Tonfilms ist deshalb die *desacousmatisation*<sup>506</sup>, bei der der Besitzer der Stimme langsam sichtbar wird, bis letztendlich eine Großaufnahme, die seinen sich bewegenden Mund mit dem Klang der Stimme in eindeutige Verbindung setzt, für den Zuschauer die Erlösung und für die Stimme einen ungeheuren „Gesichtsverlust“, eine Abwertung bringt.

Wie kommt es aber, daß der Ton im Film eine solche Macht über das Bild erhält, wie er sie im Theater nie erlangen konnte? Weil das Filmbild beschränkt ist:

C'est ce cadre évident, cette fenêtre noire créée par la projection de la pellicule noire qui fait qu'il y a toujours un film, et c'est par rapport à ce lieu cadré, fixé, que la voix peut jouer dans la dimension de l'illimité, du sans-lieu, de la perte. *Parce qu'il y a un lieu*, et que ce lieu est celui du *pas-tout-voir*: ainsi peut-on définir le mieux, sans doute, après André Bazin, l'écran de cinéma.<sup>507</sup>

Der Ton bzw. die Stimme üben mit ihrer Macht, alles zu „sehen“, eine solche Magie auf das Bild aus, daß sie dieses in letzter Konsequenz dazu zwingen, den Mangel des „pas-tout-voir“ durch die Herausforderung des „tout-montrer“ auszugleichen: es entsteht der pornographische Film.<sup>508</sup> Somit tötet die Stimme die Bilder nicht nur, weil sie sie erklärt, sondern auch, weil sie sie indirekt dazu veranlaßt, in

---

diesem Zusammenhang ist, daß Chion das Telefonkabel mit der Nabelschnur vergleicht. Vgl. Chion 1993, S.64.

<sup>505</sup> Traufetter, Gerald: ‚Stimmen aus der Steinzeit‘, in: *Der Spiegel* Nr.43 vom 21.10.02, S.219.

<sup>506</sup> Vgl. Chion 1993, S.38f.

<sup>507</sup> S.112.

<sup>508</sup> Vgl. S.113.

einem Akt der Entblößung sich selbst zu erklären, bis sie leer sind. Mit den Worten des Psychoanalytikers Arno Gruen „besteht eine Identität ohne Wurzeln in einer autonomen Selbstverwirklichung nur noch aus einem System verbaler Abstraktionen, die das innere Chaos verdecken“<sup>509</sup>. Vom Menschen auf den Film übertragen, bedeutet dies die Verdeckung der Verleugnung wahrer audiovisueller Stärke durch eine verbale Mauer. An diesem Punkt wird der Tonfilm zum eigentlichen Stummfilm, zu einem Film, der nichts mehr mitzuteilen hat.

Neben den theatralischen Dialogen und den textuellen Off-Kommentaren definiert Michel Chion noch eine dritte Verwendung von verbaler Sprache im Film: die Ausdrucks-Äußerung (*parole-émanation*), die zwar eine Bedeutung für die Charakterisierung einer Filmfigur hat, aber nicht zentral für die Entwicklung der Erzählung ist:

La parole-émanation, c'est le cas où la parole n'est pas forcément entendue et comprise intégralement, et surtout où elle n'est pas rattachée au coeur et au centre de ce qu'on pourrait appeler l'action au sens large.<sup>510</sup>

Diese Ausdrucks-Äußerung ist, indem sie die Dialogsprache relativiert, ein Merkmal, das genau im Zentrum von Chions Vorstellung eines gelungenen Tonfilms steht. Solche Versuche der „ganzheitlichen“ Verwendung der Tonspur fanden aber auch nach seiner Einschätzung am ehesten zu Beginn der Tonfilmzeit statt (z.B. bei René Clair). Doch Michel Chion ist Optimist. Er glaubt fest an eine „dritte Periode des Erzählkinos“, deren Schlüsselbegriff die *Dezentrierung* sein werde, eine Methode, die Chion bei Fellini (*CASANOVA*, 1976), aber besonders bei Tarkovski (*STALKER*, 1979) beobachtet hat:

C'est ce que nous appellerons le décentrage: on respecte la clarté et l'intelligibilité du texte, mais on réalise un film dont tous les éléments (mouvements et jeux d'acteurs, cadrage, découpage et même scénario), ne sont pas centrés sur les dialogues et donc n'aident pas à les écouter; de sorte que ceux-ci semblent aller de leur côté et le reste du sien.<sup>511</sup>

Und in einer englischsprachigen Bearbeitung seiner These fügt er hinzu:

---

<sup>509</sup> Gruen, Arno: *Der Verrat am Selbst. Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau*. München 1986, S.158.

<sup>510</sup> Chion 1990, S.149.

<sup>511</sup> S.154.

In a certain sense, this new decentered speaking cinema is like the silent cinema, but with the sound. It could give rise to the third period of narrative cinema.<sup>512</sup>

---

<sup>512</sup> Chion 1992, s.110.

#### 4. Die Sprachübertragungsmethoden des Tonfilms

Ob Kunst oder nicht, der Tonfilm setzte sich unaufhaltsam durch und stellte die Filmindustrie vor ein neues Problem: Wie sollten die Dialoge übersetzt werden, um die Filme auch in anderen Ländern zeigen zu können? Gerade der Export stellte – besonders für die USA – einen wichtigen Teil der kalkulierten Einnahmen dar. Die amerikanische Vorherrschaft auf dem internationalen Markt drohte nun aber kurzfristig zusammenzubrechen: Nachrichten von Aufständen in Kinosälen gegen Filme im originalen US-Ton trafen aus Südamerika und ganz Europa ein, sogar aus London:

A Paris, on cria: „En français!“ quand on y présenta les premiers films américains parlants. A Londres, on siffla l’accent yankee, alors ridicule et presque incompréhensible pour le grand public britannique.<sup>513</sup>

Auch in Deutschland stießen Filme im Originalton aus den USA auf wenig Gegenliebe.<sup>514</sup> Genauso erging es deutschen Filmen auf dem Exportmarkt.<sup>515</sup> Gleichzeitig stiegen die Erfolge der einheimischen Produktionen in Berlin oder Paris.<sup>516</sup> Die Zuschauer schienen erst durch die fremdsprachigen Dialoge zu bemerken, daß sie eine Vielzahl von Filmen aus anderen Ländern konsumierten:

Silence had the effect of masking the national origins of the films. [...] Cinema was retroactively perceived as foreign and colonialist, precisely because other-languaged dialogue destroyed the masking effect of silence.<sup>517</sup>

Mit der Zeit etablierten sich unterschiedliche Methoden des Sprachtransfers, um die durch die Dialoge plötzlich begrenzte Reichweite der Filme wieder zu vergrößern. Ihre Funktionsweise und Wirkung soll in diesem Kapitel besprochen werden.

---

<sup>513</sup> Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Paris 1949, S.229.

<sup>514</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus 1999, S.241. Dasselbe passierte in Polen, als diese Filme dort mit dt. Untertiteln gezeigt wurden. Vgl. Vincendeau, S.28.

<sup>515</sup> Vgl. Garncarz 2003, S.17. In Polen war „das Spielen deutscher Tonfilme aus nationalpolitischen Gründen verboten“. Tintner, *Probleme des Tonfilm-Exports*.

<sup>516</sup> Vgl. Vincendeau, S.28.

<sup>517</sup> Shohat/Stam, S.46.

#### 4.1. Die Kommentierung: Voice-Over und Audiodeskription

Der Kommentar eines Off-Erzählers, der niemals im Bild erscheint - eines „acousmètre“, wie Michel Chion sagen würde - ist ein gängiges Stilmittel des Tonfilms. Das Verfahren, bei dem ein solcher Kommentar als Übersetzung dient und über die Originalstimme gesprochen wird, sich also im deutlich verständlichen Tonvordergrund befindet, während der Originalton nur vage im Hintergrund zu hören ist, nennt man Voice-Over. Dieses Kommentierungsverfahren, das besonders durch das Fernsehen verbreitet wurde, aber auch in Dokumentarfilmen als Alternative zu der Untertitelung von Interviews gängig ist, ließ - wenn man so will - die Tradition des Filmerklärers wieder aufleben. Beim *Voice-Over* handelt es sich somit um eine Ergänzung, die unterordnend wirkt: Originalton und Übersetzung sind zwar gleichzeitig wahrnehmbar<sup>518</sup>, letztere verhält sich dabei aber - anders als bei der Untertitelung - dominant gegenüber ersterem. Ein *Voice-Over* kann auch als „Kommentierung“ (also Übersetzung) eines Kommentars eingesetzt werden, wie z.B. in der deutschen Fassung von Jean-Luc Godards ALLEMAGNE NEUF ZERO (DEUTSCHLAND NEU(N) NULL, 1991). Allerdings werden in diesem Film beide Stimmen in der gleichen Lautstärke wiedergegeben, so daß „Zuschauer“, die eigentlich beide Sprachen verstehen, sich auf keine von beiden konzentrieren können.<sup>519</sup> In den meisten Ländern Osteuropas, z.B. in der ehemaligen Sowjetunion, in Polen und Bulgarien, wird das Voice-Over-Verfahren im Fernsehen zur Übersetzung der Dialoge ausländischer Spielfilme angewendet: der Originalton läuft leise im Hintergrund, während im Vordergrund eine einzige Sprecherstimme *alle Rollen* in der jeweiligen Landessprache „vorliest“. Jeder, der sich schon einmal einen solchermaßen bearbeiteten Film angeschaut hat, wird zu dem Schluß kommen, daß die Vorliebe für eine bestimmte Sprachübertragungsmethode viel mit Gewohnheiten zu tun haben muß.

---

<sup>518</sup> Der Originalton erhält meistens sowohl eine Vor- wie auch eine Nachlaufphase, in der er ohne Kommentar zu hören ist, damit man genau verfolgen kann, auf welche Stimme sich der Kommentar bezieht.

<sup>519</sup> Auch wenn Godard für die deutsche Fassung nicht verantwortlich zeichnet: An einer anderen Stelle des Films werden Hegel-Passagen gleichzeitig auf Deutsch und auf Französisch gelesen, so daß selbst eingefleischte Hegelianer nicht mehr folgen können.

Eine weitere Möglichkeit, Kommentar zum Zweck der „Übersetzung“ zu verwenden, ist die Audiodeskription.<sup>520</sup> Es handelt sich hierbei nicht um die Übertragung einer Sprache in eine andere, sondern um die von visuellen Informationen in verbale. Bei der Audiodeskription werden für blinde Zuschauer in den Momenten, in denen kein Dialog zu hören ist, auf dem zweiten Tonkanal<sup>521</sup> von einem Sprecher die nötigen Zusatzinformationen über Personen, Räume oder Handlungsabläufe gegeben – also Informationen, die sich nicht aus der Tonspur erschließen lassen. Diese Filmbeschreibungen werden immer von einer blinden und einer sehenden Person gemeinsam erstellt. Objektivität der Beschreibung ist dabei oberstes Gebot, um nicht zu sehr in die Phantasie der Blinden einzugreifen: Ein Kleidungsstück ist rot oder gelb, niemals aber schön oder häßlich.

Die Idee für die Audiodeskription stammt von Gregory Frazier und ist bereits aus den 70er Jahren. In den 80ern entwickelte er zusammen mit August Copolla von der San Francisco State University School die Technik für die Audiodeskription, die schließlich 1989 auf den Filmfestspielen von Cannes erstmals in Europa vorgestellt wurde. In den USA strahlen heute über 65 regionale Sender Hörfilme aus, in Frankreich wird die Audiodeskription in einigen Kinos auf Kopfhörern übertragen, in England gibt es sie außer in 40 Filmtheatern auch auf Hörfilm-Videos. Die erste Deskription im deutschen Fernsehen wurde am 11.10.1993 mit *EINE UNHEILIGE LIEBE* (1993, Michael Verhoeven) im ZDF ausgestrahlt. Außer dem ZDF, ARTE und Sendern der ARD konnte mit PRO7 1995 auch ein privater Sender für das Projekt gewonnen werden.

---

<sup>520</sup> Zur Audiodeskription vgl. Dosch, Elmar / Benecke, Bernd: *Wenn aus Bildern Worte werden. Ein Handbuch für Filmbeschreiber*. München 1997.

<sup>521</sup> Ein großer Hemmschuh für eine verstärkte Ausstrahlung von Deskriptionen ist die Tatsache, daß der zweite Tonkanal heute in immer stärkerem Maße für Stereofassungen benötigt wird. Dr. Josef Nagel, Redakteur im Programmereich Spielfilm I des ZDF, erwähnte 1999 mir gegenüber, beim ZDF sei man nicht dazu bereit, die Stereofassung eines Films einer Deskription zu „opfern“.

## 4.2. Die Untertitelung

Auch die Untertitelung ist ein Ergänzungsverfahren, bei dem allerdings der Originaltext seine Dominanz behält, und die Übersetzung mit weitgehenden Kürzungen arbeiten muß. Diese Kürzungen resultieren aus der Problematik, gesprochene Sprache in Schriftsprache transponieren zu müssen: Der Mensch kann in einem bestimmten Zeitraum wesentlich mehr Text auditiv als visuell verarbeiten.<sup>522</sup> Henrik Gottlieb nennt die Untertitelung deshalb einen *diagonalen Typ*: Zu der vertikalen Ebene der herkömmlichen Übersetzungsverfahren, die einfach eine Sprache in eine andere übertragen, gesellt sich die horizontale Ebene, auf der verbale Sprache in Schriftsprache wechselt.<sup>523</sup> Die Kunst des Untertitelns besteht somit darin, aus einer verbalen Äußerung den komprimierten Sinn herauszufiltern, und ihn so in einen geschriebenen Text zu verwandeln, daß er stilistisch ungefähr dem Ton der ursprünglichen Äußerung entspricht. Bereits 1960 stellte Caillé, einer der Vorreiter in der Auseinandersetzung mit der Problematik des Sprachtransfers in den audiovisuellen Medien, fest:

La phonétique lui est précieuse dans le doublage, la sémantique dans le soustitrage.<sup>524</sup>

Neben den semantischen Feinheiten der Übersetzung muß der Untertitler auch die auditiven und visuellen Gegebenheiten des zu bearbeitenden Films beachten: Das Timing der Untertitel - ihr mit dem Einsetzen des Dialogs synchronisiertes Erscheinen - ist eine qualitativ genauso wichtige Größe wie ihr Rhythmus, der der Schnittfrequenz des jeweiligen Films angepaßt werden sollte.<sup>525</sup> Aufgrund der Kollision des Untertiteltextes mit den visuellen Informationen des Films, wird jener generell in den untersten Bildteil geschrieben, wo er erfah-

---

<sup>522</sup> Deshalb übertrifft die Standlänge der Untertitel meistens die Länge der gesprochenen Dialoge.

<sup>523</sup> Vgl. Gottlieb, Henrik: ‚Subtitling: Diagonal Translation‘, in: *Perspectives: Studies in Translatology* Nr.1, 1994, S.104.

<sup>524</sup> Caillé, P.-F.: ‚Cinéma et Traduction‘, in: *Babel* Vol.6, Nr.3, 1960, S.109.

<sup>525</sup> Untertitel, die über mehrere Schnitte hinweg sichtbar sind, verwirren den Zuschauer, da bei einem Bildwechsel automatisch ein Textwechsel angenommen wird.

rungsgemäß am wenigsten stört.<sup>526</sup> Genauso versucht man, möglichst nur eine, höchstens aber zwei Zeilen zu verwenden.<sup>527</sup> Eine Rarität ist die Laufbanduntertitelung (*Moving subtitles*), wie sie in der deutschen Synchron-Fassung des Godard-Films *MADE IN USA* (1966) zu sehen ist.<sup>528</sup>

Die Nachteile der Untertitelung liegen also klar auf der Hand: neben der Beschneidung des Filmbildes ist es besonders das damit einher gehende Durchbrechen der erzählerischen Illusion, das Kritiker diesem Verfahren vorwerfen. Die Vorteile sind allerdings nicht weniger offenkundig: die Originalstimmen bleiben zumindest als „Tongesten“ erhalten, während der Originaltext eine Teilversicherung gegen zensorische Einschnitte bietet, da die Richtigkeit der Übersetzung jederzeit kontrolliert werden kann.<sup>529</sup> Diese Versicherung griff auch in einem aktuellen, politisch brisanten Fall: Am 13. Dezember 2001 wurde der Öffentlichkeit als Beweisstück im „Verfahren 11. September“ ein Videoband präsentiert, das Osama Bin Laden „im gemütlich-makabren Geplauder mit Freunden und Anhängern zeigt“<sup>530</sup>. Dieses Gespräch war mit englischen Untertiteln versehen worden:

Im deutschen Fernsehmagazin *MONITOR* erklärte der Arabist Hussein, die englischen Untertitel seien „an den wichtigsten Stellen,

---

<sup>526</sup> Aus kinematographischer Sicht besonders ungeeignet für Untertitel sind deshalb Plansequenzen (also Sequenzen, die aus einer einzigen Einstellung bestehen), da bei ihnen aufgrund der Raumdarstellung durch Kamerabewegung ständig die Gefahr besteht, daß wichtige Bildteile durch den Text verdeckt werden.

<sup>527</sup> Für Video-Kaufkassetten werden oftmals auch drei Zeilen verwendet.

<sup>528</sup> Der Film beginnt mit einer Einstellung, in der am oberen Bildrand ein Laufband mit den Worten „Nouveau trains autos-couchettes Paris-Mont-Blanc“ zu sehen ist. Parallel dazu wurde am unteren Bildrand eine Laufbanduntertitelung eingesetzt: „Neue Autoreisezüge-Liegewagen Paris-Mont-Blanc“. In der deutschen Fernsehversion von *SHANGHAI-EXPRESS* (1932, Josef von Sternberg) wird ein Brief mit Laufbanduntertiteln übersetzt.

<sup>529</sup> Insofern sind Untertitel vielleicht die „ehrlichste“ Lösung der Sprachübertragung, weil sie gar nicht erst vorgeben, wirklich übertragen zu können: Untertitel kommen in Deutschland nicht zufällig oft bei Spielfilmen aus anderen Kulturen, also z.B. aus Schwarzafrika, aus dem Iran oder aus Südostasien zum Einsatz. Vgl. hierzu Kapitel 6.3.

<sup>530</sup> Mellenthin, Knut: ‚Smoke gets in your eyes‘, in: *Konkret* 2/2002, S.21.

die die Täterschaft Bin Ladens beweisen sollten, nicht identisch mit dem arabischen Ton".<sup>531</sup>

Die Geschichte der Untertitel<sup>532</sup> beginnt mit der manuellen Einblendung von Zwischentiteln ins Filmbild mittels eines *Skioptikon* genannten Projektors, einer Weiterentwicklung der *Laterna Magica* aus dem Jahre 1909. Mit einer solchen Projektionsmethode sollen bereits im Januar 1929 in Frankreich untertitelte Filme vorgeführt worden sein, und im selben Jahr in Dänemark THE SINGING FOOL. Ab 1930 wurden dann fotochemische Verfahren entwickelt, bei denen Druckplatten in die Filmemulsion gepreßt wurden, so daß letztendlich „weiße“ (durchsichtige) Buchstaben das Filmbild ersetzen.<sup>533</sup> Eine weitere Methode ist das optische Untertiteln: beim Umkopieren des Films vom Negativ zum Positiv wird ein weiterer Filmstreifen dazwischengeschoben, der die in schwarz fotografierten Titel enthält. Auf dem neuen Filmpositiv erscheinen sie dann als weiße Schriftzeichen.<sup>534</sup> Denis Auboyer setzte 1988 neue Maßstäbe, als er zum ersten Mal Lasertechnik zur Herstellung von Untertiteln auf 35mm-Film einsetzte: Die Titel werden mit Hilfe von Computer-Software entworfen, die Ein- und Ausstiegszeiten festgelegt und dann elektronisch zu einem Laser weitergeleitet, der die Emulsion an den gewünschten Stellen verschwinden läßt.<sup>535</sup> Diese Methode garantiert einen sehr hohen Qualitätsstandard, ist - laut Auboyer - im Endeffekt um 10% billiger als die chemische Untertitelung<sup>536</sup> und wird bereits weltweit eingesetzt. Die DVD

---

<sup>531</sup> Mellenthin, S.21. Allerdings war der Ton so schlecht, daß die meisten Stellen nicht einmal von Arabern verstanden wurden.

<sup>532</sup> Ich beziehe mich hier im wesentlichen auf Ivarsson/Carroll, S.11-17.

<sup>533</sup> Obwohl im Ergebnis nur mehr oder weniger zufriedenstellend, ist diese Methode z.B. in Südamerika oder Osteuropa bis heute in Gebrauch.

<sup>534</sup> Während sich das fotochemische Untertiteln für eine geringe Kopienanzahl als das günstigste herausstellte, wird das optische Untertiteln bei einer größeren Anzahl rentabler. Am optischen Prozeß hat sich bis heute nicht allzu viel geändert; er ist noch vielfach in Gebrauch.

<sup>535</sup> Die Emulsion verschwindet nicht ganz: kleine Partikel setzen sich am Rand der Buchstaben ab. Dieser „Fehler“ hat einen ungewollt positiven Effekt: Die Partikel sorgen für eine bessere Lesbarkeit der Untertitel, wenn der Bildhintergrund nicht genügend Kontrast bietet.

<sup>536</sup> Vgl. Bourelly, Robert: ‚Le laser rayonnant‘, in: *Sonovision* Nr.335, 1990, S.61.

mit ihren Möglichkeiten, pro Film eine Vielzahl von Untertitelungen zur freien Auswahl zu speichern, könnte das Sehverhalten in bezug auf Sprachfassungen, selbst in der Synchronisation verpflichteten Ländern wie Deutschland, nachhaltig verändern.<sup>537</sup>

In den ersten Jahren wurde die Untertitelung weitgehend abgelehnt und kam als Alternative zu den Sprachversionsfilmen oder zur Synchronisation eigentlich nicht in Frage. Sogar in Holland, wo heute im Kino ausschließlich untertitelt wird, war das 1929 noch verpönt<sup>538</sup>, sicher aufgrund der noch unausgereiften technischen Prozesse. Dennoch wurden in Deutschland – wie aus Alexander Jasons Handbuch<sup>539</sup> hervorgeht – schon in den ersten Tonfilmjahren einige Filme – besonders solche aus den USA, aber auch aus Frankreich, England oder Dänemark – in einer untertitelten Fassung vorgeführt. Der erste untertitelte Film, der im Fernsehen lief, war DER STUDENT VON PRAG (1935, Arthur Robinson)<sup>540</sup>. Er wurde am 14.8.1938 von der BBC ausgestrahlt. Es stellte sich aber heraus, daß die fürs Kino erstellten Untertitel für das Fernsehen nicht tauglich waren, u.a. weil das Fernsehbild eine engere Kontrastskala hat als die Kinoleinwand. Man ging dann seit 1940 dazu über, eigens für das Fernsehen erstellte Untertitel mit einer optischen Methode elektronisch in das Filmbild zu mischen. Seit 1960 gibt es Schriftgeneratoren, die die Untertitel direkt in das zu übertragende Bild einblenden können.<sup>541</sup>

Ausschlaggebend für die Wahl der Untertitelung als Standard-Sprachübertragungsmethode sind sicher in erster Linie wirtschaftliche Gründe. Kleine Länder mit einer geringen Eigenproduktion an Filmen und einer überschaubaren Anzahl an Muttersprachlern – wie z.B. Portugal<sup>542</sup>, Rumänien, Griechenland oder Israel – müssen sich aus fi-

---

<sup>537</sup> Allerdings werden diese Möglichkeiten gerade bei DVDs für den deutschen Markt bisher selten ausgenutzt.

<sup>538</sup> Vgl. Bruls, Emile / Kerkman, Ed: ‚Ondertitels: Echte vertalers en geavanceerde apparatuur‘, in: *Film en TV maker* Nr.304, 1990, S.32.

<sup>539</sup> Vgl. Jason, Alexander: *Handbuch des Films 1935/36*. Berlin 1936.

<sup>540</sup> Nicht zu verwechseln mit der berühmten Verfilmung gleichen Namens aus dem Jahre 1913 (Stellan Rye).

<sup>541</sup> Vgl. Ivarsson/Carroll, S.20ff.

<sup>542</sup> Das brasilianische Portugiesisch ist nicht unbedingt kompatibel mit dem europäischen.

nanziellem Kalkül der Untertitelung zuwenden, da sie extrem billig ist: Der Preis für eine Untertitelung liegt bei weniger als einem Zehntel dessen einer Synchronisation.<sup>543</sup>

Besonders interessant sind Länder mit mehreren Amtssprachen. Die Schweiz hat deren vier, wobei Rätoromanisch nur noch von sehr wenigen Menschen gesprochen wird. Aber in den deutsch-, italienisch- und französischsprachigen Teilen des Landes wurde in den 50er und 60er Jahren sowohl im Fernsehen als auch im Kino untertitelt. Damit wollte man der Multilingualität eines großen Teils der Bevölkerung gerecht werden. Diese tendierte jedoch dazu, sich Sendungen in ihrer Muttersprache auf Kanälen aus Deutschland, Italien oder Frankreich anzuschauen, so daß mit der Zeit alle drei Schweizer Sender (SRG/SSF/TSI) dazu übergingen, nur in der jeweiligen Sprache gedrehtes oder synchronisiertes Material auszustrahlen.<sup>544</sup> In Belgien wird heute noch für das Kino zweisprachig untertitelt. Das bedeutet vierzeilige Untertitel, zwei Zeilen auf Flämisch und zwei auf Französisch. Die inzwischen selbständigen Fernsehsender RTBF und VRT<sup>545</sup> haben ihre eigenen Abteilungen für französische bzw. flämische UT<sup>546</sup>, wobei Herbst berichtet, der wallonische Sender würde seit Mitte der 80er Jahre synchronisieren<sup>547</sup>.

Großbritannien kommt in Europa eine Sonderstellung zu, da die US-Filme dort heute auch sprachlich akzeptiert sind und im Originalton gezeigt werden können. Einer der ersten Filme, die dort mit Untertiteln liefen, war KAMERADSCHAFT<sup>548</sup> im Januar 1932 mit ca. 70-80 Titeln.<sup>549</sup> Zuvor wurden Filme auch für den britischen Markt synchroni-

---

<sup>543</sup> Nach Informationen der Berliner Firma *Titelbild* liegt der Standardpreis für die Untertitelung eines Spielfilms bei € 3100.

<sup>544</sup> Vgl. Luyken, Georg-Michael et al.: *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Media Monographs Nr.13. Manchester 1991, S.37.

<sup>545</sup> Hervorgegangen aus dem Einheitssender NIR/INR, der seit ca. 1960 als BRT, RTB und BRF (deutsch) dreisprachig war.

<sup>546</sup> Vgl. Luyken, S.35.

<sup>547</sup> Vgl. Herbst, Thomas: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen 1994, S.19.

<sup>548</sup> Vgl. Kapitel 5.2.2.2.

<sup>549</sup> Vgl. Low, S.100.

siert.<sup>550</sup> Bald jedoch gelangten ohnehin nur noch wenige Produktionen vom Kontinent auf die Insel.

In Britain [...] acquiring languages has never been accorded high cultural significance and there is the somewhat arrogant assumption that the majority of life's activities - including broadcasting - can be satisfactorily conducted in English. [...] In Britain this characteristically insular mindset has not only affected our readiness to learn foreign languages, it also has had an impact on audiences' response to foreign language material.<sup>551</sup>

Im britischen Fernsehen wird - je nach Sender - teils Untertitelt, teils synchronisiert.<sup>552</sup>

Obwohl Synchronisation teuer ist und nur in großen Sprachräumen profitabel erscheint, war die wirtschaftliche Motivation nicht immer entscheidend. Japan entschied sich für Untertitel, obwohl sich die Synchronisation in diesem dichtbesiedelten Land wirtschaftlich gerechnet hätte.<sup>553</sup>

Allerdings wurde die Entscheidung für Untertitel im Fall Japan aus soziologisch-demographischen Gründen wieder eingeschränkt: Weil sich das Fernsehpublikum zu einem gewissen Teil aus analphabetischen Bauern zusammensetzt, werden in Japan nicht nur - wie auch in anderen der Untertitelung verschriebenen Ländern, also z.B. Holland und ganz Skandinavien - die Kindersendungen synchronisiert, sondern auch viele Sendungen für Erwachsene.

Eine ganz wichtige Rolle spielt die Untertitelung in der Bearbeitung von Filmen für Schwerhörige und Gehörlose. Der taube Kubaner Emerson Romero, ein ehemaliger Stummfilmschauspieler, kaufte 1947 eine Handvoll Tonfilme, um die Dialoge nachträglich als Zwischentitel einsetzen zu lassen. Seine Idee wurde nachgeahmt und führte 1950 zu der Gründung einer speziellen Kinemathek. Natürlich werden die Dialoge

---

<sup>550</sup> Vgl. Low, S.99.

<sup>551</sup> Kilborn, Richard: „Speak my language“: current attitudes to television subtitling and dubbing, in: *Media, culture and society* 15/1993, S.649.

<sup>552</sup> ITV vertraut ganz auf die Synchronisation, während Channel 4 und BBC 2 seit Mitte der 80er Jahre immer mehr auf die Untertitelung setzen. Vgl. Luyken, S.37-38.

<sup>553</sup> Dibbets, S.203.

heute als Untertitel eingeblendet.<sup>554</sup> Einige der auf diese Weise bearbeiteten Filme liefen in den USA auch im Fernsehen, für das jedoch bald eine viel bessere Möglichkeit entwickelt wurde: seit 1970 arbeitete man in Europa und den USA an Teletext-Systemen, die es erlauben, Informationen in binäre Codes umzuwandeln und in das gewöhnliche Fernsehsignal einzuspeisen. Das Fernsehbild besteht aus 525 horizontalen Zeilen, wobei der Teletext-Code auf der nicht sichtbaren Zeile 21 übertragen wird. Ein heute in jedem Gerät eingebauter Decoder empfängt die Signale und läßt mittels der Fernsteuerung den Text auf dem Bildschirm erscheinen. Der erste öffentliche Teletext, heute Videotext genannt, war *Ceefax* („See facts“). Er wurde von der BBC ab 1974 experimentell und ab 1976 regulär ausgestrahlt. Zunächst sollte der Videotext nur eine Art Zeitungersatz für aktuelle Meldungen werden, aber der zweite britische Anbieter, ITV, begann schon 1978 experimentell, mit seinem *Oracle* genannten System Untertitel für Gehörlose zu senden. Der Vorteil an dieser Methode ist der fakultative Empfang: nur wer die Titel wirklich lesen will, muß sie auch einschalten. In den USA kümmert sich seit 1979 das *National Captioning Institute* (NCI) um alle Angelegenheiten der Untertitelung für Gehörlose, und seit 1980 kann man auch dort Untertitel über Videotext empfangen. In Deutschland wurde erstmals 1977 auf der IFA in Berlin ein Videotext-System vorgestellt.<sup>555</sup> Ein besonderes Bonbon war damals die Übertragung eines französischen Fernsehfilms im Original mit deutschen und gleichzeitig als deutsche Fassung mit türkischen Untertiteln.<sup>556</sup> Heute bieten wenigstens 15 europäische Länder Untertitel für Gehörlose an, wobei England immer noch eine Vorreiterstellung einnimmt, da seit Ende 1998 dort gesetzlich festgelegt ist, daß 50% des Fernsehprogramms gehörlosengerecht ausgestrahlt werden müssen.<sup>557</sup> Eine interessante Variante ist die Live-Untertitelung.<sup>558</sup> Sie

---

<sup>554</sup> Vgl. Linde, Zoe De: ‚Le sous-titrage intralinguistique pour les sourds et les mal entendants‘, in: Gambier, Yves (Hg.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve-D'Ascq 1996, S.173.

<sup>555</sup> Vgl. Buchholz, Axel / Kulpok, Alexander: *Revolution auf dem Bildschirm. Die neuen Medien Videotext und Bildschirmtext*. München 1979, S.48ff.

<sup>556</sup> Vgl. S.61.

<sup>557</sup> Vgl. Ivarsson/Carroll, S.24-25.

<sup>558</sup> Anfang der 80er Jahre wurde eine Tastatur entwickelt, die anstatt mit Buchstaben mit Silben funktioniert. Speziell ausgebildetes Personal benö-

spielt in Deutschland eine untergeordnete Rolle, ist aber in den USA oder in Holland - vor allem in Nachrichtensendungen, aber auch bei Sportereignissen oder Talk-Shows - an der Tagesordnung. Die Schwächen der Gehörlosenuntertitel im Videotext sind das Fehlen einer Proportionalschrift, die platzsparender ist als die Schreibmaschienschrift, und die mangelhafte Distinktion vom Fernsehbild: Videotext-Schriftgeneratoren, so Ivarsson/Carroll, erzeugen ganz eindeutig die schlechtesten Untertitel.<sup>559</sup>

Untertitel können nicht nur zur Übertragung einer Sprache herangezogen, sondern auch schon während der Filmproduktion zur Sichtbarmachung von Gedanken eingesetzt werden. Ein klassisches Beispiel für diese Anwendung ist Woody Allens ANNIE HALL (DER STADTNEUROTIKER, 1977), in dem er die Untertitel anzeigen läßt, was Annie und Alvy wirklich denken, während sie eine etwas gezwungene Unterhaltung über Kunst führen. In VIVRE SA VIE (DIE GESCHICHTE DER NANA S., 1962, Jean-Luc Godard) gibt es eine Sequenz ohne Ton, in der Nana und ein junger Mann sich im Zimmer eines Stundenhotels bewegen und umarmen: Untertitel zeigen an, was die beiden denken oder sagen könnten.

### 4.3. Die Synchronisation

Die Nachsynchronisation, so David A. Cook in seiner Geschichte des Erzählfilms<sup>560</sup>, wurde erstmals vom US-Regisseur King Vidor für seinen mit Musik und Gesang gespickten Film HALLELUJAH (1929) benutzt. Der Terminus *Nachsynchronisation* bezeichnet die Reproduktion des Dialogbandes nach Abschluß der Dreharbeiten im allgemeinen, während *Synchronisation* die Bearbeitung der Dialoge in einer anderen Sprache bedeutet.<sup>561</sup>

---

tigt höchstens 2-3 Sekunden, um die geschriebenen Texte den gesprochenen nachzuliefern. Vgl. Ivarsson/Carroll, S.133-136 sowie Collignon, Frans: ‚Subtitles: an open sesame for the deaf and hard-of-hearing‘, in: *Diffusion EBU* Winter 1992/93, S.16-19.

<sup>559</sup> Vgl. Ivarsson/Carroll, S.39-44.

<sup>560</sup> Vgl. Cook, S.254.

<sup>561</sup> Vgl. Monaco, James [deutsche Fassung: Bock, Hans-Michael]: *Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek 2000.

The habit of post-synchronisation grew up at a time when sound recording outside the studio was technically quite difficult. When the neo-realists took to the streets in search of authenticity, often without the resources for synch cameras and with primitive non-directional microphones, they almost always brought back the film for dubbing in the studio.<sup>562</sup>

Seit den 50er Jahren wird – begünstigt durch die Umstellung vom äußerst rauschanfälligen Lichtton auf den Magnetton im Jahre 1948 – in der Regel mit der Nachsynchronisation gearbeitet. Der Magnetton verbesserte die Möglichkeiten der Tonmischung<sup>563</sup> und erlaubte es, Dialoge, Geräusche und Musik getrennt aufzuzeichnen. Es entstanden die sogenannten ITs („International Tapes“): bei fremdsprachigen Synchronisationen mußten nun nur noch die Dialoge ausgetauscht werden.<sup>564</sup>

Cook bemerkt, mit der Nachsynchronisation sei der Tonfilm wieder offener für freie Gestaltung geworden:

In its infancy, sound recording had bound film to the laws of empirical reality more securely than ever before, but post-synchronisation re-introduced the plastic, manipulative element.<sup>565</sup>

Für einige Regisseure wie Federico Fellini<sup>566</sup> oder Jacques Tati<sup>567</sup> wurde dieses manipulative Element ein wichtiger Teil ihres Schaf-

<sup>562</sup> Nowell-Smith, Geoffrey: ‚Italy sotto voce‘, in: *Sight & Sound* Vol.37, Nr.3, Sommer 1968, S.146.

<sup>563</sup> „Ab 1927 indes ließen sich Tonmischungen vornehmen, doch war die Technik zu diesem Zeitpunkt noch zu wenig ausgereift, so daß sich das Rauschen, der größte Makel beim Lichtton, nicht nur verstärkte, sondern sogar potenzierte [...]. Ab 1932 konnte man schließlich bis zu vier verschiedene Aufnahmen miteinander verbinden, allerdings immer mit dem Qualitätsverlust durch starkes Rauschen verbunden. Dieses starke Rauschen war wohl mit ein Grund dafür, daß die Studios auch nach 1932 noch teilweise an der Simultan-Aufnahme von Bild und Ton festhielten [...].“ Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/M. [u.a.] 1997, S.66.

<sup>564</sup> Vgl. S.69.

<sup>565</sup> Cook, S.256.

<sup>566</sup> „Federico Fellini war [...] dafür bekannt, den Dialog für eine Szene manchmal erst nach dem Drehen zu schreiben und die Schauspieler zu bitten, Zahlen zu rezitieren [...].“ Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek 2000, S.132. „La tolérance qu’on se laisse en Italie pour le synchronisme des voix est déjà grande, mais Fellini bat tous les records, avec ses voix qui ne tiennent aux corps des acteurs que de manière extrêmement lâche et lib-

fens. Die dänischen Dogma-Filmer dagegen wendeten sich in ihrem Manifest von 1995 unter Gebot Nr.2<sup>568</sup> ausdrücklich von der Nachsynchronisation ab, weil sie zu dem kosmetischen Arsenal einer Filmindustrie gehöre, die nichts anderes wolle, als ihr Publikum zum Narren zu halten. Damit standen sie in direkter Tradition der italienischen Regisseure, die im Februar 1968 in Amalfi der Öffentlichkeit ebenfalls ein Manifest vorstellten, das sich äußerst entschieden vor allem gegen die Praktiken des in Italien maßgeblichen Nachsynchronisierens einheimischer Spielfilme wandte, u.a. mit dem Hinweis, diese Arbeitsweisen hätten einen „ideologischen Charakter“.<sup>569</sup>

The post-synchronisation of native films, often with different actors from those whose faces appear on the screen<sup>570</sup>, has become an integral part of a cultural levelling process which began with the unification of Italy, attained the status of dogma under Mussolini, and is still going on. Most Italian actors do not speak the „Tuscan tongue on Roman lips“ that is officially regarded as a suitable means of universal communication. Most of them speak dialect, and it should be noted in passing that many of the Italian dialects are richer and more flexible instruments of communication than is the national language.<sup>571</sup>

Gegen Oktober 1929 – schreibt Kristin Thompson – begannen die US-Studios mit den ersten Synchronisationen, die wesentlich billiger

---

re, dans l'espace comme dans le temps. [...] Fellini se moque bien d'être le maître des voix.“ Chion 1993, S.84f.

<sup>567</sup> Vgl. S.82.

<sup>568</sup> „The sound must never be produced apart from the images or vice versa.“ Zitiert nach: Forst, Achim: *Breaking the dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg 1998, S.237.

<sup>569</sup> Vgl. Nowell-Smith 1968, S.145.

<sup>570</sup> Auch italienische Filmstars sollen vor dem Diebstahl ihrer Stimme niemals sicher gewesen sein. Eines dieser Opfer war Gina Lollobrigida, die allerdings über ganz andere Qualitäten als ihre Stimme verfügte. Vgl. Whitman-Linsen, Candace: *Through the dubbing glass: the synchronisation of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt/M. [u.a.] 1992, S.58.

<sup>571</sup> Nowell-Smith 1968, S.146. Auch in Deutschland werden manchmal Stimmen ausgetauscht. R.W. Fassbinder ließ Schauspieler oft von Kollegen synchronisieren, deren Stimmen seiner Meinung nach besser zum Charakter der Figur paßten. Vgl. Bräutigam, Thomas: ‚Die Welt der Synchronisation. Eine kleine Einführung.‘, in: Ders.: *Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation*. Berlin 2001, S.23.

waren als das Drehen von Versionen<sup>572</sup>, jedoch erst eine annehmbare Qualität erreichten, als sich ab Ende 1931 geeignete Tonmisch- und Schneideverfahren etablierten.<sup>573</sup>

Mit LUMMOX (Herbert Brenon), der in Deutschland unter dem Titel DER TOLPATSCH lief, startete United Artists im Januar 1930 den ersten Versuch, einen amerikanischen Spielfilm in deutscher Sprache synchronisiert auf den Markt zu bringen. [...] Die Filmkritik erkannte überwiegend den Versuch an, auf diese Weise die Internationalität des Films kostengünstig sicherzustellen. Allerdings wurde die Ausführung der Synchronisation heftig kritisiert [...].<sup>574</sup>

Auch die Universal ließ in Deutschland für die Saison 1930/31 Spielfilme synchronisieren.<sup>575</sup> Zur Anwendung kam dabei das rhythmographische Verfahren von Carl Robert Blum<sup>576</sup>, die „Weiterentwicklung und veränderte Applikation seines 1926 patentierten Musikchronometers“<sup>577</sup>, das – ähnlich der in Kapitel 3.2.1. beschriebenen Verfahren – eigentlich zur Synchronisierung von Stummfilmen und Musik erfunden worden war. Im Oktober 1930 kam der erste dieser Filme auf den Markt: CAPTAIN OF THE GUARD (DER KAPITÄN DER GARDE, Pal Fejös/John S. Robertson).<sup>578</sup> Es war aber die Synchronfassung eines anderen Uni-

---

<sup>572</sup> Eine Synchronisation kostete ca. ein Drittel einer Sprachversion. Vgl. Vincendeau, S.28-32.

<sup>573</sup> Vgl. Thompson 1985, S.160 und 163.

<sup>574</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.246.

<sup>575</sup> Ebenso in Frankreich: in einer Kritik vom Januar 1932 werden drei Universal-Synchronisationen – darunter DRACULA – als schlecht bezeichnet, besonders wegen der inadäquaten französischen Dialoge und der unpassenden Sprecherstimmen. Der Schlußsatz lautet: „Pour être acceptable, le dubbing doit être parfait“. Autré, S.22.

<sup>576</sup> Vgl. Wedel 2002.

<sup>577</sup> Wedel 2001, S.50.

<sup>578</sup> Auch synchronisierte Filme anderer Studios kamen in diesem Jahr in die deutschen Kinos, darunter der Warner-Brothers-Film GOLD DIGGERS OF BROADWAY (VORHANG AUF, 1929, Roy del Ruth) und die James-Cruze-Produktion THE GREAT GABBO (DER GROSSE GABBO, 1929). Vgl. Bräutigam, S.9. Joe May stellte 1930 – unter Verwendung eines von Ludwig Czerny erfundenen Verfahrens – für die Ufa englische Synchronisationen der von ihm produzierten Filme DER UNSTERBLICHE LUMP (Gustav Ucicky) und DIE LETZTE KOMPAGNIE (Kurt Bernhardt) her. Vgl. Bock, Hans-Michael: ‚Ein Instinkt- und Zahlenmensch. Joe May als Produzent und Regisseur in Deutschland‘, in: Bock, Hans-Michael / Lenssen, Claudia (Red.): *Joe May: Regisseur und Produzent*. München 1991, S.141.

versal-Films, die die Gemüter erregte: Für die deutsche Aufführung von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1929/30, Lewis Milestone), der Verfilmung des berühmten Remarque-Romans, hatte die Produktionsfirma ganz bewußt einige heikle Szenen herausgeschnitten, also Selbstzensur geübt. (Immerhin handelte es sich um die amerikanische Bearbeitung einer großen deutschen Niederlage.) Das

führte in diesem speziellen Fall zu der absurden Situation, dass die für den deutschen Markt hergestellte Fassung verboten wurde, weil an ihr *nicht* beanstandet werden konnte, was man an der außerhalb des Zuständigkeitsbereichs bereits gespielten internationalen Fassung gerne beanstandet hätte.<sup>579</sup>

Das Interessante an diesem Fall ist aber, daß die Kritik der deutschen Öffentlichkeit sich außerdem auf „die subtilen Änderungen am Dialog“<sup>580</sup> bezog.

Die von Blum und anderen beschriebene filmtechnische Notwendigkeit, in den deutschen Synchronfassungen fremdsprachiger Filme Umformulierungen vornehmen zu müssen, um größtmögliche phonetische Übereinstimmung und somit Lippensynchronität zu erreichen, wurde im Fall von IM WESTEN NICHTS NEUES zum systematischen Täuschungsmanöver nicht nur im ästhetischen, sondern im ideologischen Sinn umgedeutet.<sup>581</sup>

Michael Wedel kann dieser Entlarvung eines tatsächlichen Täuschungsprozesses nichts Positives abgewinnen:

Während die gelungene Illusion der synchronisierten Dialoge als ideologische Operation dekuviert wird, wird die gegenüber der amerikanischen Fassung weitgehend unveränderte Geräuschebene als authentisch wahrgenommen. In diesem Rezeptionsmuster zeigt sich nicht zuletzt, wie einseitig die öffentliche Sensibilisierung für neuartige tontechnische Verfahren zu diesem Zeitpunkt auf die Praxis der Sprachsynchronisation ausgerichtet war. In der Diskussion ausgeblendet blieb die Tatsache, dass auch der so echt wirkende Schlachtenlärm des Film erst nachträglich den Bildern hinzugefügt wurde [...].<sup>582</sup>

Was Wedel nicht erwähnt, ist, daß diese „einseitige Sensibilisierung“ nicht nach und nach vielseitiger wurde, sondern schon nach

---

<sup>579</sup> Wedel 2001, S.58.

<sup>580</sup> Ebd. Es handelte sich dabei ja um die Bearbeitung der englischen Dialoge, die wiederum auf dem deutschen Roman fußten.

<sup>581</sup> Ebd.

<sup>582</sup> S.60. ALL QUIET war auch einer der ersten Filme, in denen die Nachsynchronisation eingesetzt wurde, und zwar für die Schlachtsequenzen, die man mit einer beweglichen Stummfilmkamera aufnahm und später mit Schlachtgeräuschen unterlegte. Vgl. Cook, S.255.

kurzer Zeit überhaupt nicht mehr existierte.<sup>583</sup> Synchronisationen wurden bald von einer überwältigenden Mehrheit, die sich auch weiterhin nicht besonders „für neuartige tontechnische Verfahren“ interessierte, kritiklos akzeptiert. Das zeigt zweierlei: Erstens gab es in der frühen Tonfilmzeit eine Phase, in der eine gewisse Sensibilität für den Prozeß der künstlichen Kombination von Ton und Bild bestand. Zweitens war die verbale Sprache von Beginn an das entscheidende Element, wenn es um die Akzeptanz eines ausländischen Films ging. Ein Verdacht gegenüber der verbalen Ebene beinhaltete immer einen Verdacht gegenüber dem gesamten Film.

Wurde früher – wie im Fall ALL QUIET – die Lippensynchronität, also die Parallelität von Lippenbewegungen und Dialog, von Fachleuten als das größte Problem bei der Synchronisation angesehen, so wendet sich heute die Aufmerksamkeit eher der Nukleussynchronität zu:

Es ist nämlich so, daß die Artikulation stark betonter Silben, die in der Linguistik als Nuklei bezeichnet werden, vom Kulminationspunkt bestimmter Gesten wie dem Ausführen einer Handbewegung oder auch nur dem Hochziehen der Augenbrauen nicht getrennt werden kann [...], weil ansonsten eine Loslösung des gesprochenen Textes vom Bild erfolgt, die zwar nur in den seltensten Fällen bewusst auffallen, unterbewusst aber wahrscheinlich doch registriert werden dürfte.<sup>584</sup>

Desweiteren nennt Thomas Herbst die Intonation der Originalstimmen und das sprachliche Verhältnis der Filmfiguren zueinander als im Synchronisationsprozeß schwer zu erhaltende Faktoren:

Da Amerikaner, Engländer, Franzosen oder Dänen, die mit einem bairischen, sächsischen oder hamburgischen Einschlag sprechen, nicht glaubwürdig sind, muß in der Synchronisation [...] eine standardsprachliche Realisation gewählt werden. Die entscheidende Beeinträchtigung liegt dabei nicht so sehr im Verlust gewisser Konnotationen in Hinblick etwa auf sozialen Hintergrund oder Bildungsstand, sondern in der Neutralisation sprachlicher Unterschiede zwischen verschiedenen Rollen überhaupt.<sup>585</sup>

---

<sup>583</sup> ALL QUIET war nach zahlreichen Schnittauflagen in der Saison 31/32 der bis dahin erfolgreichste ausländische Tonfilm auf dem deutschen Markt. Vgl. Wedel 2001, S.61.

<sup>584</sup> Herbst, Thomas: ‚Müssen frühe Vögel Würmer fangen? Synchronisation aus linguistischer Perspektive‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.25.

<sup>585</sup> S.26. In einer frühen Untersuchung der Synchronisation hatte bereits Otto Hesse-Quack dies als eine entscheidende Schwäche ausgemacht: „In den

Genauso schwierig zu erhalten ist der spezifische Verbalhumor gewisser Komiker. Wissenschaftlich untersucht sind beispielsweise die Synchronisationen von Filmen der Marx-Brothers<sup>586</sup> oder von Woody Allen<sup>587</sup>.<sup>588</sup>

Auch bei einer Aufzählung von tatsächlichen Mängeln stellt der Anglist Herbst nicht die Lippsynchronität heraus, sondern die „Gestaltung der Dialoge“, die zu viele unmotivierter Anglizismen<sup>589</sup>, Stil- und Kohäsionsbrüche enthielten.<sup>590</sup> Diese Kritik führt zurück zu einer Besprechung von ATLANTIK:

Was Literaten als Banalität der Sprechfilme empfinden werden, wird in Wirklichkeit die Sprachverständlichkeit einer neuen Kunst für die Unverbildeten sein. Der Sprechfilm wird die neue Natursprache für die Massen bringen.<sup>591</sup>

---

Originalen gebotene Differenzierung von Charakteren und Situationen durch sprachliche Wendungen geht über in Stereotypisierung.“ Hesse-Quack, Otto: *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen: eine interkulturelle Untersuchung*. Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung 12. Köln 1967, S.197. Die Versuche zur Umgehung der Neutralisation sprachlicher Unterschiede hat - so behaupte ich - ein eigenständiges Filmgenre geschaffen, das ich in Kapitel 5 skizzieren möchte.

<sup>586</sup> Vgl. Diot, Rolande: ‚Chaos par K.O.: un exemple d’incompatibilité d’humeur - le doublage et le sous-titrage des films des Marx Brothers‘, in: Laurion, Anne-Marie (Hg.): *Humeur et traduction*. Actes du Colloque International 13.-14.12.1985, Paris 1985, S.259-269.

<sup>587</sup> Vgl. Whitman-Linssen, S.189-325.

<sup>588</sup> Bevor die Monty Pythons - untertitelt oder synchronisiert - mit ihrem *Flying Circus* weltberühmt wurden, hat ihr deutscher Entdecker - Alfred Biolek - 1972 für den WDR eine eigens für das deutsche Publikum entwickelte Folge mit ihnen gedreht, für die die Pythons - wie einst Laurel und Hardy - mit der phonetischen Methode die deutschen Texte lernten. Vgl. das Gespräch vom 2.2.1998 mit Alfred Biolek, in: Cleese, John et al.: *Monty Python's Fliegender Zirkus. Sämtliche deutschen Shows (alle beide)*. Zürich 1998, S.7-16.

<sup>589</sup> Beispiele für Anglizismen sind: *Habe einen schönen Tag!*, *Liebe machen*, *Es tut mir leid* für ‚I’m sorry‘ oder *Gib mir eine Chance!* von ‚Give me a chance!‘, selbst wenn *Laß mich’s mal versuchen!* gemeint ist.

<sup>590</sup> Vgl. Herbst 2003, S.26.

<sup>591</sup> Filmkritik zu ATLANTIK von Ernst Jäger, in: *Film-Kurier* Nr.257 vom 29.10.29.

Diese Prophezeiung sollte sich bewahrheiten. Die künstliche Filmsprache ist in die Alltagssprache eingedrungen. Während des Prozesses der Synchronisation allerdings, addieren sich zur Künstlichkeit gravierende sprachliche Fehler, die zu einer neuen Variante des Deutschen führten, zum Synchrondeutsch. Diese Fehler haben in den meisten Fällen ihre Ursache in der schlechten Bezahlung<sup>592</sup> und Organisation des Übersetzungsprozesses. Die Arbeit an einem Synchrondrehbuch ist zweigeteilt: während der Synchronbuchautor die Rohübersetzung in ein dem Film angepaßtes Synchronbuch umarbeitet, befinden sich die Rohübersetzer, die meistens nicht einmal professionelle Übersetzer sind<sup>593</sup>,

in der eigenartigen Situation, zu wissen, daß der von ihnen übersetzte Text nicht der endgültige Text ist: Abgesehen davon, daß sich das negativ auf den übersetzerischen Ehrgeiz auswirken muß, hätte es auch wenig Sinn, eine besonders gelungene Übersetzung anzufertigen, da die Formulierungen ohnehin wieder geändert werden müssen. Zum anderen sind die Übersetzungsmöglichkeiten der Rohübersetzer auch dadurch begrenzt, daß ihnen in der Regel der Film nicht vorliegt, sondern sie allein auf der Basis der *continuities*<sup>594</sup> arbeiten müssen.<sup>595</sup>

In Musicals werden die Songs meistens im Original belassen.<sup>596</sup> Irritierend ist in diesen Fällen nicht nur der plötzliche Wechsel der Sprache, sondern vor allem der der Stimme.<sup>597</sup> Die Originalstimme, die bei der Synchronisation so leichtfertig geopfert wird, scheint, sobald gesungen wird, von unermeßlichem Wert zu sein. Das Opfer soll

---

<sup>592</sup> Thomas Herbst gibt für die Rohübersetzung einer 50-minütigen Serienfolge an: 4-5 Tage Arbeitszeit; Bezahlung: 800 bis 1000 DM, das sind ca. 2% der Gesamtkosten. Herbst 1994, S.17.

<sup>593</sup> Vgl. S.217.

<sup>594</sup> Die *continuity* entspricht nicht unbedingt dem *post production script*, das den tatsächlich endgültigen Filmwortlaut beinhaltet.

<sup>595</sup> Herbst 1994, S.199.

<sup>596</sup> Werden sie im Original belassen, ist es dann fahrlässig, sie nicht zu untertiteln, wenn der Liedtext in irgendeiner Verbindung mit der Handlung des Films oder der Gefühlswelt der Protagonisten steht.

<sup>597</sup> Diesen Effekt kann man selbstverständlich in der Nachsynchronisation humoristisch einsetzen. Alain Resnais hat das in *ON CONNAÎT LA CHANÇON* (DAS LEBEN IST EIN CHANÇON, 1997) getan: alte, bekannte französische Chansons werden den Filmschauspielern in den passenden Situationen „in den Mund gelegt“, und zwar ohne Rücksicht auf stimmliche Ähnlichkeiten, d.h. junge Frauen krächzen auf einmal Balladen mit der Stimme älterer Männer usw.

jedoch in jedem Fall möglichst klein gehalten werden, weshalb paralinguistische Elemente wie Timbre, Klang oder Tonhöhe der Originalstimme wichtige Kriterien für die Auswahl der Synchronstimme darstellen. „Die passende Stimme“, schreibt Thomas Bräutigam, „ist für den Gesamteindruck wichtiger als ein korrekter Dialog“, deshalb „ist die Entscheidung für eine bestimmte Synchronstimme bereits eine Interpretation der zu besetzenden Rolle“<sup>598</sup>. Das Prinzip, einen bestimmten Schauspieler immer von demselben Synchronsprecher dubbeln zu lassen, um die Illusion einer Einheit von Körper und Stimme nicht zu zerstören, kann allerdings oft nicht durchgehalten werden: Marlon Brando wird beispielsweise in *ON THE WATERFRONT* (*DIE FAUST IM NAKKEN*, 1954, Elia Kazan) von Harald Juhnke gesprochen, in seinen anderen Filmen aber abwechselnd von Gert-Günther Hoffmann, Gottfried Kramer, Helmut Krauss sowie von Christian Brückner.<sup>599</sup>

Die Bedeutung und Funktion der Stimme im Spielfilm enthüllt Luis Buñuel exemplarisch in *CET OBSCUR OBJET DU DÉsir* (*DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE*, 1977). In diesem Film verliebt sich Mathieu Fabert, ein älterer, wohlhabender Mann des Pariser Großbürgertums (gespielt vom Spanier Fernando Rey, nachsynchronisiert vom Franzosen Michel Piccoli<sup>600</sup>) in eine junge, hübsche, mittellose Tänzerin andalusischer Herkunft. Er verfällt ihr regelrecht, ohne sie jemals verstehen oder besitzen zu können.<sup>601</sup> Führt sie ihn an der Nase herum oder ist sie tatsächlich die Unschuld und Reinheit in Person? Buñuel

---

<sup>598</sup> Bräutigam, S.29.

<sup>599</sup> Vgl. S.27. Letzterer – wenn man so will, der „Star“ der deutschen Synchronszene – leiht seine Stimme, neben Robert De Niro, so vielen verschiedenen Schauspielern, spricht so viele Off-Kommentare für Dokumentationen und Werbesendungen, daß er fast schon die „acousmachine“ der deutschen Film- und Fernsehlandschaft genannt werden kann.

<sup>600</sup> Vgl. S.23.

<sup>601</sup> Laut Buñuel handelt der Film davon, „wie jemand vergeblich versucht, in den Besitz des Körpers einer Frau zu gelangen“. Buñuel, Luis: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein/Ts. 1983, S.243. Einen weiteren Hinweis darauf, warum Mathieu gerade das nicht bekommt, was er eigentlich will, liefert Rüdiger Safranski in seinen Betrachtungen über das Kunstverständnis Augustins: „Denn wenn man begehrend nach den Dingen greift, sagt Augustin, entzieht sich die Schönheit. Für die Begierde verwandelt sich die Welt in

läßt dieses Mädchen von zwei verschiedenen Schauspielerinnen (von der Französin Carole Bouquet und der Spanierin Angela Molina) verkörpern.<sup>602</sup> Auf der Tonspur spiegelt sich diese Zweiteilung nur in der Anrede Faberts wieder: die von Bouquet gespielte Conchita nennt ihn *Mathieu*, die von Molina gespielte *Mateo*. Die Stimme der Frau aber bleibt immer die gleiche, da beide Schauspielerinnen von einer dritten nachsynchronisiert wurden. Von Sequenz zu Sequenz wechseln sie sich ab, ohne daß mit einer bestimmten Schauspielerin ein bestimmtes Verhalten verbunden wäre.<sup>603</sup> Das Mädchen im Film aber ändert ständig ihr Verhalten: genauso regelmäßig wie sie sich Fabert entzieht und verschwindet, taucht sie auch wieder auf und umgarnt ihn. Dennoch geht nicht nur Fabert davon aus, daß es sich bei ihr um eine einzige Person handelt; auch der Zuschauer muß sich sehr anstrengen, um zu bemerken, daß er es mit zwei verschiedenen Interpretinnen zu tun hat.<sup>604</sup> Ebenso wie gegenseitiges Verständnis von einer gemeinsamen Sprache symbolisiert und suggeriert wird, wird es die Einheit einer Person von deren Stimme.<sup>605</sup>

---

ein obskures Objekt; das obskure Objekt der Begierde läßt eine ästhetische Haltung nicht mehr zu." Safranski, S.224.

<sup>602</sup> Die Doppelbesetzung ist laut Franz-Josef Albersmeier „aus der Not geboren“. Eigentlich sollte Maria Schneider die Rolle übernehmen, von der sich Buñuel aber offenbar im Unfrieden trennte. Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: „Der Film als Gegendarstellung. Pierre Louÿs' *La femme et le pantin* aus der Sicht von Luis Buñuels CET OBSCUR OBJET DU DÉSIER“, in: Link-Heer, Ursula / Roloff, Volker (Hg.): *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*. Darmstadt 1994, S.251.

<sup>603</sup> Albersmeier und andere behaupten das Gegenteil. Vgl. Albersmeier, S.251. Es ist sicherlich schwer zu ermitteln, welche Eigenart in der Person der Schauspielerin selbst angelegt ist, und welche der Regisseur ausdrücklich gewollt hat. Außerdem hängt es vom Betrachter selbst ab, mit welchem Typ er „die Jungfrau“ und mit welchem „die Hure“ verbindet.

<sup>604</sup> Auch Buñuel selbst scheint solche Rückmeldungen bekommen zu haben: „Viele Zuschauer haben übrigens gar nicht bemerkt, daß es zwei verschiedene Schauspielerinnen sind.“ Vgl. Buñuel, S.243.

<sup>605</sup> In *THE LEGEND OF LYLAH CLARE* (GROSSE LÜGE LYLAH CLARE, 1967) von Robert Aldrich will der Regisseur Lewis Zarkan einen biographischen Film über seine verstorbene Schauspielerin und Geliebte, die verführerische Lylah Clare, drehen. Zu diesem Zweck zwingt er eine junge und schüchterne Schauspielerin, Elsa, sich mit Haut und Haaren in Lylah zu verwandeln. Der Höhepunkt

Die Synchronisation setzte sich in Europa zunächst in Ländern durch, die selbst über eine starke Filmindustrie verfügten:

In general, dubbing was used only for the markets dependent on German, French and Italian. In the cases of German and French, this was probably because those countries had domestic production and audiences could have rejected subtitled versions in favour of locally made films.<sup>606</sup>

Die Synchronisationsländer schlechthin sind jedoch nicht Frankreich und Deutschland, sondern Italien und Deutschland, die beiden ehemaligen Achsenmächte. In der Nazi-Zeit wurden die überaus beliebten amerikanischen Spielfilme<sup>607</sup> bis zur ihrem endgültigen Verbot 1940 zwar teilweise auch im Original (mit oder Untertiteln) gezeigt, allein aufgrund nationalistischer Vorbehalte gegenüber fremden Sprachen aber meistens synchronisiert.<sup>608</sup> Ein Beispiel für die Art der deutschen Synchronbearbeitungen der 30er Jahre hat Thomas Bräutigam gefunden:

Im Garbo-Film QUEEN CHRISTINA sagt John Gilbert<sup>609</sup> den schönen Satz: „Love - as we understand it - is a technique that must be

---

dieser Verwandlung wird als eine Übernahme der Stimme inszeniert: Bei einer Vorführung von Lylahs alten Filmen, spricht Elsa deren kompletten Text nach und nimmt dabei plötzlich auch ihre Stimme an. Sowohl Lylah als auch Elsa werden von Kim Novak dargestellt, die auch schon in VERTIGO (1958, Alfred Hitchcock) eine Frau spielte, die sich in eine andere verwandeln soll.

<sup>606</sup> Thompson 1985, S.163.

<sup>607</sup> Zur gleichen Zeit waren deutsche Spielfilme in den USA weniger beliebt, wie ein Vorfall von 1936 zeigt: „In New York kam es anlässlich der Vorführungen deutscher Spielfilme regelmäßig zu Demonstrationen der Anti-Nazi-Liga, etwa bei der Premiere von AMPHITRYON [1935, auch bekannt unter dem Titel AUS DEN WOLKEN KOMMT DAS GLÜCK]. Die von dem zwei Jahre später emigrierten Reinhold Schünzel inszenierte Kleist-Komödie über den griechischen Götter-Olymp gilt der heutigen Filmkritik als ‚respektlos-ironische Komödie, der [...] manche Seitenhiebe auf Autoritäten und Militarismus gelingen!‘ Die amerikanischen Nazi-Gegner vermochten den Humor des Films indes nicht nachzuvollziehen, und das, obwohl in New York nicht die deutsche, sondern die französische Version gezeigt wurde, hergestellt von der Ufa-Tochterfirma ‚Alliance Cinématographique Européenne‘. Sämtliche Darsteller kamen aus Frankreich.“ Spieker, S.180f.

<sup>608</sup> Vgl. S.298ff.

<sup>609</sup> Der - wie oben erwähnt - wegen seiner anscheinend weniger schönen Stimme mit diesem Film seine Karriere beenden mußte.

developped in hot countries." In der deutschen Fassung lautete der gleiche Satz: „Liebe ist für uns keine Schicksalsfrage, sondern vielmehr Inbegriff der Daseinsfreude.“ Das war zwar lippen-synchron, aber inhaltlich eher das Gegenteil.<sup>610</sup>

In der Besatzungszeit gehörten die Synchronfirmen

zu den ersten Sparten der Filmbranche, die [von den Amerikanern] lizenziert wurden, noch vor den einheimischen Filmproduzenten (1946/47) und -verleihern (1948).<sup>611</sup> Diese Priorität ist leicht verständlich, denn der Film spielte in der Kulturpolitik der Sieger eine bedeutende Rolle.<sup>612</sup>

Der erste synchronisierte Film nach dem Krieg war IWAN GRASNIJ (IWAN DER SCHRECKLICHE, 1943-45, Sergej M. Eisenstein) mit Wolfgang Staudte als Synchronregisseur. Er kam bereits am 10.08.45 in die Kinos. Der erste amerikanische Film, der synchronisiert wurde, war YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (LEBENSKÜNSTLER, 1938, Frank Capra). Maßgeblichen Anteil an der zentralen Stellung Berlins im Synchronisations-gewerbe hatte die Berlin-Blockade, als Folge derer die *Motion Picture Export Association* (MPEA) ihre Aufträge von München nach Berlin verschob.<sup>613</sup>

In Italien, wo die Tendenz zur Synchronisation mit dem Hang zur Nachsynchronisation einherging,

the Italian Commission for Censorship suppressed the dialogue of American and other foreign sound films after 1929, arguing that they would encourage Italians to learn languages other than their own. A 1931 decree required all foreign films to be dubbed, and in 1933 a tariff was imposed on films dubbed outside Italy<sup>614</sup>. Similar strictures were temporarily instituted in Portugal and Spain.<sup>615</sup>

Spanien, damals wie Portugal ein diktatorisch<sup>616</sup> regiertes Land, allerdings mit einer größeren Anzahl an Muttersprachlern<sup>617</sup>, war - ne-

---

<sup>610</sup> Bräutigam, S.11.

<sup>611</sup> Aber nach den Filmtheatern (1945).

<sup>612</sup> Bräutigam, S.13.

<sup>613</sup> Vgl. S.15.

<sup>614</sup> Letzteres geschah auch in Deutschland und Frankreich. Vgl. Vasey 1997, S.97.

<sup>615</sup> Maltby/Vasey 1999, S.46.

<sup>616</sup> „Vordemokratisch“ nennt Bräutigam die heute noch gängige Praxis der Synchronbranche, die Namen der Verantwortlichen und Ausführenden möglichst zu verheimlichen. Vgl. Bräutigam, S.25.

ben Deutschland und Italien - nach dem Krieg das dritte reine Synchronisationsland:

Eine Studie über die weltweite Akzeptanz von Synchronfassungen im *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* kam 1950 zu dem Ergebnis, daß Deutschland, Italien und Spanien zu diesem Zeitpunkt die einzigen Staaten waren, die fremdsprachige Filme auf dem eigenen Markt ausschließlich in synchronisierten Sprachfassungen akzeptierten.<sup>618</sup>

Nach dem Ende der Franco-Diktatur gewannen in Spanien die alten Sprachgrenzen wieder an Bedeutung. In Katalonien<sup>619</sup> wird heute, genauso wie in Wales<sup>620</sup>, trotz einer kleinen Anzahl von Muttersprachlern synchronisiert, weil man sich davon eine Aufwertung der eigenen Sprache gegenüber dem Kastilischen bzw. Englischen verspricht. Antje Ascheid geht so weit zu behaupten, daß

[...] subtitling, as a dominant practice, serves to constantly remind film and television consumers in the target culture of the cultural and economic supremacy of another, confirming their own lack of cultural expression and independent cultural identity through film consumption.<sup>621</sup>

---

<sup>617</sup> Vgl. Bemerkung zum Verhältnis von brasilianischem und europäischem Portugiesisch in Kapitel 4.2.

<sup>618</sup> Garncarz 2003, S.18f.

<sup>619</sup> „Barcelona has no fewer than seventy-five dubbing studios!“ Kilborn, S. 644.

<sup>620</sup> Thomas Herbst schreibt über den walisischen Sender *Channel Four Wales* (Sianel Pedwar Cymru S4C), der 1982 gegründet wurde und ausländische Sendungen mehrheitlich synchronisiert: „Bemerkenswert ist die Tatsache, daß sich S4C - angesichts der geringen Verbreitung des Programms und der vergleichsweise niedrigen Zahl von Sprechern des Walisischen - vor allem für die Synchronisation entschieden hat. Entscheidend dürfte dabei sein, daß der walisische Kanal mit den englischen Fernsehstationen konkurriert, die in Wales ja ebenfalls zu empfangen sind. Somit besteht die Notwendigkeit, gleichermaßen attraktive Sendungen im Programm zu haben wie die englischen Sender.“ Herbst 1994, S.24 und S.25: „Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit gälischsprachigen Fernsehsendungen in Irland. Das irische Fernsehen RTE sendet zwar Produktionen in gälischer Sprache, aber dabei weder unvertitelte noch synchronisierte Filme. Diese Praxis der Fernsehanstalten deutet [...] darauf hin, daß die Sprache in Wales ein wesentliches Identifikations- und Abgrenzungsmittel darstellt als in Irland.“

<sup>621</sup> Ascheid, Antje: ‚Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism‘, in: *The Velvet Light Trap* Nr. 40, Herbst 1997, S. 39.

Synchronisation zum Zweck der Erhaltung einer Sprache und der kulturellen Selbstvergewisserung einzusetzen, bleibt aber, wenn man die oben erwähnten Beobachtungen zum Synchrondeutsch als Maßstab nimmt, eine fragwürdige Angelegenheit. So deutet alles darauf hin, daß Thomas Bräutigam, der mit Hilfe zeitgenössischer Zitate behauptet, die Synchronisation sei eine „Waffe“<sup>622</sup> gegen den amerikanischen Kultur- und Sprachimperialismus, einem Fehlschluß erlegen ist, denn wenn die Synchronisation auch - auf den ersten Blick - dafür sorgt, daß in deutschen Kinos Deutsch gesprochen wird, so bietet doch - bei genauerer Betrachtung - gerade dieser Sachverhalt die größte Angriffsfläche für die schleichende Übernahme von fremden sprachlichen Ausdrucks- und kulturellen Verhaltensweisen.

Genauso wie der Spielfilm eine nicht existente Einheit von Raum und Zeit vorspielt, täuscht die Synchronisation eine nicht existente Einheit von Körper und Stimme vor:

Let us not forget that the basic objective of dubbing is to encourage the illusion that one is watching a homogenous whole, not the schizoid version with which one is in fact confronted.<sup>623</sup>

Mit dem audiovisuellen Tonfilm kam die Möglichkeit, homogener - also „ganzheitlicher“ - zu erzählen. Sie wurde zugunsten des Sprechfilms verschenkt. Sprechfilme tendieren wiederum dazu, „ganzheitliche“ Elemente - wie das sprachliche Verhältnis der Filmfiguren - zu vernachlässigen; und falls ein Regisseur es doch berücksichtigt, wird es meistens durch die Synchronisation zerstört.<sup>624</sup>

Die Gewohnheit des Nachsynchronisierens und die Möglichkeiten der Digitalisierung machen das Produkt Film zu einem audiovisuellen Mosaik, das, wenn in Perfektion vorgetragen, durchaus beeindruckt, jedoch bei konzentriertem Studium meist in seine Einzelteile zerfällt. In Untertitel-Ländern wie Holland hat man sich seine Vorbehalte gegenüber den Täuschungsversuchen der Synchronisation bewahren können, ähnlich wie die Völker im Urwald Ostindiens sich ihre Vorbe-

---

<sup>622</sup> Bräutigam, S.14.

<sup>623</sup> Whitman-Linsen, S.17.

<sup>624</sup> Eine in dieser Hinsicht gelungene Synchronisation stellt die deutsche Fassung des französischen Films WESTERN (1997, Maurice Poirier) dar, in der die Akzente, mit denen ein Katalane und ein Russe, die in der Bretagne umherstreifen, Französisch sprechen, sehr einfühlsam in Akzente, die die beiden im Deutschen haben würden, umgesetzt wurden.

halte gegenüber dem Film bewahrt haben.<sup>625</sup> Aber auch in Deutschland gab es seinerzeit diese Vorbehalte<sup>626</sup>, die - wie man heute glaubt - der Grund für die verzögerte Standardisierung des Synchronisationsverfahrens waren und nicht - wie lange Zeit vermutet - mangelnde technische Voraussetzungen.

Der Zuschauer meint, einen direkt von der projizierten Figur verursachten Laut zu hören. Dieses Ziel war 1930 [mit dem Tonfilm] endlich erreicht worden. Mit einer Synchronisation wäre aber genau das wieder aufgegeben worden: Die Darsteller bewegen bei diesem Verfahren ihren Mund nur ungefähr so, wie es das gesprochene Wort verlangt hätte. Dieser Rückschritt muß den Zeitgenossen widersinnig erschienen sein. Genau in dem Moment, in dem die technische Innovation sich durchsetzt, soll ihre zentrale Errungenschaft wieder aufgegeben werden.<sup>627</sup>

Man hat sich jedoch schnell an die neuen Gegebenheiten gewöhnt und - laut Joseph Garncarz - dabei einen „kulturellen Lernprozeß“ durchgemacht,

in dem das Wissen um die Nicht-Identität zwischen dem Sprecher, der zu sehen ist, und dem Ursprung des gesprochenen Wortes, das zu hören ist, im Bewußtsein des Zuschauers ausgeblendet wird.<sup>628</sup>

Der „kulturelle Lernprozeß“ besteht in diesem Fall allerdings schlicht aus der wachsenden Bereitschaft, sich hereinlegen zu lassen.<sup>629</sup>

---

<sup>625</sup> In dem Dokumentarfilm WANDERKINO DER TRÄUME (1998, Andrzej Fridyk) lehnen Eingeborene, die in einer Freilichtvorstellung im Urwald erstmals einen Film vorgeführt bekommen, diesen als zu „verwirrend“ ab. Sie bräuchten sehr lange, um so etwas zu verdauen, und hätten wahrlich Wichtigeres zu tun.

<sup>626</sup> Ein Beispiel dafür - wenn auch in der Wahl der Bilder sehr dem damaligen Zeitgeist verhaftet - ist das folgende Zitat aus der *Vossischen Zeitung* [1933]: „Es wird [durch die Synchronisation] jener Sinn verfälscht, mit dem man lebende Ganzheiten sieht und erfaßt und unterscheidet von Mißgeburten, Zwittergebilden, mechanischen Krüppel-Produkten.“ Zitiert nach: Bräutigam, S.11. Eine Nachkriegsstimme im *Film-Echo* [1947] schlug in dieselbe Kerbe, als sie die Synchronisation mit einer „Operation“ verglich. Zitiert nach: Bräutigam, S.22.

<sup>627</sup> Krützen, S.150.

<sup>628</sup> Garncarz 1996, S.133.

<sup>629</sup> Die hierzulande übliche Verleugnung des Synchronisierungsprozesses und die Geheimhaltung seiner ausführenden Personen ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Sie waren mit die Hauptantriebe für Thomas Bräutigam, sein *Lexi-*

Die Hörbarkeit der Dialoge hatte schon bald nach der Einführung des Tonfilms die (Selbst-)Zensur auf den Plan gerufen.<sup>630</sup> Die Synchronisation ist als eine Ersetzung, die keinen Vergleich mit der Vorlage gestattet, prädestiniert, die nachträgliche Zensur der Dialoge auf die Spitze zu treiben. In PULP FICTION (1993, Quentin Tarantino) bezeichnet sich Samuel L. Jackson alias Killer Jules als „bad motherfucker“, in der deutschen Synchronisation dagegen schlicht bzw. wertend als einen „bösen schwarzen Mann“.<sup>631</sup> Die „Rasse“ war auch in DANCE OF THE VAMPIRES (TANZ DER VAMPIRE, 1967, Roman Polanski) der Hintergrund für Änderungen des Dialogbuches:

Daß er als Vampir von der Magd nicht mit dem Kruzifix zurückgehalten werden kann, erklärt er in der deutschen Synchronfassung mit: „Das hilft doch nur bei den *alten* Vampiren.“ Tatsächlich aber sagt er im Original: „Das hilft doch nicht bei *jüdischen* Vampiren.“ Dieser Gag und auch die jiddischen und deutschen Elemente der Originalversion gingen leider durch die Synchronisation verloren.<sup>632</sup>

Es ist daher nicht verwunderlich, daß Joseph Garncarz in seiner Dissertation über die Definition von Filmfassungen zum dem Urteil kommt:

Die Grenzlinie zwischen einer signifikanten Variation, die nur ein besseres Verständnis eines Films für ein anderssprachiges Publikum erreichen möchte, und einer ideologischen Variation ist jedoch nicht immer leicht zu ziehen. Findet eine Übersetzung in einen anderen kulturellen Kontext statt, so ist nicht immer entscheidbar, ob sie nur einem *besseren Verständnis* oder aber *ideologischen Zielsetzungen* dient.<sup>633</sup>

In jedem Fall ist es - wie das Beispiel ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT zeigt - seit den ersten Tagen der Synchronisation gang und gäbe, nicht nur die Semantik der Dialoge zu verfälschen, sondern auch in die der Montage einzugreifen.<sup>634</sup> Der bekannteste Fall dürfte CASABLANCA (1942, Michael Curtiz) sein:

---

*kon der Film- und Fernsynchronisation* zu schreiben. Vgl. Bräutigam, S.6-8.

<sup>630</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.

<sup>631</sup> Vgl. Pruys, S.112.

<sup>632</sup> Prüßmann, S.265.

<sup>633</sup> Garncarz 1992, S.20. Hervorhebungen von C.W.

<sup>634</sup> „Im Einzelfall mag eine Variation auf das Synchronstudio zurückgehen. Da das Synchronstudio jedoch vom Verleih beauftragt wird, muß angenommen wer-

Von CASABLANCA gibt es drei deutsche Fassungen (1952, 1968, 1975). In der deutschen Kinofassung aus dem Jahr 1952 wurde der gesamte Komplex des Nationalsozialismus durch Schnitte und eine Ersetzung der Dialoge eliminiert; es gibt in dieser Fassung keine Nazis mehr (also auch keinen Major Strasser), keine Kollaborateure und auch keine Widerstandskämpfer. Die deutschen Fassungen von 1968 und 1975 heben diese ideologischen Veränderungen wieder auf, indem die Originalfassung des Films 1968 zunächst deutsch Untertitelt und dann 1975 neu synchronisiert wurde.<sup>635</sup>

Es ist signifikant für den Stellenwert der Untertitelung als „demokratischer“ Übertragungsmethode, daß sie am Anfang einer politisch unbelasteten Rezeption von CASABLANCA stand. Es ist genauso signifikant für den „diktatorischen“ Charakter der Synchronisation, daß man sie zur Verbreitung einer bestimmten Weltanschauung herangezogen hat:

Der explizit antisemitische schwedische Film PETERSSON & BENDEL [1933, Per-Axel Branner] lief 1935 in Originalfassung mit Untertiteln und wurde 1938 nach dem „Kristallnacht“-Pogrom für einen Neueinsatz eigens synchronisiert.<sup>636</sup>

Joseph Garncarz hat neben CASABLANCA noch einige andere US-Spielfilme im Hinblick auf ihre deutschen Synchronfassungen untersucht<sup>637</sup>:

Der Sinn aller dieser Filmvariationen besteht darin, das negative Image der Deutschen, wie es sich in amerikanischen Filmen darstellt, für ein bundesdeutsches Publikum zu eliminieren bzw. zu retouchieren. Figuren, die Deutsche darstellen, sind in den genannten Filmen keine Nazis mehr, diskriminieren nicht länger Juden, sind als Soldaten keine Barbaren und auch in Zivil keine Mörder oder skurrilen Witzfiguren mehr. Deutsche können solche ausländischen Negativbilder ihrer selbst als häßlich empfinden; in diesem Sinn wird in den genannten amerikanischen Filmen die „Häßlichkeit“ der Deutschen beseitigt.<sup>638</sup>

Der ursprüngliche Bezug zu Deutschland in diesen Filmen wurde – wie im Fall CASABLANCA – teilweise in späteren Synchronisationen wieder

den, daß die *Strategie*, Filme in einer bestimmten Art zu variieren, vom Verleih bestimmt wird.“ Garncarz 1992, S.110.

<sup>635</sup> S.9. Hervorhebung von C.W.

<sup>636</sup> Bräutigam, S.13.

<sup>637</sup> I WAS A MALE WAR BRIDE (ICH WAR EINE MÄNNLICHE KRIEGSBRAUT, 1948, Howard Hawks), NOTORIOUS (BERÜCHTIGT, 1946, Alfred Hitchcock), I CONFESS (ICH BEICHTE, 1952, Alfred Hitchcock), THE AFRICAN QUEEN (AFRICAN QUEEN, 1951, John Huston), ARSENIC AND OLD LACE (ARSEN UND SPITZENHÄUBCHEN, 1941, Frank Capra) und THE SOUND OF MUSIC (MEINE LIEDER – MEINE TRÄUME, 1965, Robert Wise).

<sup>638</sup> Garncarz 1992, S.97.

hergestellt. Garncarz versucht mit Hilfe soziologisch-demographischer Daten (Umfragen) darzustellen, daß die ideologisch motivierte Kürzung der ausländischen Filme<sup>639</sup> und deren Wiederherstellung 20 Jahre später parallel läuft zu einer Abnahme der nationalen Identität und einer Zunahme der Selbstkritik unter den Deutschen. Es liegt aber ganz sicher weniger an einer mangelnden nationalen Identifikation, daß es seit den 60er oder 70er Jahren wieder möglich ist, Nazis in ausländischen Filmen zu sehen, sondern eher daran, daß Generationen heranwachsen, die sich für die Nazitaten nicht mehr verantwortlich fühlen. Die Filme der 40er und 50er Jahre, in denen böse deutsche Nazis eine Rolle spielen, müssen mit ausländischen Filmen von heute verglichen werden, die deutsche Zeitgenossen als Rassisten, Faschisten oder Verbrecher darstellen: Die Synchronisation des sehr erfolgreichen Actionfilms DIE HARD (STIRB LANGSAM, 1987, John McTiernan) enthielt dem deutschen Publikum 1988 beispielsweise die Nebensächlichkeit vor, daß es sich bei den Terroristen um Deutsche handelt.<sup>640</sup>

Genau genommen war aber die Einführung des Filmtons selbst, aufgrund ihrer zentralistischen Steuerung der Rezeption, eine Art Zensur; keine Zensur des Originaltextes, aber eine Beschneidung der Freiheit des Urteils. Das ist die Kehrseite jedes technischen Fortschrittes und jeder materiellen Perfektion. Man kann es qualitätsfördernd nennen, wenn - wie mittlerweile üblich - ein „Supervisor“ aus Hollywood die Synchronisation von US-Filmen in Europa überwacht.<sup>641</sup> Andererseits wirkt es immer verdächtig, wenn jemand die Wirkung seines Werkes nicht sich selbst überlassen kann:

---

<sup>639</sup> Bräutigam betont ausdrücklich, daß die verfremdenden Synchronisationen der 50er Jahre ihren Ursprung nicht in einer schlampigen Arbeitsweise hatten, da damals wesentlich mehr Zeit als heute zur Verfügung stand und entsprechend akkurat gearbeitet worden ist. Vgl. Bräutigam, S.16.

<sup>640</sup> Vgl. Maier, S.130ff. Vgl. dazu Garncarz 1992, S.98: „Filme, die etwa seit Anfang der sechziger Jahre auf den bundesdeutschen Markt kommen und die ein negatives Image der Deutschen vermitteln, werden diesbezüglich kaum mehr variiert.“

<sup>641</sup> Vgl. Bräutigam, S.31f: Manchmal kümmern sich auch die Regisseure selbst darum. Das taten u.a. bereits Stanley Kubrick, William Friedkin, Robert Altman und Woody Allen.

So saß bei der Erstaufführung von ATLANTIC Dupont selbst während der ersten beiden Vorstellungen im Vorführraum. Mit dem Drehbuch in der Hand verfolgte er jede Szene und steuerte die Verstärker jeweils optimal aus.<sup>642</sup>

Um die Funktionsweise und Wirkung der in diesem Kapitel geschilderten Sprachübertragungsmethoden zu verstehen, bieten sich Vergleiche mit in anderen Zusammenhängen gewonnenen Erkenntnissen über verbale Sprache oder mediale Prozesse an. Ich möchte zwei solche Vergleiche durchführen.

Dieter E. Zimmer faßt das heutige Wissen über Bilingualität folgendermaßen zusammen:

Drei Arten gibt es, mit gleitenden Übergängen: eine nebenordnende Zweisprachigkeit, bei der die beiden Sprachen sauber abgegrenzt nebeneinander bestehen; eine unterordnende Zweisprachigkeit, bei der die eine, die dominante Sprache die andere stark beeinflusst, aber nicht umgekehrt; und eine „vermischende“ Zweisprachigkeit, bei der sich beide Sprachen gegenseitig stark beeinflussen.<sup>643</sup>

Die nebenordnende Variante ist die, die zu den besten Ergebnissen führt. Sie tritt am ehesten dann ein, wenn die beiden Sprachen in verschiedenen Kontexten erlernt werden, „zum Beispiel die eine zu Hause, die andere in Kindergarten und Schule“<sup>644</sup>. Im Film sorgt die OmU-Fassung für eine nebenordnende Wahrnehmung: die fremdsprachigen Dialoge werden akustisch, deren Übertragung schriftlich dargeboten. Eine unterordnende Zweisprachigkeit repräsentiert die Voice-Over-Fassung, bei der der Originalton noch leise zu hören ist. Eine vermischende Zwei- oder Mehrsprachigkeit stellt der polyglotte Film dar, der im nächsten Kapitel besprochen wird. Er ist sowohl in der Lage, die Verwirrung des Mischsprachlers darzustellen, als auch beim Zuschauer selbst eine ähnliche Verwirrung auszulösen. Die Synchronisation schließlich findet auch eine Parallele in der multikulturellen Gesellschaft: Wer beispielsweise in Deutschland mit einem deutschen Vater und einer ausländischen Mutter aufwächst, mit beiden Elternteilen aber ausschließlich Deutsch spricht, wird tatsächlich un-

---

<sup>642</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.203.

<sup>643</sup> Zimmer, Dieter E.: ‚Die Sprache, die den Kindern zuwächst‘, in: Ders.: *So kommt der Mensch zur Sprache*. Zürich 1986, S.50.

<sup>644</sup> S.52.

terschwellig eine Verbindung zur Muttersprache<sup>645</sup> und -kultur seiner Mutter verspüren (sicher hat sie während der Schwangerschaft oder im Angesicht des schreienden Babys das ein oder andere Mal in ihrer Muttersprache gesprochen), ohne sie jedoch aktiv und bewußt kennengelernt zu haben. Diese Konstellation kann beim Kind zu einer anhaltenden Verwirrung, einem allgemeinen Gefühl des Fremdseins führen.

Wolfgang Schivelbusch hat in seiner beeindruckenden kulturwissenschaftlichen Studie über die Geschichte der Eisenbahnreise diese als „Schnittstelle“ zwischen dem technischen und wirtschaftlichen Prozeß der Industrialisierung und dem industriellen, modernen Bewußtsein der Menschen definiert.

Die Eisenbahn, der industrielle Produktionsvorgang von Transport, wird [...] fürs bürgerliche Publikum, das daran teilnimmt, zur tatsächlichen industriellen Erfahrung am eigenen Leibe, der sich zum lebendigen Stückgut verwandelt erlebt.

So unleugbar und physisch fühlbar diese industrielle Erfahrung ist, so sehr wird sie zu reduzieren gesucht. *Hier liegt der Ursprung der Polsterung als einem zentralen kulturhistorischen Phänomen des 19. Jahrhunderts.* Die Polsterung beginnt funktional. Sie bezweckt zunächst nichts anderes als den Schutz des Körpers vor den mechanischen Erschütterungen der Maschinerie.<sup>646</sup>

Versteht man die Industrialisierung als erste große Herausforderung der Natur durch den neuzeitlichen Menschen, als breit angelegten Versuch, sich seine Überlegenheit selbst zu beweisen, so erscheint Schivelbuschs Begriff der Polsterung als folgerichtig: die neuen kulturellen Leistungen sollten wie Selbstverständlichkeiten daherkommen, nicht wie bemühte und mühevoll angelegte Anstrengungen fanatischer Eiferer.

Die Funktionalität, die diese Polsterung auszeichnet, geht im Verlauf des Jahrhunderts verloren. Die Polsterung verselbständigt sich. Sie nimmt zu im proportionalen Verhältnis der Expansion der Industrie. [...] Nicht mehr funktional ist diese Polsterung, indem sie in Bereichen erscheint - dem Wohnraum -, in denen es keinerlei mechanisch-industrielle Erschütterung gibt, die es abzupolstern gälte. *Was abgepolstert wird, ist keine*

---

<sup>645</sup> „In dieser Sprache, der man zum ersten Mal an Mutters Rockzipfel begegnet und von der man erst im Grab scheidet, wird die Vergangenheit wieder herbeibeschworen, werden Gemeinschaften vorgestellt und die Zukunft erträumt.“ Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts.* Frankfurt/New York 1996, S.154.

<sup>646</sup> Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert.* Frankfurt/M. 2000, S.111f. Hervorhebung von C.W.

*physische Erschütterung mehr, sondern jede Erinnerung an den industriellen Ursprung der Dinge, ob es nun die Eisenkonstruktion eines Bahnhofs, eines Ausstellungsgebäudes [wurden verglast] oder die Holzkonstruktion eines Sessels ist [wurden tatsächlich gepolstert].<sup>647</sup>*

Oder das Wegschließen des mechanischen Vorführapparats in ein Kabuff im Rücken der Zuschauer. Das Kino, selbst ein Kind der industriellen Zeit, folgt dem gleichen Prinzip des Selbstbetrugs wie die Eisenbahn: Der Mensch kann die Welt nicht restlos verstehen, und er kann sie auch nicht beherrschen. Das Auge - durch die Eisenbahn erstmals im „panoramatischen Sehen“<sup>648</sup> geschult - führt den modernen Menschen in die Ferne, ins All und in mikroskopische Dimensionen und suggeriert damit einen unbegrenzten Zugriff auf die Geheimnisse des Lebens. Wie die Sitzpolster in der Eisenbahn dem Reisenden die Illusion einer anstrengungslosen Fortbewegung vormachen, so sind auch alle Maßnahmen der Filmindustrie, die dem Zuschauer die Illusion eines spielend leichten Eintauchens in alle möglichen Länder oder privaten Gemäcker ermöglichen, als Polsterung zu betrachten. In bezug auf verbale Sprache im Film bilden die Einebnung sprachlicher Differenzierungen im allgemeinen und die Synchronisation im speziellen daher eine Polsterung der Komplikationen, die ein solches Eintauchen mit sich bringt.

#### **4.4. Das Remake**

Jochen Manderbach definiert das Remake in seiner Studie über dessen Theorie und Praxis folgendermaßen:

Die Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes. Als Remakes bezeichnet man nur solche Filme, die einen Vorläufer mehr oder weniger detailgetreu nachvollziehen - meist aktualisiert, bisweilen in andere Genres übertragen, gelegentlich auch in ganz andere Schauplätze und Zeiten versetzt.<sup>649</sup>

---

<sup>647</sup> Schivelbusch, S.112. Hervorhebung von C.W.

<sup>648</sup> Vgl. S.51-66.

<sup>649</sup> Manderbach, Jochen: *Das Remake - Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunktes „Massenmedien und Kommunikation“ an der Universität-Gesamthochschule Siegen Nr.53. Siegen 1988, S.13.

Manderbach stellt zwar an anderer Stelle fest, daß „der erste große Boom von Remakes mit der Einführung des Tonfilms ein[setzte]“<sup>650</sup>, und er geht auch in seiner Studie explizit auf US-amerikanische Remakes von japanischen und französischen Filmen und deren künstlerisches Scheitern ein, vergißt aber in seine Definition miteinzubeziehen, daß ein wichtiges Ziel bei der Herstellung eines Remakes oft die Übertragung eines erfolgreichen Stoffes *in einen anderen kulturellen Kontext* und *in eine andere Sprache* ist. Es gibt natürlich die Kategorie von Remakes, bei denen eine Neuverfilmung deshalb angestrebt wird, weil die politische Lage nun größere künstlerische Freiheiten garantiert als bei der Erstverfilmung, oder weil die technischen Möglichkeiten sich verändert haben, oder einfach, weil die frühere Verfilmung in Vergessenheit geraten ist.<sup>651</sup> Aber Remakes erfüllen noch einen ganz anderen Sinn: in den USA sind - ob Untertitelt oder synchronisiert - sehr wenige ausländische Filme zu sehen. Man setzt dort eher auf aktiven Import, was bedeutet, daß man die Rechte an den Stoffen im Ausland erfolgreicher Filme für das eigene Land einkauft und mit einer Neuverfilmung sichergeht, nicht genehme oder vielleicht unverständliche Bestandteile der Originalverfilmung dementsprechend ändern zu können (ohne - wie bei der Synchronisation - mit „faulen Tricks“ arbeiten zu müssen).

Der Franzose Jean-Claude Carrière, den man als Drehbuchautor von Luis Buñuel kennt, teilt die Filmwelt grob in zwei Modelle ein: in das produzentenorientierte und rein kommerzielle amerikanische und in das französische mit dem moralischen Recht auf künstlerische Selbstverantwortung des Autors.<sup>652</sup>

Aus dieser Logik heraus erklären sich die zahlreichen „Remakes“ aus Hollywood, nach dem Prinzip „niederreißen und wieder aufbau-

---

<sup>650</sup> S.18.

<sup>651</sup> KEIN AUSKOMMEN MIT DEM EINKOMMEN/ER BEI TAG UND SIE BEI NACHT (1957, Herbert B. Fredersdorf) ist das Remake von ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT.

<sup>652</sup> Remakes werden hier als Teil einer amerikanischen Ignoranz- und Angst-Kultur beschrieben, die ihren Widerpart in der französischen intellektuellen Ethno-Neugier findet. Tatsächlich gelangen die meisten Filmautoren aus Osteuropa, Portugal, Afrika oder dem nahen Osten über die französische Rezeption in unser Bewußtsein.

en“, selbst wenn dabei im wesentlichen immer wieder dasselbe produziert wird.<sup>653</sup>

Der Unterschied zwischen Remake und Sprachversion besteht nach Manderbach darin, daß

es sich hierbei [bei der Version] lediglich um eine exakte Kopie eines Vorläufers handelt, nicht aber um eine, der Definition [des Remakes] gemäß, eigenständige Neuverfilmung eines schon einmal verfilmten Stoffes.<sup>654</sup>

Das ist beileibe nicht präzise genug formuliert. Garncarz kommt der Sache näher:

Bei Versionen liegt die Kontrolle der Filmproduktion in einer Hand; bei Remakes über Ländergrenzen hinweg gibt es keine Kontrolle des Rechteverkäufers mehr über die Wiederverfilmung.<sup>655</sup>

Während Manderbach sich gleich doppelt täuscht, wenn er behauptet, Sprachversionen seien „exakte Kopien eines Vorläufers“<sup>656</sup>, formuliert Garncarz den wesentlichen Unterschied der beiden Methoden: während die Sprachversion ein Instrument des Exports der eigenen Filmproduktion ist, wird das Remake zum Zweck des Imports ausländischer Filme verwendet.<sup>657</sup> Die Grenze zwischen beiden Methoden mag in der Frühzeit des Tonfilms fließend verlaufen sein, wenn man bedenkt, daß die französische Version von ATLANTIC teilweise in Frankreich produziert, völlig umgeschrieben und mit einem ganz anderen Regisseur realisiert wurde.

Eine Abart des Remakes ist die Kopie oder Imitation. Gerade in Deutschland wird häufig versucht, den Stil oder die Story erfolgreicher US-Filme wie PULP FICTION in eigenen Produktionen nachzuahmen.

Til Schweiger [...] hat sich in Interviews stolz zum amerikanischen *action movie* im Stil von Quentin Tarantinos PULP FICTION bekannt. Es scheint, als ob der deutsche Film der Gegenwart in

---

<sup>653</sup> Nourry, Philippe: ‚Gespräch mit Jean-Claude Carrière‘, in: *Label-France* Nr.19, 3/1995. Zitiert nach der Internet-Ausgabe [08.03.03]:

[http://www.france.diplomatie.fr/label\\_france/DEUTSCH/DOSSIER/CINE/carriere.html](http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/DOSSIER/CINE/carriere.html)

<sup>654</sup> Manderbach, S.14.

<sup>655</sup> Garncarz 1996, S.135.

<sup>656</sup> Vgl Kapitel 2.

<sup>657</sup> Deshalb hat Antje Ascheid nicht recht, wenn sie behauptet, die heutigen Remakes stünden in der Tradition der Sprachversionsfilme. Vgl. Ascheid, S.32.

dem Maße erfolgreich und populär wurde, wie er die kommerziellen Formeln des amerikanischen Genrekinos übernahm.<sup>658</sup>

Die deutsche Freude an der Imitation US-amerikanischer Produktionen ist – laut Spieker – in der NS-Zeit aufgekommen, als man technisch ins Hintertreffen geraten war und noch dazu einen Großteil der Kreativkräfte vertrieben hatte.<sup>659</sup> Vom Exodus und der Ermordung dieser Leute scheint sich das Land bis heute nicht erholt zu haben. Es ist nicht die abnehmende Identifizierung mit der Nation, die die Menschen in Deutschland zu einer Art Schwamm werden läßt, der begierig alles, was von außerhalb kommt, in sich aufsaugt; es ist die Phantasie- und Mutlosigkeit der kulturellen Elite im Umgang mit der eigenen Tradition, die den Menschen jegliches Identifikationsangebot verweigert, so daß sie sich anderweitig orientieren müssen.

Je „amerikanischer“ die neusten deutschen Filme werden, desto mehr spielen sie in Deutschland ein. Die Ironie: Hollywood verliert in Deutschland in dem Umfang an Marktanteilen, in dem der deutsche Film Hollywood imitiert.<sup>660</sup>

#### **4.5. Fernsehversionen: BIG BROTHER**

Michaela Krützen bezeichnet deutsche Serien, für die schlicht die Drehbücher der US-Originale übersetzt wurden, als Remakes. Diese Methode sei beim deutschen Publikum durchgefallen, weshalb man dazu übergegangen sei, die Drehbücher für den deutschen Markt zu bearbeiten:

Damit hat sich beim Fernsehen genau diejenige Vermarktungsidee durchgesetzt, die Erich Pommer 1931 beim Kinospießfilm verwirklicht sehen wollte; denn seiner Meinung nach sollten die Sprachfassungen ja auch inhaltlich für jeden nationalen Markt bearbeitet werden: „Die Angewohnheiten, Sitten, Gebräuche der Völker sind gewichtige Momente, die berücksichtigt werden müssen.“ Und genau solche national ausdifferenzierten Fassungen, wie sie Pom-

---

<sup>658</sup> Kaes, Anton: ‚Erinnerung und nationale Identität: Der deutsche Film nach 1962‘, in: Junker, Detlef (Hg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch*. Band II, 1968–1990. Stuttgart/München 2001, S.546.

<sup>659</sup> Vgl. das Kapitel ‚Lob durch Imitation‘ in: Spieker, S.149–157.

<sup>660</sup> Kaes 2001, S.547.

mer zu Beginn der Tonfilmära durchsetzen wollte, werden heute für das Medium Fernsehen produziert.<sup>661</sup>

Krützens Argument sticht hier nicht ganz, da Remakes sich normalerweise auch nicht auf eine bloße Übersetzung des Drehbuchs beschränken, sondern Bearbeitungen darstellen. Außerdem lag die Produktion von Versionen, auf die Krützen anspielt, ja in einer Hand und erfolgte meistens zeitgleich. Man kann aber diskutieren, ob Fernsehformate wie BIG BROTHER – mit den Möglichkeiten dieses Mediums – die Tradition der Sprachversion fortführen.<sup>662</sup> Dafür spräche die zeitlich relativ dichte Folge, in der dieses Format in einer sehr großen Anzahl von Ländern gestartet wurde. Der Zugriff auf die Versionen der anderen Länder blieb den Zuschauern jeweils verwehrt.<sup>663</sup> Das Produktionsland der Masterfassung war in diesem Fall Holland, vertreten durch die Firma Endemol, die natürlich indirekt an allen anderen Versionen beteiligt blieb. Ausgestrahlt wurde die Urfassung vom Privatsender Veronica ab dem 16. September 1999. Es folgten Deutschland (RTL II) am 1. März 2000, Spanien (Tele 5) im April, im Sommer die USA (CBS) und Großbritannien (Channel 4) und im September Belgien (Kanaal 2; flämisches Fernsehen), Portugal (TVI), die Schweiz (TV 3), Schweden (Kanal 5) und Italien (Canale 5). Anfang 2001 zogen Dänemark und Norwegen und im Laufe des Jahres Argentinien (Telefé), Griechenland und Zypern sowie Australien nach.

Im Februar 2001 hatte Endemol die Lizenz für BIG BROTHER bereits in 24 Länder verkauft.<sup>664</sup>

---

<sup>661</sup> Krützen, S.153.

<sup>662</sup> Im folgenden beziehe ich mich auf: Kirsch, Thomas: ‚Und die Welt schaut zu. Der internationale Siegeszug von BIG BROTHER‘, in: Böhme-Dürr, Karin / Sudholt, Thomas (Hg.): *Hundert Tage Aufmerksamkeit. Das Zusammenspiel von Medien, Menschen und Märkten bei BIG BROTHER*. Medien und Märkte, Bd.10. Konstanz 2001, S.279-312.

<sup>663</sup> Eine große Ausnahme bildeten hier die deutschsprachigen Zuschauer der Schweiz, die die erste deutsche Staffel von RTL II bereits vor dem schweizer Start (TV 3) empfangen konnten, was auch die Diskussionen im Vorfeld beeinflusste: „In der Schweiz äußerten die Politiker kaum moralische Vorbehalte gegenüber dem neuen Reality Format. Anstelle dessen berichteten die Schweizer Medien intensiv über die als überzogen empfundene Haltung von Politikern und Landesmedienanstalten in Deutschland.“ S.281.

<sup>664</sup> Kirsch, S.280.

Das Format blieb bis auf wenige kleine Änderungen überall dasselbe. Die „Schauspieler“ wurden natürlich national gecastet. Hier wurde in jedem Land auf möglichst telegene junge Leute wert gelegt, die meist „Spaß haben“ als ihren Lebensinhalt angaben. Eine Ausnahme bildeten in dieser Hinsicht die USA mit zwei über 40jährigen. Überhaupt stellte man in den Vereinigten Staaten eine eher heterogene Gruppe zusammen, was postwendend dafür verantwortlich gemacht wurde, daß die USA das einzige Land war, in dem das Format kein voller Quotenerfolg wurde. Als zweiter Grund wird der schlechte Internetauftritt genannt, der den amerikanischen Zuschauern die Online-Teilnahme vergällt habe, die in den anderen Ländern so wichtig für das Funktionieren der Idee gewesen war.

Obwohl der genaue Ablauf der Sendungen nicht planbar war, da er sehr von der Spontaneität der Kandidaten abhing, stellt er zusammen mit den Zuschauerreaktionen die beiden Ebenen dar, auf denen sich am ehesten nationale Unterschiede hätten zeigen können, was aber offenbar nicht eintrat. Im Prinzip herrschte in allen Containern Langleweiligkeit. Überall (außer in den USA) gab es Affären und vermutbare sexuelle Handlungen unter der Bettdecke. Fast überall bildeten sich Pärchen oder Grüppchen, fast überall verließen Kandidaten den Container vorzeitig, meistens aufgrund von Mobbing, oder weil sie einem anderen Teilnehmer folgten. Als eine markante Variante wurde die Tatsache präsentiert, daß in der spanischen Sendung die Teilnehmer sofort ein besonderes Gemeinschaftsgefühl empfanden und sich gegen den „Big Brother“ verbündeten. Allerdings hielt dieser Bund nicht über die gesamte Dauer der Sendung.

Formate, die nicht auf einem Dialogbuch basieren und sich vornehmlich am Geschmack jüngerer Zuschauer orientieren, scheinen – vielleicht anders als zu Erich Pommers Zeiten – ohne größere Eingriffe sehr gut „nationenkompatibel“ zu sein.<sup>665</sup> Sogar die als prüde angesehenen Schweizer zeigten in ihrer Version sehr bald nacktes Fleisch, und in Deutschland wurde als einziger großer Unterschied zu anderen Versionen ausgemacht, daß die Bewohner des Containers eher zu unendlichen Diskussionen als zu spontanen Taten neigten. Die wenigen kulturellen Unterschiede, die verbleiben, scheinen diejenigen zu sein, die über Sprache transportiert werden und sich in ihr manifestieren.

---

<sup>665</sup> Nach BIG BROTHER funktionierte auch das SUPERSTAR-Format so.

Vergleiche der einzelnen Versionen, die diese Annahme berücksichtigen, existieren nicht.

## 5. Der polyglotte Film

### 5.1. Das Genre

Da der Dialogfilm sich nun einmal durchgesetzt hat, sollte man die verbale Sprache in Spielfilmen - entsprechend ihres neu erlangten Stellenwertes - als den anderen gestalterischen Ausdrucksmitteln gleichberechtigten Teil des Filmcodes betrachten, also nicht nur im Hinblick auf ihre literarische Qualität, sondern auch auf ihren symbolischen, mythischen<sup>666</sup> Wert. Besonders wichtig ist die verbale Sprache beispielsweise für die Inszenierung der Beziehungen zwischen einzelnen Filmfiguren oder für die des Verhältnisses einer Filmfigur zu ihrer Umwelt. Wie in Kapitel 4 angedeutet, werden solche Nuancen durch die Synchronisation meistens eingegebenet, wenn sie in der Vorlage überhaupt vorhanden waren. Vorhanden sind sie in Filmen, in denen mit der Polyglossie, der Mehrsprachigkeit, experimentiert wird.

Dieses Verfahren ist nur in wenigen Fällen anwendbar, da Mehrsprachenfilme an Stories gebunden sind, in denen es die Handlung erlaubt bzw. erfordert, daß jeder Schauspieler sich seiner Muttersprache bedient. Zudem sind sie ausschließlich in den Ländern verständlich, in denen die im Film gesprochenen Sprachen verstanden werden.<sup>667</sup>

Joseph Garncarz ist insofern eine Ausnahmeerscheinung, daß er überhaupt das Phänomen „mehrsprachiger Film“ erkennt und einer kurzen Einschätzung für würdig erachtet, auch wenn er in der Verwendung mehrerer Sprachen eher einen Hemmschuh als ein Kreativmittel sieht. Die Polyglossie eines Films erfährt meistens überhaupt keine Beachtung, weder in Filmkritiken noch in filmwissenschaftlichen oder -historischen Aufsätzen. Und wenn, dann wird schlicht berichtet, daß mehrere Sprachen gesprochen würden (z.B. weil der Film in verschiedenen Ländern spielt); die entscheidende Bedeutung der Mehrsprachigkeit und ihrer Inszenierung für die gesamte Aussage des Films wird jedoch getrost übersehen.

Ich möchte deshalb in diesem Kapitel einige Filme, in denen die Verwendung mehrerer Sprachen eine mythische, also den eigentlichen Sprechakt übersteigende Bedeutung erhält, aus diesem Blickwinkel

---

<sup>666</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.2.2.

<sup>667</sup> Garncarz 1996, S.131.

interpretieren. Obwohl es sich um eine exemplarische, keine vollständige Auswahl handelt<sup>668</sup>, glaube ich in einem kurzen Anriß zeigen zu können, daß diese mehrsprachigen Filme ein eigenes formales Genre bilden, ähnlich dem des Musicals, das sich über eine mythische Verwendung von Gesang und Tanz definiert. Für dieses Genre - ich nenne es den *polyglotten* Film - spricht weiterhin die mögliche Unterteilung seines Korpus in Subgenres - wie ich sie in Kapitel 5.2. vornehme - sowie die auffällige Schwierigkeit, die besprochenen Filme in bisher definierte Genres einzuordnen. Wie bei der literarischen Polyglossie gibt es auch im polyglotten Film neben dem mischsprachigen den sprachentrennenden Multilingualismus. Filme, die letzteren bedienen, habe ich in Kapitel 5.2.6. unter dem Subgenre „Episodenfilm“ zusammengefaßt. Durch die Parallelisierung innerhalb eines Films werden die sprachgetrennten Episoden letztendlich wieder auf eine mischsprachige Metaebene gehoben. Die anderen mischsprachigen Filme können aus zwei oder mehreren gleichberechtigte Sprachen aufgebaut sein oder aber eine oder mehrere untergeordnete Sprachen um eine Leitsprache versammeln.

Polyglotte Filme sind schon lange nicht mehr nur in den Ländern verständlich, in denen die im Film verwendeten Sprachen gesprochen werden - wie Joseph Garncarz behauptet. Solche Länder gibt es in den meisten Fällen überhaupt nicht.<sup>669</sup> Garncarz bezieht sich hier auf polyglotte Filme der frühen Tonfilmzeit wie HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN<sup>670</sup>, der damals nur in französisch- oder deutschsprachigen Ländern verständlich war. Heutzutage ist dieser Film mit Untertiteln versehen, genauso wie alle anderen polyglotten Filme generell mit Untertiteln vorgeführt werden, selbst in Synchronisationsländern wie Deutschland, und daher überall verständlich sind. Es ist geradezu ihr Erkennungszeichen, daß die originalen Dialogspuren nicht ausgetauscht, die verbalen Rollenunterschiede nicht eingeebnet werden können, ohne den Sinn und die ästhetische Einheit des Films voll-

---

<sup>668</sup> Filme, in denen mit Dialekten, Stratolekten oder Idiolekten operiert wird, werden z.B. nicht berücksichtigt.

<sup>669</sup> In keinem Land der Erde wird sowohl Englisch als auch Französisch, Italienisch und Finnisch gesprochen wie in NIGHT ON EARTH. Vgl. Kapitel 5.2.7.2.

<sup>670</sup> Vgl. Kapitel 5.2.1.1.

kommen zu zerstören.<sup>671</sup> Der polyglotte Film ist also insofern ein Element des filmischen Realismus und „subversiv“ im Sinne von Amos Vogel<sup>672</sup>, als er die Komplexität menschlicher Kommunikation in den Vordergrund rückt und damit die Macht des im gewöhnlichen Dialogfilm eingesetzten Synchrontons relativiert. Dieser verknüpft Bilder und Sprache mit einer derartigen Eindringlichkeit, die die in vielen Filmen zugunsten einer perfekten erzählerischen Illusion dargestellte, völlig unglaubwürdige kulturelle und sprachliche Verständigung über jegliche Grenzen leicht konsumierbar macht, während der polyglotte Film ein differenzierteres Darstellen von Verständigung auf Kosten einer leichten Beeinträchtigung des Erzählflusses ermöglicht.<sup>673</sup>

Das Bindeglied zwischen den Sprachversions- und den polyglotten Filmen ist die für den englischsprachigen Markt bestimmte Version von DER BLAUE ENGEL, THE BLUE ANGEL.<sup>674</sup> Emil Jannings, für den dieser Film extra gemacht wurde, sollte unbedingt auch in der englischen Version spielen. Das schien deshalb möglich, weil er gerade erst aus Hollywood zurückgekehrt war und dort Englisch gelernt hatte.<sup>675</sup> Allerdings nicht ganz so perfekt, daß man ihn für einen Amerikaner hätte halten können. Deswegen entschied man sich dafür, die Verwendung des Englischen besonders zu motivieren: Jannings spielt, wie in

---

<sup>671</sup> Vgl. die synchronisierten Fassungen von LE MÉPRIS in Kapitel 5.2.5.1.

<sup>672</sup> Vgl. Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus - von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek 2000, S.124f.

<sup>673</sup> „Some isolated films have relativized speech, simply by using a foreign language not understood by most of the spectators, or sometimes by mixing various languages, which is to say they relativize languages with respect to each other.“ Chion 1992, S.108. Chion bezieht sich allerdings ausschließlich auf Filme der frühen Tonfilmzeit.

<sup>674</sup> Die zum 100. Geburtstag von Marlene Dietrich erschienene DVD von DER BLAUE ENGEL enthält sowohl die deutsche als auch die englische Version. Zusätzlich gibt es einen kurzen Parallelvergleich einer Spielszene des Films. Auf diese Weise läßt sich sehr schön nachvollziehen, daß der Schnittrhythmus der beiden Versionen und die Wahl der Einstellungen alles andere als identisch sind. Michaela Krützen, die beide Versionen schon 5 Jahre vorher in einer Parallelsichtung verglich, konnte allerdings feststellen, „daß die Szenenabfolge in beiden Versionen übereinstimmt. Es gibt keine Umstellungen und nur wenig Kürzungen“. Krützen, S.138.

<sup>675</sup> Vgl. Pommer 1932, S.13.

der deutschen Fassung, einen deutschen Englischlehrer, der nun aber seine Schüler auch außerhalb des Unterrichts dazu anhält, mit ihm Englisch zu sprechen. In Situationen der Erregung fällt er aber wieder in seine Muttersprache zurück: „Verdammt Lämmel!“, „Vorwärts!“, „Hierher!“. Die einzige Figur, die als englische Muttersprachlerin eingeführt wird und die keinen einzigen deutschen Satz sagt, ist Lola – vermutlich weil Marlene Dietrich noch am besten Englisch konnte.<sup>676</sup> Der Theaterdirektor, Kurt Gerron, spricht denn auch mit ihr Englisch, mit Professor Rath und allen anderen Figuren aber Deutsch. Auch bei ihm wurde sein starker Akzent also in der Handlung begründet: er spielt einen Deutschen, der schlecht Englisch spricht. Hans Albers, als starker Mann Mazeppa, wird deshalb als Franzose eingeführt. Allen anderen Darstellern kürzte man schlichtweg den Text<sup>677</sup> und ließ sie ihre wenigen Kommentare auf Deutsch, und nur in wenigen Ausnahmen auf Englisch vorbringen. Allerdings mußten, nachdem der Ufa-Vorstand den Film gesehen hatte, einige Szenen doch auf Englisch nachsynchronisiert werden, weil man befürchtete, daß der dramatische Höhepunkt des Films sonst in den USA nicht verstanden werden könnte. Die daraus resultierenden Brüche in der Logik (Beispiel: Gerron spricht auf einmal Englisch zu dem deutschen Publikum der Bar „Zum Blauen Engel“) und die mangelnde Lippsynchronität wurden in Kauf genommen.<sup>678</sup>

Bei diesem Film tauschte man also für die englische Version weder das ganze Ensemble aus, noch verwendete man bilinguale Hauptdarsteller. Statt dessen wurde versucht, die Übertragung – im Stile eines polyglotten Films – auf der Ebene der Handlung, des Miteinander der Figuren zu vollziehen, auch wenn die Polyglossie nur gespielt blieb. Das hat der Glaubwürdigkeit des Films und seiner Charaktere nicht geschadet: Marlene Dietrich als ausländische Tingel-Tangel-Künstlerin wird für den altmodischen Deutschen Jannings einerseits noch viel exotischer und fataler, andererseits ist die Sprache von Anfang an ein starkes Band zwischen den beiden, das seinem Interesse an ihr

---

<sup>676</sup> Die englische Version stellt damit eine Art Vorgriff auf Marlene Dietrichs große US-Karriere dar.

<sup>677</sup> Michaela Krützen begründet damit die „knapp neunminütige Kürzung gegenüber der deutschsprachigen Originalfassung“. S.140. (Auf der DVD ist der Unterschied allerdings um einige Minuten geringer.)

<sup>678</sup> Vgl. hierzu: S.140f.

eine weitere Nuance gibt: Der Englischlehrer Rath ist an einem zwi- schengeschlechtlichen Tandemkurs mit der Muttersprachlerin Lola, die allerdings seine Tochter sein könnte, interessiert. Auch steht dem Professor die Pedanterie, mit der er sogar außerhalb des Unterrichts mit seinen Schülern Englisch reden möchte, gut zu Gesicht. Des wei- teren wird in der englischen Fassung die „Th“-Korrektur im Unter- richt ausgebaut: Rath überprüft die Aussprache der Schüler nicht nur mündlich, sondern läßt sie daraufhin 200 Mal „the“ in ihre Aufgaben- bücher schreiben. Ein Scherz, der durchaus zur Figur des leicht ver- trottelten Professors paßt. Passend ist auch die Verwandlung von Hans Albers' Mazeppa in einen Franzosen. Sie entschuldigt nicht nur seinen Akzent, sondern veredelt seine aufdringliche Art mit dem Charme eines französischen Lebenskünstlers.

Es entstand mit der englischen Fassung von DER BLAUE ENGEL also ein, wenn man so will, polyglotter Versionsfilm, wenn auch gewisse Inkonsequenzen (der Schuldirektor spricht ganz kurz Englisch mit Rath; der Wirt des Blauen Engels spricht genauso wie Gerron manchmal Englisch zu Figuren, die eigentlich Deutsche darstellen) den Gesamt- eindruck etwas stören. Als Auslandsversion stand dem Film dagegen sicher im Weg, daß Marlene Dietrich eben doch keine englische Mut- tersprachlerin war und daß die Akzente der übrigen Schauspieler und die vielen deutschen Einsprengsel den Film für ein englischsprachi- ges Publikum relativ anstrengend machte.<sup>679</sup> Obwohl Erich Pommer noch 1932 schrieb, DER BLAUE ENGEL sei der „erste internationale Erfolg eines deutschen Tonfilms“<sup>680</sup> gewesen, blieb dieser Film der letzte, in dem er mit der Polyglossie experimentierte:

Von nun an verzichtete er darauf, die Verwendung einer Fremd- sprache logisch darlegen zu lassen; von nun an spricht auch eine Figur mit typisch deutschem Namen ohne ausdrückliche Erklärung Englisch. Außerdem wird in allen weiteren Fassungen die einmal gewählte Sprache durchgehalten; Pommer läßt sich auf keine Sprachmischung mehr ein.<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> Vgl. hierzu: Krützen, S.141f.

<sup>680</sup> Pommer 1932, S.13.

<sup>681</sup> Krützen, S.142.

## 5.2. Die Filme

### 5.2.1. Der Globalisierungsfilm

#### 5.2.1.1. HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN

Die Euphorie um das Internet hat uns in den letzten Jahren vergessen lassen, daß der Gedanke der Globalisierung, der weltweiten, grenzenlosen Kommunikation, nicht erst mit dem Computer aufkam, sondern von Beginn an ein wesentlicher Bestandteil der industriellen Moderne war. Oft genug wurde versucht, den Film selbst als Inbegriff einer objektivierbaren Sichtweise zu installieren, als neutralen Mittler zwischen den Völkern. Es verwundert daher nicht, daß der Globalisierungsfilm, der grenzenlose Kommunikation mit Hilfe der verbalen Ebene thematisiert, bereits in den ersten Tonfilmjahren ein frühes Beispiel findet.

In der deutsch-französischen Produktion HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN (ÂLLO BERLIN - ICI PARIS, 1931/32, Julien Duvivier) wird das Fernmeldeamt als Schnittstelle der internationalen Verständigung vorgestellt. Zu Beginn des Films sieht man Deutsche, Franzosen, Engländer, Araber, Chinesen jeweils vor einem klischeehaften Hintergrund einen Anruf in ihrer Muttersprache entgegennehmen.<sup>682</sup> So wie sich heute manche Ehepartner über das Internet kennengelernt haben, bündelt in HALLO! Erich vom Fernsprechamt Berlin mit seiner Kollegin Lily in Paris via Telefon an.<sup>683</sup> Solange die beiden - im ersten Teil des Films - räumlich getrennt sind, wird durch eine sehr aufdringliche Parallelisierung der Geschehnisse in Berlin und Paris bis in einzelne Dialogteile das Motiv der Gleichzeitigkeit, der Austausch-

---

<sup>682</sup> Hier besteht eine Parallele zu einem Werbespot der Firma IBM aus dem Jahre 1999 (der wiederum im Zusammenhang mit vielen anderen unvertitelten Werbespots internationaler Firmen steht, die in den letzten Jahren im deutschen Fernsehen liefen), in dem japanische Geschäftsleute und ein Präzisionshandwerker aus dem Schwarzwald via Internet ins Geschäft kommen ("Solutions for a small planet - IBM").

<sup>683</sup> Wie bereits erwähnt, war der Film zuerst nicht für eine Untertitelung vorgesehen. Deshalb müssen sich die Darsteller immer selbst oder gegenseitig übersetzen - klar und deutlich in ihre Muttersprache, gebrochen in die Fremdsprache.

barkeit der Orte, der Internationalität einer Sprache der Liebe sowohl verbal als auch visuell zelebriert. Per Telefon, Brief oder Foto scheint die Auswahl des Partners und die Verständigung mit ihm problemlos zu funktionieren. Grobe Mißverständnisse schleichen sich erst ein, als sich die Protagonisten von Mensch zu Mensch und vor Ort auseinandersetzen müssen: Erich trifft sich in Paris statt mit Lily mit deren Kollegin Annette, ohne seinen Irrtum zu bemerken; Lily dagegen verwechselt Erich mit dessen Kollegen Max, der ebenfalls nach Paris gereist ist.<sup>684</sup> Auf der verbalen Ebene werden diese Mißverständnisse gespiegelt, als Max - um sein Äußeres zu erklären - bei seiner Ankunft auf dem Bahnhof der erstaunten Lily begreiflich macht, daß auf dem Foto, das der richtige Erich ihr von sich geschickt hat, in Wahrheit ein Mörder abgebildet sei: er verwechselt dabei *assassin* ('Mörder') mit *ascenseur* ('Aufzug'). Erich dagegen verlangt vom Patron seiner Pension Wasser. Dieser versteht jedoch *masseur*. Als Erich ergänzt 'zum Waschen', fühlt sich der Franzose als *vache*, also als 'Mistkerl' beschimpft. Die Kommunikation via Telefon schien im ersten Teil zwar optimal zu funktionieren, konnte aber nicht vor einer verhängnisvollen Verwechslung schützen bzw. bedingte diese erst. Wenn man das bereits als leichte Kritik an der draht- und gesichtslosen Kommunikation der Moderne verstehen könnte, so läßt das Happy-End des Films, in dem die beiden richtigen Fern-Verliebten in einem Berliner Tanzlokal doch noch zueinander finden - und zwar via Tischtelefon - nur noch einen Schluß zu: HALLO! handelt von Menschen, die ohne Telekommunikation schon nicht mehr miteinander ins Gespräch kommen, dafür aber weltweit.

---

<sup>684</sup> In den Paris-Sequenzen wird bereits verbal so etwas wie die Vision eines gemeinsamen Europas erzeugt. Auf der Busfahrt zu den Sehenswürdigkeiten von Paris kann sich Max am Place de la Concorde dessen Bedeutung mit Hilfe seiner rudimentären Lateinkenntnissen ableiten, worauf er prompt nach Lilys Hand greift; ein anderer, englischer Tourist entdeckt gleichzeitig, daß französisch *place* auch englisch ausgesprochen seinen Sinn behält. Auf der Kappe des Schaffners, der die Namen der Sehenswürdigkeiten laut vorträgt, steht *Interpreter*; die Kamera verweilt ungewöhnlich lange auf diesem Schriftstück.

### 5.2.1.2. LISBON STORY

Wim Wenders stellt in seiner deutsch-portugiesischen Produktion LISBON STORY (1994-95) einen Generationenvergleich an. Da ist einmal der deutsche Tontechniker Winter, der auf der Suche nach seinem Freund Friedrich, einem Regisseur, nach Lissabon fährt. Winter ist ein altmodischer Mensch: nicht nur, daß er die Angewohnheit hat, mit einem riesigen Mikrofon auf Suche nach O-Tönen für die mit einer vorsintflutlichen Stummfilmkamera aufgenommenen Streifen seines Freundes zu gehen; er reist auch konventionell und beschwerlich mit dem Auto (das unterwegs natürlich auseinander fällt) und muß sich mit Sprachlehrcassetten auf Portugal vorbereiten. Auf der Fahrt wird seine Reiseroute allein durch den Wechsel der Sprachen im Radio erfahrbar gemacht, nicht durch sichtbare Grenzen.

In Lissabon trifft er seinen Freund nicht an, dafür aber eine Schar Kinder, die sich im Gegensatz zu Winter mühelos in ordentlichem Englisch verständigen können, ohne jemals ihre Stadt verlassen zu haben. Sie stehen für das vereinigte Europa, das im Film explizit thematisiert wird, sowie für eine neue Art der Welterfahrung, die sich auf den ersten Blick weniger beschwerlich ausnimmt: statt mit Stummfilmkamera und Mikrofon sind die Kinder mit einer handlichen Videokamera ausgestattet. Winter gehört einer Generation an, für die Internationalität eine besondere Erfahrung war; für die Kinder ist sie bereits eine Selbstverständlichkeit. Ihre Funktion im Film ist daher nicht überraschend: sie sind „guides and interpreters“<sup>685</sup>.

Der Geräuschemacher Winter läßt mehrmals für die Kinder allein mit akustischen Mitteln ein ganzes Western-Szenario entstehen, genauso wie das Bild des vereinten Europas durch die Möglichkeiten und Grenzen seiner Lingua Franca - des Pidgin-Englischen - evoziert wird. Die vordergründige Hauptlinie der Filmerzählung, die von der Suche nach dem verlorenen, „unschuldigen“ Blick handelt, wird so geschickt mit der Hoffnung auf ein grenzenloses Europa verbunden. LISBON STORY ist also ein Film „about the possibilities of a future cinema and a future Europe“<sup>686</sup>.

---

<sup>685</sup> Bromley, Roger: *From ALICE to BUENA VISTA. The films of Wim Wenders.* Westport/London 2001, S.100.

<sup>686</sup> S.99.

## 5.2.2. Der Verbrüderungsfilm

### 5.2.2.1. NIEMANDSLAND

Der deutsche Anti-Kriegsfilm NIEMANDSLAND, der „aus dem Preisausschreiben für einen Film-Friedenspreis hervorgegangen“<sup>687</sup> war, wurde am 10.12.31 in Berlin (Mozart-Saal) uraufgeführt und machte seinen russischen Regisseur Victor Trivas schlagartig berühmt. Am 22.04.33 wurde der Film in Deutschland wegen seiner pazifistischen Tendenz von der Oberprüfstelle verboten. In einer zeitgenössischen Kritik wurde die Inszenierung einer fronten- und rassenübergreifenden Verbrüderung besonders gut nachempfunden:

Der Film zerfällt in zwei Teile. *Erster Teil: Friede in Europa.* Vier verschiedene Liebes- oder Ehepaare (in Paris, London, Berlin und irgendwo im jüdischen Osten) werden ohne viel Worte vorgeführt. *Zweiter Teil: Krieg.* Die vier Männer werden von Granaten („freundlichen“ und feindlichen) zusammengetrieben, zusammengewürfelt in ein zusammengeschossenes Gewölbe, das zwischen den feindlichen Linien liegt, in jenem von Granaten dauernd zertrommelten Stück Land, das niemandem gehört, im NIEMANDSLAND. Zu dem deutschen Tischler, dem französischen Mechaniker, dem englischen Bildhauer, dem russisch-jüdischen Schneider<sup>688</sup>, gesellt sich der internationale Artist, der Negertänzer, der nun französischer Kolonialsoldat ist.

Und es ist einer der schönsten und besten Gedanken dieses schönen Films, daß *dieser Neger*, dieser Angehörige einer verachteten, „unkultivierten“, „minderwertigen“ Rasse (infolge seiner Artisten-Internationalität) *der Dolmetscher und Vermittler* wird zwischen dem Deutschen, dem Franzosen, dem Engländer, die da im Granattrichter zusammenhocken, keiner des anderen, aber jeder der „Gefangene“ des Krieges und der Granaten.

Und nicht nur weil er „internationaler“ Artist ist, nicht nur weil er von jeder Sprache ein paar Worte stottern kann, ist dieser Neger der gute Geist dieser zusammengeschossenen Insel zwischen den feuerspeienden feindlichen Linien, sondern auch deshalb, *weil er, der Neger*, keinen Nationalehrgeiz, keinen „Patriotismus“ hat, weil er *kein Deutscher, kein Franzose, kein Engländer, sondern „nur“ ein Neger, nur ein armer, aber vernünftiger kleiner Mensch ist.*<sup>689</sup>

---

<sup>687</sup> Herbert Iherings Filmkritik zu NIEMANDSLAND vom 10.12.31, in: Ihering, Band III, S.375.

<sup>688</sup> Dieser Mann von „irgendwo in der Welt“ hat in der Schlacht Gehör und Stimme verloren. Vgl. Herbert Iherings Filmkritik zu NIEMANDSLAND, S.376.

<sup>689</sup> Hans Siemsen in *Die Welt am Montag* Nr.50 vom 14.12.31. Zitiert nach: Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Victor Trivas. FilmMaterialien* 9. Hamburg/Berlin 1996, S.26f.

Die Rede, mit der dieser „internationale Artisten-Neger“ die Soldaten zusammenführen will, lautet folgendermaßen: „Alors Kameraden, nu moment, moi je suis né africain [oder: African], Du: Deutscher, toi: Français, toi: inconnu - weiß nicht, you: an English: beautiful! We are friends und supercool [oder: supergut]. Wir machen Frieden. Mahlzeit! Vive la paix!“ Er erreicht einmütige Zustimmung. Die Soldaten trinken zusammen. Darauf tun der Engländer, der Deutsche und der Franzose - jeder in seiner Muttersprache - ihre Meinung über den Krieg und dessen Ursachen kund. Jeder versteht nur Wortfetzen aus den Erklärungen der anderen, so daß man sich schließlich in die Haare bekommt. Der Neger lacht die ganze Zeit und sagt schließlich: „Hurra! Ha ha ha! Schon Feinde! Schon Granaten! Schon hitzig! Und warum? Ihr sprechen alle dieselbe, aber: in verschiedene Sprache. Darum, ihr habt Uniforms anders und Sprache anders. Ich verstehe. Der Taubstumme [der Jude schweigt die ganze Zeit und lächelt milde; er hat keine Uniform mehr an], der hat's gut: keine Uniform, keine Sprache. Beautiful! Alle für Dich Freunde. Gut. Sehr gut. Ich auch ausziehen mein Uniform. Eins, zwei [zieht die Jacke aus], drei: jetzt bin ich auch...[Schluß des Satzes ist leider unverständlich].“ Dann gibt der schwarze Artist ein „International programme“: „London: Alhambra, Paris: Moulin Rouge, Berlin: Wintergarten“ und begeistert alle mit seinem ausgelassenen Stepptanz. Auf einmal verstehen sich der Deutsche und der Franzose und können sich sogar unterhalten: „Ich mache Möbel.“ - „T'es dans le meuble, t'es menuisier. Moi, je travaille dans une usine.“ - Ich verstehe: Du bist in der Fabrik.“ Jeder der Soldaten wird nach seinem Namen gefragt. Erstaunt wird festgestellt, daß der Franzose und der Engländer denselben haben: *Charles - Charly*. Darauf der Neger: „Hörst Du: Name egal [das bedeutet hier ‚gleich‘], aber Uniform verschieden. Beautiful! Beide Karl.“ Am Ende brechen alle gemeinsam auf, um gegen den Krieg anzugehen, oder - wie Rainer Rother es formuliert: „Ihr Gegner ist der Krieg selbst.“<sup>690</sup>

Im *Film-Kurier* wurde behauptet:

---

<sup>690</sup> Rother 1998, S.69.

Die Verwirrung des Sprachlichen wird im Nebeneinander der Dialoge gezeigt. Das Vorbeireden, Mißverstehen, Mißtrauen und eine Trennung, die nur die gemeinsame Not überwindet.<sup>691</sup>

Damit ist die Funktion der Sprache in NIEMANDSLAND nur zur Hälfte beschrieben, denn in diesem Film wird die Symbolkraft der verbalen Sprache gänzlich offengelegt. Zunächst scheint sie - wie in obiger Kritik angedeutet - ein Hindernis für gegenseitiges Verständnis darzustellen. Nach der überzeugenden Intervention des Negers wird sie aber als solches überhaupt nicht mehr wahrgenommen. Die Soldaten erkennen nun einerseits, daß ihre Sprachen miteinander verwandt sind, und beginnen andererseits zu begreifen, daß es nicht darauf ankommt, eine Sprache perfekt zu beherrschen, sondern daß es darum geht, sich verständlich zu machen.

So konnte ich ihre gemeinsame Sprache finden, jene Sprache der einfachen menschlichen Gefühle, die, so glaube ich, die beredteste Anklage gegen den Krieg ist.<sup>692</sup>

Der Film ist die Erzählung einer Grenzüberschreitung: die nationalsprachlichen Einheiten werden zugunsten einer Verbrüderung Gleichgesinnter verlassen. Nicht umsonst zeigt das letzte Bild des Films, wie die Soldaten gemeinsam einen Stacheldrahtverschlag überspringen.

Das Ineinandergreifen von verbalen und visuellen Informationen ist wesentlich für die eindringliche Dichte, mit der der Film seine Botschaft übermittelt: die Uniform wird als visuelles Symbol für die abgrenzenden Funktionen von Sprache, Nationalität oder Religionszugehörigkeit benutzt. Der taubstumme Schneider hat schon zu Beginn des zweiten Filmteils keine mehr an, der Neger zieht sie in einem symbolischen Akt aus. Beide gehören einer Randgruppe an: der eine ist Jude, der andere ein Künstler, und noch dazu ein schwarzer.<sup>693</sup> Die Erfahrungen des Negers mit seiner „natürlichen Uniform“ machen es ihm möglich, über die künstlichen, eingebildeten zu lachen. Von ihm sind weder Muttersprache noch Vaterland oder Religionszugehörig-

---

<sup>691</sup> Filmkritik zu NIEMANDSLAND im *Film-Kurier* Nr.269 vom 10.12.31.

<sup>692</sup> Die Worte des Regisseurs aus den Werbeunterlagen zum französischen Start von NIEMANDSLAND, zitiert nach: Bock/Jacobson, S.4f.

<sup>693</sup> Der deutsche Tischler will ihn im Wintergarten gesehen haben. Er ist sich aber nicht sicher: „Ihr seht ja alle egal schwarz aus.“

keit bekannt. Er wirkt als Katalysator der Verbrüderung und ist damit die zentrale, selbst symbolische Figur des Films.<sup>694</sup>

In einem Neujahrs-Protest-Manifest stritt Victor Trivas 1930 gemeinsam mit seinen russischen Einwandererkollegen Ozep und Sarchi

für die Auswertung des Tons und der Sprache als Montagematerial, als Material für poetische Gestaltung und Offenbarung der visuellen Welt im System der dichterischen Tonformen und gegen die einfache kahle, mechanische Wiedergabe der Wirklichkeit.<sup>695</sup>

Man muß sich die Differenz immer wieder verdeutlichen: realistisch ist beim polyglotten Film, auch in NIEMANDSLAND, die Verwendung der verbalen Sprache innerhalb der Filmhandlung, also die Zeichnung der Charaktere, während die Symbolkraft dieser Verwendung sehr poetisch sein kann. Die „realistische Wirkung“ des Films wird von der Polyglossie jedoch gebrochen, da sie die Identifikation mit dem Film, die auf der verbalen Ebene abgewickelt wird, entscheidend stört, so daß der Zuschauer ständig auf eine Meta-Ebene gezwungen wird, die das sorglose konsumieren der audiovisuellen Illusion unmöglich macht, und damit den „realistischen Eindruck“, das Eins-Zu-Eins-Erlebnis schmälert.

Der Kritiker von *Variety* verweist 1934 ausdrücklich darauf, daß er nur die gekürzte US-Fassung gesehen hat, um eine mögliche Erklärung für sein Unverständnis zu geben.<sup>696</sup> Allerdings scheint sich das nicht nur aus den Kürzungen gespeist zu haben. In bezug auf die Sprache schreibt er:

Picture pretends to be the first really „international“ film because words from five languages are spoken at various times by the characters. The dialog is of the briefest kind whenever spoken, although plainly enough. [...] The dialog is *incidental* to

---

<sup>694</sup> Gleichzeitig ist er eine Erklärung für das Ausbleiben der dargestellten Verbrüderungen in der Realität: dort gibt es keine Deus ex Machina-Kunstfiguren.

<sup>695</sup> Ozep/Sarchi/Trivas: ‚Zum neuen Jahr: Protest!‘, in: *Film-Kurier* Nr.3 vom 02.01.30.

<sup>696</sup> In den USA wurde der Film seinerzeit in einer Länge von 64 Minuten aufgeführt. Das *Lexikon des internationalen Films* verzeichnet ihn mit 71 Minuten, im „Original“ war er aber wohl 92 Minuten lang (dies entspricht 2556 Metern, die auf der Zensurkarte angegeben sind).

the action, but too incidental to warrant that „international“ claim.<sup>697</sup>

Wenn dieser Kritiker die Bedeutung der verbalen Sprache in NIEMANDS-LAND schlicht unterschätzte, so hatte ein anderer *Variety*-Kritiker, der zwei Jahre zuvor die vollständige, deutsche Fassung gesehen hatte, seine Mißbilligung für den Film wesentlich direkter und lakonischer ausgedrückt:

Ethical war theme on human reactions which would be doubtful for business even if extravagantly and well done. Hence, boxoffice chances for this release are nil.<sup>698</sup>

Wie elementar die Bedeutung der verbalen Ebene ist, erfährt man bei einem Vergleich von NIEMANDSLAND mit einem anderen, nicht polyglotten Verbrüderungsfilm: FÜNF PATRONENHÜLSEN (1959/60, Frank Beyer). Dieser DEFA-Film spielt im Spanischen Bürgerkrieg<sup>699</sup> des Jahres 1936. Eine Gruppe um den deutschen Kommissar Witting, den sowjetischen Funker Wasja und die fünf Freiwilligen eines Spezialkommandos - bestehend aus dem Spanier José, dem Deutschen Willi, dem Franzosen Pierre, dem Polen Oleg und dem Bulgaren Dimitri - irrt durstig durch die Sierra. Die Konterfeis der einzelnen Figuren werden im Vorspann einzeln ins Bild genommen und mit einer Texteinblendung gekennzeichnet: „José - Spanier“, „Willi - Deutscher“, usw. Dies bleibt jedoch während des ganzen Films die einzige wesentliche Verortung dieser Charaktere in ihren Herkunftskontexten. Obwohl der Film explizit von der internationalen Verbrüderung der Arbeiter und Bauern gegen Kapitalisten und Faschisten handeln soll, wird kein Wert darauf gelegt, diese gegen eine „verordnete“ nationale Differenz bestehende Einheit verbal realistisch darzustellen, um - im Sinne des Films - das Gewicht einer solchen Einheit ausreichend zu betonen.

Die Verbrüderung in NIEMANDSLAND überwindet die sprachlich-nationalen Grenzen und erhält dadurch einen ungeheuren symbolischen Wert.

---

<sup>697</sup> Filmkritik zu HELL ON EARTH (NIEMANDSLAND) in *Variety* vom 06.02.34. Hervorhebung von C.W.

<sup>698</sup> Filmkritik zu NIEMANDSLAND (NO MAN'S LAND) in *Variety* vom 29.12.31.

<sup>699</sup> Dieser Krieg wird als ein rein „spanischer“ erinnert, obwohl an ihm Menschen unterschiedlichster Nationalitäten teilnahmen, weil sie davon ausgingen, daß „globale und historische Kräfte und Angelegenheiten auf dem Spiel standen“. Anderson, S.203.

Sie ist - trotz der rezeptionsfeindlichen Technik der Polyglossie - wesentlich mitreißender und überzeugender als in FÜNF PATRONENHÜLSEN, in dem alle Figuren mit deutschen Darstellern besetzt sind, die selbstverständlich auch ausschließlich Deutsch sprechen. Dies mag im Sinne der Brechtschen Prinzipien des Epischen Theaters sein, die einen Verzicht auf Individualisierung fordern, bringt den Film aber um ein für sein Anliegen wesentliches inszenatorisches Element. Ein einziges Mal hört man eine fremde Sprache: ein gefangener spanischer Kämpfer schreitet seiner Hinrichtung entgegen und singt dabei ein Lied - auf Spanisch. Hier hat die Sprache eine ausschließlich lokalisierende Funktion, ähnlich den Aufnahmen von Tower und Eiffelturm, die im ersten Teil von NIEMANDSLAND dazu benutzt werden, die Herkunftsländer der Protagonisten mit visuellen Klischees zu markieren.

#### 5.2.2.2. KAMERADSCHAFT

Eine Zeche auf deutschem Gebiet, eine auf französischem. Dazwischen die Grenze: über Tage ein Schlagbaum, unter Tage ein Gitter (mit der Aufschrift „Grenze 1919“). Die Erbfeindschaft zwischen Deutschen und Franzosen, so der deutsche Film KAMERADSCHAFT von 1931, geht aber nicht vom einfachen Volk aus, das hier die Kumpels repräsentieren, sondern wird ihm aufoktroziert. G.W. Pabst inszenierte deshalb ein revolutionäres Aufbegehren der Ungebildeten gegen die für sie unüberwindliche Hürde der Sprachbarriere: die deutschen Kumpels aus dem Ruhrpott kommen ihren französischen Kollegen spontan - trotz gegenseitiger Vorbehalte - bei einem Grubenunglück<sup>700</sup> zu Hilfe. Gemeinsam werden die Verschütteten gerettet, worauf man endlich Freundschaft schließt.

Eine gemeinsame Sprache sprechen sie. Diesseits und jenseits jeder Barrieren, die sich bis in die Erde erstrecken. Es ist die Sprache der Kumpels, die für die anderen die Kohle, die Energien schaffen.

Ihre Sprache spricht auch dieser Film. Es ist nur konsequent, daß er in einer einzigen Fassung gedreht wird. Worte sind nichts

---

<sup>700</sup> Der Film orientiert sich an einer tatsächlichen Begebenheit in Courrières 1906, hat die belgische Zeche aber ins französische Lothringen verlegt. Vgl. Berman, Russell A.: ‚A solidarity of repression: KAMERADSCHAFT (1931)‘, in: Rentschler, Eric (Hg.): *The films of G.W. Pabst. An extraterritorial cinema*. New Brunswick/London 1990, S.116.

als Mittel der Verständigung; sie können dort unverdolmetscht bleiben, wo das Bild als Mittler eingreift.<sup>701</sup>

Der Film beginnt mit der Vorführung der üblichen Ressentiments: In einem Tanzlokal in Grenznähe kommt es wegen eines Mißverständnisses fast zum Streit zwischen deutschen und französischen Kumpels. Der 1. Weltkrieg hat den Haß zwischen beiden Völkern zementiert: Noch im Moment seiner Befreiung durch einen deutschen Rettungstrupp werden bei einem französischen Bergmann zwanghaft Erinnerungen an seinen Fronteinsatz wach, so daß er sich seiner Rettung durch Deutsche zunächst widersetzt. Die Gegenposition, die Behauptung der Einheit und Gleichheit aller Bergarbeiter, wird aus der Mitte der deutschen Kumpels geboren, als sie von dem Grubenunglück erfahren.<sup>702</sup> Der Katalysator der Zusammenführung - in NIEMANDSLAND war es die Figur des Negers - liegt hier in der Annahme eines Grundinstinktes, der - durch einen Anlaß wie das Unglück - jederzeit in den einfachen Menschen erweckt werden und sie mit vereinten Kräften die aufgezwungene Feindschaft abschütteln lassen könne.

Ungemein interessant übrigens der Versuch, zwei Sprachen in einem Tonfilm zu vereinen, ohne daß durch das Werk und die Einheitlichkeit seines Stils ein Sprung geht. Das Experiment ist dank sehr geschickter, behutsamer Lösung geglückt. (Wobei man die Überlegenheit der französischen Sprache für das Mikrofon feststellen muß.) Konnte glücken, weil in diesem Film das Individuum und das gesprochene Wort hinter dem Elementaren zurücktritt, das seine eigene, allen verständliche Sprache redet: hinter dem *Elementaren* der Grubenkatastrophe und hinter dem *Elementaren* des grausigen menschlichen Erlebnisses.<sup>703</sup>

Die offizielle Ordnung, die oktroyierte Grenze, markiert für die ungebildeten Arbeiter die Sprache. Sie steht im Dienste der Macht (der deutsche Grubendirektor spricht am Telefon<sup>704</sup> problemlos Französisch mit seinem Kollegen) und erweitert die punktuelle staatliche Abgrenzung durch Schlagbaum und Gitter zu einem omnipräsenten Hindernis.

---

<sup>701</sup> Filmkritik zu KAMERADSCHAFT in *Film-Kurier* Nr.271 vom 19.11.31.

<sup>702</sup> Bevor der deutsche Rettungstrupp losfährt, bemerkt ein Kumpel, die drüben hätten ja auch Frauen und Kinder, die auf sie warteten.

<sup>703</sup> Filmkritik zu KAMERADSCHAFT in *Lichtbild-Bühne* Nr.276/277 vom 19.11.31.

<sup>704</sup> Das Telefon funktioniert in KAMERADSCHAFT allerdings mehr als Notrufmel-der, denn als Kommunikationsmedium. Dies steht im Zusammenhang mit Pabsts Versuch, in diesem frühen Tonfilm die Rolle von Geräuschen in der Handlungsentwicklung zu stärken. Vgl. dazu auch: Berman, S.123.

Die deutschen und französischen Arbeiter kommunizieren fast überhaupt nicht verbal miteinander, und wenn, führt das schnell zu Mißverständnissen – wie im Tanzlokal.<sup>705</sup> Als sich die Rettungsmannschaften beider Länder unter Tage vereinigen, begrüßen sich die beiden Anführer mit Handschlag. Was sie sagen, versteht man nicht, weil sie Sauerstoffmasken tragen: die Verbrüderung findet durch eine nonverbale Geste statt. Das visuelle Symbol für den Unterschied zwischen beiden Mannschaften ist – wie in NIEMANDSLAND – die Uniform: die der einen ist hell, die der anderen dunkel. Dieser Sachverhalt wird in dem sowohl in Deutschland<sup>706</sup> als auch in Frankreich<sup>707</sup> eingesetzten Werbeplakat aufgenommen: Ein weißer Bergmann vor schwarzem Grund in der linken Bildhälfte reicht einem spiegelverkehrten schwarzen Bergmann auf weißem Grund in der rechten Bildhälfte die Hand. Allerdings zeigt die letzte Sequenz des Films, eine Art Coda, wie deutsche und französische Grenzer das während der Rettungsarbeiten zerstörte unterirdische Grenzgitter wieder einbauen.<sup>708</sup> Die von der Sprache symbolisierte Ordnung erweist sich als stärker als die in diesem Film angestrebte Vereinigung sozialistischer Art. Insofern handelt der Film von einer gescheiterten oder unmöglichen Verbrüderung.

---

<sup>705</sup> Entgegen dem Usus in HALLO! HALLO! übersetzen sich die Figuren in KAMERADSCHAFT weder selbst noch gegenseitig. Wenn es darauf ankommt, versteht man sich auch so: Bei der gemeinsamen Feier der Rettungsaktion an der Grenze halten ein französischer und ein deutscher Kumpel jeweils eine inhaltlich identische Rede, ohne daß sie sich gegenseitig sprachlich verstehen würden. Dies ist die einzige Szene, in der eine Art Übersetzung außerhalb der Untertitel stattfindet. Die ARTE-Version enthält eine ältere, französische Untertitelung der deutschen und eine neuere, deutsche Untertitelung der französischen Dialoge.

<sup>706</sup> Z.B. im *Film-Kurier* Nr.269 vom 16.11.31.

<sup>707</sup> Z.B. in *La Cinématographie Française* Nr.684 vom 12.12.31.

<sup>708</sup> „An epilogue missing in some earlier release versions shows German and French guards in the mineshaft reconstructing the border barrier that had been broken through during the rescue efforts. Several explanations for the omission of this sequence have been offered, ranging from ‚the derisive howls and hisses from the audience‘ when it was first screened in Berlin to objections by German censors. According to Kracauer, Pabst intended the coda as a critique of nationalism, but it was misunderstood as an attack on the Treaty of Versailles [...] and therefore very much part of the nationalist agenda.“ Berman, S.116.

Der Film wurde von der Kritik gelobt, aber vom Publikum geschnitten. In Neukölln, einem Berliner Arbeiterviertel, lief er vor leerem Haus, während irgendein albernes Lustspiel in der unmittelbaren Nachbarschaft riesige Mengen anzog.<sup>709</sup>

### 5.2.2.3. PAISÀ

Der italienische Filmklassiker des Neorealismus PAISÀ von Roberto Rossellini aus dem Jahre 1946 ist einer der wenigen polyglotten Filme, wenn nicht der einzige, dessen verbaler Symbolismus erkannt und halbwegs entschlüsselt worden ist.

Although much of the critical literature devoted to PAISÀ has emphasized its style and its reflection of the socioeconomic conditions in Italy during the Allied invasion of the country, Rossellini's subject is not merely a realistic view of this historical event. Instead, he focuses on a far more philosophical theme: the interaction and enrichment of two quite alien cultures, Italian and American. [...] Central to Rossellini's treatment of the meeting of two different worlds is the problem of communication.<sup>710</sup>

In den 6 Episoden, aus denen der Film besteht, wird eine langsame Annäherung und ein wachsendes gegenseitiges Verständnis von Amerikanern und antifaschistischen Italienern inszeniert.<sup>711</sup> Dies wird symbolisch ausgedrückt durch die Episode für Episode ansteigende Niveau der Italienischkenntnisse der US-Protagonisten. Gleichzeitig wird die Sprache aber als reines Symbol markiert: der deutsche Offizier in der letzten Episode spricht besser Englisch als sämtliche italienischen Figuren des Films; dennoch verweigert ihm der gefangene amerikanische Elitesoldat die Kommunikation. Sprachliches Verständnis ist keine Voraussetzung, sondern eine Folge aus wirklichem Verständnis.

---

<sup>709</sup> Kracauer 1999, S.255. Siegfried Kracauer, der sowohl NIEMANDSLAND als auch KAMERADSCHAFT in seinem Standardwerk *Von Caligari zu Hitler* bespricht, mißachtet die Ebene der Verbalsprache in beiden Filmen. Vgl. S.248-255.

<sup>710</sup> Bondanella, Peter: ‚PAISÀ and the rejection of traditional narrative cinema‘, in: Ders.: *The films of Roberto Rossellini*. Cambridge 1993, S.69. Allerdings ist auch Bondanella weit davon entfernt, PAISÀ mit ähnlichen Filmen zu vergleichen und somit das Phänomen des polyglotten Films zu erkennen.

<sup>711</sup> Neben dem italienisch-amerikanischen Gegensatz auf der verbalen Ebene gibt es noch einen zweiten: Die italienischen Figuren werden von Laiendarstellern, die amerikanischen von Profischauspielern gegeben.

1.Episode - Sizilien: Ein sizilianisches Mädchen führt US-Soldaten zum Versteck einer deutschen Nachhuttruppe in einer Ruine. Dort kommt es zu einer „Unterhaltung“ zwischen dem Mädchen und einem jungen GI. Die beiden können sich nicht verstehen; statt dessen führt die Kontaktaufnahme zu einer Unvorsichtigkeit und endet mit dem Tod der beiden.

2.Episode - Neapel: Der schwarze Soldat Joe wird durch einen Straßenjungen mit dem sozialen Elend in der zerstörten Stadt konfrontiert (nicht verbal, sondern durch unmittelbare Anschauung) und flieht erschüttert.

3.Episode - Rom: Der US-Soldat Fred und die Prostituierte Francesca versuchen in den 6 Monaten nach ihrer ersten Begegnung, die Sprache des anderen zu lernen. Als sie sich wieder treffen, führt das dennoch nicht dazu, daß der Soldat die Situation und die Beweggründe des Mädchens verstehen kann.

4.Episode - Florenz: Eine amerikanische Krankenschwester erfährt vom Tod ihres italienischen Geliebten im Partisanenkrieg. Die Nachricht ist zwar traurig, aber in dieser Episode funktioniert die Kommunikation erstmals.

5.Episode - ein Kloster im Apennin: Drei amerikanische Feldgeistliche lösen bei ihren Gastgebern Bestürzung aus, da nur einer von ihnen Katholik ist - bei den beiden anderen handelt es sich um einen Protestanten und einen Juden. Der Katholik ist gleichzeitig der einzige der drei, der Italienisch spricht, und zwar sehr gut.

6.Episode<sup>712</sup> - Po-Ebene: Der geflohene amerikanische Kriegsgefangene Dale spricht sehr gut Italienisch. Er teilt das Leben der Partisanen - bis in den Tod. Als er deren Hinrichtung verhindern will, wird er von den Deutschen erschossen.

Die Bewegung des langsamen Vortastens der Befreiungstruppen von Sizilien bis nach Norditalien wird durch die wechselnden lokalen Dialekte verdeutlicht: die Nebenfiguren in den einzelnen Episoden sprechen in dieser Reihenfolge mit sizilianischem, neapolitanischem, römischem, toskanischem, emilianischem und venetianischem Akzent.<sup>713</sup>

---

<sup>712</sup> Diese Episode wurde vor der deutschen Kinopremiere entfernt und war erst 1975 in Deutschland zu sehen.

<sup>713</sup> Sie sprechen nur mit einer starken dialektalen Einfärbung, nie aber im Dialekt, so daß jeder italienische Zuschauer alles verstehen kann.

Auch das langsame Vortasten bei der Völkerverständigung spiegelt sich auf der verbalen Ebene, in diesem Fall in den Akzenten der Hauptfiguren: In den von Mißverständnissen geprägten ersten beiden Episoden sprechen das Mädchen bzw. der Junge jeweils in klarer dialektaler Färbung, während in den beiden mittleren Episoden, die erste Annäherungsversuche symbolisieren, die Protagonisten keinen Akzent erkennen lassen und somit für ihre ausländischen Partner einfacher zu verstehen sind. In den letzten beiden Episoden, in denen die Amerikaner - Priester wie Kriegsgefangener - sehr gut Italienisch sprechen, sind auch die italienischen Protagonisten wieder mit dialektaler Färbung zu hören.

### 5.2.3. Der Einwandererfilm: KURZ UND SCHMERZLOS / APRILKINDER

In Deutschland entwickelt sich zaghaft, aber unübersehbar ein neues Genre: populäres Migrantenkino. Eine erfreuliche Entwicklung: das Genre befreit sich langsam aus dem Ghetto des Sozialkritischen. Vor 15 Jahren tauchten Einwanderer meistens in Problemfilmen auf: Sozialarbeiter bevölkerten die Szene, und gern wurden Geschichten erzählt, in denen die Einwanderer in der kalten, abweisenden Fremde rundweg scheiterten. [...] An die Stelle eines besorgten, paternalistischen Blicks auf die ewigen Opfer rückt langsam die Selbstinszenierung der Einwanderer, die einfach mehr Normalität verlangen.<sup>714</sup>

Diese neue Selbstinszenierung beinhaltet auch eine Inszenierung der verbalen Differenz. Verbale Kommunikation wird zu einem Gradmesser und zu einem Symbol von kultureller Zerrissenheit und anhaltender Fremdheit sowie von Assimilation oder Integration.

Fatih Akin brachte 1998 mit KURZ UND SCHMERZLOS eine Geschichte aus seiner Heimat Hamburg-Altona in die Kinos: Drei Freunde aus dem kleinkriminellen, multikulturellen Milieu - der Türke Gabriel, der Serbe Bobby und der Grieche Costa<sup>715</sup> - versuchen sich, jeder auf seine Art, über Wasser zu halten. Für den Dieb Costa und den Möchte-

---

<sup>714</sup> Filmkritik zu APRILKINDER von Stefan Reinecke, in: *epd Film* 2/99, S.45.

<sup>715</sup> Die Herkunft der Figuren wird - wie bei FÜNF PATRONENHÜLSEN - am Anfang des Films mittels einer Kombination der Konterfeis und einer entsprechenden Texteingfügung etabliert. (Akin orientierte sich allerdings weniger an dem DEFA-Film als an MEAN STREETS (HEXENKESSEL, 1973): Martin Scorsese hat in der Eingangssequenz dieses KURZ UND SCHMERZLOS als Vorbild dienenden Filmes seine Helden aus Little Italy mit derselben Technik namentlich eingeführt.)

gern-Mafioso Bobby endet der Versuch tragisch. Der gerade aus dem Gefängnis entlassene Gabriel erhält dagegen die Chance auf ein neues Leben. Die Geschichte dieser Freundschaft wird vor dem jeweiligen kulturellen Hintergrund der drei inszeniert, der sich - besonders bei dem Serben und dem Griechen - auf der verbalen Ebene manifestiert: untereinander sprechen die Freunde natürlich Deutsch, die Lingua Franca der Neuen Heimat. In ihren eigenen Milieus (Serbe), mit der Familie (Gabriel mit seinem Vater) oder im Selbstgespräch (Grieche) bleibt man aber bei der Muttersprache. Mit Angehörigen seiner Generation (z.B. mit seinen Geschwistern und in Abgrenzung zu den Eltern) spricht Gabriel Türkisch oder Deutsch, je nach Gesprächssituation oder selbst im Gespräch wechselnd.

Neben der Nachbarschaftsgeschichte aus Hamburg-Altona wird hier, auf der verbalen Ebene, die Geschichte einer gelungenen Integration erzählt. Man ist deutsch, aber nicht ganz so deutsch wie andere. Was man an Fremdem mitbringt, gibt der herrschenden „Leitkultur“ neue Impulse. Es ist zwar selbstverständlich, daß Deutsch gesprochen wird, aber genauso selbstverständlich ist es, daß jeder einzelne daneben eine andere Sprache, und damit eine andere Herkunft, ein anderes Blickfeld hat. In diesem Sinne wird auf der verbalen Ebene die Geschichte des Regisseurs Fatih Akin, eines Sohnes türkischer Gastarbeiter, wahrhaftiger nachgezeichnet als in der autobiographisch eingefärbten Spielhandlung.

Die Kritiken in den diversen Filmzeitschriften und Tageszeitungen gehen auf die Bedeutung der Polyglossie in KURZ UND SCHMERZLOS meistens mit keinem Wort ein. H.G. Pflaum erwähnt gerade einmal, daß Gabriels Vater nur Türkisch spricht<sup>716</sup>; Dirk Knipphals fällt die Polyglossie zwar auf, doch weiß er sie nicht zu deuten:

Der Regisseur Fatih Akin selbst ist der Sohn türkischer Einwanderer. Er kennt sich aus in den Hamburger Stadtteilen, in denen nicht nur Deutsch gesprochen wird. Das sieht man seinem Film an.<sup>717</sup>

---

<sup>716</sup> Vgl. Pflaum, H.G.: ‚Mean Streets vom Kiez. Fatih Akins Film KURZ UND SCHMERZLOS‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17.10.98.

<sup>717</sup> Knipphals, Dirk: ‚Wo das Leben spielt. Drei Einwandererkinder im Dschungel einer deutschen Großstadt: KURZ UND SCHMERZLOS von Fatih Akin‘, in: *Das Sonntagsblatt* vom 16.10.98.

Christian Buß erahnt dagegen etwas von der Bedeutung der Polyglossie und ist dementsprechend enttäuscht von Akins Inkonsequenz:

Tatsächlich löst es Befremden aus, wenn man hört, daß die Hauptrolle in seinem [Fatih Akin] nächsten Film [IM JULI, 1999] ausgerechnet vom unvermeidlichen Moritz Bleibtreu gespielt wird, der unlängst in KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR [1996, Thomas Jahn] einen radebrechenden türkischen Killer gegeben hat.<sup>718</sup>

Was aber auch er nicht deutlich genug ausspricht, ist, daß die „Authentizität“, die besonders den Dialogen des Films von allen Seiten attestiert wird, zu einem großen Teil an der gelungenen Verknüpfung von Herkunft und Charakter der Figuren auf der verbalen Ebene liegt. Deren Nichtbeachtung führt bei Mark Terkessidis in der Wochenzeitung *Freitag* zu der krassen Fehleinschätzung, die Ethnizität spiele in KURZ UND SCHMERZLOS „fast schon betont keine Rolle“<sup>719</sup>.

Deutlicher als in KURZ UND SCHMERZLOS wird in Yüksel Yavuz' APRILKINDER, ebenfalls von 1998, der Integrationskonflikt innerhalb der Einwandererfamilien skizziert, der die Kinder ihren Eltern gänzlich entfremden kann.

Eine türkische Familie in Hamburg leidet unter den sich immer deutlicher zeigenden Rissen eines Daseins zwischen zwei Kulturen: Während die Eltern die Traditionen ihrer alten Heimat aufrechterhalten, schlagen die drei Kinder unterschiedliche Wege ein, die sie jedoch bald die Grenzen eines selbstbestimmten Lebens erkennen lassen.<sup>720</sup>

Auch in diesem Fall wird nicht erwähnt, daß zur Inszenierung des Daseins zwischen zwei Kulturen die verbale Sprache verwendet wird: Die Eltern sprechen und verstehen überhaupt kein Deutsch, ganz im Gegensatz zu den Kindern, deren Lavieren zwischen der deutschen und türkischen Sprache (im Elternhaus sprechen sie Türkisch, mit deutsch-türkischen Freunden, Kollegen und Geschäftspartnern wechseln sie zwischen Deutsch und Türkisch) ihre Zerrissenheit repräsentiert.

---

<sup>718</sup> Buß, Christian: ‚Kulturtransfer in der Hood‘, in: *die tageszeitung* vom 15.10.98. Die Nebenrolle des albanischen Mafioso Muhamer wird in KURZ UND SCHMERZLOS von einem Deutschen (Ralph Herforth) gespielt. Seine Figur bekommt dementsprechend keine eigene Sprache oder Tradition zugeordnet.

<sup>719</sup> Terkessidis, Mark: ‚Reichlich Blut. Im Kino: Fatih Akins KURZ UND SCHMERZLOS‘, in: *Freitag* vom 23.10.98.

<sup>720</sup> Auszug aus der Kurzkritik zu APRILKINDER, in: *Lexikon des internationalen Films*. München 2001 [CD-Rom-Version].

#### 5.2.4. Der Kolonialfilm: AVA Y GABRIEL

Der Kolonialfilm lebt genauso von den kulturellen Konflikten seiner Figuren und deren verbaler Repräsentation wie der Einwandererfilm. Während dieser jedoch sein Hauptaugenmerk auf die Spannungen innerhalb von Familien oder Cliques richtet und versucht, die Zerrissenheit einzelner Protagonisten nachvollziehbar zu machen, handelt jener von äußerlichen Auseinandersetzungen zwischen „Ureinwohnern“ und Besatzern, von der Eleganz, mit der jene mehrere Traditionen miteinander verbinden, und von der Arroganz mit der diese auf alles herabblicken, was sich jenseits ihres Horizonts befindet.

Der Film AVA Y GABRIEL (AVA UND GABRIEL, 1992, Felix de Rooy) stellt anhand eines Bilderstreits (kann und darf eine Madonnenfigur „schwarz“ sein?) im Jahr 1948 den Konflikt zwischen Machthabern und Bevölkerung auf Curaçao dar, einer Insel der Niederländischen Antillen, die bis heute ein autonomer Teil der Niederlande sind.<sup>721</sup> Wie in NIEMANDSLAND ist die natürliche „schwarze Uniform“ des Malers Gabriel<sup>722</sup> und seines Modells Ava die visuelle Entsprechung ihrer polyglotten Potenz, die die beiden veranlaßt, sich über die geltenden Regeln hinwegsetzen zu wollen. Die Umgangssprachen auf Curaçao sind Papiamentu – eine Kreolsprache mit portugiesischen, spanischen und niederländischen Elementen (hauptsächlich im Film zu hören) – sowie Spanisch und Englisch (in Versatzstücken im Film zu hören). Die kirchlichen und staatlichen Respektspersonen sprechen Niederländisch. Der örtliche Pastor und Seelsorger spricht im Gegensatz zu seinen kirchlichen Vorgesetzten auch Papiamentu, was seine Rolle als Vermittler (z.B. im Bilderstreit) verdeutlicht; genauso der einfache Polizist Carlos, der mit dem Maler Gabriel um Ava buhlt. Die Mühseligkeit der Inselbevölkerung, zwischen mehreren Sprachen zu wechseln

---

<sup>721</sup> Die Niederländischen Antillen – Curaçao, Bonaire und Aruba – liegen vor der venezolanischen Küste.

<sup>722</sup> Gabriel ist aus Surinam und spricht Niederländisch und Englisch. Sein Freund, der Schneider Maurice, ist aus französisch Guyana und spricht Französisch und Englisch. [Im Vertrag von London (1816) wurde Guyana aufgeteilt in ein englisches (Guyana), niederländisches (Surinam) und französisches (französisch Guyana) Gebiet. Diese liegen im Norden Südamerikas, nördlich von Brasilien und östlich von Venezuela.]

(und allein die Tatsache, daß ihre Muttersprache eine Mischung vieler Sprachen ist) steht in diametralem Gegensatz zu der sprachlichen und geistigen Unbeweglichkeit der holländischen Besatzer.

### 5.2.5. Der Existentialfilm

#### 5.2.5.1. LE MÉPRIS

In den bisher beschriebenen Subgenres wird die Polyglossie als ein auf der verbalen Ebene angesiedeltes, symbolisches Erzählmittel zur Verdeutlichung von Konflikten genutzt, deren Kern nicht sprachlicher Natur ist. Als *Existentialfilme* möchte ich diejenigen polyglotten Filme bezeichnen, die sich einer philosophischen Auseinandersetzung mit Kommunikation widmen und somit als Meta-Filme die Königsklasse des Genres bilden.

LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG, 1963, Jean-Luc Godard) ist aber nicht nur wegen seiner Machart ein Existentialfilm, sondern allein schon wegen seiner von Unverständnis geprägten Geschichte, in der seine Existenz als polyglotter Film oftmals in Frage gestellt wurde. Nicht nur, daß - wie üblich - in keiner Filmkritik, weder positiver noch negativer, weder deutscher noch französischer noch britischer noch amerikanischer, die Rolle der Sprache angemessen kommentiert wurde<sup>723</sup>, es wurde sogar versucht, alle Spuren der den Film eigentlich beherrschenden Polyglossie auszumerzen: sowohl in Italien als auch in Deutschland<sup>724</sup> produzierte man eine synchronisierte Fassung des

---

<sup>723</sup> Statt dessen wird munter aus den Untertiteln zitiert, als ob der Film nur eine Sprache spräche. Es gibt aber eine Ausnahme: „Den Film in der Originalversion zu sehen, ist eigentlich ganz unerläßlich, weil Übersetzung darin so eine große Rolle spielt.“ Grafe, Frieda: ‚Die Kamera liest Geschriebenes anders‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22.06.78.

<sup>724</sup> In Deutschland kommt 1965 eine 95-minütige Synchronfassung in die Kinos. Der Verleih Prokino bringt diese Fassung 1978 noch einmal heraus, allerdings flankiert von einer ungekürzten OmU-Fassung. In der Kölner „Lupe“ war der Film im April 1978 tatsächlich um 18.00 Uhr als OmU und um 20.00 Uhr in der synchronisierten Fassung zu sehen. Vgl. Hesterberg, Thomas: ‚Das Ende einer Liebe: DIE VERACHTUNG von Jean-Luc Godard‘, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 08.04.78. 1987 bringt Prokino diese Fassungen noch einmal in die Kinos,

Films. Beide Bearbeitungen gingen mit erheblichen Kürzungen einher. Diese tragische Geschichte bietet jedoch die einmalige Möglichkeit, die Zerstörung eines polyglotten Films durch Synchronisation zu dokumentieren und damit indirekt die Bedeutung der Polyglossie im Film nachzuweisen.

Die Vorlage zu dem Film ist der Roman *Il disprezzo*<sup>725</sup> von Alberto Moravia: Der Schriftsteller Riccardo Molteni nimmt eine Arbeit als Drehbuchautor bei dem Produzenten Battista an, der auf effektvolle Publikumsfilme einfachster Machart spezialisiert ist. Er tut dies entgegen seiner Überzeugung, um seiner Frau Emilia ein besseres Leben ermöglichen zu können. Battista hat den deutschen Regisseur Rheingold angeworben, um ihn die Odyssee verfilmen zu lassen. Er lädt Rheingold, Paul und dessen Frau in seine Villa auf Capri ein, um dort gemeinsam das Drehbuch zu erarbeiten. Zwischen Battista und Rheingold gibt es einen heftigen Dissens: Battista möchte Monster und nackte Frauen, Rheingold einen psychologischen Film über einen Odysseus, der nur deshalb 10 Jahre für seine Rückkehr braucht, weil er mit Penelope nicht glücklich ist, die ihn wiederum verachtet, weil er sie mit ihren Freiern alleine läßt. Als Odysseus schließlich zurückkehrt und die Freier tötet, können die beiden wieder zueinander finden. Molteni ist von beiden Varianten angewidert. Für ihn ist die Odyssee etwas großes, reines, heroisches, unverformbares. Allerdings muß er bald Parallelen zwischen Rheingolds Odyssee-Interpretation und seiner eigenen Beziehung mit Emilia erkennen, die ihn tatsächlich verachtet, seit er den Annäherungsversuchen Battistas gegenüber Emilia nicht energisch genug entgegengetreten ist. Moltenis Erkenntnis kommt allerdings zu spät: seine Frau stirbt bei einem Verkehrsunfall. Das Buch spielt in Rom und in Battistas Villa auf Capri. Alle Figuren bis auf Rheingold sind Italiener. Zu Battista gibt es nur eine kleine Einschränkung: „Seine glatten Sätze hatten einen leicht ausländischen Tonfall, denn Battista war in Argentinien

---

weil „Godard wieder angesagt war“, wie die Geschäftsleitung des Verleihs auf meine Anfrage mitteilt. Drei Jahre später erstellt Josef Nagel eine nagelneue Untertitelung für das ZDF.

<sup>725</sup> Milano 1954. Deutsche Ausgabe: Moravia, Alberto: *Die Verachtung*. Reinbek 1969.

geboren.“<sup>726</sup> Rheingold – obwohl Deutscher – spricht im Buch sehr gut Italienisch. Diesbezüglich gibt es folgende Aussagen:

Mir fiel auf, daß er das Wort *psychologisch* auf deutsche Art aussprach, mit y als Umlaut und aspirierten Konsonanten.<sup>727</sup>

Er sagte *kolossal* nach deutscher Art, und nicht, wie es im Italienischen heißen müßte: *colossale*.<sup>728</sup>

Battista überlegte einen Augenblick, dann meinte er: „Sehen Sie, Molteni – auch ich kenne ihn nur wenig, aber ich weiß, mehr oder weniger, was er denkt und was er will. Und vor allem ist er ein Deutscher, nicht wahr? Wir sind Italiener: zwei verschiedene Welten, zwei verschiedene Lebensauffassungen, zwei verschiedene Arten zu fühlen...“<sup>729</sup>

Er verwendete das deutsche Wort: *Ihre Bluthochzeit*.<sup>730</sup>

Es gibt drei ganz wesentliche Änderungen vom Buch zum Film:

1. Der Film über die Odyssee, von dem im Buch nur geredet wird, ist im Film bereits in der Drehphase. Der Regisseur Rheingold wird vom tatsächlichen Regisseur Fritz Lang gespielt, der sich selbst darstellt.<sup>731</sup>
2. Ricardo und Emilia heißen Paul und Camille und sind Franzosen. Sie werden von Michel Piccoli und Brigitte Bardot gespielt, die beide ihre Muttersprache sprechen. Der Produzent Battista heißt Prokosch und ist ein US-Produzent, gespielt vom Hollywood-Schauspieler Jack Palance, der seine Muttersprache spricht. Fritz Lang spricht sowohl Deutsch als auch Englisch und Französisch, da er als Nazi-Flüchtling zuerst in Frankreich, dann in Hollywood gearbeitet hat.
3. Zur Vermittlung zwischen den Franzosen, dem Deutschen und dem US-Amerikaner hat Godard die Rolle einer Dolmetscherin kreiert, die im Buch nicht vorkommt: Francesca, gespielt von Giorgia Moll, ist die einzige Italienerin (also Einheimische) des Films und spricht sowohl Englisch als auch Französisch und Deutsch.

---

<sup>726</sup> Moravia, S.58.

<sup>727</sup> S.71.

<sup>728</sup> S.102.

<sup>729</sup> S.115.

<sup>730</sup> S.139.

<sup>731</sup> „Er war sicherlich nicht vom Range eines Pabst oder Lang“, heißt es dagegen über Rheingold in Moravia, S.139.

Durch diese Veränderungen rücken die Themengebiete *Filmemachen* und *Kommunikation* in den Vordergrund und verbinden sich mit dem Motiv der Odyssee zu einem unauflösbaren künstlerischen Werk mit folgenden erkennbaren Leitlinien:

- a) mehrsprachige Odyssee
- b) mehrsprachiges Europa - mythologische, alte Welt gegenüber der neuen Welt, die außer Englisch nur die Sprache des Geldes kennt.
- c) multilinguales Filmemachen: die Welt des Films<sup>732</sup>

a) mehrsprachige Odyssee

Das Meer stellt einerseits einen realen Kontakt zwischen den verschiedenen Sprachen her, andererseits bildet es ein metaphorisches Analogiemuster für die Sprachen: sein vielstimmiges Rauschen dient dem Ausdruck der Vielsprachigkeit [...], seine ständige Bewegung dem Ausdruck des Ineinanderfließens der Sprachen oder der Mischsprachigkeit [...].<sup>733</sup>

„Der Seefahrer“, so Alfons Knauth in seinem Aufsatz ‚poethik polyglott‘, „ist der Mehrsprachler par excellence. Odysseus ist sein Prototyp.“<sup>734</sup> Freilich war Homers Odysseus, wie auch Knauth betont, noch einsprachig Griechisch.

Erst nach der durch Nietzsche und Rimbaud vorbereiteten Wiedergeburt des Dionysischen im 20. Jahrhundert spricht Odysseus durchweg meer- und mischsprachig.<sup>735</sup>

Odysseus Paul in LE MÉPRIS stimmt schließlich Fritz Lang zu, der die Odyssee als einen unverformbaren, reinen Stoff ansieht, und votiert damit für für die Übernahme Homers monolingualer Odyssee. Paul ist selbst nur einsprachig Französisch. Aus diesem Grund kann er sich mit dem Produzenten Prokosch sehr schlecht verständigen. Er „versteht“ vor allem dessen Logik nicht, nach der es immer nur um Sex geht, und um das Geld, diesen zu erkaufen. Andererseits „versteht“ er auch seine Frau Camille nicht, obwohl diese doch als einzige mit ihm die Muttersprache teilt. Beide sprechen die gleiche Sprache,

---

<sup>732</sup> LE MÉPRIS wird mit einem Zitat von André Bazin eingeleitet: „Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos desirs“. Darauf folgt der Kommentar: „LE MÉPRIS est l'histoire de ce monde.“

<sup>733</sup> Knauth, Alfons: ‚poethik polyglott‘, in: *Dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 20/1991, S.63.

<sup>734</sup> S.62.

<sup>735</sup> Ebd.

aber nicht dieselbe, also ohne wirklich miteinander zu kommunizieren: er denkt abstrakt-intellektuell, sie aber emotional-natürlich. Sie reden aneinander vorbei. LE MÉPRIS ist also auch die Geschichte einer Odyssee der verbalen Mißverständnisse. Durch einen Deus ex Machina-Effekt wird Paul von ihnen befreit: sowohl Prokosch als auch Camille sterben bei einem Autounfall. Die letzte Einstellung des Films ist eine Einstellung aus Langs Odyssee-Film, die – laut Michel Marie – Odysseus' erstem Blick auf seine wiedergewonnene Heimat Ithaka entsprechen soll.<sup>736</sup> Paul ist wieder zu Hause: er wird sich seiner Leidenschaft, dem Theater, widmen, das zu seinem Glück auf einer schriftlich gesteuerten Verbalität basiert.

Die verbale Sprache erscheint in LE MÉPRIS als etwas göttliches, als eine Prüfung für die Menschen im allgemeinen, für Odysseus Paul im speziellen. Fritz Lang ist ein Gott, der aus dem Filmolymp in diesen Film hinabgestiegen ist. Natürlich versteht und spricht dieser Lang alle Sprachen, die gebraucht werden. Nur Italienisch kann er nicht, aber er könnte es mit Leichtigkeit lernen. Das zeigt eine Sequenz im Vorführsaal, in der er sich mit Francesca unter anderem über Hölderlin unterhält. (Sie sind die einzigen, die wirklich miteinander kommunizieren können. Sie „verstehen“ sich.) Am Ende der Unterhaltung benutzt Lang das französische Wort *étrange* und fragt darauf Francesca: „Comment est-ce qu'on dit *étrange* en italien?“, worauf sie antwortet: „strano“. Lang quittiert dies mit einem „Aha“. Die spielerische und unbekümmerte Art, wie hier mit dem umgegangen wird, was allen anderen Kopfzerbrechen bereitet, erhöht den Kontrast zwischen den dem Gott der verbalen Sprache ausgelieferten Menschen (Prokosch/Camille/Paul) einerseits und dem Gottvater des Films Fritz Lang und seiner göttlichen Gehilfin Francesca andererseits. Die Wichtigkeit dieser Vermittlerfigur, die Odysseus und seinen Mitstreitern bei der Bewältigung der Sprachproblematik helfen soll<sup>737</sup>, zeigt sich in der Villa-Sequenz, als Paul seine Frau zum ersten Mal mit Prokosch alleine läßt, was in ihr die Verachtung für ihren Mann auslöst: Prokosch ist mit Camille in seinem Wagen vom Studio zu seiner Villa vorausgefahren. Paul hat ein Taxi genommen, das in einen Unfall verwickelt wird. Er trifft deshalb eine halbe Stunde später

---

<sup>736</sup> Vgl. Marie, Michel: *Le Mépris*. Paris 1990, S.84.

<sup>737</sup> Und die an die Figur des Negers aus NIEMANDSLAND erinnert.

ein und versucht, seine Verspätung sowohl Prokosch als auch Camille zu erklären. Während jener ihn sprachlich nicht versteht, betrachtet diese seine Erklärungsversuche als Ausrede. Francesca, die mit dem Fahrrad gefahren ist, trifft erst ein, als schon alles zu spät ist. Ihre Abwesenheit ermöglicht das große Mißverständnis, das in einer Tragödie endet.

#### b) mehrsprachiges Europa

Prokosch repräsentiert die Ignoranz der englischsprachigen Welt<sup>738</sup>: Er macht sich keine Mühe, irgendeine der Sprachen seiner Mitarbeiter, geschweige denn die seines Gastlandes zu lernen. Er ist zwar in die Tragödie involviert, scheint sie aber in keiner Sekunde wahrzunehmen, so wie auch die verbale Kommunikation für ihn kein bedenkenswertes Thema darstellt. Für ihn funktioniert sie einfach. Als einziger Nicht-Europäer löst er mit seinem nonchalanten Verhalten gegenüber Camille deren Verachtung für ihren Mann und damit die Tragödie erst aus. Seine Unbekümmertheit wird kontrastiert mit der sprachlichen und gedanklichen Vielfalt der Europäer und ihrer langen kulturellen Tradition. Während vor allem Fritz Lang mit einigen Zitaten aus der europäischen Literatur glänzt, gibt Prokosch Paul ein Buch über Römische Malerei, damit dieser sich für das Drehbuch stimulieren lasse, worauf Paul nur entgegnet, die Odyssee spiele bei den Griechen, nicht bei den Römern. Prokosch versteht Kultur nicht, er kauft sie: „When I hear the word *culture*, I bring out my check-book“.

#### c) multilinguales Filmemachen

Wie das oben erwähnte Bazin-Zitat andeutet, ist LE MÉPRIS auch ein Film über das Filmemachen, das ein sehr kommunikativer und oft internationaler Prozeß ist, bei dem sich mehrere Ansichten, Künste, Traditionen usw. miteinander mischen. Dieser Aspekt wird durch die Anordnung der Figuren im Film deutlich erfahrbar gemacht. Godard ge-

---

<sup>738</sup> Shohat/Stam stellen Prokoschs „linguistische Arroganz“ in direkten Zusammenhang mit der anglo-amerikanischen Machtzunahme nach dem Zweiten Weltkrieg. Vgl. S.53. An anderer Stelle nennen sie das auch in LE MÉPRIS vorherrschende Ungleichgewicht bei der Bemühung um die Sprache des anderen „kolonialistischen Bilingualismus“: der Kolonialherr bleibt einfach bei seiner Sprache, während die Kolonisierten sich gleichzeitig um das Erlernen dieser Sprache bemühen. Vgl. S.54 sowie AVA Y GABRIEL in Kapitel 5.2.4.

lingt es somit, die Schwierigkeiten, die ihm persönlich die Herstellung seines Films bereitet haben müssen, in diesen Film einfließen zu lassen. Dies läßt sich nicht nur auf der verbalen Ebene beobachten: um den Star Brigitte Bardot finanzieren zu können, wurde ein dritter<sup>739</sup>, amerikanischer Produzent hinzugezogen: Joseph E. Levine. Nicht nur, daß dessen Name explizit von Francesca genannt wird, als sie in Capri zu Prokosch sagt: „Jerry, Joe Levine is calling at once from New York.“ Auch die Tatsache, daß dieser Produzent von Godard verlangte, einige Nacktaufnahmen der Bardot in den Film zu integrieren<sup>740</sup>, korrespondiert mit der Handlung: schließlich ist es der Hollywood-Produzent Prokosch, der Camille verführt.<sup>741</sup>

#### Die deutsche Synchronfassung

Diese Fassung ist ca. 10 Minuten kürzer als die Originalfassung.<sup>742</sup> Alle Darsteller wurden neu synchronisiert - also auch Fritz Lang - und sprechen nun bis auf Prokosch alle Deutsch. Dieser behält sein Englisch bei, damit die Rolle der Francesca nach wie vor eine Rechtfertigung erhält. Damit fallen alle eben dargestellten, durch die Mehrspachigkeit ausgelösten Konnotationen weg, bis auf einen gewissen Kontrast USA-Europa.

Francesca wird nur mit einem einzigen Satz als Italienerin kenntlich gemacht, als sie sich in der Villa auf Capri nach dem Mittagessen erkundigt. Es ergeben sich auch einige Unstimmigkeiten: z.B. versteht Paul in einer Sequenz einen eher komplizierten englischen Satz von Prokosch (weil er in der Logik der Synchronisation diesen Satz für das Publikum dolmetschen muß), während er in einer anderen Sequenz die einfachste Äußerung nicht versteht.

Die Hölderlin-Szene, in der sich Lang und Francesca so prächtig unterhalten, fehlt. Genauso Prokoschs erster Auftritt, als er seine Definition vom Filmemachen klarstellt. Es wurden also auch Kürzungen

---

<sup>739</sup> Die beiden anderen sind Carlo Ponti und Georges des Beauregard.

<sup>740</sup> Vgl. Marie, S.15ff.

<sup>741</sup> So gesehen ist es nicht mehr verwunderlich, daß Godard den Produzenten - im Gegensatz zu Moravias Vorlage - ebenfalls sterben läßt.

<sup>742</sup> Deutsch untertitelte Fernseh-Fassung: 1:38:40; Deutsch synchronisierte Fernseh-Fassung: 1:30:47. Da im Fernsehen mit 25 statt 24 Bildern pro Sekunde gearbeitet wird, müssen die Längenunterschiede der Kinofassungen etwas größer sein.

vorgenommen, die nicht – wie die auf Deutsch und auf Französisch geführte Hölderlin-Unterhaltung – durch die Eindeutschung der Synchronisation ihren Sinn verloren hätten.

Sprachliche Feinheiten wie Wortspiele werden eingeebnet: Fritz Lang zitiert, als er gefragt wird, ob er die anderen zu Prokoschs Villa begleiten wolle, den Produzenten Samuel Goldwyn mit den Worten: „Include me out“. Der ehemalige Exil-Deutsche Lang präsentiert hier ein syntaktisches Oxymoron aus der Pidgin-Sprache eines polnisch-jüdischen Einwanderers und Mitbegründers Hollywoods. In der deutschen Synchronfassung heißt es nun: „Ohne mich bitte“. Die Äußerung zweier Spezialisten in Sachen Odyssee, die das Thema Migration ganz elegant in den Filmtext integriert, und – noch viel entscheidender – die Figur von Prokosch als einsprachigem, eindimensionalem amerikanischen Jung-Produzenten durch die Andeutung der europäischen und multiethnischen Ursprünge Hollywoods konterkariert, wird also in der Synchronisation äußerst fahrlässig durch eine schlechte Übersetzung unterschlagen. In diesem kleinen Beispiel steckt „in nuce“ das Verhältnis der Originalfassung zur Synchronisation.

Erstaunlich ist auch, daß ausgerechnet ein Zitat von Bertold Brecht zur Charakterisierung Hollywoods, das Lang im Film auf Französisch wiedergibt, in der Synchronisation fehlt, obwohl man einfach den originalen deutschen Text hätte verwenden können, wie in der Untertitel-Fassung geschehen: „Jeden Morgen mein Brot zu verdienen, gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden. Hoffnungsvoll reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.“ Wolfram Schütte bemerkt zu dieser Passage:

Daß Lang Brechts Hollywood-Gedicht zitiert [...] und dazu setzt, es sei „von B.B.“ – das ist eine jener vielen Zitatmontagen Godards, mit denen er Mehrerlei gleichzeitig aufblitzen läßt: Langs Situation als deutscher Emigrant in Hollywood, die Abhängigkeit des amerikanischen Films von den Produzentenwünschen; aber auch, indem das Gedicht auf B.B. in der Rolle Camilles appliziert wird, entspricht es deren Blick auf Paul.<sup>743</sup>

Eine andere Änderung erinnert an die von Garncarz aufgelisteten Synchronfassungen der 50er Jahre und die darin vorgenommene Auslöschung

---

<sup>743</sup> Schütte, Wolfram: ‚A la recherche de Jean-Luc Godard‘, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12.05.78. Durch diese Information läßt sich die Verachtung, die Camille für Paul empfindet, auf sein berufliches Gebaren ausweiten. Er ist in ihren Augen also gleich doppelt „enteiert“.

aller Bezüge auf den Nationalsozialismus: Auf Prokoschs Satz „When I hear the word *culture*, I bring out my checkbook“ entgegnet Lang:

Some years ago - some horrible years ago - les Hitleriens disaient *Revolver* au lieu de *carnet de chèques*.

In der Untertitelung wird diese Unterhaltung so wiedergegeben:

Prokosch: „Hör` ich das Wort Kultur, zieh` ich mein Scheckbuch“.

Lang: „Vor einigen schrecklichen Jahren sagten die Nazis da *Revolver* statt *Scheckbuch*“.

In der Synchronisation sagt Lang:

Vor ein paar Jahren - es ist noch gar nicht so lange her - zog man den Revolver anstelle des Scheckbuchs.

#### Die italienische Synchronfassung

In dieser Fassung sprechen alle Italienisch. Die Figur der Francesca wird dadurch eigentlich überflüssig. Da sie nicht herausgeschnitten werden konnte, gibt sie in dieser Fassung zusätzliche Erklärungen und erscheint als etwas nervige, aber ständige Begleiterin. Der Vorspann, sowohl in der Original- als auch in der deutschen Synchronfassung gesprochen, erscheint hier ganz herkömmlich als Texteinblendung (also: „Regie: Jean-Luc Godard“ usw.). Die Musik von Georges Delerue wurde durch eine minderwertige Musik von Piero Piccioni ersetzt. Der Film ist um fast 20 Minuten gekürzt.<sup>744</sup> Es fehlt z.B. ein großer Teil der Sequenz auf Capri, in der Paul und Fritz Lang sich über die Interpretationsmöglichkeiten der Odyssee unterhalten. Überdies gibt es eine Umstellung: Der Film endet nicht mit Odysseus` Blick auf Ithaka, sondern mit dem Autounfall, der im Original vor der Blick-Sequenz kommt.

Une version italienne reniée par l'auteur et remaniée sous la responsabilité de Carlo Ponti comprend une autre musique de film et un montage différent. Plus grave encore, tous les personnages sont doublés en italien, ce qui détruit totalement le thème de l'incommunicabilité linguistique, fondamental chez Godard, et rend incompréhensible et ridicule le personnage de Francesca qui répète dans la même langue ce que disent les autres protagonistes.<sup>745</sup>

---

<sup>744</sup> Länge: 1:21:47

<sup>745</sup> Marie, S.21.

#### 5.2.5.2. CODE INCONNU: RÉCIT INCOMPLET DE DIVERS VOYAGES

Veronika Rall beginnt ihre Filmkritik zu CODE INCONNU (CODE: UNBEKANNT, 2000, Michael Haneke)<sup>746</sup> zwar mit den Informationen, der Film sei „in Paris produziert und in Frankreich, Rumänien und Mali gedreht“ worden, erwähnt aber nicht, daß die dort gängigen Sprachen auch im Film verwendet werden. Sie stellt fest, im Zentrum desselben stünde „die Fremdheit“ und „die Unmöglichkeit der Kommunikation“, gibt aber nur eine visuelle Erklärung für diesen Eindruck, nämlich, „dass es zwar einen Zusammenhang zwischen den Bildern gibt, sie letztlich aber so disparat sind, dass sich nichts zu einem Ganzen fügt“. Der Film sei aber nicht nur pessi-, sondern auch optimistisch, da seine Figuren dennoch versuchten, miteinander zu kommunizieren. Wie diese Versuche im Film durch die Konfrontation der Sprachen dargestellt werden, und welchen Anteil dieses Vorgehen an der Gesamtwirkung des Films hat, bleibt jedoch unreflektiert.

Schon der Titel des Films gibt einen Hinweis auf seine Thematik: CODE: UNBEKANNT. Jede Sprache ist nichts anderes als ein Code, durch den Mitteilungen verschlüsselt werden, und den es zu entschlüsseln gilt, möchte man mit dem Anderen in Kontakt treten. Die Kommunikation zwischen den Figuren dieses Films wird teilweise erschwert, weil sie verschiedene Sprachen sprechen; aber, und das wird gerade durch die Kontrastierung mit der Polyglossie deutlich, selbst Menschen mit derselben Muttersprache, können den Code des gegenseitigen Verständnisses selten herstellen.

CODE INCONNU beginnt mit einer Art Prolog. Wir sind in einer Klasse mit taubstummen Kindern. Eines spielt etwas vor, die anderen müssen den richtigen Begriff erraten. Obwohl die Kinder Experten für die Gebärdensprache sind, können sie die Gestik ihrer Mitschülerin nicht entschlüsseln.

Nach dem Prolog werden 4 Geschichten erzählt, die oberflächlich miteinander verknüpft sind. Jede Geschichte ist in einzelne Episoden zerlegt, so daß von Geschichte zu Geschichte „gezappt“ werden kann. In jeder Geschichte geht es um einen Konflikt, ob zwischen Generationen und Paaren, innerhalb von Familien und Kulturen oder schlicht zwischen Mitmenschen, der sich jeweils nicht lösen läßt, weil ein

geeignetes Verständigungsmittel fehlt. In diesem Film kann sich niemand adäquat ausdrücken. Kommunikation ist Sisyphosarbeit.

1. Anne, die gerade dabei ist, sich als Filmschauspielerin zu etablieren, ist mit dem Kriegsphotografen Georges zusammen. Er kommuniziert durch seine Fotos; ihr fällt es leichter, sich in einer Rolle auszudrücken. Wir verfolgen die Dreharbeiten zu ihrem neusten Film DER SAMMLER, in dem sie bei einer Wohnungsbesichtigung einem Mann in die Falle geht, der seine Opfer langsam mit Gas tötet, um endlich einen wahrhaftigen Gesichtsausdruck zu erhaschen.<sup>747</sup> Gleichzeitig wird die jeder Wahrhaftigkeit entgegengesetzte Beliebigkeit des Mediums Film entlarvt, indem uns die einzelnen Einstellungen von DER SAMMLER in der Reihenfolge gezeigt werden, in der sie gedreht werden, also entgegen der Chronologie der Erzählung. In einer anderen Episode wohnen wir der Synchronisation eines Films bei. Die Bilder von Anne und einem anderen Schauspieler laufen im Hintergrund auf einer Leinwand, während die beiden im Vordergrund um ein Mikrofon stehen, sich aber nicht auf ihre Arbeit konzentrieren können und ständig in Gelächter ausbrechen. Das Lachen steht für ihre Hilflosigkeit in Anbetracht der absurden Situation, künstliches Verständnis für den Film zu heucheln, das sie in Wahrheit gar nicht aufbringen können.

2. Georges Vater<sup>748</sup> ist ein wortkarger Bauer, der mit seinem jüngeren Sohn Jean Probleme hat, weil dieser den Hof nicht übernehmen will. Der Vater kann seinen Sohn zwar „irgendwie“ verstehen, aber „vernünftig reden“ kann er mit ihm nicht.

3. Die Rumänin Maria, die kein Französisch spricht, versucht mehrmals illegal nach Frankreich einzureisen, um in Paris als Bettlerin

---

<sup>746</sup> Vgl. die Filmkritik zu CODE: UNBEKANNT von Veronika Rall, in: *epd Film* 2/2001, S.43.

<sup>747</sup> Das erinnert an den Plot von PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST, 1959, Michael Powell), der zunächst einen riesigen Skandal auslöste und die Karriere des Hauptdarstellers, Karl-Heinz Böhm, beinahe zerstört hätte. Erst 20 Jahre nach seiner Premiere wurde er als Meisterwerk gefeiert.

<sup>748</sup> Gespielt von Sepp Bierbichler, der für die („originale“) französische Fassung Französisch synchronisiert wurde. Die französische Sprachebene wurde für die deutsche Fassung aber Deutsch synchronisiert, so daß wieder seine eigene Stimme zu hören ist.

Geld für ihre Familie zu verdienen. Sie muß erfahren, daß sie in diesem Land genauso als Aussätzige behandelt wird, wie in ihrer Heimat die Zigeuner.

4. Amadou, der Musikerzieher in einer Schule für Taubstumme ist, steht als Schwarzer in der Gesellschaft immer vor dem Problem, daß ihm kein Vertrauen entgegengebracht wird. Dies wird in der ersten Episode, in der alle 4 Geschichten zusammenlaufen, deutlich: Als er sieht, wie Jean - der in Paris seinen Bruder sucht - der Rumänin Maria abfällig ein zusammengeknülltes Papier in den Schoß wirft (um dem Ärger über seine Situation Luft zu machen), fordert er von diesem eine Entschuldigung. Obwohl er im Recht handelt, wird letztendlich er von der Polizei abgeführt. Eine Episode mit Anne schließt an dieses Erlebnis an: In der Metro wird sie von einem jungen Maghrebener angepöbelt. Als der Junge schließlich den Zug verlassen will, mischt sich ein älterer Maghrebener ein, indem er dem jüngeren einen Arschtritt verpaßt. Der Junge (auf Französisch): „Bist du blöde?“. Der Alte: „Und Du, bist Du nicht blöd?“ Dann sagt er nur einen Satz auf Arabisch: „Schäme Dich!“, und die Situation ist gelöst. In diesem Satz bündeln sich alle drei unüberwindbaren Grenzen dieser Sequenz: das Generationenverhältnis zwischen dem Alten und dem Jungen; das Verhältnis zwischen Mann und Frau, repräsentiert von dem älteren Maghrebener und der jungen Anne (die genauso lange braucht, um sich zu einem „Danke“ durchzuringen, wie der Mann brauchte, um ihr zu helfen); die ethnischen Spannungen zwischen dem jungen Araber und der weißen Frau.

In seiner Familie steht Amadou gleich zwischen drei Fronten: sein Vater, ein Taxichauffeur aus Mali, ist sehr in seiner Heimatkultur verwurzelt und genießt bei seinen Landsleuten als eine Art Schamane hohes Ansehen; Amadou selbst und seine Geschwister sind in Frankreich aufgewachsen und pflegen Kontakt zu Weißen; seine kleine Schwester lebt in einer ganz anderen Welt: sie ist gehörlos. In einer Episode ist das Problem der Familie exemplarisch symbolisch dargestellt. Am Eßtisch laufen zwei Gespräche gleichzeitig ab: die ältere Tochter streitet mit der Mutter, wobei diese Malinka spricht und jene Französisch; die jüngere Tochter versucht bei ihrem Bruder

in Gebärdensprache<sup>749</sup> Informationen über den Vater einzuholen, der Bruder antwortet parallel auf Gebärdensprache und auf Französisch. Der Zuschauer hat Mühe zu folgen.

Haneke hat es in diesem Film zum Prinzip gemacht, die einzelnen Episoden plötzlich zu beenden, so daß der Ton – also auch Gespräche – ruckartig abgeschnitten wird, als ob er sagen wollte: „Das ist doch ohnehin nur dummes Geschwätz“. Nur am Ende des Films bricht er mit diesem Prinzip. Wir sehen und hören die taubstummen Kinder mit ihrem Musikerzieher trommeln. Dieser Ton legt sich – man ist geneigt zu sagen: wie „Talking-Drums“ – auf die nachfolgende, letzte Episode, in der nicht mehr gesprochen wird. Es ist genug gesagt. In einem Epilog beobachten wir – wie im Prolog – ein taubstummes Kind, wie es versucht, eine Geschichte in Gebärdensprache zu erzählen. Es scheint ihm Mühe zu bereiten. Der Zuschauer hat Verständnis.

#### 5.2.5.3. TO VLEMMMA TOU ODYSSEA

Es gibt in der Filmgeschichte eine ganze Reihe von (Reise-)Filmen, in denen fremde Sprachen zu hören sind, wie z.B. die auch in der deutschen Synchronisation unübersetzt bleibenden französischen und chinesischen O-Töne in SHANGHAI-EXPRESS (1932, Josef von Sternberg). Wie das spanische Lied in FÜNF PATRONENHÜLSEN – und ganz im Gegensatz zur Idee des polyglotten Films – dienen diese multilingualen Elemente aber ausschließlich der Etablierung einer internationalen Atmosphäre, verströmen auditives Lokalkolorit. In TO VLEMMMA TOU ODYSSEA (DER BLICK DES ODYSSEUS, 1995, Theo Angelopoulos), einer griechisch-französisch-italienischen Coproduktion, hat die Polyglossie dagegen nicht nur impressionistischen Charakter, sondern verleiht dem Motiv der Reise eine existentielle Tiefe.

Ein amerikanischer Regisseur griechischer Abstammung sucht im Auftrag der Athener Kinemathek drei verschollene Rollen mit nicht entwickeltem Filmmaterial der ersten griechischen Film-pioniere. Auf der Suche nach den Spulen und sich selbst begibt er sich auf Irrfahrten quer durch den vom Bürgerkrieg geschüttelten Balkan und sieht die Wunden, die die wechselhafte Geschichte jener Region seit Ende des letzten Jahrhunderts geschlagen hat. Eine facetten- und höchst beziehungsreiche filmi-

---

<sup>749</sup> In der französischen Fassung ist die Gebärdensprache untertitelt. In der deutschen Fassung wurde das in dieser Sequenz unterlassen, wodurch deren Konstruktion an Präzision verliert.

sche Meditation, in der sich individuelle Geschichte, Länder- und Filmgeschichte durchdringen.<sup>750</sup>

Harvey Keitel spielt diesen in die USA ausgewanderten Griechen:

The film was conceived to be in Greek, with Harvey Keitel dubbed in Greek [...]. But once the editing process began, Angelopoulos realized that Keitel had given such powerful performances in English that the whole film should be reconceived to include English where it seemed to fit<sup>751</sup>, given the multilingual situations that take place in this multinational journey. It was a fortuitous decision, I believe, for English furthers the sense of the effort to reach across borders to communicate with those in other Balkan cultures.<sup>752</sup>

Der Reiseverlauf ist: Griechenland - Albanien - Mazedonien - Bulgarien - Rumänien - Serbien - Bosnien. Dementsprechend hört man Griechisch, Englisch bzw. Deutsch, Bulgarisch, Rumänisch und Serbokroatisch. Besonders eindrucksvoll ist eine Schifffahrt auf der Donau: Als man nachts das Dreiländereck Bulgarien-Rumänien-Serbien passiert, wird die Grenz-Situation nur durch die verschiedensprachigen Zurufe des Zollpersonals nachvollziehbar.<sup>753</sup>

Die verbale Ebene dieses Films liefert eine auditive Hilfestellung, die Symbolik des Films zu entschlüsseln, weil die Polyglossie in der Figur des Heimkehrers selbst angelegt und entscheidend ist für seine Wahrnehmung der Welt, für die Konzeption seiner Reise, die - wie gesagt - nur oberflächlich eine Suche nach verschollenen Filmen, eigentlich aber die Suche nach sich selbst ist. Im Vorspann erscheint als Texteinfügung ein Zitat von Plato: „Wenn die Seele sich erkennen will, muß sie selbst in eine Seele sehen“, das eindeutig die Verknüpfung der topographischen Odyssee mit einer Reise ins Ich anzeigt. Gleichzeitig ist TO VLEMMATA TOU ODYSSEIA Teil der künstlerischen Odyssee eines Filmemachers, der immer denselben Film dreht<sup>754</sup>

---

<sup>750</sup> *Lexikon des internationalen Films.*

<sup>751</sup> Wie es jeder Heimkehrer tun würde, spricht der Regisseur manchmal auch Griechisch, auch wenn er es nicht mehr gut beherrscht.

<sup>752</sup> Horton, Andrew: *Theo Angelopoulos. A cinema of contemplation.* Princeton 1999, S.183f. In der deutschen Fassung ist Keitel Deutsch synchronisiert.

<sup>753</sup> Vgl. die Autobahnreise von Winter in LISBON STORY.

<sup>754</sup> Die Figur, die Harvey Keitel spielt, nennt sich A wie Angelopoulos. Als A in das griechische Städtchen Ptolemais kommt, läuft dort gerade einer seiner Filme. In Wahrheit handelt es sich um LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE (DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES, 1991), einen Film von Angelopoulos.

und nach seinem verlorenen Blick sucht, der symbolisiert wird durch die verlorenen, unentwickelten Kinobilder des fiktiven griechischen Filmpionierbrüderpaares Manakia.

## 5.2.6. Der Episodenfilm

### 5.2.6.1. I VINTI

Im Gegensatz zu den eine Entwicklung beschreibenden Episoden von PAISÀ und den Versatzstücken in CODE INCONNU, arbeitet der multilinguale Episodenfilm mit in sich geschlossenen Geschichten, die in unterschiedlichen Ländern spielen, aber durch ein bestimmtes, übergeordnetes Thema miteinander verbunden sind.

Michelangelo Antonioni, einer der Mitunterzeichner des in Kapitel 4.3. erwähnten Manifests, mit dem sich einige italienische Regisseure 1968 entschieden gegen die (Nach-)synchronisation wandten, drehte 16 Jahre vorher I VINTI (KINDER UNSERER ZEIT), einen Film über die „Verlorene Generation“ (Prolog im Film) dreier Länder (Italien, Frankreich, England), die im Krieg aufgewachsen ist und deren Beziehung zu Gewalt deshalb nicht von moralischen Berührungängsten dominiert wird. Antonioni nützt die verbale Ebene, um zu betonen, daß es sich um drei verschiedene Länder mit einer jeweils eigenen Traditionen und Sprache handelt, die aber in bezug auf eine bestimmte Entwicklung Parallelen erkennen lassen.<sup>755</sup>

*Italienische Episode:* Ein bürgerlicher Junge schließt sich aus Abenteuerlust einer Schmugglerbande an und wird von der Polizei erschossen.

*Englische Episode:* Ein junger Dandy erwürgt eine ältere Prostituierte, um durch ein „perfektes Verbrechen“ sein Ego zu füttern und sich damit vor allen anderen hervorzutun sowie aus Verachtung des Gewöhnlichen. Da man seiner Brillanz mit Ignoranz begegnet, stellt er sich freiwillig und wird darauf zum Tode verurteilt.

---

Die Dialogzeilen, die wir aus diesem Film (auch in der deutschen Synchronfassung auf Englisch) zu hören bekommen, sind mehr oder weniger die ersten Worte, die in TO VLEMMA gesprochen werden.

<sup>755</sup> Dies wird im Prolog explizit erwähnt.

*Französische Episode:* Eine Gruppe Jugendlicher bringt einen Kameraden um, weil sie sehr viel Geld bei ihm vermuten.

#### 5.2.6.2. NIGHT ON EARTH

Der amerikanische Filmemacher Jim Jarmusch brachte 1991 einen anderen polyglotten Episodenfilm heraus: NIGHT ON EARTH. Daß der Film in Europa wesentlich erfolgreicher war als in den Vereinigten Staaten<sup>756</sup>, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man die in dieser Arbeit erwähnten unterschiedlichen Präferenzen im Umgang mit Fremdsprachen in Spielfilmen auf den beiden Kontinenten berücksichtigt. Das alle Episoden umfassende Thema dieses Films ist die Taxisituation: eine flüchtige, aber dennoch intime Begegnung wildfremder Menschen. Sie existiert weltweit, sobald jemand ein Taxi besteigt. Jarmusch wählte 5 Städte für seine Episoden aus<sup>757</sup> und versuchte jeweils eine für die Stadt bzw. das Land typische Geschichte zu erzählen, wobei die Besetzung mit lokalen Schauspielern und die Beibehaltung der Landessprachen genug Authentizität verströmen, um den Film vor zu großer Klischeehaftigkeit zu retten.

*Los Angeles:* Eine Schauspieleragentin will ihre junge Taxifahrerin aufgrund deren ungezwungener Natürlichkeit für den Film gewinnen und scheitert: es geht um Karriere und Autonomie.

*New York:* Im „Melting Pot“ treffen mit dem Schwarzen Yo-Yo und dem aus Ostdeutschland stammenden ehemaligen Zirkusclown Helmut zwei ziemlich unterschiedliche Kulturen (und Sprachen) aufeinander: es geht um Einsamkeit und multikulturelles Zusammenleben.

*Paris:* Eine Blinde verblüfft ihren schwarzen, von Minderwertigkeitskomplexen gezeichneten Fahrer durch ihren Umgang mit der Behinderung: es geht um Sexualität, Selbstbewußtsein und die Kraft sinnlicher, nicht-visueller Empfindungen.

---

<sup>756</sup> Vgl. Kilb, Andreas: ‚Night on Earth‘, in: Aurich, Rolf / Reinecke, Stefan (Hg.): *Jim Jarmusch*. Berlin 2001, S.215.

<sup>757</sup> Die Städte wählte Jim Jarmusch – wie er selbst behauptet – nach den Schauspielern, mit denen er zusammenarbeiten wollte. Vgl. S.214.

*Rom*: Der mitteilssame Chauffeur ermordet seinen Fahrgast, einen katholischen Priester, ungewollt durch seine Beichte mehrerer sexueller Verfehlungen: es geht um Leidenschaft und moralische Standards.

*Helsinki*: Drei Volltrunkene und der Fahrer wetteifern um die traurigste Lebensgeschichte: es geht um Alkohol, Arbeitslosigkeit und Depression.

In der Big-Apple-Episode wird die Situation der Stadt und ihrer repräsentativen Einwohner, der Insassen des Taxis, in interlingualen Wortspielen humoristisch gebrochen: Als der Deutsche dem Schwarzen klarmacht, daß Yo-Yo der Name eines Spielzeugs ist, entgegnet dieser schlicht, Helmut (*helmet* = ‚Helm‘) sei dafür ein Name, der sich ein bißchen nach *lampshade* (‚Lampenschirm‘) anhöre. In der Pariser Episode gibt es ein intralinguales Wortspiel: Zwei Kameruner, die mit den Fahrkünsten ihres Chauffeurs unzufrieden sind, brechen in wildes Gelächter aus, als sie erfahren, daß er von der Elfenbeinküste (Côte d’Ivoire) stammt. So erkläre sich sein Fahrstil, er sei eben ein „Y-voit-rien“, was phonetisch sowohl auf seine Herkunft anspielt als auch bedeutet, daß er nichts sieht. Nachdem der wütende Taxifahrer die beiden Kameruner aus seinem Wagen geschmissen hat, steigt tatsächlich eine Blinde bei ihm ein. Sie erkennt sein Heimatland (was beinahe unmöglich scheint) an seinem Akzent. Ähnlich wie in LISBON STORY wird in dieser Episode die Tonspur thematisiert. Was die Blinde nicht sieht, hört oder „fühlt“ sie (Farben). Sie geht sogar ins Kino.<sup>758</sup>

Jim Jarmusch, dessen „Interesse und seine Liebe seit jeher den Ausgesetzten, den Fremden, die sich an Sprachbarrieren entlanghangeln“<sup>759</sup>, gilt – z.B. in DOWN BY LAW (1986) oder MYSTERY TRAIN (1988) – hat mit der demonstrativen Hervorhebung der verbalen Ebene in diesem Film die Aufmerksamkeit zumindest einiger Kritiker für die Problematik gewonnen. Besonders die Sprachspiele der New Yorker und der Pariser Episode wurden mit Begeisterung kommentiert. Es gab aber

---

<sup>758</sup> Zum Thema Blinde und Kino vgl. Zischler, Hanns: „There’s more to the picture than meets the eye“. Gespräch mit Daniel Ganz‘, in: Ders. (Hg.): *Borges im Kino*. Literaturmagazin No 43. Reinbek 1999, S.165.

<sup>759</sup> Schütte, Wolfram: ‚Kleine Weltreise in Taxis. Jim Jarmuschs Episodenfilm NIGHT ON EARTH‘, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12.12.91.

auch allgemeinere, in diesem euphorischen Ton selten zu lesende Urteile:

Daß Jarmusch bei dieser japanisch-französisch-britisch-deutschen Coproduktion die Sprach- & Tonpalette des Originaltons bewahrte - die Großstädte also nicht als visueller Background, sondern als akustischer Ort präsent sind, gehört zu den großen, beglückenden Augenblicken dieser filmischen Welt-Erfahrungsreisen in der Nußschale von Taxis.<sup>760</sup>

---

<sup>760</sup> Schütte, Wolfram: ‚Kleine Weltreise in Taxis‘.

## 6. Die Nationalität von Spielfilmen und die Internationalität des Kinos

### 6.1. Der nationale Film

Der Film ist ein Medium der Kooperation und des Meinungsaustauschs, ein Verfahren, das Leistungen auf den unterschiedlichsten Gebieten zu einem Gesamtwerk vereint. Die Autoren der Studie über die Paramount-Produktionen in Joinville bemerken beispielsweise über die dort herrschende internationale Atmosphäre:

Ainsi le „génie national“ français se déploie-t-il alors grâce à l'arrivée et à l'influence considérable des écoles russe et allemande qui travaillent, à Joinville et ailleurs, à tous les niveaux de la production, et renouvellent approches et styles cinématographiques.<sup>761</sup>

Dementsprechend schwierig ist es, Filme zu rubrizieren, ihnen eindeutige Etiketten zuzuweisen. Das betrifft genauso die Einteilung nach Genres wie die Frage der Nationalität eines Films. Obwohl ein traditionelles Sujet der Filmwissenschaft, ist sie bis heute nicht klar definierbar. Es mangelt nicht an Ansätzen für eine Bestimmung des Nationalen, sondern an Einigkeit über deren Gültigkeit. Auch ich werde die Frage hier nicht endgültig entscheiden können; nichtsdestotrotz halte ich es für nötig, den bisher benutzten Ansätzen, die ich im folgenden noch einmal kurz skizzieren will, einen bisher vernachlässigten zur Seite zu stellen.

#### a) Story

Susan Hayward<sup>762</sup> verwendet für ihre Definition des Nationalen einer Filmproduktion u.a. die Typologien „genres“ und „narratives“. Diese unterteilt sie in Literaturverfilmungen sowie explizite<sup>763</sup> und implizite<sup>764</sup> National-Filme. Thomas Elsaesser schreibt über die Zeit vor

---

<sup>761</sup> Brieu/Ikor/Viguier, S.9.

<sup>762</sup> Hayward, Susan: ‚Introduction. Defining the *national* of a country's cinematographic production‘, in: Dies.: *French national cinema*. London/New York 1993, S.1-17.

<sup>763</sup> Als Beispiele nennt sie NAPOLÉON und BIRTH OF A NATION (DIE GEBURT EINER NATION, 1915, David Wark Griffith).

<sup>764</sup> Die wiederum propagandistisch oder subversiv angelegt sein können. Als Beispiel für erste Möglichkeit nennt sie LE VOILE BLEU (DER BLAUE SCHLEIER,

und nach 1913, dem Jahr, das in Deutschland als entscheidender Wendepunkt vom Frühen Film zum Erzählkino gilt:

Bis zum Aufkommen des „Autorenfilms“ waren Filmthemen und Genres national und international praktisch gleich, es bestanden nur sehr geringe Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern: Die Filmemacher ließen sich entweder von anderen Formen volkstümlicher Unterhaltung inspirieren oder kopierten erfolgreiche Filmthemen ihrer ausländischen Rivalen und einheimischen Konkurrenten. Mit dem „Autorenfilm“ wurde gleichzeitig mit der Idee eines „Nationalkinos“ in Analogie zur Nationalliteratur auch ein bestimmtes Konzept der Populärkultur aufgebaut, worin das „Ländlich-Völkische“ und das Volkstypisch-Romantische eine bedeutende Rolle spielten.<sup>765</sup>

Erich Pommer sah in einer Story dagegen lieber das internationale Potential eines Films verwirklicht als dessen nationale Beschränktheit. Nach seiner Rückkehr aus den USA äußerte er sich darüber im *Film-Kurier*:

Wie es Sujets, Motive und Erlebnisformen gibt, die einen ausgesprochen lokalen Charakter tragen, so gibt es auch solche, die international sind, die gleicherweise dem Gemüt und der Empfindungswelt eines jeden Volkes entsprechen. Nur ein Film, der diese elementaren Vorbedingungen erfüllt, verdient die Bezeichnung „internationaler Film“.<sup>766</sup>

Gleichzeitig machte er aufmerksam auf andere Komponenten eines Films, die – statt der Story – für eine nationale Färbung sorgen sollten.

Der internationale Film braucht jedoch nicht *unnational* zu sein. Im Gegenteil: wenn er nicht im Nationalen wurzelt, verliert er den festen Boden und damit seine Lebensechtheit und Ueberzeugungskraft. Es ist absurd, nach einer „Internationalität“ in der Kostümierung der Darsteller und der Dekoration zu streben, weil dadurch der Film nur gesichtslos, lebenslos wird. Es kommt nicht auf den äußeren Rahmen an, sondern darauf, daß die *innere* Sprache des Films für alle verständlich ist: auf die Internationalität des seelischen Geschehens.<sup>767</sup>

---

1942, Jean Stelli). Als Beispiel für zweite die beiden Godard-Filme aus dem Jahr 1967, WEEKEND und LA CHINOISE.

<sup>765</sup> Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999, S.61f.

<sup>766</sup> Pommer, Erich: ‚Der internationale Film‘, in: *Film-Kurier* Nr.205 vom 28.08.28. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.5.1.

<sup>767</sup> Ebd.

b) Die Ausführenden

Wolfgang Mühl-Benninghaus hat erarbeitet, daß in der Weimarer Republik die Nationalität der Ausführenden eines Films offiziell als Aussage über dessen nationale Zugehörigkeit gewertet wurde:

Mit der Notverordnung zu den Kontingentbestimmungen des Jahres 1932 [...] wurde [...] der Begriff „deutscher Film“ näher umrissen. Unter „deutsch“ wurden jene Filme verstanden, die mit Hilfe deutscher Staatsangehöriger hergestellt wurden. Österreich und Ungarn durften nicht führend und nur zu insgesamt 25 Prozent mitwirken.<sup>768</sup>

Carl Laemmle, Gründer der Universal, äußerte sich 1928 im *Film-Kurier* über die Konsequenzen aus Hollywoods offensiver Politik der Rekrutierung ausländischer Spitzenkräfte:

Wenn ich ihnen einen amerikanischen Film bringe, dessen Regisseur Paul Leni und dessen Hauptdarsteller Conrad Veidt ist, so bringe ich ihnen in Wirklichkeit einen deutschen Film. Nur gesellt sich in diesem Falle zur deutschen Kunst amerikanische Technik - es ergeben sich also nur Vorteile.<sup>769</sup>

Hans-Michael Bock nahm diesen Gedanken Jahre später für einen ironischen Rückblick wieder auf:

Die Premiere des ersten abendfüllenden „deutschen“ Tonfilms findet am 23. September 1927 im Times Square Theatre in New York statt: SUNRISE - Regie: F.W. Murnau, Buch: Carl Mayer nach dem Roman *Die Reise nach Tilsit* von Hermann Sudermann, Bauten: Rochus Gliese. Allerdings ist es eine Produktion der Fox Film Corporation.<sup>770</sup>

Die Sprachversionsfilme bieten in puncto nationaler Zuordnung eine breite Fläche an Argumentationsansätzen. ATLANTIK wurde, obwohl in England nach einer englischen Master-Version gedreht, in Deutschland gerne als deutscher Film begrüßt<sup>771</sup>, da E.A. Dupont nicht nur für die deutsche, sondern auch für die englische Version verantwortlich zeichnete. In der *Lichtbild-Bühne* wurde diese Einschätzung allerdings leicht relativiert:

Ein deutscher Regisseur schuf mit deutschen Schauspielern den ersten *europäischen* Tonfilm im Sinne einer neuen eigengesetzlichen dramatischen Kunst. Belanglos, daß das technische Instru-

---

<sup>768</sup> Mühl-Benninghaus 1999, S.351.

<sup>769</sup> Laemmle, Carl: ‚Carl Laemmle an die deutschen Kinobesitzer‘, in: *Film-Kurier* Nr. 107/108 vom 5.Mai 1928.

<sup>770</sup> Bock, *Keine dramatischen Maggiwürfel*, S.256.

<sup>771</sup> Vgl. N.N., *Der Vorstoß des Sprechfilms*.

ment ihm Amerikas „Radio Corporation“ lieferte, belanglos auch, ob das Dach, unter dem die Künstler schufen, bei London oder sonstwo in der Welt stand. Wichtig allein ist die künstlerische Vision, aus der das Werk geboren, der geistige Gehalt, von dem es durchströmt, die beseelende Hand, von der es geformt wurde.<sup>772</sup>

Die formende Hand der in Deutschland hergestellten deutschen Produktion DIE UNENDLICHE GESCHICHTE (1983) war deutsch und hieß Wolfgang Petersen. Allerdings waren die Hauptdarsteller US-Amerikaner und somit die Arbeits- und Aufnahmesprache Englisch.<sup>773</sup> Die größte Verwirrung in dieser Hinsicht brachte sicherlich die Verwendung multilingualer Schauspieler für die Hauptrollen der Ufa-Versionen:

Die Übernahme von Rollen in fremdsprachigen Versionen durch nichteinheimische Schauspieler erschwert die nationale Zuordnung zusätzlich. Veidt als britisches Pendant zu Albers, Garat als englisches Pendant zu Fritsch, Helm als französisches Pendant zu Lilian Harvey<sup>774</sup> verwirren den Wunsch nach klaren nationalen Typen und Klischees, die die „nationalisierte“ Phase der Versionen zu versprechen schien, endgültig. Besonders wenn man darüber hinaus bedenkt, daß von Nagy aus Ungarn und Harvey aus Großbritannien stammen.<sup>775</sup>

### c) Stil und Stimmung

Béla Balázs definierte die Nationalität von Filmen anhand ihres visuellen Stils:

Überhaupt ist es bezeichnend, daß der nationale Charakter der Filme am deutlichsten im Stil der Photographie zutage tritt. Denn in der Technik liegt die Wurzel jedes Stils.

Der amerikanische Stil besteht in einer nüchternen Deutlichkeit der dramatischen Gruppierung und Einstellung. Besonders prägnant und bedeutend ist der Stil der Nordisk-Filme [Dänemark]. Sie haben in der Photographie (wie auch in der Regie) etwas *Klassizistisches*, eine vornehme Zurückhaltung in ihrem distinguierten und bewußten Ablehnen aller schrillen Effekte. Ihre vollendete Aufnahmetechnik hat dadurch eine gewisse edle Monotonie, die mit der Monotonie der Blankverse in klassischen Dramen zu vergleichen wäre. Diese Monotonie verbürgt den nordischen Filmen eine Einheitlichkeit, die in anderen nicht zu finden ist.

Deutscher Aufnahme-Stil sucht heute schon malerische Effekte. Aber meist darin, daß er *das Thema*, das Motiv drapiert und herichtet. Der Wiener Operateur ist es, der am bewußtesten und entschlossensten mit seinen Lampen und seinem Apparat malt. Das

---

<sup>772</sup> Filmkritik zu ATLANTIK, in: *Lichtbild-Bühne* Nr.358 vom 29.10.29. Hervorhebung von C.W.

<sup>773</sup> Vgl. Krützen, S.152.

<sup>774</sup> Lilian Harvey sollte wegen ihres starken Akzentes in französischen Versionen zunächst synchronisiert werden. Gerade dieser Akzent machte sie aber letztendlich in Frankreich so populär. Vgl. Uhlenbrok, S.157.

<sup>775</sup> S.164.

Romantisch-Pittoreske ist der Stil der besten Wiener Filme. Ein Tumult von Schatten und Lichtern in der Tiefenperspektive (meist premierplan dunkel und sekundärplan hell), der von dem unhartem, samtene Pathos des Wiener Spätbarocks herzukommen scheint.<sup>776</sup>

Bezüglich der Aufregung, die DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919, Robert Wiene) in den USA auslöste, schreibt Brownlow:

Deutsche Filme waren düster und pessimistisch, weil die Deutschen, so war die allgemein verbreitete Meinung, eine Vorliebe für Horror und Qualen auf der Leinwand hatten - nicht, um mit den Leidenden zu fühlen, sondern um die gezeigten Qualen zu genießen.<sup>777</sup>

#### d) Der Drehort / Das Produktionsland

„Was sagt Joe May?“, fragte die *Lichtbild-Bühne* am 29. Oktober 1929:

Jedenfalls ist seine Überzeugung, daß der vollendete deutsche Sprechfilm nur in deutscher Atmosphäre zu verwirklichen ist, gleichviel, ob er in amerikanischem oder deutschem Auftrage gedreht wird.<sup>778</sup>

Daß die in Deutschland gedrehten englischen Versionen der Ufa, obwohl mit britischen Schauspielern gedreht, in England nicht als englisch anerkannt wurden, ist nach dieser Logik durchaus nachzuvollziehen.<sup>779</sup> Allerdings wurde auch die in England gedrehte englische Master-Fassung von TWO WORLDS<sup>780</sup> als ausländischer Film registriert.<sup>781</sup> Ob die an anderer Stelle getroffene Aussage von Rachael Low:

There were also a number of international co-productions which led to the production of films in English which did not qualify for registration as British, even though some of them were actually made in Britain.<sup>782</sup>

sich auch auf TWO WORLDS beziehen läßt, den neben den BIP die Greenbaum-Film GmbH (Berlin) als Produktionsgesellschaft betreute, muß

<sup>776</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.96.

<sup>777</sup> Brownlow, S.586.

<sup>778</sup> N.N.: „Was sagt Joe May?“, in: *Licht-Bild-Bühne* Nr. 172 vom 19.07.30.

<sup>779</sup> Vgl. Low, S.94. Auch in Deutschland galten seit der Notverordnung zu den Kontingentbestimmungen des Jahres 1932 „deutschsprachige Versionen nicht mehr als deutsche Filme“. Mühl-Benninghaus 1999, S.351f.

<sup>780</sup> Wie in Kapitel 2 erwähnt, wurde TWO WORLDS von Dupont nach ATLANTIC für die BIP in ebenfalls drei Versionen gedreht.

<sup>781</sup> Vgl. Low, S.403.

<sup>782</sup> S.91.

dahingestellt bleiben. Einen Hinweis darauf, daß die Beteiligung von Deutschen an der Ausführung des Films<sup>783</sup> ausschlaggebend für den Ausschluß gewesen sein könnte, liefern Maltby/Vasey:

the British Cinematograph Act of 1927 [...] determined whether a movie counted as „British“ not in the basis of cultural considerations, but on the proportion of labour costs paid to British nationals.<sup>784</sup>

Will Hays hatte als Vertreter des amerikanischen Sittenkodex große Probleme zu akzeptieren, daß in der französischen Version eines US-Films, die mit Sicherheit nie in den USA zu sehen sein würde, andere Moralvorstellungen zum Ausdruck kämen als in der Master-Version, selbst wenn diese exakt den Verhältnissen in Frankreich entsprächen:

[...] from the French point of view it would be far more objectionable for a man to be shown continually marrying and divorcing than indulging in a series of youthful affairs.<sup>785</sup>

Man mochte zwar versuchen, sich mit einer französischen Version beim dortigen Publikum anzubiedern. Aber dennoch handelte es sich um einen amerikanischen Film!

War die nationale Zuordnung bei Versionsfilmen schon delikater, bei internationalen Coproduktionen scheint sie meistens gänzlich unmöglich. Dementsprechend groß ist die diesbezügliche Verwirrung bei den Filmkritikern. Der *Film-Kurier* berichtete über HALLO! HALLO!:

Der Regisseur Julien Duvivier entwickelte den Film im Stile der *französischen Tonfilmschule*, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf. Das Hauptmoment dieses Stils ist, die Absichten von Autor und Regisseur durch verblüffend einfache Wendungen präzise auszudrücken.<sup>786</sup>

In der *Lichtbild-Bühne* war man der „französischen Tonfilmschule“ gegenüber weniger positiv eingestellt:

---

<sup>783</sup> Buch und Regie: E.A. Dupont; Bauten: Alfred Junge; Musik: Otto Stransky.

<sup>784</sup> Maltby/Vasey 1999, S.33.

<sup>785</sup> Vasey 1997, S.95.

<sup>786</sup> Filmkritik zu HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN im *Film-Kurier* Nr.65 vom 16.03.32. Hervorhebung von C.W.

Man wird sich daran gewöhnen müssen, daß dem Franzosen der gute Detail-Einfall wichtiger ist als der straffe Grundbau der Handlung.<sup>787</sup>

Die französische Filmzeitschrift *La Cinématographie Française* hält dagegen unter dem Schlagwort „Caractère du film“ fest:

On a voulu avec ce sujet réaliser un film de conception internationale. On a réussi à composer un ouvrage de qualité artistique, ayant un style et un accent particulier, très allemand d'atmosphère [...].<sup>788</sup>

Weiter unten wird festgestellt, man könne den Stil des Regisseurs Duvivier in diesem Film „aux décors et à la photographie allemands“ - und das ist nicht positiv gemeint - kaum wiedererkennen. Dagegen wieder lobt der *Film-Kurier*:

Das Technische ist unter der Produktionsleitung von Frank Clifford internationaler Standard. Erich Czerwonski baute, Kuntze, Balasch und Brink fotografierten, Lange und Bittermann besorgten den Ton.<sup>789</sup>

Stephen Crofts bemerkt, daß

the international co-production can often be seen to erase cultural specificity: as Geoffrey Nowell-Smith observes of *LAST TANGO IN PARIS* (1972, Bernardo Bertolucci)<sup>790</sup>, it „had no nationality in a meaningful sense at all“.<sup>791</sup>

Eine weitere Typologie aus Susan Haywards Definition eines nationalen Kinos lautet „Cinema as the mobiliser of the nation's myths and of the myth of the nation“. Das Kino, so Hayward, ist - wie die Nationen-Idee - eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Der Gedanke einer Nation beruht auf

---

<sup>787</sup> Filmkritik zu HALLO! HALLO - HIER SPRICHT BERLIN in der *Lichtbild-Bühne* Nr.64 vom 16.03.32.

<sup>788</sup> Filmkritik zu HALLO! HALLO - HIER SPRICHT BERLIN, ICI PARIS in *La Cinématographie Française* Nr.734 vom 30.11.32.

<sup>789</sup> Filmkritik zu HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN im *Film-Kurier* Nr.65 vom 16.03.32.

<sup>790</sup> L'ULTIMO TANGO A PARIGI (DER LETZTE TANGO IN PARIS) war eine italienisch-französische Koproduktion.

<sup>791</sup> Crofts, Stephen: ‚Concepts of national cinema‘, in: Hill, John / Gibson, Pamela Church (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford 1998, S.388.

- a) Unterscheidung/Absetzung gegenüber einem Anderen
- b) Kontinuität: „a secular transformation of religion and divine monarchy into a sovereign state“
- c) Sicherheit: „the nation has to be *imagined* to give people a secure sense of identity“. <sup>792</sup>

Der Begriff der *imaginierten* Nation stammt von Benedict Anderson und wird auf Deutsch mit ‚vorgestellt‘ wiedergegeben:

*Vorgestellt* ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. <sup>793</sup>

Anderson begreift *Nationalismus* als ein sehr persönliches und im Zeitalter seines Bestehens für jedes Individuum unausweichliches Konzept, das er in eine Reihe mit *Verwandtschaft* oder *Religion* stellt, und nicht etwa mit *Liberalismus* oder *Faschismus*. <sup>794</sup> In unserer Zivilisation wird das Verhältnis sowohl zur Verwandtschaft <sup>795</sup> als auch zur Religion <sup>796</sup> in erster Linie über die Sprache aufgebaut. Man kann also davon ausgehen, daß auch die persönliche Wahrnehmung von *Nationalismus* über die Sprache gesteuert wird, und entsprechend die individuellen Konstruktionen eines nationalen Films durch einzelne Zuschauer, die in ihrer Summe das Bild eines nationalen Kinos ergeben. Ich möchte daher die Behauptung aufstellen, daß die Sprachfassung eines Films ein entscheidendes Kriterium für die Bestimmung seiner Nationalität ist. War beim stummen bzw. tauben Film, für den die Sprachfassung eine untergeordnete Rolle spielte, eine einheitliche Vorstellung beim Publikum schwer durchzusetzen, schuf der Tonfilm mit der durch ihn ausgelösten Vereinzelung und Gleichschaltung der Zuschauer <sup>797</sup> die nötigen Voraussetzungen dafür. <sup>798</sup>

---

<sup>792</sup> Vgl. Hayward, S.3. Hervorhebung von C.W.

<sup>793</sup> Anderson, S.15.

<sup>794</sup> Vgl. Ebd.

<sup>795</sup> Vgl. die Bedeutung der Stimme der Mutter für das Baby (Kapitel 3.3.5.) oder den Vergleich von Bilingualität und Sprachübertragungsmethoden (Kapitel 4.3.).

<sup>796</sup> Schriftreligionen: Predigten; vgl. die Geschichte vom Turmbau zu Babel.

<sup>797</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4.

<sup>798</sup> Vgl. hierzu Benedict Andersons Darstellung der in Vereinzelung, aber gleichzeitig stattfindenden morgendlichen Zeitungslektüre als Voraussetzung

Der Idee des Nationalstaates liegt für Christina von Braun die säkularisierte christliche Gemeinde zu Grunde. Mit dem Aufkommen der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert und als Folge des Buchdrucks und der zunehmenden Alphabetisierung übernimmt die Sprache die Rolle, die zuvor die Religion innehatte. Als Beispiel nennt sie die Schweiz, wo vor 1848 der Glaube gesetzlich vorgeschrieben war - entweder katholisch oder protestantisch, je nach Gebiet - und die Sprache der persönlichen Entscheidung überlassen blieb, während nach 1848 das Land per Gesetz in Sprachgebiete aufgeteilt und die Religion nunmehr zu einer persönlichen Entscheidung wurde.<sup>799</sup> Nimmt man also an, daß die Sprache konstitutiv für das Wir-Gefühl einer Nation ist - und dafür sprechen z.B. auch die extrem anspruchsvollen Sprachtests, die man für eine Einbürgerung in Deutschland bestehen muß - so ist es kein großer Schritt bis zu der Behauptung, die Sprache - und zwar die der Aufführung - entscheide über die Nationalität eines Films.

Während sich die meisten Arbeiten über die Frage eines nationalen Kinos mit den nationalen Mythen oder den Produktionsverhältnissen und den einzelnen Filmen beschäftigen, war Andrew Higson einer der ersten, die bemerkten,

that the parameters of a national cinema should be drawn at the site of consumption as much as the site of production of films.<sup>800</sup>

Entscheidend für die Definition eines nationalen Kinos ist also das Korpus an Filmen, zu dem die Zuschauer einer Nation Zugang haben. Das ist ein vernünftiger Ansatz, da - wie oben angedeutet - weder Story noch Stil, Produktionsland noch Herkunft der Ausführenden Kriterien sind, die die Frage der Nationalität eines Films ausreichend beantworten können.

---

für die Vorstellung einer Nation (im 19. Jahrhundert): „Sie wird in zurückgezogener Privatheit vollzogen, in der „Löwenhöhle des Kopfes“, aber jedem Leser ist bewußt, daß seine Zeremonie gleichzeitig von Tausenden (oder Millionen) anderer vollzogen wird, von deren Existenz er überzeugt ist, von deren Identität er jedoch keine Ahnung hat.“ Anderson, S.41.

<sup>799</sup> Vgl. Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001, S.318f.

<sup>800</sup> Higson, Andrew: ‚The concept of national cinema‘, in: *Screen* Vol.30, Nr.4, Herbst 1989, S.36. In dieser Tradition steht auch Joseph Garnicarz.

For example, Siegfried Kracauer's famous social study of German film in the 1918 to 1933 period, *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1947) seeks to interpret evidence of the German public's collective state of mind by looking at the films they saw. Yet Kracauer looks only at German films, ignoring the fact that, as we have seen, German audiences attended many American films during this period - especially in the mid20s, when the gradual political shift toward the right was intensifying.<sup>801</sup>

Higson führt seine These weiter, indem er u.a. behauptet, es sei auch entscheidend, in welchem Medium die Filme angeboten werden (Kino, Fernsehen, Video; man muß heute hinzufügen: DVD bzw. Internet). Stephen Crofts geht in eine andere Richtung:

Given Higson's concern that nation-state cinema should not be defined solely in terms of production, it is fair to note that many states actually have no production industry. Poor states, especially in Africa, cannot afford it unless, like Burkina Faso - one of the world's most impoverished states - foreign funding sustains an art cinema offering exotic representations to foreign audiences. Some states principally watch films in a language they share with other states, for instance Tunisia and Uruguay. Other states, such as in South Asia and the South Pacific, have no audiovisual production and no cinemas, but do have flourishing video distribution.<sup>802</sup>

Man kann Higsons These aber noch weiter führen, und es als entscheidend ansehen, in welcher Fassung, besonders in welcher Sprachfassung (original, synchronisiert, Untertitelt) der Film die Zuschauer erreicht. Prinzipiell kann alles in das Selbstverständnis einer Nation eingehen, was von deren Individuen „verstanden“, also mit sich in Beziehung gesetzt wird. Insofern spielen politische, wirtschaftliche und andere Gründe sicher eine Rolle für diese Selbstvergewisserung, da sie die Voraussetzungen dafür bilden, welcher Film in welcher Form zu den Zuschauern gelangt. Entscheidend aber für die Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem audiovisuellen Produkt ist die ver-

---

<sup>801</sup> Thompson 1985, S.168. Kracauer war gegenüber diesen Faktoren aber nicht generell blind. Sie gehörten eher nicht zum Thema seines Buches. 1931 schrieb er: „Die Internationalität des stummen Films ergab sich nicht einfach aus der Allgemeinverständlichkeit der Bilder, sondern war die Folge des methodisch durchgeführten Bildertransports. Ökonomisch geforderte Ausfuhr aus den hauptsächlichsten Filmproduktionsländern brachte es zuwege, daß man in den Absatzgebieten nach und nach so zu sehen lernte wie die Amerikaner, die Deutschen und die Franzosen [...]“ Kracauer, *Internationaler Tonfilm?*, S.469f.

<sup>802</sup> Crofts, S.387.

bale Sprache als Medium der Verständigung. Es besteht ein Unterschied zwischen der Verarbeitung der „Botschaften“ von in einer fremden Sprache gedrehten Filmen und von solchen, die in der Muttersprache rezipiert werden. Genauso relevant für den Aufbau einer persönlichen Bezugnahme – und damit mittelfristig einer nationalen Empfindung – ist die Frage, ob ein Film aufgrund einer Voice-Over-Bearbeitung oder einer Untertitelung „verstanden“ wird. Und auch die in Kapitel 4.3. beschriebene, die Identität einer Nation gefährdende Wirkung der Synchronisation ergibt sich aus diesem Prinzip.

## 6.2. Esperanto-Maschine Kino

### 6.2.1. Die Legende einer internationalen Filmsprache

In the 1920s, Hollywood promoted the idea that the movies constituted an „international language“ that could communicate ideas and values across national and linguistic boundaries.<sup>803</sup>

Diese Legende von der Universalität der Filmsprache, vom Esperanto-Medium Stummfilm, hat sich bis heute gehalten. Allerdings mußte der Erzählfilmcode genauso erlernt werden wie die Codes tatsächlicher Sprachen, und zwar mit Hilfe dieser Sprachen – durch Filmerklärer, Zwischentitel oder aufarbeitende Unterhaltungen. Man neigt dazu, zu vergessen, daß die völlig anderen Rezeptionsbedingungen des Stummfilms einen großen Teil seiner internationalen Reichweite ausmachten. Der – von vielen Künstlern angestrebte – ideale Stummfilm ohne Zwischentitel und Erklärungen, wäre eben nur insofern universell und allgemeinverständlich gewesen, daß sich jeder seine eigene Interpretation hätte zurechtlegen können.

Die Gebärde, die den Lauf und den Sinn der Handlung entscheidet, muß für die verschiedensten Völker gleichermaßen verständlich sein, sonst bringt der Film seine Kosten nicht ein. Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. Dementsprechend hat sich aber auch eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse herausgebildet, die zur Grundlage jeder Filmfabel geworden ist. Das ist die Erklärung für die vorläufige Primitivität und

---

<sup>803</sup> Maltby, Richard / Vasey, Ruth: ‚The international language problem: european reactions to Hollywood’s conversion to sound‘, in: Ellwood, David W. / Kroes, Rob (Hg.): *Hollywood in Europe. Experiences of cultural Hegemony*. Amsterdam 1994, S.77.

Schablonenhaftigkeit dieser Fabeln. Trotzdem ist dies von ungeheurer Bedeutung. Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken. Die Verschiedenheit des Gesichtsausdrucks und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden. Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.<sup>804</sup>

Die von Béla Balázs beschriebene Vereinheitlichung der Gebärden wäre auch im Stummfilm ohne die flankierende Präsenz von Sprache nicht denkbar gewesen. Was Balázs statt dessen beschreibt, ist die literarische Basis der Visualität des Films, die erst mit dem Ton und der verbalen Sprache ihre volle Präsenz entfalten und zu dem von Balázs vorausgesehenen Ergebnis führen kann.

Miriam Hansen<sup>805</sup> konzentriert sich auf D.W. Griffiths Vorgehen in seinem Film *INTOLERANCE*, mit dem er – laut Hansen – eine allen verbalen Sprachen überlegene universelle (Film-)Sprache konstituieren wollte, indem er sämtliche europäische Filmstile ein- und sich gleichzeitig über sie hinwegsetzte. Hinter der Kreation einer „universellen Filmsprache“ versteckt sich hier die Idee, einen – aus vielen anderen kondensierten – US-amerikanischen Erzählfilmcode zu gestalten und diesen mit allen Mitteln weltweit durchzusetzen, also erlernen zu lassen. Germain Lacasse nimmt – laut Tom Gunning – in seiner nicht öffentlich zugänglichen Doktorarbeit *Le bonimenteur et le cinéma oral* direkt auf diese These von Hansen Bezug, indem er den Filmerklärer als David sieht, der gegen den Goliath der universellen Filmerzählung ankämpfe:

In contrast to the film industry's claim of a universal language, the film lecturer asserts the realm of an oral culture tied to a specific community and a strong sense of local identity.<sup>806</sup>

Wenn der Film eine Sprache, also ein semiotisches System wäre, dann müßte ein klares Konzept, ein klarer Gedanken- und Gefühlszustand

---

<sup>804</sup> Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.22f.

<sup>805</sup> Vgl. Hansen, S.17 und 173ff.

<sup>806</sup> Gunning 1999, S.74.

zugrunde liegen, der durch den Film übertragen würde, und den der Empfänger so entschlüsseln könnte, daß er genau wüßte, was ursprünglich gemeint war. Der Film ist aber kein semiotisches System, denn er erfüllt in erster Linie eine reine Abbildungsfunktion. Wenn jemand einen Film anschaut, kann er dabei die verschiedensten Empfindungen haben, ohne zu verstehen, was ursprünglich gesagt werden sollte (wenn das überhaupt genau zu ermitteln ist). Das ist dann, als ob man einer Sprache lauscht, die man nicht versteht.<sup>807</sup> „Verstehbar“ wird der Film, und zwar trotz international gültiger Filmcodes, aber erst über die Sprache, ob als Schrift oder in Dialogform. Ließ die Einführung der gesprochenen Sprache in den Film zunächst eine Entinternationalisierung befürchten<sup>808</sup>, so lieferte sie mit der nationalen Aufladung der Filme<sup>809</sup> in Wahrheit die Voraussetzung für eine Neudefinition der Internationalität. Während Stummfilme dadurch schrankenlos international waren, daß sie prinzipiell durch beliebiges lokales Gedankengut aufgeladen werden konnten, setzte die Standardisierung und Zentralisierung des Filmtons eine Internationalität durch, die auf der weltweiten Verbreitung einer ganz bestimmten Denkweise und Moral basiert.

---

<sup>807</sup> Vgl. Kracauer, *Hallelujah*, S.214: „Amerikanische Sätze in Negermündern: das sind Naturlaute, sinnvolle melodiöse Katarakte, die auch dem etwas bedeuten, der das Amerikanische nicht beherrscht.“

<sup>808</sup> Zur Erinnerung: Erich Pommer hielt die Tonfilm-Operette, also besonders Musik und Gesang, für das „Esperanto des Tonfilms“. Vgl. Kapitel 2.4.2.1.

<sup>809</sup> „Die Dialoge schufen auch eine größere kulturelle Spezifik eines Films, die durch Synchronisation nicht unterdrückt werden konnte. Dies wird am besten in amerikanischen Filmen deutlich: Während viele Hollywood-Stummfilme stark an europäische Traditionen und Verhältnisse angelehnt waren, drängte das gesprochene Wort die Filme dazu, einen realistischeren Eindruck von der amerikanischen Gesellschaft zu vermitteln. Der Dialog machte die Charaktere, Szenen und Ereignisse gänzlich amerikanisch.“ Dibbets, S.202. Über die Stummfilmzeit schreiben Maltby/Vasey dagegen: „Perhaps most importantly of all, Hollywood did not appear to its audiences as a national cinema. [...] The America of the movies presented itself less a geographical territory than an imaginative one [...].“ Maltby/Vasey 1994, S.69.

### 6.2.2. Die verbale Sprache und die Internationalisierung des Films

Wie mehrfach erwähnt, war es besonders das Publikum, das eine schnelle Durchsetzung des Tonfilms ermöglichte. Es stellt sich somit die Frage, was genau es an den frühen Tonfilmen begeisterte. Immerhin waren diese technisch und ästhetisch ein Rückschritt gegenüber der durchschnittlichen Qualität eines Stummfilms. Natürlich kamen die ersten Zuschauer aus Neugier. Aber wären sie auch wiedergekommen, wenn der Tonfilm sich nicht schnell zum Sprechfilm entwickelt hätte? Wäre der Schritt zu einem Musik- und Geräuschfilm ausreichend gewesen, eine neue Filmbegeisterung zu wecken? Mit Sicherheit nicht. Es war die Sprache, die dem Tonfilm eine immense Popularität bescherte, und es war die Sprache, die sie ihm in den 60er Jahren wieder entzog und auf ein anderes Medium übertrug, das noch viel mehr auf der Wirkung der verbalen Sprache basiert und noch viel geeigneter für deren Zurschaustellung ist: dem Fernsehen.<sup>810</sup> Man ging sicher nicht nur deshalb in die Sprechfilme, weil die dort gezeigten Menschen nun auch ganz „realistisch“ hörbar sprachen, sondern, und das ist der entscheidende Punkt, weil die verbale Sprache den Zuschauern eine wesentlich größere Möglichkeit zur Empathie bot, als der stumme Film es jemals vermocht hätte. Im Gegensatz zu jedem Live-Ereignis hat der Film mit seinen entkörperlichten Figuren eine große Hürde zum emotionalen Empfinden der Zuschauer zu überwinden. Erst die Verwendung von Sprache konnte das Gefühl eines persönlichen Erlebnisses

---

<sup>810</sup> Das Theater ist immer eine künstlerische Bearbeitung von Sprache, also die Verbalisierung eigentlich literarischer Sprache. Das Fernsehen ist in seinen ureigenen Formaten, wie der Talk-Show, eine geniale Inszenierung freier verbaler Sprache: Im Gegensatz zum Radio liegt nicht der ganze Akzent auf der auditiven Spur, so daß die verbale Sprache – wie im „richtigen Leben“ – eingebettet in die visuelle Ebene, mit der sie interagiert, ihre ganze spontane Kraft entfalten kann. Das Fernsehen verhält sich zum Tonfilm in etwa wie das Radio zum Buchdruck in Andersons Beschreibung: „Das Radio, erst im Jahre 1895 erfunden, machte es möglich, den Buchdruck zu umgehen und einer akustischen Repräsentation der vorgestellten Gemeinschaft dort Existenz zu verleihen, wohin das gedruckte Wort kaum vorgedrungen war.“ Anderson, S.227, Fußnote 76.

vermitteln, das - wie beschrieben - andererseits mit der Vereinzelung des Publikumskollektivs einherging.

Es wird heute allgemein als folgerichtig angesehen, daß Menschen im Film sprechen können bzw. daß man sie sprechen hören kann. Knut Hickethier beispielsweise hält in geradezu positivistischer Manier Filmtone und besonders Filmdialoge für unausweichlich und „gut“, weil der Film die Realität abbilde<sup>811</sup> (obwohl er seine Kraft ja gerade aus der Differenz zur Realität schöpft). Es handelt sich immer um den gleichen Denkfehler: Verbale Sprache im Film ist nicht das gleiche wie verbale Sprache im wirklichen Leben. Weil der Film eine Abbildung des realen Lebens ist, sind alle Erscheinungen des Films gleichzeitig Zeichen auf einer mythischen, dem Gewöhnlichen übergeordneten Ebene.<sup>812</sup> Die Kleider, die ein bestimmter Schauspieler in einem bestimmten Film trägt, trägt er erstens, um nicht nackt zu sein, und zweitens, weil sie der Figur entsprechen sollen, die er gerade verkörpert. Die Tatsache, daß aber gerade dieser Schauspieler in genau der Sequenz des Films, in der gerade etwas ganz bestimmtes geschieht, diese Kleider trägt, gewinnt für den einzelnen Zuschauer eine vollkommen eigene, übergeordnete, mythische Bedeutung. Genauso verhält es sich auch mit der verbalen Sprache in einem Film, die natürlich in erster Linie benutzt wird, weil sich Menschen durch sie verständigen. Für die Zuschauer gewinnen aber die Tatsache, daß ganz bestimmte Sprachen verwendet werden, und die Darstellung von funktionierender oder nicht funktionierender Kommunikation ebenfalls eine übergeordnete, mythische Bedeutung.<sup>813</sup> Es ist eben diese mythische Bedeutung, die von Hickethier - wie auch von den meisten Filmemachern - vollkommen mißachtet oder unterschätzt wird, und es ist auch diese mythische Bedeutung, die es ermöglicht, daß über die verbale Sprache in Filmen ideologischer Einfluß ausgeübt werden kann.

„Internationalität“ bedeutete in bezug auf Filme seit jeher, deren Verbreitung in möglichst vielen Ländern, der Erfolg bei möglichst vielen nationalen Publika. In dieser Hinsicht waren Filmdialoge ei-

---

<sup>811</sup> Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 1993, S.102. Er ordnet sich damit in eine eher US-amerikanische Tradition ein, aus der Theoretiker des Auditiven wie Rick Altman hervorgegangen sind.

<sup>812</sup> Für eine Definition des Begriffs *Mythos* vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964.

<sup>813</sup> Vgl. Kapitel 5.

nerseits zunächst tatsächlich ein Hindernis, das allerdings mit den entsprechenden Sprachübertragungsmethoden in relativ kurzer Zeit äußerst befriedigend überwunden werden konnte. Andererseits begünstigte die mit der Durchsetzung des Tonfilms einhergehende Standardisierung von Beginn an die Internationalisierung:

Tatsächlich stimulierte der Ton die Internationalisierung, denn je mehr die Filme als komplette, eigenständige Werke hergestellt werden konnten, desto leichter konnten sie international als Fertig-Produkte vertrieben werden.<sup>814</sup>

Die Veränderung der Interpretation von Filmen durch die Hinzufügung des Tons, und besonders der verbalen Sprache, war elementar, denn auf einmal wurde sie eindeutig von dieser Ebene dominiert. Es eröffneten sich damit ganz neue Möglichkeiten: Waren vorher die Zuschauer der Weltöffentlichkeit zwar von Hollywood-Filmen beeindruckt, sich aber deren fremder Herkunft bewußt, konnte ihnen über die sprachliche Illusion nun suggeriert werden, daß diese Filme zu ihrem intimsten kulturellen Kontext gehörten. Damit war es der marktführenden Nation möglich geworden, die von ihr favorisierten Werte über ihre Filme in das Selbstverständnis der anderen Nationen einzupflanzen. Heute ist es möglich, in Europa Filme zu zeigen, in denen die US-Flagge verherrlicht wird, ohne eine empörte Zuschauerreaktion hervorzurufen. Der Begriff „Internationalität“ wurde so um eine Nuance erweitert: es ging nicht mehr nur um die Verbreitung und den Erfolg eines Films<sup>815</sup>, sondern um seine Macht, Identitätskonzepte gleichzuschalten.

Um 1921 liegt die weltweite Zuschauer-Akzeptanz amerikanischer Filme bei ungefähr 90 %.<sup>816</sup> Dennoch hat die Ufa im gleichen Jahr,

---

<sup>814</sup> Dibbets, S.203.

<sup>815</sup> Tatsächlich ist es ja so, daß der US-amerikanische Film in der Tonfilmzeit eine viel größere Dominanz auf dem Weltmarkt innehat, als es je zu Stummfilmzeiten der Fall gewesen war. Vgl. für Deutschland: Garncarz, Joseph: ‚Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925-1990‘, in: Jung, Uli (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993, S.173.

<sup>816</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: ‚Kunst und Krise. Die Ufa in den 20er Jahren‘, in: Bock/Töteberg, S.96. ‚Mitte der 20er Jahre beherrschen die Amerikaner bis zu 40% des deutschen Marktes, und das trotz der deutschen Überproduktion.‘ S.103.

nachdem sie die Decla-Bioscop erworben hat, mit MADAME DUBARRY (1920, Ernst Lubitsch) ihren ersten Export-Erfolg in den USA.<sup>817</sup> Weitere Erfolge sind VARIETÉ, DER LETZTE MANN und DER BLAUE ENGEL. Das eine Problem der internationalen Durchsetzung für die Ufa ist die mangelnde Konzentration, Standardisierung und Dominanz auf dem heimischen Markt. Die deutsche Filmproduktion wollte sich auch durch die SPIO<sup>818</sup> nicht einheitlich organisieren und vor allem im Ausland vertreten lassen. Besonders im Verleih wurden kartellmäßige Absprachen verpaßt. Das steht natürlich in diametralem Gegensatz zur Zentralisierung und Vertretung der US-Filmindustrie durch die 1922 gegründete MPPDA unter dem Vorsitzenden Will Hays. Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Zerschlagung der Ufa ist an eine großangelegte Produktionsmacht ohnehin nicht zu denken.

Das andere Problem sind die Filmstoffe. Letztendlich setzt sich durch, wer es schafft, einem ausländischen Publikum die Stoffe, die auf dem nationalen Markt erfolgreich, also kulturell/national gebunden sind, zu verkaufen. Die deutsche Produktion war in den zwanziger Jahren schon durch den 1. Weltkrieg in einer schlechten Ausgangsposition, um nationale Stoffe dem Ausland schmackhaft zu machen; nach dem Zweiten Weltkrieg ging das noch weniger.

Für das Ausland ist die Realität in Deutschland noch zu sehr verbunden mit dem Ersten Weltkrieg als daß zeitgenössisches Lokalkolorit ein internationales Publikum ansprechen könnte. Während das deutsche Kino vor 1918 häufig auf Originalschauplätze, realistische Dekorationen und zeitgenössische Themen zurückgreift, wird es deutlich, daß nach dem Krieg nur noch Produktionen, die für den heimischen Markt bestimmt sind [...] auf Realismus zurückgreifen.<sup>819</sup>

Seit April 1927 - Übernahme der Ufa durch den Hugenberg-Konzern - steht der 47-jährige Leiter des Hugenberg'schen Scherl-Verlags, Ludwig Klitzsch, zunächst als „Delegierter des Aufsichtsrates“, ab Juni 1931 auch offiziell als Generaldirektor, an der Spitze der Firma. Mit seinem Einstieg bei der Ufa übernimmt er auch von seinem Vorgän-

---

<sup>817</sup> Vgl. Elsaesser 1992, S.96.

<sup>818</sup> „1923 als *Zentralausschuß der Deutschen Filmindustrie* zur Interessenvertretung derselben gegründet, am 12.10.1927 als *Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e.V.* in Berlin eingetragen.“ Monaco, *Film und neue Medien*, S.153.

<sup>819</sup> Elsaesser 1992, S.101.

ger Bausback den Vorsitz der SPIO. Er organisiert ab Juli 1928 die Umstellung auf den Tonfilm, die er auf der Ufa-Tagung am 28. Juli 1930 verkündet - nachdem er „zunächst strikte Enthaltensamkeit gegenüber dem ‚sprechenden Film‘ mit seinen unkalkulierbaren technischen, finanziellen und patentrechtlichen Problemen“<sup>820</sup> gepredigt hatte - und holt Erich Pommer aus Hollywood zurück.<sup>821</sup> Seine Vorstellungen charakterisiert Elsaesser so (und da sieht man, daß Klitzsch und Pommer ähnlich über Export-Politik gedacht haben müssen):

Von Anfang an ist es Klitzschs Ziel, das „Nationale“ in einer Weise zu definieren, daß es auch das internationale Publikum erreichen kann, denn es geht darum, durch Kultur und Kino ausländische Märkte für deutsche Waren und Dienstleistungen zu gewinnen.<sup>822</sup>

MORGENROT (1932, Gustav Ucicky) ist in Deutschland der „nationale Film“ der Saison 1932/33<sup>823</sup>, wird in den USA aber gleichzeitig als einer der besten 10 Filme des Jahres gehandelt.<sup>824</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Deutschland auf dem amerikanischen Filmmarkt faktisch nicht mehr vertreten: Daniel J. Leab erwähnt drei deutsche Filme, die in den 50er Jahren in den USA vertrieben wurden.<sup>825</sup> Dies ändert sich erst mit einer neuen, nicht mehr im Nazi-Regime aufgewachsenen Generation.

Was sich in Deutschland ändert, ist die nationale Herkunft der Filme, die die Standards setzen. Sind deutsche Filme bis Ende

---

<sup>820</sup> Kreimeier, S.211. Damit war er auf der Linie seines Vorgängers gelegen, der noch im April 1927 beschlossen hatte, den Tonfilm erstmal nicht weiterzuverfolgen: „Hypnotisiert bis zur Handlungsunfähigkeit startete man auf einen technischen Prozeß, der mit beträchtlichen finanziellen Risiken verbunden war und manchen Entscheidungsträgern das Gefühl vermittelte, dem technischen Fortschritt und seiner Eigendynamik hilflos ausgeliefert zu sein“. S.210.

<sup>821</sup> Vgl. Töteberg, Michael: ‚Ein treuer Diener seines Herrn. Ludwig Klitzsch, Hugenberg’s Spitzenmanager‘, in: Bock/Töteberg, S.200-203.

<sup>822</sup> Elsaesser 1992, S.104.

<sup>823</sup> Vgl. Rother, Rainer: ‚Action, national. Gustav Ucickys Arbeit bei der Ufa‘, in: Bock/Töteberg, S.325.

<sup>824</sup> Vgl. S.326.

<sup>825</sup> Vgl. Leab, S.703.

der 60er Jahre standardsetzend, so sind es seit den 70er Jahren amerikanische.<sup>826</sup>

Dieser Umschwung führte gleichzeitig dazu, daß deutsche Filme in den USA wieder verstärkt wahrgenommen wurden. Ein Wendepunkt scheint die Bavaria-Produktion DAS BOOT (1979-81, Wolfgang Petersen)<sup>827</sup> zu sein (US-Start: 10.02.82). Der Film spielte \$ 11.800.000<sup>828</sup> ein und wurde in mehreren Kategorien für den Oscar nominiert (bester Film, beste Regie, bester Schnitt), war aber dem „Abräumer“ des Jahres, GANDHI (Richard Attenborough), unterlegen. Dennoch stellte das laut Corina Danckwerts von der Exportunion des deutschen Films „für einen deutschen (und Untertitelten) Film wahrlich eine große Ausnahme“<sup>829</sup> dar. Diesen Film scheint eine geradezu ideale Kombination aus deutscher „Gesinnung“ und amerikanischem Action- und Unterhaltungsgedanken auszumachen, weshalb sein Erfolg auf dem US-Markt bis heute nicht wiederholt werden konnte.<sup>830</sup>

Eine öffentliche Präsenz, die der deutsche Film für kurze Zeit - etwa von Mitte der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre - in den USA genoß, gibt es heute nicht mehr.<sup>831</sup>

Unter den kleineren Erfolgen deutscher Filme in den USA, die es aber immerhin nach DAS BOOT noch gab, verzeichneten allerdings nur vier

---

<sup>826</sup> Garncarz 1993, S.168.

<sup>827</sup> Zu diesem Film bemerkt sein Produzent: „Bei der Vorbereitung des Films DAS BOOT haben wir in der Bavaria lange darüber nachgedacht, ob es nicht ratsam wäre, eine so teure Produktion der besseren Vermarktbarkeit wegen in englisch zu drehen. Es war dann ausgerechnet der Vertreter der BBC, die einer unserer Koproduzenten war, der uns davon abbrachte. Für ihn, den Engländer, war es undenkbar, dass in einem deutschen U-Boot englisch gesprochen würde. Als der Film in den USA ein so großer Erfolg wurde, hat der dortige Partner, die Columbia, für viel Geld eine Synchronfassung herstellen lassen. Man wollte auch den Mittleren Westen erobern. Die Operation war ein Misserfolg. Die Zuschauer bevorzugten den Untertitelten Film. Vgl. Rohrbach, Günter: ‚Einfach bequem. Wohin unsere Synchronisationswut führt‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.01.02.

<sup>828</sup> Die Zahlen stammen von der Exportunion des deutschen Films.

<sup>829</sup> Zitat aus meiner persönlichen Korrespondenz mit Frau Danckwerts.

<sup>830</sup> Allerdings nützte Wolfgang Petersen diesen nicht etwa, um neuen Schwung in die deutsche Filmlandschaft zu bringen, sondern schlicht als persönliche Eintrittskarte für Hollywood.

Einnahmen von über einer Million Dollar. Von diesen vier Filmen handelte einer von einem jüdischen Schicksal im Zweiten Weltkrieg<sup>832</sup>, ein anderer war eine satirische Aufarbeitung der ungenügenden Bewältigung der Nazi-Vergangenheit<sup>833</sup>, der dritte war ein Film von Wim Wenders<sup>834</sup>, der lange in den USA gearbeitet hatte, und bei dem vierten schließlich, dem nach DAS BOOT zweitgrößten Erfolg eines deutschen Films in den Staaten, handelt es sich um den Zeitgeist-Film LOLA RENNT<sup>835</sup>, der – alles in allem – eher die Maxi-Version eines Video-Clips als einen Spielfilm darstellt.

Zwei Erklärungen bieten sich an, die voneinander abhängig sind. Erstens könnte sich der Geschmack des deutschen Publikums zugunsten des amerikanischen Films verändert haben. Zweitens könnten sich die angebotenen deutschen Filme so vom Interesse des deutschen Publikums entfernt haben, daß es sich amerikanischen Filmen zuwandte.<sup>836</sup>

Die amerikanische Filmexportpolitik, die Einbettung des Kinovergnügens in die Jugendkultur und die gleichzeitige Verknüpfung mit Popmusik usw. stellen freilich keine ausreichende Erklärung für die heutige Dominanz der US-Filme dar. Unterschätzt wird auch hier die Macht, die verbale Sprache in Verbindung mit illusionären audiovisuellen Produkten entfaltet. Als nach dem Untergang des Nazi-Reiches (und damit dem Ende des größten Gegners der USA auf dem Weltfilmmarkt) wieder US-Spielfilme auf den deutschen Markt kamen, wurden sie von Beginn an synchronisiert. Tatsächlich setzte sich die Synchronisation erst jetzt vollständig durch. Mit den 50er Jahren kam auch die zahlenmäßige Dominanz von Hollywood-Produktionen auf dem deutschen Markt wieder; die heute als selbstverständlich betrachtete größere Beliebtheit dieser Filme kam allerdings erst mit den 70er

---

<sup>831</sup> Kaes 2001, S.545.

<sup>832</sup> Die deutsch-französische Coproduktion HITLERJUNGE SALOMON (1989, Agnieszka Holland) hatte ihren US-Start am 28.06.91 und spielte \$ 5.575.738 ein.

<sup>833</sup> DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN (1990, Michael Verhoeven) startete am 26.10.90 und spielte \$ 2.281.569 ein.

<sup>834</sup> Die deutsch-französische Coproduktion DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1986/87): startete am 29.04.88 und spielte \$ 3.210.139 ein.

<sup>835</sup> LOLA RENNT (1998, Tom Tykwer) startete am 18.06.99 und spielte \$ 7.267.324 ein.

<sup>836</sup> Garncarz 1992, S.187.

Jahren.<sup>837</sup> Gleichzeitig begann man in Deutschland langsam damit, die eigene Filmproduktion auf zweitklassige Hollywood-Imitationen umzustellen. Der Bezug zur eigenen kulturellen Tradition ging verloren. Hollywood war zur imaginierten Nation der meisten Zuschauer geworden.

Die Synchronisation, bei der (in der Regel) neben dem Text nur die Stimme der Sprecher ausgetauscht wird, hatte in der Zwischenzeit ihre ganze Kraft demonstriert: Der Unterschied zwischen einem ausländischen Film in Originalfassung und einem in synchronisierter Fassung ist nicht der, daß der Zuschauer diesen versteht und jenen nicht, sondern daß ihm suggeriert wird, diesen zu verstehen und jenen nicht. Richard Otto wies auf dieses kulturelle Phänomen schon 1930 im *Film-Kurier* hin:

Als Heinrich Heine sich in England aufhielt, kam ihm die Einsicht, daß man immer zu dem Fehler neigt, sich die Angehörigen fremder Nationen so vorzustellen, wie wir sie selbst sehen, daß wir uns z.B. Eskimos als unsere nächsten Bekannten und Verwandten denken, nur mit dem Unterschiede, daß sie in Pelzen stecken und Talglichte verwenden.

So macht man oft im Film aus einem Deutschen einen Engländer einfach dadurch, daß man ihm eine kurze Pfeife in den Mund steckt, und im Tonfilm läßt man ihn dann englisch sprechen.<sup>838</sup>

Bei einem Film im Originalton bleibt man automatisch nicht nur gegenüber der fremden Sprache mißtrauisch, sondern auch gegenüber den Inhalten, die sie vermittelt, und gegenüber den anderen auditiven und visuellen Zeichen. Bei einem synchronisierten Film dagegen geht der Zuschauer instinktiv davon aus, einen deutschen Film vor sich zu haben. Dadurch wird nicht nur die schleichende Veränderung der deutschen Sprache ermöglicht (Synchrondeutsch), sondern auch die langsame Durch- bzw. Ersetzung der eigenen Kultur und Tradition durch eine fremde. Das ist eine Tatsache, deren Mißachtung seit Beginn der Tonfilmzeit immer wieder zu Fehleinschätzungen geführt hat. Hans Tintner ging 1933 davon aus, daß die Synchronisation die Fremdheit ausländischer Filme weiter verstärkte:

Nur wenige ausländische Tonfilme decken sich derart mit dem deutschen Empfinden, daß sie dem Publikum einen Ersatz für original deutsche Tonfilme bieten könnten. Die Fremdartigkeit, die schon im stummen Film oft dazu führte, daß das deutsche Publikum

---

<sup>837</sup> Vgl. Garncarz 1992, S.168ff.

<sup>838</sup> Otto, Richard: „Der Kulturhistoriker macht Anmerkungen. Die ausländische Fassung“, in: *Film-Kurier* Nr.181 vom 02.08.30. Hervorhebung von C.W.

Filme ablehnte, die in ihrem Ursprungsland gewaltige Erfolge waren, vervielfacht sich durch das gesprochene Wort und wird durch die Synchronisation in deutscher Sprache oder durch die deutsche Fassung eines ausländischen Stoffes oft noch deutlicher unterstrichen.<sup>839</sup>

64 Jahre später hält Antje Ascheid die Synchronisation für ein Verfahren, daß Filme zuerst „entnationalisiere“, um sie dann mit einem neuen kulturellen Input zu versehen:

Consequently, the employment of dubbing as a translation technique must be seen as transforming the original into a blueprint, which shifts its status from that of a finished and culturally specific text to that of a transcultural denationalized raw material, which is to be reinscribed into a new cultural context via the dubbing process.<sup>840</sup>

Wie so oft hilft ein Blick in die Vergangenheit: Christina von Braun zieht einen Vergleich zwischen der Weltordnung nach dem Zweiten Weltkrieg (also nach der Durchsetzung des Tonfilms) und der nach der Erfindung des griechischen Alphabetes:

Daß sich die Homogenisierung von Ost und West letztlich der Verbreitung der Alphabetschrift verdankte, dafür spricht auch die Art, wie sich der Hellenismus ausbreitete - nämlich nicht in Form von Kolonisierung oder militärischer Unterwerfung, wie sie die Griechen in früheren Zeiten betrieben hatten, sondern als „geistige Eroberung“, wie sie sich weder militärisch noch politisch hätte herbeiführen lassen. Dabei gab es im Fall des Hellenismus zugleich eine bemerkenswerte Bereitschaft der Besiegten, die Kultur der Sieger zu übernehmen. Obwohl die Nichthellenen den Hellenen zahlenmäßig weit überlegen waren, kam es zur raschen Verbreitung der griechischen Sprache, *vergleichbar der Verbreitung des amerikanischen Englisch heute.*<sup>841</sup>

Die Verbreitung des Griechischen basierte - laut von Braun - auf dem völlig neuen System des voll vokalisiertem Alphabetes. Als Basis für die Verbreitung des Englischen nennt sie „die Computersprache“. In diesem einen Punkt hat sie sicher Unrecht, denn was sie meint, ist ja nicht wirklich eine Computersprache, sondern eher der Slang, der von Computerprofis und -amateuren benutzt wird und langsam - allerdings vorwiegend auf lexikalischer Basis - ins sprachliche Allgemeingut vordringt. Die englische Sprache jedoch hat sich über Hollywood-Filme durchgesetzt, wie in Holland oder Schweden, wo Filme generell Untertitelt werden, zu beobachten ist: dort sprechen sehr

---

<sup>839</sup> Tintner, *Probleme des Tonfilm-Exports*.

<sup>840</sup> Ascheid, S.33.

<sup>841</sup> Braun, S.148. Hervorhebung von C.W.

viele Menschen fast perfekt Englisch. Es ist daher anzunehmen, daß die „geistige Eroberung“ anderer Länder durch die USA ebenfalls schon mit der Durchsetzung des Tonfilms und durch die Synchronisation ihren entscheidenden Impuls erhalten hat – also lange vor der Verbreitung von Personal Computern.<sup>842</sup>

Aber auch im Synchronisationsland Deutschland gibt es nicht nur Anzeichen für eine „geistige“, sondern auch für eine sprachliche Eroberung durch den Spielfilm: Während früher sogar der Vor- und Abspann eines Films ersetzt wurden – was heute nur noch in seltenen Fällen geschieht – gibt es, wie Pruys sich ausdrückt, „in den letzten Jahren auch ein[en] Trend zur Übernahme fremdsprachlicher Filmtitel“<sup>843</sup>. Einer der ersten Fälle für die Übernahme des fremdsprachigen Titels scheint EASY RIDER (Dennis Hopper) gewesen zu sein, ein Film aus dem Jahr 1969. Oftmals werden diese Titel durch einen deutschen Zusatz ergänzt, bei dem es sich um eine wörtliche Übersetzung – WARGAMES-KRIEGSSPIELE (1982, John Badham) – oder eine Neuinterpretation des Inhalts – THE PEST – JAGD NACH EINEM CHAMÄLEON (1997, Paul Miller) – handeln kann. Es ist möglich, daß diese „Untertitelung“ vom Fernsehen erfunden wurde, wo man auf die Angewohnheit der Verleiher, die englischen Originaltitel zu belassen, irgendwie reagieren mußte.

### **6.3. Die Grenze der Verbalität: Kino der Kulturen**

#### **6.3.1. Christina von Braun und der Schwindel mit dem alphabetisierten Sehen**

Christina von Braun gelingt in *Versuch über den Schwindel* eine Annäherung an die Zusammenhänge zwischen Schrift, audiovisuellen Medien, Religion und Geschlechter. Das vollständig vokalisierte Alphabet der

---

<sup>842</sup> Sowohl was die Standardisierung der Produkte und ihrer Rezeption angeht als auch die Standardisierung der Sprachen, durch die diese Produkte wirken, steht der Tonfilm ganz in der Tradition des Buchdrucks. Der Schritt vom stummen zum sprechenden Film scheint innerhalb dieser Logik dem Schritt vom handschriftlichen zum gedruckten Buch vergleichbar. Vgl. hierzu: Anderson, S.45 und 50.

<sup>843</sup> Pruys, S.91.

Griechen – das erste dieser Art – bildet für sie die Basis und den Ausgangspunkt des Denkens, Lebens und Handelns der abendländischen Gesellschaft.

Warum sollten die abstrakten Zeichen des griechischen Alphabets ein solches „generatives Prinzip“ darstellen? Weil das volle phonetische Alphabet der Griechen völlig die mündliche Sprache erfaßte, wirkte es auch auf die gesprochene Sprache zurück. Auch gab es beim Alphabet eine feste Anzahl von Zeichen – im Gegensatz zu den Hieroglyphen, deren Anzahl beliebig erweitert werden kann. Die völlige Erfassung des gesprochenen Wortes durch das griechische Alphabet ermöglichte einen hohen Grad an Abstraktion. Dadurch verlagerte sich das „generative Prinzip“, das – durch das abstrakte Denken – auf die „Welt“ einwirkt.<sup>844</sup>

Dieses Alphabet-System, das – im Gegensatz zum semitischen – auch Vokale notierte, schuf eine Form des abstrahierten und linearen Denkens, das die Mündlichkeit nach seinen Regeln organisieren konnte. Christina von Braun nennt das die „magische Aufladung“ des Alphabets durch Mündlichkeit: Die bis dahin im semitischen Alphabet implementierte Zweiteilung von linearem Logiksystem der Lautnotierung und spontaner, mündlicher, körpergebundener Interpretation und „Beseehlung“ wird mit der Eingliederung der Vokale in das System „synchronisiert“. Von nun an wird die Mündlichkeit innerhalb des Systems gedacht und praktiziert, also künstlich hergestellt und postwendend „naturalisiert“.

Mit dem Tonfilm erreicht diese Naturalisierung von Künstlichkeit einen neuen Höhepunkt: Das Artefakt, über das bis dahin geredet oder in Worten gedacht wurde, um es zu einem individuellen Leben zu erwecken, spricht und deutet und animiert sich nun von selbst. Der in Kapitel 3.3. dargelegte, damit einhergehende Bruch im Kunstverständnis wird in einer Aussage des Malers Paul Klee noch einmal deutlich: „Die Kunst stellt nicht Sichtbares dar, sondern macht sichtbar.“<sup>845</sup> Mit dem Tonfilm aber setzte sich das Verlangen nach perfekter Kopierung gegen das Prinzip der Unvollständigkeit durch. Die Mischung aus Angst vor dem „wahren“, physischen Leben und der damit verknüpfte Omnipotenzgedanke, der Mensch könne der Natur Herr werden, um diese

---

<sup>844</sup> Braun, S.75.

<sup>845</sup> Zitiert nach: Reusch, Rainer: *Die Wiedergeburt der Schatten*. Schwäbisch Gmünd 1991, S.29.

Angst zu besiegen (obwohl er sie höchstens verdrängt)<sup>846</sup> ist eine Folge des griechischen Alphabets und eine Basis des Kinos.

Das abstrakte, lineare Denken entfaltet zunehmend seine Kraft, wurde zum Träger der Christianisierung, und bekam durch Buchdruck und flächendeckende Alphabetisierung im 16. bzw. 19. Jahrhundert weitere entscheidende Schübe. Das Kino ist für Christina von Braun ein „Spezifikum westlichen Denkens“ und „als eine Folge des griechischen Alphabets wie christlicher Ikonophilie zu betrachten“<sup>847</sup>. *Moderne Visualität* ist demnach ein System von Bildern, die nach Gesetzen der Schriftlichkeit organisiert sind und wahrgenommen werden.<sup>848</sup> Ein Beleg für diese These sind die hartnäckigen Versuche der Filmwissenschaft, die audiovisuelle Welt des Kinos mit Hilfe linguistischer Prinzipien zu analysieren (Filmsemiotik) oder auch die Redewendung, nach der man Bilder „lesen“ kann: für die visuellen Zeichen in den prähistorischen Höhlen<sup>849</sup> – wegen ihrer Darstellung von Bewegung gerne als „Urbilder“ des Kinos bezeichnet – galt das noch nicht:

Man kann Felsbilder nicht „lesen“, denn sie sind nicht an Sprache gebunden, man muß sie interpretieren, und zwar aus dem kul-

---

<sup>846</sup> Christina von Braun veranschaulicht diese Verknüpfung über die Etymologie des Wortes *Schwindel*, wobei sie besonders die Bedeutung ‚Betrug‘ (also auch Selbstbetrug) und ‚Unwohlsein‘ (also auch Angst vor physischen Belastungen) akzentuiert. Vgl. Braun, bes. S.13-54.

<sup>847</sup> S.231.

<sup>848</sup> „Die technischen Bilder sind damit zu einem wichtigen Werkzeug bei der *Verhinderung* der Wahrnehmung von Verletzlichkeit – des Selbst oder des Anderen – geworden. Das gilt natürlich auch für die Schrift, die ebenfalls das Phantasma einer Überwindung der Körperlichkeit vermittelt. Doch bei der Schrift verlangt dieses Ziel zunächst die Trennung (Abstraktion) von der ‚Wirklichkeit‘ (im Sinne von Vergänglichkeit), die ihrerseits die Voraussetzung dafür darstellt, daß eine ‚andere Wirklichkeit‘ an diese Stelle treten kann: eine Wirklichkeit, die nach den Gesetzen der Schrift ‚gebildet‘ ist. Die technischen Bilder stellen die Implementierung dieser ‚geschriebenen‘ Wirklichkeit dar. Eben weil es sich bei ihnen um ‚Schriftbilder‘ handelt, wird ihre Wirkungsweise auch von vielen Autoren schon lange vor der Entstehung von Photographie und Film beschrieben.“ S.233.

<sup>849</sup> Die Vorgeschichte – also die prähistorische Zeit – wird definiert als die Zeit, „als der Mensch die Technologie ‚Schrift‘ noch nicht besaß“. Haarmann, S.67.

turellen Hintergrund heraus, in den sie zur Zeit ihres Entstehens eingebettet waren.<sup>850</sup>

Legt man diese, hier nur knapp angedeuteten, Überlegungen zu Grunde, wird klar, daß eine Diskussion um nationale Kinematographien und um die Bedeutung von verbaler Sprache<sup>851</sup> für die Wahrnehmung von Filmen nur innerhalb eines bestimmten Rahmens geführt werden kann: dem einer gemeinsamen Tradition. Es ist sicher möglich, vernünftige Aussagen über das europäische oder amerikanische Kino zu treffen; bei einer wirklich interkulturellen Betrachtung, die Afrika und Asien mit einschließt, besteht aber die Gefahr, Traditionen, die auf völlig anderen Voraussetzungen beruhen, aus der Sicht unserer Kultur zu beurteilen und in das eigene Denksystem zu integrieren, ohne dabei die Chance zu haben, dem eigentlichen Wesen dieser Traditionen näher zu kommen. In einer ihrer unzähligen Schlußfolgerungen und Thesen bemerkt von Braun:

Die Geschichte des Abendlandes ist daher auch als ein gewaltiger Versuch der Synchronisierung zu lesen: der Regionen, der Sprachen, des sozialen Lebens, des Körpers und der Psyche. Dieses Ausbreitungsprinzip entsprach wiederum der vollen Alphabetschrift, die sich als einziges Schriftsystem auf alle Sprachen übertragen läßt.<sup>852</sup>

Das Prinzip der Synchronisierung, das von Braun hier von der Geschichte der abendländischen Zeit ableitet, ist dasselbe Prinzip, das hinter der Standardisierung des Films steckt und die Synchronisation zu einer so treffenden Technik werden läßt. Gleichzeitig verrät es die Unmöglichkeit, von einem weltweiten Filmphänomen zu sprechen bzw. allgemeingültige Aussagen über Kino und Film zu treffen, solange dieses Denken nicht auch weltweit vollständig synchronisiert worden ist.<sup>853</sup>

---

<sup>850</sup> Haarmann, S.23. Also etwa aus einem für uns schwer nachzuvollziehenden animistischen, magisch-sakralen Hintergrund.

<sup>851</sup> Die natürlich mit der verbalen Sprache oraler Kulturen nicht mehr vergleichbar ist, sondern - wie die Bilder - nach den Regeln des Alphabets organisiert wird.

<sup>852</sup> Braun, S.325.

<sup>853</sup> Ob das ein anzustrebendes Ziel ist, sei dahingestellt.

### 6.3.2. Drei Beispiele

Andrew Higson bemerkt, daß sich ein nationales Kino immer aus der *Abgrenzung* gegenüber den anderen *Kinotraditionen* und als *Fortführung* der eigenen Traditionen *anderer Medien* konstruiert.<sup>854</sup> Innerhalb der westlichen Zivilisation sind die Traditionen anderer Medien vergleichbar, da sie im Gleichschritt miteinander entwickelt wurden und auf denselben Voraussetzungen basieren. Die Denkweise, der visuelle Stil und die verbale Sprache sind ebenfalls vergleichbar, da sie auf demselben Schriftsystem basieren. Die nationalen Abgrenzungen lassen sich also vermitteln und über die Sprache sogar unterwandern. Die Filmwissenschaft konzentriert sich daher verständlicherweise auf Filmbeispiele und Kinodispositive unseres Kulturkreises. Dabei wird gerne unterschlagen, daß es sowohl auf der Ebene der Filme als auch auf der ihrer Rezeption in Kulturkreisen, die nicht auf der griechisch-römischen Tradition basieren, signifikante Unterschiede zu unseren Standards gibt, die sich möglicherweise nicht vermitteln lassen und für die die hier aufgestellten Regeln des Sprachtransfers deshalb nicht zutreffen.

The concept of cinema as an art form was introduced to Asia from the West. It took root in many Asian countries, such as Japan, India, and China, and cinema began to evolve into a medium capable of giving artistic expression to the deeper currents and shaping influences of culture. However, there was a constant tussle between the imported nature of the medium and the unyielding will to bend it in the service of exploring indigenous experiences and culturally sanctioned values, beliefs, and lifestyles.<sup>855</sup>

Die Bedeutung, die Film und Kino in den drei genannten Ländern haben, ist - gerade vom europäischen Stand-Punkt aus - schwer zu ermitteln, da die Beschäftigung mit ihr immer durch den Filter der hiesigen Gewohnheiten ablaufen muß. Beschreibungen von Kinoereignissen aus den Anfängen der asiatischen Kinematographie liegen uns oft nur von Europäern vor, die höchstwahrscheinlich die Geschehnisse mit anderen Augen verfolgten als die Einheimischen. Aber auch heutige Filminteressierte aus Asien müssen zunächst den Kanon unserer Klas-

---

<sup>854</sup> Vgl. Higson 1989.

<sup>855</sup> Dissanayake, Wimal: ‚Cultural identity and Asian cinema: an introduction‘, in: Ders. (Hg.): *Cinema and cultural identity. Reflections on films from Japan, India, and China*. Lanham/New York/London 1988, S.1.

siker studieren, bevor sie Zugang zu einer Auseinandersetzung mit dem Medium erhalten, die sie meistens nicht einmal in ihrer eigenen Sprache führen können. Filmemacher aus Japan oder Indien, die auf europäischen Festivals ausgezeichnet wurden und hierzulande als Aushängeschilder einer fernöstlichen Kinokunst gelten, sind in Wahrheit wenig repräsentativ für diese, sondern beziehen sich meistens explizit auf europäische Vorbilder. Kurzum: der Film ist eben kein neutralisierbarer und wieder aufladbarer Träger zum Transport kultureller Güter über alle Grenzen, sondern das Produkt einer ganz bestimmten Tradition, dessen Regeln nur innerhalb dieser Gültigkeit behalten. Sobald das Medium Film/Kino in einen anderen kulturellen Kontext gerät, verändert er sich und ist mit seinem Vorbild nicht mehr vergleichbar.

#### 6.3.2.1. China

*Film* und *Kino* sind Konzepte, die, als sie nach China gelangten, auf keinerlei Vorläufer trafen:

Film is the most foreign art introduced into China in the Westernizing cultural upsurge known as the May Fourth movement at the beginning of the twentieth century. Film (along with modern-style spoken drama) was totally new, with no precursors in traditional Chinese literary and artistic activities.<sup>856</sup>

Chinesische Kunst basiert auf der westlichen Tradition völlig entgegengesetzten Prinzipien:

At first glance the cinema seems incompatible with traditional Chinese art. The cinema is a Western art, created in tune with the values of Western culture. As Bazin has pointed out in 'The Ontology of the Image', it is the apogee of the drive toward realism that has dominated the Western arts since the discovery of perspective, reproducing reality in both space and time. The Chinese arts have no such drive. There is no adherence to realism, and no tradition of perspective in painting. Furthermore, Chinese painting has a tradition of using the void; large, empty spaces that could never be created in cinema.<sup>857</sup>

---

<sup>856</sup> Clark, Paul: 'The Sinification of Cinema: The Foreignness of Film in China', in: Dissanayake, S.175.

<sup>857</sup> Cho Woo, Catherine Yi-Yu: 'The chinese montage. From poetry and painting to the silver screen', in: Berry, Chris (Hg.): *Perspectives on Chinese cinema*. London 1991, S.21.

Es verwundert daher nicht, daß in China Filme sehr lange ausschließlich importiert wurden:

until the 1920s, few Chinese had managed to assemble the specialized talent and capital needed to create films. Until at least 1955 most films that Chinese audience saw were foreign-made.<sup>858</sup>

Nicht nur Filme zu produzieren, sondern auch sie zu rezipieren, war lange Zeit nur bestimmten Personen in bestimmten Landesteilen möglich. Die kolonialen Eroberer beschränkten ihr kinematographisches Engagement

über Jahrzehnte hinweg auf ihre Einflußgebiete in China, die vorwiegend in den geöffneten Handelshäfen zu finden waren. Der Großteil der Bevölkerung auf dem Land bekam erst sehr viel später, in den dreißiger und vierziger Jahren, durch politisch engagierte chinesische Künstler Zugang zu dem neuen Medium.<sup>859</sup>

Die Kolonialmächte interessierten sich besonders aus drei Gründen für den Film: zum Zwecke der Ausbeutung (exotische Bilder von Menschen und Landschaften für das westliche Publikum); als Mittel der Unterdrückung (Darstellung von Chinesen als minderwertigen Menschen); für einen Kulturkampf (Implantierung einer fremden Kultur durch neue Technologien bei gleichzeitiger Verdrängung der indigenen). Mit der Zeit (nach einem Wandel der Generationen, der Politik, der wirtschaftlichen Verhältnisse) wurde der Film in China „assimiliert“, d.h. chinesische Traditionen wurden innerhalb des vorgegebenen Rahmens einer Filmproduktion stilistisch durchgesetzt<sup>860</sup>, vor allem die der Poesie und der Malerei, die die Vision einer Einheit des Menschlichen mit der Natur verbindet<sup>861</sup>:

The interaction between the separate images in these Chinese montages, interweaving human and natural images, is startlingly effective on the Chinese screen, though the Western viewer will

---

<sup>858</sup> Clark, S.175.

<sup>859</sup> Kramer, Stefan: *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart/Weimar 1997, S.3. Dies ist ein Phänomen der Kolonialgeschichte: „In colonies without large settler communities, developments in film distribution were generally slow and distinctly limited. A typical example is Lybia, where only twenty or so cinemas were constructed in almost forty years between 1912 and the granting of independence in 1951.“ Armes, Roy / Malkmus, Lizbeth: *Arab and African Film Making*. London/New Jersey 1991, S.5.

<sup>860</sup> Vgl. Cho Woo, S.21.

<sup>861</sup> Vgl. S.22.

*sometimes need to have the symbolic value of the natural images interpreted for him.*<sup>862</sup>

Neben dieser „chinesischen Montage“ sind die Spuren der Poesie und Malerei in den symbolischen Bedeutungen einiger Bildkompositionen zu finden<sup>863</sup> oder in der Beibehaltung assymetrischer Konventionen<sup>864</sup>. Die Auswirkungen dieses Stils auf das Kinoerlebnis in China sind bedeutend, denn sie führen zu einer Rezeptionshaltung, die mit der Einführung des Tonfilms aus unseren Theatern verschwunden ist:

Contrary to the current trend in the Western cinema, especially horror movies, in which the viewer's imagination is rarely invited to participate in the visual drama made crudely explicit, the Chinese film depends on the active imaginative collaboration of its viewers to come alive.<sup>865</sup>

#### 6.3.2.2. Japan

Noch 1958 war Japan mit 516 Spielfilmen vor Indien (295) und den USA (288) der weltweit größte Filmproduzent.<sup>866</sup>

But the Japanese cinema went through a much longer „primitive“ period than the cinemas of the West (roughly 1896-1926) because of the persistence of an older, more venerable cultural form: the *kabuki* theater [...]. *Kabuki* was a highly stylized and somewhat overwrought dramatic form deriving from the feudal Tokugawa period (1598-1867), and, because it was perennially popular, the earliest Japanese fiction films were versions of famous *kabuki* plays.<sup>867</sup>

Wichtigstes Bestandteil des *Kabuki*-Theaters war der *Benshi*,

a commentator who stood at the side of the stage and narrated the action for the audience. In the cinema, the *benshi* eliminated the troublesome necessity for titles, but he also eliminated the necessity for cinematic narrative.<sup>868</sup>

---

<sup>862</sup> Cho Woo, S.22. Hervorhebung von C.W.

<sup>863</sup> Vgl. S.24.

<sup>864</sup> Vgl. S.26f.

<sup>865</sup> S.28.

<sup>866</sup> Vgl. Barnouw, Erik / Krishnaswamy, S.: *Indian Film*. New York/London 1963, S.2. Seit 1971 steht Indien mit 700 bis 900 produzierten Filmen pro Jahr an erster Stelle. Vgl. Schulze, Brigitte: ‚Die Erfindung der geeinten Nation. Der indische Film‘, in: Rother 1998, S.120.

<sup>867</sup> Cook, S.571.

<sup>868</sup> Ebd.

Der Benshi, der aufgrund seiner langen Bühnentradiation einen weitaus festeren Stand im japanischen Kinodispositiv hatte als der westliche Filmerklärer im europäischen, besaß als Live-Künstler die volle Interpretationshoheit über sämtliche Filme, die durch die Bedeutung seiner Person völlig in den Hintergrund gerieten<sup>869</sup>, also ihren rein materiellen Platz auf der Leinwand nicht verlassen konnten, um mit Hilfe ihrer illusionären Techniken die Vorstellungswelt der Zuschauer zu erobern. Der Benshi machte Kino in Japan in erster Linie zu einer *Hörerfahrung*<sup>870</sup> und „mißachtete und verzerrte“ dabei oftmals „die ursprüngliche Intention eines ausländischen Films“<sup>871</sup>, besonders die Aussagen der Zwischentitel.

Manchmal bot er mit markanter Stimmführung *Beredtheit um der Beredtheit willen* dar, indem er von Dingen sprach, die überhaupt nichts mit dem Filmprogramm zu tun hatten. Seine lebendige menschliche Stimme war unverzichtbar angesichts der wahrnehmbar „nichtmenschlichen“ Elemente der Filmvorstellung, des industriellen Produkts, des mechanischen Projektionslärms. Ohne Benshi wäre dem japanischen Publikum eine Filmvorführung vollkommen fremd geblieben, weit entfernt von den ihm vertrauten Darbietungsformen. Mit einem Sprecher, einem Benshi, konnte es die Vorstellung als ein Ereignis im Rahmen der einheimischen Aufführungspraktiken rezipieren.<sup>872</sup>

Ähnlich wie später beim Dialogfilm lag die große Ausstrahlungskraft des Benshi-Kinos in der Potenz der Stimme:

Wir sind der Meinung, daß die Attraktion im Benshi-Kino der Schock<sup>873</sup> war, der von der menschlichen Stimme ausging, der Stim-

---

<sup>869</sup> „Die japanische Filmproduktion hat eine der weltweit schlechtesten Überlieferungsdaten. Die stichhaltigste Erklärung für den katastrophalen Befund sehe ich im Benshi-Kino: Das Konzept von Überlieferung und Übermittlung bezog sich in Japan auf die Kunstausbildung des Erzählers, der Schüler ausbildete, und nicht auf sein Requisite, das ja fortlaufend wechselte, vergänglich und ersetzbar war.“ Lewinsky, Mariann: ‚Vorbemerkung der Übersetzerin‘ zu: Komatsu/Loden, S.100.

<sup>870</sup> Vgl. Komatsu/Loden, S.109.

<sup>871</sup> S.107.

<sup>872</sup> S.102f.

<sup>873</sup> Schivelbusch verfolgt den Begriff *Schock* etymologisch und kulturgeschichtlich bis zu den Neustrukturierungen des Militärs im 17. Jahrhundert, als sich „die Zerschlagung und Zertrümmerung des natürlichen Menschen, der die Renaissancezeit noch beherrscht hat“ vollzieht (S.137). Der damals erstmals erlittene „militärische Schock ist Paradigma für das, was den Menschen von den Produktivkräften im Fall ihres Zusammenbruchs droht“ (S.141).

me, welche die Bilder auf der Leinwand durchschnitt und das Publikum mit ihrer Menschlichkeit, Gefühlshaltigkeit und Gemeinschaftlichkeit affizierte. Gute Erzähler wie Somei setzten ihr Wissen über ihr Publikum in der Erzählung um und trafen damit die Zuschauer mitten ins Herz.<sup>874</sup>

Das Wissen über sein Publikum erlangte ein guter Benshi, indem er sein Publikum sorgfältig studierte. Er

beobachtete dessen Leben außerhalb des Kinos - privater Alltag, Beruf, Verhältnis zu anderen Personen, und er benutzte dieses Wissen, um den Widerstand des Publikums zu überwinden und den freien Fluß der Anteilnahme zu ermöglichen.<sup>875</sup>

1923 erschütterte ein schweres Erdbeben Japan und zerstörte unter anderem die Filmstudios, was eine komplette Reorganisation der Filmindustrie nach sich zog, in deren Verlauf der Regisseur - wie im Westen - zur künstlerischen Hauptkraft des Films wurde.<sup>876</sup> Obwohl abgewertet, hielten sich die Benshis und forderten, einige Jahre später, sogar den Tonfilms heraus:

In 1929 the powerfully unionized *benshi* went on strike at the theater premiering the Fox Movietone process. Some *benshi* insisted on reciting over the dialogue and music in a film, but this proved confusing.<sup>877</sup>

Bis ca. 1932 blieben die Benshis ein machtvoller Faktor des japanischen Kinos.<sup>878</sup> Danach überlebte der Beruf nur noch „als Schaustellerei, Kindervorstellung, Hobby und Nischenberuf“<sup>879</sup>.

---

Insofern ist die Tradition des Benshi und sein Zusammenprall mit dem modernen Kino als Symbol für die rasante Umwandlung Japans von einem Agrar- in einen Industriestaat zu verstehen.

<sup>874</sup> Komatsu/Loden, S.111f.

<sup>875</sup> S.111. Man erkennt auch hierin einen deutlichen Unterschied zu westlichen Kombinationen von Film- und Liveereignis wie den Tonbildern oder dem Erklärer.

<sup>876</sup> Vgl. Cook, S.572.

<sup>877</sup> Thompson, Kirstin / Bordwell, David: *Film history. An introduction*. New York [ua.] 1994, S.228.

<sup>878</sup> Vgl. Cook, S.572.

<sup>879</sup> Lewinsky, S.100.

### 6.3.2.3. Indien

In Indien - mit seinen zahlreichen Sprachen und Religionen, wie die westliche Welt, ein abgeschlossener Mikrokosmos - brachte, wie in der westlichen Welt, der Tonfilm zunächst eine regionale Aufladung, die schließlich zur Vorherrschaft einer bestimmten Sprach- und Religionsgruppe führte, die über die Filmproduktion ihre ideellen Wertvorstellungen verbreiten konnte: Zwar gründete jede Sprachgemeinschaft ihre eigene kleine Produktionsstätte, die drei großen Standorte konzentrierten sich neben ihrem regionalsprachlichen jedoch von Anfang an besonders auf den Hindi-Markt<sup>880</sup>, obwohl keiner der drei (Bombay - Marathi; Kalkutta - Bengali; Madras - Tamil) auf Hindi-Sprachgebiet lag. Hindi hatte zwar mit 140 Millionen Menschen die größte Sprechergemeinschaft<sup>881</sup>, war aber eine relativ neue Sprache, eine Weiterentwicklung der mittelalterlichen Verkehrssprache<sup>882</sup>, und im Gegensatz zu anderen Sprachen des Landes mit einer dürftigen Literaturgeschichte ausgestattet<sup>883</sup>:

For many producers it was a devoid of associations as *Esperanto*. [...] If many observers have found in the Indian film an increasing rootlessness, an increasing divorce from reality, one reason may be that many of its finest talents have had to exert themselves in a language not their own, spoken by people from whom they were both physically and culturally removed.<sup>884</sup>

---

<sup>880</sup> Vgl. Barnouw/Krishnaswamy, S.98.

<sup>881</sup> Vgl. S.56.

<sup>882</sup> Vgl. S.57. Durch die Bollywood-Filme ist Hindi mittlerweile ebenfalls zu einer wichtigen Verkehrssprache geworden.

<sup>883</sup> Vgl. S.102.

<sup>884</sup> Ebd. Es gibt Parallelen zwischen Bollywood-Hindi und Hollywood-Englisch, das sich auch in Europa als Pidgin-Filmsprache etabliert hat. Eine ähnliche Entwicklung gab es in der arabischen Welt: „The role of language is crucial here. the linguistic diversity of spoken Arabic is a key factor in inhibiting the widespread development of Arab film production. The language used in Egyptian movies by producers aiming at the whole Arab market could be neither classical Arabic - now largely confined to intellectual use - nor the authentic local Cairo dialect, which is largely incomprehensible in the wider Arab world. Instead, filmmakers initially had to adopt their own language - what Victor Bachy has called ‚a nonexistent language, a cinema-speak, a synthetic product invented by scriptwriters‘ - in which a surface coating of colloquial Egyptian is given to an essentially literary struc-

Von den drei großen Produktionsstätten setzte sich Bombay als unumstrittenes Zentrum der indischen Filmproduktion durch:

Since Bombay was close to the Hindi area and had a fairly large sprinkling of Hindi-speaking people - such as factory workers who had migrated from rural areas - it was in a good position to take a prominent role in Hindi production.<sup>885</sup>

Alle 23 Hindi-Filme des ersten Tonfilmjahres 1931 (neben 3 in Bengali und jeweils einem in Tamil und Telegu) wurden in Bombay hergestellt, das seitdem das Produktionszentrum für Hindi-Filme geblieben ist.<sup>886</sup> Das Hollywood Indiens heißt Bollywood. Allerdings basieren die indischen Filme auf einem völlig anderen Verständnis von Filmerzählung und lassen Rezeptionsformen zu, die bei uns gerade vom Tonfilm unmöglich gemacht wurden.

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, ist Indien seit 1971 der weltweit größte Spielfilmproduzent; auch eine Entwicklung, die ohne den Filmton wohl unmöglich gewesen wäre<sup>887</sup>:

Eine fundamentale Wende trat in Indien jedoch mit der Einführung des Tonfilms und durch die Verzahnung von Kino als Kulturform und der anti-kolonialen Agitation in den späten 30er und in den 40er Jahren ein. Dieses Kino, das von Indern *in indischen Sprachen* für Inder gemacht wurde, erhielt mit dem in die breiten Mittelklassen hineinwachsenden *Nationalbewußtsein* und mit der etwa zeitgleichen Durchsetzung des Kinos als Massenmedium eine grundlegende „indisch gesonnene“ Zuschauerbasis. Die marktbeherrschende Stellung des US-Kinos wurde durch schwindende Nachfrage zunehmend untergraben.<sup>888</sup>

Zwischen indischen Filmemachern und ihrem Publikum entstand eine „Symbolsprache der Selbstvergewisserung“<sup>889</sup>:

---

ture. Only gradually could spoken Egyptian, backed up by other media such as radio and recorded song, impose itself so widely that to audiences it eventually came to seem the *natural* language of Arab cinema.“  
Armes/Malkmus, S.35.

<sup>885</sup> Barnouw/Krishnaswamy, S.100.

<sup>886</sup> Vgl. Raha, Kironmoy: ‚Zur Geschichte des indischen Films 1979‘, in: Vaillant, Fee / Maier, Hanns (Hg.): *Der Film Indiens & Südasiens. Eine Dokumentation*. Retrospektive zur XXVIII. Internationalen Filmwoche. Mannheim 1979, S.9.

<sup>887</sup> Vgl. Dibbets, S.203.

<sup>888</sup> Schulze, Brigitte: ‚Schau-Platz Indien. „Die ganze Welt des Kinos“‘, in: Schenk 2000, S.183. Hervorhebungen von C.W.

<sup>889</sup> S.184.

Die am indischen Kino ins Auge und ins Ohr stechende Präsenz von Gesang und Musik, die durchschnittliche Filmlaufzeit von 2<sup>1/2</sup> Stunden, die Favorisierung von Schau-Effekten (schöne Menschen, häufige Kostümwechsel, wunderschöne Locations...) gegenüber einem als Realismus zur Norm erhobenen Hollywood-Schema, sind die kultur- und geschichtsspezifischen *Formen* dieser, von zweiseitiger Kommunikation getragenen Kino-Kultur.<sup>890</sup>

Wie Brigitte Schulze in einem anderen Aufsatz feststellt, ermöglicht der Aufbau der Filme auf Liedern „durch das Mitsingen die direkte Beteiligung der Zuschauer“<sup>891</sup>.

Die Werbekampagnen für neue Filme setzen die Namen von Lyrikern, Komponisten und Playbacksängern ebenso prominent wie die von Schauspielern und Regisseuren. Sie wirken als Kassenmagneten. Viele Inder gehen ins Kino, um *Musik zu sehen*.<sup>892</sup>

Wie das Hollywood- wurde auch das Bollywood-Musical gleich nach der Einführung des Tonfilms entwickelt.<sup>893</sup> Der erste indische Ton-Spiel-film ALAM ARA (THE LIGHT OF THE WORLD, 1931, Ardeshir Irani) – ein Hindi-Film aus Bombay – enthielt ungefähr ein Dutzend Lieder. Ein anderer früher Hindi-Film soll 40, ein Tamil-Film sogar 60 enthalten haben.<sup>894</sup> Allerdings fußt das indische Musical auf einer viel stärkeren Tradition als das US-amerikanische:

From ancient India to the present, music, dance, and drama have been regarded as interrelated and inseparable, in both classical and folk traditions.<sup>895</sup>

---

<sup>890</sup> Schulze 2000, S.184.

<sup>891</sup> Schulze 1998, S.121.

<sup>892</sup> Schulze 2000, S.185.

<sup>893</sup> Wichtig für das indische Musical war das Playback-Verfahren: „in 1935, R.C. Boral, a film music composer, discovered that the solution to recording film songs for actors who could not sing was lip-synchronisation or „playback song“. Songs would be recorded, and the actors would lip-synch the lyrics. This permitted actors who were incapable of singing to perform in song scenes by lip-synching a singer's voice. The effects of using the playback technique were manifold: songs could be recorded in advance, thereby cutting costs, and the songs could be released in advance, for publicity purposes, on discs to radio broadcasters and the commercial market just prior to a film's premiere.“ Skillman, Teri: ‚Songs in Hindi Films: Nature and Function‘, in: Dissanayake, S.150.

<sup>894</sup> Vgl. Barnouw/Krishnaswamy, S.65.

<sup>895</sup> Skillman, S.149.

Auch genießen Bollywood-Musicals eine wesentlich umfassendere Bedeutung und Verbreitung als das vergleichbare Hollywood-Genre:

Film song is the popular Indian music and has achieved this status through transcending cultural, religious, linguistic, caste, and class barriers by appealing to the ethos common to all Indian traditions and societies. Film song can be heard on every kind of occasion and in all locations - at weddings, religious celebrations, political rallies, in tea shops, temples, and private homes.<sup>896</sup>

Die Songs des Bollywood-Musical sind für das Selbstverständnis eines indischen kommerziellen Nationalkinos elementar, da sie durch die Wiederbelebung traditioneller musik-dramatischer Quellen<sup>897</sup> für eine Art innere Einheit des multikulturellen und vielsprachigen Landes sorgen.<sup>898</sup> In dieser Hinsicht erinnern sie an die Hoffnungen, die man in Deutschland zu Beginn der Tonfilmzeit in die Musik setzte. Besonders Erich Pommer vertrat ja die Meinung, Deutschland könne mit seiner - im Gegensatz zu den USA - großen musikalischen Tradition die internationale Verständlichkeit des Films wiederherstellen und produzierte Tonfilm-Operetten.<sup>899</sup> Was aber in den USA und in Europa ein

---

<sup>896</sup> Skillman, S.157.

<sup>897</sup> Vgl. Reym Binford, Mira: ‚Innovation and Imitation in the Contemporary Indian Cinema‘, in: Dissanayake 1998, S.91.

<sup>898</sup> Ein ähnliches Phänomen trat in der arabischen Welt mit der Einführung des Grammophons auf: „During these years [30er Jahre] the gramophone also spread throughout the Arab world, where it became not only a domestic luxury but also a feature of café life. In one of the early fusions of local music and the modern recording media, the gramophone allowed the wider diffusion of a new musical form initially developed as an elite style: the *dwar*. As exemplified in the work of the Egyptian singer Sayyid Darwich, the *dwar* was to become ‚the musical model and melodic reference of the era‘. As Mustapha Chelbi points out, *the new music united the linguistically divided Arab world* from Morocco to Iraq and played an important social role [...].“ Armes/Malkmus, S.8f. Hervorhebung von C.W.

<sup>899</sup> Vgl. hierzu: Mühl-Benninghaus 1999, S.241ff. Vor diesem Hintergrund scheint es interessant, daß einer der späteren Begründer der großen Bollywood-Tonfilm-Tradition, Himansu Rai, bereits in den 20er Jahren deutsch-indische Coproduktionen mit der Münchner Emelka angeregt und durchgeführt hatte, und sogar eine mit der Ufa: „When the shooting was completed for A THROW OF DICE [PRAPANCHA PASH/SCHICKSALSWÜRFEL, 1929, Franz Osten], Himansu Rai and his bride hastened to Neubabelsberg, Germany, for the editing. The

relativ kurzzeitiges Phänomen blieb, das sich nicht gegen den Sprechfilm durchsetzen konnte, wurde in Indien zum Standard.

Es bleibt – nicht zuletzt, um den Kreis dieser Arbeit zu schließen – zu erwähnen, daß auch eine andere, von Pommer zunächst favorisierte Methode in der indischen Filmproduktion angewendet wurde, und zwar besonders in Kalkutta, der Hauptstadt von Westbengalen<sup>900</sup>:

Die Filmgesellschaft New Theatres in Kalkutta, die in nicht geringem Maße an dem guten Ruf beteiligt war, den sich der frühe bengalische Film [...] erworben hatte, versuchte den Verlust durch Filme mit doppelten Fassungen wie z.B. MANZOOR, NAYA SANSAR usw. wieder wettzumachen. Die Hindifassungen wurden jedoch ein Mißerfolg und Kalkutta verlor den Kampf um einen Anteil am großen nordindischen Markt.<sup>901</sup>

Die Beschreibungen der Herstellung indischer Sprachversionsfilme gleichen tatsächlich den Beschreibungen der in Europa gedrehten:

The „double versions“ began almost immediately. In these, each separate shot is done first in one language, then in another. The operation may call for two complete casts, although dance numbers may serve both versions. The shout of „Bengali take!“ followed a few minutes later by „Hindi take!“ became common in Calcutta studios, while other combinations were heard in Bombay. Occasionally a bilingual actor might appear in both films of a double version. But the prevailing tendency was to use double casts, and this is one reason why film companies grew rapidly in size. The large companies acquired acting staffs representing two or more major languages.<sup>902</sup>

Trotz großer Vergleichbarkeit der Herstellungsverfahren und der Problematik des Sprachtransfers bleiben indische Filme für westliche Betrachter seltsam fremd.<sup>903</sup> Zwischen beiden liegt eine Grenze, deren Überschreiten außerhalb der medialen Möglichkeiten liegt.

---

world of Ufa was thrown open to them. As the editing progressed, Devika Rani [seine Frau] became a trainee in the Erich Pommer unit. She got advice from Fritz Lang, watched the shooting of THE BLUE ANGEL, held the make-up tray for Marlene Dietrich, and engaged in intensive seminars with the great director G.W. Pabst.“ Barnouw/Krishnaswamy, S.92. Hervorhebung von C.W.

<sup>900</sup> 1947 wurde Indien unabhängig und Bengalen geteilt: Ost-Bengalen ging an Pakistan (und wurde 1971/72 zum unabhängigen Staat Bangladesh) und das verstückelte Westbengalen wurde der zweitkleinste Staat der indischen Union.

<sup>901</sup> Raha, S.29. Man ist geneigt zu sagen, so wie West-Deutschland den Kampf um den europäischen Markt gegen die USA verloren hat.

<sup>902</sup> Barnouw/Krishnaswamy, S.99.

<sup>903</sup> In den 50er Jahren wurden indische Filme bestimmter Meisterregisseure (Ritwik Ghatak, Satyajit Ray) in Europa entdeckt. Aber gerade dieses Art-

---

Kino versuchte sich sehr an europäische Strömungen anzulehnen und dadurch von den einheimischen populären Produktionen abzugrenzen. Beide Regisseure kamen aus „Bengalen, das als erster Staat englischer Erziehung, westlichen Ideen und wirtschaftlichem Denken ausgesetzt war“. Raha, S.30.

## 7. Fazit

Das Ziel der Arbeit war es, das symbolische Potential der verbalen Sprache im Kontext der Audiovisualität zu untersuchen, und zwar ihre Bedeutung sowohl für die Produktion und Rezeption von Spielfilmen als auch für deren Betrachtung als Kunstwerk sowie als Medium.

Als erster Ansatzpunkt wurden die Sprachversionsfilme gewählt, weil sie bis heute zu den großen, weitgehend unerforschten Geheimnissen der Filmgeschichte gehören. Diese Methode des Sprachtransfers, die die frühe Tonfilmzeit dominierte, versuchte die neu entstandene Problematik mit Hilfe altbewährter, aber veralteter Methoden zu lösen. Für die Aufrechterhaltung der Einheit von Körper und Stimme wurde nicht nur ein riesiger finanzieller, sondern auch künstlerischer Aufwand betrieben: das Drehbuch mußte an die unterschiedlichen Publika angepaßt, die Dialoge völlig umgeschrieben werden. Man benötigte Berater und Assistenten und vor allem ein gewisses Maß an ideellem Engagement und Einfühlungsvermögen. Schauspieler, die in mehreren Versionen spielten, hatten sich durch ungeheures Stehvermögen und große Geduld auszuzeichnen. Wurde dieser Aufwand betrieben - wie es offenbar bei den meisten Ufa-Produktionen der Fall war - waren allerdings sehr gute Ergebnisse möglich, die in den jeweiligen Ländern Erfolge verbuchen konnten. Der Versuch einer industriellen Fließbandproduktion von Versionen, wie ihn die Paramount in Paris betrieb, mußte allerdings fehlschlagen.

Die Untersuchung der deutschen, englischen und französischen Versionen zweier Filme verschiedener Produktionsstandorte brachte sehr viele der für das Gelingen eines Films maßgeblichen Ursachen zu Tage, die ansonsten wegen der mangelnden Vergleichsmöglichkeit verdeckt bleiben. Es ist z.B. erstaunlich, welche unterschiedliche Nuancen allein durch ein bedachtes Casting aus einer einfachen Geschichte herausgeholt werden können. Auch bekommt man einen Eindruck davon, welche Auswirkungen solche ungreifbaren Parameter wie „die Tagesform“ und andere Umstände auf einen Film haben können. Letztendlich erhöhten sich die ohnehin mannigfaltigen möglichen Fehlerquellen um die Anzahl der von einem Film hergestellten Versionen. Dies dürfte, neben der Kostenexplosion und der großen idealistischen Herausforderung, der Hauptgrund für die relativ kurze Dauer der Versionenepoche gewesen sein.

Die immensen Anstrengungen, die unternommen werden mußten, um die künstlerische Qualität der Sprachversionsfilme auf einem ansprechenden Niveau zu halten, läßt erahnen, daß mit der Hinzufügung des Tons - und besonders der verbalen Sprache - zum Filmbild ein einschneidenderer Umbruch stattfand als nur eine folgerichtige, technische Verfeinerung. Statt dessen geht mit der Einführung des Tonfilms eine umfassende Standardisierung einher, die den Tonfilm als ein völlig anderes Medium erscheinen lassen, als es der Stummfilm gewesen war. Aufgrund dessen Zwitterwesens aus abgefilmtem Leben und Live-Darbietung hatten sowohl der Organisator der Veranstaltungen als auch die Zuschauer - trotz der fortschreitenden Kodifizierung des Erzählfilms - die Möglichkeit einer individuellen Rezeption gehabt. Durch das dominante, den Blick leitende Wesen des Tons und die Konzentration auf den Dialog wurde der Film zu einem zentral gesteuerten audiovisuellen Produkt, das zwar die Vereinzelnung während des Konsums förderte, aber die Möglichkeiten einer wirklich individuellen Wahrnehmung stark einschränkte.

In der Frühphase des Tonfilms war die Sensibilität für diese einschneidenden Veränderungen groß. Führende Köpfe der deutschen Filmtheorie machten darauf aufmerksam, daß „Tonfilm“ nicht unbedingt „Dialogfilm“ bedeuten müsse, sondern erst eine gleichwertige Behandlung von Sprache, Geräuschen und Musik den Weg für die Schaffung von Tonfilmkunstwerken bereiten könne. Diesen Weg sind seitdem nur wenige Regisseure gegangen. Statt dessen entwickelte sich der Film von einer Kunst, die ihre Kreativität und ihre anregende Ausstrahlung daraus bezieht, daß sie einen Mangel (Ton, besonders Dialog) ausgleichen muß, zu einer Ware, die durch ihren „Realismus“ mehr und mehr das wirkliche Leben der Menschen bestimmt. Nur wenige zeitgenössische Theoretiker - wie Michel Chion - bedauern diese Entwicklung und versuchen, die Bedeutung des Tons für das Filmbild in entsprechenden Analysen herauszuarbeiten. Den meisten anderen bleibt die Sicht auf das Wesen des Tonfilms durch die Annahme versperrt, es sei eine Selbstverständlichkeit, daß er sich in der Form präsentiere, in der man ihn kennt: „dialogozentristisch“. Die tatsächliche Bedeutung der verbalen Sprache für das audiovisuelle Produkt Film muß so im Dunkeln bleiben.

Es werden zwar heute keine Sprachversionsfilme für den Kinoeinsatz mehr hergestellt; man kann sich statt dessen aber fragen, ob nicht

bestimmte Fernsehformate wie BIG BROTHER oder, noch aktueller, ...SUCHT DEN SUPERSTAR, die, von einem Land ausgehend, in kurzer Zeit in sehr vielen verschiedenen Ländern in jeweils angepaßten Rahmenbedingungen produziert werden, diese Tradition nicht fortführen. Neben der Sprachversion entwickelten sich kommentierende Übertragungsmethoden wie das Voice-Over, ergänzende wie die Untertitelung und ersetzende wie die Synchronisation, die ihrem Wesen nach dem Film am meisten entspricht, da sowohl Film als auch Synchronisation Systeme der Täuschung sind: der Film produziert eine illusorische Einheit von Zeit und Raum und die Synchronisation eine von Körper und Stimme.

Die Dominanz des Dialogfilms vor Augen, sollte man die verbale Sprache in Spielfilmen ernsthaft als Teil des Filmcodes betrachten, also nicht nur im Hinblick auf ihre literarische Qualität, sondern auch auf ihren symbolischen, mythischen Wert. Besonders wichtig ist die verbale Sprache beispielsweise für die Inszenierung der Beziehungen zwischen einzelnen Filmfiguren oder des Verhältnisses einer Filmfigur zu ihren Rezipienten. Solche Nuancen werden durch die Synchronisation meistens eingeebnet, wenn sie in der Vorlage überhaupt vorhanden waren. Vorhanden sind sie in Filmen, in denen mit der Polyglossie, der Mehrsprachigkeit, experimentiert wird. Es ist geradezu deren Erkennungszeichen, daß die originalen Dialogspuren nicht ausgetauscht, die verbalen Rollenunterschiede nicht eingeebnet werden können, ohne den Sinn des Films vollkommen zu zerstören. Der polyglotte Film ist also insofern ein Element des filmischen Realismus, als er die Komplexität menschlicher Kommunikation in den Vordergrund rückt und damit die unbegrenzte Macht sowohl des Kameraauges als auch des Synchronontons relativiert. Dieser verknüpft Bilder und Sprache mit einer derartigen Eindringlichkeit, die die in vielen Filmen zugunsten einer perfekten erzählerischen Illusion dargestellte, völlig unglaubwürdige kulturelle und sprachliche Verständigung über jegliche Grenzen leicht konsumierbar macht, während im polyglotten Film ein differenzierteres Darstellen von Verständigung, auf Kosten einer leichten Ablenkung der Illusion, möglich wird.

Obwohl es sich um eine exemplarische, keine vollständige Auswahl handelt, glaube ich zeigen zu können, daß die von mir besprochenen mehrsprachigen Filme ein eigenes Genre bilden, ähnlich dem des Musicals, das sich über eine mythische Verwendung von Gesang und Tanz

definiert. Für dieses Genre - ich nenne es den *polyglotten* Film - spricht weiterhin die mögliche Unterteilung seines Korpus in Subgenres sowie die auffällige Schwierigkeit, die besprochenen Filme in bisher definierte Genres einzuordnen.

Der Film ist ein Medium der Kooperation und des Austauschs, ein Verfahren, das Leistungen auf den unterschiedlichsten Gebieten zu einem Gesamtkunstwerk vereint. Dementsprechend schwierig ist es, Filme zu rubrizieren, ihnen eindeutige Etiketten zuzuweisen. Das betrifft genauso die Einteilung nach Genres, wie die Frage der Nationalität eines Films. Obwohl ein traditionelles Sujet der Filmwissenschaft, ist sie bis heute nicht definierbar. Es mangelt nicht an Ansätzen für eine Bestimmung des Nationalen, sondern an Einigkeit über deren Gültigkeit. Anknüpfend an den von Benedict Anderson eingeführten Begriff der *imaginierten* Nation, gehe ich davon aus, daß die persönliche Wahrnehmung von *Nationalismus* über die Sprache gesteuert wird, und damit auch die individuellen Konstruktionen eines nationalen Films durch einzelne Zuschauer, die in ihrer Summe das Bild eines nationalen Kinos ergeben. Die von Andrew Higson vorgenommene Definition eines nationalen Kinos als das Filmkorpus, zu dem die Zuschauer einer Nation Zugang haben, die er um die Behauptung erweitert, es sei *genauso* entscheidend, in welchem Medium die Filme angeboten werden, muß also *noch* enger gefaßt werden, indem man die Fassung, besonders die Sprachfassung (original, synchronisiert, untertitelt), in der ein Film die Zuschauer erreicht, als zusätzliches Kriterium zuläßt. Prinzipiell kann alles in das Selbstverständnis einer Nation eingehen, was von deren Individuen „verstanden“, also mit sich in Beziehung gesetzt wird. Entscheidend aber für die Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem audiovisuellen Produkt ist die verbale Sprache als Medium der Verständigung. Die Sprache entscheidet über die Nationalität eines Films, egal in welchem Land er gedreht wurde, ob es sich um eine Sprachversion handelt oder um eine Synchronisation. Deren die Identität einer Nation gefährdende Wirkung ist nur auf diese Weise zu erklären.

Die Legende von der Universalität der Filmsprache, vom Esperanto-Medium Stummfilm, hat sich bis heute gehalten. Allerdings mußte der Erzählfilmcode genauso erlernt werden wie die Codes tatsächlicher Sprachen, und zwar mit Hilfe dieser Sprachen - durch Filmerkklärer, Zwischentitel oder aufarbeitende Unterhaltungen. Man neigt dazu, zu

vergessen, daß die völlig anderen Rezeptionsbedingungen des Stummfilms einen großen Teil seiner internationalen Reichweite ausmachten. „Verstehbar“ wird der Film, und zwar trotz international gültiger Filmcodes, aber erst über die Sprache, ob als Schrift oder in Dialogform. Ließ die Einführung der gesprochenen Sprache in den Film zunächst eine Entinternationalisierung befürchten, so lieferte sie mit der nationalen Aufladung der Filme in Wahrheit erst die Voraussetzung für eine schrankenlose Internationalität.

Die Veränderung der Interpretation von Filmen durch die Hinzufügung eines standardisierten, zentral gesteuerten Tons, und besonders der verbalen Sprache, war elementar, denn auf einmal wurde sie eindeutig von dieser Ebene dominiert. Es eröffneten sich damit ganz neue Möglichkeiten: Waren vorher die Zuschauer der Weltöffentlichkeit zwar von Hollywood-Filmen beeindruckt, sich aber entweder deren fremder Herkunft bewußt oder durch lokale Rezeptionsmechanismen gesteuert, konnte ihnen über die sprachliche Illusion nun suggeriert werden, diese Filme gehörten zu ihrem intimsten kulturellen Kontext. Damit war es der marktführenden Nation möglich geworden, die von ihr favorisierten Werte über ihre Filme in das Selbstverständnis der anderen Nationen einzupflanzen. Der Begriff „Internationalität“ wurde so um eine Nuance erweitert: es ging nicht mehr nur um die Verbreitung und den Erfolg eines Films, sondern um seine Macht, Identitätskonzepte gleichzuschalten.

Legt man die Verbindungen, die Christina von Braun zwischen der Macht des voll vokalisiertem griechischen Alphabets, der Schriftreligion Christentum und den sich in dieser abendländischen Linie herausbildenden Geisteskonzepten, Geschlechterverhältnissen und audiovisuellen Medien zugrunde, wird klar, daß eine Diskussion um nationale Kinematographien und um die Bedeutung von verbaler Sprache für die Wahrnehmung von Filmen nur innerhalb eines bestimmten Rahmens geführt werden kann: dem einer gemeinsamen Tradition. Es ist sicher möglich, sämtliche europäische und (US-)amerikanische Kinematographien miteinander zu vergleichen und entsprechend zu analysieren; bei einer wirklich interkulturellen Betrachtung, die Afrika und Asien mit einschließt, besteht aber die Gefahr, Traditionen, die auf völlig anderen Voraussetzungen beruhen, aus der Sicht unserer Kultur zu beurteilen und in das eigene Denksystem zu integrieren, ohne dabei

die Chance zu haben, dem eigentlichen Wesen dieser Traditionen näher zu kommen.

Andrew Higson bemerkt, daß sich ein nationales Kino immer aus der *Abgrenzung* gegenüber den anderen *Kinotraditionen* und als *Fortführung* der eigenen Traditionen *anderer Medien* konstruiert. Innerhalb der westlichen Zivilisation sind die Traditionen anderer Medien vergleichbar, da sie im Gleichschritt miteinander entwickelt wurden und auf denselben Voraussetzungen basieren. Die Denkweise, der visuelle Stil und die verbale Sprache sind ebenfalls vergleichbar, da sie auf demselben Schriftsystem basieren. Die nationalen Abgrenzungen lassen sich also vermitteln und über die Sprache sogar unterwandern. Die Filmwissenschaft konzentriert sich daher verständlicherweise auf Filmbeispiele und Kinodispositive unseres Kulturkreises. Dabei wird gerne unterschlagen, daß es sowohl auf der Ebene der Filme als auch auf der ihrer Rezeption in Kulturkreisen, die nicht auf der griechisch-römischen Tradition basieren, signifikante Unterschiede zu unseren Standards gibt, die sich möglicherweise nicht vermitteln lassen und für die die hier aufgestellten Regeln des Sprachtransfers deshalb nicht zutreffen. Die von mir vorgestellten Beispiele China - mit seinem aus der Poesie und Malerei entwickelten antirealistischen Filmstil -, Japan - mit der Tradition der antiillusionären und publikumsorientierten Benshis - und Indien - wo, trotz Ähnlichkeiten z.B. in der Sprachtransferproblematik, große Unterschiede in der Rolle der Musik und den Varianten der Filmrezeption zur westlichen Tradition bestehen - veranschaulichen diese These.

## Literatur

### UNGEDRUCKTE QUELLEN

Bibliothèque Du Film, Paris (BIFI) - Espace-Archives

-Fonds Camille De Morlhon

-Starheft zu Käthe von Nagy: *La nouvelle Librairie Française présente: Kate de Nagy avec une notice de Maurice van Moppès et vingt-neuf photographies hors-texte.* Paris 1932.

British Film Institute, London (BFI) - Special Collections

-Originaldrehbuch ATLANTIC

-Sammlung von Programmheften

Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde (BAB)

-R 109 I: Ufa

Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (BAF)

-Zensurlisten

Deutsches Filminstitut, Frankfurt (DIF)

-*Reklame-Ratschlag* ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT der Ufa-Filmverleih G.m.b.H.

-Sammlung von Filmkritiken

Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin - Schriftgutarchiv

-Sammlung von Programmheften und Filmkritiken

### PERIODIKA DER FRÜHEN TONFILMZEIT

The Bioscope

La Cinématographie Française

Der Film

Film-Kurier

The Film Weekly

Kine Weekly

Lichtbild-Bühne

The New York Times

Picturegoer

Variety

## INTERNET UND CD-ROM

Bibliothèque Du Film (BIFI): <http://www.bifi.fr> [08.03.03].

Centre National de la Cinématographie (CNC): <http://www.cnc.fr/>.

Les Indépendants du 1<sup>er</sup> Siècle: [http://www.lips.org/bio\\_Haik.asp](http://www.lips.org/bio_Haik.asp) [08.03.03].

Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/>.

Katholisches Institut für Medieninformation / Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.): *Lexikon des internationalen Films*. München 2001 [CD-Rom-Version].

Nourry, Philippe: ‚Gespräch mit Jean-Claude Carrière‘, in: *Label-France* Nr.19, 3/1995. Zitiert nach der Internet-Ausgabe [08.03.03]: [http://www.france.diplomatie.fr/label\\_france/DEUTSCH/DOSSIER/CINE/carriere.html](http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/DOSSIER/CINE/carriere.html).

Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO): <http://www.spio.de/>.

## GEDRUCKTE QUELLEN UND LITERATUR

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: ‚Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug‘, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt 2001 [1947], S.128-176.

Albersmeier, Franz-Josef: ‚Der Film als Gegendarstellung. Pierre Louÿs‘ *La femme et le pantin* aus der Sicht von Luis Buñuels *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR*‘, in: Link-Heer, Ursula / Roloff, Volker (Hg.): *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*. Darmstadt 1994, S.247-260.

Altman, Rick: ‚The Evolution of Sound Technology‘, in: Belton, John/Weis, Elisabeth (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York 1985, S.44-53.

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt/New York 1996.

Armes, Roy / Malkmus, Lizbeth: *Arab and African Film Making*. London/New Jersey 1991.

- Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm-Verwirrung‘ [1929], in: Ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. München/Wien 1977, S.61-64.
- Arnheim, Rudolf: ‚Der singende Narr‘ [1929], in: Ders. 1977, S.65-66.
- Arnheim, Rudolf: ‚ATLANTIC‘ [1929], in: Ders. 1977, S.66-68.
- Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm mit Gewalt‘ [1931], in: Ders. 1977, S.68-71.
- Arnheim, Rudolf: ‚Tonfilm auf Abwegen‘ [1932], in: Ders. 1977, S.71-73.
- Arnheim, Rudolf: ‚Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms‘ [1938], in: Ders. 1977, S.81-112.
- Arnheim, Rudolf: ‚Die Zukunft des Tonfilms‘ [1934], in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 9/2/2000, S.19-32.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt/M. 2002 [1932].
- Arnoux, Alexandre: ‚L'Écran‘ [1923], in: Arnoux, Alexandre: *Suite Variée*. Paris 1925.
- Arns, Alfons (Red.): *Otto Hunte. Architekt für den Film*. Kinematograph Nr.10. Frankfurt 1996.
- Ascheid, Antje: ‚Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism‘, in: *The Velvet Light Trap* Nr. 40, Herbst 1997, S.32-41.
- Auster, Paul: *Das Buch der Illusionen*. Reinbek 2002.
- Autré, Pierre: ‚Attention au Dubbing!‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.691 vom 30.01.32, S.22.
- Bagier, Guido: ‚"Ton mehr aufdrehen - verstärken!"“. Guido Bagier über die Tri-Ergon-Abteilung der Ufa‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.244-247.
- Bagier, Guido: *Das tönende Licht*. Berlin 1943.
- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972 [1948].

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt/M. 2001 [1924].

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt/M. 2001 [1930].

Barnouw, Erik / Krishnaswamy, S.: *Indian Film*. New York/London 1963.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964.

Barthes, Roland: *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*. Paris 1981.

Belloï, Livio: ‚Vielen Dank und auf Wiedersehen“. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit“, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger (Hg.): *Aufführungsgeschichten*. KINTop Nr.5. Basel/Frankfurt/M. 1994, S.117-131.

Berger, Ludwig: *Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind. Summe eines Lebens*. Tübingen 1953.

Berman, Russell A.: ‚A solidarity of repression: KAMERADSCHAFT (1931)“, in: Rentschler, Eric (Hg.): *The films of G.W. Pabst. An extraterritorial cinema*. New Brunswick/London 1990, S.116-124.

Bitomsky, Hartmut: *Das goldene Zeitalter der Kinematographie*. Sonderheft der Zeitschrift *Filmkritik* 9/1976.

Bock, Hans-Michael (Hg.): *Cinegraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München 1984 ff.

Bock, Hans-Michael: ‚Ein Instinkt- und Zahlenmensch. Joe May als Produzent und Regisseur in Deutschland“, in: Ders. / Lenssen, Claudia (Red.): *Joe May: Regisseur und Produzent*. München 1991, S.125-144.

Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Ludwig Berger*. Film-Materialien. Hamburg/Berlin 1992.

Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hg.): *Das Ufa-Buch*. Frankfurt/M. 1992.

Bock, Hans-Michael: ‚Keine dramatischen Maggiwürfel. Die Einführung des Tonfilms“, in: Bock/Töteberg 1992, S.257-259.

Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Victor Trivas*. Film-Materialien 9. Hamburg/Berlin 1996.

- Bondanella, Peter: ‚PAISÀ and the rejection of traditional narrative cinema‘, in: Ders.: *The films of Roberto Rossellini*. Cambridge 1993, S.64-82.
- Bonwitt, Werner: ‚Regisseur probt Töne‘, in: *Berliner Morgenpost* Nr.41 vom 28.10.29. Zitiert nach: Gandert 1997, S.47-48.
- Borde, Raymond: ‚Die Filmarchive und der Farbfilm. Eine Einführung‘, in: Koshofer, Gert: *Color. Die Farben des Films*. Berlin 1988, S.7-10.
- Borges, Jorge Luis: ‚Sobre el doblaje‘, in: *Sur* 128, 1945, S.89.
- Bourelly, Robert: ‚Le laser rayonnant‘, in: *Sonovision* Nr.335, 1990, S.61.
- Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001.
- Bräutigam, Thomas: ‚Die Welt der Synchronisation. Eine kleine Einführung.‘, in: Ders.: *Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation*. Berlin 2001, S.9-38.
- Brieu/Ikor/Viguiet: *Joinville. Le cinéma. Le temps des studios*. Paris 1985.
- Bromley, Roger: *From ALICE to BUENA VISTA. The films of Wim Wenders*. Westport/London 2001.
- Brooks, Louise: *Lulu in Berlin und Hollywood*. München 1983.
- Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films. The parade's gone by....* Basel/Frankfurt/M. 1997.
- Bruls, Emile / Kerkman, Ed: ‚Ondertitels: Echte vertalers en geavanceerde apparatuur‘, in: *Film en TV maker* Nr.304, 1990, S.32.
- Buchholz, Axel / Kulpok, Alexander: *Revolution auf dem Bildschirm. Die neuen Medien Videotext und Bildschirmtext*. München 1979.
- Buñuel, Luis: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein/Ts. 1983.
- Burch, Noël: ‚On the Structural Use of Sound‘, in: Belton/Weis 1985, S.200-209.
- Buß, Christian: ‚Kulturtransfer in der Hood‘, in: *die tageszeitung* vom 15.10.98.

- Caillé, P.-F.: ‚Cinéma et Traduction‘, in: *Babel* Vol.6, Nr.3, 1960, S.109.
- Camper, Fred: ‚Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema‘, in: Belton/Weis 1985, S.369-381.
- Chamisso, Adelbert von: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Stuttgart 1993 [1814].
- Chaplin, Charlie: *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt/M. 1964.
- Châteauvert, Jean: ‚Das Kino im Stimmbruch‘, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1994, S.81-95.
- Châteauvert, Jean: ‚Le cinéma muet‘, in: *iris* Nr.22, Herbst 1996, S.103-113.
- Chion, Michel: *Le son au cinéma*. Paris 1985.
- Chion, Michel: *L'audio-vision*. Paris 1990.
- Chion, Michel: ‚Wasted words‘, in: Altman, Rick (Hg.): *Sound theory. Sound praxis*. New York 1992, S.104-110.
- Chion, Michel: *La voix au cinéma*. Paris 1993 [1982].
- Cho Woo, Catherine Yi-Yu: ‚The chinese montage. From poetry and painting to the silver screen‘, in: Berry, Chris (Hg.): *Perspectives on Chinese cinema*. London 1991, S.21-29.
- Clair, René: *Adams*. Berlin 1927.
- Clair, René: ‚Drei Briefe aus London‘, in: Ders.: *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950*. München 1952, S.94-104.
- Clair, René: ‚Von Theater und Tonfilm‘, in: Clair 1952, S.112-117.
- Clark, Paul: ‚The Sinification of Cinema: The Foreignness of Film in China‘, in: Dissanayake, Wimal (Hg.): *Cinema and cultural identity. Reflections on films from Japan, India, and China*. Lanham/New York/London 1988, S.175-184.
- Claus, Horst / Jäckel, Anne: ‚Ufa, Frankreich und Versionen. Das Beispiel DER KONGRESS TANZT‘, in: Sturm, Sibylle M. / Wohlgemuth, Arthur (Hg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-Französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München 1996, S.141-154.

- Cleese, John et al.: *Monty Python's Fliegender Zirkus. Sämtliche deutschen Shows (alle beide)*. Zürich 1998.
- Collignon, Frans: ‚Subtitles: an open sesame for the deaf and hard-of-hearing‘, in: *Diffusion EBU Winter 1992/93*, S.16-19.
- Cook, David A.: *A history of narrative film*. New York/London 1981.
- Coursodon, Jean-Pierre: *Buster Keaton*. Paris 1973.
- Crofts, Stephen: ‚Concepts of national cinema‘, in: Hill, John / Gibson, Pamela Church (Hg.): *The Oxford guide to film studies*. Oxford 1998, S.385-394.
- Dibbets Karel: ‚Die Einführung des Tons‘, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar 1998, S.197-203.
- Diot, Rolande: ‚Chaos par K.O.: un exemple d'incompatibilité d'humeur - le doublage et le sous-titrage des films des Marx Brothers‘, in: Laurion, Anne-Marie (Hg.): *Humeur et traduction*. Actes du Colloque International 13-14.12.1985, Paris 1985, S.259-269.
- Dissanayake, Wimal: ‚Cultural identity and Asian cinema: an introduction‘, in: Ders. 1998, S.1-12.
- Dosch, Elmar / Benecke, Bernd: *Wenn aus Bildern Worte werden. Ein Handbuch für Filmbeschreiber*. München 1997.
- Dubost, Paulette: *C'est court, la vie. Souvenirs*. Paris 1992.
- Dupont, E.A.: ‚E.A. Dupont an seine Kritiker‘, in: *Film-Kurier* Nr.261 vom 02.11.29.
- Đurovičová, Nataša: ‚Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933‘, in: Altman 1992, S.138-153.
- Ehrenburg, Ilja: *Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin 1931.
- Elsaesser, Thomas: ‚Kunst und Krise. Die Ufa in den 20er Jahren‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.96-105.
- Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999.
- Elsaesser, Thomas: ‚Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer‘, in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000, S.34-54.

Esser, Michael: ‚Der Sprung über den Großen Teich. Ewald André Duponts VARIÉTÉ‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.160-165.

Forst, Achim: *Breaking the dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg 1998.

Frindik, Ute: ‚THX - Tremendous Hearing par Xcellence?!‘, in: Polzer, Joachim (Hg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 5.Ausgabe. Berlin 1999, S.117-124.

Gandert, Gero (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin/New York 1997.

Garncarz, Joseph: *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt/M. [u.a.] 1992.

Garncarz, Joseph: ‚Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925-1990‘, in: Jung, Uli (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993, S.167-213.

Garncarz, Joseph: ‚Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme‘, in: Sturm/Wohlgemuth 1996, S.127-140.

Garncarz, Joseph: ‚Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema‘, in: Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hg.): *„Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Exeter 1999, S.249-273.

Garncarz, Joseph: ‚Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.16-19.

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): *epd Film. Zeitschrift des Evangelischen Pressedienstes*.

Geuter, Ulfried: ‚Im Mutterleib lernen wir die Melodie unseres Lebens‘, in: *Psychologie Heute* 1/2003, S.20-26.

Gomery, Douglas: ‚The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry‘, in: Belton/Weis 1985, S.5-24.

Gottlieb, Henrik: ‚Subtitling: Diagonal Translation‘, in: *Perspectives: Studies in Translatology* Nr.1, 1994, S.101-121.

Grafe, Frieda: ‚Die Kamera liest Geschriebenes anders‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22.06.78.

Grillo, V. / Kawin, B.: ‚Reading at the movies: subtitles, silence, and the structure of the brain.‘, in *Post Script* Nr.1, 1981, S.25-32).

Groys, Boris: ‚Eine Rechtfertigung der Kontemplation‘, in: Kirchmann, Kay: *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Bochum 2001, S.12.

Gruen, Arno: *Der Verrat am Selbst. Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau*. München 1986.

Gunning, Tom: ‚The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde‘, in: Elsaesser, Thomas: *Early cinema: space - frame - narrative*. London 1990, S.56-62.

Gunning, Tom: ‚The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer‘, in: *Iris* Nr.27, Frühling 1999, S.67-79.

Güttinger, Fritz: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Frankfurt/M. 1984.

Güttinger, Fritz: ‚„Aufpassen und nicht träumen!“ Vom Erklärer im Kino‘, in: Ders.: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. Zürich 1992, S.113-122.

Haarmann, Harald: *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt/New York 1990.

Hampicke, Evelyn / Bretschneider, Jürgen: ‚Biographie‘, in: Bretschneider, Jürgen (Red.): *Ewald André Dupont. Autor und Regisseur*. München 1992, S.111-126.

Hampicke, Evelyn: ‚UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG) oder: Wie man einen Film überfordert‘, in: Keitz, Ursula von (Hg.): *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*. Marburg 1998, S.23-47.

Hansen, Miriam: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge [u.a.] 1991.

Hayward, Susan: ‚Introduction. Defining the national of a country's cinematographic production‘, in: Dies.: *French national cinema*. London/New York 1993, S.1-17.

Heinz, Rainer / Aping, Norbert: ‚Vokal-Jongleure. Die „phonetischen Filme“ des Komikerpaares Laurel & Hardy‘, in: *film-dienst* Nr.16, 1999, S.44-46.

Herbst, Thomas: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen 1994.

Herbst, Thomas: ‚Müssen frühe Vögel Würmer fangen? Synchronisation aus linguistischer Perspektive‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.24-27.

Hesse-Quack, Otto: *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen: eine interkulturelle Untersuchung*. Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung 12. Köln 1967.

Hesterberg, Thomas: ‚Das Ende einer Liebe: DIE VERACHTUNG von Jean-Luc Godard‘, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 08.04.78.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 1993.

Higson, Andrew: ‚The concept of national cinema‘, in: *Screen* Vol.30, Nr.4, Herbst 1989, S.36-46.

Higson, Andrew: ‚Film-Europa. Dupont und die britische Filmindustrie‘, in: *Bretschneider* 1992, S.89-100.

Higson, Andrew: ‚Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie‘, in: *Schöning* 1993. S.42-54.

Hofmann, Gert: *Der Kinoerzähler*. München/Wien 1990.

Hofmannsthal, Hugo von: ‚ein Brief‘, in: Ders.: *Erzählungen und Aufsätze*. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Band 2. Frankfurt/M. 1957, S.337-348.

Hofmannsthal, Hugo von: ‚Der Ersatz für die Träume‘, in: Ders.: *Reden und Aufsätze II 1914-1924*. Frankfurt/M. 1979, S.141-145.

Horton, Andrew: *Theo Angelopoulos. A cinema of contemplation*. Princeton 1999.

Huxley, Aldous: *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt 1994 [1932].

Ihering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Band II 1924-1929. Berlin 1959.

Ihering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film.* Band III 1930-1932. Berlin 1961.

Ilgner, Christian / Linke, Dietmar: ‚Vom Malteserkreuz zum Panzerkino‘, in: Loiperdinger, Martin (Hg.): *Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit.* KINTop Schriften 2. Basel/Frankfurt/M. 1994, S.93-134.

Ivarsson, Jan / Carroll, Mary: *Subtitling.* Simrishamn 1998.

Jacobsen, Wolfgang: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.* Berlin 1989.

Jacobsen, Wolfgang: ‚Die Tonfilmmaschine‘, in: Ders. (Hg.): *Babelsberg: ein Filmstudio; 1912-1992.* Berlin 1992, S.145-164.

Jason, Alexander: *Handbuch des Films 1935/36.* Berlin 1936.

Kaes Anton: ‚Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne‘, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): *Die Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart 1993, S.39-100.

Kaes, Anton: ‚Erinnerung und nationale Identität: Der deutsche Film nach 1962‘, in: Junker, Detlef (Hg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990. Ein Handbuch.* Band II, 1968-1990. Stuttgart/München 2001, S.538-547.

Kappelhoff, Hermann: ‚Lebendiger Rhythmus der Welt. Die Erich-Pommer-Produktion der Ufa‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.208-213.

Kasten, Jürgen: ‚Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm‘, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film.* Wien 1994, S.41-55.

Kilb, Andreas: ‚Night on Earth‘, in: Aurich, Rolf / Reinecke, Stefan (Hg.): *Jim Jarmusch.* Berlin 2001, S.213-226.

Kilborn, Richard: ‚„Speak my language“: current attitudes to television subtitling and dubbing‘, in: *Media, culture and society* 15/1993, S. 641-660.

Kirsch, Thomas: ‚Und die Welt schaut zu. Der internationale Siegeszug von BIG BROTHER‘, in: Böhme-Dürr, Karin / Sudholt, Thomas (Hg.): *Hundert Tage Aufmerksamkeit. Das Zusammenspiel von Medien, Menschen und Märkten bei BIG BROTHER.* Medien und Märkte, Bd.10. Konstanz 2001, S.279-312.

- Klaus, Ulrich J.: *Deutsche Tonfilme: Filmlexikon d. abendfüllenden dt. u. dt.-sprachigen Tonfilme nach ihren dt. Uraufführungen*. Berlin 1988.
- Knauth, Alfons: 'poethik polyglott', in: *Dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 20/1991, S.43-80.
- Knipphals, Dirk: 'Wo das Leben spielt. Drei Einwandererkinder im Dschungel einer deutschen Großstadt: KURZ UND SCHMERZLOS von Fatih Akin', in: *Das Sonntagsblatt* vom 16.10.98.
- Komatsu, Horoshi / Loden, Frances: 'Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino', in: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1994, S.99-114.
- Kracauer, Siegfried: 'Hallelujah' [1930], in: Ders.: *Kino*. Frankfurt 1974, S.212-216.
- Kracauer, Siegfried: 'Unter den Dächern von Paris' [1930], in: Ders. 1974, S.125-128.
- Kracauer, Siegfried: 'Montmartre-Singspiel' [1931], in: Ders. 1974, S.128-130.
- Kracauer, Siegfried: 'Rationalisierung' [1932], in: Ders.: 1974, S.130-132.
- Kracauer, Siegfried: 'Das tanzende Paris' [1933], in: Ders. 1974, S.132-135.
- Kracauer, Siegfried: 'Die Photographie', in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1977, S.21-39.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1999.
- Kracauer, Siegfried: 'Tonbildfilm', in: *Frankfurter Zeitung* vom 12.10.1928. Zitiert nach: Ders. 1999, S.409-411.
- Kracauer, Siegfried: 'Internationaler Tonfilm?', in: *Europäische Revue* Januar-Juni 1931. Zitiert nach: Ders. 1999, S.469-473.
- Kramer, Stefan: *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien 1992.

Krützen, Michaela: „Esperanto für den Tonfilm“. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt, in: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte*. Diskurs Film, Bd.8. München 1996, S.119-154.

L.M.: „DER ANDERE in französischer Fassung“, in: *Film-Kurier* vom 02.09.30.

Laemmle, Carl: „Carl Laemmle an die deutschen Kinobesitzer“, in: *Film-Kurier* Nr. 107/108 vom 5.Mai 1928.

Leab, Daniel J.: „Seite an Seite: Hollywood und die deutsche Filmkultur“, in: Junker, Detlef (Hg.): *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990. Ein Handbuch*. Band I: 1945-1968. Stuttgart/München 2001, S.696-706.

Lewinsky, Mariann: „Vorbemerkung der Übersetzerin“ zu: Komatsu/Loden 1994, S.99-101.

Linde, Zoe De: „Le sous-titrage intralinguistique pour les sourds et les mal entendants“, in: Gambier, Yves (Hg.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve-D'Ascq 1996, S.173-183.

Loiperdinger, Martin: „Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos“, in: Keitz 1998, S.66-83.

Longden, John: „When character damages reputation“, in: *The Film Weekly* Vol.2, Nr.53 vom 21.10.29.

Low, Rachael: *The history of the British Film 1929-1939. Film Making in 1930s Britain*. The history of British Film Vol.VII. London/New York 1997.

Lux.: „Une violente offensive dirigée contre la production Paramount (versions allemandes) de Joinville“, in: *La Cinématographie Française* Nr.690 vom 23.01.32, S.6.

Luyken, Georg-Michael et al.: *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Media Monographs Nr.13. Manchester 1991.

Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/M. [u.a.] 1997.

- Maltby, Richard / Vasey, Ruth: ,The international language problem: european reactions to Hollywood's conversion to sound', in: Ellwood, David W. / Kroes, Rob (Hg.): *Hollywood in Europe. Experiences of cultural Hegemony*. Amsterdam 1994, S.68-93.
- Maltby, Richard / Vasey, Ruth: ,"Temporary American citizens": Cultural anxieties and industrial strategies in the Americanisation of European Cinema', in: Higson/Maltby 1999, S. 32-55.
- Manderbach, Jochen: *Das Remake - Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunktes „Massenmedien und Kommunikation“ an der Universität-Gesamthochschule-Siegen Nr.53. Siegen 1988.
- Margolit, Evgenij: ,Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm', in: Engel, Christine (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart/Weimar 1999, S.17-67.
- Marie, Michel: *Le Mépris*. Paris 1990.
- Mellenthin, Knut: ,Smoke gets in your eyes', in: *Konkret* 2/2002, S.21.
- Mitry, Jean: ,Le problème des versions originales', in: *Image et son*, Februar 1982, Nr.369, S.122-125.
- Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek 2000.
- Monaco, James [deutsche Fassung: Bock, Hans-Michael]: *Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek 2000.
- Moravia, Alberto: *Die Verachtung*. Reinbek 1969.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: ,Vom Aufstieg des Tonfilms zur digitalen Bildproduktion', in: Polzer, Joachim (Hg.): *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. 6.Ausgabe. Berlin 2002, S.55-95.
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]. Und andere Schriften zum Kino*. Wien 1996.

Musil, Robert: ‚Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films‘ [1925]. Zitiert nach: Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S.148-167.

Musser, Charles: ‚Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods‘, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1994, S.13-35.

N.N.: ‚Der Vorstoß des Sprechfilms‘, in: *Film-Kurier* Nr.257 vom 29.10.29.

N.N.: ‚Les Studios Pathé-Cinéma de Joinville-Cinéromans‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.608 vom 26.06.30, S.30-33.

N.N.: ‚Was sagt Joe May?‘, in: *Licht-Bild-Bühne* Nr. 172 vom 19.07.30.

N.N.: ‚Versions étrangères de films américains‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.686 vom 26.12.31, S.136.

Nabarro, Max: ‚This is my life‘, in: *iris* Nr.22, Herbst 1996, S.183-200.

Nowell-Smith, Geoffrey: ‚Italy sotto voce‘, in: *Sight & Sound* Vol. 37, Nr.3, Sommer 1968, S.145-147.

Otto, Richard: ‚Der Kulturhistoriker macht Anmerkungen. Die ausländische Fassung‘, in: *Film-Kurier* Nr.181 vom 02.08.30.

Ozep/Sarchi/Trivas: ‚Zum neuen Jahr: Protest!‘, in: *Film-Kurier* Nr.3 vom 02.01.30.

Pacher, Maurus: *Werner Richard Heymann*. Sonderdruck aus *et cetera*, Verlagszeitschrift der UFA Musik- und Bühnenverlage. München 1996.

Paech, Anne / Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart/Weimar 2000.

Paysan, Marko / Töteberg, Michael: ‚Wir machen in Musik. Die Ufa-Musikverlage‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.302-305.

Peitz, Christiane: ‚Krieg der Köpfe‘, in: *Der Tagesspiegel* vom 23.06.2001

Pflaum, H.G.: ‚Mean Streets vom Kiez. Fatih Akins Film KURZ UND SCHMERZLOS‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17.10.98.

Pommer, Erich: ‚Der internationale Film‘, in: *Film-Kurier* Nr.205 vom 28.08.28.

Pommer, Erich: ‚Tonfilm und Internationalität, in: Arnau, Frank (Hg.): *Universal Filmlexikon 1932*. Berlin/London 1932, S.13-14.

Prümm, Karl: ‚Epiphanie als Form. Rudolf Arnheims *Film als Kunst* im Kontext der Zwanziger Jahre‘, in: *Arnheim 2002*, S.275-312.

Prüßmann, Karsten: *Die Dracula-Filme*. München 1993.

Pruys, Guido Marc: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen 1997.

Raha, Kironmoy: ‚Zur Geschichte des indischen Films 1979‘, in: Vailant, Fee / Maier, Hanns (Hg.): *Der Film Indiens & Südostasiens. Eine Dokumentation*. Retrospektive zur XXVIII. Internationalen Filmwoche. Mannheim 1979, S.5-37.

Reusch, Rainer: *Die Wiedergeburt der Schatten*. Schwäbisch Gmünd 1991.

Reym Binford, Mira: ‚Innovation and Imitation in the Contemporary Indian Cinema‘, in: *Dissanayake 1998*, S.77-92.

Rohrbach, Günter: ‚Einfach bequem. Wohin unsere Synchronisationswut führt‘, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.01.02.

Roth, Joseph: ‚Bemerkungen zum Tonfilm‘ [1929], in: *Ders.: Werke*. Bd.3. Köln 1991, S.57-59.

Roth, Joseph: ‚Der Antichrist‘ [1934], in: *Ders.: Werke in drei Bänden*. Köln/Berlin 1956, S.691-798.

Rother, Rainer: ‚Action, national. Gustav Ucickys Arbeit bei der Ufa‘, in: *Bock/Töteberg 1992*, S.324-327.

Rother, Rainer: ‚Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre. Der deutsche Film‘, in: *Ders. (Hg.): Mythen der Nationen: Völker im Film*. München/Berlin 1998, S.63-81.

Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Paris 1949.

Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt 1999.

Sannwald, Daniela: ‚Der Ton macht die Musik. Zur Definition und Struktur des frühen Tonfilms‘, in: Hagener, Malte / Hans, Jan (Hg.): *Als die Filme laufen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938*. München 1999, S.29-38.

Schäfer, Wolfgang: *Werner Richard Heymann*. München 1996.

Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19.Jahrhundert*. Frankfurt/M. 2000.

Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar 2000.

Schöning, Jörg (Red.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. München 1993.

Schütte, Wolfram: ‚A la recherche de Jean-Luc Godard‘, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12.05.78.

Schütte, Wolfram: ‚Kleine Weltreise in Taxis. Jim Jarmuschs Episodenfilm NIGHT ON EARTH‘, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12.12.91.

Schulze, Brigitte: ‚Die Erfindung der geeinten Nation. Der indische Film‘, in: Rother 1998, S.113-130.

Schulze, Brigitte: ‚Schau-Platz Indien. „Die ganze Welt des Kinos“‘, in: Schenk 2000, S.181-199.

Shohat, Ella / Stam, Robert: ‚The Cinema after Babel: Language, difference, power‘, in: *Screen* 26(3-4) 1985, S.35-58.

Simeon, Ennio: ‚Messter und die Musik des frühen Kinos‘, in: Loiperdinger 1994, S.135-147.

Simmel, Georg: ‚Exkurs über die Soziologie der Sinne‘, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin 1958, S.483-493.

Skillman, Teri: ‚Songs in Hindi Films: Nature and Function‘, in: Dissanayake 1998, S.149-158.

Spieker, Markus: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier 1999.

Terkessidis, Mark: ‚Reichlich Blut. Im Kino: Fatih Akins KURZ UND SCHMERZLOS‘, in: *Freitag* vom 23.10.98.

- Theye, Thomas: ‚Einführung‘, in: Ders. (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München/Luzern 1989, S.8-59.
- Thompson, Kristin: *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-34*. London 1985.
- Thompson, Kristin: ‚the rise and fall of Film Europe‘, in: Higson/Maltby 1999, S. 56-81.
- Thompson, Kirstin / Bordwell, David: *Film history. An introduction*. New York [ua.] 1994.
- Tichy, Wolfram: *Charlie Chaplin*. Reinbek 1974.
- Tintner, Hans: ‚Probleme des Tonfilm-Exports. Es geht um die Internationalität des Films‘, in: *Film-Kurier* Nr.1 vom 01.01.33.
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films 1928-1933*. München 1977.
- Töteberg, Michael: ‚Ein treuer Diener seines Herrn. Ludwig Klitzsch, Hugenberg's Spitzenmanager‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.200-203.
- Töteberg, Michael: ‚Europas größtes Kino. Filmtheater und Varieté: der Ufa-Palast in Hamburg‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.290-293.
- Töteberg, Michael: ‚Person minderen Rechts. Die „Entjudung“ der Ufa‘, in: Bock/Töteberg 1992, S.344-347.
- Traub, Hans: *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens*. Berlin 1943.
- Traufetter, Gerald: ‚Stimmen aus der Steinzeit‘, in: *Der Spiegel* Nr.43 vom 21.10.02, S.218-222.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München 1973.
- Uhlenbrok, Katja: ‚Verdoppelte Stars. Pendants in deutschen und französischen Versionen‘, in: Sturm/Wohlgemuth 1996, S.155-168.
- Vasey, Ruth: *The world according to Hollywood, 1928-1939*. Madison 1997.
- Vicens, Louis: ‚Faut-il faire des versions espagnoles?‘, in: *La Cinématographie Française* Nr.686 vom 26.12.31, S.53-54.
- Vincendeau, Ginette: ‚Hollywood Babel‘, in: *Screen* 29,2 1988, S. 24-39.

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus - von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek 2000.

Waldman, Harry: *Paramount in Paris. 300 films produced at the Joinville Studios, 1930-1933, with credits and biographies*. Lanham/London 1998.

Warren, Patricia: *Elstree. The British Hollywood*. London 1983.

Wedel, Michael: ‚Schizophrene Technik, Sinnliches Glück. Die Filmpopereette und der synchrone Musikfilm 1914-1929‘, in: Uhlenbrok, Katja (Hg.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*. München 1998, S.85-104.

Wedel, Michael: ‚„A Universal language?“ oder: die unsichtbare Front. Die Tonfilmumstellung und die Marktstrategien der Universal in Deutschland 1929-1932‘, in: Wottrich, Erika (Red.): *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren*. München 2001, S.44-69.

Wedel, Michael: ‚Vom Synchronismus zur Synchronisation. Carl Robert Blum und der frühe Tonfilm‘, in: Polzer 2002, S.97-112.

Wedel, Michael: ‚Okkupation der Zeit‘, in: *Schnitt* Nr.29, Winter 2003, S.10-15.

Whitman-Linsen, Candace: *Through the dubbing glass: the synchronisation of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt/M. [u.a.] 1992.

Williams, Alan: ‚Historical and theoretical issues in the coming of recorded sound to the cinema‘, in: Altman 1992, S. 126-138.

Wolffsohn, Karl (Hg.): *Jahrbuch der Filmindustrie*. 5.Jahrgang. Berlin 1933.

Zielinski, Friedrich: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek 1989.

Zimmer, Dieter E.: ‚Die Sprache, die den Kindern zuwächst‘, in: Ders.: *So kommt der Mensch zur Sprache*. Zürich 1986, S.11-71.

Zischler, Hanns: ‚„There’s more to the picture than meets the eye““. Gespräch mit Daniel Ganz‘, in: Ders. (Hg.): *Borges im Kino*. Literaturmagazin No 43. Reinbek 1999, S.164-169.

**FilmindeX (Originaltitel)**

39 STEPS, THE (DIE 39 STUFEN) 45

À MOI LE JOUR, À TOI LA NUIT 49, 59ff, 67, 71ff

À NOUS LA LIBERTÉ (ES LEBE DIE FREIHEIT) 120

A SPACE ODYSSEY (2001: EINE ODYSSEE IM WELTRAUM) 82

AFRICAN QUEEN, THE 172

ALAM ARA (THE LIGHT OF THE WORLD) 257

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (IM WESTEN NICHTS NEUES) 31, 160f, 171

ALLEMAGNE NEUF ZERO (DEUTSCHLAND NEU(N) NULL) 147

AMPHITRYON (AUS DEN WOLKEN KOMMT DAS GLÜCK) 166

ANDALUSISCHE NÄCHTE 102

ANDERE, DER 49

ANNIE HALL (DER STADTNEUROTIKER) 156

APPLAUSE 103

APRILKINDER 203

ARSENIC AND OLD LACE (ARSEN UND SPITZENHÄUBCHEN) 172

ATLANTIC 12, 19, 27f, 40ff, 61ff, 68ff, 98, 116, 118, 174

ATLANTIDE, L' 59

ATLANTI-K 41f, 45ff, 49, 101f, 105, 114f, 162, 225

ATLANTIS 41, 48f, 62, 65f, 178

AVA Y GABRIEL 204f, 210

BEN-HUR 89

BIRTH OF A NATION (DIE GEBURT EINER NATION) 223

BLACKMAIL (ERPRESSUNG) 20, 45

BLAUE ENGEL, DER 13, 34f, 46, 53f, 185ff, 239, 259

BLUE ANGEL, THE 34f, 185ff

BLUES BROTHERS, THE 114

BOOT, DAS 241

BUSTER SE MARIE 34

CABINET DES DR. CALIGARI, DAS 227

CAPE FORLORN 27f, 42, 45

CAPTAIN OF THE GUARD (DER KAPITÄN DER GARDE) 159

CARABINIERS, LES (DIE KARABINIERI) 87

CARMEN LA DE TRIANA 102

CASABLANCA 171f

CASANOVA 144  
 CASANOVA WIDER WILLEN 34  
 CASTELLI IN ARIA 22  
 CAVIARMÄUSCHEN, DAS 95  
 CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE) 164f  
 CHANSON D'UNE NUIT, LA 59  
 CHANSON DU SOUVENIR, LA. CONCERT À LA COURT 22  
 CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, LE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE) 116f  
 CHEMIN DU PARADIS, LE 26, 74  
 CHINOISE, LA 224  
 CITIZEN KANE 126  
 CODE INCONNU: RÉCIT INCOMPLET DE DIVERS VOYAGES (CODE UNBEKANNT) 214ff, 219  
  
 DANCE OF THE VAMPIRES (TANZ DER VAMPIRE) 171  
 DANCE, FOOLS, DANCE 33  
 DANGEROUS HOURS 91  
 DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS) 87  
 DEVIL'S HOLIDAY, THE 39  
 DICH HAB' ICH GELIEBT 101  
 DID I BETRAY/BLACK ROSES 22  
 DIE HARD (STIRB LANGSAM) 173  
 DON JUAN 97  
 DOWN BY LAW 221  
 DRACULA 31f, 37, 159  
 DRAKE CASE, THE 90  
 DREI VON DER TANKSTELLE, DIE 26, 53f, 58, 74  
 DREYFUS 28  
 DUEL (DUELL) 86  
  
 EARLY TO BED 24f, 49, 59, 60f, 67ff  
 EASY RIDER 245  
 EIN BLONDER TRAUM 24, 59  
 EIN WALZERTRAUM 58  
 EINE UNHEILIGE LIEBE 148  
 ÉTOILE SANS LUMIÈRE (CHANSON DER LIEBE) 135f  
 EUROPA 131  
  
 F.P.1 13, 24, 45, 68, 71  
 F.P.1 ANTWORTET NICHT 13, 24, 45, 50, 53, 68, 71  
 F.P.1 NE RÉPOND PAS 24

FILM VON DER KÖNIGIN LUISE, DER 91  
 FLESH AND THE DEVIL, THE (ES WAR) 89  
 FLÖTENKONZERT VON SANS-SOUCI, DAS 64  
 FÜNF PATRONENHÜLSEN 195f, 201, 217

GANDHI 241  
 GIRL SHY (MÄDCHENSCHAU) 92  
 GLÄSERNE WUNDERTIERE 101  
 GOLD DIGGERS OF BROADWAY (VORHANG AUF) 159  
 GREAT DICTATOR, THE (DER GROSSE DIKTATOR) 108  
 GREAT GABBO, THE (DER GROSSE GABBO) 159  
 GUERRE DES VALSES, LA 52, 59

HADAKA NO SHIMA (DIE NACKTE INSEL) 137  
 HALLELUJAH 156  
 HALLO! HALLO! HIER SPRICHT BERLIN 184, 188f, 198, 228f  
 HAPPY EVER AFTER 24  
 HERRIN VON ATLANTIS, DIE 59  
 HIMMEL ÜBER BERLIN, DER 242  
 HITLERJUNGE SALOMON 242  
 HOFKONZERT, DAS 22

I CONFESS (ICH BEICHTE) 172  
 I WAS A MALE WAR BRIDE (ICH WAR EINE MÄNNLICHE KRIEGSBRAUT) 172  
 ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT 24f, 31, 40, 45, 49ff, 61ff, 100, 134f, 177  
 ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME 101  
 ICH UND DIE KAISERIN 24  
 IDYLLE AU CAIRE 25  
 IHRE HOHEIT BEFIEHLT 59  
 IM GEHEIMDIENST 28  
 IM JULI 203  
 INS BLAUE LEBEN 22  
 INTOLERANCE 110, 234  
 IWAN GRASNIJ (IWAN DER SCHRECKLICHE) 167

JAZZ SINGER, THE 97f, 104, 138  
 JUHA 138f  
 JUNGE BARON NEUHAUS, DER 58

KAMERADSCHAFT 8, 153, 196ff  
 KEIN AUSKOMMEN MIT DEM EINKOMMEN/ER BEI TAG UND SIE BEI NACHT 177

KINOERZÄHLER, DER 84  
 KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR 203  
 KONGRESS TANZT, DER 14, 50f, 53f, 58f, 61, 74  
 KÖNIGSLOGE, DIE 101  
 KURZ UND SCHMERZLOS 201ff  
  
 LAND OHNE FRAUEN, DAS 101  
 LEGEND OF LYLAH CLARE, THE (GROSSE LÜGE LYLAH CLARE) 165  
 LETZTE KOMPAGNIE, DIE 159  
 LETZTE MANN, DER 92, 239  
 LIEBESWALZER 46  
 LIED EINER NACHT, DAS 59  
 LIGHTS OF NEW YORK, THE 97f  
 LILAC TIME 98  
 LISBON STORY 190, 218, 221  
 LOLA RENNT 242  
 LUMMOX (DER TOLPATSCH) 159  
  
 MADAME DUBARRY 239  
 MADAME POMPADOUR 42  
 MADAME SANS-GÊNE 34  
 MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN, DAS 100  
 MÄDCHEN ZUM HEIRATEN 25  
 MADE IN USA 150  
 MAGIE MODERNE 39  
 MANZOOR 259  
 MARIUS 37  
 MARK OF ZORRO, THE (DAS ZEICHEN DES ZORRO) 92  
 MARRY ME 25  
 MASCULIN-FÉMININ (MASCULIN-FÉMININ ODER DIE KINDER VON COCA COLA) 87  
 MEAN STREETS (HEXENKESSEL) 201  
 MELODIE DER WELT 101  
 MELODIE DES HERZENS 19, 21f, 53, 58, 101, 125  
 MENSCHEN IM KÄFIG 27  
 MÉPRIS, LE (DIE VERACHTUNG) 185, 205ff  
 METROPOLIS 52  
 MILLION, LE, (DIE MILLION) 119  
 MISTRESS OF ATLANTIS, THE 59  
 MODERN TIMES 53  
 MORGENROT 240  
 MOULIN ROUGE 42

MYSTERY TRAIN 221

NACHT GEHÖRT UNS, DIE 101, 125

NANOOK OF THE NORTH (NANUK DER ESKIMO) 136

NAPOLÉON – VU PAR ABEL GANCE 88, 223

NAYA SANSAR 259

NEOBY-TSCHAINYJE PRIKLJUTSCHENIJA MISTERA WESTA W STRANJE BOLSCHEWIKOW (DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI) 82

NIEMANDSLAND 191ff, 197, 198, 199, 204, 209

NIGHT ON EARTH 184, 220ff

NOTORIOUS (BERÜCHTIGT) 172

NUIT DE MAI 58f

NUIT EST À NOUS, LA 101f

OLYMPISCHE SOMMER, DER 139

ON CONNAÎT LA CHANÇON (DAS LEBEN IST EIN CHANÇON) 163

ON THE WATERFRONT (DIE FAUST IM NACKEN) 164

ONLY GIRL, THE 24

PAISÀ 199ff, 219

PARAMOUNT ON PARADE 39

PARDON US (HINTER SCHLOSS UND RIEGEL) 34

PARIS, TEXAS 142

PARLOR, BEDROOM AND BATH 34

PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE, LE (DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES) 218

PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST) 215

PETERSSON & BENDEL 172

PICADILLY 42

PILLOW BOOK, THE (DIE BETTLEKTÜRE) 87f

PRAPANCHA PASH (THROW OF DICE/SCHICKSALSWÜRFEL) 258

PRINCESSE, À VOS ORDRES 59

PROCUREUR HALLERS, LE 49

PULP FICTION 171, 178

QUATORZE JUILLET (DER 14.JULI) 120

QUEEN CHRISTINA (KÖNIGIN CHRISTINE) 107, 166

RICH AND STRANGE (ENDLICH SIND WIR REICH) 71

ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE 114

ROMANCE 137

ROSES NOIRES 22

ROYAL BED, THE 32  
  
 SAISON IN KAIRO 25  
 SCHRECKLICHE MÄDCHEN, DAS 242  
 SCHWARZE ROSEN 22, 59  
 SHANGHAI-EXPRESS 150, 217  
 SHINING, THE 86  
 SILENT MOVIE 137f  
 SINGING FOOL, THE (SONNY BOY) 17, 98, 102, 151  
 SOUND OF MUSIC, THE (MEINE LIEDER – MEINE TRÄUME) 172  
 SOUS LES TOITS DE PARIS (UNTER DEN DÄCHERN VON PARIS) 75, 119f  
 STALKER 144  
 STUDENT VON PRAG, DER 152  
 SUNRISE 225  
 SYLVESTER 92  
  
 TELL ME TONIGHT 59  
 TESTAMENT DES DOKTOR MABUSE, DAS 142  
 THE PEST (JAGD NACH EINEM CHAMÄLEON) 245  
 TITANIC 105  
 TO VLEMMIA TOU ODYSSEA (DER BLICK DES ODYSSEUS) 217f  
 TOPAZE 37  
 TRAGÖDIE EINER LIEBE 92  
 TUVALU 138  
 TWO WORLDS 27f, 42, 227  
  
 ULTIMO TANGO A PARIGI, L' (DER LETZTE TANGO IN PARIS) 229  
 UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG) 89  
 UNE FEMME EST UNE FEMME (EINE FRAU IST EINE FRAU) 87  
 UNENDLICHE GESCHICHTE, DIE 226  
 UNGARISCHE RHAPSODIE 52  
 UNSTERBLICHE LUMP, DER 159  
  
 VAGABOND KING, THE 51  
 VALSE D'AMOUR 46  
 VARIÉTÉ 41, 239  
 VERLORENE SCHUH, DER 63  
 VERTIGO 166  
 VINTI, I (KINDER UNSERER ZEIT) 219  
 VIVRE SA VIE (DIE GESCHICHTE DER NANA S.) 156  
 VOILE BLEU, LE (DER BLAUE SCHLEIER) 223f

WALKING BACK 89

WALZERKRIEG 51, 54

WANDERKINO DER TRÄUME 170

WARGAMES (KRIEGSSPIELE) 245

WEEKEND 224

WESTERN 169

WESTFRONT 1918 99

WHAT PRICE GLORY 98

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (LEBENSKÜNSTLER) 167

ZWEI WELTEN 27

# Lebenslauf

## STUDIUM

12. Dezember 2003	Abschluß der <b>Promotion</b> mit der <b>Gesamtnote</b> „magna cum laude“. Titel der <b>Dissertation</b> : „Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm“
April 2001 bis März 2003	Stipendiat der <b>Graduiertenförderung</b> des Landes <i>Nordrhein-Westfalen</i> (NRW)
11. Dezember 2003	<b>Gastvortrag</b> „Als die Filme sprechen lernen...“ im Seminar „Medien/Stimmen“ von Frau Prof. Warth (Medienwissenschaft, RUB)
Oktober 1994 bis Mai 2000	Studium der <b>Theater- Film- und Fernsehwissenschaft</b> und <b>Romanischen Philologie (Französisch/Portugiesisch)</b> an der <i>Ruhr-Universität-Bochum</i> (RUB); Magisterarbeit über die Film- und Fernsehuntertitelung; <b>Gesamtnote</b> : 1,4 (sehr gut)

## AUSLANDSAUFENTHALTE

Ende September bis Ende Dezember 2000	Mitarbeit an einem <b>wissenschaftlichen Projekt</b> des <i>Nederlands Filmmuseums</i> , Amsterdam
Juli 2000	<b>Studienreise</b> durch Rumänien
Dezember 1999 bis Januar 2000	<b>Studienreise</b> auf die Kapverdischen Inseln
Oktober 1997 bis April 1998	<b>Auslandssemester</b> an der <i>Escola Superior de Teatro e Cinema</i> , Lissabon
Juli 1996	<b>Sommersprachkurs</b> Portugiesisch an der <i>Universidade Nova</i> in <b>Lissabon</b> mit einem <b>Stipendium</b> des <i>Instituto Camões</i>

## WEITERE SPRACHEN

Oktober 2001 bis Juli 2001	Jeweils zweisemestriger Sprachkurs in <b>Italienisch</b> und <b>Persisch</b> an der <i>RUB</i>
27. März bis 7. April 2000	<b>Rumänisch</b> -Intensivkurs an der <i>Schiller-Universität Jena</i>
Oktober 1998 bis Juli 1999	Dreiteiliger <b>Spanisch</b> -Sprachkurs, <i>RUB</i>

## BERUFSTÄTIGE ZEIT/PRAKTISCHE TÄTIGKEITEN

Mai bis Juli 2003	Zertifizierte Lotto-Produkt-/Verkaufsschulung mit Verkaufspraxis als <b>Call-Center-Agent</b> bei der Firma <i>CallION</i> , Dortmund
April 2001 bis September 2003	Freier Mitarbeiter des Kulturteils der <i>Bochumer Lokalredaktion der WAZ</i> : <b>Rezensionen</b> von Lesungen, Konzerten und Ausstellungen
Juni 2000	Arbeit als <b>Texter</b> für Internet-Guides beim <i>Arcum-Verlag</i> , Köln
August und September 1999	Praktikum im <b>Programmbereich Spielfilm</b> von <i>ZDF</i> und <i>3Sat</i> sowie in der Stummfilmredaktion von <i>ARTE</i> , Mainz
April 1999 bis Juni 2000	<b>Studentische Hilfskraft</b> bei Prof. K. Alfons Knauth ( <i>Romanisches Seminar</i> ); Produktion eines <b>multilingualen Theaterstücks</b>
Dezember 1998 bis Juni 2000	<b>Studentische Hilfskraft</b> bei Prof. Udo L. Figge ( <i>Romanisches Seminar</i> )
Oktober 1998 bis März 1999	Freie Mitarbeit als <b>Buchrezensent</b> bei dem Stadtmagazin fürs Ruhr-Gebiet <i>MARABO</i>
August und September 1998	Praktikum bei der Bochumer <b>Lokalredaktion</b> der <i>Westdeutschen Allgemeinen Zeitung</i>
Januar 1998	Produktionsassistent und Dolmetscher bei dem studentischen <b>Filmprojekt</b> „Parteim tão tristes, os tristes“ der <i>dffb</i> in Lissabon
September 1997	Praktikum bei der Firma für <b>Film- und Video-Untertitelungen</b> <i>Titelbild</i> , Berlin
Februar 1997	Hospitanz bei der <b>Hörfunksendung</b> „Bücherbar“ des <i>Süddeutschen Rundfunks</i> .
Seit Oktober 1994	Diverse Nebenjobs zur <b>Finanzierung des Studiums</b> , darunter bei den Firmen <i>Bosch</i> , <i>Mercedes Benz</i> , <i>Deutsche Post</i> und <i>ARAL</i>

## ZIVILDIENTST

August 1993 bis Oktober 1994	<b>Zivildienst</b> in einem Kurzzeit-Wohnheim für Kinder der <i>Lebenshilfe für geistig Behinderte</i> e.V. in Münster (Westf.)
------------------------------	---

## SCHULAUSBILDUNG

Mai 1993	Abitur am <b>Gymnasium Stuttgart-Freiberg</b>
----------	---