

## »Esperanto für den Tonfilm«

### Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt

MICHAELA KRÜTZEN

Im Juni 1929 beginnen die Dreharbeiten zu Erich Pommers 197. Film: MELODIE DES HERZENS ist eine Großproduktion, die er für die Ufa durchführt. Die Hauptrollen haben Willy Fritsch und Dita Parlo übernommen, Regie führt der Routinier Hanns Schwarz. Die drei sind ein bewährtes und erfolgreiches Team; mit ihnen hat Pommer schon im Jahr zuvor den Kassenknüller UNGARISCHE RHAPSODIE<sup>1</sup> gedreht. Auch inhaltlich bedeutet MELODIE DES HERZENS kein Experiment für Pommer; die melodramatische Handlung spielt einmal mehr in Ungarn. So lassen also weder Stab noch Plot eine Besonderheit vermuten. Dennoch bedeutet gerade dieser Film einen Neuanfang für den 40jährigen Pommer: MELODIE DES HERZENS soll sein erster Tonfilm werden.

Während das Team noch mit technischen Schwierigkeiten kämpft, muß Pommer sich mit einem neuen Vermarktungsproblem befassen. Für den Export seiner Produktion ist entscheidend, daß der Tonfilm im Gegensatz zum Stummfilm nicht mehr international verständlich ist. Es bestehen Sprachbarrieren: »Das Wort schien unüberwindliche Grenzen aufzurichten«<sup>2</sup>, erklärt Pommer 1929 in einem Interview. Er entscheidet sich für eine gerade neu entwickelte Produktionsweise, die das Sprachproblem lösen soll: Pommer läßt eigenständige Sprachversionen herstellen. Ist eine Szene in deutscher Sprache abgedreht, dann wird sie sofort noch einmal in einer anderen Sprache aufgenommen. Regisseur Schwarz muß eine für ihn völlig neue Aufgabe lösen:

Um die Internationalität des Films zu bewahren, drehten wir ihn in vier Sprachen – deutsch, englisch, französisch und ungarisch, – und dazu noch eine vollständig unabhängige stumme Fassung. Im Grunde habe ich nicht einen, sondern 5 Filme gedreht.<sup>3</sup>

Pommer ist überzeugt, mit diesem Verfahren das Vermarktungsproblem des Tonfilms bestens gelöst zu haben. Noch vor der Premiere von MELODIE DES

1 UNGARISCHE RHAPSODIE [1928]: R: Hanns Schwarz; D: Willy Fritsch, Dita Parlo, Lil Dagover.

2 Ufa-Feuilleton, Nr. 51, 18.12.1929, S. 5 [Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv (im weiteren zitiert als »SDK«)].

3 Ebd.

HERZENS beginnen die Dreharbeiten zu einem weiteren Tonfilm: Willy Fritsch und Lilian Harvey stehen seit Oktober für LIEBESWALZER vor der Kamera, parallel wird LOVE WALTZ inszeniert.<sup>4</sup> Zur gleichen Zeit laufen die Vorbereitungen für die beiden Versionen von DER BLAUE ENGEL, die im November ins Studio gehen werden.<sup>5</sup> Vom Konzept der Sprachversionen ist Pommer zu dieser Zeit regelrecht begeistert:

Die Paradoxie: Internationalität des Tonfilms, ist Wirklichkeit geworden. Das Esperanto für den Tonfilm ist gefunden!<sup>6</sup>

Doch gerade die Suche nach diesem »Esperanto für den Tonfilm«, die Pommer schon 1930 für abgeschlossen hält, bestimmt die ersten Jahre der Tonfilmproduktion.

## 1. Die Durchsetzung des Tonfilms in Deutschland

Im Juni 1929 kommt in Deutschland der erste Tonfilm zur Aufführung, 20 Monate später als in den USA. Im Jahr zuvor war THE JAZZ SINGER nur als Stummfilm gezeigt worden; nun aber will man THE SINGING FOOL in einer Tonfassung auf den Markt bringen.<sup>7</sup> Eine bereits angekündigte Erstaufführung muß aus juristischen Gründen abgesagt werden. Noch am Tag der neu angesetzten Premiere ist ungewiß, ob das mit Spannung erwartete Ereignis auch wirklich stattfinden wird. Entsprechend groß ist schließlich die Anteilnahme der Öffentlichkeit, als THE SINGING FOOL endlich aufgeführt werden kann.<sup>8</sup> Rudolf Arnheim schreibt in der *Weltbühne*:

Nachdem die Berliner Kritik, durch Feuermelder alarmiert, mit aufgeregtem Klingeln und Trompeten herbeigeeilt war, fand sehr plötzlich die Geburt des Tonfilms in Deutschland statt. Die Hebammen hatten sich lange geprügelt, welche Zange die beste sei und wer an die Mutter herandränge, und auch jetzt haben sie nur schnell einmal das Kind zur Welt gebracht, um den Kampf ihrer Rechte ungestörter austragen zu können.<sup>9</sup>

- 4 LIEBESWALZER [1930]: R: Wilhelm Thiele; D: Willy Fritsch, Lilian Harvey, Georg Alexander. – LOVE WALTZ: R: Wilhelm Thiele; D: Lilian Harvey, Georg Alexander, John Batten.
- 5 DER BLAUE ENGEL [1930]: R: Josef von Sternberg; D: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron. – THE BLUE ANGEL: R: Josef von Sternberg; D: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron.
- 6 Erich Pommer: Tonfilm und Internationalität, in: Frank Arnau (Hg.): *Universal Filmlexikon*. Berlin u. London 1932, S. 13 f., hier: S. 14.
- 7 THE JAZZ SINGER [USA 1927; DER JAZZSÄNGER]: R: Alan Crosland; D: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland. – THE SINGING FOOL [USA 1928; DER SINGENDE NARR]: R: Lloyd Bacon; D: Al Jolson, Davey Lee, Betty Bronson.
- 8 Vgl. Thomas J. Saunders: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley u. Los Angeles 1994, S. 225.
- 9 Rudolf Arnheim: DER SINGENDE NARR (Erstveröff. in: *Die Weltbühne*, Berlin, Nr. 24, 11.6.1929, S. 906 f.), in: R. A.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. von Helmut H. Diederichs. München u. Wien 1977, S. 65 f., hier: S. 65.

Trotz des großen Erfolges von Tonfilmen in den Vereinigten Staaten hatten die deutschen Produzenten lange gezögert, dem amerikanischen Vorbild nachzueifern. Mißerfolge mit eigenen Tonfilmen Mitte der 20er Jahre und das Chaos der Patentstreitigkeiten – es konkurrierten 15 verschiedene Systeme mit rund 3.000 Patenten<sup>10</sup> – führten die Studios zu dem Entschluß, nicht in die kostspielige Tonfilmtechnologie zu investieren.

Hypnotisiert bis zur Handlungsunfähigkeit startete man auf einen technischen Prozeß, der mit beträchtlichen finanziellen Risiken verbunden war und manchem Entscheidungsträger das Gefühl vermittelte, dem technischen Fortschritt und seiner Eigendynamik ausgeliefert zu sein.<sup>11</sup>

Doch jetzt verstärken Geschäftseinbußen – »zum ersten Mal eine Abnahme des Besuchs«<sup>12</sup> – den Druck auf die Branche. Mit Verzögerung, nun aber schlagartig aufgeschreckt, arbeiten mehrere deutsche Filmhersteller im Frühjahr 1929 an Tonfilmprojekten (siehe Tabelle 1).<sup>13</sup>

Zu diesem Zeitpunkt konnte noch kein hiesiges Studio einen Tonfilm erfolg aufweisen: Neben einigen wenigen Kurzfilmen mit deutschen Dialogen waren bislang nur nachträglich vertonte Stummfilme auf den Markt gebracht worden. So hatte im Januar die Uraufführung von ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME stattgefunden, in dem Harry Liedtke mit Richard Taubers Stimme ein Lied für Marlene Dietrich sang. Auf dieses Lied beschränkte sich jedoch der Ton des Films, der ansonsten stumm blieb.<sup>14</sup> Zwei Monate nach dieser Uraufführung war mit der Dokumentation MELODIE DER WELT ein weiterer, nur zum Teil nachvertonter Stummfilm in die Kinos gekommen. Walter Ruttmann hatte Geräusche und die von Wolfgang Zeller komponierte Musik zu Bildern einer vertonten Weltreise montiert. Derartige Experimente ließen die Zeitgenossen jedoch nicht als Tonfilm gelten; die Kritiken waren fast ausnahmslos negativ.<sup>15</sup> Bei der Premiere des nachsynchronisierten Films DER WÜRGER kam es unter den enttäuschten Zuschauern sogar zu Tumulten: »Es gab einen furchtbaren Spektakel. Die Leitung des Universums sah sich ver-

- 10 Vgl. Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg u. München 1984 (= Alber-Broschur Kommunikation, 13), S. 259. Siehe auch Jürgen Spiker: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin (West) 1975, S. 48. Ebenso Walter Strohm: *Die Umstellung der deutschen Filmwirtschaft vom Stummfilm auf den Tonfilm unter dem Einfluß des Tonfilmpatentmonopols*. Diss. (Rechts- u. Staatswiss. Fak.) Freiburg i. B. 1935, S. 10.
- 11 Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München u. Wien 1992, S. 210. Vgl. auch *Ufa-Vorstandssitzung* Nr. 7, 12.4.1927 [Bundesarchiv Koblenz (im weiteren zitiert als »BA Koblenz«), R109I, 1026a].
- 12 Gerhard Paschke: *Der deutsche Tonfilmmarkt*. Diss. (Staatswiss. Fak.; von der Phil. Fak. genehmigt) Berlin 1935, S. 38.
- 13 Nicht berücksichtigt wurden Stummfilme mit dem Uraufführungsjahr 1929, die als nachsynchronisierte Tonfassungen erst 1930 Premiere hatten.
- 14 Vgl. *Der Film in der Weimarer Republik: ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik [Bd. 1929]*, i. A. der SDK hg. von Gero Gandert. Berlin u. New York 1993, S. 303–308.
- 15 Vgl. ebd., S. 437–445.



|                                                                                                                                                                                                                                                        |                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME<br>D 1929; R: Robert Land<br>Hauptdarsteller: Harry Liedtke, Marlene Dietrich, Pierre de Guingand<br>→ <i>Stummfilm, in den nachträglich ein (synchronisiertes) Lied eingefügt wurde</i>                                   | UA: 17.01.1929 |
| MELODIE DER WELT<br>D 1929; R: Walter Ruttmann; Heinrich Mutzenbecher<br>[Dokumentarfilm]<br>→ <i>z. T. nachvertonter Stummfilm</i>                                                                                                                    | UA: 12.03.1929 |
| DER WÜRGER [THE WRECKER]<br>GB 1929; R: Géza von Bolvary<br>Hauptdarsteller: Winter Hall, Joseph Striker, Carlyle Blackwell<br>→ <i>englischsprachiger, nachvertonter Stummfilm, der nachträglich mit deutschsprachigen Tonpassagen versehen wurde</i> | UA: 27.08.1929 |
| DAS LAND OHNE FRAUEN<br>D 1929; R: Carmine Gallone<br>Hauptdarsteller: Elga Brink, Conrad Veidt, Grete Berger<br>→ <i>noch z. T. stumm aufgenommen</i>                                                                                                 | UA: 30.09.1929 |
| WER WIRD DENN WEINEN, WENN MAN AUSEINANDERGEHT<br>D 1929; R: Richard Eichberg<br>Hauptdarsteller: Paul Morgan, Antonie Jaekel, Lottina Baart<br>→ <i>Stummfilm, z. T. nachsynchronisiert</i>                                                           | UA: 02.10.1929 |
| ATLANTIC [ATLANTIC]<br>GB 1929; R: Ewald André Dupont<br>Hauptdarsteller: Fritz Kortner, Elsa Wagner, Heinrich Schroth<br>→ <i>all talkie</i>                                                                                                          | UA: 28.10.1929 |
| DER GÜNSTLING VON SCHÖNBRUNN<br>D 1929; R: Erich Waschneck; Max Reichmann<br>Hauptdarsteller: Ivan Petrovich, Lil Dagover, Vera Malinowskaja<br>→ <i>Stummfilm, dem nachträglich Tonfilmszenen hinzugefügt wurden</i>                                  | UA: 04.11.1929 |
| DIE KÖNIGSLOGE [THE ROYAL BOX]<br>USA 1929; R: Bryan Foy<br>Hauptdarsteller: Alexander Moissi, Camilla Horn, Lew Hearn<br>→ <i>all talkie</i>                                                                                                          | UA: 21.11.1929 |
| DICH HAB' ICH GELIEBT<br>D 1929; R: Rudolf Walther-Fein; Hans Conradi<br>Hauptdarsteller: Mady Christians, Walter Jankuhn, Hans Stüwe<br>→ <i>all talkie</i>                                                                                           | UA: 22.11.1929 |
| MELODIE DES HERZENS<br>D 1929; R: Hanns Schwarz<br>Hauptdarsteller: Dita Parlo, Willy Fritsch, Gerő Mály<br>→ <i>all talkie</i>                                                                                                                        | UA: 16.12.1929 |
| DIE NACHT GEHÖRT UNS<br>D 1929; R: Carl Froelich<br>Hauptdarsteller: Hans Albers, Charlotte Ander, Otto Wallburg<br>→ <i>all talkie</i>                                                                                                                | UA: 23.12.1929 |

Tabelle 1: Abendfüllende deutschsprachige Tonfilme des Jahres 1929 (Auswahl).

anlaßt, das Überfallkommando zu alarmieren.«<sup>16</sup> In Anbetracht dieser Mißerfolge und der amerikanischen Entwicklung war bereits offensichtlich, daß nachträglich vertonte Stummfilme keine Zukunft mehr haben würden.<sup>17</sup>

Dennoch kommt erst im September 1929 ein simultan mit Ton aufgenommener Film in die Kinos. »DAS LAND OHNE FRAUEN wurde ursprünglich stumm konzipiert. »Unterwegs« stellte man sich auf den Tonfilm um«<sup>18</sup> – wenn auch nur passagenweise. Die verbliebenen stummen Teile werden nachträglich mit Musik unterlegt. Das Premierenpublikum dieses *part talkies* ist – ungeachtet der Starbesetzung – fixiert auf die technische Innovation: Zum erstenmal ist eine deutschsprachige Tonfilmaufnahme zu hören. Billy Wilder beschreibt die Premiere:

Conrad Veidt war der Held des im Goldgräbermilieu Australiens spielenden Sitten- und Abenteuerfilms. »Er ging eine Treppe hinauf und drückte auf eine Klingel. Es klingelte. Tausend Leute sprangen jubelnd und klatschend auf. Kurz darauf hörte ich den ersten Dialog. [...] Es klang wie »Huppa, huppa, muppa, muppa« und sollte wahrscheinlich »Heute Nachmittag kommt meine Braut« heißen. Oder genau das Gegenteil. Jedenfalls brach das Publikum erneut in riesigen Jubel aus.«<sup>19</sup>

Dieser schon spektakulären Teilvertonung folgen im Winter 1929 zwei in der Werbung als »hundertprozentig« angekündigte Tonfilme. Es handelt sich um deutschsprachige *all talkies*, die jedoch nicht in Deutschland gedreht worden sind: DIE KÖNIGSLOGE ist mit deutschen Schauspielern in den USA produziert worden, ATLANTIC hat Ewald André Dupont in Großbritannien gedreht.<sup>20</sup> Duponts Drama entwickelt sich zum ersten kommerziellen Tonfilmerfolg in Deutschland: ATLANTIC erreicht den siebten Platz im Saisoneinspiel.<sup>21</sup>

Zum Jahresende gelingt es schließlich auch drei deutschen Studios, ihre Tonfilme fertigzustellen: Die Aafa-Film AG gewinnt das Rennen und zeigt am 22. November den ersten »hundertprozentig deutschen Tonfilm«, das Melodram DICH HAB' ICH GELIEBT. Am 16. Dezember folgt die Ufa mit MELODIE DES HERZENS, und nur eine Woche später hat DIE NACHT GEHÖRT UNS Premiere, eine Produktion der Froelich-Film GmbH. Diese drei Uraufführungen verweisen auf eine Epochenschwelle: Sie markieren den Beginn des Tonfilmzeitalters in Deutschland.

16 F. S.: Tonfilmbilamage mit Überfallkommando, in: *Berliner Volkszeitung*, Nr. 405, 28.8.1929.

17 Mehrere in Deutschland produzierte Stummfilme wurden nur englischsprachig nachsynchronisiert, z. B.: DER ERSTE KUSS [1929; R: Carl Lamac], DER ROTE KREIS [1929; R: Friedrich Zelnik], HAUS NUMMER 17 [1929; R: Geza von Bolvary].

18 Walter Kaul: DAS LAND OHNE FRAUEN, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 458, 1.10.1929.

19 Hellmuth Karasek: *Billy Wilder: eine Nahaufnahme*. Hamburg 1992, S. 16.

20 Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme: Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihrer Uraufführung*, Bd. 1. Berlin u. Berchtesgaden 1988, S. 25.

21 Joseph Garncarz: Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925–1990, in: Uli Jung (Hg.): *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993 (= Filmgeschichte International, Schriftenreihe der Cinéma-thèque Municipale de Luxembourg, 1), S. 167–213, hier: S. 199.



Mit diesen drei Premieren, also mit Beginn des Jahres 1930, hat sich der Tonfilm in Deutschland durchgesetzt. Die Umstellung bringt erhebliche Veränderungen für die deutschen Produzenten mit sich: Tonaufnahmen erhöhen nicht nur die Komplexität des Drehens<sup>22</sup>, sondern bedeuten vor allem eine drastische Kostensteigerung.

## 2. Ökonomische Konsequenzen des Tonfilms

Die Filmwirtschaftler der 30er Jahre sind besorgt: Sie errechnen eine Teuerungsrate von 30 bis 50% pro Film.<sup>23</sup> Zwar hatten die Studios einen Preisanstieg einkalkuliert, aber daß die Ausgaben derart anwachsen würden, traf die Produzenten unerwartet. Alexander Jason resümiert 1932 im *Handbuch der Filmwirtschaft*: »Keine Sparte der Filmindustrie hatte damit gerechnet, daß der Kapitalaufwand für die Umstellung auf Tonfilm derartige Ausmaße annehmen würde.«<sup>24</sup>

Die steigenden Ausgaben ließen sich nicht durch höhere Einnahmen kompensieren, denn die Eintrittspreise konnten in Anbetracht der Wirtschaftskrise nicht weiter erhöht werden. Die Besucherzahlen waren schon in den Vorjahren aufgrund der sinkenden Kaufkraft zurückgegangen. Die Studios mußten sogar noch mit einer weiteren Verringerung ihrer Einspielergebnisse rechnen: »Vorbei die schöne Zeit, in der man nur ein paar ungarische oder polnische Titel einzukleben brauchte, um für einen längst amortisierten Film auch noch schöne Pengö oder Złoti [sic!] zu verdienen.«<sup>25</sup> Tonfilme sind nicht nur wesentlich teurer als Stummfilme, sie lassen sich zudem nicht mehr international vermarkten.

Der Tonfilmgegner René Clair greift 1929 auf eine Metapher zurück, um diese neue Situation zu beschreiben: Der »Turmbau zu Babel ist nach wie vor das Symbol des Tonfilms.«<sup>26</sup> Im Unterschied zu Clair ist Ernst Hugo Correll, der Produktionsdirektor der Ufa, tonfilmbegeistert. Dennoch stellt er eine Verunsicherung der deutschen Filmindustrie fest. Der Übergang zum Tonfilm erscheint auch ihm und seinen Kollegen wie der »Turmbau zu Babel [...], indem mit einem Schlag urplötzlich das Gewirr fremder Sprachen sich geltend macht und seine Rechte fordert«<sup>27</sup>.

Mit Hilfe von Sprachatlanten werden Berechnungen über den potentiellen Absatzmarkt deutscher Tonfilme angestellt. Im Juli 1929 veröffentlicht z. B. die *Licht-Bild-Bühne* eine Statistik über die Verteilung der Weltsprachen: Nach

22 Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 1: 1895–1933. Frankfurt/M. u. München 1987, S. 573–575.

23 Paschke 1935, S. 80.

24 Alexander Jason: *Handbuch der Filmwirtschaft*. Berlin 1932, S. 16.

25 Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film: Vom ersten Ton bis zur farbigen Breitwand*. München 1957, S. 205.

26 René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm* [Entstehungszeit: 1929]. München 1952, S. 96.

27 Ernst Hugo Correll: Der Weg des Films zur Großindustrie, in: Arnau 1932, S. 18.

einer Schätzung sprechen etwa 180 Mio. Menschen Englisch, 120 Mio. Russisch, 70 Mio. Spanisch, 60 Mio. Französisch.<sup>28</sup> Einen deutschsprachigen Tonfilm könnten aber immerhin 100 Mio. Menschen verstehen. Diese Information wird unterschiedlich aufgenommen. Ein Teil der deutschen Filmindustrie hält diese Anzahl für völlig ausreichend, um weiterhin mit Gewinn zu produzieren. So geht z. B. Correll davon aus, daß die deutschen Studios mit Hilfe des Tonfilms eine Alleinherrschaft auf dem heimischen Markt durchsetzen können:

Die Hauptgefahr des amerikanischen Films bestand in seiner sprachlichen Internationalität; denn der Film war stumm, und seine Sprache war die Geste, deren Erläuterung, wo es nötig schien, sehr leicht mit ein paar Worten in allen Mundarten der Welt möglich war. Dieser ungeheuren Macht der stummen Sprache machte mit einem Schlag der Tonfilm ein Ende.<sup>29</sup>

Wie Correll glaubt auch der Filmwirtschaftler Paschke daran, daß die deutsche Filmindustrie ihre ohnehin schon bestehende nationale Vormachtstellung jetzt ausbauen kann. Er prognostiziert sogar den endgültigen Rückzug der Hollywood-Produktionen auf den englischsprachigen Markt: »Der Tonfilm verstärkte die Tendenz zur individuellen, nationalen Produktion.«<sup>30</sup>

Für das Jahr 1931 ist diese Voraussage auch tatsächlich zutreffend: Der Anteil US-amerikanischer Filme am Gesamtangebot, der in den Vorjahren bis zu 42% ausmachte, geht 1932 auf nur 26% zurück. Das Kontingent deutscher Produktionen hingegen steigt in diesem Jahr auf 61%.<sup>31</sup> Eine entsprechende Verschiebung ist auch in den Erfolgsstatistiken festzustellen: Unter den zehn erfolgreichsten Filmen des Jahres 1931 befindet sich kein ausländischer Film. Auch 1932 platziert sich nur ein einziger Film aus den USA unter den ersten zehn, nämlich die Ausnahmeproduktion *IM WESTEN NICHTS NEUES*.<sup>32</sup> Entsprechend stellt auch der *Filmkurier* fest, daß in der Saison 1930/31 ein drastischer Rückgang beim Besuch von US-Filmen zu beobachten ist: Während in Stummfilmzeiten der Anteil von Hollywood-Produktionen an Erfolgsfilmen bei rund 20% lag,<sup>33</sup> sei nun kein amerikanischer Film mehr in der Spitzengruppe zu finden.<sup>34</sup>

Dennoch ist Corrells Aufschwungthese allzu optimistisch: Die Stärkung deutscher Produktionen auf dem Heimatmarkt reicht nicht aus, um den Verlust des Auslandseinspiels in allen Bereichen zu kompensieren. Für Erich Pommer etwa bedeutet der Ton eine Bedrohung der aufwendigen Großproduktionen, auf die er spezialisiert war: »Das tönende Band hätte keine großzügigen Kapitalinvestitionen mehr ertragen, weil die Rentabilität von vornherein unge-

28 Vgl. *Licht-Bild-Bühne*, Berlin, Nr. 160, 6.7.1929; sowie Paschke 1935, S. 85.

29 Correll 1932, S. 18.

30 Paschke 1935, S. 94.

31 Vgl. *Film-Kurier*, Berlin, 8.1.1934.

32 Originaltitel: *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* [USA 1930; R: Lewis Milestone]; vgl. Garnarz 1993, S. 200; Nr. 6 der »Top Ten« der Verleihsaison 1931/32.

33 Vgl. *Film-Kurier*, 1.6.1929.

34 Vgl. *Film-Kurier*, 31.5.1930.



heuren Beschränkungen unterworfen gewesen wäre.«<sup>35</sup> Für Pommer ist offensichtlich, daß Großproduktionen sich auch auf einem gestärkten deutschen Markt nicht amortisieren lassen. Die früh diskutierte Idee, Tonfilme einfach ohne Dialoge zu drehen, war schon ad acta gelegt worden: »Ein Geräuschfilm mit unhörbarem Dialog ist widersinnig.«<sup>36</sup> Daher sucht Pommer von Beginn an nach einem Verfahren, mit dem er trotz Dialog einen internationalen Markt erreichen kann.

### 3. Experimente: Reaktionen auf das Sprachproblem

Die *Filmwoche* berichtet Anfang 1930, daß in den Berliner Kinos zu diesem Zeitpunkt 22 Tonfilme gezeigt würden. Davon seien sieben in Synchronisation, sieben in Originalversion, drei mit Zwischentiteln, vier in einer deutschen Version und ein Film mit Untertiteln zu sehen.<sup>37</sup> Die Aufstellung zeigt bereits, daß zu Beginn der Tonfilmepoche mehrere Verfahren erprobt werden.

Einige Produktionsfirmen beschließen, ihre Filme auch im fremdsprachigen Ausland einfach in unbearbeiteten *Originalversionen* vorzuführen. So erzielt die Ufa mit der deutschen Fassung von *DER BLAUE ENGEL* in Frankreich einen Achtungserfolg, wie Josef von Sternberg berichtet:

In the German tongue, *THE BLUE ANGEL* played in one Theatre in Paris for four years without an interruption, clearly showing that the international cinematic formula need not be abandoned.<sup>38</sup>

Die Vorführung einer solchen Originalfassung ist für die Studios unkompliziert und vor allem preiswert zu bewerkstelligen. Es muß jedoch in Kauf genommen werden, daß ein Großteil des ausländischen Publikums den Dialog nicht verstehen kann. Der zeitgenössische Filmkritiker Rudolf Arnheim sieht gerade darin eine positive Qualität. Er hofft, daß der Tonfilm im Verbund mit Radio und Telefon eine »Weltsprache«<sup>39</sup> schaffen wird. Alle Menschen hätten gerade jetzt die Chance, mehrere Fremdsprachen zu lernen:

Die Vielsprachigkeit wird ebenso Gemeingut werden wie Lesen und Schreiben, und als Folge davon werden die Sprachen sich bald sehr stark aneinander angleichen. Schon jetzt enthalten die meisten ja sehr erhebliche Gemeinsamkeiten. Und damit wird auch ein wichtiger Schritt zum Weltfrieden getan sein.<sup>40</sup>

Im Unterschied zu Arnheim glauben die Produzenten jedoch nicht an ein »Esperanto« durch den Tonfilm; auf einen allgemeinen Fremdsprachenerwerb können sie nicht warten. Beim Export von Originalversionen mindert die fremde Sprache die Attraktivität eines Films so erheblich, daß die Studios von vornherein nicht mit hohen Einspielergebnissen rechnen können: Auch das »deutsche Publikum lehnt die Originalfassungen fremder Filme ab«<sup>41</sup>. Die Projektion von Originalversionen ist also keine Lösung des Internationalitätsproblems, sondern nur ein Notbehelf.

Als Notbehelf erweist sich auch ein zweiter Lösungsversuch: der Einsatz von *Schriftverfahren*. Schriften werden zu Beginn der Tonfilmzeit in zwei Varianten ausprobiert. Bei einigen Filmen produziert man Zwischentitel, auf denen der übersetzte Text zu lesen ist.<sup>42</sup> Da die Handlung verständlich bleiben soll, darf das Bild jedoch nicht zu lange unterbrochen werden. Die Zwischentitel müssen sehr kurz gehalten werden, so daß bei einer Lesegeschwindigkeit von maximal drei bis vier Wörtern in der Sekunde nur Textauszüge geboten werden können.<sup>43</sup>

Um diese Kürzungen und die Unterbrechung des Bildflusses zu vermeiden, setzen einige Produktionsfirmen Untertitel ein. Diese heute noch übliche Methode wird zu Beginn des Tonfilms weitgehend abgelehnt. Die Untertitel sind »auf das Bild gesetzt, wirken daher sehr unorganisch und störend, zumal die doppelte Anstrengung, den Dialog zu verstehen und gleichzeitig die Übersetzung zu lesen, sich besonders bemerkbar macht«<sup>44</sup>. Publikum und Kritiker beklagen Überforderung: »Ich habe immer diese Texte mitgelesen und von den Bildern nur wenig gesehen, solange ich lesen mußte. Ich halte diese Methode, Sprechfilme vorzuführen, für falsch.«<sup>45</sup> Beide Schriftverfahren widersprechen der Neuerung, die der Tonfilm bringt: Endlich sind die Stimmen zu hören, da wird der Zuschauer gezwungen, die Dialoge zu lesen. Daher eignet sich der Einsatz von Schrift nicht zu einer allgemeinen Vermarktung eines Films im Ausland.

Eine Reduzierung der Schrift gelingt bei der Herstellung von *Mehrsprachenfilmen*. 1931 inszeniert G. W. Pabst sein Bergwerksdrama *KAMERADSCHAFT* mit deutschen und französischen Dialogteilen, und auch Julien Duvivier dreht 1932 seine Telefonromanze *ALLÔ BERLIN ... ICI PARIS* zweisprachig: Ein Angestellter beim Berliner Fernsprechamt verliebt sich in seine französi-

35 Pommer 1932, S. 13.

36 Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Halle 1930, S. 175. – Vgl. z. B. *THE WEDDING MARCH* [USA 1928; *DER HOCHZEITSMARSCH*]: R: Erich von Stroheim; D: Erich von Stroheim, George Fawcett, ZaSu Pitts.

37 Vgl. *Filmwoche*, Berlin, H. 4, 1930, S. 125.

38 Josef von Sternberg: *Fun in a Chinese Laundry*. London 1987, S. 221.

39 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [Erstveröff. 1932], mit e. Vorwort zur Neuauflage. München 1974, S. 313.

40 Ebd.

41 Paschke 1935, S. 44.

42 Vgl. etwa die US-Produktionen: *THE MAN AND THE MOMENT* [1929; *LANDUNG IM PARADIES*]: R: George Fitzmaurice; D: Billie Dove, Rod La Roque. Und *THE SHOPWORN ANGEL* [1928; *LIEBESLÜGE*]: R: Richard Wallace; D: Nancy Carroll, Gary Cooper.

43 Vgl. Herbert Birett: Alte Filme: Filmmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen, in: Elfriede Ledig (Hg.): *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*. München 1988 (= diskurs film, 2), S. 69–88.

44 Heinz Umbeh: *Der Tonfilm: Grundlage und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung*, hg. von Hans Wollenberg. Berlin 1933, S. 412.

45 *Filmwoche*, Berlin, H. 4, 1930, S. 125.



sche Kollegin.<sup>46</sup> Das deutsche Publikum konnte den französischen Teilen mit Hilfe von Untertiteln folgen, und die französischen Zuschauer mußten nur bei den deutschen Texten die Übersetzung mitlesen. Für das englischsprachige Publikum jedoch waren beide Filme nur über die Untertitel zu erschließen. Daher war auch die Mehrsprachenmethode »unbestreitbar nur eine Notlösung: Sie schloß Untertitel nicht völlig aus und ließ sich nur auf ein eigens für diesen Zweck geschriebenes Drehbuch anwenden«<sup>47</sup> – also z. B. für Filme im Theater-, Sport- oder Zirkusmilieu. Mehrsprachigkeit ließ sich also nur bei sehr wenigen Stoffen plausibel machen und garantierte nicht die allgemeine Verständlichkeit eines Films.

Die Internationalität des Tonfilms konnte also weder durch den Einsatz von Originalversionen, noch durch die Produktion von Schriftfassungen oder mehrsprachigen Filmen erreicht werden. So kristallisierten sich schon in der frühen Tonfilmzeit zwei Lösungsmöglichkeiten heraus: zum einen die Synchronisation, zum anderen die Herstellung von eigenständigen Versionen für jede Sprache.

#### 4. Die Produktion verschiedensprachiger Fassungen

Das Prinzip des »Versionendrehens« ist schon im Frühjahr 1929 bekannt, als man in Deutschland noch auf die ersten Tonfilme wartet. Am Tag der Premiere von *THE SINGING FOOL* meldet z. B. die *BZ am Mittag*: »Dupont dreht in England zweisprachig.« Regisseur Dupont erklärt in einem Interview, welche Methode er bei *ATLANTIC* anwenden will:

Der Film wird einmal in einer vollständigen englischen und zu derselben Zeit in einer deutschen Sprachfassung gedreht werden. [...] Die Aufnahmen werden in der Weise von staten gehen, daß jedesmal, nachdem eine Szene in der englischen Sprache fertiggestellt ist, die deutschen Schauspieler sofort hinterher dieselbe Szene noch einmal in deutscher Sprache spielen werden.<sup>48</sup>

Im Unterschied zur Synchronisation sprechen die Schauspieler schon bei der Filmaufnahme die Sprache, die der Zuschauer auch später im Kino hören wird. Bei einem Versionenfilm handelt es sich also um eine eigens gedrehte Sprachfassung. Dieses Verfahren ist es, das sich schließlich auf dem frühen deutschen Tonfilmmarkt durchsetzen wird.

46 KAMERADSCHAFT [D/F 1931; LA TRAGÉDIE DE LA MINE]: R: G. W. Pabst; D: Alexander Granach, Fritz Kampers, Daniel Mendaille. – ALLÔ BERLIN ... ICI PARIS [D 1932; HALLO, HALLO! HIER SPRICHT BERLIN!]: R: Julien Duvivier; D: Josette Day, Germaine Aussey, Wolfgang Klein.

47 Francis Courtade: Die deutsch-französischen Coproduktionen, in: Heike Hurst u. Heiner Gasen (Hgg.): KAMERADSCHAFT – QUERELLE: Kino zwischen Deutschland und Frankreich. München 1991 (= CICIM, 30/31/32), S. 161.

48 *BZ am Mittag*, Berlin, 11.6.1929 [SDK].

#### 4.1. Versionenfilme auf dem deutschen Filmmarkt

In den ersten sechs Tonfilmjahren werden insgesamt 796 Spielfilme mit deutschen Dialogen hergestellt; davon entstehen 224 in Sprachfassungen.<sup>49</sup> Das bedeutet: Knapp 30% der deutschsprachigen Tonfilme werden zwischen 1929 und 1934 noch in anderssprachigen Fassungen gedreht (siehe Diagramm 1).<sup>50</sup> Demnach war das Anfertigen von Versionen in der Frühphase des deutschen Tonfilms kein Kuriosum, sondern eine weitverbreitete Produktionspraxis.

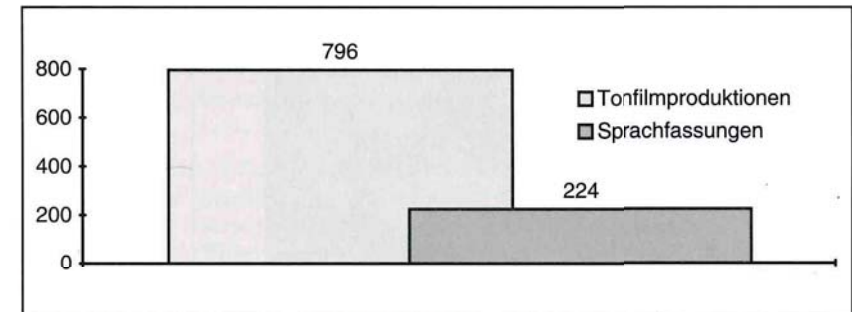


Diagramm 1: Gesamtzahl der Tonfilmproduktionen im Zeitraum 1929–1934, mit Anteil der mehrsprachig gedrehten Fassungen.

Daher gab es in Europa zu dieser Zeit regelrechte Spezialisten für mehrsprachige Regiearbeit, wie etwa die Deutschen Reinhold Schünzel und Gerhard Lamprecht oder den Tschechen Carl Lamac; Roger LeBon, Jean Boyer, Max du Vaucorbeil profilierten sich als Co-Regisseure bei französischen Fassungen.<sup>51</sup> Auch für die Schauspieler eröffnete sich ein neuer Markt. Camilla Horn reiste durch Europa und drehte für französische, amerikanische, britische und deutsche Studios, blieb dabei allerdings auf ihre Muttersprache beschränkt. Brigitte Helm, Olga Tschechowa oder Adolf Wohlbrück traten auch in fremdsprachigen Fassungen auf. Als extrem spezialisiert können Anny Ondra, Käthe v. Nagy und Lilian Harvey gelten. Anny Ondra spielte bei 13 Filmen auch in den Versionen mit – sie sprach Tschechisch, Deutsch und Französisch. Käthe v. Nagy führte in Frankreich den Namen »Kate de Nagy«; sie trat allein 1934 in fünf französischen Versionen auf.<sup>52</sup> Noch bekannter für ihre Vielseitigkeit war die dreisprachige Harvey; die populären Filmzeitschriften zeigten sie im Kreise ihres deutschen, französischen sowie englischen Filmpartners (siehe

49 Nicht berücksichtigt wurden in Deutschland produzierte Stummfilme, die nur im Ausland nachvertont wurden, also nicht deutschsprachig sind.

50 Vgl. Uta Berg-Ganschow: Deutsch, Englisch, Französisch, in: Wolfgang Jacobsen: *Babelsberg: Ein Filmstudio 1912–1992*. Berlin 1992, S. 169.

51 Anzahl der mehrsprachig gedrehten Filme: Schünzel (8), Lamprecht (6); Lamac (15); LeBon (11), Boyer (9), du Vaucorbeil (8).

52 Vgl. Courtade 1991, S. 168.





Abb. 1:  
Werbefoto zu SCHWARZE  
ROSEN [1935; R: Paul  
Martin]. Lilian Harvey  
mit ihren drei Filmpart-  
nern: Willy Fritsch,  
Esmond Knight (engl.  
Version: DID I BETRAY?)  
und Jean Galland (franz.  
Version: ROSES NOIRES).

Abb. 1). Zwischen 1930 und 1936 übernahm Lilian Harvey Rollen in 13 Versionenfilmen; sie spielte dabei insgesamt zwölf deutsche, sechs englische und zehn französische Parts (siehe Tabelle 2).<sup>53</sup>

Die Sprachbegabung der Harvey »bringt der Ufa auch ökonomische Vorteile. Sie spart Gage und Kostüme für zwei Darstellerinnen, und die Dreharbeiten gehen zügiger voran, weil auf Proben und auch auf Ausleuchtung zum Teil verzichtet werden kann«<sup>54</sup>. So steigern Sprachkenntnisse zu Beginn der Tonfilmepoche den Marktwert eines Stars: Das umfangreiche *Universal Filmlexikon*, in dem nahezu alle deutschen Filmdarsteller mit Werbeseiten vertreten sind, weist daher in den Jahren 1931 und 1932 diese Befähigung explizit nach. 29 Sprachen sind erfasst, darunter sogar Japanisch oder Lettisch.<sup>55</sup> In einem gesonderten Sprachregister läßt sich nachschlagen, welcher Schauspieler

53 1939 drehte Lilian Harvey in Cinecittà noch einmal einen Versionenfilm: *INS BLAUE LEBEN* [D/I 1939; CASTELLI IN ARIA; R: Augusto Genina; mit: L. H., Vittorio de Sica, Otto Treßler].

54 Christiane Habich: *Lilian Harvey*. Berlin 1990, S. 28.

55 Vgl. Arnau 1932, Beilage (>Lesezeichen<).

| Jahr  | Regie                                              | deutsche Fassung                                              | englische Fassung                                 | französische Fassung                             |
|-------|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1930  | Wilhelm Thiele                                     | LIEBESWALZER<br>L. H., Willy Fritsch                          | LOVE WALTZ<br>L. H., Georg Alexander              | —                                                |
| 1930  | Gustav Ucicky                                      | HOKUSPOKUS<br>L. H., Willy Fritsch                            | THE TEMPORARY<br>WIDOW<br>L. H., Laurence Olivier | —                                                |
| 1930  | Wilhelm Thiele<br>(Max de Vau-<br>corbeil)         | DIE DREI VON DER<br>TANKSTELLE<br>L. H., Willy Fritsch        | —                                                 | LE CHEMIN DU PARADIS<br>L. H., Henri Garat       |
| 1930  | Hanns Schwarz<br>(Georges Tré-<br>ville)           | EINBRECHER*<br>L. H., Willy Fritsch                           | —                                                 | FLAGRANT DELIT*<br>Blanche Motel, Henri<br>Garat |
| 1931  | Hanns Schwarz<br>(Max de Vau-<br>corbeil)          | IHRE HOHEIT BEFIEHLT*<br>Käthe von Nagy,<br>Willy Fritsch     | —                                                 | PRINCESS À VOS<br>ORDRES*<br>L. H., Henri Garat  |
| 1931  | Anatol Litvak                                      | NIE WIEDER LIEBE<br>L. H., Willy Fritsch                      | —                                                 | CALAIS – DOUVRES<br>L. H., André Roanne          |
| 1931  | Erik Charell                                       | DER KONGRESS TANZT<br>L. H., Willy Fritsch                    | CONGRESS DANCES<br>L. H., Henri Garat             | LE CONGRÈS S'AMUSE<br>L. H. Henri Garat          |
| 1932  | Wilhelm Thiele<br>(Roger Le Bon)                   | ZWEI HERZEN UND EIN<br>SCHLAG<br>L. H., Wolf Albach-<br>Retty | —                                                 | LA FILLE ET LE GARÇON<br>L. H., Henri Garat      |
| 1932  | Robert Siodmak                                     | QUICK<br>L. H., Hans Albers                                   | —                                                 | QUICK<br>L. H., JulesBerry                       |
| 1932  | Paul Martin<br>(Robert Steven-<br>son; Jean Boyer) | EIN BLONDER TRAUM<br>L. H., Willy Fritsch                     | HAPPY EVER AFTER<br>L. H., Jack Hulbert           | UNE RÊVE BLONDE<br>L. H., Henri Garat            |
| 1932  | Friedrich Hol-<br>länder                           | ICH UND DIE KAISERIN<br>L. H., Conrad Veidt                   | THE ONLY GIRL<br>L. H., Charles Boyer             | MOI ET L'IMPÉRATRICE<br>L. H., Charles Boyer     |
| [...] | [...]                                              | [...]                                                         | [...]                                             | [...]                                            |
| 1935  | Paul Martin                                        | SCHWARZE ROSEN<br>L. H., Willy Fritsch                        | DID I BETRAY?<br>L. H., Esmond Knight             | ROSES NOIRES<br>L. H., Jean Galland              |
| 1936  | Paul Martin                                        | GLÜCKSKINDER<br>L. H., Willy Fritsch                          | —                                                 | LES GAIS LURONS<br>L. H., Henri Garat            |

Tabelle 2: Versionenfilme mit Lilian Harvey im Zeitraum 1930–1936.

(Mit Asterisk sind diejenigen Filme gekennzeichnet, in denen die verschiedensprachigen weiblichen Hauptrollen nicht einheitlich mit L. H. besetzt sind. Die in Klammern genannten Regisseure führten bei den fremdsprachigen Fassungen Regie.)



für eine gewünschte Sprache zur Verfügung steht. Der Sänger Leo Monosson z. B. gibt 1932 an, zehn Sprachen zu beherrschen. Doch schon 1933 ist die Sprachkompetenz der Darsteller nicht mehr verzeichnet.<sup>56</sup> Aus gutem Grund: Die Zahl der Versionenfilme war schon deutlich zurückgegangen.

Durchsetzung und Niedergang der Sprachversionen lassen sich recht genau datieren. Bereits 1929 wurde mit Sprachversionen gearbeitet, und schon im darauffolgenden Jahr etabliert sich mit dem Tonfilm auch das Versionendrehen: 20% der deutschsprachigen Tonfilme werden 1930 noch in mindestens einer anderen Sprachfassung produziert (siehe Diagramm 2). Zu einem regelrechten Versionenboom kommt es im Jahr 1931: Fast 40% aller deutschen Tonfilmproduktionen werden zusätzlich noch in fremdsprachigen Fassungen gedreht, was zu diesem Zeitpunkt noch als *die* Garantie für internationale Vermarktung gilt.

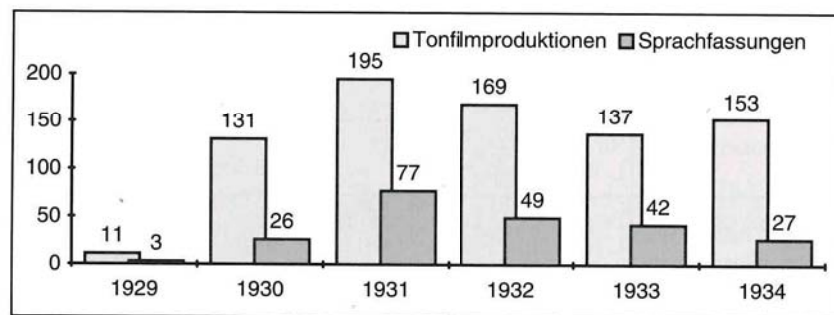


Diagramm 2: Gesamtzahl der Tonfilm-Jahresproduktionen im Zeitraum 1929–1934, mit Anzahl der mehrsprachig gedrehten Fassungen.

Der Boom von Versionenfilmen im Jahre 1931 ist nicht allein auf das Verhalten der deutschen Filmindustrie zurückzuführen. Produzenten aus anderen Staaten bringen nun ebenfalls deutsche Fassungen ihrer Filme auf den Markt: So drehen z. B. englische, tschechische und italienische Studios jeweils vier deutschsprachige Fassungen, zumeist in Co-Produktion mit einem deutschen Hersteller. Die Franzosen kommen sogar mit 15 Filmen in die deutschen Kinos, doch noch stärker engagieren sich die Hollywood-Studios. Während US-amerikanische Produktionsfirmen noch 1930 nur drei deutsche Fassungen herstellen, bringen sie nun schlagartig 20 Filme in deutscher Sprache auf den Markt; allein elf dieser Versionenfilme entstehen im Auftrag der Paramount in Joinville, einem Vorort von Paris.

Das Engagement der ausländischen Studios erklärt nicht nur den starken Aufschwung des Versionendrehens, sondern auch seinen ebenso raschen Niedergang in den Folgejahren. 1932 und 1933 sinkt der Anteil an Fassungen auf etwa 30%, 1934 fällt er rapide auf 18% zurück. Zwar werden 1932 sogar Ver-

sionenfilme von kleineren Staaten wie Ungarn, Norwegen, Finnland oder Dänemark produziert, die auf Amortisation im Ausland angewiesen sind, aber die größeren Produzenten ziehen sich aus diesem Geschäft zurück. Engländer und Italiener stellen gar keine deutschen Fassungen mehr her, und auch die Franzosen reduzieren ihr Angebot um die Hälfte. Der deutlichste Einschnitt ist wieder bei den Hollywood-Studios zu verzeichnen. Die Paramount stellt nach nur einem Jahr die Arbeit in Joinville ein, die übrigen Studios ziehen nach. Daraufhin geht die Zahl der US-Produktionen für den deutschsprachigen Markt drastisch zurück: 1932 werden von amerikanischen Studios nur noch vier Filme in deutschen Fassungen produziert, 1933 entsteht noch ein einziger Film – eine deutsche Co-Produktion mit der Universal. Die Universal hatte sogar vor, noch weitere Filme in zwei Versionen zu drehen, doch das Projekt wird abgebrochen: »It was intended to make a series of 16 of these, but they're temporarily stopped because of the political situation over there.«<sup>57</sup> Aus amerikanischer Sicht ist das Experiment »Sprachversionen« damit endgültig abgeschlossen.

Die Produktionspolitik der Amerikaner erklärt auch die Sprachenverteilung. Sieht man die Gesamtaufteilung der Sprachen, so dominiert das Französische: Von 75% aller Versionenfilme wird eine französische Version gedreht. Die Deutschen gehen davon aus, daß sie die Hollywood-Studios mit den Versionen erstmals vom französischen Markt verdrängen können – auch wenn diese ebenfalls französische Fassungen drehen. Im Unterschied zu den Amerikanern seien sie nämlich in der Lage, sich in die Mentalität der Franzosen einzufühlen. Die Amerikaner hätten ihre Versionenfilme »teilweise mit nicht genügend Mitteln finanzieller und künstlerischer Art, teilweise auch mit erschreckender Unkenntnis der Mentalität der Abnehmerländer gedreht«<sup>58</sup>. Die deutschen Versionenfilme hingegen würden mit Sicherheit erfolgreich sein:

Dazu trägt auch bei, daß gerade die deutschen Filmproduzenten über künstlerische Kräfte verfügen, die einer solchen Aufgabe nicht nur durch die Beherrschung mehrerer Sprachen, sondern auch durch die Kenntnis fremder Länder und deren eigentümlicher Milieus gewachsen sind.<sup>59</sup>

Diese Selbstsicherheit blieb auf den französischen Markt beschränkt. Nur bei 28% aller Versionenfilme wurde auch eine Fassung in englischer Sprache aufgenommen; offenbar gingen die Produzenten nicht davon aus, mit ihren Fassungen auf dem von Hollywood dominierten, englischsprachigen Markt bestehen zu können.

Daß der Anteil an englischsprachigen Versionen 1931 deutlich steigt, läßt sich dementsprechend nicht auf deutsche Exportpolitik, sondern auf die Experimente der Amerikaner zurückführen. Für die Hollywood-Studios war eine

57 Kauf.: THE REBEL (German-Made) (English Version) [Filmkritik vom 1.8.1933], in: *Variety, Film Reviews 1907–1980* [Reprint], 16 Bde. New York u. London 1983, hier: Bd. 4.

58 Umbehre 1933, S. 414.

59 Ebd.

56 Vgl. Arnau, Frank (Hg.): *Universal Filmlexikon*, Ausg. 1933. Berlin u. London, passim.



englische Version natürlich unumgänglich. In dem Moment, als sie sich verstärkt engagieren, steigt der Anteil der Versionenfilme mit englischen Fassungen auf 40%. Ähnliches gilt für den Anstieg bei den spanischen Fassungen. Denn die Hollywood-Studios sind im Unterschied zu europäischen Anbietern auch an der spanischsprachigen Welt interessiert; sie wollen mit diesen Versionen vor allem den mittel- und südamerikanischen Markt erreichen. Daher ist auch das Spanische nach dem Rückzug der Amerikaner nicht mehr vertreten (siehe Diagramm 3).

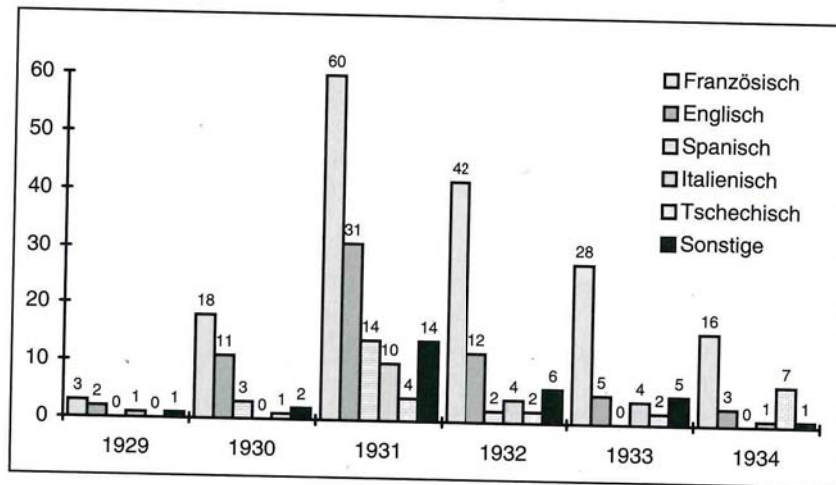


Diagramm 3: Anzahl der verschiedenen Sprachfassungen im Zeitraum 1929–1934.

Der Rückzug der Hollywood-Studios vom deutschsprachigen Markt hängt vor allem mit einer verfehlten Produktionspraxis zusammen. Die Amerikaner wandten nämlich beim Drehen der Versionen ein anderes Verfahren an als die Europäer.

#### 4.2. Produktionsmethoden US-amerikanischer und deutscher Studios

Bei der Produktion von Versionen sind grundsätzlich zwei Verfahren zu unterscheiden. Die Amerikaner drehen zu Beginn der 30er Jahre ihre Versionenfilme zumeist nach einer bereits bestehenden, eigenen Vorlage. Die Deutschen hingegen ziehen es vor, die Versionenfilme parallel zu drehen.

Die amerikanischen Studios produzieren mit den nach Vorlage gedrehten Versionenfilmen im Grunde genommen »fremdsprachige Remakes«. Einige Firmen versuchen, diese Remakes in Amerika zu drehen, mit eigens dafür verpflichteten Europäern. Nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseure werden unter Vertrag genommen. So holt die MGM 1930 z. B. Jacques Feyder nach Kalifornien. Der Franzose soll unter anderem mit der Schwedin Greta

Garbo eine deutschsprachige Version von ANNA CHRISTIE drehen, ausgehend vom amerikanischen Original. Über derartige Konstellationen spottet Ilja Ehrenburg:

Die Metro dreht eine deutsche Fassung. Das Manuskript ist von einem Ungarn. Der Stoff amerikanisch. Der Regisseur ist ein Franzose. In den Hauptrollen Deutsche. Das Kleinvolk ist notdürftig eingedrillt. Die deutsche Fassung wird hundertfünfzigtausend Dollar kosten. Noch gut, wenn Deutschland auch nur ein Zehntel wieder einbringt. Wir setzen Hunderttausende zu. Und, die Ware ist offengestanden nicht ganz erstklassig. Schwerlich wird sie den Deutschen gefallen. Kein Wunder: der Regisseur probt die Dialoge mit Hilfe eines Dolmetschers!<sup>60</sup>

Tatsächlich erwies sich das Verfahren als unrentabel, und die Ergebnisse blieben unbefriedigend. Europäische Stars waren zu kostspielig, als daß man sie dauerhaft für Versionen hätte verpflichten können. Daher hätte man bei regelmäßiger Produktion auf unbekanntere Darsteller zurückgreifen müssen, und damit die Erfolgsaussichten der Filme von vornherein geschmälert. Außerdem war die ortsansässige Konkurrenz ausgesprochen stark – im Unterschied etwa zum spanischsprachigen Markt. Aus diesen beiden Gründen wurden in den USA nur wenige deutsche Fassungen hergestellt: Selbst im Spitzenjahr 1931 waren es lediglich vier Filme. Die Fox beendet ihre Experimente schon 1930, und im Frühjahr 1931 stoppen schließlich auch MGM, Warner und RKO die Produktion solcher Versionen.<sup>61</sup>

Im Unterschied zu diesen Studios entscheidet die Paramount, ihre Remakes in Europa zu produzieren. Vizepräsident Jesse L. Lasky reist nach Frankreich und erklärt der Presse im Mai 1929 seine Idee:

Der Film wird in Amerika gedreht. Sobald das Budget für die Herstellung des Films in Amerika feststeht [...] lasse ich in Frankreich ein genaues Duplikat dieses Films mit einer ausschließlich französischen Besetzung anfertigen, genau nach den ursprünglichen Vorgaben, dem »vade mecum«, dem der neue Produzent nur gewissenhaft zu folgen braucht.<sup>62</sup>

Laskys Paramount mietet die Gaumont-Studios in Joinville an und beginnt mit dem Umbau. Der Atelierbetrieb wird bereits im April 1930 aufgenommen. Schon in der ersten Saison wird in Joinville mit zehn Sprachen experimentiert; es entstehen 82 Spielfilme, die jeweils in mehreren Sprachfassungen gedreht werden: eine Massenproduktion, die das Ergebnis großer Rationalisierungsanstrengungen ist.

»Denken darf man in Joinville nicht, man muß eilen«<sup>63</sup> – so beschreibt Ilja Ehrenburg die dortige Arbeitsweise: »Sie stehen am Fließband und stellen Träume her.«<sup>64</sup> Für ihn werden die Studios in Joinville zum Kristallisations-

60 Ilja Ehrenburg: *Die Traumfabrik: Chronik des Films* [Erstveröff. 1931]. Berlin (Ost) 1983, S. 319.

61 Vgl. Toeplitz 1987, S. 580.

62 Aus: *Le courrier cinématographique*, 4.5.1929; zit. nach: Coutarde 1991, S. 162.

63 Ehrenburg 1983, S. 380.

64 Ebd., S. 384.



punkt der kapitalistischen Filmproduktion. Im Frühjahr 1931 schreibt Ehrenburg in Paris eine umfangreiche »Chronik des Films« mit dem programmatischen Titel *Die Traumfabrik*. Er erklärt, der Film sei »ein Serum gegen die Verzweiflung«<sup>65</sup>, das die Menschen nur scheinbar vor der inneren Leere rette. Ihr von der Rationalisierung bestimmter Arbeitsalltag in der Fabrik oder im Büro setze sich im Kino fort. Das zeige sich am deutlichsten in Joinville:

In sieben Ateliers wird Tag und Nacht gearbeitet. [...] Die Arbeit steht nie still. [...] Elf Fassungen: eine französische, eine deutsche, eine spanische, eine schwedische, eine portugiesische, eine tschechische, eine dänische, eine polnische, eine rumänische, eine ungarische, und eine holländische. Keine Minute verlieren! Eine Minute kostet soundsoviel Dollar! Die Ausgaben sind so enorm und Europa ist eine Bettlerin. Schneller, Herrschaften! [...] Die Amerikaner sind hier die Herren. Sie sprechen ihre Sprache, die alle Welt versteht – sie haben Dollars.<sup>66</sup>

Die amerikanische Währung gilt Ehrenburg als neue Weltsprache. Doch trotz Kaufkraft des Dollars sind auch die Remakes der Paramount nicht erfolgreich. Auf die elf Filme, die das Studio 1931 nach Deutschland bringt, reagiert die Kritik fast durchweg ablehnend: »Der gute Name des Marmorhauses wird durch das fortgesetzte Herausbringen deutscher Fassungen amerikanischer Filme geradezu systematisch ruiniert.«<sup>67</sup> Und auch das Publikum meidet die Versionen aus Joinville:

Die Ergebnisse dieses modernen Turmbaus zu Babel waren beklagenswert, nicht nur in künstlerischer, sondern auch in kommerzieller Hinsicht. In keinem der Länder, in denen Paramount ihre Versionen lieferte, hatten diese Filme Erfolg.<sup>68</sup>

Zu deutlich sei den Filmen die Massenfabrikation anzumerken, so argumentieren die Gegner der US-Produktionen, auch wenn gelegentlich deutsche Stars eingesetzt werden: »Geradezu Mitleid konnte man mit der Hauptdarstellerin Camilla Horn haben.«<sup>69</sup> Die Produktionsgeschwindigkeit in Joinville sei zu hoch. Tatsächlich inszenierte der auf Fassungen spezialisierte Regisseur Leo Mittler dort in knapp acht Monaten sechs Filme, die in dieser kurzen Zeit auch noch in mehreren anderen Sprachversionen abgedreht werden mußten.

Völlig andere Produktionsbedingungen für Versionenfilme herrschen zu dieser Zeit demgegenüber bei den deutschen Studios, insbesondere bei der Ufa. Pommer kann seine Regisseure zwei oder gar drei Monate an einem Film arbeiten lassen. In Babelsberg werden speziell bei diesen ohnehin schon teuren Filmen Versionen angefertigt. Im Unterschied zur Paramount stellt die Ufa gerade ihre Großproduktionen, ihre Prestigefilme, in mehrsprachigen Fassungen her.<sup>70</sup>

65 Ebd., S. 288.

66 Ebd., S. 377 f.

67 Fritz Olinsky: *Leichtsinnige Jugend* [Nachlaß Olinsky, SDK, Sign. 4.3–89/3 (VAR) 7], S. 100.

68 Toeplitz 1987, S. 580.

69 Nachlaß Olinsky, S. 100.

70 Vgl. Coutarde 1991, S. 170.

Die Versionenfilme in Deutschland sind keine nachträglich hergestellten »Duplikate« älterer Filme, sondern entstehen in demselben Produktionsgang mit dem »Original«; es sind »Filme, die in der Regel zu etwa gleicher Zeit, am gleichen Drehort, mit ähnlichem Stab und ganz oder teilweise anderen Darstellern in einer fremden Sprache hergestellt wurden«<sup>71</sup>. Diese Definition deutet bereits an, daß auch bei den parallel gedrehten Versionenfilmen, wie sie in Deutschland üblich waren, zwei Verfahren zu unterscheiden sind. Eine Variante sah die Beibehaltung der Darsteller vor; die Schauspieler mußten bei diesem System ihre fremdsprachigen Texte mit Hilfe von Sprachlehrern einüben. Bei einer zweiten Variante wurden die Schauspieler gegen Muttersprachler ausgetauscht. Die Vorzüge und Nachteile beider Verfahren lassen sich an zwei Fallbeispielen demonstrieren: 1930 läßt Erich Pommer seine Stars in beiden Versionen von *DER BLAUE ENGEL* auftreten, 1932 jedoch tauscht er bei *F.P.1 ANTWORTET NICHT* die Hauptdarsteller aus.

## 5. Sprachversionen im Vergleich

Die Suche nach den Sprachversionen der 30er ist mühsam und größtenteils unergiebig. Anfragen bei den Filmarchiven erfordern eine genaue Erklärung des damaligen Produktionsablaufs, um die unnötige Anforderung von synchronisierten oder untertitelten Fassungen auszuschließen. Auch nach der Ausräumung möglicher Mißverständnisse ist nur gelegentlich Erfolg beschieden.<sup>72</sup> Ausnahmen bilden jedoch einige der aufwendig produzierten Pommer-Produktionen, die in hoher Kopienzahl kursierten. So ist eine englische Fassung von *F.P.1 ANTWORTET NICHT* z. B. über die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung zu beziehen; die französische muß als verschollen gelten.<sup>73</sup> *THE BLUE ANGEL* wurde sogar schon im Fernsehen gezeigt.<sup>74</sup> An diesen beiden Erfolgsfilmen der Ufa läßt sich zum einen der Varianzbereich zwischen den jeweiligen Sprachfassungen zeigen;<sup>75</sup> die Gegenüberstellung der beiden Filme und ihrer Versionen demonstriert außerdem, wie sich der Austausch, respektive die Beibehaltung der Darsteller auf die Produktion ausgewirkt haben.

71 Klaus 1988, Bd. 1, S. 11.

72 Vgl. Berg-Ganschow 1992, S. 169.

73 Nach Auskunft von Walter Seidler, SDK, gibt es ein (sehr unvollständiges) Fragment der französischen Version im »Centre National de la Cinématographie (CNC), Bois d'Arcy (Frankreich); es handle sich dabei um ein Unikat, das nur auf Nitro-Material vorliege. Éric Le Roy vom CNC teilte der Verf. mit, daß das Archiv über keine Kopie verfüge.

74 Auf »3sat«, am 7.5.1993.

75 Zu den filmspezifisch übertragenen editionsphilologischen Begriffen der »Varianz« (d. i. der Unterschied zweier separat autorisierter Fassungen) und der »Differenz« (d. i. der auf Überlieferungsdefekte – Verschleiß oder Risse – zurückgehende Unterschied zweier oder mehrerer Kopien ein und derselben autorisierten Fassung) vgl. Michael Schaudig: Mit der Zensurkarte auf »Rattenfang«. *DIE RATTEN* (1921): Aspekte der Überlieferung, Edition und Rekonstruktion eines Stummfilm-Fragments, in: Ledig 1988, S. 163–207, insbes. S. 187.



## 5.1. DER BLAUE ENGEL und THE BLUE ANGEL

Der Vergleich der Sprachversionen setzt bei DER BLAUE ENGEL eine Festlegung voraus: Schon 1930 gab es mehrere Fassungen. Für die Kinos ohne Tonapparat wurde eine Stummfilmversion mit deutschen Zwischentiteln hergestellt; zusätzlich gab es stumme Fassungen mit fremdsprachigen Zwischentiteln für den Export. Eine Tonfilmversion wurde komplett in deutscher Sprache gedreht, eine zweite Tonversion entstand für den englischsprachigen Markt. Außerdem ist schon damals mindestens eine Synchronisation angefertigt worden.<sup>76</sup>

In den USA waren in den 30er Jahren beide Sprachfassungen zu sehen. 1947 kam zusätzlich noch eine um 14 min gekürzte und umgearbeitete Version des deutschen Originals in den Verleih, ein *recut*.<sup>77</sup> Daher sind heute dort (mindestens) drei Fassungen im Umlauf, nämlich zwei deutsche Versionen und eine für den englischsprachigen Markt. Zwischen diesen Fassungen lassen sich zwei Vergleiche sinnvoll durchführen: Eine Gegenüberstellung der beiden deutschen Fassungen zeigt die Strategie der 1947 vorgenommenen Uminterpretation des Films, wie Peter Hogue ausführt.<sup>78</sup> Ein Vergleich zwischen der deutschen Langfassung von 1930 und der damaligen Version für den englischsprachigen Markt gibt Aufschluß über die Produktion von Sprachversionen.

Bei einer ersten, parallelen Sichtung der beiden Fassungen auf zwei Monitoren (zweckmäßigerweise noch ohne Ton), zeigt sich, daß die Szenenabfolge in beiden Versionen übereinstimmt. Es gibt keine Umstellungen und nur wenige Kürzungen. Obschon die einzelnen Einstellungen variieren, wirken beide Fassungen im stummen Vergleich ausgesprochen ähnlich.

Bei der Sichtung mit Ton bietet die Version für den englischsprachigen Markt nach zwei Minuten eine Überraschung, die auf Ähnlichkeit basiert. Die Aufwartefrau, die dem Lehrer Rath das Frühstück bringt, ruft: »Herr Professor! Frühstück.« Hätte nicht im Vorspann THE BLUE ANGEL gestanden, so müßte man an der Sprache der Fassung zweifeln – erst fünf (nahezu stumme) Minuten später fällt das erste englische Wort. Die Version, die Pommer 1930 ausdrücklich für den Export in die USA herstellen ließ, enthält noch zahlreiche deutsche Sätze, bisweilen sogar ganze Passagen in deutsch.

Eine Begründung dieser Mischung wird ausdrücklich in der Narration der Exportfassung angelegt. Die Handlung spielt weiterhin in einer deutschen Kleinstadt; Rath (Emil Jannings) wird (wie in der deutschen Fassung) als der dortige Englischlehrer präsentiert.<sup>79</sup> Doch in der Exportfassung heißt es, daß

<sup>76</sup> Vgl. Klaus 1988, Bd. 1, S. 28.

<sup>77</sup> So Peter Hogue: True Blue, in: *Film Comment*, New York, März/April 1994, S. 42.

<sup>78</sup> Vgl. ebd.

<sup>79</sup> Der Name Rath wurde auch in der englischen Fassung beibehalten, auch wenn dadurch das Wortspiel mit dem Namen nicht übersetzt werden konnte. So wird das Klassenbuch, auf das ein Schüler »Unrat« geschmiert hat, in der englischen Fassung nur durch ein Strichmännchen verunziert.

Rath mit seinen Schülern aus pädagogischen Gründen ausschließlich in der Fremdsprache verkehrt: »Englisch sprechen«, fährt der Professor seinen Primus an, als dieser außerhalb des Klassenzimmers deutsch mit ihm reden will. Im Lokal »Der blaue Engel« muß Rath sich auf englisch verständigen, da die Artisten als Ausländer eingeführt werden: »You'll have to talk my language«, erwidert Lola Lola (Marlene Dietrich) die Anrede des Lehrers. Marlene Dietrich, deren Akzent dezent, aber immer noch deutlich ist, soll in dieser Fassung eine Amerikanerin darstellen, die kein Deutsch versteht. Der Film wurde also nicht einfach ohne Ansehen des Spielorts ins Englische übertragen, wie es heute bei Synchronisationen üblich ist. Statt dessen wurde der Sprachwechsel explizit begründet.

Daß man diese komplizierte und wenig glaubwürdige Erklärung in Kauf nahm, ist zum einen auf eine zeitgenössische Sensibilität im Umgang mit Sprache zurückzuführen: Anscheinend wurde ein englischer Dialog in einer so offensichtlich deutschen Umgebung als widersinnig empfunden. Zweitens ist die Konstruktion auch notwendige Folge der Besetzung. Pommer hatte von Beginn an geplant, auch die englische Fassung mit Emil Jannings zu drehen – schließlich war das gesamte Projekt nur für ihn ins Leben gerufen worden. Oscar-Preisträger Jannings war in Amerika bekannt und galt dort als bedeutender Schauspieler. Pommer erklärt, daß man Emil Jannings' Rückkehr aus Amerika explizit nutzen wollte:

Dieser Star der Stummfilmzeit, mit der großen Theatertradition Reinhardts großgeworden, hatte sein Amerikaengagement dazu benutzt, Englisch zu lernen. So also konnte die Ufa es wagen, den hier wie drüben verständlichen Schauspieler in allen beiden Fassungen des BLAUEN ENGELS einzusetzen.<sup>80</sup>

Pommers Einschätzung von Jannings' Lernerfolg ist stark übertrieben. Aus Amerika war der Schauspieler ja gerade wegen seiner Sprachprobleme zurückgekehrt.<sup>81</sup> Selbst ein höflicher US-Journalist urteilt 1930 über Jannings: »Sein Englisch ist immer noch schwach, trotz der Jahre in Hollywood.«<sup>82</sup> Daher blieb dem Autor der englischen Fassung auch keine andere Wahl, als die Verwendung der englischen Sprache ausdrücklich in der Narration zu begründen. Jannings' Akzent war zu stark, als daß man ihn einfach hätte überspielen können.

Daß Jannings seine englischen Repliken konsequent deutsch intoniert, wird im Film sogar ironisch eingesetzt. Professor Rath bemängelt in beiden Fassungen die falsche Artikulation seiner Schüler: »Halt. Wrong. You are evidently dissatisfied with the accepted pro-nun-ci-a-tion of the word ›the‹.« Gerade bei diesem Satz zeigen sich auch deutlich die Ausspracheprobleme des Lehrers. Er fordert den Schüler auf, das ›the‹ mit korrektem Lispellaut zu

<sup>80</sup> Pommer 1932, S. 13.

<sup>81</sup> Vgl. Emil Jannings: *Theater, Film – das Leben und ich*, bearb. von C. C. Bergius. Berchtesgaden 1951 [Reprint: München 1979], S. 180.

<sup>82</sup> G. A. Atkinson über DER BLAUE ENGEL: »Germany makes a great talkie.«, in: *Film-Kurier*, 9.4.1930 [Übersetzung eines Artikels aus dem *Sunday Express*, 6.4.1930].



sprechen und macht es ihm aus nächster Nähe vor – woraufhin sich der Schüler das Gesicht abtrocknen muß. Dieser Scherz, der auch in der deutschen Fassung vorkommt, wird in der englischen Version noch weiter getrieben. Rath gibt den scheinbar unfähigen Gymnasiasten nun eine Strafarbeit auf. Während sie in der deutschen Fassung ein spitzfindiges Aufsatzthema bearbeiten müssen, läßt Rath in der Exportfassung eine absurde Schreibübung durchführen: »Verdammt Lummel. Sit down. Copy books! Now, gentlemen. Write the word ›the‹ two hundred times.« Mit dieser Anweisung wird der starke Akzent von Jannings noch einmal in die Handlung integriert: Von einem deutschen Professor, der im Sprachunterricht eine solch widersinnige Aufgabe stellt, ist auch keine perfekte englische Aussprache zu erwarten.

Um die einmal etablierte Logik der Sprache zu wahren, müssen im Verlauf des Films die Texte einiger Nebenfiguren gestrichen werden. Diese kleinen Streichungen ergeben in ihrer Summe die knapp neunminütige Kürzung gegenüber der deutschsprachigen Originalfassung. Die Aufwartefrau wirft den toten Vogel des Professors kommentarlos in den Ofen, der Schuldirektor entläßt ihn ohne Auseinandersetzung oder Erklärung. Die Schimpfkanonade der Schlangenbeschwörerinnen wurde gestrichen, der Wirt des Lokals bleibt in dieser Fassung einsilbig, und auch Guste, Ehefrau des Kompaniedirektors Kiepert, wird zur nahezu stummen Rolle.<sup>83</sup> Da es keinen Grund gibt, warum diese vier deutschen Figuren mit Rath englisch sprechen sollten, werden ihre ohnehin schon kurzen Texte auf ein Minimum reduziert.

Auch die beiden wichtigsten Nebenrollen des Films, Kiepert (Kurt Gerron) und Mazeppa (Hans Albers), haben in der englischen Fassung weniger zu sagen. Bereits der erste Auftritt des Kraftmenschen Mazeppa ist um rund 40 sec gekürzt worden; Mazeppa wird außerdem als Franzose eingeführt, um den überdeutlichen Akzent von Hans Albers zu kaschieren: »Permettez-vous, Madame. My name is, äh, Mazeppa, Hans Adalbert Mazeppa. The strong man.« Der Kompaniedirektor Kiepert hingegen bleibt im Film Deutscher, der allerdings im Beisein von Lola Lola und bei einigen anderen Gelegenheiten englisch spricht. Diese Auftritte, wie etwa seine erste Begegnung mit Rath in Lola Lolas Garderobe, sind in der Übersetzung um mehrere Sätze gekürzt worden; Kurt Gerrons Englisch ist noch unbeholfener als das von Jannings. Glücklicherweise jedoch durfte Gerron fast die Hälfte seines Textes in seiner Muttersprache sprechen. So wurde Kieperters größter Auftritt, die achtminütige Zaubernummer mit dem Professor, in Deutsch aufgenommen: Warum sollte er seine Landsleute auch in einer fremden Sprache anreden?

Von dieser gemischtsprachigen Vorgehensweise erfährt der Ufa-Vorstand erst im März 1930, also zwei Monate nach Drehschluß:

Dem größten Teil der Herren war unbekannt, daß in der englischen Fassung nicht sämtliche Darsteller englisch sprechen, sondern ein erheblicher Teil, insbesondere Gerron, deutsch. Es werden hiergegen erhebliche Bedenken geäußert und der Ansicht Ausdruck gegeben, daß es

<sup>83</sup> Zu diesen Beispielen vgl. Hogue 1994.

besser sei, die deutschen Stellen der englischen Fassung nachträglich ins Englische zu übertragen.<sup>84</sup>

Daraufhin werden zumindest diejenigen Szenen nachsynchronisiert, die in der Totale aufgenommen worden waren, also auch die Zaubernummer. Gerron muß im Mai 1930 noch einmal ins Tonstudio und hat dort die lange Rede des Direktors noch einmal in Englisch zu halten, noch dazu auf Lippen synchronität bedacht.<sup>85</sup> Die Mühe, die ihm das bereitet haben muß, ist dem Text anzuhören. Doch wurde die falsche Aussprache, die Asynchronität und der logische Bruch in der Geschichte in Kauf genommen. Ohne Nachsynchronisation wäre der dramatische Höhepunkt des Films in den USA nicht zu verstehen gewesen.

Die deutschsprachigen Szenen, in denen Synchronisation nicht möglich scheint, werden noch einmal gekürzt, so daß z. B. die letzten Sätze des Films entfallen. In der deutschen Fassung spricht Kiepert fast mitleidig eine Art Fazit: »Alles wegen einem Weib!« Da dieser Text nur auf deutsch vorlag, entschied man, die Einstellung in der englischen Version zu streichen; hier befreit Kiepert den Professor kommentarlos aus der Zwangsjacke. Danach singt Lola Lola in beiden Fassungen ihr Lied, während Rath zu seiner alten Schule schleicht. Der Tod des Professors vollzieht sich stumm und bleibt daher in beiden Fassungen gleich.

Die nachbearbeitete Version wird zunächst der deutschen Presse vorgeführt; die hiesigen Kritiken sind positiv:

Der Film ist von gutem Dialog, der in der englischen Übersetzung sogar besser ist, als im deutschen Original, teils weil die Art, in der der Professor Englisch spricht, an sich humoristisch ist, und teils darum weil die Kabarettängerin, in die der Professor sich verliebt hat, amerikanische Nationalität erhalten hat.<sup>86</sup>

Im *Filmkurier* ist man vom Umbau der Geschichte überzeugt, denn die Fremdsprache könne auf diese Weise natürlich eingesetzt werden. Der Akzent der Darsteller sei begründet und ohnehin nur leicht: »Die englische Version ist sprachlich einwandfrei.«<sup>87</sup>

Im Juli findet die Uraufführung in London statt, kurz darauf kommt der Film nach Amerika. Hier zeigt sich, daß das Urteil der deutschen Presse eher einem Wunschdenken entsprach. Obschon der Film insgesamt eine gewisse Anerkennung findet, irritiert doch die Sprachmischung. Louella O. Parsons, Hollywoods mächtige Klatschkolumnistin, wundert sich:

The lines are spoken in a curious mixture of German and broken English. The entire cast is German [...]. One could easily take exception to have Dietrich play an American when her ac-

<sup>84</sup> Ufa-Vorstandssitzung Nr. 618, 24.3.1930 [BA Koblenz, R109I/1027b].

<sup>85</sup> Ufa-Vorstandssitzung Nr. 624, 9.4.1930 [BA Koblenz, ebd.]; Ufa-Vorstandssitzung Nr. 637, 14.5.1930 [ebd.].

<sup>86</sup> Atkinson 1930.

<sup>87</sup> Film-Kurier, 23.8.1930, 2. Beiblatt.



cent is so frankly teutonic. Yet in justice to Mr. von Sternberg it was probably necessary in order to justify the use of the English language.<sup>88</sup>

Die in der Geschichte gefundene Begründung des Englischen wird bestenfalls als listig bezeichnet: »The broken English of the persons involved is accounted for with a certain crafty logic.«<sup>89</sup>

Neben Sprachmischung und Sprachbegründung ist der Akzent das dritte zentrale Problem, das aus der Beibehaltung aller Darsteller resultiert. Pommer muß seine Taktik ändern. Von nun an verzichtet er darauf, die Verwendung einer Fremdsprache 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 Sprachmischungen mehr ein. Um unliebsame Überraschungen zu vermeiden, wechselt er in den folgenden Versionenfilmen zumindest die Nebenrollen durch *native speaker* aus. Jedoch behält er, wenn irgend möglich, seinen Star bei – etwa die sprachbegabten Schauspielerinnen Lilian Harvey und Käthe von Nagy. Pommer besetzt Hans Albers sogar noch einmal in einer englischen Fassung, als er 1931 den Operettenfilm *BOMBEN AUF MONTE CARLO* auch als *MONTE CARLO MADNESS* produziert – eine Version, die mißlingt: Albers wird von der amerikanischen Kritik als schwer verständlich rezensiert.<sup>90</sup> Im nächsten Albers-Film ändert Pommer dann auch konsequenterweise seine Vorgehensweise: Er dreht die drei Fassungen von *F.P.1 ANTWORTET NICHT* mit drei verschiedenen Hauptdarstellern.

## 5.2. F.P.1 ANTWORTET NICHT und F.P.1

Im Sommer 1932 wird auf der kleinen, Greifswald vorgelagerten Ostseeinsel Oie eine gewaltige Kulisse errichtet: Für den Film *F.P.1 ANTWORTET NICHT* läßt die Ufa eine schwimmende Landebahn aufbauen. Im Film wird es heißen, daß diese sog. Flugzeug-Plattform (»F.P.«) von einem Leutnant Droste erfunden wurde, um bei der Überquerung des Atlantiks einen Tankstopp zu ermöglichen. Nun sorgt der Flieger Ellissen mit einem fingierten Diebstahl der Baupläne dafür, daß die bis dato unbeachtet gebliebene Erfindung seines Freundes publik wird. Droste kann daraufhin die Landebahn bauen. Während der Ingenieur sein Werk vollendet, scheitert der Abenteurer Ellissen bei einem waghalsigen Nonstopflug. Als er nach Deutschland zurückkehrt, hat sich die Frau, die er liebt, ausgerechnet Droste zugewandt. Doch schließlich wird es Ellissen sein, der seinen Rivalen Droste und die Stahlinsel vor dem Untergang rettet.

88 Louella O. Parsons: *THE BLUE ANGEL*, in: *Los Angeles Examiner*, 23.1.1931.

89 Mordaut Hall: Mr Jannings and Miss Dietrich, in: *New York Times*, 6.12.1930.

90 C. Hooper Trask: Notes of the Berlin Screen, in: *New York Times*, 15.11.1931.

Im August sind die umfangreichen Bauten fertiggestellt, und im September lädt die Ufa zahlreiche Reporter zu den Dreharbeiten ein. Die Journalisten sind zum einen von der eisernen Plattform beeindruckt; sie betonen die visionäre Qualität der Kulisse. Das zweite Thema, das sie erwähnen, sind die Unterschiede zwischen den Darstellern des Ellissen in den drei Fassungen – Hans Albers, Conrad Veidt und Charles Boyer:

Interessant ist es, zu sehen, wie der Film in drei Versionen gedreht und jede Szene dreimal von drei verschiedenen Schauspielern gesprochen wird. Einen Streit mit einem Rivalen spielt Albers schreiend, mit dem Fuß aufstampfend und einer Brutalität in Stimme und Geste, die kurz vor dem Faustschlag liegt. Veidt, der die englische Fassung spielt, begegnet seinem feindlichen Partner mit einer Ironie, die scharf und überlegen von den Lippen kommt. Der Franzose Charles Boyer spielt dieselbe Szene ruhiger und ganz aus dem Gefühl heraus. Dreimal die gleiche Rolle, und drei voneinander sehr verschiedene Gestalten stehen vor der Kamera.<sup>91</sup>

Was die Reporter damals vor Ort faszinierte, läßt sich heute im Vergleich der beiden erhaltenen Fassungen nicht sofort nachvollziehen. Schaut man sich die deutsche und die englische Version parallel an, so lenkt anfangs die Vielzahl der kleinen Unterschiede vom Spiel der Darsteller ab. Bei dem (fingierten) Einbruch in die Werft trägt der englische Ellissen einen Zylinder, der deutsche einen Hut. Die deutsche Claire Lennartz (Sybille Schmitz) läßt sich vom Chauffeur zur Werft fahren, die englische (Jill Esmond) lenkt den Wagen selbst. Fixiert auf solch geringfügige Unterschiede wandern die Augen zwischen den Monitoren hin und her wie bei einem Suchbild.

Nach einiger Zeit lassen sich jedoch Prinzipien erkennen. Der Ablauf der einzelnen Szenen ist in der Regel identisch, jedoch sind in der englischen Fassung oftmals Zwischenschnitte ausgelassen worden, etwa bei Ellissens Flucht aus der Werft. Nach dem vorgetäuschten Diebstahl fehlt weiterhin der fröhliche Anruf Ellissens bei seinem Freund Droste (Paul Hartmann). In dieser Szene ist der englische Droste (Leslie Fenton) auch nicht bei der Arbeit zu sehen; dabei charakterisieren ihn gerade seine Ärmelschoner. Die Szenen der deutschen Fassung sind in der Regel länger und detailreicher.<sup>92</sup>

Noch deutlicher wird der Verzicht auf atmosphärische Details bei der anschließenden Konfrontation zwischen Ellissen und der Werfteignerin Claire in einer Hotelbar. In der deutschen Version benimmt Ellissen sich wie der Besitzer der Bar. Er schickt den Barkeeper und den Musiker aus dem Raum, bevor er Claire seine Vorgehensweise erklärt. Auch das fehlt in der englischen Fassung. Kürzungen dieser Art ziehen sich durch den gesamten Film; betroffen sind vor allem Einstellungen, die für die Handlung verzichtbar erscheinen – selbst wenn diese keinen Dialog haben, also ohne Mehrkosten hätten übernommen werden können. So fehlt z. B. eine längere Szene, in der die

91 Wolfgang Koeppen: Ein Leuchtturm und tausend Lampen, in: *Berliner Börsen-Courier*, 30.9.1932.

92 Nur in der Hafenszene, in der ein Gespräch zwischen Ellissen und Claire stattfindet, ist die englische Fassung ausführlicher.



imposante F.P. auf allen Decks präsentiert wird. Auch sind die Luftaufnahmen in der englischen Fassung erheblich kürzer; offenbar hat man davor zurückgeschreckt, den Fliegermarsch und die militärisch anmutenden Flugsequenzen einem ausländischen Publikum vorzuführen.<sup>93</sup> Eine deutliche Reduzierung des Schauwerts wird bei solchen Kürzungen in Kauf genommen. In der englischen Fassung wird somit eine rasche Entwicklung des *plots* eindrucksvollen Bildern vorgezogen.

Die Kürzung der nicht handlungstragenden Teile führt zu einem erheblichen Längenunterschied: Die deutsche Version ist von 114 min Dauer, die englische fast 37 min kürzer.<sup>94</sup> Das bedeutet: Ein Drittel des deutschen Films ist nicht in die Auslandsfassung aufgenommen worden.<sup>95</sup>

Einen weiteren Grund für diesen Längenunterschied kann man schon in der Barszene erkennen. Der deutsche Darsteller hat deutlich mehr Text. Hans Albers kann im Unterschied zu Conrad Veidt seine Rede mit umgangssprachlichen Wendungen oder Scherzen ausschmücken. Ellissen läßt von der Bar aus Claires Brüdern telefonisch ausrichten, wo die Pläne zu finden sind: »Dann sollen die Herren Brüder sich mal die Ledermappe ansehen, die vor ihrer Nase auf'm Schreibtisch liegt, und jetzt sollen sie mal ihre vier Kulleraugen gehörig weit aufreißen.« Der englische Ellissen formuliert seine Anweisung zurückhaltender: »It would be a very good idea if they would pay attention to the blotter, which is bang in front of them.« Daß der englische Ellissen sich weniger locker ausdrückt, hängt auch mit Veidts Akzent zusammen. Aus heutiger Perspektive ist es verwunderlich, daß Pommer für die Rolle nicht auf einen *native speaker* zurückgegriffen hat; wahrscheinlich zog der Produzent die Attraktivität des Stars Veidt der korrekten Aussprache eines weniger berühmten Briten vor. Veidt hatte immerhin mehrere Jahre in Hollywood gearbeitet und kam gerade von Dreharbeiten aus London zurück. Dennoch ist er als deutscher Sprecher zu erkennen, etwa am fehlenden Lispellaut. So umgangssprachlich wie Albers' Ellissen kann sich aber nur ein Muttersprachler ausdrücken; bei einem noch an der korrekten Intonation arbeitenden Ausländer ist eine solche hohe sprachliche Kompetenz nicht glaubwürdig. Albers kann es sich erlauben, seinen ohnehin schon längeren Text noch durch improvisierte Passagen auszuschmücken; Veidt muß sich enger an den für ihn fremdsprachigen Text halten. Außerdem stimmen die von Albers bevorzugten saloppen Formulierungen auch nicht mit Veidts Spielweise überein; die eingebauten Scherze sind so sehr auf den Star Albers zugeschnitten, daß sie – wenn sie gelegentlich übersetzt werden – bei ihm wie kopiert wirken. Spezielle Texte für Veidt wur-

den nicht geschrieben. In der englischen Fassung kann daher nur weggelassen werden, was ausdrücklich für (und mit) Albers entwickelt wurde.

Die Unterschiede in den Dialogen steigern sich im Laufe des Films; damit wird auch der Unterschied in der Spielweise deutlicher. Die Vorbereitungen auf das erste Rendezvous mit Claire gestaltet Albers zu einer regelrechten Schau. Im Hausmantel schreitet er beschwingt durch sein Hotelzimmer und steigt im Vorbeigehen auf die Sessel. Er poliert sich ausgiebig die Nägel, während er dem Oberkellner das Menü diktiert:

Also, mein lieber Ober. Pünktlich wie's Gewitter am Tisch 4 – zwei Gedecke, links vorm Flügel. Der Tastenquäler, der Klavierspieler, soll sofort, wenn ich komme, den Fliegermarsch spielen – [*singt:*] rampam didel da dampam – na, und dann das Souper. Schöner großer Helgoländer Hummer, kleines Hamburger Stubenküken – [*imitiert ein Huhn:*] put put put put – et cetera, et cetera ... na, Sie wissen doch Bescheid [...] und mir bringen Sie heimlich einen halben Liter Bier dazu. Na, und auf dem Tisch: Blümelein, schöne Blümelein, stell auf den Tisch die duftenden Reseden, mein guter Ober [...]. Punkt zehn, damit mir keine Klagen kommen.

Diese Bestellung, mit der sich Albers in Szene setzt, fehlt in der englischen Fassung. Veidts Auftritt beginnt erst später, als er sich mit dem Fotografen Sunshine (Donald Calthrop) unterhält. Auch bei diesem Gespräch weichen die beiden Darstellungen voneinander ab: In der englischen Version ist der Fotograf eher ein Kamerad des Fliegers, der mit Respekt behandelt wird; in der deutschen Fassung wirkt der von Peter Lorre gespielte Fotograf Rollfilm wie ein Kind: Der Flieger behandelt ihn herablassend und befördert ihn mit einem Schubs aus dem Zimmer. Von dieser Szene an sind die beiden Typen, die Albers und Veidt spielen, festgelegt. Der Flieger Ellissen wird in den beiden Fassungen des Films einmal als »Gentleman« und einmal als »Draufgänger« dargestellt: »F.P.1 wird durch die Besetzung zu einem anderen Film – wie eine andere Lesart eines Drehbuchs.«<sup>96</sup>

Diese beiden Lesarten werden mit Beginn des Flugabenteuers besonders deutlich. Die mittlerweile gebaute Landeinsel ist durch eine Sabotage vom Untergang bedroht. Claire geht zu Ellissen und bittet ihn um Hilfe; der Pilot stimmt aus Liebe zu. Beim Anflug auf die F.P. grinst der deutsche Ellissen: »Da wird der Droste staunen, wer als erster auf seinem Dachgarten landet.« Doch das Flugzeug wird beschossen, und Ellissen landet mit Achsenbruch. In der englischen Fassung fehlt der Schuß, auch wenn später die zerbrochene Scheibe zu sehen ist. Ellissen scheint in dieser Version ohne Not eine Bruchlandung gemacht zu haben; mit seinen Flugkünsten scheint es nicht weit her zu sein. Nach der Landung klettert Veidt umsichtig aus dem Cockpit, während Albers mit Schwung von der Tragfläche springt. Ihm gelingt ein dynamischer und lautstarker Auftritt: »Wer schießt denn hier? Idioten! Mist, gequirelter Mist. Was is'n los hier? Wohl gar keiner zu Hause?« Mit schwerem Schritt stapft er über die F.P., schreit einem fliehenden Rettungsboot nach – beides

93 Völkerrechtlich galten ja noch die (wenn auch mittlerweile von der sog. »Schwarzen Reichswehr« unterlaufenen) militärischen Entwaffnungsbestimmungen, die in Teil V des Versailler Vertrags festgelegt waren und u. a. das Totalverbot der Luftwaffe enthielten.

94 Berechnungsgrundlage ist eine Vorführgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde.

95 Im Drehbuch waren sogar ursprünglich noch weitere, nur für die deutsche Fassung vorgesehene Szenen geplant, darunter eine lange Gerichtsszene (E 132a–132m), in welcher Ellissen wegen groben Unfugs verurteilt werden soll [SDK].



fehlt in der englischen Version. Als der Flieger in der Kommandobrücke ausströmendes Gas bemerkt, reißt der deutsche Ellissen einen Leutnant vom Fenster und fällt dabei selbst mit ihm zu Boden. Veidt ist viel gesetzter; sein Ellissen legt den Leutnant sanft hin. Der Unterschied ist deutlich: »Im direkten Vergleich der Versionen konkurrieren die Schauspieler im K.o.-System.«<sup>97</sup> Hans Albers ist in seinem Element, Conrad Veidt spielt eine Szene. Er hat keine Chance, eine eigenständige »Lesart« des Drehbuchs zu entwickeln: Es bleibt ein Albers-Film, in dem nun lediglich Veidt die Hauptrolle übernehmen soll.

Seine Qualitäten kann Veidt nur ausspielen, wenn ein Gefühlsausdruck gefordert ist. Die Reporter, die im September 1932 die Dreharbeiten besuchen, erleben einen solchen Moment.<sup>98</sup> Ellissen muß erkennen, daß Claire eigentlich nur Droste retten wollte:

Eine große Spielszene zwischen Sybille Schmitz, Paul Hartmann und Hans Albers gipfelt in einem stark dramatischen Moment, in einem etwas verbitterten Gefühlsausbruch Hans Albers' mit den Worten: »Aha, also deshalb mußte ich herfliegen.« Dieser Satz brachte hier also gerade einen stark dramatischen Höhepunkt. [...] Bei Conrad Veidt erhält die Rolle die Zurückhaltung eines Gentleman-Sportfliegers. Kurz und sachlich meint er nur: »Ooh!«<sup>99</sup>

Albers drückt das Gefühl zusätzlich zu seinem Text noch einmal mimisch aus, während Veidt kaum eine Regung zeigt. Er geht einfach fort. Veidt »hat in Hollywood das Weglassen gelernt«<sup>100</sup>. Er ist in der Lage, das Unausgesprochene ohne Übertreibung darzustellen, wie Uta Berg-Ganschow darlegt. Albers könne »dafür unübersehbar besser schwimmen«<sup>101</sup>.

Wie wichtig das Schwimmen jedoch in einem Abenteuerfilm ist, darüber kann bei F.P.1 ANTWORTET NICHT kein Zweifel bestehen. Ellissens Rettungsaktion endet im Wasser; in den letzten Minuten des Films darf Albers und muß Veidt sich als Schwimmer bewähren. Der von beiden gespielte Flieger hat nämlich seinen Liebeskummer überwunden und inspiziert das notdürftig reparierte Flugzeug. Diese Inspektion und die anschließende Rettung der F.P. sind eine furiose Demonstration der Unterschiede zwischen den Fassungen. In der deutschen Fassung sind zunächst die Stiefel des Fliegers zu sehen. Er schlendert rhythmisch über den Boden und singt dazu das Fliegerlied; dabei schwenkt die Kamera hoch. Dieser außergewöhnliche Auftritt fehlt in der englischen Fassung, da das Lied von Beginn an ausgespart wurde; hier bestätigt sich noch einmal die Tendenz, den Schauwert in der englischen Fassung zu re-

duzieren. Der Albers-Ellissen tritt gegen die Reifen, springt hoch auf die Tragfläche und schwingt sich in den Sitz, wobei er sein Tun mit höhnischen Kommentaren und Unsinnssprüchen begleitet: »Wir Piloten sind ein glückliches Land und das Frühstück ist die schönste Jahreszeit.« Veidt läßt solche Kalauer und die übrigen Besonderheiten der Szene aus. Hier zeigt sich die zweite Reduzierung des Films, nämlich eine Einschränkung der Ausdrucksmittel bei den Darstellern. Derartige Reduzierungen lassen Rückschlüsse auf den damaligen Stellenwert der Sprachfassungen zu: Die Versionen stellten oftmals nur eine Zweitauswertung der Stoffe dar.

### 5.3. Sprachversionen als Zweitauswertung

Die Länge der Auslandsfassungen, die Pommer herstellen ließ, verweist auf ihren Status: Sie sind erheblich, teilweise sogar bis zu dreißig Minuten kürzer als ihre deutschsprachigen Pendants.<sup>102</sup> Nicht Zweitauswertung, sondern Internationalität war es aber ursprünglich gewesen, die Pommer realisieren wollte: »Schnell mußte man einschen, daß so die Sprachgrenzen nicht zu überbrücken und das Problem der Internationalität nicht zu lösen war.«<sup>103</sup> Der Produzent glaubt, daß die bisherige Besetzungspolitik für den Fehlschlag der Exportfassungen verantwortlich ist: »Das Weltpublikum in Berlin, Paris, London und New York wollte auch nicht in der neuen Arena auf den gewohnten Star verzichten.«<sup>104</sup> Deutsche Stars konnten auf dem starken amerikanischen Markt nicht aufgebaut werden, ausländische Stars wären für die Versionen zu teuer gewesen. Pommers These, daß man deutsche Großproduktionen nur in Sprachversionen amortisieren könne, mußte neu überdacht werden.

Tatsächlich erhöhte sich durch die Versionen das Einspielergebnis, aber die Produktionskosten schnellten gleichfalls in die Höhe: Inklusive der englischen Sprachversion kostete DER BLAUE ENGEL rund 2,4 Mio. RM.<sup>105</sup> Pommer ist gezwungen, mehr denn je mit der Ufa um die Etats für seine Filme zu kämpfen. Erst nach mehreren Anhörungen und zwei Ablehnungen bewilligt der Vorstand im April 1931 die englische Version von BOMBEN AUF MONTE CARLO.<sup>106</sup> Die Zurückhaltung bei derartigen Entscheidungen hat rein ökonomische Gründe: Im Juni 1931 kalkuliert Pommer für die deutsche Fassung von DER SIEGER ein Budget von 425.000 RM und setzt für jede fremdsprachige

102 Z. B.: BOMBEN AUF MONTE CARLO [1931; 111 min]; R: Hanns Schwarz; D: Hans Albers, Anna Sten, Heinz Rühmann. MONTE CARLO MADNESS [83 min]; D: Hans Albers, Sari Maritza, Charles Redgie. LA FOLLE AVENTURE [87 min]; D: Jean Murat, Kate de Nagy [d. i. Käthe von Nagy], Charles Redgie. – Oder DER SIEGER [1931; 93 min]; R: Hans Hinrich u. Paul Martin; D: Hans Albers, Käthe von Nagy, Hans Brausewetter. LE VAINQUEUR [65 min]; D: Jean Murat, Kate de Nagy [d. i. Käthe von Nagy], Pierre Brasseur.

103 Pommer 1932, S. 13.

104 Ebd.

105 Wolfgang Jacobsen: Die Tonfilmmaschine, in: Jacobsen 1992, S. 158.

106 Ufa-Vorstandssitzungen Nr. 716–727, 5.3.1931–17.4.1931 [BA Koblenz, R109I/1027b].

97 Ebd., S. 169.

98 Vgl. Siegfried Kracauer: F.P.1 auf der Insel Oie [Erstveröff. in *Frankfurter Zeitung*, 30.9.1932], in: S. K.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. Orig. u. d. T.: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton 1947]. Frankfurt/M. 1984 (= Suhrkamp Tb., stw 479), S. 556–559, hier S. 558.

99 Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm*. Altona-Bahrenfeld 1937, S. 93 f.

100 Berg-Ganschow 1992, S. 172.

101 Ebd., S. 169.



Fassung zusätzliche 275.000 RM an. Eine Neuberechnung führt jedoch zu noch höheren Summen: Im November 1931 veranschlagt er allein für die französische und die deutsche Fassung des Films 964.805 RM. Die englische Version wird daraufhin aus Kostengründen gestrichen.<sup>107</sup> QUICK kostet in zwei Fassungen 698.000<sup>108</sup>, F.P.1 ANTWORTET NICHT in drei Fassungen 2,7 Mio. Mark<sup>109</sup>. Vollzieht man die Kalkulationen dieser Filme nach, so ergibt sich, daß das mehrfache Drehen in derselben Dekoration nur rund ein Drittel der Kosten spart, die die Einzelproduktion eines eigenständigen Großfilms verursachen würde.

Die Versionen sind also unverhältnismäßig teuer und wenden sich außerdem nur an eine einzige Sprachgemeinschaft. Dabei war doch gerade der Weltmarkt das Ziel von Pommers Versionenproduktion gewesen. Nun hatte er bestenfalls eine außerordentlich kostspielige Zweisprachigkeit erreicht. »Mit Hilfe der fremdsprachigen Versionen gelang es nicht, das Problem der Internationalität des Tonfilms zu lösen.«<sup>110</sup> Obschon weiterhin Sprachversionen produziert wurden, setzte sich in den nächsten Jahren ein Konkurrenzverfahren durch, mit dem tatsächlich jeder Markt ohne allzu große Mehrkosten beliefert werden konnte – die Nachsynchronisation.<sup>111</sup>

## 6. Die Nachsynchronisation

1929 werden in Hollywood deutschsprachige Regisseure für eine neuartige Tätigkeit unter Vertrag genommen: Die Spielfilme LUMMOX und BROADWAY sollen in den USA für den deutschen Markt synchronisiert werden.<sup>112</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist das Verfahren bereits prinzipiell bekannt:

Fast gleichzeitig mit der Einführung des Tonfilms hatte man schon damit begonnen, die Stimme eines Schauspielers durch die eines anderen, stimmlich besser veranlagten, zu ersetzen. [...] Einen Schritt weiter ging der polnische Ingenieur Jakub Karol aus Lwów; er schlug vor, fremdsprachige Dialoge zu unterlegen. (In diesem Sinne verwenden wir heute das Wort Dubbing.)<sup>113</sup>

Die Befürworter des Dubbing erklären, daß die Differenz zwischen der Mundstellung des Schauspielers und dem dazu ertönenden Laut kaum zu bemerken sei: Schließlich gäbe es »nur sechs koordinierte Lippenbewegungen in allen

107 Ufa-Vorstandssitzung Nr. 774, 27.11.1930 [BA Koblenz, R109I/1029a].

108 Ufa-Vorstandssitzung Nr. 800, 23.2.1932 [BA Koblenz, R109I/1028b].

109 Wolfgang Jacobsen: *Erich Pommer: Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin 1989, S. 114.

110 Toeplitz 1987, S. 580.

111 Vgl. István Fodor: *Film dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg 1976.

112 LUMMOX [USA 1929; DER TOLPATSCHE]: R: Herbert Brenon; D: Winfried Westover, Dorothy Janis, Lydia Yeamans Titus. – BROADWAY [USA 1929; BROADWAY]: R: Paul Fejos; D: Glenn Tryon, Evelyn Brent, Merna Kennedy. – Deutsche Dialogregie für beide Filme: Friedrich Zelnik u. Kurt Neumann.

113 Toeplitz 1987, S. 580 f.

Sprachen«<sup>114</sup>. Um die noch verbleibende Ungenauigkeit zu reduzieren, greifen einige Produktionsfirmen auf das sog. »Topolyverfahren« zurück, das die Synchronisation mit dem Versionendrehen kombiniert: 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. Im fertigen Film stimmen die Lippenbewegungen dann weitgehend mit dem Text überein:

Die Sprachenfrage haben wir so zu lösen versucht, daß zunächst einmal der Part in sämtlichen Sprachen von beiden Hauptdarstellern gesprochen wurde. Das brauchten wir, um die Mundbewegungen original zu haben. Dann wurde [...] der Ton synchronisiert.<sup>115</sup>

– so erklärt Regisseur Hanns Schwarz das Prinzip, das bei MELODIE DES HERZENS angewandt wurde – also bei Erich Pommers erstem Tonfilm. Das schon hier eingesetzte Topolyverfahren ist ein Indiz dafür, welche extreme Anstrengungen unternommen wurden, die heute übliche Methode der Synchronisation zu vermeiden: Pommer entlohnt 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 unbekannten Sprache auswendig lernen muß. Er akzeptiert, daß sein Star den Dialog nur unter Anstrengung sprechen kann und daß diese Mühe auch im Film zu sehen ist. Das unbefriedigende Ergebnis bringt Pommer nicht dazu, das Topolyverfahren zugunsten der Synchronisation aufzugeben; statt dessen wendet er sich ganz dem Versionendrehen zu.

Damit befindet sich der Ufa-Produzent im Einklang mit der zeitgenössischen Meinung: Obschon die Synchronisation preiswert und vergleichsweise unkompliziert ist, bleibt der Widerstand gegen das Verfahren nahezu einhellig.<sup>116</sup> Sie sei »als erheblicher Verstoß gegen das Gefühl der organischen Ganzheiten grundsätzlich strengstens zu verwerfen«<sup>117</sup>. Kritiker erklären, »daß das einfache Nachsprechen nach dem stumm abrollenden Filmbild zu höchst unbefriedigenden Ergebnissen führt«<sup>118</sup>. Der Zuschauer müsse auf jeden Fall eine gewisse Ungenauigkeit akzeptieren, wie exakt auch immer gearbeitet werde. Noch 1935 wird die Meinung vertreten, daß die Synchronisation nur für kleinere Länder mit niedrigem Anspruch vertretbar sei, für die sich eine eigene Version nicht lohnen würde.<sup>119</sup>

Die nachsynchronisierten Filme zeigen ein Auseinanderklaffen des Optischen und Akustischen, das lediglich in der Tatsache als solcher zu bestehen braucht, um das Empfinden der Zuschauer zu stören, da sie künstlerisch nicht zu rechtfertigen sind.<sup>120</sup>

114 *Kinematograph*, Berlin, H. 8, 1930.

115 *Film-Kurier*, 9.11.1929; vgl. *Ufa-Feuilleton*, Nr. 51, 18.12.1929, S. 5 [SDK].

116 Vgl. Umbuhr 1933, S. 435; Saunders 1994, S. 224.

117 *Vossische Zeitung*, Berlin, 30.11.1933; zit. nach: Paschke 1935, S. 44.

118 Leopold Kutzleb: Über Nachsynchronisieren, in: *Die Kinotechnik*, Berlin, H. 9, 1931, S. 163.

119 Paschke 1935, S. 93.

120 Ebd., S. 44.



Warum die heute übliche Synchronisation zu Beginn der 30er Jahre auf so vehemente Ablehnung stieß, hängt mit dem Status der Sprache zusammen; Dialog und Gesang stehen an der Spitze der Tonhierarchie.<sup>121</sup> Weder Musik, noch Geräusche standen bei der Entwicklung des Tonfilms im Vordergrund. Zwar war es für die Erfinder erstrebenswert, erstmals den Klang eines Orchesters in ein kleines Kino zu bringen, in dem bislang nur Klavierbegleitung möglich war. Doch der Prüfstein der technischen Innovation war die sichtbare Synchronität von Bild und Ton, die sich am eindrucksvollsten über das Wort demonstrieren ließ. Die Asynchronität von sprachlichen Äußerungen irritiert schon bei einer Verschiebung von wenigen Bildern; hier war die neue Technik in besonderer Weise gefordert. Daher war es das vorrangige Ziel der Erfinder, eine Übereinstimmung der zu hörenden Laute mit den Lippenbewegungen der Darsteller zu erreichen – sei es als gesprochener oder gesungener Text.

Daß wir den Ton, den wir im Saal vernehmen, überhaupt dem Bild zuordnen, basiert auf dieser Synchronität: Der Mund auf der Leinwand scheint der Ursprung der Töne zu sein, denn die Lippen der Schauspieler bilden den Laut, den wir im Kino hören. Aufgrund dieser Korrespondenz wird die Technik nicht mehr realisiert. Der Zuschauer meint, einen direkt von der projizierten Figur verursachten Laut zu hören. Dieses Ziel war 1930 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.

Aus diesem Grund stößt das Dubbing auf Ablehnung, obschon das Verfahren mittlerweile technisch einwandfrei funktioniert: »Die Vorteile der Nachsynchronisation für die meisten Fälle liegen auf der Hand.«<sup>122</sup> Der Synchronisation haftet der Makel der Täuschung an: Sie erschien den Zuschauern wie ein Schwindel, den es regelrecht zu entlarven galt.

Sobald die Kenntnis in das Publikum drang, daß nicht der Schauspieler auf der Projektionsfläche die hörbaren Worte sprach, wandte es seine Gunst von diesem Film ab. Jetzt nahm es die Fehler mit Aufmerksamkeit auf, so daß ihm die Diskrepanz des optischen und akustischen Vorganges im Bewußtsein blieb und einen Genuß nicht recht aufkommen ließ.<sup>123</sup>

Die Produzenten der 30er Jahre konnten sich daher nicht vorstellen, daß die Zuschauer eine Bild-Ton-Differenz akzeptieren würden. Gerade die Entwicklung auf dem deutschen Filmmarkt hat jedoch gezeigt, daß sich das Kinopublikum an Asynchronität gewöhnen kann; der Verleih von Originalfassungen mit Untertiteln ist im deutschsprachigen Raum die große Ausnahme; fast alle

121 Steve Neale: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London 1985, S. 98.

122 Umbehre 1933, S. 435.

123 Paschke 1935, S. 44 f.



Abb. 2: *Filmwelt*, Berlin, Nr. 31, 3.8.1930.

Filme kommen synchronisiert in die Kinos. Dennoch ist die damalige Ablehnung der Synchronisation auch heute noch nachvollziehbar: Tatsächlich hat sich das Dubbing nicht weltweit durchsetzen können.



## 7. Kein Esperanto für den Tonfilm

Seit Oktober 1994 haben in Deutschland über sechs Millionen Kinobesucher die Komödie *DER BEWEGTE MANN* gesehen – ein außergewöhnlich gutes Ergebnis für eine deutsche Produktion.<sup>124</sup> Ein Exportschlager ist der Film dennoch nicht geworden; Erfolgsaussichten auf dem US-amerikanischen Markt würde Produzent Bernd Eichinger wohl nur mit einem englischsprachigen Remake haben, wie das Beispiel *TROIS HOMMES ET UN COUFFIN* zeigt.<sup>125</sup> Diese französische Komödie wurde nämlich nicht nur einfach für den Export synchronisiert, sondern in einer amerikanischen Version noch einmal komplett neu gedreht. Mit einem umgearbeiteten *plot* und mit amerikanischen Stars besetzt wurde *THREE MEN AND A BABY* dann auch in den USA zum Kassenschlager des Jahres 1987.<sup>126</sup> Das Remake entstand mit genauem marktwirtschaftlichen Kalkül: Denn in den USA sind fast ausschließlich einheimische Produktionen erfolgreich; europäische Filme sind kaum zu vermarkten.

Im Unterschied zum deutschen Publikum werden die US-amerikanischen Zuschauer nur sehr selten mit Synchronisationen konfrontiert. Daher registrieren sie bei einem originär fremdsprachig gedrehten Film die Abweichung der Lippenbewegungen. Aus diesem Grund wurde der in Deutschland produzierte Fantasyfilm *DIE UNENDLICHE GESCHICHTE* gleich in englischer Sprache – und mit amerikanischen Hauptdarstellern – aufgenommen.<sup>127</sup> Internationale Vermarktung ist nur so zu erreichen: Der deutsche Markt kann mit einer Synchronisation bedient werden, der US-amerikanische hingegen nicht. Synchronisation ist eine Gewöhnungssache; sie funktioniert nur, wenn sich der Zuschauer daran gewöhnt hat, nicht so genau auf den Mund zu achten. Das deutsche Publikum hat gelernt, die Asynchronität zu »übersehen«. Im Kino dominieren seit über zwei Jahrzehnten Filme aus Hollywood – trotz vereinzelter deutscher Erfolge. Unter den 20 erfolgreichsten Kinofilmen einer Saison sind in den 90er Jahren bis zu 19 US-Produktionen zu finden.<sup>128</sup>

124 *DER BEWEGTE MANN* [1994]: R: Sönke Wortmann; D: Til Schweiger; Katja Riemann; Joachim Król, Rufus Beck; Besucherzahl (Stand: 30.6.1995) laut Filmförderungsanstalt, in: *FFA intern. Aktuelle Presse-Information*, Berlin, II/1995, S. 7.

125 *TROIS HOMMES ET UN COUFFIN* [F 1985; *DREI MÄNNER UND EIN BABY*]: R: Coline Serreau; D: Roland Gireaud, Michael Boujenah, André Dussolier.

126 *THREE MEN AND A BABY* [USA 1987]: R: Leonard Nimoy; D: Tom Selleck, Steve Guttenberg, Ted Danson. Diese amerikanische Version wurde dann wiederum in den europäischen Markt »re-importiert«. Die deutsche Synchronisation kam am 28.4.1988 unter dem bezeichnenden Titel *NOCH DREI MÄNNER, NOCH EIN BABY* in die Kinos. Obschon seit dem Erfolg der französischen Erstfassung kaum zwei Jahre – deutsche EA von *DREI MÄNNER UND EIN BABY*: 22.5.1986 – vergangen waren, konnte sich die US-Fassung auf dem deutschen Markt behaupten: In der Erfolgsrangliste des Jahres nahm das amerikanische Remake Platz 17 ein; vgl. *Filmjahrbuch 1989*, hg. von Lothar Just. München 1989, S. 488.

127 *DIE UNENDLICHE GESCHICHTE* [BRD 1983]: R: Wolfgang Petersen; D: Noah Hathaway, Barret Oliver, Patricia Hayes.

128 Siehe hierzu Jörn Kruse: Die amerikanische Dominanz bei Film- und Fernsehproduktionen, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Hamburg, H. 9, 1994 (42. Jg.), S. 185.

Ganz anders verhält es sich in bezug auf das Medium Fernsehen: Hier bürden gerade deutsche Serien für höchste Einschaltquoten. Als TV-Stars gelten Darsteller wie Robert Atzorn (*UNSER LEHRER DR. SPECHT*, ZDF), Sigmar Solbach (*DR. STEFAN FRANK – DER ARZT, DEM DIE FRAUEN VERTRAUEN*, RTL) oder Uschi Glas (*ANNA MARIA – EINE FRAU GEHT IHREN WEG*, SAT.1). Die Serie *ANNA MARIA* wurde von über 10 Mio. Zuschauern verfolgt; keine für den deutschsprachigen Markt synchronisierte US-Serie kann mit solchen Zuschauerzahlen konkurrieren. Daher lohnt es sich mitunter auch, im Ausland erfolgreiche Serien oder Fernsehfilme für das deutsche TV-Publikum noch einmal neu zu inszenieren: ein Verfahren, das umgangssprachlich auch als »Klonen« bezeichnet wird.<sup>129</sup> Nach Mißerfolgen mit deutschen Remakes der Sitcoms *WER IST HIER DER BOSS* (nach *WHO'S THE BOSS*, ABC) und *EINE SCHRECKLICH NETTE FAMILIE* (nach *MARRIED ... WITH CHILDREN*, Fox) begnügt man sich jedoch nicht mehr mit einer einfachen Übersetzung der US-Vorlagen, sondern richtet die Drehbücher stärker auf den deutschen Markt aus. Dieser national- und mentalitätsspezifischen Umarbeitung wird der Begriff »Klonen« jedoch nicht ganz gerecht. Vielmehr wird das »Prinzip der lokalen Adaption eines Fiktion-Konzepts«<sup>130</sup> verfolgt. 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 und Gebräuche der Völker sind gewichtige Momente, die berücksichtigt werden müssen.«<sup>131</sup> Und genau solche national ausdifferenzierte Fassungen, wie sie Pommer zu Beginn der Tonfilmära durchsetzen wollte, werden heute für das Medium Fernsehen produziert.

In der Filmbranche bietet sich dagegen ein ganz anderes Bild. Auch wenn das deutsche Fernsehpublikum eindeutig heimische Produktionen favorisiert, ziehen die (im Durchschnitt wesentlich jüngeren) Kinogänger US-amerikanische Produktionen und damit US-Stars vor. Wer Arnold Schwarzenegger in *TRUE LIES*<sup>132</sup> sehen will, nimmt in Kauf, daß er seinen Star nur mit einer Synchronstimme erleben kann. Eine deutsche Version dieses Films, ein »nationales Remake« also, dürfte sich selbst dann nicht lohnen, wenn man Schwarzenegger etwa gegen den deutschen Spitzenstar Götz George austauschen könnte; schließlich ist Schwarzenegger im Vergleich zu George auch hierzulande das zugkräftigere Verkaufsargument – zumindest auf der Leinwand. Da das deutsche Kinopublikum sowieso US-Stars bevorzugt, muß kein Hollywood-Studio erwägen, in deutschsprachige Versionenfilme zu investieren.

129 Vgl. Jean-Pierre Jézéquel: Die Produktion fiktionaler Programme in Europa, in: *Rundfunk und Fernsehen*, H. 2, 1994, S. 210.

130 Ebd.

131 Pommer 1932, S. 13.

132 *TRUE LIES* [USA 1994; *TRUE LIES*]: R: James Cameron; D: Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Tom Arnold.



Auch ist die Synchronisation in Deutschland mittlerweile so selbstverständlich geworden, daß sich der Aufwand einer eigenständigen Sprachfassung nicht lohnen würde – selbst dann nicht, wenn die Attraktivität eines US-Stars in der Sprachfassung erhalten bliebe (wenn, um beim Beispiel zu bleiben, der gebürtige Österreicher Schwarzenegger in einer deutschen Fassung eingesetzt werden könnte). Doch selbst dieser vergleichsweise geringe Aufwand würde sich nicht auszahlen: Es ist unwahrscheinlich, daß ein deutsch sprechender Schwarzenegger mehr Besucher ins Kino locken würde als ein synchronisierter.<sup>133</sup> Lippensynchronität ist hierzulande nun einmal kein Verkaufsargument. Die filmästhetischen Argumente, die *für* die Sprachfassungen und *gegen* die Synchronisation sprechen, sind daher ohne Relevanz: Es gibt auf dem heutigen Kinomarkt eben keine ökonomische Notwendigkeit für deutschsprachige Versionen. Auch wenn für das Fernsehen wieder nationale Versionen produziert werden – für das Medium Film ist hierzulande kein Comeback der Sprachfassungen zu erwarten.<sup>134</sup>

---

133 Gerade im Falle des ›gelernten Amerikaners‹ Schwarzenegger würde seine US-amerikanisch gedehnte Artikulation der deutschen Sprache (noch dazu in der Mixtur mit dem Idiom seiner steiermärkischen Herkunft!) für erhöhte Irritation sorgen und für unerwünschte Lacherfolge sorgen.

134 Dank an Bettina Wente, die die Verf. bei Recherche und Ausarbeitung unterstützt hat.