

Film- und Medienwissenschaft

Jessica Berry

Kino der Sprachversionen

Mediale Praxis und Diskurse zu
Beginn des Tonfilms, 1929-1933



Jessica Berry

Kino der Sprachversionen

Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms,
1929-1933

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 31 *Seraina Winzeler*
Filme zwischen Spur und Ereignis
Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film
ISBN 978-3-8382-0414-7
- 32 *Tobias Dietrich*
Filme für den Eimer
Das Experimentalkino von Klaus Telscher
ISBN 978-3-8382-1094-0
- 33 *Silvana Mariani*
O Canto do Mar: Die Ästhetisierung von Realität?
Reflexionen über den Realismus bei Alberto Cavalcanti
ISBN 978-3-8382-1100-8
- 34 *Marius Kuhn*
Im weiten Feld der Zeit: Die filmischen Transformationen des Romans *Effi Briest*
ISBN 978-3-8382-1141-1
- 35 *Noemi Daugaard*
Grauenvolle Atmosphären: Tonedesign und Farbgestaltung als affektive und subjektivierende Stilmittel in THE SILENCE OF THE LAMBS
ISBN 978-3-8382-1190-9
- 36 *Selina Hangartner*
Wild at Heart and Weird on Top: Spielformen der Ironie im Film
ISBN 978-3-8382-1214-2
- 37 *Alexander Schmidt*
Kino der Ekstase
Formen der Selbstüberschreitung in den Filmen Andrzej Żuławskis
ISBN 978-3-8382-0313-3
- 38 *Anna Weber*
Aufruf zur Solidarität
Die visuelle und stimmliche Präsenz von Ernst Busch und seine proletarische Imago im linken Filmschaffen der Weimarer Republik
ISBN 978-3-8382-1121-3
- 39 *Marian Petraitis*
Alle Geschichte hat einen Ort
Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koepps
ISBN 978-3-8382-1142-8
- 40 *Jessica Berry*
Kino der Sprachversionen
Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929-1933
ISBN 978-3-8382-1271-5

Jessica Berry

KINO DER SPRACHVERSIONEN

Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn
des Tonfilms, 1929-1933

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverbild: Hans Albers, Conrad Veidt, Charles Boyer: Die Hauptdarsteller der deutschen, englischen und französischen Version am Set von F.P.1 ANTWORDET NICHT (1932).

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN: 978-3-8382-1271-5

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2018

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in the EU

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Die Internationalität des Stummfilms	11
2.1. Exkurs: Titellose Filme	15
3. Tonfilm als Bedrohung für die Internationalität des Films	19
3.1. Aus der Perspektive der Theoretiker	20
3.2. Aus der Perspektive der Wirtschaft	23
4. Praktiken der Übersetzung eines Films	25
4.1. Unbearbeitete Originalversionen	25
4.2. Übersetzung in Schrifttiteln	27
4.3. Polyglotte Filme	28
4.4. Synchronisation	29
5. Die Sprachversionen	33
5.1. Vorliebe für nationale Filme und Stars	35
5.2. Erich Pommer	37
6. DER BLAUE ENGEL – THE BLUE ANGEL	41
6.1. Vergleich der Versionen	42
6.2. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	50
7. DIE DREI VON DER TANKSTELLE – LE CHEMIN DU PARADIS	55
7.1. Das Trio Harvey-Fritsch-Garat und Pendants	56
7.2. Vergleich der Versionen	59
7.3. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	68

8.	DIE DREIGROSCHENOPER – L'OPÉRA DE QUAT'SOUS	73
8.1.	Kontroversen im Vorfeld	74
8.2.	Vergleich der Versionen	77
8.3.	Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	91
9.	SONNENSTRAHL – GARDEZ LE SOURIRE	95
9.1.	Vergleich der Versionen	96
9.2.	Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	105
10.	Fazit	109
11.	Bibliografie	113
12.	Filmografie	121

1. Einleitung

Sieht man den Film *DIE GROBE SEHNSUCHT* (Stefan Székely, DE 1930), der die Geschichte einer Komparsin erzählt, die als Hauptdarstellerin einer großen Filmproduktion engagiert wird (ein in hohem Maße selbstreflexiver Film), so sticht eine Stelle ins Auge: Zwei Schauspieler drehen im Atelier eine Liebesszene in einer Fremdsprache. Der Regisseur unterbricht: „Mensch, was machst du denn da? Wir machen doch deutsche Fassung!“ Der Schauspieler erwidert: „Mensch, fünf Fassungen soll man spielen und dann soll man das nicht verwechseln. Französisch, Deutsch, Englisch, Tschechisch! Das muss man doch vorher ansagen!“

Hier wird auf die Praktik der Sprachversionen Bezug genommen, auf die Herstellung von verschiedenen Sprachversionen eines Films. Dies war eine Methode, die zu Beginn der Tonfilmzeit entwickelt und angewandt wurde, um deutsche Filme im anderssprachigen Ausland verständlich und somit vermarktbar zu machen.

Diese Praktik soll in der vorliegenden Arbeit untersucht werden. Da sie unmittelbar mit der Frage der Internationalität des Films im Zeichen des Wandels zum Tonfilm zusammenhängt, ist es sinnvoll, sie vor dem Horizont des zeitgenössischen Diskurses zur Internationalität des Stummfilms zu betrachten. Dabei wird sich zeigen, in welchem Maße (und auf Grundlage welcher Ideen) man mit dem Stummfilm die Hoffnung auf Internationalität verband: Die zeitgenössischen Filmtheoretiker sahen ihn als *das* Medium an, durch das sich Menschen der verschiedensten Länder kennenlernen könnten – als ein Medium, das mithin internationales Verständnis und Frieden fördere. Die Filmindustrie schließlich betrachtete Internationalität unter dem Gesichtspunkt der Chancen zu weltweiter Vermarktung ihrer Produkte.

Im Anschluss an diese Bestandsaufnahme soll der Diskurs zur Etablierung des Tonfilms unter dem Aspekt untersucht werden, wie die neue Technologie das Potenzial des Films als Medium mit internationaler Dimension verändert. Die Befürchtung vieler Theoretiker, dass der Film mit

der Einführung des Tons seine völkerverbindende Internationalität verliere, rückt dabei in den Fokus.

Aber natürlich hatte dieser mediale Umbruch auch wirtschaftliche Konsequenzen für die Industrie, die skizziert werden sollen. Da Filme nun nicht mehr mit geringem Aufwand (Auswechseln der Zwischentitel) ins Ausland verkauft werden konnten, bestand die Gefahr, wichtige internationale Absatzmärkte zu verlieren. Die Einführung des Tonfilms stellte mithin einen Medienwandel dar, mit dem die Filmindustrie und ihre kreativen Kräfte umzugehen lernen mussten. Die verschiedenen Wege und Ansätze, mit denen man versuchte, das Problem der Sprache zu bewältigen (Sprachversionen, Synchronisation, Untertitelung usw.), seien hier dargestellt und die Vor- und Nachteile der einzelnen Methoden bedacht. Dabei geraten verschiedene teils kurzlebige Praktiken in den Blick, die erprobt und wieder verworfen wurden. Dazu gehören auch die Sprachversionen, die hier im Zentrum stehen. Ihnen wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Beitrag Erich Pommers zur Etablierung der Sprachversionspraxis wird in diesem Zusammenhang eingehender zu beleuchten sein.

Schließlich möchte ich die Untersuchung dieser Praxis sprachlicher Übertragung an einigen Einzelfällen konkretisieren. Pars pro toto wurden dafür vier Filmpaare ausgewählt, die neben der deutschsprachigen Fassung in mindestens jeweils einer anderssprachigen Version produziert wurden. Dies sind DER BLAUE ENGEL (Josef von Sternberg, DE 1930), DIE DREIGROSCHENOPER (Georg Wilhelm Pabst, DE 1931), DIE DREI VON DER TANKSTELLE (Wilhelm Thiele, DE 1930) und SONNENSTRAHL (Paul Fejos, AT/FR 1933).

Innerhalb der Praktik der Sprachversionen wurden verschiedene Modelle der sprachlichen Anpassung ausprobiert. Diese vier Filmpaare weisen alle eine jeweils andere Vorgehensweise bei der Herstellung ihrer anderssprachigen Version auf. An den ausgewählten Filmpaaren wird betrachtet, mit welchen Mitteln die Anpassungen vorgenommen wurden, wie sie gelungen sind und welche ästhetischen Konsequenzen diese hatten. Zusätzlich wird mit zeitgenössischen Presseartikeln und Rezensionen gearbeitet. Je nach Fall sind die einzelnen Gesichtspunkte bezüglich ihrer Relevanz unterschiedlich zu gewichten.

Allgemein ist festzustellen, dass die Versionspraxis selbst zu einem kulturellen Phänomen geworden ist, das von Filmtheoretikern, von der

Filmindustrie und von der (Fach-)Presse thematisiert wurde. Filmproduktionsfirmen nutzten die Versionsfilmproduktion, um sich vor der heimischen und ausländischen Presse als internationale Firma auszustellen, indem sie beispielsweise die ausländische Version in Deutschland aufführten oder in Werbefotografien die Stars der jeweiligen Versionen miteinander zeigten – wie in Abb. 1 die drei Hauptdarsteller der deutschen, englischen und französischen Version des Films *F.P.1 ANTWORDET NICHT* (Karl Hartl, DE 1932) zu sehen sind. Die Intellektuellen diskutierten die Praktik auf ästhetischer Ebene, doch auch bezüglich ihres Potenzials zur Bewahrung der Internationalität des Films. Filmkritiker nahmen in ihren Artikeln Bezug auf die verschiedenen Versionen eines Films und verwiesen unter anderem auch auf Erfolge im Ausland.



Abb. 1: Hans Albers, Conrad Veidt, Charles Boyer: Die Hauptdarsteller der deutschen, englischen und französischen Version von *F.P.1 ANTWORDET NICHT*.

In einer Zeit, in der Internationalität groß geschrieben wurde, bot die Methode der Sprachversionen diverse strukturelle Möglichkeiten, einen Film für verschiedene Länder anzupassen; diese konnten sprachlicher und kultureller Natur sein oder den Einsatz von nationalen Stars oder die Veränderung des Dekors betreffen. Die Vielfalt an Möglichkeiten zur Gewährleistung der Internationalität hob das Verfahren der Sprachversionen-

produktion von anderen Methoden ab. Man muss die Versionspraxis also als ein Phänomen sehen, das auf kulturelle Weise eingriff und Teil des Internationalitätsdiskurses wurde.

2. Die Internationalität des Stummfilms

Schon zu Stummfilmzeiten hing der wirtschaftliche Erfolg, aber auch das kulturelle Prestige eines Films unter anderem davon ab, ob der Film auch im Ausland Anerkennung genoss (vgl. Lubitsch, 1998: 152f.). Filme wurden folglich in anderssprachige Länder exportiert. Da das gesprochene Wort fehlte, konnten Stummfilme leicht für einen anderen Sprachraum verständlich gemacht werden. Es war lediglich die Übersetzung der Zwischentitel notwendig, und dies erforderte nur einen geringen Aufwand (vgl. Balázs, 2001: 22). Noch bevor Zwischentitel eingesetzt wurden und bis in die frühen Zehnerjahre hinein (bis sich der erzählerische Langfilm durchsetzte) gab es außerdem im Kino den personalen Erklärer oder *Conférencier*, der die narrative Linie vermittelte. Er erklärte chronologische Zusammenhänge, gab Dialoge in freier Form wieder, lenkte die Aufmerksamkeit der Zuschauer, lieferte Ergänzungen usw. Gegebenenfalls übersetzte er auch Zwischentitel (vgl. Wahl, 2005: 5).

Auf diese Weise zirkulierten auch deutsche Filme in Ländern wie England, Frankreich, den Vereinigten Staaten Amerikas usw. Dementsprechend beschäftigte man sich (im Kontext der vielfältigen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Stummfilm) mit der Frage der Internationalität des Mediums Film. Beim Vergleich verschiedener Texte, beispielsweise von Béla Balázs, Oskar Kalbus, Siegfried Kracauer usw., fällt auf, dass es üblich war, den Stummfilm als internationales Medium anzusehen, das aufgrund seiner Wortlosigkeit überall verstanden werden könne und deswegen das Potenzial besitze, zwischen den Völkern zu vermitteln. Es herrschte die Vorstellung, dass das Medium zwischenstaatliches und interkulturelles Verständnis fördern könne.

Bei den folgenden Ausführungen dieses Kapitels ist „Film“ immer als „Stummfilm“ zu verstehen, da die vorliegenden Quellentexte vor der Einführung des Tonfilms verfasst wurden (abgesehen von Kracaueers Schrift «Über den Tonfilm» von 1930: 2004a).

Schon 1912 schreibt Victor Klemperer über die Internationalität des Kinos, wenn er erörtert, welche Bezeichnung für das neue Medium Film am passendsten sei: „[...] [D]och liegt vielleicht das innerlichste Recht bei den Titelkombinationen aus antikem Wortschatz, denn indem sie allen modernen Sprachen gemeinsam sind, deuten sie auf das Gemeinsame, auf

das Internationale der Sache“ (Klemperer, 1992: 172). Im Vergleich zum Theater ist der Film, so Klemperer, für jedes Publikum gleich, in welcher Stadt oder in welchem Land er auch angesehen wird. Diese Gleichheit sieht er darin, dass die Bilder, die gesehen werden, überall dieselben sind, und auch darin, dass während der Vorführung getrunken wird, dass allorts Begleitmusik gespielt wird usw. (vgl. Klemperer, 1992: 173). Der Hinweis der Lichtspieltheater, dass die Zwischentitel Übersetzungsfehler enthalten könnten, ist für Klemperer ein Hinweis darauf, dass mit den Filmproduktionen verschiedensprachige Märkte bedient werden, was wiederum kennzeichnend dafür ist, dass der Film „überall zu Hause“ ist (Klemperer, 1992: 172).

Einige Jahre später befasste sich, wie erwähnt, auch Béla Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) mit dem Thema der Universalität des Films. Der Grundgedanke der physiognomischen Theorie von Balázs liegt darin, dass der Film es vermag, die Menschen (wieder) zu lehren, die menschlichen Gebärden zu lesen und zu verstehen.

Durch den Buchdruck hat der Mensch, so Balázs, die Fähigkeit verloren, sich mithilfe seines Körpers auszudrücken, seine Seele zu zeigen (vgl. Balázs, 2001: 16f.). Der Film jedoch könne dies wieder umkehren. Dieser vermittelt ohne Worte Emotionen, Atmosphären, menschliche Schicksale und vieles mehr. Zwischentitel sind hierfür im Grunde genommen überflüssig. Balázs erachtet sie als unausgereifte Elemente des Films (vgl. ebd.). Vielmehr seien es Mimik und Gestik, die dem Zuschauer die Handlung und die Emotionen deutlich machen. Der Autor stellt fest, dass der Mensch durch den Film wieder sichtbar wird, das heißt, dass er visuell, über Gebärden, kommuniziert und sich von der gesprochenen Sprache befreien kann (vgl. Balázs, 2001: 17ff.).

Für Balázs wirkt sich die gesprochene Sprache hemmend auf den geistigen und seelischen Ausdruck aus (vgl. Balázs, 2001: 16f.). Worte hätten nicht das Vermögen, Seele und Geist zum Körper werden zu lassen, vielmehr würden sie in Begriffen steckenbleiben (vgl. Balázs, 2001: 16). So habe sich „[i]n das Wort [...] die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer“ (Balázs, 2001: 17). Balázs empfindet die Kunst, die nicht auf Worte und Begriffe angewiesen ist, als kraft- und wertvoller.