



**Universität
Zürich** UZH

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts in Filmwissenschaft
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
(im Rahmen des universitätsübergreifenden Masterstudienprogramms *NETZWERK
CINEMA CH*)

**Der Diskurs zur Internationalität des Films und
die Praxis der Sprachversionen.
Der Medienwandel zum Tonfilm zwischen
Universalität und sprachlich-kultureller
Spezifik.**

Verfasserin: Jessica Berry

Matrikel-Nr.: 08-055-873

Referent: Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Seminar für Filmwissenschaft

Abgabedatum: 20.12.2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
TEIL I: Diskurs und Filmsituation	
2. Die Internationalität des Stummfilms	4
3. Tonfilm als Bedrohung für die Internationalität des Films	8
3.1. Aus der Perspektive der Theoretiker	8
3.2. Aus der Perspektive der Wirtschaft	11
4. Praktiken der Übersetzung eines Films	13
4.1. Unbearbeitete Originalversionen	13
4.2. Übersetzung in Schrifttiteln	14
4.3. Polyglotte Filme	16
4.4. Synchronisation	16
5. Die Sprachversionen	19
5.1. Vorliebe für nationale Filme und Stars	20
5.2. Erich Pommer	23
TEIL II: Vier Fallstudien	
6. DER BLAUE ENGEL – THE BLUE ANGEL	26
6.1. Vergleich der Versionen	27
6.2. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	34
7. DIE DREI VON DER TANKSTELLE – LE CHEMIN DU PARADIS	38
7.1. Das Trio Harvey-Fritsch-Garat und Pendants	39
7.2. Vergleich der Versionen	42
7.3. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	50
8. DIE DREIGROSCHENOPER – L’OPERA DE QUAT’SOUS	54
8.1. Kontroversen im Vorfeld	55
8.2. Vergleich der Versionen	58
8.3. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	70
9. SONNENSTRAHL – GARDEZ LE SOURIRE	73
9.1. Vergleich der Versionen	74
9.2. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse	82
10. Fazit	85

ANHANG

11. Bibliografie

89

12. Filmografie

96

1. Einleitung

Sieht man den Film *DIE GROBE SEHNSUCHT* (Stefan Székely, D 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: das heißt 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 Bestandaufnahme 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. Befürchtung vieler Theoretiker, dass der Film mit der Einführung des Tons seine völkerverbindende Internationalität verliere, geraten 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 lernen mussten umzugehen. 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, D 1930), DIE DREIGROSCHENOPER (Georg Wilhelm Pabst, D 1931), DIE DREI VON DER TANKSTELLE (Wilhelm Thiele, D 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 es gelungen ist und welche ästhetischen Konsequenzen dies hatte. Zusätzlich wird mit zeitgenössischen Presseartikeln und Rezensionen gearbeitet. Je nach Fall sind die einzelnen Gesichtspunkte bezüglich ihrer Relevanz unterschiedlich zu gewichten.

Dabei wird sich zeigen, 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. 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.

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

Notiz zur Rechtschreibung: Die Rechtschreibung wurde in der Form belassen, wie sie in den zitierten Quellen steht. Das betrifft insbesondere den Umgang mit dem Eszett.

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 erforderlich, und dies erforderte nur einen geringen Aufwand (vgl. Balázs, 2001: 22).

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 Kracaers 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 allerorts 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, nämlich im Jahre 1924, befasste sich, wie erwähnt, auch Béla Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* 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 sind 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 war, als kraft- und wertvoller.

Balázs begreift diese Gebärdensprache als „Muttersprache der Menschheit“, die dem Menschen natürlicher sei als die verbale Sprache, welche vieles nicht auszudrücken vermöge (Balázs, 2001: 18). Gesichtsausdrücke und Körperbewegungen sind zu einem hohen Grad individuell und spezifisch und verfügten mithin über keine allgemeingültige Systematik. Jedoch werden sie im Film soweit vereinheitlicht, das heißt von den meisten nationalen Besonderheiten befreit, dass sie universell verständlich sind. Die Gründe hierfür sieht Balázs im Interesse der Filmindustrie daran, ihre Produkte im Ausland verkaufen zu können. Er schreibt: „Die Gebärde, die den Lauf und den Sinn der Handlung entscheidet, muß für die verschiedensten Völker gleichermaßen verständlich sein, sonst bringt der Film seine Kosten nicht ein“ (Balázs, 2001: 22). Aus diesem wirtschaftlichen Zwang resultiere „die erste

internationale Sprache: die der Mienen und Gebärden“ (ebd., Herv. i. Orig.). Die Vorteile einer solchen gemeinsamen Weltsprache sieht Balázs darin, dass Differenzen zwischen den Völkern sukzessive aufgehoben werden könnten, sodass der Zeitpunkt eintreten wird, an dem es keine Fremdartigkeit mehr gäbe. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Autor hier – dem vorherrschenden Verständnis und Sprachgebrauch seiner Zeit entsprechend – vor allem an die europäische und nordamerikanische Welt denkt und explizit von der „weißen Rasse“ spricht (vgl. Balázs, 2001: 22f.).

Balázs erkennt im Stummfilm ein Potenzial, das gerade aus dessen Wortlosigkeit, kombiniert mit dem besonderen Bildcharakter des Mediums resultiert: das Potenzial, länder- und völkerübergreifende Verständigung zu schaffen – durch eine Mienen- und Gebärdensprache, die global begreiflich ist. Er schreibt, dass der Film „*die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*“ schafft (Balázs, 2001: 22, Herv. i. Orig.).

Vergleichbare Gedanken formuliert Oskar Kalbus in seinem Artikel «Die Stummheit des Filmbildes», der im Jahre 1920 im *Film-Kurier* erschien, auch wenn dieser aus einer anderen Perspektive an die Frage der Internationalität herantritt. Im Wesentlichen vergleicht Kalbus die Möglichkeiten des Kinos, dramatische Handlung auszudrücken, mit jenen des Theaters. Er versucht zu verdeutlichen, dass der „Mangel“ der Sprachlosigkeit im Film im Grunde genommen gar keiner ist. Vielmehr sind es die gesprochenen Worte, so Kalbus, die im Theater, das zeitlich und räumlich beschränkt ist, ein Behelfsmittel sind (vgl. Kalbus, 2002: 134f.). „Das lebende Bild“ ersetze im Kino die Worte auf erstrebenswerte Weise (Kalbus, 2002: 135). Einen besonderen Vorteil des kinematografischen Bildes sieht er in der (durch die Großaufnahme) deutlich sichtbaren Mimik und Gestik der Schauspieler. Diese seien von dem Publikum frei interpretierbar, während Worte ihre Bedeutung festlegten. Folglich kann jeder Zuschauer, unabhängig von seiner Muttersprache, seine Auffassung in das Spiel einfließen lassen (vgl. Kalbus, 2002: 136). So kommt Kalbus zu dem Schluss, dass der Film „das einzige wahrhafte Verständigungsmittel der Nationen“ ist, dass er „Weltkriegswunden [sic!] heilen und Menschheitsgedanken vermitteln“ könne (Kalbus, 2002: 136f.).

Kalbus spricht dem Film also explizit die Kompetenz zu, die Völker nach dem Ersten Weltkrieg wieder zu versöhnen, sowie die generelle Fähigkeit, internationale Verständigung zu fördern. Auch Erich Pommer, Produzent bei der Ufa, schreibt 1922 ausführlicher über die Möglichkeiten des Films, die Feindseligkeit nach dem Krieg zu schlichten und internationale Beziehungen wieder aufzubauen. Der Film könne, so Pommer, die Kriegsisolierung

aufheben, da er „die wirksamste internationale Verständigungsmöglichkeit“ biete (Pommer, 1998: 146). Er beschreibt, dass Länder wie Frankreich und England weiterhin gegen Deutschland und „Deutsches“ Ablehnung empfinden. Doch da das Medium Film von der breiten Masse gesehen wird, auch im Ausland, trage es aktiv zur Beseitigung der Erbitterung bei, indem es allmählich auf andere Aspekte des Deutschen aufmerksam mache. Objektive Kritiken deutscher Filme, Diskussionen über Filmimport und -export sind für Pommer Beweise dafür, dass erste Schritte hin zu einem zwischenstaatlichen Austausch existieren – dies aufgrund des Mediums Film (vgl. Pommer, 1998: 146ff.).

Nicht mehr explizit auf die Versöhnung nach dem Ersten Weltkrieg bezogen, jedoch auch auf interkulturelle Verständigung eingehend, schreibt Siegfried Kracauer 1930 retrospektiv – also nach der Einführung des Tonfilms, dessen mangelnde internationale Verständlichkeit er kritisiert (vgl. Kapitel 3.1.) – in Hinsicht auf den Stummfilm: „[...] die Grammatik der optischen Sprache [...] erlaubte kühne Konstruktionen, die unserem Fühlen fremde Gegenstände zuführten, unsere Sehkraft steigerten und unsere Einsicht vermehrten“ (Kracauer, 2004a: 434).

Es zeigt sich, dass die verbale Sprache als mangelhaftes Ausdrucksmittel und als ein Hindernis für internationalen Austausch und internationale Annäherung angesehen wurde. Die Stummheit des Films wurde deshalb begrüßt, da stattdessen Mimik und Gebärden in den Vordergrund gestellt wurden, die auf der ganzen Welt verstanden werden konnten. Die Autoren sahen in dieser Internationalität die Möglichkeit, die verschiedensten Völker der Welt mithilfe des Mediums Film zusammenzubringen.

3. Tonfilm als Bedrohung für die Internationalität des Films

In den Vereinigten Staaten Amerikas wurden 1927 erstmals Filme mit Ton gezeigt – das heißt Filme, bei denen nicht nur Bilder, sondern auch Ton aufgenommen wurde, der bei der Aufführung synchron zu den Bildern lief. Unter anderem aufgrund von Patentschwierigkeiten mussten zwei Jahre vergehen, bis in Deutschland ebenfalls Filme mit Ton vorgeführt wurden. Sowohl in den Vereinigten Staaten, als auch in Europa handelte es sich bei den frühen Tonfilmen zunächst um hybride Formen. Filme wie *THE JAZZ SINGER* (Alan Crosland, USA 1927) oder *PRIX DE BEAUTÉ* (Augusto Genina, F 1929) sind eine Kombination aus Stummfilm- und Tonfilmsequenzen. Oft handelte es sich um Stummfilme, denen nachträglich Tonfilmszenen hinzugefügt wurden. Ende des Jahres 1929 wurden schließlich „hundertprozentig deutsche[] Tonfilm[e]“ aufgeführt (Krützen, 1996: 124).

3.1. Aus der Perspektive der Theoretiker

Angesichts der (eben dargestellten) hohen Wertschätzung der Internationalität des Films in der Ära des Stummfilms durch die Filmkritik (aber auch durch die Industrie) erscheint es nicht überraschend, dass die Einführung des Tonfilms von einigen Seiten als Gefährdung betrachtet wurde. Die Zeiten, in denen ein simpler Austausch der Zwischentitel einen Film für verschiedenste Sprachregionen verständlich machen konnte, waren vorbei.

Erneut setzte man sich mit der Frage der Internationalität des Films auseinander, nun unter dem Aspekt der veränderten Bedingungen, die das gesprochene Wort mit sich brachte. „Die Auseinandersetzungen mit dem «Ton» sind höchst wichtig. Es ist jetzt Zeit, sich bewußt zu werden, daß man stehenzubleiben droht, besser gesagt, daß man in eine Sackgasse geraten ist“ (Jutzi, 1993: 3). Mit dieser Behauptung stand Phil Jutzi 1931 nicht alleine.

Siegfried Kracauer geht im Zuge seiner Beschäftigung mit dem neuen Ton rückblickend darauf ein, was der Stummfilm geschaffen hat. Er merkt an, dass es nicht ausreicht, unter der Internationalität des Stummfilms allein zu verstehen, dass der Film von einer Gestik und Mimik Gebrauch mache, die allgemein universal verständlich sei. Vielmehr glaubt er wie Balázs, dass der Stummfilm sukzessiv seine eigene internationale Ausdrucksweise etabliert hat, die die Zuschauer verschiedenster Kulturen in den Kinos gelernt haben zu verstehen (vgl.

Kracauer, 2004b: 475f.). Dieser Weg zur internationalen Verständlichkeit habe, so Kracauer, mit dem Tonfilm ein Ende. Er schreibt 1931:

Die Grenze der Verständlichkeit beginnt erst mit dem Einsatz der Worte. Kaum hatten sie die Herrschaft an sich gerissen, so war es mit dem internationalen optischen Austausch vorbei, und man wird noch heute das bittere Gefühl nicht los, nach den paradiesischen Zeiten einer alle Völker verbindenden Bilderrede wieder in das Chaos der babylonischen Sprachverwirrung zurückgeworfen zu sein.

(Kracauer, 2004b: 476)

Kracauer bezeichnet die Einführung des Tonfilms als eine rückläufige Entwicklung des Films (vgl. Kracauer, 2004a: 434). Über den deutschen Film behauptet Kracauer, dass das gesprochene Wort zweitrangiger werden müsse, um über deutsche Grenzen hinweg erfolgreich sein zu können. Stattdessen solle die Bildersprache wieder in den Vordergrund rücken. Diese Meinung teilt Jutzi, wenn er 1931 schreibt: „Bildlich ist die Handlung verständlich zu machen. Die Dialoge müssen auf das äußerste beschränkt werden, schon wegen der Internationalität des Films“ (Jutzi, 1993: 3).

Kracauer postuliert sogar, dass der Gebrauch universal gültiger Geräusche, anstelle der Sprache, zu weltweiter Verständlichkeit führen könnte, die vergleichbar mit jener des Stummfilms sei (vgl. Kracauer, 2004b: 478).

An Ausführungen wie diesen wird deutlich, dass Kracauer das gesprochene Wort als Hindernis für die (gewünschte) Internationalität des Films begreift. Die Errungenschaften des Stummfilms, das heißt globales Verständnis, das Erlernen einer allgemein gültigen optischen Ausdrucksweise, würden durch die gesprochene Sprache wieder zunichte gemacht. Er argumentiert um 1930 nicht nur auf der Ebene der Internationalität, sondern auch auf einer ästhetischen Grundlage: „Je mehr die Sprache zurückgedrängt wird und die freie Bildmontage wieder in ihre alten Rechte tritt, desto besser werden die Tonfilme und desto leichter sprengen sie auch die nationalen Grenzen“ (Kracauer, 2004b: 478).

Es wird deutlich, dass Kracauer während der Anfangsjahre des Tonfilms im Kern an der Stummfilmästhetik festhalten möchte. Und auch später besitzt für ihn die visuelle Darstellung das Primat. So lobt er 1931 beispielsweise Charlie Chaplins schauspielerisches Schaffen, das sich einer Gestik und Mimik bedient, die auszudrücken vermag, was Worte nicht fassen können und die „für Kinder und Erwachsene aller Völker verständlich wird“ (Kracauer, 2004c: 472). Auch an einem Film von René Clair betrachtet Kracauer 1932 wohlwollend die

Art und Weise, wie mit dem gesprochenen Wort umgegangen wird. Es sei hier nämlich nicht essenziell für das Verstehen des Films. Die Bilder erklärten die Situation, sodass man auch den Wortsinn nachvollziehen könne, ohne eine schriftliche Übersetzung zu benötigen. Für Kracauer kann dieser Film somit fast an die Internationalität des Stummfilms heranreichen (vgl. Kracauer, 1974: 132).

Der Stummfilm stellt für ihn also weiterhin den Maßstab dar, woran er die neuen Tonfilme misst. Er akzeptiert ein Stückweit die Neuheit, allerdings nur, wenn sie mit ihren spezifischen Mitteln die Internationalität des Stummfilms reproduziert.

Auch Rudolf Arnheim war in den ersten Tonfilmjahren ein Gegner der gesprochenen Sprache im Film. Dabei beklagt er 1929 weniger die verlorene Internationalität, sondern kritisiert vielmehr Versuche, sie auf Kosten künstlerischer Forderungen an die visuelle Gestalt des Films aufrechtzuerhalten:

Aber schon stecken wir mitten im babylonischen Sprachengewirr. Erich Pommer will seinen neuen Ufa-Film gemischtsprachig aufnehmen lassen. Was ihn also zwingen wird, bei der Auswahl seiner Schauspieler nicht mit künstlerischen Maßstäben, sondern mit denen der Berlitz-School [eine Sprachschule, Anm. J.B.] zu messen.

(Arnheim, 1979: 62)

Arnheim zufolge werden Filme, die für ein ausländisches Publikum sprachlich bearbeitet werden, keinem künstlerischen Anspruch mehr gerecht, sondern können lediglich „industrieller Massenschund“ sein, da ein „Kunstwerk [...] kein Oberhemd mit Abknöpfärmeln“ sei (Arnheim, 1979: 62). Arnheim zählt hierzu ebenfalls die Methode, für das Ausland stumme Versionen durch Kürzung der Dialoge oder Einsatz von Zwischentiteln herzustellen (vgl. ebd.). Auf diese Praktik, die besonders zu Beginn der Tonfilmzeit angewandt wurde, gehe ich in Kapitel 4.2. ausführlicher ein.

Hier wird deutlich, dass Arnheim Anstoß daran nimmt, dass für kommerzielle Zwecke in ein individuelles, kreatives Kunstwerk eingegriffen und die Einzigartigkeit und Vollkommenheit des Werkes verletzt wird. Hinzu kommt, dass Arnheim die Dominanz des Wortes stark ablehnt, da durch sie Filme visuell „langweiliger“ würden (Arnheim, 2004: 102). Reizvolle „optische Lösungen“, „filmische Einfälle“ und „verständlich, geschickte Bildausschnitte“, die beim Stummfilm vorhanden waren, fielen mit dem Ton fort (ebd.).

Beim Tonfilm gehe demzufolge die Bewahrung der Internationalität einher mit dem Verlust der künstlerischen Anforderungen.

3.2. Aus der Perspektive der Wirtschaft

Für die Filmwirtschaft hatte der Wechsel zum Tonfilm bedeutsame Folgen. Gerhard Paschke, der 1935 eine Untersuchung des deutschen Tonfilmmarktes publizierte, schreibt: „Nach der endgültigen Einführung des Tonfilms wurden die Kosten zum Hauptproblem der Filmproduktion“ (Paschke, 1935: 77). Zwar bedeutete einerseits der Ton aufgrund der deutschen Sprache Vorteile für die deutsche Filmindustrie. Das allerdings lediglich für deutsche Sprachräume. Die deutsche Sprache war neben Deutschland in mehreren Ländern verbreitet, sodass in jenen neuerdings deutsche Tonfilme gegenüber anderssprachigen bevorzugt wurden (vgl. Paschke, 1935: 85). Während der Stummfilmzeit gab es diesen Sprachvorteil für deutsche Produktionen nicht. Mit dem Ton, dem Dialog begann die „intensivere Ausnutzung des deutschen Sprachgebiets“ (ebd.). Die deutsche Filmproduktion hatte gegenüber der US-amerikanischen einen Vorzug und man hoffte, dass man folglich ihrer Mitte der 1920er Jahre entstandenen Dominanz im deutschen Sprachraum nun ein Ende bereiten könne (vgl. Krützen, 1996: 125).

Der ausländische Absatzmarkt war jedoch für die deutsche Filmindustrie ein wesentlicher Teil ihrer Finanzierung. Der deutschsprachige Binnenmarkt allein reichte nicht aus, um große Filmproduktionen zu ermöglichen; das Publikum war zu klein. Der Export deutscher Filme machte fast die Hälfte der kompletten Einnahmen der deutschen Filmindustrie aus (vgl. Paschke, 1935: 84). Das gesprochene Wort stellte für den Export nun allerdings ein Hindernis dar, da die deutschen Dialoge im anderssprachigen Ausland nicht verstanden wurden. Somit waren deutschsprachige Filme nicht mehr – wie zuvor – ohne größeren Aufwand für das Ausland zu verwerten.

Das heißt, finanziell stand man vor einer doppelten Problemstellung: Einerseits stiegen die Produktionskosten eines Tonfilms um 30-50% gegenüber jenen eines Stummfilms an (unter anderem wegen der Tonlizenzen und der höheren Mietkosten der Ateliers) und andererseits drohten große Teile des internationalen Markts verloren zu gehen (vgl. Paschke, 1935: 80ff.).

Weitere Faktoren, die der deutschen Filmindustrie Schwierigkeiten bereiteten und deshalb dem Auslandabsatz zusätzlich Wichtigkeit beimaßen, waren folgende: Die heimischen Filme

erfahren im eigenen Land auch weiterhin Konkurrenz durch ausländische Produktionen. Die sogenannte Vergnügungssteuer, die die Kinobetreiber zahlen mussten, führte außerdem dazu, dass nur ein geringerer Teil der Einnahmen zurück in die Filmproduktion floss, während das Überangebot an Filmen die Distributionspreise sinken ließ und in der Folge die Gewinnspanne deutscher Filme negativ beeinflusste (vgl. Garncarz, 1999: 251).

Obwohl deutschsprachige Filme zunächst auf dem eigenen Markt große Erfolge erzielen konnten und die amerikanischen Produktionen aus dem Angebot und aus den Favoritenlisten drängten, konnten die Verluste aus dem ausländischen Absatz nicht ausgeglichen werden (vgl. Krützen, 1996: 125). Besonders die Großproduktionen waren von diesen Problemen betroffen. So konstatierte der französische Regisseur René Clair 1929: „In Europa macht die Vielfalt der Sprachen das Drehen großer Sprechfilme, deren Kosten nicht amortisiert werden könnten, unmöglich“ (Clair, 1952: 96).

Da der internationale Markt und der Filmexport für die nationale Filmindustrie also einen unverzichtbar hohen Stellenwert hatten, mussten Wege gefunden werden, um mit der neuen medialen Situation umzugehen und die internationale Distribution von Filmen weiterhin zu gewährleisten (vgl. Paschke, 1935: 84). Hierfür wurden neue Praktiken entworfen und erprobt, die es ermöglichen sollten, dass Filme in anderssprachigen Ländern oder Regionen verständlich waren; man suchte nach Methoden, sie in irgendeiner Form sprachlich zu übertragen.

4. Praktiken der Übersetzung eines Films

„Eine Erweiterung des Absatzgebietes ist Deutschland trotz der Sprachgrenzen gelungen. Das ist zum großen Teil mit Hilfe der individuellen Anpassung der verschiedenen Verfahren gelungen“ (Paschke, 1935: 84). Diese optimistische Bemerkung des industrienahen Gerhard Paschke verdeutlicht, dass die frühen Jahre des Tonfilms Jahre der Suche waren: die Suche nach der geeignetsten und sinnvollsten Lösung für die Sprachproblematik des Tonfilms in Hinblick auf die Internationalität seiner Verbreitung. Die Vielfalt an Strategien, die ins Leben gerufen wurden, ist für die Intensität der Suche ein Beleg.

4.1. Unbearbeitete Originalversionen

Eine Praktik, die ausprobiert wurde, war die Vorführung von unbearbeiteten Originalversionen. Diese gehört zwar nicht zu den Strategien der sprachlichen Übersetzung, jedoch war sie ebenfalls eine Form, einen Film im Ausland zu verbreiten und auszuwerten. Die Vorteile dieser Vorgehensweise lagen darin, dass sie keinen großen Aufwand erforderte – finanziell oder anderer Art (vgl. Krützen, 1996: 126). Es wurde berechnet, dass fast 100 Millionen Menschen auf der Welt deutsch sprachen, sodass tatsächlich eine gewisse Nachfrage für die deutschen Originalversionen bestand (vgl. Paschke, 1935: 85). Der Filmwissenschaftler Wolfgang Fuhrmann zeigt beispielsweise auf, dass in den 1930er Jahren Lateinamerika eine beachtliche Zahl deutscher Einwanderer aufwies, die durchaus die Filmkultur ihrer neuen Heimat mitgestalteten (vgl. Fuhrmann, 2010: 399ff.). Außerhalb der Gebiete, in denen die deutsche Sprache beherrscht wurde, verstanden die Zuschauer jedoch den Dialog nicht oder akzeptierten die Fremdsprache nicht. Ein seltenes positives Beispiel für den Auslandserfolg einer unbearbeiteten Originalversion stellte die Aufführung von *DER BLAUE ENGEL* in Frankreich dar (vgl. Krützen, 1996: 126).

Zu den Befürwortern dieser Methode gehörte Rudolf Arnheim, denn er begrüßte die Vorstellung, dass die Menschen vielsprachig leben. Er erläutert in seinem Werk, dass daraus eine Angleichung der Sprachen resultieren würde, die letztlich den Weltfrieden begünstige (vgl. Arnheim, 1974: 312f.). Grundsätzlich waren es Intellektuelle und Teile der Filmfachpresse, die die Aufführung im Original ohne Eingriffe zunächst bevorzugten. So erklärte René Clair 1931 in einer Rede an die deutsche Presse, dass ein „Sprechfilm“ derart zu gestalten sei, dass er in der Originalsprache überall verstanden werden könne; erst dann sei

der Film künstlerisch und nicht nur „photographiertes Theater“ (Clair, 1931, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.). In seinen Augen gehöre die Originalsprache zu der künstlerischen Einheit des Films und das Kunstwerk würde verfälscht werden, wenn auf der sprachlichen Ebene eingegriffen werden würde (vgl. ebd.). Weiterhin lobt der Filmkritiker Hans Wollenberg King Vidors HALLELUJAH (King Vidor, USA, 1929) in höchsten Tönen dafür, dass die filmischen Ausdrucksmittel („die grandiose Gestaltung von Spiel und Szene“) den Genuss, die Verständlichkeit des Films ausmachen, anstelle des Dialogs (den er kaum verstanden habe) (Wollenberg, 1930b, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.). Man stellt fest, dass den filmischen Mitteln der Bildgestaltung die höchste Priorität gegeben wurde, sowie der Bewahrung der künstlerischen Einheit zu der Sprachrhythmus und Sprachmelodie der Schauspieler gezählt wurde (vgl. Vuillermoz, 1931, *Cinémagazine*: 4). Die Originalsprache zu hören und sich dem Bild hinzugeben, galt als Genuss. So schreibt der Filmkritiker Hans-Walther Betz nach der Aufführung von Clairs SOUS LES TOITS DE PARIS (René Clair, F, 1930) in Originalsprache im Berliner Mozartsaal: „Die die Sprache nicht verstehen, hören doch ihren Klang und sind vom Bild berauscht“ (Betz, 1930, *Der Film*: o.S.).

Doch es zeigte sich, dass (abgesehen von der zuvor erwähnten Akzeptanz des Films DER BLAUE ENGEL) das breite Publikum unbearbeitete fremdsprachige Originalversionen deutlich ablehnte, teilweise sogar aggressiv reagierte, wie z.B. in Paris, wo schließlich irgendeine Form der Übersetzung des Dialogs verpflichtend wurde (vgl. Müller, 2003: 291). Später stellten auch die Intellektuellen fest, dass nur wenige Filme im Original für ein fremdsprachiges Publikum funktionierten. Man konstatierte, dass die künstlerische Wirkung eines Films nicht zur Geltung komme, wenn man ihn nicht verstand (vgl. Müller, 2003: 295).

4.2. Übersetzung in Schrifttiteln

Ein anderer Lösungsansatz, mit dem man die sprachliche Anpassung zu erreichen suchte, lag in der Zwischen- oder Untertitelung der Filme. Die Dialoge wurden schriftlich übersetzt und zunächst (ähnlich der Stummfilmpraxis) zwischen den Bildern eingefügt. Später wurde es üblicher, die Texte als Untertitel direkt auf das Bild zu setzen. Dabei führte man die Filme entweder stumm auf oder mit dem hörbaren Dialog in Originalsprache. Über die Variante, den Film stumm aufzuführen, schreibt Kracauer: „Ich schweige vom öfters gemachten dilettantischen Versuch, amerikanische Tonfilme bei uns in stummer Fassung mit nachsynchronisierter Begleitmusik und eingeschalteten Bildtiteln zu bringen – ein

unerträgliches Beginnen, das uns zumutet, einen an Haupt und Gliedern verstümmelten Film für den ganzen zu nehmen“ (Kracauer, 2004b: 476).

Die Verwendung von Zwischentiteln musste aufgegeben werden, da sie jedes Mal einen Unterbruch des Bildflusses bedeuteten, sodass die Textmenge stark reduziert wurde. Dementsprechend ging mit dieser Methode ein Großteil des Dialoges in der Übersetzung, aber auch durch die ‚zugedeckten‘ Passagen Bildinformation verloren (vgl. Krützen, 1996: 127).

Die Präsentation im Original mit Untertiteln in der Sprache des Aufführungslandes löste zwar das Problem der Unterbrechung der Bilder, stieß jedoch beim breiten Publikum vielfach auf Missfallen. Es lehnte ab, gleichzeitig den Dialog hören, den Text lesen und die Bilder anschauen zu müssen (vgl. Garncarz, 1999: 256). Das erfordert große Mühe und bedeutet manchmal auch, dass sich ein Element der Aufmerksamkeit des Zuschauers entziehen zu vermag. Lediglich jene Zuschauer, die den Film als Kunstwerk sahen und aufgrund dessen in Kauf nahmen, ihn nicht in seiner Gänze zu verstehen, störte die Untertitelung nicht, da sie das originale Kunstwerk unangetastet beließ – es wird nicht in die Substanz des Kunstwerkes eingegriffen, sondern lediglich ein Paratext hinzugefügt (vgl. Paschke, 1935: 44).

Im Grunde liefen beide Schriftverfahren dem Novum des Tonfilms zuwider, da die Zuschauer nun trotz gesprochener Sprache wieder lesen mussten (vgl. Krützen, 1996: 127). Dass die gehörte Sprache eine ausländische war, die nicht verstanden wurde, fiel dem Publikum ebenfalls vielfach negativ auf, da es den Film als zu fremdartig kennzeichnete (vgl. Garncarz, 1999: 256). Die Untertitelung war jedoch vom Kostenaufwand her gering und wurde schon deshalb oft eingesetzt, um Filme in kleineren, wirtschaftlich weniger interessanten Sprachregionen zu vermarkten (vgl. Mutsaers, 2005: 36).

Kracauer sah in dieser Methode positive Aspekte:

Ungleich besser [als bei Sprachversionen, Anm. J.B.] werden entschieden die Eigentümlichkeiten der fremden Nationen dem einheimischen Vorstellungskreis einverleibt, wenn man die ausländischen Tonfilme in Bausch und Bogen übernimmt und nur die wesentlichen Textstellen in deutscher Sprache auf den Bildstreifen kopiert.

(Kracauer, 2004b: 477)

Kracauer räumt jedoch ein, dass diese Methode nur ein „Notbehelf“ sei, indes beurteilt er sie als geeignetste, um sowohl die originalen Schauspieler sehen und hören zu können als auch die Handlung zu verstehen (ebd.).

4.3. Polyglotte Filme

Polyglotte oder Mehrsprachen-Filme waren der Versuch, mit mehreren Sprachen innerhalb eines Films diesen international auswerten zu können. Filme wie *KAMERADSCHAFT* (G.W. Pabst, D, 1931) und *ALLÔ BERLIN... ICI PARIS* (Julien Duvivier, F, 1932) haben sowohl französische als auch deutsche Dialoge. Die deutschsprachigen und französischsprachigen Schauspieler sprechen hier jeweils ihre Muttersprache. Die Dialoge sind oft so aufgebaut, dass die Antworten eine Übersetzung des zuvor Gesagten enthalten. Auch diese Praktik war langfristig gesehen keine geeignete Lösung, das Sprachproblem zu beheben. Denn für eine solche Struktur musste es handlungslogisch stimmig sein, dass zwei Sprachen gesprochen werden.

Dies ist beispielsweise in *ALLÔ BERLIN... ICI PARIS* gegeben: Der Film präsentiert die Liebesgeschichte einer französischen Telefonistin in Paris mit einem deutschen Kollegen in Berlin. Doch solche Erzählungen müssen Ausnahmen bleiben (vgl. Krützen, 1996: 128). Ferner bedeutete diese Mehrsprachigkeit immer noch keine wirkliche internationale Verständlichkeit, da – im genannten Falle – nur französisch- und deutschsprachige Zuschauer die Dialoge verstanden.

Polyglotte Filme sind in dem Sinne ein interessantes Phänomen, da sie ausstellen, wie präsent das Thema der Mehrsprachigkeit Europas und der Welt zu diesem Zeitpunkt war, wie bereits an Arnheims Position festgestellt werden konnte.

4.4. Synchronisation

Auch mit der Synchronisation (englisch ‚Dubbing‘) experimentierte man schon seit Beginn des Tonfilms. Damit ist die Nachvertonung eines Films gemeint, bei der der Originalfilm erhalten bleibt. Diese Nachvertonung kann auch in der Sprache des Originals erfolgen, z.B. um stimmlichen Mängeln entgegenzuwirken (vgl. Krützen, 1996: 148). Eine weitere, für unseren Kontext relevantere Möglichkeit besteht darin, den Dialog in einer anderen Sprache

aufzunehmen und dem Bild möglichst lippensynchron zu unterlegen. Diese Vorgehensweise erlaubte es, die Fremdartigkeit der Originalversion auszuschalten, und war schon 1929 in guter Qualität technisch umsetzbar (vgl. Mutsaers, 2005: 36). Ein Vorteil der Synchronisation lag darin, dass sie unkompliziert war und verglichen mit der hier später beschriebenen Methode der Sprachversionen deutlich weniger Kosten verursachte.

Um die Illusion zu stärken, dass die gehörte Stimme die des Schauspielers auf der Leinwand ist, entwickelte man die Methode der optischen Versionen – von Krützen auch Topolyverfahren bezeichnet. Die Schauspieler drehten die Szenen in der Fremdsprache, ohne die Sprache gut sprechen zu müssen. Im Nachhinein wurde der Dialog im Studio von einem Muttersprachler aufgenommen und mit den Lippenbewegungen des Schauspielers im Film synchronisiert (vgl. Garncarz, 1999: 257). Bei Garncarz und Krützen sind jeweils unterschiedliche Meinungen zu finden, bezüglich des wirtschaftlichen Nachteils von diesem Verfahren. Während Garncarz behauptet, dass die Synchronisation zwar einen zusätzlichen finanziellen Aufwand bedeutete, jedoch die mehrfache Entlohnung von Stars, sowie von Personal und Studiozeit ausblieb, schildert Krützen, dass die Schauspieler für die verschiedenen Versionen jeweils bezahlt werden mussten (vgl. Garncarz, 1999: 257 & Krützen, 1996: 149).

Trotz der positiven Aspekte war die Synchronisation vorerst keine beliebte Methode, Filme für das anderssprachige Ausland zu übersetzen. Der Grund hierfür war kultureller Natur: die Zuschauer akzeptierten sie zunächst nicht. Ungeachtet der guten Qualität des Verfahrens tat sich das Publikum schwer mit dem Wissen darum, dass Körper und Stimme nicht zusammengehören, dass sie keine Einheit bilden. Die Synchronisation schien einen künstlichen Menschen zu kreieren. Dies fiel natürlich am meisten auf, wenn beispielsweise ein unbekannter ausländischer Schauspieler mit einer bekannten deutschen Synchronstimme sprach (vgl. Garncarz, 1999: 257). Doch auch das Bewusstsein, dass es für den Schauspieler unmöglich wäre, die Sprache zu sprechen, die man hören konnte, wirkte sich auf den Zuschauer negativ aus.

Die Branchenzeitung *Kinematograph* schreibt 1930 über die Synchronisation, dass sie „nicht glücken [kann], weil die Stimme kein Zufall ist, sondern zu einer ganz bestimmten Persönlichkeit gehört, jener Persönlichkeit nämlich, die man auf der Leinwand sieht und welche die Zuschauer gleichzeitig zu hören wünschen“ (O.V., 1930h, *Kinematograph*: o.S.).

Auch Kracauer kritisiert 1931: „Grundsätzlich abzulehnen ist auch jene billige Methode der Internationalisierung, nach der den Darstellern des Produktionslandes die Sprache des jeweiligen Absatzgebietes in den Mund gelegt wird“ (Kracauer, 2004b: 476). Er lehnt die Diskrepanz ab, die zwischen ausländischen Gesten und deutscher Sprache entstehe, denn sie vernichte, so Kracauer, „die Internationalität [...], zu deren Rettung [sie] beitragen möchte, da [sie] die Erscheinung der fremden Nationen verfälscht“ (ebd.). Hier kann man im Übrigen erkennen, dass nach Kracauers Empfinden Internationalität nicht nur aus der ökonomischen Perspektive betrachtet werden soll, sondern dass er an der Idee festhält, dass sie auch zur Völkerverständigung beitragen soll.

Krützen erläutert, dass für die Zeitgenossen das größte Faszinosum des neuen Tonfilms die Synchronität von Bild und Ton gewesen sei. Diese tritt vor allem beim gesprochenen Dialog hervor. Daher schienen Geräusche und Musik von geringerer Wichtigkeit. Wie bereits erwähnt, bemühte man sich besonders um die Übereinstimmung der Mundbewegungen mit dem hörbaren Dialog oder Gesang, mit dem Ziel, die Illusion entstehen zu lassen, dass die Laute tatsächlich aus dem Mund auf der Leinwand kommen. Im Jahre 1930 wurde dies verwirklicht. In diesem Sinne galt die Übersetzung durch Synchronisierung als das komplette Gegenteil dieses Erfolges, denn durch sie war es erneut offensichtlich, dass der zu sehende Körper nicht der Ursprung des hörbaren Tons ist (vgl. Krützen, 1996: 149f.).

Erst ab 1931 begann sich das Publikum (sowohl das deutsche als auch das französische), an die Synchronisation zu gewöhnen, und es akzeptierte sie allmählich als Übersetzung eines Films. Garncarz beschreibt dies als kulturellen Lernprozess, in dem der Zuschauer gelernt hat, sein Wissen (dass die zu hörende Stimme nicht vom dem Menschen stammt, den man sieht) zu negieren. So war es ab 1933 möglich, diese Art der sprachlichen Anpassung als Norm einzuführen. Interessanterweise schreibt Gerhard Paschke noch 1935, dass „die nachsynchronisierten Filme [...] zweifellos ein Notbehelf, ein Uebergangsmittel [sic!] [sind], das sich in Zukunft nur in Ländern absetzen lassen wird, die eine eigene Produktion über ein gewisses Ausmaß nicht besitzen und deren Filmbedarf qualitativ nicht sehr hoch ist“ (Paschke, 1935: 93).

Eine grundlegend andere Praxis waren die Sprachversionen, auf die im folgenden Kapitel ausführlich eingegangen werden.

5. Die Sprachversionen

Die Sprachversionen waren ein weiterer Versuch, die Internationalität und Exportfähigkeit der Filmproduktionen auch künftig zu gewährleisten. Diese besonders aufwändige Strategie baute auf der Produktion mehrerer Versionen eines Films auf, die sich vor allem auf der Ebene der Sprache unterschieden. Das heißt beispielsweise, dass eine deutsche Filmproduktion nicht nur in deutscher Sprache gedreht wurde, sondern auch in französischer und englischer oder anderen. Hierfür wurden die Rollen oft (aber nicht immer!) mit anderen, muttersprachlichen Schauspielern besetzt. Aber auch mehrsprachige Schauspieler oder Schauspielerinnen wirkten teilweise in den anderssprachigen Fassungen mit.

In Europa wurden die verschiedenen Versionen gleichzeitig gedreht, um die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten. Das heißt, Szene für Szene wurde (meist in derselben Dekoration) nacheinander in den jeweiligen Sprachen gedreht (vgl. Paschke, 1935: 84). Die ersten Sprachversionen wurden bereits 1929 produziert. Garncarz, Paschke und Krützen sind sich einig, dass der Höhepunkt der Versionenproduktion in Deutschland im Jahre 1931 erreicht wurde (vgl. Garncarz, 1999: 254). Paschke schreibt, dass von insgesamt 144 Langspielfilmen, die in diesem Jahr in Deutschland produziert wurden, 38 Filme in mindestens einer weiteren Sprache gedreht wurden (vgl. Paschke, 1935: 86). Krützen beruft sich auf andere Zahlen und legt dar, dass insgesamt 195 Tonfilme produziert wurden, wovon 77 in zusätzlichen, fremdsprachigen Fassungen gedreht wurden (vgl. Krützen, 1996: 132). „Demnach war das Anfertigen von Versionen in der Frühphase des deutschen Tonfilms kein Kuriosum, sondern eine weitverbreitete Produktionspraxis“ (Krützen, 1996: 129).

Der für den deutschen Export beliebteste Sprachraum war der französische. Französische Versionen stellten die deutliche Mehrheit der Sprachversionen dar: Von 75% der Filme, von denen weitere Fassungen gedreht wurden, gab es eine französische Version (vgl. Krützen, 1996: 33). Ein Grund für die außerordentliche Stellung der französischen Versionen lag darin, dass sie nicht nur nach Frankreich, sondern auch in die Tschechoslowakei und nach Ungarn exportiert wurden. Aufgrund der politischen Situation und des unterschiedlichen Rufs, den Deutschland und Frankreich jeweils genossen, fanden in diesen Ländern französischsprachige Filme mehr Anklang als deutschsprachige (vgl. Garncarz, 1999: 254f.).

Des Weiteren lag die Motivation, Filme für den französischsprachigen Markt herzustellen, in der Konkurrenz mit den USA. Deutsche Produzenten trauten sich zu, dem Geschmack des

französischen Publikums besser gerecht zu werden als die US-Amerikaner. Somit erwartete man, dass die französischen Zuschauer vorzugsweise die in Deutschland produzierten Filme schauen würden und sich die deutsche Filmindustrie folglich gegen Hollywood durchsetzen könnte (vgl. Krützen, 1996: 133).

„Der deutsche Film konnte sich nur behaupten, indem er sich den Verhältnissen anpaßte und Versionen brachte“ (Paschke, 1935: 86). Die Tatsache, dass die Schauspieler der jeweiligen Versionen selbst die Dialoge sprechen und ihre Stimme zu hören ist, war von größter Bedeutung. Die Sprachversionen ermöglichten den Erhalt der Einheit von Körper und Stimme, den die Synchronisation nicht zu bieten vermag und weshalb sie anfangs nicht gerne gesehen wurde (vgl. Garncarz, 1999: 253).

Um auf dem internationalen Markt erfolgreich sein zu können, spielte jedoch nicht nur die Sprache des Films eine Rolle. Auch die kulturelle Verständlichkeit war wesentlich für die Anerkennung auf dem ausländischen Markt. Die kulturelle Vielfalt Europas warf schon zu Stummfilmzeiten ein Problem für die Vermarktung im Ausland auf (vgl. Garncarz, 1999: 249f.). Das Drehen verschiedener Versionen für die jeweiligen Märkte schaffte die Voraussetzungen, dass man neben sprachlichen auch gewisse kulturelle Anpassungen vornehmen konnte. Garncarz erläutert, dass aus diesem Grund die Praktik der Sprachversionen für einige Jahre nach der Einführung des Tons die erfolgreichste Vorgehensweise zur Steigerung der Absatzfähigkeit eines Films war (vgl. Garncarz, 1999: 250).

5.1. Vorliebe für nationale Filme und Stars

Die Neuigkeit und das Potenzial dieser Methode lagen also – über die verschiedenen gesprochenen Sprachen hinaus – in den möglichen nationalen Anpassungen. Filme, deren Versionen in diesem Sinne national oder kulturell spezifiziert waren, waren bei den verschiedenen Publika Europas am populärsten (vgl. Garncarz, 1999: 260ff.). Um einem deutschen Film also auch im Ausland zu Popularität zu verhelfen, erschien neben der angepassten Sprache auch die Anpassung an weitere nationale Spezifika als nützlich. Dies konnte nicht die Handlung und die grundlegende szenische Gliederung betreffen, da Veränderungen auf dieser Ebene aufgrund des Kostenaufwands selten vertretbar waren (vgl. Garncarz, 1999: 266). Auch die Idee, bei der Übersetzung der Filme eingehend die

unterschiedlichen nationalen Mentalitäten zu berücksichtigen, wurde mehrheitlich aufgegeben (vgl. Müller, 2003: 298). Stattdessen konzentrierten sich die nationalen Anpassungen der Sprachversionen häufig darauf, national bekannte Schauspieler einzusetzen. Sie waren nicht nur für die sprachliche Adaptation interessant, sondern sorgten auch – teils über ihre Starimages – für eine spezifizierte kulturelle Färbung (vgl. Garncarz, 1999: 262ff.).

Bilanzen der Kassenerfolge weisen darauf hin, dass in der Zeit der Weimarer Republik die nationalen Filmproduktionen und die nationalen Filmstars einen hohen Stellenwert im Geschmack des deutschen Publikums besaßen (vgl. ebd.). Wie bereits erwähnt, wuchs nach der Einführung des Tonfilms die Marktpräsenz deutscher Produktionen auf dem heimischen Markt.

Die Vorliebe für nationale Filme und Stars konnte auch in den anderen europäischen Ländern beobachtet werden. Dementsprechend wurden die Schauplätze auch meist nicht spezifisch national markiert, damit sie der Version entsprechend angepasst werden konnten. Es sei denn, der Ort spielte eine tragende Rolle für die Handlung, in welchem Fall er nicht angeglichen wurde.

Um durch den Wechsel der Schauspieler die Erfolgchancen eines Films im Ausland zu steigern, war es wichtig, dass das Thema des Originalfilms universell verständlich, das heißt auch im Ausland nachvollziehbar und interessant erschien. Das hieß, so der Produzent Erich Pommer, dass die universal gültigen menschlichen Emotionen angesprochen werden mussten. Spezifisch deutsche Filme hingegen wurden nicht in einer anderssprachigen Version produziert (vgl. Garncarz, 1999: 265f.).

Interessant ist es hier, dass die Filmindustrie die Anpassung an nationale oder kulturelle Besonderheiten als besonders nachhaltige Möglichkeit sah, den internationalen Markt zu erschliessen, während viele Kritiker die Einführung des Tons und vor allem der Sprache als hinderlich für die Internationalität empfanden (vgl. Krützen, 1996: 119).

Arnheim, für den visuelle Originalität als zentraler Wert galt, war indes kein Freund der Praktik der Sprachversionen. Er sah keinen Vorteil darin, dass durch eigens für ein Land produzierte Versionen eines Films kulturell spezifizierte Fassungen entstehen konnten. Stattdessen ist er 1932 der Ansicht, dass „[...] auf diese Weise die Filmproduktionen der verschiedenen [sic!] Länder in den Reizen ihrer nationalen Eigenart abgeschwächt werden“ (Arnheim, 1974: 312). Er betrachtet die Sprachversionen unter dem Standpunkt, dass die

nationalen Besonderheiten und kulturellen und ästhetischen Spezifika des Landes der Originalversion für den ausländischen Zuschauer verloren gehen. Das Publikum lerne so z.B. auch nicht die Schauspieler eines anderen Landes kennen (vgl. ebd.). Angesichts der Tatsache, dass Arnheim Befürworter der Vielsprachigkeit und des Exports unbearbeiteter Originalversionen war, ist diese Position nicht erstaunlich.

Arnheim beschreibt die Methode der Sprachversionen im Vergleich zu den anderen „abenteuerlichsten und abscheulichsten Mittel[n]“ als die „künstlerisch einwandfreieste“, erwähnt jedoch auch, dass sie Nachteile birgt: „Zunächst verteuert [sie] die Herstellungskosten außerordentlich, da jede Szene mehrmals – und zumeist jedesmal in einer andern Schauspielerbesetzung – aufgenommen werden muss, und Verteuerung wirkt sich immer zum Schaden der Kunst aus“ (Arnheim, 1974: 311-312).

Auch Kracauer weist auf die Kosten dieser Methode hin, aber bewertet die Sprachversionen positiver als andere Praktiken: „Dieses Verfahren ist sauber, wenn auch kostspielig, und jedenfalls zur Belieferung aller möglichen Nationen geeignet“ (Kracauer, 2004b: 476-477). Paschke erläutert, dass ein Problem der Versionen darin liegt, dass man die genauen Kosten der Herstellung weiterer Fassungen nicht ermitteln konnte, da sie nicht vom Originalfilm getrennt hergestellt wurden. Das heißt, man konnte auch nicht verlässlich berechnen, ob die Versionen Gewinn bringend waren. Allgemeine Berechnungen (mithilfe von Erfahrungswerten von Kosten „einzelner“ Filme) deuteten darauf hin, dass die Versionen circa 25% der Gesamtkosten des Hauptfilms ausmachten (vgl. Paschke, 1935: 88). Krützen wiederum behauptet, dass die Produktion der Versionen nur circa ein Drittel der Kosten eines eigenständigen Langspielfilms sparten (vgl. Krützen, 1996: 148).

Die Herstellung von verschiedenen Sprachversionen eines Originalfilms erwies sich also als teures Unterfangen. Dabei wurde keine komplette Internationalität erreicht, sondern mit einer Version lediglich die Erschließung eines weiteren Absatzmarktes.

Trotzdem war sie „in den ersten Jahren [die] wichtigste Methode zur Internationalisierung von Tonfilmen“, wie Müller schreibt (Müller, 2003: 297). „Dieses [...] Verfahren war der einzige Weg um sicherzustellen, dass die Übertragung eines Films in eine Landessprache so wenig wie möglich beeinträchtigt wurde und die Filmzuschauer unter den geringsten Beeinträchtigungen zu ihrem Kinogenuss kamen“ (ebd.).

5.2. Erich Pommer

Erich Pommer, Produzent der Ufa, spielte für die Etablierung der Sprachversionen eine erhebliche Rolle.

Die deutsche Filmindustrie und besonders die Ufa steckte Mitte der zwanziger Jahre in einer Krise, die dazu führte, dass Pommer 1926 zunächst als Produktionsleiter der Ufa zurücktrat und in den USA arbeitete (vgl. Jacobsen, 1989: 75ff.). Nach einer Umstrukturierung des Konzerns kehrte er 1927 als „Produktionsleiter und Chef der «Erich Pommer-Produktion der Ufa»“ wieder zurück (Jacobsen, 1989: 83). Von den fünf Produktionsgruppen der Ufa – eingeteilt nach dem Budget ihrer Filme – leitete Pommer die Gruppe der großen Produktionen (vgl. Claus, 2006: 133).

1929 begann die Ufa mit der Umstellung auf die Produktion von Tonfilmen. Besonders die Filme der Produktionsgruppe von Pommer sollten nun mit Ton produziert werden:

Erich Pommer setzt sofort auf den Tonfilm. In Aufsätzen, Interviews [...] entwickelt er seine Vorstellungen vom Tonfilm: Er bedenkt Absatzmöglichkeiten, setzt sich mit der Dramaturgie des Tons auseinander, widmet sich aufnahmetechnischen Detailproblemen.

(Jacobsen, 1989: 90)

Wolfgang Jacobsen verdeutlicht, dass Pommer sich eingehend mit dem Tonfilm beschäftigte, unter anderem mit der Absatzfähigkeit im Ausland. Für ihn ist der Filmexport besonders wichtig, da seine Großproduktionen, wie bereits erwähnt, in besonderem Maße auf die Einnahmen im Ausland angewiesen sind (vgl. Krützen, 1996: 125). Sein Film *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D, 1929) ist einer der ersten hundertprozentigen Tonfilme der deutschen Filmindustrie und der erste Tonfilm der Ufa. Pommer ist sich dessen bewusst, dass der Tonfilm die Vermarktung im Ausland verkompliziert: „Das Wort schien unüberwindliche Grenzen aufzurichten“ (Pommer, 1999: 394).

Pommer beschließt, von seinem ersten Tonfilm fünf verschiedene Versionen zu produzieren. Eine deutsche, eine französische, eine englische und eine ungarische Tonfassung sowie zusätzlich eine stumme Version werden hergestellt. Die Tatsache, dass Pommer noch vor der Uraufführung dieses Films seine weiteren Filme *LIEBESWALZER* (Wilhelm Thiele, D, 1930) und *DER BLAUE ENGEL* (Josef von Sternberg, D, 1930) ebenfalls mit zusätzlichen englischen Versionen herstellt, deutet daraufhin, wie sicher er sich war, eine nachhaltige Lösung für das Internationalitätsproblem gefunden zu haben (vgl. Krützen, 1996: 119f.).

Im November 1930 verkündet Pommer in Paris der Fachpresse die Absicht der Ufa, französischsprachige Filme mit französischen Schauspielern zu produzieren, unter der Aufsicht von französischen Regisseuren (vgl. LYNX, 1930, *Cinémagazine*: 55). Der Journalist sieht den Erfolg des Films LE CHEMIN DU PARADIS in Paris als Beweis dafür, dass Pommers Methode brilliant sei. Die Kombination deutscher und französischer Qualitäten könne demnach nur hervorragende Filme hervorbringen (vgl. ebd.).

Pommer schreibt 1932 in einem Artikel, dass die Internationalität des Tonfilms „paradoxerweise“ erreicht sei. Er erläutert, dass sowohl Publikum als auch Professionelle der Branche die Sprache zunächst als Todesurteil für die Internationalität des Films und somit des Films an sich gesehen haben. Jedoch veranlasste das Bewusstsein, dass lediglich der Export große Produktionen möglich macht, die Industrie dazu, Sprachversionen herzustellen. Für ihn ist dieser Schluss eine Selbstverständlichkeit (vgl. Pommer, 1999: 395).

Wie im vorausgehenden Kapitel bereits beschrieben, ist Pommer der Meinung, dass der Inhalt, also die Thematik des Films, als erstes berücksichtigt werden müsse. Diese müsse universell nachvollziehbar und ansprechend sein. Er ist sich dessen bewusst, dass dies ein schwieriges Unterfangen ist, da nicht jedes Publikum dieselben Erwartungen und Vorlieben hat und diese außerdem dem Zeitgeschmack unterliegen. Diese Erwartungen und Vorlieben müssen unbedingt berücksichtigt werden. Zeitgenössische Handlungen sollten stets immerwährende Themen enthalten (vgl. Pommer, 1999: 395f.). Pommer lobt den Film DER KONGRESS TANZT (Erik Charell, D, 1931) als bis dahin größten internationalen Film, der es seines Erachtens vermag, Tradition, Modernität und Romantik zu vereinen.

Das Thema rechtfertigte den Einsatz von unbeschränktem Kapital, während die Herstellung von drei Versionen einen unbegrenzten internationalen Markt versicherte. [...] [B]eliebte Stars verschiedener Nationalitäten wurden für diesen Film eingesetzt, um das Interesse in allen Ländern gleichermaßen zu wecken.

(Pommer, 1999: 396)

Er räumt ein, dass die hohen Kosten ein Risiko darstellen, ist jedoch der Meinung, dass der Erfolg von DER KONGRESS TANZT zeigt, dass es sich lohnt, es einzugehen. „Die Paradoxie: Internationalität des Tonfilms, ist Wirklichkeit geworden“. Pommer ist der Meinung „das Esperanto für den Tonfilm“ sei mit der Praxis der Sprachversionen gefunden (ebd.).

Wie aus seinem Text hervorgeht, war Pommer davon überzeugt, dass die Sprachversionen die einzige Möglichkeit boten, die Internationalität des Films zu bewahren. Es ist also nicht

erstaunlich, dass er die maßgebliche treibende Kraft bei der Entwicklung und Implementierung dieser Methode in Deutschland war (vgl. Wahl, 2010: 237). Im Zeitraum von 1929 bis 1932 stellte seine Produktionsgruppe 17 Filme her, von denen 15 in mindestens einer weiteren Sprachversion gedreht wurden (vgl. ebd.).

6. DER BLAUE ENGEL – THE BLUE ANGEL

Die Erich-Pommer-Produktion *Der BLAUE ENGEL* (Josef von Sternberg, D 1930) und seine englische Version *THE BLUE ANGEL* wurden von November 1929 bis Januar 1931 gedreht und am 1. April 1930 in Berlin respektive am 4. Juli 1930 in London uraufgeführt (vgl. Klaus, 1988: 27f.). Neben der deutschen und englischen Version wurden noch stumme Fassungen mit deutschen und französischen Zwischentiteln produziert (vgl. ebd.). Regie führte Josef von Sternberg, die Hauptrollen übernahmen Emil Jannings als Professor Immanuel Rath, Marlene Dietrich als Lola-Lola, Kurt Gerron als Variété-Direktor Kiepert sowie Rosa Valetti als Guste, Kieperfs Ehefrau. An dieser Stelle tritt bereits die erste Besonderheit dieses Films in Erscheinung. Die Schauspieler wurden für die englische Version nicht durch englischsprachige Darsteller ersetzt, sondern spielten auch in dieser Fassung ihre Rollen. Dies war sehr unüblich für die Sprachversionenproduktion, bei der, wie bereits erwähnt, meist alle oder die Mehrheit der Schauspieler durch nationale substituiert wurden.

Das Drehbuch basiert auf dem Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann. Professor Immanuel Rath ist Englischlehrer am Gymnasium. Bereits zu Beginn des Films wird dargestellt, dass er ein einsamer Mensch ist, der wenig soziale Kontakte hat. Sein einziger Lebensgefährte scheint ein Kanarienvogel zu sein, den Rath am Anfang des Films jedoch tot und vertrocknet im Vogelbauer vorfindet. Die Sequenz veranschaulicht Rath's trostlose Existenz, zumal seine Haushälterin, seine einzige sonstige menschliche Bezugsperson, den Vogel emotionslos in den Ofen wirft. Im Klassenzimmer schauen sich die Schüler Postkarten der Variété-Sängerin Lola-Lola an. Rath konfisziert sie und beschließt, seine Schüler abends auf frischer Tat in dem Lokal „Der blaue Engel“ zu ertappen. Dabei lernt er Lola kennen, die es ihm offensichtlich antut. So kehrt Rath am nächsten Abend nochmals zurück und verbringt die Nacht bei ihr. Daraufhin wird der Englischlehrer vom Schuldirektor entlassen. In der Folge heiratet er Lola und schließt sich der Künstlertruppe an, die von Stadt zu Stadt zieht. Mit der Zeit wachsen Rath's Unzufriedenheit und Gefühle von Entwürdigung – er muss schließlich als Clown herhalten. Ihren Höhepunkt erreichen die negativen Gefühle, als die Truppe wieder in seiner Heimatstadt auftreten soll. Gedemütigt erleidet er einen Nervenzusammenbruch und wird in einer Zwangsjacke gebändigt. Als Kiepert ihn befreit, geht der ehemalige Lehrer noch einmal zur alten Schule. Zum Schluss findet ihn der Hausmeister tot an seinem einstigen Lehrerpult.

Pommer begründete die Wahl, Jannings für die englische Version beizubehalten, damit, dass dieser noch zu Stummfilmzeiten in den Vereinigten Staaten gearbeitet hatte, dort bekannt geworden war und Englisch gelernt hatte. Nach Pommers Ansicht war es gelungen, dieser prinzipiell deutschen Tragödie internationalen Erfolg zu verschaffen (vgl. Pommer, 1999: 395).

6.1. Vergleich der Versionen

Wenn in *THE BLUE ANGEL* dieselben Schauspieler wie in *DER BLAUE ENGEL* wiederzufinden sind, so wurde auch die Handlung und sogar der Handlungsort für die englische Version weitgehend beibehalten; bis auf Lola und eine weitere Figur behalten zudem alle Figuren ihre deutsche Nationalität bei. Krützen begründet dies so: „Anscheinend wurde ein englischer Dialog in einer so offensichtlich deutschen Umgebung als widersinnig empfunden“ (Krützen, 1996: 139). Dementsprechend mussten auf andere Weise Anpassungen vorgenommen werden, um größere englische Dialogteile zu erklären.

Lola ist in der englischen Version eine Amerikanerin, das heißt, sie singt bei ihren Bühnenauftritten die Lieder in ihrer Muttersprache und die Dialoge mit ihr sind weitgehend in Englisch. Das wird auch daher möglich, weil Rath als Englischlehrer mit ihr und ebenfalls mit seinen Schülern auch außerhalb der Schule die Sprache seines Unterrichtsfaches, offenkundig als lernfördernde Maßnahme, spricht. Allerdings tritt der deutsche Akzent des Lehrers deutlich hervor. Krützen führt dies zurück auf die allgemein eher schlechte Aussprache des Schauspielers:

[D]em Autor der englischen Fassung [blieb] 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.

(Krützen, 1996: 139)

Hans Albers‘ Nebenfigur des Künstlers Mazeppa, der ursprünglich Deutscher ist, wird in der englischen Version zum Franzosen, der Englisch mit einem französischen Akzent spricht, vielleicht um – so glaubt zumindest Krützen – seinen deutschen Akzent zu verbergen (Krützen, 1996: 140).

Der Dialog ist jedoch nicht ausschließlich englisch. Oftmals sprechen die Figuren deutsch, wenn es handlungslogisch sinnvoller ist. So ergibt es sich, dass die englische Version zweisprachig, also im Grunde genommen ein polyglotter Film ist. Dies unterstreicht seinen internationalen Charakter. Rath's Haushälterin beispielsweise spricht ausnahmslos deutsch, genauso wie die Schüler untereinander. Dialoge, die im Hintergrund ablaufen, sind ebenfalls in deutscher Sprache.

Der Unterschied zwischen den beiden Versionen liegt allerdings bei deutschen Passagen teilweise in der Dialogmenge. So kommentiert die Haushälterin in der deutschen Version, dass der Kanarienvogel schon lange nicht mehr gesungen habe, während sie ihn in der englischen Version wortlos in den Ofen wirft. Generell ist es auffällig, dass in letzterer Version viel Text weggelassen wird. Guste macht in *DER BLAUE ENGEL* beispielsweise eine Bemerkung, als sie Rath bei seinem ersten Besuch in Lolas Umkleideraum mit einem Unterwäschestück in der Hand vorfindet, und mahnt dabei mit dem Finger. In *THE BLUE ANGEL* beschränkt sie sich auf die Geste und sagt nichts. Besonders auffällig ist das Weglassen von Textpassagen in der Szene, in der Kiepert Rath aus der Zwangsjacke befreit. In der deutschen Version gibt Kiepert ihm zu verstehen: „Das hast du nötig gehabt. Ich verstehe dich gar nicht, du bist doch ein feiner, gebildeter Mann. Alles wegen einem Weib. Ruh‘ dich aus. Werd‘ schon alles wieder in Ordnung bringen“. In der englischen Version fällt das gute Zureden aus. Einzig die Geste der Mut machenden Hand auf der Schulter ist von der deutschen Version noch vorhanden.

Abgesehen von Stellen wie diesen, in denen der Text gänzlich weggelassen wird, wurde alternativ, wenn in der englischen Version deutsch gesprochen wird, die Textmenge gekürzt. In einer Sequenz, in der sich die Künstlerinnen über die Menge an Alkohol, die sie konsumieren müssen, beschweren, beschränkt sich der Dialog auf die Beschwerde sowie die darauffolgende Erwiderung Kieperths. In der deutschen Version gibt es mindestens eine weitere Gegenantwort der Frauen. Ebenfalls entfallen einige Äußerungen des Direktors zu Rath, als er sich ihm auf Deutsch vorstellt. Gleiches gilt für die Sequenz, in der Kiepert Rath darüber informiert, dass ein Polizist das Lokal betreten hat. Während er in der deutschen Version wiederholt sagt, dass er die Obrigkeit nicht zu fürchten habe, fällt dies in der englischen aus, und er wiederholt lediglich zweimal das (wohl auch für englische und amerikanische Zuschauer verständliche) Wort „Polizei“. Der Schuldirektor, der das Klassenzimmer Rath's betritt, befiehlt den Schülern in *DER BLAUE ENGEL*: „Verlassen Sie das

Klassenzimmer, begeben Sie sich auf den Hof, das Weitere wird sich finden.“ Angepasst an das englische Publikum, bleibt es bei: „Verlassen Sie die Klasse!“ Es gibt viele weitere Beispiele, in denen der deutsche Text übernommen und nicht ins Englische übersetzt, aber um einige Sätze gekürzt wurde. Man kann davon ausgehen, dass die Kürzung oder das Streichen von Textpassagen vorgenommen wurde, um dem ausländischen Zuschauer keine allzu große Menge fremder Sprache zuzumuten. Außerdem gibt es eine Vereinfachung der Wortwahl. So wird beispielsweise der Satz „Nun gießen Sie sich mal einen hinter die Binde“ auf „Prost“ reduziert. Dies dient mutmaßlich der besseren internationalen Verständlichkeit.

Eine andere Variante, die den Dialog verständlicher machen soll, ist die in die Diegese eingebettete Übersetzung. Da Lola kein Deutsch versteht, übersetzt Kiepert für sie (und gleichzeitig für das englischsprachige Publikum) die Worte des Polizisten. Zudem wird damit gespielt, dass Lola im Grunde genommen die Position der englischsprachigen Zuschauer repräsentiert, wenn sie fragt: „I can't understand a word. What did he say?“

Oftmals mischen die Figuren – abgesehen von Lola – die Sprachen in der englischen Version, was dazu führt, dass keine konsequente Logik des Sprachgebrauchs den ganzen Film hindurch beibehalten wird. So spricht Rath, wie erwähnt, eigentlich Englisch mit seinen Schülern und fordert es auch von ihnen; ironischerweise verlangt er dies auf Deutsch („Englisch sprechen!“). Es gibt weitere Momente, in denen er zur deutschen Sprache wechselt, obwohl er mit seinen Schülern redet. Aufforderungen wie „Zähne auseinander!“, „vorwärts!“, „hierher!“, „halt, stehenbleiben!“ usw. erfolgen in Deutsch. Vermutlich sollte hiermit das Klischee von Deutschland als militaristische Nation bedient werden. Lediglich den wiederholten Befehl „sit down!“ äußert Rath beharrlich auf Englisch.

Frappierend ist dieser Sprachwechsel in der Szene, in der der Lehrer drei der Schuljungen im Lokal ausfindig macht. Zunächst zieht er sie unter Schimpfen aus der Bodenluke heraus; an dieser Stelle spricht er Deutsch („Kommen Sie heraus, elender Lümmel“ etc.). Doch die anschließende Standpauke hält er in (fehlerhaftem) Englisch („I hope you gentlemen are realised the consequences of your behaviour“ etc.). Gleichzeitig wird hier der Text, verglichen mit dem aus DER BLAUE ENGEL, gekürzt. In der deutschen Version stellt Rath noch die Frage „Gestehen Sie: Was suchen sie hier?“, worauf ein Schüler antwortet: „Dasselbe was Sie hier suchen, Herr Professor.“ In der englischen Fassung entfällt dieser Dialogteil. Der Befehl hinauszugehen ist wieder auf Deutsch. Eine Vermutung, die angestellt werden kann, ist, dass Rath immer in Momenten der Verärgerung, Empörung oder sonstiger

heftiger Emotionen, in denen er seine Worte nicht sorgfältig zurechtlegen kann, in seine Muttersprache zurückfällt. In solchen Momenten ist es für das englischsprachige Publikum nicht essenziell, die Worte genau zu verstehen. Vielmehr sollte mutmaßlich die deutsche Atmosphäre transportiert werden.

Der handlungslogisch inkonsequente Wechsel zwischen den Sprachen zieht sich durch den gesamten Film und ist nicht nur auf die Figur des Professors beschränkt. Bei einem Austausch zwischen Kiepert und Rath schaltet Kiepert zwischen den zwei Sprachen hin und her, teilweise innerhalb eines Satzes („Sie haben mir zwar ein paar saftige Ohrfeigen gegeben, but as we say in English [...]“). Der deutsche Dialogteil wird erneut nicht eins-zu-eins aus der deutschen Version übernommen. In jener sagt er: „Jetzt werde ich Ihnen mal eine kleine Einspritzung verpassen. Aus meiner Hausapotheke.“ In der englischen Version: „Ein wenig Medizin aus meiner Apotheke.“ Hier ist anzunehmen, dass erneut der deutsche Text und die Wortwahl für das englischsprachige Publikum vereinfacht wurden. So ist das Wort „Medizin“ leichter zu verstehen als der Ausdruck „Einspritzung“, unter anderem da es dem englischen „medicine“ ähnlich ist.

Dass Englisch geredet wird, obwohl sowohl der oder die Sprechende als auch Ansprechpartner Deutsch sind, ist keine Ausnahme. Der Inhaber des Lokals spricht mit Kiepert zeitweise Englisch, bei der Vorbereitung für die Zaubernummer am Ende des Films reden Kiepert und Guste untereinander und wenn sie Rath ansprechen in der ihnen fremden Sprache (wechseln dann jedoch wieder zu Deutsch).

Auch wenn Kiepert sich an sein (deutsches) diegetisches Publikum im Lokal richtet, tut er dies auf Englisch. Krützen berichtet davon, dass Kieperfs Zaubernummer aufgrund der Handlungslogik ursprünglich in deutscher Sprache gefilmt worden sei. Doch da das englischsprachige Publikum den wichtigen Wendepunkt so nicht hätte verstehen können, wurde die Szene auf Englisch nachsynchronisiert (vgl. Krützen, 1996: 140f.). Es sieht jedoch eher so aus, dass die halbnahen Einstellungen zusätzlich in englischer Sprache nachgedreht wurden, da in diesen eine perfekte Lippensynchronität vorhanden ist, die es unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass lediglich nachsynchronisiert wurde. In den Halbtotale bzw. Totale wiederum sieht man deutlich, dass Dialog und Lippenbewegungen nicht zusammenpassen.

Zumeist decken sich die Dialoge inhaltlich in beiden Versionen im Wesentlichen. Doch gelegentlich sind bei der Übersetzung leichte inhaltliche Abweichungen festzustellen. Diese können selbst zu minimalen Handlungsänderungen führen. Als der Schuldirektor Rath

entlässt, entfällt in der englischen Version viel Dialog zwischen den Figuren. In der deutschen Version kommentiert der Direktor zunächst die Kreidezeichnungen an der Tafel, fragt Rath schließlich, wie er wegen einer „solchen Person“ seine Zukunft gefährden kann, worauf Rath ihn empört darauf aufmerksam macht, dass er von seiner zukünftigen Frau spreche. Der Direktor reagiert entgeistert („Das kann doch wohl nicht Ihr Ernst sein?“), dann resigniert, und im Hinausgehen sagt er, dass es ihm leid tue, er aber unter diesen Umständen die Angelegenheit weitermelden müsse. In der englischen Version führt er dieselben Bewegungen im Raum aus – das heißt er betrachtet die Tafel, nimmt Rath die Blume aus dem Knopfloch seines Jacketts usw. –, sagt derweil jedoch nichts. Erst als er den Raum verlässt sagt er auf Englisch: „I’m sorry my friend, but you’ve left me no choice. I must request your resignation.“ In der deutschen Version ist die Information, dass Rath Lola heiraten möchte, der Auslöser für die Entlassung. Der Direktor kann diese Entscheidung aber offensichtlich nicht selbst treffen. In *THE BLUE ANGEL* ist die Entlassung schon beschlossene Sache, als der Direktor den Raum betritt. Es ist zu vermuten, dass man nicht zu viele deutschsprachige Dialoge im Film haben wollte und sich daher mit einer geringfügigen Verschiebung der Handlung abfand.

Eine weitere Bedeutungsverlagerung ergibt sich aus der variierten Wortwahl – etwa als Rath beim Frühstück mit Lola um drei Zuckerwürfel bittet. In der deutschen Version sagt sie: „Du bist ja wirklich ein Süßer“, in der englischen „my, my – sugar daddy“. Der Ausdruck „sugar daddy“ bezeichnet in der englischen Sprache einen Mann, der eine Beziehung zu einer signifikant jüngeren Frau unterhält und diese finanziell unterstützt. Der Gebrauch dieser Bezeichnung hat eine deutlich andere Konnotation als das Kosewort „Süßer“.

Nachdem Professor Rath einem aufdringlichen Gast befiehlt, Lolas Umkleideraum zu verlassen, bewundert sie ihn in der deutschen Fassung dafür, dass er sich für sie einsetzt, was schon lange niemand mehr getan habe. Auf Englisch sagt sie: „You certainly know how to handle your mitts.“ Woraufhin er fragend das Wort „mitts“ wiederholt und sie erklärend auf seine Hand deutet. Dass Lola dem Lehrer englische Wörter beibringt, weist deutlich auf die intendierte Internationalität des Films hin.

Weitere inhaltliche Abweichungen sind zu finden, genauso wie eine abweichende Verteilung des Dialogs.

Das Wortspiel mit dem Namen des Lehrers konnte in der englischen Version nicht übersetzt werden. So spielen die Schüler in der deutschen Version mit dem Namen Rath und

verwandeln ihn des Öfteren in „Unrat“. Ein Schüler fügt die Buchstaben auf dem Klassenbuch hinzu – im Englischen beschränkt sich das „Bekritzeln“ auf eine Zeichnung. Des Weiteren schikanieren die Jungen ihren Lehrer damit, ihm „Unrat“ zuzuschreiben. Dies wird einmal zu Pfiffen gewandelt und einmal zu einem Gesang über Lola. Der Ausruf „Er kommt – Unrat“ heißt in der englischen Version „Er kommt – der Professor“.

Weitere sprachlich-kulturelle Anpassungen finden sich z.B. in der Abwandlung eines Schiffnamens von Fritz Thomas zu John Thomas wieder, darin, dass die Schüler 200 Mal „the“ schreiben müssen statt eines Aufsatzes über die Grabrede Julius Caesars, und darin, dass an der Tafel die Worte „once“ und „now“ stehen anstelle von „einst“ und „jetzt“.

Das Schauspiel, die Einstellungsgrößen, der Schnittrhythmus und die Kamerabewegungen sind zumeist nahezu identisch. Es gibt nur wenige Sequenzen, in denen signifikante Differenzen bestehen. Der Vorspann der deutschen Version ist ungefähr eine halbe Minute länger. Im Übrigen wird im Vorspann der englischen Version der Titel der Buchvorlage nicht genannt, sondern lediglich darauf hingewiesen, dass das Drehbuch auf einem Roman basiert.

Die Postkarte, die die Schüler von Lola besitzen, wird in der Version für das englischsprachige Publikum öfter in Großaufnahme gezeigt: sowohl zu Beginn des Films, bevor der Lehrer das Klassenzimmer betritt, als auch als Rath die Postkarte entdeckt. Auf der Karte sind Federn aufgeklebt, die den Rock von Lola darstellen. In beiden Großaufnahmen der Karte wird gezeigt, dass der „Rock“ durch Pusten hochfliegt. In der deutschen Version bekommt der Zuschauer diesen Effekt erst zu sehen, als Rath ihn später zu Hause selbst ausprobiert. In dieser Version wird die Karte zum ersten Mal an dieser Stelle in Großaufnahme gezeigt. Auch später im Film, als Rath die Postkarten in einem Lokal verkauft, wird in der englischen Version der „Pust-Effekt“ groß ins Bild gesetzt, jedoch nicht in der deutschen. Diese Sequenz weicht auch in anderer Hinsicht von der deutschen Version ab. Die Aufnahmen sind andere: in der englischen Version sieht man beispielsweise, wie er eine Karte verkauft und später an einem Tisch mit Männern steht, die sich mit den Karten amüsieren (im Zuge dessen wird die genannte Großaufnahme eingeblendet). In der deutschen Version kann er kein Bild verkaufen und läuft lediglich an den Tischen vorbei.

Einige „reizvollere“ Aufnahmen, die DER BLAUE ENGEL enthält, wurden hingegen in der Exportversion weggelassen: die Aufnahme von Lolas Beinen bei ihrem ersten Auftritt, ein Moment, in dem Lola dem Publikum ihren Rücken zudreht, sodass man ihre Unterwäsche sieht, sowie die Aufnahme von ihr, als sie beim Hinausgehen aus dem Umkleideraum ihre

Unterwäsche zurechtrückt. Dies könnte man darauf zurückführen, dass in den jeweiligen Absatzmärkten andere Vorstellungen der Schicklichkeit vorherrschten.

Wenige Male divergieren die Einstellungsgrößen, das heißt, dass in *THE BLUE ANGEL* für das entsprechende Bild eine engere Einstellung als in *DER BLAUE ENGEL* gewählt wurde oder umgekehrt. Die Kameraposition differiert in der Sequenz, in der Rath seine Schüler im Lokal schildert. Während sie in der deutschen Fassung seitlich auf die Figuren gerichtet ist, schaut sie in der englischen frontal auf die Jungen, also auf den Rücken Raths.

Auch die Endsequenzen weisen einige Unterschiede auf. Erstens fehlt in der englischen Version die Detailaufnahme der Hand des Professors, als dieser tot auf dem Lehrerpult liegt. Zweitens hört in der originalen Version die Musik auf, sobald der Hausmeister den Leichnam Raths verlässt, nur mehr der Glockenschlag ist zu hören. In der englischen Version begleitet die Musik auch noch die darauffolgenden Bilder und setzt erst zu einem späteren Zeitpunkt aus. Drittens wurde der englischen Version das Bild vom Hausmeister, der den Gang hinuntereilt, hinzugefügt.

Grundsätzlich kann man beobachten, dass die Einstellungslängen in der englischen Version tendenziell geringer sind. Auffällig ist die Kürzung in der Szene, in der Rath entlassen wird. Nachdem der Direktor den Raum verlassen hat, packt Rath in einer amerikanischen Einstellung seine Bücher zusammen. Anschließend wird zu einer totalen Einstellung geschnitten, und letztlich fährt die Kamera rückwärts. Die Kamerafahrt setzt in der deutschen Version später ein als in der Exportversion. Insgesamt ist diese Sequenz in der deutschen Version circa 20 Sekunden länger. Man könnte vermuten, dass jeweils eine andere emotionale Wirkung erzielt werden sollte und dass in den jeweiligen Absatzmärkten andere Sehtraditionen vorherrschten, die bedient werden sollten.

Bezüglich des Gesamteindrucks der zwei Versionen kann man resümierend folgende Verschiebung konstatieren: Die Zweisprachigkeit der Exportversion, insbesondere auch die US-amerikanische Nationalität Lolas respektive die französische Nationalität Mazeppas verleihen dem Film eine Internationalität und Transnationalität, die der deutschen Version fehlt. Hierzu tragen eindeutig auch Lolas Lieder bei, die sie auf Englisch singt. *DER BLAUE ENGEL* zeichnet sich eher durch eine kleinstädtische Atmosphäre aus, für die die Außenwelt keine Rolle spielt. Interessant erscheint es hier, dass das transnationale Moment womöglich nicht vorhanden wäre, wenn der Film vollständig in englischer Sprache gedreht worden wäre.

Auf der anderen Seite ist der inkonsequente, nicht immer nachvollziehbare Sprachgebrauch oder Sprachwechsel verwirrend. Wie dies von einem Zuschauer empfunden wird, der kein Deutsch versteht, kann an dieser Stelle jedoch nicht nachvollzogen werden.

Durch die englische Sprache, der Marlene Dietrich offensichtlich nicht vollständig mächtig war, verliert Lola ein wenig ihre „Görenhaftigkeit“. Die Worte kommen ihr nicht so leicht über die Lippen, sie hat weniger Dialog und vor allem spricht sie nicht mit Dialekt. Insgesamt macht eine gewisse indifferente, kesse Attitüde den Charakter Lolas in der deutschen Version aus. Dies sollte offensichtlich auch in *THE BLUE ANGEL* übertragen werden, gelingt der Schauspielerin aber aufgrund der fehlenden sprachlichen Leichtigkeit und gewandten Schlagfertigkeit weniger gut.

6.2. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse

Die beschriebene Sequenz nach der Entlassung Rath's ist eine von vielen in *DER BLAUE ENGEL* und *THE BLUE ANGEL*, in der nicht gesprochen wird. Den ganzen Film hindurch lässt sich – auch in der deutschen Version – eine gewisse Wortkargheit konstatieren. Dialoge werden sparsam eingesetzt, oft herrscht Stille. Ein zeitgenössischer Artikel in der *Vossischen Zeitung* weist ausdrücklich darauf hin – und bindet an diese Beobachtungen Überlegungen zu ästhetischen Erfordernissen des frühen Tonfilms hinsichtlich des Einsatzes von Sprache:

Aber erst Sternberg hat vollkommen begriffen, daß der Ton, vor allem aber der Sprechdialog im Tonfilm nur eine sekundäre, die bildliche Spielhandlung ergänzende Rolle zu spielen hat. Die Dialogstellen im «Blauen Engel» sind knapp, prägnant, es wird nur unbedingt das gesprochen, was nötig ist. [...] Selten hat uns die vollkommene Stille der letzten Szene so stark in die Ohren gegellt wie hier.

(Pol, 1930a, *Vossische Zeitung*: o.S.)

Auch in der *Licht-Bild-Bühne* wird unterstrichen, dass die Dialoge lediglich die perfektionierte Bildsprache unterstützen (vgl. Wollenberg, 1930a, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.).

Wie geschildert, sind in der englischen Version die Sequenzen, in denen nicht gesprochen wird, noch zahlreicher. Mit Blick auf viele Stellen könnte man behaupten, dass sich der Film einer Stummfilmästhetik bedient. Auf US-amerikanischer Seite wird dieser Aspekt von dem *National Board of Review Magazine* – lobend – hervorgehoben. Es wird erläutert, dass von Sternberg weniger die Schauspieler als vielmehr die Kamera die Handlung erzählen lässt

(vgl. O.V., 1931b, *National Board of Review Magazine*: 10). Der Kritiker der *The New York Times* bewertet den Film ebenfalls positiv – „the final analysis is that it is a decidedly interesting picture with exceptionally fine performances” –, jedoch empfindet er die Schweigsamkeit als „unangenehm“ und: „[...] [P]enultimate scenes would be all the better if they were curtailed or modified, as the actual ending is quite impressive” (Hall, 1930, *The New York Times*: o.S.). Im *National Board of Review Magazine* wird schließlich darauf hingewiesen, dass das Tempo zeitweise etwas zu langsam sei. Dies obwohl die stummen Szenen in der Exportversion teilweise ohnehin gekürzt wurden.

Heinz Pol erwähnt in seinem Artikel in der *Vossischen Zeitung*, dass auch eine englische Version produziert wurde und bewertet diese als „sehr geschickt“: „[M]an lässt nämlich den Professor Unrath sein Schul-Englisch kauderwelschen“ (Pol, 1930a, *Vossische Zeitung*, o.S.). Auch die *National Board of Review Magazine* bewertet die Zweisprachigkeit positiv. Die deutschen Textpassagen werden offenbar nicht als störend empfunden, sondern vielmehr als atmosphärischer Mehrwert betrachtet, dessen Inhalt sich leicht erschließen lässt (vgl. O.V., 1931b, *National Board of Review Magazine*: 10). Norbert Lusk vom *Picture Play Magazine* preist das Schauspiel Jannings, das seines Erachtens sein „unverständliches Englisch“ aufhebt (vgl. Lusk, 1931, *Picture Play Magazine*: 63). Der Kritiker Hall von der *The New York Times* jedoch sieht anders als Pol das „Kauderwelschen“ nicht als Vorzug des Films. Stattdessen räumt er lediglich ein, dass das gebrochene Englisch mit einer „gewissen, raffinierten Logik“ erklärt wird (Hall, 1930, *The New York Times*: o.S.). Interessanterweise war vor Aufführung des Films in der *Hollywood Filmograph* Folgendes erwartet worden: „The fact that Emil is talking in this super-feature in his best native Brooklyn accent, will interest the millions of movie fans and Jannings admirers in this country [...]” (O.V., 1930a, *Hollywood Filmograph*: 2). Unabhängig davon, ob der deutsche Akzent gefiel oder nicht, hatte die englische Version in den USA großen Erfolg. Der *Kinematograph* schreibt über die Premiere in New York: „Das Haus war überfüllt. Das Publikum folgte der Handlung mit gespanntester Aufmerksamkeit und Begeisterung. Der Premieren-Erfolg setzte sich in den darauffolgenden Vorstellungen bis in die späte Nacht hinein fort“ (O.V., 1930l, *Kinematograph*: o.S.). Auch in den weiteren Tagen wurden rekordhohe Einspielergebnisse erzielt (vgl. O.V., 1930m, *Kinematograph*: o.S.).

Allgemein kann man bei der Gegenüberstellung der Rezensionen erkennen, dass die deutschsprachigen (wie z.B. im *Kinematograph* oder in der *Licht-Bild-Bühne*) besonders auch am Vergleich zwischen der Romanvorlage und dem Film interessiert waren, während dies in

der US-amerikanischen Presse nicht thematisiert wurde. Ebenfalls wird oftmals in der deutschen Presse die Frage nach der „guten“ Tonfilmästhetik angesprochen. In den genannten Artikeln erachtet man von Sternbergs Umgangsweise mit dem Ton und dem Dialog als die richtige. In der US-amerikanischen Presse spielt diese Frage eine weit geringere Rolle. Stattdessen wird das Gewicht stärker auf die Besprechung der Schauspieler gelegt. Man verweist häufig auf die hohe schauspielerische Leistung von Emil Jannings, aber auch darauf, dass diese Rolle seinen vorherigen gleicht und fragt, wie es sich auswirkt, dass dies nun eine Sprechrolle ist. Außerdem wird Dietrich meist lobend hervorgehoben und ihr potenzieller Star-Status diskutiert.

Aus der welschschweizerischen Presse kann man entnehmen, dass in dieser Region die deutsche Version gezeigt wurde. In den Artikeln zeigte man sich erfreut, nun auch Jannings' Stimme zu hören, und es wird darauf hingewiesen, dass man den Film aufgrund der Gestaltung und des eindeutigen Drehbuchs auch verstehen könne, wenn man kein Deutsch spricht (vgl. O.V., 1930c, *Journal de Genève*: 4 & O.V., 1931c, *Journal de Genève*: 7). Der Kritiker der *Gazette de Lausanne* macht darauf aufmerksam, dass auf der Leinwand eine Zusammenfassung der Handlung in Französisch angeboten wurde. Aus dem Kinoprogramm der *Gazette de Lausanne* sowie dem *Journal de Genève* ist ersichtlich, dass in beiden Städten DER BLAUE ENGEL mindestens von August 1930 bis Juni 1932 gezeigt wurde.

Ein Artikel von Emile Vuillermoz im *Cinémagazine* weist darauf hin, dass in Paris sowohl die deutsche Version lief als auch eine Fassung mit erklärenden Zwischentiteln. Der Autor lehnt letztere Methode emphatisch ab und lobt das Kino Les Ursulines, das die Originalversion zeigt. Vuillermoz ist der Meinung, dass man erst wirklich befähigt ist, den Film zu beurteilen, wenn man die deutsche Version gesehen hat (vgl. Vuillermoz, 1931, *Cinémagazine*: 4).

Allgemein lässt sich aus der Pressereaktion schließen, dass beide Filmversionen dieses Films sowohl in ihren jeweiligen Märkten als auch über diese hinaus große Anerkennung fanden und auch hinsichtlich der Eintrittszahlen beachtliche Erfolge feierten. Doch wie Krützen anhand von der Kritik von Hall sowie einer von Louella Parsons – einer berühmten Hollywood-Klatschreporterin – erläutert, wurde die Zweisprachigkeit nicht vollständig begrüßt, unter anderem aufgrund dessen, dass Dietrich merklich keine Amerikanerin war, aber eben auch wegen der verwirrenden Sprachmischung und den starken Akzenten der anderen Schauspieler. Offensichtlich wurde diese Form der sprachlichen Anpassung nicht als

die geeignetste erachtet, zumindest hat sie Pommer nicht mehr angewandt (vgl. Krützen, 1996: 141f.).

Besonders fällt jedoch auf, dass die deutsche Presse mit Stolz auf die englischsprachige Version des Films und ihren Erfolg eingeht. Der explizite Hinweis auf die englische Sprachversion und der Verweis auf ihren Erfolg zeugen davon, dass man dem Kriterium „Internationalität“ einen hohen Stellenwert einräumte und dass die Versionspraxis mit Interesse verfolgt und zu einem Thema des Filmdiskurses wurde.

7. DIE DREI VON DER TANKSTELLE – LE CHEMIN DU PARADIS

Pommer beschließt, für seine weiteren Versionenproduktionen muttersprachliche Schauspieler für die Exportversionen einzusetzen. So auch für seine Tonfilmoperette DIE DREI VON DER TANKSTELLE (Wilhelm Thiele, D 1930). Mit zwei Ausnahmen: Die Rolle der weiblichen Hauptfigur sowie eine Nebenrolle werden sowohl in der deutschen als auch in der französischen Version von denselben Schauspielerinnen gespielt. In DIE DREI VON DER TANKSTELLE werden die männlichen Hauptrollen von Willy Fritsch (Willy), Oskar Karlweis (Kurt) und Heinz Rühmann (Hans) gemimt, während in LE CHEMIN DU PARADIS jeweils Henri Garat (Willy), René Lefèvre (Guy) und Jacques Maury (Jean) zu sehen sind. Lilian Harvey übernimmt in beiden Filmen die Rolle der Lilian, Olga Tschechowa die der Edith.

Die Regie beider Filme wurde von Wilhelm Thiele geführt, in der französischen Version stand ihm jedoch Max de Vaucorbeil zur Seite. DIE DREI VON DER TANKSTELLE wurde am 15. September 1930 in Berlin uraufgeführt, LE CHEMIN DU PARADIS kurz darauf, am 2. Oktober in Paris (vgl. Klaus, 1988: 51f.). Die französische Fassung wurde zudem am 4. Oktober auch in Berlin präsentiert. Die Aufführung des französischen Films vor dem deutschen Publikum und der deutschen Presse weist darauf hin, dass sich die Ufa als internationale Firma ausstellen wollte. Die Sprachversionen waren offenbar ein Phänomen auf das man stolz war und das man in der Metropole Berlin präsentieren wollte.

Zur Handlung beider Versionen: Willy, Kurt/Guy und Hans/Jean eröffnen gemeinsam eine Tankstelle, nachdem sie Bankrott gegangen sind und ihr Haus gepfändet wurde. Dort lernen sie, unabhängig voneinander, Lilian, die Tochter eines reichen Generalkonsuls, kennen und verlieben sich in sie. Als Lilian alle Männer in ein Lokal einlädt und sie merken, dass sie ihnen allen schöne Augen gemacht hat, reagiert Willy besonders wütend, und nach einem Streit wird die Tankstelle aufgelöst. Edith, die angehende Stiefmutter von Lilian, bietet Willy jedoch die Position des Direktors einer Tankstellengesellschaft an, die er nach einigem Zögern unter der Bedingung annimmt, dass Kurt/Guy und Hans/Jean ebenfalls eingestellt werden. Als sich jedoch herausstellt, dass Lilian ihre Sekretärin sein soll, diktiert Willy ihr seine Kündigung. Er unterschreibt sie, ist jedoch durch Lilians Anblick zu abgelenkt, um zu bemerken, dass er stattdessen seine Unterschrift unter einen Ehevertrag gesetzt hat. Nach anfänglicher Entrüstung versöhnen sie sich. Happy End!

Nachdem die Ufa zunächst vor allem englischsprachige Versionen ihrer Filme produzierte, wandte man sich ab 1930 vermehrt dem französischsprachigen Absatzmarkt zu. Aus finanziellen Gründen erschien der US-amerikanische Markt zunehmend unattraktiv, während es über die Alliance Cinématographique Européenne, eine Tochterfirma der Ufa in Paris, möglich wurde, französische Gelder zu bekommen (vgl. Claus, 2006: 138ff.). Aufgrund dessen sowie aufgrund der Absatzmöglichkeiten französischsprachiger Filme im Balkan und in Spanien waren französische Versionen lukrativer für die Ufa als englischsprachige (vgl. Claus & Jäckel, 1996: 142).

7.1. Das Trio Harvey-Fritsch-Garat und Pendants

„Von den technischen und ökonomischen Zwängen des neu entwickelten Tonfilms, der eine nationale Differenzierung der international orientierten Filmindustrie nach sich zieht, sind mehr als alle anderen die Schauspieler betroffen“ (Uhlenbrok, 1996: 155). Dieses Zitat der deutschen Filmwissenschaftlerin Katja Uhlenbrok drückt aus, wie stark auch die Darsteller von dem Wandel zum Tonfilm betroffen waren.

In einem Artikel in der Branchenzeitung *Kinematograph* vom 29. Oktober 1930 wird über die Bedeutung mehrsprachiger Schauspieler geschrieben. Der Artikel unterstreicht, dass vielsprachige SchauspielerInnen einen wichtigen Beitrag zur Internationalität des Films leisteten. Hervorgehoben werden Lilian Harvey und Olga Tschechowa, die die deutsche, die englische sowie die französische Sprache beherrschen, und es wird angekündigt, dass andere Künstler diesem Beispiel folgen würden. Der *Kinematograph* findet, dass dies geschehen muss, „wenn die Filme technisch und künstlerisch auf der Höhe stehen sollen“ (O.V., 1930h, *Kinematograph*: o.S.).

Lilian Harvey, gebürtige Engländerin, ist eine besonders herausragende dieser mehrsprachigen Schauspielerinnen. Sie wuchs nach einem Umzug ihrer Eltern nach Berlin zweisprachig auf und erlangte in Deutschland schon 1925 als Stummfilmschauspielerin Erfolg. Ihre deutschen Produktionen wurden bald auch in Frankreich gezeigt, sodass sie auch dort um 1930 bekannt war. Als die Sprachversionen eingeführt wurden, spielte sie – ihrer Muttersprache entsprechend – zunächst in den englischsprachigen Versionen. *LE CHEMIN DU PARADIS* war der erste Film, in dem sie die französischsprachige Rolle ebenfalls übernahm. Wie es dazu kam, ist unklar, da Harvey und Garat unterschiedliche Meinungen vertraten (vgl.

Uhlenbrok, 1996: 156). Laut Harvey plante Pommer von Anfang an, sie Französisch sprechen zu lassen, sodass sie die Sprache von einem Tag auf den nächsten lernen musste. Gemäß Garat wollte Pommer jedoch zunächst Harveys Lippenbewegungen mit einer muttersprachlichen Stimme synchronisieren. Er habe allerdings zugestimmt, sie Französisch sprechen zu lassen, nachdem man sie beim Üben der Sprache gehört hatte und es dermaßen reizvoll klang (vgl. ebd.).

Wie es auch dazu gekommen sein mag, dass Harvey den Dialog auch in der französischen Rolle sprach, sie wurde in folgenden Produktionen erneut mehrfach eingesetzt. Dies war sowohl für sie als auch für die Filmproduzenten von großem Vorteil, denn so konnte sie als Marketingartikel „Star“ weiterhin auch in Frankreich verkauft werden (vgl. Uhlenbrok, 1996: 155). Außerdem war es finanziell günstiger, da man bei der Gage und den Kostümen sparen konnte und es die Dreharbeiten beschleunigte (vgl. Habich, 1990: 28). Lilian Harvey wurde somit „*der internationale weibliche Star des Genres des frühen deutschen Tonfilms, der Filmoperette*“ (Uhlenbrok, 1996: 156, Herv. i. Orig.). Zusammen mit Willy Fritsch drehte sie vor *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* bereits drei sehr erfolgreiche Filme, sodass beide bald *das* Traumpaar des deutschen Kinos Ende der zwanziger und der dreißiger Jahre bildeten.

Garat, ursprünglich ein bekannter und beliebter Sänger, Tänzer und Schauspieler in den Pariser Music Halls und im Moulin Rouge, wurde als französisches Pendant für Fritsch ausgewählt (vgl. Garncarz, 1999: 265). In diesem Fall machte man also Gebrauch vom Einsatz nationaler Stars, um der französischen Version in ihrem Absatzmarkt Popularität zu verleihen.

Beide Versionen des Films feierten enorme Erfolge und die französische Presse wies mit Komplimenten auf Harveys Akzent hin (vgl. Uhlenbrok, 1996: 157). Im weiteren Verlauf wurde Garat als Fritschs Pendant sowohl im Film als auch in den Medien etabliert. In den jeweiligen Ländern wurde das Traumpaarimage von Harvey und Fritsch, respektive von Harvey und Garat, gefördert: „Ein gelungenes Beispiel für den Umgang mit Stars in Versionen, bei dem das außerfilmische Image erfolgreich in die filmische *Ménage-à-trois* der Hauptdarsteller mit einbezogen wird“ (ebd.). Die Schwierigkeit der Sprache im Tonfilm musste hier also nicht den Verlust eines Traumpaares bedeuten, sondern man schaffte es, es erfolgreich durch das Traumtrio zu „ersetzen“. Insgesamt siebenmal spielten Fritsch und Garat die gleiche Rolle. In vier Filmpaaren spielte Harvey in beiden (oder allen drei) Versionen die Partnerin, während sie in anderen Filmpaaren in einer der Sprachversionen

durch eine andere Schauspielerin ersetzt wurde. Sie spielte jedoch nicht immer in der deutschen Version. In *IHRE HOHEIT BEFIEHLT* (Hanns Schwarz, D 1931) ist sie mit Garat in der französischen Version zu sehen, in der deutschen spielt Käthe von Nagy an Fritschs Seite.

Eine weitere Paarbildung, die vorgenommen wurde, war die des deutschen Schauspielers Hans Albers mit dem französischen Jean Murat. Sie spielten sechsmal dieselbe Rolle in den jeweiligen Versionen eines Films. Darüber hinaus gab es jedoch keine regelmäßigen Pendants (vgl. Uhlenbrok, 1996: 160ff.). Vielmehr wurden einzelne SchauspielerInnen mit verschiedenen Pendants ersetzt, die sich teilweise komplett unterschieden; sowohl vom „Originalschauspieler“ als auch untereinander (vgl. ebd.). „Die Vielfalt von unkoordinierten, zufälligen Pendants und die offenbar beliebige Zuordnung deutscher und französischer Schauspieler verschiedenen Ausprägung zeigt, daß ein nationaler Typenvergleich über Fritsch/Garat und Albers/Murat hinaus nicht möglich [ist, Einf. J.B.]“ (Uhlenbrok, 1996: 164). Des Weiteren wurden für die Exportversionen in manchen Fällen nicht Schauspieler der jeweiligen Zielländer der Version gewählt, so setzte man beispielsweise die Deutsche Brigitte Helm und die Ungarin Käthe von Nagy als Pendants in französischen Versionen ein, obwohl sie in der deutschen Originalversion nicht spielten.

Aus den Untersuchungen Uhlenbroks kann man schließen, dass es bei der Schauspielerwahl weniger um die Nationalität des Schauspielers ging, sondern vielmehr um die Popularität des Schauspielers im Export-Zielland. Uhlenbrok erinnert daran, dass Brigitte Helm in Frankreich ein großer Star war, sodass man sich freute, dass sie nun auch Französisch sprach (vgl. Uhlenbrok, 1996: 160f.). Grundsätzlich hatte das französische Publikum großes Interesse an den deutschen Filmstars (vgl. ebd.). Es ist also nicht erstaunlich, dass sie in den französischen Versionen eingesetzt wurden. Deutlich ist jedoch, dass die Schauspielerwahl den Erfolg des Films in dem anderen Absatzmarkt steigern sollte.

Das Trio Harvey-Fritsch-Garat hebt sich hiervon etwas ab, da Garat (der zuvor kein populärer Filmschauspieler war) explizit als Fritschs Pendant ausgewählt wurde und weiterhin als solches gefestigt wurde. Dieses Trio wurde dementsprechend speziell für die Versionenfilme, besonders die Filmoperetten, „kreiert“ und mit entsprechender Medienbegleitung gepflegt.

7.2. Vergleich der Versionen

Der wichtigste Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Version besteht darin, dass alle Dialoge und die zahlreichen Lieder dieser Filmoperette ins Französische übersetzt sind. Wie bereits erwähnt, wurde abgesehen von Lilian und Edith die Mehrheit der Figuren mit neuen Schauspielern besetzt.

Obwohl der Handlungsort in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* nicht spezifisch deutsch gekennzeichnet ist, wurde er für die Exportversion einem französischen Umfeld angepasst. Das heißt, dass zwar Set und Kulissen dieselben bleiben, sie aber durch verschiedene Mittel als eine französische Umgebung etabliert werden. So sind die Charaktere französischer Nationalität, was unter anderem durch die Namensgebung markiert wird. Kurt und Hans heißen hier Guy und Jean, während Willy erhalten bleibt. Die Nachnamen werden ebenfalls angepasst: Lilian und ihr Vater heißen in der deutschen Version Coßmann, in der französischen jedoch Bourcart. Der Rechtsanwalt Dr. Kalmus wird umbenannt zu Maître Dupont-Belleville und seine Sekretärin von Fräulein Mondschein zu Mademoiselle Duval. Das Lokal, in dem sich die drei Männer mit Lilian treffen, trägt nicht den Namen „Gigette Club“ wie im Deutschen, sondern „Le Perroquet“. Außerdem wird der französische Handlungsort mit diegetischen Schriftzügen deutlich gemacht: beispielsweise an einem Möbelwagen (Möbel wird zu Meubles) oder dem Aushängeschild der neu eröffneten Tankstelle. Auch ist die Währung, die in der Handlungswelt gilt, nicht mehr die Mark, sondern der Französische Franc.

Dies bedeutet, dass, im Unterschied zu *THE BLUE ANGEL*, nichts Deutsches mehr in *LE CHEMIN DU PARADIS* vorhanden ist. Der Film wurde zur Gänze in die Sprache und Kultur seines Absatzmarktes transportiert. Da all die genannten Aspekte an das Frankophone angepasst sind, muss im Gegensatz zu *THE BLUE ANGEL* keine handlungsbezogene Erklärung des Sprachwechsels geliefert werden.

Lediglich bezüglich der Nationalitäten der von Harvey und Tschechowa gespielten Figuren wurden Anpassungen vorgenommen, sicherlich aufgrund der hörbaren Akzente. So erzählt Lilians Vater seiner Verlobten in der französischen Version, dass seine Tochter kürzlich aus Amerika zurückgekommen sei, wo sie bei ihrer Mutter aufwuchs. Auch wenn Harvey fehlerfreies Französisch spricht, ist es nicht auf muttersprachlichem Niveau, sodass man offensichtlich einen Erklärungsbedarf verspürte. Gleiches gilt für den russischen Akzent Tschechovas, der sich im Französischen bemerkbarer macht als im Deutschen. In *LE CHEMIN*

DU PARADIS weist Bourcart auf den „kleinen russischen Akzent“ seiner Verlobten hin. In DIE DREI VON DER TANKSTELLE ist davon keine Rede.

Bezüglich der Schauspielerwahl für das Männertrio kann man beobachten, dass man für die französische Version darauf achtete, ähnliche Typen wie in der deutschen Version einzusetzen; Frisuren und Kleidung gleichen sich sehr. Jedoch fällt auch auf, dass Fritsch, Karlweis und Rühmann drei untereinander deutlich unterschiedliche Typen repräsentieren und dass es eine klare Hierarchie zwischen ihnen gibt. Dies wird einerseits durch ihre Körperlichkeit transportiert – sie sind auffällig unterschiedlich groß und jeweils sehr markante Typen – andererseits setzte man bei der Wahl der Schauspieler auf kulturelles Vorwissen. Willy ist der joviale, gutmütige Anführer des Trios und der klare romantische Held. Dies fällt dem heutigen Betrachter auf, jedoch war es dem zeitgenössischen Publikum natürlich bewusster, da der Schauspieler Willy Fritsch in seinen vorigen Filmrollen als solcher etabliert worden war (vgl. Garncarz, 2006: 13). Hans ist der Spaßvogel, der nicht ernst zu nehmen und die gutgelaunte Zielscheibe für Spott ist. Kurt stellt währenddessen den eher durchschnittsmäßigen, wenig spannenden Typus dar, hebt sich jedoch durch seinen österreichischen Dialekt von den anderen beiden ab.

In der französischen Version ist ein ebenso klarer Unterschied zwischen den Dreien nicht vorhanden. Körperstatur und Typus unterscheiden sich bei Garat, Maury und Lefèvre nicht ganz so stark. Es soll jedoch offensichtlich dieselbe Dynamik rekonstruiert werden. Dies geschieht in dieser Version allerdings eher über die Handlung als über die Körperlichkeit und das kulturelle Vorwissen. So bekommt Jean weniger Trinkgeld von dem ersten Kunden als Willy und Guy, während Hans die gleiche Summe wie seine Freunde erhält. Zudem ist Jean derjenige, der auf dem Weg zum Lokal das Taxi verpasst und von Guy zurückgelassen wird, während es bei Hans und Kurt umgekehrt ist. Hier wird Jean also durch Details der Handlung als Zielscheibe des Spotts etabliert und weniger durch die Körperlichkeit und Sprachmuster wie es bei Hans der Fall ist.

Ähnliche Erkenntnisse bezüglich der Figurenkonstellation und –struktur hat Christian Junklewitz mit eigenen Analysen gefunden (vgl. Junklewitz, 2012: 75). Junklewitz ist der Ansicht, dass die Figuren in der französischen Version generell stärker typisiert sind, um sie ihren Rollen besser zuordnen zu können, beispielsweise durch die klare Etablierung von Willy als „Gentleman“. M.E. zeigt sich jedoch, dass in der deutschen Version eine gleich

starke Typisierung stattfindet, allerdings – wie erläutert – eher auf körperlicher und sprachlicher Ebene.

Eine Figur, bei der in der deutschen Version in besonderer Weise mit kulturellem Vorwissen gespielt wird, ist die des Rechtsanwalts. In der deutschen Version wird Dr. Kalmus von Kurt Gerron gespielt, einem in Deutschland gut bekannten jüdischen Schauspieler. Karl Prümm erläutert, dass Gerron ein beliebter Chargenspieler war, das heißt ein Nebendarsteller, der als solcher in vielen Filmen auftaucht und einen starken Wiedererkennungswert besaß. Prümm schreibt:

Als Zugnummer waren sie [die Chargen, Anm. J.B.] vom Publikum überaus geschätzt, das sich über das Wiedererkennen freut. Die Kritik registriert und bewertet ihr Spiel liebevoll und detailliert [...]. Das intertextuelle Potential der Chargen wird eingeplant und eingesetzt, die Vorgeschichte, der individuelle Text wird blitzartig abgerufen und akualisiert.

(Prümm, 1999: 101-102)

Dem Publikum war Kurt Gerron also wohlbekannt. In seinem Dialog sind jiddische Wörter eingebaut, er nennt das Männertrio beispielsweise „die meschuggenen Musketiere“ und er benutzt das Wort „Riesendalles“. Nur mit dem Wissen, dass er Jude ist, kann folgender Witz funktionieren: Als er die Männer informiert, dass etwas „Unangenehmes passiert“ sei, stellen sie Vermutungen auf, was es sein könnte. Eine davon ist, dass die Frau des Dr. Kalmus ein blondes Kind bekommen hätte – eine Anspielung darauf, dass er Jude ist. In der französischen Version wird dieser Scherz auch gemacht. Da Hubert Daix, der französische Schauspieler, jedoch nicht jüdisch ist (er gebraucht auch keine jiddischen Ausdrücke), hat der Witz nicht dieselbe Bedeutung. Auf die Untreue der Ehefrau wird natürlich auch hier angespielt und man könnte spekulieren, dass hier die Andeutung darin besteht, dass das blonde Kind von einem deutschen Mann stammt.

Dennoch ist es auffällig, dass zwischen dem Aussehen der Figuren in beiden Versionen und im Schauspiel mehrheitlich keine frappanten Differenzen bestehen. Der Gerichtsvollzieher beispielsweise sieht in beiden Versionen sehr ähnlich aus. Es wurden Schauspieler gewählt, die sich von der Statur stark gleichen, beide tragen einen „Schnauzer“ und dieselbe Brille. Interessanterweise unterscheiden sie sich ein wenig in der Kleidung. Während der Gerichtsvollzieher in der deutschen Version einen schwarzen Hut, eine sogenannte „Melone“, trägt, graue Anzughosen, einen steifen, hohen Hemdkragen sowie eine lange Anzugjacke,

trägt er in der französischen Version einen Strohhut (der auch Kreissäge genannt wurde), eine weiße Hose, einen etwas weniger hohen Kragen und eine kurze Jacke.

Unterschiede im Kostüm kann man auch bei dem ersten Kunden der drei Männer entdecken. In der deutschen Version trägt er einen Trachtenhut mit Gamsbart, einen Stehkragen (auch „Vatermörder“ genannt), eine Uhr und zeitweise ein Monokel. In der Exportversion ist es eine Melone, während Stehkragen, Uhr und Monokel wegfallen. Bezüglich des Schauspiels fällt auf, dass diese Figur in DIE DREI VON DER TANKSTELLE stärker in das Schauspiel mit einbezogen wird. Sie wird von Julius Falkenstein, neben Kurt Gerron ein weiterer wohlbekannter, beliebter Chargenspieler, gespielt (vgl. Prümm, 1999: 100ff.). Dementsprechend wird er auffällig in Szene gesetzt. Willy stößt dem Kunden mit dem Tankschlauch seinen Hut vom Kopf, während er ihn in der französischen Version lediglich berührt: Falkensteins Markenzeichen war sein Glatzkopf (vgl. ebd.). Es wird deutlich mit seiner Popularität und mit der Intertextualität gespielt. Er hat mehr Dialog als sein Pendant in der französischen Version und bei der Abfahrt fliegt ihm nochmals der Hut vom Kopf. In der übersetzten Version ist die Figur des Kunden weniger auffallend. Da der Name des Schauspielers in der französischen Version nicht gefunden werden konnte, kann man davon ausgehen, dass er keinen mit Falkenstein vergleichbaren Komiker-Status besaß.

Die Szenenabfolge der Begegnungen der Männer mit Lilian wurde für die französische Version etwas abgeändert. In der deutschen Version zeigt eine Parallelmontage einerseits Willy und Kurt zu Hause beim Aufstehen und dann beim Frühstück. Derweil trifft Lilian an der Tankstelle ein und findet Hans schlafend in der Hängematte vor. Nach dem Dialog zwischen den beiden, der eine Mischung aus gesungenen und gesprochenen Sätzen ist, fährt sie wieder davon. Trotz anfänglicher Probleme mit seinem (schon damals) kuriosen Fahrzeug begibt auch Hans sich nach Hause. Dort verjagt er Kurt vom Frühstückstisch und isst an dessen Stelle weiter. Kurt muss zur Tankstelle, wo er bereits von einem Kunden erwartet wird. Er bedient ihn, und es folgt eine Montagesequenz (Überblendung mehrerer Bilder), die seine Arbeit zeigen, das heißt Großaufnahmen von Reifen, Trichtern, Kanistern usw. Anschließend ist Lilian wieder an der Tankstelle. Die beiden tanzen und singen ein Lied. Als sie wegfährt, sieht man, dass sie Benzin verliert und Kurt findet den Tankdeckel in seiner Tasche. Die nächste Szene, in der Lilian die Verlobte ihres Vaters kennenlernt, findet in dessen Büro statt. Es folgt die Begegnungsszene zwischen Lilian und Willy. Sie beklagt, dass ihr Tank schon wieder leer ist, woraufhin er sie darauf hinweist, dass sie keinen Tankdeckel

hat. Er gibt ihr einen neuen, bittet sie als Dankeschön um ihren Namen und Telefonnummer. Sie zielt sich zunächst neckisch, gibt ihm jedoch die Informationen letztlich beim Wegfahren.

In der französischen Version beginnt diese Szenenabfolge ebenfalls mit der Parallelmontage der Aufwachenden und dem erstmaligen Auftauchen Lilians an der Tankstelle. Hier sind es jedoch Jean und Willy, die zu Hause sind, und Guy ist derjenige, der Dienst hat. Guy und Lilian führen eine kurze Konversation ohne Gesang oder Tanz. Der Verlust des Benzins wird wie in der deutschen Version gezeigt und Guy entdeckt den Tankdeckel in seiner Tasche. Als er nach Hause fahren will, hat er zunächst dieselben Probleme mit dem Fahrzeug, die Hans in der deutschen Version hat. Zu Hause schickt Guy Jean zur Tankstelle und setzt sich zu Willy an den Tisch. Die nächste Szene zeigt die Ankunft Lilians an der Tankstelle, während Jean in der Hängematte liegt. Diese Sequenz ist bezüglich des Schauspiels und der Abfolge dem Aufeinandertreffen von Hans und Lilian sehr ähnlich. Es folgt die Szene im Büro Herrn Bourcart, die abgesehen von einigen Unterschieden im Dialog der deutschen Vorlage entspricht. Anschließend ist das Kennenlernen von Lilian und Willy zu sehen, das stark von der deutschen Version abweicht. Während sie im Deutschen Willy zunächst für Kurt hält („Hallo, Sie! Herr Kammersänger“), verwechselt sie ihn im Französischen mit Jean („Eh là-bas! Le dormeur“). Hier wundert Lilian sich nicht darüber, dass sie so schnell Benzin verliert, sondern hat den Tank selber mit einem Tuch verstopft. Ähnlich der deutschen Version bittet Willy sie um ihre Kontaktinformationen als Dank. Nun kommt jedoch im Französischen eine Gesangs- und Tanznummer, die genau die Choreographie von Lilian und Kurt aus der deutschen Version übernimmt. Lediglich die Kameraeinstellungen unterscheiden sich hier voneinander. Letztlich fährt sie weg und ruft ihm noch ihren Namen und Telefonnummer zu.

Garncarz schreibt, dass in *LE CHEMIN DU PARADIS* „die sich anbahnende Liebesbeziehung zwischen Lilian Harvey und Henri Garat deutlich früher als im «Original» eingeführt wird, weil den französischen im Unterschied zu den deutschen Zuschauern nicht kontextuell durch andere Filme bereits bekannt war, wer das Traumpaar des Films sein würde“ (Garncarz, 2006: 13). Während es – genau betrachtet – de facto kaum früher als in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* geschieht, wird es tatsächlich pointierter markiert. Wie Garncarz erläutert, wusste das deutsche Publikum aufgrund des Vorwissens bereits, dass die eigentliche Liebesgeschichte zwischen Willy und Lilian stattfinden würde. Selbst die Gesangs- und Tanznummer zwischen Kurt und ihr – die einen flüchtigen Kuss enthält sowie die Worte „mein lieber Schatz“ – konnte die deutschen Zuschauer nicht irreführen. Diese Sequenz wurde offenbar aus Verständlichkeitsgründen für das französische Publikum, für das das Paar

Garat-Harvey erst mit diesem Film etabliert wurde, ausgespart und stattdessen durch einen knappen Dialog ersetzt. Das kurze Gespräch zwischen Lilian und Willy wiederum schien vermutlich nicht aussagekräftig genug, um sie als Liebespaar zu konstituieren, sodass die Musiknummer nun hier unterstützend eingefügt wurde.

Zu dieser Szenenabfolge lassen sich bei Junklewitz ähnliche Vermutungen finden, er macht jedoch darüber hinaus in der deutschen Version eine stärkere Konzentration auf den Konfliktaufbau aus. Dies sei möglich, da das Liebespaar nicht etabliert werden muss. Außerdem sieht er in der Wahl des Filmtitels „Le Chemin du Paradis“ eine weitere Verschiebung der Thematik in Richtung der Liebesgeschichte, während „Die Drei von der Tankstelle“ den Fokus stärker auf die Freundschaft der drei Männer legt (vgl. Junklewitz, 2012: 75).

Das Kuckucksmotiv, das sich durch den deutschen Film zieht, musste im französischen abgeändert werden. In Deutschland ist auf den Pfandsiegeln ein Adler abgedruckt, den der Volksmund abwertend „Kuckuck“ nennt. Da die Beschlagnahmung aller Besitztümer der drei Männer der Auslöser für die Handlung ist, taucht der Kuckuck immer wieder auf. Als sie zu Beginn des Films nach einer dreimonatigen Absenz ihr Haus betreten und nach verschiedenen Angestellten rufen, fragt Willy „Wo steckt denn bloß der hässliche Vogel?“ – dies kann man als Vorgriff auf die Pfändung sehen, derer sie sich in diesem Moment noch nicht bewusst sind. Anschließend findet Kurt auf dem Teppich einen Kleber, zu dem Hans sagt: „Das sieht ja aus wie ein Kuckuck. Was ist denn das?“ Willy erkennt es als Pfändungsmarke. Es folgt eine Gesangs- und Tanznummer, die den Titel „Das Lied vom Kuckuck“ trägt und die eingeführt wird, indem Willy den Kuckuck-Laut imitiert. Basierend auf dem Lied von Hoffmann von Fallersleben, beginnt die Nummer mit der Zeile „Kuckuck, ruft's aus dem Wald“. Hans beginnt mit „Kuckuck“ und Kurt beendet die Zeile. Sie wird mehrere Male wiederholt, unter anderem vom Gerichtsvollzieher. Es wird ein weiteres Sinnbild erwähnt, das Insolvenz und Vogel zusammenbringt: „Der Pleitegeier krächzt «Lieber Augustin, alles, ach, alles ist hin!»“ – eine Referenz zu einem weiteren Volkslied. Die Tankstelle, die sie gemeinsam eröffnen, nennen sie „Kuckuck, Kuckuck“ und die Gesellschaft, die sie zum Schluss des Films leiten, „Kuckuck-Tank-Aktiengesellschaft“ – abgekürzt KUTAG.

Im französischen Film sind keine Kuckuck-Referenzen vorhanden, da es im französischen Sprachraum die Bezeichnung des Pfandsiegels als Kuckuck nicht gibt. Nach dem Fund des

Siegels meint Jean, dass jemand Papier an den Teppich geklebt habe, und es wird lediglich von „scellé“ gesprochen. Das Lied wird nicht mit dem Kuckuck-Laut begonnen und statt „Kuckuck, ruft’s aus dem Wald“ singen sie „fauchés, fauchés, comme les blés“ – eine Redewendung, die ausdrückt, dass man bankrott ist. Hier beginnt Willy das Lied. Während der Gerichtsvollzieher in der deutschen Version die Zeile „Kuckuck, kuckuck, ruft’s aus dem Wald“ wieder aufgreift, singt er in der französischen Version einen anderen Text („payez, payez, je suis l’huissier“). Die Liedzeile, die den Pleitegeier und Augustin referenziert, ist ebenfalls nicht wörtlich übersetzt worden. Die Tankstelle wird dementsprechend „Aux Trois Fauchés“ getauft. Die Gesellschaft heißt hingegen „Société Anonyme des Dépôts d’Essence“. Im französischen Film konnte kein Motiv so konsequent durchgeführt werden wie das des Kuckucks in der deutschen Version.

Auch die deutlich kulturellen Referenzen, die die Männer beim Scherzen mit dem Rechtsanwalt machen, mussten angepasst werden. Wie bereits erwähnt, albern sie herum, als dieser sie darauf aufmerksam macht, dass etwas Unangenehmes passiert sei. Neben der bereits erwähnten Vermutung, dass seine Frau ein blondes Kind bekommen habe, wird in DIE DREI VON DER TANKSTELLE spekuliert, dass das Unangenehme ein Regierungswechsel in Lippe-Detmold sein könne oder ein Erdbeben. In LE CHEMIN DU PARADIS wiederum wird ersteres auf „changement du gouvernement“ verkürzt. Die Region Lippe-Detmold ist eine sehr kleine, unbedeutende Region Deutschlands, die deshalb traditionell verspottet wird. Ein Regierungswechsel in dieser Region wäre ein durchaus unwichtiges Ereignis. In Frankreich scheint es keine Region mit ähnlicher „Verspottungstradition“ gegeben zu haben, sodass die Bemerkung vage bleibt. Kulturell spezifischer ist der Vorschlag, der anstelle des Erdbebens gebracht wird. Es handelt sich um die Frage, ob Longchamp geschlossen wurde – Longchamp ist eine berühmte Pferderennbahn in Paris.

Weitere sprachlich-kulturelle Anpassungen wurden für die Sequenz vorgenommen, in der Willy für Kurt – bzw. für Jean in der französischen Version – das Frühstück vorbereiten muss. Das Verhältnis zwischen Hausherr und Bedienung nachempfindend, ruft Kurt Willy beim Namen „Jean“; offensichtlich ein Name, der im deutschen Sprachraum mit einem Bediensteten oder einem Kellner in Verbindung gebracht wurde. Im Französischen verwendet Jean den Namen „Joseph“, um Willy als seinen Angestellten zu kennzeichnen.

Ferner wurde der Eintrag Kurts in das Firmenbuch der neuen Tankstellengesellschaft modifiziert. Im deutschen Film schreibt er den Glückwunsch „Toi, toi, toi“ hinein. Dies ist

eine Referenz zum Beginn des Films, wo der Rechtsanwalt den Männern entnervt das Wort bankrott buchstabiert und „zwei T wie toi, toi, toi“ sagt. Guy hingegen schreibt Folgendes auf die Seite: „Lorsqu’une femme te parle, souris-lui, mais ne l’écoute pas (proverbe chinois).“ Hierdurch wird auf den Konflikt verwiesen, der aufgrund von Lilian entstanden ist und aus dem sie etwas gelernt haben. Eine Art Neuanfang für die Männer wird kenntlich gemacht.

Die Dialoge der beiden Versionen sind größtenteils inhaltlich deckungsgleich, wenn sie nicht, wie bei den genannten Fällen, aus Gründen der Sprachspezifik (z.B. Redewendungen) modifiziert werden mussten.

Abgesehen von den genannten Divergenzen entsprechen sich die Einstellungsgrößen, die räumliche Anordnung im Bild und das Schauspiel (das heißt Gestik und Mimik) mehrheitlich. Ab und zu wurde Bildmaterial, in dem die Schauspieler nicht sichtbar sind, in beiden Versionen eingesetzt, wie die ersten Einstellungen, in denen ein fahrendes Auto auf einer Landstraße gezeigt wird mit Großaufnahmen der Reifen, der Seitenspiegel usw. sowie Untersichten in die Baumkronen. Auch die Bilder von den im Lokal auf Klavierflügeln tanzenden Frauen wurden für die französische Version übernommen. Die Montagesequenz, die gerafft Kurts Arbeit an der Tankstelle zeigt, ist allerdings in der französischen Version nicht vorhanden.

Allgemein betrachtet kann man an dem Filmpaar DIE DREI VON DER TANKSTELLE und LE CHEMIN DU PARADIS erkennen, inwiefern es anhand der Sprachversionenproduktion möglich war, auf der visuellen Ebene sprachlich-kulturelle Anpassungen zu machen. Seien es lediglich die Beschriftungen von Lastwagen, Türschildern oder Büchern, die übersetzt werden können; seien es des Weiteren kleine Details im Kostüm, die ausgetauscht werden können, wie z.B. der offensichtliche Bayer gegen einen „französischeren“ Typus. So werden Irritationen durch Fremdartiges und Unverständliches vermieden.

Sprachlich-kulturelle Anpassungen, die zwar auch in der Synchronisation möglich wären, wie zum Beispiel Veränderungen kulturspezifischer Liedtexte oder Dialoge, sind auf elegantere Art und Weise ausführbar: Es bestehen keine Probleme bei der Synchronität von Stimme und Lippenbewegungen.

Die Aspekte, die bei dem Vergleich der zwei Versionen am deutlichsten hervorstechen, sind einerseits die beschriebenen Typisierungen des Männertrios, andererseits das fehlende Kuckuck-Motiv im französischen Film. Dieses Kuckuck-Motiv gibt dem deutschen Film

einen roten Faden. Das Sinnbild des Kuckucks funktioniert zudem auf einer konnotativen Ebene, die dem deutschen Film eine gewisse Gewandtheit und Finesse verleiht. Im französischen Film ist der motivische Zusammenhalt in der Form nicht vorhanden, und der entsprechende Liedtext und der Tankstellename scheinen plumper, da sie wortwörtlich mit dem Thema „Pleite“ umgehen. Aufgrund dessen scheint die deutsche Version thematisch und visuell besser ausgearbeitet und durchdacht als die französische, die im Vergleich dazu etwas weniger sorgfältig konstruiert wirkt.

7.3. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse

Die deutsche Presse äußerte sich sehr positiv über LE CHEMIN DU PARADIS, der am 4. Oktober 1930 im Berliner Gloriapalast – im Beisein von Vertretern der Französischen Botschaft und des Französischen Generalkonsulats – einmalig gezeigt wurde (vgl. O.V., 1930e, *Film-Kurier*: o.S.). So schreibt der *Kinematograph*: „Stellt fest, daß die Worte und Pointen wechselten, daß aber der Esprit, die gute Laune, die durchschlagende Zugkraft blieben. Eine [sic!] schöner Erfolg, eine vorbildliche Version. Ein Film, der auch in Paris nicht hätte besser gemacht werden können“ (O.V., 1930f, *Kinematograph*: o.S.). Auch der *Film-Kurier* ist der Meinung, dass der französische Film eine gelungene Übersetzung des deutschen sei. Das Grundmotiv sei erhalten geblieben und die Dialoge hätten das „Lustig-Schnoddrige“ bewahrt – „da wird nicht Wort für Wort ängstlich übersetzt, da wird kein Plötz-Französisch parliert“ (N., 1930, *Film-Kurier*: o.S.). Dem Rezensenten zufolge sei die Umsetzung der französischen Version eine „[g]ute Lösung der schwierigen Versions- und Mentalitätsfrage: die Pariser Wendung ersetzt die Berlinische und die französischen Darsteller dürfen sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist“ (ebd.). Dies kann nur aufgrund meiner eigenen Französischkenntnisse verifiziert werden, da die Männer umgangssprachliche Worte wie „bagnole“, „bébête“ und „fauché“ gebrauchen.

Besonders interessant erscheint hier, dass die deutsche Presse dem französischen Film solche Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dies deutet auch wieder darauf hin, dass nicht nur die Ufa daran interessiert war, sich mit der Aufführung als internationale Firma auszustellen, sondern, dass die Praktik der Sprachversionen unter anderem für Filmfachpresse zu einem kulturellen Faszinosum geworden war und man sich für sie im Rahmen des Film- und Internationalitätsdiskurses interessierte.

Das Pariser *Cinémagazine* hebt hervor, dass LE CHEMIN DU PARADIS ein völlig neuartiger Film ist. Dem Magazin zufolge unterscheidet sich dieser Film positiv von vorherigen Gesangs- und Tanzfilmen, die lediglich ohne jede Dynamik abgefilmte Theateroperetten seien. Es wird ein neues Genre prophezeit, das dem Theater unmöglich sei. Lobend wird außerdem auf die musikalischen Einlagen und das Schauspiel aller Darsteller hingewiesen (vgl. Carné, 1930, *Cinémagazine*: 59f.). Émile Vuillermoz schreibt, dass LE CHEMIN DU PARADIS eine wahre Filmoperette sei, ein Meisterwerk, das prophetisch und neu sei (vgl. Vuillermoz, 1931, *Cinémagazine*: 4). Interessanterweise geht Vuillermoz nicht auf die Versionsproblematik ein, obwohl er sich in den folgenden Zeilen vehement für die Methode der unbearbeiteten Originalversionen ausspricht (vgl. ebd.). Konsequenterweise müsste dies bedeuten, dass er das Drehen von Sprachversionen ablehnen und stattdessen die Aufführung von der deutschen Version verlangen müsste.

Der *Film-Kurier* beschreibt, dass der Film auch in Frankreich auf immensen Erfolg stieß: „Das französische Publikum klatschte, was selten in Paris geschieht, spontan zwischen den Szenen“ (vgl. O.V., 1930e, *Film-Kurier*: o.S.). Es wird beschrieben, dass Vertreter der französischen Presse sowie Filmfachleute sich nach der Aufführung lobend zur Erfassung der „französischen Form und Mentalität des Pariser Publikums“ geäußert hätten (ebd.). Dieser Verweis der deutschen Presse auf den Erfolg der französischen Version in Paris, insbesondere auf die „Seltenheit“ des Beifalls, unterstreicht wieder die Bedeutung der Versionspraktik im Rahmen der zentralen Internationalitätsthematik.

Im *Cinémagazine* sind zudem Leserbriefe abgedruckt, die ebenfalls auf den Erfolg der französischen Version hindeuten. So begeistert sich eine LeserIn für den Film (in französischer Version), dass es einer der besten Filme der Zeit sei, geradezu perfekt. Es werden unter anderem der Schwung und die Fantasie gelobt sowie die schauspielerischen Leistungen. Lilian Harveys Darstellung wird hervorgehoben und auf deren Charme und Talent hingewiesen ebenso auf die Tatsache, wie bewundernswert sie Französisch spricht, obwohl es eine Fremdsprache für sie ist (vgl. O.V., 1930k, *Cinémagazine*: 95). In einem weiteren Leserbrief wird die Frage an die Mitleser gestellt, welche Version sie geschaut haben: die deutsche oder die französische (vgl. O.V., 1931a, *Cinémagazine*: 70). Es scheint also auch im Publikum das Bewusstsein und ein Interesse für die Sprachversionenproduktion gegeben zu haben.

Aus einem Artikel in der *The Times* geht hervor, dass auch in London der französische LE CHEMIN DU PARADIS gezeigt wurde. Auch wenn der Artikel an dem Film allgemein bemängelt, dass ihm Fantastik, Absurdität sowie Tempo fehle, preist er die Darbietungen Harveys und Garats (vgl. O.V., 1931d, *The Times*: 8).

Pol schreibt in seiner Kritik in der *Vossischen Zeitung* etwas sehr Ähnliches über die deutsche Version, die sich seiner Meinung nach zu wenig von der Realität und dem Wahrscheinlichen abgrenzt und zu nah an der Theateroperette bleibt. Anders als die Rezension im *Cinémagazine* sieht er wenig neue Umgangsformen mit diesem Genre. Lediglich die Sequenz, in der der Gerichtsvollzieher auftritt, erfüllt seinen Wunsch nach Fortschritt. Jedoch lobt auch Pol Harveys Schauspiel, während er die männlichen Darsteller mangelhaft bewertet (vgl. Pol, 1930b, *Vossische Zeitung*: o.S.). Beim deutschen Publikum genoss der Film allerdings einen großen Erfolg (vgl. Schmidl, 1930, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.).

Auch in der französischen Schweiz, in der die französische Version gezeigt wurde, war der Film ein Kassenschlager, was man unter anderem daran erkennt, dass er bis 1933 und in Lausanne sogar noch 1934 in den Kinos gezeigt wurde. Die welschschweizerische Presse, wie die *Gazette de Lausanne* und das *Journal de Genève*, betonten in ihren Anzeigen für den Film immer, dass er in Gänze auf Französisch ist, sowohl die Dialoge als auch die Lieder. In der Rezension des *Journal de Genève* werden ähnliche Aspekte bemängelt und gelobt wie in *The Times* und von Pol (das heißt mangelnde Fantasie, aber eine überwältigende Darbietung Harveys). Zudem geht die Genfer Kritikerin darauf ein, dass Harvey und Tschechowa in einer ihnen fremden Sprache spielen müssen. Dies findet sie reizvoll, stellt jedoch etwas skeptisch die Frage, ob bald Schauspieler aller Nationalitäten in Fremdsprachen spielen werden (vgl. Clouzot, 1930, *Journal de Genève*: 4).

Zusammenfassend kann man aus der zeitgenössischen Presse erkennen, dass sowohl die deutsche als auch die französische Version bei den jeweiligen Publika große Erfolge feierte, wenn auch einige Kritiker den Filmen weniger euphorisch gegenüberstanden. In beiden Sprachräumen wird der kritische Diskurs von der Frage des neuen Genres der Tonfilmoperette dominiert. Die Meinungen divergieren, ob die Filme und das Genre gut umgesetzt sind. Teil dieser Debatte ist der Vergleich zur Theateroperette. Die Kritik ist an dieser Stelle vergleichbar mit den Diskursen, die in den ersten zwei Jahrzehnten nach Entstehung des Mediums Film vorherrschend waren, das heißt der Vergleich mit und die Abgrenzung zum Theater. Erneut sieht man in der Umsetzung der filmspezifischen

Eigenschaften das Gütekriterium eines Film: er muss mit seinen eigenen Mitteln arbeiten und sich vom Theater abgrenzen. Lilian Harveys Darbietung ist ebenfalls ein vorherrschendes Thema in der Kritik der Filme. Diese wird für beide Versionen von allen in höchsten Tönen gelobt, und es wird darauf hingewiesen, dass Harvey in diesen Filmen ihre bis dahin beste Leistung zeigt. Dass die deutsche Schauspielerin Französisch spricht, wird auf französischer Seite sowohl von den Kritikern als auch vom Publikum hervorgehoben. Dies deutet darauf hin, dass die Strategie Pommers, Harvey in beiden Versionen einzusetzen, durchaus förderlich für die Anerkennung und den Erfolg der Filme war.

Der *Film-Kurier* stand der Produktion von Sprachversionen angesichts des Erfolgs von LE CHEMIN DU PARADIS euphorisch gegenüber:

Der Erfolg, der in Paris mit der französischen Fassung errungen worden ist, beweist, daß der Weg der deutschen Filmproduktion der richtige ist, Filme auch in der Regie, dem Spiel und der Gesamtform einer anderen Mentalität anzupassen und einen Film nicht nur in die andere Sprache zu übersetzen, sondern mit der anderen Sprache auch die anderen Eigenschaften eines Volkes zu berücksichtigen und auszuwerten. [...] „Le Chemin du Paradis“ ist eine entscheidende Etappe zur Gewinnung des ausländischen Marktes durch den deutschen Versionenfilm.

(O.V., 1930e, *Film-Kurier*: o.S.)

8. DIE DREIGROSCHENOPER – L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Eine weitere Strategie für die Produktion von Versionsfilmen sah das Auswechseln der kompletten Hauptbesetzung vor. Auf diese Weise wurde bei L'OPÉRA DE QUAT'SOUS (Georg Wilhelm Pabst, D 1931), der französischen Version der DREIGROSCHENOPER, vorgegangen. Die Nero-Film produzierte die Filme im Jahre 1930. Die Uraufführung der deutschen Version erfolgte am 19. Februar 1931 in Berlin, die der französischen Version am 8. Juni, ebenfalls in Berlin, während sie in Paris am 10. November desselben Jahres stattfand. Regie führte bei beiden Filmen Georg Wilhelm Pabst – bei der französischen Version unterstützt von Solange Bussy. Das Drehbuch, das von dem gleichnamigen (in Deutschland außerordentlich erfolgreichen) Theaterstück von Bertolt Brecht inspiriert wurde, schrieben Leo Lania, Béla Balázs und Ladislaus Vajda (vgl. Klaus, 1989: 52ff.).

Die Handlung folgt Mackie Messer, einem in London berühmt-berüchtigten Kriminellen, der sich in Polly Peachum, Tochter des Londoner Bettlerkönigs (das heißt dem Anführer und Organisator der Bettler), verliebt und sie heiratet. Letzterer ist von diesem Ehebund alles andere als erfreut und möchte ihn auflösen, indem er den Polizeichef Tiger Brown auffordert, Mackie zu verhaften und über ihn die Todesstrafe zu verhängen. Tiger Brown, ein langjähriger Freund von Mackie, gibt zunächst vor, machtlos zu sein, muss jedoch nachgeben, als Peachum ihm droht, die anstehenden Krönungsfestlichkeiten mit seinen Bettlern zu beeinträchtigen. Als Mackie durch Polly davon erfährt, beschließt er zu fliehen und überträgt ihr die Leitung seines Verbrecherunternehmens. Er geht zu seinem „Stamm“-Bordell. Pollys Mutter weiß, dass er dort auftauchen wird, und verbündet sich mit der gekränkten Prostituierten Jenny, die ihn bei seiner Ankunft verrät. Nach einer Jagd wird er verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Durch Jennys Hilfe schafft er es jedoch, wieder auszubrechen. Zeitgleich erwirbt Polly mit dem Geld des Unternehmens ein Bankhaus, sodass sie und Mackie ein legales Leben führen können. Aufgrund des neuen Status seiner Tochter möchte Peachum seine Bettler davon abhalten, die Krönungsfeierlichkeiten zu zerstören, doch es gelingt ihm nicht. Tiger Brown muss daraufhin zurücktreten. Zuletzt schließen sich Mackie, Polly, ihr Vater und Brown zusammen, um gemeinsam das Unternehmen zu führen.

In der deutschen Version spielt Rudolf Forster den Mackie, in der französischen ist es Albert Préjean. Tiger Brown wird jeweils von Reinhold Schünzel und Jacques Henley, Peachum von Fritz Rasp und Gaston Modot, Polly von Carola Neher und Odette Florelle und Jenny von

Lotte Lenja und Margo Lion gespielt. Lediglich die Komparsen sowie die Darsteller des Pfarrers und des Polizisten Smith wurden in beiden Filmen eingesetzt.

8.1. Kontroversen im Vorfeld

Es handelt sich bei diesem Film um die Verfilmung des erfolgreichsten Bühnenstücks der zwanziger Jahre. Das Stück (das auf John Gays „The Beggars Opera“ von 1728 basiert) wurde am 31. August 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt und wurde in der Folge über Monate hinweg mit rasendem Erfolg gezeigt. Anschließend wurde *Die Dreigroschenoper* auch in weiteren deutschen Städten aufgeführt und zwar bis sie 1933 von den Nationalsozialisten verboten wurde. In Berlin wurde der Dreigroschenkeller eröffnet, das Stück wurde in verschiedenste Sprachen übersetzt und in zahlreichen europäischen Städten inszeniert sowie auch in den Vereinigten Staaten Amerikas – *Die Dreigroschenoper* wurde in kürzester Zeit zu einem Welterfolg. Die von Kurt Weill komponierten Stücke, die maßgeblich für den Triumph des Stücks waren und die auf Schallplatten verkauft wurden, erlangten eine weltweite Berühmtheit und Popularität. Das Stück hatte in Deutschland eine solche Wirkung und bekam dermaßen Zuspruch, dass man davon sprach, dass „Dreigroschenfieber“ herrsche (vgl. Pache, 1999: 208). Während das Stück und seine Lieder, wie gesagt, in der ganzen Welt bekannt waren, wurde *Die Dreigroschenoper* jedoch in keinem Land zu solch einem kulturellen Ereignis wie in Deutschland, wo man fasziniert und begeistert war von Brecht und dem neuartigen Gepräge seines Stücks und wo Weills Lieder zu Schlagern wurden.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass das Projekt der Verfilmung in Deutschland bereits von Anfang an sehr viel Aufmerksamkeit bekam. Wie man aus den zeitgenössischen Zeitungsartikeln entnehmen kann, wurde die Produktion der Filme scharf beobachtet und war von vielen Kontroversen und einem Gerichtsprozess begleitet. So gab es zunächst im August 1930 die Debatte über eine Rede, die Ludwig Scheer, der Vorsitzende des Reichsverbandes der deutschen Lichtspieltheater-Besitzer, gehalten hatte, in der er seine Sorge bezüglich der Sittlichkeit einer Verfilmung dieses Theaterstücks ausgedrückt und stärkere Zensur gefordert hatte (vgl. O.V., 1930b, *Film-Kurier*: o.S.). Der *Film-Kurier* druckte sowohl besagte Rede als auch mehrere entrüstete Stellungnahmen dazu ab und behandelte dieses Thema über drei Ausgaben hinweg intensiv. Stimmen anderer Zeitungen verteidigten den Film als potentiell Meisterwerk. Außerdem erschien ein bissiger,

öffentlicher Brief der National Film AG an Scheer, in dem sie unter anderem darauf aufmerksam machte, dass er den Film noch gar nicht kenne und sich dementsprechend noch keine Meinung bilden könne (vgl. ebd.). Dessen ebenso scharfe und spöttische Antwort hierauf wurde einige Tage später erneut im *Film-Kurier* veröffentlicht (vgl. Scheer, 1930, *Film-Kurier*: o.S.).

Brecht arbeitete gemäß eines Vertrags, der ihm ein umfassendes Mitbestimmungsrecht zusicherte, ursprünglich an der Adaptierung seines Stücks für die Leinwand mit. Hierfür schrieb er zunächst den Filmtext „Die Beule“, in dem er seine Vision des Filmes formulierte. Diese enthielt einige Veränderungen des Bühnenstücks, die auf eine aktuellere, noch schärfere Gesellschaftskritik hinausliefen: „Diese Neuerungen, die die «soziale Tendenz» konkretisieren und verschärfen, sind nicht nur Veränderungen an der Substanz, sondern auch Vorgaben für eine filmische Interpretation“ (Gersch, 1975: 54-55). Brecht adaptierte in diesem Text sein ästhetisches Konzept der Bühne für den Film. Im Laufe der Produktionszeit zeigte er sich jedoch unzufrieden mit dem Ergebnis Filmprojekts. Am 1. Oktober 1930 berichtete der *Film-Kurier*, dass Brecht Klage eingereicht hätte mit der Forderung, dass die Nero-Film-AG die Produktion der DREIGROSCHENOPER einstellen solle, solange sie den Film nicht auf der von Brecht genehmigten Grundlage herstellen würde (vgl. O.V., 1930d, *Film-Kurier*: o.S.). Die Verfilmung, die zu diesem Zeitpunkt schon begonnen hatte, verletze, so empfand es Brecht, sein Mitbestimmungsrecht. Der Artikel erwähnte ebenfalls, dass die Nero-Film beabsichtige, mit einer Schadensersatzklage zu kontern. Laut Produktionsfirma habe man den Vertrag berücksichtigt und Brecht sogar darüber hinausgehende Zugeständnisse gemacht. Dieser suche jedoch alleiniges Bestimmungsrecht und er wolle

dem Film in Abweichung von der «Dreigroschenoper», deren Eigenart bei der Verfilmung vertragsgemäß zu wahren ist, eine ausgesprochene politische Tendenz [...] geben, die wir, abgesehen von allen Zensurbedenken, auch mit Rücksicht auf unsere Stellung als politisch neutrale Firma keinesfalls zulassen durften.

(O.V., 1930d, *Film-Kurier*: o.S.)

Nero-Film teilte mit, man habe aufgrund von unverhältnismäßigen Anforderungen und Vorwürfen vonseiten Brechts die Zusammenarbeit beendet (vgl. ebd.).

Am 17. Oktober, dem Tag des Prozesses, berichtete der *Film-Kurier* über Details des Gerichtsverfahrens, vor allem darüber, welche Anwälte die beiden Parteien vertraten und wie die Verhandlungen bis Redaktionsschluss verlaufen waren (vgl. O.V., 1930g, *Film-Kurier*:

o.S.). Die Ausgabe des folgenden Tages enthielt einen langen Artikel, der den Verlauf der Verhandlungen minutiös wiedergab. In der Folge wurden dieser Prozess sowie ein weiterer zwischen dem Komponisten Kurt Weill und der Nero-Film auch nach den Urteilen immer wieder in der Presse diskutiert. Das Gericht wies Brechts Klage unter Hinweis darauf ab, dass die Adaptation eines Bühnenstückes für das Kino wesentliche Modifikationen erfordern würde. Deshalb wären Abweichungen in Wesen und Wirkung rechtlich möglich, und da Brecht die Rechte für die Verfilmung seines Theaterstücks übertragen hat, müsse er Änderungen zulassen (vgl. O.V., 1930j, *Film-Kurier*: o.S.). Zudem ging man davon aus, dass Brecht den Vertrag mit der Nero-Film verletzt habe, da er das von ihm verfasste Manuskript für den Film nicht der Produktionsfirma, sondern einem Anwalt übergeben und daraufhin die Verhandlungen eingestellt habe (vgl. O.V., 1930i, *Kinematograph*: o.S.). Aufgrund dieses Urteils konnten die Nero-Film und Pabst weiterhin ihren Film produzieren. Weill jedoch gewann seinen Prozess, sodass sie verpflichtet waren, ausschließlich seine Kompositionen zu benutzen (vgl. ebd.).

Das Presse-Echo zeigt insgesamt, welch großes Aufsehen die Verfilmung der *Dreigroschenoper* erregte; nicht nur im *Film-Kurier*, sondern beispielsweise auch im *Kinematograph*, in der *Licht-Bild-Bühne* und in zahlreichen großen Tageszeitungen, darunter die *Vossische Zeitung*, wurde hiervon berichtet. Dies ist angesichts des enormen Renommées und der Bekanntheit des Bühnenstücks nicht erstaunlich. Wie bereits beschrieben, wurde das Stück innerhalb kürzester Zeit zu einem Kulturereignis erster Ordnung und während der Verfilmung auch immer noch aufgeführt. Die Prominenz, die Brecht und Weill durch den Erfolg der *Dreigroschenoper* erlangten, muss man als einschneidendes Kulturphänomen betrachten. Auch in Paris wurde das Bühnenstück aufgeführt, doch in der französischsprachigen Presse hat der Prozess zur Verfilmung offenbar keinerlei derartige Beachtung gefunden, zumindest in den für die vorliegende Arbeit ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften. Dies weist darauf hin, dass der kulturelle Status der *Dreigroschenoper* und von Brecht und Weill in Frankreich nicht annähernd mit dem in Deutschland zu vergleichen war.

8.2. Vergleich der Versionen

Wie bereits erwähnt, entschied man sich bei der Produktion von L'OPÉRA DE QUAT'SOUS, dafür, französische Schauspieler einzusetzen und keine Hauptdarsteller aus der deutschen Version zu übernehmen. Wie in der französischen Version von DIE DREI VON DER TANKSTELLE wird durchgängig französisch gesprochen und gesungen. Im Unterschied zu Thieles Filmpaar musste jedoch das Umfeld nicht durch Übersetzungen von Plakaten oder Schildern und dergleichen angepasst werden, da Brechts Stück in London spielt so wie dies nun auch beide Filmversionen tun, was überdies deutlich markiert ist.

Die Wahl von Albert Préjean für die Rolle des französischen Mackie Messers unterstützt die These, dass die kulturelle Anpassung und das nationale Erfolgspotenzial durch nationale Schauspieler gesteigert werden sollten. Préjean war, besonders nach René Clairs Erfolgsfilm SOUS LES TOITS DE PARIS (René Clair, F, 1930), in Frankreich ein Star (vgl. Segeberg, 1997: 19). Florelle, in der Rolle der Polly, war zwar noch kein Filmstar, jedoch der Star der Pariser Music Halls.

Die Frage, wie gut Pabsts Film die „Brechtische Theaterform“ umsetzt, hat für den deutschen Kulturkreis sowohl Brecht als auch zeitgenössische Kritiker aber auch aktuelle Theoretiker wie Dietrich Scheunemann, Wolfgang Gersch und Harro Segeberg beschäftigt. Scheunemann konstatiert, dass Pabsts Filmästhetik nicht das von Brecht „vorgeschlagen[e] und entwickelt[e]“ anti-illusionistische ästhetische System umsetzen konnte, da sie das Ziel verfolgte, die übliche filmische Illusion zu erzeugen. Das heißt, Pabst setzte Mittel ein, die die Schnitte „unsichtbar“ machen und den Eindruck räumlicher und zeitlicher Kontinuität entstehen lassen sollten (vgl. Scheunemann, 2003: 423ff.). Eine „filmische[] Umsetzung der «Dreigroschenoper» im Geiste der Ästhetik Brechts“ – die vorsieht, dass der Zuschauer nicht in eine illusionäre Welt hineingezogen wird, sondern stattdessen eine kritische Distanz zum Gesehenen erlangt und die zur Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse anregen soll – war aufgrund dessen nicht möglich (Scheunemann, 2003: 424). Dies macht er besonders auch an der Schnitttechnik Pabsts fest, die „im geraden Gegensatz zu Brechts Vorstellungen vom Nutzen der Unterbrechungen und der Montage heterogener Materialien“ steht (ebd.).

Die sich unterscheidende Ästhetik Brechts und Pabsts sieht Scheunemann zudem in der Einflechtung der Lieder. Während die Lieder bei Brecht eine Unterbrechung der Handlung darstellten, die verhindern sollte, dass der Zuschauer sich in die Handlung einfühlt oder sich mit den Charakteren identifiziert, fügen sie sich im Film in die Handlung ein und

funktionieren wie eine Kulisse – und verändern, laut Scheunemann, somit die Aussage des Films (vgl. ebd.).

Auch der deutsche Filmwissenschaftler Wolfgang Gersch findet in der Verfilmung des Bühnenstückes den Brechtschen Charakter nicht wieder. Er schreibt, dass Pabsts Filmstil – das Leben so wie es ist und den Alltag realitätsgetreu zu dokumentieren – nicht mit Brecht und seinem Bühnenstück übereinstimmen konnte (vgl. Gersch, 1975: 68). Der Autor konstatiert, dass obwohl Pabst teilweise „verschärfende Handlungsteile“ aus „Die Beule“ für seinen Film verwendet hat, „der gesellschaftskritische Effekt des Films noch hinter dem Stück zurück[bleibt]“ (Gersch, 1975: 69). Auch er geht zudem auf die Schnitttechnik ein:

Nebelig-diesige Bilder vom Hafenviertel, optische Brechungen durch Glas- und Spiegeleffekte, weich angelegte Großaufnahmen, eine gleitende („unsichtbare“) Montage führen nicht zur Verfremdung des Geschehens, weit eher zu seiner Verklärung, die auch durch parodistische Elemente (der Handlung, des Dialogs) nicht aufgehoben wird.

(Gersch, 1975: 69)

Gersch kritisiert, dass Pabst keine Bemühungen angestellt habe, die Brechtsche Inszenierungsweise (das heißt das verfremdende Anti-Illusionäre) ins Filmische umzusetzen, obwohl es seine Aufgabe gewesen wäre (vgl. Gersch, 1975: 70). Er habe die episch-aggressive Struktur der *Dreigroschenoper* und der „Beule“ nicht berücksichtigt, sowie die von Brecht geforderten Schrifttitel weggelassen, die der Unterbrechung des Films dienen sollten (zur Verhinderung des Einfühlens), und die Lieder seien „zu Höhepunkten der illusionistischen Wirkung des Films“ geworden (Gersch, 1975: 70). Gersch sieht die Verfilmung also als eine konventionelle, unprovokante und entschärfte Auslegung, die nur noch wenig mit dem Ursprungsstoff gemein hat – worin er besonders auch „Die Beule“ miteinbezieht. Zudem vertritt er die Ansicht, dass „die von Brecht vorgegebene Spielhaltung [die Verfremdung und Distanzierung vorsieht, Anm. J.B.] [...] grundsätzlich nicht realisiert wurde“ und dass das Schauspiel von „Romantisierungen“ bestimmt sei (Gersch, 1975: 328). Dieser Lesart soll im Folgenden eine andere Auffassung entgegengestellt werden.

Harro Segeberg ist wiederum der Meinung, dass

wichtige «filmische» Darstellungsmittel der Brecht'schen Dreigroschenoper [...] (wie gleitender Filmstil, behavioristische Versuchsanordnung, Akzentuierung von Gestik und Mimik, gestisch-verfremdende bis kommentierende Verwendung der Songs und kontrastive Verwendung unterschiedlicher Film-Genres) in Pabsts Film zwar aufgenommen und

spezifisch filmisch weiterentwickelt wurden, hier aber in einen anderen als den von Brecht gemeinten filmischen Kontext übersetzt sind.

(Segeberg, 2000: 341)

Segeberg zeigt an verschiedenen zeitgenössischen Kritiken auf, dass die Meinungen zu DIE DREIGROSCHENOPER gespalten waren. Von einigen wurden die Schärfe sowie die Unmittelbarkeit des Theaterstücks vermisst und dem Film vorgeworfen, er würde das Schauspiel, die Atmosphäre, die Handlung, also den Brechtschen Charakter, abschwächen sowie die filmischen Mittel nicht innovativ einsetzen; andere sahen in der Verfilmung die Umsetzung des Stücks mit spezifisch filmischen Mitteln und lobten die übersteigerte Realität usw. (vgl. Segeberg, 2000: 337ff.).

F. Dammann von der *Licht-Bild-Bühne* lobt Pabsts Film als gekonnte Adaptation des Theaterstücks für die andersartigen Bedürfnisse des Films. Für ihn ist dies nicht mit „Verniedlichung“ oder „Entgiftung“ einhergegangen, er bedauert lediglich fehlendes Tempo (Dammann, 1931, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.). Weiterhin geht Dammann darauf ein, dass es für dieses Projekt kein Vorbild gab, an dem sich Pabst orientieren konnte, und er diskutiert die stilistischen und atmosphärischen Mittel sowie die schauspielerischen Leistungen. Der Journalist sieht Schünzels Schauspiel im Übrigen als komödiantisches Element (vgl. ebd.).

Für die vorliegende Arbeit erscheint es interessant, diese Thematik aufzugreifen und sie neu zu behandeln, indem man darauf Rücksicht nimmt, dass es zwei Versionen des Films gibt. Wenn man nun nicht nur DIE DREIGROSCHENOPER auf ihren Brecht-Charakter hin untersucht, sondern auch L'OPÉRA DE QUAT'SOUS, so kommt man zum Schluss, dass es diesbezüglich zwischen den beiden Versionen Unterschiede gibt. Auch wenn Brecht und weitere Kritiker in dem deutschen Film die Verfremdungsästhetik sowie die Gesellschaftskritik nicht wiederfanden, bleiben Hinweise darauf hier doch zu einem gewissen Grad erkennbar, ganz anders als in der französischen Version. Dies ist besonders beim Blick auf die Schauspieler und ihr Spiel sichtbar.

Besonders interessant ist die Besetzung der Rolle des Moritatensängers. In der deutschen DREIGROSCHENOPER handelt es sich um Ernst Busch. Er war als Schauspieler im Volkstheater, im Theater der Arbeiter sowie auf der Piscator-Bühne tätig. Das Publikum kannte ihn um 1931 als politisch linken Schauspieler, ja als eine kulturelle Symbolfigur der Linken.

Ernst Busch tritt in der deutschen Version mit zwei Liedern auf, der Moritat von Mackie Messer und dem Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens. Letzteres wird beim ersten Mal anderthalb Minuten aufgeführt, bei einer Wiederaufnahme eine halbe Minute. Des Weiteren wird Busch nach der Hochzeit sowie nach der Verhaftung Mackie Messers in einer Nahaufnahme gezeigt. In diesen Szenen spricht er das Publikum direkt an. In der französischen Version singt Bill-Bocketts die Moritat, während ein anderer Darsteller (dessen Namen nicht gefunden werden konnte) mit dem zweiten Lied auftritt. Für die gesprochenen Szenen wurde letzterer ebenfalls eingesetzt. Die Recherche erbrachte keinen Hinweis darauf, dass einer der beiden Schauspieler einen ähnlich prominenten Status als linker, kommunistischer ‚Star‘ besaß wie Ernst Busch.

Die Tatsache, dass in der DREIGROSCHENOPER beide Lieder von Busch vorgetragen werden, weist darauf hin, dass sowohl den Liedern als auch dem Sänger mehr Bedeutung beigemessen wurde. Ernst Busch begleitet den Zuschauer als Kommentator durch den Film und gibt Hinweise auf die Handlung. Da es sich bei Ernst Busch um einen Schauspieler handelt, der die Signalstimme für die linke Arbeiterbewegung werden sollte, ist eine politische Tendenz implizit gegeben – trotz der Beteuerung der Nero-Film, sie wolle den Film frei davon halten. In der französischen Version ist ähnliches nicht der Fall; durch den Wechsel der Schauspieler fehlt dem französischen Film zudem der durchgehend begleitende Kommentator.

Beim Vergleich der Szenen mit der Darbietung der Moritat fällt auf, wie viel stärker Ernst Busch inszeniert wird als Bill-Bocketts. Zunächst sieht man ihn in der rechten Bildhälfte (nahezu an der Bildmitte), leicht untersichtig im Hintergrund in einer Weiten auf einer Bühne. Durch eine Säule in der linken Bildhälfte wird er von ihr und dem rechten Bildrand mittig kadriert. Die nächste Einstellung zeigt ihn in einer Totalen, in der er von schräg hinten am rechten Bildrand erscheint. Nach einem Schnitt ist Busch nun deutlich untersichtig, zentriert, in einer Halbtotalen zu sehen. Darauf folgend wird zweimal von Busch zu Polly und Mackie geschnitten, um Busch jedoch beide Male wieder in letzterer Einstellung zu zeigen. Nachdem man ihn also ein drittes Mal in Folge in dieser untersichtigen Halbtotalen sieht, folgt eine Einstellung, in der er zunächst nicht zu sehen ist. Eine kurze Kamerafahrt nach links offenbart ihn im Hintergrund einer sehr weiten Einstellung von seiner linken Seite. Nachdem man im Anschluss daran Mackie einige Sekunden sieht, wie er sich von dem Platz und der Bühne entfernt, wird erneut Busch in der bereits bekannten untersichtigen Halbtotalen gezeigt.

Bill-Bocketts Moritatensänger ist in leicht divergierenden Einstellungen und vor allem mit einem anderen Schnittrhythmus zu sehen. Die ersten drei Einstellungen, in denen er auftaucht, sind identisch mit der deutschen Version genau wie seine Platzierung im Bild. Von der untersichtigen Halbtotale wird in der französischen Version allerdings für 20 Sekunden nicht weggeschnitten. Anschließend sind Polly und Mackie (genau gleich kadriert wie in DIE DREIGROSCHENOPER) ebenfalls ohne Unterbruch zu sehen, bis zu der sehr Weiten geschnitten wird, in der die Bühne im Hintergrund von der Seite platziert ist. Diese Einstellung wird wie im deutschen Film von jener abgelöst, in der Mackie sich vom Platz entfernt, jedoch wird im Anschluss nicht zu der frontalen, untersichtigen Halbtotale geschnitten, sondern erneut zu der seitlich aufgenommenen sehr weiten Einstellung, in der Bill-Bocketts im Hintergrund kaum noch auszumachen ist.

Das Fehlen des „Hin- und Herschneidens“ zwischen dem Moritatensänger und den Hauptfiguren nimmt der Sequenz einerseits Dynamik und andererseits dem Sänger Relevanz. Dadurch, dass Busch – während seine markante Gesangsstimme die ganze Sequenz akustisch überwölbt – immer wieder gezeigt wird, wird er stärker in die Handlung einbezogen. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem, was zwischen Polly und Mackie geschieht, und dem, was Busch singt. Die Präsenz und der Gesang des französischen Moritatensängers erscheinen im Vergleich dazu zufälliger und weniger kontextuell. Diesen Eindruck unterstreicht auch die Absenz der letzten Halbtotale. Dass Busch nochmals in dieser Aufnahme gezeigt wird, obwohl die Hauptfiguren sich schon von der Bühne entfernt haben, bestätigt, wie signifikant er und das Lied für den Film sind. Bill-Bocketts wird am Schluss der Sequenz lediglich in der sehr weiten Einstellung gezeigt, was den Eindruck der zufälligen Präsenz einer Hintergrundrolle verstärkt. Die Gewichtung dieser Figur ist in den zwei Versionen also sehr unterschiedlich.

Abgesehen von der unterschiedlichen Bildabfolge kann man auch feststellen, dass die zwei Darsteller das Lied sehr verschieden vortragen. Busch singt sehr ostentativ, das heißt er rollt stark die „R“s und artikuliert deutlich jede Silbe und jeden Konsonanten. Seine Sätze hören sich sehr abgehackt an, bei dem Namen „Mackie Messer“ legt er die Betonung ausdrücklich auf die erste Silbe und einige Worte ruft er eher aus, als dass er sie singt. Assoziationen zum eigentümlichen Schauspiel- und Gesangsstil des prominenten Bühnenstücks von Brecht und Weill werden hier offenbar gezielt hergestellt. Bill-Bocketts Gesang klingt wesentlich konventioneller, weicher und harmonischer: das abrupte und laute Hervorstößen einzelner

Worte fehlt, sodass das Gesungene flüssiger erscheint. Zudem artikuliert er weitaus weniger prägnant.

Die zwei Darbietungen des zweiten Liedes weisen ebenfalls Unterschiede auf. Während die formalen Aspekte gleich bleiben (man sieht sie zunächst leicht untersichtig in einer Totalen, dann fährt die Kamera auf sie zu, bis sie letztlich – weiterhin untersichtig – die Männer in der amerikanischen Einstellung zeigt), nehmen die Vortragenden verschiedene Haltungen ein, was sich auf ihre Ausstrahlung auswirkt. Busch schaut zu Beginn der Szene und während der Kamerafahrt in Richtung der Kamera; in der amerikanischen Einstellung sieht er direkt über sie hinweg. Er hat seine Hände verschränkt und stützt die Ellenbogen auf der Brüstung vor sich ab. Er rührt sich kaum, sein Körper bleibt regungslos, nur den Kopf bewegt er minimal. Der französische Darsteller hält sich mit den Händen an der Brüstung fest und bewegt seinen Körper und seinen Kopf aktiv mit dem Gesang mit. Er schaut nicht in die Kamera oder in ihre Richtung, sondern eher in die Leere nach oben oder nach unten. Während sich dieser dem Lied eher hingibt und die Außenwelt nicht wahrzunehmen scheint, wirkt Busch eher belehrend, als würde er jemanden (die Filmzuschauer?) direkt ansprechen. Die Regungslosigkeit erweckt den Anschein von Emotionslosigkeit; dies wirkt befremdlich, fast unheimlich – auch hier bleibt ein Anklang an das demonstrative Schauspiel auf der Brechtbühne gewahrt.

In der kürzeren Szene mit der Wiederaufnahme des Liedes lässt sich Ähnliches beobachten. In beiden Versionen werden die Schauspieler in halbnaher Einstellung gezeigt, doch in der deutschen ist sie enger. Beide Darsteller stützten sich hier auf gleiche Art und Weise auf der Brüstung ab, Busch lehnt sich jedoch nach vorn und schaut direkt in die Kamera, während der französische Schauspieler aufrecht steht und nicht unmittelbar den Blick in die Kamera richtet.

Bezüglich Brechts Forderung nach Gesellschaftskritik kann man konstatieren, dass diese mit Ernst Busch (dem Kommunisten, der die Signalstimme für die linke Arbeiterbewegung war) durchaus deutlicher vorhanden ist als in der französischen Version, in der kein äquivalenter, symbolträchtiger Schauspieler eingesetzt wurde. Die Figur Buschs tritt bei der Aufführung des Liedes über die Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens durch die Blicke in die Kamera sowie die ausdruckslose Körperhaltung stärker aus der Rolle als das französische Pendant. Während sie bei letzterem in die Diegese eingebettet ist, richtet sich Busch deutlicher an den Zuschauer und bricht somit merklicher (und durchaus im Sinne der

Ästhetik Brechts) die filmische Illusion. Auch bei der Vorführung der Moritat ist dieser Austritt aus der illusionistischen Diegese in der deutschen Version offenkundiger. Hier ist Buschs Gesang sehr demonstrativ und ästhetisiert, während Bill-Bocketts Aussprache und Intonation weitaus weniger stilisiert sind.

Der Unterschied im Schauspiel beschränkt sich nicht allein auf Ernst Busch und sein Rollen-Pendant. Auch das Schauspiel der anderen Darsteller der deutschen Version ist ostentativer als das ihrer Pendants. Besonders bemerkbar macht sich eine abweichende Interpretation der Figur des Mackie Messer. Nicht nur sind Rudolf Forster und Albert Préjean vom Typus her sehr verschieden, sie verwenden auch eine andere Gestik und Mimik für die Darstellung von Mackie. Bezüglich des Typus kann man beobachten, dass Préjeans Mackie wesentlich jugenhafter erscheint. Tatsächlich war der Schauspieler zehn Jahre jünger als Forster, aber auch der Umstand, dass letzterer einen Schnurrbart und den Hut meist tiefer in die Stirn gezogen trägt, hat seinen Anteil.

Die Jugenhaftigkeit Préjeans wird in sein Schauspiel transportiert, das sich stark von dem befremdlich und bedrohlich wirkenden Schauspiel Forsters unterscheidet. Forsters Gestik ist sehr präzise, abgehackt, fast militärisch. Die Bewegungen, die er ausführt, sind in hohem Maße kontrolliert, da er eine starke Körperspannung beibehält. Als Forsters Mackie Polly seinen Arm anbietet, hält er ihn fast schulterhoch und angespannt, mit geballter Faust. In Préjeans Gestik ist keine solche Spannung zu beobachten, der Arm hängt tiefer, die Finger sind locker. Als das Paar untergehakt läuft, hält Forster seine Arme weiterhin gespannt, seine Hände sind verschränkt. Préjean hält die Hände nicht verschränkt und seine Finger bewegen sich leicht. Bei Beginn der Trauzeremonie wird das Paar in beiden Versionen in einer nahen Einstellung gezeigt. Forster hält sich merklich steif und aufrecht, den Kopf hoch, der Mund ist geschlossen, seine Augen haben einen starren Blick und er hält seinen Hut direkt unter seinem Kinn. Die Körperhaltung Préjeans ist in dieser Einstellung sichtbar entspannter, er hält den Kopf leicht seitlich, die Lippen sind leicht geöffnet, seine Mimik ist weniger starr und seine Hände und somit auch der Hut bleiben außerhalb des Bildrahmens. Beide räuspern sich, um den Pfarrer zu veranlassen, mit der Zeremonie zu beginnen. Forster verzieht dabei keine Miene, seinen Mund bewegt er kaum. Bei Préjean handelt es sich eher um ein Hüsteln, bei dem er zusätzlich eine auffordernde Kopfbewegung macht. Seine Gestik und Mimik sind grundsätzlich weicher und flüssiger als bei Forster.

Wie gesagt, unterstützt Forsters Mimik das Befremdliche an seiner Darstellung des Mackie. So zeigt er oft keine emotionale Regung, lächelt oder lacht nur sehr selten. In der Mimik von Préjeans Mackie ist dies wiederum keine Seltenheit. In der französischen Version stellt Mackie seiner frisch Vermählten den Polizeichef Tiger Brown lachend vor. In der deutschen Version ist lediglich ein spöttischer Gesichtsausdruck auszumachen. Auch als sich Tiger Brown verabschiedet und gehen will, behält Préjeans Mackie einen freundlichen, fröhlichen Blick, die Gesichtszüge von Forsters Mackie bleiben emotionslos, doch der Blick ist intensiv. Zudem hält er den Kopf recht hoch, sodass er mit den Augen auf Brown hinunterschaut. An dieser Stelle muss auch die Körperhaltung nochmals erwähnt werden. Der Polizeichef dreht sich um, um über eine Leiter das Gebäude zu verlassen. In *DIE DREIGROSCHENOPER* steht Mackie steif und aufrecht frontal vor ihm, mit seiner linken Hand in der Hosentasche und versperrt ihm den Weg zu der Leiter. In *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* steht Mackie entspannt an der Leiter, etwas seitlich von Brown, sein linker Arm ist auf einer Sprosse abgelegt. Hier wirkt seine Position nicht so, als wolle er den Weg des Polizeichefs blockieren.

Die beschriebene Körperhaltung sowie die Mimik von Forsters Mackie sind auch in der Szene zu beobachten, in der Polly dem Moritatensänger zuhört, sowie in jener, in der sie sich in einem Schaufenster ein Hochzeitskleid anschaut. Der geringe Körperabstand, die aufrechte Haltung, der intensive Blick von oben herab, ohne eine Gefühlsregung erkennen zu lassen, sind in beiden Sequenzen identisch. In den entsprechenden französischen steht Mackie nicht so nah an Polly, schaut sie auf Augenhöhe an und lächelt. Zudem hat er eine entspannte Körperhaltung.

Diese divergierende Schauspielweise, die zu einer völlig anderen Lesart des Charakters führt, zieht sich durch den gesamten Film. In der deutschen Version ist Mackie eine bedrohliche, furchteinflößende Figur; in der französischen scheint er vergnügter und erweckt eher Sympathie. Im deutschen Film wirkt Mackies gute Laune aufgrund der beschriebenen Mimik und Gestik eher heimtückisch.

Auch der Polizeichef Tiger Brown wird von seinen zwei Darstellern unterschiedlich porträtiert. Im Gegensatz zum deutschen, der meist nervös und überfordert wirkt, macht der französische einen viel gelasseneren Eindruck. In der Szene, in der Pollys Eltern Mackie beim Polizeichef anzeigen, wird der Unterschied deutlich. Zunächst sieht man Brown – in beiden Versionen – in einer Totale an seinem Schreibtisch sitzen. Dann steht er jedoch auf. Schon diese Bewegung führt Schünzel in der deutschen Version abrupter aus als Henley in

der französischen. Hektisch klopft ersterer die Asche von seiner Zigarette – diese Bewegung entfällt bei Henley, der im Übrigen stattdessen eine Zigarre raucht, die im Gegensatz zur Zigarette Genuss und Entspannung symbolisiert. Gehetzt läuft Schünzels Brown durch den Raum (ein Kameranachschwenk nach rechts folgt ihm), schaut nervös über die Schulter und tritt gegen einen Stuhl. Daraufhin dreht er sich um, klopft erneut die Asche seiner Zigarette ab, nun auf einer Büste, und pustet sie sofort wieder weg. Dann eilt er wieder zu seinem Schreibtisch, zieht lang an der Zigarette, streift die Asche abermals ab, klopft mit seinem Stock auf die Schreibtischoberfläche, reckt sich in die Höhe und beginnt schließlich zu reden. Als er zu seinem Schreibtisch zurückgeht, folgt ihm die Kamera wieder mit einem kurzen Schwenk nach links und fährt dann auf ihn zu, sodass er letztlich in einer halbnahen Einstellung zu sehen ist.

Henleys Brown bewegt sich langsamer durch den Raum, er schaut weder über seine Schulter, noch tritt er gegen den Stuhl. Er klopft zwar ebenfalls die Asche seiner Zigarre auf der Büste ab, pustet sie jedoch nicht weg. Zudem zieht er nicht an der Zigarre, als er wieder am Schreibtisch angekommen ist, und klopft die Asche nicht nochmals ab. Er hat im Gegensatz zu Schünzels Brown keinen Stock. Später in der Sequenz droht Peachum ihm, die Bettler Londons zu den Krönungsfeierlichkeiten zu schicken. Mit aufgerissenen Augen fällt der Polizeichef im deutschen Film in seinen Sessel zurück, während er im französischen stehen bleibt. Während Tiger Brown in der deutschen Version von Unruhe, Nervosität, Hast und kopflosem Verhalten gekennzeichnet ist, wirkt jener in der französischen Version gesammelter und selbstsicherer. Die jeweiligen Sprachmuster unterstützen diesen Eindruck. Nach der Drohung Peachums stottert Schünzel bzw. redet stockend, und es geht ihm letztlich der Atem aus. Henley hat eine weitaus festere Stimme und seine Intonation ist resoluter.

Ein ähnlicher Unterschied im Schauspiel kann beobachtet werden, als der Polizeichef zur Hochzeit von Mackie und Polly kommt. Er macht seinen Freund darauf aufmerksam, dass ihre Präsenz in dem Gebäude einen Einbruch darstellt. Aufgrund der besorgten zusammengezogenen Brauen sowie der fahrigten Handbewegungen erscheint Schünzels Tiger Brown erregt und nervös, während Henleys Brown amüsiert wirkt. Er schilt Mackie auf neckende Art und Weise, dabei lacht er. An anderer Stelle zwinkert er dem Gauner zu, was seine allgemeine Gelassenheit ausdrückt.

Beide beschriebenen Szenen stehen stellvertretend für ein divergierendes Schauspiel, das über den gesamten Film wahrgenommen werden kann, und somit – wie auch bei Mackie –

einen anderen Eindruck des Charakters liefert. Es soll erwähnt sein, dass diese Divergenzen nicht auf die beschriebenen Figuren begrenzt sind, sondern auch auf andere zutreffen, wie zum Beispiel jene des Herrn Peachums, der im französischen Film keine auffallende Aussprache und Intonation hat, in der deutschen allerdings das R stark rollt, sich einer stark betonten Mimik und sehr stark zur Schau gestellten Sprachmelodie bedient. Hierdurch wirkt er weitaus bösertiger als sein französisches Pendant.

Die Mimik, Gestik und Sprachmuster der deutschen Schauspieler lassen es nicht zu, dass sich der Zuschauer mit den Figuren identifiziert, sodass eine Distanz zu ihnen und dem Geschehen bewahrt wird. Dies verhindert, dass man in die diegetische Welt vollkommen eintaucht. Die deutsche Version versucht, wie gesagt, vermutlich zu einem gewissen Grad das ästhetische Gepräge des Schauspiels bei Brecht nachzustellen. In der französischen Version sind die Figuren deutlich weniger verfremdet (um Brechts Begriff zu nutzen); man kann sich mit ihnen eher identifizieren und sie ziehen einen stärker in die Filmhandlung hinein.

Auch die Kostüme stimmen in den beiden Versionen nicht immer überein. Zwar tragen die Figuren ohnehin nie identische Kleidung, jedoch handelt es sich etwa bei jener von Polly und ihrer Mutter immerhin um denselben Stil. So tragen sowohl die deutsche als auch die französische Polly am Anfang des Films ein Kleid mit einem Blumenmuster, das an den Oberarmen gebauschte Ärmel hat sowie Rüschen am Dekolleté. Des Weiteren tragen beide einen Hut mit ähnlichen Verzierungen. Andere Figuren, besonders Mackies Männer, sind komplett anders gekleidet. Einer zum Beispiel, dem Mackie bei seinem ersten Treffen mit Polly im Tanzlokal befiehlt, mögliche Störungen zu verhindern, trägt in der deutschen Version einen dreiteiligen Anzug mit Krawatte und Einstecktuch sowie einen Hut und Stock. Sein Pendant in der französischen Version ist mit Rollkragenpullover und Schirmmütze bekleidet. Statt des Stockes hat er eine Pfeife in der Hand. Dieser Unterschied im Kleidungsstil kann auch bei weiteren Pendant-Paaren in Mackies Truppe konstatiert werden. So trägt in der deutschen Version ein anderer einen Nadelstreifenanzug und derjenige, der ihm in der französischen entspricht, ebenfalls eine allerdings einfarbige Anzugjacke mit einem Riss am Ärmel. Man kann also beobachten, dass die Männer aus Mackies Bande in *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* tendenziell weniger elegant gekleidet sind bzw. dass ihre Kleidung abgegriffener ist.

Ein Unterschied zwischen den Kostümen der jeweiligen Polizeichefs besteht darin, dass er im deutschen Film ein Monokel trägt. Des Weiteren kann man bezüglich der Kleidung kleine

Differenzen erkennen. In der Szene, in der Brown die Hochzeitseinladung übergeben wird, tragen die Schauspieler in beiden Versionen einen Anzug mit Weste, die man unter der offenen Anzugjacke erkennt; in der deutschen Version ist sie zweireihig, in der französischen einreihig. In der Szene hingegen, in der Peachum Mackie anzeigen möchte, ist die Anzugjacke des Polizeichefs in der deutschen Version geschlossen, er trägt ein Halstuch und Stiefel mit Sporen; im französischen Film ist Brown genauso gekleidet wie in der vorher beschriebenen Szene. In der Sequenz, in der dem Polizeichef die Kautions für Mackie gebracht wird, trägt Henley eine Militäruniform mit Medaillen, die Schünzel erst in einer darauffolgenden Szene an hat. An dieser Stelle ist er noch im Mantel.

Auch Jennys Kostüme sind nicht identisch. Als sie in *DIE DREIGROSCHENOPER* ihr Lied singt, trägt sie ein schwarzes Band um den Hals und eine geschlossene Spitzenjacke. Im französischen Film trägt sie eine Kette um den Hals, eine andere, offene Jacke und eine schwarze Korsage. Man kann vermuten, dass auch die Kostüme in der deutschen Version näher an jenen aus dem Bühnenstück angelehnt sind. Ein Zitat Pabsts könnte hierfür ein Indiz sein: „Wir [...] behalten die Stilisierung, die schon in den Kostümen angedeutet ist, auch inhaltlich bei“ (Pabst, 1930, *Film-Kurier*: o.S.). Während man sich im französischen Film scheinbar von der Bühnenvorlage löste.

Bei dem Vergleich der beiden Versionen zeigt sich, dass die Einstellungsgrößen, die Kameraführung, die Abfolge der Sequenzen sowie die Bildkomposition, das heißt auch die Anordnung der Schauspieler im Raum, mehrheitlich dieselben sind. Manches Bildmaterial wurde für beide Versionen benutzt, wie unter anderem die Kamerafahrt entlang des Hochzeitsbuffets oder die königliche Prozession. Es gibt, wie bereits an der Szene des Moritatenliedes beschrieben, aber auch einige Abweichungen in Bildkomposition oder Schnitt. Bereits zu Beginn der Filme fällt auf, dass der Vorspann des französischen Films kürzer ist, sodass das Lied – das im deutschen Film mit Beginn der Handlung endet – noch den ersten 53 Sekunden der handlungsbezogenen Bilder unterlegt ist.

Auch die Szenen unterscheiden sich, in denen Mackies Männer ein heruntergekommenes Gebäude für seine Hochzeit auskundschaften. In der deutschen Version sieht man in einer Totalen, wie sie ihre Köpfe aus einer Falltür im Boden strecken, es wird zu einer Großaufnahme einer Ratte geschnitten, anschließend wieder zu der Totalen und wiederum zu einer Großaufnahme der Ratte, woraufhin man die Männer schließlich in einer Halbtotalen aus der Tür steigen sieht. Mittels einer Kamerafahrt nach rechts folgt man einem der Männer,

der ein paar Schritte geht und dann mit dem Kopf in einem Seil hängen bleibt, das von der Decke hängt. Hiernach wird zum zweiten Mann geschnitten. Diese Sequenz beginnt in der französischen Version mit der gleichen Einstellung und ebenfalls einem Schnitt zu einer Großaufnahme einer Ratte (das Bild ist allerdings nicht dasselbe) sowie dem Schnitt zurück zu der Totale der Männer. Der zweite Schnitt zur Ratte wird hier jedoch ausgelassen, stattdessen wird direkt zu der halbtotalen Einstellung geschnitten, in der sie aus der Luke steigen. Dieselbe Kamerafahrt wird ausgeführt, allerdings bleibt der Mann hier nicht in dem Seil hängen, sondern läuft daran vorbei.

Die Sequenz, in der der Pfarrer versucht zu fliehen, ist in der französischen Version etwas länger. In *DIE DREIGROSCHENOPER* wird er einmal aufgehalten und dann wird zu einem von Mackies Männern geschnitten, der die Uhrzeit ankündigt. In *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* führt der Pfarrer zwei weitere Fluchtversuche aus, bis der Schnitt zu demjenigen gemacht wird, der die Uhrzeit ansagt. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass, als der Pfarrer während der Traueremonie sein Textbuch nicht findet, in der französischen Bearbeitung gezeigt wird, wie einer der Gauner es ihm in die Hand gibt; in der deutschen fehlt dies.

Im französischen Film fehlt wiederum die Szene, in der Mackie nach seinem Gefängnisausbruch von einem seiner Männer über den Kauf der Bank informiert wird. Des Weiteren unterscheiden sich einige Male die Kameraperspektiven, die Länge der Sequenzen (beispielsweise der Aufruhr-Szene) oder es werden Einstellungen weggelassen (im französischen Film wird nicht gezeigt, wie Tiger Brown zum Schluss des Films auf das neuerworbene Bankgebäude zureitet) usw. Wolfgang Gersch beschreibt, dass der Zug der Bettler in der französischen Version weitgehend von hinten aufgenommen sei. Er führt dies darauf zurück, dass bei der Produktion somit vermieden werden wollte, die ganze Sequenz nochmals mit französischsprachigen Schildern aufzunehmen (vgl. Gersch, 1975: 327). Dies konnte bei dieser Analyse nicht verifiziert werden. Möglicherweise handelt es sich hier um unterschiedliche Kopien, denn in der von mir verwendeten sind in beiden Versionen vergleichbar viele beschriftete Schilder zu sehen. Es kann jedoch bestätigt werden (wie auch bereits erwähnt wurde), dass in der französischen Fassung die Sequenzen kürzer sind.

Es gibt also einige Sequenzen oder Szenen in den zwei Filmen, die sich bezüglich der formalen Aspekte nicht zur Gänze entsprechen. Gersch ist der Meinung, dass die französische Version mit „geringerer Aufmerksamkeit“ gemacht sei (vgl. ebd.). Dies würde dem Eindruck entsprechen, den die französische Version von *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* erweckt hat.

Doch wie die zwei vorher beschrieben Filmpaare sind DIE DREIGROSCHENOPER und L'OPÉRA DE QUAT'SOUS zumeist auffallend ähnlich hinsichtlich Positionierung der Schauspieler, Schnittabfolge, Einstellungsgrößen usw. gestaltet.

Es soll nicht abgestritten werden, dass in der deutschen Version durchaus wesentliche Brechtsche Merkmale, die das Bühnenstück *Dreigroschenoper* konstituieren, verschwinden. Dies betrifft unter anderem das Unterbrechen der Handlung um die Illusion zu stören. Diese Maßnahmen wurden sicherlich ergriffen, um dem Film keine derart scharfe politische Form zu geben und vor allem auch um den Illusionismus des Films zu wahren. Doch andere Aspekte der Brechtschen Ästhetik – wie das gestisch-verfremdende Schauspiel – werden aufrechterhalten und in eine filmische Form übertragen. Die deutsche Version stellt also einen Kompromiss dar zwischen der Wahrung wenigstens einiger Elemente der Brechtschen Konzeption (für ein Publikum, das dem Bühnenstück und seiner Inszenierung euphorisch gegenüberstand) und dem Loslösen von anderen Momenten, die der filmischen Form nicht angepasst waren.

Wie erläutert, versucht die französische Fassung weitaus weniger Hinweise auf die Brechtsche Theaterform aufrechtzuerhalten. Diese Version ist deutlich stärker darauf bedacht, eine illusionistische Filmwelt zu kreieren, statt den Zuschauer vom Geschehen zu distanzieren. Dies muss man damit erklären, dass Brecht und sein Bühnenstück nicht annähernd dasselbe Kulturereignis in Frankreich waren, wie es in Deutschland der Fall war. Die französische Version ist im Gegensatz zur deutschen konventioneller und ihr fehlt eine vergleichbare politische Konnotation.

8.3. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse

Diese Schlussfolgerungen sieht man bestätigt, wenn man Jean Vidals Kommentar im *Cinémagazine* bezüglich der Verzögerung des Erhalts des Zensurvisums liest. Der Kritiker fragt sich, weshalb es so lange gedauert hat, bis der Film zugelassen wurde, da er zwar der Meinung ist, dass es sich um eine harsche Satire handelt, die allerdings in einer frei erfundenen Welt, einer „Zauberwelt“ spielt, sodass die Wucht des Films gedämpft würde. Die bittere Ironie wäre nicht auf die Gesellschaft im Allgemeinen bezogen, sondern verweise auf spezifische Einzelfälle. Die Satire müsse man, so Vidal, fast aufspüren, da sie dermaßen subtil und nuanciert sei (vgl. Vidal, 1931, *Cinémagazine*: 14). Diese Einschätzung spricht

dafür, dass im französischen Film die Verfremdungsästhetik – durch die mitunter gesellschaftliche Zusammenhänge durchschaubar gemacht werden sollen – weniger vorhanden ist.

Die Presseauswertung zeigt, dass, im Gegensatz zur deutschen Presse, der Film L'OPÉRA DE QUAT'SOUS in französischsprachigen Zeitungen und Fachzeitschriften wie *Cinéa*, *Le Journal de Genève* und *Cinémagazine* nicht mit Bezug auf Brecht und sein Theaterstück *Die Dreigroschenoper* sowie seine Verfremdungsästhetik diskutiert wird. Letzteres Magazin weist vielmehr auf die englischen Wurzeln des Stoffes hin (vgl. de Mirbel, 1931, *Cinémagazine*: 59f.). Auch der Artikel in *Cinéa* gibt an, dass Pabsts Film die Adaptation der Oper „Beggars opera“ von John Gay ist, und es wird lediglich darauf hingewiesen, dass der „deutsche Schriftsteller“ Brecht sich für sein Theaterstück von jener hat inspirieren lassen (vgl. Richard, 1931, *Cinéa*: 37). Doch diese Erwähnung Brechts bleibt die einzige. Jean Richard lobt Pabst und den Film abgesehen von einigen Kritikpunkten (unter anderem fehlendes Tempo, teilweise schwache Dialoge und vereinzelt mangelhaftes Schauspiel) für die Einzigartigkeit dieses Werkes, für die fast irreale, traumhafte Atmosphäre usw. Der Aspekt der unwirklich wirkenden Umgebung und Stimmung sowie jener der Subtilität der Satire, die eine scharfe Kritik versteckt, werden sowohl von de Mirbel im *Cinémagazine* als auch Clouzot im *Le Journal de Genève* positiv genannt (vgl. Clouzot, 1931, *Le Journal de Genève*: 6). Alle sind sich einig, dass es ein Kunstwerk ohnegleichen ist. Interessanterweise geht Richard des Weiteren auf die deutsche Version ein. Er weist darauf hin, dass viele französische Kritiker der Meinung sind, dass die deutsche Version besser als die französische sei, eine Einschätzung, der er nicht zustimmen kann. Er betont die unterschiedlichen Schauspielweisen der deutschen und französischen Darsteller. Letztere würden seiner Meinung nach Fantasie und britischen Humor mischen und wären impulsiver, während die deutschen mit versteckter Kraft und Herbheit spielten (vgl. Richard, 1931, *Cinéa*: 38).

Die Pressestimmen unterstützen die Annahme, dass das Bühnenstück von Brecht und Weill und die Person Brechts für den französischen Sprachraum keine mit Deutschland vergleichbare Relevanz hatten. Die Schlussfolgerung, dass die französische Version im Vergleich zu der deutschen bewusst „normalisiert“ wurde, dass die linke Färbung abgeschwächt, das Schauspiel konventioneller gestaltet und somit bewusst stärker eine filmische Illusion kreierte, wird somit weiterhin bekräftigt.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass in Paris im Kino Les Ursulines täglich die französische und die deutsche Version hintereinander gezeigt wurden (vgl. Clouzot, 1932, *Le Journal de Genève*: 4). Also hatte nicht nur die Presse die Möglichkeit, die anderssprachige Version zu sehen, sondern auch das französische Publikum. Das lässt auch darauf schließen, dass die Filmindustrien beider Länder ein Interesse daran hatten, den internationalen Austausch herzustellen, und auch darauf, dass Nachfrage und Interesse an der Internationalität des Films vonseiten des Publikums vorhanden war.

9. SONNENSTRAHL – GARDEZ LE SOURIRE

Die Produktion des österreichischen Films SONNENSTRAHL (Paul Fejos, AT/FR 1933) und seiner französischen Sprachversion GARDEZ LE SOURIRE folgte einer weiteren Methode der sprachlich-kulturellen Anpassung. Der deutsche Schauspieler Gustav Fröhlich und die französische Schauspielerin Annabella spielten in beiden Filmen die Hauptrollen, während die Nebendarsteller in der französischen Version durch französischsprachige Darsteller ersetzt wurden. Die Strategie dieser beiden Versionen bestand darin, die Dialogstruktur anzupassen. So übernahmen Fröhlich und Annabella in den jeweiligen Filmen entsprechend ihrer Muttersprache die führende Rolle: In der deutschen Version kommt Fröhlich eine größere Dialogmenge zu und in der französischen Annabella. Die Figurenkonzeption verändert sich dementsprechend.

Die Regie der Filme führte Paul Fejos – für GARDEZ LE SOURIRE arbeitete er mit René Sti zusammen. Uraufgeführt wurde die deutsche Version am 25. August 1933 in Berlin und am 15. Dezember des gleichen Jahres in Wien (vgl. Klaus, 1992: 169). Das Uraufführungsdatum des französischen Films konnte nicht ermittelt werden. Aus einer Rezension der *Hebdo-film*, die am 4. November 1933 erschien, sowie einer Ankündigung des Films im *Journal de Genève* vom 18. Oktober 1933 kann man schließen, dass er Ende Oktober oder Anfang November 1933 uraufgeführt wurde (vgl. O.V., 1933b, *Hebdo-film*: 10ff. & J.T., 1933, *Journal de Genève*: 4).

Ein Artikel aus *The Times* legt dar, dass für den englischsprachigen Markt eine synchronisierte Version produziert wurde, die den Titel TOGETHER WE TWO trug (O.V, 1934, *The Times*: 12). Da in dem Artikel die Wortlosigkeit der weiblichen Hauptrolle kommentiert wird, scheint die deutsche Version die Vorlage für die Synchronisation gewesen zu sein (vgl. ebd.).

Handlungsort beider Filme ist die österreichische Hauptstadt Wien in Zeiten der Weltwirtschaftskrise. Hans Schmidt bzw. Jean Durand, ein arbeitsloser Taxifahrer, will sich in der Donau das Leben nehmen, als Anna bzw. Marie in den Fluss springt. Er rettet sie und bekommt aufgrund dessen von der Polizei 50 Schilling als Belohnung. Neuen Lebensmut gefasst, finden Hans/Jean und Anna/Marie verschiedene Möglichkeiten, mit denen sie Geld machen können, die letztlich jedoch immer wieder scheitern. Trotzdem können sie allmählich genug Geld auftreiben, um eine Anzahlung für ein Taxi zu leisten. Aber dann wird Hans/Jean

von einer Straßenbahn angefahren, muss ins Krankenhaus und die letzte Rate für das Taxi kann nicht bezahlt werden; das bedeutet, dass alle vorherigen Zahlungen null und nichtig sind. Als der Vollzugsbeamte zu Anna/Marie in die Wohnung kommt, fleht sie ihn an, eine Ausnahme zu machen. Sie hängt sich an ihn, sodass er sie beim Verlassen der Wohnung durch den Hof mitzieht. Alle Bewohner des Wiener Genossenschaftshauses kommen aus ihren Wohnungen und ein Mann ruft sie dazu auf, gemeinsam die letzte Rate zu zahlen. Münzen werden auf Anna/Marie hinabgeworfen, sodass der benötigte Betrag zusammenkommt. Schließlich kommt Hans/Jean nach Hause, das geschmückte Taxi steht im Hof und die Mitbewohner winken dem Paar von den Balkonen mit Taschentüchern zu.

9.1. Vergleich der Versionen

Der klar gekennzeichnete Schauplatz beider Versionen ist Wien. Im Gegensatz zu der Sprachversion von DER BLAUE ENGEL wurde in GARDEZ LE SOURIRE nicht versucht, eine Erklärung für die fremde Sprache in einer deutschsprachigen Stadt zu liefern. Wie in den vorher beschriebenen Filmbeispielen wurden Schriftzüge ins Französische übersetzt, jedoch lediglich solche, die zum Verständnis der Handlung beitragen. Aufschriften von Läden oder Plakaten, die zum Dekor gehören, blieben – als zu der österreichischen Stadt gehörig – unverändert.

Obwohl die Hauptdarsteller in beiden Versionen des Films zu sehen sind, beide gleich gekleidet sind und auch mehrheitlich identisch spielen, fällt auf, dass SONNENSTRAHL und GARDEZ LE SOURIRE viele Unterschiede aufweisen. Abgesehen von der offensichtlichen sprachlichen Divergenz sind Abweichungen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zu finden. Bezüglich letzterer fallen gleich zu Beginn der Filme einige Differenzen auf. Während in SONNENSTRAHL nach dem Vorspann zunächst Bilder einer Wochenschau gezeigt werden – die den Prinz von Wales bei der Einweihung einer Brücke sowie einen Speicherbrand in Chicago präsentieren –, bevor zu einer Szene der Diegese geschnitten wird, wird in GARDEZ LE SOURIRE ein Zwischentitel mit den Worten „L’action se passe à Vienne“ eingeblendet. Das folgende Bild ist jenes, zu dem in der deutschen Version nach der Wochenschau geschnitten wird: eine Gruppe von Männern ist zu sehen, die auf der Straße vor einem Arbeitslosenamt wartet, es wird langsam auf sie zugezoomt. Hier besteht lediglich ein Unterschied in der Ausgangseinstellungsgröße: im deutschen Film wurde eine etwas

weitere gewählt, in der die Schilder über dem Türeingang noch zu sehen sind. Anschließend wird in beiden Versionen eine Kamerafahrt entlang der Reihe von Männern – in halbnaher Einstellung – gezeigt, bis Hans/Jean im Bild ist. Nun wird geschnitten: Ein Mann vom Amt hängt ein Schild an die Tür. Hier besteht ein Unterschied, da man in der deutschen Version sieht, wie er aus der Tür tritt, bevor er das Schild aufhängt. In der französischen sieht man nur die Geste des Aufhängens. Zudem ist der Beamte im deutschen Film zentriert im Bild, im französischen ist er abgeschnitten am rechten Bildrand zu sehen; ein uniformierter Mann stört die Sicht auf das Schild. Die Kamera behält letzteren einige Sekunden mit einer Fahrt im Blick, als er die Wartenden wegscheucht, daraufhin wird zu einer weiten Aufnahme des Büros an der Straßenecke geschnitten, die zeigt, wie die Gruppe sich langsam auflöst. Im deutschen Film fehlt der Mann in Uniform, sodass direkt zur Weiten geschnitten wird. In beiden Versionen folgt ein Schnitt zu Hans/Jean, wie er alleine vor dem Amt stehen bleibt. In SONNENSTRAHL sieht man ihn in einer halbnahen Einstellung, in GARDEZ LE SOURIRE zunächst in einer Totalen und nach einem weiteren Schnitt ebenfalls in der Halbnahen. In letzterer Einstellungsgröße setzt er sich in beiden Filmen in Bewegung, und es wird erneut zu der weiten Einstellung geschnitten, in der er nun alleine im Bild ist.

In der französischen Version werden diese sowie die anschließenden Aufnahmen von Musik begleitet. In der deutschen Version endet die Musik mit den Bildern der Wochenschau und nachfolgend sind nur Geräusche der Diegese zu hören. Hier beginnt die musikalische Untermalung erst wieder zu dem Zeitpunkt, als Hans (nachdem er aus seiner Wohnung geworfen wurde) abends an der Donau entlanggeht. Sie ist jedoch sehr verhalten, ein Glockenschlag dominiert. In der französischen Version ist die Musik eine andere und sie ist deutlich lauter, sodass der Glockenschlag in ihr untergeht. Im deutschen Film setzt lautere Musik erst in dem Moment ein, in dem Anna ins Wasser springt. Sie endet wieder, als Hans die Frau aus dem Fluss zieht. Im französischen Film dauert sie einige Bilder länger an und wird lediglich von einer weitaus leiseren abgelöst, als die Figuren beginnen miteinander zu reden. Nach anderthalb Minuten, noch bevor Marie Jeans Abschiedsbrief findet, wird sie jedoch wieder dominanter. In SONNENSTRAHL setzt leisere Musik ein, als der Abschiedsbrief eingeblendet wird, und mit dem Pfiff eines Polizisten beginnt erneut die vordergründige Musik. Auf der Autofahrt zum Polizeirevier ist die Musik wieder hintergründig, während sie in GARDEZ LE SOURIRE stark vordergründig ist.

Es lässt sich also bereits in den ersten 15 Minuten der Filme feststellen, dass dieses Filmpaar mehr formale Unterschiede aufweist als die zuvor analysierten. Einstellungsgrößen, Schnittfrequenz, aber besonders der Umgang mit Filmmusik divergieren einige Male.

Dies ist nicht nur auf den Beginn des Films beschränkt. Betrachtet man beispielsweise die Sequenz, in der Hans/Jean und Anna/Marie als Sandwich-Man und Haarmodell für eine „Amerikanische Drogerie“ arbeiten, so fällt die Differenz der Filmmusik ebenfalls auf. Nachdem sie engagiert wurden, schaltet der Drogist Musik an, die aus Lautsprechern über der Ladentür schallt. In der deutschen Version handelt es sich um eine Oper, in der französischen um ein Chanson. Ein Kameraschwenk zeigt zunächst einen Lautsprecher, dann den zweiten und schließlich den auf der Straße stehenden, Plakat tragenden Hans/Jean. An dieser Stelle wird die Musik im deutschen Film leiser und ist nur noch im Hintergrund wahrzunehmen. Autohupen, Straßenbahnbimmeln und Trillerpfeifen sind nun die dominierenden Geräusche. In *GARDEZ LE SOURIRE* bleibt die Musik im Vordergrund und keine atmosphärischen Geräusche sind zu hören. Die Parallelmontage von Anna/Marie, deren Haare gewaschen werden, und Hans/Jean, der den Bürgersteig entlangläuft, wird mit einer großformatigen Zahl überblendet, die das Datum darstellen soll; Monat und Wochentag stehen über und unter der Zahl. Durch einen Wischeffekt wechseln die „Kalenderblätter“, womit das monotone Verstreichen der Tage symbolisiert wird. Hierbei sind in *SONNENSTRAHL* ein Schleifgeräusch und ein Uhrticken zu hören. In *GARDEZ LE SOURIRE* ist kein solcher Geräuscheffekt wahrnehmbar. Im weiteren Verlauf dieser Sequenz bleibt Hans/Jean vor einem Schaufenster stehen und bewundert ein Auto. Hier setzt im deutschen Film die Musik aus und startet wieder, als zu Anna geschnitten wird, während sie im französischen durchgehend spielt.

Auch in der Sequenz, in der das Paar nach seiner imaginären Trauung in der Kirche die Straße hinuntergeht, werden die Bilder im französischen Film von Musik begleitet und im deutschen sind lediglich die Verkehrsgeräusche zu hören. Dies gilt auch für die Szene, in der Hans/Jean und Anna/Marie Zeugen eines Unfalls eines Bankboten werden. Sie laufen die Straße hinunter und beobachten, wie der Bote und ein Auto zusammenstoßen. Erneut sind in der deutschen Bearbeitung Hupen, Motorgeräusche und Menschenstimmen zu hören, während in der französischen nondiegetische Musik ertönt und keine atmosphärischen Geräusche. An dieser Stelle kriert der Einsatz von heiterer, beschwingter Musik im französischen Film eine Disparität zu den Bildern, die kontrapunktisch (oder nicht passend) scheint, da das Paar einerseits soeben gefeuert wurde und sich andererseits ein Unfall

abspielt. An anderer Stelle unterstützt die Musik das Geschehen, beispielsweise als Jean und Marie den Chauffeursball glücklich verlassen. In der deutschen Version ist erneut keine Filmmusik vorhanden. Beim Vergleich der beiden Versionen fällt auf, dass Szenen auf der Straße oder im Park in GARDEZ LE SOURIRE immer von Musik begleitet werden, während sie für SONNENSTRAHL meist ohne Musik gestaltet wurden. Hier wurde vorrangig mit der diegetischen Geräuschkulisse, besonders der der Großstadt, gearbeitet.

Bezüglich der Bilderabfolge und Einstellungsgrößen sei ein weiteres Beispiel genannt, in dem die französische Version von der deutschen Vorlage abweicht. Die erste Nacht, nachdem Hans/Jean Anna/Marie kennengelernt hat, schläft er im Park. In einer Totalen sieht man ihn auf einer Bank erwachen, es wird zu einem singenden Vogel in einem Baum geschnitten und dann wieder zurück zur männlichen Hauptfigur. In der französischen Bearbeitung handelt es sich um eine amerikanische Einstellung. Jean pfeift zunächst gemeinsam mit dem Vogel, beginnt dann seine Kleidung zu richten und holt schließlich Objekte aus den Innentaschen seiner Jacke. Dann steht er von der Bank auf. Hier endet die Sequenz im französischen Film.

In der deutschen Version wird von dem Bild des Vogels zu einer Totalen von Hans geschnitten, in der er ebenfalls Dinge aus den Innentaschen seiner Jacke kramt. Danach steht er von der Bank auf; es wird zu einer etwas weiteren Einstellung geschnitten. Er geht zu einem Brunnen, sodass er nun in einer Halbtotale zu sehen ist, und wäscht sich. Währenddessen wird zu einer frontalen Aufnahme in amerikanischer Größe geschnitten. Letztlich wird erneut die seitliche Halbtotale gezeigt, als er den Park verlässt.

Grundsätzlich fällt auf, dass in der französischen Version einige Szenen kürzer sind. Als das Paar vor seinem neuen Taxi fotografiert wird, sieht man beispielsweise nicht, wie der Verkäufer Annabellas Figur positioniert, wie die Kamera aufgestellt wird usw. Auch dass Hans/Jean für ein geschäftliches Unterfangen nicht nur ein Stück Seife kauft sondern auch Folie, wird in der französischen nicht gezeigt. Solche Kürzungen sind beim Vergleich der beiden Versionen mehrmals festzustellen. So ist die Gesamtlauzeit der deutschen Version ungefähr 90 Minuten, während jene der französischen Version mit circa 70 Minuten sehr viel kürzer ist (diese Angabe gilt für die Fassung, die für diese Arbeit untersucht wurde – es wurden verschiedene Angaben der Laufzeit gefunden, doch selbst die längste ist mit 85 Minuten immer noch kürzer als die deutsche Version).

Auf der formalen Ebene existieren aber auch viele Übereinstimmungen. Als Hans bzw. Jean beispielsweise zu Beginn des Films das Haus betritt, in dem seine Wohnung ist, und die Treppe hinaufgeht, ist es schwierig festzustellen, ob das Bildmaterial dasselbe ist oder ob es sich um zwei verschiedene Aufnahmen handelt, da sich die Sequenzen dermaßen ähnlich sind. Weitere Sequenzen sind hinsichtlich der Einstellungsgrößen, der Positionierung der Schauspieler und der Kamerabewegungen ebenfalls sehr ähnlich.

In der Rettungssequenz zu Beginn kann auf inhaltlicher Ebene ein Unterschied konstatiert werden. Im deutschen Film sitzen Hans und Anna, nachdem er sie aus dem Wasser gerettet hat, auf den Stufen und werden dort von einem Polizisten entdeckt, der mit seiner Pfeife Alarm schlägt und zu dem Paar hinunterrennt. In der französischen Version sieht Jean ein Plakat, auf dem steht, dass jedem, der einem anderen Menschen das Leben rettet, eine Belohnung von 50 Schilling zukommt. Daraufhin wirft er Marie wieder ins Wasser, ruft nach der Polizei und springt ihr hinterher, um sie erneut in der Präsenz der Polizisten zu retten.

Eine weitere inhaltliche Divergenz besteht darin, dass in *GARDEZ LE SOURIRE* ein Handlungselement entfällt. In beiden Filmen entdeckt Hans/Jean ein Stellenangebot für ein Ehepaar, für das eine Kautionszahlung zu leisten ist. Dies führt dazu, dass das Paar sich Gardinenringe als Eheringe überstreift, zum Stephansdom geht, wo es heimlich eine Hochzeit beiwohnt, und schließlich in einem Reisebüro eine imaginäre Hochzeitsreise macht.

In *SONNENSTRAHL* wird vor der Hochzeitsszene im Stephansdom gezeigt, wie Hans und Anna die Kautionszahlung hinterlegen. Nachdem sie aus dem Reisebüro fortgejagt worden sind, müssen sie erfahren, dass das Stellenangebot ein Betrug war. Daraufhin rennen sie zurück zu der Drogerie, doch ihre ehemaligen Stellen sind nicht mehr offen. Als sie den Bürgersteig hinunterlaufen, wird ein Plakat aufgehängt, auf dem die Zahl der Arbeitslosen steht; Hans ändert diese Ziffer, indem er sich und Anna dazu addiert. Auch dieses Handlungselement wird im französischen Film nicht aufgegriffen.

In den ersten 15 Minuten der beiden Filme fällt zudem die unterschiedliche Verteilung des Dialogs auf. In *SONNENSTRAHL* erregt sich Hans, nachdem er Anna gerettet hat und sie am Ufer sitzen, darüber, dass eine so junge Frau ihrem Leben ein Ende setzen möchte, verbietet es ihr und bekräftigt, dass das Leben schön sei. Abgesehen von der Antwort auf die Frage, wie alt sie sei, hat Anna in dieser Szene keinen Dialog. In *GARDEZ LE SOURIRE* hingegen hält Marie weinend einen Monolog darüber, dass sie keinen anderen Ausweg mehr aus ihrer

Situation gesehen hat, auch wenn sie wisse, es sei nicht der richtige Weg. Jean fragt einmal „comment?“ und wiederholt „ni personne“, doch abgesehen davon beschränkt er sich auf unverständliche Laute. Es ist bereits in dieser Szene eine klare Verschiebung des Figurenkonzeptes zu konstatieren, die zunächst auf der Dialogmenge basiert.

Die weibliche Hauptfigur hat im französischen Film mehr Text als die männliche. Dies ist beim Vergleich der Versionen durchgängig zu beobachten. Hier nur einige Beispiele: Hans/Jean und Anna/Marie verkaufen Seifenstücke, um Geld zu verdienen. Im deutschen Film preist Hans die Ware an, während Anna auf einem Kamm bläst. Im französischen bewirbt Marie die Seife und Jean sagt nur Dinge wie „alors“, „voilà“ und „allez“. Auch das Lied, das Hans im deutschen Film während des Chauffeursballs singt, wird im französischen von Marie übernommen.

Der Verlust des größeren Dialoganteils bedeutet für die männliche Hauptrolle teilweise den Verlust der Rolle des Entscheidungsträgers. An mehreren Szenen ist dies zu beobachten. Als das Paar beginnt, in einem Kaufhaus als Reinigungskraft zu arbeiten, entschließt es sich für einige Minuten, „Millionär“ zu spielen. In SONNENSTRAHL ist es Hans, der dies vorschlägt, zu einer Puppe geht, ihr den Bademantel abstreift und sich selber überzieht. Daraufhin nimmt er von einer weiteren Puppe einen Damenmantel herunter und hilft Anna hinein. In GARDEZ LE SOURIRE ist es umgekehrt: Marie ist diejenige, die zu dem Rollenspiel anregt. Sie nimmt der Puppe selber den Mantel ab und hält ihn Jean hin, damit er ihr hinein helfen kann.

Der Unterschied in der Rollenverteilung kann zudem beobachtet werden, als Hans/Jean und Anna/Marie Zeuge des bereits erwähnten Unfalls des Bankboten werden. Sie sammeln die auf den Boden gefallenen Briefe auf, und im deutschen Film bittet Hans Anna, zu der Bank zu gehen, während er die Briefe zur Post bringt. Anna wartet an einem Bankschalter, bis er auftaucht und den Angestellten mitteilt, dass er alles erledigt habe und ihnen Tasche, Mütze und Quittungen zurückgeben möchte. Daraufhin dreht er sich um und sagt „Wiedersehen“. In der französischen Version bestimmt Marie, dass Jean die Briefe austrägt und sie zur Bank geht. Als er ankommt, sagt er „voilà“, sie führt mit der Aufzählung der erledigten Arbeiten fort und verabschiedet sich mit „Messieurs“. Auf die Frage, ob Hans/Jean eine Anstellung hat, nickt er in beiden Versionen lediglich und sagt nichts.

Er übernimmt die daraufhin angebotene Stelle als Bote, die ihm genug Geld bringt, um eine Anzahlung auf ein Taxi zu leisten. Im deutschen Film ist es Hans, der sagt: „Jetzt haben wir

die Anzahlung beisammen. Jetzt gehen wir unser Taxi kaufen.“ Worauf Anna „oh ja!“ ruft. Im französischen Film zeigt er ihr einen Geldschein und sagt „regarde“, und Marie entscheidet: „Mais alors, on a assez pour le premier versement. Viens! On va acheter ton taxi!“

Durch die unterschiedliche Verteilung der Dialoge aufgrund der Sprachkenntnisse der Schauspieler gibt es eine entsprechende Verschiebung der Handlung und der dargestellten Beziehung. Auch wenn die Figuren in beiden Versionen jeweils dieselben Tätigkeiten ausüben, übernehmen sie auf der Ebene des Dialoges doch unterschiedliche Rollen: Hans wird in der deutschen Version die führende Rolle zugeschrieben, Marie in der französischen. Die Entscheidungsfindung liegt einmal bei Hans und einmal bei Marie. Die andere Figur befindet sich jeweils in der passiven Rolle. Besonders deutlich wird dies, als Jean Marie einen Kamm kaufen möchte, aber Marie selbst dem Verkäufer ihren Wunsch vorträgt. Im deutschen Film wirkt Hans viel bestimmter, wenn er „einen Kamm, bitte“ verlangt. Man kann folglich nicht nur zwischen den Liebespartnern eine unterschiedliche Rollenverteilung beobachten, sondern auch zwischen den einzelnen Figuren in den verschiedenen Versionen: Marie ist im Gegensatz zu Anna eine dominantere Figur, die nicht in dem Maße hilflos wirkt, wie Anna es tut. Und Hans wirkt im Gegensatz zu Jean überlegener.

Letztlich tritt auch in der französischen Version die klassische Genderrollenverteilung ein, als Jean die Stelle des Boten bekommt und Marie aufgrund dessen nicht mehr arbeiten muss und zu Hause bleiben kann. Im Vergleich der zwei Versionen ist jedoch ein unterschiedliches Genderkonzept deutlich wahrnehmbar.

Die Anpassung des Films SONNENSTRAHL für ein französischsprachiges Publikum hatte für den Film bedeutsame ästhetische aber auch inhaltliche Auswirkungen. Trotz der gleichbleibenden Hauptdarsteller konnten Unterschiede zwischen den Versionen ausgemacht werden, die GARDEZ LE SOURIRE eine andere Atmosphäre verleihen. Die Filmmusik, die dem Großteil des Films unterlegt ist, die fehlenden atmosphärischen Geräusche sowie einige Szenenkürzungen bewirken, dass man fast den Eindruck hat, mit einem anderen Filmgenre konfrontiert zu sein. Der deutsche Film bezeugt die Faszination dieser Zeit mit modernen Phänomenen wie dem Verkehr. Hier werden die Großstadt und ihre Geräusche deutlich präsentiert, sie rücken in den Vordergrund. Somit bietet Wien nicht nur die Kulisse, sondern wirkt geradezu wie ein weiterer Charakter des Films, der als Hauptrolle inszeniert wird. Sequenzen, wie die Morgenwäsche am Brunnen, treiben die Handlung nicht voran, sondern

sind reine Darstellungen von großstädtischen Lebenssituationen. Es handelt sich hier deutlich um einen Großstadtfilm, der in mancher Hinsicht an einen Dokumentarfilm erinnert. Im französischen Film wird die Großstadt merklich weniger inszeniert, sie tritt sogar ein Stückweit in den Hintergrund, da sie aufgrund der Filmmusik (statt den diegetischen Geräuschen der Stadt) nicht im gleichen Maß die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Deskriptive Szenen wurden teilweise gekürzt, dadurch wird der Handlungsablauf in gewisser Weise beschleunigt. Der dokumentarische, realistische, die Wirtschaftskrise betonende Charakter tritt aufgrund dessen zurück und das Augenmerk liegt deutlich stärker auf der Beziehung des Paares und der Handlung.

Große Konsequenzen für den Film hat natürlich auch die bereits beschriebene Verschiebung des Figurenkonzepts. Hans und Anna wirken wie zwei völlig andere Charaktere als Jean und Marie. Besonders die Figur des Jean erscheint widersprüchlich, da er häufig auf der Ebene der Handlung der dominanter ist – er rettet Marie, kauft ihr den Kamm, er überlegt sich Seifenstücke zu verkaufen, organisiert ihr eine Schlafstätte und findet weitere geschäftliche Unterfangen usw. – doch andererseits der Dialog von Marie ausgeht und sie ebenfalls Entscheidungen trifft. Somit ist die Charakterisierung der Figuren in *SONNENSTRAHL* einheitlicher und konsequenter. Bei diesen bestehen keine Widersprüche, da Hans auch auf der Ebene des Dialogs überlegen erscheint und Anna durchweg die schwächere Figur darstellt. Christine Noll Brinckmann sieht ebenfalls in der Charakterisierung Jeans eine Problematik:

Nicht nur erwartet man von dem männlichen (und älteren, erwachseneren) Teil eines Paares traditionsgemäß die Initiative, sodaß Hans durch den Sprachentzug mehr verliert als Anna; es ist auch schwieriger für ihn – weniger konform mit der Geschlechterrolle –, sich durch Körpersprache und Interjektionen auszudrücken. [...] Er scheint jeweils mehr sagen zu wollen, als er bewältigen kann, und schickt sich eher ungelent in die Rolle des Sekundanten an.

(Brinckmann, 2003: 18-19)

Die von Brinckmann erwähnte Körpersprache ist ein Aspekt, den die Filme gemeinsam haben. Es wird in beiden Filmen deutlich mit einer Stummfilmästhetik gearbeitet, in der ein Großteil der Kommunikation nicht über Dialoge funktioniert, sondern über Gestik und Mimik. So gibt es ganze Szenen, in denen man nicht hört, was die Figuren sagen (auch wenn

man in manchen Fällen die Lippenbewegungen sieht), vielmehr werden das Besprochene oder die Gefühle über – teilweise übertriebene – Gesten und Gesichtsausdrücke vermittelt.

9.2. Die Wahrnehmung des Films in der zeitgenössischen Presse

Dies wurde auch in der Rezension der *Vossischen Zeitung* bemerkt: „Der Regisseur Paul Fejos [behandelt] den Tonfilm nahezu als stummen Film mit obligaten Geräuschen und [billigt] dem Wort eine nur illustrativ-musikalische Bedeutung zu“ (v.E., 1933, *Vossische Zeitung*: o.S.).

Beim Lesen verschiedener Besprechungen fällt auf, dass die Kritiker den deutschen Film unterschiedlich beurteilten. Zu den schauspielerischen Leistungen äußert sich der Artikel der *Vossischen Zeitung* folgendermaßen:

Sie [Annabella, Anm. J.B.] bezaubert wie in ihrem ersten Film – und mit einer Vielfalt des Ausdrucks, die auf Beihilfe aller äußeren Mittel verzichten darf. Von Gustav Fröhlich aber kann man nichts besseres sagen, als dass er sich neben Annabella behauptete. Und von beiden zusammen: daß man vergaß, daß es Schauspieler waren und nicht einfache junge Menschen in Freude und Leid.

(v.E., 1933, *Vossische Zeitung*: o.S.)

Der Autor des Artikels ist geteilter Meinung. Einerseits beklagt er, dass die Handlung nicht realistisch genug sei („dieser Sonnenschein kommt offenbar nicht vom Himmel, sondern aus der Jupiterlampe“), und auch die Leistung Fejos‘ kritisiert er, die nicht vergleichbar wäre mit früheren Werken. Andererseits lobt er die Szene der imaginären Hochzeitsreise (vgl. ebd.).

Die Kritik des *Film-Kurier* sieht ebenfalls eine mangelnde Realitätsnähe. Interessanterweise wird auch hier das Wortspiel mit dem Filmtitel und der Filmbeleuchtung angewandt:

Hier waltet kein organischer Zufall: die Verknüpfungen der Lebenszufälle, die als großer Gegenspieler das Paar bekämpfen, sind novellistische Aneinanderreihungen. Zarte, poesievolle, menschlich bezwingende – doch ein Rest Literatur bleibt, papierene Fügungen. Immer noch durch zu viel Filmsonne vergilbt.

(R., 1933, *Film-Kurier*: o.S.)

Des Weiteren beklagt der Rezensent die Schweigsamkeit von Annabella, die auf diese Weise ihrer „strahlenden Wirkung“ beraubt werde (ebd.). Fröhlichs Schauspiel jedoch wird

wohlwollend erwähnt. Auch dieser Kritiker kommt zu dem Schluss, dass Fejos „bei seinen eigenen Fortschritten stehen geblieben“ ist (ebd.).

Der Rezensent der *Licht-Bild-Bühne* schließlich bemerkt:

[...] ein seltsames Unausgeglichenheit verursachendes Schwanken zwischen Realität (der Geschehnisse) und Traumhaftigkeit (der Empfindungen), ohne daß die inneren Zusammenhänge und die äußeren Übergänge klar zutage treten [...]. In der Gestaltung der einfachen Realität versagt Fejos bis zu einem gewissen Grad – hier rettet er sich ins Lustige, vom Satirischen bis zum harmlos Komischen.

(Mich., 1933, *Licht-Bild-Bühne*: o.S.)

Wie der Kritiker des *Film-Kurier* sieht er einen großen Nachteil in der Wortlosigkeit Annabellas, die zu Künstlichkeit und Steifheit führe. Der Umgang mit der Filmmusik wird wiederum lobend hervorgehoben.

Auch die Rezension des *Kinematograph* zeigt an der spielerischen Szene im Warenhaus auf, dass der Film dazu tendiere, unrealistisch zu sein. Doch im Gegensatz zu den Artikeln in der *Vossischen Zeitung*, dem *Film-Kurier* und der *Licht-Bild-Bühne* wird SONNENSTRAHL als „wundervolle Leistung des Regisseurs und der Darsteller“ beschrieben (O.V., 1933a, *Kinematograph*: o.S.). Der Rezensent schließt in sein Lob der Schauspieler sowohl Fröhlichs Leistung, in der „künstlerische Gestaltungskraft“ erkannt wird, als auch Annabella ein (ebd.). Besonders feiert er jedoch immer wieder Fejos, dessen Filme sich qualitativ vom damaligen Durchschnitt der Produktionen abheben würden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass alle der aufgeführten Artikel dieselben Themen behandeln: Fejos und seine vorherigen Werke werden hervorgehoben, genau wie die „stumme Annabella“ und auch die Realitätsferne der Handlung. Zudem wird in den Artikeln die positive Reaktion des Publikums auf Annabella – die bei der Uraufführung in Berlin vor Ort war – beschrieben.

Brinckmann zeigt an Kritiken lokaler Zeitungen auf (also nicht an Fachzeitungen), dass das Publikum den Film mit Begeisterung aufnahm. Die Kritiken der Berliner Zeitungen, die Brinckmann zitiert, stehen dem Film positiv gegenüber. Auch hier liegt das Augenmerk auf Paul Fejos, der als Künstler gefeiert wird (vgl. Brinckmann, 2003: 20f.).

Die französische Version erhält in *Hebdo-film* ebenfalls eine sehr positive Kritik. Auch wenn die Handlung als etwas dürftig beschrieben wird, werden in diesem Werk Poetik, simpler Charme und tröstender Optimismus ausgemacht, die dazu führten, dass man von dem Film berührt sei (vgl. O.V., 1933b, *Hebdo-film*: 10). Fejos wird Feinfühligkeit zugesprochen sowie eine überragende Beherrschung der Technik. Der Autor des Artikels weist auf viele Momente einer Stummfilmästhetik hin und lobt die fast komplett stummen Szenen, wie jene der Hochzeit im Stephansdom und der Traumreise. Anerkennend äußert er sich auch zu allen schauspielerischen Leistungen (vgl. O.V., 1933b, *Hebdo-film*: 12).

Es konnten weder weitere französischsprachige Bewertungen des Films GARDEZ LE SOURIRE gefunden werden, noch Bewertungen der deutschen Presse desselben Films, noch Bewertungen der französischen Presse des deutschen Films. Dies spricht zunächst einmal dafür, dass dieses Filmpaar keine so große Bekanntheit erlangt hat, wie die zuvor untersuchten Filme. Des Weiteren kann man vermuten, dass weder die deutsche Version von der französischen Presse und dem französischsprachigen Publikum gesehen wurde, noch die französische Version vom deutschsprachigen Publikum und der deutschsprachigen Presse. Dies würde darauf hinweisen, dass die verschiedenen Versionen von der Produktionsfirma oder dem Regisseur (vielleicht sogar bewusst) nicht hervorgehoben wurden.

10. Fazit

Im Laufe dieser Arbeit wurde zunächst aufgezeigt, dass in den Zeiten des Stummfilms viel Wert auf die Internationalität des Mediums Film gelegt wurde. Diese war leicht zu erreichen, da es genügte, die Zwischentitel auszutauschen. Ein zentraler Aspekt dieser Internationalität war die Idee, dass dadurch, dass überall dieselben Bilder zu sehen waren, eine internationale Sprache entstand – eine Sprache der Mimik und Gestik, die überall auf der Welt verstanden wurde.

Die Einführung des Tons bzw. des hörbar gesprochenen Dialogs stellte, so hat sich gezeigt, die Internationalität des Films vor einen kritischen Wendepunkt. Da die Schauspieler in der Sprache des Produktionslandes sprachen, konnten die Filme im anderssprachigen Ausland nicht ohne Weiteres verstanden werden. Hier galt es zu unterscheiden zwischen dem Standpunkt der Theoretiker und jenem der Filmwirtschaft. Die Wirtschaft hatte hauptsächlich aus finanziellen Gründen Interesse daran, eine Lösung für das durch Ton und Dialog entstandene Internationalitätsproblem zu finden. Die Theoretiker vertraten den ästhetischen Standpunkt, dass der Tonfilm mit der Stummfilmästhetik vereint werden müsse.

Die Filmindustrie hat in dem Versuch, mit der neuen medialen Situation umzugehen, mehrere Verfahren entwickelt und angewandt, um Filme im anderssprachigen Ausland verständlich zu machen. Im Angesicht des Medienwandels wurde nach einem nachhaltigen Modell gesucht. An der in dieser Arbeit untersuchten Methode der Produktion mehrerer Sprachversionen von einem Film wurde deutlich, dass auch innerhalb dieser Praktik verschiedene Verfahren der sprachlichen Anpassung ausprobiert wurden.

Es hat sich gezeigt, dass die Versionenproduktion verschiedene strukturelle Möglichkeiten zur Gewährleistung der Internationalität bot und die auch genutzt wurden. Dies ist zunächst einmal die sprachliche Anpassung. Anstatt mit Schrifttiteln (die zum Lesen gezwungen hätten) oder im Nachhinein aufgenommenen Stimmen arbeiten zu müssen, erlaubte das Drehen von verschiedenen Versionen, dass die Schauspieler selbst die Sprache des Exportmarktes sprachen, was zumeist vom Publikum bevorzugt wurde, da die sehr geschätzte perfekte Lippensynchronität vorhanden war. Entweder behielt man die Schauspieler für die Sprachversion bei, wie bei *THE BLUE ANGEL* und *GARDEZ LE SOURIRE*, oder man setzte andere Darsteller ein, wie bei *LE CHEMIN DU PARADIS* und *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS*.

Des Weiteren boten die Versionen – wie man besonders an dem Filmpaar von Thiele erkennt – die Möglichkeit, gewisse kulturelle Anpassungen vorzunehmen, seien dies kulturspezifische Redewendungen, Anspielungen oder Scherze, Gepflogenheiten oder auch Kleidungsstile – selbst filmstilistische Änderungen können gemacht werden wie GARDEZ LE SOURIRE beweist.

Die Anpassung auf der Ebene des Dekors ist nur mit der Sprachversionenproduktion möglich und somit ebenfalls ein wichtiger Aspekt. Dadurch, dass die Szenen neu gedreht werden, können zum Beispiel beschriftete Tafeln übersetzt und der gesprochenen Sprache angeglichen werden. Eine tiefgreifende Veränderung des Dekors wurde meist nicht durchgeführt, doch besonders angepasste Schriftzüge konnten bei der Ausschaltung von „Fremdem“, von Unverständlichem helfen.

Schließlich hat sich gezeigt, dass mit dem Einsatz von spezifischen Stars die Internationalität eines Films stark gefördert werden konnte. Dies bedeutet nicht ausschließlich den Einsatz von nationalen Stars, sondern vor allem von bekannten und beliebten. Emil Jannings, der in den Vereinigten Staaten populär war, ist ein Beispiel hierfür. Oft wurde allerdings auch mit nationalen Schauspielern versucht, das Interesse beim Publikum zu wecken, wie im Fall von L'OPÉRA DE QUAT'SOUS, wofür Albert Préjean engagiert wurde.

Hinsichtlich der Frage, ob durch die Sprachversionen die Internationalität des Stummfilms erreicht werden konnte, muss man zwischen zwei Konzepten der Internationalität unterscheiden. Ein Konzept definiert die Internationalität über das Gemeinsame, das heißt über Themen und kulturelle Aspekte, die verschiedene Völkergruppen miteinander gemein haben. In diesem Sinne wäre ein internationaler Film einer, der kulturell unspezifisch ist und Themen und Genres hervorhebt, die internationale Gültigkeit besitzen. Die Identifikation mit dem Film ist nicht nur auf eine Nationalität begrenzt. Dies war die Internationalität, die besonders von der Industrie angestrebt wurde. Ein anderes Konzept sieht in der Internationalität die Möglichkeit des kulturellen Austausches, der Präsentation von länder- oder kulturspezifischen Eigenheiten. Das setzt ein Interesse des Zuschauers an einer ihm unbekanntem Kultur voraus. An letzterer Form der Internationalität, die in dem Völkerverbindenden, das durch das Sehen derselben Filme entstehen sollte, liegt, waren Theoretiker wie Arnheim besonders interessiert.

Dadurch, dass bei Stummfilmen nur die Zwischentitel übersetzt wurden, wurden in den verschiedenen Ländern dieselben Bilder gesehen, das heißt dieselben Schauspieler, dieselben

Gesten, dieselbe Mimik und dieselben Schauplätze. So war das auf kulturellem Austausch basierende Konzept der Internationalität leicht zu erreichen. Diese Form der Internationalität konnte bei den analysierten Sprachversionen nicht oder kaum reproduziert werden.

Bei Filmpaaren wie *DIE DREIGROSCHENOPER* und *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* kann man nicht von einer solchen Internationalität sprechen, da in den jeweiligen Absatzmärkten andere Schauspieler gesehen wurden, die teilweise komplett verschiedene Gesten und Mienenspiele manifestierten. Auch wenn der Handlungsort, die Szenenabfolge und weitere formale Aspekte durchaus ähnlich sind, sah das deutsche Publikum einen Film, der einen anderen kulturellen Hintergrund hatte als jener, den das französische Publikum sah. Statt dem französischen Publikum ein Stück der deutschen Kultur – also eine erkennbare Brecht-Weill-Verfilmung mit ihrer Spezifik – zu vermitteln, wurde die Version „mundgerecht“, das heißt weniger ‚befremdlich‘, gestaltet, und die Eigenheiten wurden in den Hintergrund gerückt. Die Internationalität des Stummfilms, die zunächst nur hieß, dass auf der formalen Ebene derselbe Film gesehen wurde, ist in diesem Beispiel nicht gegeben und im weiteren Sinne auch nicht die ideologische Vorstellung des Kulturaustausches.

DER BLAUE ENGEL und seine Sprachversion kommen dieser Art der Internationalität des Stummfilms am nächsten, da hier mehrheitlich dieselben Bilder in den beiden Versionen gezeigt werden; es sind dieselben Schauspieler mit demselben Gebärdenspiel. Zudem wird durch den deutschen Dialog auf gewisse Weise dem englischsprachigen Publikum die deutsche Kultur präsentiert. Dadurch, dass gezeigt wird, wie der Lehrer seinen Schülern Englisch beibringen will, tritt der Film in spielerischer Weise in Verbindung mit seinem englischsprachigen Publikum. Überspitzt kann man sagen, dass wie bei einem Stummfilm die Zwischentitel, das heißt in diesem Fall die Dialoge, die für das Verständnis wichtig sind, „ausgetauscht“ wurden, aber der Rest gleich blieb – sowohl formal als auch kulturell.

In *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* und der französischen Version ist mit Lilian Harvey ein Stück dieser Form der Internationalität gegeben, da sie in beiden Filmen zu sehen war und in der Folge als deutsche Schauspielerin auch in Frankreich ein Star war – sie war somit den Kulturen gemein. Bei diesem Filmpaar spielte jedoch das auf Allgemeingültigkeit basierende Konzept der Internationalität eine große Rolle. Hier handelt es sich explizit um Themen und Emotionen, die universell gültig waren. Die Schauplätze sind ebenfalls unspezifisch.

Bezüglich der Schauspieler gilt für die Hauptdarsteller Annabella und Gustav Fröhlich in *SONNENSTRAHL* bzw. *GARDEZ LE SOURIRE* ähnliches wie bei Harvey – ein Stück deutscher

Kultur wurde dem französischen Publikum präsentiert und umgekehrt. Weiterhin wurden die Stadt Wien, ihre Architektur und Kultur den internationalen Zuschauern vorgestellt. Doch auch hier kann man nicht von einer Internationalität im Sinne des Stummfilms sprechen, da sich die Filme zum Beispiel auf der Ebene der Ästhetik, besonders durch die Filmmusik, stark unterscheiden.

Aus der Perspektive der Wirtschaft konnte die Internationalität des Stummfilms mit der Methode dieser vier Beispiele nicht im angestrebten Umfang erreicht werden. Im Grunde genommen war es jeweils lediglich *ein* weiterer Absatzmarkt, nämlich der englische oder der französische Sprachraum, der erreicht werden konnte.

Die Methode konnte sich also nicht endgültig durchsetzen. Löst man sich jedoch von der Frage, ob das Verfahren die Internationalität des Stummfilms weiterführen konnte, oder ob es wirtschaftlich tragbar war, muss man feststellen, dass das die Praxis der Sprachversionen durchaus sehr erfolgreich war. Die genannten strukturellen Möglichkeiten, die Internationalität sicherstellten – die sprachliche und kulturelle Anpassung, die Anpassung des Dekors und der Stars –, waren allein der Praktik der Versionsproduktion zugänglich und deshalb wurde sie – wie die hier ausgewerteten Rezensionen und Leserbriefe unter anderem gezeigt haben – thematisiert. Man sah die anderen Versionen und diskutierte sie, und vor allem diskutierte man das Verfahren selber und zeigte sich fasziniert von ihm. Die Filmindustrie war stolz auf dieses Phänomen und stellte es aus. Aufgrund der Besonderheit, ja Einzigartigkeit im Umgang mit der Internationalität wurde die Praxis zu einem kulturellen Phänomen, das sich als solches in den Internationalitätsdiskurs einfügte.

11. Bibliografie

Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. München: Hanser (Originalausgabe: 1932).

Arnheim, Rudolf (1979) «Tonfilm-Verwirrung» [1929]. In: *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 61-64.

Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang (Hg.) (1998): *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. München: edition text + kritik.

Betz, Hans-Walther (1930) «Unter den Dächern von Paris». In: *Der Film*, Nr. 33, 16. August 1930, o.S.

Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Originalausgabe 1924).

Brinckmann, Christine N. (2003) «Sonnenstrahl» [1999]. In: *Der österreichische Film. Von seinen Anfängen bis heute*. Hg. v. Gottfried Schlemmer und Brigitte Mayr. Wien: Synema.

Carné, Marcel (1930) «Le Chemin du Paradis». In: *Cinémagazine*, Nr. 10, November 1930, S. 59-60.

Clair, René (1931) «Dank an die deutsche Presse». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 24, Nr. 113, 12. Mai 1931, o.S.

Clair, René (1952) *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950*. München: Verlag C.H. Beck.

Claus, Horst; Jäckel, Anne (1996) «Ufa, Frankreich und Versionen. Das Beispiel „Der Kongreß tanzt“». In: Sturm, Sibylle M.; Wohlgemuth, Arthur (Red.), S. 141-154.

Claus, Horst (2006) «„Geschäft ist Geschäft“ oder: Warum die Ufa lieber französische als englische Versionen dreht». In: Distelmeyer, Jan (Red.), S. 133-145.

Clouzot, Jeanne (1930) «De film en film». In: *Journal de Genève*, Nr. 315 (Morgenausgabe), 17. November 1930, S. 4.

- Clouzot, Jeanne (1931) «De film en film». In: *Journal de Genève*, Nr. 78 (Morgen-Ausgabe), 20. März 1931, S. 6.
- Clouzot, Jeanne (1932) «De film en film». In: *Journal de Genève*, Nr. 10, 11. Januar 1932, S. 4.
- Dammann, F. (1931) «„Dreigroschenoper“». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 24, Nr. 44, 20. Februar 1931, o.S.
- de Mirbel (1931) «L’Opéra de Quat’Sous». In: *Cinémagazine*, Nr. 4, April 1931, S. 59-60.
- Distelmeyer, Jan (Red.) (2006) *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag.
- Fuhrmann, Wolfgang (2010) «Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre. Eine transnationale Perspektive». In: *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption*. Hg. v. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler und Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren, S. 399-418.
- Garncarz, Joseph (1999) «Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema». In: Higson, Andrew; Maltby, Richard (Hg.), S. 249-273.
- Garncarz, Joseph (2006) «Untertitel, Sprachversionen, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren». In: Distelmeyer, Jan (Red.), S. 9-18.
- Gersch, Wolfgang (1975) *Film bei Brecht*. München: Carl Hanser Verlag.
- Habich, Christiane (1990) *Lilian Harvey*. Berlin: Haude & Spener.
- Hall, Mordaunt (1930) «The Blue Angel (1930). The Screen». In: *The New York Times*, 6. Dezember 1930, o.S.
- Higson, Andrew; Maltby, Richard (Hg.) (1999) *“Film Europe” and “Film America”. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Exeter: University of Exeter Press.
- Jacobsen, Wolfgang (1989) *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin: Argon.
- J.T. (1933) «Ce que nous verrons à l’écran». In: *Le Journal de Genève*, Nr. 284, 18. Oktober 1933, S. 4.

Junklewitz, Christian (2012) «Die Drei von der Tankstelle. Three from the filling station». In: *The Cinema of Germany*. Hg. v. Joseph Garncarz und Annemone Ligensa. London; New York: Wallflower Press, S 69-76.

Jutzi, Phil (1993) «Zurück zum Film!» [1931]. In: *Phil Jutzi. Eine Filmreihe im Metropolis Kino, Hamburg, Zeughauskino, Berlin, Kino im Künstlerhaus, Hannover*. Hg. v. Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen. Hamburg, Berlin: CineGraph, S. 3-6.

Kalbus, Oskar (2002) «Die Stummheit des Filmbildes» [1920]. In: *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*. Hg. v. Albert Kümmel, Albert und Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 134-137.

Klaus, Ulrich J. (1988) *Deutsche Tonfilme. Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen. 1. Jahrgang 1929/30*. Berlin, Berchtesgaden: Klaus-Archiv.

Klaus, Ulrich J. (1989) *Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Spielfilme. 2. Jahrgang 1931*. Berlin, Berchtesgaden: Klaus-Archiv.

Klaus, Ulrich J. (1992) *Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Spielfilme nach ihren deutschen Uraufführungen. 4. Jahrgang 1933*. Berlin, Berchtesgaden: Klaus-Archiv.

Klemperer, Victor (1992) «Das Lichtspiel» [1911/12]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 170-182.

Kracauer, Siegfried (1974) «Rationalisierung» [1932]. In: *Siegfried Kracauer. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 130-132.

Kracauer, Siegfried (2004a) «Über den Tonfilm» [1930]. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.) (2004), S. 434-436.

Kracauer, Siegfried (2004b) «Internationaler Tonfilm?» [1931]. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.) (2004), S. 475-479.

Kracauer, Siegfried (2004c) «Lichter der Großstadt. Zur deutschen Uraufführung des Chaplinfilms» [1931]. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.) (2004), S. 472-474.

- Krützen, Michaela (1996) «„Esperanto für den Tonfilm“: die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt». In: *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. Hg. v. Michael Schaudig. München: Diskurs Film Verlag, S. 119-154.
- Lubitsch, Ernst (1998) «Film-Internationalität» [1924]. In: Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang (Hg.), S. 152-53.
- Lusk, Norbert (1931) «Jannings and Dietrich together!». In: *Picture Play*, Jg. XXXIV, Nr. 1, März 1931, S. 63.
- LYNX (1930) «Eric Pommer à Paris». In: *Cinémagazine*, Nr. 10, November 1930, S. 55.
- Mich. (1933) «Sonnenstrahl». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 26, Nr. 201, 26. August 1933, o.S.
- Mülder-Bach, Inka (Hg.) (2004): Siegfried Kracauer. *Werke in neun Bänden*. Band 6.2. *Kleine Schriften zum Film (1928-1931)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Corinna (2003) *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink.
- Mutsaers, Elisa (2005) «Auf der Goldwaage: MLVs und MLAs». In: *FilmEuropa Babylon. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa*. Hg. v. CineGraph und red. v. Jörg Schöning. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 36-41.
- N. (1930) «Le Chemin du Paradis». In: *Film-Kurier*, Jg.12, Nr. 236, 6. Oktober 1930, o.S.
- O.V. (1930a) «Cabled Dispatches Reveal Famous Actor's First Talkie a Hit». In: *Hollywood Filmograph*, Jg. 10, Nr. 13, 12. April 1930, S. 2.
- O.V. (1930b) «Scheers Hamburger Programm-Rede». In: *Film-Kurier*, Jg. 12, Nr. 197, 21. August 1930, o.S.
- O.V. (1930c) «De film en film». In: *Journal de Genève*, Nr. 240, 2. September 1930, S. 4.
- O.V. (1930d) «Bert Brecht klagt. Der Autorenstreit um die „Drei Groschen-Oper“». In: *Film-Kurier*, Jg.12, Nr. 232, 1. Oktober 1930, o.S.
- O.V. (1930e) «Pariser Erfolg der „Drei von der Tankstelle“». In: *Film-Kurier*, Jg.12, Nr. 235, 4. Oktober 1930, o.S.

- O.V. (1930f) «Die französische Tankstelle». In: *Kinematograph*, Jg. 24, Nr. 233, 6. Oktober 1930, o.S.
- O.V. (1930g) «Tag der Autoren-Prozesse. Brecht-Weill um Drei-Groschenoper. Arnold Fanck gegen Trenker». In: *Film-Kurier*, Jg. 12, Nr. 246, 17. Oktober 1930, o.S.
- O.V. (1930h) «Der polyglotte Schauspieler». In: *Kinematograph*, Jg. 24, Nr. 253, 29. Oktober 1930, o.S.
- O.V. (1930i) «Urteil gegen Brecht». In: *Kinematograph*, Jg. 24, Nr. 259, 5. November 1930, o.S.
- O.V. (1930j) «Weshalb Brecht abgewiesen wurde. Das Weigert-Urteil im „Dreigroschen-Oper“-Prozeß». In: *Film-Kurier*, Jg. 12, Nr. 282, 29. November 1930, o.S.
- O.V. (1930k) «Courrier des Lecteurs». In: *Cinémagazine*, Nr. 11, Dezember 1930, S. 95.
- O.V. (1930l) «Der erste Groß-Erfolg des deutschen Tonfilms in USA». In: *Kinematograph*, Jg. 24, Nr. 286, 8. Dezember 1930, o.S.
- O.V. (1930m) «Zu dem deutschen Tonfilmerfolg in Amerika». In: *Kinematograph*, Jg. 24, Nr. 288, 10. Dezember 1930, o.S.
- O.V. (1931a) «Courrier des Lecteurs». In: *Cinémagazine*, Nr. 1, Januar 1931, S. 70.
- O.V. (1931b) «The Blue Angel». In: *National Board of Review Magazine*, Jg. VI, Nr. 1, Januar 1931, S. 9-12.
- O.V. (1931c) «Central-Sonore. Un film parlant de la U.F.A. Le cabaret de l'ange bleu». In: *Journal de Genève*, Nr. 15, 16. Januar 1931, S. 7.
- O.V. (1931d) «Le Chemin du Paradis». In: *The Times*, Nr. 45903, 17. August 1931, S. 8.
- O.V. (1933a) «Sonnenstrahl». In: *Kinematograph*, Jg. 27, Nr. 165, 26. August 1933, o.S.
- O.V. (1933b) «Cinedis». In: *Hebdo-film*, Jg. 18, Nr. 40, 4. November 1933, S. 10-12.
- O.V. (1934) «Curzon Cinema». In: *The Times*, Nr. 46784, 19. Juni 1934, S. 12.

Pabst, Georg Wilhelm (1930) «Die Arbeit zur Verfilmung von Brecht/Weills „Dreigroschenoper“ hat begonnen». In: *Film-Kurier*, Jg. 12, Nr. 223, 20. September 1930, o.S.

Pache, Walter (1999) «Brecht und die Briten. Von der *Beggar's Opera* zur *Dreigroschenoper*». In: *Brechts Lyrik – neue Deutungen*. Hg. v. Helmut Koopman. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 199-214.

Paschke, Gerhard (1935) *Der deutsche Tonfilmmarkt*. B. Charlottenburg: Hoffmann.

Pol, Heinz (1930a) «Verfilmter Heinrich Mann. Der blaue Engel». In: *Vossische Zeitung*, Nr. 156 (Morgen-Ausgabe), 2. April 1930, o.S.

Pol, Heinz (1930b) «Die drei von der Tankstelle». In: *Vossische Zeitung*, Nr. 438 (Morgen-Ausgabe), 17. September 1930, o.S.

Pommer, Erich (1998) «Internationale Film-Verständigung» [1922]. In: Aurich, Rolf; Jacobsen, Wolfgang (Hg.), S.146-148.

Pommer, Erich (1999) «The International Talking Film» [1932]. In: Higson, Andrew; Maltby, Richard (Hg.), S. 394-396.

Prümm, Karl (1999) «Klischee und Individualität. Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film». In: *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hg. v. Heinz-B. Heller, Karl Prümm und Birgit Peulings. Marburg: Schüren, S. 93-110.

R. (1933) «Sonnenstrahl». In: *Film-Kurier*, Jg. 15, Nr. 200, 26. August 1933, o.S.

Richard, Jean (1931) «L'Opéra de quat'sous». In: *Cinéa*, Nr. 20, Dezember 1931, S. 35-38.

Scheer, Ludwig (1930) «Kommerzienrat Scheer antwortet. Nicht gegen 3-Groschen-Film aber gegen die Opern-Songs». In: *Film-Kurier*, Jg. 12, Nr. 200, 25. August 1930, o.S.

Scheunemann, Dietrich (2003) «*Dreigroschenoper* und *Kuhle Wampe*. Über die künstlerischen Produktionsverhältnisse der Zeit. In: *Diesseits der <dämonischen Leinwand>. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. Hg. v. Thomas Koebner. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 411-431.

Schmidl, Poldi (1930) «Die Drei von der Tankstelle». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 23, Nr. 222, 16. September 1930, o.S.

Segeberg, Harro (1997) «Zweimal Mackie Messer. Rudolf Forster und Albert Préjean im interkulturellen Vergleich». In: *Schauspielkunst im Film. Erstes Symposium (1997)*. Hg. v. Thomas Koebner. St. Augustin: Gardez! Verlag, S. 9-23.

Segeberg, Harro (2000) «Über den Umgang mit Medienrealität. Bertolt Brecht, G.W. Pabst und der Dreigroschenkomplex». In: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Mediengeschichte des Films Band 3*. Hg. v. Harro Segeberg. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 319-342.

Sturm, Sibylle M.; Wohlgemuth, Arthur (Red.) (1996): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: edition text + kritik.

Uhlenbrok, Katja (1996) «Verdoppelte Stars. Pendants in deutschen und französischen Versionen». In: Sturm, Sibylle M.; Wohlgemuth, Arthur (Red.), S. 155-168.

Vidal, Jean (1931) «Un metteur en scène satiriste. Pabst». In: *Cinémagazine*, Nr. 11, November 1931, S. 12-15.

Vuillermoz, Emile (1931) «La vérité commerciale». In: *Cinémagazine*, Nr. 1, Januar 1931, S. 3-4.

v.E. (1933) «Sonnenstrahl». In: *Vossische Zeitung*, Nr. 408 (Abend-Ausgabe), 26. August 1933, o.S.

Wahl, Chris (2010) «Babel's Business – On Ufa's Multiple Language Film Versions, 1929-1933». In: *The many faces of Weimar cinema. Rediscovering Germany's filmic legacy*. Hg. v. Christian Rogowski. Rochester, NY: Camden House: S. 235-248.

Wollenberg, Hans (1930a) «Der blaue Engel. Jannings-Ufa-Tonfilm – Gloria-Palast». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 23, Nr. 79, 2. April 1930, o.S.

Wollenberg, Hans (1930b) «Hallelujah. King Viders Metro-Film der Parufamet – Mozartsaal». In: *Licht-Bild-Bühne*, Jg. 23, Nr. 237, 3. Oktober 1930, o.S.

12. Filmografie

DER BLAUE ENGEL

Joseph von Sternberg, D 1930

THE BLUE ANGEL

Joseph von Sternberg, D 1930

DIE DREI VON DER TANKSTELLE

Wilhelm Thiele, D 1930

LE CHEMIN DU PARADIS

Wilhelm Thiele & Max de Vaucorbeil, D 1930

DIE GROÙE SEHNSUCHT

Steve Sekely, D 1930

DIE DREIGROSCHENOPER

Georg Wilhelm Pabst, D 1931

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Georg Wilhelm Pabst, D, USA 1931

SONNENSTRAHL

Paul Fejos, AT, FR 1933

GARDEZ LE SOURIRE

Paul Fejos, AT, FR 1933