

Wie der Ton zum Bild kam

Im ersten Teil unserer Reihe zur Synchronisation in Deutschland

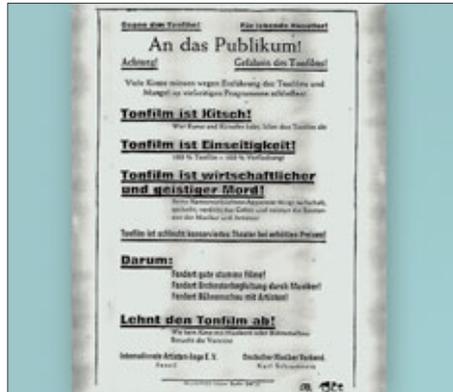
beleuchtet Tina Thiele die Anfänge jenes wichtigen, jedoch zu oft im Hintergrund gehaltenen Teils der Filmproduktion.

Betrachtet man den Film als ein Medium der Täuschung, erweist sich die Synchronisation als seine ideale Partnerin: Sie täuscht eine Einheit vor, die gar nicht existiert. »Ist das der Grund für ihren anhaltenden Erfolg?« fragte 2003 der Medienexperte Chris Wahl. Bei dem ersten Rendezvous jedenfalls handelte es sich keineswegs um Liebe auf den ersten Blick. Es war vielmehr eine Begegnung, die mehrere Anläufe brauchte, um den gegenseitigen Nutzen erkennen zu lassen. Die Konkurrenz war groß. Unter- und Zwischentitelung, die Produktion von Mehrsprachversionen sowie die live eingesprochene Übersetzung konkurrierten um die Gunst des bewegten Bildes. Letztlich aber hat sich die Synchronisation in Deutschland durchgesetzt und seit den 30er Jahren ihre Nebenbuhler weit hinter sich gelassen.

Doch was waren die Hintergründe für den überwältigenden Erfolg der Synchronisation in Deutschland? Mit dem Tonfilm stellte sich auf einmal die Frage, wie man auf der einen Seite die in einer Fremdsprache gedrehten Filme dem eigenen Publikum präsentieren sollte, auf der anderen Seite wie man die Verstehbarkeit eines einheimischen Filmprodukts auf dem externen Markt ermöglichen konnte.

Bei der Technik der eingesprochenen Übersetzung wurde die Synchronisation live vor Ort aufgenommen. Der Sprecher übernahm alle im Film auftauchenden Stimmen, seien es die männlichen oder auch die weiblichen Sprechparts. Diese Methode bedurfte wenig Aufwand, jedoch brauchte man bei jeder Aufführung einen »Einsprecher«. Im Gegensatz dazu war die Zwischentitelung bzw. Untertitelung der Originalfassungen im Film integriert. Hierfür brauchte man nur die Texttafeln in den Film einzubinden und konnte diese je nach Land in der entsprechenden Sprache austauschen. Jedoch setzte sich dieses Verfahren in Deutschland, ganz im Gegensatz zu Ländern wie den Niederlanden oder der Schweiz, nie durch.

Als größter Konkurrent zur Synchronisation stellte sich das Verfahren der Sprach- bzw. Länderversion



Technische Veränderungen wurden schon immer bekämpft: Zeitdokument von etwa 1922 © FFS-Archiv

heraus. Der Grund lag darin, dass sich Filme mit einheimischen Stars und bekannten Stimmen einfach größerer Beliebtheit erfreuten, und somit vom Publikum bevorzugt wurden. Das zeigen auch die Zahlen der Jahre 1929 bis 1931, in denen 90% aller Tonfilmproduktionen als Sprachversionen für Exportländer produziert wurden.

Die Methode der Sprachversion war jedoch sehr aufwendig und kostspielig. So bedurfte es vieler sprachbegabter Schauspieler, deren Auswahl einen enorm hohen logistischen Aufwand erforderte. Durch den wiederholten Einsatz eines einzelnen sprachbegabten Schauspielers konnten zusätzlich Drehzeit, Gagen sowie Kostüme eingespart werden.

Ein gutes Beispiel dafür stellt der Film »Die drei von der Tankstelle« (1930) von Wilhelm Thiele dar. Die deutsche Version wurde mit den Publikumsliebblingen Willy Fritsch, Heinz Rühmann, Oskar Karlweis und Lilian Harvey umgesetzt, während für die französische Fassung Henri Garat, René Lefèvre und George Peclat als französische Landesstars die Rollen übernahmen. Einzig Lilian Harvey, die neben Deutsch und Englisch auch fließend Französisch sprach, konnte in mehreren Versionsarten eingesetzt werden. Dieses Verfahren wurde bis etwa Mitte der 30er Jahre angewendet.

Synchronisation

Als Alternative zu diesem doch sehr großen Aufwand sollte sich parallel in Deutschland die Neuproduktion des Dialogs mit dem Einsatz einheimischer Sprecher durchsetzen. Dabei wurden in umfangreicher Suche die deutschen Stimmen ausgewählt. So wurde der Schauspieler Siegfried Schürenberg die deutsche Stimme von Clark Gable, Walter Bluhm und Will Dohm die Sprecher von Stan und Ollie.

Bemängelt wurden zu jener Zeit die schlechte Tonqualität und die z.T. oft haarsträubenden Übersetzungen sowie die nicht immer lippensynchronen Sprachaufnahmen. Zudem ging die Synchronisation in jenen Jahren ungewöhnliche Wege. Für die deutsche Fassung von »David Copperfield« (1934) wurden die Kulissen im Studio extra nachgebaut. Die deutschen Synchronschauspieler sprachen darin ihre Rollen, »verfolgt« vom Mikrofon. Allerdings verzichtete man aus Kostengründen auf weitere Experimente dieser Art.

Trotzdem stieg die Synchronisierung ausländischer Filme rasant an, bis sie noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unter Druck des Hitler-Regimes zum Erliegen kam. Rückblickend ergab eine Studie im »Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers«, die 1950 die weltweite Akzeptanz von Synchronfassungen untersuchte, dass insbesondere Deutschland, Italien und Spanien zu diesem Zeitpunkt die einzigen Staaten waren, die fremdsprachige Filme auf dem eigenen Markt ausschließlich in synchronisierten Sprachfassungen akzeptierten. Gerade diese Länder hatten sich bekanntlich in den 30er Jahren zu faschistischen Diktaturen entwickelt.

Mit dem Beginn des zweiten Weltkrieges endete dieses Kapitel. Von da an musste das deutsche Publikum mit einheimischen Produktionen vorlieb nehmen. Als nach dem Untergang des Nazi-Reiches wieder US-Spielfilme auf den Markt kamen, wurden sie von Beginn an synchronisiert. Tatsächlich setzte sich die Synchronisation ab jetzt erst vollständig durch. Auch wenn Deutschland nur zwischen 1941 und 1945 von dem wichtigen amerikanischen Filmmarkt abgeschnitten war, gab es nach dem Krieg neben Büchern und Theaterstücken einen enormen Nachholbedarf an ausländischen Filmen.

Am Wiedererstarben der deutschen Filmindustrie war insbesondere die amerikanische Besatzungsmacht nicht interessiert. Hingegen entstanden in den USA sowie England und Frankreich Spitzenprodukte





Die Drei von der Tankstelle: Regisseur Wilhelm Thiele mit den Darstellern der deutschen und der französischen Fassung des Ufaton-Films – Heinz Rühmann, Oskar Karlweis, Willy Fritsch sowie Henry Garat, George Pecket und René Lefèvre. Aus der Filmwelt Nr. 31 vom 3.8.1930. Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn, Köln.

wie die Klassiker »Gone with the wind« (1939), »Citizen Kane« (1941) oder »Casablanca« (1942). Die ersten Lizenzen für deutsche Produktionen wurden in den Westzonen unter Kontrolle der Alliierten erst 1947 vergeben. Dafür begann die Filmsynchronisation bereits ab 1945 zu blühen.

Die Stimmen von Kunstkritikern wurden übertönt, die in dem Verfahren eine Vergewaltigung des Originals sahen. Dabei war die Filmindustrie mit der ersten Garde an deutschen Theater- und Filmschauspielern alles andere als ein Tummelplatz von Dilettanten. Unter diesen »Synchronsprechern« (eine eher despektierliche Bezeichnung) waren viele Mimen von Rang und Namen wie René Deltgen oder auch Paul Klinger. Wie später auch Wolfgang Kieling sahen sie in ihr nicht nur reinen Broterwerb, sondern auch eine künstlerische Herausforderung.

Und auch bei den Autoren sind renommierte Namen zu listen. So schrieb z.B. Erich Kästner das Synchronbuch zu »All about Eve« (1950), Helmut Käutner »Born Yesterday« (1950), Carl Zuckmayer »Decision Before Dawn« (1951), Friedrich Luft »The Bridge on the River Kwai« (1957) oder Erich Maria Remarque »Judgement at Nuremberg« (1961). Der eigentliche Vorwurf der gegen die Nachsynchronisation – auch wenn damals nicht erhoben – war die zuweilen gewaltsame Anpassung der Dialoge an den von der Filmindustrie definierten Geschmack des deutschen Publikums.

Moral-Aufsicht

Was 1954 für den Ostblock der »Innenministerielle Ausschuss für Ost/West-Filmfragen« wurde, war bereits 1949 im Westen die »Freiwillige Selbstkon-

trolle der Filmwirtschaft (FSK), die faktische, wenn auch nicht staatliche Zensurinstanz. Wenn von der Leinwand ein religiös oder sittenanstößiger Angriff zu befürchten war, wurde mit »brachialen Schnitten und Dialog-Änderungen interveniert.

Bei Hitchcocks »Notorious«, der dem Arbeitsausschuss der FSK am 7. Juni 1950 zur Prüfung vorlag, durfte der Film nicht an stillen Feiertagen öffentlich gezeigt werden. Der Verleiher RKO war bereit, demoralisierende Stellen abzuändern. Die hässlichen Deutschen wurden durch eine internationale Schmugglerbande ersetzt. Hitchcocks stilistischer Mac-Guffin wandelte sich von Uran zu Rauschgift.

Ein weiteres Paradebeispiel stellt »Casablanca« (USA 1942) dar. In den Archiven liegen heute drei deutsche Fassungen (1952, 1968 und 1975) vor. In der deutschen Kinofassung aus dem Jahr 1952 wurde der gesamte Komplex des Nationalsozialismus durch Schnitte und eine Ersetzung der Dialoge eliminiert: weder Nazis (also auch kein Major Strasser), noch Kollaborateure oder Widerstandskämpfer sind existent. Der Verleiher Warner Bros. hatte von sich aus diese Vorkehrung getroffen, damit die FSK den Film frei gab. Die deutschen Fassungen von 1968 und 1975 heben diese ideologischen Veränderungen wieder auf; indem die Originalfassung des Films 1968 zunächst

deutsch untertitelt und dann 1975 neu synchronisiert wurde. In dieser Fassung avancierte aus dem Trinkspruch »Here's looking at you, kid« der wohl meistzitierte Satz der Filmgeschichte: »Schau mir in die Augen, Kleines.«

Niedergang

Einen Qualitätsverlust erlitt die durchaus niveauvolle Synchronisationsbranche erst durch das Aufkommen der privaten Sender. Wurde in der Synchronisations-Blütezeit noch ausschließlich mit Profis gearbeitet, wendete sich das Blatt merklich. Die Keller der Major Companies wurden leer gekauft und es gab alle möglichen Firmen, die jetzt Synchronisationen rund um die Uhr anboten. Um die Massen an TV-Serien zu vertonen, wurden einfach Leute von der Straße geholt. »Du hast aber ne geile Stimme, Lust zu Synchronisieren?«, war die Losung der Stunde. Ohne jede Erfahrung konnte aber auch die am schönsten klingende Stimme keine überzeugende Synchronarbeit abliefern.

Das Credo »Hauptsache Deutsch« wurde anscheinend aber auch bei den Übersetzungen zu wörtlich aufgefasst: In Quentin Tarantions »Pulp Fiction« (1994) verwandelte sich Samuel L. Jackson vom »bad motherfucker« zum »bösen schwarzen Mann«. Ob die FSK hier im Spiel war, ist eine offene Frage.

Fest steht jedoch, dass die Bereitschaft, Filme auch in Originalfassung zu sehen, in der deutschen Öffentlichkeit seit den 80er Jahren stark zugenommen hat. Die Akzeptanz von Originalen kann durchaus als Konsequenz einer größeren Fremdsprachenkompetenz, Weltoffenheit und dem Verlangen, die Filme in ursprünglicher Form als Ur-Werk zu sehen, gewertet werden.

Dies hat auch entsprechende Auswirkungen auf den hiesigen DVD-Markt. Nehmen wir die DVD als finales Distributionsmedium des Films, so wird dieses heutzutage in erster Linie nur als visuelles Werk gesehen. Ein digitales Produkt, dessen einzige Audio-Komponente die Filmmusik ist. Die Sprache selbst sucht sich der Konsument über die Sprachoptionen im Navigationsmenü der DVD selbst aus. Ihm bleibt überlassen, ob er den Film im Original schaut, oder in einer synchronisierten Länderversion. Auf diese Weise ist Interaktion zwischen Zuschauer und dem filmischen Werk gestiegen. Ebenso wie die Signifikanz der Stimmen selbst an Wert gewonnen hat. **PP**

