



Die deutsche Tonfilmoperette und ihre Sprachversionen  
am Beispiel von „Der Kongress tanzt“

# DAS DOPPELTE LILIANCHEN

Von Jörg Türschmann

Filmgeschichte ist nicht nur die Geschichte von Stars und künstlerischen Meisterwerken, sondern auch die Geschichte von der Erfindung neuer Technologien. Ein wichtiger Schritt in der technischen Entwicklung des Films Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre war es, die Bilder auf der Leinwand sprechen, singen, eben tönen zu lassen. Jede Nation mit einer wirtschaftlich starken Filmindustrie stand jedoch in der Frühphase des Tonfilms vor einem schwerwiegenden Problem. Der Filmexport wurde dadurch behindert, dass sich die Dialoge als Sprachbarrieren erwiesen, die beim Stummfilm kaum eine Rolle gespielt hatten. Filme zu synchronisieren, war technisch noch nicht möglich. Aus diesem Grund wurden sie in mehreren Fassungen gedreht. In demselben Dekor mit den gleichen Kostümen übernahmen ausländische Darsteller in ihrer Muttersprache die Rolle, die zuvor die einheimischen Schauspieler gespielt hatten. Einstellung um Einstellung, Szene um Szene entstand so eine Version für den ausländischen Markt.

Wer dieses Phänomen heute untersuchen will, kommt nicht umhin, die Filme in einer Weise zu betrachten, die gar nicht für den Freizeit-Kinogänger einer Sprachgemeinschaft seinerzeit gedacht war: nämlich in Form der wiederholten Sichtung eines Films oder einzelner Szenen in verschiedenen Fassungen. Ein gutes Beispiel dafür sein kann ein Ausschnitt aus der deutschen Tonfilmoperette DER KONGRESS TANZT und aus ihrer französischen Version LE CONGRES S'AMUSE von 1931 in der Regie von Erik Charell. Bemerkenswerterweise spielt Lilian Harvey in beiden Sprachfassungen die Hauptrolle der Wiener Handschuhverkäuferin Christel zur Zeit des Wiener Kongresses von 1814/15. Tatsächlich ist die folgende Beispielszene mit ihr in zwei Fassungen an einem Tag hintereinander in Berlin gedreht worden: Zu sehen ist, wie sie in dem Geschäft, in dem sie arbeitet, von einem Kunden, einem englischen Offizier, hofiert wird. Christel leckt sich zu Beginn die Finger. Der Offizier streckt ihr seine Hand entgegen. Christel hilft ihm mit ihren feuchten Fin-



Plakat zur französischen Fassung

gern, einen eng sitzenden Handschuh überzustreifen. Dabei unterhalten sie sich. Der Offizier versucht sie trotz aller Verständigungsschwierigkeiten zu einem Rendezvous zu überreden.

In der deutschen Version fragt der Offizier Christel in den jeweiligen Sprachen, ob sie englisch oder französisch oder „nur“ deutsch spricht, in der französischen dagegen, ob sie englisch oder italienisch beherrscht. Als wahrscheinlich gilt dem Offizier in der französischen



## TRANSNATIONALE SOZIALE RÄUME?

Am 4. und 5. März diesen Jahres wurde am ZENS unter der Leitung von PD Dr. Ludger Pries (Lehrstuhlvertretung für Horst Kern) ein internationales Symposium zum Thema: „The Emergence of Transnational Social Spaces. International Migration and Globally Operating Companies“ durchgeführt. Außer einem recht breiten, internationalen und interdisziplinären Spektrum an ReferentInnen nahmen ca. 50 WissenschaftlerInnen aus vielen Forschungseinrichtungen Deutschlands, besonders natürlich aus Göttingen, daran teil. Schon im einleitenden Block „The Social and the Space: Some General Aspects“ wurde durch die kontroverse Diskussion der Vorträge von Ludger Pries und dem Sozialgeographen Benno Werlen deutlich, daß es sich bei der These von den Transnationalen Sozialen Räumen um eine längst überfällige, neue Perspektive auf eine ganze Reihe von spezifisch modernen Artefakten, sozialen Praktiken und Symbolsystemen handelt, die nicht länger im altvertrauten Rahmen der Nationalgesellschaft angemessen erfaßt und analysiert werden können. So zeigte sich vor allem im zweiten Block

„International Migration and Transnational Social Spaces“, daß nach der ‚globalen Globalisierungsdebatte‘ die Notwendigkeit erwachsen ist, die mit diesem Terminus recht schwammig angedeuteten, neuen Phänomene klarer meßbar und somit empirisch besser erfäßbar zu machen. Doch nicht nur die Vorträge von Robert Smith (Soziologe, USA), Luin Goldring (Soziologin, Kanada), Fernando Herrera (Soziologe) und Saul Macias (Ökonom, beide Mexico) und Jeffrey Jurgens (Anthropologe, USA) zur transnationalen Migration verdeutlichten die Notwendigkeit eines neuen heuristischen Rahmens zur Erfassung der von ihnen dargestellten empirischen Befunde; auch die im dritten Block „Globally Operating Companies and Transnational Social Spaces“ aus verschiedensten Perspektiven (vom Direktor des FORBA in Wien, Jörg Flecker oder der Münchner Ökonomin Kathrin Möslin sowie Hans-Joachim Sperling und Jürgen Kädtler vom SOFI Göttingen und Hermann Kotthoff, Direktor des ISO in Saarbrücken) vorgestellten Arbeiten zur Internationalisierung von Unternehmen ließen recht klar

erkennen, daß sich am Ende dieses Jahrhunderts ein qualitativ neuer Typ von Sozialräumen oberhalb des nationalstaatlichen Flächenraumes entwickelt.

Diese ‚De-Nationalisierung‘, also die tendentielle Entkoppelung von ‚Staatenwelt‘ und ‚Gesellschaftswelt‘, war dann auch eine der zentralen Thesen von Saskia Sassen, zu deren Vortrag „Globalization, Society and Space“ sich gut einhundert Interessierte im großen Seminarraum der SUB eingefunden hatten. Die Autorin vieler weltweit bekannter und anerkannter Bücher (wie z. B. „Global Cities“ oder „Globalization and its Discontents“) verstand es, ihre inhaltlich sehr anspruchsvollen und komplexen Thesen in einer Form darzustellen, die es auch für Laien verständlich werden ließ, daß wir es unter dem Schlagwort ‚Globalisierung‘ mit einer Vielzahl verschiedenster Phänomene zu tun haben, die nur mit neuen Konzepten und Analyseperspektiven für die Sozialwissenschaften und benachbarte Disziplinen zu fassen sein werden. Und eben hierzu versucht die These von den Transnationalen Sozialen Räumen einen Beitrag zu leisten. red

Fassung, dass sie französisch kann. Natürlich beherrscht sie französisch, schließlich spricht man selbstverständlich in Wien französisch. Genauer gesagt erwartete man 1931 in Frankreich, dass jemand, wenn er auf der Leinwand den Mund auf tut, französisch spricht. Diese Erwartung war so hoch, dass in dem Film widerspruchsfrei sogar die Lebenswelt Wiens zu Beginn des 19. Jahrhunderts der französischen Sprachgemeinschaft ausdrücklich einverleibt werden konnte und dass sogar die deutsche Herkunft des Films zugunsten des näherstehenden, weil romanischsprachigen Nachbarn Italien unerwähnt blieb. Das französischsprachige Publikum erwartete allerdings 1931, anders als heute der Zuschauer gegenüber einer synchronisierten Fassung, etwas ganz Besonderes und mit ihnen all die Sprachgemeinschaften, die die französische Version bevorzugten, weil sie die Deutschen regelrecht hassten wie etwa diejenigen in Südosteuropa. Sie erlebten die Einheit von Körper und Stimme. Man hört Lilian Harvey auch heute noch so sprechen, wie sie es wirklich bei den Dreharbeiten tat. Lilian Harvey lernte tatsächlich französisch für ihre Rolle in *LE CONGRES S'AMUSE* und sprach englisch in der englischen Fassung *CONGRESS DANSES*. Die Franzosen wussten, dass die Harvey extra französisch gelernt hatte und schätzten sie dafür. Sie bedauerten es aber auch, dass von Film zu Film immer mehr der in ihren Ohren „entzückende“ deutsche Akzent verloren ging.

*DER KONGRESS TANZT* ist in höchstem Maß autoreflexiv. Das Spiel mit den Sprachen verweist auf den technischen Entstehungskontext des Films. Die Glorie eines Stars brachte es mit sich, dass die Harvey so etwas wie ein öffentlich ausgestellt und für die Vermarktung konzipiertes Privatleben besaß. Christels amouröser Counterpart im Film, Zar Alexander I., wird in *DER KONGRESS TANZT* von Willy Fritsch und in *LE CONGRES S'AMUSE* von Henri Garat gespielt. Und mit beiden Schauspielern soll die Harvey ein Verhältnis gehabt ha-



Carl Hoffmann, Günther Anders, Erik Charell, Henri Garat

ben. Nichts ist davon wahr, aber nichts davon wurde seinerzeit allzu eilig demontiert. Ganz im Gegenteil: Die Franzosen schätzten die Harvey dafür, dass sie Willy Fritsch schließlich zugunsten Henri Garats verlassen haben soll. Die Deckungsgleichheit zwischen innerfilmischem Liebesabenteuer und den herzergreifenden Wechselfällen im Kreise der filmkünstlerischen *Hautevolee* bezog also sogar noch den Umstand ausdrücklich mit ein, dass es mehrere Versionen des Films gab. Die technische Komplikation wurde umgemünzt in eine gewinnträchtige Vermarktungsstrategie. Damit konnte die deutsche Produktionsgesellschaft des Films, die Ufa, erfolgreich ihrer einzigen Konkurrenz auf französischem Boden begegnen, der US-amerikanischen Filmindustrie.

Viel schwieriger zu beurteilen ist, ob die Versionen Unterschiede aufweisen, die zugunsten der Sehgewohnheiten ihres jeweiligen Publikums eingebaut wurden. Vergleicht man die deutsche mit der französischen Fassung von *DER KONGRESS TANZT*, so wie beide heute überliefert sind, dann fällt auf, dass die französische kürzer ist. Hier fehlen vor allem freizügige Stellen, in denen die Harvey ihren Rock hebt oder sich ein klein wenig anzüglich ausdrückt. Demnach wäre dem französischen Publikum eine Frivolität vorenthalten worden, die gemäß einem selbst heute noch hierzulande anzutreffenden Vorurteil gegenüber den französischen Nachbarn ein Wesenszug französischer Mentalität ist. Die behandschuhten Finger des englischen Offiziers jedoch finden sich in beiden Versionen. So muss eher danach gefragt werden, wo und wann und wodurch die Kürzungen entstanden sind. Vieles geht auch auf den achtlosen und geringschätzigen Umgang mit Auslandsversionen beim Filmabspiel, aber auch bei der Archivierung zurück. Möglich ist aber auch, dass erst viel später in Frankreich, vielleicht durch das mit dem Dritten Reich kollaborierende Vichy-Regime eine Kürzung erfolgte. Dies ist schwierig nachzuweisen, aber auch nicht einfach abzustreiten.

Eine Frage bleibt, die vielleicht die spannendste ist: War das Publikum zur Zeit der Blüte der Auslandsversionen von 1930 bis 1933 auf der Basis der in der Mehrzahl auf französisch kursierenden Sprachversionen nicht längst schon ein internationales? Die rege Unterhaltungsindustrie der Weimarer Republik bei Revue-Theater, Kabarett, Schallplattenbranche und Radio ermöglichte im Film ein solch hybrides Produkt wie die Tonfilmoperette, die selbst vor allem italienische, österreichische und US-amerikanische Einflüsse aufwies. Es wurden Ideen aus dem Ausland äußerst schnell aufgegriffen und in einem Medienverbund vermarktet. Und die Ausschnitte der Tonfilmoperetten, in denen die Stars ihre ak-



Lilian Harvey mit Reginald Purdell, Robert Arnot, Karl-Heinz Schroth

tuellen Schlager sangen und dazu tanzten, wurden in den dreißiger Jahren zusätzlich als Kompilationsfilme angeboten quasi in der Programmstruktur von MTV heute in einer Folge von Video-Clips. „The medium is the message“ behauptet der immer wieder zitierte Marshall McLuhan und meint damit, dass gerade in Zeiten technischer Innovationen, hier der Weltneuheit Tonfilm, der Inhalt eines Mediums ein anderes Medium ist.

Dieser intermediale Rückgriff auf Altbewährtes war 1931 in einem internationalen Maßstab praktikabel. Er ermöglichte vielleicht überhaupt erst den intensiven grenzüberschreitenden Austausch zu Beginn der dreißiger Jahre. Die Frage bleibt, ob das tönende Filmspektakel auf internationaler Ebene eine neuartige Gemeinschaft schuf mit Hilfe von engen populärkulturellen Austauschbeziehungen. Oder verhinderten Gesang und Tanz in der Tonfilmoperette durch ihre Ablenkungsfunktion die Bekämpfung des aufkommenden Faschismus in Europa? Hierher gehört eine Diskussion, der sich besonders die Untersuchung von Sprachversionen der deutschen Tonfilmoperette stellen muss.



Jörg Türschmann: 1993 Promotion in Göttingen über „Film – Musik – Filmbeschreibung“, 1994-96 Pressereferent eines Kinos. Seit 1997 Mitarbeit am Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität nationaler

Literaturen“. 1997 Beginn der Habilitationsschrift. Neben seiner universitären Tätigkeit ist Jörg Türschmann an Theater- und Filmprojekten in Deutschland und der Schweiz beteiligt.