

Kleine Geschichte der Synchronisation

Als Alternative zu diesem ungeheuer kostenintensiven Verfahren bot sich jedoch schon seit der frühesten Tonfilmzeit die Nach-synchronisation an, d.h. eine Neuproduktion nur des Dialogs in einer anderen Sprache. Obwohl diese Technik noch nicht ausgereift war, liefen schon 1930 die ersten komplett deutsch syn-chronisierten amerikanischen Filme in den deutschen Kinos. Zu ihnen gehörten "Der große Gabbo" von James Cruze mit Erich v. Stroheim, "Vorhang auf" von Roy del Ruth und der berühmte An-tiki-Kriegsfilm "Im Westen nichts Neues".

(...) von 1932 an war die Synchronisationstechnik ihren Kinder-schuhen entwachsen und avancierte nun zur dominierenden Methode der Filmübersetzung. (...)

Die Wahl zwischen Synchronisation und Untertitelung war zwar primär eine Kostenfrage – das teurere Synchronisieren lohnt sich nur in großen Sprachgebieten – , doch gaben – vor allem in Deutschland – auch nationalistische Emotionen den Ausschlag, da man vom ungefilterten Eindringen des Englischen und Französischen in die Filmtheater eine kulturelle Überfremdung befürchtete. (...)

Die Reaktion auf den Austausch der Originalstimme durch ein deutsches Ersatzorgan reichte von kindlichem Erstaunen – "Es ist wie im Märchen, da ein Zauberer Schlafenden die Gehirne vertauscht" – bis zum handfesten Ärger derjenigen, die sich unter ästhetischen Gesichtspunkten mit dieser Art von Filmübersetzung nicht abfinden mochten. Sie sahen sich um den Genuss einer authentischen Schöpfung gebracht, sprachen von Fälschung, Betrug und Afterkunst (...). Die sarkastischste Attacke auf den "Synchronisierungs-Unfug" war 1933 in der Vossischen Zeitung zu lesen. In Einklang mit den zeitüblichen Theorien von "organischer Ganzheit" zog der Autor gegen die "größte Barbarei, die je systematisch und bewusst auf irgendeinem Kunstgebiet begangen wurde" zu Felde: "Es wird jener Sinn verfälscht, mit dem man lebende Ganzheiten sieht und erfasst und unterscheidet von Missgeburten, Zwittergebilden, mechanischen Krüppel-Produkten". Der Verfasser sah den "Sinn von Echtheit von Gebilden, Gestalten, Organismen in Gefahr", warnte vor dem "Gift gefälschter Bilder", der "einfache Mensch" sei "wehrlos einer Korrumpierung seiner ästhetischen, ja biologischen Moral ausgesetzt" und schlussfolgerte kurzerhand: "Wer unbedingt deutsch gesprochen haben will, soll in deutsche Filme gehen."

Das Kardinalproblem, das hier aufscheint und in der ernstzu-nehmenden Kritik an der Synchronisation immer wiederkehrt, ist der Verlust von künstlerischer Einheit und Authentizität. Wenn man Amerikaner und Franzosen in ihren Filmen deutsch sprechen lässt, behaupten manche, wird dadurch "keine Brücke gebaut, sondern eine Kluft aufgerissen. Den stummen Film haben wir im Bewusstsein genossen, dass wir hier eben einer anderen Welt gegenüberstehen, die kennenzulernen vielleicht gewinnreich war. Sobald aber die Sprache dieses Films nicht mehr die Sprache seines Kulturkreises ist, brechen die Dissonanzen zwischen Form und Inhalt, zwischen innerem Gehalt und äußerem Ausdruck auf. Diese Barriere wird niemals überschritten werden können. Woraus sich ergibt, dass der synchronisierte Film nie eine künstlerische Einheit darstellen wird." (Berliner Tagblatt, 10.6.1934)

Übersetzbar sei das Wort, so heißt es im gleichen Artikel, aber "nicht zu transportieren ist die fremde Mentalität". Das aber versuchten die Synchronisateure der 30er Jahre gar nicht erst, vielmehr ging es ihnen um eine – mehr oder weniger krampfhaft – Angleichung an die deutsche Mentalität.

Synchron-Regisseur Helmuth Brandis schilderte ein Beispiel, wie ein Originaldialog ans "deutsche Volksempfinden" angepasst wurde. Im Garbo-Film "Queen Christina" sagt John Gilbert den schönen Satz: "Love – as we understand it – is a technique that must be developed in hot countries." In der deutschen Fassung lautete der gleiche Satz: "Liebe ist für uns keine Schicksalsfrage, sondern vielmehr Inbegriff der Daseinsfreude." Das war zwar lippen-synchron, aber inhaltlich eher das Gegenteil.

Rudolf Arnheim meinte gar, die Originaldarsteller sollten Schadensersatz einreichen, wenn eine "fremde Stimme eingeschmuggelt" worden ist, denn eine "schlimmere Schädigung eines Schauspielers" ließe sich kaum erdenken. Aber alle Angriffe auf die Synchronisation konnten gegen einen schnell prosperierenden Zweig der deutschen Filmindustrie, der eine stattliche Zahl von Regisseuren, Technikern und Sprechern beschäftigte, nichts ausrichten. Es wäre nur wenig übertrieben zu behaupten, das Synchron-gewerbe sei eine Arbeitsbeschaffungsmassnahme für arbeitslose Schauspieler und Regisseure gewesen (das ist es z.T. nämlich heute noch).

(...) entgegen einer weitverbreiteten Ansicht erfreute sich Hollywood auch im "Dritten Reich" großer Beliebtheit. Amerikanische Filmstars wie Clark Gable, Gary Cooper, Jean Harlow, Joan Crawford, Katherine Hepburn oder Robert Taylor standen ihren deutschen Kollegen an Popularität in nichts nach. Auch Marlene Dietrichs Vamp-Erotik triumphierte in "The Scarlet Empress", "The Devil is a Woman" und "Desire" auf den Leinwänden des nationalsozialistischen Deutschland. Gerade genuin amerikanische Genres wie das Musical mit zwar offiziell verpönte, aber stillschweigend tolerierter Jazz- und Swingmusik waren Kassenmagneten. (...) Die wohlwollende Stimmung gegenüber dem amerikanischen Film änderte sich im Zweiten Weltkrieg schlagartig. Ab 1940 gab es massive Beschränkungen und Verbote (...). Die Synchron-Branche stellte stattdessen fremdsprachige Fassungen deutscher Propagandafilme für die besetzten Länder her.

Die eigentliche Blütezeit der Synchronisation kam nach Kriegsende. Die gesamte Filmwirtschaft in Deutschland fiel 1945 unter die Kontrolle der Alliierten. Bereits im Juli 1945 erhielten in der

amerikanischen Zone die ersten Filmtheater die Lizenz zur Filmvorführung. Der Originalton, in dem die US-Filme zunächst gezeigt wurden, verpuffte jedoch bei einem Publikum, das allenfalls die Hälfte verstand. Daher ließ man als nächstes Betriebe zu, die die Filme erst nur untertitelten, dann aber vorwiegend synchronisierte Fassungen herstellten.

Die Synchronfirmen gehörten somit zu den ersten Sparten der Filmbranche, die lizenziert wurden, noch vor den einheimischen Filmproduzenten (1946/47) und –verleihern (1948). Diese Priorität ist leicht verständlich, denn der Film spielte in der Kulturpolitik der Sieger eine bedeutende Rolle. Zum einen wurden Filme gezielt in den Dienst der Reeducation gestellt, zum anderen bestand im nicht nur materiell, sondern auch kulturell ausgepowerten Nachkriegsdeutschland ein großer Nachholbedarf an ausländischen Filmen bei gleichzeitigem Brachliegen der einheimischen Filmproduktion. Riesengroß war das Bedürfnis nach Unterhaltung, um von der Alltagsmisere abzulenken.

Diese Situation machte sich die amerikanische Filmindustrie, die zwischen 1939 und 1945 den lukrativen deutschen Exportmarkt verloren hatte, zunutze. Sie sah die Chance, den innerdeutschen Markt zu dominieren und gleichzeitig die Konkurrenz der deutschen Filmindustrie auf dem Weltmarkt zu verhindern.

Zur Realisierung dieses Ziels war die Synchronisation ein unverzichtbares Instrument, da das breite Publikum nur deutsche Fassungen akzeptierte. So kam das Synchronisieren den kommerziellen US-Interessen entgegen, enthielt aber gleichzeitig auch einen abschwächenden, vermittelnden Faktor durch die sprachliche Assimilierung an die einheimische Kultur – bis hin zum anderen Extrem: "Synchronisation ist die Rache der Deutschen an den Alliierten", lautet ein brancheninterner Spruch. Somit legitimierte sich das Synchrongewerbe auch als eine Waffe gegen den amerikanischen Kulturimperialismus: "Wir wären nach dem Krieg bei unserem immensen Nachholbedarf an unzensurierten Filmen zu einer sprachlichen Bananenrepublik degeneriert, quasi europäische Philippinen geworden, wenn wir nicht begonnen hätten, Filme einzudeutschen, so wie wir Bücher übersetzen." (...) Die Hochkonjunktur des Synchrongewerbes war eine Folge der Überschwemmung des deutschen Filmmarktes mit ausländischen Filmen. Seit der Verleihssaison 1951/52 gab es mehr US- als deutsche Film im Verleihangebot. (2)

Gerade in dieser Nachkriegszeit wurden in der Synchronisationstätigkeit Qualitätsmaßstäbe gesetzt. "Noch bis in die frühen 60er Jahre wurde (...) mit einer Akkuratess gearbeitet, die heute, wenn überhaupt, nur noch sporadisch anzutreffen sein dürfte". Das ist zwar (...) verallgemeinernd, doch stand damals wesentlich mehr Zeit zur Verfügung als heute, und die Synchronschauspieler konnten sich intensiv auf ihre Rollen vorbereiten. Wenn auf die Synchronisationen der 50er und 60er Jahre dennoch ein gewaltiger Schatten fällt, dann ist es nicht der einer mangelnden technischen oder künstlerischen Qualität, sondern der ideologischen Bearbeitung, die man manchen Filmen angedeihen ließ und die vereinzelt bis zur inhaltlichen Verfälschung des Originals ging. (2)

Unbequeme oder "das Nationalgefühl verletzende Filme" wurden kurzerhand zensiert. Zwei der berühmtesten Beispiele sind Alfred Hitchcocks "Notorious" (USA, 1946), der 1951 in Deutschland herauskam und "Casablanca" (USA, 1943), der 1952 erstmals in Deutschland in die Kinos kam und der zu dieser Zeit freilich noch nicht als Kultfilm gehandelt wurde.

In "Notorious" ersetzte man die mit Uranerz handelnden Nazis im Synchrondialog durch internationale Rauschgift Händler (der Film erhielt den Titel "Weißes Gift"), in "Casablanca" wurde der gesamte Nazi-Komplex eliminiert und durch eine platte Agentengeschichte ersetzt. Der Prager Widerstandskämpfer mutierte zum skandinavischen Naturwissenschaftler, dem Agenten eine Formel abjagen wollen. Alle Hinweise auf NS- und Vichy-Regime waren ebenso getilgt wie die Konfrontation der "Marseillaise" mit "Die Wacht am Rhein" (eine der zentralen Stellen des Films). Damit war der Film seiner eigentlichen Botschaft vollständig beraubt. Neu und inhaltlich korrekt synchronisiert liefen "Notorious" (nun unter dem Titel "Berüchtigt") 1969 im ZDF und "Casablanca" 1975 in der ARD. (2) Die Liste der über die Synchronisation manipulierten und verstümmelten Filme ließe sich bis in die heutige Zeit fortführen. In den 70er Jahren erreichte die Qualität der Synchronisationstätigkeit ihren Tiefpunkt. Selbst anspruchsvollere Filme wurden nicht selten nahezu kaputt synchronisiert, nur um das Publikum bei Laune zu halten.

Synchronisation war ein Teil der kulturellen Verwahrlosung in dieser Zeit. Dem internationalen Gebrauchskino, den italienischen Western oder den Martial-Arts-Filmen aus Hongkong wurden schauerlich kalauernde deutsche Dialoge verpasst. (...) Aus einem kulturellen Übersetzungsprozess ist spätestens hier ein Akt kultureller Barbarei geworden. (...)

Heute geht es im Synchrongeschäft wieder respektvoller zu. Aber die Kritik an den Auswüchsen der Synchronisation führte nicht so weit, das Verfahren generell in Frage zu stellen. Dabei muss noch die sorgfältigste Synchron-Arbeit ihr Material auf eine Weise verändern, die weit über die Übersetzung hinausgeht. Synchronisation verrät mindestens so viel über die Kultur, für die sie vorgenommen wird, wie über jene, aus der das Original kommt. Es ist eine Technik des akustischen Übermalens. Der brave Hansjörg Felmy als Stimme des bösen Jack Nicholsons, Dietmar Schönherr als Stimme des Rebellen ohne Grund James Dean. In der Wahl der Synchronsprecher hat die deutsche Filmkultur stets verstanden, das Beunruhigende aus den Bilderzählungen zu vertreiben. (1)

Anmerkungen:

- (1) Markus Metz, Georg Seeßlen: Hauptsache, es passt ins Bild. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Februar 2004.
- (2) Thomas Bräutigam: Lexikon der Film- und Fernsehsynchronisation. Berlin 2001.
- (3) Julian Hanich: Hi-hi-Hilfe! - Eine Polemik gegen die Unsitte des Synchronisierens in sieben Argumenten. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 5. August 2003.
- (4) Hans-Jörg Rother: Aus den Ohren verloren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Juni 2004.
- (5) Martin Koerber: Lob des Originals. Ein Plädoyer gegen Filmsynchronisation. (Referat gehalten im Juni 2004) In: Filmgeschichte No.20, Filmmuseum Berlin, Dezember 2005.