

**Sibylle M. Sturm, Arthur Wohlgemuth: Hallo? Berlin? Ici Paris! –
Deutsch–französische Filmbeziehungen 1918 – 1939**

München: edition text + kritik 1996 (Cinegraph–Buch, hg. v. Hans–Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning), 191 S., ISBN 3-88377-538-X, DM 32,–

Die deutsch–französischen Filmbeziehungen waren einmal viel enger, als man es sich heute vorzustellen vermag. In den späten zwanziger Jahren gab es in französischen Kinos mehr deutsche als französische Filme zu sehen, und bis 1939 wurden in Babelsberg französische Filme gedreht. Eines der qualitativ besten Beispiele für solche französischen Produktionen in Deutschland ist Gremillons *L'étrange Monsieur Victor*, dessen Innenaufnahmen man wirklich nicht ansieht, daß sie in Babelsberg gedreht worden sind. Dieser Film gehört zu den Produktionen, die nur in Frankreich und nicht in Deutschland ausgewertet wurden. Einen willkommenen Rückblick auf 20 bewegte Jahre der Filmbeziehungen zwischen beiden Ländern gibt nun dieser Band, der auf Referaten anläßlich einer Tagung im Herbst 1995 beruht.

Nach den von französischer Präponderanz geprägten wirtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern vor 1914, bei denen nationalistische Untertöne

verblüffenderweise fehlten, war es nach 1918 erst einmal umgekehrt. Der französische Film hatte seine Weltstellung verloren, und für deutsche Filme galt das Schlagwort vom „film-boche“, den man nicht ins Land lassen wollte. Erst ab 1922 und der Uraufführung des *Caligari* in Paris setzte sich Unvoreingenommenheit auf beiden Seiten durch (während der Ruhrbesetzung hatte sich deutscher Nationalismus auch im Film ausgetobt). Der deutsche Film gewann bei Intellektuellen in Paris hohes Ansehen, wenigstens in seiner expressionistischen Ausprägung. Der Filmaustausch erreichte, besonders in der Richtung Deutschland—Frankreich, ein hohes Niveau. Interessant ist, wie schon in den zwanziger Jahren von französischer Seite aus versucht wurde, eine französisch-deutsche Zusammenarbeit mit Frontstellung gegen Hollywood zu etablieren. In allerjüngster Zeit haben wir Ähnliches erlebt. Leider fehlte bei der Tagung und damit auch im Buch ein Beitrag über die 1924 in Paris gegründete und bis 1939 erfolgreich arbeitende Ufa-Filiale Alliance cinématographique Européenne. Die verschiedenen Aufsätze zur filmwirtschaftlichen Entwicklung stützen sich auf eine systematische Durchsicht der deutschen und französischen Fachpresse, nicht auf Einsicht in Firmenarchive.

Film ist aber glücklicherweise nicht nur Industrie. Bernard Eisenschitz verweist in seinem den Band einleitenden Aufsatz „Correspondances – Schriftwechsel“ auf grundsätzliche Unterschiede bei der Rezeption des Kinos des „Anderen“. Die französische Kritik schon der zwanziger und dreißiger Jahre versuchte filmtypische Gesetzmäßigkeiten zu ermitteln. Ein Aufsatz wie der Artikel von Franju „Le style de Fritz Lang“ aus dem Jahr 1937 wäre in Deutschland damals undenkbar gewesen. Der deutschen Kritik hingegen, die immerhin Namen wie Arnheim, Siemsen, Haas, Balázs, Kracauer und Ihering kannte, dienten Literatur und Theater als qualitative Bezugspunkte. Im interessanten Gegensatz dazu arbeitet Thomas Elsaesser in einer tiefgründigen Untersuchung über deutsche Exil-Regisseure heraus, daß das Kino im Frankreich der dreißiger Jahre eines der Inszenierung des Raumes war. Ebenso interessant ist die Darstellung der Filme und der teilweise sehr unerfreulichen Arbeitsbedingungen (Antisemitismus) von Max Ophüls. Dieser Aufsatz von Asper macht wieder einmal den Wunsch geltend, daß die grundlegende Biographie, die Asper über Ophüls geschrieben hat, endlich einen Verleger finden möge.

Eine Besonderheit der Tonfilmzeit schließlich waren die Mehrsprachenversionen insbesondere der frühen Tonfilmjahre, bei denen im gleichen Dekor nacheinander erst mit deutschen Schauspielern eine deutsche Version und dann mit Schauspielern anderer Muttersprachen andere Sprachversionen gedreht wurden. Nur wenige Schauspieler wie Lilian Harvey waren multilingual und konnten in englisch, französisch und deutsch arbeiten. Mit diesen Mehrsprachenversionen wurde die anfangs schwierige Akzeptanz der Synchronisation überdeckt, die in der Tat bei unvoreingenommenen Zuschauern aparte Aha-Effekte auslösen kann. Wer schon einmal John Wayne auf französisch oder Marlene Dietrich auf japanisch sprechen gehört hat, weiß

von der Problematik einer Synchronisation. Die Untersuchung einiger dieser Mehrsprachenversionen ergab, daß die Fassungen weitgehend identisch sind und Unterschiede mehr mit der Unterschiedlichkeit der Darsteller als mit völker- bzw. besucherpsychologischen Erwägungen der Regisseure zu tun haben. Anders sahen natürlich die Neuverfilmungen aus, wie auch heute noch die zahlreichen amerikanischen Verfilmungen meist französischer Originalstoffe beweisen. *Der schwarze Walfisch* von Wendhausen (1934) hat mit Pagnols *Fanny* (1932) nur das Handlungsgerüst gemeinsam und ist ansonsten ein düsteres Kammerspiel, während *Fanny* ein lichtdurchfluteter mediterraner Pagnol ist.

Der schmale Band ist eine filmgeschichtliche Fundgrube und, wie gewohnt, mit guten Namens- und Titelregistern ausgestattet.

Ulrich von Thüna (Bonn)