

Jessica Berry
Zürich

Der Stellenwert fremdsprachiger Filme im Diskurs der französischsprachigen Schweiz zu Beginn des Tonfilms

Ein Vergleich zweier Sprachregionen eines
mehrsprachigen Landes

Abstract: Als Ende der 1920er Jahre der Tonfilm in Europa Einzug hielt, veränderte sich die Filmindustrie tiefgreifend. Besonders mit dem Aspekt der Sprache, der für den Stummfilm keine größere Herausforderung dargestellt hatte, musste man sich neu auseinandersetzen. Der multilinguale Raum der Schweiz ist diesbezüglich ein besonders interessanter Fall, da sich hier Entwicklungen, die sonst in verschiedenen Ländern stattfanden, innerhalb eines Landes verdichteten. Die Notwendigkeit, französisch-, deutsch- und italienischsprachige Publika zu bedienen, sorgte für außergewöhnliche Umstände in einer ohnehin herausfordernden Situation. Der Artikel untersucht die Diskurse zur Sprachproblematik in der deutsch- und französischsprachigen Schweiz anhand der Genfer und Zürcher Tagespresse. Der Fokus liegt auf der französischsprachigen Schweiz, da die Sprachthematik hier besonders relevant war.

Jessica Berry (M.A.), Doktorandin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds. Studium der Medienwissenschaft an der Universität Basel und der Filmwissenschaft an den Universitäten Zürich und Lausanne. Forschung zum Medienwandel des Tonfilms in der Schweiz.

1. Einleitung

Am 2. August 1929 wird in der Schweiz erstmals ein Tonfilm aufgeführt: In der frankofonen Stadt Genf ist der US-amerikanische Film *The Jazz Singer* (1927) zu sehen *und* zu hören. Die deutschsprachigen Städte Basel und Zürich folgen dem Eintritt in die Tonfilmzeit jeweils am 13. und 14. August mit Vorführungen von *Show Boat* (USA 1929). In der Schweiz wurde mit diesen Aufführungen der Medienwandel zum Tonfilm eingeläutet.

Beide erstgezeigten Tonfilme sind US-amerikanischer Herkunft, die hier in französisch- und deutschsprachigen Städten vorgeführt werden. Im *Tages-Anzeiger*, einer Zeitung der Stadt Zürich, schreibt man zur Einführung des Tonfilms in der Stadt mit dem Liebesdrama *Show Boat*: „Mit seiner ausschliesslich englischen Sprache hat sich dieser Film – abgesehen von deutsch eingeworfenen Stellen – die Internationalität vor der Nase zugeklappt.“¹ Zur Aufführung eines weiteren US-amerikanischen Films im Oktober 1929 in Genf wird in der Filmbesprechung der Tageszeitung *Journal de Genève* festgestellt, dass mit dem Aufkommen des Tonfilms neuerdings die Frage nach der gesprochenen Sprache aufgeworfen würde.²

Diese ersten Beispiele von Tonfilmprojektionen verweisen auf die spezielle Situation der Schweiz im Wandel vom Stumm- zum Tonfilm. Das (zu diesem Zeitpunkt) offiziell dreisprachige Land mit deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Regionen stellt einen interessanten Fall für die Untersuchung des Medienwandels dar, der sprachspezifische Tonfilme hervorbrachte. Stummfilme konnten zuvor durch den kostengünstigen und unkomplizierten Austausch der Zwischentitel verschiedensprachigen Publika verständlich gemacht und somit theoretisch in der ganzen Welt gezeigt werden. Wie insbesondere auch das angeführte Zitat des *Tages-Anzeigers* betont, bedeuteten die neuen Tonfilme mit gesprochenen Dialogen eine Herausforderung für die Filmindustrie vor allem in Bezug auf ihre Distribution.³

In einem Artikel der Branchenzeitschrift *Schweizer Cinéma Suisse* wird im September 1929 geschrieben:

Pauvres loueurs suisses! Vous voilà désormais obligé d'avoir pour chaque production une version muette, une copie sonore avec titres français, une autre avec

¹ Fl. 1929: o. S.

² Vgl. J. Ct. 1929a: 5–6.

³ Vgl. hierzu beispielsweise Wahl 2009 oder Berry 2018.

titres allemands et pour peu que la Suisse italienne veuille suivre le mouvement, les ennuis seront portés au maximum.⁴

Der Autor oder die Autorin geht darauf ein, dass mit der Tonfilmeinführung die Filme, die in der Schweiz vorgeführt werden sollten, aufgrund der verschiedenen Landessprachen immer in mindestens zwei übersetzten Fassungen beschafft werden müssten. Wenn auch sicherlich nicht sämtliche in der Schweiz aufgeführten Filme immer in allen drei Sprachteilen in den Kinos liefen, zeigt das Zitat die Schwierigkeiten auf, denen die Schweiz angesichts der Einführung des Tonfilms gegenüberstand. Da die Spielfilmproduktion der Schweiz sehr gering war, waren die in den Kinos gezeigten Filme, bis auf wenige Ausnahmen, ausländischer Herkunft. Im Folgenden wird gezeigt, dass besonders im ersten Jahr des Medienwandels nicht alle Tonfilme in der Schweiz in einer übersetzten Form in den Kinos zu sehen waren, wie es das Zitat der *Schweizer Cinéma Suisse* suggeriert: Vor allem in den Kinos der frankofonen Schweiz konnte das Publikum fremdsprachige, nicht übersetzte Filme sehen.

In diesem Artikel soll der Umgang der Presse mit der Sprachthematik, in Bezug auf anderssprachige Filme, in den ersten Jahren des Tonfilms nachgezeichnet werden. Der Schwerpunkt liegt auf der frankofonen Schweiz, denn der Diskurs nahm, wie gezeigt wird, in dieser Sprachregion einen hohen Stellenwert ein. Vergleichend wird im Anschluss die entsprechende Situation in der deutschsprachigen Schweiz herangezogen. Hierfür wird vor allem die Tagespresse der Städte Genf und Zürich ausgewertet, die jeweils französisch- und deutschsprachig sind. Zusätzlich wird teils auch eine Lausanner Tageszeitung berücksichtigt, da die dort verfassten Kinobesprechungen themenrelevante Beiträge enthalten. Die Städte stehen dabei stellvertretend für ihre jeweiligen Sprachregionen.

2. Fremdsprachige Filme in Genf

Am 25. November 1929, fast vier Monate nach Einführung des Tonfilms in der Stadt Genf, heißt es im *Journal de Genève*, dass das Kino Molard das erste Mal dem Genfer Publikum einen Film in seiner Sprache präsentiert.⁵ Es handelt sich dabei um den Film *Les trois masques* (F 1929, André Hugon). Acht Monate nachdem Tonfilme in der frankofonen Stadt Einzug hielten, weist die Filmrubrik derselben Tageszeitung ausnahmsweise⁶ einen Untertitel auf, der „Un film parlant français à

⁴ Jn. Hd. 1929: 2.

⁵ Vgl. J. Ct. 1929b: 6.

⁶ Die Sichtung der Filmrubriken des *Journal de Genève* zwischen August 1929 und Dezember 1934 zeigte keine weiteren Beispiele mit Untertiteln.

l'Alhambra“ lautet.⁷ Der außerordentliche Untertitel deutet bereits auf die Besonderheit eines französischen Filmes im Genfer Kinoprogramm hin. Im ersten Satz des Artikels heißt es zudem: „On n'avait encore eu (exception faite du *Collier de la reine*) que deux films parlant français [...]“. Der hier besprochene Film ist *La nuit est à nous* (D 1929, Carl Froelich/Henry Roussell), die französische Sprachversion⁸ des deutschen Films *Die Nacht gehört uns* (1929). Dass es sich um einen Sprachversionsfilm handelt, wird auch am Schluss der Filmbesprechung erläutert. Des Weiteren wird betont, dass *La nuit est à nous* erst der dritte oder vierte französischsprachige Tonfilm ist, der in Genf präsentiert wird.

Die *Schweizer Cinéma Suisse* macht bei der Ankündigung von *La nuit est à nous* ebenfalls auf die Seltenheit französischsprachiger Filme in Genf aufmerksam und spricht das Verlangen des Publikums nach Tonfilmen in der eigenen Sprache direkt an: „Le public Suisse romand attend avec impatience les premiers films parlants 100 % français.“⁹ Nach Auffassung der Autorin oder des Autors hat der neue Tonfilm beim Publikum den Wunsch nach Produktionen in der eigenen Sprache geweckt und dieser sei in Genf in den ersten Monaten nicht erfüllt worden.

Als in der ebenfalls frankofonen Stadt Lausanne in einer Woche im Juni 1930 beide neu anlaufenden Filme deutschsprachig sind, wird in der *Tribune de Lausanne* bemerkt:

Il fallait s'attendre à cela avec l'installation du sonore à Lausanne, car il est bien évident que la production française n'est pas encore assez avancée pour pouvoir faire face à la demande des salles sonores de France et de Suisse française.¹⁰

Wie im eingangs zitierten Artikel des *Tages-Anzeigers* zur Einführung des Tonfilms in Zürich, behauptet man in der *Tribune de Lausanne*, dass aufgrund der neuen Form des Films seine Internationalität verloren gegangen sei. Der Autor, Jean Rubattel, erläutert diese Aussage nicht, jedoch war es unter den zeitgenössischen Filmtheoretiker_innen und -kritiker_innen eine verbreitete Sorge, dass die nun sprachspezifischen Filme im anderssprachigen Ausland nicht mehr verständlich waren und somit das Medium seine internationale Eigenschaft einbüße.¹¹ Rubattel fährt fort:

⁷ J. Ct. 1930a: 7.

⁸ Die Sprachversionen waren, neben der Untertitelung und der Nachsynchronisation, eine Methode, Filme im anderssprachigen Ausland zu vermarkten, indem man sie nicht nur in der Sprache des Produktionslandes, sondern gleichzeitig, Szene für Szene, auch in einer oder mehreren anderen Sprachen drehte.

⁹ O. V. 1930: 12.

¹⁰ Rub. 1930a: 6.

¹¹ Vgl. hierzu beispielsweise Kracauer 2004 [1931].

[...] il faudra patienter encore quelques temps, ou se familiariser rapidement, avec l'allemand, l'anglais, voire même, peut-être, avec l'italien et l'espagnol, pour ne rien perdre des films – il y en a encore, paraît-il de nombreux – qui passeront à Lausanne dans des langues étrangères.¹²

Für den Autor ist es eine logische Folge des Tonfilms, dass viele fremdsprachige Produktionen in der Stadt gezeigt werden. Die Lösung für diese Problematik sieht er darin, sich mit diesen fremden Sprachen vertraut zu machen. Dies ist eine interessante Herangehensweise an die Thematik, wenn man beachtet, dass er und andere den Verlust der Internationalität des Films aufgrund des Verständnisproblems beklagten. Rubattel verlagert das Problem vom Medium hin zu den Zuschauer_innen: Sie sind es, die sich nach Rubattels Auffassung an die neue mediale Situation anpassen müssen. Führt man den Gedanken des Autors fort, würde eine andere Form der Internationalität durch den Tonfilm geschaffen werden: Eine, die darin läge, dass das Publikum verschiedene Sprachen beherrscht, was die internationale und interkulturelle Verständigung fördern könnte.

Die Vermutung des Kritikers, dass nach Erscheinen des Artikels weiterhin zahlreiche anderssprachige Filme in den Lausanner Kinos laufen würden, entspricht der Realität; dasselbe gilt auch für Genf.

Nachdem die allerersten Tonfilme in Genf US-amerikanischer Herkunft gewesen waren, wurden in der Stadt auch viele deutschsprachige Filme präsentiert. So wird im *Journal de Genève* am 19. August 1930 als einleitender Satz der Filmrubrik geschrieben: „On continue à parler allemand plus que de raison dans les cinémas.“¹³ Trotz dieser etwas scharfzüngigen Bemerkung und dem weiter oben beschriebenen Verlangen nach französischsprachigen Filmen zeigt die Autorin, Jeanne Clouzot, im weiteren Verlauf des Artikels ihre Wertschätzung für deutsche Filme.¹⁴

Zwei Genfer Kinos, das Molard und das Palace, stechen diesbezüglich besonders hervor, da sie auch über die Zeiten, in denen es an französischsprachigen Tonfilmen mangelte, hinaus besonders viele deutschsprachige Filme zeigten, teilweise mit einer Form der Übersetzung, jedoch hauptsächlich ohne. Das Palace war sogar von Oktober 1930 bis September 1932 ein hauptsächlich deutschsprachiges Kino, in dem französisch- und englischsprachige Filme seltene Ausnahmen waren. Zu dem hohen Anteil an deutschsprachigen Filmen im Molard wird im *Journal de Genève* im Oktober 1930 geschrieben: „[...] [L]e cinéma Molard se fait bien une sorte de spécialité de ‚100% allemands‘ et il y doit trouver son compte, étant donnée la fidélité

¹² Rub. 1930a: 6.

¹³ Ct. 1930a: 5.

¹⁴ Vgl. ebd.

de sa clientèle.“¹⁵ Clouzot ist der Meinung, dass es natürlich sei, dass in einer Schweizer Stadt ein Publikum bedient werde, das Deutsch verstünde, selbst wenn die Stadt frankofon sei.¹⁶

Im Übrigen wählten die Filmverleiher_innen oder Kinobetreiber_innen bei Filmen, die sowohl in deutsch- als auch in englischsprachigen Versionen produziert wurden, teils die deutschsprachige Fassung für das Genfer Publikum. So beispielsweise *Der blaue Engel* (D 1930, Josef von Sternberg), *Anna Christie* (USA 1930, Jacques Feyder)¹⁷ und mehrere andere, die vor allem im Kino Palace präsentiert wurden. Man schien folglich davon auszugehen, dass diese Versionen ein größeres Publikum ansprechen würden. Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob lediglich deutschsprachige Einwohner_innen oder auch jene ohne Fremdsprachenkenntnisse diese Filme sahen und in die spezialisierten Kinos gingen. In den im Folgenden analysierten Artikeln wird tendenziell Letzteres suggeriert.

2.1 Verständlichkeit durch Bildlichkeit

Es ist nicht erstaunlich, dass sich die Kritiker_innen der frankofonen Schweiz aufgrund der hohen Zahl an nicht übersetzten fremdsprachigen Filmen in den Kinos ihrer Region mit der Frage der Verständlichkeit beschäftigten. So findet Rubattel im März 1931, dass es durchaus angebracht sei, in einer Stadt wie Lausanne nicht-französischsprachige Filme zu zeigen, und eruiert die Frage, ob es wirklich nötig sei, „die Sprache Goethes“¹⁸ perfekt zu beherrschen, um einen deutschsprachigen Film verstehen und adäquat würdigen zu können.¹⁹ Seine Schlussfolgerung lautet folgendermaßen:

Je ne répondrai ni oui ni non, car si la langue des auteurs est l'allemand, si une bonne partie du film est simplement faite de dialogues, l'autre partie, l'autre langage n'est pas négligé, au contraire, et ce langage est international – c'est le langage du cinéma.²⁰

Rubattel spricht hier neben der Sprache der Dialoge eine filmische Sprache an, womit er die dem Film eigenen Gestaltungsmittel meint, die ihn von anderen Künsten absetzen. Diese Vorstellung einer solchen Filmspezifik war schon zu Zeiten des Stummfilms üblich. Er vergleicht, wie in den klassischen Filmtheorien gän-

¹⁵ J. Ct. 1930b: 8.

¹⁶ Vgl. ebd.: 8–9.

¹⁷ Der Regisseur der US-amerikanischen Version war Clarence Brown.

¹⁸ Jean Rub. 1931a: 3.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Ebd.

gig,²¹ den Film mit dem Theater und fordert, dass der Tonfilm nicht darauf reduziert werden solle, „fotografiertes Theater“²² zu sein. Ein rein ‚filmischer‘ Film, der mit seinen spezifischen Möglichkeiten arbeite, würde immer auch seine Internationalität bewahren, weshalb in einer Stadt wie Lausanne auch englisch- und deutschsprachige Filme sehr erfolgreich seien.²³ Im Übrigen ist dies derselbe Autor, der zuvor im bereits zitierten Artikel behauptet hatte, dass durch die Dialoge die Internationalität des Films verlorengegangen sei. Seine Lösung hierfür besteht folglich darin, die Bildsprache, die filmspezifischen Mittel verstärkt einzusetzen, denn er findet:

Un bon film sera toujours du bon cinéma et il sera susceptible de plaire aussi bien en Amérique qu’en Allemagne, en France ou en Suisse, car pour des œuvres de qualité au point de vue strictement cinématographique, le langage parlé et chanté sera toujours secondaire.²⁴

Die Vorstellung, dass ein fremdsprachiger Film gefallen und verstanden werden kann, wenn die filmische Sprache stärker als die gesprochene Sprache zur Geltung kommt, findet man auch schon früher bei Clouzot vom *Journal de Genève*. So schreibt sie im Februar 1930 über den Film *Dich hab’ ich geliebt* (D 1929):

[Le film] offre un sujet plus cinématographique. Ce sujet, sans profondeur, mais joli, est même si bien fait pour l’écran que le film du Molard, quoique parlant beaucoup, réussit à rester un film – et quoique parlant allemand réussit à se faire entendre des gens qui ne comprennent pas un mot de cette langue.²⁵

Die Autorin argumentiert, dass *Dich hab’ ich geliebt* es schafft, ‚trotz‘ der vielen Dialoge ein Film zu bleiben. Anhand dieses weiteren Beispiels wird deutlich, dass in der Filmkritik üblicherweise ein Film mit vielen Dialogen nicht als filmisch erachtet wurde. Clouzot behauptet, dass ihre oben zitierten Feststellungen reichen würden, um zu beweisen, dass die Bilder dieser Produktion eine vom Wort unabhängige Rhetorik hätten.²⁶

Zu *Das lockende Ziel* (D 1930) schreibt dieselbe Kritikerin: „[...] [U]n film qui m’a paru excellent bien que je n’en entendisse point la langue (et ce détail même témoigne encore en faveur de la bande).“²⁷ Sie sieht es also als Qualität des Films, dass sie trotz des sprachlichen Unverständnisses den Eindruck bekommen hat,

²¹ Vgl. hierzu beispielsweise Münsterberg 1996 oder Balázs 2001 [1924].

²² Jean Rub. 1931a: 3.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.: 3–4.

²⁵ J. Ct. 1930c: 5.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ J. Ct. 1930d: 6.

dass er ausgezeichnet sei, und im weiteren Verlauf des Artikels erläutert sie: „[...] [L]’œuvre reste cinématographique, bien découpée, sans longueurs ni dialogues insistants, usant de scènes pittoresques, de beaux plein-air, renfermant enfin l’émotion indispensable à tout sujet qui prétend être émouvant [...].“²⁸

Man kann den Worten Clouzots entnehmen, dass ihres Erachtens Tonfilme neben der gesprochenen Sprache eine Bildsprache haben, und wenn diese geachtet werde und gut ausgeführt sei, könne man den Film verstehen oder zumindest seinen Wert erkennen.

Unter den Filmkritiker_innen bestand also die Meinung, dass eine ‚gute‘ Ausarbeitung der bildlichen Sprache die Unverständlichkeit des Dialoges kompensieren und die Handlung hauptsächlich über die Bildlichkeit nachvollziehbar sein kann. Die Diskussion der Verständlichkeit von fremdsprachigen Filmen zeigt, dass die Kritiker_innen für den neuen Tonfilm ein Regularium setzen wollen. Er muss nach diesem normativen Prinzip primär seinen bildlichen Eigenschaften folgen und die Dialoge nur zweitrangig einsetzen. Dem Film wird demnach weiterhin, wie zu Stummfilmzeiten, die Bildlichkeit und nicht die gesprochene Sprache als Spezifikum zugeschrieben. Und Letztere wird weiterhin dem Theater als zentrales Merkmal zugeordnet. Das Kriterium dafür, was einen „guten“ Film ausmacht, ist dementsprechend, dass man ihn wertschätzen oder sogar verstehen kann, ohne die gesprochene Sprache zu verstehen, da er hauptsächlich über visuelle Komponenten funktioniert.

Somit sind der Lausanner Kritiker und die Genfer Kritikerin derselben Meinung wie Siegfried Kracauer, der den Zusammenhang zwischen der internationalen Verständlichkeit und dem Gütekriterium eines Tonfilms direkt anspricht:

Das Interesse an der geographischen Ausbreitung von Tonfilmen geht hier durchaus mit dem ästhetischen Interesse zusammen. 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.²⁹

Kracauer betont ebenfalls die Bedeutung der visuellen, der filmischen Sprache, die einen höheren Stellenwert bekommen solle als die Dialoge, was zu einem Verstehen des Films über die Bilder führe.³⁰

²⁸ Ebd.

²⁹ Kracauer 2004 [1931]: 478.

³⁰ Vgl. ebd.

Über die genannten Beispiele hinaus, führen sowohl Clouzot als auch Rubattel in weiteren Besprechungen Filme auf, die ihres Erachtens diesem Anspruch gerecht werden.

Dementsprechend gibt es auch Filme, die, laut der Genfer Kritikerin, diesem Anspruch nicht genügen. So beispielsweise die deutsche Produktion *Die Csikosbaroneß* (1930), über die die Autorin schreibt, dass sie sich ausschließlich an ein Publikum richte, das gut Deutsch verstehe, denn es würde viel mehr gesprochen als gesungen.³¹ Und weiter: „Par conséquent le charme de la musique, non plus d’ailleurs que celui de l’image, ne saurait compenser l’incompréhension totale de ce qui se passe et se dit.“³²

Auch bezüglich des Films *Die große Sehnsucht* (D 1930, Stefan Székely) behauptet Clouzot: „[C’est] un de ces films pour la compréhension desquels il est absolument nécessaire de savoir l’allemand.“³³ Sie vergleicht weiter: „C’est assez dire que les scènes et images n’y ont pas, comme en d’autres œuvres (*Das lockende Ziel*, par exemple), une expression pénétrante en dehors même de l’expression verbale utilisée.“³⁴ Interessanterweise stellt sie fest: „Enfin les scènes très découpées font de ce film parlant, du cinéma-cinéma et non du cinéma-théâtre.“ Dies trotz des kaum vorhandenen bildlichen Ausdrucks, weshalb er nicht von jenen verstanden werden könne, die kein Deutsch sprechen. Sie bewertet ihn letztlich doch als Film, der sich seine medialen Spezifika zunutze macht und somit ‚filmisch‘ ist.

Rubattel ist in Bezug auf diesen Film ähnlicher Meinung, denn er schreibt in der *Tribune de Lausanne*:

Ce film est parlant en allemand, on y parle même beaucoup et seules les personnes comprenant bien la langue de Goethe auront du plaisir à suivre les dialogues, les interviews et les sketches, présentés dans cette bande. Ceci dit, je m’empresse d’écrire que cette réserve – qui n’en est pas une – n’enlève aucune des qualités de cette bande, très intéressante et qui fera plaisir à tous ceux qui s’intéressent au cinéma.³⁵

Der Kritikerin und dem Kritiker zufolge bedeutet also in diesem Film die gelungene Bildsprache zwar nicht, dass man die Handlung auch ohne deutsche Sprachkenntnisse versteht, jedoch macht sie ihn trotzdem zu einem ‚guten‘ Film.

³¹ Vgl. J. Ct. 1930e: 6.

³² Ebd.: 6.

³³ J. Ct. 1930f: 8.

³⁴ Ebd.

³⁵ J. Rub. 1930: 4.

Abgesehen von der Bildlichkeit sieht die Genfer Kritikerin weitere Gründe, weshalb ein anderssprachiger Film gefallen kann. In einem Artikel im März 1930 schreibt sie etwas beißend, der Tonfilm laufe darauf hinaus, dass die Produktionen (und sogar die Nachrichten) um einen Sänger herum konzipiert würden; dass es das Zeitalter des Gesangs sei. Und weiter: „Ainsi des gens qui n’entendent pas l’allemand ou l’anglais supportent des films parlant en ces langues parce qu’ils contiennent des chansons, ou plutôt une chanson (la même revient généralement à plusieurs reprises).“³⁶ Auch wenn dieser Kommentar zunächst etwas sarkastisch erscheint, äußert sich Clouzot zum deutschen Film *Ich glaub’ nie mehr an eine Frau* (1930) folgendermaßen:

[...] [L]es acteurs parlent d’un bout à l’autre de l’histoire, en allemand, et aucune traduction ne vient au secours des ignorants, mais le chanteur Richard Tauber a une voix chaude et belle admirablement rendue par la pellicule ou le disque. De plus, il joue avec un sobriété parfaite.³⁷

In einem Film, den sie sprachlich nicht verstanden hat, lobt sie Richard Taubers Gesang und sein Schauspiel. Zu *Ein Tango für dich* (D 1930, Géza von Bolváry) schreibt sie: „Pour ceux auxquelles les nuances de la langue et de l’esprit allemands échappent, il y a encore d’agréables moments.“³⁸ Diese ‚angenehmen Momente‘ würden hauptsächlich durch die Gesangs- und Tanznummern entstehen.³⁹ In ihrer Besprechung des Films *Ariane* (D 1931, Paul Czinner) erklärt die Autorin, dass sie zwar die Dialogszenen nicht ausreichend bewerten kann, da sie die Sprache nicht verstehen würde, doch das mimische und gestische Schauspiel von Elisabeth Bergner sei so fesselnd, dass sie den Film alleine tragen könne.⁴⁰ In der *Tribune de Lausanne* wird bezüglich E. A. Duponts *Atlantik* (GB 1929) bemerkt: „[...] [N]ous n’irons pas jusqu’à dire, comme nous l’avons entendu, que même ceux qui ne connaissent pas la langue du Goethe comprennent tout, mais notons que la diction est soignée et que les interprètes parlent un très bel allemand que l’on entend avec plaisir.“⁴¹

In diesen Besprechungen wird offenbar davon ausgegangen, dass nicht nur das deutschsprachige Publikum der französischsprachigen Schweiz diese Filme sah. Deshalb wird im Einzelfall darauf hingewiesen, ob sie sich für ausschließlich frankofone Zuschauer_innen eignen, das heißt, ob sie über die Bildsprache verständlich sind oder auf andere Art gefallen können – oder eben nicht.

³⁶ J. Ct. 1930g: 6.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ct. 1930b: 5.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. J. Ct. 1931a: 4.

⁴¹ Rub. 1930b: 3.

2.2 Zwischenfazit

Man kann den Filmkritiken des *Journal de Genève* und der *Tribune de Lausanne* entnehmen, dass es in den Kinos der frankofonen Schweiz in den ersten Monaten des Tonfilms eine Normalität war, anderssprachige, vor allem deutschsprachige Filme zu sehen. Der Hauptgrund hierfür scheint zunächst ein Mangel an französischsprachigen Filmen gewesen zu sein. Betrachtet man die Genfer Kinoprogramme, ist zu erkennen, dass in den letzten Monaten des Jahres 1930 vermehrt Filme auf Französisch vorgeführt wurden, wenn auch viele davon Sprachversionen deutscher Filme waren. Ab 1931 findet man deutlich mehr französische Filme und weiterhin französische Sprachversionen in den Programmen. Zudem wurde die Zahl an nachsynchronisierten und Untertitelten Filmen größer. Doch wie bereits erläutert, zeigte vor allem das Genfer Kino Palace bis September 1932 fast ausschließlich und auch noch bis Ende 1933 sehr viele nicht übersetzte deutsche Filme. Auch andere Kinos zeigten vereinzelt deutsch- oder englischsprachige Produktionen, und man programmierte auch Filme, die in mehreren Sprachversionen gedreht wurden, in ihren verschiedenen Fassungen. *Leutnant warst du einst bei den Husaren* (D 1930, Manfred Noa) und seine französische Fassung *Mon cœur incognito* (D 1930 Manfred Noa/André-Paul Antoine) liefen zum Beispiel aufeinander folgend im März 1931 im Kino Molard. In den Filmkritiken der Genfer und Lausanner Tageszeitung wird ersichtlich, dass für die Autor_innen der Vergleich der verschiedenen Sprachversionen eines Films besonders reizvoll war.

Es bestand jedoch offenbar eine Ambivalenz zwischen der Akzeptanz und Wertschätzung fremdsprachiger Filme und dem Wunsch, Tonfilme in der eigenen Sprache zu sehen, denn Clouzot schreibt im Februar 1931:

Certains établissements cinématographiques de Genève ont scrupule de donner à leur public des œuvres en langue autre que française et il faut leur savoir gré du principe. Mais le pourcentage des très bon films n'est illimité dans aucun pays.⁴²

Die Aussage, dass denjenigen Kinobetreibern, die nicht-französischsprachige Filme vermeiden, Dankbarkeit entgegengebracht werden müsse, weist darauf hin, dass es der Kritikerin wichtig ist, französische Filme sehen zu können. Die Befürchtung, dass die Qualität der in Genf präsentierten Filme durch eine derartige Einschränkung jedoch beeinträchtigt werde, führt sie zur Meinung, dass auch anderssprachige Filme programmiert werden sollen, spezifisch auch US-amerikanische, die ihr zufolge zu selten in Genfer Kinos vertreten seien.⁴³ Im weiteren Verlauf des Artikels erklärt sie die Übersetzung durch Untertitelung zu ihrer präferierten Lösung dieses Problems.

⁴² J. Ct. 1931b: 7.

⁴³ Vgl. ebd.

Auch Rubattel weist diese Ambivalenz auf. Bevor er den bereits zitierten affirmativen Artikel hinsichtlich fremdsprachiger Filme in Lausanne veröffentlichte, äußerte er sich im Januar 1931 eher unzufrieden mit der Sprachsituation. Der Autor kritisiert in dem betreffenden Text französische Filme, die oftmals zu ‚theaterhaft‘ seien, und schreibt:

Cette constatation est d’autant plus navrante pour nous Suisses français par le fait que pour avoir des spectacles cinématographiques de valeur nous serons peut-être forcés de subir des films parlants allemands, très supérieurs – la question de la langue mise à par – aux productions françaises.⁴⁴

Der Kritiker deutet an, dass er französischsprachige Filme bevorzugen würde, problematisiert jedoch ebenfalls die daraus resultierende Limitierung des Angebots.

Im Übrigen ist ein Postskriptum diesem Artikel angehängt, in dem einer Leserin versichert wird:

Je suis en mesure de vous rassurer, renseignements pris, aucune démarche officielle n’a été faite auprès des directeurs de cinémas à Lausanne pour protester contre la projection de films parlants de langues étrangères.⁴⁵

Dies ist ein Indiz dafür, dass es im Lausanner Kinopublikum Zuschauer gab, die Filme in einer anderen Sprache als ihrer Muttersprache schätzten.

Rubattel bleibt weiterhin zwiegespalten. Ein halbes Jahr nachdem er dargelegt hatte, dass es völlig natürlich sei, nicht-französischsprachige Filme in Lausanne zu zeigen, und dass diese dort auch Erfolg hätten, sofern sie ‚filmisch‘ seien,⁴⁶ offenbarte er erneut eine etwas davon abweichende Perspektive. In der Ankündigung des Lausanner Winterprogramms schreibt er im September 1931, dass es zwar einige Filme enthalte, die deutschsprachig seien – über die sich das Lausanner Publikum bis dahin, wie er betont, jedoch nicht beklagen konnte –, sowie einige englischsprachige US-amerikanische Filme.⁴⁷ Er hebt jedoch stark hervor, dass der Großteil des Kinoprogramms aus französischsprachigen Filmen besteht, und bekundet: „C’est un progrès très sensible sur les années précédentes et les directeurs de nos salles ont fourni un bel effort pour s’assurer des films accessibles à tous les habitués de leurs salles.“⁴⁸

⁴⁴ Jean Rub. 1931b: 3.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Siehe Fußnoten 22–24, 26–28.

⁴⁷ Vgl. Jean Rub. 1931c: 3.

⁴⁸ Ebd.

Trotz der Anerkennung von Filmen, die durch ihre Bildlichkeit fehlende Fremdsprachenkenntnisse kompensieren, und der Wertschätzung von vor allem deutschen Produktionen freut sich der Kritiker darüber, dass vermehrt französischsprachige Filme in den Kinos programmiert wurden. Dies unterstützt die eingangs beschriebene Feststellung, dass der Tonfilm den Wunsch nach Filmen in der eigenen Sprache weckte.

Wie bereits erläutert, waren in der Anfangszeit des Tonfilms fremdsprachige Filme stark in den Kinos der frankofonen Schweiz vertreten, zeitweise überwogen sie sogar. Wie man den angeführten Pressebeispielen entnehmen kann, schlug sich diese sprachlich besondere Situation in den Diskursen nieder. Es wird besprochen, dass und weshalb viele deutsch- und englischsprachige Filme zu sehen seien, ob dies gerechtfertigt sei und wie diese Filme gestaltet sein müssten, damit man sie ohne Sprachkenntnisse verstehen könne. Anhand einzelner Fallbeispiele wird eruiert, ob Letzteres erfüllt werde, ob sie darüber hinaus andere Anreize haben usw. Im Zuge dessen wird ein normatives Filmverständnis formuliert, das sich an Prinzipien aus der Stummfilmzeit anlehnt.

3. Blick auf den Diskurs zur Sprachenproblematik in Zürich

Wirft man einen Blick auf die Zürcher Kinoprogramme seit der Einführung des Tonfilms in der Stadt, fällt auf, dass die Tonfilmkinos sehr früh viele deutschsprachige Filme zeigten. Im Jahr 1930 lief zum Beispiel im Zürcher Kino Apollo lediglich ein britischer Film, der englischsprachig war, sowie einer, bei dem nicht herausgefunden werden konnte, in welcher Form er präsentiert wurde, sowie zwei US-amerikanische Filme, die jedoch keine Dialoge aufwiesen. Alle anderen – ca. 25 – Filme in diesem Jahr waren deutschsprachig – das heißt deutsche Produktionen oder deutsche Sprachversionen. Das Kino Capitol zeigte in den ersten zwei Monaten des Jahres 1930 noch hauptsächlich US-amerikanische Filme, doch ab März waren vorwiegend deutschsprachige Filme zu sehen.

Auffällig ist hierbei, dass in den Filmkritiken der Deutschschweizer Tagespresse wie im *Tages-Anzeiger* und der *Neuen Zürcher Zeitung* keine Thematisierung der Problematik anderssprachiger Filme gefunden wurde. Lediglich kurze Kommentare konnten entdeckt werden, wie der folgende zum Film *Monte Carlo* (USA 1930, Ernst Lubitsch): „Sein Nachteil ist für die deutsche Sprachwelt, dass die sehr vielen Dialoge englisch gehalten werden. Ein wundervolles, man möchte sagen entkalk-

tes Englisch, das die zwei Hauptdarsteller [...] sprechen.“⁴⁹ Hierzu muss jedoch gesagt werden, dass der Film in Zürich in einer Untertitelten Fassung lief, sodass die Verständnisproblematik hier nicht mit hineinspielt. Der US-amerikanische Film *Hallelujah* (1929) von King Vidor hingegen wurde offenbar nicht übersetzt, denn zu diesem heißt es: „Ein unerhört dramatischer, prachtvoll gespielter Abschluss lässt den Film [...] noch lange in Erinnerung haften, auch dann, wenn man die gesprochenen Worte nicht verstanden hat.“⁵⁰ In der Besprechung von *Romance* (USA 1930, Clarence Brown) wird festgestellt, „dass man es nicht störend bemerkt [...], dass englisch gesprochen wird.“⁵¹ Es bleibt jedoch bei diesen Bemerkungen, ohne dass medial-ästhetische Überlegungen zum Verstehen von fremdsprachigen Filmen angestellt werden. Oftmals wird in den Kritiken der Zürcher Tageszeitungen nicht einmal auf die Sprache der Filme hingewiesen.

Die Vermutung liegt nahe, dass sich die Sprachthematik nicht derart in den Diskursen niederschlug wie in der frankofonen Schweiz, da die Konfrontation mit nicht übersetzten anderssprachigen Filmen in Zürich nicht gleichermaßen stark ausgeprägt war. Ein Zitat aus einem Artikel des *Tages-Anzeigers* bekräftigt diese Vermutung. Am 22. August 1931 heißt es: „Auffallenderweise starten in den letzten Wochen in Zürich zahlreiche rein französische Filme, was man vielleicht als einen Versuch auffassen kann, dem Publikum langsam Geschmack auch an diesen Produktionen beizubringen.“⁵² Während in den Kinos der frankofonen Städte in den ersten Monaten deutsch- und englischsprachige Filme in der Überzahl waren, war man in Zürich offenbar von Beginn an eher daran gewöhnt, deutschsprachige statt fremdsprachige Filme zu sehen. Deshalb ist es für den Kritiker ‚auffällig‘, als im August 1931 mehrere französischsprachige Filme im Programm auftauchten. Aufschlussreich ist auch die Formulierung, dass dem Publikum *langsam* der Geschmack *beigebracht* werden müsse. Im Gegensatz dazu schrieb Rubattel, dass sich das Lausanner Publikum schnell mit Fremdsprachen vertraut machen müsse.⁵³ Die suggerierte Eingewöhnungszeit an Filme, die nicht in der Muttersprache des Publikums liefen, wurde den Genfer und Lausanner Zuschauer_innen nicht gewährt.

Der Umgang mit der Sprachproblematik war dementsprechend in Zürich ein ganz anderer als in der frankofonen Schweiz. In der deutschsprachigen Stadt beschäftigte man sich kaum mit Filmen, die unübersetzt in einer Fremdsprache liefen, jedoch begann beispielsweise der Diskurs über die Nachsynchronisation deutlich früher. Während im *Tages-Anzeiger* bereits im Juli 1930 Ausführungen hierzu festgestellt

⁴⁹ Zy. 1931a: o. S.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ sel. 1931: o. S.

⁵² Zy. 1931b: o. S.

⁵³ Siehe Fußnote 15.

werden konnten, scheinen im *Journal de Genève* und in der *Tribune de Lausanne* erst ab der zweiten Hälfte des Jahres 1931 konkrete Besprechungen der Übersetzungsmethode aufzutauchen.

4. Fazit

Die Auswertung der Filmkritiken der Genfer, Lausanner und Zürcher Tageszeitungen zeigt, dass in der französischen und deutschen Sprachregion deutlich unterschiedliche thematische Schwerpunkte gelegt wurden in den ersten zwei Jahren nach der Einführung des Tonfilms in der Schweiz. Auf Grundlage der Prüfung der Kinoprogramme drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass die starke Präsenz von fremdsprachigen Filmen in den Programmen der frankofonen Schweiz – in den ersten Monaten kann man auch von einer Dominanz sprechen – zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Sprachthematik geführt hat. Die Berechtigung und die Rezeption von nicht-französischsprachigen Filmen in einer frankofonen Region waren hier Diskussionspunkte, und damit verknüpft waren medial-ästhetische Überlegungen über den Tonfilm als neues Medium.

In der deutschsprachigen Schweiz zeichnet sich ein anderes Bild ab: Hier konnten kurz nach der Einführung des Tonfilms zahlreiche deutschsprachige Filme gesehen werden. Die Kritiker_innen der Zürcher Tageszeitungen beschäftigen sich dementsprechend in ihren Filmbesprechungen fast gar nicht mit der Sprachthematik. Es ist nicht auszuschließen, dass es in den verschiedenen Sprachregionen grundsätzlich unterschiedliche Herangehensweisen an die Filmkritik gab. In der deutschsprachigen Schweiz wurde das Gewicht eventuell vermehrt auf die konkrete Filmbesprechung gelegt, das heißt auf die Handlung, die Figuren, das Schauspiel, die gestalterischen Mittel usw., während es in der frankofonen Schweiz möglicherweise eher üblich war, zusätzlich auch Überlegungen medialer Art anzustellen. Doch darüber hinaus besteht ein klarer Zusammenhang mit der sprachlichen Situation in den jeweiligen Kinos.

Dies zeigt, dass in der Schweiz im Medienwandel zum Tonfilm eine spezielle Situation herrschte. Entwicklungen, die sonst in verschiedenen Ländern stattfanden, verdichteten sich innerhalb dieses multilingualen Landes. Die frankofone Bevölkerung sah zunächst vor allem Filme in Fremdsprachen, während die deutschsprachige Bevölkerung schnell ein großes Angebot an Filmen in ihrer Sprache zur Verfügung hatte. Innerhalb eines einzigen Landes präsentieren sich folglich aufgrund des Multilingualismus verschiedene Perspektiven auf den neuen Tonfilm. Für weiterführende Studien drängt es sich auf, ähnliche Untersuchungen für die italienischsprachige Schweiz durchzuführen und mit den hier dargelegten Ergebnissen vergleichend zu analysieren.

Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berry, Jessica (2018): *Kino der Sprachversionen. Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929–1933*. Stuttgart: ibidem.
- Ct. (1930a): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (19.08.1930), S. 5.
- Ct. (1930b): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (05.08.1930), S. 5.
- Fl. (1929): „Die Zürcher Programme“. In: *Tages-Anzeiger* (24.08.1929), o. S.
- J. Ct. (1929a): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (21.10.1929), S. 5–6.
- J. Ct. (1929b): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (25.11.1929), S. 6.
- J. Ct. (1930a): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (06.04.1930), S. 7.
- J. Ct. (1930b): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (24.10.1930), S. 8–9.
- J. Ct. (1930c): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (04.02.1930), S. 5.
- J. Ct. (1930d): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (13.05.1930), S. 6.
- J. Ct. (1930e): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (04.10.1930), S. 6.
- J. Ct. (1930f): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (17.10.1930), S. 8.
- J. Ct. (1930g): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (11.03.1930), S. 5–6.
- J. Ct. (1931a): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (13.04.1931), S. 4.
- J. Ct. (1931b): „De film en film“. In: *Journal de Genève* (11.02.1931), S. 5–7.
- J. Rub. (1930): „Devant les films“. In: *La Tribune de Lausanne* (04.11.1930), S. 4.
- Jean Rub. (1931a): „Devant les films“. In: *La Tribune de Lausanne* (31.03.1931), S. 3–4.
- Jean Rub. (1931b): „Devant les films“. In: *La Tribune de Lausanne* (28.01.1931), S. 3.
- Jean Rub. (1931c): „Ce que nous verrons cet hiver“. In: *La Tribune de Lausanne* (16.09.1931), S. 3.
- Jn. Hd. (1929): „Sonore ou muet?“. In: *Schweizer Cinéma Suisse* 11.16–17, S. 2.
- Kracauer, Siegfried (2004 [1931]): „Internationaler Tonfilm?“. In: Mülder-Bach, Inka (Hrsg.): *Siegfried Kracauer. Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 475–479.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- o. V. (1930): „La page de l’exploitant“. In: *Schweizer Cinéma Suisse* 12.6, S. 12.
- Rub. (1930a): „Devant les films“. In: *La Tribune de Lausanne* (09.06.1930), S. 6.
- Rub. (1930b): „Devant les films“. In: *La Tribune de Lausanne* (29.04.1930), S. 3.
- sel. (1931): „Die Zürcher Programme“. In: *Tages-Anzeiger* (12.12.1931), o. S.
- Wahl, Chris (2009): *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik.
- Zy. (1931a): „Die Zürcher Programme“. In: *Tages-Anzeiger* (25.07.1931), o. S.
- Zy. (1931b): „Die Zürcher Programme“. In: *Tages-Anzeiger* (22.08.1931), o. S.

Medienverzeichnis

- Anna Christie*. USA 1930, Jacques Feyder.
Ariane. D 1931, Paul Czinner.
Das lockende Ziel. D 1930, Max Reichmann.
Der blaue Engel. D 1930, Josef von Sternberg.
Dich hab' ich geliebt. D 1929, Rudolf Walther-Fein.
Die Csikosbaroneß. D 1930, Jacob Fleck/Luise Fleck.
Die große Sehnsucht. D 1930, Stefan Székely.
Die Nacht gehört uns. D 1929, Carl Froelich.
Ein Tango für dich. D 1930, Géza von Bolváry.
Hallelujah. USA 1929, King Vidor.
Ich glaub' nie mehr an eine Frau. D 1930, Max Reichmann.
La nuit est à nous. D 1929, Carl Froelich/Henry Rousell.
Les trois masques. F 1929, André Hugon.
Leutnant warst du einst bei den Husaren. D 1930, Manfred Noa.
Mon cœur incognito. D 1930, Manfred Noa/André-Paul Antoine.
Monte Carlo. USA 1930, Ernst Lubitsch.
Romance. USA 1930, Clarence Brown.
Show Boat. USA 1929, Harry A. Pollard.
The Jazz Singer. USA 1927, Alan Crosland.