

Die Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme

Eine vergleichende europäische Studie

Um Stummfilme in anderssprachigen Ländern verständlich zu machen, wurden die Zwischentitel in die jeweilige Landessprache übersetzt. Mit der Einführung des Tonfilms ab 1929 wurde die Übersetzung der Filme zu einem Problem. Wurde die Synchronisation um 1930 noch in den meisten europäischen Film-ländern strikt abgelehnt, so wurde sie im Verlauf der dreißiger Jahre zu einem akzeptierten Verfahren, fremdsprachige Tonfilme zu übersetzen. Während jedoch einige Länder so gut wie keine Filme synchronisierten, ließen andere Länder fremdsprachige Filme nur in Synchronfassungen zu. Der folgende Artikel zeichnet die Etablierung der Synchronisation im Europa der dreißiger Jahre nach und erklärt, warum Synchronisation zunächst beinahe einheitlich abgelehnt wurde, um dann in einigen wenigen Ländern zu *dem* Standardverfahren der Übersetzung fremdsprachiger Filme zu werden.¹

Die Ausgangsfrage

Warum hat sich die Synchronisation fremdsprachiger Filme in einigen europäischen Ländern im Lauf einiger Jahre durchgesetzt, in anderen aber nicht? Diese Frage wird so kaum gestellt, da sie im Kontext der Literatur- und Sprachwissenschaften, die sich vor allem mit dem Thema Synchronisation beschäftigen, kaum beantwortet werden kann. Wird diese Frage überhaupt gestellt, so nähert man sich ihr in der Regel teleologisch und technikorientiert: Die Synchronisati-

1 In mehreren Beiträgen zu Sprachversionen habe ich auch die Frage der Synchronisation fremdsprachiger Filme bereits behandelt. Der vorliegende Beitrag erweitert die Perspektive, indem die Etablierung der Synchronisation in den europäischen Kontext gestellt wird. Aus Gründen der Lesbarkeit verweise ich im Weiteren nur bei wörtlichen Zitaten oder unmittelbaren Verweisen im Text auf Forschungsliteratur bzw. Quellen, es sei denn ich habe Literatur oder Quellen in den bereits vorliegenden Veröffentlichungen noch nicht erwähnt. Weitere Nachweise finden sich in meinen Texten: „Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema“. In: Andrew Higson/Richard Maltby (Hg.): *„Film Europe“ and „Film America“*. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter 1999, S. 249–273; „Making Films Comprehensible and Popular Abroad: The Innovative Strategy of Multiple-Language Versions“. In: *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*. No.4, Spring 2004, S. 72–79.

on gilt als optimales Verfahren, um Filme zu übersetzen, und es wurde eingesetzt, als es technisch ausgereift war. Länder, die nicht synchronisieren, sondern untertiteln, gelten gemeinhin hierbei nicht als Gegenbeispiel: Da es sich um kleine Länder handelt, wird argumentiert, mangle es einfach an Geld, um das optimale Verfahren der Synchronisation einzusetzen.

Diese Sicht ist problematisch, da sie nicht mit den beobachtbaren Tatsachen übereinstimmt. Um die Überprüfung der traditionellen Sicht auf die Synchronisation vorzunehmen, muss man zunächst das Problem, für das die Synchronisation eine Lösung ist, benennen. Im Kern geht es darum, Filme für anderssprachige Publika verständlich zu machen. Sodann ist es notwendig, empirisch und historisch zu analysieren, welche Verfahren bzw. Techniken entwickelt wurden, die dies leisten konnten. Zudem sind die Fragen zu beantworten, wann die jeweiligen Techniken zur Verfügung standen und welche dieser Techniken das Problem der Verständlichkeit in wirtschaftlicher Hinsicht optimal gelöst hat. Da eine technikgeschichtliche Verengung der Untersuchung eine Antwort auf die Ausgangsfrage nicht zulässt, ist es sinnvoll, nicht nur nach der ‚Erfindung‘ einer Technik zu fragen, sondern zugleich nach ihrer Akzeptanz bei Filmfirmen bzw. beim Publikum. Rekonstruiert man derart historisch-genealogisch die Verfahren, um Filme für anderssprachige Publika verständlich zu machen, und untersucht, unter welchen Bedingungen welche Techniken ihren Zweck optimal erfüllt haben, so wird man eine Antwort auf die Ausgangsfrage erhalten, die die Chance hat, international konsensfähig zu werden.

Das Problem und seine Lösungsmöglichkeiten

War für Stummfilme das Übersetzungsproblem gelöst, so musste mit der Einführung des Tonfilms ab 1929 neu darüber nachgedacht werden, wie Filme für anderssprachige Publika verständlich gemacht werden sollten. Eine Umfrage vom Mai 1930 unter europäischen Verbänden der Kinobesitzer stellte sich diesem Problem.² An ihr nahmen die Verbände aus Belgien, Dänemark, Deutschland, England, Finnland, Jugoslawien, den Niederlanden, Schweden, der Steiermark (ein Teil Österreich-Ungarns) und der Tschechoslowakei teil. Alle Verbände der Kinobesitzer betonten, dass fremdsprachige Filme vom großen Publikum abgelehnt werden. Tonfilme in einer anderen als der eigenen Sprache wurden nur unter bestimmten Umständen akzeptiert. Hierzu zählt die Mehrsprachigkeit einer Bevölkerung wie die der Schweiz, Belgiens oder Luxemburgs. Hierzu zählt aber auch die größere Fremdsprachenkompetenz, die insbesondere in weniger bevölkerungsstarken Ländern anzutreffen ist. So akzeptierten Deutschland, England und die Steiermark nur Filme in ihrer eigenen

2 „Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas“. In: *Film-Kurier*, 31. Mai 1930.

Sprache. Das bilinguale Belgien akzeptierte neben Französisch auch Flämisch. In Dänemark wurde neben Dänisch auch Deutsch und Englisch akzeptiert. Die Finnen akzeptierten auch Deutsch und Schwedisch, die Jugoslawen und die Niederländer Deutsch und die Tschechen vorwiegend Deutsch und in den Großstädten etwas Französisch. Die deutschen Filmwirtschaftler hatten demnach in den frühen dreißiger Jahren gegenüber ihren europäischen Kollegen einen strategischen Vorteil, da die deutsche Sprache relativ weit verbreitet war.

Da jedoch fremdsprachige Filme mehrheitlich vom großen Publikum in Europa abgelehnt wurden, mussten sie in die Sprache des Zielpublikums übersetzt werden. Hierzu gab es verschiedene Verfahren bzw. Techniken. Unterscheiden lassen sich Verfahren, die auf der Schriftsprache beruhen, von solchen, die die gesprochene Sprache verwenden. Folgende beiden Verfahren nutzen die Schriftsprache, um Filme zu übersetzen:

- Ein Tonfilm konnte mit Zwischentiteln versehen werden, so dass Partien aus den Dialogen herausgeschnitten und durch Zwischentitel ersetzt wurden, während der Dialog weiterlief.
- Ein Film konnte untertitelt werden, so dass alle Dialoge in Schriftform auf dem Bild zu sehen waren.

Die drei Verfahren, die ich im Folgenden nenne, setzen dagegen auf die gesprochene Sprache:

- Ein Film konnte noch einmal in der Sprache des Exportlandes realisiert werden, was zeitgenössisch als Sprachversion bezeichnet wurde. Das zentrale Charakteristikum der Sprachversion ist, dass die Schauspieler die Sprache des Exportlandes selbst sprechen.
- Ein Erzähler konnte die Dialoge so übersprechen, dass die Handlung des Films verständlich wurde.
- Ein Film konnte sprachdubliert, also in der Sprache des Exportlandes synchronisiert werden. Hier sind zumindest zwei Basistechniken zu unterscheiden, und zwar hinsichtlich der Vorlage, die synchronisiert wurde. Im ersten Fall wurde die Fassung synchronisiert, die auch im Ursprungsland gezeigt wurde, was zeitgenössisch als akustische Version bezeichnet wurde. Im zweiten Fall war eine so genannte optische Version die Grundlage für die Synchronisation, d. h. es wurde eine spezielle Fassung des Films zum Zweck der Synchronisation produziert: Der Schauspieler formte den fremdsprachigen Text lautlich, ohne die Aussprache perfekt zu beherrschen und ohne den Sinn des Gesagten verstehen zu müssen, und wurde anschließend von einem *Native speaker* synchronisiert. Nur dieses Verfahren garantierte Lippensynchronität.

Die in der frühen Tonfilmzeit quantitativ am meisten genutzten Verfahren waren die Sprachversion, die Untertitelung und die Synchronisation.

Das Verfahren der Synchronisation

Die Synchronisation eines fremdsprachigen Films mit Sprechern des jeweiligen Exportlandes war zunächst keine Lösung des Problems der Sprachenvielfalt Europas. Anders als oft angenommen wird, lag das nicht daran, dass sie technisch nicht möglich gewesen wäre. Tatsächlich gab es seit 1929 synchronisierte Filme, so z. B. eine englische und eine französische Fassung der Preußen-Ballade *DIE LETZTE KOMPAGNIE*. Techniken der Synchronisation mussten nicht ‚erfunden‘ werden; es mussten nur Techniken der synchronen musikalischen Begleitung von Stummfilmen wie das rhythmographische Verfahren des Musik-Chronometers von Carl Robert Blum für die Synchronisation von Sprache modifiziert werden.³ 1927 erstmals für mit O-Ton aufgenommene Filme verwendet, wurde dieses Verfahren 1930 für die Synchronisation amerikanischer Filme der Universal genutzt. Die akustische Qualität der frühen Synchronfassungen war akzeptabel, auch wenn teilweise noch „ein gewisser metallischer Hall“⁴ beklagt wurde.

Obwohl die Synchronisation also technisch durchaus bereits möglich war, hat sie sich nicht unmittelbar durchgesetzt, weil sie kulturell nicht akzeptiert wurde. Die bereits genannte Umfrage bei den Verbänden europäischer Kinobesitzer kam zu dem Ergebnis, dass „synchronisierte Filme [beim großen Publikum beinahe aller befragten Länder] erfolglos oder unmöglich seien.“⁵ Einzig der niederländische und der jugoslawische Verband hielten Synchronfassungen für denkbar. Interessanterweise lehnten gerade die Länder, in denen die Synchronisation zum Standardverfahren wurde, dieses Verfahren zunächst als aussichtslos ab, während Länder, in denen die Synchronisation nicht zur Standardpraxis der Übersetzung fremdsprachiger Filme wurde, sie zu diesem frühen Zeitpunkt für möglich hielten. Wahrscheinlich hängt dies damit zusammen, dass Verbände, die die Synchronisation ablehnten, bereits Erfahrungen mit dem Phänomen gesammelt hatten, während die Befürworter die Sache noch nicht aus der Praxis kannten.

Die breite Ablehnung der Synchronisation fremdsprachiger Filme geht auf das kulturelle Problem zurück, dass es für das zeitgenössische Publikum nicht akzeptabel war, die Stimme eines Menschen (des Synchronsprechers) mit dem Körper eines anderen (des Schauspielers) zu identifizieren. Diese Erfahrung war mediengeschichtlich neu: Trennte das Grammophon die Stimme vom Körper

3 Michael Wedel: „Okkupation der Zeit“. In: *Schnitt*. 2003, H. 29, S. 10–15.

4 *Pour Vous*. Nr. 129, 7.5.1931.

5 „Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas“. In: *Film-Kurier*, 31. Mai 1930.

und trennte der Stummfilm den Körper von der Stimme, so verschmolz erstmals die Synchronisation fremdsprachiger Filme Stimme und Körper von zwei Menschen. Dass ein Körperbild mit der Stimme eines anderen Menschen verschmolzen wurde, zu dem diese Stimme nicht gehörte, hat zeitgenössisch ein Befremden ausgelöst, das in Deutschland und Frankreich sowohl von Schauspielern als auch von Journalisten beschrieben wurde. Für die Zeitgenossen entstand durch die Sprachdublierung, wie Claire Rommer dies 1932 formuliert hat, ein „merkwürdiges, homunkulusartiges Gebilde.“⁶ Und Siegfried Kracauer hielt den „Versuch, amerikanische Sprecher für deutsche auszugeben, [deshalb für] ein Uding.“⁷

Durch eine Veränderung der Technik der Synchronisation war dieses Akzeptanzproblem nicht zu lösen. Da dies zeitgenössisch nicht allen Beteiligten hinreichend klar war, hat man eine größere Akzeptanz zu erreichen versucht, indem man Filme mit Hilfe der optischen Version lippensynchron synchronisierte. Aber auch in diesem Fall blieb das Verfahren der Synchronisation fremdsprachiger Filme für den zeitgenössischen Kinobesucher erkennbar: Allein das Wissen etwa des deutschen Kinopublikums, dass ausländische Schauspieler in einer deutsch synchronisierten Filmfassung nicht selbst gesprochen haben können, weil sie akzentfrei sprechen, verwies auf das Verfahren der Synchronisation.

Sprachversionen als Alternative

Tatsächlich bestand die Lösung des Tonfilmproblems zunächst darin, „jeden Film von vornherein in allen Hauptsprachen [zu] drehen“⁸, wie Kracauer dies formulierte. Anders als bei der Synchronisation eines fremdsprachigen Films blieb bei einer Sprachversion die Einheit von Stimme und Körper des Schauspielers gewahrt: Das Publikum hörte die Stimme des Schauspielers, den es sprechen sah. Auf Grund der mangelnden Mehrsprachenkompetenz der Schauspieler wurden dabei in der Regel so gut wie alle Schauspieler für die Sprachversionen ausgewechselt. Nur wenn Schauspieler mehrsprachig waren, was selten der Fall war, traten sie wie Lilian Harvey in mehreren Versionen auf.

Sprachversionen wurden zu Beginn der Tonfilmzeit schnell zum Standardverfahren, Filme für anderssprachige Publika verständlich zu machen. In Deutschland entstanden in den Jahren 1929 bis 1931 von etwa 90 % aller für den Export bestimmten Tonfilm-Produktionen Sprachversionen.

6 Claire Rommer: „Stimmenwanderung“. In: *Die Filmwoche*. Nr. 48, 30.11.1932.

7 Siegfried Kracauer: „Im Westen nichts Neues“. In: *Frankfurter Zeitung*, 6.12.1930, zit. n.: ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Studie des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1984, S. 456–459, hier: S. 459.

8 Ebd.

Auch wenn viele Länder Sprachversionen produzierten, so wurden nicht alle Länder mit Sprachversionen bedient. Sprachversionen aus deutscher Produktion zum Beispiel wurden vor allem für den französischen und den britischen Markt realisiert: Mehr als 90 % aller in Deutschland realisierten Sprachversionen der frühen Tonfilmzeit entfielen auf diese Märkte. Darüber hinaus wurden auch Sprachversionen in Italienisch, Spanisch, Tschechisch, Rumänisch, Ungarisch und Polnisch produziert. Sprachversionen wurden vor allem für die großen Märkte gedreht, weil nur sie die enormen Kosten, die je Version etwa Zweidrittel der jeweiligen Originalproduktion betrugen, wieder einspielen konnten. Die Sprachversion war also ein Verfahren, das sich nur für Länder mit einem großen Zuschaueraufkommen eignete.

Sprachversionen waren nicht nur das optimale Verfahren, weil die Einheit von Körper und Stimme gewahrt blieb. Sie waren es auch, weil sie zugleich eine neue und viel versprechende Antwort auf die kulturelle Verschiedenartigkeit der europäischen Länder boten. Wie Studien zu Deutschland, Frankreich und Schweden belegen, bevorzugten die nationalen Publika die eigenen Schauspieler und kulturellen Traditionen gegenüber den Stars und den Filmen Hollywoods.⁹ Indem französischsprachige Versionen aus deutscher Produktion mit in Frankreich beliebten Schauspielern wie Henri Garat besetzt wurden (wie zum Beispiel *LE CHEMIN DU PARADIS*) und deutschsprachige Versionen aus tschechischer Produktion mit beliebten deutschen Schauspielern wie Claire Rommer (wie zum Beispiel *TAUSEND FÜR EINE NACHT*), entstand durch solche ‚Heimspiele‘ ein Wettbewerbsvorteil. Sprachversionen waren also auch deshalb so beliebt, weil sie die eigenen Filmliebhaber präsentierten – ein Vorteil, den keine Synchronfassung bieten konnte.

Durchsetzung der Synchronisation

Wenn man die Ablehnung der Synchronisation auf die Nicht-Identität von Körper und Stimme zurückführt, dann muss man die Akzeptanz der Synchronisation als kulturellen Lernprozess verstehen, in dem das Wissen um die Nicht-Identität zwischen dem Sprecher, der zu sehen ist, und dem Ursprung des gesprochenen Wortes, das zu hören ist, im Bewusstsein des Zuschauers ausgeblendet wird. Und genau dieser Lernprozess hat sich um 1933 in den Ländern vollzogen, in denen das Verfahren der Synchronisation erprobt wurde. Für Deutschland und Frankreich finden sich in der zeitgenössischen Presse Belege dafür. So berichtete etwa ein amerikanischer Journalist, dass sich das deutsche

9 Colin Crisp: *The Classic French Cinema*. Bloomington 1997, S. 12; Leif Furhammar: *Filmen i Sverige*. Stockholm 1991, S. 133, 134; Joseph Garncarz: „Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925-1990“. In: David W. Ellwood/Rob Kroes (Hg.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam 1994, S. 94-135.

Publikum daran gewöhnt habe, dass zu amerikanischen Lippenbewegungen deutsch gesprochen wird.¹⁰ Trotz der Kampagne gegen die Synchronisation, die in der deutschen Presse geführt wurde, als die ersten synchronisierten Filme herauskamen, bestünde nun kein Zweifel mehr daran, dass das große Publikum die Synchronisation mittlerweile akzeptiere, ohne sich darüber zu wundern, wem die Stimme gehört, die aus dem Lautsprecher kommt. Dieser Prozess der allmählichen Akzeptanz von Synchronfassungen wurde zeitgenössisch in Deutschland wie in Frankreich theoretisch reflektiert: Nachdem zunächst heftig gegen die Möglichkeit polemisiert wurde, sollten nun Bedenken gegen die Synchronisation geschlichtet und ihre Möglichkeit bewiesen werden.¹¹

Dieser kulturelle Lernprozess in Ländern wie Frankreich und Deutschland ist die Bedingung dafür, dass der Filmindustrie ab etwa 1933 ein im Vergleich zur Sprachversion kostengünstigeres Verfahren zur Verfügung stand, um Filme für anderssprachige Publika verständlich zu machen. Obwohl die Synchronisation fremdsprachiger Filme als preiswerteres Verfahren nun einsetzbar war, war dieses Verfahren dennoch nicht immer das Mittel der Wahl. Das schlagende Argument dafür ist, dass noch bis in die fünfziger Jahre hinein unter bestimmten Bedingungen Sprachversionen realisiert wurden (wie z. B. eine französische Version des deutschen Remakes von *DIE DREI VON DER TANKSTELLE*). Auch als synchronisierte fremdsprachige Filme längst akzeptiert waren, konnte bei einem großen Absatzgebiet und einer entsprechenden Nachfrage die Produktion einer Sprachversion rentabel sein, da sie den Erwartungen des Publikums insbesondere durch die Besetzung mit beliebten Schauspielern des Exportlandes kulturell besser angepasst werden konnte.

Für weniger aufwendige Produktionen, für die sich keine Sprachversionen lohnten, war die Synchronisation das Mittel der Wahl, jedoch keineswegs in allen Ländern. Eine Studie der amerikanischen Filmindustrie aus dem Jahre 1950, die im *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* veröffentlicht wurde, ist hier sehr hilfreich.¹² Die Studie berücksichtigt 60 Länder aus allen Kontinenten, darunter 16 europäische Staaten. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass nur in Italien, Spanien und Deutschland fremdsprachige Filme ausschließlich in Synchronfassungen akzeptiert wurden. Zudem galt Frankreich als das Land, das Synchronfassungen gegenüber untertitelten Fassungen bevorzugt, wenn gleich auch nicht ausschließlich verlangt. Um Filme zu übersetzen,

10 C. Hooper Trask: „On Berlin's Screens“, In: *New York Times*. 5.2.1933, S. 4, zit. n. Kristin Thompson: *Exporting Entertainment: America in the World Market, 1907-1934*. London 1985.

11 Andor Kraszna-Krausz: „Warum synchronisieren“. In: *Filmtechnik-Filmkunst*. 28.11.1931, S. 3; René Lehmann: „A propos du ‚dubbing‘“. In: *Pour Vous*. Nr. 133, 4.6.1931.

12 Victor Volmar: „Foreign Versions“. In: *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. Bd. 55. (1950), S. 536–546.

nutzten also 56 der untersuchten 60 Länder das Verfahren der Untertitelung fremdsprachiger Filme.

Der Grund dafür, dass Italien, Spanien und Deutschland Synchronisationen derart favorisierten, ist nicht, dass sich Synchronfassungen nur die Länder mit dem größten Kinopublikum leisten können, weil sie teurer als untertitelte Fassungen sind. Die Zahl der verkauften Eintrittskarten war in Deutschland (1955: 1076 Mill. in West und Ost), Italien (819 Mill.) und Spanien (310 Mill.) geringer als in Großbritannien (1181 Mill.), und doch wurden hier laut der zitierten Studie Filme nicht synchronisiert.¹³ Gewiss müssen sich Synchronisationen amortisieren, weshalb sie auf ein größeres Publikum als untertitelte Fassungen angewiesen sind. Allein die Möglichkeit zur Amortisation erklärt jedoch nicht, dass sie auch genutzt wird.

Tatsächlich konnten sich Synchronfassungen nicht nur die europäischen Länder mit dem größten Kinopublikum leisten. Dies zeigt sich daran, dass in Ländern wie den Niederlanden (66 Mill. Zuschauer im Jahr 1955) oder Finnland (34 Mill.), in denen Filme in aller Regel untertitelt wurden, Filme für Kinder im Vorschulalter, die noch nicht lesen können, synchronisiert wurden. Wie das Beispiel der Kinderfilme zeigt, war es also durchaus wirtschaftlich möglich, dass Filme auch für kleinere Sprachgemeinschaften synchronisiert wurden. Tatsächlich hängt die Durchsetzung der Untertitelung auch damit zusammen, dass gerade die hinsichtlich ihrer Bevölkerungsstärke kleineren Länder wie die Niederlande oder die skandinavischen Länder oft weltoffener und daher auch sprachkompetenter als die Mitglieder der großen Sprachgemeinschaften sind.

Ob die Möglichkeit zu synchronisieren, die von der Größe des erreichbaren Publikums abhängt, auch genutzt wird, geht auf kulturelle Gründe zurück. Synchronisiert wird vor allem in den Ländern, in denen die Bevölkerung nur eine Sprache spricht, aber dies reicht als Grund nicht aus, wie etwa das Beispiel Großbritannien zeigt. In einsprachigen Ländern wird nur synchronisiert, wenn sie einen besonderen Wert auf ihre kulturelle Spezifik legen. Genau dies trifft auf Italien, Spanien und Deutschland in den dreißiger Jahren in einem besonderen Maß zu. Diese Länder haben sich genau in dieser Zeit zu faschistischen Diktaturen entwickelt. Da sie den Kult der Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur zum Programm erhoben, forcierten die faschistischen Systeme die Etablierung der Synchronisation als Standardverfahren.¹⁴ Wer die eigene Kultur über alles stellt, möchte die fremde Kultur so vollständig wie möglich assimilieren. Die Synchronisation wurde deshalb in den dreißiger Jahren gerade von die-

13 Publikumszahlen finden sich bei: Ginette Vincendeau (Hg.): *Encyclopedia of European Cinema*. London 1995, S. 466.

14 Es lohnt sich der Frage nachzugehen, ob dies auf eine Regierungsdirektive, vorausseilenden Gehorsam der Filmwirtschaft oder die Nachfrage des Publikums zurückgeht.

sen Ländern favorisiert, weil sie auf eine einfache Art erlaubte, die Fremdheit eines ausländischen Tonfilms zu kaschieren und ihn der eigenen Kultur einzuverleiben. Das Verfahren der Synchronisation ist gewiss deshalb nicht faschistisch; weder ist es eine Erfindung der Faschisten noch ist seine Verwendung auf faschistische Diktaturen beschränkt.

Ausblick

In Italien, Spanien und Deutschland hat sich die Synchronisation als Verfahren der Übersetzung fremdsprachiger Filme für das große Publikum bis heute erhalten. Dies hängt gewiss nicht mehr mit einem Kult der Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur zusammen; im Gegenteil ist gerade in einem Land wie Deutschland die Offenheit etwa für amerikanische Filme auch gerade im Vergleich zu anderen Ländern stark gestiegen. Hier spielt vielmehr der Gewöhnungsprozess eine Rolle: Ein Publikum wie das deutsche, das mit der Synchronisation als Selbstverständlichkeit aufgewachsen ist, wird auf die Bequemlichkeit nur schwer verzichten.

Unter welchen Bedingungen löst sich ein Publikum aus dieser Bequemlichkeit? Seit den achtziger Jahren ist in Deutschland die Akzeptanz von Originalfassungen bei gesellschaftlichen Minderheiten gestiegen. Nicht nur in Städten mit einem hohen ausländischen Bevölkerungsanteil wie Frankfurt oder Berlin werden oft Originalfassungen von aktuellen Kinofilmen gezeigt. Das neue Medium DVD bietet beinahe alle ausländischen Filme auch in der jeweiligen Originalsprache an. Auch Programmkinos in Universitätsstädten sind dazu übergegangen, Filme in Originalfassungen zu zeigen. Die Bereitschaft eines studentischen Publikums, Filme im Original zu sehen, hängt mit der im Verhältnis zu früheren Generationen größeren Fremdsprachenkompetenz, einer größeren Weltoffenheit und dem Wunsch zusammen, Werke der Filmkunst in authentischer Gestalt zu sehen.