



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**„Der deutsch – französische
Sprachversionsfilm der 1930er Jahre am
Beispiel der *3-Groschen-Oper*/L'*Opéra de de
quat'sous* von G.W. Pabst.“**

verfasst von / submitted by

Nathalie Viviane Weschitz, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 070 331 351

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Für Nines und Teia

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich während meines Studiums und der Verfassung dieser Masterarbeit unterstützt und ermutigt haben. Im Besonderen gilt mein Dank meinem Papa, Inge, Dori, Esteban und meinen Freundinnen Anastasia, Jamila und Simone.

Bei Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl bedanke ich mich für die Betreuung der Masterarbeit. Er hat mich – trotz meiner Karenzierung – den gesamten Prozess hindurch begleitet.

Ganz besonderer Dank gilt meinem Partner, Esteban, der mich stets unterstützt hat und mir die Kraft und Zuversicht gegeben hat, die notwendig war, um diese Arbeit zu Ende zu bringen.

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser wissenschaftlichen Arbeit die Sprachform des generischen Femininums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der weiblichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Einleitung	8
1 Audiovisuelle Übersetzung zu Beginn der Tonfilmära	10
1.1 Vom Stummfilm zum Tonfilm	10
1.2 Übersetzungsverfahren zu Beginn der Tonfilmära.....	13
1.2.1 Untertitelung	14
1.2.2 Synchronisation	15
1.2.3 Mehrsprachversionsfilm/Multiple language version (MLV)	18
1.3 Deutsch-französische Filmbeziehungen zur Zeit der MLV	22
1.4 Modelle des Mehrsprachversionsfilms	24
1.5 Strategien der kulturellen Adaptation im Sprachversionsfilm	25
1.6 Kurzer Exkurs in die Kulturtheorie	28
2 Translation und Mehrsprachversionsfilme	31
2.1 Der Sprachversionsfilm in Translationswissenschaft und Filmwissenschaft.....	31
2.2 Translation als Kulturtransfer	33
2.2.1 Die kulturelle Einbettung von Translation im Sprachversionsfilm	34
2.2.2 Der Sprachversionsfilm als Form von <i>Rewriting</i>	36
2.3 Translation von multimodalen und multisemiotischen Texten	39
2.3.1 Multimodalität in der Semiotik und in der Translationswissenschaft	40
2.3.2 Die Multimodalität audiovisueller Texte.....	44
2.3.3 Übersetzungsarten des audiovisuellen multimodalen Textes	47
2.3.4 Zur Bedeutung des Mediums im Sprachversionsfilm	50
3 Methode: Film- und Fernsehanalyse	53
3.1 Die soziologische Film- und Fernsehanalyse als formaler Rahmen.....	53
3.2 Arbeitsschritte der Film- und Fernsehanalyse	54
3.2.1 Phase 1: Forschungsdesign.....	54
3.2.2 Phase 2: Analyseverfahren I – die Mikroebene.....	56
3.2.2.1 Visuelle Dimensionen.....	57
3.2.2.2 Akustische Dimensionen	62
3.2.2.3 Audiovisuelle Dimensionen	64
3.2.3 Phase 2: Analyseverfahren II – die Makroebene.....	65

3.2.3.1 Erzählstrategien	65
3.2.3.2 Figuren und Personen	67
3.2.3.3 Genre und Gattung	69
3.2.3.4 Außerfilmische Konnotationen.....	69
3.2.4 Phase 2: Analyseverfahren III – die Interpretation.....	70
3.2.5 Phase 3: Darstellung der Ergebnisse	71
4 Darstellung des Untersuchungsmaterials	72
4.1 Autor und Regisseur	72
4.2 Filmografische Angaben.....	73
4.3 Besetzung	75
4.4 Entstehungskontext.....	76
4.5 Inhalt.....	77
4.6 Rezeption der GLV und der FLV	78
5 Analyse	81
5.1 Phase 1: Forschungsdesign.....	81
5.2 Phase 2: Analyseverfahren I und II	82
5.2.1 Analyseverfahren I: Mikroebene	82
5.2.2 Analyseverfahren II: Makroebene	82
5.2.3 Analyseverfahren III: Interpretation	84
1) Generierung von Genreerwartungen und Einsatz von Stille/Musik.....	85
2) Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen	86
3) Unterschiede in der Darstellung der Figuren	94
4) Einsatz von Licht.....	100
5.3 Phase 3: Darstellung der Ergebnisse	107
6 Conclusio	111
Bibliographie	115
Abbildungsverzeichnis	124
Anhang:	127
Anhang 1.1: Sequenzprotokoll GLV	127
Anhang 1.2: Sequenzprotokoll FLV	151

Anhang 1.3: Sequenzprotokoll Basic	175
Anhang 2.1: Filmtranskript GLV	176
Anhang 2.2: Filmtranskript FLV	200
Anhang 3: Abstract.....	229

Einleitung

Gegenstand dieser Arbeit ist ein in der Translationswissenschaft bis dato recht unerforschtes Phänomen, nämlich jenes des Sprachversionsfilms (multiple language version – MLV). Es handelt sich hierbei um Filme, die nicht nur in einer Sprache, sondern gleichzeitig ebenfalls zur Gänze noch einmal in einer oder mehreren anderen Sprachen realisiert werden. Diese besondere Erscheinungsform der audiovisuellen Übersetzung, deren zeitliche Relevanz vor allem auf die Übergangsphase zwischen Stummfilm und Tonfilm festgelegt werden kann und die ihren Höhepunkt Anfang der 1930er Jahre erreichte, wird im ersten Kapitel genauer beschrieben und geschichtlich verankert. Die zu Beginn der Tonfilmära angewandten audiovisuellen Übersetzungsverfahren werden vorgestellt, ihre Vor- und Nachteile beleuchtet sowie die ihnen entgegengebrachte Akzeptanz nachgezeichnet. Besondere Aufmerksamkeit gilt hier dem Sprachversionsfilm, seinen Erscheinungsformen und den darin angewandten Strategien der kulturellen Adaptation. In einem weiteren Schritt werden die deutsch-französischen Filmbeziehungen näher in Augenschein genommen, denn der Sprachversionsfilm genoss vor allem in diesen beiden Ländern große Bedeutung. In der frühen Tonfilmzeit existierte kaum ein für den Export bestimmter deutscher Film, von dem nicht auch eine französische Sprachversion gedreht worden war. Umgekehrt waren ganze 80% der in den ersten Tonfilmjahren in deutscher Sprache aufgeführten ausländischen Tonfilme Sprachversionen (vgl. Garncarz 2006b: 15). Und doch geriet diese Form der audiovisuellen Übersetzung rasch in Vergessenheit und wurde zur Gänze von den noch heute gängigen Verfahren – der Untertitelung und der Synchronisation – abgelöst.

Der Erfolg des Sprachversionsfilms war zweifellos nur von kurzer Dauer, doch umso bedeutender scheint sein Einfluss auf die Übersetzung von audiovisuellen Medien zu jener Zeit gewesen zu sein. Aus diesem Grund lohnt es sich allemal einen genaueren Blick auf diese Epoche zu werfen. Denn auch wenn sich der Sprachversionsfilm nicht durchgesetzt hat, so kann er uns doch Auskunft über das Übersetzungsverständnis jener Zeit geben sowie einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der audiovisuellen Translation gewähren. Diese Arbeit will am konkreten Beispiel der deutschen und der französischen Version der 3-GROSCHEN-OPER (1930/31) untersuchen, an welchen Stellen sich die Sprachversionen unterscheiden und mit welchen Mitteln diese Unterschiede herbeigeführt wurden. Das vorrangige Ziel dieser Arbeit ist es, die Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Darstellung der Handlung und der Figuren sowie deren mögliche Auswirkungen auf die Narration herauszuarbeiten und zu analysieren. In einem letzten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, ob der Translationsprozess zu einem Genrewechsel geführt hat.

Das zweite Kapitel Arbeit widmet sich der Beziehung zwischen Translation und Mehrsprachversionsfilm. Zuerst wird ein Forschungsüberblick darüber gegeben, in welchem Ausmaß sich die Disziplinen Translationswissenschaft und Filmwissenschaft mit dem Thema beschäftigt haben. In einem nächsten Schritt befasst sich das zweite Kapitel mit der kulturellen Einbettung von Translation sowie mit der Frage, inwieweit der Sprachversionsfilm als Form von *Rewriting* betrachtet werden kann. Der letzte Teil des zweiten Kapitels behandelt das

Thema Multimodalität, denn gerade audiovisuelle Texte – und im Konkreten MLVs – bergen potenziell eine besonders große Vielfalt an Zeichenressourcen bzw. semiotischen Codes. Es werden Fragestellungen behandelt, die mit der konsequenten Betrachtung des Sprachversionsfilms als multimodalem audiovisuellen Text einhergehen. So wird näher auf die unterschiedlichen Arten semiotischer Codes, auf die Besonderheiten audiovisueller Texte als multisemiotische Gebilde sowie deren Übersetzungsmöglichkeiten und auf die besondere Stellung, die das Medium bei der Analyse von MLVs einnimmt, eingegangen.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit soll die für die Analyse des Untersuchungsgegenstandes herangezogene Methode, die Soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015), vorgestellt und ihre Wahl begründet werden. Die Arbeitsschritte werden dargestellt und die Analyseverfahren auf der Mikro- und Makroebene genau beschrieben. Die ausgewählte Methode liefert ein Analyseinstrumentarium, das die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der angestellten Vergleiche garantiert und sie berücksichtigt die multisemiotische Dimension von filmischem Material.

Das vierte Kapitel widmet sich der Darstellung des Untersuchungsmaterials. Es berichtet über den Autor Bertolt Brecht und den Regisseur Georg Wilhelm Pabst, es gibt Informationen über die Besetzung, den Entstehungskontext des Bühnenstücks und des Films sowie über den Inhalt und die Rezeption der GLV und der FLV.

Das fünfte Kapitel widmet sich der komparativen Analyse der deutschen und der französischen Sprachversion der 3-GROSCHEN-OPER. Mittels Analyseinstrumentarium werden auf Makro- und Mikroebene Unterschiede und Ähnlichkeiten in Bezug auf die Erzählperspektive, die Figuren und das Genre sowie auf die Generierung von Genreerwartungen, den Einsatz von Stille und Musik, die Charakterisierung der Schauspielerinnen, die Darstellung der Figuren und den Einsatz von Licht und Schatten herausgearbeitet und die Ergebnisse präsentiert.

Das sechste Kapitel dient der Conclusio. Die Ergebnisse der Analyse werden interpretiert und es wird diskutiert, ob die Forschungsfragen beantwortet werden konnten bzw. in welchem Umfang. Außerdem wird eine neue Forschungsperspektive eröffnet, die sich damit beschäftigen könnte, welche Unterschiede in der Rezeption der beiden Sprachversionen in den deutschsprachigen und den französischsprachigen Medien festzustellen sind.

Im Anhang sind die drei Sequenzprotokolle (Basic, GLV, FLV) sowie die beiden Filmtranskripte (GLV und FLV) einzusehen.

1 Audiovisuelle Übersetzung zu Beginn der Tonfilmära

Wir befinden uns in einem besonderen Moment in der Filmgeschichte, nämlich dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm. Dieser Prozess wird im ersten Teil dieses Kapitels beschrieben und dient als Ausgangspunkt für die weitere Beschäftigung mit dem Phänomen des Sprachversionsfilms. In einem weiteren Schritt werden die deutsch-französischen Filmbeziehungen zu jener Zeit näher beleuchtet und Übersetzungsverfahren, die zu Beginn der Tonfilmära Verwendung fanden, vorgestellt. Besondere Aufmerksamkeit gilt hier dem Sprachversionsfilm (multiple language version – MLV), seinen Erscheinungsformen und den darin angewandten Strategien der kulturellen Adaptation.

1.1 Vom Stummfilm zum Tonfilm

Die Stummfilmära wird mit der Projektion von *LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* der Brüder Lumière im Jahr 1895 eingeläutet. Ihr Ende wird mit der Uraufführung von *THE JAZZ SINGER* im Jahr 1927, der als weltweit erste Tonfilm bezeichnet wird (vgl. *The Oxford Handbook of Translation Studies* 2011: 379) und in Deutschland erst am 26.11.1929 mit Ton in die Kinos kam (vgl. Wahl 2003: 97), festgelegt. Doch Filme waren auch vor der Einführung des Tonfilms niemals völlig stumm gewesen. So schlägt Chion beispielsweise vor, den Begriff „Stummfilm“ durch „Taubfilm“ zu ersetzen, da die Darstellerinnen sichtbar nicht stumm gewesen seien, sondern einfach nicht gehört werden konnten (vgl. 1993: 29). Und tatsächlich wurde in Stummfilmen viel gesprochen, wie an den Lippenbewegungen zu sehen ist. Die verbale Sprache des Stummfilms diente als zusätzliches mimisches Ausdrucksmittel, der Inhalt der gesprochenen Texte musste nicht unbedingt verstanden werden (vgl. Wahl 2003: 82). Auch Musik spielte im Kino immer schon eine große Rolle, aber vor Einführung des Tonfilms verfügte der Film weder über Geräusche noch gesprochene Dialoge. Letzteres führte dazu, dass der Übersetzungsbedarf im audiovisuellen Bereich vor Einführung des Tonfilms so gut wie inexistent war. Melodramatischere Schauspielkonventionen übermittelten sehr viel Information durch Körpersprache und auch Lippenbewegungen und Mimik trugen zum Verständnis bei. Außerdem konnte es zum Einsatz einer Filmerklärerin (auch Rezitatorin oder Conférencière genannt) kommen, eine Art Erzählerin, die die Handlung auf dem Bildschirm live im Kinosaal kommentierte, erläuterte und manchmal auch die Lippensprache der Schauspielerinnen synchron einsprach (vgl. Wahl 2003: 82). Im Laufe der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts verschwand diese Figur allerdings nach und nach aus den Kinosälen. Dieselbe Funktion erfüllte die Einblendung sogenannter Zwischentitel, wobei die Filmerklärerin „ausführlicher, eindringlicher und der Situation angepaßter vorgehen konnte.“ (Wahl 2003: 83) Zwischentitel sind zwischen die Filmbilder eingeblendete Texte, die zuerst auf Karton vorgeschrieben und dann abgefilmt wurden (vgl. 2003: 88). Sie nahmen den gesamten Bildschirm ein, unterbrachen somit den Bildfluss und standen nicht in Konkurrenz mit dem Bild (wie dies, wie wir noch genauer sehen werden, bei der Untertitelung der Falls ist). Die Übersetzung dieser Zwischentitel war grundsätzlich auf unproblematische und kostengünstige Weise zu bewerkstelligen, indem die entsprechenden Texte auf den Kartons übersetzt und ausgetauscht wurden.

Oft ist von einer gewissen Ungebundenheit des Stummfilms die Rede, der sich nicht an Staats- oder Sprachgrenzen halten musste. In diesem Sinne schreibt Quaresima: „Die Internationalität des Kinos, darüber scheint sich fast alle Welt einig zu sein, endet mit dem Aufkommen des Tonfilms und dauert nur in kommerzieller Hinsicht fort.“ (2006: 25) Durch die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre sei der globalen Verständlichkeit von Film ein Ende gesetzt worden:

Because languages reflected national borders, the advent of sound in the late 1920s meant that cinema was no longer a ‘global’ language, able to rely on the degree of universality inherent in all but the most culturally specific images. (The Oxford Handbook of Translation Studies 2011: 381)

Mit der Universalität der Filmsprache war es von nun an also vorbei. Stimmen, die sich für die Universalität des Stummfilms aussprechen, stellen ihn als transkulturelles Kommunikationsmedium dar, das vom Publikum grenzüberschreitend mit großer Begeisterung aufgenommen wurde. Seine ganz besondere universelle Sprache ermögliche das Verständnis auf der ganzen Welt. So dokumentiert beispielsweise der Kurzfilm FOR THE FIRST TIME, der der Warner DVD zu Charly Chaplins Film MODERN TIMES beigelegt ist, was geschah, als Menschen einer abgeschiedenen Bergregion in Kuba den Film zum ersten Mal sahen - sie lachten an denselben Stellen wie das europäische Publikum (vgl. Quaresima 2006: 25). Auch Balázs scheint von der Universalität der Stummfilmsprache überzeugt, ist er doch der Meinung, dass ein Stummfilm vor allem dann künstlerisch überzeugen kann, wenn er mit so wenigen Zwischentiteln wie möglich auskommt (2001 [1924]: 94). Auch Münsterberg bekräftigt diese Ansicht, indem er Zwischentitel als „sprachliche Krücken“ bezeichnet und jene, die sie einsetzen, als „ästhetische Versager“: „Der nächste Schritt zu einer Emanzipation des Lichtspiels muß fraglos die Gestaltung solcher Filme sein, die ausschließlich die Sprache der Bilder sprechen.“ (1996 [1916]: 92f.) Ein Beispiel hierfür wäre F. W. Murnaus Film DER LETZTE MANN (1924), der keinen einzigen Zwischentitel verwendet (vgl. Wahl 2003: 92).

Wahl zweifelt jedoch an der oft angeführten „Universalität der Filmsprache“ vor Einführung des Tonfilms:

Die nach und nach entwickelte „Filmsprache“ (der Standard an filmästhetischen Codes der Langfilme, die den Erklärer verdrängt haben) scheint niemals die Eindeutigkeit erreicht zu haben, die sie für ein universales Publikum, und damit für die internationale Vermarktung des Films, tatsächlich geeignet gemacht hätte. Warum sonst hätte die verbale Sprache nur ein Jahrzehnt nach dem Verschwinden des Filmerklärers in Form des Dialogfilms wieder Einzug in den Kinosaal feiern sollen, wenn auch diesmal zentral gesteuert und absolut unindividuell? (2003: 85)

Wahl bezeichnet die Universalität der Filmsprache als Legende und begründet seinen Standpunkt, indem er darauf verweist, dass der Erzählfilmcode ebenso erlernt werden musste, genauso wie die Codes tatsächlicher Sprachen, und dies wiederum geschah mit Hilfe der Sprache – nämlich durch die Filmerklärerin und Zwischentitel. Die völlig anderen Rezeptionsbedingungen des Stummfilms, wie beispielsweise die begleitenden Worte von der im Kinosaal anwesenden Filmerklärerin, machten laut Wahl einen großen Teil seiner internationalen Reichweite aus. Balázs kritisiert bereits 1924, dass sich

eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse herausgebildet [habe], die zur Grundlage jeder Filmfabel geworden ist. [...] Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist

eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. (2001 [1924]: 22f.)

Besonders überzeugend scheint mir, wenn Wahl schreibt, dass Stummfilme deshalb „schrakenlos international waren“, weil sie „prinzipiell durch beliebiges lokales Gedankengut aufgeladen werden konnten“, während die „Standardisierung und Zentralisierung des Filmtons eine Internationalität durch[setzte], die auf der weltweiten Verbreitung einer ganz bestimmten Denkweise und Moral basiert.“ (2003: 235)

Auch im *The Routledge Handbook of Translation Studies* (2013) scheint die universelle Verständlichkeit von Film lediglich als Legende gehandelt zu werden:

However, translation has always been a challenge in the history of cinema, in opposition to the myth of universality of films, defended by J. Renoir, Ford, S. Eisenstein, R. Clair, K. Vidor, Murnau, Chaplin, etc. (2013: 45)

Wie auch immer man zu dieser Diskussion stehen mag, ein Umstand ist nicht abzustreiten: „Die zunächst als schwerwiegendste eingestufte, sich aus dieser ‚Revolution‘ [des Tonfilms] ergebende Problematik war die der Internationalität des Films.“ (Wahl 2003: 9) Nationalsprachen spiegeln nationale Grenzen wider. „Die Konzentration auf den Dialogfilm stellte die verbale Sprache und ihre Übertragbarkeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.“ (2003: 9) Mit der Einführung der technischen Innovation des Tonfilms, der im Besonderen ab 1929 auf den europäischen Märkten seinen Siegeszug antrat (vgl. Garncarz 2006a: 9, Wahl 2009: 45), wurde die von nun an hörbare gesprochene Sprache im Film also zum Problem. Laut einer Umfrage, die im Jahr 1930 unter europäischen Kinobesitzerinnen durchgeführt und im *Film-Kurier* (31.5.1930) veröffentlicht worden war, lehnte das große Publikum fremdsprachige Filme ohne jede Form der Übersetzung ab. Um die Filme exportieren zu können, mussten diese also in die Sprache des Zielpublikums übersetzt werden – die Geburtsstunde der audiovisuellen Übersetzung im eigentlichen Sinn hatte geschlagen. Das Problem der internationalen Verständlichkeit wurde aufgrund der raschen Durchsetzung des Tonfilms auf den drei bedeutendsten Märkten Europas - nämlich Deutschland, Großbritannien und Frankreich - besonders brisant (vgl. Garncarz 2006b: 13). Die sukzessive Umrüstung der Kinos mit Tonfilmapparaturen erfolgte vor allem in Deutschland und Großbritannien sehr rasch. So waren im Jahr 1935 bereits 99,9% aller Kinos dieser beiden Länder Tonfilmkinos (vgl. Garncarz 2006a: 10).

Am Rande sei angemerkt, dass die Ausbreitung des Tonfilms nicht von den USA hätte ausgehen müssen. So präsentierten die beiden Hochfrequenzingenieure Hans Vogt und Joseph Massolle sowie der Physiker Joseph Engl am 17. September 1922 im Berliner Kino Alhambra erstmals ihre Erfindung, den Lichtton. Das sogenannte Triergon-System wurde zum damaligen Zeitpunkt allerdings nur halbherzig von der Universum Film AG (Ufa), dem damals wichtigsten deutschen Filmunternehmen, unterstützt, wodurch sie es verpasste aus diesem enormen technologischen Vorsprung gegenüber den USA Kapital zu schlagen (vgl. Wahl 2009: 68, Jacobsen 1992: 145). Zehn Tage zuvor hatte Gisela Vogt, die Gattin von Hans Vogt, die Patentschrift Nr. 441108 beim Reichspatentamt eintragen lassen. Ihre Erfindung hatte mit den Folgen der Erfindung ihres Mannes zu tun, nämlich mit den Problemen, auf die die internationale Filmvermarktung aufgrund der Sprache im Film stoßen würde. Sie glaubte nicht

an die technischen Möglichkeiten der Synchronisation und hielt die Anfertigung von Remakes für zu teuer (vgl. Wahl 2009: 68). Aus diesen Gründen schlug sie in ihrem Patent vor, „jede bereits eingerichtete Szene einfach hintereinander in verschiedenen Sprachen abzdrehen.“ (2009: 68.) Als sich der Tonfilm im Lauf des Jahres 1929 nun wirklich in Deutschland durchzusetzen begann, erinnerte sich Gisela Vogt ihres Patents und bot es der Ufa zum Kauf an. Obwohl diese daran zweifelte, dass die „Erfindung“ tatsächlich patentierbar sei, da sie keine technische Neuerung war, sondern lediglich eine sehr allgemeine Vorgehensweise vorschlug, nahm die Ufa das Angebot an. Gisela Vogt spielte die beiden großen deutschen Produktionsfirmen Tobis und Ufa gegeneinander aus und verdiente auf diese Weise an einem recht großen Teil der in Deutschland entstandenen Sprachversionsfilme (vgl. 2009: 68).

In diesem frühen Entwicklungsstadium der audiovisuellen Translation existierten zahlreiche Übersetzungsverfahren parallel nebeneinander. Ihr aller Ziel war es, die Sprachbarrieren, die durch den Tonfilm so plötzlich aufgerichtet worden waren, zu überwinden. So wurde beispielsweise im Falle des Voice-Over-Verfahrens der Originalton durch erklärende Kommentare übersprochen. Eine weitere Möglichkeit war die Einblendung von Zwischentiteln, die dem Publikum bereits aus der Stummfilmzeit bekannt waren und die dieselbe erklärende Funktion erfüllten, wie das Voice-Over. Die Tonspur des Originals wurde beibehalten, die Handlung des Films war jedoch zeitweise aufgrund der Zwischentitel nicht zu sehen (vgl. Garncarz 2006a: 9). Des Weiteren wurden Stummfilmversionen für den Export angefertigt, um Kinos bedienen zu können, die noch nicht auf den Tonfilm eingestellt waren (vgl. Wahl 2003: 137 und Wahl 2006: 150). Diese Versionen gerieten allerdings besonders stark ins Kreuzfeuer der Kritik:

Tonfilme, die man als Stummfilme mit Zwischentitel anstelle des gesprochenen Dialoges herausbrachte, waren eine Katastrophe. [...] Überlange Einstellungen, in denen die Darsteller wortreiche Perioden unerklärten Dialogs ablieferten, dann ein Titel, der erläuterte, was man gesehen hatte und was man hätte hören sollen. Solche statischen und vollkommen unfilmischen Filme, die man als Stummfilme mißverstand, beschleunigten deren Untergang. (Brownlow: 660)

Neben diesen kurz umrissenen Übersetzungsverfahren, auf die in dieser Arbeit nicht näher eingegangen wird, sollen hier im Speziellen drei Strategien verglichen werden, die im Laufe der 1930er Jahre von besonders großer Bedeutung waren: die Untertitelung, die Synchronisation und die Sprachversion (MLV – multiple language version). Schwerpunktmäßig wird sich diese Arbeit mit letzterer beschäftigen. Gemein ist diesen drei Verfahren, dass die Dialogszenen zunächst in die Zielsprache übersetzt werden müssen; auf anderen Ebenen zeigen sie jedoch große Unterschiede, auf die im folgenden Abschnitt näher eingegangen wird.

1.2 Übersetzungsverfahren zu Beginn der Tonfilmära

Wie bereits erwähnt, sollen hier im Speziellen drei Strategien verglichen werden, die im Laufe der 1930er Jahre von besonders großer Bedeutung waren: die Untertitelung, die Synchronisation und die Sprachversion. In diesem Abschnitt soll ein Überblick über die Vor- und Nachteile geboten sowie auf die Besonderheiten dieser drei Übersetzungsverfahren eingegangen werden, wobei der Schwerpunkt auf die weniger bekannten Sprachversionsfilme gelegt wird.

1.2.1 Untertitelung

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas 2009: 5)

Diese kurze und präzise Definition soll an dieser Stelle ausreichend sein, um uns dem Phänomen der Untertitelung in diesem spezifischen Forschungskontext zu widmen.

Betrachtet man den gesamteuropäischen Markt, so entwickelte sich die Untertitelung ab 1929 zum Standardverfahren für die Übersetzung fremdsprachiger Filme. Synchronisation und Sprachversionen konnten sich nur in bestimmten Ländern oder während einer bestimmten Zeitspanne durchsetzen (vgl. Garncarz 2006a: 10). Oft wird darauf verwiesen, dass die Untertitelung zu Beginn des Tonfilms auf die Ablehnung des Publikums stieß, weil dieses noch nicht ausreichend alphabetisiert gewesen sei. Garncarz (vgl. 2006a: 10) widerspricht diesem Argument jedoch, denn um 1930 verfügten die Menschen in Europa (und vor allem jene, die in den Ländern der großen Filmmärkte lebten) über ausreichende Lesekompetenzen. Um 1930 konnte so gut wie die gesamte deutsche und französische Bevölkerung lesen und auch wenn dies nur auf rund drei Viertel der italienischen und spanischen zutraf, so waren es vor allem ältere Menschen, die in diesen Ländern zur Gruppe der Analphabetinnen zählten (vgl. Fischer 1987: 74f.) und diese wiederum stellten nicht die primäre Zielgruppe der Filmindustrie dar. Die Gründe sind also an anderer Stelle zu suchen.

Die Betrachtung untertitelter Filme verlangte dem Kinopublikum einen gewissen Lernprozess ab, der nur im Laufe der Zeit durch Gewohnheit überwunden werden konnte. Das gleichzeitige Lesen während des Filmsehens bedarf einiger Übung. Aufgrund der Verwendung von Zwischentiteln in Stummfilmen war den Zuschauerinnen das Lesen im Kino allerdings nicht vollkommen neu. Ein viel bedeutenderer Grund für die Ablehnung von untertitelten Filmen schienen die (negativen) Assoziationen zu sein, die durch das Hören von (bestimmten) Originalsprachen ausgelöst wurden und die zu regelrechten Krawallen ausarten konnten. So berichtet Nataša Durovicová beispielsweise:

It was (...) the very fact of hearing the much-resented German that caused havoc to the point of street demonstrations and physical destruction of the interiors of several movie theatres in Prague in fall of 1930. (1992: 264)

Auch die international anerkannte Zeitschrift *Variety* (6.11.1929) schreibt:

La présentation du court métrage de la compagnie Tiffany-Stahl, *New Orleans*, au Clichy Palace, cinéma indépendant, a provoqué des troubles dus à la partie anti-américaine du public. Les gendarmes furent appelés à cause des cris : “ça suffit avec l’anglais”. La foule parisienne était indignée par les dialogues en anglais dans ce film.

Es scheint, als wurde dem Publikum erst durch die fremdsprachigen Dialoge bewusst, dass eine Vielzahl der Filme, die sie konsumierten, aus anderen Ländern kamen:

Silence had the effect of masking the national origins of the films. [...] Cinema was retroactively perceived as foreign and colonialist, precisely because other-language dialogue destroyed the masking effect of silence. (Screen 26 (3-4) 1985)

Das Übersetzungsverfahren der Untertitelung setzt also die Akzeptanz der Originalsprache des Films voraus bzw. die generelle Akzeptanz einer anderen Sprache, die nicht die eigene ist. So

stellte die bereits erwähnte im Jahr 1930 im Film-Kurier (31.5.1930) veröffentlichte Umfrage fest, dass fremdsprachige Filme beim Publikum generell auf Ablehnung stießen und auch im Magazin *Revue des Deux Mondes* (15.5.1931) ist zu lesen:

Sans doute, *Chanteur de Jazz* reçut-il en France un chaleureux accueil, mais les films parlants qui vinrent ensuite d'Amérique se heurtèrent à un insuccès complet et certains d'entre eux, *Fox Follies* et *Hollywood-Revue* par exemple, furent l'objet de manifestations violentes.

Auch wenn man dem Umstand eine fremde Sprache zu hören nicht grundlegend ablehnend gegenübersteht, so steht doch eines fest: Zeigt man einen Film in der untertitelten Originalfassung, so wird ihm immer eine gewisse Fremdheit innewohnen. Diese kann vom Publikum nun positiv oder negativ gewertet werden. Auch die „sprachliche Selbstzelebrierung“ (Garncarz 2006a: 16) jener Länder, in denen sich die Synchronisation fremdsprachiger Filme zum vorherrschenden Übersetzungsverfahren entwickeln sollte, und der dadurch entstandene politische Druck auf die Filmindustrie, sind keinesfalls zu unterschätzen. Martin Barnier (2002) beschreibt die Situation in Frankreich beispielsweise wie folgt:

Le rapport idéologique et politique à la langue, dans chaque pays européen, explique une partie des réactions inquiètes. Les intellectuels ont peur d'une perte de l'influence culturelle du français. (Abschnitt 6)

Garncarz wirft ein, dass es sich nicht um einen Zufall handle, dass genau jene Länder, die das Hören des Originaltons in untertitelten Versionen zugunsten der Synchronisation ablehnten, ebenfalls die Kernländer des Faschismus waren. Denn, so Garncarz, sie verleibten sich die fremdsprachigen Filme auf gewisse Weise ein, während sie die „Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur zum Programm erhoben.“ (2006a: 16)

Im Vergleich zur Synchronisation und zur Anfertigung von Sprachversionen, stellt die Untertitelung das günstigste Übersetzungsverfahren dar. Aus diesem Grund wurden wirtschaftlich weniger wichtige Filmmärkte bzw. kleinere Sprachräume (z.B. Finnland, Griechenland, Niederlanden, Polen etc.) mit Untertitelungen beliefert (vgl. Garncarz 2006a: 11). Filme, von denen sich kein großer Erfolg erwartet wurde und dessen Synchronisation oder gar die Anfertigung einer MLV unrentabel gewesen wäre, konnten durch dieses Verfahren ebenfalls einem internationalen Publikum zugänglich gemacht werden. Des Weiteren ist hervorzuheben, dass die Untertitelung ein Teil der Postproduktion ist, d.h. dass sie nach der Fertigstellung des Films angefertigt wird und dass aus diesem Grund während des Produktionsprozesses im Normalfall keine Rücksicht auf sie genommen werden muss. Die Entscheidung ob und in welche Sprachen die Untertitelung vorgenommen wird, kann jederzeit im Nachhinein getroffen werden. Dieser Umstand macht das Verfahren äußerst flexibel. Ein weiterer Vorteil der Untertitelung ist die sogenannte Wahrung der Einheit von Stimme und Körper der Schauspielerinnen. Diesem Umstand sollte die ihm gebührende Wichtigkeit eingeräumt werden, wie im nächsten Abschnitt deutlich wird.

1.2.2 Synchronisation

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with the target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip

movements are synchronized, in such a way, that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas 2009: 4f.)

Die Synchronisation, auch Dubbing genannt, von audiovisuellen Medien wurde lange Zeit nicht als Gegenstand universitärer Forschung behandelt. Erst in den frühen 1990er Jahren begannen vornehmlich deutsche Linguistinnen mit der Analyse von synchronisierten Werken (vgl. The Oxford Handbook of Translation Studies 2011: 394).

Im Laufe der 1930er Jahre, als die Produktion von MLVs bereits rückläufig war, setzte sich die Synchronisation in jenen Ländern durch, in denen zuvor die Sprachversion das bevorzugte Übersetzungsverfahren darstellte. Der Umstand, dass die Synchronisation nicht von Beginn an auf Akzeptanz beim Filmpublikum stieß, hatte keine technischen Gründe, wie angenommen werden könnte. Zu Beginn des Tonfilms standen bereits technische Verfahren zu Verfügung, die eine qualitativ einwandfreie Synchronisation ermöglichten (vgl. Garncarz 2006a: 15, 2006b: 17, Mutasaers 2006: 36, Wahl 2009: 51). In dieser Arbeit soll lediglich ein grober Überblick über die wichtigsten Synchronisationsverfahren gegeben werden. Es existierten zwei Haupttechniken, die zu Beginn der Synchronisation eingesetzt wurden (vgl. Quaresima 2006: 31f.): Einerseits wurden sogenannte „Optische Versionen“ angefertigt, in denen die Schauspielerinnen die jeweilige Landessprache mit den Lippen nachformten, auch wenn sie sie nicht beherrschten. Der Film konnte dann von Erstsprachlerinnen im Nachhinein synchronisiert werden (vgl. Film-Kurier 27.12.1930) oder direkt am Set eingesprochen werden, wie das beispielsweise beim Vitagraph-System der Fall war (vgl. Quaresima 2006: 31). Alfred Hitchcock bediente sich dieses Prinzips beispielsweise 1929 in seinem Film BLACKMAIL (ERPRESSUNG). Während die Hauptdarstellerin die Wörter während des Drehs nur markierte, da sie kaum Englisch sprach, saß eine andere Schauspielerin in einer Kabine außerhalb des Bildfeldes und sprach die Dialoge (vgl. Wahl 2003: 20). Durch „Optische Versionen“ konnte absolute Lippensynchronität erreicht werden. Andererseits wurden „Akustische Versionen“, wie sie auch heute noch üblich sind, angefertigt. Ein Beispiel hierfür ist das Topoly-System der Tobis-Polyphon-Film-Gesellschaft, bei dem große Dirigierscheiben zum Einsatz kamen, auf denen in spiralförmiger Anordnung der Text aufgezeichnet wurde. Der Text war eine „sinngemäße Übersetzung des Originaltextes“ (vgl. Garncarz 2006b: 15), der den Mundstellungen der Sprecherinnen im Originalfilm möglichst angepasst wurde. In Deutschland konkurrierten im Besonderen drei Synchronstechniken miteinander: die Rhythmographie von Carl Robert Blum, das Organon-System von Thun und Gerst sowie das Verfahren von Ludwig Czerny (vgl. Wahl 2009: 55). Die beiden ersten Techniken waren akustische Verfahren, während Czerny für optimale Lippensynchronität auf eine optische Vorgehensweise setzte, in der die Schauspielerinnen den Dialog phonetisch in der nachträglich zu synchronisierenden Sprache aufsaßen (vgl. Wahl 2009: 55ff.).

Bei beiden Varianten des Dubbings, der optischen und der akustischen, wird allerdings augenscheinlich, dass die Synchronisation zu Beginn des Tonfilms nicht einfach im Nachhinein angefertigt werden konnte, so wie das heute der Fall ist. Sie scheint vielmehr eine eigenständige Stufe der Produktion darzustellen. So schreibt Ludwig Czerny im Film-Kurier:

[Es] ist wichtig, daß der Produzent nicht erst nachträglich an die Versionenherstellung [Anm.: in diesem Fall die Synchronisation] herantritt, sondern sie von vornherein richtig vorbereitet: in kaufmännischer

Hinsicht durch Abschluß von Auslandsverträgen, die die Mitwirkung von namhaften Sprechern, also in der Regel bekannten Kräften der Sprechbühnen des betr. Landes sichert, - in künstlerischer und technischer Hinsicht durch zweckentsprechende Maßnahmen während der Produktion der Mutterversion. (27.12.1930)

Außerdem schreibt Quaresima (2006: 33), dass das Dubbing die Produktion von mehreren Varianten vorsah. So wurden Szenen verschieden oft gedreht, um die Veränderungen, die durch die Synchronisation entstanden, bereits berücksichtigen zu können. Im Falle der optischen Versionen, mussten die Schauspielerinnen ihren Text in verschiedenen Sprachen sprechen. Es kam sozusagen zu einer Kombination aus Versionsfilm und Synchronisation: „Die Darsteller radebrechen eine Fremdsprache in einer eigens gedrehten Fassung. Dabei ist die Aussprache unwichtig, denn der Text wird anschließend von Muttersprachlern mit korrekter Diktion übersprochen.“ (Krützen 1996: 149) Es kam auch vor, dass Szenen mit unterschiedlichen Kameraeinstellungen gedreht wurden, um beispielsweise Problemen der Lippsynchronität in akustischen Versionen vorzubeugen. Ritter (Film-Kurier 7.8.1930) führt beispielsweise das Weglassen der frontalen Großaufnahmen sprechender Menschen oder den Verzicht auf das kurze Zeigen des Sprechers und dann den Übergang auf den Angesprochenen als Beispiel an.

Der Grund, warum synchronisierte Filme zu Beginn der Tonfilmära auf Akzeptanzprobleme stießen, ist also nicht technischer Natur. Ihre Ablehnung beruhte vielmehr auf anthropologischen und kulturellen Gründen. So handelte es sich weniger um ein Problem der Wahrnehmung als um ein Problem des Wissens. Das Filmpublikum lehnte synchronisierte Filme ab, weil es sich darüber bewusst war, dass die Stimme der Sprecherinnen nicht zu den auf der Leinwand sichtbaren Schauspielerinnen gehörte. Um 1930 löste das Wissen darüber, dass die Stimme mit dem Körperbild eines anderen Menschen verschmolzen wurde, hohes Befremden aus. Mit der Einheit von Körper und Stimme wurde gebrochen. Dieser Umstand wurde sowohl von den Journalistinnen als auch von den Darstellerinnen selbst in der Medienlandschaft diskutiert. So stellt Siegfried Kracauer 1930 beispielsweise fest: „Der Versuch, amerikanische Sprecher für deutsche auszugeben, ist ein Unding“ (Frankfurter Zeitung 6.12.1930) und die Schauspielerin Claire Rommer schreibt 1932:

Es war eigenartig, fast erschütternd, eine vertraute Stimme aus einem ganz fremden Körper [in einem amerikanischen Film] kommen zu hören. Meines Kollegen Stimme war gewandert, weg von ihm – War verschwunden in einem Fremden – Aus dessen Mund klingt sie nun, unentwegt – Trotzdem seine Zunge ihre Worte nie gesprochen – Trotzdem seine Lippen sie nie geformt haben! Durch einen zauberhaften Trick ist ein merkwürdiges, homunkulusartiges Gebilde entstanden. (Die Filmwoche 30.11.1932)

Die französische Zeitschrift Ciné-Journal vertritt die Meinung, Synchronisation sei ein „abscheulicher Betrug, der daraus besteht, dem Publikum einen Bauchredner für die dramatische Kunst zu geben“ (5.6.1931). Auch Wahl schreibt, dass sich diese Umgewöhnung für die Zuschauerinnen recht schwierig gestaltete. Mit dem Tonfilm seien sie verstärkt auch zu Zuhörerinnen geworden und legten nun ein besonderes Augenmerk darauf, ob die Stimmen glaubhaft klangen und ob sie zu den Bildern auf der Leinwand passten (vgl. 2009: 52). In der Zeitschrift Die Kinotechnik beweist ein zeitgenössischer Journalist jedoch große Weitsicht. Er antizipierte die Entwicklung der Synchronisation und den Umgang mit synchronisierten Filmen vonseiten des Publikums recht genau:

Hierbei ist zu berücksichtigen, daß die Einstellung der zukünftigen Hörer des Tonfilms möglicherweise etwas anders sein mag, als die der heutigen. Wer gegenwärtig Tonfilme besucht, hat sich vom Reiz der Neuheit noch nicht völlig losgelöst; er hat täglich gelesen, was Synchronismus ist, wie das Frequenzband

beschaffen sein muß usw. und kennt alle Fehler, auf die er stoßen kann theoretisch – mit dem Erfolge, daß er sie ganz bestimmt bei der Vorführung bemerkt. Er sieht den Sprechern und Sängern auf den Mund, wie er es in Wirklichkeit niemals tun würde [...] – all diese Untugenden mögen die Zukunftshörer das [sic!] Tonfilms vielleicht nicht haben, so daß sie eine stärkere Illusion haben könnten (5.9.1930)

Die Synchronisation stellte im Vergleich zur Sprachversion das günstigere Übersetzungsverfahren dar. Eine optische Version schlug mit in etwa 15-20% der Originalproduktionskosten zu Buche, während eine akustische Version noch günstiger zu produzieren war (vgl. Film-Kurier 27.12.1930). Die Synchronisation war im Vergleich zur Untertitelung allerdings deutlich teurer. Aus welchen Gründen setzten die vormaligen MLV-Märkte also auf ein sowohl anthropologisch-kulturell als auch wirtschaftlich riskantes Übersetzungsverfahren, anstatt sich der Untertitelung zu bedienen? Lernten die Zuschauerinnen das Wissen auszublenden, dass die Darstellerinnen mit der Stimme einer anderen Person zu ihnen sprachen, so wurden sie belohnt, denn Zuhören ist weniger anstrengend als Lesen. Während Garncarz hier von einem „kulturellen Lernprozess“ spricht (2006a: 16), so bezeichnet Wahl denselben Vorgang als „kulturellen *Verlern*prozess“ (2005: 115), der laut ihm „schlicht aus der wachsenden Bereitschaft, sich hereinlegen zu lassen“ (2005: 117) besteht. Wie dem auch sei, besagter Gewöhnungs- und Ausblendungsprozess vollzog sich in Deutschland und Frankreich um 1933, wie sich in den jeweiligen Publikationen zum Thema nachlesen lässt (vgl. Garncarz 2006a: 16). So schreibt das Ciné-Journal am 5.6.1933 beispielsweise: „Dubbing hat heute die Oberhand gewonnen.“

Im Vergleich zur untertitelten Originalfassung, die immer eine gewisse Fremdheit in sich birgt, ist die Illusion nach Abschluss des erwähnten Prozesses vollkommen. Vom translationswissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen handelt es sich im Fall der Synchronisation um eine sogenannte verdeckte Übersetzung, die dadurch charakterisiert ist, dass

(...) the target language (TL) culture accepts the verbal information as source language (SL) information.
(...) Thus the dubbed version conceals the fact that the film has a foreign origin and appears transformed as a new product. (The Oxford Handbook of Translation Studies 2011: 396)

Auch die im Abschnitt 1.2.1 Untertitelung erwähnten politischen Gründe sind angesichts der Tatsache der verdeckten Übersetzung und des Siegeszuges der Synchronisation, der sich besonders in bestimmten Sprachräumen vollzog, nicht zu vernachlässigen.

1.2.3 Mehrsprachversionsfilm/Multiple language version (MLV)

Wird ein Film nicht nur in einer Sprache, sondern ebenfalls zur Gänze noch einmal in einer oder mehreren anderen Sprachen realisiert, so bezeichnet man eine solche Version als Sprachversion (MLV – multiple language version). Der Film wird also in der Sprache jenes Landes oder jener Länder vollständig neu gedreht, für dessen Export er vorgesehen ist. Besonders in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Großbritannien konnte sich dieses Verfahren zu Beginn der Tonfilmära etablieren (vgl. u.a. Garncarz 2006a: 11). Bei Sprachversionsfilmen begnügte man sich allerdings nicht damit, Material von verschiedenen Takes zu verwenden. Das gesamte Drehbuch wurde auf für den ausländischen Markt zu ändernde Passagen abgeklopft und die Dialoge wurden übersetzt (vgl. Wahl 2009: 29). Wie bei der Synchronisation, so stellt auch der Sprachversionsfilm eine Form der verdeckten

Übersetzung dar. Das Publikum nimmt die Version in der jeweils ihr eigenen Sprache als Original wahr. Bezeichnend für europäische MLVs ist zudem, dass die Schauspielerinnen selbst die jeweilige Sprache des Ziellandes sprachen. Im Unterschied zur Synchronisation hörten die Zuschauerinnen die Stimmen der Darstellerinnen, die sie auf der Leinwand sprechen sahen. Gerade zu Beginn des Tonfilms war dieser Umstand überaus entscheidend für den großen Erfolg der MLVs. Aus der Synchronisation resultierende Akzeptanzprobleme wurden ausgeschlossen. Die Einheit von Stimme und Körper, auf die bereits im Abschnitt 1.2.2 Synchronisation näher eingegangen wurde, blieb gewahrt. In den unterschiedlichen Sprachversionen wurden folglich verschiedene Schauspielerinnen eingesetzt, die die jeweilige Sprache beherrschten (vgl. u.a. Garncarz 2006b: 13f., Wahl 2009: 29). So spielt in der deutschen Version der 3-GROSCHEN-OPER beispielsweise Rudolf Forster den Mackie und Carola Neher die Polly, während diese beiden Hauptcharaktere in der französischen Version von Albert Préjean und Florelle verkörpert werden. In Einzelfällen konnte es auch vorkommen, dass eine mehrsprachige Schauspielerin oder ein mehrsprachiger Schauspieler ein und dieselbe Rolle in mehreren MLVs verkörperte. Voraussetzung dafür waren natürlich polyglotte Darstellerinnen, deren Sprachkenntnisse einwandfrei waren oder die durch ihren Akzent einen zusätzlichen Charme beim Publikum versprühten und somit ebenfalls akzeptiert wurden. Nun konnte allerdings ein Problem bei Hauptdarstellerinnen entstehen, die aufgrund ihres Bekanntheits- und Beliebtheitsgrades nicht zu ersetzen waren, die aber keine einzige Fremdsprache beherrschten (vgl. Wahl 2003: 19). Dies traf beispielsweise auf beim Publikum bereits überaus beliebte internationale Stummfilmstars zu. Aus diesem Grund wurde in Hollywood zu Beginn der MLVs mit einer anderen Besetzungsstrategie experimentiert: Amerikanische Schauspielerinnen wurden eingesetzt, die die jeweilige Landessprache nicht beherrschten, sondern diese lediglich phonetisch wiedergaben, ohne im Nachhinein synchronisiert zu werden. Die Darstellerinnen mussten die Sätze ihren Dialoglehrern nachsprechen. Besonders berühmte Beispiele für diese sogenannten „phonetischen Versionen“ waren die deutschen, spanischen und französischen MLVs von Filmen mit Laurel & Hardy und Buster Keaton (vgl. Fröhlich 1983: 174f., Wahl 2009: 85). In diesem Fall lässt sich die Strategie dadurch erklären, dass die oben Genannten bereits bekannte internationale Stars waren, die nicht einfach durch andere Schauspieler ausgewechselt werden konnten. Auch der Umstand, dass es sich hier um internationale Komiker handelte, verbesserte die Akzeptanz beim Publikum vermutlich. Doch auch andere deutsche Versionen wurden mit mäßigem Erfolg mittels dieses phonetischen Verfahrens in Hollywood angefertigt (z.B. A LADY TO LOVE, 1930 und KISMET, 1930/31) (vgl. Wahl 2009: 85). Dieser Umstand war wiederum darauf zurückzuführen, dass ein ökonomisch großer Aufwand damit verbunden war, europäische Schauspieler nach Amerika zum Dreh zu holen. Studien aus Deutschland, Frankreich und anderen europäischen Ländern allerdings zeigten, dass das Publikum die eigenen nationalen Filmstars gegenüber jenen aus Hollywood bevorzugte (vgl. Garncarz 1994: 94-135). Um dieser Tatsache Rechnung zu tragen, verlagerte Hollywood die Produktion seiner Exportfilme bereits 1929 in ein eigenes Studio der Paramount in Joinville bei Paris. Weder Untertitelung noch Synchronisation konnten damit aufwarten, dem Publikum seine Filmliebhaber auf die

Leinwand zu bringen und den Produzentinnen wurde rasch bewusst, dass sich dieser Umstand in Form von höheren Umsätzen zu Buche schlug (vgl. Garncarz 2006a: 12).

Anders als bei Untertitelung und Synchronisation musste die Entscheidung über die Anfertigung einer Sprachversion unbedingt bereits in der Planungsphase des Films getroffen werden. Auch die überaus hohen Kosten, die sich je Version auf 70-80% der jeweiligen Originalproduktion beliefen, trugen dazu bei, dass sich dieses Übersetzungsverfahren nur auf den größten europäischen Filmmärkten durchsetzen konnte (vgl. Film-Kurier 27.12.1930). So entfielen laut einer Auswertung der Versionen-Datenbank von CineGraph, die sich auf ein Analysematerial von gut 500 Sprachversionen stützt, 93% der angefertigten MLV auf nur fünf Sprachräume: Frankreich (234), Deutschland (140), Großbritannien (48), Spanien (42) und Italien (32) (vgl. Garncarz 2006a: 13). Aufgrund der hohen Kosten der MLVs und des Gewöhnungsprozesses, den das Publikum in Bezug auf synchronisierte Filme durchlief, ging die Anzahl von Sprachversionen in der deutschen Filmproduktion bereits ab 1931 stetig zurück.

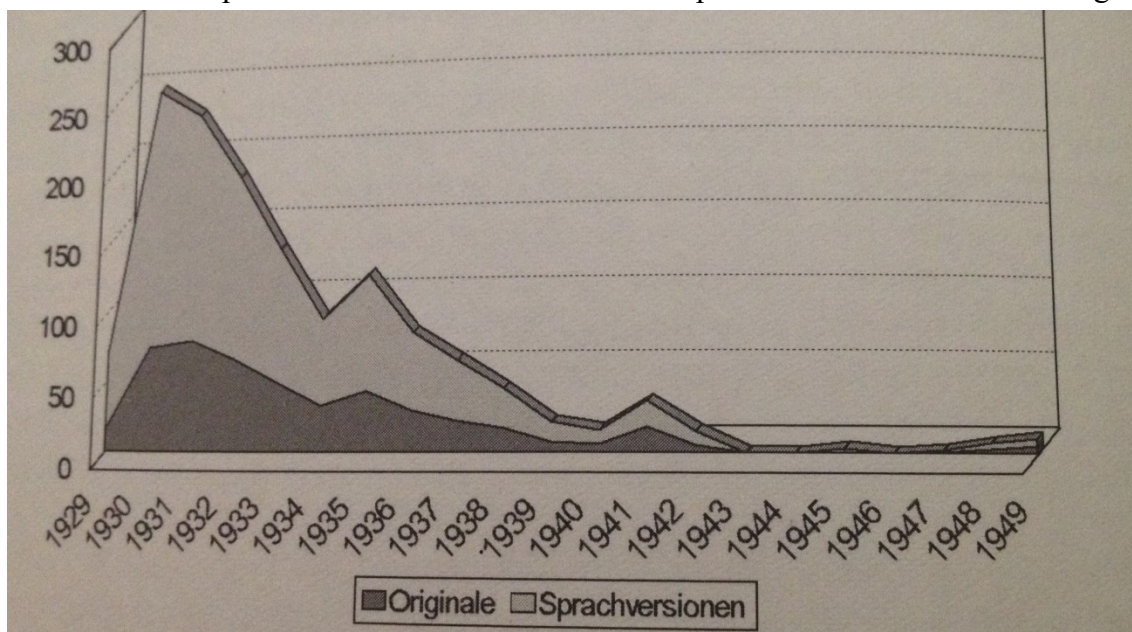


Abbildung 1: Original- und Sprachversionen in der deutschen Filmproduktion 1929 - 1949. Garncarz 2006a: 14.

Die Abbildung zeigt allerdings sehr eindrucksvoll, auf welchem hohem Niveau sich die Produktionszahl von Sprachversionen mit der Etablierung des Tonfilms 1929 bis Mitte der 1930er Jahre bewegte. Anfang der 1930er Jahre zeichnete sich eine klare Hierarchie der audiovisuellen Übersetzungsverfahren ab: „Von einer Gesamtproduktion von 251 langen Tonspielfilmen wurden 66, d.h. 22%, der Gesamtzahl der Tonfilme der ersten Tonfilmperiode [1929-1931] in (...) verschiedenen Sprachen gedreht.“ (Jason 1932: 24) Ein sehr großer Teil der deutschen Filmproduktion wurde für den Export in fremdsprachige Versionen umgearbeitet. Krützen hat errechnet, dass zwischen 1929 und 1934 knapp 30% der deutschsprachigen Tonfilme ebenfalls in anderen Sprachversionen gedreht wurden (1996: 129). 1931 waren es sogar fast 40% (1996: 132). Zum Vergleich: In Deutschland wurden von 1929 bis Mitte 1932 weniger als 8% der deutschen Filme für das Ausland synchronisiert. Garncarz schätzt den Anteil der im Ausland synchronisierten Filme für den deutschen Markt auf etwa 10%. Daraus ergibt sich, dass etwa 80% der in den ersten Tonfilmjahren in deutscher

Sprache aufgeführten ausländischen Tonfilme Sprachversionen waren (vgl. Garncarz 2006b: 15).

Neben den bereits angeführten Gründen für den Niedergang des Sprachversionsfilms ist die Bedeutung des Regierungsantritts der Nationalsozialisten in Deutschland im Jahr 1933 nicht zu vernachlässigen. Quaresima (2006) schreibt dazu:

Hier wird einerseits der Gegensatz national/international wieder vollkommen umformuliert und in den ideologischen Kontext des Nationalsozialismus eingeordnet (selbstverständlich unter Entwertung der Begriffe »kosmopolitisch« und »international«), bei gleichzeitiger Wiederaufnahme und Wiederbelebung der typisch nationalen oder unverkennbar völkischen Eigenschaften der deutschen (Kino-)Kultur (...) (2006: 24)

Đurovičová führt in ihrem Artikel aus, dass Mehrsprachversionen die kulturellen und wirtschaftlichen Abwehrmechanismen eines jeden Staates auf den Prüfstand stellten, denn sie zeigten, dass das Abbild einer bestimmten Kultur fern vom Komplex „Heimatkultur/Vaterland/Muttersprache“ produziert werden konnte und genau dagegen verwehrten sich die in den 1930er Jahren in Europa und den USA mobilisierten nationalen Diskurse (vgl. 2006: 65f.). Die Parole lautete von nun an: „Im Wesen ist jede echte Kunst national“ (Deutsche Filmzeitung 11.8.1933). Die Rolle von synchronisierten Filmen und Sprachversionen wurde somit grundsätzlich in Frage gestellt:

Der Versionsfilm kann, wenn er in seiner originalen Fassung den Forderungen der Echtheit, der Bodenständigkeit und landschaftlichen Treue vollauf genügen mag, diese unmöglich aufrecht erhalten, wenn er eine fremde Sprache in dieses geschlossene Bild hineinbringt, wenn er überdies noch das Spiel nach den Gepflogenheiten des Bestimmungslandes umbiegt (Deutsche Filmzeitung 11.8.1933)

Ab den 1940er Jahren wurden MLVs nur noch in Einzelfällen produziert. Zwei andere Strategien der kulturellen Adaptation stellten sich als wesentlich risikoärmer, rentabler und flexibler heraus. Einerseits wurden die Rechte am jeweiligen Film ins Ausland verkauft und es wurde eine sogenannte Remake-Version angefertigt – „a kind of appropriation by changing the language and also to a certain extent the plot, with all its values and assumptions, the characters and the cultural context.“ (The Routledge Handbook of Translation Studies 2013: 46) Der Erfolg des Films im Herkunftsland konnte abgewartet werden und dem Spielraum der vermeintlich notwendigen kulturellen Adaptation waren keine Grenzen gesetzt, da sie sich nicht an die rigiden Umstände eines parallelen Drehs anpassen musste – eine Strategie, die heute vor allem in den USA praktiziert wird. So schreibt Wahl, dass dort aktuell nur sehr wenige ausländische Filme zu sehen sind. Die Filmindustrie setzt auf den sogenannten „aktiven Import“, d.h. dass die Rechte von im Ausland erfolgreichen Filmen für das eigene Land gekauft werden und dann eine Neuverfilmung angefertigt wird, mit der man „sichergeht, nicht genehme oder vielleicht unverständliche Bestandteile der Originalverfilmung dementsprechend ändern zu können (ohne – wie bei der Synchronisation – mit ‚faulen Tricks‘ arbeiten zu müssen).“ (Wahl 2003: 177) Garncarz merkt an, dass der große Unterschied zwischen Sprachversion und Remake jener sei, dass bei MLVs die Kontrolle der Filmproduktion in einer Hand liege, während sie bei Remakes über Ländergrenzen hinaus gehe und es keine Kontrolle über die Wiederverfilmung vonseiten der Rechtverkäuferinnen mehr gäbe (1996: 135). Während die Sprachversion also ein Exportinstrument für die eigene Filmproduktion darstellte, so ist das

Remake ein für den Import bestimmtes Werkzeug, das im Ausland erfolgreiche Filme ins eigene Land holt.

Eine andere Strategie der kulturellen Adaptation, die hier nur am Rande kurz erwähnt werden soll, stellte die Produktion einzelner Filme dar, die gezielt für einen bestimmten Exportmarkt produziert wurden. So fertigte die Alliance Cinématographie Européenne (ACE) ab Mitte der 1930er Jahre französische Filme in den Babelsberger Ufa-Studios an und die Continental SRL produzierte Filme unter deutscher Leitung während der Okkupationszeit in Frankreich. (vgl. Garncarz 1996: 135f., 2006a: 14).

1.3 Deutsch-französische Filmbeziehungen zur Zeit der MLV

Die überaus große Bedeutung des wachsenden französischen Filmmarktes für die deutsche Filmwirtschaft wird an folgenden Zahlen aus der Stummfilmära augenscheinlich: 1924 wurden in Frankreich 20 deutsche Filme gezeigt, 1926 waren es 33, 1928 bereits 122 (vgl. Garncarz 2003: 17). Nach Einführung des Tonfilms wurden in den Jahren 1929 – 1931 mehr als 90% aller Sprachversionen des deutschen Marktes ins Französische und ins Englische realisiert, wobei zwei Drittel davon aufs Französische entfielen. In der frühen Tonfilmzeit gab es kaum einen für den Export bestimmten deutschen Film, von dem nicht auch eine französische Version angefertigt worden war (vgl. Garncarz 2006b: 15f.). Auch Wahl schreibt, dass es „besonders die deutsch-französischen [Sprachversionen] sind, die die Versionenproduktion bis in die Mitte der 30er Jahre hinein tragen“ (2003: 23). Laut einer Auswertung der Versionen-Datenbank von CineGraph, die sich auf ein Analysematerial von gut 500 Sprachversionen stützt, entfielen 234 davon auf den französischen Markt (vgl. Garncarz 2006a: 13). Aber woher kommt diese starke Ausrichtung auf den französischen Markt?

Nach Ende des 1. Weltkrieges waren die deutsch-französischen Filmbeziehungen von gegenseitigem Boykott bestimmt. Beide Länder schotteten ihre Märkte gegen die jeweils anderen Produkte durch ein generelles Einfuhrverbot ab. Während die deutsche Filmproduktion unmittelbar nach dem Krieg aufgrund der zunehmenden Geldentwertung und den dadurch günstigen Produktionsbedingungen expandierte, war die französische Filmproduktion rückläufig (vgl. Kasten 1996: 33). Im Februar 1920 beriet sich die französische Filmhandelskammer - trotz Boykottaufruf der französischen Kinobesitzer – über die Einfuhr deutscher Filme, „weil amerikanische Firmen – die den französischen Kinomarkt bereits seit 1917/18 dominieren – verstärkt in Deutschland Filme erwerben und gegen Dollar weiterverkaufen.“ (Kasten 1996: 35) Aus diesem Grund sei es notwendig, die Filme selbst zu besorgen, da sie so günstiger kämen. Ab dem 1. Januar 1921 wurde der Import von ausländischen Filmen nach Deutschland erlaubt und auf maximal 180.000 Meter im Jahr (das entspricht ca. 90 Filmen) beschränkt. Auch der Export deutscher Filme war ab Mai 1921 nicht mehr genehmigungspflichtig und wurde somit nicht mehr begrenzt (vgl. Kasten 1996: 38). Am 3. März 1922 wurde schließlich der erste deutsche Film in Paris gezeigt, der auch offen als solcher bezeichnet wurde: DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Er wurde zu einem überaus großem Publikumserfolg in ganz Frankreich, der das Interesse an deutschen Filmschaffenden weckte, aber auch die Kritik an der Einfuhr deutscher Filme blieb weiterhin bestehen (vgl. Kasten 1996: 40ff.). Mitte der 1920er Jahre entspannten sich die deutsch-französischen

Filmbeziehungen zusehends und es wurde davon abgesehen den französischen Film durch Protektionsmaßnahmen zu schützen, denn dieser Einfuhrstopp hätte ebenfalls einen Ausfuhrstopp bedeutet. 1930 wurde im Rahmen der Kontingentierungsabkommen, also jene Verhandlungen, die die Anzahl von Filmimporten regelten, festgelegt, dass in Frankreich gedrehte deutsche Versionen von französischen Filmen in Deutschland dieselben Privilegien haben wie eigene Filme. Entsprechendes galt auch für in Deutschland gedrehte französische Versionen deutscher Filme (vgl. Sturm & Wohlgemuth 1996: 181). Dadurch wurde der französische Filmmarkt für Deutschland zu dem am wenigsten restriktiven der wichtigen Märkte in Europa (vgl. Ďurovičová 2006: 71). Außerdem vereinbarte der französische Produzent, Verleiher und Kinobesitzer Aubert eine enge Zusammenarbeit mit dem wichtigsten deutschen Filmunternehmen der damaligen Zeit, der Universum Film AG (Ufa). Von diesem Zeitpunkt an wurde die Zusammenarbeit sowie der Import und Export zwischen Deutschland und Frankreich immer intensiver (vgl. Ďurovičová 2006: 47f.), die Beziehungen stabilisierten sich und 1928 schreibt die Filmzeitschrift *La Cinématographie Française*: „Die bedeutendsten Filmländer des europäischen Kontinents sind Deutschland und Frankreich; sie allein waren in der Lage, sich eine wesentliche eigene Filmindustrie gegen das kapitalkräftige Filmamerika zu erhalten.“ (24.3.1928)

Die Bedeutung der Kooperation zwischen Ufa und französischen Produktionsfirmen ist also keineswegs zu unterschätzen. Da DIE 3-GROSCHEN-OPER aber nicht von der Ufa verfilmt wurde, soll hier nur am Rande auf diesen deutschen Konzern eingegangen werden, dessen Produktionsstrategie sich anfänglich auf englischsprachige MLVs konzentrierte. Dieser Umstand änderte sich allerdings im Sommer 1930 aus unterschiedlichen Gründen. Zum einen gelang es der Ufa nicht mit ihrer Niederlassung in New York am amerikanischen Markt Fuß zu fassen und in England besaß die Ufa keine solche Tochtergesellschaft. Die französische Tochtergesellschaft der Ufa mit Sitz in Paris, die Alliance Cinématographique Européenne (ACE), hatte sich in der Zwischenzeit gut etabliert. Die französische Regierung gewährte der Ufa sogar ein Darlehen, welches den Grundstein für zukünftige französische Sprachversionen legen sollte. In den Babelsberger Studios der Ufa wurde in den 1930er Jahren eine ganze Kolonie von französischen Schauspielerinnen, Drehbuchautorinnen und Co-Regisseurinnen beschäftigt (vgl. Claus 2006: 138-140). Für genauere Informationen bezüglich der Bedeutung der Ufa für die deutsch-französischen Filmbeziehungen soll an dieser Stelle u.a. auf Claus (2006: 133-145) und Wahl (2009) verwiesen werden.

Ein weiteres Dauerthema in den deutsch-französischen Filmebeziehungen war die „permanente Krise des französischen Films“ und das „Ungleichgewicht im Filmaustausch zwischen beiden Ländern“ (Goergen 1996: 55), denn Deutschland exportierte weitaus mehr Filme nach Frankreich als umgekehrt. An dieser Stelle soll angemerkt sein, dass das traditionelle Exportgebiet des deutschen Filmes Südosteuropa war. So wurden deutsche Filme in den 1920er Jahren (abgesehen von Österreich) vor allem in die damalige Tschechoslowakei und nach Ungarn exportiert. Die Anfertigung von MLVs wäre für diese relativ kleinen Sprachräume sehr riskant und unrentabel gewesen. Aus diesem Grund wurden in diesen Ländern vor allem untertitelte Filme aufgeführt. Auch wenn die deutsche Filmindustrie ihre Produkte weiterhin in erwähnte Länder exportierte, so tat sie dies zu Beginn des Tonfilms vor

allem mittels französischer Sprachversionen, da diese aufgrund des negativen Images der deutschen sowie eines positiven Images der französischen Sprache leichter abzusetzen waren (vgl. Garncarz 2006b: 16). Die mangelnde Akzeptanz, auf die die deutsche Sprache im Ausland stieß, führte sogar zu gewalttätigen Ausschreitungen, wie im Abschnitt 1.2.1 Untertitelung näher ausgeführt wird. So war der Export französischer Sprachversionen deutscher Filme vor allem in Mittel- und Südosteuropa (vgl. Wahl 2003: 25), aber auch weltweit, z.B. für den spanischen (vgl. Claus 2006: 140) und den südamerikanischen Markt (vgl. Wahl 2003: 26), gang und gebe.

1.4 Modelle des Mehrsprachversionsfilms

Die genaue Vorgehensweise bei der Anfertigung von Sprachversionsfilmen variierte erheblich. Das hier präsentierte Modell unterschiedlicher Arten von MLVs orientiert sich an einem Artikel von Leonardo Quaresima (2006: 19-37). Es wurde ausgewählt, da es besonders komplett ist und alle Varianten berücksichtigt, die anlässlich der Realisierung von Sprachversionen zum Einsatz kamen. Wenn die Kategorisierung keinen einheitlichen Kriterien folgt, so liegt das daran, dass sie sich an den tatsächlichen Produktionsverhältnissen von MLVs orientiert. Eine starr angelegte Klassifizierung kann der Vielfältigkeit von Sprachversionen nicht gerecht werden. So unterscheidet Quaresima folgende Modelle:

1. Gleiche Regisseurin vs. unterschiedliche Regisseurin

Die unterschiedlichen Sprachversionen konnten einerseits mit ein und derselben Regisseurin gedreht werden. Dies ist z.B. der Fall der 3-GROSCHEN-OPER, in der G. W. Pabst sowohl in der deutschen als auch in der französischen Sprachversion als Regisseur eingesetzt wurde. Es konnten aber auch für unterschiedliche Sprachversionen jeweils unterschiedliche Regisseurinnen zum Einsatz kommen. Quaresima merkt an, dass der Einsatz ein und derselben Person für mehrere MLVs noch vom „Prinzip des ‚Autors‘ in der Person des Regisseurs geprägt ist“ (2006: 21), während die Bestellung unterschiedlicher Regisseurinnen die Frage der Autorenschaft aufwerfe, da nicht klar sei, ob diese nun bei Regie, Drehbuchautorin oder Produzentin zu verankern sei (vgl. 2006: 21).

2. Kosmopolitisches Modell vs. Polyglottes Modell

Das sogenannte „kosmopolitische Modell“ wurde ganz zu Beginn des Tonfilms in den Hollywood-Studios entwickelt. Innerhalb jeder großen Produktionsfirma wurden autonome Sprachgruppen gebildet, die über eigene Regisseurinnen und Drehbuchautorinnen verfügten. Die Rollen wurden ebenfalls mit nationalen Schauspielerinnen besetzt. Die jeweilige Sprachgruppe drehte dann relativ autonom, ausgehend vom selben Drehbuch, einen Film. Dies konnte parallel passieren oder auch Film nach Film. Auch hier ist die Verankerung der Urheberschaft schwer zu bewerkstelligen. Das Modell geriet bereits zu Beginn des Jahres 1931 in eine tiefe Krise und ganze „europäische Film-Kolonien“ mussten ihre Koffer packen und von Amerika wieder zurück nach Europa kommen (vgl. Quaresima 2006: 21).

Im „polyglotten Modell“ verkörperten mehrsprachige Schauspielerinnen ihre Rollen in mehreren MLVs. Ein Beispiel hierfür wären Marlene Dietrich, Olga Tschechova, Conrad

Veidt, Käthe von Nagy und Lilian Harvey, die ihre Rollen in mehreren Sprachversionen verkörperten und somit auch international berühmt wurden (vgl. Wahl 2003: 18f., Quaresima 2006: 21). Auch die Besetzung mit Schauspielerinnen, die der Sprache gar nicht mächtig waren, sondern diese lediglich phonetisch reproduzierten, fällt in dieses Modell. Beispiele hierfür wären die bereits angeführten Filme von Laurel & Hardy oder Buster Keaton.

3. Hierarchisches Modell vs. Niemandsland-Modell

Das „hierarchische Modell“ fertigt eine Anzahl von Sprachversionen an, die von einer Basis-Version ausgehend produziert wurden. Dieses Modell wurde vor allem in den Paramount Studios in Joinville bei Paris praktiziert. Zuerst wurde den Drehteams die Basis-Version (in diesem Fall die amerikanische) gezeigt, an der sie sich zu orientieren hatten (vgl. Mon Ciné 13.11.1930, Vincendeau 1989, Barnier 2002). Auch die Art und Weise, in der das Studio benutzt wurde, spiegelte diese hierarchische Ordnung wider. So drehten die französischen, deutschen, ungarischen, portugiesischen und spanischen Drehteams in Joinville tagsüber, während die italienischen, polnischen, schwedischen und tschechischen dies in der Nacht taten (vgl. Quaresima 2006: 22). Im Fall der 3-GROSCHEN-OPER weist uns der Vorspann darauf hin, dass das Drehbuch der GLV wohl als Art Ausgangstext verwendet wurde, da von „Adaptation française“ die Rede ist. Auch der Umstand, dass das Brecht'sche Bühnenstück als Grundlage für den Film dient und die deutsche Herkunft des Regisseurs beider Sprachversionen lassen einen derartigen Rückschluss zu.

Jene Sprachversionen, die in einem offenen, internationalen Milieu angesiedelt waren (z.B. einem Überseedampfer), also in einer Art Freizone ohne nationale Grenzen, und wo jede Figur ihre eigene Sprache sprach, bezeichnet Quaresima als „Niemandsland-Modell“ (vgl. 2006: 22).

4. Remake-Version und Dreh im jeweiligen Land

Wie bereits erwähnt, werden in der Remake-Version die Rechte eines Films ins Ausland verkauft. Diese Praxis ist auch heute noch üblich. Des Weiteren werden MLVs unterschieden, die im jeweiligen Land der Sprache der MLV gedreht werden. Dieses Modell kann sich mit jenem der Remake-Versionen kreuzen, muss aber nicht immer mit einem Verkauf der Filmrechte einhergehen (vgl. Quaresima 2006: 22f.).

5. Das deutsche Modell

Das sogenannte „deutsche Modell“ zeichnet sich dadurch aus, dass die Dreharbeiten zu den verschiedenen Sprachversionen gleichzeitig stattfanden, mit unterschiedlichen Schauspielerinnen, aber derselben Regisseurin und demselben technischen Produktionsteam (vgl. Quaresima 2006: 23). Dies ist der Fall der deutschen und der französischen Sprachversion von DIE 3-GROSCHEN-OPER.

1.5 Strategien der kulturellen Adaptation im Sprachversionsfilm

In kultureller Hinsicht wurde die Sprachversion zu jener Zeit als Idealverfahren der Filmübersetzung angesehen (vgl. Garncarz 2006a: 11). Im Gegensatz zur Untertitelung und zur Synchronisation verlangte sie dem Publikum keinerlei Lernprozess ab, da die Übersetzung

nicht als solche erkennbar war. Vielmehr wurde die MLV als eigenständiger Film in der eigenen Sprache wahrgenommen. MLVs stellten ein - bedienen wir uns der heutigen Terminologie - *globales* Produkt dar, das die „ausgeprägt lokalen Komponenten einer Darstellung mit einer lokalen Sprache mit dem von Natur aus auf Globalität ausgerichteten Apparat des Kinos [...] kombiniert.“ (Ďurovičová 2006: 66). Die zentrale Frage, die sich stellte, war also: Wieviel Fremdheit würde das Publikum und seine Repräsentantinnen akzeptieren? Welche Elemente *müssen* unbedingt lokalisiert werden, damit ein ausreichender Eindruck von lokaler Authentizität hervorgerufen wird? Sind es die Darstellerinnen, die Ausstattung, die Regie, die Handlungswendung, die Sprache, die Redeweise oder ein Zusammenspiel all dieser Faktoren? (vgl. Ďurovičová 2006: 67) Der berühmte deutsche Filmproduzent Erich Pommer schreibt hierzu 1932: „Oberstes Gesetz ist der Stoff. Schon die Idee muß die Basis geben für ein Weltverständnis und das Drehbuch unbedingt den international ziemlich gleichen großen Sehnsüchten der Menschen Rechnung tragen.“ (S. 13) Sehen wir davon ab, dass sich Pommer hier ausschließlich auf den „weißen Normalmenschen“ (vgl. Balázs 2001 [1924]: 22f.) als Publikum bezieht, so wird aus dieser Aussage ersichtlich, dass der Sprachversionsfilm den Anspruch stellte, dass die Grundzüge der Handlung für alle Menschen gleichermaßen nachzuvollziehen sein sollten. Wahl weist an dieser Stelle darauf hin, dass es darüber hinaus „nötig [war], jeder Version eine spezielle Note zu geben, die sie in der Kultur der entsprechenden Hauptzielländer verankern würde.“ (2006: 151) Genau dieses Zusammenspiel von globalen und lokalen Elementen mache die Analyse von MLVs so interessant. Wahl identifizierte sechs Ebenen dieses Zusammenspiels (vgl. 2006: 151-155):

1. Ebene des Dialogs

Der Dialog wird in die entsprechende Sprache übersetzt. An dieser Stelle können Ausdrücke aus der Primärfassung erhalten bleiben, um den Eindruck einer – wie Wahl es nennt – „gezähmten Fremdheit“ (2006: 152) zu erlangen. Beispiele hierfür wären die Beibehaltung von Landeswährungen oder von Anredeformen. Wortspiele, idiomatische Ausdrücke oder Passagen, in denen sich ein nationaler Bezug manifestiert, müssen meist vollständig umgearbeitet werden oder entfallen.

2. Ebene der Figurennamen

Die Figurennamen können, wie die bereits erwähnten Anredeformen, gleichbleiben oder lokalisiert werden. Manchmal kann es auch zu einer lautlichen Anpassung des Namens kommen.

3. Ebene der Charakterisierung durch Requisiten

Die Requisiten stellen ebenfalls ein bedeutsames Element dar, soll ein bestimmtes „Lokalkolorit“ erzeugt werden. So werden Kostüme, Accessoires, Einrichtungsgegenstände u.v.m. dem „lokalen Standard“ angepasst.

4. Ebene der Besetzung

Die bereits erwähnte Besetzung mit Schauspielerinnen des Ziellandes stellt zweifelsohne eine der wichtigsten Strategien der kulturellen Adaptation von Sprachversionen dar (vgl. auch Garncarz 2006a: 11ff.). Über die Besetzung mit national bekannten und beliebten Filmstars wurde versucht eine Bindung zum Publikum aufzubauen, wobei es auch zu einer Gewichtsverschiebung der Figuren kommen konnte. So war es z.B. möglich, dass eine Darstellerin in einer Sprachversion ganz klar die Starbesetzung war, während in einer anderen Sprachversion eine andere Rolle diese Funktion erfüllte. Wie bereits erwähnt, war es auch möglich, dass polyglotte Schauspielerinnen in mehreren MLVs ein und dieselbe Rolle verkörperten.

Der Vollständigkeit halber soll hier noch angemerkt sein, dass der Handlungsort oft in das Exportland des Films verlegt wurde, es sei denn die historische Vorlage erforderte dessen Beibehaltung (vgl. Garncarz 1996: 128). Die Ebene des Handlungsortes wurde von Wahl an dieser Stelle vernachlässigt.

5. Stimmung

Hier bezieht sich Wahl auf die Atmosphäre, die Ausstrahlung eines Films. Diese stehe in engem Zusammenhang mit der Besetzung, sie reflektiere aber auch einen gewissen Inszenierungsstil, der über die jeweiligen Co-Autorinnen und –Regisseurinnen in die verschiedenen Versionen gelangt sei. Wahl gibt hier eine vage Beschreibung, die sehr viel Interpretationsspielraum zulässt. In der in dieser Arbeit durchgeführten Analyse der 3-GROSCHEN-OPER wird auf unterschiedliche messbare Kriterien eingegangen werden, die diese doch recht ungreifbare „Atmosphäre“ bedingen.

6. Narrativisierung der Kulturgeschichte

Auch wenn Wahl nicht besonders deutlich auf die Bedeutung dieses Konzepts eingeht und lediglich ein Beispiel aus drei verschiedenen Sprachversionen von ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT anführt, so nehme ich mir an dieser Stelle die Freiheit dieses Kriterium als „Kulturelle Deutungsmuster“ einer Gemeinschaft im Sinne von Altmayer zu interpretieren:

Wir deuten und schaffen die gemeinsame Welt und Wirklichkeit auf der Basis von Mustern, die wir im Verlauf unserer Sozialisierung erlernt haben [...] So weit es sich bei diesen Mustern um überlieferte, im kulturellen Gedächtnis einer Gruppe gespeicherte und abrufbare Muster von einer gewissen Stabilität handelt, spreche ich von ‚kulturellen Deutungsmustern‘ (2006: 51)

Besonders hervorzuheben ist, dass diese Gruppe, von der Altmayer spricht, nicht von vornherein mit national definierten Gruppen gleichzusetzen ist. Ist bei ihm von „deutschen Deutungsmustern“ die Rede, so bezieht er sich nicht auf die Ebene der Nation und der „Nationalkultur“, sondern auf die vergleichsweise hoch angesiedelte Abstraktionsebene der deutschen Sprache. „Deutsche Deutungsmuster“ sind demnach „solche Muster, die in deutschsprachigen Diskursen zu deutenden Konstruktionen von Wirklichkeit verwendet werden, und zwar unabhängig von ihrer ‚ursprünglichen‘ Herkunft.“ (2006: 52)

Es überrascht vielleicht nicht, dass die damalige Presse über all jene Aspekte, die mit Sprachversionen und „Kultur“ in Verbindung stehen, ein eher eingeschränktes Kulturverständnis an den Tag legen. Der berühmte deutsche Filmproduzent Erich Pommer

meinte beispielsweise festzustellen, dass amerikanische Filme in Deutschland scheiterten, weil man „die stoffliche Frage amerikanischer Mentalität nicht auf den europäischen Geschmack übertragen konnte“ und Leclère hält in einem Interview mit dem Regisseur Jaap Speyer fest:

„Augenblicklich besteht die Tendenz, die Drehbücher je nach der Version dem Geschmack und dem Charakter des jeweiligen Publikums anzupassen. [...] Je nach dem Land dürfen Texte nicht einfachhin übersetzt werden, sondern dem Geschmack des Publikums angepaßt werden.“ (Film-Kurier 2.8.1930)

Die Beschäftigung mit aktuellen Aufsätzen zum Thema „Kulturelle Adaptation im Sprachversionsfilm“, beispielsweise von Wahl über das Zusammenspiel von globalen und lokalen Elementen (vgl. 2006: 151-155), lässt allerdings ebenfalls den Verdacht aufkommen, dass das dort präsentierte Kulturverständnis sich weitaus weniger differenziert darstellt, als beispielsweise jenes von Altmayer vertretene - eine Tatsache, die sich in den hier vorgestellten Beiträgen aus der Filmwissenschaft öfter feststellen lässt. So sind auch laut Garncarz MLVs nicht bloß eine Antwort auf die sprachlichen Unterschiede in Europa, sondern auch „eine neue Antwort auf das Problem der Verschiedenartigkeit der europäischen Kulturen“ (Garncarz 2006b: 18). Mittels MLVs könne auf das „kulturelle Wissen des Zielpublikums Rücksicht genommen“ werden (Garncarz 2006a: 13). Garncarz (2006b: 19) schreibt weiter, dass die Strategien der kulturellen Anpassung von Kinofilmen im heutigen Europa an Bedeutung verloren haben. Seit den 1970er Jahren fände ein „Angleichungsprozess der Kinokulturen in Europa“ (Garncarz 2006b: 19) statt, der sich am amerikanischen Film orientiere. Die kulturelle Anpassung von Kinofilmen innerhalb Europas mache also keinen Sinn mehr (2006b: 19). Der Begriff „Kultur“ wird hier recht selbstverständlich verwendet und es wird doch ziemlich unreflektiert mit ihm umgegangen. Die Frage, ob die kulturelle Anpassung jemals einen Sinn gemacht hat bzw. welche und wessen Ziele damit genau verbunden waren, wird nicht aufgeworfen. Demzufolge wäre die kulturelle Adaptation, beispielsweise von japanischen Filmen, immer noch notwendig, sollen sie vom europäischen Publikum angenommen werden. Welches Verständnis von Kultur steckt hinter diesen Äußerungen und Feststellungen und wie adäquat ist dieses tatsächlich, um die damalige Situation in Europa zu beschreiben? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, unternehmen wir einen kleinen Exkurs in die Kulturtheorie.

1.6 Kurzer Exkurs in die Kulturtheorie

Was ist Kultur? Eine Frage, die in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen immer wieder gestellt wurde und immer noch gestellt wird und die die unterschiedlichsten Kulturbegriffe und –konzepte hervorgebracht hat. Dieser kurze Exkurs beschränkt sich auf die Überlegungen von Wolfgang Welsch und Johann Gottfried von Herder, da sie die Bandbreite des Kulturbegriffs fassbar machen: Der Philosoph Herder prägte den traditionellen Kulturbegriff wesentlich und Welsch ruft zur grundlegenden Neuorientierung des Kulturbegriffs auf. Welsch wendet sich gegen traditionelle Kulturbegriffe, die er als „stark vereinheitlichend [...], volksgebunden [...], separatistisch“ (Welsch 2000: 329) bezeichnet. Er unterscheidet zwischen der „inhaltlichen“ und der „extensionalen Bedeutung von Kultur“, wobei erstere als „Sammelbegriff für diejenigen Praktiken steht, durch welche die Menschen ein menschentypisches Leben herstellen.“ (2010:1) Beispiele hierfür wären Alltagsroutinen,

Kompetenzen, Überzeugungen, Umgangsformen, Weltbilder und ähnliches. Die extensionale Dimension von Kultur ist jene, die mit geographischen, nationalen oder ethnischen Zuschreibungen dieser Praktiken in Verbindung gebracht werden kann. In anderen Worten: Es handelt sich um die territoriale Ausdehnung kultureller Praktiken (vgl. Welsch 2010). Der Alltagsgebrauch des Kulturbegriffs vermischt beide Bedeutungsdimensionen, wobei die extensionale Bedeutung eine dominante Stellung einnimmt. Welsch kritisiert dieses Phänomen und rät dazu, sie klar voneinander abzugrenzen. Die Herder'sche Vorstellung der Kulturen, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstand und die sich vor allem auf die extensionale Dimension von Kultur bezieht, beschreibt Kulturen als Kugeln, die in sich homogen und nach außen hin abgegrenzt nebeneinander existieren. Diesem Konzept zufolge sind Kulturen nicht im Stande wirklich miteinander in Kontakt zu treten, sondern können lediglich aneinanderprallen. Sie stoßen sich gegenseitig ab und bekämpfen sich. Johann Gottfried Herder, der als wichtiger Vertreter des beschriebenen Kugelmodells gehandelt wird, umschreibt dieses Aufeinanderprallen wie folgt:

Alles was mit meiner Natur noch gleichartig ist, was in sie assimiliert werden kann, beneide ich, strebs an, mache mirs zu eigen; darüber hinaus hat mich die gütige Natur mit Fühllosigkeit, Kälte und Blindheit bewaffnet; sie kann gar Verachtung und Ekel werden – hat aber nur zum Zweck, mich auf mich selbst zurückzustoßen [...] So jede zwei Nationen, deren Neigungen und Kreise der Glückseligkeit sich stoßen – man nennt's Vorurteil! Pöbelei! eingeschränkten Nationalismus! Das Vorurteil ist gut, zu seiner Zeit: denn es macht glücklich. Es drängt Völker zu ihrem Mittelpunkte zusammen, macht sie fester auf ihrem Stamme (Herder 1967 [1774]: 45 f.)

Diesem Kulturbegriff liegt also die Sichtweise zu Grunde, dass Kulturen voneinander getrennte Blöcke sind, die sich über klar voneinander abgegrenzte Territorien erstrecken. Es wird davon ausgegangen, dass die kulturellen Sphären erst in Kontakt zueinander treten, wenn die geographische Grenze zur anderen Kultur überschritten wird. Das hier von Herder vertretene Konzept abgegrenzter Kulturen, die sich einer Billardkugel gleich abstoßen, steht im Gegensatz zu Welschs Auffassung von Kultur, der argumentiert, dass unsere Kulturen „längst nicht mehr“ homogene und abgegrenzte Sphären darstellen. Sie seien voneinander durchdrungen und vermischt. Diese „neue Struktur“ (2010: 3) beschreibt er mit dem Konzept der Transkulturalität. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob Kulturen jemals von Homogenität und Abgrenzung gekennzeichnet waren und ob tatsächlich von einer *neuen* Struktur die Rede sein kann. Ob die Realität je der Vorstellung der Herder'schen Kulturkugeln entsprochen hat, ist ernsthaft zu bezweifeln. Es ist wohl eher Fiktion, wenn von kultureller Homogenität die Rede ist. Die Menschheitsgeschichte wurde maßgeblich vom transkulturellen Austausch geprägt. Werfen wir einen Blick auf unsere eigene Familiengeschichte, so können viele von uns diese Behauptung bestätigen. Griechenland beispielsweise, zur Wiege des Abendlandes stilisiert, war keinesfalls *rein*, denn „ohne Ägypten und Asien, Babylonien und Phönizien ist die Entstehung der griechischen Kultur gar nicht zu verstehen.“ (Welsch 2010:8) Doch auch das spätere Europa wurde durch transkulturellen Austausch bestimmt, eine Tatsache, die durch den Warenverkehr und die länder- und nationenübergreifenden Kunststile leicht erkennbar ist (vgl. Welsch 2010: 8f.). Die Vermischung und der Austausch zwischen Menschen, Kulturen und Sprachen hat seit jeher existiert. Dieser permanente Kulturwandel hat „zu jeder Zeit und an allen Orten stattgefunden, heute erfolgt er unter den beschleunigten

Konditionen der Globalisierung”, so Elke Mader und Petra Hirzer (2011: 76). Schon immer war die Vermischung von Kulturen die Norm, verändert hat sich lediglich das Ausmaß, das in der jüngeren Vergangenheit stark zugenommen hat. Wir sollten uns also immer vor Augen führen, mit welchem Kulturverständnis wir es zu tun haben, wenn von „kultureller Adaptation” die Rede ist und diese kritisch hinterfragen.

2 Translation und Mehrsprachversionsfilme

Nun, da das Phänomen Sprachversionsfilm in seiner Bedeutung geklärt und geschichtlich verankert wurde, wenden wir uns dem Thema Mehrsprachversionsfilm im Zusammenhang mit Translation zu. Zum Einstieg wird ein Forschungsüberblick in der Translationswissenschaft und der Filmwissenschaft dargelegt. In einem nächsten Schritt befasst sich dieses Kapitel mit der kulturellen Einbettung von Translation und mit der Frage inwieweit der Sprachversionsfilm als Form von *Rewriting* betrachtet werden kann und der letzte Teil dieses Kapitels behandelt das Thema Multimodalität sowie Fragestellungen, die mit der konsequenten Betrachtung des Sprachversionsfilms als multimodaler audiovisueller Text einhergehen.

2.1 Der Sprachversionsfilm in Translationswissenschaft und Filmwissenschaft

Generell ist zum Thema audiovisuelle Übersetzung (AVT) anzumerken, dass dieser Bereich in der Translationswissenschaft lange Zeit nicht auf akademischer Ebene behandelt worden ist:

Despite being a professional practice that can be traced back to the very origins of cinema, audiovisual translation (AVT) has been a relatively unknown field of research until very recently. [...] However, over the last 20 or so years the audiovisual industry has provided a fertile ground for burgeoning activity in academic studies with translation at their core. [...] AVT has now become a resolute and prominent area of academic research. (Díaz Cintas 2009: 1)

Die älteren Publikationen zum Thema audiovisuelle Translation wurden vornehmlich von deutschen Wissenschaftlerinnen verfasst.¹ Eingegangen wurde vor allem auf die Rolle der audiovisuellen Übersetzerinnen, die unterschiedlichen Übersetzungsschritte und die Unterschiede zwischen Synchronisation und Untertitelung. Delabastita (1989) beschäftigte sich vom Standpunkt der Descriptive Translation Studies (DTS) aus als einer der ersten mit den Aspekten der Translation des polysemiotischen Systems Film „by discussing the translational implications that the multiple signs and channels that make up a film have” (Díaz Cintas 2009: 3). Ab den 1990er Jahren ist eine systematischere Erforschung der AVT aus translationswissenschaftlicher Perspektive zu beobachten (z.B. Pisek 1994; Pruys 1997; Reinart 2004). Wie von Díaz Cintas bereits angemerkt, stieg das Interesse an AVT in den letzten Jahren und es konnte ein bedeutender Anstieg an Publikationen in den unterschiedlichsten Sprachen verzeichnet werden². Trotzdem merkt Díaz Cintas an, dass „we still lack a proper historiography of audiovisual translation and its study today.” (2009: 1). Besonders interessant an Díaz Cintas‘ Ausführungen ist, dass er die AVT nicht, wie dies oft der Fall ist, als Unterkategorie von Literaturübersetzen ansieht:

However, [...], one of the main and recurrent misconceptions that has permeated the literature written on translation more generally seeking to ‘place’ audiovisual translation, is precisely that AVT is understood to be a ‘genre’ when in fact it should be considered a ‘text type’ that subsumes many and different genres [...] It is my contention that AVT practices like dubbing, subtitling or voiceover are not merely variants of literary drama or poetry translation, but rather that they are translational modes belonging to superordinate text type – the audiovisual one – that operates in contradistinction to the written-only and the spoken-only types. (Díaz Cintas 2009: 5f.)

¹ Für die vertiefende Lektüre wird u.a. auf Hesse-Quack (1969) und Toepser-Ziegert (1978) hingewiesen.

² Hervorzuheben sind u.a. Chiaro, Heiss und Bucaria (2008); Díaz-Cintas (2008, 2009, 2015); Díaz-Cintas und Anderman (2009); Kremberg, Pelka und Schildt (2010); Martínez Sierra (2012); Bogucki (2013); Ndong (2014); Pérez-González (2014); Rica Peromingo (2016).

Dem nur wenige Jahre andauernden Phänomen des Sprachversionsfilms wurde in der Translationswissenschaft bis jetzt nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Sowohl im *Oxford Handbook of Translation Studies* (2011) als auch im *Routledge Handbook of Translation Studies* (2013) werden diesem besonderen Übersetzungsverfahren im Film nur ein paar Zeilen im Einführungskapitel zum Thema audiovisuelle Übersetzung gewidmet, während zur Untertitelung und Synchronisation eigene Kapitel für das jeweilige Verfahren und Listen für die weiterführende Lektüre verfasst wurden. So steht im *Oxford Handbook of Translation Studies* zum Thema MLVs lediglich:

Alongside subtitles, multi-language versions of films were made in 1930s Europe, generally featuring a fresh cast with fresh linguistic skills on the same film set. The Berlin-based journal *Film-Kurier* of 20 September 1930 reported an annual production of ninety feature and fifty short films in thirteen languages at the Paramount Studios at Joinville, near Paris (Distelmeyer 2006: 25-6). [...] As one alternative to subtitling, its synthesis of nationalities was a different vision from that of silent cinema's internationalism. Regarding multi-language versions, Jan Distelmeyer writes of German producer Erich Pommer's 'idea of a "Film-Europa", characterized by its free exchange of personnel, content and techniques and therefore able to compete with Hollywood' (Hillman 2011: 381)

Und an anderer Stelle:

From 1929 to 1933, films were made in several languages using the same set but different actors. Not surprisingly, this method was very time-consuming and much too expensive. After many years of experimentation, two major types of translation for films prevailed: subtitling and dubbing. (Schwarz: 2011: 395)

Das *Handbook of Translation Studies* erwähnt den Sprachversionsfilm in einem kurzen Satz: „Various forms of translation were tried, even multiple language versions of one film, with subtitling and dubbing soon become the preferred modes.” (Remael 2011: 12)

Und das *Routledge Handbook of Translation Studies* führt folgendes zum Thema MLVs an:

To satisfy the new demands, film directors made second versions where actors performed in their own language, sometimes including different shots in order to better target a certain audience (Barnier 2004). [...] In the beginning the different versions were shot in the same setting in the USA: local actors were imported from France, Germany, etc. With the accumulation of monolingual versions, especially between 1929 and 1932, language differences and translation were concealed, but because of the costs of so many different yet similar versions, the shooting was outsourced; Hollywood built studios in Germany, France, Italy, England, etc. (Gambier 2013: 45f.)

Da sich die Translationswissenschaft nur sehr oberflächlich oder lediglich in Randbemerkungen mit dem Phänomen der Sprachversionsfilme auseinandergesetzt hat, ist es sinnvoll uns Werken aus der Disziplin der Filmwissenschaft zuzuwenden, wenn wir mehr über das ihm inhärente Verständnis vom Übersetzen erfahren sowie mögliche Parallelen zwischen Film- und Translationswissenschaft entdecken wollen. Wahl merkt in seiner Inaugural-Dissertation (2003) an, dass der Sprachversionsfilm ebenfalls von der Filmwissenschaft „etwas stiefmütterlich behandelt” (2003: 11) worden ist. Seiner Meinung nach liegt das einerseits an der

bevorzugten Orientierung an allem, was sich durchsetzt; andererseits an der Konzentration auf ästhetisch ‚wertvolles‘ Material. Ebenfalls ausschlaggebend für die Geringschätzung, die den Versionsfilmen lange Zeit entgegengebracht wurde, ist die Tatsache, daß nur von wenigen Filmen überhaupt mehr als eine Sprachversion überlebt hat, und daß – wenn dies doch der Fall war – die verschiedenen Versionen in unterschiedlichen Archiven lagern. (Wahl 2003: 11)

Das steigende Interesse der Filmwissenschaft an der Frühzeit des Kinos führte allerdings dazu, dass auch Versionsfilme langsam zum Thema wissenschaftlicher Forschung avancierten. Die ersten Arbeiten, die sich schwerpunktmäßig mit MLVs befassten, erschienen Ende der 80er/Anfang der 90er Jahre. Diese Publikationen legten ihren Fokus auf die US-Filmindustrie, nahmen meist eine ökonomische Sichtweise ein, sahen Sprache als Hindernis für die internationale Verbreitung von Filmen an und betrachteten die Produktion von MLVs als Übergangsphase, die durch technischen Fortschritt überwunden werden konnte (z.B. Thompson 1985; Vincendeau 1989; Higson 1992). Da es sich bei den MLVs vor allem um ein deutsch-französisches Phänomen handelt, stoßen wir ab Mitte der 90er Jahre vermehrt auf Autorinnen dieser beiden Länder. Im deutschsprachigen Raum, der bei weitem die meisten Publikationen zum Thema zu verzeichnen hat, sind in den letzten Jahren besonders Jan Distelmeyer (2006), Joseph Garncarz (2006a & 2006b), die Publikationen von CineFest, die anlässlich des Internationalen Festivals des deutschen Film-Erbes unter dem Titel „FilmEuropa – Babylon“ von Jörg Schöning (2006) herausgegeben wurden, und Chris Wahl (2003, 2005, 2006 & 2009) hervorzuheben. Diese neueren Publikationen beschäftigen sich vor allem mit den Produktionen der deutschen Filmproduktionsfirma Ufa (Universal Film AG) sowie den deutsch-französischen Filmbeziehungen und sie führen neue Diskussionen zum Thema Original, Remake und Version ins Feld. Außerdem verweisen sie auf den „kulturellen Lernprozess“ (Garncarz 2006a: 16), der mit den anderen Verfahren der audiovisuellen Translation in Zusammenhang steht, erforschen die Internationalität des Films näher und gehen auf die Möglichkeiten des Sprach- und Kulturtransfers ein, die der Versionsfilm bot.

2.2 Translation als Kulturtransfer

Die Anfertigung von MLVs rechtfertigte sich durch die proklamierte Notwendigkeit sich an vermeintliche kulturelle Besonderheiten anpassen zu müssen, da der Tonfilm im Zielland sonst keinen Erfolg zu erwarten habe – so der damalige Kanon. Die audiovisuelle Übersetzung steckte zu jener Zeit noch in den Kinderschuhen und dem Publikum wurde erst nach und nach bewusst, dass nicht alle Filme, die konsumiert wurden, auch im jeweils eigenen Land produziert worden waren. Die bereits in Abschnitt 1.2.1. Untertitelung erwähnten gewalttätigen Ausschreitungen bei der Projektion fremdsprachiger untertitelter Filme zu Beginn der Tonfilmära geben uns einen kleinen Einblick, wie tiefgreifend dieser Prozess war. Zu Beginn der Tonfilmära wurde gemeinhin anerkannt, dass Filme nicht nur auf rein sprachlicher Ebene zu übersetzen seien, sondern auch an die vermeintlichen kulturellen Besonderheiten des Zielpublikums angepasst werden sollten:

Man kann (oder sollte wenigstens) nicht Filme »übersetzen« wie einen Roman. Man muß sie ja nicht nur einer anderen Sprache, sondern auch einer anderen – also gebrauchen wir schon das scheußliche Wort - »Mentalität« anpassen, und der Bearbeiter hat ja dazu, da ohnehin neu gedreht wird, jede Freiheit. (Lichtbild-Bühne 30.12.1930)

Das Phänomen des Mehrsprachversionsfilms lässt uns somit Rückschlüsse auf das vorherrschende Kulturverständnis jener Zeit ziehen.

2.2.1 Die kulturelle Einbettung von Translation im Sprachversionsfilm

Unser kultureller Hintergrund beeinflusst unsere Wahrnehmung in erheblichem Maß. Jeder Mensch bezieht sich auf irgendeine Weise auf die Welt, die ihn umgibt und die wir *Realität* nennen. *Wie* wir das tun, wird in großem Ausmaß von der Gesellschaft bestimmt, in der wir leben. Unsere Umgebung und unsere Bedürfnisse als Kollektiv bestimmen unseren Realitätsbezug, entscheiden darüber was normal und gut ist. Sie bestimmen, welche Aspekte der Welt für uns wichtig sind und wie wir über diese kommunizieren, mit anderen Worten: „Kultur entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, sich adäquat auf die Realität zu beziehen.“ (Kadrić, Kaindl & Kaiser-Cooke 2010: 29) Auch unser Wissen, das von uns oft unhinterfragt als universell angesehen wird, ist kulturspezifisch. *Was* ein Mensch zu wissen hat, um nicht als Banause dazustehen oder wie wir uns z.B. in Gesellschaft zu verhalten haben, all das wird von unserem kulturellen Umfeld bestimmt. Im speziellen Beispiel der MLV der 3-GROSCHEN-OPER ist dies beispielsweise die Frage, wie viel Stille im Film dem Publikum zuzumuten ist. Den deutschsprachigen Zuschauern wird aufgrund der stark verankerten deutschen Stummfilmkultur ein weitaus größeres Maß an Stille zugetraut – ein Umstand, der bereits während dem Vorspann und den ersten Minuten der GLV augenscheinlich wird. Während die GLV viel Stille zulässt, untermalt die FLV dieselben Sequenzen mit Musik und lässt nur sehr wenige stille Momente zu. Dieses kleine Beispiel führt uns vor Augen, dass die Anfertigung einer Sprachversion stark mit dem Thema Kultur und kulturelle Wahrnehmung der Anderen in Zusammenhang steht. Im translationswissenschaftlichen Diskurs herrscht Einigkeit darüber, dass der Translationsprozess immer kulturell eingebettet ist. Kadrić, Kaindl und Kaiser-Cooke schreiben im Basiswerk *Translatorische Methodik*: „Der Translationsprozess ist der Ort, wo Sprache als Kultur sichtbar wird.“ (2010: 42) Oft, wenn wir von Sprache reden, tun wir das, als wäre sie ein neutrales Instrument. Wir sollten jedoch nicht vergessen, dass sie ein „wesentlicher Ausdruck und gleichzeitig Träger der Kultur“ (Kadrić, Kaindl & Kaiser-Cooke 2010: 34) ist. Auch Reiß und Vermeer beschreiben Sprache als Teil von Kultur (vgl. 1991: 18) und Witte bezeichnet sie „als eine Erscheinungsform von Kultur“ (2000: 16). Die Wörter und die Grammatik einer Sprache verraten uns, was in einer bestimmten Kulturgemeinschaft wichtig ist und was es Wert ist, kommuniziert zu werden. Das zeigt uns, dass unsere Wahrnehmung sowohl kulturell als auch sprachlich geprägt ist. Translation hat also nicht *nur* mit Sprache zu tun, sondern mit einem Pool kulturell geprägter Wissenskomponenten, die je nach Translationsauftrag unterschiedlich behandelt werden müssen. Bündig zusammengefasst muss die Translatorin - neben der Beherrschung der Sprache - also in der Lage sein, unterschiedliche Realitätsbezüge herzustellen und andere, ihrer eigenen Kulturgemeinschaft fremde, Interpretationsmuster heranzuziehen. Denn wird Sprache als Teil von Kultur betrachtet, „so ist jeder Sprachtransfer per se auch ein Kulturtransfer. [...] Der Translator ist Kulturmittler (und nicht ausschließlich Sprachmittler) und ermöglicht interkulturelle Kommunikation.“ (Döring 2006: 16) Auch die Regisseurinnen und Drehbuchschreiberinnen von MLVs verstanden sich in diesem Sinn als Kulturmittlerinnen. Ein Interview mit dem deutschen Regisseur Jaap Speyer, das 2.8.1930 im Film-Kurier erscheint, illustriert dieses Selbstverständnis:

»Stimmen denn die beiden Szenerien stets überein?«

»Nicht absolut. – Augenblicklich besteht die Tendenz, die Drehbücher je nach der Version dem Geschmack und dem Charakter des jeweiligen Publikums anzupassen. So drehe ich eine Hauptszene in einem >Konfektionsgeschäft<, während dieselbe Szene in der französischen Version sich in einem >Trödeladen< abspielt.« (Film-Kurier 2.8.1930)

Es ist unschwer zu erkennen, dass uns Sichtweisen auf Translation, die durch Ausgangstextfixiertheit und die Forderung, diesen möglichst getreu nachzubilden, gekennzeichnet sind, im Fall der audiovisuellen Übersetzung nicht von großer Hilfe sind. Das trifft in gleichem Maße für den Sprachversionsfilm zu. In diesem Sinne schreibt Döring: „Es bedarf eines handlungsorientierten Ansatzes, um beschreiben zu können, was bei der Filmübertragung geschieht.“ (2006: 16) Dies ist beispielsweise der Fall von Holz-Mänttärin „Theorie vom translatorischen Handeln“, die in Abschnitt 2.3.1 Multimedialität in der Semiotik und in der Translationswissenschaft näher ausgeführt wird. An dieser Stelle sei angemerkt:

Treue zum Ausgangstext – ohne Rücksicht auf die konkrete Situation und den konkreten Skopos – ist nicht möglich und kann nicht verlangt werden. Der Ausgangstext ist nur einer von vielen zu berücksichtigenden Faktoren beim Prozess der Translation. (Döring 2006: 16)

Die im Skopos festgelegte audiovisuelle Übertragungsart – in unserem Fall die Anfertigung einer Sprachversion – steckt den Aktionsradius der Translatorin ab:

Wenn es nun um die Übertragung kulturspezifischer Elemente geht, so muss der Translator einerseits zwar den potentiellen Rezipientenkreis mit seinen Verstehensvoraussetzungen berücksichtigen, andererseits hat er mit den vorgegebenen Übertragungsbedingungen, [...], einen eng gesteckten Handlungsrahmen, der von Übertragungsart zu Übertragungsart variiert. (Döring 2006: 17)

Im Fall der MLV unterliegt das Translat anderen Einflussfaktoren als andere Formen der audiovisuellen Übersetzung. Sie sieht sich beispielsweise nicht durch Platz oder Lippenasynchronität beschränkt und ermöglicht eine umfangreiche Anpassung, die allerdings ebenfalls durch praktische Faktoren – wie beispielsweise den Aufbau des Sets – bestimmt werden. Generell ist trotzdem festzustellen, dass die Entscheidung der Regisseurinnen und Drehbuchschreiberinnen Unterschiede in den Sprachversionen herzustellen eine bewusste ist, die unter Bezugnahme auf kulturelle Unterschiede und Interpretationsmuster beruht. Genau aus diesem Grund scheint der Vergleich unterschiedlicher Sprachversionen so interessant, da er uns Aufschluss darüber geben kann, wie die eigene und die jeweils andere Kultur wahrgenommen werden. Die Tatsache, dass mit jeder Wahrnehmung ein mentales Bild im Kopf der Rezipientin entsteht, wird durch Charles J. Fillmore (1977) aufgegriffen. Er entwickelt daraus die sogenannte *Scenes-and-Frames-Semantik*. Unter ‚Scene‘ wird das „mentale Bild“ verstanden, „das im Kopf der Rezipientin auf Grund einer Wahrnehmung entsteht.“ (Kadrić, Kaindl & Kaiser-Cooke 2010: 89) Diese Wahrnehmung kann sowohl von verbalen Elementen (Wort, Satz, Text etc.) als auch von nonverbalen Elementen (Melodie, Gesten, Filmschnitt, Ausleuchtung etc.) hervorgerufen werden, dem so genannten ‚Frame‘, das als „kommunikative[r] Ausdruck für eine ‚scene‘“ (Kadrić, Kaindl & Kaiser-Cooke 2010: 89) zu verstehen ist. Wichtig ist dabei folgende Frage: Welche Scenes sollen bei den ZT-Rezipientinnen ausgelöst werden und welche Frames sind dazu geeignet? Genau dieser Frage widmeten sich die Regisseurinnen und Drehbuchautorinnen von MLVs zur damaligen Zeit. Wenn wir uns beispielsweise die Besetzung der GLV der 3-GROSCHEN-OPER ansehen

(bekannte deutsche Stummfilmstars und Original Brecht-TheaterschauspielerInnen), so entstehen ganz andere Scenes in den Köpfen der Zuseherinnen, als wenn wir uns die französische Besetzung ansehen (Stars französischer Musikkomödien).

2.2.2 Der Sprachversionsfilm als Form von *Rewriting*

Die kulturelle Einbettung von Translation steht also außer Frage. Bassnett und Lefevere gehen so weit zu behaupten, dass Translation nicht nur in engem Zusammenhang mit Kultur steht, sie sei sogar ein konstitutiver Bestandteil von Kultur³. Die Übersetzungen, die in einen Kulturkreis importiert bzw. aus diesem heraus exportiert werden, tragen maßgeblich zu dessen Beschaffenheit bei (vgl. Bassnett, & Lefevere 1998: 7). Translation konstruiert Kultur, indem sie die Mobilität von Texten zwischen verschiedenen Kulturen regelt. Sie ermöglicht es, Texte von einem kulturellen Wahrnehmungsmuster zum anderen *reisen* zu lassen und so in eine andere Kultur inkorporiert zu werden, ohne einen Unterschied zwischen Originalen und Übersetzungen zu machen:

It is a sobering thought that most, if not all people who participate in a given culture will never in their life be exposed to all the 'originals' on which culture claims to be based. It is important, therefore, to realise that rewritings and translations function as originals for most, if not all people in a culture in those fields which are not an important part of their professional expertise. (Bassnett, & Lefevere 1998: 9; Hervorhebung durch die Autorin dieser Masterarbeit)

Translate fungieren also für die meisten unter uns als Originale, denn wir wären gar nicht in der Lage all jene Originale zu lesen (sei es aus Sprach- oder Zeitgründen oder weil wir nicht das nötige Verständnis für die Materie aufbringen können), auf die sich unsere Kultur vermeintlich gründet.

Aber was ist hier genau gemeint mit *Rewritings*? Es handelt sich um ein zentrales Konzept in Lefeveres Arbeit, das er in seinem Essay „*Beyond Interpretation*“ or the Business of (Re)Writing im Jahr 1987 zum ersten Mal vorstellt. Wer eine Definition des Begriffs *Rewriting* sucht, muss bis zum letzten Drittel des Essays vordringen, wo Lefevere dessen Zweck wie folgt beschreibt: „Rewritings, in the most catholic sense of the term, are designed to adapt works of literature to a given audience and/or to influence the way in which readers read a work of literature.“ (Lefevere 1987: 30) Bezüglich der Beziehung zwischen Original und *Rewriting* bzw. welche Elemente aus dem Original unbedingt beibehalten werden müssen, damit ein *Rewriting* überhaupt als solches gilt, schreibt er: „Some rewritings keep nearly all components of the original, [...], whereas others may keep only the title and the outline of the plot [...]“ (Lefevere 1987: 32). Die Arbeit des *Rewriters* definiert er wie folgt: „A rewriter takes an original work and adapts it to a certain audience [...]“ (Lefevere 1987: 30) Nichts anderes tun Regisseurinnen und Drehbuchautorinnen von MLVs und natürlich beschreibt Lefevere hier auch die Tätigkeit einer Translatorin im Allgemeinen. Es ist nicht weiter überraschend, dass Lefevere weiter ausführt: „The most obvious example of rewriting is

³ Es sei an dieser Stelle auf Arbeit von Bassnett und Lefevere verwiesen, die in ihrem Sammelband *Translation, History and Culture* aus dem Jahre 1990 als erste den ‚cultural turn‘ in der Translationswissenschaft proklamieren. In den darauffolgenden Jahren arbeiten sie aktiv daran, die Disziplinen Kultur- und Translationswissenschaft einander anzunähern (vgl. u.a. *Constructing Cultures*, 1998).

probably translation [...]”⁴ (1987: 31) und „Since man’s capacity for learning languages is limited, everybody will have to read some world literature in rewritten form.“ (1987: 32). Lefevere äußert sich ebenfalls explizit über die Verfilmung von Literatur: „More recent forms of rewriting are the book review, the blurb, and adaptations of literary work to different media such as film, comic strip, and television.” (1987: 32) MLVs fallen ohne Zweifel in Lefeveres Kategorie der *Rewritings*.

Lefevere spricht von Literatur als System, dem *literary system*, das sich aus Objekten (z.B. Büchern) und Menschen, die Texte lesen, schreiben und re-schreiben (*rewrite*) zusammensetzt. Übertragen wir diesen Gedanken auf das filmische System, so setzt sich dieses wiederum aus audiovisuellen Objekten (z.B. Filme) und Menschen, die audiovisuelle Produkte konsumieren, anfertigen und *re-written*. Sowohl das literarische System als auch das filmische System sind in die Gesellschaft eingebettet und beeinflussen sich gegenseitig (vgl. Lefevere 1987: 20, der sich hier natürlich nur auf das literarische System bezieht). Außerdem steckt das literarische System (und in unserem Fall auch das filmische System) seinen Teilnehmerinnen bestimmte Grenzen ab – es existiert eine Art Kontrolle innerhalb des Systems, die laut Lefevere von zwei Elementen ausgeführt wird:

The first element tries to control the literary system from the inside, within the parameters set by the second element. This first element is represented by critics, reviewers, teachers of literature, translators, and other rewriters who will adapt works of literature until they can be claimed to correspond to the poetics and the ideology of their time. The second control factor is that of “patronage,” to be understood as the powers (persons and institutions) which help or hinder the writing, reading, and rewriting of literature. (Lefevere 1987: 20)

Lefevere führt hier drei Instanzen an – Poetik, Patronage und Ideologie - die das *Rewriting* beeinflussen bzw. steuern. Er positioniert die Translatorin als Instanz, die das System von innen heraus kontrolliert und gibt ihr somit Macht über dasselbe: „Lefevere reveals how both translators and literary critics are guilty of perpetuating certain cultural values at the expense of others as they rewrite.” (Bassnett, & Lefevere 1998: xvii) Dieser Vorwurf könnte auch gegen Regisseurinnen und Drehbuchschreiberinnen von MLVs erhoben werden, denn auch sie beteiligen sich an der Fortschreibung bestimmter kultureller Werte und lassen andere außen vor, während sie eine Sprachversion anfertigen. Der zweite von Lefevere angeführte Kontrollfaktor, nämlich jener der Patronage, ist wie folgt zu verstehen:

Patronage can be exerted by persons, [...], Maecenas, or Louis XIV only, groups of persons, such as a religious grouping or a political party, a royal court, publishers, [...], and, last but not least, the media. (Lefevere 1987: 21 f.)

Patronage setzt sich aus drei Elementen zusammen: einem ideologischen, einem ökonomischen und einem den Status betreffenden. Ersteres „acts as a constraint on the choice and development of both form and subject matter.” (Lefevere 1987: 22) Das die Wirtschaft betreffende Element regelt, dass jene Person, Personengruppe oder Institution, die Patronage ausübt, sich darum kümmert, dass Schriftstellerinnen und *Re-writerinnen*, die systemkonform handeln, von ihrer Arbeit leben können. Aber Lefevere merkt an: „Acceptance of patronage

⁴ Neben der Translation führt Lefevere als zweite Hauptausprägung von *rewriting* die Literaturkritik an (vgl. 1987: 33) und ergänzt: „Translation, the editing of works of literature and literary journals, criticism, and historiography are probably the most obvious forms of rewriting.“ (1987: 32)

means integration into the lifestyle of a support group, whether the court of Louis XIV or one of the many contemporary subcultures.” (Lefevere 1987: 22) Schriftstellerinnen und *Rewriterinnen*, die Patronage annehmen, akzeptieren somit innerhalb jener Parameter zu arbeiten, die von der Patronage ausübenden Person vorgegeben werden. Sie legitimieren dessen Status und Macht (vgl. Lefevere 1987: 23). Umgelegt auf das filmische System, könnten beispielsweise Produktionsfirmen, Geldgeberinnen und Kinosäle als Institutionen definiert werden, die Patronage ausüben. Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch, dass die gescheiterte Zusammenarbeit mit Brecht bei der Verfassung des Drehbuchs der 3-GROSCHEN-OPER der Verfilmung nicht im Wege stand. Beschäftigen wir uns mit dem Streit zwischen Brecht und der Nero Film (auf die im Kapitel 4: Darstellung des Untersuchungsmaterials / Entstehungskontext genauer eingegangen wird) wird deutlich, dass Brecht zwar großen Einfluss auf das Drehbuch ausüben wollte, ihm dieser aber verwehrt wurde und er schlussendlich zur Gänze vom Prozess des Drehbuchschreibens ausgeschlossen wurde. Es scheint so, als habe er die Parameter nicht akzeptiert, innerhalb derer gearbeitet werden sollte.

Ein weiterer von Lefevere angeführter Kontrollfaktor ist jener der Poetik:

The boundaries of a literary system are not marked by a given language or by an ethnic or political entity, but by a common poetics. A poetics can be said to consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the society at large. (Lefevere 1987: 25)

Ein literarisches System zeichnet sich also nicht dadurch aus, dass die innerhalb seiner Grenzen produzierten Texte in derselben Sprache verfasst sind oder dass sie einer gemeinsamen Ideologie angehören. Dieselbe Feststellung ist auf das filmische System umzulegen. Unterschiedliche literarische und filmische Systeme interagieren miteinander, sie beeinflussen sich gegenseitig oder eines beeinflusst das andere; Lefevere nennt diesen Umstand der einseitigen Beeinflussung *state of interface*: „Interface usually begins when one system is conceived of as ‘superior’ by those who think of themselves as belonging to an ‘inferior’ system. (Lefevere 1987: 21) *Rewritings* spielen dabei eine wichtige Rolle, denn Arbeiten, die außerhalb des eigenen Systems verfasst werden, werden üblicherweise importiert, weil sie das eigene System vermeintlich benötigt. Der Import findet mittels einer Kombination aus Kritik und Translation statt (vgl. Lefevere 1987: 37). Die Entwicklung und Auswahl von Translationsstrategien spiegelt die Gesellschaft wider, in der die Übersetzung stattfindet:

[...], translational practice is one of the strategies a culture devises for dealing with what we have learned to call ‘the Other’. The development of a translational strategy therefore also provides good indications of the kind of society one is dealing with. (Bassnett, & Lefevere 1998: 13)

Schließen wir nun den Bogen wieder und fragen uns, unter welchen politischen und gesellschaftlichen Umständen die Übersetzungsstrategie, derer sich MLVs bedienen, entstand und warum der Versionenfilm sein jähes Ende mit dem Beginn des 2. Weltkrieges fand. Welchen Weg der audiovisuellen Übersetzung schlugen die faschistischen Nationen ein? Was sagt uns das über das Interesse an dem „Fremden“, dem „Anderen“? Natürlich können an dieser Stelle nur Mutmaßungen angestellt werden, aber es scheint auf der Hand zu liegen, dass die Veränderung gesellschaftlicher und politischer Strukturen ebenfalls zu einer Veränderung der Translationsstrategien im audiovisuellen Bereich geführt hat. Bassnett und Lefevere lassen sich

diesbezüglich zu folgender Aussage hinreißen: „A first and very tentative generalisation could run as follows: cultures that see themselves as central in the world they inhabit, are not likely to deal much with Others, unless they are forced to do so.” (1998: 13) Aber nicht nur das, es handelt sich um Kulturen, die relativ homogen zusammengesetzt sind. Dieser Umstand wiederum begünstigt, dass sie ihre Art und Weise zu handeln als *normal* ansehen und als die einzig mögliche. Diese Tatsache führt dazu, dass der eigene Weg als der *beste* betrachtet wird und wenn Elemente von außen importiert werden, so werden diese schnell vereinnahmt und ebenfalls als *normal* angesehen (vgl. Bassnett, & Lefevere 1998: 14). In solchen Kulturen werden Texte übersetzt, um das Original zu ersetzen: „The translations take the place of the originals. They function as the originals in the culture to the extent that the originals disappear behind the translations [...]” (Bassnett, & Lefevere 1998: 14). Es ist wohl kein Zufall, dass MLVs in den 1930er Jahren entstanden sind, eine Zeit, als die Herder'sche Vorstellung von Kultur die vorherrschende war und Kultur als homogene Einheit betrachtet wurde. Auch die Verquickung von Sprache und Kultur finden wir im Konzept der MLVs wieder. Die Anfertigung einer eigenen Sprachversion, die gleichzeitig auf die vermeintlich kulturellen Besonderheiten des Zielpublikums eingeht, verwischt die Grenzen zwischen Original und Übersetzung bzw. *Rewriting*. Gibt es überhaupt noch ein Original? Oder gibt es mehrere? Hat die deutsche filmische Umsetzung der 3-GROSCHEN-OPER einen größeren Anspruch darauf als Original gehandelt zu werden, als die französische, weil der Film auf dem Bühnenstück „Die Dreigroschenoper“ des deutschen Staatsbürgers Bertold Brecht basiert? Es ist anzuzweifeln, dass richtige oder falsche Antworten auf diese Fragen existieren. An dieser Stelle kann nur die persönliche Meinung der Verfasserin dieser Arbeit angeführt werden, die sich nach eingehender Beschäftigung mit der Materie geneigt sieht im Fall der 3-GROSCHEN-OPER alle Sprachversionen als *Rewriting* des Bühnenstücks zu betrachten und sie somit auf ein und derselben Ebene positioniert.

2.3 Translation von multimodalen und multisemiotischen Texten

Das Konzept *Multimodalität*, so kompliziert es auch klingen mag, beschreibt ein vollkommen alltägliches Phänomen, nämlich Texte und kommunikative Handlungen, die sich verschiedener Zeichensysteme (verbale Sprache, Schrift, Bild, Ton etc.) bedienen. Es liegt also bereits in der Natur multimodaler Texte, dass sie gleichzeitig multisemiotischen Charakter haben. Gerade audiovisuelle Texte – und im Konkreten MLVs – bergen potenziell eine besonders große Vielfalt an Zeichenressourcen bzw. semiotischen Codes. Hier sollen, der Verständlichkeit halber, exemplarisch einige davon angeführt werden: geschriebene und gesprochene Sprache, Bilder, Geräusche und Musik, Gestik, Mimik, Proxemik, Intonation, Typografie etc. Im folgenden Abschnitt wird näher auf die unterschiedlichen Arten semiotischer Codes, auf die Besonderheiten audiovisueller Texte als multisemiotische Gebilde sowie deren Übersetzungsmöglichkeiten und auf die besondere Stellung, die das Medium bei der Analyse von MLVs einnimmt, eingegangen.

2.3.1 Multimodalität in der Semiotik und in der Translationswissenschaft

Die Translationswissenschaft verstand sich ursprünglich als rein sprach-zentrierte Disziplin, die sich in den 1970ern der Textlinguistik öffnet und so nach und nach auch pragmatische Aspekte in ihre Forschung integriert (vgl. Kaindl 2019: 53). Kaindl führt als einen möglichen Erklärungsansatz für die monomodale Ausrichtung der Translationswissenschaft ihren Entstehungskontext nach Ende des 2. Weltkrieges an⁵ (2019: 53). Kress und van Leeuwen führen das Konzept *Multimodalität* im Jahr 2001 mit ihrer „Theorie der multimodalen Kommunikation“ in die Translationswissenschaft ein. Im Gegensatz zu anderen semiotischen Analysemodellen, die sich lediglich auf ein einziges Zeichensystem beschränken (z.B. die gesprochene Sprache im Film) und dieses unabhängig von allen anderen parallellaufenden untersuchen, impliziert diese multimodale Herangehensweise die Erkenntnis, dass unterschiedliche Modi gleichzeitig existieren und sich diese, in sogenannter funktionaler Verschränkung, untereinander beeinflussen. Dieser Ansatz ist zwar nicht vollkommen neu⁶, aber „Kress and van Leeuwen now regarded multimodality as a principle of text design where individual modes are no longer limited to certain functions, but work in combination.“ (Kaindl 2013: 258) Sie definieren Modi als „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ (Kress & van Leeuwen 2001: 21) und Multimodalität als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ (2001: 20). Von diesem Standpunkt aus gesehen, stellen Modi nicht primär Produkte dar, sondern einen kulturellen Prozess, der sich selbst als Diskurs äußert.

Kress und van Leeuwens Theorie der multimodalen Kommunikation hilft uns dabei die Produktionsstufen multimodaler Textproduktion (wozu natürlich auch der Film zählt) zu erfassen und ihre Besonderheiten zu erkennen. Das Modell multimodaler Kommunikation baut auf vier Grundpfeilern auf:

1. *Discourse* – im Sinne von Kress und van Leeuwen definiert als „socially situated forms of knowledge“ (2001: 20)
2. *Design* – definiert als „means to realise discourses in the context of a given communication situation“ (2001: 21). Diese Produktionsstufe nimmt eine Vermittlerrolle zwischen Inhalt („discourse“) und Ausdruck („production“) ein.
3. *Production* – verstanden als „the actual material articulation of the semiotic event“ (2001: 22), also die eigentliche materielle Umsetzung des Designs, deren Ergebnis das semiotische Artefakt ist (2001: 6, 21).

⁵ Die Translationswissenschaft als eigene Disziplin bildet sich in den 1950ern im Kontext Maschinellem Übersetzung heraus und zielt auf die Ermöglichung dieser ab – Äquivalenzforderungen und Ausgangstext-Fixiertheit sind die Konsequenz (vgl. u.a. Kaindl 2019: 53f.)

⁶ „The cornerstones presented by Kress and van Leeuwen [...] – the social contextualisation and social use of modalities, modes as a result of cultural processes, the functional entanglement of modes, the close relationship between mode and medium – are all aspects that were already discussed in semiotics in the 1970s, albeit under the heading of multimediality.“ (Kaindl 2019: 50)

4. *Distribution* – diese Phase bezieht sich auf die technische Re-Produktion von Texten. Die Materialien, auf die Texte aufgebracht werden, verleihen dem Produkt eine zusätzliche Bedeutungsebene.

Dieses Modell macht klar, dass multimodale Texte mehrere Zeichenmodi kombinieren, die eines von vielen möglichen Designs annehmen, welches sich wiederum auf einen oder mehrere sozial konstruierte Diskurse stützt. Gerade diese sozial konstruierten Diskurse scheinen von besonderer Bedeutung zu sein, um Erklärungsversuche für die unterschiedlichen Realisierungsformen der GLV und der FLV (also jene Stufe, die Kress und van Leeuwen *Production* nennen) unternehmen zu können. Grundlegende Fragen, die sich aus der Analyse des Filmmaterials ergeben - Beispiele hierfür wären die Unterschiede in Bezug auf die durchgehend hellere Ausleuchtung der FLV oder der generell *stummfilmhaftere* Charakter der GLV, der sich von jenem der FLV deutlich unterscheidet – können beleuchtet werden. Die vorherrschenden Diskurse in den jeweiligen Zielländern zu den Themen Stummfilm, Tonfilm, zum Autor Bertold Brecht, zur 3-Groschen-Oper als Bühnenstück, zum Erfolg der Tonträger der 3-GROSCHEN-OPER etc. sowie die Diskurse, die in Deutschland über Frankreich und die Franzosen herrschen und vice versa beeinflussen *Design* und *Production* der GLV und der FLV maßgeblich. Bogucki schlägt noch eine fünfte Stufe vor, die sogenannte „recipient’s interpretation“ (2013: 42f.), also die Interpretation vonseiten des Publikums, die er nicht direkt zur Produktionsphase zählt, obwohl sie diese maßgeblich beeinflusst, weshalb ihr unbedingt Beachtung geschenkt werden sollte (2013: 45f.). „Interpretation is a function of experience, education and cultural background.“ (Bogucki 2013: 44) Kress und van Leeuwen schenken der Rezipientinnen-orientierten Dimension ebenfalls Aufmerksamkeit: „[...] which discourses interpreters or users bring to bear on a semiotic product or event has everything to do, in turn, with their place in the social and cultural world.“ (1996: 8) Auch diese „recipient’s interpretation“ (Bogucki 2013: 42f.) ist für die Erklärung der Unterschiede in den beiden MLVs von Bedeutung. Denn in der Produktionsphase des Films macht es sich die Regisseurin von MLVs zur Aufgabe die Interpretation vonseiten des Publikums gewissermaßen vorherzusagen und adaptiert dementsprechend die jeweilige Sprachversion. Im Kapitel 4 Darstellung des Untersuchungsmaterials wird genauer auf den Entstehungskontext und die Rezeption des Films und des Bühnenstücks in Deutschland und Frankreich eingegangen, woraus Rückschlüsse gezogen werden können, welche Interpretationsmöglichkeiten vonseiten des jeweiligen Zielpublikums angenommen worden waren und wie diese in Entscheidungen während des Produktionsprozesses ihren Niederschlag fanden.

Versuchen wir nun einen Bezug zwischen diesem hier vorgestellten Modell multimodaler Kommunikation aus der Semiotik und der Übersetzung von multimodalen Texten in der Translationswissenschaft herzustellen. Besondere Parallelen können zu Holzmänttäräs „Theorie vom translatorischen Handeln“ (1984) gezogen werden. Ihr zugrunde liegt ein funktionales Verständnis von Translation, wie dies ebenfalls in der wegweisenden Skopostheorie nach Reiß und Vermeer (1984) der Fall ist. Jeder Übersetzungsprozess stellt demzufolge eine ziel- bzw. zweckgerichtete Tätigkeit dar, deren oberstes Primat die beabsichtigte Wirkung des Translats auf die Zieldestextrezipientinnen ist. Es gibt also nicht die

eine gute und richtige Übersetzung, sondern derer viele, die je nach Zweck anders aussehen können. Döring schreibt in diesem Sinne: „Es ist vom Skopos abhängig, welche Rolle der Ausgangstext für die Übersetzung / Verdolmetschung spielt.“ (2006: 17). Man könnte fast sagen, der Mehrsprachversionsfilm erhebt die Zweckgerichtetheit translatorischen Handelns schon in den 1930er Jahren zum erklärten Ziel. Die Unterschiede in den Versionen der 3-GROSCHEN-OPER wurden bewusst herbeigeführt. Die jeweilige Sprachversion sollte dem vermeintlichen Geschmack und Sehgewohnheiten des Zielpublikums angepasst werden:

Der technische Weg des geringsten Widerstandes bestand darin, alle Dinge von einer Version zur nächsten möglichst identisch beizubehalten. Deshalb verweisen die vorhandenen stilistischen Differenzen zwischen den beiden Versionen auf eine Absicht der Filmemacher, die Filme angesichts vermuteter nationaler Unterschiede in der Erwartungshaltung der Zuschauer zu variieren. (O'Brien 2006: 127)

Der Regisseur Jaap Speyer gibt in einem Interview mit dem Film-Kurier ebenfalls Aufschlussreiches von sich, wenn es darum geht das dem Mehrsprachversionsfilm zugrunde liegende Verständnis von Translation besser fassen zu wollen. Er antwortet auf die Frage der Zeitschrift, ob die Szenerien seiner GLV und der FLV von André Hugon von MORITZ MACHT SEIN GLÜCK/MEYER & CO. (1930/31) stets übereinstimmen:

„Nicht absolut. – Augenblicklich besteht die Tendenz, die Drehbücher je nach der Version dem Geschmack und dem Charakter des jeweiligen Publikums anzupassen. [...] Der Sprechfilm darf keine Standardnote annehmen. Je nach dem Land dürfen Texte nicht einfachhin übersetzt werden, sondern dem Geschmack des Publikums angepaßt werden.“ (Film-Kurier vom 2.8.1930).

Gerade diese Aussage gibt Aufschluss darüber, welches Verständnis von Übersetzen dem Sprachversionsfilm zugrunde liegt und welchen Skopos die Übersetzerinnen von MLVs angehalten waren zu erfüllen. Holz-Mänttari erweitert und ergänzt die Skopostheorie, wobei im Besonderen der Handlungsaspekt von translatorischen Prozessen betont wird:

Translatorisches Handeln meint nicht das Übersetzen von Worten oder Sätzen, sondern die Produktion von Botschaftsträgern, die sich aus verbalen und nonverbalen Elementen zusammensetzen können, wobei Translatorinnen als Expertinnen in Kooperation mit anderen Handlungsträgerinnen agieren und so über Kulturbarrrieren hinweg funktionsgerechte Produkte liefern. (Kadrić et al. 2010: 82)

Im Kontext dieser Arbeit besonders interessant scheinen zwei Aspekte, nämlich einerseits, dass sich die Botschaftsträger - also Texte im weitesten Sinne - sowohl aus verbalen als auch aus nonverbalen Elementen zusammensetzen. Translatorisches Handeln ist also weit mehr als das Übersetzen von rein sprachlichen Ausgangstexten: „Translatorinnen haben somit nicht nur mit Wörtern, Sätzen und Texten zu tun, sondern sind interkulturelle Kommunikationsexpertinnen, die sowohl mit sprachlichen als auch nonverbalen Medien umgehen können.“ (Kadrić et al. 2010: 85) Das bedeutet natürlich nicht, dass Translatorinnen mit jeglicher Art von Medien vertraut sein müssen. Dieser Umstand hebt allerdings den Kooperationscharakter von Translation hervor, wobei der Translatorin die Expertinnenrolle zukommt, zu erkennen, welche Medien funktionsgerecht einzusetzen sind, um dem Skopos gerecht zu werden. Dieser wiederum wird in Kooperation mit anderen Fachleuten umgesetzt: „Translators normally specialize in the transfer of verbal texts, and because of the multimodal design of texts, they have to work with other experts like photographers, composers, graphic designers, etc.“ (Kaindl 2013: 258) Der zweite hier angesprochene interessante Aspekt ist, dass Translation nicht als Transposition von einem Ausgangstext in einer Sprache A in einen Zieltext der

Sprache B zu verstehen ist, sondern als Erstellung funktionsgerechter Produkte über Kulturbarrrieren hinweg. Translatorinnen kommt hierbei in ihrer Expertinnenrolle die Aufgabe zu, kulturelle Wahrnehmungsmuster zu erkennen und diese bei der Produktion funktionsgerechter Botschaftsträger zu berücksichtigen.

Im Fall der MLVs ist es sehr schwierig festzustellen, ob den Übersetzerinnen der Sprachversionen beschriebene Expertinnenrolle zukam. In den Publikationen zum Thema MLVs wird nicht ausdrücklich auf Übersetzerinnen oder ihre Arbeit eingegangen. Wir verfügen auch keine explizite Information darüber, ob im Fall der 3-GROSCHEN-OPER das deutschsprachige Drehbuch als Ausgangstext für eine französischsprachige Übersetzung herangezogen wurde – auch wenn davon auszugehen ist, da der Regisseur deutschsprachig war. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle nur der Versuch unternommen werden die Funktion und Bedeutung von Übersetzerinnen der 3-GROSCHEN-OPER auf indirektem Weg abzuleiten. Im Vorspann der OPÉRA DE QUAT’SOUS erscheint nach dem Titel und den Namen der Darstellerinnen und Darsteller bereits die für die FLV Hauptverantwortliche – Solange Bussy („Adaptation Française de Solange Bussy“). Bussy ist ebenfalls die Regie-Assistentin von G.W. Pabst in der französischen Version. Nach Bussy wird der Verantwortliche der französischen Liedtexte genannt („Textes d’André Mauprey“). Die filmographischen Angaben führen André Mauprey, Solange Bussy und Ninon Steinhoff (eine Übersetzerin) als DrehbuchautorInnen der FLV und André Mauprey explizit als Verantwortlichen für die Liedtexte der FLV an (Schöning 2006: 76ff.). Die für die französische Version Verantwortlichen sind also keineswegs namenlos. Bussy und Mauprey werden im Vorspann des Films sogar noch vor dem Regisseur und vor dem Autor angeführt. Ihre Stellung und Bedeutung wird demzufolge keine geringe gewesen sein.

Wie genau der Übersetzungsprozess stattgefunden hat, ob noch andere Übersetzerinnen daran beteiligt waren, ob es beispielsweise eigene Übersetzerinnen für die Dialoge gegeben hat etc. kann hier aufgrund fehlender Daten leider nicht rekonstruiert werden. Eindeutig festzustellen ist jedoch, dass dem Regisseur G.W. Pabst in Bezug auf die szenische Umsetzung große Bedeutung beizumessen ist. Ihm als Regisseur obliegt die ultimative Verantwortung über die filmische Darstellung. Kann somit G.W. Pabst ebenfalls als Translator betrachtet werden? Um dieser Frage nachzugehen, kommen wir zurück zu Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln, in der sie sich explizit auf den multimodalen Charakter von Texten bezieht, die sie als „Botschaftsträger im Verbund“ (1984: 76) bezeichnet. Sie bezieht sich hier nicht nur auf sprachliche Zeichen, sondern auch auf Bilder, Melodien, Gestik etc. (Holz-Mänttári 1984: 86). Der Verbundcharakter der verschiedenen Modi entspricht dabei der funktionalen Verschränkung, wie sie von Kress und van Leeuwen (2001) vorgestellt wird. Oberstes Ziel der Kommunikationspartner sei die Kooperation, die wiederum durch Kommunikation erreicht werden kann. Dazu erstellen sie Botschaften und wählen dafür die geeigneten Botschaftsträger aus (Holz-Mänttári 1984: 58). Während die Theorie der multimodalen Kommunikation von Kress und van Leeuwen den transkulturellen Aspekt dabei so gut wie vernachlässigt, so hebt ihn Holz-Mänttári hervor: „Der Bedarf nach translatorischem Handeln tritt auf, wenn zwecks Koordinierung von Kooperation Botschaftstransfer unter Einsatz von Texten als Botschaftsträgern im Verbund nötig wird, und zwar beim Überschreiten

von Kulturbarrieren.“ (Holz-Mänttari 1984:87). In diesem Sinn könnte man durchaus zu dem Schluss kommen, dass G.W. Pabst als Koordinator und Hauptverantwortlicher beider Sprachversionen eine Expertenrolle im Transferprozess einnimmt.

2.3.2 Die Multimodalität audiovisueller Texte

Wie in Abschnitt 2.1 Der Sprachversionsfilm in Translationswissenschaft und Filmwissenschaft bereits erwähnt, wurde und wird die audiovisuelle Translation (AVT) oft als Unterkategorie des literarischen Übersetzens gehandelt⁷. Diese Einordnung ist laut aktuellem wissenschaftlichen Diskurs allerdings nicht haltbar. So vertritt beispielsweise Díaz Cintas (2009: 5f.) die Meinung, dass der audiovisuelle Text als eigener Texttyp betrachtet werden sollte, der wiederum viele unterschiedliche Genres aufweist. Zweifelsohne ist der Sprachversionsfilm ebenfalls dem audiovisuellen Texttyp zuzuordnen. Doch was zeichnet diesen aus? Ganz grundlegend äußert sich hierzu beispielsweise Zabalbeascoa: „It has to be said, as a starting point, that there are verbal texts and nonverbal texts, and that there are texts that combine both verbal and nonverbal signs.“ (2008: 22) Folglich ist die AVT keine Variante des literarischen Übersetzens, sondern ein eigenständiger Translationsmodus, der weder ausschließlich in der mündlichen noch in der schriftlichen Sphäre anzusiedeln ist (vgl. Díaz Cintas 2009: 5f.). Der audiovisuelle Text vereint also verbale und non-verbale Zeichen, ihm liegt ein multimodales Textverständnis zugrunde, welches sich dadurch auszeichnet, dass es „non-verbal items as a part of a text rather than part of its context“ (Zabalbeascoa 2008: 37) betrachtet und sich zahlreicher semiotischer Codes bedient. Erst ihr Zusammenwirken bestimmt die Bedeutung des audiovisuellen Textes:

The viewers, and the translators, comprehend the series of codified signs, articulated in a certain way by the director (framing and shooting) and the editor (cutting). The way all these signs are organized is such that the meaning of the film, documentary or series is more than the simple addition of meanings of each element or each semiotic code. (The Routledge Handbook of Translation Studies 2013: 47)

Welche sind nun diese semiotischen Codes, derer sich der audiovisuelle Text bedient? Zabalbeascoa (2008: 24) präsentiert ein anschauliches Modell, in dem er die Komponenten eines audiovisuellen Textes folgendermaßen darstellt:

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Nonverbal	Music + special effects	The picture Photography

Er geht davon aus, dass es zwei Arten von Zeichen gibt, nämlich verbale und non-verbale, und zwei Kommunikationskanäle, einen auditiven und einen visuellen. Aus deren Kombination wiederum entstehen vier semiotische Kanäle:

⁷ Katharina Reiß, als Begründerin der übersetzungsrelevanten Texttypologie ([1969] 1981), wendet sich als eine der ersten Wissenschaftlerinnen dem multimodalen Text zu, indem sie sich explizit auf Texte beruft, die sich unterschiedlicher Zeichensysteme bedienen. Sie nennt sie erst „subsidiäre Texte“ ([1969] 1981: 78) und später „audio-medialer Texttyp“ (1971: 34).

1. Der audio-verbale Kanal – d.h. gesprochene Wörter, z.B.: Filmdialog
2. Der audio-nonverbale Kanal – d.h. alle anderen Geräusche, z.B.: Musik oder Soundeffekte
3. Der visuell-verbale Kanal – d.h. Geschriebenes, z.B.: Schilder, Briefe, Abspann
4. visuell-nonverbale – d.h. alle anderen visuellen Zeichen, z.B.: die bewegten Bilder (vgl. Zabalbeascoa 2008: 24)

Auch Yves Gambier (2013: 48) unterscheidet zwischen verbalen und non-verbalen Zeichen sowie zwischen auditivem und visuellem Kommunikationskanal und stellt diese wie folgt dar:

	Audio channel	Visual channel
Verbal elements (signs)	<i>linguistic code</i> : dialogue, monologue, comments/voices off, reading <i>paralinguistic code</i> : delivery, intonation, accents <i>literary and theatre codes</i> : plot, narrative, sequences, drama progression, rhythm	<i>graphic code</i> : written forms such as letters, headlines, menus, street names, intertitles, subtitles
Non-verbal elements (signs)	<i>special sound effects/sound arrangement code</i> <i>musical code</i> <i>paralinguistic code</i> : voice quality, pauses, silence, volume of voice, vocal noise such as crying, shouting, coughing, etc.	<i>iconographic code</i> <i>photographic code</i> : lightning, perspective, colours, etc. <i>scenographic code</i> : visual environment signs <i>film code</i> : shooting, framing, cutting/editing, genre conventions, etc. <i>kinesic code</i> : gestures, manners, postures, facial features, gazes, etc. <i>proxemic code</i> : movements, use of space, interpersonal distance, etc. <i>dress code</i> : including hairstyle, make-up, etc.

Diese 14 semiotischen Codes sind laut Gambier in unterschiedlicher Gewichtung an der Konstruktion von Bedeutungen in audiovisuellen Produkten beteiligt. Ihnen soll in dieser Arbeit im Analyseteil ergänzende Funktion beikommen. Die soziologische Film- und

Fernsehanalyse (Keppler & Peltzer: 2015) – die zwischen visueller, akustischer und audiovisueller Dimension unterscheidet und die als Methode in der Analyse Anwendung findet – wird durch jene von Gambier ergänzt. Dies gilt im Besonderen für den *linguistic code* und den *paralinguistic code* (audio-verbaler Kanal und audio-nonverbaler Kanal) sowie für den *kinesic code*, den *proxemic code* und den *dress code* (visuell-nonverbaler Kanal).

2.3.3 Übersetzungsarten des audiovisuellen multimodalen Textes

Der audiovisuelle Text drückt sich also mittels unterschiedlicher Codes aus und schafft so die sinnstiftenden Elemente eines audiovisuellen Produkts. Etwas Neues entsteht, das über die Summe seiner Einzelteile hinausgeht - die sogenannte „multisemiotic entity“ (Gambier 2013: 47). Aus diesem Grund dürfen sich die Übersetzung und die Analyse eines audiovisuellen Produkts nicht auf den Transfer der sprachlichen Komponenten beschränken (ein Umstand, der uns schon in Verbindung mit der kulturellen Einbettung von Translation klar vor Augen geführt wurde) bzw. sollten diesen nicht isoliert betrachten:

In AVT many scholars carry out their analysis as if the different signs were running along parallel lines, almost independently. First they claim that a film is a multisemiotic entity and then they analyse the linguistic data separately – forgetting the complexity and the dynamics of the meaning process. (The Routledge Handbook of Translation Studies 2013: 47.)

Bogucki schreibt in diesem Sinne: „The obvious mistake made by novice audiovisual translation researchers is to attempt to concentrate on the verbal at the expense of the visual“ (2013: 40). Auch Zabalbeascoa hinterfragt das Zusammenspiel verbaler und non-verbaler Elemente in der AVT und kritisiert deren Trennung:

Do they [the verbal and nonverbal signs within a text] run along parallel lines, almost independently, or do they interwine [sic!] in a complex mesh that cannot be undone without destroying the essence of the message or without compromising intended textuality? In film translation, the former was often perceived to be the case; the words were meant to be translated as if they were one side of a coin, ultimately physically bound to the picture, but looked at separately. (2008: 22f.)

Auch die im vorigen Abschnitt 2.3.2 Die Multimodalität audiovisueller Texte vorgestellten Codes (Gambier 2013: 48) unterscheiden den akustischen und den visuellen Kanal, führen allerdings keine Kategorie ein, die beide verbindet. Die Film- und Fernsehanalyse nach Keppler & Peltzer (2015) jedoch führt die audiovisuelle Dimension explizit als Analyseebene ein. All diese Überlegungen beziehen sich auf audiovisuelle Texte im Besonderen. Trotzdem soll an dieser Stelle die Frage aufgeworfen werden, ob der multimodale Charakter nur diesem speziellen Texttyp inhärent ist. Spielt nicht beispielsweise in geschriebenen Texten die Schriftgröße, das Design der Druckausgabe (z.B. Hardcover vs. Taschenbuch) oder das Bild-Text-Gefüge bzw. in mündlichen Texten beispielsweise der Tonfall oder die Stimmlage des Sprechers eine wesentliche Rolle für die Bedeutung? Gambier formuliert kurz und bündig: „No text is, strictly speaking, monomodal.“ (2006: 6) Demzufolge sind nicht nur jene Texte multimodal, die visuelle, akustische und sprachliche Elemente kombinieren – wie dies im Film der Fall ist – sondern auch all jene Texte, die vorgeblich rein sprachlicher Natur sind, denn auch sie weisen multimodale Elemente wie Typographie und Layout auf (vgl. Kaindl 2013: 257).

Die Einsicht, dass jeder Text multimodalen Charakter hat, findet relativ spät Einzug in die Translationswissenschaft. Lange Zeit wurden jene Texttypen, in welchen Text in Kombination mit anderen Zeichensystemen auftritt, vernachlässigt und deren Analyse anderen Disziplinen überlassen oder diese wurde unter Ausklammerung der nicht sprachlichen Zeichen durchgeführt. Auch Korycińska-Wegner (vgl. 2011: 78-81) schreibt, dass, obwohl die audiovisuelle Übersetzung einen immer größeren Raum in der Translationswissenschaft einnimmt, es dennoch an Methoden einer übersetzungsrelevanten Filmanalyse und Filminterpretation mangelt. Es werde zwar über translatorische Strategien und Lösungen sinniert, aber ein ganzheitliches Modell, das die audiovisuelle Übersetzerin während ihrer Arbeit begleitet, existiere nicht. Eine Ausnahme bildet das im Jahr 1982 von Titford vorgestellte Konzept der *Constrained translation*, das sich im Speziellen auf die Untertitelung bezieht. 1988 wurde es von Mayoral, Kelly und Gallardo wieder aufgegriffen:

[...] when translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media (image, music, oral sources, etc.), the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter. (Mayoral et al. Online Ressource)

Zabalbeascoa beschreibt die Theorie der *Constrained translation* folgendermaßen:

The reasoning behind this proposal is that in translating the words of a film, one is up against the same situation as translating any other written form of communication plus the additional constraint of having to synchronise the words of the translation with the picture (and, presumably, the original sound effects), i.e. having to place the string of words alongside the parallel movement of the picture. (2008: 23)

Auch wenn die Theorie der *Constrained translation* sich der Übersetzung von Texten widmet, deren Nachrichtenübermittlung nicht lediglich über einen einzigen Kanal und nicht ausschließlich in geschriebener Sprache von statten geht (wobei auch in diesem Fall, wie bereits kurz angerissen, an ihrem monomodalen Charakter zu zweifeln ist), so habe sie sich laut Zabalbeascoa eher negativ ausgewirkt:

The concept of constrained translation has had a rather negative effect since to some it seems to imply that such phenomena could not be regarded as translation proper, since translation proper must deal exclusively with words [...] So, the concept of constrained translation has sometimes been used as label to brand any variety of translation that forced the unwilling theorist to consider the important role of nonverbal elements [...]. (2008: 23)

Er kritisiert weiter:

I cannot agree with this concept if it implies that the text being translated is restricted to the words only and the pictures simply serve to make the task more difficult, sometimes almost to the point of impossibility, whereby loyalty is due ultimately to the source language script (2008: 33)

Diese Sicht der Dinge gehe oftmals mit dem Grundgedanken einher, dass Bilder nicht verändert werden sollten und dass ihre Bedeutung universell und unveränderlich sei, ein Konzept, das bereits im Abschnitt 1.1 Vom Stummfilm zum Tonfilm zum Thema Universalität des Stummfilms kritisch beleuchtet wurde. Zabalbeascoa fügt hinzu, dass Bilder von jeder Zuschauerin unterschiedlich verstanden werden:

More in accordance with the cognitive reality of the viewers would be to consider that the images are actually different (since they are received and interpreted differently) from one viewer to the next, since they do not focus on the same things; even more if they are from different socio-cultural settings. (2008: 33)

Der Sprachversionsfilm hat sich diesem Umstand angepasst und die Möglichkeit geschaffen Bilder zu verändern.

Zabalbeascoa schlägt ein alternatives Modell zur *Constrained translation* vor: „[...] there seem to be sufficient grounds to propose an alternative (or at least a refinement) for the early concept of constrained translation, put forward to account for the translation of films, songs, and highly illustrated texts [...]” (2008: 33). Graphisch lässt sich dieses Alternativmodell folgendermaßen darstellen:

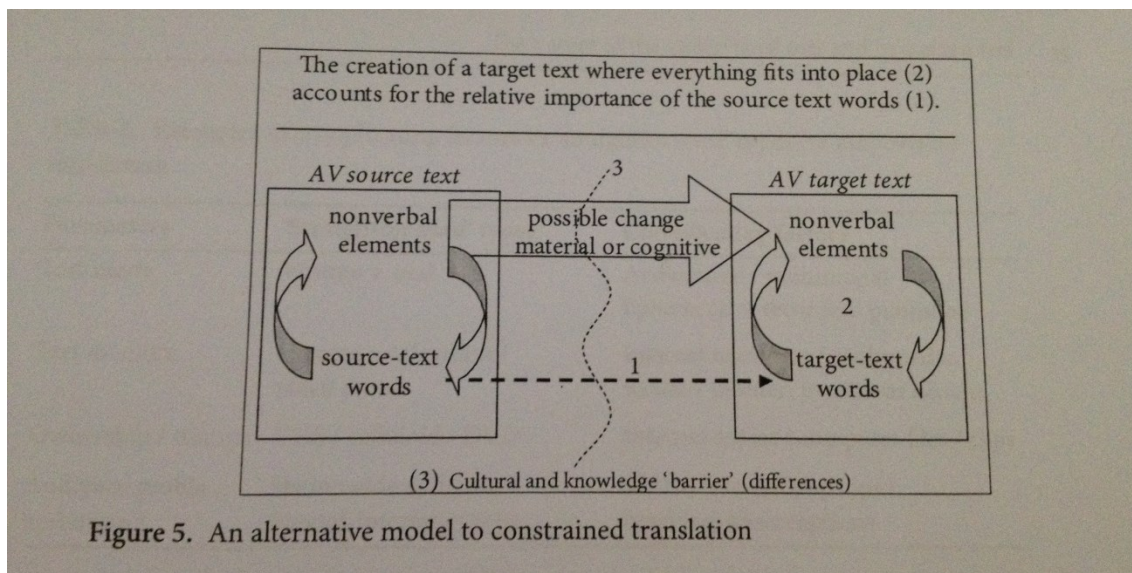


Abbildung 2: Alternativmodell zur „Constrained translation” Zabalbeascoa 2008: 34.

Diesem Alternativmodell zufolge schuldet die Übersetzerin nicht mehr dem Ausgangstext eines audiovisuellen Produkts bedingungslose Loyalität, sondern primär der Schöpfung eines neuen Produkts in einer anderen Sprache, das dazu imstande ist eine verständliche und bedeutungstragende Beziehung mit den Bildern und dem Ton einzugehen, sodass diese in der Lage sind, den neuen audiovisuellen Text zu bereichern und ihn dem Zielpublikum so kohärent wie möglich zu präsentieren. Der Sprachversionsfilm bietet der Übersetzerin hier größtmöglichen Spielraum, erlaubt er doch die Beschränkungen, denen die Translation audiovisueller Texte im Normalfall unterworfen ist, so gering wie möglich zu halten. Auch wenn sich Zabalbeascoa nicht auf den Sprachversionsfilm bezieht, so erfüllt dieser das von ihm vorgestellte Best-Case-Szenario für die AVT: „[...] the best-case scenario is one where the translator manages to render the combined meaning(s) and function(s) of the words, icons and sounds, although most of the time solutions are restricted to manipulations on the verbal plane alone.” (Zabalbeascoa 2008: 34)

Die Erkenntnis, dass während des Translationsprozesses ein Wechsel im semiotischen Code vonstattengehen kann, existiert allerdings schon vor Titfords Konzept der *Constrained translation*. Jakobson veröffentlicht 1959 – über 20 Jahre vor Titfords Konzept der *Constrained translation* – ein Essay mit dem Titel „Linguistische Aspekte der Übersetzung“ und führt so die semiotische Dimension in die Translationswissenschaft ein. Er unterscheidet drei Möglichkeiten der Übersetzung:

1. Intralinguale oder innersprachliche Übersetzung - d.h. die Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels anderer sprachlicher Zeichen derselben Sprache
2. Interlinguale oder zwischensprachliche Übersetzung - d.h. die Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch sprachliche Zeichen einer anderen Sprache
3. Intersemiotische⁸ Übersetzung oder Transmutation - d.h. die Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch nichtsprachliche Zeichen. Ein gängiges Beispiel hierfür wäre die Verfilmung eines literarischen Werkes (vgl. Jakobson [1959] 1988: 483).

Das Verständnis von intersemiotischer Übersetzung hat sich im Laufe der Jahre gewandelt. So schreibt Bogucki beispielsweise:

Currently, intersemiotic translation is thought of as closely related to translation for media purposes (audiovisual translation being a type thereof), whereby non-linguistic means of communication coexist with linguistic ones. [...] It should be noted, however, that the original understanding of transmutation was interpreting language by means of non-linguistic signs, while audiovisual translation is in fact the opposite. (2013: 39 f.)

MLVs stellen – diesem modernisierten Verständnis zufolge - ein klares Beispiel für intersemiotische Übersetzung dar.

2.3.4 Zur Bedeutung des Mediums im Sprachversionsfilm

Die Beziehung zwischen Zeichen und Medium ist eine besondere. Charles Sanders Peirce wird sich der Grenzen der Semiotik schon sehr früh bewusst und unterbreitet den Vorschlag, die Lehre von den Zeichen in einem medialen Kontext zu verankern: „All my notions are too narrow. Instead of ‚Signs‘, ought I not say *Medium*?“ (Peirce 1906, zitiert nach Walther 1997: 79). Auch Roland Posner identifiziert die enge Beziehung zwischen Zeichen und Medium und stellt fest, dass Zeichen immer an ihre Beziehung zum Medium gebunden sind (vgl. 1976: 25). In der Translationswissenschaft wurde und wird die Bedeutung von *Multimodalität* nicht immer klar von jener des *Mediums* abgegrenzt (vgl. Kaindl 2013: 260). Eine klare Unterscheidung sei allerdings wünschenswert, denn „the semiotic dimension influences a text in many dimensions and is problematic for a translation-relevant text typologization [...]“ (2013: 261). Jeglicher Text wird immer in einem bestimmten Medium realisiert, weshalb die Modalität immer mit einem Medium in Verbindung steht. Modalitäten können auch in unterschiedlichen Medien artikuliert werden, so kann die Modalität Sprache beispielsweise durch das Medium Schrift oder auch durch das Medium gesprochene Sprache ihren Ausdruck finden. Der Verquickung beider Aspekte muss bei der Translation Aufmerksamkeit geschenkt werden (vgl. Kaindl 2013: 261). Der Begriff *Medium* wird in den unterschiedlichsten Disziplinen verwendet und findet in den unterschiedlichsten theoretischen und praktischen Kontexten Verwendungen. Aus diesem Grund wird er auch unterschiedlich definiert und verstanden (vgl. Kaindl 2019: 56). Kress und van Leeuwen definieren Medium als „the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and

⁸ Kaindl merkt an, dass der Begriff *intersemiotisch* nicht besonders adäquat ist: „The term intersemiotic translation is unfortunate because language is also a semiotic system, and thus the translation between two language systems would logically be an intersemiotic translation.“ (2013: 261)

the materials used” (2021: 22). Elleström (2010a: 5) merkt allerdings an, dass der Fokus auf die technisch-materielle Dimension zu eng gefasst sei. Kaindl führt aus: „For translation studies it is important, that the notion of medium comprises the respective form of performance (e.g. opera, theatre, comic) as well as its material communication channels (writing, radio, TV, electronic media, etc.” (2013: 261) Im Fall des Sprachversionsfilms umfasst der Begriff *Medium* also seine Realisierungsform, den Film, sowie seinen Kommunikationskanal, das Kino. Kaindl nimmt in einem nächsten Schritt, angelehnt an Prunč (vgl. u.a. 2004, 2011), folgende Definition von Translation vor: „[...] translation is a conventionalized cultural interaction which **modally** and **medially** transfers texts from a communication entity for a target group that is different from the initially intended target group.” (Kaindl 2013: 261; Hervorhebung durch die Autorin dieser Masterarbeit) Und fährt fort:

Here, texts as a basis for translation consist of the combined usage of different modalities [...] and they are produced, distributed and received on the basis of a certain design. Even if the linguistic dimension currently still belongs to the prototypical core for translation studies, texts and transfers, in this definition, are not primarily characterized by language participation any more, but by the categories of mode and medium. (Kaindl 2013: 261; Hervorhebung durch die Autorin dieser Seminararbeit)

Auf dieser Basis erweitert Kaindl Jakobsons Modell ([1959] 1988) - der als einer der ersten eine Taxonomie von Translation erarbeitet, die über die rein sprachliche Dimension hinausgeht⁹ - und unterscheidet zwischen:

(1) intramodaler und intermodaler Translation;

wobei erstere die Übersetzung einer Modalität mittels derselben Modalität bedeutet, beispielsweise wenn ein „linguistic mode“ mittels eines anderen „linguistic modes“ übersetzt wird. Ein Beispiel hierfür wären die Asterix-Übersetzungen ins Wienerische. Der Transfer kann sowohl intrakulturell als auch transkulturell stattfinden. Intermodale Translation zeichnet sich durch den Wechsel der Modalität anlässlich des Transferprozesses aus, beispielsweise wenn ein „linguistic mode“ in einen „image mode“ übersetzt wird (z.B. die Übersetzung einer Bedienungsanleitung, die ausschließlich aus Bildern besteht, in einen schriftlichen Text). Auch hier kann der Transfer intrakultureller oder transkultureller Natur sein.

(2) intramedialer und intermedialer Translation;

wobei erstere „comprises intracultural and transcultural media transfers while the communication dispositif or the performing form remain the same.“ (Kaindl 2013: 262) Kaindl führt als Beispiel Musikvideos von Popsängerinnen an, die ihre Songs sowohl auf dem englisch- als auch auf dem spanischsprachigen Markt anbieten und hierfür zwei Videos produzieren lassen. Intermediale Translation wiederum ist medienüberschreitend und kann ebenfalls intrakulturell oder transkulturell stattfinden. Ein Beispiel hierfür wäre die Übersetzung eines Romans in einen Film (vgl. Kaindl 2013: 261 f.).

MLVs stellen somit ein Beispiel für intramodale und intramediale transkulturelle Translation dar.

⁹ Intralinguale, interlinguale und intersemiotische Translation (vgl. Jakobson [1959] 1988)

Für den Kontext dieser Masterarbeit scheint die Beobachtung Elleströms, dass das Medium nicht nur mit dem Modus in enger Verbindung steht, sondern auch mit dem Genre (2010b: 26), von besonderer Bedeutung zu sein. Das Medium Film setzt sich aus unterschiedlichen Genres zusammen (z.B. Komödie, Thriller, Science Fiction etc.) Wenn wir davon ausgehen, dass jeder Text multimodal ist, so müssen wir auch konsequenterweise feststellen, dass Genres immer multimodal sind. Derrida (1980: 65) stellt 1980 fest, dass jeder Text einem oder mehreren Genres zugehörig ist, wobei sich das Genre als „number of conventions, which include topics, characters, character constellations, content, narration, as well as the discursive and formal use of modes.“ (Kaindl 2019: 57). Sie bestimmten darüber, welche Erwartungen das Publikum an das Produkt – in unserem Fall an den Film – stellt, die Art und Weise, wie sie sich auf den Film einlassen und diesen interpretieren. Kaindl erweitert seine Definition von Translation, die Texte in konsequenter Weise als multimodal versteht, inkludiert das Genre und ergänzt: „the scope of research has to be expanded to an understanding of translation as a conventionalised cultural interaction in which a mediator transfers texts in terms of **mode**, **medium**, and **genre** across semiotic and cultural barriers for a new target audience.“ (2019: 58; Hervorhebung durch die Autorin dieser Masterarbeit). Im Fall der 3-GROSCHEN-OPER ist zu hinterfragen, ob die Unterschiede in der Realisierung in der FLV so weit gingen, einen Genrewechsel zu bedingen, also ob wir es mit einer Form von „intergenerischer Translation“ (vgl. Kaindl 2019: 60) zu tun haben. Die Unterschiede in der Besetzung beispielsweise könnten als Hinweis auf eben solchen Wechsel gedeutet werden. Auf diese Frage soll anhand der Ergebnisse, die während der Analyse herausgearbeitet wurden, zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden. Klar ist allerdings, dass das Verständnis von Translation, das dem Sprachversionsfilm inhärent ist, solche Arten der Veränderung durchaus zulässt. Die von Kaindl vorgeschlagene Definition von Translation ist insofern auf die Anfertigung von Sprachversionen anwendbar, da diese dem Transfer eines Textes (in unserem Fall ein Film) in Bezug auf Modus, Medium und Genre prinzipiell offen gegenübersteht und diesen Transfer für ein neues Zielpublikum sowohl auf sprachlicher als auch auf kultureller Ebene verankert. Daraus kann schlussgefolgert werden, dass die Anfertigung einer Sprachversion dem multimedialen Charakter von Texten in seiner Gesamtkonstitution gerecht wird. Einerseits wird mit der Fixiertheit auf den Ausgangstext gebrochen und somit können Äquivalenzparadigmen über Bord geworfen werden. Andererseits wird der Übersetzung von Sprache im Translationsprozess keine dominierende Rolle zugeschrieben, sondern der Film ist als multimodales Ganzes dem Translationsprozess unterworfen.

3 Methode: Film- und Fernsehanalyse

In den vorigen Kapiteln wurde eine thematische Einführung in das Phänomen Sprachversionsfilm sowie ein Forschungsüberblick in der Translationswissenschaft und der Filmwissenschaft gegeben. In einem weiteren Schritt wurden Ausführungen zum Thema Kulturelle Einbettung von Translation im Sprachversionsfilm durchgeführt und Gedanken zur Frage, ob der Sprachversionsfilm als Form von *Rewriting* betrachtet werden kann, wurden vorgestellt. Außerdem wurden Überlegungen zum multimodalen und multisemiotischen Charakter audiovisueller Texte – im Speziellen von MLVs – sowie zur Bedeutung des Mediums im Sprachversionsfilm angestellt. In diesem Kapitel soll nun die für die Analyse des Untersuchungsgegenstandes herangezogene zentrale Methode, die Soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015), vorgestellt und deren Wahl begründet werden.

3.1 Die soziologische Film- und Fernsehanalyse als formaler Rahmen

Wie bereits in Abschnitt 2.3.3 Übersetzungsarten des audiovisuellen multimodalen Textes angesprochen, mangelt es an Methoden einer übersetzungsrelevanten Filmanalyse. Małgorzata Korycińska-Wegner (vgl. 2011: 78-81) merkt an, es werde zwar über translatorische Strategien und Lösungen sinniert, aber ein ganzheitliches Modell aus der Disziplin der Translationswissenschaft existiere nicht. Aus diesem Grund soll in dieser Arbeit auf ein Analysemodell aus der Disziplin der Soziologie zurückgegriffen werden. Der Rückgriff auf eine Analysemethode aus einer anderen Disziplin kann sich allerdings problematisch gestalten. So merkt Kaindl beispielsweise an:

Taking analysis methods from other disciplines is problematic because they often do not consider the specific interest of investigation – the transfer across cultural barriers – and therefore they have different segmentations and classifications as their bases. (Kaindl 2013: 264)

Für das Hauptziel dieser Arbeit, nämlich die Herausarbeitung von Unterschieden und Ähnlichkeiten in der Darstellung der Handlung und der Darstellung der Figuren sowie deren mögliche Auswirkungen auf die Narration, stellt die Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015) eine geeignete Methode dar, denn sie liefert ein Analyseinstrumentarium, welches für die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der angestellten Vergleiche unabdingbar ist. Ebenso berücksichtigt das methodische Vorgehen die multisemiotische Dimension von filmischen Beiträgen, denn es ist stets darauf bedacht, dass der kommunikative Gehalt aus dem Zusammenspiel von Bild und Ton entsteht. Die Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer ist ein hermeneutisches, dem interpretativen Paradigma der Soziologie verpflichtetes, qualitatives Verfahren der empirischen Sozialforschung, das die Bedeutung audiovisueller Produkte mittels detaillierter interpretativer Auslegung erforscht (vgl. 2015: 17). Sie fragt nach dem Verhältnis von Medien und sozialer Wirklichkeit und möchte untersuchen, auf welche Weise mediale Kommunikation in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit eingreift. An dieser Stelle ist klarzustellen, dass es nicht Ziel dieser Arbeit ist, zu beleuchten, wie die 3-GROSCHEN-OPER in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit eingegriffen hat. Diese Arbeit bedient sich eines soziologisch ausgerichteten Modells und adaptiert es an die definierten Forschungsziele. Folglich wird auf die Untersuchungskategorien

der Film- und Fernsehanalyse in formaler Sicht zurückgegriffen, die Zielsetzung der Analyse gestaltet sich allerdings anders aus.

3.2 Arbeitsschritte der Film- und Fernsehanalyse

Der Ablauf einer Film- und Fernsehanalyse nach Keppler & Peltzer (2015) lässt sich grob in drei Phasen unterteilen:

1. In der *ersten Phase* wird das Forschungsdesign entworfen. Die (vorläufige) Forschungsfrage wird entwickelt, es werden Recherchen zum aktuellen Forschungsstand angestellt und die Relevanz einer solchen Forschung wird formuliert.
2. In der *zweiten Phase* wird eingehend mit dem filmischen Material gearbeitet.
3. In der *dritten Phase* geht es um die Präsentation der Ergebnisse.

Während des gesamten Prozesses sind die Gütekriterien qualitativer Forschung – intersubjektive Nachvollziehbarkeit durch Transparenz und Explikation, Offenheit und Flexibilität (vgl. Glaser & Strauss [1967] 2010) und Kohärenz des Forschungsprozesses – durch Reflexionsphasen zu ergänzen. Das bedeutet die Integration des *systematischen Zweifels* im gesamten Verlauf der Analyse:

Zweifel an den Vor-Urteilen der Interpretin, Zweifel an den Gewissheiten, von denen wir im Alltag ausgehen und ausgehen müssen, wenn wir sinnvoll handeln wollen, Zweifel aber auch an den Gewissheiten der Wissenschaft und vor allem Zweifel an allzu vereinfachenden und reduktionistischen Erklärungen. (Keppler & Peltzer 2015: 19)

3.2.1 Phase 1: Forschungsdesign

In einem ersten Schritt wird das Forschungsdesign entworfen, dessen Aufgabe es ist, das Erkenntnisinteresse zu erläutern und die Methodenwahl zu begründen. Diese Phase umfasst ebenfalls die Zusammenstellung des Untersuchungskorpus, auch Sample genannt. Dieser enthält das audiovisuelle Material, das Gegenstand der Film- und Fernsehanalyse ist. Die Auswahl findet in zwei Schritten statt: Zuerst wird das Untersuchungskorpus im Ganzen festgelegt – in diesem Fall die deutsche und die französische Sprachversion der 3-GROSCHEN-OPER. In zweiter Instanz sind die Schlüsselszenen herauszufiltern, die Antworten auf die Forschungsfragen geben können. Diese sind Gegenstand der Detailanalyse (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 37). Unter Schlüsselszenen werden jene Szenen verstanden, die die „maßgeblichen Wendungen in der Handlung eines Films, [...], einleiten [...]“. (Keppler & Peltzer 2015: 38) Sie beeinflussen die Entwicklung der Handlung sowie die der Figuren, welche in diesen Szenen auf neue Umstände oder Herausforderungen treffen. Die Szenenauswahl für die Detailanalyse beschränkt sich allerdings nicht auf die dramaturgischen Wendepunkte eines audiovisuellen Produkts. Von Interesse sind die Schlüsselszenen des jeweiligen Themas. Somit hängt die Auswahl grundlegend mit dem jeweiligen Forschungsfokus zusammen (vgl. 2015: 38). Im Fall dieser Arbeit, die den Vergleich der deutschen und der französischen Sprachversion anstrebt, ist es somit sinnvoll jene Szenen zu identifizieren, die sich (stark) voneinander unterscheiden. Es ist also eine Auswahl zu treffen, welche Szenen als Schlüsselszenen im Sinne der Forschungsfrage zu betrachten sind.

Bei der Bestimmung der Schlüsselszenen orientiert sich die Methode am Prinzip des *Theoretical Samplings* (vgl. Glaser & Strauss [1967] 2010). Die Herausforderung bei der Auswahl liegt darin, dass sowohl offen als auch fokussiert an das Material herangegangen werden muss, denn das Material soll den weiteren Verlauf der Analyse lenken, aber der Forschungsfokus darf dabei trotzdem nicht verloren gehen. Diese Gratwanderung kann gelingen, indem ein „kontrolliertes Hin- und Hergehen zwischen dem Material und dem gewählten Forschungsfokus“ (Keppler & Peltzer 2015: 39) stattfindet. Genau diese Vorgehensweise liegt dem *Theoretical Sampling* zugrunde, das sich dadurch auszeichnet, dass das finale Sample nicht bereits zu Beginn der Analyse feststehen kann, sondern sich erst im Laufe dieser ergibt. Denn es ist der Analyseverlauf, der über die Bestimmung der nächsten Schlüsselszenen entscheidet (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 39f.).

Wie findet allerdings die Auswahl der ersten Szenen statt, die einer Analyse unterworfen werden? Dies geschieht mittels Erschließung des gesamten Untersuchungskorpus durch ein sogenanntes *Sequenzprotokoll*. Es handelt sich hierbei um „eine knappe rein auf den Inhalt bezogene schriftliche Fixierung des filmischen Ablaufs.“ (Keppler & Peltzer 2015: 40) Mittels Sequenzprotokoll soll eine erste Annäherung an das filmische Material erfolgen. Der Gesamtaufbau des audiovisuellen Produkts soll sichtbar gemacht werden. Das Sequenzprotokoll dient vor allem der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit der Interpretation, denn es ermöglicht es jederzeit einen Bezug zwischen den Interpretationen und den Ausgangsdaten herzustellen. Außerdem dient es der Zitierbarkeit des filmischen Materials. Die Einheit dieses Protokolls, die Sequenz, entspricht einer Handlungseinheit, die räumlich, zeitlich und thematisch in Zusammenhang steht. Sie ist eine autonome, in sich geschlossene Einheit, die der innerfilmischen Logik nach zusammengehört und grenzt sich im Normalfall deutlich erkennbar von der nächsten Sequenz ab. Die Sequenz ist die größte Erzähleinheit im Film. Sie umfasst in der Regel mehrere Szenen und diese wiederum setzen sich aus unterschiedlichen Einstellungen zusammen. Letztere sind die kleinsten filmischen Erzähleinheiten und werden durch den Wechsel der Kameraeinstellung (z.B. durch einen Schnitt oder Schwenk) begrenzt. Keppler und Peltzer merken an, dass es für kein filmisches Produkt nur eine einzige gültige Bestimmung der Sequenzen gibt. Wichtig ist allerdings, dass die Gliederung in Form des Sequenzprotokolls „schlüssig ist und es seinen Zweck für die Analyse erfüllt, nämlich sich einen ersten Überblick über das Material zu verschaffen.“ (Keppler & Peltzer 2015: 42). Es wird empfohlen die Forschungsfrage immer im Blick zu behalten, denn je nach Fokus kann die Einteilung der Sequenzen variieren. Das Sequenzprotokoll dient als Grundlage für das Festhalten von Anmerkungen und ersten Interpretationsansätzen. Diese werden innerhalb des Sequenzprotokolls notiert und dienen auf diese Weise dazu, den Interpretationsprozess dokumentierbar zu machen und einen stetigen Reflexionsprozess anzuregen. In einem nächsten Schritt wird die erste für die Beantwortung der Forschungsfrage relevante Schlüsselszene herausgefiltert und detailliert untersucht (ebenfalls Phase 2 im Ablauf einer soziologischen Film- und Fernsehanalyse). Sowohl Sequenzprotokolle als auch Schlüsselszenen verändern sich im Laufe der Analyse im Sinne des *Theoretical Samplings* (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 40-46).

Die Auswahl der nächsten Schlüsselszenen erfolgt auf zwei unterschiedliche Arten: Zum einen verfährt sie nach dem Prinzip der *maximalen Kontrastierung*. Das bedeutet, dass eine möglichst gegensätzliche Szene zur Detailanalyse herangezogen wird. Zum anderen erfolgt sie nach dem Prinzip der *minimalen Kontrastierung*, d.h. die Ergebnisse aus der Analyse werden durch ähnliche Szenen gesättigt. In beiden Fällen werden die Ergebnisse aus der Interpretation von Szene eins mit den Ergebnissen aus der Interpretation von Szene zwei verglichen. Dadurch soll die Richtigkeit der gewonnenen Ergebnisse überprüft werden. Bestätigt sich die Interpretation aus der Schlüsselszene eins durch die Schlüsselszene zwei, so trägt dies zur Sättigung der Interpretation bei. Anhand dieser komparativen Analyse lässt sich aufzeigen, dass sich bestimmte Aspekte wiederholen und Muster können abgeleitet werden, die die Interpretationen validieren (Keppler & Peltzer 2015: 46).

Natürlich stellt sich früher oder später die Frage nach der Anzahl der Szenen, die zu analysieren sind, um zu aussagekräftigen Ergebnissen zu gelangen. Dazu schreiben Keppler und Peltzer:

Befolgt man das Prinzip des Theoretical Samplings, ist jedoch nicht die Anzahl detailliert untersuchter Szenen für die ausreichende Analyse eines filmischen Produkts entscheidend, sondern der Punkt der theoretischen Sättigung. Man spricht von gesättigt, wenn durch die komparative Analyse keine weiteren Erkenntnisse mehr hinzugewonnen werden können. (2015: 46f.)

Das bedeutet, es sollen nicht unzählige Beispiele angeführt werden, die keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn liefern. Wenn genügend untersuchte Szenen vorliegen, die eine bestimmte Interpretation nahelegen und durch weitere Szenen keine neuen Erkenntnisse im Rahmen dieser Interpretation mehr hinzugewonnen werden können, ist der Punkt der theoretischen Sättigung erreicht und es kann zu einem neuen Phänomen übergegangen werden.

3.2.2 Phase 2: Analyseverfahren I – die Mikroebene

In diesem Stadium der Analyse soll detailliert beobachtet werden, *wie* filmische Produkte wirklichkeitsrelevantes Orientierungswissen darlegen. Hierbei steht die Machart des Produkts im Mittelpunkt, denn „das filmische Kommunikationsangebot beruht niemals nur auf dem Was des jeweils Gezeigten, sondern stets auch darauf, wie dieses gezeigt wird [...]“ (Keppler & Peltzer 2015: 63) Der erste Schritt der Detailanalyse widmet sich der Mikroebene eines audiovisuellen Produkts. Diese kann auch als Ebene der filmischen Verfahren bezeichnet werden. Das Augenmerk wird auf filmbildliche Details gelegt, wie die Kameraführung, das Sounddesign, die Beleuchtung, die Montage etc. Die Makroebene eines audiovisuellen Produktes hingegen beschäftigt sich mit der Ebene des filmischen Großrhythmus, auf der der Grundkonflikt der Handlung stattfindet, die Personen vorgestellt und die Figuren entwickelt werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 57 ff.). Auf sie wird im Abschnitt 3.2.3 Phase 2: Analyseverfahren II – die Makroebene eingegangen.

Die Machart eines filmischen Produkts ist das Ergebnis einer Kombination aus klanglichen und bildlichen Elementen, wobei stets das Zusammenspiel der beiden Elemente im Blick zu behalten ist, denn erst diese spezielle Beziehung – wie bereits in Kapitel 2.3

Translation von multimodalen und multisemiotischen Texten näher ausgeführt - erzeugt die Bedeutung filmischer Produkte:

Keine der beteiligten Dimensionen, weder das bildliche, noch das musikalische, noch das sprachliche Geschehen dürfen isoliert werden. Keine ist allein für den Gehalt von Filmen verantwortlich. (Keppler & Peltzer 2015: 63)

Trotz der Verwobenheit von bildlichen und klanglichen Elementen, bietet sich der Übersichtlichkeit halber eine vorläufige Trennung der visuellen und der auditiven Dimension in der Praxis der Analyse an, welche um die audiovisuelle Dimension erweitert wird.

3.2.2.1 Visuelle Dimensionen

Für die Analyse der visuellen Darstellung eines filmischen Produkts sind die verschiedenen Verfahrensweisen der Kamera, die sogenannten *Kameraoperationen*, sowie die Bildkomposition, auch *Mise en Scène* genannt, von grundlegender Bedeutung. Beide Elemente beeinflussen die Bedeutung des Bildes in vielerlei Hinsicht und geben der Betrachterin eine spezifische Sichtweise auf das Gezeigte vor, über das sie sich nur schwer hinwegsetzen kann. Im Folgenden wird genauer auf die visuellen Dimensionen der Bildgestaltung eingegangen. Es werden allerdings nur jene Phänomene näher beschrieben, die im konkreten Untersuchungskorpus – also der GLV und der FLV der 3-GROSCHEN-OPER (1930/31) im Verlauf der Analyse (Kapitel 5) beobachtet werden konnten. Somit besteht an dieser Stelle kein Anspruch auf Vollständigkeit.

Kameraoperationen

Die Stellung der Kamera gegenüber den ausgewählten Objekten bestimmt die bedeutungstragenden Merkmale des Bildes. Sie gibt der Zuschauerin eine spezifische Sichtweise der Objekte vor und leitet ihre Aufmerksamkeit. Unterschieden wird zwischen der *Einstellungsgröße*, der *Kameraperspektive* und der *Kamerabewegung* (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 64).

▪ Einstellungsgröße

Die Einstellungsgröße ist das Grundformat des filmischen Bildes. Sie wird durch die Position der Kamera und die Wahl des Kameraobjektivs festgelegt. Sie beschreibt das Größenverhältnis von abgebildetem Objekt und gesamtem Filmbild, oder mit anderen Worten, sie bestimmt wieviel Platz das gezeigte Objekt vom Filmbild einnimmt. Je nach Einstellungsgröße wird eine andere Beziehung zwischen Betrachterin und Betrachtetem hergestellt. So kann die Zuschauerin beispielsweise entweder auf Distanz gehalten oder direkt in die Szene hineingezogen werden. Außerdem gibt uns die Einstellungsgröße Aufschluss über die Beziehung zwischen den abgebildeten Objekten bzw. sagt etwas über ihre Bedeutung im weiteren filmischen Verlauf aus (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 64ff.). Die Begriffe, die zur Benennung der unterschiedlichen Einstellungsgrößen verwendet werden, entsprechen der in der Film- und Fernsehproduktionstechnik üblichen achtstufigen Größeneinteilung, wobei der menschliche Körper immer als Bezugsgröße herangezogen wird. Sind mehrere Menschen zu sehen, so richtet sich die Bestimmung nach jenem menschlichen Körper, auf den sich das

zentrale Interesse der Kamera richtet. Unterschieden wird zwischen folgenden Einstellungsgrößen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 66f):

- **Detail:**
Eng begrenzter Bildausschnitt. Kleinste Objekte oder Details von Objekten werden so abgebildet, dass sie den gesamten Bildausschnitt füllen.
- **Groß:**
Der Bildausschnitt zeigt das Gesicht einer Person/Figur bis maximal zum Hals oder einen kleineren Gegenstand, der das Bild füllt.
- **Nah:**
Brustbild; Darstellung von Personen/Figuren vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers. Zusätzlich zu mimischen werden nun auch gestische Elemente sichtbar.
- **Halbnah:**
Darstellung von Personen/Figuren vom Kopf bis zur Taille. Nun kann auch die unmittelbare Umgebung der abgebildeten Person mitwirken.
- **Amerikanisch:**
Die Person/Figur wird vom Kopf bis zu den Knien (Revolverhalter) abgebildet ().
- **Halbtotale:**
Darstellung von Personen/Figuren von Kopf bis Fuß.
- **Totale:**
Darstellung von Personen/Figuren von Kopf bis Fuß mit deutlich mehr Umgebung als bei der Halbtotale. Diese Einstellung gibt einen Überblick über den Handlungsraum. So können auch Ansichten auf ein Haus, eine Straße etc. Inhalt einer Totalen sein.

- **Kameraperspektive**

Die Kameraperspektive wird durch das Objektiv, den Standort und den Neigungswinkel der Kamera bestimmt. Es geht also darum, welche Position die Kamera einnimmt, um uns den in der Einstellungsgröße gewählten Bildausschnitt zu zeigen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 69ff).

Auch hier werden nur jene Kameraperspektiven näher beschrieben, die im Verlauf der Analyse (Kapitel 5) beobachtet werden konnten:

- **Normalsicht**
Entspricht der menschlichen Wahrnehmung; bietet ihre primären Objekte auf „Augenhöhe“ an. Wird als neutrale Kameraperspektive angesehen.
- **Vogelperspektive/Aufsicht:**
Abweichung des horizontalen Neigungswinkels von der Normalsicht. Lässt die von oben gesehenen Objekte kleiner und schwächer erscheinen.
- **Froschperspektive/Untersicht:**
Abweichung des horizontalen Neigungswinkels von der Normalsicht. Lässt die von unten gesehenen Objekte größer und dominanter wirken.
- **Subjektive Kamera/Point-of-View-Shot:**
Spezielle Form der Kameraperspektive, denn sie bestimmt nicht nur die Sichtweise auf ein Objekt, sondern schreibt sie einer der im Film vorkommenden Figuren zu. Der Eindruck entsteht, man betrachte die Szenerie mit den Augen dieser Figur. Die subjektive Kamera kann nicht nur zeigen, was die Figur sieht, sondern auch wie sie das Gesehene wahrnimmt (z.B. durch unscharfe Bilder). Sie kann dadurch auf eine Innerlichkeit der Figur verweisen, ein hohes Maß an Nähe zwischen Zuschauerin und Figur erzeugen und eine selbstreflexive Ebene über Betrachten und Wahrnehmen ins Spiel bringen. Es handelt sich um eine sehr aussagekräftige Kameraperspektive.

- **Kamerabewegung**

Die Kamerabewegung ist ein einstellungsinternes Phänomen – es findet also kein Schnitt statt. Sie umfasst Verfahren, die Bewegung im Bild erzeugen und bewirkt entweder eine Veränderung in der Ansicht des abgebildeten Objekts oder des Bildinhaltes. Die Art und Weise, wie sich die Kamera bewegt (hektisch, langsam, unvorhersehbar etc.), trägt wesentlich zum Gesamteindruck eines filmischen Produkts bei. (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 73). An dieser Stelle sei wieder angemerkt, dass nur jene Kamerabewegungen näher beschrieben werden, die im Verlauf der Analyse (Kapitel 5) beobachtet werden konnten.

- Kamerafahrt:

Die Bewegung der gesamten Kamera im Raum. Dies kann auf Schienen geschehen oder indem sie an Fahrzeugen, Kränen oder ähnlichem befestigt wird. Außerdem kann sie auf einem Körperstativ (Steadycam) an der Schauspielerin befestigt werden oder mit der Hand und ohne Stativ (Handkamera) bewegt werden (Authentizität wird erzeugt). Unterschieden wird zwischen folgenden Kamerafahrten (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 73f.):

- Zufahrt: Auf das Motiv zu.
- Wegfahrt: Vom Motiv weg.
- Verfolgungsfahrt: Dem Motiv hinterher.

- Zoom:

Durch Zoomen kann mit weitaus weniger Aufwand als mit der Kamerafahrt Bewegung im Bild erzeugt werden. Es handelt sich um eine optische Kamerafahrt, die keiner natürlichen Seherfahrung entspricht und dementsprechend Aufmerksamkeit generiert (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 75). Unterschieden wird zwischen:

- Zoom out:
Der Blickwinkel wird größer; der Eindruck entsteht, die Kamera bewege sich rückwärts.
- Zoom in:
Der Blickwinkel wird kleiner; der Eindruck entsteht, die Kamera nähere sich dem Objekt.

- Schwenk:

Die Bewegung des Stativkopfes bei einer feststehenden Kamera um ihre vertikale Achse (nach links oder rechts) oder um ihre horizontale Achse (nach oben oder unten). Sie kann sich auch um ihre eigene Blickachse drehen. Mittels Kameraschwenk werden unbewegte Elemente in Bewegung versetzt (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 76). Unterschieden wird zwischen folgenden Arten (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 77):

- Begleitender Schwenk/Folgeschwenk:
Der Schwenk folgt dem Motiv.

Bildkomposition

In der Filmwissenschaft werden Elemente des Bildaufbaus und der Bildgestaltung üblicherweise als *Mise en Scène* bezeichnet. Sie ist ein einstellungsinternes Phänomen, das auch „Innere Montage“ genannt wird, denn sie fügt verschiedene Bildinhalte innerhalb einer Einstellung zusammen. Die Montage im Bild umfasst die *Komposition von Objekten* und den *Einsatz des Lichts* sowie die *Koordination der Bewegungen* innerhalb eines Bildausschnitts. Für die Bedeutung des im Film Gezeigten ist es ausschlaggebend, wie die Objekte und Personen im Bildraum angeordnet sind bzw. ob sie erkennbar angeordnet sind. Auch ob etwas ausgeleuchtet oder im Dunkeln belassen wird, spielt eine große Rolle (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 78).

▪ Komposition von Objekten

Die Anordnung der Bildobjekte stellt ein Instrument der Aufmerksamkeitssteuerung dar. Bestimmte Bereiche können hervorgehoben oder verdeckt werden und Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen werden hergestellt. Es entstehen Aufmerksamkeitszentren und -peripherien (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 78f.). Bei der Komposition von Objekten innerhalb des Bildausschnitts können wir uns folgende Fragen stellen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 79):

- Was befindet sich in der Mitte?
- Was befindet sich am Rand?
- Was befindet sich im Vordergrund?
- Was befindet sich im Hintergrund?
- Wie ist die Erscheinungsgröße eines bestimmten Bildobjekts im Vergleich zu anderen?
- Welche Fluchtlinien sind zu erkennen?
- Gibt es Symmetrien?
- Wie sind die Proportionen im Bild organisiert?

▪ Einsatz des Lichts

Auch die Lichtführung beeinflusst unsere Wahrnehmung in großem Maße. Einerseits bestimmt sie über die Erkennbarkeit von Objekten, andererseits auch über die von den Bildern ausgehende Stimmung. Ob etwas im Dunkeln belassen oder ins Licht gestellt wird, sind gestalterische Entscheidungen, die bei der Analyse zu berücksichtigen sind. Auch die Richtung des Lichteinfalls ist von Bedeutung, denn sie steuert den Schatteneinfall. Ob die Lichtquelle von oben auf die Figur herabscheint und so starke Schatten unter den Augen erzeugt oder ob sie seitlich einfällt und so das halbe Gesicht in dunkle Schatten taucht, ist beispielsweise für die Personencharakterisierung von überaus großer Bedeutung (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 80). Um eine adäquate Beschreibung der Lichtführung in filmischen Produkten durchführen zu können, ist es hilfreich sich über folgende Aspekte Klarheit zu verschaffen:

- Welcher Lichtstil kommt zur Anwendung?
 - High Key:
Es herrscht maximale Sichtbarkeit vor.
 - Low Key:
Ganze Bereiche des Bildes bleiben im Dunkeln. (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 81)
- Aus welcher Richtung kommt das Licht?
 - Je nach Einfall des Lichts kommt es zu unterschiedlichem Schattenwurf. (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 81)

▪ **Koordination der Bewegungen**

Die Koordination der Bewegungen innerhalb des Bildausschnittes, auch Personenführung genannt, ist ebenfalls ein Verfahren, das dazu beiträgt, die Aufmerksamkeit der Zuseherin zu lenken. Die Choreografie vermittelt eine bestimmte Sicht auf das Gezeigte (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 81).

3.2.2.2 Akustische Dimensionen

Die akustische Dimension eines filmischen Produkts umfasst *Sprache*, *Geräusche* und *Musik*. Auch wenn die Dialoge und Monologe als entscheidender Faktor für den narrativen Verlauf eines audiovisuellen Produkts scheinen mögen, so sind Geräusche und Musik in den meisten Fällen von überaus großer Bedeutung für die Interpretation, denn sie sind in der Lage das in Worten Ausgedrückte zu ergänzen, erweitern, verändern, authentisieren oder konterkarieren (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 82). An dieser Stelle soll die *Stille* als weiteres akustisches Gestaltungsmittel hinzugefügt werden, denn das Ausbleiben jeglichen Tons stellt ebenfalls einen bedeutsamen Informationsträger dar. Die unterschiedlichen akustischen Elemente werden zwar getrennt analysiert, trotzdem soll im Auge behalten werden, dass erst ihr Zusammenspiel die letztendliche Bedeutung einer Einstellung oder Szene definiert.

▪ **Sprache**

In filmischen Erzeugnissen kommt Sprache zumeist als gesprochene Sprache vor. Diese kann in Form der Figurenrede oder aus einer Erzählerinnenposition heraus artikuliert werden. In geschriebener Form kommt Sprache im Film als sogenannte *Inserts* vor. Meist handelt es sich um Informationen zu Orten, Personen, Zeitangaben o.Ä. Außerdem kann Schrift als Bestandteil des Bildausschnitts auftreten, z.B. Reklameschriftzüge, Schilder, Briefe etc. Hierbei handelt es sich aber um visuelle Phänomene, die nicht der akustischen Dimension zuzuordnen sind. Der überwiegende Teil von Sprache im Film findet jedenfalls auf akustischer Ebene statt, auch wenn sie kein rein akustisches Phänomen ist, da Mimik, Gestik und andere Bewegungen dem Gesagten eine bestimmte Note verleihen. Deshalb ist Sprache im Film kein ausschließlich akustisches Phänomen, sondern ein audiovisuelles, das in seiner Gesamtheit betrachtet werden muss. Während der Analyse lohnt es dennoch die akustische Dimension der sprachlichen Kommunikation vorerst isoliert zu untersuchen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 82f.). Besonders

wichtig ist es festzustellen, ob die Sprache im Film aus dem ‚on‘ – sprich von einer im Bildausschnitt sichtbaren Person oder Figur – geäußert wird, oder ob sie aus dem ‚off‘ kommt – die Person oder Figur, die die sprachliche Äußerung tätigt, ist nicht in der Einstellung zu sehen. Außerdem sind im Besonderen Phänomene wie Intonation, Lautstärke, Länge, Pausen und die daran gebundene Sprechgeschwindigkeit zu berücksichtigen. Zur Analyse gesprochener Sprache im Film müssen wir uns also folgende Fragen stellen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 83):

- Kommt die Stimme aus dem on-screen oder off-screen?
- Sind Besonderheiten bzgl. folgender Merkmale festzustellen:
 - Intonation
 - Lautstärke
 - Länge
 - Pausen
 - Sprechgeschwindigkeit
 - Rhythmus

▪ **Geräusche**

Geräusche erfüllen die Funktion den Realitätscharakter des Gesehen zu verstärken. Sie werden auch *atmosphärischer Ton* genannt. Dieser ist ausschlaggebend für den Aufbau des innerfilmischen Raums und der innerfilmischen Zeit, denn durch den Ton können Ereignisse präsent gehalten werden, die im Bildausschnitt nicht zu sehen sind. Ein Teil des nichtsichtbaren Raums wird mithilfe des Tons erfahrbar gemacht (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 84). Ereignisse, die noch nicht, nicht oder nicht mehr im Bild zu sehen sind, können angekündigt oder in Erinnerung gehalten werden. Diese Verwendungsart des atmosphärischen Tons wird *Soundbridge* genannt (Keppler & Peltzer 2015: 84).

▪ **Musik**

Generell lässt sich zwischen zwei Arten von Filmmusik unterscheiden, nämlich jene, die eigens für den Film komponiert wurde und jene, die bereits unabhängig vom Film existiert (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 84). Im Fall der 3-GROSCHEN-OPER wurde die Musik von Kurt Weill bereits für das Brecht'sche Bühnenstück komponiert. Filmmusik hat entweder eine bezeichnende oder eine affektiv-evokative Funktion, wobei sie im ersten Fall das visuell Dargestellte komplementär oder kontrastiv charakterisiert. Erfüllt die Filmmusik eine affektiv-evokative Funktion, so wirkt sie traditionell oder pointiert auf die Gefühlswelt der Rezipientinnen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 84f.). Da die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse allerdings aus Mangel an musikwissenschaftlichen Kenntnissen die Filmmusik ausklammert soll an dieser Stelle auf einen Fachartikel von Roberto Calabretto (2004) hingewiesen werden, der sich dem Vergleich der Filmmusik der beiden Sprachversionen der Dreigroschenoper widmet. Im Zuge der Analyse wird allerdings auf die Unterschiede im Einsatz von Musik in den zu vergleichenden Sprachversionen eingegangen, die nebenbei bemerkt keine geringen sind.

- **Stille**

Auch wenn die Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015) nicht auf diese Dimension eingeht, so soll die Stille der Vollständigkeit halber als Ausdrucksmittel auf akustischer Ebene angeführt werden. Das Ausbleiben von Sprache, Musik oder Geräuschen (oder gar aller drei Elemente) kann im Film große Aufmerksamkeit erregen. Je nach kulturellem Hintergrund, wird mehr oder weniger Stille toleriert, bevor sie befremdlich wirkt. In dieser Arbeit soll darauf eingegangen werden, ob der Einsatz von Stille zwischen den beiden Sprachversionen variiert und wenn ja, warum dies so sein könnte.

3.2.2.3 Audiovisuelle Dimensionen

Die audiovisuelle Dimension eines filmischen Produkts legt ihren Fokus auf Verfahren, die das Zusammenspiel von Bild und Ton betreffen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 86).

- **On-screen/off-screen**

Hierbei handelt es sich um die formale Relation zwischen Bild und Ton eines filmischen Produkts. Diese bezieht sich darauf, wo die Tonquelle zu verorten ist (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 86). Befindet sie sich innerhalb des Bildausschnitts (z.B. wir sehen eine Drehorgel, die Musik spielt oder eine Figur, die eine Tür mit einem lauten Krachen schließt), so ist die Rede von *on-screen* (auch *synchroner Ton*), kommt sie von außerhalb bzw. ist sie nicht im Bildausschnitt zu verorten (z.B. eine Erzählerstimme oder das tickende Geräusch einer Bombe, die wir nicht sehen können, weil sie im verschlossenen Kofferraum eines Autos liegt), dann von *off-screen* (auch *asynchroner Ton*) (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 86).

- **Einstellungsverbindungen/Montage**

Es handelt sich um die Herstellung audiovisueller Bildverläufe, sprich um das Zusammenfügen von einzelnen Aufnahmen zu Szenen, diese werden zu Sequenzen zusammengefügt, deren Kombination wiederum den gesamten Film ergeben (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 89f.). Der Schnitt prägt das filmische Produkt und entscheidet über den kommunikativen Gestus des gesamten Films. Außerdem geht er über das Gezeigte hinaus und regt die Fantasie der Zuschauerin an. Die Hauptaufgabe der Montage ist die Eröffnung von Assoziationsräumen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 90). Die Kameraoperationen treffen zwar auf der Ebene der Einstellungen Vorentscheidungen über die Präsentation von Objekten und Situationen, aber erst die Montage trifft eine Wahl aus der Fülle aufgenommener Ausschnitte und setzt diese zum finalen Produkt zusammen. Das trifft ebenso auf den Schnitt von akustischen Elementen zu. Erst die Montage von Bild und Ton gibt dem Film seinen eigenen Rhythmus und seine Identität (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 90). Die im Laufe der Analyse in Kapitel 5 beobachteten Schnittverbindungen sind folgende:

- *(Anschluss-)Schnitt:*
Es wird so geschnitten, dass Kontinuität zw. zwei Einstellungen entsteht (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 92).
- *Blende:* Es handelt sich bei Blenden um klassische Varianten um Anfang bzw. Ende zu signalisieren. Sie stellen sichtbare Momente der künstlichen Gestaltetheit des Films dar (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 93). Hier einige Beispiele für Blenden:
 - *Aufblende:* Eine stete Öffnung der Blende lässt das Filmbild langsam aus dem Schwarzbild auftauchen.
 - *Abblende:* Die Blendeöffnung wird stetig verringert, bis das Filmbild schwarz ist.
 - *Überblende:* Ein Filmbild geht in das andere über.
 - *Schwarzblende:* Zuerst verdunkelt eine Abblende das Bild, danach findet eine Aufblende statt. Diese Variante wird vor allem verwendet, um einen größeren Zeitsprung zu markieren.

3.2.3 Phase 2: Analyseverfahren II – die Makroebene

Im zweiten Analyseschritt sind jene filmischen Verfahren Gegenstand der Untersuchung, die sich nur mit Blick auf den filmischen Großrhythmus herausarbeiten lassen. Im Fokus stehen *Erzählstrategien, Figuren und Personen, Genres, Gattungen und Formate* (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 111). Im Gegensatz zu den Verfahren auf der Mikroebene, die sich auf die Charakteristika von klangbildlichen Kompositionen einer filmischen Einstellung beziehen, legt die Makroebene ihr Augenmerk darauf, wie das Gezeigte einstellungsübergreifend kontextualisiert wird (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 111). Denn es sind niemals die einzelnen filmischen Verfahren allein, die einem Produkt eine bestimmte Bedeutung schenken, sondern

[...] es ist die Situierung und Kombination der Inszenierungselemente im filmischen Verlauf, aus denen sich die jeweiligen Bedeutungsangebote ergeben. [...] Es ist die Dramaturgie der Produkte, die die Situierung einer Einstellung in einer Szene, einer Szene in einer Sequenz und einer Sequenz im Gesamtverlauf eines filmischen Produkts bestimmt. (Keppler & Peltzer 2015: 111)

Erst durch den dramaturgischen Zusammenschluss der einzelnen Teile zu einem Klangbildverlauf, der innere Bezüge aufweist, ergibt sich der filmische Großrhythmus (Makroebene) (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 111). Erst dieser macht den kommunikativen Gehalt eines filmischen Produkts aus

3.2.3.1 Erzählstrategien

Filmisches Erzählen greift auf kulturell verankertes Wissen über Erzählstrategien und -inhalte zurück. Wie jede andere Narration, ist auch das Erzählen im Film ein Prozess, in welchem Ereignisse auf eine bestimmte Art und Weise gezeigt, erklärt und geordnet werden (vgl.

Keppler & Peltzer 2015: 112). Die narrative Ordnung ergibt sich, indem die Handlungsweisen der Akteurinnen und die Ereignisse, die diesen widerfahren, in Zusammenhang gebracht werden. Es werden Gründe geliefert, die uns das Gezeigte nachvollziehbar machen sollen. Erzählstrategien regeln, wie Elemente des Wissens und der Wertung zwischen Produkt und Rezipientin vermittelt werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 112f.). Das Miteinbeziehen von Erzählstrategien in die Analyse liefert uns Anhaltspunkte darüber, welche Perspektive auf das Gezeigte vom Publikum eingenommen werden soll, denn „[j]e nachdem, wer, was, wie im filmischen Bild mitteilt, ist der Zuschauer mit unterschiedlichem Wissen und unterschiedlichen Erwartungen gegenüber dem weiteren Fortgang des Geschehens ausgestattet.“ (Keppler & Peltzer 2015: 113) Somit sagt die angewandte Erzählstrategie immer auch etwas darüber aus, ob die Zuschauerinnen im Dunkeln gelassen, aufgeklärt oder gar in den weiteren Verlauf des Geschehens miteingebunden werden sollen. Dies geschieht mithilfe unterschiedlicher Strategien, zu denen die *Erzählsituation*, *Point of View* sowie die *Erzählzeit* und die *erzählte Zeit* gehören.

▪ **Erzählsituation**

Die Erzählsituation setzt sich im Film in der Regel aus verschiedenen Sichtweisen zusammen, die sich im Verlauf der Handlung anbieten. Diese können an handelnde Figuren geknüpft sein, müssen es jedoch nicht. So kann es beispielsweise die Kameraführung (*erzählende Kamera*), die Figur(en) (z.B. mittels einer Figur, die sich aus der innerdiegetischen filmischen Welt heraus mit direktem Blick in die Kamera an die extradiegetische Zuschauerin wendet - *Ich-Erzählerin*) oder auch eine allem übergeordnete Erzählerin sein, die festlegt bzw. festlegen, welche Information auf welche Art und Weise und an wen weitergegeben wird (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 113f.). Die Erzählsituation im Film ist allerdings stets mit der Kamera verbunden, denn sie ist es, die uns ein Geschehen erst *sehen* lässt. Die den Zuschauerinnen vermittelte Sichtweise hängt stets davon ab, wie die Kamera positioniert ist (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 116).

▪ **Point of View**

Die filmische Markierung bestimmter Sichtweisen (*point of view*) erlaubt der Zuschauerin nicht nur Rückschlüsse auf das Erleben von Figuren sondern sie gibt gleichzeitig Aufschluss darüber, welche Perspektive der Zuschauerin durch die Montage nahegelegt werden soll (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 116f.). So kann sie dazu angeregt werden, die Sichtweise der Figur zu übernehmen oder sich von dieser zu distanzieren. Unterschiedliche filmische Gestaltungsweisen leiten diesen Vorgang. Im sogenannten *Point-of-View-Shot* nimmt die Kamera die Perspektive einer Filmfigur ein und zeigt uns, was diese sieht. Der *Point-of-View-Shot* hebt sich von sogenannten *external shots* ab, die das Geschehen von außen darstellen. Keppler und Peltzer weisen darauf hin, dass die Subjektivität, die einem *Point-of-View-Shot* innewohnt, stark variieren kann. Je nach seiner Ausgestaltung kann er eine eher objektive Außenperspektive vermitteln, oder auch die sehr subjektive Gefühlswelt der Filmfiguren darstellen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 117).

▪ **Erzählzeit/erzählte Zeit**

Die zentralen Begriffe zur Bestimmung der Zeitebenen bei filmischen Produkten lauten Erzählzeit und erzählte Zeit. Mit ersterer ist die Dauer gemeint, die das Sehen eines Spielfilms in Anspruch nimmt. Auch wenn man im Heimkino im Film vor- und zurückspringen kann, so ändert sich an der faktischen Dauer des Verlaufs, also der Spiellänge eines Films, nichts. Die erzählte Zeit allerdings bezieht sich auf den Zeitraum, in dem die jeweilige Geschichte erzählt wird (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 120). Mit anderen Worten: Die erzählte Zeit entspricht der Dauer der Vorkommnisse, so wie sie in der jeweiligen Geschichte dargestellt werden. Die Zeit im Film kann gerafft, gedehnt oder übersprungen (mittels Ellipsen) werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 121). Ein Schnitt kann Sekunden, Stunden, Tage, Jahre oder auch Jahrtausende überspringen. Außerdem kann der lineare Verlauf von Zeit im Film aufgehoben werden. Es kann in die Zukunft (Vorausblenden) sowie in die Vergangenheit (Rückblenden) geblickt werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 122). Das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit bestimmen das Erzähltempo eines Films. Folgende drei Erzähltempi lassen sich unterscheiden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 123):

- Zeitdeckung: Erzählzeit und erzählte Zeit sind (annähernd) gleich.
- Zeitdehnung: Erzählzeit ist länger als erzählte Zeit.
- Zeitraffung: Erzählzeit ist kürzer als erzählte Zeit.

3.2.3.2 Figuren und Personen

Die Akteurinnen in filmischen Produkten fiktiver Art werden als Figuren bezeichnet. Die Analyse einer Figur kann immer nur unter Berücksichtigung auf das Figurengefüge eines Films stattfinden, denn erst die sich über die gesamte Dauer des Produkts dargestellte Beziehung der Figuren zueinander gibt Aufschluss über das Profil der jeweiligen. Die Besonderheit dieses Zusammenspiels entfaltet sich im Konflikt. Die Figuren eines Films fechten im Verlauf des Films in der Regel Auseinandersetzungen aus, verändern und entwickeln sich (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 129f.). Im Film kann zwischen unterschiedlichen Figurentypen unterschieden werden. An dieser Stelle sollen jene genauer beschrieben werden, die Verlauf der Analyse (Kapitel 5) beobachtet werden konnten:

▪ **Die Protagonistin**

Die Protagonistin ist die zentrale Hauptfigur des Films. Sie charakterisiert sich dadurch, dass sie zu Beginn der Handlung vor eine besondere Herausforderung gestellt wird. Das Meistern dieser Aufgabe ist für sie mit Problemen und Konflikten verbunden, die den Filmplot und dabei auch gleichzeitig die Entwicklung der Protagonistin vorantreiben. In der Regel steht ihre Figur im Zentrum der Handlung. Sie ist deutlich aktiver und präsenter als andere Figuren, weshalb ihr ein großer Teil der Publikumsaufmerksamkeit zu Teil wird (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 130). Ein Film kann auch mehrere Protagonistinnen haben.

▪ Die Heldin

Die Heldin ist eine besondere Variante der Protagonistin. Nicht alle Protagonistinnen sind gleichzeitig auch Heldinnen, aber alle Heldinnen sind Protagonistinnen. Im klassischen Erzählkino sind sie männlich, heterosexuell und alleinstehend (zumindest zu Beginn des Films) und setzen sich, unter Einsatz ihrer ganzen Kraft, für das Wohl der Gemeinschaft ein. Sie wachsen über sich selbst hinaus, um den im Film dargestellten Konflikt zu einem guten Ausgang zu bringen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 130). Die Heldinnenfigur zeichnet sich allerdings auch durch einen inneren Zwiespalt aus:

Sie vollbringen ‚das Gute‘ oder versuchen es doch nach Kräften, wenn auch unter erheblichen Risiken des Scheiterns. Es ist ihr Mut und ihre Manneskraft, die die vormals friedliche Welt wieder herstellen soll. Zu diesem Zweck setzten sie allerdings auch immer wieder selbst Gewalt ein, übertreten Gesetze oder üben Selbstjustiz, wodurch der Held, trotz oder gerade wegen seines heroischen Einsatzes, zu einer hochgradig problematischen, nicht selten schillernden Figur wird. (Keppler & Peltzer 2015: 131)

▪ Die Antiheldin

Die Antiheldin, die ebenfalls häufig das Handlungszentrum des Films bildet, weist keine überdurchschnittlichen moralischen Qualitäten oder Fähigkeiten auf. Auch wenn sie sich durch die weitgehende Abwesenheit der typischen Heldinnenmerkmale auszeichnet, so ist diese Figur trotzdem im moralischen Diskurs des Heldinnennarrativs lokalisiert, dessen ultimatives Ziel die Überwindung einer Herausforderung darstellt (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 131).

▪ Die Antagonistin

Die Antagonistin ist die Gegenspielerin der Protagonistin. Sie verkörpert all das, was die Protagonistin nicht sein möchte, wodurch sich diese eindeutig positionieren muss. Die Antagonistin versucht sie an der Erfüllung ihrer Aufgabe zu hindern und fordert sie somit heraus, über sich selbst hinauszuwachsen und Konflikte durchzustehen (. Häufig hat die Protagonistin nicht nur mit einer Gegenspielerin zu kämpfen, sondern mit mehreren, die ihr im Laufe der Geschichte Steine in den Weg legen. Spätestens gegen Ende des Films, im sogenannten *Showdown*, kristallisiert sich allerdings die zentrale Antagonistin heraus, denn sie steht der Protagonistin im finalen Konflikt gegenüber. Die Antagonistin ist nicht notgedrungen eine Figur, sie kann auch beispielsweise durch eine Umweltkatastrophe oder traumatische Erlebnisse der Protagonistin verkörpert werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 131).

▪ Die Gefährtin

Die Gefährtin unterstützt die Protagonistin und steht ihr zur Seite. Sie fordert sie dazu auf, ihre Aufgabe zu erkennen und zu lösen. Sie verkörpert das Gewissen der Hauptfigur, erinnert sie an ihre Ziele und treibt sie an, weiterzukämpfen. Es kann mehr als eine Gefährtin geben und diese kann auch im Laufe des Films wechseln (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 131f.).

3.2.3.3 Genre und Gattung

Diese beiden Begriffe finden Verwendung, wenn von typischen Gestaltungsweisen filmischer Produkte die Rede ist. Im Abschnitt 2.3.4 Zur Bedeutung des Mediums im Sprachversionsfilm wurden bereits Überlegungen zur Beziehung von Genre und audiovisueller Translation dargelegt, weshalb für detaillierte Ausführungen an dieser Stelle auf diesen Abschnitt verwiesen wird. Filmische Gattungen, im Bereich des Spielfilms meist *Genres* genannt, stellen „verfestigte Arten der filmbildlichen Inszenierung dar – verfestigte Arten, in denen im Produkt von etwas berichtet, eine Geschichte erzählt oder ein Gesprächsverlauf dargeboten wird.“ (Keppler & Peltzer 2015: 133) Diese verfestigten Arten können sich beispielsweise in den bildlichen Motiven, den narrativen Abläufen, der Wahl der Schauplätze, der Art der Kommentierung oder dem Einsatz von Musik widerspiegeln (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 133). Besonders interessant scheint im Kontext dieser Arbeit die Frage, ob der Translationsprozess der 3-GROSCHEN-OPER einen Genrewechsel verursacht hat, also ob die GLV und die FLV unterschiedlichen Genres zugeordnet werden können.

Genres sind also relativ festgelegte Ordnungsschemata, die sich im Laufe der filmischen Produktion und Rezeption entwickelt haben und sich stets weiterentwickeln. Sie helfen der Zuschauerin den Film einzuordnen, dienen der Orientierung, wecken aber auch bestimmte Erwartungen, die von der Regisseurin erfüllt oder absichtlich nicht erfüllt werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 137). Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre ist nicht immer leicht zu bestimmen. Die geläufigen Hauptgenres – Spielfilm, Dokumentarfilm und Experimentalfilm – sind Oberbegriffe für untergeordnete Gattungen wie beispielsweise Drama oder Komödie. Filme stehen in vertikaler Zugehörigkeit zu mehreren Genres (z.B.: Spielfilm und Komödie). Sie können allerdings auch eine horizontale Zugehörigkeit zu verschiedenen Genres derselben Stufe aufweisen, wie z.B. die Musikkomödie. Andere Filme lassen sich nicht in die geläufigen Genrekonventionen einordnen, sie stellen sogenannte Gattungshybride dar und widersprechen allen gängigen Konventionen (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 136). Welchem Genre ein Film letztendlich zuzuordnen ist, kann erst durch das Publikum bestimmt werden, denn die Dimension der Aushandlung von Genrekonventionen geschieht, wie bereits erwähnt, ebenfalls auf rezeptiver Ebene (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 137).

3.2.3.4 Außerfilmische Konnotationen

Bei der Ebene der außerfilmischen Konnotation handelt es sich um Bedeutungen, die nicht erst durch den Film entstehen. Sie existieren unabhängig von ihm und können sich beispielsweise durch den Einsatz bestimmter Musik, eines bestimmten Schauplatzes oder einer bestimmten Schauspielerin manifestieren (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 141f.). Im Fall der 3-GROSCHEN-OPER sind die außerfilmischen Konnotationen von großer Bedeutung, denn das Brecht'sche Bühnenstück und ihre SchauspielerInnen sowie die zugehörige Musik von Kurt Weill sind vor allem im Entstehungskontext der GLV von großer Bedeutung. Symbole und Sinnbilder aus dem jeweiligen kulturellen Entstehungskontext, die bereits außerhalb des filmischen Universums existieren - wie beispielsweise das Bühnenstück und die Musik, aber auch die deutsche Stummfilmtradition - halten auf diese Weise Einzug in das Produkt und prägen dessen Gesamthalt in bedeutsamer Form.

3.2.4 Phase 2: Analyseverfahren III – die Interpretation

Diese Analysephase zeichnet sich durch das Zusammenspiel von Beschreibung und Interpretation filmischer Präsentationsformen aus. Während die Aufgabe der Beschreibung die exakte und explizite Erfassung des filmischen Untersuchungsgegenstandes ist, so soll die qualitative Interpretation „das Gezeigte in seiner Verfassung [zu] erklären und in einen sinnhaften Zusammenhang [zu] stellen.“ (Keppler & Peltzer 2015: 149). Beide Arbeitsschritte sind eng miteinander verwoben, denn ohne filmische Detailanalyse, die einen genauen Blick darauf wirft, *was* dargeboten wird und *wie* dies geschieht, ist keine nachvollziehbare Interpretation möglich (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 150). Aufzeigen und Verstehen der in den „filmischen Produkten angelegten Möglichkeiten des Verstehens“ (Keppler & Peltzer 2015: 149) stellt die Hauptaufgabe der Interpretation dar. Sie soll die „den filmischen Produkten innewohnende Bedeutsamkeit“ (Keppler & Peltzer 2015: 146) – also das Zusammenspiel von Dargebotenem (das *Was*) und Darbietung (das *Wie*) – erläutern. Für die Interpretation eines filmischen Werks kann es allerdings kein Rezept geben, nach dem Schritt für Schritt vorzugehen ist. Aus diesem Grund basiert die wissenschaftliche qualitative Interpretation auf der nachvollziehbaren Auslegung des audiovisuellen Produkts. Die dargebotenen Sichtweisen werden offengelegt, begründet und kontrollierbar gemacht. Die in der Detailanalyse angefertigten Filmtranskripte bilden die Basis für die Interpretation, die die Zusammenhänge herstellt, erklärt und versucht zu verstehen, doch erst die komparative Analyse (wie in Abschnitt 3.2.1 Phase 1: Forschungsdesign näher beschrieben) schließt die Detailanalyse einer Schlüsselszene ab. Denn nur der Vergleich kann zeigen, dass „herausgearbeitete Aspekte sich wiederholen, eventuell sogar Muster herausstellen, Entwicklungen abzeichnen und somit Interpretationen validieren.“ (Keppler & Peltzer 2015: 157) Die angefertigten Sequenzprotokolle helfen die untersuchten Szenen intersubjektiv nachvollziehbar zu machen und im Gesamtverlauf des Produkts zu verorten. Der Prozess des Interpretierens muss sich also in einem ersten Schritt am filmischen Detail orientieren, um dann im Anschluss mithilfe der komparativen Analyse die gewonnenen Deutungshypothesen absichern zu können.

Einen weiteren Aspekt, der bei jeder Interpretation zu berücksichtigen ist, stellt das Vorwissen der Interpretierenden dar. Interpretationsprozesse auf wissenschaftlicher Ebene zeichnen sich dadurch aus, dass sie „nicht lediglich unter Rückgriff auf den Alltagsverstand, sondern unter Rückgriff auf eigens und ausführlich aktiviertes Wissen, nicht zuletzt auf professionelles Sonderwissen geschehen.“ (Keppler & Peltzer 2015: 162) Keppler und Peltzer weisen außerdem darauf hin, dass es besonders wichtig ist, dass dieses spezielle Vorwissen nicht an das filmische Material herangetragen wird, sondern „dass es nur dann Verwendung findet, wenn das Material selbst Hinweise gibt, die durch die Verwendung theoretischer Konzepte (o.a. Sekundärliteratur) weiter ausgebaut werden können [...]“. (Keppler & Peltzer 2015: 162) Das bedeutet, dass das Vorwissen jener, die die Interpretation vornehmen, zwar als Bestandteil des Interpretationsprozesses zu verstehen ist, aber dass das zu interpretierende Werk nicht all das enthalten kann, was die Interpretierenden hineinlegen wollen. Im Fall der Film- und Fernsehanalyse geht es also darum, die kommunikativen Angebote zu verstehen, die diese *aus sich heraus* an die Rezipientinnen richten. Es ist zu berücksichtigen, dass die Produkte zumeist mehr Bedeutungsdimensionen in sich bergen, als bei einer einzelnen

Interpretation zutage treten werden. Es kann daher nicht das Ziel der Analyse sein, eine umfassende und endgültige Interpretation darzulegen. Vielmehr geht es darum, die „Verfasstheit der filmischen Sinnangebote aus der Perspektive eines klar umrissenen Forschungsinteresses offenzulegen.“ (Keppler & Peltzer 2015: 163) Auf diese Weise werden - dem Grundsatz der theoretischen Sättigung folgend - exemplarische Einsichten in die Bedeutungsangebote eines filmischen Produkts gewonnen.

3.2.5 Phase 3: Darstellung der Ergebnisse

Dieser abschließende Schritt im Forschungsprozess widmet sich der Verschriftlichung der Ergebnisse. Welchen Stellenwert die jeweiligen filmischen Verfahren auf der Mikro- und Makroebene in einer Film- und Fernsehanalyse einnehmen, hängt mit dem Forschungsfokus und mit den im Verlauf der Analyse gesammelten Ergebnissen zusammen. Aus diesem Grund ist es von besonderer Wichtigkeit, dass die Vielfalt filmischer Verfahrensweisen bekannt ist, dass offen an das filmische Material herangetreten wird und dass all jene für die jeweilige Forschungsfrage relevanten filmischen Aspekte aufgegriffen werden (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 165). Es soll also nicht darum gehen, alle filmischen Verfahrensweisen eines Produktes zu erfassen, sondern jene, die für die Beantwortung der Forschungsfrage Relevanz haben, zu erkennen und zu argumentieren.

4 Darstellung des Untersuchungsmaterials

Die 3-Groschen-Oper/ L'Opéra de quat'sous. 1930/31. [DVD] Regie: Georg Wilhelm Pabst, 112 min./107min., Deutschland: Tobis-Warner-Produktion/Durchführung: Nero Film AG, Berlin. DVD © 2008 by absolut MEDIEN GmbH. Klassiker Edition, 872.

Eine Übersetzung auf drei Ebenen:

Bühnenstück – Drehbuch – deutsch- und französischsprachige Filmversion

4.1 Autor und Regisseur

Bertolt Brecht¹⁰, geboren 1898 in Augsburg und gestorben in Ostberlin im Jahr 1956, den Klaus-Detlef Müller in seinem Buch *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung* als „politisch bewussten und bewusst politischen“ (2009: 15) Autor bezeichnet, ist vor allem für sein episch-dialektisches Theater bekannt, das mit neuen Formen des Theaters experimentiert und dessen Ziel es ist, uns von der klassischen Illusionsbühne und ihrer Scheinrealität wegzuführen. Die kritische Darstellung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse soll ins Zentrum des Theaterschaffens rücken und so die großen Konflikte der Zeit aufdecken und bei den Zuschauerinnen zur Bewusstseinsbildung beitragen. Brecht verkehrt in der linken Berliner Intelligenz, die teilweise in der KPD und der Arbeiterbewegung organisiert ist. Nicht zuletzt aus diesem Grund beginnen die Nationalsozialisten ab 1930 die Aufführungen seiner Stücke vehement zu stören. 1933, dem Jahr der Machtübernahme, verlässt Brecht Deutschland und emigriert über mehrere Stationen (Prag, Wien, Zürich, Paris, Dänemark) nach Amerika. All seine Werke werden von den Nationalsozialisten auf die schwarze Liste gesetzt, verboten und bei Bücherverbrennungen vernichtet. Im Jahr 1935 wird ihm die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. In den USA gerät er auf Grund seiner politischen Gesinnung unter Verdacht Mitglied der Kommunistischen Partei zu sein. Er wandert 1947 in die Schweiz aus und zieht 1949 in die DDR, doch auch sein Verhältnis zu deren Kulturpolitik ist nicht immer ungetrübt. (vgl. Müller 2009: 15-23)

Die deutsche und die französische MLV basieren auf Brechts Bühnenstück „Die Dreigroschenoper“, die 1928 im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin Uraufführung feierte (O'Brien 2006: 124).

Georg Wilhelm Pabst

Geboren 1885 in Raudnitz im damaligen Böhmen (heutige Tschechische Republik) und gestorben 1967 in Wien. Nachdem G.W. Pabst zuerst als Schauspieler in Wien und New York tätig ist, führt er 1921 zum ersten Mal Regie und dreht eine Reihe von Stummfilmen, die zu

¹⁰ Brecht-Biografien und Bücher zu seinem Werk gibt es natürlich in großer Zahl. An dieser Stelle sei auf das Buch von Klaus-Detlef Müller aus dem Jahr 2009 und auf jenes von Thomsen et al. (2006) sowie auf die neueste Biografie aus dem Jahr 2018 von Stephen Parker verwiesen sowie auf das äußerst umfangreiche Bertold-Brecht-Archiv der Akademie der Künste in Berlin.

den Klassikern des Weimarer Kinos gehören. Tonfilme mit pazifistischer Botschaft bringen ihm schließlich seinen Ruf als „roter Pabst“ ein. Ab 1932 arbeitet er in Frankreich und danach in Hollywood, bis er 1939 bei einem Familienbesuch in Wien vom 2. Weltkrieg überrascht wird. Er kann das Deutsche Reich nicht mehr verlassen und dreht fortan Filme für die Bavaria Film. Nach dem Krieg widmet er sich der Aufarbeitung des Antisemitismus im Film. Die 3-GROSCHEN-OPER ist sein 3. Tonfilm (vgl. Schöning 2006: 150). Für detailreichere Ausführungen zu Person und Werk sei auf Wolfgang Jacobsen (1997) und Hermann Kappelhoff (1995) sowie Gottfried Schlemmer et al. (1990) hingewiesen.

4.2 Filmografische Angaben

	GLV (german language version)	FLV(french language version)
Titel	Die 3-Groschen-Oper	L'Opéra de quat'sous
Uraufführung	Feb. 1931, Atrium (Berlin)	Nov. 1931, Studio des Ursulines (Paris)
Länge	112 min.	107 min.
Format	35mm, s/w	
Zensur	14.2.1931: Jugendverbot 10.8.1933: von der Filmoberprüfstelle verboten	28.5.1931: Jugendverbot
Produktion	Tobis-Warner-Produktion	
Durchführung	Nero Film AG, Berlin	
Produzent	Seymour Nebenzahl	
Drehzeit	19.9. – 15.11.1930	
Drehort	EFA-Atelier, Berlin-Halensee	
Regie	Georg Wilhelm Pabst	

Regie-Assistenz	Mark Sorkin, Herbert Rappaport	Solange Bussy ¹¹
Drehbuch	Leo Lania, Ladislaus Vajda, Béla Balázs	André Mauprey ¹² , Solange Bussy, Ninon Steinhoff ¹³
Liedtexte	Bertolt Brecht	André Mauprey
Musik	Kurt Weill	
Frei nach dem Bühnenstück „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht und Kurt Weill (Musik)		

(Schöning 2006: 76 ff.)

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass keine explizite Bezugnahme auf Translatorinnen im Rahmen des Produktionsprozesses der 3-GROSCHEN-OPER unternommen wurde. Im Vorspann der FLV werden allerdings zwei Namen und Funktionen noch vor dem Regisseur G.W. Pabst und vor dem Autor Bertold Brecht angeführt: „Adaptation Française de Solange Bussy“ und „Textes d’André Mauprey“. Aus dieser Information kann schlussgefolgert werden, dass die deutsche Sprachversion als Ausgangstext gehandelt wurde. Außerdem wird Solange Bussy explizit als Hauptverantwortliche der FLV angeführt. Aus den filmographischen Angaben wird ersichtlich, dass sie ebenfalls die Regie-Assistentin von G.W. Pabst in der französischen Version war. Nach Bussy wird André Mauprey angeführt. Die filmographischen Angaben führen ihn sowie Solange Bussy und Ninon Steinhoff (eine Übersetzerin) als DrehbuchautorInnen der FLV und André Mauprey explizit als Verantwortlichen für die Liedtexte der FLV an (Schöning 2006: 76ff.). Aus dieser frühen Nennung im Vorspann und ihre Nennung in den filmographischen Angaben kann geschlossen werden, dass ihre Stellung und Bedeutung im Produktionsprozess keine geringe war. Ihr Beitrag wurde wertgeschätzt. Über Aufzeichnungen, wie genau der Translationsprozess vonstattenging, verfügen wir leider nicht. Ob noch andere Übersetzerinnen am Translationsprozess beteiligt waren bzw. welche Funktion ihnen beikam, können wir aufgrund fehlender Angaben bedauerlicherweise nicht feststellen.

¹¹ In anderer Schreibweise auch „Bussi“; Französische Regisseurin und Übersetzerin von Drehbüchern ins Französische; Geburts- und Sterbedaten nicht bekannt; Identifiants et Référentiels pour l’enseignement supérieur et la recherche: <https://www.idref.fr/077780213>, Stand: 1.4.2022

¹² Französischer Schriftsteller, Komponist, Librettist und Schauspieler, geboren 1881 in Paris und gestorben 1939 ebenfalls in Paris (Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14120019q.public>, Stand: 1.4.2022)

¹³ Französische Übersetzerin; keine Geburts- und Sterbedaten bekannt; andere Titel: Bibliothèque Nationale de France, https://data.bnf.fr/fr/14700943/ninon_steinhof/, Stand: 1.4.2022

4.3 Besetzung

	GLV (german language version)	FLV (french language version)
Polly	Carola Neher Original Brecht-TheaterschauspielerIn	Florelle Star franz. Musikkomödien
Jenny	Lotte Lenya (Frau von K. Weill) Original Brecht-TheaterschauspielerIn	Margo Lion
Mackie Messer	Rudolf Forster Tradition des dt. Stummfilms	Albert Préjean Star franz. Musikkomödien
Straßensänger	Ernst Busch Original Brecht-Theaterschauspieler	Bill-Bocketts
Tiger-Brown	Reinhold Schünzel Tradition des dt. Stummfilms	Jacques Henley
Peachum	Fritz Rasp (ebenfalls zu sehen im Stummfilmklassiker „Metropolis“)	Gaston Modot

(Schöning 2006: 76 ff.)

Während die tragenden Rollen der GLV entweder von Darstellerinnen und Darstellern verkörpert werden, die ebenfalls im brechtschen Bühnenstück gewirkt hatten oder in der Tradition des deutschen Stummfilms stehen, so werden die Hauptrollen in der FLV mit Stars französischer Musikkomödien besetzt. Die anderen Figuren der FLV verkörpern in G.W. Pabsts Film die bisher wichtigste Rolle ihres Schauspielerinnendaseins. Die Unterschiede in der Besetzung sind augenscheinlich und üben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. Dies ist besonders bedeutsam, da das Drehbuch zu Drehbeginn lückenhaft ist. Auf diesen Umstand wird im Abschnitt 4.4 Entstehungskontext noch genauer eingegangen.

Nur von wenigen Filmen, die als Sprachversionsfilm gedreht wurden, ist heute mehr als eine Sprachversion erhalten. Oft lagern diese in unterschiedlichen Archiven oder der Film ist einfach verschollen oder sehr stark beschädigt. Von der 3-GROSCHEN-OPER allerdings existiert eine DVD aus dem Jahr 2008, die sowohl die deutsche als auch die französische Sprachversion in relativ guter Qualität enthält. Auch die Sprachkombination im Kontext der intensiven deutsch-französischen Filmbeziehungen der damaligen Zeit sowie der Umstand, dass G.W. Pabst in beiden Sprachversionen Regie geführt hat, was darauf schließen lässt, dass die Unterschiede in den unterschiedlichen Versionen bewusst herbeigeführt wurden, stellen weitere Gründe dafür dar, warum die Wahl auf diesen konkreten Sprachversionsfilm gefallen ist.

4.4 Entstehungskontext

Als literarische Vorlage für das Theaterstück „Die Dreigroschenoper“ dient Brecht ein 1728 im Londoner Lincoln's Inn Fields Theatre uraufgeführtes Stück namens „The Beggar's Opera“, ein englisches Stück von John Gay und Johann Christoph Pepusch (Musik). Brecht bearbeitet die Gesellschaftssatire und Kurt Weill schreibt die Musik. (vgl. Hecht et al. 1988)

In einem im Jahr 2007 geführten Interview spricht Michael Pabst über die Arbeit seines Vaters an der 3-GROSCHEN-OPER (DVD-Extras: Filmheld Mackie Messer, 2007/8). Er erzählt, wie es zur Verfilmung kam: 1928 wird „Die Dreigroschenoper“ im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin uraufgeführt (vgl. O'Brien 2006: 124). G.W. Pabst wohnt diesem Ereignis bei, der Produzent Seymour Nebenzahl sitzt neben ihm. Pabst ist sehr begeistert von dem Stück und meint zu Nebenzahl, dass sich das Material gut in einen Film verpacken lassen würde. Der Produzent entgegnet, dass die Filmrechte wohl sehr schwer zu bekommen sind, denn Brecht ist dafür bekannt, der Filmindustrie besonders kritisch gegenüberzustehen. Nebenzahl hat den Konflikt mit dem Autor, der später sogar zu einem Prozess zwischen ihm und der Produktionsfirma führen wird, bereits vorhergesehen. Brecht stimmt der Verfilmung zu, aber unter der Auflage, dass er am Drehbuch mitarbeiten und dass sich Kurt Weill an der Mitgestaltung der Musik und Lieder beteiligen könne. Die Nero Film erhält mit Nebenzahl als Produzent die Rechte. G.W. Pabst soll die Regie führen. Es ist sein dritter Tonfilm. Nun muss Geld beschafft werden, denn der Film war für damalige Verhältnisse sehr teuer. Die Produktionsfirma Warner Bros. ist ebenfalls interessiert, lehnt eine Beteiligung allerdings zunächst ab, da ihr das Thema zu heikel erscheint. Dann erfährt sie vom überwältigenden Erfolg des Bühnenstücks in Deutschland und willigt doch in eine Co-Produktion mit der Nero Film ein. Doch das Theaterstück „Die Dreigroschenoper“ wird nicht nur in Deutschland ein Publikumserfolg. Die Uraufführung des brechtschen Stücks in seiner französischen Fassung findet am 15. Oktober 1929 im Théâtre Montparnasse in Paris statt, das Stück hat großen Erfolg in ganz Europa. In fünf Jahren wird es mehr als 10.000 Mal aufgeführt und in 18 Sprachen übersetzt (vgl. DVD-Extras: Filmheld Mackie Messer, 2008).

Bevor die Verfilmung beginnen kann, reist Pabst zu Brecht, der gerade an der Côte d'Azur ist. Dieser erklärt dem Regisseur, welche Teile des Stücks er im Film haben möchte und welche nicht. Pabst entgegnet ihm, er habe zwar ein Mitspracherecht, aber nicht das Alleinbestimmungsrecht. Er selbst habe auch seine Vorstellungen von dem Film und man müsse gemeinsam darüber diskutieren. Brecht scheint zu keiner Konzession bereit und bricht die Zusammenarbeit ab. Monatelang geschieht gar nichts, dann kommt es erneut zu einem Treffen der beiden am Ammersee (Süddeutschland). Doch dieses verläuft ähnlich und der gesamte Prozess zieht sich in die Länge. Daraufhin verklagt die Filmfirma Brecht, denn dieser liefert das Drehbuch nicht bzw. nur teilweise ab. Es kommt zum Prozess, der zugunsten der Nero Film ausgeht. Brecht erhält eine hohe Zahlung und erklärt sich bereit, den Film nicht weiter zu behindern. Schließlich wird der Film ohne jegliche Mitarbeit von Bertolt Brecht gedreht. Der Sohn des Regisseurs mutmaßt über die Hintergründe dieses Konflikts zwischen seinem Vater und Bertolt Brecht und führt unterschiedliche Ansätze in der Motivation ihres Schaffens dafür an. Pabst habe sich selbst als Humanist begriffen. Seine Vorstellung davon

Filme zu machen sei gewesen, dass sich der einfache Mann von der Straße – der jeden Tag aufs Neue ums Überleben kämpfen müsse und der aus diesem Grund keine Zeit habe sich über die größeren Zusammenhänge Gedanken zu machen – eine Version der Realität bekommt, die es ihm erleichtert über seine existentielle und politische Situation nachzudenken. Er habe also einen humanistisch sozialistischen Ansatz verfolgt. Brecht hingegen habe nicht harmonisieren wollen. Sein Ziel sei es gewesen die Gegensätze aufzudecken, sie ungeschminkt ins Scheinwerferlicht zu stellen und es dem Publikum selbst zu überlassen, wie es damit umgehen wolle. Auch wenn beide Männer von der Grundidee, die das Stück vermitteln will, überzeugt sind und sich charakterlich sehr ähnlich sind, so waren sie doch unterschiedliche Persönlichkeiten. Beide habe die Neigung die Dinge zu bestimmen verbunden. Sie haben eine genaue Vorstellung davon, wie etwas durchzuführen sei. Dieser Umstand hat die Zusammenarbeit vielleicht noch schwieriger gestaltet. Michael Pabst meint, sein Vater habe sich von Brecht abgewertet gefühlt (vgl. DVD-Extras: Filmheld Mackie Messer, 2008).

Als die Dreharbeiten beginnen, ist das Drehbuch nicht fertig gestellt. Pabst und die Drehbuchautoren treffen sich jeden Tag um zehn Uhr (lange vor Drehbeginn) in der Zeppelin-Halle der EFA-Ateliers in Berlin-Halensee und erarbeiten, was an diesem Tag gedreht werden soll. Vieles wird improvisiert und so mancher Dialog erst während der Dreharbeiten geschrieben. Es werden ganze Sätze aus dem Theaterstück übernommen – das Libretto des Theaterstücks liegt immer neben dem Regisseur. Außerdem verfügt die deutsche Sprachversion über die Brecht-TheaterschauspielerInnen Lotte Lenya (Frau von Kurt Weill), Carola Neher und Ernst Busch. Sie tragen dazu bei, dass eine sehr intensive Dreigroschenoper-Atmosphäre geschaffen wird. Michael Pabst beschreibt ihre Art das Stück zu verkörpern wie einen Funken, der auch auf die anderen Schauspieler der deutschen Besetzung überspringt. Der Film ist also ein Amalgam aus lückenhaftem Drehbuch, dem Libretto des Theaterstücks und dem Brecht'schen Beitrag, der vom kreativen Input seiner Schauspieler beigesteuert wird. Die Dreharbeiten seien ein einmaliges Erlebnis gewesen, dessen besondere Atmosphäre von Kurt Weills Musik noch intensiviert wurde. (Vgl. DVD-Extras: Filmheld Mackie Messer, 2008)

4.5 Inhalt

Hochzeit in der Unterwelt: Der berühmt berüchtigte Verbrecher Macheath, bekannt als Mackie Messer, trifft auf Polly, die Tochter des Londoner Bettlerkönigs Peachum, und beschließt sie auf der Stelle zu heiraten. Als Peachum von der eiligen Hochzeit erfährt, ist er außer sich vor Wut. Seine Tochter soll in seinem etwas eigenwilligen Unternehmen arbeiten, das die Bettler von London organisiert und ihnen einen Teil ihrer Einnahmen abnimmt. Er will den unerwünschten Schwiegersohn an die Justiz ausliefern und erpresst zu diesem Zweck den korrupten Polizeichef Tiger-Brown, indem er ihm droht, die Krönungszeremonie der Königin durch sein Bettlerheer zu stören. Doch Tiger-Brown warnt Mackie, der sich bei der Prostituierten Jenny versteckt. Diese jedoch liefert ihn aus Eifersucht und Rache der Polizei aus. Polly gründet in der Zwischenzeit eine Bank, hilft Mackie aus dem Gefängnis zu entkommen und macht ihn zum Direktor eben dieser. Peachum kann seine Bettler nicht mehr aufhalten, woraufhin Tiger-Brown wegen der Tumulte seinen Posten verliert. Letztendlich

finden sich alle in Mackie Messers Bank ein und das makabre Spiel um Verrat und Rache mündet in der „pragmatischen Erkenntnis aller Beteiligten, dass die gemeinsame Gier nach Geld selbst die schlimmsten Feinde eint.“ (Schöning 2006: 76)

4.6 Rezeption der GLV und der FLV

In der Ausgabe vom 25.4.1931 der Tageszeitung Hamburger Echo erscheint ein Artikel von Heinrich Braune, der uns einen Eindruck vermitteln soll, wie die deutsche Version der 3-GROSCHEN-OPER von der Kritik aufgenommen wurde:

Dieser außerordentliche Film hat in Berlin nicht die Resonanz gefunden, die er verdient. Umstände, die im Grunde nichts mit ihm zu tun haben, beeinträchtigen seine Wirkung: ein peinlicher Prozeß zwischen Bert Brecht, dem Autor, und der herstellenden Firma und die Nachwirkung der glänzenden Theateraufführung in Berlin. (Hamburger Echo. 25.4.1931)

Über die Darstellung des Zusammenpralls zwischen Bettlerumzug und der Krönungszeremonie schreibt Braune: „Dieser Zusammenstoß zwischen dem Elend und dem Flitter der Macht ist eine der unerhörtesten Szenen, die bisher der Film gezeigt hat.“ (Hamburger Echo. 25.4.1931) Bezüglich der Regiearbeit und der Schauspielerinnen und Schauspieler äußert er sich wie folgt:

G. W. Pabst hat die Regie dieses Films mit viel photographischer Phantasie und gescheiter bildrhythmischer Einstellung auf die herrliche Musik Weills geführt. Mackie Messer ist Rudolf Forster, der mit unbeschreiblicher Überlegenheit diesen Burschen hinstellt, mit den legalen Abzeichen des bourgeoisen Gigerls: Elfenbeinstöckchen, Glacé-Handschuhe und Melone, herrlich jongliert. [...] Die Rolle der Polly hat Carola Neher übernommen. Sie macht daraus das Vorbild der modernen unabhängigen Frau, die sich über Konventionen, Bindungen hinwegsetzt und einzig dem Gesetz ihres Lebens folgt. Herrlich auch Schünzels Polizeichef und Fritz Rasps Peecham [sic!]. Nicht zu vergessen Buschs wundervoller Ansager, der zur Handorgelbegleitung bitterböse Moritaten und fantastische Epigramme auf die bürgerliche Gesellschaft singt. (Hamburger Echo. 25.4.1931)

Doch er bringt auch Kritik an:

Nur einen großen Mangel hat der Film. Ihm fehlt alles revolutionäre Pathos, ihm fehlt der wirklich umstürzlerische Elan, er ist doch nicht mehr als eine literarische Erledigung der bürgerlichen Gesellschaft. Bert Brecht ist mehr Peecham [sic!] als Mackie Messer. (Hamburger Echo. 25.4.1931)

Hans Feld veröffentlicht im Film-Kurier vom 9.6.1931 einen Artikel anlässlich der Projektion der französischen Fassung und hält sich mit Kritik nicht zurück:

Das Gallige, am Schiffbauerdamm mit dem Romantischen vermennt und im deutschen Film zwischen Abgründigkeit und Kostümstilisierung spürbar, erweist sich als weggewischt. Vom Bild her – der Pabstleistung, dem Techniker-Schaffen – kommt jenes Geistes Hauch. Aber die Schauspieler wenden es zum Theaterspielen; so wird zum französischen Märchen, was wir zumindest als Schauerballade gestaltet hätten. Sie fassen es halt anders auf. (Film-Kurier 9.6.1931)

Die Musik betreffend äußert er sich folgendermaßen:

Bleibt, stärkstes Aktivum der Bühnenfassung, ebenso wie beider Filme, die Musik Kurt Weills. [...] Er ist und bleibt der Revolutionär aller Dreigroschenopern, dieser allgemein verständliche Neutöner. Auch ihn mildern die Franzosen. Wo er aggressiv ist, deklamieren sie; sein Schmiß bekommt anstatt Dynamit einen leichten Zuschuß von Sekt. (Film-Kurier 9.6.1931)

Feld kommt trotz allem zu dem Schluss: „Das alles zur Kenntnis zu nehmen, Unterschiede in Kunst-Auffassungen zu konstatieren, verlohnt die Betrachtung dieses Werks.“ (Film-Kurier 9.6.1931)

O'Brien stimmt zu, dass der Erfolg der deutschen Sprachversion in engem Zusammenhang mit dem brechtschen Bühnenstück stehe:

Ein wesentlicher Kontext der deutschen Version war die beachtliche Popularität des Weill/Brecht-Stücks in Deutschland und Mitteleuropa, die eine Reihe von Begleitprodukten hervorbrachte: von Schallplatten bis hin zu Kleidermode, Bildertapeten und entsprechend aufgezogenen Nachbarn. (2006: 124)

Dieser umfangreiche Prozess der Vermarktung im deutschsprachigen Raum nimmt fast unmittelbar nach der Uraufführung in Berlin seinen Anfang und ist vor allem auf den hohen Bekanntheitsgrad der Musik und Lieder zurückzuführen: „Diese rasche Verbreitung geschah durch das ungewöhnlich hohe populkulturelle Profil des Stücks, das durch die Popularisierung der »Dreigroschensongs« über Schallplatte, Radio und Tanzorchester erreicht wurde.“ (O'Brien 2006: 124) Und die Verkaufszahlen stützen diese Annahme: Zwischen 1928 und 1931 erscheinen bei 20 verschiedenen Firmen mehr als 40 Schallplatten mit Dreigroschensongs, entweder in der Instrumentalversion oder mit deutschem Liedtext (vgl. O'Brien 2006: 124). Kurt Weills Verlag, die Universal Edition, bringt in den Jahren nach der Theaterpremiere unterschiedlichste Notenhefte zur Dreigroschenoper auf den Markt. Der Musikhistoriker Christopher Hailey schreibt diesbezüglich: „

Infolgedessen überfluteten einzelne Schlager der [...] »Dreigroschenoper« den Markt, wimmelte es nur so von volkstümlichen Ausgaben, wurden Aufnahmeverträge unterzeichnet und Arrangements für Tanzorchester, Jazzensembles, Lichtspielhäuser und sogar Militärkapellen vorbereitet [...]. (1986: 24)

Auch die Projektion von Pabsts Film führte zur Veröffentlichung von neuen Notenausgaben und einer weiteren Aufnahmewelle (vgl. O'Brien 2006: 125). In Frankreich sei es gerade die französische Version des Films gewesen, die das Interesse an Weills Musik geweckt habe. Nach der Uraufführung im November 1931

[...] wurden die pariser Musikläden Weills Gewährsleuten zufolge wegen der »Dreigroschensongs« dermaßen überrannt, dass die größeren Läden im Startmonat des Films mehrmals ihren Bestand an »Dreigroschenopern«-Noten neu auffüllen mussten. (O'Brien 2006: 125)

Eine von der Bibliothèque Nationale de France veröffentlichte Diskografie listet 13 Aufnahmen von Songs auf, die mit der französischen Version von Pabsts Film in Zusammenhang stehen (vgl. Basile 1996: 74). Weill schreibt in einem Brief an seinen Verlag:

Freunde von mir kommen eben aus Paris zurück und bestätigen mir erneut den spontanen Erfolg meiner Musik in Paris. Alle Welt verlangt nach Noten und Schallplatten von mir und das Mackie Messer-Lied wird auf der Straße gesungen. (O'Brien 2006: 125)

Angesichts des überaus großen Erfolgs, den die Lieder der Dreigroschenoper sowohl im deutsch- als auch im französischsprachigen Raum verzeichnen, wirft O'Brien die Frage auf, ob sich diese auf den jeweiligen Stil der Sprachversion auswirken, denn aufgrund der starken Vermarktung der Aufnahmen waren viele Menschen in Frankreich mit den Dreigroschensongs vertraut, auch wenn sie das Bühnenstück nicht gesehen hatten. Der Einfluss der brechtschen Aufführung sei indessen im deutschsprachigen Raum weitaus höher einzuschätzen. Über die Gründe der unterschiedlichen Rezeption kann hier allerdings nur spekuliert werden. Sicher ist allerdings, dass die Unterschiede in den Versionen bewusst herbeigeführt wurden, um die jeweilige Sprachversion dem vermeintlichen Geschmack und Sehgewohnheiten des Zielpublikums anzupassen. O'Brien schreibt bzgl. der Dreharbeiten der 3-GROSCHEN-OPER:

Gleichzeitig machte es der Umstand, dass beide Versionen einer Szene hintereinander gedreht wurden, nötig, das Ausmaß der Unterschiede zwischen beiden Versionen auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Der technische Weg des geringsten Widerstandes bestand darin, alle Dinge von einer Version zur nächsten möglichst identisch beizubehalten. Deshalb verweisen die vorhandenen stilistischen Differenzen zwischen den beiden Versionen auf eine Absicht der Filmmacher, die Filme angesichts vermuteter nationaler Unterschiede in der Erwartungshaltung der Zuschauer zu variieren. (2006: 127)

Ein Umstand, der dadurch verstärkt wird, dass beide MLVs von demselben Regisseur gedreht wurden. Ein Artikel, der im Film-Kurier vom 2.8.1930 erscheint, gibt uns einen Eindruck von der Arbeitsweise am Set eines Versionenfilms und dem Verständnis über die Unterschiede zwischen GLVs und FLVs. Auch wenn hier nicht von den Dreharbeiten der 3-GROSCHEN-OPER die Rede ist, so gewährt uns der Regisseur der GLV Jaap Speyer (MORITZ MACHT SEIN GLÜCK (MEYER & CO.), 1930/31) doch einen Einblick:

»Wie wir arbeiten? Wenn wir in unserer Tätigkeit Schritt halten können und wir in denselben ‚Decors‘ arbeiten, so dreht Hugon morgens und ich am Nachmittag oder umgekehrt. Wenn verschiedene Szenen gefilmt werden, arbeitet mein französischer Kollege in einem Teil des Ateliers und ich in einem anderen.

5 Analyse

Versuch einer Gegenüberstellung:

3-Groschen-Oper (GLV) und L'Opéra de quat'sous (FLV)

5.1 Phase 1: Forschungsdesign

Die *Phase 1: Forschungsdesign* umfasst Erkenntnisinteresse, Themenfindung, Forschungsfrage und Zielsetzung sowie den theoretischen Hintergrund des Themas, den aktuellen Forschungsstand und die Relevanzbegründung der Methodenwahl. Da diese Bereiche bereits in vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit ausführlich beschrieben wurden, wird an dieser Stelle auf eine erneute Darstellung verzichtet.

Hinzuzufügen ist an dieser Stelle allerdings, dass neben dem Untersuchungskorpus im Ganzen – also den beiden Sprachversionen der 3-GROSCHEN-OPER (1930/31) in ihrer Gesamtheit – der Untersuchungskorpus im Speziellen folgendermaßen ermittelt wurde: In einem ersten Schritt wurde das Sequenzprotokoll beider Sprachversionen (Anhang 1.1 Sequenzprotokoll GLV und Anhang 1.2 Sequenzprotokoll FLV) angefertigt, wobei jederzeit die Forschungsfrage im Auge behalten wurde. Zusätzlich wurde ein gesamtheitliches Sequenzprotokoll (Sequenzprotokoll Basic: Anhang 1.3) angefertigt, welches als Grundlage für die weitere Herausarbeitung der Schlüsselszenen diente. Die gesamte Sequenz wurde einer folgender fünf Kategorien zugeordnet, die sich auf den Grad der Unterschiedlichkeit der beiden Sprachversionen bezieht:

- Keine Unterschiede
- Sehr geringe Unterschiede
- Unterschiede
- Große Unterschiede
- Sehr große Unterschiede

Im Sinne der Forschungsfrage wurden jene Sequenzen, die in die Kategorie „Keine Unterschiede“ und „Sehr geringe Unterschiede“ eingeordnet wurden im Laufe der Analyse als vernachlässigbar angesehen und es fand keine nähere Auseinandersetzung mit ihnen statt.

Als erste Szene für das Theoretical Sampling wurde S 1 ausgewählt, da S 1 den unterschiedlichen Einsatz von Stille und Musik in beiden Sprachversionen sehr deutlich macht.

5.2 Phase 2: Analyseverfahren I und II

5.2.1 Analyseverfahren I: Mikroebene

An dieser Stelle sei auf das Filmtranskript beider Sprachversionen (Anhang 2.1 Filmtranskript GLV und Anhang 2.2 Filmstranskript FLV) der ausgewählten Schlüsselszenen verwiesen.

5.2.2 Analyseverfahren II: Makroebene

Erzählstrategien

- Erzählperspektive

Bezüglich der Erzählperspektive können keine Unterschiede zwischen den Sprachversionen festgestellt werden. In beiden Fällen ist es die Kameraführung (*erzählende Kamera*), die festlegt, welche Information auf welche Art und Weise weitergegeben wird.

Zusätzlich wird in Hinblick auf die Erzählperspektive in beiden Sprachversionen der Figur des Straßensängers große Bedeutung beigemessen: Er wendet sich aus der innerdiegetischen filmischen Welt mit direktem Blick in die Kamera an die extradiegetische Zuschauerin. Er nimmt in zwei Sequenzen (S 10 und S 18) die Rolle eines allem übergeordneten Erzählers ein, der über den Ausgang der Handlung Bescheid weiß und dem Publikum nur so viel davon preis gibt, um dessen Interesse daran zu wecken. Seine Funktion dient vor allem der Zusammenfassung von bereits Geschehenem und dem Ausblick auf die kommende Handlung. Die filmische Durchführung mutet theaterlastig an. Auch S 2_2 kann auf diese Weise interpretiert werden, denn auch wenn der Straßensänger sich in dieser Sequenz nicht direkt an das Publikum wendet, so singt er dennoch für das am Hafen versammelte Publikum (stellvertretend für das Filmpublikum) und berichtet über Mackie Messers Verbrechen. Er verortet uns mit „Die Moritat von Mackie Messer“ in Zeit, Ort und Handlung.

- Point – of – View

In beiden Sprachversionen dominieren *external shots*, die das Geschehen von außen darstellen. Auch *point-of-view-shots* finden Anwendung, um die Zuschauerinnen stärker in die Handlung einzubinden. Oft sehen wir das Geschehen mit Mackie Messers Augen, wie beispielsweise in S 2_1, als Mackie Polly und Frau Peachum im regen Treiben des Hafens aus den Augen verloren hat und sie nun sucht. Die langsame Kamerabewegung, als er sich auf die beiden Frauen vor dem Schaufenster zubewegt und als er sie auf der Straße verfolgt, lassen an das Heranschleichen eines Raubtieres an seine Beute denken und erzeugen eine bange Stimmung. In S 2_2 sieht und hört Mackie Messer dem Straßensänger zu. Er ist Teil des Publikums, das „Die Moritat von Mackie Messer“ hört. Bezüglich der filmischen Markierung bestimmter Sichtweisen können keine Unterschiede zwischen der GLV und der FLV festgestellt werden.

- Erzählzeit/erzählte Zeit

In Bezug auf die Erzählzeit, also die faktische Dauer der Filme, ist anzumerken, dass die GLV mit 110 Minuten leicht länger ist als sein französisches Pendant mit 102 Minuten. Dieser Umstand ist vor allem darauf zurückzuführen, dass in der FLV kurze Teile weggelassen wurden (siehe S 23 und S 24) sowie auf den verstärkten Einsatz von schwarzem Bildschirm in der GLV.

Die Darstellung der erzählten Zeit zeigt keine nennenswerten Unterschiede zwischen der GLV und der FLV. Es finden keine Rück- und keine Vorausblenden statt. Die Ellipsen finden an denselben Handlungszeitpunkten statt. Ebenso ist in beiden Filmen eine Zeitraffung festzustellen, d.h. die erzählte Zeit ist kürzer als die Erzählzeit.

Figuren und Personen

Die zentrale Hauptfigur beider Sprachversionen ist Mackie Messer. Er ist ein Antiheld, doch seine Figur kann im moralischen Diskurs des Heldinnennarrativs verortet werden, denn sein ultimatives Ziel stellt die Überwindung einer Herausforderung dar. Es lassen sich Unterschiede in der Charakterisierung und Darstellung feststellen, auf die im Kapitel Analyseverfahren III: Interpretation genau eingegangen wird.

Mackie Messers Antagonist ist Peachum. Er will Mackie Messer am Galgen hängen sehen, weil dieser seine Tochter geheiratet hat. Die Charakterisierung von Peachum lässt keine großen Unterschiede in den beiden Sprachversionen erkennen.

Um Mackie Messer auszuschalten, erpresst Peachum den Polizeichef Tiger Brown, der als Gefährte Mackie Messers zu beschreiben ist. Es lassen sich Unterschiede in der Charakterisierung und Darstellung feststellen, auf die im Kapitel Analyseverfahren III: Interpretation dargestellt werden.

Auch Polly stellt eine Hauptfigur beider Sprachversionen dar. Sie muss ebenfalls eine Herausforderung überwinden, nämlich die Übernahme von Mackie Messers Bande. Auch hier lassen sich Unterschiede in der Charakterisierung feststellen. Es lassen sich Unterschiede in der Charakterisierung und Darstellung feststellen, die im Kapitel Analyseverfahren III: Interpretation dargelegt werden.

Eine weitere zentrale Figur beider Sprachversionen stellt Jenny dar. Sie ist durch Mackie Messers Heirat mit Polly enttäuscht und verrät ihn schließlich. Es lassen sich Unterschiede in der Charakterisierung und Darstellung feststellen, die im Kapitel Analyseverfahren III: Interpretation beschrieben werden.

Genre

Welchem Genre die 3-GROSCHEN-OPER zuzuordnen ist, ist nicht eindeutig. Wie bereits in Kapitel 3.2.3.3 Genre und Gattung näher ausgeführt, gehören Filme oft mehreren Genres gleichzeitig an. Die 3-GROSCHEN-OPER ist dem Hauptgenre des Spielfilms zuzuordnen und wird oft in vertikaler Zugehörigkeit in das Genre Musikfilm eingereiht. Geht man von der Prämisse aus, dass es letztendlich den Kritikerinnen und dem Publikum obliegt zu entscheiden, in welches Genre ein Film einzuordnen ist (vgl. Keppler & Peltzer 2015: 137), so eröffnen sich uns aktuell folgenden Zuordnungen: sozialkritische Zeitsatire, Musical, Literaturverfilmung (<https://www.filmdienst.de/film/details/23544/die-dreigroschenoper-1962>, Stand:

21.04.2023), Musik (<https://www.cinema.de/film/die-dreigroschenoper,1326525.html>, Stand: 21.01.2023), Musical, Musikfilm (<https://www.kino.de/film/die-dreigroschenoper-1931/>, Stand: 21.04.2023), Musikfilm (<https://www.moviepilot.de/movies/die-dreigroschenoper#:~:text=Die%20Dreigroschenoper%20ist%20ein%20Musikfilm,Curd%20J%C3%BCrgens%20und%20Hildegard%20Knef.>, Stand: 21.04.2023). Die von Hans Feld am 9.6.1931 im Film-Kurier veröffentlichte Filmkritik trifft es wohl am ehesten, wenn er die GLV als „Schauerballade“ und die FLV provokant als „französisches Märchen“ beschreibt. Hier wird auf einen möglichen - durch den Translationsprozess ausgelöst – Genrewechsel angespielt. Der Analyseteil dieser Masterarbeit zeigt, dass zu erwarten ist, dass der unterschiedliche Einsatz von Stille und Musik und von Licht und Schatten sowie Unterschiede im Schrifttyp im Vorspann und Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen zu unterschiedlichen Genreerwartungen beim Publikum geführt haben. Auch die Besetzung trägt zur Genreerwartung bei, denn wie bereits ausgeführt, stehen die original Brecht-Schauspielerinnen der GLV jenen von französischen Musikkomödien der FLV gegenüber. Es ist klar zu erkennen, dass die GLV düsterer, beunruhigender, dunkler und härter ist, während die FLV heller, fröhlicher und unbeschwerter wirkt. Es sind eindeutige Unterschiede festzustellen und wie von Hans Feld in seiner Filmkritik (9.6.1931 Film-Kurier) angesprochen sowie in Abschnitt 3.2.3.3 Genre und Gattung angeschnitten, stellt sich im Kontext des Analysematerials vor allem die Frage, ob der Translationsprozess der 3-GROSCHEN-OPER tatsächlich so weit in die Narration eingreift, um einen Genrewechsel zu bedingen. Diese Frage soll in der Conclusio beantwortet werden.

5.2.3 Analyseverfahren III: Interpretation

Wie bereits erwähnt, ist davon auszugehen, dass die Unterschiede zwischen den beiden Sprachversionen bewusst herbeigeführt wurden, da beide vom selben Regisseur gedreht wurden und die Unterschiede generell aufgrund der technischen Gegebenheiten (nämlich dem parallelen Dreh) sowie aus ökonomischen Gründen auf ein Mindestmaß reduziert werden mussten. Die Analyse der Sequenzprotokolle legt nahe, die Unterschiede in folgende Kategorien einzuordnen:

- Generierung von Genreerwartungen
- Einsatz von Stille/Musik
- Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen
Auf welche Weise werden die Darstellerinnen durch äußerliche Merkmale charakterisiert (Kostüme, Accessoires, Schminke, Größe etc.)?
- Unterschiede in der Darstellung der Figuren
Auf welche schauspielerische Mittel greifen die Darstellerinnen zurück (Mimik, Gestik, Proxemik etc.)?
- Einsatz von Licht

Diese Kategorien finden nun in der Analyse der Schlüsselszenen anhand der Filmtransskripte (Anhang 2.1 Filmtranskript GLV und Anhang 2.2 Filmtranskript FLV) Anwendung.

1) Generierung von Genreerwartungen und Einsatz von Stille/Musik

Schlüsselszene S1:

Durch die Zusammenführung der Dimensionen (visuelle, auditive und audiovisuelle) lassen sich bei der Schlüsselszene S 1 folgende Interpretationsansätze aufmachen:

Die GLV lässt deutlich mehr Stille zu. Der schwarze Bildschirm dominiert über lange Zeit. Die Musik in der FLV hingegen beginnt sofort mit der Aufblende; statt des schwarzen Bildschirms zu Beginn und Ende des Vorspanns in der GLV wird in der FLV zu Beginn ein zusätzliches visuelles Element (Figuren, die sich drehen) gezeigt. Der Schrifttyp der FLV ist verspielter und lässt Assoziationen zum Genre Musikkomödie entstehen. Auch die Reihung der Mitwirkenden im Vorspann unterscheidet sich. Während die GLV zuallererst auf Brecht und Weill verweist, so zeigt die FLV zuerst die Hauptdarstellerinnen Florelle und Préjean - beide Stars französischer Musikkomödien. Der Vorspann weckt folglich unterschiedliche Genreerwartungen beim Publikum.

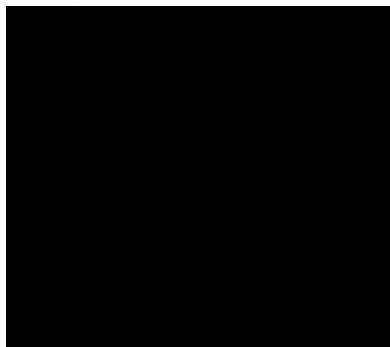


Abbildung 3: Still aus S 1 GLV



Abbildung 4: Still aus S 1 GLV



Abbildung 5: Still aus S 1 GLV



Abbildung 6: Still aus S 1 FLV

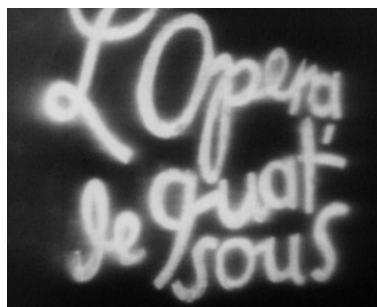


Abbildung 7: Still aus S 1 FLV



Abbildung 8: Still aus S 1 FLV

Schlüsselszene S 3_4:

Durch die Zusammenführung der Dimensionen (visuelle, auditive und audiovisuelle) lassen sich beim Vergleich der Schlüsselszenen S 3_4 folgende Interpretationsansätze aufmachen:

Die Tanzszene S 3_4 dauert in der FLV doppelt so lange (ca. 40 Sekunden) wie in der GLV (ca. 20 Sekunden). Wie bereits in S 1 erläutert, wird der Genreerwartung Musikfilm in der FLV eher entsprochen und der Einsatz von Musik in der GLV im Vergleich geringer gehalten.

Schlüsselszene S 4_1:

Da der Einsatz von Musik in engem Zusammenhang mit der Genreerwartung steht, wird als nächste Szene S 4_1 herangezogen. Während „Moritat von Mackie Messer“ in der GLV sehr leise ist und tragenden Charakter hat, so wirkt die Interpretation desselben Stückes in der FLV schwungvoller und harmonischer. Außerdem ist die Musik viel lauter und präsenter.

Schlüsselszene S 2_1:

Auch in S 2_1 bestätigt sich das bereits vorgefundene Muster: Während S 2_1 in der GLV gänzlich ohne Musik und mit nur sehr leiser Geräuschkulisse beginnt, reicht die Musik („Erst kommt das Fressen“) in S 2_1 der FLV noch mittels Soundbridge aus S1 hinein. Die Musik in der FLV setzt erst aus, als die Umgebungsgeräusche und das Stimmengewirr im letzten Drittel der Szene deutlich lauter werden, um dann wenige Augenblicke später von dem nächsten Musikstück („Die Moritat von Mackie Messer“/kein Gesang) abgelöst zu werden. In der GLV setzt die Musik („Die Moritat von Mackie Messer“/kein Gesang) erst gegen Ende der Szene ein. Die ersten zwei Drittel der GLV von S 2_1 kommen mit sehr leisen Umgebungsgeräuschen aus, die fast ein Gefühl der Stille erzeugen. S 2_1 erinnert in der GLV stark an das Stummfilmkino.

Schlüsselszene S 2_3:

Das Muster von Stille und Musik setzt sich in S 2_3 fort: Während in der FLV die Musik („Die Moritat von Mackie Messer“/ohne Gesang) mittels Soundbridge von S 2_2 in S 2_3 hineinreicht, verzichtet die GLV gänzlich auf Musik. Es sind auch keine Geräusche hörbar, nur Stille. Die Musik in der FLV geht erst zu Ende, als im letzten Drittel der Szene Umgebungsgeräusche einsetzen. In der GLV setzen die Umgebungsgeräusche im selben Moment ein, wie in der FLV.

Da der Einsatz von Musik und Stille sowie die Generierung von Genreerwartungen im gesamten Film nicht von jenem in den dargelegten Schlüsselszenen abweicht, wird an dieser Stelle der Punkt der theoretischen Sättigung nach Keppler und Peltzer (vgl. 2015: 46f.) erreicht, denn durch eine weitere Analyse könnten keine neuen Erkenntnisse mehr hinzugewonnen werden.

2) Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen

Da die Charakterisierung der Schauspielerinnen keiner globalen audiovisuellen Analyse bedarf, wurde in diesem Kapitel nicht mit Schlüsselszenen sondern ausschließlich mit

Filmstills gearbeitet. Die hier dargestellten Abbildungen zeigen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen in den wichtigsten Rollen: Mackie Messer, Polly und Jenny. Auf die detaillierte Analyse anderer Figuren wurde verzichtet, da die Unterschiede in ihrer Charakterisierung keinen Einfluss auf die Beantwortung der Forschungsfragen haben.

i. Mackie Messer

Mackie Messer wird mit Krawatte und Einstecktuch deutlich eleganter eingekleidet. Sein französisches Pendant trägt kein Einstecktuch und statt der Krawatte ein schwarzes Band. Obwohl beide nur den obersten Knopf ihres Jacketts geschlossen tragen, so wirkt die gesamte Ausstattung Mackie Messers in der FLV lässiger und lockerer. Die insgesamt dunkler gestaltete Ausleuchtung der GLV lassen Mackie Messers Anzug in der GLV dunkler wirken. In der FLV ist Mackie Messer glattrasiert, während er in der GLV einen Schnurrbart trägt. Der französische Mackie Messer trägt kurzes akkurat geschnittenes Haar, während sein deutsches Pendant etwas längeres Haar unter dem Hut erahnen lässt.



Abbildung 9: Still aus S 2_1 GLV



Abbildung 10: Still aus S 2_1 FLV

Auch wirkt der deutsche Mackie Messer bereits aufgrund seiner Körpergröße deutlich imposanter als sein französisches Pendant:



Abbildung 11: Still aus S 2_1 GLV

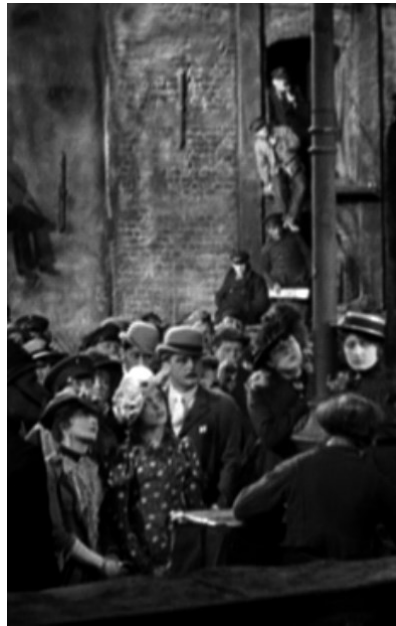


Abbildung 12: Still aus S 2_2 GLV



Abbildung 13: Still aus S 2_2 GLV



Abbildung 14: Still aus S 2_1 FLV



Abbildung 15: Still aus S 2_2 FLV



Abbildung 16: Still aus S 2_2 FLV

Mackie Messer trägt den ganzen Film lang dieselbe Kleidung. Lediglich in S 13, die in seinem Büro verortet ist, trägt er statt dem Jackett einen langen (Haus-)Mantel und raucht Pfeife. Wieder sieht der deutsche Mackie Messer weitaus eleganter aus und trägt zudem ein

Einstecktuch, während sein französisches Pendant in dem langen und weiten Mantel leicht verloren wirkt und kein Einstecktuch trägt:



Abbildung 17: Still aus S 13 GLV



Abbildung 18: Still aus S 13 FLV

Als Accessoire trägt Mackie Messer eine Melone und einen Elfenbeinstock mit verstecktem Degen, die in beiden Sprachversionen zur Anwendung kommen. Er raucht Zigarre, wobei der deutsche Mackie Messer dies meist mit einem Zigarrenaufsatz tut; ein Umstand, der ihm erneut zu mehr Eleganz verhilft:



Abbildung 19: Still aus S 16 GLV



Abbildung 20: Still aus S 16 FLV

ii. Polly

Bis zur Hochzeit trägt Polly in beiden Sprachversionen das gleiche Kleid und den gleichen Hut. Die deutsche Polly hat dunkleres Haar, das länger über die Ohren fällt und somit die hängenden Ohrhänge, die bei ihrem französischen Pendant deutlich sichtbar sind, die meiste Zeit verdecken. Aufgrund der dunkleren Ausleuchtung wirkt der Kontrast zwischen dunklem Kleid und hellen Blumen bei in der GLV definierter. Die Polly der FLV ist stärker geschminkt und hat helleres Haar.



Abbildung 21: Still aus S 2_3 GLV



Abbildung 22: Still aus S 2_3 FLV

Polly trägt nicht das gleiche Hochzeitskleid. Während Polly ihr Dekolletée in der GLV bedeckt hält und den Schleier um ihren Hals trägt, so zeigt ihr französisches Pendant einen weiten Ausschnitt. Die Ohrhänge sind in der FLV ebenfalls wieder gut zu sehen, während sie in der GLV durch das etwas längere Haar versteckt bleiben.



Abbildung 23: Still aus S 6 GLV



Abbildung 24: Still aus S 6 FLV

Die GLV kleidet Polly in ein langärmeliges Brautkleid mit Puffärmeln während Pollys Kleid in der FLV kürzere und weite Ärmel, die mit Spitze besetzt sind, aufweist. Die französische Polly trägt eine Kette und weiße Handschuhe statt der langen Ärmel:



Abbildung 25: Still aus S 7 GLV



Abbildung 26: Still aus S 7 FLV

Die französische Polly ist auffallender geschminkt als ihr deutsches Pendant:



Abbildung 27: Still aus S 8 GLV



Abbildung 28: Still aus S 8 FLV

Polly trägt in beiden Sprachversionen ab S 18 den gleichen Rock und Blazer sowie das gleiche Halstuch und den gleichen Hut. Es ist erneut gut zu erkennen, dass die Polly der FLV auffallender geschminkt ist:



Abbildung 29: Still aus S 18 GLV



Abbildung 30: Still aus S 18 FLV

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Polly der FLV freizügiger gekleidet und dem Genre Musikfilm eher entsprechend geschminkt ist. Ihr gesamtes Auftreten wirkt lebhafter und unbeschwerter. Ihr deutsches Pendant ist ihrem Charakter entsprechend strenger, herrischer und ernster gekleidet. Ihr Make-up ist sehr dezent.

iii. Jenny

Die Charakterisierung Jennys lässt ähnliche Muster wie jene von Polly erkennen: Tieferer Ausschnitt und mehr Schmuck in der FLV. Bei Make-up und Haaren sind keine großen Unterschiede zu erkennen.



Abbildung 31: Still aus S 15 GLV



Abbildung 32: Still aus S 15 FLV



Abbildung 33: Still aus S 15 GLV



Abbildung 34: Still aus S 15 FLV

In S2 der GLV trägt Jenny einen Hut mit heller Feder sowie eine weiße Federboa, die sie kurz um den Hals gewickelt trägt. In der FLV hingegen, trägt Jenny einen Hut mit breiterer Krempe, schwarze Federn am Hut sowie eine schwarze Federboa, die sie lang herunterhängen lässt.



Abbildung 35: Still aus S 2 GLV



Abbildung 36: Still aus S 2 FLV

Das ist auch in S 19 erkennbar:



Abbildung 37: Still aus S 19 GLV



Abbildung 38: Still aus S 19 FLV

Interessant ist auch, dass in S 2_3 beider Sprachversionen die französische Jenny – mit schwarzer Hutfeder, breiter Hutkrempe und langem schwarzen Schal – eingesetzt wurde. Es

handelt sich um eine offene Einstellung, aber trotzdem ist deutlich erkennbar, dass es sich in der GLV nicht um die deutsche Jenny handelt. Vermutlich handelt es sich um ein logistisches Problem, das auf diese Weise gelöst wurde.



Abbildung 39: Still aus S 2_3 GLV



Abbildung 40: Still aus S 2_3 FLV

3) Unterschiede in der Darstellung der Figuren

Diese Kategorie soll untersuchen, auf welche schauspielerischen Mittel die Darstellerinnen zurückgreifen (Mimik, Gestik, Proxemik etc.) und ob sich diese in den beiden Sprachversionen unterscheiden. Erneut beschränkt sich die detaillierte Analyse der Unterschiede auf die drei wichtigsten Filmfiguren: Mackie Messer, Polly und Jenny¹⁴. Da die Darstellung der Figuren in engem Zusammenhang mit der Charakterisierung der Schauspielerinnen steht, soll sie direkt im Anschluss an die Kategorie „Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen“ behandelt werden.

iv. Mackie Messer

¹⁴ Auf die detaillierte Analyse der anderen Figuren wurde verzichtet, da die Unterschiede in ihrer Charakterisierung überwiegend dazu dienen, die drei Hauptfiguren in ihrer Darstellung zu unterstützen. So wirkt der deutsche Tiger Brown beispielsweise schwächer und unsicherer. Ihm fehlt die Luft, als er davon erfährt, dass Mackie Polly geheiratet hat, er bittet Mackie darum, die Krönungsfeierlichkeiten nicht zu stören, er wirkt unsicher und eingeschüchtert von Mackie; die Beziehung zwischen den beiden Männern scheint eindeutig von Mackie dominiert zu werden; Brown befindet sich in einer Abhängigkeitsbeziehung zu ihm. Der französische Tiger Brown wirkt Mackie ebenbürtig, sie haben ein ausgeglicheneres und sogar freundschaftliches Verhältnis. Dieser Unterschied ist allerdings nur in Anbetracht der Darstellung Mackie Messers von Bedeutung, der damit dem deutschen Mackie mehr Macht und Dominanz verleiht und den französischen wiederum sympathischer und zugänglicher macht.

Schlüsselszene S 2_1:

Mackie Messer lächelt und lacht weitaus weniger in der GLV als in der FLV. Sein Blick ist starr und hart. Er schaut andere oft von oben herab an und fixiert sein Gegenüber lange mit einem unbequemen Blick. Als er Polly zum ersten Mal sieht, scheint er von ihr gebannt zu sein. Sein Gang ist herrisch und in militärischer Manier schwunghaft. Er reißt sich gewalttätig von Jenny los, schwingt seinen Gehstock energisch und reißt den Degen, der im Elfenbeinstock versteckt ist, kräftig an sich. Der französische Mackie Messer lächelt und lacht mehr als sein deutsches Pendant. Anstatt Polly starr anzusehen, mustert er sie. Sein ganzes Gehabe ist weniger imposant, weniger einschüchternd und weniger gewalttätig.

Schlüsselszene S 2_2:

Der Mackie Messer der deutschen Version schwingt wieder energisch seinen Stock. Er drängt sich sehr dicht hinter Polly und sieht sie von oben herab eindringlich an. Er lächelt nicht. Nun drängt sich Mackie an Pollys Seite und sieht eindeutig nur sie an und nicht den Straßenmusiker. Als Polly geht, lächelt Mackie kurz und selbstgefällig. Mackie verfolgt Polly langsam und lässig, mit den Händen in den Taschen. Er hat einen sicheren Schritt und ein merkwürdiges besorgniserregendes Lächeln im Gesicht. Mackies französisches Pendant steht neben Polly und sieht sie begehrt an – er misst sie mit seinem Blick. Als Polly ihn ansieht, lächelt er breit. Er scheint es zu genießen, dass von seinen Verbrechen gesungen wird. Als die Frauen abziehen, sieht er ihnen lächelnd nach. Er geht ihnen nach.

Schlüsselszene S 2_3:

Der deutsche Mackie Messer spiegelt sich im Schaufenster, er geht so nah ran, dass sein Spiegelbild genauso groß ist, wie die Schaufensterpuppe. Er wirkt imposant. Er lächelt diabolisch. Wieder sieht er Polly von oben herab an. Er hat markante Schatten im Gesicht und einen eindringlichen Blick. In der FLV geht Mackie nicht ganz so nah an das Schaufenster. Er wirkt weniger imposant. Der französische Mackie sieht an sich selbst herunter und ihm gefällt, was er sieht. Er lächelt breit und offen. Wir erkennen nur einen leichten Schatten bei den Augen. Mackie sieht Polly flirtend an. Sein Lächeln ist zuerst nur klein und wird dann breiter.

Schlüsselszene S 2_4:

Der Mackie der GLV läuft Polly auf aggressive Weise nach, während sein französisches Pendant das auf spielerische Weise tut.

Schlüsselszene S 8:

In der GLV fällt wieder Mackies imposante Statur auf. In der FLV wiederum nimmt Polly in der anfänglichen Einstellung sogar mehr Platz ein als Mackie. Der französische Mackie lächelt mehr als der deutsche. Während Mackie in der FLV Polly beim Singen verzaubert ansieht, so tut der deutsche Mackie tut das auf eine anerkennende Weise. Auch scheint er zufrieden mit sich selbst zu sein, so eine gute Frau ausgesucht zu haben. Der deutsche Mackie stützt sich auf seinen Elfenbeinstock, während er Pollys Gesang zuhört. Sein französisches Pendant überkreuzt die Beine und hält sich betont lässig mit den Händen an einem Knie fest. Der

deutsche Mackie sieht seine Bande zu jeder Zeit von oben herab einschüchternd an. Auch der französische Mackie sieht seine Bande streng an, er verbreitet jedoch weniger Angst und Unbehagen als sein deutsches Pendant.

Schlüsselszene S 14_1:

Beide Mackies sind sichtlich stolz auf ihr Fahndungsbild und zeigen sich amüsiert. Der deutsche Mackie bewegt sich zackig. Sein französisches Pendant lächelt breiter und offener und bewegt sich lässiger und schwungvoll.

Schlüsselszene S 14_2:

Der deutsche Mackie stößt die Tür zum Bordell kräftig mit dem Fuß auf und schließt sie wieder mit dem Fuß mit einem Krachen. Der französische Mackie öffnet die Tür eher lässig als gewalttätig mit dem Fuß und die Tür wird mit der Hand geschlossen. Der deutsche Mackie wirkt bedrohlich und erbost, als Jenny ihm die schlechte Nachricht aus der Hand liest. Der französische Mackie wirkt eher irritiert, wenn auch er sichtlich nicht erfreut über die Nachricht ist. Als sich Mackie mit den drei Prostituierten in eine anderes Zimmer begibt, lächelt der deutsche Mackie selbstgefällig, während der französische das auf charmante Weise tut.

Schlüsselszene S 15:

Während Jenny ihr Lied singt, sieht der deutsche Mackie Jenny interessiert und auch belustigt mit hoch erhobenem Kopf an. Der französische Mackie blickt Jenny entgeistert an, als verstünde er sie nun zum ersten Mal. In der GLV hat Mackie einen sehr ernsten Blick und als er beteuert, dass er Jenny nie vergessen wird, tut er das auf eine harte, aber auch verführerische Art. Nach dem kurzen spielerischen Gerangel in beiden Versionen – welches in der GLV trotz dem spielerischen Charakter die Gewalttätigkeit bei Mackie spürbar werden lässt – umarmt der französische Mackie Jenny, bevor sie ihren Kopf auf seine Schulter legt. Als die Tür aufgerissen wird, blickt der deutsche Mackie zwar in die Richtung, aus der das Geräusch kommt, er erschrickt aber nicht, wie das sein französisches Pendant tut (entsetztes und angsterfülltes Gesicht).

Schlüsselszene S 16:

Während der deutsche Mackie seine Umgebung mit abgeklärtem Blick absucht, um eine Fluchtmöglichkeit auszumachen, blickt der französische Mackie hektisch und besorgt um sich. Wieder sind die Bewegungen des deutschen Mackies deutlich zackiger und die des französischen lässiger.

Die Unterschiede in der Charakterisierung Mackie Messers ziehen sich durch den gesamten Film. Der Punkt der theoretischen Sättigung nach Keppler und Peltzer (vgl. 2015: 46f.) wurde somit erreicht und von der Analyse weiterer Schlüsselszenen wird aus diesem Grund abgesehen.

v. Polly

Schlüsselszene S 2_2:

Als sich die deutsche Polly in der Menschenmenge zu Mackie Messer umdreht, lächelt sie nicht und als Mackie sich neben sie drängt, sieht sie fast schon abschätzig weg. Die französische Polly lächelt zwar auch nicht, sie sieht Mackie allerdings noch einmal an, bevor sie weggeht und ihr Blick drückt keine negativen Gefühle aus.

Schlüsselszene S 2_3:

Die deutsche Polly lächelt das Brautkleid an und hört auf zu lächeln, als sie Mackie Messer im Spiegelbild erkennt. Sie dreht sich verstört zu ihm um. Ihr Hut wirft einen Schatten auf ihre Augen. Als Mackie sich auf Polly zubewegt, lächelt diese nicht, sie wirkt nicht eingeschüchtert sondern selbstbewusst und sieht Mackie direkt an, bevor sie sich umdreht. Bevor Polly weggeht, dreht sie sich nochmal zu Mackie um. Die französische Polly sieht das Brautkleid verträumt an und hört auch auf zu lächeln, als sie Mackie erkennt. Auch sie blickt ihn etwas verstört an, doch dann ist ein Unterschied zu erkennen: Polly sieht Mackie flirtend an, bevor sie weggeht.

Schlüsselszene S 8:

Die deutsche Polly strahlt Selbstbewusstsein und Stärke aus. Ihre Darbietung zeigt uns, dass sie Mackie eine ebenbürtige Partnerin ist. Sie singt ihr Lied mit herrisch in die Hüften gestützten Händen, stellenweise ironischem Ton und hoch erhobenem Kopf. Während „Pollys Lied“ in der GLV als Sinnbild für Pollys Selbstbestimmtheit gesehen werden kann, so bleibt es in der FLV ein Liebeslied, das den Umstand besingt, dass die Liebe nun mal hinfällt, wo sie hinfällt.



Abbildung 41: Still aus S 8 GLV



Abbildung 42: Still aus S 8 FLV

Schlüsselszene S 13:

Mackie hat gerade verkündet, dass Polly während seiner Abwesenheit die Geschäfte übernehmen wird und ist geflohen. In der GLV reagiert Polly zuerst zaghaft und sucht die Unterstützung von Mackies Bande. Doch als einer aus der Bande sie infrage stellt, wird sie hart

und drohend. Sie scheut sich nicht, Gewalt anzuwenden. Sie spricht laut und energisch. Ihre Gesten sind herrisch und drohend. Sie sieht die Männer von oben herab an, macht klar wer die neue Chefin ist und bedient sich der Ironie. Die französische Polly wirkt zu Beginn der Szene sehr verzagt. Auch sie sucht die Unterstützung der Männer aus Mackie Messers Bande. Als ihr diese in erster Instanz verwehrt wird, reagiert sie heftig, schreit und wendet ebenfalls Gewalt an. Sie wirkt allerdings eher außer sich als kalt und bedrohlich. Sie ist außer Atem und fährt wild herum.

Schlüsselszene S 18:

Die deutsche Polly strahlt Autorität aus. Ihre Körpersprache ist energisch, herrisch und drohend. Sie bewegt sich kraftvoll, ihr Blick ist streng und gebietet Gehorsam. Polly wird Mackie Messer zweifelsohne gerecht. Ihre Stimme ist kraftvoll, laut und duldet keine Gegenrede. Sie sieht die Männer von oben herab an, macht eindeutig klar, wer hier die Chefin ist. In ihrer Interpretation beweist sie Sinn für Ironie. Die französische Polly lächelt mehr und ist weniger herrisch. Auch wenn sie sich über bestimmte Kommentare nicht erfreut zeigt, so spricht sie mit mehr Nachdruck weiter, reagiert aber nicht in gleichem Maße hart und drohend. Sie scheint sehr zufrieden mit sich selbst und mit der Art, wie sie die Geschäfte leitet.



Abbildung 43: Still aus S 18 GLV



Abbildung 44: Still aus S 18 FLV

Die Unterschiede in der Charakterisierung ziehen sich durch den gesamten Film. Der Punkt der theoretischen Sättigung nach Keppler und Peltzer (vgl. 2015: 46f.) wurde somit erreicht und von der Analyse weiterer Schlüsselszenen wird aus diesem Grund abgesehen.

vi. Charakterisierung Jenny

Schlüsselszene S 14_2:

Die Jenny der GLV hat einen versteinerten Blick, als sie von Mackies Hochzeit erfährt. Sie nimmt das Bestechungsgeld von Frau Peachum nicht sofort an, scheint aber zu resignieren und nimmt es schlussendlich doch. Kurz bevor Frau Peachum das Bordell verlässt, hat Jenny einen Arm um Frau Peachum gelegt und hält ihr eine Hand. Danach bedeutet sie ihr mit der Hand, dass Frau Peachum nun gehen solle. Traurig und von Mackie zutiefst enttäuscht schmiegt sie sich an die Wand neben dem Fenster, als wüsste sie, es wäre anders gekommen. Als Jenny Mackie zu seiner Hochzeit gratuliert, macht sie eine vielsagende Pause. Sie klingt abschätzig, verletzt und ironisch. Als Mackie ihr die Hand entzieht, streichen ihre Finger über die sich aus ihrer Hand wegbewegende Hand Mackies, also würde sie diese nun zum letzten Mal streicheln. Die Intimität zwischen den beiden wird spürbar und es ist offensichtlich, dass Jenny Mackie wirklich liebt, sie aber weiß, dass sie ihn nicht ändern kann. Jenny bewegt sich kaum, sie ist starr und hält den Blick meist gesenkt. Bevor sie Richtung Fenster geht, um Mackie zu verraten, wird ihr Blick düster – sie weiß, nun gibt es kein Zurück mehr.

Die Jenny der FLV nimmt den Geldschein von Frau Peachum schneller an. Kurz bevor Frau Peachum das Bordell verlässt, hält Frau Peachum Jennys Hände. Als Frau Peachum weg ist, blickt sie starr und lehnt sich locker an die Wand (kein Anschmiegen). Jenny gratuliert Mackie abschätzig und ironisch zur Hochzeit. Sie sieht ihn dabei hart an. Die ganze Einstellung, in der Jenny über Mackies Hand streicht, als diese sich ihr entzieht, wurde in der FLV weggelassen.

Schlüsselszene S 15:

In der GLV wirkt Jenny verzagt und enttäuscht, als sie Frau Peachum das Handzeichen gibt. Beim Singen wirkt sie verbittert, hat einen harten und starren Blick und ein zynisches und rachsüchtiges Lächeln. Sie senkt manchmal den Blick. Als er ihr sagt, dass er sie trotz allem nie vergessen werde und sich quasi entschuldigend aus der Affäre zieht („Was kann ein Gentleman noch sagen? Ein Gentleman kann nicht mehr sagen.“), lächelt sie ihn an. Sie liebt ihn trotz allem, das wird ihr hier klar. Nach einer kurzen spielerisch-amourösen Rangelei klammert Jenny sich an Mackie und schmiegt sich dann an ihn.

In der FLV wirkt Jennys Handzeichen verstohlener, sie blickt sich nochmal um, um zu sehen, ob niemand im Bordell das Handzeichen gesehen hat. Jenny wirkt beim Singen lässiger und selbstsicherer, ihr Blick ist intensiv und angsteinflößend, aber auch herausfordernd. Jenny lächelt nicht, als Mackie die Gentleman-Phrase sagt. Sie klammert sich nicht an ihn, sondern es ist Mackie, der sie an sich zieht. Jenny legt lediglich ihren Kopf an seine Schulter.

Schlüsselszene S 16:

In der GLV hält Jenny Mackies Hände fest umschlossen, als sie ihn anfleht, er möge fliehen. In der FLV hält sie ihn an den Schultern.

Jenny tritt in weniger Szenen auf als Mackie, Messer oder Polly. Die drei analysierten Szenen wurden als Schlüsselszenen identifiziert, um die Unterschiede in der Charakterisierung der Jenny in der GLV und der FLV herausarbeiten zu können. Der Punkt der theoretischen

Sättigung nach Keppler und Peltzer (vgl. 2015: 46f.) wurde erreicht und von der Analyse weiterer Schlüsselszenen wird aus diesem Grund abgesehen.

4) Einsatz von Licht

Da das Spiel mit Licht und Schatten einen wesentlichen Teil dazu beiträgt, wie wir die Figuren charakterlich wahrnehmen, sollen die Unterschiede in Bezug auf die Lichtgestaltung zwischen der GLV und der FLV direkt im Anschluss an die Kategorie „Unterschiede in der Darstellung der Figuren“ behandelt werden. Herangezogen werden die bereits im Filmtransskript (Anhang 2.1 GLV und Anhang 2.2 FLV) genau dargestellten Szenen.

Schlüsselszene S 2_1:

Für diese Schlüsselszene lassen sich folgende Beobachtungen in Bezug auf den Einsatz von Licht und Schatten festhalten: Der Lichtstil der GLV ist im Low Key gehalten, während jener der FLV deutlich heller ausgeleuchtet ist und im High Key-Bereich anzusiedeln ist. Die Augen des deutschen Mackie Messer liegen im Schatten, was ihn deutlich geheimnisvoller und gefährlicher erscheinen lässt. Die dunkler gestaltete Ausleuchtung der GLV lassen Mackie Messers Anzug in der GLV dunkler wirken. Der Kontrast zwischen hell und dunkel ist stärker ausgeprägt. Die weiße Krawatte und das weiße Einstecktuch des deutschen Mackie Messer geben zusätzlich die Möglichkeit mit Licht und Schatten zu spielen – sie leuchten förmlich.



Abbildung 45: Still aus S 2_1 GLV



Abbildung 46: Still aus S 2_1 FLV

Schlüsselszene S 2_2:

Die Schlüsselszene S 2_2 der GLV ist generell weniger hell ausgeleuchtet als die der FLV. Wieder können wir stärkere Kontraste und Schatten beobachten, die v.a. auf Mackie Messers und Pollys Gesicht deutlich erkennbar sind.



Abbildung 47: Still aus S 2_2 GLV



Abbildung 48: Still aus S 2_2 FLV

Schlüsselszene S 2_3:

In der Schlüsselszene S 2_3 sind sowohl beim deutschen Mackie Messer als auch bei seinem französischen Pendant Schatten auf dem Gesicht zu sehen. Trotzdem ist deutlich zu erkennen, dass in der GLV stärkere Schatten auf Mackies Gesicht geworfen werden. Ebenfalls ist ein Unterschied in der Richtung des Lichteinfalles zu erkennen: In der GLV fällt das Licht von rechts ein, während es in der FLV von links einfällt und somit mehr Licht auf Mackies Gesicht projiziert.



Abbildung 49: Still aus S 2_3 GLV



Abbildung 50: Still aus S 2_3 FLV

Schlüsselszene S 2_4:

Erneut ist die FLV weitaus heller ausgeleuchtet. Mackie Messers Gesicht ist sehr gut erkennbar. In der GLV fällt vor allem die weiß strahlende Krawatte von Mackie Messer sowie sein Gehstockknauf auf, die durch die dunklere Ausleuchtung besonders zur Geltung kommen.



Abbildung 51: Still aus S 2_4 GLV



Abbildung 52: Still aus S 2_4 FLV

Schlüsselszene S 8:

In der Schlüsselszene S 8 der GLV liegt die Hälfte von Pollys Gesicht im Schatten, während sie ihr Lied singt. Das Gesicht der französischen Polly ist hell ausgeleuchtet und ihr Schleier scheint zu strahlen. Das Gesicht des deutschen Mackie Messer liegt wieder in Schatten gehüllt, während jenes seines französischen Pendants hell ausgeleuchtet ist.



Abbildung 53: Still aus S 8 GLV



Abbildung 54: Still aus S 8 FLV



Abbildung 55: Still aus S 8 GLV



Abbildung 56: Still aus S 8 FLV

Schlüsselszene S 13:

In der Schlüsselszene S 13 scheint in der FLV ein zusätzlicher Scheinwerfer frontal auf die Schauspielerinnen gerichtet zum Einsatz gekommen zu sein. Die Gesichter der FLV sind hell erleuchtet, während jene der GLV dunkler sind. Ebenso verhält es sich mit der Umgebung, die in der FLV besser zu erkennen ist.



Abbildung 57: Still aus S 13 GLV



Abbildung 58: Still aus S 13 FLV



Abbildung 59: Still aus S 13 GLV



Abbildung 60: Still aus S 13 FLV



Abbildung 61: Still aus S 13 GLV



Abbildung 62: Still aus S 13 FLV

Schlüsselszene S 14_1:

Das Gesicht des deutschen Mackie Messers liegt im Schatten, jenes des französischen ist ausgeleuchtet. Sein Schatten zeichnet sich in der GLV deutlich ab, während er in der FLV nur diffus zu erkennen ist.



Abbildung 63: Still aus S 14_1 GLV



Abbildung 64: Still aus S 14_1 FLV

Schlüsselszene S 14_2:

Das Gesicht von Frau Peachum liegt in der GLV weitestgehend im Schatten, als sie Jenny ihr Angebot unterbreitet. In der FLV ist das Gesicht gut ausgeleuchtet. Als Jenny Frau Peachum nachsieht, ist wieder deutlich die in Gesamtheit dunkler ausgestaltete Ausleuchtung sichtbar. Diesmal ist allerdings im Gesicht der französischen Jenny ein sehr markanter Schatten über ihrem rechten Augen zu beobachten, der sich durchaus mit der ebenfalls dunkleren Charakterisierung ihrer Figur in der FLV deckt.



Abbildung 65: Still aus S 14_2 GLV



Abbildung 66: Still aus S 14_2 FLV



Abbildung 67: Still aus S 14_2 GLV



Abbildung 68: Still aus S 14_2 FLV

Schlüsselszene S 15:

Als Mackie Messer aus dem Separee kommt, um Jenny zuzuhören, ist er in der GLV fast nur als Silhouette zu erkennen. Seine Gesichtszüge sind nicht auszumachen. In der FLV erkennen wir sowohl Mackie Messers Gesichtszüge als auch die Umgebung aufgrund der hellen Ausleuchtung. Die deutsche Jenny wird beim Singen ihres Liedes im Low Key beibehalten, während ihr französisches Pendant heller ausgeleuchtet ist. Als Mackie Jenny an die alten Zeiten erinnert, ist die Intensität des Scheinwerfers in der FLV deutlich höher. Trotzdem sind diesmal auch in der FLV deutliche Schatten in Mackies Gesicht zu erkennen.



Abbildung 69: Still aus S 15 GLV



Abbildung 70: Still aus S 15 FLV



Abbildung 71: Still aus S 15 GLV



Abbildung 72: Still aus S 15 FLV



Abbildung 73: Still aus S 15 GLV



Abbildung 74: Still aus S 15 FLV

Schlüsselszene S 16:

Die GLV ist im Low Key ausgeleuchtet. Oft sind nur Silhouetten zu erkennen. Die FLV ist deutlich heller ausgeleuchtet. Die Gesichter und die Umgebung sind besser zu erkennen.

Wird die Beleuchtung allerdings nicht zur Beleuchtung der Figuren eingesetzt, so lassen sich keine Unterschiede in der Beleuchtung feststellen (Abb. 81 und Abb. 82).



Abbildung 75: Still aus S 16 GLV



Abbildung 76: Still aus S 16 FLV



Abbildung 77: Still aus S 16 GLV

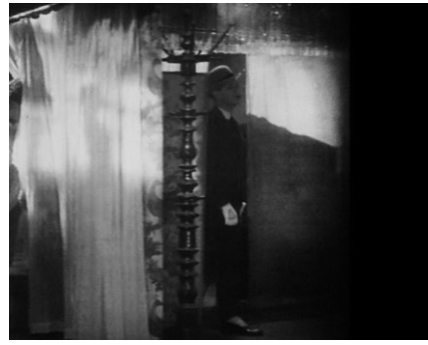


Abbildung 78: Still aus S 16 FLV



Abbildung 79: Still aus S 16 GLV



Abbildung 80: Still aus S 16 FLV



Abbildung 81: Still aus S 16 GLV



Abbildung 82: Still aus S 16 FLV

Schlüsselszene S 18:

Auch in der Schlüsselszene S 18 ist zu beobachten, dass in großen Einstellungen, die nicht direkt die Figuren ausleuchten, keine Unterschiede in der Beleuchtung festgestellt werden können (vgl. Abb. 83 und Abb. 84). Wird allerdings eine Figur ausgeleuchtet, so haben wir es erneut mit einer deutschen Polly zu tun, deren Gesicht in der GLV stark im Schatten liegt, während Pollys Gesicht und die gesamte Umgebung in der FLV weitaus heller ausgeleuchtet sind.



Abbildung 83: Still aus S 18 GLV



Abbildung 84: Still aus S 18 FLV



Abbildung 85: Still aus S 18 GLV



Abbildung 86: Still aus S 18 FLV

Die in den Schlüsselszenen beschriebenen Unterschiede in der Lichtführung lassen sich im gesamten Film beobachten. Der Punkt der theoretischen Sättigung nach Keppler und Peltzer (vgl. 2015: 46f.) wurde somit erreicht und von der Analyse weiterer Schlüsselszenen wird aus diesem Grund abgesehen.

5.3 Phase 3: Darstellung der Ergebnisse

Die Darstellung der Ergebnisse der Film- und Fernsehanalyse der GLV und der FLV der 3-GROSCHEN-OPER erfolgt nach Schwerpunkten. Wie bereits in Phase 2 dargestellt, haben sich diese im Laufe der Anfertigung des Sequenzprotokolls wie folgt ermitteln lassen:

- Generierung von Genreerwartungen
- Einsatz von Stille/Musik
- Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen
Auf welche Weise werden die Darstellerinnen durch äußerliche Merkmale charakterisiert (Kostüme, Accessoires, Schminke, Größe etc.)?
- Unterschiede in der Darstellung der Figuren
Auf welche schauspielerische Mittel greifen die Darstellerinnen zurück (Mimik, Gestik, Proxemik etc.)?
- Einsatz von Licht

Die Verortung der Kategorien für die Unterschiede, wie sie in den Sprachversionen im Laufe der Analyse beobachtet wurden, sind detailliert in den Sequenzprotokollen (Anhang 1.1 Sequenzprotokoll GLV und Anhang 1.2 Sequenzprotokoll FLV) einzusehen.

1) Generierung von Genreerwartungen:

In dieser Kategorie soll der Frage nachgegangen werden, ob beim Publikum unterschiedliche Genreerwartungen aufgrund der ersten Minuten des Films geweckt werden. Diese Frage ist nach Analyse der Schlüsselszenen zu bejahen. Sowohl der deutlich vermehrte Einsatz von Musik als auch die Wahl des Schrifttyps und die Unterschiede in der Reihung der Mitwirkenden im Vorspann lässt unterschiedliche Genreerwartungen beim Publikum entstehen. Während diese bei der FLV eher in Richtung Musikfilm tendieren, so weckt die beklemmende Stimmung der GLV Assoziationen, die den Film in die Tradition des deutschen Stummfilms einreihen lassen.

2) Einsatz von Stille/Musik:

In dieser Kategorie soll untersucht werden, ob beide Sprachversionen ein gleiches Maß an Stille zulassen bzw. ob der Einsatz von Musik und Geräuschen auf dieselbe Weise ausgestaltet ist. Wie die Schlüsselszenen zeigen, lässt die FLV keinen Raum für Stille. Sie wird von Soundbridges übertönt. Die GLV lässt Stille in – für heutige Maßstäbe – hohem Maß zu. Lange Teile der analysierten Schlüsselszenen kommen zur Gänze ohne Musik und Geräusche aus. Die Nähe zum Stummfilm ist in der GLV deutlich erkennbar.

3) Unterschiede in der Charakterisierung der Schauspielerinnen:

In dieser Kategorie soll der Frage nachgegangen werden, ob die Darstellerinnen in den beiden Sprachversionen auf unterschiedliche Weise durch äußerliche Merkmale charakterisiert werden. Dafür werden Unterschiede bei den Kostümen, den Accessoires, der Schminke, Frisur und Haarfarbe etc., aber auch körperliche Gegebenheiten wie Körpergröße oder besondere Merkmale, genau untersucht.

Mackie Messer:

Sowohl der deutsche als auch der französische Mackie Messer trägt den gesamten Film über dieselbe Garderobe. Lediglich in S 13 trägt er einen langen (Haus-)Mantel und raucht Pfeife.

Der deutsche Mackie Messer erzeugt bereits allein aufgrund seiner Körpergröße einen einschüchternden Eindruck. Sein imposantes Auftreten wird durch den eleganten Kleidungsstil mit Krawatte und Einstecktuch verstärkt. Die generell dunklere Ausleuchtung verstärkt den Kontrast. Er trägt einen Schnurrbart und etwas längeres Haar, während sein französisches Pendant glattrasiert ist und ihm keine Strähne ins Gesicht fallen kann. Beide tragen denselben Elfenbeinstock mit verstecktem Degen. Der deutsche Mackie Messer erzeugt einen eleganteren, kühleren und bedrohlicheren Eindruck, während sein französisches Pendant einen lässigeren, moderneren und sorgloseren Mackie Messer verkörpert. In der FLV lässt sich Make-Up erahnen - ein Umstand, der wiederum dem Genre Musikfilm entspricht.

Polly:

Die Polly der GLV trägt nur sehr dezentes Make-Up und ein hochgeschlossenes Brautkleid mit langen Ärmeln. Sowohl ihre dunkles Haar als auch die generell dunklere Ausleuchtung sowie ihre Kostüme und Accessoires vermitteln ein strengeres, ernsthafteres und kraftvolleres Auftreten. Ihr französisches Pendant erweckt mit hellerem Haar, generell hellerer Ausleuchtung sowie dem dekolletierten Brautkleid mit kürzeren Ärmeln und den Ohringen einen fröhlicheren, sorgloseren Eindruck. Auch das stärker sichtbare Make-Up passt in dieses Bild sowie zum Genre Musikfilm.

Jenny:

Die Charakterisierung in beiden Sprachversionen lässt ähnliche Unterschiede wie jene bei Polly erkennen: Der Ausschnitt in der FLV ist tiefer und Jenny trägt mehr Schmuck. Bei Make-up und Haaren sind keine großen Unterschiede zu erkennen. Der in der GLV generell dunkleren Ausleuchtung wirkt die deutsche Jenny mit eher hellerem Gewand entgegen. Ihr Hut hat eine kleinere Krempe und lässt so weniger Schatten auf ihr Gesicht fallen. Die französische Jenny trägt dunkleres Gewand und einen Hut mit breiter Krempe, der mehr Schatten auf ihr Gesicht wirft.

4) Unterschiede in der Darstellung der Figuren:

In dieser Kategorie soll untersucht werden, auf welche schauspielerischen Mittel die Darstellerinnen zurückgreifen, um ihre Figur darzustellen. Konkret bedeutet das Unterschiede in der Mimik, Gestik, Proxemik etc.

Mackie Messer:

Der Mackie Messer der GLV lächelt weniger, ist sehr imposant und angsteinflößend. Sein Blick ist hart und kalt und seine Art sich zu bewegen ist gewalttätig und zackig. Er strahlt große Autorität aus und niemand wagt es, ihm zu widersprechen. Ein Blick des deutschen Mackies genügt, um die Leute zum Schweigen zu bringen oder dazu, das zu tun, was Mackie von ihnen möchte. Der deutsche Mackie hat keine Angst davor, von der Polizei gefangen zu werden. Der Mackie Messer der FLV lächelt viel öfter und manchmal sogar breit. Er ist amüsanter und lässiger und weitaus weniger beängstigend. Als die Polizei hinter ihm her ist, reagiert er hektisch und beängstigt.

Polly:

Die deutsche Polly ist selbstsicher, herrisch und energisch. Sie handelt selbstbestimmt. Die Polly der GLV trägt ihren Kopf hoch erhoben. Sie lächelt wenig und kann drohend und ironisch sein. Sie ist Mackie ebenbürtig. Die französische Polly ist weicher und verträumter. Sie flirtet mit Mackie und reagiert gefühlsbetonter. Die Polly der FLV lächelt mehr. Sie ist sichtlich von Mackie beeindruckt.

Jenny:

In der GLV spürt man deutlich, dass Jenny Mackie wirklich liebt. Ihre Zuneigung zu ihm ist offensichtlich. Sie weiß, dass sie ihn nicht ändern kann und resigniert aus diesem Grund. Jenny ist enttäuscht vom Leben und wie sie von anderen behandelt wird – Mackie inklusive. Aber sie weiß, sie kann nicht aufhören ihn zu lieben. Sie klammert sich an ihn, kann nicht ohne ihn sein. In der FLV wird Jennys Zuneigung für Mackie nicht ganz so deutlich, wie in der GLV. Es kommt zu weniger sanften Berührungen, Jenny wirkt nicht verzweifelt zu ihm hingezogen, sondern eher verbittert und hasserfüllt. Sie wirkt selbstbewusster.

5) Einsatz von Licht:

In dieser Kategorie soll der Frage nachgegangen werden, ob die unterschiedlichen Sprachversionen unterschiedliche Lichtkonzepte verfolgen. Die detaillierte Analyse der Schlüsselszenen lassen eindeutig erkennen, dass in der GLV ein Low-Key-Konzept verfolgt wird. Die Figuren haben stärkere Schatten im Gesicht und sind teilweise sogar nur silhouettenhaft zu erkennen. Dadurch schließt das Publikum auf einen vielschichtigen Charakter, der Geheimnisse hat und potenziell gefährlich ist oder etwas im Schilde führt. Die generell helle Ausleuchtung der Gesichter und die allgemein im High Key anzusiedelnde Lichtführung in der FLV wiederum tragen dazu bei, dass die Figuren weniger bedrohlich wahrgenommen werden. Sie geben ihre Gefühle offener preis, wirken weniger geheimnisvoll und weniger bedrohlich.

Besonders hervorzuheben ist, dass die Lichtführung in Bezug auf die Darstellung der Schauspieler besonders stark variiert, während der Einsatz von Licht in großen Einstellungen, die keine Figuren als zentralen Inhalt haben, keine oder nur geringe Unterschiede erkennen lässt. Folglich sind große Einstellungen ohne Figuren bzw. ohne Figuren als zentrales Element auf sehr ähnliche Weise ausgeleuchtet. Dieser Umstand lässt darauf schließen, dass die Unterschiede in der Lichtführung v.a. die Markierung der charakterlichen Eigenschaften der Figuren zum Ziel haben.

Doch die beobachteten Unterschiede im Einsatz von Licht haben nicht nur Auswirkungen darauf, wie das Publikum die Figuren wahrnimmt. Die Abweichungen in der Lichtführung wirken sich ebenfalls auf die Genrezugehörigkeit eines Films aus. Der generell dunklere Darstellungsstil der GLV steht klar in der Tradition des deutschen Stummfilms, der im Besonderen für die Perfektionierung seines Spiels mit Licht und Schatten berühmt ist. Die im Gesamten hellere Ausleuchtung der FLV gleicht jenem leichter Komödien des für die Zeit typischen populären französischen Theaters.

6 Conclusio

Das erste deklarierte Ziel dieser Arbeit – nämlich die Gewährung eines Einblicks in die Entstehungsgeschichte der audiovisuellen Translation – konnte erfüllt werden. Der Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm stellte die verbale Sprache in den Mittelpunkt und somit auch die Herausforderung ihrer Übertragbarkeit (vgl. Wahl 2003: 9). In den Anfängen der audiovisuellen Übersetzung existierten zahlreiche Translationsverfahren parallel nebeneinander: Voice-Over, Zwischentitel, Anfertigung von Stummfilmversionen, Untertitelung, Synchronisation und Sprachversionen; wobei die letzten drei Verfahren die Gemeinsamkeit besitzen, dass die Dialogszenen zunächst in die Zielsprache übersetzt werden müssen. Die Untertitelung stieß zu Beginn auf Ablehnung beim Publikum, sei es aufgrund mangelnder Alphabetisierung, der Hürde, die das gleichzeitige Lesen während der Betrachtung eines Filmes darstellt oder weil die Originalsprache des Films abgelehnt wurde. Doch auch die Synchronisation wurde nicht von Beginn an vom Filmpublikum akzeptiert. Dieser Umstand ist allerdings nicht auf mangelnde technische Umsetzung zurückzuführen, die bereits eine qualitativ einwandfreie Synchronisation ermöglichte. Die Ablehnung synchronisierter Filme lässt sich vielmehr auf den Bruch mit der Einheit von Stimme und Körper zurückführen, der vom damaligen Publikum als höchst befremdlich wahrgenommen wurde. So erschien die Anfertigung einer Sprachversion zu Beginn der Tonfilmära eine gute Lösung jener Probleme darzustellen, die mit der Untertitelung und der Synchronisation einhergingen. Die Fremdheit der Originalsprache wurde eliminiert, ebenso die Herausforderung des Lesens bei gleichzeitigem Betrachten eines Filmes. Und auch die Einheit von Sprache und Körper blieb gewahrt. Zusätzlich ergaben sich neue Möglichkeiten, wie die Besetzung mit beim Zielpublikum bekannten und beliebten Darstellerinnen sowie die Adaptierung an die Rezeptionsgewohnheiten des Zielpublikums. Doch anders als bei der Untertitelung und der Synchronisation, muss die Entscheidung über die Anfertigung einer Sprachversion bereits in der Planungsphase eines Films getroffen werden. Die sehr hohen Kosten, die bei der Produktion einer MLV entstehen, führten außerdem dazu, dass sich dieses Übersetzungsverfahren nur auf den größten Filmmärkten durchsetzen konnte. Gewöhnungsprozesse beim Filmpublikum führten zu einer stetig wachsenden Akzeptanz von Untertitelung und Synchronisation. Ab den 1940er Jahren wurden Sprachversionen nur noch in Einzelfällen produziert. Es etablierten sich andere Strategien der kulturellen Adaptation, sofern diese als notwendig erachtet wurden: das (auch heute noch erfolgreich produzierte) Remake sowie die nicht mehr praktizierte Anfertigung von Filmen, die gezielt für einen bestimmten Exportmarkt produziert wurden. Es ist interessant zu beobachten, dass jene Märkte, die zu Beginn der Tonfilmära mit MLVs bedient wurden, heute zu jenen Ländern gehören, die die Synchronisation der Untertitelung vorziehen (vgl. Garncarz 2005: 115, 117 & 2006a: 16). Sprachversionsfilme können somit als besondere Erscheinungsform der audiovisuellen Übersetzung betrachtet werden, deren zeitliche Relevanz zwar nur von kurzer Dauer war, die aber auf ihrem Höhepunkt auf große Resonanz beim Publikum stießen. Außerdem sollte ihre Bedeutung als Übergangsform nicht unterschätzt werden. Durch die Existenz von MLVs wurde dem Filmpublikum die nötige Zeit zugestanden, um

unterschiedlichste Lernprozesse zu durchlaufen, die schließlich zur Akzeptanz und Durchsetzung der auch heute noch gängigen audiovisuellen Translationsstrategien führten: der Synchronisation und der Untertitelung.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war es, Auskunft über das Übersetzungsverständnis jener Zeit zu erhalten. Die Sprachversion wurde zu ihrer Blütezeit in kultureller Hinsicht als Idealverfahren der Filmübersetzung betrachtet (vgl. Garncarz 2006a: 11). Die Übersetzung war als solche nicht erkennbar und all jene Elemente, die vermeintlich lokalisiert werden mussten, konnten angepasst werden. Dieser Umstand wurde als besondere Qualität von MLVs stets hervorgehoben und die Notwendigkeit der Anpassung an „Geschmack und Charakter des jeweiligen Publikums“ (Film-Kurier 2.8.1930) wurde als selbstverständlich betrachtet. Somit gewinnen wir einerseits einen Einblick in ein recht enges Kulturverständnis, das kulturelle Unterschiede an Nationalsprachen knüpft. Andererseits haben wir es auch mit einem Übersetzungsverständnis zu tun, das erkennt, dass „Texte nicht einfachhin übersetzt werden, sondern dem Geschmack des Publikums angepaßt werden“ (Film-Kurier 2.8.1930). Der Ansicht, Übersetzen sei lediglich die Übertragung eines Textes von einem sprachlichen Code in einen anderen wird somit eine Absage erteilt. Der Ausgangstext als zentrales Element einer Übersetzung wird durch die Zieltextrezipientinnen abgelöst – ein Prozess, der sich auch im Laufe der Entwicklung der Translationswissenschaft vollzogen hat. Die in den MLVs praktizierte kulturelle Anpassung an das Zielpublikum unterliegt fraglichen kulturellen Zuschreibungen, aber die frühe Einsicht, dass den Zieltextrezipientinnen oberste Priorität im Übersetzungsprozess eingeräumt werden sollte, sollte in ihrer Fortschrittlichkeit gewürdigt werden.

Das vordergründige Ziel dieser Arbeit war die Herausarbeitung und Analyse der Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Inszenierung, der Darstellung der Handlung und der Figuren beider Sprachversionen der 3-GROSCHEN-OPER sowie deren mögliche Auswirkungen auf die Narration. In einem letzten Schritt sollte der Versuch unternommen werden, die Frage zu beantworten, ob der Translationsprozess einen Genrewechsel bedingt haben kann. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Sprachversionen eine unterschiedliche Grundstimmung erzeugen. Während die GLV beklemmender, düsterer und härter ist, so wirkt die FLV eindeutig unbeschwerter und heller. Die Ergebnisse der soziologischen Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015) konnten diese Wahrnehmung intersubjektiv nachvollziehbar machen und an mess- und vergleichbare Parameter knüpfen, die da sind: der Einsatz von Musik und Stille, der Einsatz von Licht und Schatten sowie die Charakterisierung und Darstellung der Figuren. Zusammenfassend soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass bereits der Vorspann unterschiedliche Genreerwartungen beim Filmpublikum weckt: Während diese bei der FLV eher in Richtung Musikfilm tendieren, so erzeugt die GLV Assoziationen, die den Film in die Tradition des deutschen Stummfilms einreihen lassen. Auch im weiteren Verlauf des Films lässt sich feststellen, dass aufgrund eines verstärkten Einsatzes von Stille in der GLV die Nähe zum deutschen Stummfilm deutlich spürbar ist, während die FLV wenig bis keinen Raum für Stille gibt. Sowohl die Besetzung als auch die Kostüme und Accessoires der Figuren untermauern die charakterlichen Eigenschaften, die den Figuren gegeben werden sollen. Ist der deutsche Mackie Messer schon allein aufgrund seiner Körpergröße imposant und

einschüchternd, so werden diese Charakterzüge mittels Garderobe, Styling und Accessoires noch verstärkt. Er interpretiert seine Rolle deutlich autoritärer und kälter. Der französische Mackie ist kleiner. Er interpretiert seine Rolle lässiger und weniger angsteinflößend. Die deutsche Polly strahlt Kraft und Selbstsicherheit aus, während ihr französisches Pendant die Rolle schmachsender und leichter interpretiert und sowohl die Kostüme als auch das Styling und Make-Up ihre Figur erneut in das Genre Musikfilm einreihen lassen. In Hinblick auf Pollys Kostümierung werden dem französischen Publikum tiefere Einblicke ins Dekolleté der Darstellerin gewährt, wobei an dieser Stelle nicht festgestellt werden kann, ob dies eine Anpassung an die vermeintliche Prüderie des deutschsprachigen Publikums darstellt oder in Hinblick auf die Zugehörigkeit zum Genre Musikfilm zu werten ist. Auch der hohe Bekanntheitsgrad von Bertolt Brecht und des Bühnenstücks im deutschsprachigen Raum können hierfür einen Mitgrund liefern. Die deutsche Jenny ist vielschichtiger und widersprüchlicher als ihr französisches Pendant; ein Umstand der sowohl in der Darstellung als auch in den Kostümen und den Accessoires Niederschlag findet. Sowohl die Grundstimmung als auch die Zuschreibung von charakterlichen Eigenschaften der Figuren werden durch den Einsatz von Licht und Schatten verstärkt. Ebenso bewirkt die dunklere Ausleuchtung und der verstärkte Einsatz von Schatten in der GLV Assoziationen an das deutsche Stummfilmkino und die hellere Ausleuchtung der FLV lässt an leichte Komödien des für die Zeit typischen französischen Theaters denken.

Unter Berücksichtigung der Erkenntnisse, die durch die Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015) in dieser Arbeit gewonnen wurden, stellt sich nun abschließend die Frage, ob der Translationsprozess der 3-GROSCHEN-OPER so weit in die Narration eingreift, um einen Genrewechsel auszulösen, also ob wir es mit einer Form von „intergenerischer Translation“ (vgl. Kaindl 2019: 60) zu tun haben. Diese Fragestellung ist nicht ohne weiteres eindeutig zu beantworten, denn auch wenn die Ergebnisse der Analyse darauf schließen lassen, dass sich die Inszenierung der FLV eindeutig stärker am Genre Musikfilm orientiert, so kann der GLV dieses Genre auch nicht eindeutig abgesprochen werden. Trotzdem wird der vermeintlichen Erwartung des deutschsprachigen Publikums entsprochen, dessen Sehgewohnheiten sich vor allem am deutschen Stummfilmkino orientieren, welches das Spiel mit Licht und Schatten perfektioniert hatte. Auch ist klar zu erkennen, dass angenommen wurde, dass dem deutschsprachigen Publikum eindeutig mehr Stille zuzumuten ist bzw. diese vom Stoff verlangt wird. Die Nähe zum Bühnenstück wird in der GLV nicht zuletzt aufgrund der Schauspielerinnen deutlich spürbar. Vielleicht ist die Loyalität zum Stoff in der FLV von G.W. Pabst nicht so strikt interpretiert worden und andere Kriterien, wie etwa die ökonomische Verwertbarkeit, standen im Vordergrund. Über all diese Umstände kann an dieser Stelle allerdings nur gemutmaßt werden. Aus diesem Grund kann nicht mit Bestimmtheit darüber geurteilt werden, ob die Translation einen Genrewechsel verursacht hat. Geht man wie Keppler und Peltzer (2015: 137) davon aus, dass es das Publikum ist, welches letztendlich über die Zugehörigkeit eines Films zu einem bestimmten Genre bestimmt, tut sich an dieser Stelle eine neue Forschungsperspektive auf, die sich damit beschäftigen könnte, welche Unterschiede in der Rezeption der beiden Sprachversionen in den deutschsprachigen und den französischsprachigen Medien festzustellen sind.

Bibliographie

Altmayer, Claus. 2006. ‚Kulturelle Deutungsmuster‘ als Lerngegenstand. Zur kulturwissenschaftlichen Transformation der ‚Landeskunde‘. *Fremdsprachen lehren und lernen* 35, 44-59.

Balázs, Béla. 2001 [1924]. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barnier, Martin. 2002. *En route vers le parlant*. Liège: Éditions du Céfal.

Basile, Giusy & Gavouyère, Chantal (Hg.) 1996. *La chanson française dans le cinéma des années trentes : discographie*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.

Bassnett, Susan & Lefevere, André. 1998. *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.) 1990. *Translation, History and Culture*. London, New York: Pinter Publishers.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas. 2009 [1966]. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Bogucki, Łukasz. 2013. *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Brown, Geoff. 2006. „Eurovision. Hans May, Richard Eichberg, Joseph Schmidt und der Grand Prix de la Chanson.” In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 107-122.

Brownlow, Kevin. 1997. *Pioniere des Films – Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Calabretto, Roberto. 2004. Due versioni musicali a confronto: Die Dreigroschenoper e L'opéra de quat'sous di Georg Wilhelm Pabst. *Cinema & Cie*, Winter 2004: 4, 30-47.

Chiaro, Delia & Heiss, Christine & Bucaria, Chiara. 2008. *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.

Chion, Michel. 1993 [1982]. *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.

Ciné-Journal. 5.6.1931 (Nr. 1136). *Les ventriloques nous imposeront-ils leurs patins?* Verfassers: Roullet, Jacques.

Ciné-Journal. 5.6.1933 (Nr. 1203). *Le temps du doublage*. Verfassers: Druhot, L.

Claus, Horst. 2006. „Geschäft ist Geschäft oder: Warum die Ufa lieber französische als englische Versionen dreht.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 133-145.

Courtade, Francis. 1991. „Die deutsch-französischen Koproduktionen.“ In: Hurst, Heike & Gassen, Heiner (Hg.) *Kameradschaft – Querele*. München: CICIM, 159-172.

Delabastita, Dirk. 1989. Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel: Revue Internationale de la Traduction/International Journal of Translation*. Nr. 35(4), 193-218.

Derrida, Jacques. 1980. La loi du genre. *Glyph* 7, 176–201.

Deutsche Filmzeitung. 11.8.1933 (Nr. 32) *Nationaler und internationaler Film*.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins B.V.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) & **Anderman**, Gunilla (Hg.) 2009. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.) 2015. *Audiovisual translation: taking stock*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ.

Die Filmwoche. 30.11.1932 (Nr. 48). Stimmenwanderung. Verfasserin: Rommer, Claire.

Die Kinotechnik. 5.9.1930. Die Illusion beim Tonfilm. Verfasser: Pander, Hans.

Distelmeyer, Jan (Hg.) 2006. *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre*. München: edition text und kritik im Boorberg Verlag.

Döring, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.

Đurovičová, Nataša. 1992. „Translating America: The Hollywood Multilingual 1929-1933.“ In: Altman, Rick (Hg.) *Sound Theory. Sound Practice*. New York, London: Routledge, 138-152.

Đurovičová, Nataša. 2006. „Paramount und das homöostatische Moment. MLV-Produktion in Joinville.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 65-78.

Elleström, Lars. 2010a. „Introduction.“ In: Elleström, Lars (Hg.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave MacMillan, 1–8.

Elleström, Lars. 2010b. „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.“ In: Elleström, Lars (Hg.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave MacMillan, 11–48.

Film-Kurier. 31.5.1930 (Nr. 127/128). Antworten auf 10 Fragen über die Tonfilmlage Europas.

Film-Kurier. 2.8.1930 (Nr. 181). Locarno des Films. Verfasser: Leclère, René.

Film-Kurier. 7.8.1930 (Nr. 185). Die Versionen. Verfasser: Ritter, Karl.

Film-Kurier. 27.12.1930 (Nr. 304). Jetzt wäre es Zeit. Erobert den Auslandsmarkt durch rationelle Versionenherstellung. Verfasser: Czerny, Ludwig.

Film-Kurier. 9.6.1931 (Nr. 132). L'Opéra de Quat'Sous. Verfasser: Feld, Hans.

Fillmore, Charles J. 1977. „Scenes-and-frames semantics.“ In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic structure processing*. Amsterdam: N. Holland, 55-81.

Fischer, Wolfram (Hg.) 1987. *Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*. Bd. 6. Stuttgart: Klett.

Frankfurter Zeitung. 6.12.1930 (Nr. 910). Im Westen nichts Neues. Verfasser: Kracauer, Siegfried.

Fröhlich, Gustav. 1983. *Waren das Zeiten: Mein Film-Heldenleben*. München, Berlin: Herbig.

Gambier, Yves. 2006. „Multimodality and Audiovisual Translation“. In: Carroll, Mary & Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen 1-5 May*. Online unter: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf, Stand: 28.04.2023.

Gambier, Yves. 2013. „The position of audiovisual translation studies“. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. New York: Routledge, 45-59.

Garncarz, Joseph. 1992. *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt a.M.: Lang.

Garncarz, Joseph. 1994. „Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925-1990.“ In: Ellwood, David W. & Kroes, Rob (Hg.) *Hollywood in Europe*. Amsterdam: University Press, 94-135.

Garncarz, Joseph. 1996. „Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme.“ In: Sturm, Sybille M. & Wohlgemuth, Arthur (Hg.), 127-140.

Garncarz, Joseph. 2003. Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren. *Schnitt* Winter 2003: 29, 16-19.

Garncarz, Joseph. 2006a. „Untertitel, Sprachversionen, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 9-18.

Garncarz, Joseph. 2006b. „Versionen versus Dubbing. Fremde Töne im Sprechfilm.“ In: Schöning, Jörg (Red.), 13-20.

Gentzler, Edwin. 1998. „Foreword“ In: Bassnett, Susan & Lefevere, André. *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, ix-xxii.

Glaser, Barney G. & **Strauss**, Anselm L. 2010 [1967]. *Grounded Theory: Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Hans Huber.

Goergen, Jeanpaul. 1996. „Entente und Stabilisierung. Deutsch-französische Filmkontakte 1925-1933.“ In: Sturm, Sybille M. & Wohlgemuth, Arthur (Hg.), 51-62.

Hailey, Christopher. 1986. „Creating a Public, Addressing a Market: Kurt Weill and Universal Edition.“ In: Kowalke, Kim (Hg.), *A New Orpheus: Essays on Kurt Weill*. New Haven, London: Yale University Press, 21-35.

Hamburger Echo. 25.4.1931. Die Dreigroschenoper. Verfasser: Braune, Heinrich.

Hecht, Werner & **Knopf**, Jan & **Mittenzwei**, Werner & **Müller**, Klaus-Detlef (Hg.). 1988. *Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 5: Stück 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, 187-289.

Herder, Johann Gottfried. 1967 [1774]. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hermans, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martins Press.

Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.

Higson, Andrew. 1992. „Film-Europa. Dupont und die britische Filmindustrie.“ In: Bretschneider, Jürgen (Red.): *Ewald André Dupont. Autor und Regisseur*. München: edition text + kritik, 89-100.

Hillman, Roger. 2011. Spoken Word to Written Text: Subtitling. In: Malmkjaer, Kirsten & Windle, Kevin (Hg.) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 379-393.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Jacobsen, Wolfgang (Hg.) 1992. *Babelsberg. Ein Filmstudio, 1912-1992*. Berlin: Argon.

Jacobsen, Wolfgang (Hg.) 1997. *G. W. Pabst*. Berlin: Argon.

Jakobson, Roman. 1988 [1959]. „Linguistische Aspekte der Übersetzung.“ In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 481-491.

Jason, Alexander. 1932. *Handbuch der Filmwirtschaft, Bd. III: Die erste Tonfilmperiode 1929-1931*. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.

Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michèle. 2010. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

Kaindl, Klaus. 2013. „Multimodality and translation“. In: Millán, Carmen (Hg.) & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. New York: Routledge, 257-269.

Kaindl, Klaus. 2019. „A theoretical framework for a multimodal conception of translation“ In: Boria, Monica (Hg.) et al. *Translation and Multimodality. Beyond Words*. London: Routledge, 49-70.

Kappelhoff, Hermann. 1995. *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit*. Berlin: Vorwerk 8.

Kasten, Jürgen. 1996. „Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918-1924.“ In: Sturm, Sybille M. & Wolgemuth, Arthur (Hg.), 33-50.

Keppler, Angela & Peltzer, Anja. 2015. *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter.

Korycińska-Wegner, Małgorzata. 2011. *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kremberg, Bettina & Pelka, Artur & Schildt, Judith (Hg.). 2010. *Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen. Sprachliche Vermittlungspfade. Mediale Parameter. Europäische Perspektiven*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.

Krützen, Michaela. 1996. „Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt.“ In: Schaudig, Michael (Hg.) *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte*. Reihe: Diskurs Film, Bd. 8. München: Diskurs-Film-Verlag, 119-154.

La Cinématographie Française. 24.3.1928 (Nr. 490). Die Filmkonjunktur auf dem deutschen und französischen Absatzmarkt 1924/27. Verfasser: Jason, Alexander.

Lefevere, André. 1987. Beyond Interpretation or the Business of (Re)Writing. *Comparative Literature Studies*, Band 24, Heft 1, 17-39.

Lichtbild-Bühne. 30.12.1930 (Nr. 310). Tonfilm – international?

Mader, Elke. 2001. „Kulturelle Verflechtungen. Identität und Hybridisierung in Lateinamerika.“ In: Borsdorf, Axel & Krömer, Gertrud & Parnreiter, Christoph (Hg.) *Lateinamerika im Umbruch. Geistige Strömungen im Globalisierungsstress.* Innsbruck: Innsbrucker Geographische Studien, 77-85.

Mader, Elke & Hirzer, Petra. 2011. „Peruanisches Masala. Hybridisierungsprozesse in der lateinamerikanischen Bollywood-Fankultur.“ In: Gugenberger, Eva & Saringen, Kathrin (Hg.) *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas.* Berlin/Wien: LIT Verlag, 73-99.

Manhart, Sibylle. 1998. „Synchronisation (Synchronisierung)“. In: Snell-Hornby, Mary & Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 264-266.

Martínez Sierra, Juan José. 2012. *Introducción a la traducción audiovisual.* Murcia: Universidad de Murcia.

Mayoral, Roberto & Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Translators' Journal*, Jg. 33: 3, 356-367. Online unter: <http://id.erudit.org/iderudit/003608ar>, Stand: 28.04.2023

Mon Ciné. 13.11.1930 (Nr. 456). *Les versions étrangères.* Verfasser: Desclaux, Pierre.

Müller, Klaus-Detlef. 2009. *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung.* München: C. H. Beck.

Münsterberg, Hugo. 1996 [1916]. „Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie.“ In: Schweinitz, Jörg (Hg.). *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. Und andere Schriften zum Kino.* Wien: Synema, 29-103.

Mutasaers, Elisa. 2006. „Auf der Goldwaage: MLVs and MLAs. Möglichkeiten zur Bestimmung und Einschätzung verschiedener Sprachversionen eines Films.“ In: Schöning, Jörg (Red.), 36-41.

Ndong, Louis. 2014. *Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film.* Göttingen: Cuvillier Verlag.

O'Brien, Charles. 2006. „Versionen, Radio und Grammophon. Die 3-Groschen-Oper und L'opéra de quat'sous.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 124-132.

Parker, Stephen. 2018. *Bertold Brecht. Eine Biographie.* Berlin: Suhrkamp.

Pérez-González, Luis. 2014. *Audiovisual translation: theories, methods and issues.* London [u.a.]: Routledge.

Petit, Zoë. 2009. „Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing” In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*, 44-57.

Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation ; dargestellt an Woody Allens „Annie Hall,, „Manhattan“ und „Hannah and her sister“*. Trier: WVT.

Pommer, Erich. 1932. „Tonfilm und Internationalität.“ In: Arnau, Frank (Hg.) *Universal Filmlexikon 1932*. Berlin: Universal Filmlexikon 1932.

Posner, Roland. 1976. Semiotische Paradoxien in der Sprachverwendung – Am Beispiel von Sternes ‚Tristram Shandy’. *Sprache im technischen Zeitalter* 57, 25–41.

Prunč, Erich. 2004. „Zum Objektbereich der Translationswissenschaft“. In: Müller, Ina (Hg.) *Und sie bewegt sich doch ... : Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Lang, 263-285.

Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

Reinart, Sylvia. 2004. „Zur Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation“. In: Kohlmayer, Rainer (Hg.) *Literarisches und mediales Übersetzen: Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt a. M., Wien [u.a.]: Lang, 73-112.

Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und grenzen der übersetzungskritik. Kategorien und kriterien für eine sachgerechte beurteilung von übersetzungen*. München: Max Hueber.

Reiß, Katharina. 1981 [1969]. „Textbestimmung und Übersetzungsmethode: Entwurf einer Texttypologie“. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 76-91.

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1991 [1984]. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Remael, Aline. „Audiovisual translation”. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (ed.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 12-17.

Revue des Deux Mondes. 15.5.1931. *La France et le film parlant*. Verfasser: Jeanne, René.

Rica Peromingo, Juan Pedro. 2016. *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Bern [u.a.]: Peter Lang.

Rosch, Eleanor. 1973. Natural Categories. In: *Cognitive Psychology* 4, 328-350.

Schlemmer, Gottfried & Riff, Bernhard & Haberl, Georg (Hg.). 1990. *G. W. Pabst*. Münster: MAkS Publikationen.

Schöning, Jörg (Redaktion) 2006. *FilmEuropa Babylon. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa*. Hamburg: Cinegraph.

Schwarz, Barbara. 2011. „Translation for Dubbing and Voice-Over”. In: Malmkjaer, Kirsten & Windle, Kevin (Hg.) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 394-409.

Screen. 26 (3-4) 1985. *The Cinema after Babel: Language, difference, Power*. VerfasserInnen: Shohat, Ella & Stam, Robert.

Stöckl, Hartmut. 2004. *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text*. Berlin, New York: de Gruyter.

Sturm, Sybille M. & **Wohlgemuth**, Arthur (Hg.). 1996. *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen. 1918-1939*. München: edition text + kritik.

The Oxford Handbook of Translation Studies. 2011. Malmkjær, Kirsten (Hg.) & Windle, Kevin (Hg.) New York: Oxford University Press.

The Routledge Handbook of Translation Studies. 2013. Millán, Carmen (Hg.) & Bartrina, Francesca (Hg.) New York: Routledge.

Thompson, Kristin. 1985. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-34*. London: British Film Institute.

Thomsen, Frank & **Müller**, Hans-Harald & **Kindt**, Tom. 2006. *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Titford, Christopher. 1982. Sub-titling-Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, Band 27: Heft 3, 113-116.

Toepser-Ziegert, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg.

Quaresima, Leonardo. 2006. „Mehrsprachenversion/Dubbing“. In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 19-37.

Variety. 6.11.1929. *France's Anti-Us Spasm: feeling Flames in Paris Again*.

Vincendeau, Ginette. 1988. „Les films en versions multiples. Un échec édifiant.” In: Belaygue, Christian (Hg.) *Le passage du muet au parlant*. Toulouse: Éditions Milan/Cinémathèque de Toulouse, 29-35.

Vincendeau, Ginette. 1989. „Films en versions multiples.“ In: Aumont, Jacques & Gaudreault, André & Marie, Michel (Hg.) *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 101-117.

Wahl, Chris. 2003. *Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm. Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden – Tonfilm und Standardisierung – Die Diskussion um den Sprechfilm – Der polyglotte Film – Nationaler Film und internationales Kino.* Ruhr-Universität-Bochum: Inaugural Dissertation.

Wahl, Chris. 2005. *Das Sprechen des Spielfilms: Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

Wahl, Chris. 2006. „Nationale Verortung – Globales Verständnis. Die MLV der 1930er Jahre als Ausgangspunkt für zeitlos Fragestellungen der Medienwissenschaft.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.), 146-156.

Wahl, Chris. 2009. *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939.* München: edition text und kritik im Boorberg Verlag.

Walther, Elisabeth. 1997. „The Sign as Medium, the Medium Relation as the Foundation of the Sign.“ In: Nöth, Winfried (Hg.) *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects and Perspectives.* Berlin und New York: Mouton de Gruyter, 79–86.

Welsch, Wolfgang. 2000. Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Jg. 26. München: Iudicum, 327-351.

Welsch, Wolfgang. 2010. *Was ist eigentlich Transkulturalität?* Bielefeld: Transkript Verlag. Online verfügbar: <https://www.alicedittmar.de/wp-content/uploads/2017/03/Wolfgang-Welsch-Was-ist-eigentlich-Transkulturalit%C3%A4t-2009.pdf>, Stand: 28.04.2023

Witte, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung.* Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. „The Nature of Audiovisual Text and its Parameters“, In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 21-37.

Filmmaterial

Die 3-Groschen-Oper/ L'Opéra de quat'sous. 1930/31. [DVD] Regie: Georg Wilhelm Pabst, 112 min./107min., Deutschland: Tobis-Warner-Produktion/Durchführung: Nero Film AG, Berlin. DVD © 2008 by absolut MEDIEN GmbH. Klassiker Edition, 872.

Filmheld Mackie Messer. 2007/08. [DVD-Extra: Die 3-Groschen-Oper/L'Opéra de quat'sous]. Regie: Robert Fischer, 30 min. DVD © 2008 by absolut MEDIEN GmbH. Klassiker Edition, 872.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Original- und Sprachversionen in der deutschen Filmproduktion 1929 - 1949. Garncarz 2006a: 14.....	20
Abbildung 2: Alternativmodell zur „Constrained translation“ Zabalbeascoa 2008: 34.	49
Abbildung 3: Still aus S 1 GLV.....	85
Abbildung 4: Still aus S 1 GLV.....	85
Abbildung 5: Still aus S 1 GLV.....	85
Abbildung 6: Still aus S 1 FLV.....	85
Abbildung 7: Still aus S 1 FLV.....	85
Abbildung 8: Still aus S 1 FLV.....	85
Abbildung 9: Still aus S 2_1 GLV.....	87
Abbildung 10: Still aus S 2_1 FLV.....	87
Abbildung 11: Still aus S 2_1 GLV.....	88
Abbildung 12: Still aus S 2_2 GLV.....	88
Abbildung 13: Still aus S 2_2 GLV.....	88
Abbildung 14: Still aus S 2_1 FLV.....	88
Abbildung 15: Still aus S 2_2 FLV.....	88
Abbildung 16: Still aus S 2_2 FLV.....	88
Abbildung 17: Still aus S 13 GLV.....	89
Abbildung 18: Still aus S 13 FLV.....	89
Abbildung 19: Still aus S 16 GLV.....	89
Abbildung 20: Still aus S 16 FLV.....	89
Abbildung 21: Still aus S 2_3 GLV.....	90
Abbildung 22: Still aus S 2_3 FLV.....	90
Abbildung 23: Still aus S 6 GLV.....	90
Abbildung 24: Still aus S 6 FLV.....	90
Abbildung 25: Still aus S 7 GLV.....	91
Abbildung 26: Still aus S 7 FLV.....	91
Abbildung 27: Still aus S 8 GLV.....	91
Abbildung 28: Still aus S 8 FLV.....	91
Abbildung 29: Still aus S 18 GLV.....	92
Abbildung 30: Still aus S 18 FLV.....	92
Abbildung 31: Still aus S 15 GLV.....	92
Abbildung 32: Still aus S 15 FLV.....	92
Abbildung 33: Still aus S 15 GLV.....	93
Abbildung 34: Still aus S 15 FLV.....	93
Abbildung 35: Still aus S 2 GLV.....	93
Abbildung 36: Still aus S 2 FLV.....	93

Abbildung 37: Still aus S 19 GLV	93
Abbildung 38: Still aus S 19 FLV	93
Abbildung 39: Still aus S 2_3 GLV	94
Abbildung 40: Still aus S 2_3 FLV	94
Abbildung 41: Still aus S 8 GLV	97
Abbildung 42: Still aus S 8 FLV	97
Abbildung 43: Still aus S 18 GLV	98
Abbildung 44: Still aus S 18 FLV	98
Abbildung 45: Still aus S 2_1 GLV	100
Abbildung 46: Still aus S 2_1 FLV	100
Abbildung 47: Still aus S 2_2 GLV	101
Abbildung 48: Still aus S 2_2 FLV	101
Abbildung 49: Still aus S 2_3 GLV	101
Abbildung 50: Still aus S 2_3 FLV	101
Abbildung 51: Still aus S 2_4 GLV	102
Abbildung 52: Still aus S 2_4 FLV	102
Abbildung 53: Still aus S 8 GLV	102
Abbildung 54: Still aus S 8 FLV	102
Abbildung 55: Still aus S 8 GLV	102
Abbildung 56: Still aus S 8 FLV	102
Abbildung 57: Still aus S 13 GLV	103
Abbildung 58: Still aus S 13 FLV	103
Abbildung 59: Still aus S 13 GLV	103
Abbildung 60: Still aus S 13 FLV	103
Abbildung 61: Still aus S 13 GLV	103
Abbildung 62: Still aus S 13 FLV	103
Abbildung 63: Still aus S 14_1 GLV	104
Abbildung 64: Still aus S 14_1 FLV	104
Abbildung 65: Still aus S 14_2 GLV	104
Abbildung 66: Still aus S 14_2 FLV	104
Abbildung 67: Still aus S 14_2 GLV	104
Abbildung 68: Still aus S 14_2 FLV	104
Abbildung 69: Still aus S 15 GLV	105
Abbildung 70: Still aus S 15 FLV	105
Abbildung 71: Still aus S 15 GLV	105
Abbildung 72: Still aus S 15 FLV	105
Abbildung 73: Still aus S 15 GLV	105
Abbildung 74: Still aus S 15 FLV	105
Abbildung 75: Still aus S 16 GLV	106

Abbildung 76: Still aus S 16 FLV.....	106
Abbildung 77: Still aus S 16 GLV.....	106
Abbildung 78: Still aus S 16 FLV.....	106
Abbildung 79: Still aus S 16 GLV.....	106
Abbildung 80: Still aus S 16 FLV.....	106
Abbildung 81: Still aus S 16 GLV.....	106
Abbildung 82: Still aus S 16 FLV.....	106
Abbildung 83: Still aus S 18 GLV.....	107
Abbildung 84: Still aus S 18 FLV.....	107
Abbildung 85: Still aus S 18 GLV.....	107
Abbildung 86: Still aus S 18 FLV.....	107

Anhang:

Anhang 1.1: Sequenzprotokoll GLV

DVD Kapitel	Sequenz Nr.	Zeit	Handlungsverlauf	Ideen für Schwerpunktsetzung in der Analyse
1 „Erst kommt das Fressen ...“ / Vorspann	1	00:00:00 – 00:02:33	Viel Stille Oft und lange schwarzer Bildschirm Serifenschrift für Namen im Vorspann Serifenlose Schrift für Titel Musik („Erst kommt das Fressen“, schwungvoll, rollendes R)	Einsatz von Stille/Musik Schwarzer Bildschirm Genreerwartungen Einsatz von Stille/Musik
2 „Die Moritat von Mackie Messer“	2	00:02:34 – 00:08:04	[2_1] Mackie Messer (MM) kommt aus dem Stundenhotel mit Jenny – er erblickt Polly & Frau Peachum – reißt sich von Jenny los und geht Polly & Frau Peachum nach Geräusch (leise/viel Stille) [2_2] Straßensänger am Hafen – Polly & Frau Peachum im Publikum – MM stellt sich neben Polly und bedrängt sie – Polly geht weg – MM folgt ihr Mu („Die Moritat von Mackie Messer“) Geräusche Umgebung [2_3] Polly & Frau Peachum vor Schaufenster mit Puppe mit Brautkleid – MM spiegelt sich im Schaufenster – eindringlicher Blick – Polly lächelt selbstbewusst und sieht MM direkt an – Polly hakt sich bei Frau Peachum ein und geht Geräusche Umgebung (zuerst Stille – dann setzten G ein) [2_4] MM läuft Polly & Frau Peachum aggressiv nach – erwischt sie und lädt sie ein, etwas im Tintenfischhotel zu trinken – Polly	Einsatz von Stille/Musik Darstellung MM Darstellung MM Darstellung Polly Einsatz von Stille/Musik Darstellung MM Darstellung Polly

		[3_1c] MM, Polly & Frau Peachum sitzen mit Bier am Tisch – MM fordert Polly auf mit ihm anzustoßen – MM blickt Polly eindringlich an – Frau Peachum sieht MM an und stößt unaufgefordert und keck mit den anderen beiden an – MM lacht MM erblickt einen Mann, den er anscheinend kennt. MM fordert den Mann mit Blicken auf zu ihm zu kommen und dieser kommt sofort. MM tippt den Mann mit seinem Gehstock an die Brust, schlägt mit seinem Gehstock im Takt und fordert den Mann auf mit Frau Peachum zu tanzen – die beiden ziehen ab auf die Tanzfläche. MM & Polly sind nun allein am Tisch – MM schlägt im Takt mit der Faust und fragt so, ob Polly tanzen will – sie verneint – er setzt sich neben sie – beide blicken sich tief in die Augen [3_4] Frau Peachum tanzt beschwingt [ca. 20 Sekunden dauert die Einstellung] [3_1d] MM und Polly blicken sich tief in tief in die Augen – kein Lächeln – MM flüstert Polly etwas zu – Polly nickt bejahend – MM nimmt Polly an der Hand – sie stehen auf – MM spricht mit einem Mann - bestellt ein komplettes Brautkleid – MM und Polly lächeln sich an [3_5] MM Bande sitzt gemeinsam an einem Tisch – es wird berichtet, dass MM Hochzeit halten wird und was er dafür alles braucht [3_6] MM schleudert Polly aus dem Bild – gibt einem Mann einen Brief – Polly & MM laufen lachend die Treppen des Hotels hinauf – Mann übergibt Brief an anderen Mann – dieser gibt den Brief	Darstellung MM Darstellung MM Darstellung Polly Darstellung MM & Polly Genreerwartungen Darstellung MM & Polly Darstellung MM
--	--	---	--

			wiederum an einen Dritten weiter und dieser an einen vierten – jetzt sehen wir, dass es sich um einen Brief an den Polizeichef Brown handelt, den niemand übergeben will.	
4 „Diebstahl und der Polizeichef“	4	00:15:38 – 00:21:06	[4_1] Musik „Die Moritat von Mackie Messer“ - ohne Gesang – leise Straße vor Brautkleidgeschäft – einer von MM Bande hat das Brautkleid aus dem Schaufenster gestohlen und trägt es nun mit sich Von MM Bande werden alle für die Hochzeit und den Hausstand von MM aufgeführten Dinge gestohlen und auf einen großen Wagen geladen: Kerzenständer, Wanduhr... Polizist auf leerer Straße – fast sieht er MM Bande und den mit Diebesgut beladenen Wagen – wird rechtzeitig weggeschoben Polizist sieht Mann mit Wanduhr auf dem Rücken– der Mann denkt einer von MM Bande ist gekommen und fordert ihn auf anzupacken – Polizist hilft dem Dieb Wanduhr wegtragen [4_2] Musik aus Polizeichef Brown spricht empört mit seinen Polizisten, denn es gab viele Einbrüche, aber niemand wurde gefasst Ein weiterer Polizist tritt ein und verkündet, dass ein Einbrecher auf frischer Tat ertappt worden ist – Brown lässt ihn hereinbringen – es ist einer von MM Bande – Brown spricht streng und energisch mit ihm – doch dann sieht er einen Brief in der Mütze des Einbrechers und stutzt – er fordert die anderen	Einsatz von Stille/Musik

			Polizisten auf, ihn mit dem Einbrecher allein zu lassen – dieser übergibt Brown den Brief – Brown liest den Brief, ist bestürzt, zerreißt den Brief, ihm fehlt die Luft, er bedeutet dem Einbrecher zu gehen, aber lieber durch die Hintertür Brown kniet auf dem Boden und sammelt die Teile des zerrissenen Briefs auf – ist besorgt, dass ihn niemand sieht [4_3] Geräusche: Schüsse, laut Polizisten verfolgen einen Mann aus MM Bande mit einem Stuhl auf dem Kopf – sie schießen auf ihn	Darstellung Brown
5 „Vorbereitungen zu der Hochzeit“	5	00:21:07 – 00:23:22	Geräusche: Lauter Pfiff, Knarren einer Falltür Pfeifen und Singen von MM Bande MM Bande beginnt die Hochzeit in einem Speicher an den Docks vorzubereiten – alle gestohlene Dinge werden hineingebracht und arrangiert	
6 „Mond über Soho“	6	00:23:23 – 00:25:43	Polly kommt im Brautkleid [hoher Ausschnitt] aus einer Kajüte – MM wartet lächelnd davor auf Polly Musik setzt ein: „Siehst du den Mond über Soho?“ Man erkennt, dass Polly und MM auf einem Boot sind, das am Hafen liegt – MM und Polly singen – sie gehen über die Docks	Charakterisierung Polly
7 „Die Hochzeit“	7	00:25:44 – 00:33:20	Musik „Siehst du den Mond über Soho?“ Soundbridge – hört dann auf	

			MM Bande hat den Speicher festlich geschmückt – ein verwirrter Priester steht bereit – MM Bande macht sich schick – der Priester will weglaufen, aber er wird festgehalten – MM und P bereiten sich auf ihren „Auftritt“ vor Geräusch: Korken knallt MM Bande prostet MM und Polly zu MM und P schreiten vorwärts – MM ist nicht zufrieden mit den Vorbereitungen Der Priester versteckt sich – versucht zu entkommen Polly gefallen die Dinge – sie weiß, dass alles gestohlen ist MM fordert den Priester dazu auf, Polly und ihn zu vermählen Der Priester führt die Trauung durch – danach will er weglaufen – er müsse zu einer Taufe – einer von MM Bande geleitet den Priester nach draußen – ein Schuss löst sich unbeabsichtigt – der Priester läuft weg Das Festessen ist in vollem Gange – MM beschwert sich bei seiner Bande, dass niemand etwas zum Besten gibt – Polly sagt geradeheraus, dass sie Hunger hat Einer aus MM Bande macht ein paar Tricks – Polly lacht	Darstellung Polly
8 „Pollys Lied“	8	00:33:21 – 00:38:44	Polly meint, dann singe sie ein Lied Polly singt – selbstbewusst – stark – Hände in die Hüften gestützt	

			Musik „Pollys Lied“ MM ist begeistert, auch MM Bande lacht und applaudiert, doch MM ist empört über ihr rüpelhaftes Verhalten und besteht darauf, das Ps Gesang Kunst ist und nicht bloß nett Geräusch: lauter Pfiff	Darstellung Polly Charakterisierung Polly
9 „Besuch von Tiger Brown“	9	00:38:45 – 00:42:30	Ein Mitglied von MM Bande kündigt den Polizeichef Brown an MM und Brown begrüßen sich gegenseitig Brown und MM sind augenscheinlich gute Freunde – geben sich die Hand – lächeln sich an – sprechen sich bei ihren Spitznamen an MM stellt Polly Brown vor – MM erklärt, sie haben gemeinsam in Indien und im Sudan gekämpft – Brown erkennt, dass es sich um Peachums Tochter handelt – Brown meint deswegen, MM habe Mut Brown verabschiedet sich und bittet MM darum, dass bei der bevorstehenden Krönung der Königin nichts passieren darf – MM versichert sich bei Brown, dass bei Scotland Yard nichts gegen ihn vorliegt – Brown geht MM Bande singt MM und Polly ein Ständchen und zeigen den beiden das Himmelbett Der Speicher wird geschlossen	Darstellung Brown Darstellung MM

10 „Der Laden Peachums“	10	00:42:31 – 00:50:44	Straßensänger fasst Handlung kurz zusammen und präsentiert uns Peachum - theaterlastig Peachums Laden wird sichtbar – Bettler gehen ein und aus – Peachum liest vor, dass man eine Lizenz von Peachum braucht, um in den Straßen von London betteln zu dürfen – diese bekommt man für 20 Schilling und 50% des Erbettelten müssen an Peachum abgegeben werden – Mann beteuert, er habe nichts – Peachum zeigt auf ein Schild „Give, an thou shalt be given.“ Peachum ruft nach Fr. Peachum – kommt gelangweilt die Stiegen runter – Peachum teilt dem neuen Bettler seinen Bereich und seine „Ausstattung“ zu – Frau sagt dem neuen Bettler, er solle mitkommen – andere stehen schon in der Schlange und waren darauf, mit Peachum sprechen zu können. Augenscheinlich blinder Mann mit Stock kommt herein – nach einem Zeichen öffnet er seine Augen und man erkennt, dass er ganz normal sieht – er biegt seine Hände gerade Der neue Bettler wird von Peachum in die „Fünf Grundtypen des Elends“ eingeweiht – diese sollen die Menschen dazu bringen, Geld herzugeben – Frau Peachum trinkt Alkohol – scheint betrunken – gibt dem neuen Bettler seine Ausstattung Bettler (Schlange) geben Peachum Geld – ein stotternder Bettler wird vom hinter ihm stehenden beiseitegeschoben – er gibt Peachum seine Abrechnung und beschwert sich, dass sein Handstumpf nicht gut genug ist – Peachum zerreißt die Abrechnung und meint, nun könne er wieder arbeiten gehen – aus das Bettlerleben – der Mann widersetzt sich – er wird mit Gewalt nach draußen gebracht – Peachum ruft den nächsten – der	Darstellung Frau Peachum
-------------------------	----	-------------------------------	--	--------------------------

		stotternde Mann fragt wieder nach seinem Mantel – Peachum ruft verärgert nach Polly und steht auf, um sie zu holen – Frau Peachum läuft ihm nach und bittet Peachum, er solle Polly doch noch schlafen lassen – Peachum geht trotzdem in ihr Zimmer – sieht erstaunt, dass Pollys Bett leer ist Polly kommt gutgelaunt im Brautkleid mit Blumen in der Hand zur Tür rein – sie begrüßt die Bettler freundlich – geht die Treppen zu ihrem Zimmer hinauf – währenddessen geht Peachum ratlos auf- und ab – er fragt seine Frau: „Stock mit Elfenbeingriff?“ Diese: „Jaaaa!“ Peachum erkennt, dass es sich um MM handelt – Frau Peachum versteht – jammert – „Oh Gott, oh Gott!“ Polly kommt herein – sie lächelt – ihre Eltern blicken sie besorgt und verärgert an – Polly grüßt freundlich – Peachum beschimpft sie wüst Wieder unten im Laden sieht sich der neue Bettler unglaublich in seiner neuen Ausstattung an – er lacht – bekommt eine Krücke und schlüpft so nun ganz in die Rolle des Bettlers Während Frau Peachum Polly das Hochzeitskleid auszieht, läuft Peachum verärgert auf- und ab – er verlangt von Polly, dass sie sich scheiden lässt – Polly meint, sie liebt MM und wie solle sie sich da scheiden lassen – Peachum meint, er werde Polly den Hintern versohlen – Polly antwortet provokant, dass das nichts helfen werde – Frau Peachum schlägt ihr ins Gesicht – Frau Peachum und Peachum ziehen ab – Polly ruft ihnen leise und hämisch hinterher Peachum und Frau Peachum gehen die Treppen hinunter – Peachum meint, man werden MM nur los, wenn er gehängt wird	Darstellung Polly
--	--	--	-------------------

			– Frau Peachum meint, Peachum solle MM doch einfach bei der Polizei anzeigen – Peachum meint, man wüsste nicht, wo man MM fassen solle – Frau Peachum meint, sie wisse wo er zu fassen sein, bei seinen Prostituierten in der Turnbridge Street– Peachum greift sich nachdenklich an den Bart	
11 „Im Amtszimmer Browns“	11	00:50:45 – 00:54:10	Brown sagt Peachum und Frau Peachum streng, dass die Polizei absolut nichts machen kann – Peachum meint ironisch, ja das sei sehr schade und dass es auch ungerecht sei, dass Brown dafür die Folgen erleiden müsse , denn solange er MM nicht hängt, wird ein Skandal bei der Krönungszeremonie ihn um seinen Posten bringen – eine Armee von Bettlern werde zur Begrüßung der Königin aufmarschieren – Brown meint, die werde er auseinandertreiben und zusammenschlagen lassen – Peachum sieht ihn zynisch an und meint, das gäbe kein gutes Bild ab, bei der Krönungszeremonie arme Leute von der Polizei schlagen zu lassen – Brown meint, er rufe an, um Peachum verhaften zu lassen – traut sich dann doch nicht und meint, wenn er nur ein Wort des Gesagten wiederhole, dann werde er schon sehen – Peachum meint, nicht er sei der Kriminelle , er sei nur ein armer Mann – Brown öffnet freundschaftlich die Arme, lächelt Peachum an und meint, ja, sie seien doch alle arme Menschen, er selbst auch, aber er wisse nicht, was er tun solle – um jemanden zu verhaften, müsse man schließlich zuerst wissen, wo man ihn findet – Frau Peachum meint, da könne sie helfen – sie zeige ihm den Weg – er sei bei den Prostituierten in der Turnbridge Street – Brown fragt „Wie bitte?“	Darstellung Peachum
12 „Der Mensch lebt durch den Kopf“	12	00:54:11 – 00:55:47	Musik Straßensänger singt „Der Mensch lebt durch den Kopf“ + Drehorgelspielerin	

13 „Mackies Büro – Pollys Aufstieg“	13	00:55:48 – 01:04:04	MM diktiert – raucht Pfeife – Schreiber macht einen Witz – MM bleibt ernst – Schreiber vergeht das Lachen – Einbruch 8:30 während der Krönungszeremonie – Polly kommt entsetzt die Treppen runtergelaufen – Polly sagt, MM müsse sofort packen – Polly hat gehört, dass ihr Vater Brown erpresst hat – Brown lässt MM nun ausrichten, dass er nichts mehr für ihn tun könne, bei Scotland Yard liege heute ungeheuerlich viel gegen MM vor – MM bleibt gelassen und ernst- meint Polly müsse die Leitung des Geschäfts übernehmen, wenn er gehen muss MM kündigt seinen Entschluss der Bande an – wenn er wiederkommt, verlassen sie Soho und nehmen sich das Zentrum von London vor - alle jubeln ihm zu Musik - traurig Polly und MM gehen langsam und ernst die Treppen hinauf – Polly bittet ihn, bei ihr zu bleiben – sie sprechen miteinander, aber sehen sich nicht an – Polly bittet ihn sie nicht zu vergessen – MM dreht sich zu ihr und verspricht ihr, sie nicht zu vergessen – sie küssen sich – umarmen sich – Polly bittet ihn nicht zu den Prostituierten zu gehen – er sagt, er liebe nur sie – er geht die Treppen allein hinauf – sie blickt ihm traurig nach und weint zurückhaltend Musik aus Männer von MM Bande kommen zu ihr hoch – Polly dreht sich ernst um und erklärt, sie übernehme nun das Kommando – Polly steigt die Treppen hinunter –zögerlich verkündet sie, sie werden das Ding schon schmeißen – ein Mann zweifelt, dass eine Frau in der Lage dazu sei – die anderen Männer der Bande lachen – es sei nicht gegen sie gerichtet - Polly: „Ihr Sauhunde!“ Sie schreit die Männer der Bande energisch an, ein Mann lacht, sie schlägt ihm	Darstellung MM
--	----	---------------------------	---	----------------

			ins Gesicht – die Männer der Bande sind überzeugt und begeistert von ihrer neuen Frau Käpten – sie lassen Polly hoch leben – Polly steht selbstbewusst mit einer Hand in die Hüfte gestützt, sieht die Männer von oben herab an – befiehlt ihnen abzutreten – Polly atmet durch – sie nimmt ihre neue Rolle an	Darstellung Polly
14 „Im Bordell“	14	01:04:05 – 01:09:47	Musik langsames Pianostück Bordell-Besitzerin raucht Zigarre und schreibt etwas – in einem anderen Zimmer kämmt eine Frau einer anderen das lange Haar – Frau spielt am Klavier. Mädchen im Bordell beschäftigen sich mit Bügeln, Nähen - Kartenspiel – wir erkennen Jenny – eine Frau kommt bei der Tür herein und ruft nach Jenny – es sei jemand da für sie – sie geht zur Tür raus Musik ssetzt abrupt aus Prostituierte unterhalten sich über das Krönungskleid der Königin – eine fragt, ob MM heute kommt – andere meint darauf, sie glaubt, er kommt überhaupt nicht mehr Fahndungsbrief für MM mit ausgeschriebener Belohnung klebt an der Hausmauer – MM sieht ihn sich an – lächelt zufrieden und stupst sein eigenes Foto anerkennend an – Kopf hoch erhoben – MM geht ins Bordell hinein Frau Peachum spricht mit Jenny – sie klagt und weint, dass MM ihr ihre Tochter genommen hätte – sie hätten geheiratet – Jenny scheint enttäuscht zu sein, als sie das hört – Fr. Peachum nimmt Jenny an der Hand – kein Gejammer mehr – Frau Peachum bietet Jenny Geld an und fragt: „Wenn er heute zu euch kommt, wirst du aus dem Fenster winken?“ Jenny nimmt das Geld, steckt es in	Darstellung MM

		ihren Strumpf – da sieht Jenny, dass MM gerade bei der Tür hereinkommt MM stößt die Türen mit dem Fuß auf – er bestellt einen Kaffee – die Prostituierten freuen sich, kommen angelaufen Jenny versichert Frau Peachum, sie werde ihr ein Zeichen geben und sieht ihr nach, wie sie weggeht Bordell-Besitzerin breitet ein Tuch auf einen Hocker, damit MM sich hinsetzen kann – alle Mädchen kommen angelaufen – er gibt seinen Gehstock und sein Jackett den Mädchen – setzt einem Mädchen seinen Hut auf – meint, es sei ja Donnerstag und er lasse sich von solchen Lappalien nicht seine Routine stören – setzt sich gemütlich hin, legt die Beine hoch – alle Mädchen schwänzeln um ihn herum, setzen sich zu ihm Jenny grüßt MM und gratuliert zur Hochzeit – verzieht keine Miene – MM meint, sie solle doch herkommen – sie kommt, nimmt ihm die Kaffeetasse ab und liest ihm aus der Hand – MM sagt, er wolle nur das Gute hören – Jenny: „Wenn die Krönungsglocken von Westminster läuten, wirst du eine schwere Zeit haben.“ – MM entzieht ihr langsam die Hand – MM steht auf – nimmt Hut und Stock und schickt sich an zu gehen – MM sieht Jenny verachtend an – diese senkt den Blick - die Mädchen (nur nicht Jenny) versuchen ihn zum Bleiben zu überreden – er umarmt die Mädchen, setzt ein Lächeln auf und meint, sie können sich drauf verlassen, dass er bleibt – er geht mit drei Mädchen in einen anderen Raum – Jenny sieht ihm düster nach – MM raucht sich eine Zigarre an – er küsst eines der Mädchen und lacht mit ihnen – Jenny stellt den Kaffee ab - harter Blick - schreitet in Richtung Fenster	Darstellung MM Darstellung Jenny
--	--	---	--

15 „Jenny singt Seeräuberlied“	15	01:09:48 – 01:14:11	Jenny öffnet das Fenster und gibt Frau Peachum und den Polizisten, die unten vor dem Bordell warten, ein Handzeichen – sie tut das eher zaghaft, resigniert Mädchen zieht den Vorhang zu, der den Raum mit MM und den Mädchen abtrennt Musik setzt ein „Jennys Seeräuberlied“ Jenny steht lässig mit einem Ellbogen auf das Fenster gestützt – sie singt in Richtung MM, das Lied gilt ihm – MM ist aus dem Raum gekommen – mit Hut und Zigarre – Gesicht im Dunkeln – er sieht Jenny interessiert und auch belustigt mit hoch erhobenem Kopf an – Jenny sieht direkt in die Kamera, singt mit einer Hand in die Hüfte gestützt – angewiderter, rachsüchtiger Blick – MM nähert sich Jenny langsam – sehr ernster Blick – er setzt sich hin, um ihr zuzuhören – Jenny starrt [nicht in MM Richtung] beim Singen – zynisch und verbittert MM sieht Jenny ernsthaft an – sie dreht ihren Kopf langsam zu ihm und sieht ihn kalt an – MM blickt von unten zu ihr herauf – hart und doch anerkennend– er fragt sie, ob sie sich noch erinnern könne, an die Zeit, bevor „sein Stern über der Stadt aufging“– er beteuert, dass, auch wenn er nun MM sei, er sie niemals vergessen wird – hart und verführerisch MM steht auf, geht sehr nah an sie heran – Jenny hält seinem Blick stand – er meint, von einem Gentleman könne man nicht mehr erwarten – sie lächelt ihn an - er bläst ihr Rauch ins Gesicht – sie lacht ihn an, er nimmt mit der Hand ihr Gesicht – sie rangeln gespielt – sie presst ihren Kopf an seine Schulter	Darstellung Jenny Darstellung MM Darstellung Jenny Darstellung MM Darstellung Jenny Darstellung MM Darstellung Jenny Darstellung MM Darstellung Jenny
--------------------------------	----	---------------------	--	--

			Geräusch: Tür wird aufgerissen Beide blicken Richtung Geräusch, aber MM ist nicht erschrocken	Darstellung MM
16 „Mackie auf der Flucht“	16	01:14:12 – 01:16:00	Eine Prostituierte bedeutet MM mit dem Finger sie sollen still sein, es sei jemand draußen – Jenny nimmt MM an der Hand und zieht ihn in eine Ecke des Zimmers – er läuft nicht weg, schaut interessiert Richtung Tür – Jenny zieht einen Vorhang vor – Jenny und MM halten sich an den Händen, diese sind vor ihrer beider Brust – sie sagt ihm, er müsse fliehen, er sei verraten worden, sie halten die Hände sehr fest umklammert – er sieht sich abgeklärt um und fragt, ob es immer noch nur einen Ausgang gäbe – Polizisten kommen rein - Jenny wirft sich zu Boden, sagt, MM sei beim Fenster hinaus, sie sollen seine Verfolgung aufnehmen – Polizisten schießen zum Fenster hinaus MM ist noch im Bordell – geht in die andere Richtung dem Ausgang entgegen – langsam, er zieht seinen Hut tiefer ins Gesicht – dreht sich nochmal um und verabschiedet sich mit einem komödiantenhaften Winken von den vielen Mädchen – MM hebt erneut die Hand zum Gruß und dreht sich um – da sieht MM einen Polizist in der Tür des Bordells stehen – MM springt über das Geländer – Polizist kommt hereingestürzt – alle Mädchen verstellen dem Polizisten den Weg, damit er MM nicht erwischt – MM geht sicheren Schrittes zu einer Tür – der Polizist pfeift – MM kommt bei einem Dachfenster wieder heraus MM geht schnellen und sicheren Schrittes das Dach entlang und klettert dann hinunter – hangelt sich die Dachrinne entlang	Darstellung MM Darstellung MM und Jenny Darstellung MM Darstellung MM

			Unten steht bereits eine Menschenmenge – Polizisten laufen und pfeifen – MM klettert eine Dachrinne hinunter – MM dreht den Kopf rasch suchend um - Polizisten laufen auf dem Dach	
17 „Suky Tawdry“	17	01:16:01 – 01:18:35	MM sieht sich um und geht langsam vorwärts – er stößt bei der Hausecke auf Suky – weicht ihr elegant aus und sieht sie von oben bis unten an – dann geht er schnell weiter und sie schlendert weiter – beide gehen der Häusermauer entlang und schleichen den Rücken zur Wand wieder zurück zur Ecke – sie lacht ihn kokett an: „Eben hattest du es ja noch so eilig...“ Er lacht sie chameurhaft an – sie kennen sich nicht – sie fragt, ob schon eine Frau auf ihn wartet – man hört das Pfeifen der Polizei – er sagt ironisch: „Die lass ich ruhig warten.“ – noch ein Pfiff – er grüßt zum Abschied mit straff erhobener Hand – sie zieht ihn zurück und sieht ihn verführerisch an – sie wohne gleich dort drüben – sie zieht ihn mit – Pfeifen der Polizisten – sie drehen sich erschrocken um – laufen dann Richtung ihr Haus und treten zur Tür ein – Polizisten laufen vorbei Frau Peachum kommt nachhause – sie ruft nach ihrem Mann – sie läuft ihm entgegen – berichtet, dass MM entkommen ist, weil seine Mädchen ihm geholfen haben – Peachum lacht höhnisch – „Die Mädchen!“, lacht er – „Tiger Brown heißt das Mädchen!“, meint Peachum und lacht lauthals – Peachums Blick wird ernst: „Jetzt wollen wir uns mal ein wenig um den Krönungszug kümmern“ – er will seine Drohung wahr machen MM geht aus Sukys Haus – sie bedauert es – er reagiert trocken – sie geht ihm schmachkend nach -stellt sich auf die Zehenspitzen und umarmt ihn – wir sehen, dass zwei Polizisten um die Ecke stehen – MM dreht sich um, die Polizisten stehen vor ihm – MM: „Keine langen Dialoge. Zeit ist Geld.“ – MM versucht nicht zu	Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM

			entkommen, er geht und die Polizisten mit ihm – Suky sieht ihm nach	
18 „Das Bankdirektorium“	18	01:19:36 – 01:23:07	Straßensänger fasst zusammen und macht neugierig auf das, was noch geschehen wird – spricht mit dem Publikum Mann öffnet eine hohe Schiebetür und kündigt die Herren vom Aufsichtsrat [MM Bande] an – diese kommen herein – ziehen alle ihren Hut – verbeugen sich – sie nehmen Platz – Polly sitzt an einem großen Schreibtisch, klopft mit einem Hämmerchen auf den Tisch – steht bestimmt auf und richtet ihre Rede an den Aufsichtsrat [MM Bande]– einen Mann, der neben ihr sitzt, und ein lustiges Kommentar abgegeben hat, bringt sie mit einem Fausthieb auf den Tisch zum Schweigen – sie spricht energisch, forsch – sie haben das Bankhaus gekauft – neue Zeiten brechen an – Schluss mit dem kleinen Diebstahl - alle Männer stimmen ihrer Rede zu – sie nimmt ihre Mappe unter den Arm und geht schnellen und sicheren Schrittes voran – kommt am Aufsichtsrat [MM Bande] vorbei – alle erheben sich – ein Mann bleibt sitzen, sie bleibt vor ihm stehen, sieht ihn kalt an – der Mann steht beschämt auf – sie schimpft und meint, wer dem neuen Geschäft nicht gewachsen sei, wird rausgeworfen – Polly zieht ab – die Männer verbeugen sich still	Darstellung Polly
19 „Gefängnis“	19	01:23:08 – 01:27:10	Gefängniswärter öffnet Brown das Gefängnistor – Brown tritt unsicher ein, er zögert, greift sich an die Brust, schaut verstohlen Richtung Gefängniszellen – der Wärter fragt, ob er ihn [MM] sehen will – Brown verneint schnell, man solle MM gute Mahlzeiten und guten Wein geben – Zigaretten auch fragt der Wärter – Brown weiß, MM raucht nur Zigarren und gibt dem Wärter welche von seinen für MM – Brown zieht traurig ab	Darstellung Brown

			Der Wärter schließt eine Tür auf – MM liegt mit Hut über den Augen auf einer Gefängnispritsche – Wärter grüßt MM – er erkundigt sich nach Brown – der sei mit der Krönungszeremonie beschäftigt – MM beschert sich über seine Handschellen – er verhandelt mit dem Wärter und bezahlt diesen, um von den Handschellen befreit zu werden – Wärter fragt MM, was der „Herr Käpten“ zu essen möchte, egal was er möchte – MM schaut ihn von oben herab an Geräusch: Trommelwirbel MM sieht wie gebannt Richtung Trommelwirbel – dieser schluckt verlegen und meint „Das ist für jemand anderen“ – Wärter fragt erneut nach seinen Essenswünschen und bietet MM eine Zigarre an, die dieser in den Mund nimmt– Wärter verabschiedet sich, lächelt und zieht ab MM lässt die Handschellen zu Boden fallen – sieht mit hoch erhobenem Kopf mit der Zigarre im Mund um sich	Darstellung MM Darstellung MM
20 „Aufmarsch der Bettler“	20	01:27:11 – 01:31:45	Geräusch: Lautes Stimmengewirr / Telefon läutet / geschäftiges Treiben „Fünf Grundtypen des Elends“ aus Peachums Halle – Peachums Bettler mit Plakaten – bereiten sich für den Aufmarsch vor – Peachum ist mit der Organisation des Aufmarsches beschäftigt – Peachum ordnet an, die Hässlichsten sollen an den Flügeln marschieren – lächelt zynisch Geräusch: Trompeten – berittene Polizei sattelt auf	

			Peachum und seine Leute halten inne – einige Bettler zeigen Zweifel, meinen sie werden über den Haufen geritten werden oder es werde vllt sogar auf sie geschossen – Peachum richtet sich an seine Leute – zynische Rede – sorgt für Lacher – befeuert seine Leute – Vorwärts! Frau Peachum kommt angerannt und zeigt ihm eine Zeitung – MM sei nun ein Bankdirektor - Bettler ziehen ab – Frau Peachum bittet Peachum an, er soll seine Leute zurückpfeifen, denn Polly wird heute mit den Berühmtheiten sitzen – Peachum meint, er solle sie nur machen lassen – Peachum schlängelt sich durch die Menschenmassen Bettler ziehen aus Peachums Halle– von allen Seiten schließen sich immer mehr dem Zug an – Peachum kommt herausgelaufen – „Bleibt doch stehen!“ – doch er kann sie nicht mehr aufhalten – er schreit und tobt, doch der Zug zieht unbeirrt weiter	
21 „Ja mach nur einen Plan ...“	21	01:31:46 – 01:32:17	Straßensänger singt Musik „Ja mach nur einen Plan ...“ – direkt zum Publikum	
22 „Die Kauton für Mackie“	22	01:32:18 – 01:38:06	Im Bankdirektorium – Polly telefoniert herrisch – Polly und Männer von MM Bande laufen nervös auf und ab – sie haben herausgefunden, dass Brown MM verhaften hat lassen – Mann bringt Geld herein – es handelt sich um die Kauton für MM – alle Männer wollen das Geld an Brown übergeben – einer erklärt: „Es sind nämlich Unruhen auf der Straße.“ - Polly übergibt das Geld dem Diener der Bank – Polly herrscht die Männer an, es sei 11 Uhr, warum sie noch nicht auf der Börse seien Geräusch: Stimmengewirr	Darstellung Polly

		Peachum läuft wie ein Irrer durch die Straßen, schreit, versucht immer noch den Bettlerzug aufzuhalten – doch die Bettler bleiben nicht stehen – sie überrollen Peachum Jenny will MM im Gefängnis besuchen, aber der Wärter (dieser trägt ein feines Tablett mit Essen für MM) lässt sie nicht – sie lächelt ihn an, bittet weiter, der Wärter könne sie auch heute Abend besuchen – sie schlüpft an ihm vorbei und er lässt sie gewähren Sie geht zu seiner Zelle – MM geht unruhig auf und ab – als er Jenny sieht: „Die Schlampe hat mir gerade noch gefehlt!“ – Jenny schimpft MM, sie weint, klagt ihn an – sie liebe MM so, dass sie ihn lieber am Galgen sehen möchte, als in den Armen einer anderen Frau – weint – MM breitet unbeirrt die Serviette aus und schickt sich an zu essen – Jenny klammert sich durch die Gitterstäbe an den Wärter, der mit dem Rücken zu MM steht – Jenny bedeutet MM mit der Hand, er solle fliehen – MM schaut unverständlich – Jenny wimmert und jammert und klammert sich an den Wärter – MM versteht, er sieht zur Seite – MM entkommt heimlich durch die offene Zellentür – er ruft noch „Auf wiedersehen!“ – Wärter versucht sich loszureißen – Jenny lacht – Wärter ist in der Zelle eingesperrt Geräusch: Stimmengewirr / Pfiffe der Polizei / Stimmengewirr wird immer lauter Bettlerzug – Menschen schauen die Bettler entsetzt an – Polizisten laufen an den Flanken Brown wird von einem Polizisten über den Bettlerzug informiert – Brown: „Auseinandertreiben!“	Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM
--	--	---	---

			Geräusch: Telefon läutet Polizist berichtet weiter, dass der Weg der Krönungszeremonie von Bettlern verstopft ist – Brown meint, die Bettler sollen verhaftet werden, auseinandergetrieben mit Knüppeln – doch als der Polizist seine Order am Telefon wiederholt, kommt Brown aufgeregt ins Bild und meint, man könne doch nicht ausgerechnet am Krönungstag so eine große Zahl Bettler niederschlagen lassen Diener der Bank kommt ins Büro von Brown – er bringe die Kautions von MM – Brown fragt ungläubig – er lächelt hinterlistig und erbittet sich einen Moment – er telefoniert und ordnet an, dass MM sofort freizulassen sei – überrascht und ungläubig reißt er die Augen auf, als er erfährt, dass MM entflohen – der Diener will schon wieder gehen, da nimmt ihm Brown noch schnell die Aktentasche mit dem Geld ab, jetzt könne er gehen – Brown keucht ungläubig	Darstellung Brown
23 „Der Krönungszug“	23	01:38:07 – 01:43:56	Plakate an der Wand – ganz oben der Steckbrief von MM mit ausgeschriebener Belohnung – MM kommt daran vorbei – Kragen hoch, Haare bisschen ins Gesicht – bleibt ernst stehen – jemand klopft ihm enthusiastisch von hinten auf die Schulter und lacht – es ist einer von MM Bande – MM dreht sich drohend um, er solle die Schnauze halten, er sei doch ausgerissen – der Mann von MM Bande meint, sie hätten doch eine Kautions für ihn bezahlt – MM sieht ihn drohend an, er solle ihm sagen, in welchem Drecksviertel jetzt sein Büro liege – der andere entgegnet mit Stolz geschwellter Brust nichts da mit Drecksviertel, es sei in der City Bank – MM fragt ungläubig, dann schlägt er seinen Kragen runter – zielstrebig geht er Richtung Bank	Darstellung MM

		Berittene Polizei kommt entlang – Krönungszeremonie – viele Zuschauer – Geräusch: Stimmengewirr – Jubel Krone auf Polster – Kutsche mit Königin – doch dann kommt der Bettlerzug von einer Seitenstraße direkt auf den Zug der Königin zu – Aufeinandertreffen von Bettlerzug und Krönungszeremonie – Königin reißt entsetzt die Augen auf – Bettlerzug kommt genau vor der Kutsche der Königin zu stehen Geräusch: es wird still Königin blickt die Bettler zuerst kalt an, dann voller Angst – Bettler starren sie lautlos zurück an – Königin hebt ihren Blumenstrauß vors Gesicht – Kutsche fährt weiter Geräusch: Stimmengewirr wird wieder laut Bettlerzug drängt die Polizei zurück – Chaos – die feinen Herrschaften fliehen – Tiger Brown beobachtet alles ungläubig auf seinem Pferd – er kann nicht fassen, was er da sieht MM und Polly sind wieder zusammen – er spricht trocken mit ihr, meint sie habe sich gut gehalten – Polly fragt, ob er ihr auch treu gewesen sei – er spricht weiter von Lappalien und dreht sich kalt weg – Männer von MM Bande platzen herein – Polizeicordon sein durchbrochen – Krönungszug in Auflösung – Riesenzüge von Bettlern – MM ordnet trocken an, die Vorhänge hinunterzulassen Brown führt sein Pferd an der Hand bei der Bank vorbei – flüchtet sich dann schnell hinein – Bettlerzug zieht an der Bank vorbei	Darstellung Brown Darstellung MM Darstellung Brown
--	--	--	---

24 „Browns Investition“	24	01:43:57 – 01:45:47	Brown macht die große Schiebetür der Bank auf – es ist dunkel – MM begrüßt ihn mit Spitznamen – Brown läuft zu ihm – er ist verzweifelt – es sei aus mit ihm – MM meint, hier sei er richtig, er würde einen fabelhaften Bankdirektor abgeben – Polly fragt nach seiner Einlage – Brown händigt die Kautions für MM aus – MM lächelt selbstgefällig – Brown lacht, die Kautions von MM – Brown und MM lachen zynisch – MM nimmt Brown bei der Schulter – er ist zufrieden – Polly lächelt zufrieden – MM reicht Brown ein Glas Whiskey – MM und Brown bekräftigen ihre Freundschaft – schütteln sich enthusiastisch die Hände	Darstellung Brown Darstellung MM Darstellung MM und Brown
25 „Der Kanonensong“	25	01:45:48 – 01:48:00	Brown und MM erinnern sich an alte Zeiten, als sie in gemeinsam in Indien gekämpft haben Musik beschwingt setzt ein Polly, MM und Brown heben die Gläser und trinken Musik „Kanonensong“ MM und Brown singen gemeinsam – schnittig – belustigt Polly sieht MM bewundernd an MM Bande stimmt ein MM bewegt sich fast komödiantenhaft Musik bricht abrupt ab	Darstellung MM Darstellung Polly Darstellung MM

26 „Dreigroschen- Finale“	26	01:48:01 – 01:50:16	Peachum steht vor ihnen – Mütze in den Händen – er, der ärmste Mann Londons, der reiche MM – Peachum lächelt hinterhältig – sollten sie nicht zusammengehen? – Peachum nähert sich seiner Tochter – mit MM Geld und Peachums Erfahrung könnte man das größte Geschäft machen, das man sich nur denken kann – Peachum händigt Papiere an MM und Brown aus – diese sehen sie sich an – Peachum lächelt – Brown sieht MM an, dieser bedeutet ihm, das Geschäft in Erwägung zu ziehen – Brown tut, wie ihm geheißen Musik setzt ein (Moritat von MM) – keine G und keine Stimmen mehr Peachum spitzt seinen Bleistift und beginnt zu schreiben – alle lesen mit und lächeln/lachen – sie sind sichtlich von der Idee begeistert – Polly lacht richtig Bettlerzug zieht weiter – wird von dunkler Straße „verschluckt“	Darstellung Peachum Darstellung Peachum Darstellung Brown Darstellung alle Darstellung Polly
27		01:50:17 – 01:50:32	Musik (Moritat von MM) – kein Gesang Schriftzug: Ende (Handschrift/Schreibschrift) 15 Sekunden	

Anhang 1.2: Sequenzprotokoll FLV

DVD Kapitel	Sequenz Nr.	Zeit	Handlungsverlauf	Ideen für Schwerpunktsetzung in der Analyse
1 „Erst kommt das Fressen ...“ / Vorspann	S 1	00:00:00 – 00:01:00	Musik („Erst kommt das Fressen“ – beginnt sofort mit Aufblende) Schaufenster & sich drehende Figuren Verspielter Schrifttyp für Titel Schrifttyp für Namen im Vorspann ahmt Handschrift nach	Einsatz von Stille/Musik Schwarzer Bildschirm Genreerwartungen
2 „Die Moritat von Mackie Messer“	S 2	00:01:11 – 00:06:50	[2_1] Mackie Messer (MM) kommt aus dem Stundenhotel mit Jenny – er erblickt Polly und Frau Peachum – reißt sich von Jenny los und geht Polly & Frau Peachum nach Musik („Erst kommt das Fressen“) Geräusche (MM Schritte sind trotz Musik klar hörbar) Während MM suchend um sich blickt, beginnen Geräusche – Musik aus Als MM Polly & Frau Peachum wiederfindet setzt Musik („Moritat von Mackie Messer“) ein Geräusche [2_2] Straßensänger am Hafen – Polly & Frau Peachum im Publikum – MM stellt sich neben Polly & Frau Peachum und lächelt sie breit an – Polly sieht ihn verunsichert und schüchtern an - sie geht weg – MM folgt ihr Musik („Die Moritat von Mackie Messer“) [2_3] Polly & Frau Peachum vor Schaufenster mit Puppe mit Brautkleid – MM spiegelt sich im Schaufenster – selbstgefälliges breites Lächeln – Polly lächelt MM flirtend an - Polly hakt sich bei Frau Peachum ein und geht	Charakterisierung MM Einsatz von Stille/Musik Darstellung MM Darstellung Polly Darstellung MM Darstellung Polly Einsatz von Stille/Musik Darstellung MM

			Musik („Die Moritat von Mackie Messer“ ohne Text – hört dann im Laufe von 1_3 auf – Geräusche setzen ein) [2_4] MM läuft Polly spielerisch nach – erwischt Polly & Frau Peachum und lädt sie ein, etwas im Tintenfisch-Hotel zu trinken – Polly lächelt nicht – beide Polly & Frau Peachum kommen gerne mit – MM sieht sich nochmal um, bevor er ins Hotel geht – MM erblickt Jenny – MM geht ins Tintenfischhotel Geräusche	Darstellung Polly
3 „Im Tintenfischhotel“	S 3	00:06:51 – 00:14:16	Im Tintenfischhotel Ganze S 3: Musik (laut, schwungvoll) Geräusche (lautes Treiben) [3_1a] Polly & Frau Peachum gehen Treppen im Tintenfischhotel hinunter – MM ihnen nach [3_2a] vor Eingang Tintenfischhotel – Jenny will hinein – sie wird von einem Mann festgehalten, der gerade aus dem Hotel herausgekommen ist [3_1b] MM geleitet Polly & Frau Peachum ins Lokal MM sucht sich einen Tisch und fordert die dort Sitzenden mit eindringlichem Blick und einem herausfordernden zynischen halben Lächeln dazu auf, ihm den Tisch zu überlassen – Männer ziehen den Hut vor ihm und überlassen ihm den Platz - seine Autorität wird klar MM, Polly & Frau Peachum setzen sich – MM legt seinen Gehstock auf den Tisch und schiebt die sich am Tisch befindlichen Gläser	Darstellung MM Darstellung MM

		beiseite - und ruft nach dem Ober – MM verzieht das Gesicht – drückt Ekel aus – Ober soll den Tisch abwischen [3_2b] Jenny versucht immer noch ins Hotel hineinzukommen – reißt sich aber dann von dem Mann los und geht frech weg [3_1c] MM, Polly & Frau Peachum sitzen mit Bier am Tisch – MM hebt sein Glas und lädt Polly ein mit ihm anzustoßen – MM blickt Polly mit einem schiefen selbstsicheren Lächeln an – Frau Peachum sieht MM an und stößt mit den anderen beiden an – Frau Peachum lacht - MM lacht gekünstelt MM lächelt – er erblickt einen Mann, den er anscheinend kennt. MM klopft mit seinem Gehstock an die Glasscheibe, die sie trennt – MM zeigt mit dem Finger auf den Mann - dieser kommt sofort. MM tippt den Mann mit seinem Gehstock an die Brust, bewegt seine Hände melodisch im Takt der Musik und lädt den Mann mit Gesten ein mit Frau Peachum zu tanzen – die beiden ziehen ab auf die Tanzfläche. MM & Polly sind nun allein am Tisch – MM wiegt im Takt den Kopf – lächelt Polly an – bedeutet ihr mit einer Geste des Kopfes, ob sie tanzen will – Polly verneint lächelnd – er setzt sich neben sie – Polly senkt den Blick – ihre Lippen bewegen sich sehr langsam aufeinander zu [3_4] Frau Peachum tanzt beschwingt [knapp über 40 Sek dauert diese Einstellung] [3_1d] Polly schmachtet MM an –MM flüstert Polly etwas zu – Polly lächelt ihn an und nickt bejahend – Polly legt Kopf auf seine Schulter - MM nimmt Polly an der Hand – sie stehen auf – MM	Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung Polly Darstellung MM & Polly Genreerwartungen Darstellung Polly
--	--	--	---

			spricht mit einem Mann - bestellt ein komplettes Brautkleid – MM und Polly lächeln sich an [3_5] MM Bande sitzt gemeinsam an einem Tisch – es wird berichtet, dass MM Hochzeit halten wird und was er dafür alles braucht [3_6] MM schreibt etwas – MM lacht mit einem breiten Lachen + Zähne an – Polly lacht ebenfalls – beide scheinen überglücklich, voller Leben und fröhlich – MM gibt Polly einen kleinen Stups – Polly läuft aus dem Bild – MMs Lächeln verschwindet - MM gibt einem Mann einen Brief – Polly & MM laufen lachend die Treppen des Hotels hinauf – Mann übergibt Brief an anderen Mann – dieser gibt den Brief wiederum an einen Dritten weiter und dieser an einen vierten – jetzt sehen wir, dass es sich um einen Brief an den Polizeichef Brown handelt, den niemand übergeben will.	Darstellung MM & Polly Darstellung MM
4 „Diebstahl und der Polizeichef“	S 4	00:14:17 – 00:19:39	[4_1] Musik „Die Moritat von Mackie Messer“ - ohne Gesang – beschwingtere Version als in GLV Straße vor Brautkleidgeschäft - einer von MM Bande hat das Brautkleid aus dem Schaufenster gestohlen und trägt es nun mit sich Von MM Bande werden alle für die Hochzeit und den Hausstand von MM aufgeführten Dinge gestohlen und auf einen großen Wagen geladen: Kerzenständer, Wanduhr... Polizist auf leerer Straße – fast sieht er MM Bande und den mit Diebesgut beladenen Wagen – wird rechtzeitig weggeschoben	Einsatz von Stille/Musik

			Polizist sieht Mann mit Wanduhr auf dem Rücken– der Mann denkt einer von MM Bande ist gekommen und fordert ihn auf anzupacken – Polizist hilft dem Dieb Wanduhr wegtragen [4_2] Musik aus Polizeichef Brown spricht empört mit seinen Polizisten, denn es gab viele Einbrüche, aber niemand wurde gefasst Ein weiterer Polizist tritt ein und verkündet, dass ein Einbrecher auf frischer Tat ertappt worden ist – Brown lässt ihn hereinbringen – es ist einer von MM Bande – Brown spricht streng und energisch mit ihm – doch dann sieht er einen Brief im Hut des Einbrechers und stutzt – er fordert die anderen Polizisten auf, ihn mit dem Einbrecher allein zu lassen – dieser übergibt Brown den Brief – Brown liest den Brief, ist bestürzt, zerreißt den Brief, ihm fehlt die Luft, er bedeutet dem Einbrecher zu gehen, aber lieber durch die Hintertür Brown kniet auf dem Boden und sammelt die Teile des zerrissenen Briefs auf – ist besorgt, dass ihn niemand sieht [4_3] Geräusch: Schüsse, laut Polizisten verfolgen einen Mann aus MM Bande mit einem Stuhl auf dem Kopf – sie schießen auf ihn	Charakterisierung Brown
5 „Vorbereitungen zu der Hochzeit“	5	00:19:40 – 00:21:54	Geräusch: Lauter Pfiff, Knarren einer Falltür Pfeifen und Singen von MM Bande	

			MM Bande beginnt die Hochzeit in einem Speicher an den Docks vorzubereiten – alle gestohlene Dinge werden hineingebracht und arrangiert – kurz Zeitraffer	Andere Unterschiede Gründe durch Schnitt bedingt?
6 „Mond über Soho“	6	00:21:55 – 00:24:11	Polly kommt im Brautkleid [weiter Ausschnitt] aus einer Kajüte – MM wartet lächelnd davor auf P Musik setzt ein: „Siehst du den Mond über Soho?“ Man erkennt, dass P und MM auf einem Boot sind, das am Hafen liegt – MM und P singen – sie gehen über die Docks	Charakterisierung Polly
7 „Die Hochzeit“	7	00:24:12 – 00:32:01	Musik „Siehst du den Mond über Soho?“ Soundbridge – hört dann auf MM Bande hat den Speicher festlich geschmückt – ein verwirrter Priester steht bereit – MM Bande macht sich schick – der Priester will weglaufen, aber er wird festgehalten – MM und P bereiten sich auf ihren „Auftritt“ vor Geräusch: Korken knallt MM Bande prostet MM und Polly zu MM und Polly schreiten vorwärts – MM ist nicht zufrieden mit den Vorbereitungen Der Priester versteckt sich – versucht zu entkommen Polly gefallen die Dinge – sie weiß, dass alles gestohlen ist – Polly freut sich naiv über all die schönen Dinge MM fordert den Priester dazu auf, Polly und ihn zu vermählen	Darstellung Polly

			Der Priester führt die Trauung durch – überschwängliche Glückwünsche von MM Bande – Polly nimmt Glückwünsche fröhlich an - Priester will er weglaufen – er müsse zu einer Taufe – einer von MM Bande geleitet den Priester nach draußen – ein Schuss löst sich unbeabsichtigt – der Priester läuft weg Das Festessen ist in vollem Gange – MM beschwert sich bei seiner Bande, dass niemand etwas zum Besten gibt – Polly sagt gerade heraus, dass sie Hunger hat Einer aus MM Bande macht ein paar Tricks – Polly lacht	Darstellung Polly
8 „Pollys Lied“	8	00:32:02 – 00:37:14	Polly singt – Hände ineinandergelegt vor dem Bauch – sie lächelt – Augen gen Himmel – später stützt sie Hände in die Hüften – Gesang wird frecher Musik „Pollys Lied“ MM ist begeistert, auch MM Bande lacht und applaudiert, doch MM ist empört über ihr rüpelhaftes Verhalten und besteht darauf, das Pollys Gesang Kunst ist und nicht bloß nett Geräusch: lauter Pfiff	Darstellung Polly
9 „Besuch von Tiger Brown“	9	00:37:15 – 00:40:35	Ein Mitglied von MM Bande kündigt den Polizeichef Brown an MM und Brown begrüßen sich gegenseitig Brown und MM sind augenscheinlich gute Freunde – geben sich die Hand – lächeln sich an – sprechen sich bei ihren Spitznamen an	

			MM stellt Polly Brown vor – MM erklärt, sie haben gemeinsam in Indien und im Sudan gekämpft – Brown erkennt, dass es sich um Peachums Tochter handelt – Brown meint deswegen, MM habe Mut Brown verabschiedet sich und meint, dass er bei der bevorstehenden Krönung der Königin viel zu tun habe, denn nichts dürfe da passieren– MM fragt Brown, ob bei Scotland Yard nichts gegen ihn vorliegt – Brown zwinkert ihm zu und meint, dass man sich darum gekümmert hat MM Bande singt MM und Polly ein Ständchen und zeigen den beiden das Himmelbett Der Speicher wird geschlossen	Darstellung Brown Darstellung MM Darstellung Brown
10 „Der Laden Peachums“	10	00:40:36 – 00:48:27	Straßensänger fasst Handlung kurz zusammen und präsentiert uns Peachum - theaterlastig Peachums Laden wird sichtbar – Bettler gehen ein und aus – Peachum liest vor, dass man eine Lizenz von Peachum braucht, um in den Straßen von London betteln zu dürfen – diese bekommt man für 20 Schilling und 50% des Erbettelten müssen an Peachum abgegeben werden – Mann beteuert, er habe nichts – Peachum zeigt auf ein Schild „Give, an thou shalt be given.“ – er übersetzt auf Französisch Peachum ruft nach Fr. Peachum – kommt gelangweilt die Stiegen runter – Peachum teilt dem neuen Bettler seinen Bereich und seine „Ausstattung“ zu – Frau sagt dem neuen Bettler, er solle mitkommen – andere stehen schon in der Schlange und waren darauf, mit Peachum sprechen zu können.	Andere Unterschiede

			Augenscheinlich blinder Mann mit Stock kommt herein – nach einem Zeichen öffnet er seine Augen und man erkennt, dass er ganz normal sieht – er biegt seine Hände gerade Der neue Bettler wird von Peachum in die „Fünf Grundtypen des Elends“ eingeweiht – diese sollen die Menschen dazu bringen, Geld herzugeben – Frau Peachum trinkt Alkohol – gibt dem neuen Bettler seine Ausstattung Bettler (Schlange) geben Peachum Geld – ein stotternder Bettler wird vom hinter ihm stehenden beiseitegeschoben – er gibt Peachum seine Abrechnung und beschwert sich, dass sein Handstumpf nicht gut genug ist – Peachum zerreißt die Abrechnung und meint, nun könne er wieder arbeiten gehen – aus das Bettlerleben – der Mann widersetzt sich – er wird mit Gewalt nach draußen gebracht – Peachum ruft den nächsten – der stotternde Mann fragt wieder nach seinem Mantel – Peachum ruft verärgert nach Polly und steht auf, um sie zu holen – Frau Peachum läuft ihm nach und bittet Peachum, er solle Polly doch noch schlafen lassen – Peachum geht trotzdem in ihr Zimmer – sieht erstaunt, dass Pollys Bett leer ist – Frau Peachum pfeift scheinheilig Polly kommt gutgelaunt im Brautkleid mit Blumen in der Hand zur Tür rein – sie begrüßt die Bettler freundlich – geht die Treppen zu ihrem Zimmer hinauf – währenddessen geht Peachum ratlos auf- und ab – er fragt seine Frau: „Stock mit Elfenbeingriff?“ Diese: „Jaaaa!“ Peachum erkennt, dass es sich um MM handelt – Frau Peachum versteht – jammert – „Oh Gott, oh Gott!“ Polly kommt herein – sie lächelt – ihre Eltern blicken sie besorgt und verärgert an – Polly grüßt freundlich – Peachum beschimpft sie („Verbrecherschlampe!“)	Darstellung Frau Peachum
--	--	--	---	--------------------------

			Wieder unten im Laden sieht sich der neue Bettler unglaublich in seiner neuen Ausstattung an – er lacht – bekommt eine Krücke und schlüpft so nun ganz in die Rolle des Bettlers Während Frau Peachum Polly das Hochzeitskleid auszieht, läuft Peachum verärgert auf- und ab – er verlangt von Polly, dass sie sich scheiden lässt – Polly meint lächelnd, sie liebt MM und wie solle sie sich da scheiden lassen – Peachum meint, er werde Polly den Hintern versohlen – Polly antwortet lachend, dass das nichts helfen werde – Frau Peachum schlägt ihr ins Gesicht – Frau Peachum und Peachum ziehen ab – Polly streckt ihnen die Zunge heraus Peachum und Frau Peachum gehen die Treppen hinunter – Peachum meint, man werden MM nur los, wenn er gehängt wird – Frau Peachum meint, Peachum solle MM doch einfach bei der Polizei anzeigen – Peachum meint, man wüsste nicht, wo man MM fassen solle – Frau Peachum meint, sie wisse wo er zu fassen sein, bei seinen Prostituierten in der Turnbridge Street– Peachum greift sich nachdenklich an den Hals	Darstellung Polly
11 „Im Arbeitszimmer Browns“	11	00:48:28 – 00:51:14	Brown sagt Peachum und Frau Peachum streng, dass die Polizei absolut nichts machen kann – Peachum meint ironisch, ja das sei sehr schade und dass es auch ungerecht sei, dass Brown dafür die Folgen erleiden müsse, denn solange er MM nicht hängt, wird ein Skandal bei der Krönungszeremonie ihn um seinen Posten bringen – eine Armee von Bettlern werde zur Begrüßung der Königin aufmarschieren – Brown meint, die werde er auseinandertreiben und zusammenschlagen lassen – Peachum sieht ihn zynisch an und meint, das gäbe kein gutes Bild ab, bei der Krönungszeremonie arme Leute von der Polizei schlagen zu lassen – Brown meint, er rufe an, um Peachum verhaften zu lassen – traut sich dann doch	

			nicht und meint, wenn er nur ein Wort des Gesagten wiederhole, dann werde er schon sehen – Peachum meint, nicht er sei der Kriminelle, er sei nur ein armer, ehrlicher Mann – Brown öffnet freundschaftlich die Arme, lächelt Peachum an und meint, ja, er sei ein feiner Kerl und dass sei er selbst auch, aber er wisse nicht, was er tun solle – um jemanden zu verhaften, müsse man schließlich zuerst wissen, wo man ihn findet – Frau Peachum meint, da könne sie helfen – sie zeige ihm den Weg – er sei bei den Prostituierten in der Turnbridge Street – Brown fragt „Wie bitte?“	Darstellung Peachum
12 „Der Mensch lebt durch den Kopf“	12	00:51:15 – 00:52:41	Musik Straßensänger singt „Der Mensch lebt durch den Kopf“ + Drehorgelspielerin	
13 „Mackies Büro – Pollys Aufstieg“	13	00:52:42 – 01:00:04	MM diktiert – raucht Pfeife – Schreiber macht einen Witz – MM bleibt ernst – Einbruch 8:30 während der Krönungszeremonie – Polly kommt entsetzt die Treppen runtergelaufen – Polly sagt, MM müsse sofort packen – Polly hat gehört, dass ihr Vater Brown erpresst hat – Brown lässt MM nun ausrichten, dass er nichts mehr für ihn tun könne, bei Scotland Yard liege heute ungeheuerlich viel gegen MM vor – MM bleibt gelassen und ernst- meint Polly müsse die Leitung des Geschäfts übernehmen, wenn er gehen muss MM kündigt seinen Entschluss der Bande an – wenn er wiederkommt, verlassen sie Soho und nehmen sich das Zentrum von London vor - alle jubeln ihm zu Musik - traurig Polly und MM gehen langsam und ernst die Treppen hinauf – MM sieht traurig aus – sie sprechen miteinander, aber sehen sich nicht an – Polly bittet ihn sie nicht zu vergessen – MM dreht sich zu ihr und verspricht ihr, sie nicht zu vergessen – sie küssen sich – umarmen sich – Polly bittet ihn nicht zu den Prostituierten zu gehen	Darstellung MM

			– er sagt, er liebe nur sie – er geht die Treppen allein hinauf – sie blickt ihm traurig nach und weint zurückhaltend Musik aus Männer von MM Bande kommen zu ihr hoch – Polly dreht sich ernst um und erklärt, sie übernehme nun das Kommando – Polly steigt die Treppen hinunter – zögerlich verkündet sie, sie werden das Ding schon schmeißen – ein Mann zweifelt, dass eine Frau in der Lage dazu sei – die anderen Männer der Bande lachen – es sei nicht gegen sie gerichtet - Polly: „Ihr Sauhunde!“ Sie schreit die Männer der Bande energisch an, ein Mann lacht, sie schlägt ihm ins Gesicht – meint scherzhaft, das sei auch nicht gegen ihn gerichtet – die Männer der Bande sind überzeugt und begeistert von ihrer neuen Frau Käpten – sie lassen Polly hochleben – Polly scheint überrascht von sich selbst zu sein, ist aber auch zufrieden mit sich und erleichtert – Polly befiehlt den Männern abzutreten	Darstellung Polly
14 „Im Bordell“	14	01:00:05 – 01:05:24	Musik langsames Pianostück Bordell-Besitzerin raucht Zigarre und schreibt etwas – Mädchen im Bordell – Frau spielt am Klavier. Wir erkennen Jenny – sie spielt ein Kartenspiel und eine andere Frau sieht ihr dabei zu – eine Frau kommt bei der Tür herein und ruft nach Jenny – es sei jemand da für sie – sie geht zur Tür raus Musik setzt abrupt aus Prostituierte unterhalten sich über das Krönungskleid der Königin – eine fragt, ob MM heute kommt – andere meint darauf, sie glaubt, er kommt überhaupt nicht mehr	Darstellung MM

			Fahndungsbrief für MM mit ausgeschriebener Belohnung klebt an der Hausmauer – MM sieht ihn sich an – lächelt breit, sein Steckbrief scheint ihn sehr zu amüsieren – er neigt den Kopf, als würde er zu seinem eigenen Foto sagen „Was für ein Teufelsker!“ – lächelt weiter breit und geht schwungvoll und lässig ins Bordell hinein - und stupst sein eigenes Foto anerkennend an – Kopf hoch erhoben – MM geht ins Bordell hinein Frau Peachum spricht mit Jenny – sie klagt und weint, dass MM ihr ihre Tochter genommen hätte – sie hätten geheiratet – Jenny scheint enttäuscht zu sein, als sie das hört – Fr. Peachum nimmt Jenny an der Hand – kein Gejammer mehr – Frau Peachum bietet Jenny Geld an und fragt: „Wenn er heute zu euch kommt, wirst du aus dem Fenster winken?“ - Frau Peachum lächelt Jenny verschwörerisch an - Jenny nimmt das Geld, steckt es in ihren Strumpf – da sieht Jenny, dass MM gerade bei der Tür hereinkommt MM stößt die Türen mit dem Fuß auf – er bestellt einen Kaffee – die Prostituierten freuen sich, kommen angelaufen Jenny versichert Frau Peachum, sie werde ihr ein Zeichen geben und sieht ihr nach, wie sie weggeht Bordell-Besitzerin breitet ein Tuch auf einen Hocker, damit MM sich hinsetzen kann – alle Mädchen kommen angelaufen – er gibt seinen Gehstock und sein Jackett den Mädchen – setzt einem Mädchen seinen Hut auf – meint, es sei ja Donnerstag und er lasse sich von solchen Lappalien nicht seine Routine stören – setzt sich gemütlich hin, legt die Beine hoch – alle Mädchen schwänzeln um ihn herum, setzten sich zu ihm	Darstellung Frau Peachum Darstellung MM
--	--	--	---	---

			Jenny grüßt MM und gratuliert zur Hochzeit – verzieht keine Miene – MM meint, sie solle doch herkommen – sie kommt, nimmt ihm die Kaffeetasse ab und liest ihm aus der Hand – MM sagt, er wolle nur das Gute hören – Jenny: „Wenn die Krönungsglocken von Westminster läuten, wirst du eine schwere Zeit haben.“ – MM entzieht ihr schnell die Hand – MM steht auf – sieht Jenny böse an – nimmt Hut und Stock und schickt sich an zu gehen – MM sieht Jenny verachtend an – diese senkt den Blick - die Mädchen (nur nicht Jenny) versuchen ihn zum Bleiben zu überreden – er umarmt sie, lächelt und meint, sie können sich drauf verlassen, dass er wiederkommt – er geht mit drei Mädchen in einen anderen Raum – Jenny sieht ihm resigniert nach – sie stellt die Kaffeetasse ab und geht Richtung Fenster - MM raucht sich eine Zigarre an – er küsst eines der Mädchen und lacht mit ihnen	Darstellung Jenny
15 „Jenny singt Seeräuberlied“	15	01:05:25 – 01:08:59	Jenny öffnet das Fenster und gibt Frau Peachum und den Polizisten, die unten vor dem Bordell warten, ein verstohlenes Handzeichen – sie blickt sich nochmal um, um zu schauen, ob sie niemand vom Bordell drinnen gesehen hat Mädchen zieht den Vorhang zu, der den Raum mit MM und den Mädchen abtrennt Musik setzt ein „Jennys Seeräuberlied“ Jenny steht lässig mit einem Ellbogen auf das Fenster gestützt – sie singt in Richtung MM, das Lied gilt ihm – MM ist aus dem Raum gekommen – mit Hut und Zigarre – er sieht Jenny starr an – Jenny sieht direkt in die Kamera, singt mit einer Hand in die Hüfte gestützt – herausfordernder, verurteilender Blick – MM nähert sich Jenny langsam – er setzt sich hin, um ihr zuzuhören – Jenny sieht ihn kurz	Darstellung Jenny Darstellung MM Darstellung Jenny

			von oben herab an, blickt dann wieder gen Himmel – zynisch und belustigt singt sie weiter MM blickt Jenny entgeistert an, als verstünde/sähe er sie endlich – sie dreht ihren Kopf langsam zu ihm und sieht ihn resigniert und herausfordernd an	Darstellung MM Darstellung Jenny
16 „Mackie auf der Flucht“	16	01:09:00 – 01:11:27	Er fragt sie, ob sie sich noch erinnern könne, an die Zeit, bevor „sein Stern über der Stadt aufging“ – er beteuert, dass, auch wenn er nun MM sei, er sie niemals vergessen wird – er steht auf, geht sehr nah an sie heran – Jenny hält seinem Blick stand – er meint, von einem Gentleman könne man nicht mehr erwarten – er bläst ihr Rauch ins Gesicht – sie lacht ihn an, er nimmt mit der Hand ihr Gesicht – sie rangeln gespielt – er umarmt sie und sie legt ihren Kopf lächelnd auf seine Schulter Geräusch: Tür wird aufgerissen MM dreht sich erschrocken zur Tür – Jenny blickt starr Eine Prostituierte bedeutet MM mit dem Finger sie sollen still sein, es sei jemand draußen – Jenny nimmt MM an der Hand und läuft mit ihm in eine Ecke des Zimmers und zieht einen Vorhang vor – Jenny nimmt MM an den Armen, sagt er müsse fliehen, er sei verraten worden – MM sieht verzweifelt um sich, fragt, ob es immer noch nur den einen Ausgang gäbe – Polizisten kommen rein – Jenny wirft sich zu Boden, sagt, MM sei beim Fenster hinaus, sie sollen seine Verfolgung aufnehmen – Polizisten schießen zum Fenster hinaus MM ist noch im Bordell – geht in die andere Richtung dem Ausgang entgegen – langsam, er rückt seinen Hut keck zurecht – dreht sich	Darstellung MM & Jenny Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM

			nochmal um und verabschiedet sich mit einer lässigen Geste [kurzes Winken] von den vielen Mädchen – MM sieht sie spitzbübisch an und dreht sich um – da sieht MM einen Polizist in der Tür des Bordells stehen – MM springt lässig über das Geländer – Polizist kommt hereingestürzt – alle Mädchen verstellen dem Polizisten den Weg, damit er MM nicht erwischt – MM geht lässig zu einer Tür – der Polizist pfeift – MM springt nun etwas schneller aus der Tür und kommt bei einem Dachfenster wieder heraus MM geht das Dach entlang und klettert dann hinunter – hangelt sich die Dachrinne entlang Unten steht bereits eine Menschenmenge – Polizisten laufen und pfeifen – MM klettert geschickt eine Dachrinne hinunter – Polizisten laufen auf dem Dach	Darstellung MM Darstellung MM
17 „Suky Tawdry“	17	01:11:28 – 01:14:51	MM klopft sich lässig den Schmutz ab – er hat immer noch die Zigarre im Mund – er sieht sich um und geht langsam vorwärts - er stößt bei der Hausecke auf Suky – weicht ihr elegant aus und sieht ihr direkt in die Augen – dann geht er weiter und sie schlendert weiter – beide gehen der Häusermauer entlang und schleichen den Rücken zur Wand wieder zurück zur Ecke – als sie sich sehen, lachen sie belustigt und überrascht - sie lacht ihn kokett an: „Eben hattest du es ja noch so eilig...“ Er lacht sie freundlich an – sie kennen sich nicht – sie fragt, ob schon eine Frau auf ihn wartet – man hört das Pfeifen der Polizei – er sagt lächelnd: „Die lass ich ruhig warten.“ – noch ein Pfiff – er grüßt zum Abschied mit einer Geste am Hut – sie zieht ihn zurück und sieht ihn an – sie wohne gleich dort drüben – mit am Rücken verschränkten Armen gehen sie zu ihrem Haus – Pfeifen der Polizisten – sie drehen sich erschrocken um – gehen dann Richtung ihr Haus und treten zur Tür ein – Polizisten laufen vorbei	Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM Darstellung MM

			Frau Peachum kommt nachhause – sie ruft nach ihrem Mann – sie läuft ihm entgegen – berichtet verärgert, dass MM entkommen ist, weil seine Mädchen ihm geholfen haben – Peachum lacht höhnisch – „Die Mädchen!“, lacht er – „Tiger Brown heißt das Mädchen!“, meint Peachum und lacht lauthals – Peachums Blick wird ernst: „Jetzt wollen wir uns mal ein wenig um den Krönungszug kümmern“ – er will seine Drohung wahr machen MM geht aus Sukys Haus – sie bedauert es – er lächelt sie an, so sei halt seine Arbeit – sie geht ihm nach – er dreht sich nochmal um und sie küssen sich und umarmen sich gegenseitig – wir sehen, dass zwei Polizisten um die Ecke stehen – MM dreht sich um, die Polizisten stehen vor ihm – MM lächelt: „Bien joué.“ – MM versucht nicht zu entkommen, er geht und die Polizisten mit ihm – Suky sieht ihm nach	Darstellung Frau Peachum Darstellung MM Darstellung MM
18 „Das Bankdirektorium“	18	01:14:52 – 01:17:56	Straßensänger fasst zusammen und macht neugierig auf das, was noch geschehen wird – spricht mit dem Publikum Mann öffnet eine hohe Schiebetür und kündigt die Herren vom Aufsichtsrat [MM Bande] an – diese kommen herein – ziehen alle ihren Hut – verbeugen sich – sie nehmen Platz – Polly sitzt an einem großen Schreibtisch – steht auf und richtet ihre Rede an den Aufsichtsrat [MM Bande]– einen Mann, der neben ihr sitzt, gibt ein lustiges Kommentar ab – Polly spricht einfach weiter und legt kurz mehr Kraft in ihre Rede – sie spricht selbstgefällig und doch damenhaft – sie haben das Bankhaus gekauft – neue Zeiten brechen an – Schluss mit dem kleinen Diebstahl - alle Männer stimmen ihrer Rede zu – sie lächelt, nimmt ihre Mappe unter den Arm und geht schnellen Schrittes voran – kommt am Aufsichtsrat [MM Bande] vorbei – alle erheben sich – ein Mann bleibt sitzen, sie bleibt vor	Darstellung Polly

			ihm stehen, sieht ihn kalt an – der Mann steht beschämt auf – sie schimpft und meint, wer dem neuen Geschäft nicht gewachsen sei, wird rausgeworfen – energisch und herrisch - Polly zieht ab – die Männer verbeugen sich still	
19 „Gefängnis“	19	01:17:57 – 01:21:14	Gefängniswärter öffnet Brown das Gefängnistor – Brown tritt langsam ein, er zögert – der Wärter fragt, ob er ihn [MM] sehen will – Brown verneint, man solle MM gute Mahlzeiten und guten Wein geben – Zigaretten auch fragt der Wärter – Brown weiß, MM raucht nur Zigarren und gibt dem Wärter welche von seinen für MM – Brown zieht traurig ab Der Wärter schließt eine Tür auf – MM liegt mit Hut über den Augen auf einer Gefängnispritsche – Wärter grüßt MM – er erkundigt sich nach Brown – der sei mit der Krönungszeremonie beschäftigt – MM beschert sich über seine Handschellen – er verhandelt mit dem Wärter und bezahlt diesen, um von den Handschellen befreit zu werden – „Merci, capitaine!“ – Wärter fragt MM, was er zu essen möchte, egal was er möchte Geräusch: Trommelwirbel MM sieht den Wärter fragend, überrascht und ängstlich an – dieser lächelt verlegen und meint „Das ist für jemand anderen“ – Wärter fragt erneut nach seinen Essenswünschen und schiebt MM eine Zigarre in den Mund – Wärter salutiert, lächelt und zieht ab MM lässt die Handschellen zu Boden fallen – sieht arrogant mit der Zigarre im Mund um sich	Darstellung Brown Darstellung MM
20 „Aufmarsch der Bettler“	20	01:21:15 –	Geräusch: Lautes Stimmengewirr / Telefon läutet / geschäftiges Treiben	

		01:26:19	„Fünf Grundtypen des Elends“ aus Peachums Halle – Peachums Bettler mit Plakaten – bereiten sich für den Aufmarsch vor – Peachum ist mit der Organisation des Aufmarsches beschäftigt – Peachum ordnet an, die Hässlichsten sollen an den Flügeln marschieren – lächelt zynisch Geräusch: Trompeten – berittene Polizei sattelt auf Peachum und seine Leute halten inne – einige Bettler zeigen Zweifel, meinen sie werden über den Haufen geritten werden oder es werde vllt sogar auf sie geschossen – Peachum richtet sich an seine Leute – zynische Rede – sorgt für Lacher – befeuert seine Leute – Vorwärts! Frau Peachum kommt angerannt und zeigt ihm eine Zeitung – MM sei nun ein Bankdirektor - Bettler ziehen ab – Frau Peachum bittet Peachum an, er soll seine Leute zurückpfeifen, denn Polly wird heute mit den Berühmtheiten sitzen – Peachum meint, er solle sie nur machen lassen – Peachum schlängelt sich durch die Menschenmassen Bettler ziehen aus Peachums Halle– von allen Seiten schließen sich immer mehr dem Zug an – Peachum kommt herausgelaufen – „Arrêtez-vous!“ – doch er kann sie nicht mehr aufhalten – er schreit und tobt, doch der Zug zieht unbeirrt weiter	
21 „Ja mach nur einen Plan“	21	01:26:20 – 01:26:49	Straßensänger singt Musik „Ja mach nur einen Plan“	
22 „Kaution für Mackie“	22	01:26:50 –	Im Bankdirektorium – Polly telefoniert herrisch – Polly und Männer von MM Bande laufen nervös auf und ab – sie haben	

			Geräusch: Stimmengewirr / Pfiffe der Polizei / Stimmengewirr wird immer lauter Bettlerzug – Menschen schauen die Bettler entsetzt an – Polizisten laufen an den Flanken Brown wird von einem Polizisten über den Bettlerzug informiert – Brown: „Auseinandertreiben!“ Geräusch: Telefon läutet Polizist berichtet weiter, dass der Weg der Krönungszeremonie von Bettlern verstopft ist – Brown meint, die Bettler sollen verhaftet werden, auseinandergetrieben mit Knüppeln – doch als der Polizist seine Order am Telefon wiederholt, kommt Brown aufgeregt ins Bild und meint, man könne doch nicht ausgerechnet am Krönungstag so eine große Zahl Bettler niederschlagen lassen Diener der Bank kommt ins Büro von Brown – er bringe die Kautions von MM – Brown fragt ungläubig – er lächelt hinterlistig und erbittet sich einen Moment – er telefoniert und ordnet an, dass MM sofort freizulassen sei – er ist überrascht, als er erfährt, dass MM entflohen – der Diener will schon wieder gehen, da nimmt ihm Brown noch schnell die Aktentasche mit dem Geld ab, jetzt könne er gehen – Brown keucht ungläubig	Darstellung Brown
23 „Der Krönungszug“	23	01:32:28 – 01:34:58	Plakate an der Wand – ganz oben der Steckbrief von MM mit ausgeschriebener Belohnung – MM kommt daran vorbei – Kragen hoch, Haare bisschen ins Gesicht – bleibt ernst stehen – jemand klopft ihm enthusiastisch von hinten auf die Schulter und lacht – es ist einer von MM Bande – MM dreht sich drohend um, er solle die Schnauze halten, er sei doch ausgerissen – der Mann von MM Bande meint, sie hätten doch eine Kautions für ihn bezahlt – MM	Darstellung MM

			sieht ihn drohend an, er solle ihm sagen, in welchem Drecksviertel jetzt sein Büro liege – der andere entgegnet mit Stolz geschwellter Brust nichts da mit Drecksviertel, es sei in der City Bank – MM fragt ungläubig, dann schlägt er seinen Kragen runter – zielstrebig geht er Richtung Bank Berittene Polizei kommt entlang – Krönungszeremonie – viele Zuschauer Geräusch: Stimmengewirr – Jubel Krone auf Polster – Kutsche mit Königin – doch dann kommt der Bettlerzug von einer Seitenstraße direkt auf den Zug der Königin zu – Aufeinandertreffen von Bettlerzug und Krönungszeremonie – Königin reißt entsetzt die Augen auf – Bettlerzug kommt genau vor der Kutsche der Königin zu stehen Geräusch: es wird still Königin blickt die Bettler zuerst kalt an, dann voller Angst – Bettler starren sie lautlos zurück an – Königin hebt ihren Blumenstrauß vors Gesicht – Kutsche fährt weiter Geräusch: Stimmengewirr wird wieder laut Bettlerzug drängt die Polizei zurück – Chaos – die feinen Herrschaften fliehen – Tiger Brown beobachtet alles nervös gestikulierend auf seinem Pferd Mu – er kann nicht fassen, was er da sieht	Darstellung Brown
24 „Browns Investition“	24	01:34:59 – 01:37:42	MM und Polly sind wieder zusammen – Polly schmachtet ihn an – er meint, sie habe sich gut gehalten - Polly fragt, ob er ihr auch treu gewesen sei – er spricht weiter von Lappalien und dreht sich weg –	Darstellung Polly

			Männer von MM Bande platzen herein – Polizeicordon sein durchbrochen – Krönungszug in Auflösung – Riesenzüge von Bettlern – MM ordnet herrisch an, die Vorhänge hinunterzulassen Brown führt sein Pferd an der Hand bei der Bank vorbei – flüchtet sich dann schnell hinein – Bettlerzug zieht an der Bank vorbei Brown macht die große Schiebetür der Bank auf – es ist dunkel – MM begrüßt ihn mit Spitznamen – Brown geht zu ihm – er ist verzweifelt – es sei aus mit ihm – MM meint lachend, hier sei er richtig, er würde einen fabelhaften Bankdirektor abgeben – Polly fragt nach seiner Einlage – Brown händigt die Kautions für MM aus – MM lacht laut heraus – Brown lacht, die Kautions von MM – Brown und MM lachen zynisch – MM nimmt Brown bei der Schulter – er ist zufrieden – Polly lacht zufrieden – MM reicht Brown ein Glas Whiskey – MM und Brown bekräftigen ihre Freundschaft – reichen sich verbunden die Hände	Darstellung MM Darstellung Brown Darstellung Brown Darstellung MM Darstellung MM Darstellung Polly Darstellung MM und Brown
25 „Der Kanonensong“	25	01:37:43 – 01:40:44	Brown und MM erinnern sich an alte Zeiten, als sie in gemeinsam in Indien gekämpft haben Musik beschwingt setzt ein Polly, MM und Brown heben die Gläser und trinken Musik „Kanonensong“ MM und Brown singen gemeinsam – belustigt - komödienhaft Polly sieht MM an, lacht, bewegt sich im Rhythmus der Musik MM Bande stimmt ein	Darstellung MM Darstellung Polly

			Musik bricht abrupt ab Peachum steht vor ihnen – er, der ärmste Mann Londons, der reiche MM – Sollten sie nicht gemeinsame Sache machen? Peachum nähert sich seiner Tochter und schließt sie in die Arme – Peachum meint, mit MM Geld und Peachums Erfahrung könnte man das größte Geschäft machen, das man sich nur denken kann – Peachum händigt Papiere an MM und Brown aus	Darstellung Peachum & Polly
26 „Dreigroschen-Finale“	26	01:40:45 - 01:42:06	MM und Brown sehen sich die Papiere an -Polly schaut so gut sie kann in die Papiere Musik setzt ein (Moritat von MM) – keine G und keine Stimmen mehr Peachum ist zufrieden mit sich –MM sieht Brown an, dieser zeigt seine Begeisterung – MM gefällt der Vorschlag auch - Peachum spitzt seinen Bleistift und beginnt zu schreiben – MM und Brown lesen mit und lächeln – sie sind sichtlich von der Idee begeistert – Polly sieht MM an – alle lächeln Bettlerzug zieht weiter – wird von dunkler Straße „verschluckt“	Darstellung Polly Darstellung Peachum Darstellung Brown Darstellung alle
27		01:42:07 – 01:42:22	Musik (Moritat von MM) – kein Gesang Schriftzug: Fin (Handschrift/Schreibschrift) 15 Sekunden	

Anhang 1.3: Sequenzprotokoll Basic

Keine Unterschiede	Sehr geringe Unterschiede	Unterschiede	Große Unterschiede	Sehr große Unterschiede
-----------------------	------------------------------	--------------	-----------------------	----------------------------

S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10
S 11	S 12	S 13	S 14	S 15	S 16	S 17	S 18	S 19	S 20
S 21	S 22	S 23	S 24	S 25	S 26	S 27			

Keine Unterschiede: S 12 und S 27

Sehr geringe Unterschiede: S 4, S 5, S 9, S 11, S 20, S 21, S 22

Unterschiede: S 6, S 7, S 10, S 13, S 19, S 24, S 25

Große Unterschiede: S 3, S 8, S 14, S 15, S 16, S 17, S 18, S 26

Sehr große Unterschiede: S 1, S 2, S 23

Anhang 2.1: Filmtranskript GLV

Nr. Zeit	Visuelle Dimension Audiovisuelle Dimenison	Akustische Dimension		
S 1	Schwarzer Bildschirm (ganze 53 Sek.)	off	Musik („Erst kommt das Fressen“; Gesang beginnt noch mit schwarzem Bild)	
00:00:00	Aufblende Titel			
–				
00:02:33	Andere Schriftart für Titel als in FLV			
	Zwischen Vorspann: Überblende			
	Serifenschrift für Credits			
	„Frei nach Brecht Musik von Weill Manuskript: Lania, Vajda, Balazs“			
	„Regie: G. W. Pabst“			
	„Gesamtleitung: S. Nebenzahl Bild: F. A. Wagner Bauten: Andrej Andrejew Musikalische Leitung: Theo Mackeben“			
	„Ton: Adolf Jansen Tonmontage: Hans Oser Tonsystem: Tobis-Klangfilm“			
	„Mackie Messer ... Rudolf Forster Polly ... Carola Neher Tiger-Brown ... Reinhold Schünzel Peachum ... Fritz Rasp Frau Peachum ... Valeska Gert Jenny ... Lotte Lenja			

	Der Pfarrer .. Hermann Thimig“ „Der Straßensänger ... Ernst Busch Smith ... Wladimir Sokolow Mackie Messers Platte ... Filch ... Herbert Grünbaum“ Abblende 00:02:14 bis 00:02:33 --- ganze 19 Sekunden lang – schwarzer Bildschirm		(Bild bleibt schwarz bis Musik zu Ende)	
S 2_1 00:02:34 – 00:03:12	Aufblende Stufe am Ausgang eines Bordells Halbtotale MM kommt mit Jenny aus dem Bordell <i>MM größer als Jenny</i> <i>MM: Melone mit schwarzem Band, weißes gestreiftes Hemd, weiße Krawatte, Jackett mit kleinem Ausschnitt und eingefassten Bordüren, weißes Einstecktuch, , nur oberster Jackett-Knopf geschlossen, weiße Handschuhe – einen angezogen, den anderen in der Hand. Er ist deutlich größer als Jenny. Schminke lässt sich nicht erahnen. Schnurrbart.</i> <i>Jenny: Hut mit heller Feder, kariertes Kleid, bodenlang, mit Volants und unten weit zulaufenden Ärmeln, , heller fedriger Schal</i> MM gibt der Frau des Bordells Geld, MM und Jenny lächeln sich an, Frau zieht Fensterladen runter	on	Geräusche (sehr leise)	

	MM Halbnah / low key (Augen Schatten) / leichte Untersicht <i>Krawatte leuchtet hell weiß, Anstecktuch –</i> MM wirkt einschüchternd und imposant – MM dreht langsam den Kopf und sucht Polly & Frau Peachum Schnitt auf zwei Polizisten in der Menschenmenge, die sich auf uns zubewegen – Polizisten verschwinden li im Bild, gehen vorbei Subjektive Kamera/Point-of-View-Shot (wir sehen, was MM sieht) Schwenk re – viele Leute – reges Treiben – MM Polly & Frau Peachum wiedergefunden – stehen vor einem Schaufenster Kamerafahrt (subjektive Kamera) langsam auf Polly & Frau Peachum (sehen sie von hinten in Halbtotale) Polly & Frau Peachum gehen weiter – MM folgt ihnen langsam (subjektive Kamera) – Kamerafahrt – wir biegen um die Ecke – Polly & Frau Peachum verlieren sich in der Menschenmenge			
S 2_2 00:03:13 - 00:05:56	Straßensänger, der am Hafen steht, und sein Publikum, das ihm zu Füßen steht, werden sichtbar (Totale) – Kamerafahrt endet - MM bleibt stehen (subj. Kamera) und sieht und hört Straßensänger zu Schnitt auf zwei Männer rechts und links im Bildausschnitt (Halbnah), die dem Straßensänger zuhören	on	Gesang setzt ein (genau in dem Moment, wo Kamerafahrt stoppt) Als Straßensänger sichtbar wird und zu singen beginnt, wechselt die Musik vom off ins on Von nun an Drehorgelmusik und Gesang - Geräusche fallen weg	

	MM von li ins Bild – subjektive Kameraeinstellung vorbei – MM in Amerikanisch – er sieht Straßensänger kurz zu, schwingt seinen Stock, macht einen verstohlenen Blick – geht dann weiter und re aus dem Bild hinaus Schnitt auf Straßensänger von hinten $\frac{3}{4}$ und das Publikum, das zu seinen Füßen steht (Totale) – auch die Drehorgelspielerin wird nun sichtbar – Polly & Frau Peachum stehen in der 1. Reihe des Publikums, MM stellt sich neben P – <i>MM deutlich größer</i> Schnitt auf Straßensänger in der Halbtotale, Untersicht Straßensänger hängt zu unterschiedlichen Strophen, die er singt, gemalte Bilder auf, die das Gesungene illustrieren – Bild von einem Mann, der flieht und im VG ein am Boden liegender Mann, dem der Zylinder vom Kopf gefallen ist Schnitt auf die erste Reihe des Publikums (Halbnah), wo Polly & Frau Peachum stehen, li ragt Drehorgel ins Bild – MM steht eng gedrängt hinter Polly und sieht sie von oben herab eindringlich an – <i>MM deutlich größer</i> <i>Polly: Dunkles lockiges Haar schaut unter dem Hut hervor und überdeckt die Ohrringe, Rüschenkragen. Schminke lässt sich nicht erahnen oder nur sehr wenig.</i> Polly dreht sich zu ihm nach hi und sieht in an – dreht sich dann wieder nach vorne zum Straßensänger – beide lächeln nicht Wieder Schnitt auf Straßensänger in der Halbtotale, Untersicht			
--	--	--	--	--

	Er zeigt das Bild von einer toten Frau, die neben einer Straßenlaterne am Boden liegt Wieder Schnitt auf Polly & Frau Peachum & MM (Halbnah) in der ersten Reihe des Publikums MM drängt sich an Pollys Seite – sieht eindeutig nur sie an und nicht den Straßensänger – Polly sieht MM an und schaut fast angeekelt weg Polly legt eine Münze auf das Teller für die Musiker und schiebt Frau Peachum an, sodass diese versteht, dass Polly gehen will. Polly & Frau Peachum gehen re aus dem Bild – MM sieht ihnen nach und wendet sich wieder dem Straßensänger zu – MM lächelt kurz selbstgefällig Wieder Schnitt auf Straßensänger in der Halbtotale, Untersicht Er zeigt das Bild von einer Frau mit erhobenen Händen, die aus einem brennenden Haus läuft, im Hintergrund ist ein Mann mit Hut und Stock zu sehen Schnitt auf Hafen und Bühne und Publikum in der Totalen – langsamer Schwenk li - belebte Straße wird nochmal sichtbar – wir sehen wieder Polly & Frau Peachum, die sich rechts unten aus dem Bild hinausbewegen und MM (sehr groß, er sticht aus der Masse heraus mit seinem hellen Hut), Polly & Frau Peachum nachgeht, immer mal wieder stehen bleibt, lässig die Hände in den Taschen, dann wieder weitergeht Schnitt auf MM in der Halbtotale Er geht von li nach re – sicheren Schrittes, mit einem merkwürdigen Lächeln im Gesicht – geht aus dem Bildausschnitt und Polly & Frau Peachum nach			
--	--	--	--	--

	Schwenk li (langsam), Polizist von hinten, der sich in die entgegengesetzte Richtung bewegt, wie MM Wieder Schnitt auf Straßensänger in der Halbtotale, Untersicht Er zeigt das Bild von einer kreischenden Frau in ihrem Bett, die die Arme hochreißt und einem Mann, der in der Tür steht, mit Stock		Mu aus („Die Moritat von Mackie Messer“ endet)	
S 2_3 00:05: 57 – 00:06:45	Schnitt auf Schaufenster Frauenschneiderei – Totale „MILLINERS LADIES TAILORS“ Polly & Frau Peachum gehen von li ins Bild– Schwenk re Polly & Frau Peachum folgend Polly hält Frau Peachum am Arm zurück und bedeutet ihr vor dem zweiten Schaufenster zu halten – Polly zeigt auf ein Brautkleid – Jenny Bildrand re an Hauswand gelehnt – <i>ganz dunkel gekleidet: dunkle große Feder am Hut mit breiter Krempe , dunkler langer Schal – scheint die französische Jenny zu sein -</i> sieht Polly & Frau Peachum um die Ecke an Schnitt auf Polly & Frau Peachum, Halbnah, Untersicht (als würde die Schaufensterpuppe sie ansehen) – Kopf der Puppe ragt li ins Bild und Kleid spiegelt sich im Schaufenster und auf Frau Peachum Schnitt auf Puppe im Brautkleid – Amerikanisch MM Spiegelbild taucht von li im Bild auf		Mu aus keine Geräusche Stille	

	– er geht so nah ran, dass sein Spiegelbild genauso groß ist, wie jenes der Puppe – Hände in den Taschen – diabolisches Lächeln Schnitt auf Polly, Nah, Bildmitte, Gesicht im Halbschatten (nicht sehr markant, aber doch Schatten) – lächelt das Brautkleid an – sieht dann MM im Spiegelbild – hört auf zu lächeln – dreht sich etwas verstört zum realen MM – Schwenk zu MM im Profil hinauf, der viel größer ist als Polly – MM, Nah, Bildmitte im Profil - markante Schatten im Gesicht – er sieht zu Polly hinunter – eindringlicher Blick Schnitt zu MM, Polly & Frau Peachum & Schaufensterpuppe, Amerikanisch MM von hinten, Polly $\frac{3}{4}$ von hinten, Polly sieht MM an – ihr Hut wirft einen Schatten auf ihre Augen – MM bewegt sich auf Polly zu – Polly lächelt, nicht eingeschüchtert, eher selbstbewusst, sieht MM direkt an, dreht sich dann aber wieder um, hakt sich bei Frau Peachum ein und sie gehen weiter – Polly dreht sich nochmal nach MM um, sie verschwinden aus dem Bild	on	Geräusche Umgebung setzen ein (als wir MM im Profil sehen)	
S 2_4 00:06:46 – 00:07:30	Totale, Polly & Frau Peachum kommen auf die Kamera zu, MM folgt ihnen – läuft Polly & Frau Peachum fast schon aggressiv nach Totale, Eingang Tintenfischhotel Polly & Frau Peachum kommen von li ins Bild MM stellt sich vor Polly & Frau Peachum hin, hebt seinen Stock zum Gruß an seinen Hut	on	Geräusche Umgebung MM: „Gestatten die Damen, dass ich Sie zu einem kleinen Step ins Tintenfischhotel einlade?“	

	Frau Peachum dreht sich zu Polly und lächelt sie an, MM geht vor Richtung Tür, Polly & Frau Peachum folgen MM, Polly lächelt Portier hält Polly & Frau Peachum die Tür auf, MM dreht sich noch einmal kurz um, bevor er hineingeht, schaut sich um Totale, Jenny kommt auf die Kamera zu, geht dann re aus dem Bild hinaus (Jenny hat MM nicht bemerkt) Halbtotale Tür Tintenfischhotel und MM, MM dreht sich zur Tür und geht hinein, Portier schließt Tür			
S 3_4 00:11:43 - 00:12:06	Frau Peachum & Tänzer in der Halbtotale (+ viele andere Tänzerinnen und Tänzer auf der Tanzfläche) Begleitender Schwenk – folgt Bewegungen von Frau Peachum Schnitt auf andere Tänzerinnen und Tänzer auf der Tanzfläche / Halbtotale	on	Musik (schwungvolle Tanzmusik)	
S 4_1 00:15:38 - 00:17:14	Aufblende Licht low-key Kopf Schaufensterpuppe Brautkleidgeschäft in Großaufnahme – Wegfahrt bis Halbnah – Puppe ist nackt Recht schneller Schwenk nach li – Räuber von MM Bande in Halbnah kommt hinter einer Ecke hervor – er hat ein Brautkleid in der Hand – Wegfahrt bis Amerikanisch – Räuber zuckt in einer entschuldigenden Geste mit den Schultern und zieht seinen Hut zum Gruß und	Off	Musik „Die Moritat von Mackie Messer“ - ohne Gesang – leise	

	„verabschiedet“ sich von der Schaufensterpuppe und geht dann re aus dem Bild Schwarzblende Nahaufnahme Wagen mit allerlei Hausrat – Mann kommt von li ins Bild (Kopf abgeschnitten) und bringt Kandelaber – zwei weitere Männer im Hintergrund tragen eine Wanduhr Schnitt auf die beiden Männer in Amerikanisch, als sie gerade die Wanduhr stehlen – einer nimmt sie auf den Rücken, der andere hilft ihm dabei und nimmt die Uhr unten Schnitt auf Gasse in Totale – Polizist li Rand – bewegt sich langsam schlendernd auf uns zu Polizist hält inne, als er das Schlagen der Wanduhr hört Schnitt auf Männer mit Wanduhr in der Halbtotale – der Mann, der geholfen hat, bewegt sich nervös, rückt seinen Hut zurecht und gibt MM Bande ein Handzeichen, schiebt den Wagen weg – Kameramacht begleitenden Schwenk – Mann setzt sich auf einen Stuhl, der noch hinter dem Wagen stand – dann nimmt er den Stuhl und läuft dem Wagen nach li aus dem Bild Schnitt auf Mann mit Uhr am Rücken in der Halbtotale und Polizist, der gerade um die Ecke kommt – Mann verlangt, dass ihm geholfen wird (er sieht nicht, dass der Polizist da ist) – Polizist nickt und packt mit an – gemeinsam tragen sie die Uhr in die Gasse, aus der der Polizist gekommen ist – begleitender kleiner Schwenk Abblende	Inner- diegetisch On on	Geräusch Wanduhr schlägt – Musik aus Wanduhr schlägt Geräusch Wagen rollt weg / Schritte Geräusch Schritte Mann mit Uhr spricht energisch und verärgert: „Na fass doch zu, Mensch!“ Mann sagt erleichtert : „Na endlich!“	
--	---	--	--	--

	Schnitt auf Polly – Halbtotale – $\frac{3}{4}$ - Froschperspektive – Polly stütz ihre Hände in die Hüften – sie gestikuliert selbstbewusst und singt ironisch Schnitt auf Polly – Groß – $\frac{3}{4}$ - Schatten auf halben Gesicht – selbstbewusst – kein Lächeln – kraftvoll – herrisch Schnitt auf Mackie Messer – Halbtotale – $\frac{3}{4}$ - leichte Froschperspektive – Gesicht im Halbschatten - sitzt mit einem Bein auf dem Knie – lächelt anerkennend und nickt mit dem Kopf Schnitt auf Polly – Nah – frontal – Froschperspektive - leichter Schatten auf halbem Gesicht Schnitt auf Polly – Halbtotale – $\frac{3}{4}$ - Froschperspektive – Hände vor dem Körper – Blumen in den Händen		Mu aus	
S 13 01:02:06 – 01:04:04	<i>Mackie hat gerade verkündet, dass Polly während seiner Abwesenheit die Geschäfte übernehmen wird und ist geflohen.</i> Polly – Halbtotale – steht auf der Treppe des Verstecks von MM Bande – sie dreht sich zuerst langsam, dann energischer, um und spricht zu den Männern: Sie geht die Treppen hinunter – bleibt vor den Männern stehen – sie wirkt verzagt: Polly – Halbnah - geht noch ein paar Stufen hinunter und steht nun direkt vor den Männern: Sieht die Männer fragend an:	On On On On	„Jetzt übernehme ICH das Kommando.“ „Meine Herren! Ich glaube unser Captain kann da ganz beruhigt abreisen.“ [nicht glaubwürdig] „Wir werden das Ding schon schmeißen.“ [verzagt] „Meine Herren?“	

Geht weiter – zwischen den Männern durch – Polly bleibt stehen – Männer umringen sie – Halbnah – sie legt den Kopf schief – Blick wird entschlossener: Polly sieht Männer von oben herab an Ein Mann, der hinter ihr steht, spricht: Männer lachen Polly dreht sich energisch zu dem Mann um, dieser zieht den Hut vor ihr und sagt: Polly dreht sich wieder nach vorn, blickt in die Runde, hart: Polly dreht sich wieder zum dem Mann um und schreit: Polly dreht sich wieder in die Runde, blickt alle sehr verärgert und drohend an und schreit: Mann hinter ihr lacht Polly dreht sich außer sich vor Wut schnell und energisch um und verpasst dem Mann eine schallende Ohrfeige – sie bleibt selbstbewusst vor ihm stehen – er greift ungläubig auf seine schmerzende Wange – Polly dreht sich wieder nach vorn – eine Hand in die Hüfte gestützt – Männer schauen verlegen. Polly blickt die Männer abschätzig an und sagt: Mann hält sich die Wange: Andere Männer lachen. Einer sagt:	On	„Erstklassig...“	
	On	„Nicht wahr? Meine Herren“ [Stimme wird härter]	
	On	„Ich hab ja hier nichts zu sagen, aber ich weißt wirklich nicht, ob in einer solchen Zeit, eine Frau der richtige Mann ist.“	
	On	„Natürlich nicht gehen Sie gerichtet, gnädige Frau.“	
	On	„Ihr Sauhund‘!“ [drohend]	
	On	„Natürlich ist das nicht gegen mich gerichtet!“ [schreit]	
	On	Sonst hättet ihr anderen dem Herren schon längst die Hosen ausgezogen und den Hintern versohlt! Nicht wahr, meine Herren?“[schreit]	
	On	„Das war natürlich nicht gegen dich gerichtet.“ [ruhig und ironisch]	
		„Da war aber was dran.“	
		„Großartig! Unsere Frau Captain weiß das richtige Wort zu finden. Bravo!“	

Frau Peachum weint weiter: Jenny sieht links nach unten – Frau Peachum nimmt ihre Hand Schnitt auf Jenny von hinten – Frau Peachum in $\frac{3}{4}$ von vorn in Halbnah – Frau Peachum zieht Polly hinter sich her – ausgleichender Schwenk und Verfolgungsfahrt bis erneut Frau Peachum von vorne $\frac{3}{4}$ und Jenny von hinten in Halbnah – schräg fallender Schatten von Fr. Peachums Hut über ihre Augen und das halbe Gesicht – sie ist gar nicht mehr weinerlich, sondern fragt Jenny ruhig: Bietet Jenny einen Geldschein an Jenny sieht nach links – man sieht nun ein bisschen von ihrem Gesicht – sie nimmt den Geldschein resigniert aus Frau Peachums Hand Schnitt auf Halbtotale – Frau Peachum von hinten und Jenny von vorne – Sicht durch ein Fenster hindurch – leichte Froschperspektive - Jenny steckt den Geldschein in ihren Strumpf – sie hört dabei ein Geräusch und hebt den Kopf Schnitt auf Bordelltüre – Macke tritt ein – Amerikanisch – Vogelperspektive – wir sehen, was Jenny sieht – Wegfahrt nach hinten – die Sicht auf Mackie wird durch eine Wand verstellt – jetzt sehen wir Frau Peachum an die Wand gelehnt im Profil und Jenny, die sich duckt, damit Mackie sie nicht sieht – Wegfahrt – wir sehen Mackie – Halbtotale - mit dem Fuß kräftig die Tür zu dem Zimmer aufstößt, in dem sich die Mädchen befinden. Mackie steht an der Türschwelle: Die Mädchen laufen zu ihm und rufen entzückt:	„Gestern Nacht, richtiggehend geheiratet.“ [weint, jammert] „Und wenn er heute zu euch kommt... wirst du aus dem Fenster winken?“ [verschwörerisch] Hallo! Einen Kaffee!“ [bestimmt und herrisch]	
---	---	--

Mackie hebt die Hand an die Schläfe zum Gruß – tritt ein und gibt der Tür erneut einen Stoß, um sie zu schließen Schnitt auf Frau Peachum und Jenny – Profil – Halbtotale – Jenny legt einen Arm und Frau Peachums Schulter und hält ihre andere Hand – sie sagt leise: Jenny bedeutet ihr mit der Hand, Frau Peachum solle gehen. Frau Peachum geht links aus dem Bild Jenny schmiegt sich an die Wand neben dem Fenster – sieht Frau Peachum nach Schnitt auf den Salon – Totale - alle Mädchen umringen Mackie – er zieht sich das Jackett aus, gibt den Elfenbeinstock und das Jackett einem Mädchen und sagt von oben herab: Mädchen fragt: Mackie sagt dreist: Schnitt auf Jenny – Halbnah – sehr ernst – $\frac{3}{4}$ - steht an der Schwelle zum Salon: Schnitt auf Mackie, Totale – halb liegend auf einem Chaiselongue – zieht sich die Handschuhe aus - umringt von allen Mädchen. Sagt zu Jenny: Schnitt auf Jenny – Totale – steht an der Schwelle und sieht Mackie ernst an Eines der Mädchen ruft:	„Mackie!“ „Ich werde winken.“ „Hoppa, hoppa, mon café!“ „Aber hast du denn deinen Steckbrief nicht gelesen?“ „Ja, ich weiß!“ „Guten Tag, Mackie! Ich gratuliere dir zu deiner Heirat.“ [abschätzig, ironisch] „Kann dir leidtun, dass du nicht dabei warst.“ „War 1A.“ [Mackie]
---	---

	Jenny schließt die Tür und geht eher widerwillig zu ihnen – schlendert abschätzig Schnitt auf Mackie – Halbtotale – Kaffee in der Hand- umringt von Mädchen – herrscht Jenny an: Mackie wird eine Zigarre gereicht – Mackie sieht Jenny starr an und hält ihr seine Kaffeetasse hin – sie bleibt vor ihm stehen – nimmt ihm die Tasse ab und schaut seine Handfläche an Ein Mädchen bittet: Mackie sieht das Mädchen streng an – dreht sich langsam zurück zu Jenny Schnitt auf zwei Mädchen – Nah – ein Mädchen fragt: Mackie sagt: Schnitt auf Jenny – Nah – hält Mackies Hand, um daraus zu lesen und sieht diese an Jenny dreht sich zu Mackie – sieht ihn ernst an – dann wieder Blick zurück zur Hand – und sagt: Mackie macht eine Faust – Jenny öffnet den Mund – Mackie entzieht ihr langsam die Hand – sie lässt lockert den Griff und ihre Hand umfasst locker die geschlossene Faust von Mackie, während dieser sie aus ihrer Hand zieht – als würde sie seine Hand ein letztes Mal streicheln Schnitt auf Mackie – Halbtotale – umringt von den Mädchen und Jenny steht rechts im Bild im Profil – sie hält den Kopf gesenkt – Mackie steht entrüstet auf – sie hebt ihren Kopf und folgt ihm		„Jenny, komm doch her!“ „Jenny! Nun komm doch!“ „Lies ihm aus der Hand!“ „Jenny! Warum schaust du denn so?“ „Bitte nur das Gute!“ „Nicht das Schlechte!“ [Mackie] „Mackie, wenn die Krönungsglocken von Westminster läuten, wirst du eine schwere Zeit haben...“ [langsam]	
--	---	--	--	--

	mit dem Blick – Mackie sieht Jenny ernst und verärgert von oben herab an – er ist sehr groß und imposant – Jenny blickt ihn ernst zurück an – Mackie verlangt nach seinem Hut und seinem Stock – Jenny sieht Mackie von der Seite an – Mackie geht Richtung Tür – Jenny bleibt starr stehen, während ihm die anderen Mädchen nachlaufen Schnitt auf Mackie und ein paar Mädchen – Totale – Mädchen reicht ihm sein Jackett und er zieht es an – Blickt erbost Richtung Jenny Schnitt auf Jenny und zwei andere Frauen – Totale – Jenny rechts im Bild – sie hält die Kaffeetasse in den Händen und senkt den Blick Schnitt auf Mackie und ein paar Mädchen – Halbtotale – Mackie blickt Jenny verärgert und erbost an – dreht sich hart um und schickt sich an zu gehen – die Mädchen wollen ihn aufhalten: Mackie setzt ein selbstgefälliges Lächeln auf, legt seine Arme um die Schulter der Mädchen und geht mit ihnen in ein anderes Zimmer Schnitt auf Jenny – Halbtotale – Kaffeetasse in den Händen – düsterer Blick – geht nach vorne – Wegfahrt Kamera – bleibt stehen – stellt Kaffeetasse ab – blickt Richtung Fenster – öffnet leicht den Mund, atmet durch, geht zum Fenster Schnitt auf Mackie und drei Mädchen – Halbtotale – eines der Mädchen zündet ihm gerade die Zigarre an – Mackie küsst eines der Mädchen – Mädchen lachen		„Bleib doch, Mackie!“ „Wer weiß, wann du wiederkommst.“ Mackie: „Darauf könnt ihr euch verlassen!“ Geräusche: Lachen der Mädchen	
--	--	--	--	--

S 15 01:09:48 – 01:14:11	Schnitt auf Jenny – Halbtotale – von hinten - schiebt das Fenster auf Schnitt auf Jenny – Totale – Froschperspektive – sie blickt aus dem Fenster Schnitt auf Frau Peachum und Polizisten – Totale – Vogelperspektive [subj. Kamera] Schnitt zurück auf Jenny – Totale – Froschperspektive – Jenny hebt den Zeigefinger und winkt leicht – wirkt verzagt und enttäuscht Schnitt auf Jenny – Halbtotale – von hinten - schließt das Fenster langsam wieder Schnitt auf Mackie und Mädchen im Separee – Totale – ein Mädchen zieht einen halbtransparenten Vorhang zu Schwenk nach links bis Jenny – Halbtotale – mit Ellbogen auf Fenster gestützt – andere Hand in die Hüfte gestützt – singt Schwenk nach rechts bis Mackie [ist aus Separee gekommen] – Halbtotale – steht und hört Jenny Zigarre rauchend zu – steckt Hand in die Hosentasche Schnitt auf Jenny – Halbtotale – Ellbogen auf Fenster gestützt – Hand in der Hüfte – singt verbittert, mit hartem und starrem Blick – zynisches/rachsüchtiges Lächeln – senkt den Blick Schnitt auf Mackie – Halbtotale – kommt auf Kamera zu und setzt sich → Groß – hört ihr ernst zu Schnitt auf Jenny – Nah - leichte Froschperspektive [subj. Kamera – sehen was Mackie sieht] - Jenny singt langsam – rachsüchtig	Off on	Lachen der Mädchen [Soundbridge] Musik setzt ein – „Seeräuberlied“ Jenny beginnt zu singen [zuerst im off dann im on, wenn Schwenk vorbei] Musik aus	
---	---	----------------------	--	--

	und zynisch – bei „wird entschwinden mit mir“ langsame Handbewegung rechte Hand Schnitt auf Mackie – Halbnah – sitzend – Arme lässig auf Stock gestützt – raucht Zigarre – halber Schatten auf Gesicht Schnitt auf Jenny – Nah – $\frac{3}{4}$ - dreht sich langsam zu Mackie Schnitt auf Mackie – Nah – leichte Vogelperspektive - bisschen Schatten im Gesicht – blickt Jenny intensiv von unten herauf an – spricht zu Jenny: Schnitt auf Jenny – Halbtotale – Mackie von hinten – Mackie steht auf – bleibt vor Jenny stehen – diese sieht ernst zu ihm hoch – er spricht zu ihr: Sie lächelt ihn an – er bläst ihr Rauch ins Gesicht – sie dreht sich spielerisch weg – er greift ihr mit der offenen Hand ins Gesicht – sie rangeln spielerisch, aber doch ist die Gewalttätigkeit von Mackie spürbar – beide lächeln sich an – Jenny greift fest Mackies Oberarm und schmiegt sich an ihn, drückt den Kopf fest an seinen Oberarm und Brust – bei Geräusch drehen sich beide überrascht Richtung Geräusch	On on Off	„Jenny, denkst du noch an die Zeiten, bevor mein Stern über dieser Stadt aufging? Wenn ich auch heute Mackie Messer bin, so werd' ich dich, Jenny, niemals [gedehnt] vergessen.“ „Was kann ein Gentleman noch sagen? Er kann nicht mehr sagen.“ Geräusch: Tür wird aufgerissen	
S 16 01:14:12 – 01:16:00	Halbtotale – Frau öffnet Tür und bedeutet Jenny und Mackie still zu sein: Sie zeigt mit dem Finger nach draußen Schnitt auf Mackie und Jenny – Amerikanisch – Jenny nimmt Mackie schnell und voller Angst an der Hand und zieht ihn hinter sich her – versteckt Mackie und sich selbst hinter einem Vorhang –	On	„Schhh!“	

Mackie ist nicht erschrocken – er schaut wie gebannt Richtung Tür – ernst Schnitt auf Tür - Totale Schnitt auf Jenny und Mackie im Versteck – Halbnah – Jenny [Gesicht im Schatten] hält Mackies Hände fest umschlossen und fleht ihn an: Mackie sieht Jenny an – dreht den Kopf suchend – abgeklärter Blick Schnitt auf Tür – wird von einem Polizisten mit dem Fuß eingetreten – Halbtotale – Polizist und ein zweiter Mann treten ein Schnitt auf Vorhang vor Jennys und Mackies Versteck – Jenny kommt aus dem Versteck gestürzt und landet auf dem Boden und ruft: Schnitt auf die die Polizisten – Halbtotale – laufen nach links – Schwenk nach links bis zum Fenster – Jenny links geduckt im Bild – Polizisten schießen aus dem Fenster – rechts viele Mädchen (geduckt) – schreien auf beim Pistolenknall – Schwenk nach rechts – Mackie – Halbtotale – geht rechts aus dem Bild – zieht seinen Hut tiefer ins Gesicht und grüßt die Mädchen mit einem komödiantenhaften Winken zum Abschied Schnitt auf Mädchen – Halbtotale – sind entsetzt und verängstigt Schnitt auf Mackie – Halbnah – Mackie hebt Hand zu Gruß und geht aus der Tür Schnitt auf Ausgang Bordell [innen] – Polizist geht davor auf und ab – Mackie springt behände	On On On	„Mackie, du musst fliehen! Du bist verraten, Mackie!“ Mackie: „Hat denn diese Bruchbude immer noch nur einen Ausgang?“ „Fangen sie ihn! Er ist zum Fenster raus!“	
--	-------------------------------	--	--

	über das Gelände – Polizist verfolgt ihn – Mädchen laufen Mackie nach und verstellen Polizist den Weg – Schwenk nach links – Mackie Halbtotale – geht sicheren Schrittes zur Tür – hört Pfiff von Polizei – macht Tür entschlossen groß auf und wieder zu Schnitt auf Dächer – Mackie klettert bei einem Dachfenster heraus – Totale – Mackie geht schnellen und sicheren Schrittes zackig das Dach entlang auf die Kamera zu und klettert dann hinunter – hangelt sich die Dachrinne nach rechts entlang Schnitt auf Menschenmenge – Halbtotale – Polizisten laufen und pfeifen Schnitt auf Mackie – Halbtotale – klettert eine Dachrinne hinunter –dreht den Kopf rasch suchend um Schnitt auf Polizisten – Totale – Polizisten laufen auf den Dächern und suchen Mackie	Off On Off	Geräusche: Pfiffe Polizei Geräusche: Elfenbeinstock schlägt wiederholt gegen die Dachrinne Geräusche: Pfiffe Polizei	
S 18 01:19:36 – 01:23:07	Straßensänger – Nah Schwarzblende Bankdirektorium – Totale – Mann schiebt Tür mit Milchglasfenster auf MM Bande tritt ein – elegant gekleidet – nehmen Zylinder ab und treten feierlich ein – begleitender Schwenk nach li – Männer verbeugen sich –	On On	„Ladies and Gentlemen! Sie haben gesehen Kühnheit und Leichtsinn des Mackie Messer. Ich werde Ihnen jetzt zeigen, wie durch die Klugheit eines liebenden Weibes, die Dinge einen Verlauf nehmen, den selbst Sie nicht erwarten können.“ „Die Herren vom Aufsichtsrat“	

wieder begleitender Schwenk nach li – Männer setzen sich auf bequem gepolsterte Stühle Schnitt auf Schreibtisch – Halbtotale - Polly sitzt in der Mitte – li und re sitzt je einer ihrer Sekretäre – Polly klopft mit einem Hämmerchen (wie RichterIn) – sehr ernst - sie steht energisch und schwungvoll auf und richtet sich an die Männer: Polly wird von dem Mann re von ihr unterbrochen – dieser lächelt zufrieden: Polly sieht den Mann, der sie unterbrochen hat, strafend an - Zoom in – Polly spricht ob der Unterbrechung verärgert weiter und schlägt dabei mit der Faust auf den Tisch: Zoom in auf Polly bis Halbnah – leichte Froschperspektive Polly steht stramm – Fäuste auf den Schreibtisch gestützt – Kopf sehr hoch erhoben energische Handbewegung Polly sieht die Männer direkt an Polly spricht ernst und feierlich mit hoch erhobenem Kopf weiter Geste mit der Hand: kreisförmig -> ausrauben Schnitt auf drei Männer in Stühlen – Halbtotale – Mann re im Bild spricht: Schnitt auf Polly – $\frac{3}{4}$ - Halbnah – ein Mann im Hintergrund sitzend . Polly nimmt ein Papier zur	On On On On On On On On	„Meine Herren Aufsichtsräte! Man kann eine Bank ausrauben oder man kann den Weg ...“ „... mithilfe einer Bank die andere ausrauben“ „ ... den Weg des soliden und legalen Geschäftes gehen [nachdrücklich], wie mein Papa das schon so früher gesagt hat. Polly, hat mein Papa immer gesagt, wer wird denn heute noch so dumm sein und Einbrecher werden, wo wir doch die Gesetzte haben. Und wenn mein Mann – äh, pardon, ich wollte sagen unser sehr verehrter Herr Generaldirektor – auch heute auf der Flucht in fremden Städten sich verborgen halten muss – so bin ich überzeugt, dass er damit einverstanden sein wird, <i>wie wir dat Ding gedreht hab 'n!</i> [dialektales Register; laut] Wir haben dieses stille feine Bankhaus gekauft und das wird rentabler sein als so ein paar kleine lumpige Safes ...“ „Zu plündern.“ „Nun beginnt das große Geschäft!“ [energisch] „Und wir werden, meine Herren Aufsichtsräte, die ehrwürdigen Traditionen unseres Institutes getreu, bestrebt sein, das Vertrauen unseres Publikums durch unsere	
--	---	--	--

	Hand, legt es vor sich auf den Schreibtisch und liest ironisch: Polly findet Zuspruch bei MM Bande Polly packt Papiere in eine Mappe – nickt energisch - nimmt Papiere energisch unter den Arm und spricht: Polly zieht schnellen und energischen Schrittes ab – Halbnah – begleitender Schwenk nach re – alle Männer stehen auf und verbeugen sich vor ihr – ein Mann bleibt sitzen, klatscht und ruft: Polly bleibt genau vor ihm stehen und sieht ihn streng von oben herab an – er verstummt, hält inne – schickt sich an aufzustehen Polly spricht: Schnitt auf Polly von hinten – Halbtotale – Mann steht beschämt auf – senkt den Kopf – Polly dreht sich noch einmal zu dem Mann um und sieht ihn sehr verärgert und streng an: Polly dreht sich energisch um und zieht ab – ihre beiden Sekretäre folgen ihr – die anderen Männer bleiben gesenkten Hauptes stehen. Einer sagt zu dem frechen Mann von vorhin: Schwarzblende	Off On On On On On On	Kreditwürdigkeit auszubauen und zu vertiefen.“ [sehr energisch, zieht Rede ins Lächerliche, zieht Silben in die Länge] „Bravo, bravo!“ „Ich danke Ihnen, meine Herren!“ „Bravo, Polly!“ „Ich möchte nur noch bemerken, dass wir in unserer Firma nur Leute von prima Qualität gebrauchen können.“ [drohend] „Straßenraub und Taschendiebstahl treibt jeder Dummkopf!“ [sehr laut] „Jetzt ist aus mit der Romantik. Jetzt beginnt der Ernst des Lebens. Wer diesen Schwierigkeiten nicht gewachsen ist, wird fristlos pensioniert. Unter Wegfall der Bezüge. [nachdrücklich] Auf Wiedersehen, meine Herren.“ „Mensch, da kann'ste aber was lernen!“	
--	--	--	--	--

Anhang 2.2: Filmtranskript FLV

Nr.	Visuelle Dimension	Akustische Dimension		
Zeit	Audiovisuelle Dimension			
S 1	Aufblende	off	Musik („Erst kommt das Fressen“)	
00:00:00	Totale – Schaufenster 3 Männer - statisch			
–	Überblende		Musik beginnt sofort mit Aufblende	
00:01:00	Totale – Schaufenster – 3 Frauen - statisch			
	Überblende			
	Detail – Zoom out – Halbtotale – Figuren, die sich drehen			
	Überblende			
	Titel nimmt ganzes Bild ein – anderer Schrifttyp, als GLV			
	– verspielter – eher im Sinn französischer			
	Musikkomödien dieser Zeit (Schrift scheint fast zu leuchten)			
	Schnitt			
	“Polly – Florelle			
	Mackie – Préjean			
	Peachum – Modot			
	Jenny – Lion			
	Smith			
	Mme Peachum			
	Tiger Brown”			
	Schnitt			
	Schrifttyp ahmt Handschrift nach / serifenlos			
	Schnitt			
	„Adaptation Française de Solange Bussy“			
	Schnitt			
	„Textes d’André Mauprey“			

	„d’après la pièce de Brecht et Weill“ Schnitt „mise en scène de G. W. Pabst“ Abblende			
S 2_1 00:01:01 – 00:02:39	Aufblende Stufe am Ausgang Bordell – Halbtotale Jenny, Mackie Messer (MM), Frau Bordell <i>MM: Melone mit schwarzem Band, weißes gestreiftes Hemd, keine Krawatte sondern schwarzes Band lässig um den Hals gebunden, Jackett mit kleinem Ausschnitt und eingefassten Bordüren, nur oberster Jackett-Knopf geschlossen, weiße Handschuhe in der Hand.</i> <i>Er ist nur geringfügig größer als Jenny.</i> <i>Es lassen sich geschminkte Lippen und Augenbrauen erahnen. Glatt rasiert. Haar ordentlich, kurz – nichts schaut unter dem Hut vor.</i> <i>Jenny: Hut mit dunklen Federn, kariertes Kleid, bodenlang, mit Volants und Cape-artigen Schultern, , langer fedriger schwarzer Schal</i> Frau Bordell bekommt Geld von MM und zieht Fensterladen runter – MM und J lachen sich an Von li kommen Polly & Frau Peachum ins Bild	off	Musik („Erst kommt das Fressen“) geht weiter	

	fragendes Gesicht – MM steckt den Degen hinein, sieht sie kurz an, und reißt ihn ihr aus der Hand Folgeschwenkt – wir folgen MM in der Halbtotale von hinten Amerikanisch: MM bleibt stehen, dreht sich um MM blickt suchend um sich, scheint Polly & Frau Peachum aus den Augen verloren zu haben MM: Halbnah – gut ausgeleuchtet (high key) MM schaut sich um, sucht Zwei Polizisten in der Menschenmenge, die sich auf uns zubewegen – Polizisten verschwinden li im Bild, gehen vorbei Subjektive Kamera/Point-of-View-Shot (wir sehen, was MM sieht) Schwenk re – viele Leute – reges Treiben – MM hat Polly & Frau Peachum wiedergefunden – sie stehen vor einem Schaufenster – Kamerafahrt (subjektive Kamera) langsam auf Polly & Frau Peachum zu (sehen sie von hinten in der Halbtotale) – Polly & Frau Peachum gehen weiter - MM folgt ihnen langsam (subjektive Kamera) – Kamerafahrt – wir biegen um die Ecke			
--	---	--	--	--

S 2_2 00:02:40 - 00:05:09	Straßensänger: Totale, steht am Hafen, und sein Publikum, das ihm zu Füßen steht, werden sichtbar Kamerafahrt endet - MM bleibt stehen (subj. Kamera) und sieht und hört Straßensänger zu Zwei Männer Bildrand li und Bildrand re: Halbnah, hören Straßensänger zu Bildmitte Polizist: Halbtotale MM tritt von li ins Bild und verstellt die Sicht auf den Polizisten – bis jetzt hatten wir es mit einer subjektive Kameraeinstellung zu tun – diese ist mit dem Auftritt von MM im Bild beendet – MM: Halbnah, sieht dem Straßensänger kurz zu, geht dann weiter Straßensänger von hinten und das Publikum, das zu seinen Füßen steht (Totale) – auch die Drehorgelspielerin, die den Gesang des Straßensängers begleitet, wird nun sichtbar Straßensänger: Halbtotale, Untersicht Straßensänger hängt zu den unterschiedlichen Strophen, die er singt, auch gemalte Bilder auf, die das Gesungene illustrieren – Straßensänger singt immer wieder „C’est Mackie“ und zeigt mit seinem Stock auf einen Mann, der flieht – im Vordergrund ist ein am Boden liegender Mann zu sehen, dem der Zylinder vom Kopf gefallen ist – er ist	on on	Als der Straßensänger sichtbar wird und zu singen beginnt, wechselt die Musik vom off ins on Von nun an Drehorgelmusik und Gesang („Die Moritat von Mackie Messer“)- Geräusche fallen weg	
--	--	---------------------	---	--

	augenscheinlich verletzt oder tot – nächstes Bild: eine Frau läuft mit erhobenen Händen aus einem brennenden Haus, im Hintergrund ist ein Mann mit Hut und Stock zu sehen Erste Reihe des Publikum (Halbnah), li ragt Drehorgel ins Bild – MM Bildrand re MM sieht Polly, die neben MM steht, begehrt an und misst sie mit seinem Blick <i>Polly: Hängende Ohrringe, helles lockiges Haar schaut unter dem Hut hervor, Rüschenkragen. Geschminkte Lippen, Augen und Augenbrauen.</i> Polly bemerkt MM Blick, dreht sich zu MM MM lächelt breit Polly wendet ihren Blick langsam wieder dem Straßensänger zu. MM scheint es zu genießen, dass von den von ihm begangenen Verbrechen gesungen wird und dass das die Leute so in den Bann zieht. MM wendet seinen Blick nicht von Polly ab - sehr unangenehm und indiskret – Polly wirft eine Münze auf das Teller für die Musiker, sieht MM nochmal an, wendet sich ab, schaut zu Frau Peachum neben ihr und bedeutet ihr zu gehen. Polly & Frau Peachum gehen aus dem Bild – ein Polizist, der hinter den Frauen gestanden hat, wird sichtbar – MM sieht den Frauen lächelnd nach.		Musik Gesang („Die Moritat von Mackie Messer“) geht zu Ende	
--	---	--	--	--

	Hafen und Straßensänger im Profil (Totale) Schwenk (langsam) li - belebte Straße wird nochmal sichtbar – wir sehen wieder Polly & Frau Peachum, die sich re unten aus dem Bild hinausbewegen und MM, der ihnen nachgeht. MM, Amerikanisch Geht von li nach re aus dem Bildausschnitt und Polly & Frau Peachum nach Hafen und Straßensänger (Totale) Lied geht zu Ende – Straßensänger hält seinen Hut hin, damit ihm die Leute was reinwerfen			
S 2_3 00:05:10 – 00:06:04	Schaufenster Frauenschneiderei – Totale „MILLINERS LADIES TAILORS“ Polly & Frau Peachum gehen von li ins Bild– Schwenk re, Polly & Frau Peachum folgend Polly hält Frau Peachum am Arm zurück und bedeutet ihr vor dem zweiten Schaufenster zu halten – Polly zeigt auf ein Brautkleid – Bildrand re: Jenny lehnt an Hauswand –ganz in Schwarz gekleidet sieht Polly & Frau Peachum um die Ecke an Polly & Frau Peachum, Halbnah, Untersicht (als würde Schaufensterpuppe sie ansehen – der Kopf der Puppe ragt	off	Musik Drehorgelmusik („Die Moritat von Mackie Messer“- ohne Text) geht weiter Musik von S 2_2 reicht in S 2_3 hinein (=Soundbridge)	

	li angedeutet (in der GLV viel klarer) ins Bild und das Kleid spiegelt sich im Schaufenster und auf Frau Peachum (diffuser als in der GLV) – Polly & Frau Peachum sprechen miteinander, aber man hört ihre Stimmen nicht – beide lächeln Puppe im Brautkleid, Amerikanisch MM Spiegelbild taucht von li im Bild auf – MM geht so nah ran, dass sein Spiegelbild fast genauso groß ist, wie jenes der Puppe (in der GLV geht er näher ran und wirkt größer) – selbstgefälliges Lächeln – sieht an sich selbst herunter – sein Gesichtsausdruck verrät, dass er sich gefällt – breites, offenes Lächeln Polly, Nah, Bildmitte, ¼ - hell ausgeleuchtet (high key) – Polly sieht das Brautkleid verträumt an – sieht dann MM im Spiegelbild – hört auf zu lächeln – dreht sich etwas verstört zum realen MM – Schwenk leicht hinauf zu Mackie – MM, Nah, Bildrand re, ¼ - ganz leichte Schatten bei den Augen – MM sieht Polly flirtend an, halbes Lächeln, das dann breiter wird MM, Polly, Frau Peachum & Schaufensterpuppe: Amerikanisch MM von hinten, Polly ¾ von hinten, sieht MM an – gut ausgeleuchtet –	on	Musik Drehorgelmusik aus – Geräusche Umgebung setzen ein	
--	---	----	--	--

	Polly lächelt MM flirtend an, dreht sich dann aber wieder um, hakt sich bei Frau Peachum ein und sie gehen weiter – Polly dreht sich nochmal nach MM um, sie verschwinden aus dem Bild			
S 2_4 00:06:05 00:06:50	Totale, Polly & Frau Peachum kommen auf uns zu MM läuft Polly & Frau Peachum spielerisch nach Kamerafahrt re. – wir folgen Polly & Frau Peachum & MM (lächelt) – alle drei gehen rechts aus dem Bild Totale Eingang Tintenfischhotel Polly & Frau Peachum kommen von re ins Bild – MM läuft und stellt sich vor Polly & Frau Peachum hin MM tippt mit Zeigefinger Hut zum Gruß an Halbnah, MM frontal – Polly & Frau Peachum von hinten Frau Peachum dreht sich zu Polly, schaut sie verheißungsvoll an, nickt ihr zu und bedeutet ihr, dass sie mit MM gehen sollten – Polly willigt mit einem kleinen Nicken ein Kamerafahrt folgt Polly & Frau Peachum – Halbtotale Polly & Frau Peachum gehen in die vom Portier geöffnete Eingangstür vom Tintenfischhotel hindurch MM folgt ihnen, dreht sich nochmal kurz um und schaut sich um – er hält inne	on	Geräusche Umgebung MM: « Bonjour Mesdames! » MM: « Puis-je vous offrir un verre? » Frau Peachum: « Mon dieu! »	

	Totale, Jenny kommt auf die Kamera zu und geht re aus dem Bild Totale, MM sieht Jenny an (Jenny scheint MM nicht gesehen zu haben) – MM dreht sich zurück zur Tür und geht ins Tintenfischhotel – Portier schließt Tür			
S 3_4 00:10:39 – 00:11:20	Frau Peachum & Tänzer in der Halbtotale (+ viele andere Tänzerinnen und Tänzer auf der Tanzfläche) Zuerst statische Kamera, dann begleitender Schwenk – folgt Bewegungen von Frau Peachum Schnitt auf andere Tänzerinnen und Tänzer auf der Tanzfläche / Halbtotale Schnitt auf Frau Peachum / Halbtotale Schnitt auf andere Tänzerinnen und Tänzer auf der Tanzfläche / Halbtotale	on	Musik (schwungvolle Tanzmusik)	
S 4_1 00:14:17 – 00:15:55	Aufblende Licht low-key Kopf Schaufensterpuppe Brautkleidgeschäft in Großaufnahme – Wegfahrt bis Halbnah – Puppe ist nackt Recht schneller Schwenk nach li – Räuber von MM Bande in Halbnah kommt hinter einer Ecke hervor – er hat ein Brautkleid in der Hand – Wegfahrt bis	off	Musik „Die Moritat von Mackie Messer“ - ohne Gesang – beschwingtere Version als in GLV	

	Amerikanisch – Räuber macht einen Knicks und hebt die Hand zum Gruß an seine Mütze und „verabschiedet“ sich von der Schaufensterpuppe und geht dann re aus dem Bild Schwarzblende Nahaufnahme Wagen mit allerlei Hausrat – Mann kommt von li ins Bild (Kopf abgeschnitten) und bringt Kandelaber – ein weiterer Mann im Hintergrund kippt eine Wanduhr weg von der Wand und tut sich dabei am Fuß weh Schnitt auf die beiden Männer in Amerikanisch, als sie gerade die Wanduhr stehlen – einer nimmt sie auf den Rücken, der andere hilft ihm dabei und nimmt die Uhr unten Schnitt auf Gasse in Totale – Polizist li Rand – bewegt sich langsam schlendernd auf uns zu Polizist hält inne, als er das Schlagen der Wanduhr hört Schnitt auf Männer mit Wanduhr in der Halbtotale – der Mann, der nur geholfen hat, bewegt sich nervös, rückt seinen Hut zurecht und gibt MM Bande ein Handzeichen, schiebt den Wagen weg – Kameramacht begleitenden Schwenk – Mann nimmt Stuhl und geht dem Wagen nach li aus dem Bild	Inner- diegetisc h on on	Geräusch: Wanduhr schlägt – Musik aus Geräusch: Wagen rollt weg / Schritte Geräusch: Schritte	
--	---	---	--	--

	Schnitt auf Mann mit Uhr am Rücken in der Halbtotale und Polizist, der gerade um die Ecke kommt – Mann verlangt, dass ihm geholfen wird (er sieht nicht, dass der Polizist da ist) – Polizist nickt und packt mit an – gemeinsam tragen sie die Uhr in die Gasse, aus der der Polizist gekommen ist – begleitender kleiner Schwenk Abblende		Mann mit Uhr spricht energisch und verärgert: « Donne-moi un coup de main ! » Mann sagt erleichtert : « Enfin ! »	
S 8 00:32:01 – 00:36:54	Polly und Mackie - Nah – sie sitzen – Polly nimmt mehr Platz im Bildausschnitt ein – sie wirkt größer als MM Polly lächelt breit und freundlich und sagt: Mackie runzelt die Stirn, lächelt dann Schnitt auf die Mackies Bande – applaudieren gequält Wieder Schnitt zurück auf Polly und Mackie – Polly steht auf und geht li aus dem Bild – Mackie lächelt und nimmt ihren Stuhl und folgt ihr Wieder Schnitt zurück auf Mackies Bande – schauen gequält und essen weiter Schnitt auf Mackie – er setzt sich - Halbnah – Froschperspektive – Mackie legt ein Bein übers andere und hält sich mit den Händen lässig am Knie fest Schnitt auf Mackies Bande – essen	on	« Eh bien, moi, je vais essayer de vous chanter quelque chose. » Zwei Männer von Mackies Bande: « Bravo. Bravo. » (lustlos)	

	Schnitt auf Mackie – dreht Kopf schnell zu ihnen und sieht sie streng an Schnitt auf MM Bande – sehen Mackie an, halten inne Schnitt auf Mackie – blickt von seiner Bande weg und sieht Polly an – Vorfreude auf ihre Darbietung Schnitt auf Polly – Nah – $\frac{3}{4}$ Schnitt auf Polly – Halbtotale – $\frac{3}{4}$ - sie beginnt zu singen – Hände ineinandergelegt – lächelt beim Singen – lustig, beschwingt, dann wieder schmachkend – blickt gen Himmel Schnitt auf einen aus Mackies Bande – Amerikanisch – er setzt sich auf ein Sofa, um Polly besser zuhören zu können - setzt seinen Zylinder ab und legt die Pistole, die er in der Hand hat, weg. Lächelt Polly verträumt an Schnitt auf Polly -Halbtotale – Froschperspektive – Hände in die Hüften gestützt – lebendige Mimik – lächelt - neckisch Schnitt auf vier Männer aus MM Bande – Nah – leichte Vogelperspektive	on	Musik „Pollys Lied“	
--	--	----	---------------------	--

	Schnitt auf Polly – Halbtotale - Froschperspektive – Hände in die Hüften gestützt – blickt träumerisch gen Himmel – lächelt immer wieder Schnitt auf einen Mann aus MM Bande – Nah – Froschperspektive – blickt bewundernd auf Schnitt auf Polly – Groß – kein Schatten – hell ausgeleuchtet – selbstbewusst – ironisches Lächeln Schnitt auf Mackie Messer – Halbtotale – Profil - leichte Froschperspektive – kein Schatten - sitzt mit einem Bein auf dem Knie – lächelt verzaubert Schnitt auf Polly – Nah – $\frac{3}{4}$ – Froschperspektive – sehr leichter Schatten – schmachend und gefühlvoll – lächelt zum Abschluss in die Kamera		Mu aus	
S 13	<i>Mackie hat gerade verkündet, dass Polly während seiner Abwesenheit die Geschäfte übernehmen wird und ist geflohen.</i>			
00:58:30 – 01:00:05	Polly – Halbtotale – steht auf der Treppe des Verstecks von MM Bande – sie dreht sich langsam um und spricht zu den Männern: Sie geht die Treppen hinunter – bleibt vor den Männern stehen – sie wirkt verzagt:	On On On	« Je prends le commandement. » « Messieurs ! Notre patron peut partir tranquille. » [nicht glaubwürdig] « Nous nous tirons bien d'affaire sans lui... »	

Polly – Halbnah - geht noch ein paar Stufen hinunter und steht nun direkt vor den Männern: Sieht die Männer fragend an. Diese umringen sie - Halbnah Ein Mann, der hinter ihr steht, spricht: Männer lachen Polly blickt die lachenden Männer verzagt an und dreht sich zu dem Mann hinter ihr um, als dieser sie wieder anspricht und dabei seinen Hut zieht und sie anlächelt: Polly dreht sich langsam wieder nach vorn und sagt leise: Polly dreht sich energisch wieder zum dem Mann hinter ihr um und schreit: Polly dreht sich wieder in die Runde, blickt alle sehr verärgert an und schreit: Mann hinter ihr lacht Polly dreht sich außer sich vor Wut schnell und energisch um und verpasst dem Mann eine schallende Ohrfeige – Polly dreht sich wieder nach vorn – er greift ungläubig auf seine schmerzende Wange – Männer schauen	On On On On On On	« N'est-ce que pas ? Messieurs ? » [verzagt] « Moi, je n'ai rien à dire, mais je ne sais pas si par les temps qui courent une femme est bien l'homme qui nous faut. » « Naturellement, je ne dis pas ça contre vous, Madame. » « lang ... - wie GLV » « Naturellement, il n'était pas contre moi ! » « lang ... - wie GLV » [schreit]	
--	---	---	--

	verlegen. Polly ist außer Atem, nickt die Männer herausfordernd an: Mann hält sich die Wange: Andere Männer lachen. Einer sagt: Alle Männer jubeln ihr zu, ziehen die Hüte und rufen: Polly schließt kurz die Augen, lächelt zufrieden. Sieht die Männer streng an und sagt mit herrischer Geste der Hand: Männer ziehen lachend ab Polly steht nun allein, blickt nach oben, ernst Abblende	On On On On On	« Tiens, naturellement, ça, ce n'est pas contre toi non plus. » [entrüstet, macht sich lustig] « Croyez-moi. » « C'est épatant ! La femme du patron sait les mots qu'il faut dire ! » « Vive Polly! » « Les contes, tous les jeudis, Messieurs ! » « Allez! » [laut und herrisch]	
S 14_1 01:01:32 – 01:01:54	Großaufnahme Fahndungsbrief für MM mit ausgeschriebener Belohnung klebt an Hausmauer Schwenk nach re auf Mackie – Nahaufnahme – Profil bis ¾ - sieht Fahndungsbrief an – lächelt breit, amüsiert sich großartig – Wegfahrt bis Halbnah - Mackie nickt mit dem Kopf, als würde er zu seinem eigenen Foto sagen „Was für ein Teufelsker!“ – sieht den Fahndungsbrief nochmal von oben bis unten stolz an – Wegfahrt bis Halbtotale - Verfolgungsfahrt – Mackie lächelt weiter breit und geht schwungvoll und lässig ins Bordell hinein	Off	Prostituierte reden noch im off, ob Mackie wohl wieder mal ins Bordell kommt [Soundbridge von der vorigen Einstellung]	

S 14_2 01:01:54 – 01:05:19	<i>Frau Peachum ist ins Bordell gekommen, um mit Jenny zu reden</i> Jenny $\frac{3}{4}$ von hinten und Frau Peachum von vorne in der Halbtotale – sie stehen an einem Geländer Frau Peachum weinerlich: Schnitt – Frau Peachum von hinten – Jenny in $\frac{3}{4}$ von vorne in Halbnah Jenny fragt ungläubig: Frau Peachum weint weiter: Jenny dreht den Kopf nach links und sieht nach unten – sagt: Frau Peachum blickt um sich, nimmt Jennys Hände Schnitt auf Jenny von hinten - Frau Peachum zieht Polly hinter sich her Schnitt auf Frau Peachum von vorne $\frac{3}{4}$ und Jenny von hinten in Halbnah – schräg fallender Schatten von Fr. Peachums Hut über ihre Augen und das halbe Gesicht – kein Schatten – sie ist gar nicht mehr weinerlich, lächelt	On	« Il m’a pris ma fille. Il l’a épousé. » « Épousé ? » « Oui, la nuit dernière. Vraiment épousé. » « Ahhh... » [langsam, betont gleichgültig]	

	verschwörerisch und fragt Jenny, ob sie ihr ein Zeichen gibt, wenn MM kommt. Bietet Jenny einen Geldschein an Jenny nimmt den Geldschein aus Frau Peachums Hand und steckt ihn in ihren Strumpf Schnitt auf Halbtotale – Frau Peachum von hinten und Jenny von vorne – Sicht durch ein Fenster hindurch – leichte Froschperspektive - Jenny steckt den Geldschein in ihren Strumpf – sie hört dabei ein Geräusch und hebt den Kopf Schnitt auf Bordelltüre – Macke tritt ein – Amerikanisch – Vogelperspektive – wir sehen, was Jenny sieht – Wegfahrt nach hinten – die Sicht auf Mackie wird durch eine Wand verstellt – jetzt sehen wir Frau Peachum an die Wand gelehnt im Profil und Jenny, die sich duckt, damit Mackie sie nicht sieht – Wegfahrt – wir sehen Mackie – Halbtotale – der lässig mit dem Fuß die Tür zu dem Zimmer aufstößt, in dem sich die Mädchen befinden. Er sagt: Mackie geht in den Salon. Die Mädchen laufen zu ihm und rufen entzückt: Mackie hebt die Hand an die Schläfe zum Gruß – tritt ein und gibt der Tür erneut einen Stoß, um sie zu schließen Die Tür wird per Hand geschlossen.		« Alors, il est où, mon café ? » « Mackie ! »	
--	--	--	---	--

	Schnitt auf Frau Peachum und Jenny – Profil – Halbtotale Jenny legt einen Arm und Frau Peachums Schulter und hält ihre andere Hand – Frau Peachum hält Jennys Hände. Jenny sagt: Jenny bedeutet ihr mit der Hand, Frau Peachum solle gehen. Frau Peachum nickt und lächelt zufrieden. Sie geht links aus dem Bild Jenny blickt ihr starr nach und stützt sich locker an die Wand schmiegt sich an die Wand neben dem Fenster Schnitt auf den Salon – Totale - alle Mädchen umringen Mackie – dieser lächelt lässig, zieht sich das Jackett aus, gibt den Elfenbeinstock und das Jackett einem Mädchen und sagt lässig: Mädchen fragt, ob er den Steckbrief nicht gesehen hat. Mackie stößt einen höhnischen Lacher aus und sagt: Er setzt einem Mädchen seinen Hut auf und streichelt ihr über die Wange. Dann setzt er sich und sagt, der Steckbrief werde seine Gewohnheiten nicht ändern. Mackie lächelt selbstgefällig. Schnitt auf Jenny – Halbnah – $\frac{3}{4}$ - steht an der Schwelle zum Salon – sieht Mackie hart und höhnisch an und sagt:		« Je le ferai. » « Ça va, ça va. Mon café ! » « Je sais. Mais aujourd' hui, c'est jeudi. » « Bonjour, Mackie. Felicitations pour ton mariage. » [höhnisch, abschätzig]	
--	---	--	--	--

Schnitt auf Mackie, Totale – halb liegend auf einem Chaiselongue – lächelt lässig, zieht sich die Handschuhe aus - umringt von allen Mädchen. Macht sich über Jenny lustig: Schnitt auf Jenny – Totale – steht an der Schwelle und sieht Mackie ernst an Eines der Mädchen ruft, Jenny solle herkommen Jenny schließt die Tür und geht eher widerwillig zu ihnen – geht zu den anderen Schnitt auf Mackie – Halbtotale – Kaffee in der Hand-umringt von Mädchen – Mackie hält Jenny die Kaffeetasse hin– sie nimmt ihm die Tasse ab und nimmt seine Hand Ein Mädchen bittet: Mackie sieht das Mädchen streng an – dreht sich langsam zurück zu Jenny Mackie blickt interessiert zu Jenny auf Schnitt auf zwei Mädchen – Nah – ein Mädchen fragt: Mackie sagt: Schnitt auf Jenny – Nah – hält Mackies Hand, um daraus zu lesen und sieht diese an – ernst, als würde sie wirklich	« Il était merveilleux ! » « Jenny! Et alors! » [Mackie] « Oh, oui, lit dans sa main ! » « Pourquoi regardes-tu ainsi, Jenny ? » « Seulement le bon, pas le mauvais. »
--	---

	etwas lesen, sagt sie, er wird Probleme haben, wenn die Krönungszeremonie stattfindet Jenny dreht sich zu Mackie — sieht ihn ernst an — dann wieder Blick zurück zur Hand — und sagt: Mackie macht eine Faust — Jenny öffnet den Mund — Mackie entzieht ihr langsam die Hand — sie lässt lockert den Griff und ihre Hand umfasst locker die geschlossene Faust von Mackie, während dieser sie aus ihrer Hand zieht — als würde sie seine Hand ein letztes Mal streicheln Schnitt auf Mackie – Halbtotale – umringt von den Mädchen und Jenny steht rechts im Bild im Profil – Mackie entzieht Jenny mit einer schnellen Geste die Hand – sie hält den Kopf gesenkt – Mackie steht irritiert auf – sie hebt ihren Kopf und folgt ihm mit dem Blick – Mackie sieht Jenny mit irritiertem Blick an - er ist sehr groß und imposant – Jenny blickt ihn leer an – Mackie nimmt den Hut vom Kopf eines der Mädchen, setzt ihn auf, verlangt nach seinem Stock - Mackie geht Richtung Tür – Jenny bleibt resigniert stehen, während ihm die anderen Mädchen nachlaufen Schnitt auf Mackie und ein paar Mädchen – Totale - Mackie herrscht die Mädchen an, sie sollen ihm sein Jackett geben und ein Mädchen hilft ihm ins Jackett. Er blickt nochmal zu Jenny.			
--	---	--	--	--

	Schnitt auf Jenny und zwei andere Frauen – Nah – sie hält die Kaffeetasse in den Händen und senkt den Blick Schnitt auf Mackie und ein paar Mädchen – Halbtotale – Mackie dreht sich weg – die Mädchen wollen ihn aufhalten: Mackie – lächelt charmant, legt seine Arme um die Schulter der Mädchen und geht mit ihnen in ein anderes Zimmer Schnitt auf Jenny – Halbnah – Kaffeetasse in den Händen – resignierter Blick – geht nach vorne – Wegfahrt Kamera – bleibt stehen – stellt Kaffeetasse ab – blickt Richtung Fenster – geht zum Fenster Schnitt auf Mackie und drei Mädchen – Halbtotale – eines der Mädchen zündet ihm gerade die Zigarre an – Mackie lächelt eines der Mädchen an und küsst es – Mädchen lachen			
S 15 01:05:25 – 01:08:59	Schnitt auf Jenny – Halbtotale – von hinten - schiebt das Fenster auf Schnitt auf Jenny – Totale – Froschperspektive – sie blickt aus dem Fenster – bewegt Hand Schnitt auf Frau Peachum und Polizisten – Totale – Vogelperspektive [subj. Kamera]	Off	Lachen der Mädchen [Soundbridge]	

Schnitt zurück auf Jenny – Totale – Froschperspektive – Jenny macht ein verstohlenes Handzeichen – sie blickt sich nochmal um, um zu schauen, ob sie niemand vom Bordell drinnen gesehen hat Schnitt auf Jenny – Halbtotale – von hinten - schließt das Fenster langsam wieder Schnitt auf Mackie und Mädchen im Separee – Totale – ein Mädchen zieht einen halbtransparenten Vorhang zu Schwenk nach links bis Jenny – Halbtotale – mit Ellbogen auf Fenster gestützt – lässig - andere Hand in die Hüfte gestützt – singt zynisch und selbstsicher Schwenk nach rechts bis Mackie [ist aus Separee gekommen] – Halbtotale – steht und hört Jenny Zigarre rauchend zu – steckt Hand in die Hosentasche Schnitt auf Jenny – Halbtotale – Ellbogen auf Fenster gestützt – sehr lässig – Hand in der Hüfte – bewegt sich leicht beim Singen – intensiv – zynisch - angsteinflößend Schwenk nach rechts auf Mackie – Halbtotale – kommt auf Kamera zu und setzt sich → Groß – hört ihr ernst zu Schnitt auf Jenny – Nah - leichte Froschperspektive [subj. Kamera – sehen was Mackie sieht] - Jenny singt langsam – rachsüchtig	on	Musik setzt ein – „Seeräuberlied“ Jenny beginnt zu singen [zuerst im off dann im on, wenn Schwenk vorbei]	
--	-----------	--	--

	Schnitt auf Mackie – Halbnah – sitzend – Hände auf Stock gestützt – raucht Zigarre – nur sehr wenig Schatten auf Gesicht Schnitt auf Jenny – Nah – $\frac{3}{4}$ - dreht sich langsam zu Mackie und sieht ihn provokant an Schnitt auf Mackie – Nah – leichte Vogelperspektive - bisschen Schatten im Gesicht – blickt Jenny intensiv von unten herauf an – spricht zu Jenny, ob sie sich noch an die alten Zeiten erinnert Schnitt auf Jenny – Halbtotale – Mackie von hinten – Mackie steht auf – bleibt vor Jenny stehen – diese sieht ihn resigniert und herausfordernd an – er spricht lächelnd zu ihr und meint, er werde sie nie vergessen. Er bläst ihr Rauch ins Gesicht – sie lacht - dreht sich spielerisch weg – er greift ihr mit der offenen Hand ins Gesicht – sie rangeln spielerisch, beide lachen — er umarmt sie und sie legt ihren Kopf lächelnd auf seine Schulter - bei Geräusch drehen sich beide Richtung Geräusch – Mackie macht ein entsetztes und angsterfülltes Gesicht	off	Musik aus Tür wird aufgerissen	
S 16 01:09:00 –	Halbtotale – Frau öffnet Tür und bedeutet Jenny und Mackie still zu sein: Sie zeigt mit dem Finger nach draußen	On	„Schhh!“	

01:11:27	Schnitt auf Mackie und Jenny – Amerikanisch – Jenny nimmt Mackie schnell und voller Angst an der Hand und zieht ihn hinter sich her – versteckt Mackie und sich selbst hinter einem Vorhang – Mackie schaut wie gebannt Richtung Tür Schnitt auf Tür - Totale Schnitt auf Jenny und Mackie im Versteck – Halbnah – Jenny hält Mackie an den Oberarmen fest Mackie sieht Jenny an – dreht den Kopf suchend und hektisch herum – besorgt fragt er, ob es immer noch nur einen Ausgang gäbe Schnitt auf Tür – wird von einem Polizisten mit dem Fuß aufgestoßen – Halbtotale – Polizist und ein zweiter Mann treten ein Schnitt auf Vorhang vor Jennys und Mackies Versteck – Jenny kommt aus dem Versteck gestürzt und landet auf dem Boden und sagt, Mackie sei zum Fenster raus Schnitt auf die die Polizisten – Halbtotale – laufen nach links – Schwenk nach links bis zum Fenster – Jenny links geduckt im Bild – Polizisten schießen aus dem Fenster – rechts viele Mädchen (geduckt) – schreien auf beim Pistolenknall – Schwenk nach rechts – Mackie –			
-----------------	---	--	--	--

Halbtotale – geht langsam und bedacht leise rechts aus dem Bild – schiebt seinen Hut von hinten lässig tiefer ins Gesicht und grüßt die Mädchen, indem er den Hut mit der Hand vorne wieder etwas hochschiebt zum Abschied Schnitt auf Mädchen – Halbtotale – sind entsetzt und verängstigt Schnitt auf Mackie – Halbnah – Mackie winkt mit der Hand zu Gruß und lächelt die Mädchen schelmisch an - geht aus der Tür Schnitt auf Ausgang Bordell [innen] – Polizist geht davor auf und ab – Mackie springt behände über das Geländer – Polizist verfolgt ihn – Mädchen laufen Mackie nach und verstellen Polizist den Weg – Schwenk nach links – Mackie Halbtotale – geht Schrittes zur Tür – hört Pfiff von Polizei – macht Tür auf und wieder zu Schnitt auf Dächer – Mackie klettert bei einem Dachfenster heraus – Totale – Mackie geht schnellen und sicheren Schrittes das Dach entlang auf die Kamera zu und klettert dann hinunter – hangelt sich die Dachrinne nach rechts entlang Schnitt auf Menschenmenge – Halbtotale -Polizisten laufen und pfeifen Schnitt auf Mackie – Halbtotale - klettert eine Dachrinne hinunter –dreht den Kopf rasch suchend um	Off On On	Pfiffe Polizei Elfenbeinstock schlägt wiederholt gegen die Dachrinne Pfiffe Polizei	
---	--------------------------------	--	--

	Schnitt auf Polizisten – Totale – Polizisten laufen auf den Dächern und suchen Mackie			
S 18 01:14:52 – 01:17:58	Aufblende - Straßensänger – Nah Schwarzblende Bankdirektorium – Totale – Mann schiebt Tür mit Milchglasfenster auf MM Bande tritt ein – elegant gekleidet – nehmen Zylinder ab und treten feierlich ein – begleitender Schwenk nach li – Männer verbeugen sich – wieder begleitender Schwenk nach li – Männer setzen sich auf bequem gepolsterte Stühle Schnitt auf Schreibtisch – Halbtotale - Polly sitzt in der Mitte – li und re sitzt je einer ihrer Sekretäre – Polly klopft mit einem Hämmerchen (wie RichterIn) – sehr ernst sie steht lächelnd und schwungvoll auf und richtet sich an die Männer: Polly wird von dem Mann re von ihr unterbrochen – dieser lächelt zufrieden:	On On On On	« Ladies and gentlemen! Vous venez de voir la crânerie y la frivolité de Mackie. Maintenant, je vais vous montrer comment la malice d’une femme qui aime, peut faire tourner les choses d’une façon que vous n’auriez jamais pu prévoir. » [Klugheit – nicht malice – anders als in GLV] « Messieurs les administrateurs ! » « Messieurs les administrateurs ! On peut cambrioler une banque ou on peut ... » « ... avec l’aide d’une banque voler les autres. »	

	Polly bleibt genau vor ihm stehen und sieht ihn streng von oben herab an – er verstummt, hält inne – schießt sich an aufzustehen Polly meint, es seien nur Leute von prima Qualität in ihrer Firma zu gebrauchen [drohend] Straßenraub und Taschendiebstahl treibe jeder Dummkopf Schnitt auf Polly von hinten – Halbtotale - Polly dreht sich noch einmal energisch zu dem Mann um und sieht ihn sehr verärgert und streng an – der Mann steht auf. Polly meint, jetzt sei es aus mit der Romantik und wer nicht mithalten kann, der wird pensioniert ohne Bezüge. Polly dreht sich energisch um und zieht ab – ihre beiden Sekretäre folgen ihr – die anderen Männer bleiben gesenkten Hauptes stehen. Einer sagt zu dem frechen Mann von vorhin, da könne man noch was lernen. Schwarzblende			
--	--	--	--	--

Anhang 3: Abstract

Der Sprachversionsfilm stellt ein bis dato recht unerforschtes Phänomen in der Translationswissenschaft dar. Es handelt sich hierbei um Filme, die nicht nur in einer Sprache, sondern gleichzeitig ebenfalls zur Gänze noch einmal in einer oder mehreren anderen Sprachen gedreht werden. Diese besondere Erscheinungsform der audiovisuellen Übersetzung kann vor allem während der Übergangsphase zwischen Stummfilm und Tonfilm beobachtet werden. Ihr Erfolg war zwar nur von kurzer Dauer, doch umso bedeutender scheint der Einfluss von Sprachversionsfilmen auf die Übersetzung von audiovisuellen Medien zu jener Zeit gewesen zu sein. Aus diesem Grund lohnt es sich einen genaueren Blick auf dieses Phänomen zu werfen, denn auch wenn sich MLVs nicht durchsetzen konnten, so bieten sie uns doch einen Einblick in das Übersetzungsverständnis jener Zeit sowie in die Entstehungsgeschichte der audiovisuellen Translation.

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der komparativen Analyse der deutsch- und französischsprachigen Version der 3-GROSCHEN-OPER von G.W. Pabst aus dem Jahr 1930/31. Sie will untersuchen, an welchen Stellen sich die Sprachversionen unterscheiden und mit welchen Mitteln diese Unterschiede herbeigeführt wurden. Das vorrangige Ziel der Arbeit ist es, die Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Darstellung der Handlung und der Figuren sowie deren mögliche Auswirkungen auf die Narration herauszuarbeiten und zu analysieren. In einem letzten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, ob der Translationsprozess zu einem Genrewechsel geführt hat.

Um die Forschungsfragen zu beantworten, wurde eine qualitative Forschungsmethode aus der Disziplin der Soziologie herangezogen, die Soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Keppler und Peltzer (2015). Sie bietet ein Analyseinstrumentarium, das die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der angestellten Vergleiche unter Berücksichtigung der multisemiotischen Dimension des filmischen Materials garantiert. Unterschiede und Ähnlichkeiten in Bezug auf die Erzählperspektive, die Figuren und das Genre sowie auf die Generierung von Genreerwartungen, den Einsatz von Stille und Musik, die Charakterisierung der Schauspielerinnen und Schauspieler, die Darstellung der Figuren und den Einsatz von Licht und Schatten werden herausgearbeitet.

Die Ergebnisse der komparativen Analyse zeigen, dass sich die Sprachversionen grundlegend unterscheiden: Der verstärkte Einsatz von Stille in der deutschsprachigen Version, die dunklere Ausleuchtung, die Besetzung und die Kostüme und Accessoires sowie die Interpretation der Schauspielerinnen und Schauspieler sorgen für eine beklemmende Stimmung und lassen die Nähe zum deutschen Stummfilm deutlich erkennen. Die französische Version hingegen setzt auf den verstärkten Einsatz von Musik, die Beleuchtung ist heller, die Garderobe freizügiger und die Schauspielerinnen und Schauspieler interpretieren ihre Rolle auf leichtere und fröhlichere Art und Weise. Es ist allerdings nicht eindeutig festzustellen, ob der Translationsprozess so weit in die Narration eingreift, um einen Genrewechsel auszulösen. An dieser Stelle eröffnet sich eine neue Forschungsperspektive, die sich damit beschäftigen könnte, welche Unterschiede in der Rezeption der beiden Sprachversionen in den deutsch- und französischsprachigen Medien festzustellen sind. Die Ergebnisse würden dazu beitragen, die Annahme eines Genrewechsels zu untermauern oder zu widerlegen.