



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Import – Export.
Die Trapp Familie und The Sound of Music“

Verfasserin

Mag.^a (FH) Ruth Grabner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

a.o. Univ.Prof. Rainer Maria Köppl

Danksagung

Mein Dank gilt meinen Studienkolleginnen und Studienkollegen für die spannenden und aufschlussreichen Diskussionen in zahlreichen Seminaren und Gruppenarbeiten während meines Studiums. Selbstverständlich sollen auch die Lehrenden nicht unerwähnt bleiben, die mich für immer neue Themen und Fragestellungen begeisterten.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Frau Dr. Eva Moser und Herrn Dr. Richard Winkler, die mir die Möglichkeit gegeben haben, meinen Forschungen im Bayerischen Wirtschaftsarchiv in München nachzugehen.

Zuletzt möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich beim Entstehen der vorliegenden Arbeit begleitet und unterstützt haben. Allen voran natürlich meinem Betreuer ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl, aber auch meinem Studienkollegen Martin Forster, der im Forschungsseminar mit mir zusammen gearbeitet hat, Brigitte Faisst für ihr Feedback sowie ihre Korrekturen und allen anderen, denen ich wiederholt meine Rechercheergebnisse geschildert habe und die sich von meiner Begeisterung für mein Forschungsvorhaben anstecken ließen. Es war immer wieder motivierend zu bemerken, dass ich nicht die einzige bin, die das Thema spannend und unterhaltsam findet.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	7
2. Die Trapp-Familie schreibt (Theater- und Film-) Geschichte	10
2.1. Das Musical <i>The Sound of Music</i>	12
2.2. Die Verfilmung von <i>The Sound of Music</i>	13
2.3. Der deutsche Film <i>Die Trapp Familie</i>	15
2.4. Forschungsfragen	19
3. Money makes the world go round	20
3.1. Die deutsche Filmwirtschaft nach 1945	20
3.2. Das Imperium der Kuba: GLORIA und DIVINA	23
3.3. (Finanzieller) Höhepunkt des Nachkriegskinos: Der deutsche Heimatfilm	26
4. "With the partial use of ideas by Georg Hurdalek"	29
4.1. Urheberrecht und Rechtsauffassung	30
4.2. Der Rechtsstreit mit Drehbuchautor Georg Hurdalek	35
4.3. Forderungen und Gegenargumentation	37
4.4. Wirtschaftliche Folgen für Divina und Gloria	43
5. Wie der Trapp-Stoff nach Amerika kam	47
5.1. Von Agenten und Provisionen: Walter A. Klinger und Paul Kohner	47
5.2. Der „Musicalvertrag“	51
5.3. Der deutsche Filmexport	57
5.4. US-Marktbeherrschung und Filmzensur	61
6. Die Englische Synchronfassung <i>The Trapp Family</i>	65
6.1. Methodik	65
6.2. Montage und Handlung	69
6.2.1. Verwendetes Filmmaterial	69
6.2.2. Timeline der englischen Fassung	69
6.3. Text- und Tonebene	71
6.3.1. Voice-Over	71
6.3.2. Besetzung der Stimmen, Tonfall und Dialekt, Original-Ton	74
6.3.3. Besonderheiten der Übersetzung	75
6.4. Bild- und Informationsebene	79
6.4.1. Vorspann und Titelnennung	79
6.4.2. Inserts und gefilmte Schrift	81
6.5. Andere Länder, andere Sitten	87
6.5.1. Das Österreich-Bild	87
6.5.2. Das Amerika-Bild	90

6.6. Zusammenfassung	92
7. Schlusskommentar und Ausblick	95
8. Abstract	97
8.1. Deutsch	97
8.2. Englisch.....	97
9. Lebenslauf	99
10. Abbildungen	100
11. Quellen.....	101
11.1. Primärliteratur	101
11.2. Sekundärliteratur	101
11.3. Gesetzestexte.....	103
11.4. Archivalische Quellen	104
11.5. Internetquellen.....	106
11.6. Medien.....	108

1. Vorwort

2013 ging Olaf Jubin von der Regent's University London dem Phänomen nach, warum *The Sound of Music* in Deutschland und Österreich so sagenhaft floppte, während der Film im Rest der Welt die Kassen klingen ließ. Am 25. Dezember 1965 kam der Film hierzulande unter dem Titel *Meine Lieder, meine Träume* in die Kinos. In Salzburg wurde er bereits nach drei Tagen wieder abgesetzt, in Deutschland hielt er sich kaum länger als einen Monat und spielte nicht einmal die Kosten für die Synchronisation ein.¹ Folgenden möglichen Begründungen für diesen Misserfolg gibt Jubin in seinem Artikel an und analysiert die Hintergründe dazu:

- die Popularität der deutschen Filme *Die Trapp Familie* aus dem Jahr 1956 und seine Fortsetzung *Die Trapp Familie in Amerika* von 1958
- die Darstellung des Faschismus in *The Sound of Music*
- die aufgesetzte Darstellung von Österreich bzw. österreichischer Kultur in *The Sound of Music*²

Wer sich schon einmal mit *The Sound of Music* auseinandergesetzt hat, wird zustimmen, dass die genannten Gründe allesamt recht plausibel klingen, wenn es darum geht zu verstehen, warum den Film hierzulande nach wie vor kaum jemand kennt.

Die Trapp Familie flimmert hingegen in schöner Regelmäßigkeit nachmittags an Samstagen, dem Sendeplatz für alte Heimatfilme, über den Bildschirm des österreichischen Fernsehsenders ORF2. Ich kannte den Film bereits aus meiner Kindheit. Während ich ansonsten relativ wenig mit Heimatfilmen am Hut hatte, mochte ich diesen Film recht gerne. *The Sound of Music* kannte ich nur vom Hören-Sagen bis er Thema eines Forschungsseminars wurde, das ich besuchte. Voraussetzung für den positiven Abschluss dieses Seminars war, neben der Erstellung eines Forschungstagebuches zu einem ausgesuchten Thema, auch die Lebenserinnerungen von Maria Augusta von Trapp *Die Trapp-Familie: Vom Kloster zum Welterfolg* aus dem Jahr 1949 zu lesen, und die beiden darauf basierenden deutschen Trapp-Filme aus den Jahren 1956 und 1958 sowie die Musical-Verfilmung *The Sound of Music* aus dem Jahr 1965 anzusehen. Das Buch war schnell gelesen und die beiden deutschen Filme weckten Kindheitserinnerungen. *The Sound of Music* sollte allerdings zu einer echten

¹ Vgl. Olaf Jubin, 'The hills are alive... My songs, my dreams? The Sound of Music in Germany and Austria', In: *Studies in Musical Theatre* 7: 2, S. 136f.

² Vgl. ebenda S. 137

Hürde werden. Aus den zwei Stunden und 40 Minuten wurde eine gefühlte Ewigkeit. Am liebsten hätte ich den Film abgedreht, denn er ist mehr als kitschig und die klischeehafte Darstellung Österreichs ist tatsächlich schwer zu ertragen. Nach diesem Filmerlebnis war mir klar, warum *The Sound of Music* in Deutschland und Österreich in den 60er Jahren kein Erfolg beschert war. Die von Jubin genannten möglichen Ursachen sind mehr als naheliegend. Meine Abneigung ging soweit, dass ich mir im Forschungsseminar ein Thema aussuchte, das möglichst nichts mit *The Sound of Music* zu tun haben sollte: die englische Synchronfassung des deutschen Films *The Trapp Family*, die 1961 in den USA im Kino lief. Schon allein die Tatsache, dass ein deutscher Film synchronisiert worden war, war faszinierend. Über *The Sound of Music* gibt es massenhaft Literatur, aber die Synchronfassung des deutschen Filmes findet darin bis auf ihre schlichte Erwähnung keinerlei Aufmerksamkeit. Dass ich *The Trapp Family* auf einer NTSC-VHS-Kassette fand und später sogar das Skript der Synchronfassung auftreiben konnte, waren Glücksfälle, die es mir ermöglichten, die englische Synchronisation genau zu analysieren.

Für die vorliegende Diplomarbeit wollte ich jedoch noch tiefer in die Materie rund um die Familie Trapp und die Filme über sie eintauchen. Mein Forschungsinteresse führte mich in das Bayerische Wirtschaftsarchiv, in dem der Nachlass der Gloria-Film, jenes deutschen Großverleihs, der mit seiner Tochterfirma Divina GmbH *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika* produzierte und vertrieb, aufbewahrt wird. Außerdem unternahm ich wiederholt Reisen nach Salzburg, wo ich die Produktion des Marionettentheaters besuchte, eine Aufführung von *The Sound of Music* im Landestheater sah und sogar in der Villa der Trapps nächtigte, die jetzt als Hotel geführt wird.

Seit meinem ersten *The Sound of Music*-Erlebnis habe ich den Film wahrscheinlich an die zehn Mal oder öfter gesehen und gehöre damit zu jenen Salzburg-Touristen, die bei einem Sing-Along auf dem Kapitelplatz aus vollem Halse mitsingen könnten. Allerdings sind dort im Rahmen der Festspiel-Nächte im Sommer ausschließlich Produktionen der Salzburger Festspiele auf der Sommerkinoleinwand zu sehen. Was das für eine Stimmung wäre, wenn dort tatsächlich einmal *The Sound of Music* gezeigt würde!

Viele Jugendherbergen und Hostels werben mit täglichen *Sound of Music*-Screenings und sprechen damit eine gänzlich andere Zielgruppe als die Festspiele an. Die „SoM“-Touristen werden tendenziell als Randgruppe des Tourismus in Salzburg wahrgenommen. Es werden zwar scharenweise, zumeist amerikanische und asiatische Touristen im Rahmen der „Original Sound of Music Tours“ durch Salzburg und Umgebung gekarrt, doch die Präsenz von *The Sound of Music* ist im Stadtbild bei

weitem nicht so ausgeprägt wie die von Mozartkugel und Festspielen. Und dennoch trifft man immer wieder auf begeisterte „SoM“-Fans, die „Do-Re-Mi“ oder „I am sixteen going on seventeen“, Hits aus dem Film, anstimmen. Manchmal sieht man sogar gleich drei Generationen einer Familie, die wegen *The Sound of Music* nach Salzburg kommen und sich auf die Spuren des Filmes begeben. Ich habe mir den Spaß erlaubt, an einschlägigen Orten wie dem Mirabellgarten und im Schlossgarten von Hellbrunn, wo der berühmte Gazebo, der Pavillon aus dem Garten der *Sound of Music*-Trapps, aufgestellt wurde, die Reaktion der Touristen zu beobachten, wenn sie einen Drehort aus dem Film wiedererkennen. Die Begeisterung, die dieser Film knapp 50 Jahre nach seiner Entstehung auszulösen vermag, ist faszinierend. Ich wundere mich darüber, dass Salzburg zwar Mozart und die Festspiele nach allen Regeln der Kunst ausschlachtet, aber von *The Sound of Music* eher peinlich berührt und den Film daher als Werbefaktor abzulehnen scheint, obwohl sein Beitrag zu den Fremdenverkehrseinnahmen unverkennbar ist. Immerhin verzeichnet die Stadt an die 300.000 Gäste pro Jahr³, die nur wegen *The Sound of Music* in die Stadt an der Salzbach kommen. Olaf Jubin fragt ob der Ablehnung, die er bei den Salzburgerinnen und Salzburger vermutet, zurecht: „Why not instead try to cash in on the global phenomenon that is The Sound of Music, whether out of mere resignation or cynical calculation?“⁴

Als touristisches Highlight hat Salzburg auf „SoM“-Fans eine magische Anziehungskraft, die für den Fremdenverkehr durchaus positiv genutzt werden könnte, doch diesbezügliche Bemühungen halten sich noch in Grenzen. Ein Museumsprojekt scheiterte zunächst an der jahrelangen Standortsuche, nun fehlen die finanziellen Mittel für die Umsetzung.⁵ Es wäre an der Zeit, dass der historisch durchaus bemerkenswerten Geschichte der Familie Trapp und der märchenhaften Filmgeschichte, die diese Familie schrieb, in der Stadt, in der sie ihren Anfang nahm und die heute davon profitiert, endlich jene Aufmerksamkeit geschenkt wird, die auch die jährlich tausenden Gäste, die nur deswegen nach Salzburg kommen, verdient haben.

³ Vgl. David Brenner, „The Sound of Music – Eine Legende kehrt heim“/ Vorwort, In: *Salzburger Sound of Music Guide 2011/2012. Eine Verlagsbeilage der Salzburger Nachrichten*, S. 3

⁴ Ebenda S. 151

⁵ Salzburg.ORF.at, „Sound of Music'-Museum in Warteschleife“, ORF-Onlinebericht vom 10.11.2013, <http://salzburg.orf.at/news/stories/2613999/> [zuletzt aufgerufen am 19.09.2014]

2. Die Trapp-Familie schreibt (Theater- und Film-) Geschichte

Die Geschichte der Klosternovizin Maria Kutschera, spätere Baronin von Trapp, erinnert an ein Märchen. Regisseur Wolfgang Liebeneiner orientierte sich für die Verfilmung stark an der biografischen Vorlage *Vom Kloster zum Welterfolg*. Autor Georg Hurdalek holte sich nach Fertigstellung des Drehbuches des Filmes *Die Trapp Familie* das OK der echten Baronin. Die soll seine Arbeit mit dem Worten „Es stimmt kein Wort – aber es ist wunderbar!“ quittiert haben.⁶

Ins Kloster Nonnberg wollte die Novizin Maria, im deutschen Film von Ruth Leuwerik dargestellt, nicht recht passen. Als die Äbtissin des Klosters Nonnberg Maria zur Familie des Barons von Trapp (Hans Holt) schicken will, reagiert diese zunächst entsetzt. Sie fügt sich dann allerdings dem, was sie als Willen Gottes anerkennt. Trapp, ein hoch dekoriertes, ehemaliges Kapitän der Marine, und Witwer führt ein strenges Regiment in seinem Hause. Seine sieben Kinder haben im wahrsten Sinne des Wortes nach seiner Pfeife zu tanzen. Von einer unbeschwerteren Jugend mit Spiel und Spaß können sie nur träumen.

Als der Baron das Haus für einige Zeit verlässt, um nach Wien zu Prinzessin Yvonne, der er sehr zugetan ist, zu fahren, beginnt Maria die strikte Hausordnung zu sabotieren. Sie lässt Spielkleidung für die Kinder nähen, spornt diese an, herumzutollen anstatt in Reih' und Glied zu marschieren und beginnt, Lieder mit ihnen einzustudieren. Die Hausangestellten wissen sich angesichts der scheinbar außer Kontrolle geratenden Lage nicht anders zu helfen, als den Baron zurückzurufen. Kaum angekommen wird er auch schon Zeuge und Opfer seiner im Garten herumtollenden Kinder. Ebenso wie Franz, der Hausdiener, kommt er unfreiwillig zu einer kalten Dusche, denn seine Jüngste hatte sich einen Spaß daraus gemacht, mit dem Gartenschlauch zu hantieren. Wütend kommandiert er die Kinder zum Umziehen ins Haus ab und nimmt sich vor, Maria zur Rede zu stellen.

Als er seine Kinder kurze Zeit später in Marias Zimmer am Boden sitzend und singend vorfindet, weicht sein Ärger überraschter Rührung. Er will Maria noch die Leviten lesen, lässt sich aber anstatt dessen von ihr gehörig den Kopf waschen. Seine unmenschlichen Erziehungsmethoden bringen Maria geradezu in Rage. Ihr

⁶ Vgl. Manfred Barthel, *Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm*, Frankfurt/ Berlin 1991, S. 104

aufmüpfiger Widerstand gegen seine Autorität amüsiert den Kapitän. Maria hat nicht nur die Herzen der Kinder, sondern jetzt auch die Anerkennung des Barons gewonnen. Bald wandelt sich diese in Zuneigung. Als Gräfin Yvonne zu Weihnachten zu Besuch im Hause Trapp ist, entgehen ihr die Blicke des Barons Maria gegenüber nicht. Im Gespräch mit der naiven Novizin spricht sie die Verliebtheit des Barons an. Maria reagiert höchst verwirrt und will ins Kloster flüchten, doch Trapp kann sie zurückhalten, indem er ihr einen äußerst tollpatschigen Heiratsantrag macht. Verwirrt fragt Maria ihre Äbtissin um Rat und nimmt den Antrag schließlich an. Die Trauung findet in der Stiftskirche des Klosters Nonnberg statt.

Bald darauf kommt der gemeinsame Sohn Johannes zur Welt und ein besonderer Freund der Familie tritt in ihr Leben: Dr. Wasner (Josef Meinrad), der ursprünglich um eine Spende für eine neue Kirchenorgel bitten wollte, wird kurzerhand als Musik- und Gesangslehrer engagiert. Der Familienchor macht fortan große Fortschritte. Inzwischen bricht die Wirtschaftskrise der 1930er aus und obwohl Trapps Freund, der Bankier Rudi Gruber, ihm davon abrät, lässt Trapp sein gesamtes Vermögen von England nach Österreich auf die Bank seines Freundes transferieren. Als sich der verzweifelte Bankier wegen seines Bankrotts das Leben nimmt, ist auch Trapps Vermögen verloren. Aber Maria weiß einen Ausweg: die Familie steigt ins Hotelgewerbe ein und vermietet Zimmer in ihrer Villa.

Rupert und Werner, die beiden älteren Söhne, sind mittlerweile so überzeugt vom Können ihres Familienchors, dass sie die Familie trotz Bedenken wegen der zu erwartenden Ablehnung des Vaters zu einem Gesangswettbewerb anmelden. Der Ärger des Barons, als er das herausfindet, ist zwar groß, doch führt kein Weg mehr am Auftritt vorbei.

Die Familie gewinnt den Bewerb. Ein Angebot eines amerikanischen Musikagenten und die Einladung des österreichischen Bundeskanzlers, bei einem Staatsempfang zu singen, folgen. Doch kurze Zeit später weht ein anderer politischer Wind – deutsche Truppen marschieren in Österreich ein. Franz gibt sich als Mitglied der nationalsozialistischen Partei zu erkennen. Trapp weigert sich trotz Aufforderung der ortsansässigen Funktionäre beharrlich, sein Haus mit der Hakenkreuzfahne beflaggen zu lassen, was ihm gehörigen Ärger einbringt. Bevor er wegen seines Widerstandes verhaftet werden kann, flieht die Familie in die USA. Franz hilft ihnen zu entkommen.

In den USA angekommen, stranden die Trapps vorläufig auf Ellis Island. Die amerikanischen Musikagenten drohen, die Familie im Stich zu lassen, aber mit ihrem Gesang stimmen sie ihre Gönner doch noch um. Dem Erfolg der *Trapp Family Singers* steht nichts mehr im Weg. Mit diesem optimistischen Ausblick endet der Film *Die Trapp Familie*. Die Fortsetzung *Die Trapp Familie in Amerika*, die sich ebenfalls stark an der

Vorlage von Maria von Trapp orientiert, zeigt aber, dass der Erfolgsweg der Familie ein äußerst steiniger werden sollte.

2.1. Das Musical *The Sound of Music*

Am 16. November 1959 feierte das Musical *The Sound of Music* von Richard Rogers und Oscar Hammerstein II am Broadway Premiere und wurde trotz vernichtender Kritiken zu einem Publikumshit. *The Sound of Music* wurde von der Kritik geradezu zerrissen.

„Before *The Sound of Music* is halfway through its promising chores, it becomes not only too sweet for words but too sweet for music. Is it director Vincent Donehue who has made the evening suffer from little children? There are seven tots necessary to the narrative, and I am not against tots. But must they bounce into bed in their nightgowns so often, and so charmingly? Must they wear so many picture-book skirts and fluff them so mightily, and smile so relentlessly, and give such precocious advice to their elders? The cascade of sugar is not confined to the youngsters. Miss Martin, too, must fall on her knees and fold her hands in prayer, while the breezes blow the kiddies through the window. She must always enter as though the dessert was here, now. The pitch is too strong; the taste of vanilla overwhelms the solid chocolate; the people onstage have all melted before our hearts do.“⁷

Das Publikum schien sich am übermäßigen Kitsch nicht zu stoßen. „The second-night audience responded with laughter, with applause, with total empathy“⁸, schreibt Max Wilk. Oscar Hammerstein sollte recht behalten, als er bereits während der Pause dieser zweiten Vorstellung den zukünftigen Erfolg des Stückes vorhersagte.⁹ Mary Martin, die Maria der Musical-Produktion, erinnerte sich später an diesen Erfolg:

„If there ever was a triumph of audience over critics, it was *The Sound of Music*. ... From beginning to end, and all over the world – the United States, Australia, England, wherever it played – most of the critics and the intellectuals in the audience found it impossibly sweet. Some of them absolutely loathed it. But audiences loved it. No matter how critical the reviews were, they didn't keep the people out – they pulled them in.“¹⁰

⁷ Walter Kerr, *Herald Tribune*, Theaterkritik, zitiert nach Max Wilk, *The Making of The Sound of Music*, New York 2007, S. 38

⁸ Wilk 2007, S. 39

⁹ Vgl. ebenda

¹⁰ Mary Martin zitiert nach Wilk 2007, S. 43

Die Produktion von Leland Hayward und Richard Halliday in der Regie von Vincent J. Donehue brachte es bis Juni 1963 auf 1.443 Vorstellungen. 1961 ging das Erfolgsstück auf Tour. Ebenfalls 1961 wurde das Musical in London herausgebracht und lief dort bis 1967 2.385 Mal.

„Innerhalb von 30 Wochen spielte ‚The Sound of Music‘ seine Produktionskosten von 400.000 Dollar wieder herein, der Rest ging auf das Gewinnkonto. In London war ‚The Sound of Music‘ das am längsten aufgeführte Musical der Theatergeschichte.“¹¹

Das Bühnenstück wurde weltweit zum Hit, zunächst vor allem in den englischsprachigen Ländern. 1998 feierte es auch ein Revival am Broadway.¹²

In Österreich lief es 2005 erstmals in deutscher Sprache an der Volksoper Wien, 2011 kam es am Salzburg am Landestheater zu ersten Aufführung am Ort des Geschehens aus der Geschichte. Davor war das Musical in Salzburg aber bereits in einer Marionettenversion zu sehen. 2008 brachte es das Salzburger Marionetten-Theater in einer äußerst gelungenen Inszenierung auf die Bühne ihres Stammhauses. Die Marionettenproduktion hatte am 2. November 2007 in Dallas/ Texas Weltpremiere und tourte zunächst durch die USA und wurde sogar im Metropolitan Museum of Art in New York vorgestellt. Seither zählt das Musical mit eigens in englischer Sprache eingespieltem Dialog und Musik zum fixen Bestandteil des Repertoires.

1965 kam die Verfilmung mit Julie Andrews und Christopher Plummer in die Kinos.

2.2. Die Verfilmung von *The Sound of Music*

„No one could have predicted the extraordinary popularity and reach of this movie. Within a year of the film’s release in March 1965 it replaced ‘Gone With the Wind’ as the number one box-office champ of all time. One report claimed that in a town of 65.000 people there were over 80.000 tickets bought for its premier engagement.“¹³

Tatsächlich überstiegen die Ticketverkäufe für *The Sound of Music* in einigen Städten die Einwohnerzahl, wie auch Julia Hirsch in ihrem Making-Of-Buch 1993 schreibt.¹⁴ Der Besucheransturm war erstaunlich und das, obwohl die Filmkritiken ähnlich negativ

¹¹ Christian Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg – Salzburg im Film*, Wien/ St. Johann im Pongau 1993, S. 273

¹² Vgl. Max Wilk, *The Making of The Sound of Music*, New York 2007, S. 93 ff.

¹³ Julie Andrews im Vorspann zu *The Sound of Music* (DVD-Version)

¹⁴ Julia Antopol Hirsch, *The Sound of Music. The Making of America’s Favorite Movie*, Chicago 1993, S. 179

ausfielen wie die für das Bühnenstück: „If You Have Diabetes, Stay Away from This Movie“¹⁵, betitelte Judith Christ ihre Kritik im Herald Tribune. Den Film zu vernichten war regelrecht zum Sport geworden:

“Bashing *The Sound of Music* was not only the fashionable territory of scornful critics and sophisticated naysayers, but of professional cynics in all quarters. Was it not Christopher Plummer [Baron Trapp] himself who was famous in show business for his suggestion that the film in which he had starred be retitled *The Sound of Mucus*?”¹⁶

„Mucus“ bedeutet so viel wie Schleim. Plummer schlägt damit in dieselbe Kerbe wie viele andere Kritiker, die dem Film übermäßigen Kitsch vorwerfen. Dem Publikumsandrang taten solche Vorwürfe aber keinen Abbruch. Nach nur neun Monaten hatte der Film weltweit bereits 50 Millionen Dollar eingespielt.¹⁷ Noch heute rangiert *The Sound of Music* in der Boxoffice-Hitliste der erfolgreichsten Kinofilme auf dem dritten Platz hinter *Gone with the Wind* und *Star Wars*. Laut dieser inflationsbereinigten¹⁸ Aufstellung entsprechen die Brutto-Einnahmen des Filmes in den USA heute einem Betrag von US \$ 1.160.685.300,-. Die nicht angepassten Bruttoeinnahmen machen US \$ 158.671.368,- aus und enthalten auch die Ticket-Verkäufe von Wiederaufnahmen des Filmes in den USA.¹⁹ Max Wilk zufolge sind die Bruttoeinnahmen des Filmes weltweit auf mittlerweile US \$ 293.600.000,- angestiegen. Die Zahlen erscheinen uneindeutig, da ihnen unterschiedliche Berechnungsmethoden zugrunde liegen, aber sie illustrieren, dass die Einnahmequelle *The Sound of Music* noch lange nicht versiegt ist.

Für den internationalen Vertrieb entschloss man sich damals zum ersten Mal dafür, einen Film komplett synchronisieren zu lassen. Zuvor wurden üblicherweise nur die Dialoge synchronisiert, die Songs im Original belassen und mit Untertitel versehen. Für *The Sound of Music* aber wurden sowohl Dialoge als auch Gesangstexte auf Französisch, Italienisch, Spanisch und Deutsch synchronisiert, was zum Beispiel bei *Do-Re-Mi* mit entsprechenden Schwierigkeiten verbunden war.²⁰

„Ironically, the movie was a box-office smash everywhere it was released except the two countries where Maria’s story had originated – Germany and

¹⁵ Judith Christ – *Herald Tribune*, zitiert nach Wilk 2007, S. 78

¹⁶ Wilk 2007, S. 79 f.

¹⁷ Vgl. Hirsch, S. 176

¹⁸ Der Berechnung liegen die der Inflation angepassten Preise für Kinotickets zugrunde.

¹⁹ Vgl. Box Office, All-Time Domestic Gross Adjusted, <http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

²⁰ Vgl. Hirsch 1993, S. 79

Austria. In Salzburg the movie ran exactly three days before the theater owners pulled the plug, and it has never been reissued.”²¹

Pia Arnold, die in Bayern Produktionsassistentin für *The Sound of Music* war, verortete den Grund für diesen Misserfolg darin, dass Österreicher und Deutsche es nicht verziehen hätten, dass man sich an ein Remake von zwei der beliebtesten deutschen Filme *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika* gewagt hatte.²²

2.3. Der deutsche Film *Die Trapp Familie*

Die Filmrechte für die Geschichte der Familie Trapp erwarb Wolfgang Reinhardt, Sohn des deutschen Regisseurs und Mitbegründers der Salzburger Festspiele Max Reinhardt, von Maria von Trapp. Ursprünglich war ein Preis von US \$ 10.000,- vereinbart worden, Maria Trapp nahm dann aber ein Angebot von US \$ 9.000,- bei sofortiger Zahlung an.²³ Das entsprach 1956 einem Betrag von ca. DM 37.800,-²⁴. Im Schlussfabrikationsstand des Filmes vom 31.12.1957 (Schlussbilanz) wurden allerdings DM 67.294,23 unter den Kosten für die Verfilmungsrechte aufgeführt.²⁵ Insgesamt betrugen die Herstellungskosten für *Die Trapp Familie* DM 1.315.115,92. Dieser Kostenaufwand sollte sich bezahlt machen.

Am 10. Oktober 1956 wurde *Die Trapp Familie* im Phoebe Palast in Nürnberg uraufgeführt.²⁶ Am 16. Oktober berichtete Karl Hierl vom Phoebe Palast dem Produktionsleiter Utz Utermann: „Der grossartige Erfolg der ‚Trapp-Familie‘ hält unverändert an, wie Sie aus nachstehenden Zahlen ersehen.“²⁷ Innerhalb der ersten sechs Spieltage zählte Hierl in seinem Haus 17.504 Besucher und konnte Netto-Einnahmen von über DM 26.000,- verbuchen.²⁸ Andernorts war der Ansturm des

²¹ Hirsch 1993, S. 181

²² Vgl. ebenda

²³ Vgl. Strasser S. 266, Hirsch S. 4

²⁴ Ein US \$ entsprach zwischen 1953 und 1957 ca. DM 4,2. Vgl. Zeitreihe WJ5009: Devisenkurse der Frankfurter Börse/ 1 USD = ... DM/ Vereinigte Staaten, http://www.bundesbank.de/Navigation/DE/Statistiken/Zeitreihen_Datenbanken/Makrooekonomische_Zeitreihen/its_details_value_node.html?tsId=BBK01.WJ5009 [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

²⁵ Vgl. Schlussfabrikationsstand vom 31.12.1957 für den Film „Die Trapp Familie“/ Produzent Divina-Film G.m.b.H, in: Mappe Schlussbuchungen im Ordner Bilanzenanlagen 1957, Nachlass der Gloria Film im Bestand des Bayerischen Wirtschaftsarchives (BWA)

²⁶ Vgl. Christina Ohlrogge, „Filmografie“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänzel/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 96

²⁷ Abschrift eines Briefes von Karl O. Hierl an Utz Utermann vom 16.10.1956, in: Ordner Divina Aktennotizen ohne Datum (BWA)

²⁸ Vgl. ebenda

Publikums ebenso groß. Der Film *Die Trapp Familie* sollte zu einem der größten Erfolge des westdeutschen Nachkriegskinos werden.²⁹

„Die Trapp-Familie war der Höhepunkt der Heimatfilm-Welle. Es gab weder einen besseren Stoff noch eine qualitativere Produktion. Nach der *Trapp-Familie* mußten sich alle Heimatfilme an diesem Glücksfall messen lassen.“³⁰,

schrrieb Manfred Barthel in seinen Erinnerungen. Der geschäftliche Erfolg des Filmes brachte Ilse Kubaschewski, Chefin der Verleihfirma Gloria, 1957 einen Bambi ein.³¹ Eva Moser kann im Katalog für die Ausstellung, die das Bayerische Wirtschaftsarchiv anlässlich des 100. Geburtstages der „Traumfabrikantin“ Kubaschewski ausrichtete, mit beeindruckenden Zahlen aufwarten: 10 Millionen Mark brachte der Film dem Verleih ein, über 15 Millionen Besucher sahen den Film damals. Andernorts finden sich Angaben über insgesamt 27 bzw. 28 Millionen Zuseher³², Zahlen, die wahrscheinlich auch die Wiederaufnahmen des Filmes in späteren Jahren berücksichtigen.

Verantwortlich für den außergewöhnlichen Erfolg von *Die Trapp Familie* war allerdings nicht die künstlerische Qualität des Filmes, sondern vielmehr der Umstand, dass der Film der Sehnsucht des Publikums nach Harmonie und familiärem Glück entgegenkam.³³ Als die Katholische Filmkommission anklingen ließ, dass sie das Kriterium der „künstlerischen Verwirklichung“ für nicht erfüllt hielt und den Film gar nur für Kinder ab etwa 10 Jahren empfehlen wollte, verteidigte Produzent Utz Utermann das Werk darauf beherrzt:

„Die Selbstkontrolle klassifiziert den Film als ‚jugendfördernd‘, also auch frei für Kinder unter 10 Jahren. In Ihrer Formulierung heisst es: ‚ab etwa 10 Jahren‘. Was, frage ich mich, gibt es in unserem Film, was bei strengsten moralischen Masstäben nicht auch für 4 - 5 oder 6jährige ‚gefahrlos‘ anzusehen wäre. Wir hatten eine grosse Vorführung für ganz Kleine. Sie können sich nicht vorstellen, was die für einen Spass hatten! Warum – und das

²⁹ Vgl. Wolfgang Theis, „27 Millionen Zuschauer können nicht irren! Ruth Leuweriks Welterfolg mit der Trapp-Familie“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänz/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 19

³⁰ Barthel 1991, S. 104 f.

³¹ Vgl. Peter Mänz, „Objekte eines Stars“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänz/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 42

³² Vgl. Theis 2004, S. 19; Klaus Sigl/ Werner Schneider/ Ingo Tornow, *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949-1985*, München 1986, S. 162. Sigl/ Schneider/ Tornow stellten für 1949 bis 1985 eine umfassende Statistik des deutschen Filmes zusammen zu stellen. Angaben zu den Besucherzahlen der frühen Jahre standen dafür allerdings kaum zur Verfügung „mit Ausnahme z.B. der ‚Trapp-Familie‘, dem größten Publikumsrenner des deutschen Filmes mit etwa 28 Millionen Besuchern in der BRD, einer für heutige Verhältnisse unvorstellbaren Zahl“, wie sie in Klammer anmerken.

³³ Vgl. Eva Moser, *Die Traumfabrikantin. Ilse Kubaschewski (1907-2001) Unternehmerin des deutschen Nachkriegsfilms*, Hrsg. Bayerisches Wirtschaftsarchiv, München 2007, S. 6 und S. 30

kapiere ich nicht – sollen sich katholische Kinder, am Leitfaden kirchlicher Empfehlung, nicht ebenso freuen dürfen wie andere Kinder? Ich finde das, lassen Sie's mich sagen, ein bisschen ungerecht. Und ein wenig töricht, weil jedes Kind, in unseren Film geschickt, statt heimlich in einen ‚Western‘ gegangen, doch einer guten Unterhaltung gewonnen ist!“³⁴

Die Altersfreigabe der Freiwilligen Selbstkontrolle trug nicht unwesentlich zu den Erträgen eines Filmes bei. Bei der Filmproduktion wurde also vor allem auf Breitenwirkung gesetzt. „Künstlerisches“ stand bei der *Trapp Familie* dezidiert nicht im Vordergrund wie Utermann in seinem Brief weiter erklärt:

„Lieber Herr Brüne, wir waren uns klar vor Arbeitsbeginn, dass das Leben der Baronin Trapp und deren Familie einem modernen Märchen gleichkommt. Absichtsvoll verzichteten wir auf das ach so leicht zu machende Chichi, das ebenso leicht als ‚künstlerische Gestaltung‘ abgenommen [sic! werden könnte]. [...] Zugegeben: aus dem Schicksal der Baronin kann man einen ganz anderen Film machen, schwerblütig, mit den Problemen ringend – ABER! er würde dann nicht mehr der Realität entsprechen. Dies Leben war – und ist! – so wie wir es zeigen.

Lieber Herr Brüne, ich bin in dem oft dubios erscheinenden Filmjob. Privat beschäftige ich mich sehr intensiv mit den geistigen und religiösen Strömungen unserer Zeit. So gehören zu meiner Dauerlektüre einige katholische und evangelische Kirchenblätter. Immer wieder besticht mich die in Jahrhunderten gebildete Fähigkeit katholischer Schriftsteller und Journalisten, komplizierte Vorgänge so zu vereinfachen, dass sie den geistig blossfüßigen Gläubigen verständlich werden und ganz einfach scheinen. Wir hatten eine traktatwürdige Geschichte in der Hand, die das Leben lieferte. Katholische Schriftsteller haben schon schlechtere erfunden und erdichtet, um simple Themen wie: Gläubigkeit, Familiensinn ... dem simplen Gläubigen ans Herz greifend darzustellen. Warum, überlege ich, sollten wir eine m.E. im Sinne volkstümlicher, katholischer Literatur geradezu klassische Story durch synthetisches Aufsetzen sog. ‚Künstlerismen‘ dem Zugang Millionen einfacher Menschen entziehen?“³⁵

Auch in einem Gratulationsschreiben von Joachim Hoffmeister vom Olympia-Verlag Nürnberg an Utermann klingt an, dass der Erfolg des Filmes nicht in seiner

³⁴ Schreiben von Utz Utermann an Klaus Brüne von der Katholischen Filmkommission vom 18.10.1956, in: Ordner Divina-Aktennotizen (BWA)

³⁵ ebenda

künstlerischen Qualität begründet liegt. *Die Trapp Familie* war für ihn immer wieder Gesprächsthema der vorangegangenen Tage gewesen:

„Die einhellige Meinung aller [Gesprächs-]Partner ging dahin, dass dieser Film ein grosser Wurf ist. [...] Trotz strengster Prüfung meines Gedächtnisses bleibt meine Aussage bestehen, dass hier in meinem ganzen Berufsleben der erste Film in Rede steht, über den mir kein einziges negatives Urteil zu Ohren kam. Fraglos hat es – Sie gestatten mir sicher diese Äusserung – in der Filmgeschichte zahlreiche Werke gegeben, die besser waren als ‚Die Trapp-Familie‘. Trotzdem aber konnte, das sei noch einmal angemerkt, keiner diese Einhelligkeit der Beurteilung finden.“³⁶

Christian Strasser, der 1993 eine umfassende Publikation über die Filmproduktionen in Salzburg verfasst hat, merkt an, dass Wolfgang Liebeneiner, Regisseur des Films, „einen viel zu harmonisierenden und konfliktfreien Film geschaffen“³⁷ habe. Außerdem findet sich in seinem Buch ein interessanter Hinweis:

„Dennoch wurde der Film in Deutschland und Österreich ein Riesenerfolg. Reinhardt [Produktionsleitung neben Utermann] war so siegesbewußt, daß er sogar den Film ins Englische synchronisieren ließ und nach Amerika verließ – ein für einen deutschen Film eher ungewöhnlicher Vorgang. Dennoch füllte der deutsche Fremdling, genannte ‚The Trapp Family‘, auch in amerikanischen Kinos die Kassen.“³⁸

Ganz so einfach, wie Strasser hier den Export der *Trapp Familie* darstellt, lief es nicht. Die auf Englisch synchronisierte Version des Filmes, wie sie heute noch auf VHS-Kassette erhältlich ist, ist ein Zusammenschnitt der Filme *Die Trapp Familie* von 1956 und der Fortsetzung *Die Trapp Familie in Amerika* aus dem Jahr 1958. *The Trapp Family* wurde ab April 1961 in den USA gezeigt. Darüber, mit welchem Erfolg dieser Film in den USA lief, gibt es keine konkreten Angaben. Die Firma Twentieth Century Fox, die zwischen 1961 und 1964 limitierte Vertriebsrechte für die USA, Kanada, Großbritannien, ein paar karibische Staaten und einige weitere Länder wie Thailand und Pakistan hatte, kann jedenfalls keine Angaben zu Besucherzahlen oder Einspielergebnissen machen.³⁹

³⁶ Schreiben von Dr. Joachim Hoffmeister, Olympia-Verlag GmbH. Nürnberg, an Utz Utermann vom 15.10.1956, In: Ordner Divina-Aktennotizen (BWA)

³⁷ Strasser 1993, S. 270

³⁸ ebenda

³⁹ Laut E-Mailverkehr mit Mark E. Meyerson, Senior Vice President for Legal Affairs der Twentieth Century Fox, E-Mails vom 10.12.2007 und 26.01.2008

2.4. Forschungsfragen

Sowohl *Die Trapp Familie* als auch *The Sound of Music* gelten als große Publikumserfolge, als Welterfolge. Doch was bedeutet der Begriff „Welterfolg“ für die deutsche Filmbranche der Nachkriegszeit? Welchen Erfolg hatte *Die Trapp Familie* in den USA tatsächlich? Was sind die Besonderheiten der englischen Synchronfassung? Was passiert mit der Geschichte durch den Zusammenschritt der beiden Filme *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika*? Wie funktionierte die Vermarktung ausländischer Filme in den USA? Wie kam es überhaupt dazu, dass der deutsche Filmstoff seinen Weg auf die Musicalbühne fand? Wer war an diesem so lukrativen Geschäft mit den Rechten beteiligt? Und welcher urheberrechtlichen Voraussetzungen bedurfte es, um den Stoff zu transformieren?

Die Frage nach den urheberrechtlichen Bedingungen führte mich nach München. Eine Fußnote in der (gesperrten) Diplomarbeit von Christian Becker über Ilse Kubaschewski⁴⁰ lieferte den entscheidenden Hinweis. Daraus geht hervor, dass der Drehbuchautor Georg Hurdalek die beiden Unternehmen von Ilse Kubaschewski, die Verleihfirma Gloria und die Produktionsfirma Divina, verklagt hatte, weil er seine Rechte durch den Vertrag mit den amerikanischen Musicalproduzenten verletzt sah. Die Unterlagen, auf die sich Becker bezog, sind ebenso wie andere aufschlussreiche Dokumente, etwa Korrespondenzen und Produktionsunterlagen, im Nachlass der Gloria Film GmbH im Bayerischen Wirtschaftsarchiv in München zu finden.

⁴⁰ Christian Becker, *Königin des westdeutschen Nachkriegsfilms - Die Filmunternehmerin Ilse Kubaschewski (1907 - 2001)*, Dipl.Arb., Hamburg 2006

3. Money makes the world go round

3.1. Die deutsche Filmwirtschaft nach 1945

Bereits vor der Kapitulation Deutschlands 1945 entwickelten die späteren alliierten Besatzungsmächte Regelwerke, die festlegen sollten wie mit Deutschland und den Deutschen nach dem Krieg verfahren werden sollte. Das Gesetz Nr. 191 hatte zur Aufgabe, das Filmgeschäft und alles was dazugehörte zu regeln. Diese 1944 beschlossene Richtlinie sollte sämtliche Geschäftszweige der Branche wie Herstellung, Veröffentlichung, Vertrieb und Verkauf von Filmen steuern und untersagte vor allem jede Beteiligung des Reichsministeriums an diesen Tätigkeiten.⁴¹

Zwei Kontrollvorschriften wurden dem Gesetz zur Seite gestellt. Die Vorschrift Nr. 1 legte fest, „daß jede Person oder Firma, die im Filmwesen tätig werden wollte, eine Registrierung und eine Lizenz benötigt. Auch durften nur lizenzierte Filme zur Aufführung gebracht werden.“⁴² Verordnung Nr. 2 verlangte, dass jegliches Filmmaterial in den Besatzungszonen an die Besatzungsbehörden abgeliefert wird.⁴³

Das bedeutete, dass das gesamte (Film-) Vermögen der unter den Nationalsozialisten zentralisierten Filmproduktion des deutschen Reichs an die Filmverantwortlichen der Alliierten überging. In der amerikanischen Zone handelte es sich hierbei zum Beispiel um die Produktionsanlagen und Filmbestände der Bavaria in München: fast 700 Spielfilme, 900 Dokumentationen und weit über 300 Unterrichtsfilme sowie militärische Instruktionfilme und weitere Filmmaterialien. Dieses Material wurde 1945 beschlagnahmt und unter die Verwaltung der amerikanischen Property Control Branch gestellt.⁴⁴

Die beschlagnahmten Filme sollten einige Jahre lang die Kassen jener glücklichen Verleiher klingeln lassen, denen von den Alliierten eine der begehrten Filmlizenzen erteilt worden war. Zunächst aber waren die Filmoffiziere der französischen, britischen und amerikanischen Besatzungszonen vor allem daran interessiert, den neu eroberten deutschen Markt für ihre eigene Filmproduktion untereinander aufzuteilen. In den deutschen Kinos wurden die daheim längst ausrangierten Filme Frankreichs, Groß

⁴¹ Vgl. Jens U. Sobotka, *Die Filmwunderkinder. Die Filmaufbau GmbH Göttingen. Geschichte eines westdeutschen Filmproduktionsunternehmens unter besonderer Berücksichtigung der Person Hans Abichs*, Dissertation, Münster 1997, S. 5

⁴² Ebenda S. 6

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Georg Roeber/ Gerhard Jacoby, *Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche*, Pullach bei München 1973, S. 107 f.

Britanniens und der USA verwertet. Natürlich wogen dabei nicht nur die wirtschaftlichen Interessen schwer, auch politische Motive wurden verfolgt: die Filme sollten selbstverständlich der Re-Education der deutschen Bevölkerung dienen. Allerdings hatte der Bedarf der eigenen Besatzungssoldaten zunächst Vorrang, weswegen die Besatzer nicht nur den Verleih, sondern auch die Kontrolle der Kinos übernahmen, um das Programm bestimmen zu können. Die Amerikaner sicherten sich zudem das Recht, unbeschränkt Hollywoodfilme nach Westdeutschland zu importieren. Eigentlich war vorgesehen, nicht mehr als 200 Filme jährlich zu vertreiben, bis 1960 wurde diese Zahl jedoch regelmäßig überschritten.⁴⁵

Die beschlagnahmten deutschen Filme wurden nach und nach gesichtet und beurteilt, ob und wie diese weiter eingesetzt werden konnten. Filme, die den Filmoffizieren ideologisch unbedenklich schienen, wurden den Verleihern zugeteilt.

„Die neu lizenzierten Verleihunternehmen begannen ihre Tätigkeit mit Filmen aus den beschlagnahmten Beständen der Besatzungsmächte (Reprisen) sowie mit ausländischen Filmen in synchronisierter Fassung. Die Verleihprogramme wurden durch Hereinnahme deutscher Filme neuer Produktion ergänzt. Durch den Repriseneinsatz flossen den Verleihunternehmen risikolose Einnahmen in nennenswertem Umfang zu.“⁴⁶

Die sogenannte Reprisenwelle war ein äußerst einträgliches Geschäft für die Verleiher, weil den Einnahmen keinerlei Investitionen oder Risiken gegenüber standen. Es waren genügend Filmkopien vorhanden und das Publikum lief den Kinos nach dem Krieg die Türen ein. Dabei entschied keineswegs die Nachfrage, was in die Kinos kam: es wurde gespielt, was man kriegen konnte, darunter auch zahlreiche drittklassige US-Produktionen. Allerdings versiegte die Quelle zusehends, weil mit der Zeit die Filme ausgingen. „Das jährliche Verleihprogramm erforderte nach dem Auslaufen der Reprisenzeit einen verstärkten Anteil an Filmen deutscher Produktion. Der allgemeine Nachholbedarf des Publikums kam dieser Entwicklung entgegen.“⁴⁷ Da die Nachfrage der deutschen Kinobesucher nach Eigenproduktionen stetig stieg, machten sich die Alliierten ab 1947 daran, der deutschen Filmproduktion langsam wieder auf die Beine zu helfen nicht nur, um die entstandene Lücke an deutschen Filmen zu füllen, sondern auch, um das Fundament für eine eigenständige und unabhängige deutsche (Film-) Wirtschaft zu errichten. Dabei sollten der Branche gewisse wirtschaftspolitische

⁴⁵ Horst Knietsch, *Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst*, Leipzig/ Jena/ Berlin 1967, S. 265

⁴⁶ Roeber/ Jacoby 1973 S. 275

⁴⁷ ebenda

Grundsätze zugrunde gelegt werden: die Amerikaner waren davon überzeugt, dass freier Handel und Wettbewerb unerlässlich waren für eine funktionierende deutsche Wirtschaft – von dieser wollten ja auch sie profitieren. In der Filmwirtschaft sollte außerdem das Prinzip der Spartentrennung gelten. Die zentralisierte deutsche Filmproduktion unter dem UFI-Konzern sollte entflochten, reprivatisiert sowie jegliche Kartell- und Monopolbildung unterbunden werden.⁴⁸ Großen Konzernen, die womöglich den deutschen Markt kontrollieren hätten können, sollte erst gar kein Nährboden geboten werden, damit die Vormachtstellung der US-Filme in den deutschen Kinos durch nichts gefährdet werden konnte. Um hinsichtlich der Bewirtschaftung des deutschen Marktes und der wirtschaftlichen Entwicklung des Landes gemeinsame Interessen verfolgen zu können, schlossen sich zunächst die Amerikaner und die Briten zur Bi-Zone zusammen, später folgten die Franzosen, wodurch die Tri-Zone entstand.

Die Filmproduktion wurde von den westlichen Besatzungsmächten zunächst nur zögerlich unterstützt, da man ja vordergründig, allen voran die Amerikaner, die eigenen Filme vermarkten wollte. Das führte dazu, dass die deutsche Filmproduktion zunächst in der russischen Zone die Nase vorn hatte:

„Die ersten zweieinhalb Jahre Nachkriegsfilm endeten mit einem klaren Kinoleinwandsieg der DEFA. Das dürfte wohl auch der Anlaß gewesen sein, daß die westlichen Alliierten sich nun doch bequemten, rascher Lizenzen für Filmproduktionen zu vergeben.“⁴⁹

Die deutsche Filmproduktion stand jedoch finanziell auf wackeligen Beinen. Die Finanzierung über Bankkredite war tendenziell aussichtslos, da den Kreditinstituten das Investitionsrisiko zu hoch war. Wenn ein Film floppte, konnte das den Ruin der Produktionsfirma bedeuten und damit den Ausfall der Rückzahlungen.⁵⁰ Eine Zeit lang übernahm der Bund die Bürgschaft im Rahmen der sogenannten Bürgschaftsaktion⁵¹, doch zu den wesentlichsten Geldgebern der Filmproduktion sollten die mittlerweile zu Geld gekommenen Verleiher werden.

⁴⁸ Johannes Hauser, *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft*, Pfaffenweiler 1989, S. 530, 579

⁴⁹ Barthel 1991, S. 32

⁵⁰ Vgl. Hauser 1989 S. 454 ff.

⁵¹ Ebenda S. 461

„Da den Produzenten Eigenmittel nicht zur Verfügung standen, mußte der Verleih in verstärktem Maße die deutsche Spielfilmproduktion mitfinanzieren.“⁵²

Das führte dazu, dass die Verleiher eine beherrschende Stellung in der Filmbranche erlangten. Da sie das Produktionsrisiko trugen, gaben sie auch den Ton an. Sie behielten sich nicht nur das Recht vor, zu bestimmen, welche Filme gedreht werden, sondern nahmen auch Einfluss auf inhaltliche Fragen der Produktion und brachten ihre Vorstellungen hinsichtlich der Abfassung des Drehbuchs ein.⁵³ Das machte die Filmproduktionsfirmen in hohem Maße von den Verleihern abhängig, was zur Folge hatte, dass es kaum unabhängige Produktionsfirmen gab. Es entstanden konzernartige Gesellschafts-Komplexe, die mehrere Sparten der Filmwirtschaft vereinten. Ein Beispiel dafür ist die Verleihfirma des deutschen Films *Die Trapp Familie*, der Gloria-Verleih:

„Auch außerhalb der Nachfolgegesellschaften [Anmerkung: gemeint sind die Nachfolgegesellschaften des UFI-Konzerns] setzten vertikale Konzentrationsbestrebungen in der Filmwirtschaft ein. So investierte der GLORIA-Verleih, der in der Saison 1956/57 einen Umsatz von etwa 30 Mio. DM erzielte, etwa ein Zehntel des geschätzten Jahres-Verleihumsatzes auf dem deutschen Filmmarkt, einen Teil des Gewinns in die Gründung eines eigenen Produktionsunternehmens (DIVINA-GMBH).“⁵⁴

Die Divina-Film GmbH war jenes Filmproduktionsunternehmen, das *Die Trapp Familie* produzierte. Beide Unternehmen wurden, was für die deutsche Filmwirtschaft ungewöhnlich war, von einer Frau, Ilse Kubaschewski, gegründet und beeinflussten den deutschen Nachkriegsfilm maßgeblich.

3.2. Das Imperium der Kuba: GLORIA und DIVINA

Der Gloria-Verleih gehörte zu jenen Großverleihern, die die schwierige Anfangszeit des deutschen Filmverleihs erfolgreich meisterten.⁵⁵ Seine Gründerin, Ilse Kubaschewski, wurde von Kritik und Presse mit zahlreichen ‚Ehrentitel‘ wie „Queen des deutschen Films“, „Schnulzenkönigin“, „Kuba, the Great“ oder „A Tycoon Named Ilse“ bedacht.⁵⁶ Diese Spitznamen illustrieren gut, welche Rolle Kubaschewski im deutschen

⁵² Roeber/ Jacoby 1973 S. 275 f.

⁵³ Vgl. Hauser 1989 S. 463

⁵⁴ Ebenda S. 541

⁵⁵ Vgl. Barthel 1991 S. 47

⁵⁶ Vgl. ebenda S. 66

Filmgeschäft spielte, in das sie bereits in jungen Jahren einstieg. Im Alter von zwölf Jahren trat sie neben ihrer Mutter, die am Klavier saß, mit der Geige auf und steuerte so die musikalische Untermalung zu den jeweils gezeigten Filmen im Kino bei. Als junge Frau arbeitete sie zunächst als Sekretärin in einer Produktionsfirma, dann als Disponentin und später als Chefsekretärin beim Filmverleih Siegel-Monopol, wo sie das Verleihgeschäft von der Pieke auf lernte. 1938 heiratete sie Hans K. Kubaschewski, der zum damaligen Zeitpunkt Filialleiter der UFA war. Ab 1945 betrieb sie das Kurfilmtheater in Oberstdorf bis sie sich 1949 bei den Amerikanern um eine eigene Lizenz für den Filmverleih bewarb. Mit einem Startkapital von DM 30.000,- startete der Gloria-Filmverleih.⁵⁷

1951 hatte Kubaschewski bereits 14 Filme im Verleihangebot. Als Vertriebspartner von Republic-Film erwarb sie Lizenzen für Serien-Kurzfilme wie *Zorro* und *Die Abendteuer des Dr. Fu Man Chu*, die sie als abendfüllende Spielfilme zusammensetzte und vermarktete – eine Idee, die die Einnahmekassa klingen ließ und die Expansion des Verleihs nach Berlin, Frankfurt am Main, Düsseldorf und Hamburg erlaubte. 1951 brachte sie mit *Grün ist die Heide* einen der ersten deutschen Farbfilme in die Kinos, der mit 18 Millionen Zuschauern entsprechenden Gewinn abwarf und die Gloria auf Platz zwei der deutschen Verleihfirmen katapultierte. 1953 gründete Kubaschewski die Filmproduktionsfirma Diana, die später in Divina-Film GmbH umbenannt wurde. Die Firma betrieb ein eigenes Filmatelier, das auch an andere Produktionsunternehmen vermietet wurde. Mit der *08/15*-Triologie brachten Gloria und Divina einen Kassenschlager auf den Markt. Um die 12 bis 15 Millionen DM sollen damit eingenommen worden sein. *08/15* war eine auch im europäischen Ausland äußerst erfolgreiche dreiteilige Romanverfilmung, die Mitte der 50er Jahre in die Kinos kam und gleich mehrere Schauspieler, unter anderem Joachim Fuchsberger, berühmt machte. Vom Gewinn der Filmreihe finanzierte Kubaschewski Bauprojekte wie einen Wohn- und Geschäftskomplex in München-Laim und sie investierte in eigene Kinos – den Gloria-Filmpalästen in München-Laim und dem Flaggschiff am Münchner Stachus. Dort sollte auch der Firmensitz der Gloria in einem mehrstöckigen Bürogebäude untergebracht werden.⁵⁸

1956 feierte einer der größten Erfolge der Kubaschewski am Stachus Premiere: *Die Trapp Familie*. Der Film gilt als erfolgreichster deutscher Film aller Zeiten und begründet den Höhepunkt der deutschen Heimatfilmwelle, vor allem weil er der damaligen Sehnsucht des Publikums nach Harmonie entgegenkam:

⁵⁷ Vgl. ebenda S. 59ff. sowie Moser 2007 S. 4 ff.

⁵⁸ Vgl. ebenda

„Diese Unterhaltungsschnulze, zwischen dekorativem Katholizismus, sentimentalem Familienidyll und lächerlichem österreichischem Lokalpatriotismus‘ (Filmbeobachter) war genau auf die Publikumsfiktion einer heilen Kinowelt abgestimmt.“⁵⁹

Während der Film damals zum durchschlagenden Erfolg wurde, sind spätere Kommentare zu diesem Film durchaus durchgewachsen. Überhaupt musste sich Kubaschewski immer wieder Kritiken gefallen lassen, die ihr die mangelnde Qualität bzw. den fehlenden künstlerischen Anspruch ihrer Filme vorwarf. Auch Horst Knietzsch schreibt später in seinem Buch über die deutsche Filmgeschichte über den Gloria-Verleih: „Die Spezialität dieser Firma waren viele Jahre hindurch minderwertige Heimatfilme.“⁶⁰

Der Leitsatz von Ilse Kubaschewski lautete, wie Manfred Barthel schreibt:

„‘Die Kritik wird an der Kinokasse geschrieben.‘ Ein offenes Wort, das ihr einige Kritiker ankreideten. Zu Unrecht, wie mir scheint. Dieser Satz war die Maxime einer Branche, die beide Teile des Wortes ‚Film-Industrie‘ gleich stark betonte.“⁶¹

Der geschäftliche Erfolg brachte Kubaschewski ein ansehnliches Privatvermögen ein: ein Haus in Lugano, ein Penthouse im Gloria-Palast am Stachus und ihre Villa am Starnberger See mit privatem Seezugang. Diese war mit einem Indoorpool ausgestattet, der bedarfsweise zur Tanzfläche umgewandelt werden konnte.⁶² Gefeierte wurde dort und auf den berühmten Gloria-Filmbällen, die unter anderem dem ‚Sehen-und-gesehen-werden‘ der Filmstars und -sternen dienten, aber auch der Repräsentation der Gloria. Willy Birgel, Kristina Söderbaum, Rudolf Prack, Magda und Romy Schneider sowie Heinz Rühmann ließen es sich allesamt nicht nehmen, an diesen Bällen teilzunehmen.⁶³

Das vordergründige Interesse der ‚Kuba‘ war dem wirtschaftlichen Erfolg ihrer Filme und Unternehmen gewidmet, wozu auch gesellschaftliche Präsenz gehörte. Sie hatte allerdings auch das Bedürfnis, künstlerische Produktionen zu machen, wie etwa die erfolgreiche *Faust*-Verfilmung mit Gustaf Gründgens 1960 oder sozialkritische Filme wie *Weil du arm bist, musst du früher sterben* 1956, dessen wirtschaftlichen Misserfolg in den Kinos sie verkraften konnte.⁶⁴

⁵⁹ Sigl/ Schneider/ Tornow 1986 S. 28

⁶⁰ Knietzsch 1967 S. 264

⁶¹ Barthel 1991, S. 61

⁶² Vgl. Moser 2007 S. 62

⁶³ Vgl. ebenda S. 33 ff.

⁶⁴ Vgl. ebenda S. 7

Ende der 50er Jahre, Anfang der 60er Jahre war die Gloria auf ihrem Höhepunkt. Die Aufstellung des Konzerns von Hauser zeigt den Umfang der Unternehmungen von Ilse Kubaschewski, die mit Bauprojekten und ähnlichem über das reine Filmgeschäft hinausgingen:

„Atelieranlage:	DIVINA-FILM GMBH, Baldham b. München, 3 Hallen, 5 Filme jährlich Kapazität
Produktion:	DIVINA-FILM GMBH, München, 3-5 Filme jährlich
Verleih:	GLORIA-FILM GMBH, München, 20-25 Filme jährlich, Deutschland-Vertrieb der amerikanischen Firma REPUBLIC
Theater:	3 eigene Theater in München (2) und Berlin (1); Beteiligungstheater wahrscheinlich ⁶⁵

Bis Anfang der 60er hatte Kubaschewski ein regelrechtes Imperium bestehend aus mehreren Tochtergesellschaften mit ansehnlichen Kapazitäten, was Filmverleih und Filmproduktion betraf, aufgebaut. Zu dieser Zeit erreicht auch der deutsche Heimatfilm seinen Zenit.

3.3. (Finanzieller) Höhepunkt des Nachkriegskinos: Der deutsche Heimatfilm

Nach 1945 liefen zunächst Reprisen einiger deutscher Filme und eine große Anzahl an importierten ausländischen Filmen, immerhin 90% des Angebots, in den deutschen Kinos. Bald begann aber die deutsche Filmwirtschaft wieder aufzublühen und der Anteil an neuen Eigenproduktionen stieg: zwischen 1946 und 1949 lag er nur bei 4%, erhöhte sich bis 1950/51 aber auf 25% und bis 1954 sogar auf 45%.⁶⁶

Das neue Angebot fand regen Zuspruch beim Publikum und so wurde auch der Bedarf nach Filmtheatern größer. Bis 1960 stieg die Anzahl der Kinos in Deutschland von 3.360 im Jahr 1949 auf 6.950 Filmtheater. Die Anzahl der Sitzplätze lag bei 2,88 Mio. Der Besucherrekord wurde bereits im Jahr 1956 erreicht: 817,5 Millionen Tickets wurden damals verkauft. Das waren 21 Kinobesuche pro Person. Der Marktanteil deutscher Filme war 1952 mit 62% am höchsten, aber auch in den Jahren bis 1959 lag er zwischen 47 und 52%.⁶⁷

⁶⁵ Vgl. Hauser S. 534

⁶⁶ Vgl. Hauser 1989, S. 555

⁶⁷ Vgl. Sigl/ Schneider/ Tornow 1986 S. 123ff. sowie 159 bis 161

Auf der Erfolgsrangliste von 1952 ist der von Gloria vertriebene Film *Grün ist die Heide* auf Platz 3 zu finden.

„‘Grün ist die Heide‘ war nicht nur der größte Kassenerfolg der Saison 1951/52, sondern zusammen mit ‚Schwarzwaldmädel‘ vom selben Erfolgsteam das ‚Pionier- und Hauptwerk einer gewaltigen Konjunktur‘ (Hembus/Bandmann), der ersten großen Welle des deutschen Nachkriegsfilms, der Heimatfilmwelle“⁶⁸

konstatieren Sigl, Schneider und Tornow in ihrer statistischen Aufstellung zum deutschen Film *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit*.

Schwarzwaldmädel war der erste Farbfilm nach 1945 und die dritte Verfilmung der gleichnamigen Operette. Innerhalb von zwei Jahren erreichte der Film eine Besucherzahl von 16 Millionen in Deutschland.⁶⁹ Nach Manfred Barthel handelte es sich um den ersten Heimatfilm, auch wenn diese Bezeichnung erst ein Jahr später aufgekommen ist.⁷⁰ Sowohl *Schwarzwaldmädel* als auch *Grün ist die Heide* wurden mit dem Bambi für den geschäftlich erfolgreichsten Film ausgezeichnet. Die erfolgreichen Filmtitel der nächsten Jahre lesen sich wie das Lexikon des Heimatfilms: *Die Försterchristl*, *Wenn die Abendglocken läuten*, *Am Brunnen vor dem Tore*, *...und ewig bleibt die Liebe*, *Wenn der weiße Flieder wieder blüht*, *Der Förster vom Silberwald*, *Schloß Hubertus*, *Die Fischerin vom Bodensee* usw.

„Ob Heide oder bayerische Berge, Dinkelsbühl oder Schwarzwald – die Filme wurden über ein und denselben dramaturgischen Leisten geschlagen.“⁷¹, bringt es Barthel auf den Punkt und liefert gleich eine Aufstellung der nötigen dramaturgischen Details dazu: „auf dem Land leben die Guten, in der Stadt die Bösen“⁷², es gibt zwar verführerische Frauen, aber „der Bauernbursch erkennt zum Schluß doch, daß er zu Rosl, Christl, Gretl – oder wie immer das frischgekirnte Landei heißen mochte – gehört“⁷³, ein wenig Spannung in Form einer Kriminalhandlung sowie optimistischer Humor „von der groben Sorte“⁷⁴. „Sex findet nicht statt oder erschöpft sich in verworfenen Blicken und engen Kleidern.“⁷⁵ Der Heimatfilm war und blieb bieder.

⁶⁸ Sigl/ Schneider/ Tornow 1986 S. 13

⁶⁹ Vgl. Barthel 1991 S. 90

⁷⁰ Vgl. ebenda

⁷¹ Barthel 1991 S. 96 f.

⁷² Ebenda S.97

⁷³ ebenda

⁷⁴ ebenda

⁷⁵ ebenda

Fast all diesen Klischees entspricht auch der Erfolgsfilm des Jahres 1957 *Die Trapp Familie*. Er errang Platz eins auf der Erfolgsrangliste sowie den Bambi für den geschäftlich erfolgreichsten Film des Jahres. Der Film war nicht nur in Deutschland ein Hit, sondern auch im Ausland. Es sind noch heute französische und spanische sowie britische und US-amerikanische Filmplakate zu finden, die belegen, dass dieser Film international vertrieben wurde.

Der Export deutscher Filme in die USA war allerdings mäßig erfolgreich. Die Ausnahme bildete *Die Trapp Familie*, wenn auch nicht als Film. Gut verkaufen ließ sich dort der Stoff: zunächst als Musical *The Sound of Music* am Broadway, dann als Musical-Verfilmung. Und der Rest ist Geschichte, wie Julie Andrews feststellt:

„*The Sound of Music* the film is based of course on the wonderful Broadway-Musical by Rodgers and Hammerstein. What a lot of people don't know is that that musical was based on a German movie about the von Trapp family and that German movie was taken from Maria von Trapps actual biography that she wrote. So it's got quite a history.”⁷⁶

Dieser Geschichte des Trapp-Stoffes möchte ich in den nächsten Kapiteln genauer auf die Spur kommen.

⁷⁶ Julie Andrews in "Julie Andrews Remembers", 00:09, Film-Dokumentation, In: *The Sound of Music* 40th Anniversary Edition, DVD 2 - Bonusmaterial

4. “With the partial use of ideas by Georg Hurdalek”⁷⁷



Abbildung 1: Vorspann, *The Sound of Music* 00:06

Dieser Namensnennung des Drehbuchautors von *Die Trapp Familie* im Vorspann der Musicalverfilmung *The Sound of Music* war ein jahrelanger Rechtsstreit zwischen Georg Hurdalek und dem Gloria Verleih sowie dem Tochterunternehmen Divina vorausgegangen. Die Anerkennung von Hurdaleks Miturheberschaft am Musical war dabei nur einer der Streitpunkte, die sich aus der Rechteweitergabe des Trapp-Stoffes von Divina/Gloria an die amerikanischen Musical-Produzenten ergaben.

Christian Becker spricht in seiner Arbeit über die Filmunternehmerin Ilse Kubaschewski diesbezüglich von einem „äußerst interessanten Kapitel von Rechtebesitz“⁷⁸. Tatsächlich fand die Weitergabe der Rechte am Trapp-Stoff Ende der 1950iger Jahre auf dem sehr komplexen und unsicheren Rechtsterrain des damals gültigen Urheberrechtes statt. In der Entstehungsgeschichte von *The Sound of Music* kommen mehrere mediale Ebenen ins Spiel. Der literarischen Vorlage von Maria Augusta von Trapp folgten die beiden deutschen Filme, das amerikanische Bühnenmusical und schließlich dessen Verfilmung. Allein an der Bearbeitung bzw. Herstellung des deutschen Filmes *Die Trapp Familie* war eine Vielzahl von Personen beteiligt. Ihre rechtliche Stellung wurde durch ihre jeweiligen Verträge mit dem Produktionsunternehmen Divina geregelt.

Die „Entstehung der Urheberschaft“ am Film, also auch ab welchem Zeitpunkt in der Filmproduktion überhaupt vom Filmurheberrecht gesprochen werden konnte, war

⁷⁷ *The Sound of Music*, Regie: Robert Wise, 00:06

⁷⁸ Becker 2006, S. 50

damals gesetzlich nicht geregelt, da der Film noch nicht als eigenes schutzfähiges Werk anerkannt war. Daher existierten diesbezüglich unterschiedliche Rechtsauffassungen, die entweder die Position der Filmunternehmer bestärkten oder die der Filmschaffenden. Eine weitreichende Reform dieser noch uneindeutigen gesetzlichen Grundlagen erfolgte in Form des *Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (UrhG)* erst 1965.

4.1. Urheberrecht und Rechtsauffassung

„Erst durch das Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965, welches KUG und LUG ablöste und die Trennung zwischen Kunstschutz und literarischem Schutz aufgab, wird der Film auch vom Gesetz als eigene Werkgattung anerkannt.“⁷⁹

Das *Gesetz vom 19.6.1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst (LUG)* und das *Gesetz vom 9.1.1907 betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie (KUG)* hatten bis 1965 auch als gesetzliche Grundlage für die Filmwirtschaft Gültigkeit. Beide Gesetze waren zwischenzeitlich mehrmals novelliert worden. So fand 1910 die Kinematographie als Folge des *Reichsgesetzes zur Ausführung der Revidierten Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst*⁸⁰ Eingang in LUG und KUG. Film wurde im LUG als „Bearbeitung eines Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung“⁸¹ umschrieben. Mit dieser Erweiterung sollten in erster Linie unrechtmäßige Verfilmungen literarischer Vorlagen verhindert werden. 1934 erfolgte die Anhebung der Schutzfristen von 30 auf 50 Jahre.

Da den seit 1901 bzw. 1907 bestehenden Gesetzen völlig andere Rahmenbedingungen zugrunde gelegt wurden, konnten sie den späteren technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen der deutschen Filmproduktion naturgemäß nicht Rechnung tragen. Daher agierte die aufstrebende Filmwirtschaft der Nachkriegsjahre verhältnismäßig zwanglos in einem nicht oder kaum definierten Rechtsraum. Filmunternehmen verstanden Film vielmehr als Produkt denn als Kunstwerk.

⁷⁹ Christine Reupert, *Der Film im Urheberrecht. Neue Perspektiven nach hundert Jahren Film*, Baden-Baden 1995, S. 39

⁸⁰ Bei der *Berner Übereinkunft* bzw. der *Revidierten Berner Übereinkunft (RBÜ)* handelt es sich um einen seit 1886 bestehenden internationalen Verband, in dessen Rahmen die Interessen der Urheber an Werken der Literatur und Kunst in den einzelnen Mitgliedsstaaten durch die Umsetzung vereinbarter Konventionen gewährleistet werden sollen. Vgl. Fechner, Frank, *Medienrecht. Lehrbuch des gesamten Medienrechts unter besonderer Berücksichtigung von Presse, Rundfunk und Multimedia*, Tübingen 2002, Randziffer 539 ff.

⁸¹ § 12 II Nr. 6 LUG in der Fassung vom 22.5.1910, zitiert nach Reupert 1995, S. 31

Finanzielle standen vor künstlerischen Interessen bzw. den Interessen der Künstler. Peter Sutermeister, der 1955 eine Abhandlung über das Urheberrecht am Film verfasste, begreift den Film explizit als potentiell (wirtschaftliches) Spekulationsobjekt der Filmunternehmen.⁸²

Vor allem die unterschiedlichen Auffassungen hinsichtlich der rechtlichen Stellung der Drehbuchautoren und der Filmunternehmen zu skizzieren, wird für die spätere Erläuterung der Klage Georg Hurdaleks gegen Divina/Gloria von Interesse sein. Die Frage, wem endgültig das Urheberrecht am Film zuzuschreiben wäre, wurde je nach Auffassung unterschiedlich beantwortet: 1. beim Film handle es sich um eine künstlerische Gemeinschaftsschöpfung, 2. es bestünde eine alleinige Urheberschaft des Regisseurs oder aber 3. eine alleinige Urheberschaft des Filmunternehmers. Schließlich wurde 4. auch die Meinung vertreten, die Urheberschaft am Film stünde dem Drehbuchautor zu.⁸³

Grundsätzlich ging man schon damals davon aus, dass die Urheberschaft an einem Werk nur demjenigen zukommt, der einen schöpferischen Beitrag leistet. Dieser muss erstmalig, persönlich geprägt und daher unverwechselbar sein.⁸⁴ Künstlerische Tätigkeit oder Qualität sind dabei nicht unbedingt ausschlaggebend. Jedoch wurde bereits vor der großen Urheberrechtsreform zwischen schöpferischer und bloß nachschaffender Tätigkeit⁸⁵ unterschieden, um festzuhalten, ob eine Person tatsächlich schöpferisch oder bloß ausführend tätig wurde. Noch heute spricht man vom Grundsatz der Schaffenswahrheit.⁸⁶ Fechner bemerkt in seinem Lehrbuch zum Medienrecht dazu:

„Die persönliche Leistung eines Urhebers muß eine bestimmte Schöpfungshöhe aufweisen. Dieses Kriterium wird in der Praxis nicht streng angewandt, zumal es eben nicht klar abzugrenzen ist.“⁸⁷

Mit dem Begriff „Schöpfungshöhe“ wurde ein Art Maß für die Beurteilung der schöpferischen Leistung eines Urhebers geschaffen, um diese besser unterscheiden zu können von nachschaffenden Leistungen, die nach dem Urheberrecht nicht schutzwürdig sind. Beurteilt wird soll also, ob jemand – zum Beispiel mit der Verfilmung eines Drehbuches – einen eigenständigen oder zusätzlichen künstlerischen Wert

⁸² Peter Sutermeister, *Das Urheberrecht am Film*, Basel 1955, S. 64

⁸³ Vgl. Christoph Andritzky, *Die Rechtsstellung des Drehbuchautors*, Berlin/ Leipzig 1931, S. 10 ff.

⁸⁴ Vgl. Sutermeister 1955, S. 16

⁸⁵ Vgl. Wolfgang Sprenkmann, *Zum Filmurheberrecht*, Heidelberg 1936, S. 23

⁸⁶ Vgl. Reupert 1995, S. 70

⁸⁷ Frank Fechner, *Medienrecht. Lehrbuch des gesamten Medienrechts unter besonderer Berücksichtigung von Presse, Rundfunk und Multimedia*, Tübingen 2002, Randziffer 313

geschaffen hat und wie groß dessen Anteil am entstandenen Gesamtkunstwerk einzuschätzen ist.

Nach Ansicht des in den 1920er Jahren tätigen Urheberrechtsexperten Goldbaum leisteten aber jedenfalls auch die Filmproduzenten aufgrund ihrer organisatorischen Tätigkeit einen schöpferischen Beitrag. Außerdem argumentierte Goldbaum damit, dass den Unternehmern schon weil sie ein nicht unerhebliches finanzielles Risiko trugen, Rechtssicherheit im Bezug auf die Verwertung des Filmes zustünde.⁸⁸ Diese Auffassung wurde bis in die 1950er immer wieder aufgegriffen und diskutiert. Sutermeister fasst den aus diesen unterschiedlichen Auffassungen zwangsläufig resultierenden Konflikt zwischen unternehmerischen und künstlerischen Interessen wie folgt zusammen:

„Das Beunruhigende für den Produzenten von Filmen besteht aber nun darin, daß er es mit dem Urheberrecht des Künstlers zu tun hat, mit einem Recht also, das, wie wir gesehen haben nicht allein vermögensrechtliche, sondern auch eine nicht weniger ins Gewicht fallende persönlichkeitsrechtliche Komponente aufweist.“

Unter die persönlichkeitsrechtliche Komponente fällt etwa das Recht des Urhebers auf Anerkennung seiner Urheberschaft. Dazu zählt die Namensnennung im Zusammenhang mit der Veröffentlichung oder Bewerbung eines Werkes. Zudem kann der Autor Änderungen oder Bearbeitungen seines Werkes untersagen. Ob dem Filmdrehbuch oder dem Film der Stellenwert eines selbständigen Werkes zukommt, war allerdings bis zur Urheberrechtsreform 1965 unklar. Hubmann schreibt in seinem Beitrag zur Diskussion über den Urheberrechtsentwurf der Regierung von 1962:

„Auch die im In- und Ausland überwiegend vertretene Meinung geht wohl dahin, daß das Drehbuch ein wesentlicher Bestandteil des Filmwerkes selbst ist und nicht bloß ein benutztes Werk. Es besitzt ja außerhalb des Filmes keine Bedeutung im Verkehrsleben. Es eignet sich weder zur Lektüre noch zur Aufführung im Theater, da es auf die filmischen Ausdrucksmittel zugeschnitten ist. Sein künstlerischer Gehalt kann – jedenfalls vom Publikum – nur erfaßt werden, wenn es in die Bildsprache umgesetzt ist, ebenso wie die Partitur eines musikalischen Werkes der Umsetzung in Töne bedarf.“⁸⁹

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 41

⁸⁹ Hubmann, Heinrich, „Das Filmrecht des deutschen Regierungsentwurfes“, In: *Internationale Gesellschaft für Urheberrecht e.V. Schriftenreihe*, Band 26, Berlin-Lichterfelde/ Frankfurt a.M. 1962, S. 11

Diese Ansicht hätte Sutermeister nicht zur Gänze geteilt, obwohl er in seiner Analyse ebenfalls den Vergleich zwischen Tonfilm und dem musikalischen Genre der Oper und Operette zieht. Er begründet diese Verwandtschaft, indem er bei der Oper wie beim Film Wort, Ton, Mimik, Szenenfolge und Ausstattung als die „künstlerischen Mittel theatralischer Wirkung“⁹⁰ identifiziert. Seiner Argumentation folgend gleicht die Situation des Drehbuchautors der eines Opernlibrettisten, wobei das Drehbuch zum „schöpferischen Grundplan des Tonfilmes“⁹¹ gehört. Der Film stellt dafür für Sutermeister nur mehr die technische Realisierung dieses schöpferischen Grundplanes, aber kein neues Werk mehr dar.⁹²

Als dem Libretto bei der Oper oder dem Drehbuch beim Film vorangehende Entwicklungsschritte nennt er Exposé und Treatment. Christine Reupert definiert diese 1995 als vorbestehende Werke⁹³ genauer: So ist unter einem Exposé eine kurze Skizze des möglichen Handlungsverlaufes im Umfang von 10 bis 20 Seiten zu verstehen. Ein Film-treatment enthält auf 10 bis 100 Seiten bereits detailliertere Angaben und Dialogteile.⁹⁴ Diesen beiden Schritten geht die Entwicklung der Filmidee voraus. Am Schluss steht die Abfassung des Dreh- und Dialogbuches, bevor mit der Filmherstellung, also den Dreharbeiten, begonnen werden kann.

Filmidee, Exposé, Treatment und Drehbuch haben nach heutiger Urheberrechtsauffassung eines gemeinsam: sie alle stellen grundsätzlich schutzfähige Werke dar, über deren Änderung, Bearbeitung und Verwertung der Verfasser als Urheber entscheiden kann. Wem aber zuletzt urheberrechtliche Ansprüche am Filmwerk zukommen, war vor 1965 unklar und kann bis heute nicht eindeutig beantwortet werden:

„Regelmäßig sind Filmhersteller, Urheber vorbestehender Werke, Leistungsschutzberechtigte, Produktions- und Aufnahmeleiter [...] nicht Urheber eines Filmes. Von Ausnahmen abgesehen sind hingegen Regisseur, Kameramann und Cutter als Miturheber eines Filmes anzusehen.“⁹⁵

Unter die vermögensrechtliche Komponente des Urheberrechtes fällt die Berechtigung des Urhebers, frei über sein Werk zu verfügen, indem er es etwa gewerblich nutzt,

⁹⁰ Sutermeister 1955, S. 25

⁹¹ Ebenda, S. 27

⁹² Vgl. Sutermeister 1955, S. 29

⁹³ Vorbestehende Werke sind solche Werke, auf denen ein Filmwerk beruht. Es wird zwischen filmunabhängig vorbestehenden Werken, die ursprünglich nicht zur Verfilmung vorgesehen waren, – etwa Romanen, Theaterstücken u.ä. – und filmbestimmten vorbestehenden Werken, die ausschließlich zu Verfilmungszwecken hergestellt werden, unterschieden. Vgl. Reupert 1995, S. 90 f.

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 94 f.

⁹⁵ Fechtner 2002, Randziffer 940

veröffentlicht und vervielfältigt oder seine Rechte auf andere überträgt. Insbesondere die Möglichkeit der beschränkten oder unbeschränkten Übertragung des Urheberrechtes auf Andere nach § 8 LUG, verführte Filmunternehmer dazu, ihre Machtstellung den Drehbuchautoren gegenüber auszunutzen. Sutermeister kritisierte in diesem Zusammenhang, dass, wenn man auch von einer grundsätzlichen Vertragsfreiheit ausgehen musste, bei den einseitig gelagerten wirtschaftlichen Machtverhältnissen zwischen Filmunternehmer und Drehbuchautoren diese Freiheit für Autoren massiv eingeschränkt war. Im Realfall bestand seiner Meinung nach für die Drehbuchautoren nicht die Möglichkeit, ihre Rechte etwa nur beschränkt auf die Filmunternehmer zu übertragen.⁹⁶ Das illustriert auch der damals gültige Normalvertrag für das Filmdrehbuch.⁹⁷ So sieht der erste Absatz des § 2 dieses Vertrages eine umfassende Rechteübertragung des Drehbuchautors vor:

„Alle an dem von mir/uns auf Grund dieses Vertrages hergestellten Drehbuches überhaupt bestehenden Rechte, welcher Art auch immer sie sind, gehen mit der Entstehung auf Sie über. Das gilt insbesondere von dem Urheberrecht am Drehbuch einschließlich des Verfilmungs- und Übersetzungsrechtes in alle lebenden Sprachen und einschließlich der Ton- und Sprechfilmbefugnis.“⁹⁸

Im zweiten Absatz verzichtet der Autor generell darauf, seine Rechte an Verwertungsgesellschaften zu übertragen. Während die Verwertungsgesellschaften der Filmkomponisten ihren Mitgliedern eine prozentuale Beteiligung an den Verwertungserlösen sichern konnten, sollte den Autoren diese Möglichkeit vorenthalten werden. Ihnen wurde vom Filmproduzenten zumeist nur eine Pauschalabfindung angeboten bzw. zuerkannt.⁹⁹

Der dritte Absatz des Vertrages räumt dem Filmproduzenten die Möglichkeit ein, seine eben erworbenen Rechte auch mittels zukünftig noch zu erfindender Verfahren zu verwerten. Zudem wird der Filmproduzent im vierten Absatz dazu berechtigt über die „übertragenen Rechte, insbesondere durch Weiterübertragung an Dritte, frei zu verfügen [...]“¹⁰⁰

Dieser Normalvertrag für Filmdrehbücher und die darin enthaltenen Bestimmungen wurden später auch im Prozess zwischen Georg Hurdalek und Divina/Gloria relevant.

⁹⁶ Vgl. Sutermeister 1955, S. 62 f.

⁹⁷ Es handelt sich um den *Normalvertrag für das Film-Drehbuch Typ A II*, bearbeitet und herausgegeben vom Verband der Filmindustriellen e.V., abgedruckt bei Sprenkmann 1936, S. 117 ff.

⁹⁸ *Normalvertrag für das Film-Drehbuch*, zitiert nach Sprenkmann 1936, S. 117 f.

⁹⁹ Vgl. Sutermeister 1955, S. 50

¹⁰⁰ *Normalvertrag für das Film-Drehbuch*, zitiert nach Sprenkmann 1936, S. 118

Georg Hurdalek verklagte Divina/Gloria 1964, weil er sein Urheberrecht durch die Übertragung von Rechten an die amerikanischen Musical-Produzenten durch Divina/Gloria als verletzt betrachtete. Für das Verfassen des Drehbuches für *Die Trapp Familie* hatte Hurdalek gemäß Vertrag vom 11.5.1956 eine Pauschalabfindung von DM 30.000,- erhalten.¹⁰¹ Nachdem er erfahren hatte, dass sein Drehbuch bzw. der darauf basierende Film als Vorlage für ein in den USA äußerst erfolgreiches Musical diene, wollte er aber mehr.

4.2. Der Rechtsstreit mit Drehbuchautor Georg Hurdalek

Am 20.7.1964 reichte Rechtsanwalt C. H. Tuerck als Vertreter von Georg Hurdalek beim Landesgericht München Klage gegen die Kommanditgesellschaft Divina Film GmbH und Co. und die Gloria-Film Ilse Kubaschewski als Beklagte ein: „wegen Feststellung, Auskunft, Rechnungslegung, Forderungen – vorl. Streitwert: 300.000 DM“¹⁰². Vom Gericht festgestellt werden sollte, dass Divina/Gloria nicht das Recht gehabt hätten, über das „Recht der Dramatisierung an dem vom Kläger geschaffenen Drehbuch ‚Die Trapp-Familie‘ zu verfügen“¹⁰³. Zudem sollten Divina/Gloria dazu verurteilt werden, die abgeschlossenen Verträge sowie weitere mündliche Vereinbarungen und ihre daraus lukrierten Einnahmen offen zu legen. Dem Kläger sollten nicht nur entgangene Lizenzgebühren sondern außerdem der Schaden ersetzt werden, der ihm „aus der Verbreitung des Musicals ‚The Sound of Music‘ ohne Nennung seines Namens entstanden“¹⁰⁴ sei.

Bereits vor seiner gerichtlichen Klage 1964 hatte Georg Hurdalek versucht, zu seinem Recht zu kommen. Er hatte sich dabei sowohl an die Produzenten des Musicals *The Sound of Music* als auch an die Produzenten des Filmes *Die Trapp Familie* Divina und Gloria gewandt.¹⁰⁵ In beiden Fällen war er auf taube Ohren gestoßen, da er nach Ansicht von Divina/Gloria sämtliche Rechte an sie übertragen hätte. Deshalb versuchte Hurdalek schließlich, auf dem Gerichtsweg zu seinem Recht zu kommen.

Der Klageschrift vom 20.7.1964 folgte ein mehrere hundert Seiten umfassender Schriftverkehr mit dem Landesgericht und dem Oberlandesgericht München sowie dem

¹⁰¹ Vgl. Vertrag zwischen Divina-Film-Produktion GmbH und Georg Hurdalek vom 11.5.56, in: Mappe Georg Hurdalek gegen K.G. Divina-Film GmbH & Co. und Gloria-Film Ilse Kubaschewski, Nachlass der Gloria Film im Bestand des Bayerischen Wirtschaftsarchives, kurz: Mappe Hurdalek (BWA)

¹⁰² Klageschrift von Rechtsanwalt C.H. Tuerck vom 20.7.1964 an das Landesgericht München I 7.

Zivilkammer, S. 1 in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹⁰³ Ebenda, S. 2

¹⁰⁴ Ebenda, S. 2 f.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda S. 7 ff.

Bundesgerichtshof. In erster Instanz hatte das Landesgericht München die Forderungen Hurdaleks im Großen und Ganzen für berechtigt befunden. Wiederholte Berufungen und Beschwerden der Divina/Gloria verzögerten einen endgültigen Abschluss des Verfahrens. Nach dem ersten Beschluss des Landesgerichtes München im November 1964 war für die zweite Instanz das Oberlandesgericht München, nach dessen Entscheidungen im Jahre 1966, Anfang 1967 sogar der Bundesgerichtshof für zuständig erklärt worden.

Die erste Instanz wurde bereits am 10.11.1964 in Form eines Teil- und Grundurteiles entschieden. Über die Höhe des zu bezahlenden Ersatzes an Georg Hurdalek wurde ein Betragsurteil gefällt, das jedoch nicht im Akt enthalten ist. Nach der Verkündung des ersten Urteils versuchte die Verteidigung der Divina/Gloria, den Streitwert von DM 300.000,- auf DM 50.000,- herabsetzen zu lassen, was vom Landesgericht München jedoch abgelehnt wurde. Wie aus dem Beschluss des Oberlandesgerichtes vom 16.6.1966 hervor geht, waren Hurdalek vom Landesgericht im Endurteil vom 26.10.1965 bereits DM 255.000,- zugesprochen worden.¹⁰⁶ Allerdings legten beide Parteien Berufung gegen das Urteil ein. Hurdalek erhöhte seine Forderungen auf insgesamt DM 800.000,-. Grund dafür war, dass Divina/Gloria zwischenzeitlich pflichtgemäß Auskunft über die Höhe ihrer Einkünfte aus dem Musical-Vertrag erteilt hatten und diese Einkünfte bedeutend höher waren als Hurdalek erwartet hatte.

Die Versuche der Divina/Gloria, sich mit Hurdalek außergerichtlich zu einigen, scheiterten mehrfach. Am 16.6.1966 bestätigte das Oberlandesgericht München dann die Entscheidungen der ersten Instanz im Wesentlichen. Aus dem vorliegenden Schriftverkehr geht hervor, dass am 24.11.1966 das Betragsurteil gefällt worden war, gegen das wiederum sowohl Hurdalek als auch Divina/Gloria Berufung einlegten.

In den Akten sind keine weiteren Informationen über den Verlauf des Prozesses nach dem Zeitpunkt enthalten, nach dem der Bundesgerichtshof sich der Sache angenommen hatte. Dass 1968 allerdings doch noch eine außergerichtliche Einigung erzielt wurde, kann man dem Jahresabschluss der Divina für das Geschäftsjahr 1967/68 entnehmen. Dort heißt es bezüglich der Auflösung der Rückstellung¹⁰⁷ für die „Gewinnbeteiligung Hurdalek“¹⁰⁸:

¹⁰⁶ Das Endurteil des Landesgerichtes München vom 26.10.1966 ist nicht in der Mappe Hurdalek (BWA) enthalten. Es wird im Beschluss des Oberlandesgerichtes München vom 16.6.1966 auf Seite 16 zusammenfassend dargestellt.

¹⁰⁷ Um zukünftig anfallende Ansprüche (in der Buchhaltung spricht man von Verbindlichkeiten bzw. Verpflichtungen), die dem Unternehmen gegenüber erhoben werden können, im Jahresabschluss darzustellen, werden Beträge in entsprechender Höhe deklariert. Man spricht von der Bildung von Rückstellungen. So sind etwa jährlich Rückstellungen für noch nicht konsumierte Urlaube der MitarbeiterInnen zu bilden, da diese theoretisch ausbezahlt werden können. Ebenso werden bei einem

„Aufgrund des Vergleiches vom 17.7.1968 hat Herr Hurdalek auf über DM 415.000.-- hinausgehende Ansprüche gegenüber Gloria und Divina verzichtet. Von beiden Firmen war der Anspruch Hurdalek hälftig zu tragen. Bereits gezahlt waren (50%) DM 127.500.--. Nachgezahlt wurden 50% von DM 160.000 = DM 80.000.--.“¹⁰⁹

Nachdem er für seine Arbeit am Drehbuch 1956 lediglich eine Summe von DM 30.000,- erhalten hatte, konnte Hurdalek dem gegenüber zwölf Jahre später doch noch einen beträchtlichen Betrag in Höhe von DM 415.000,- als Abfindung für die Verletzung seiner Rechte als Urheber durch Divina/Gloria erstreiten.

4.3. Forderungen und Gegenargumentation

In seiner Klage vom 20.7.1964 forderte Rechtsanwalt Tuerck gerichtlich festzustellen, dass Verfügungen über das Dramatisierungsrecht am Drehbuch Hurdaleks, die Divina/Gloria getroffen hatte, unwirksam sind. Das Dramatisierungsrecht wäre niemals auf Divina/Gloria übergegangen. Das LUG sehe vor, dass selbst bei einer Übertragung desselben das Dramatisierungsrecht beim Urheber verbleibe.¹¹⁰ Trotz einer bestehenden Generalklausel wie im Normalvertrag für Filmdrehbücher, dem auch Hurdaleks Vertrag vom 11.5.56 unterlag¹¹¹, wären lediglich jene Rechte übertragen worden, die dem Zweck der Filmherstellung von *Die Trapp Familie* gedient hätten.¹¹² Tuerck beanspruchte außerdem eine Mitautorschaft Hurdaleks am Musical *The Sound of Music*. Um dies zu belegen, legte Tuerck eine Textanalyse von Anwaltskollegen vor:

„Die Textanalyse ist lediglich das Ergebnis einer ersten Überprüfung und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wie sowohl der Kläger als auch

schwebenden Prozessrisiko Rückstellungen in der Höhe der drohenden Schadenssumme gebildet. Vgl. Alfred Wagenhofer, *Bilanzierung & und Bilanzanalyse. Eine Einführung für Manager*, Wien 2005, S. 315 f.

¹⁰⁸ Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1968 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, Anhang S. 9, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

¹⁰⁹ Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1968 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, Anhang S. 10, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

¹¹⁰ Tuerck argumentiert mit § 14 Abs. 2 LUG, wo es heißt: „Im Falle der Übertragung des Urheberrechts verbleiben, soweit nicht ein Anderes vereinbart ist, dem Urheber seine ausschließlichen Befugnisse: [...], 2. für die Wiedergabe einer Erzählung in dramatischer Form oder eines Bühnenwerkes in der Form einer Erzählung, [...]“

¹¹¹ Im Vertrag zwischen Divina-Film-Produktion GmbH und Georg Hurdalek vom 11.5.56 heißt es unter Punkt 4.: „Herr Hurdalek überträgt hiermit alle durch seine Tätigkeit zur Entstehung gelangenden Rechte örtlich, zeitlich und gegenständlich uneingeschränkt nach Massgabe des anliegenden Normalvertrages für das Filmdrehbuch, der Bestandteil dieses Vertrages ist, auf Divina.“

¹¹² Tuerck argumentiert mit der Zweckübertragungslehre. Fechtner definiert diese folgendermaßen: „Bei mehrdeutigen vertraglichen Vereinbarungen sind im Zweifel nur die Rechte übertragen worden, die für die Erfüllung des Vertrages vereinbart worden sind.“, Fechtner 2003, Randziffer 335

die genannten Berliner Kollegen mir erklärt haben, weisen Drehbuch und Musical noch eine Anzahl weiterer Übereinstimmungen auf, die gegebenenfalls von mir noch bezeichnet werden können. Ich meine freilich, daß es hierauf jedenfalls zunächst nicht ankommt; die Feststellungen der Textanalyse führen bereits jetzt ohne weiteres zu dem Ergebnis, daß das Musical eine dramatische Bearbeitung des Romans und des Drehbuches des Klägers ist. [...]

Obwohl der Kläger demnach als Mitautor des Musicals anzusehen ist, wird sein Name nirgends genannt.“¹¹³

Die Textanalyse stellte eine Anlage der Klageschrift dar, ist aber im Akt leider nicht enthalten. Die Verteidigung versuchte allerdings im späteren Verlauf des Prozesses, den schöpferischen Beitrag mit einer ähnlichen Textanalyse in Frage zu stellen. Die von ihm hinzugefügten Stoffelemente, so sie überhaupt schöpferischen Wert hatten und damit urheberrechtlich geschützt waren, betrachtete sie als unerheblich für das Musical. Auch Hurdaleks diesbezüglich erhobener Anspruch auf Namensnennung wurde zurückgewiesen:

„Da der Kläger mit seinem Drehbuch lediglich eine Bearbeitung des ursprünglichen Romans der Baronin Trapp geschaffen hat, stünde ihm ein Nennungsanspruch überhaupt nur zu, wenn eigenschöpferische Stoffelemente im Drehbuch enthalten wären und diese im Musical-Libretto Verwendung gefunden hätten. Das wird von der Beklagten bestritten. Soweit das Drehbuch über den zugrunde liegenden Roman hinausgehend überhaupt Zusätze beinhaltet, enthalten diese keine urheberrechtsschutzfähigen Elemente. Sie sind vielmehr dem freien Klischee-Reservoir der Heimatfilme entnommen.“¹¹⁴

Offenbar schien das Gericht nach einer Anhörung am 22.9.64 eher der Position Hurdaleks gewogen zu sein, denn in einem Schreiben vom 25.9.64 fühlte sich Schober bemüßigt, seinen Standpunkt nochmals zu bekräftigen. Er vertrat zudem die Ansicht, dass der tatsächliche eigenschöpferische Wert besagter Stoffelemente nur von einem Philologen festgestellt werden könne.¹¹⁵

¹¹³ Klageschrift von Rechtsanwalt C.H. Tuerck vom 20.7.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 6, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹¹⁴ Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober vom 16.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 9, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹¹⁵ Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober vom 25.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 5 f., in: Mappe Hurdalek (BWA)

Die ungeschickte Argumentation Schobers lieferte natürlich Angriffspunkte für Hurdaleks Anwalt. Die wohl bewusst süffisante Wortwahl seiner Entgegnung soll hier nicht vorenthalten werden:

„Es wird mit Interesse zur Kenntnis genommen, daß die Beklagten in der Abwehr der Ansprüche des Klägers nunmehr dazu übergehen, ihren eigenen, so erfolgreichen Film dadurch abzuwerten, daß sie die Drehbucharbeit des Klägers als ‚aus dem freien Klischeereservoir der Heimatfilme‘ entnommen hinstellen. Dieses ‚Klischeereservoir‘ hat nicht nur den deutschen Trapp-Film zu einem materiellen Erfolg von Millionengröße verholfen, sondern eines der erfolgreichsten Musicals der amerikanischen Theatergeschichte mitbegründen helfen.

Warum haben die publikumssicheren und theatererfahrenen amerikanischen Librettisten und Bühnenveranstalter gerade auf diese wirksamen Handlungselemente [sic!] zurückgegriffen, die der Kläger erfunden hat, um sie ihrem Musical einzuverleiben und damit den Erfolg in der breiten Masse sicherzustellen? Sicher nicht, weil sie, wie die Beklagten glaubten, daß diese Stoffelemente dem ‚freien Klischeereservoir der Heimatfilme‘ angehören.“¹¹⁶

Die Diskussion über die eigenschöpferischen Stoffelemente aus Hurdaleks Drehbuch wurde während des gesamten Prozessverlaufes verfolgt. Bereits in seiner Klage hatte Tuerck als Beispiel die von ihm so bezeichnete Gewitterszene als wirkungsvolle Schlüsselszene herausgestrichen:

„So wird in den Kritiken des Musicals beispielsweise immer wieder die Gewitterszene mit dem besonders reizvollen Bild der Novizin, umringt von 7 schuttsuchenden Kindern im Nachthemd als besonders gelungen und als besonders publikumswirksam hervorgehoben; eine solche Schilderung kennt der Roman nicht.“¹¹⁷

¹¹⁶ Schreiben von Rechtsanwalt Tuerck vom 29.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 13 f., in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹¹⁷ Klageschrift von Rechtsanwalt C.H. Tuerck vom 20.7.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 7 f., in: Mappe Hurdalek (BWA)



Abbildung 2: Gewitterszene, links: *Die Trapp Familie*¹¹⁸, rechts: die Verfilmung von *The Sound of Music*¹¹⁹

Diese Gewitterszene geht auf die Szene aus dem Film *Die Trapp Familie* zurück, in der die Kinder erstmals gemeinsam mit Maria singen. Der in dem Musical an dieser Stelle gesungene Song *My Favorite Things* gehört zu den erfolgreichsten Schlagern aus *The Sound of Music*. „Es soll nicht geleugnet werden, dass das Musical teilweise auch Anleihen beim Drehbuch genommen hat, wie etwa bei Gestaltung der Blitz-Szene“¹²⁰, schreiben die Verteidiger von Divina/Gloria am 24.2.1965. „Dies rechtfertigt jedoch nicht die weitgehenden Forderungen, die der Kläger mit der vorliegenden Klage erhoben hat“¹²¹, argumentieren sie weiter. Um Hurdaleks Ansprüche zu entkräften, ließ die Verteidigung die bereits erwähnte Textanalyse zum Vergleich von Roman, Drehbuch und Musical anfertigen. Diese sollte aufzeigen, dass Hurdalek Elemente aus dem Roman lediglich bearbeitet hatte und diese sich, da in erster Linie der Roman als Vorlage für das Musical diene, selbstverständlich auch dort wiederfinden würden. Als übereinstimmende Elemente wurden u.a. folgende Beispiele genannt:

„Marias Aufmachung, als sie bei dem Baron ankommt

Roman S. 13[:] Dunkelbl. Stoff-Kleid mit komischer Ajourspitze, einen Lederhut, der einem Feuerwehrhelm gleicht, schwarze Strümpfe, Schnürstiefel, Tasche und Gitarre

Drehbuch S. 17[:] Kleid zu gross, plumpe schw. Schnürschuhe, schw. Strümpfe, led. Hut, der wie ein Feuerwehrhelm aussieht [,] Tasche u. Gitarre (Regieanweisung)

Musical S. 25[:] ‚sie hat ein Kleid an, das sich ein Feind fraulicher Reize ausgedacht hat, und einen unkleidsamen Hut -.. Tasche und Gitarre‘ (Regieanweisung)

¹¹⁸ *Die Trapp Familie*, Regie: Wolfgang Liebeneiner, 00:26

¹¹⁹ *The Sound of Music*, Regie: Robert Wise, 00:47

¹²⁰ Schreiben von Möhring et al. vom 24.2.1965 an das Oberlandesgericht München 6. Zivilsenat, S. 22, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹²¹ Ebenda

[...]

Maria holt sich Rat im Kloster - Die Hochzeit

Roman S. 53 ff [,] Drehbuch S. 114 ff [,] Musical S. 87 ff, S. 112 ff

Maria erfährt von dritter Seite, der Baron 'sei in sie verliebt'. Sie ist verwirrt und holt sich im Kloster Rat. Die Mutter Oberin rät ihr, bei dem Baron zu bleiben. Sie läuft zurück in das Haus des Barons, er erwartet sie und sie erklären sich einander.

Die Hochzeitszeremonie spielt sich in der Kapelle des Klosters ab. Vorher ist Maria von den Nonnen eingekleidet worden, man setzt ihr einen Myrthenkranz auf und führt sie dann zur Kapelle. Der Baron hat seine Marineuniform an, die Kinder gruppieren sich um sie herum.

In dieser Szene ist der äussere Handlungsverlauf übernommen worden.¹²²

Zu ähnlichen Feststellungen kommt die Analyse auch in Bezug auf andere Szenen. Hinsichtlich der Charakterisierung Marias soll Hurdalek sich ebenfalls in erster Linie an den Roman gehalten haben. Damit versuchten die Verteidiger, die ursprüngliche, von Hurdaleks Anwalt Tuerck in den Prozess eingebrachte, Textanalyse zu widerlegen:

„Roman S. 9, Drehbuch S. 4 ff, Musical S. 9 ff.

Im Gegensatz zu der Behauptung der vom Kläger vorgelegten Textanalyse (S. 5 oben), Maria sei im Roman als ‚züchtige, würdige Betschwester‘ geschildert, wird sie schon im Roman als ungezwungenes, ausgelassenes junges Mädchen geschildert, die ‚zwei, drei Stufen auf einmal nehmend, die Stiegen runterspringt, die das Geländer runterrutscht, die pfeift, auch Kirchenlieder‘ usw. Sie ist das enfant terrible unter den Novizinnen. Also hat diese Charakterzüge nicht Herr Hurdalek erfunden, wie in der Textanalyse behauptet wird, sondern sie dem Roman entnommen.¹²³

Die Verteidiger versuchten immer vehementer Hurdaleks Beitrag herabzuwürdigen, indem sie später sogar behaupteten, sein Drehbuch wäre mehrmals nachbearbeitet worden. Dem hielt Tuerck mit Empörung entgegen, dass kleine Streichungen durch den Regisseur bei der Realisierung eines Drehbuches weder unüblich wären noch als

¹²² Schreiben von Möhring et al. vom 24.2.1965 an das Oberlandesgericht München 6. Zivilsenat, S. 21, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹²³ Ebenda, S. 22

eigene Bearbeitungen qualifiziert werden könnten.¹²⁴ Dabei zieht er einen kühnen Vergleich:

„Wenn z.B. ein Regisseur in Schillers ‚Räubern‘ ein paar Szenen streicht, ist er noch längst kein Bearbeiter von Schiller. Wäre dies richtig, so hätte so ziemlich jeder deutsche Bühnenregisseur Anspruch auf Aufführungstantiemen der von ihm inszenierten Werke, weil seine ‚Bearbeitungen‘ aufgeführt worden seien.“¹²⁵

Heute besteht kein Zweifel mehr daran, dass Inszenierungen ein eigener urheberrechtlicher Schutz zukommt und Drehbücher als schutzfähige Werke anzusehen sind. Auf Basis der heutigen Rechtslage wären von der Rechteübertragung auf die amerikanischen Musical-Produzenten neben dem Drehbuch Georg Hurdalek auch der Regisseur Wolfgang Liebeneiner, die Schnittmeisterin Margot von Schlieffen sowie mögliche weitere Miturheber betroffen gewesen.

Die Klage wegen Verletzung seiner Urheberrechte anzustrengen, muss für Hurdalek ein finanzielles Risiko bedeutet haben. Im Falle, dass er den Prozess verloren hätte, hätte er die Gerichtskosten zu tragen gehabt. Zudem stellte der Prozess den Autor auch auf eine Gedulds- und Nervenprobe, da seine Leistungen als durchaus bekannter und erfolgreicher Autor während des Prozesses wiederholt in Zweifel gezogen worden waren. Schließlich konnte er aber neben der Anerkennung seiner Urheberrechte in Form seiner Namensnennung auch die Offenlegung der Gewinne aus dem Musical-Vertrag erwirken. Diese dienten als Argumentationsbasis für die Höhe seiner Schadensersatzansprüche. Näheres zum Inhalt und den Erträgen aus dem Musical-Vertrag, soweit diese sich aus den Prozessakten ergeben, folgt weiter unten.

Wie die Ausführungen über die uneindeutige Gesetzeslage zum Urheberrecht in der Zeit bis 1965 zeigen, begünstigte diese die Entstehung von unklaren Vertragsverhältnissen zwischen Filmschaffenden und Produktionsunternehmen. Die Verträge konnten unterschiedlich ausgelegt und aufgrund dessen auch angefochten werden. Auf Basis der verschiedenen Rechtsauffassungen war es für die Unternehmen möglich, das unbeschränkte Urheberrecht an ihren Filmen zu beanspruchen bzw. es sich übertragen zu lassen und dementsprechend darüber zu verfügen.

Wie der Rechtsstreit zwischen Drehbuchautor Georg Hurdalek und den Unternehmen von Ilse Kubaschewski Divina und Gloria verdeutlicht, wurde nicht nur die

¹²⁴ Vgl. Schreiben von Rechtsanwalt Tuerck vom 15.6.1965 an das Oberlandesgericht München 6. Zivilsenat, S. 11, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹²⁵, ebenda

„Schöpfungshöhe“ des Beitrages von Hurdalek in Frage gestellt, sondern bezweifelt, dass er eigenschöpferische Stoffelemente zum Drehbuch und dadurch zum Musical beigesteuert hatte. Von der Anerkennung dieser schöpferischen Leistung hing wiederum die Anerkennung seines Urheberrechtes ab. Dass dieses durch die Weiterübertragung an die amerikanischen Musical-Produzenten verletzt werden konnte, wurde durch die theoretisch unbeschränkte Übertragungsmöglichkeit, die im LUG vorgesehen war, ermöglicht. Im heute gültigen (deutschen) Urheberrecht wird eine solche Möglichkeit, das Urheberrecht generell zu übertragen, explizit ausgeschlossen.¹²⁶

4.4. Wirtschaftliche Folgen für Divina und Gloria

Die lange Dauer des Prozesses und die (drohende endgültige) Verurteilung hatten auch unmittelbare wirtschaftliche Konsequenzen für Divina und Gloria. Am 22.11.1966 schrieb Rechtsanwalt Dr. Schober an den in New York ansässigen Rechtsanwalt Prof. Derenberg, nachdem er ihm das Zustandekommen von *The Sound of Music* kurz erläutert hatte:

„Die meinen Mandantinnen [Gloria und Divina] auf ihre Anteile angefallenen Beträge [aus den Theatereinnahmen von *The Sound of Music*] werden von den amerikanischen Vertragspartnern seit ca. 2 Jahren zurückgehalten. Es handelt sich inzwischen um eine Summe von ca. 180.000.-- Dollar.

Die Amerikaner glauben, ein Zurückbehaltungsrecht zu haben, weil der Autor des Drehbuches des von meinen Mandantinnen hergestellten Filmes gegen meine Mandantinnen in Deutschland Schadensersatzansprüche gerichtlich geltend gemacht hat und zwar wegen der Weiterübertragung auch der Dramatisierungsrechte an einem Drehbuch.

Der Prozess in Deutschland ist noch nicht rechtskräftig entschieden.“¹²⁷

Divina/Gloria hatten also in ihrer Bilanzbuchhaltung nicht nur das drohende Prozessrisiko zu beachten, durch die Einbehaltung ihrer Gewinne am Musical konnten sie vorläufig auch keine Einnahmen aus dem Musical-Vertrag verzeichnen. Während die Divina in den Jahren bis einschließlich zum Rechtsstreit zum Teil sehr hohe

¹²⁶ Vgl. UrhG § 29 Abs. 1: „Rechtsgeschäfte über das Urheberrecht (1) Das Urheberrecht ist nicht übertragbar, es sei denn, es wird in Erfüllung einer Verfügung von Todes wegen oder an Miterben im Wege der Erbauseinandersetzung übertragen.“

¹²⁷ Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober an Prof. Derenberg vom 22.11.1966

Bilanzgewinne aufgrund dieser Beteiligung ausweisen konnte, schrieb sie 1966 Verluste in der Höhe von DM 429.816,15.¹²⁸

Becker hatte nach seiner Analyse der Unterlagen der Divina bereits die wirtschaftliche Bedeutung der Gewinnbeteiligung herausgestrichen:

„1964 konnte die Divina beispielsweise 529.000 DM für den Verkauf der Auslandsrechte an dem Film ‚Die Trapp Familie‘ erzielen. Im Jahr 1968 erhielt die Divina 1.850.000 DM aus den Einspielerlösen für das ‚Trapp-Musical‘.“¹²⁹

Bei dem außergewöhnlich hohen Betrag von DM 1.850.000 handelt es sich um die seit 1964 angefallenen Gewinnbeteiligungen, deren Auszahlung die Amerikaner jahrelang verweigert hatten. Davon konnten nach Gegenrechnung mit den zwischenzeitlichen Verlusten und der Auflösung der Rückstellung für das Prozessrisiko im Jahr 1968 schließlich DM 1.236.682,35 als „Gewinnanteil Trapp-Musical“ verbucht werden.¹³⁰

Es verwundert nicht, dass Divina und Gloria aufgrund der Zurückbehaltung ihrer Gewinnbeteiligung langsam nervös wurden und bereits an ein gerichtliches Vorgehen gegen die amerikanischen Vertragspartner dachten, wie die Korrespondenz mit dem New Yorker Anwalt Prof. Derenberg belegt. Die Divina befand sich 1966 in einer durchaus prekären wirtschaftlichen Lage. Da sie ihre Filmproduktion immer auch durch Bankkredite vorfinanzierte¹³¹, belasteten schlechte Bilanzergebnisse die Kreditwürdigkeit und damit auch die Geschäftstätigkeit des Unternehmens. Daher musste Divina/Gloria an einer baldigen Einigung mit Georg Hurdalek gelegen sein, obwohl dieser seine Ansprüche entgegen seiner ursprünglichen Forderungen massiv in die Höhe geschraubt hatte.

Wie ernst Forderungen nach Beteiligungen an diesem Geschäft genommen werden mussten, zeigt die Tatsache, dass im Jahr 1969 erneut Rückstellungen gebildet wurden – DM 729.979,84 für eine „Gewinnbeteiligung Klinger“.¹³² Aller Wahrscheinlichkeit handelte es sich hier um den im Filmverleih tätigen Walter A.

¹²⁸ Vgl. Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1966 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, S. 3, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

¹²⁹ Becker 2006, S. 52

¹³⁰ Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1968 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, S. 18, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

¹³¹ Das zeigen diverse Kostenkalkulationen aus den Produktionsunterlagen sowie die jeweiligen Aufstellungen der Verbindlichkeiten in den Jahresabschlüssen der Divina.

¹³² Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1969 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, S. 10, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

Klinger, einen langjährigen Bekannten der Kubaschewskis, der später noch eine große Rolle spielen wird.

Zweifelsohne belegen die genannten Zahlen wie die von Hurdalek erstrittene Schadensersatzsumme und die Tantiemen-Zahlungen der 60er Jahre an Divina, dass Ilse Kubaschewski einen großen Coup mit der Veräußerung der Rechte an *Die Trapp Familie* gelandet hatte. Unter welchen wirtschaftlichen und filmpolitischen Gegebenheiten dieses Geschäft zustande kam, soll in Kapitel 5 beleuchtet werden.

Zunächst möchte ich aber noch darauf eingehen, dass auch die Einnahmequelle *Trapp Familie* Ilse Kubaschewski und ihre Unternehmen nicht vor dem retten konnte, was die 60er Jahre für die deutsche Filmindustrie bereit hielten: die Konkurrenz durch das Fernsehen. Anfang der 60er Jahre setzte langsam das Kinosterben ein. Bis Ende der 60er reduzierte sich die Anzahl der Kinos von knapp 7.000 auf 3.700.¹³³

„Die Gloria reagierte zu spät und dann falsch auf den Besucherrückgang durch das Fernsehen. Wie erheblich er war verdeutlichen nackte Zahlen besser als Worte:

1956 gingen 817,5 Millionen Menschen ins Kino,
1959 waren es nur noch 659 Millionen,
1960 gab es zwei Millionen Fernsehteilnehmer in der Bundesrepublik und West-Berlin,
1964 waren es bereits über 10 Millionen.“¹³⁴

Um Geld zu sparen, reduzierte die Gloria die Werbekosten für ihre Filme und ließ vermehrt in schwarz-weiß produzieren, um Geld zu sparen. Manfred Barthel wertete das als großen strategischen Fehler, da die Farbe im Film einen großen Vorteil im Wettbewerb mit dem Fernsehen hätte. Der Anteil der Farbfilme an der deutschen Produktion wurde zwischen 1958 und 1964 auf 50% reduziert, während 80% der ausländischen Produktion in Farbe gezeigt wurde. Auch Ilse Kubaschewski investierte lieber in die Gagen ihrer Stars als in Farbkopien und beging damit denselben Fehler wie andere deutsche Filmproduzenten.¹³⁵

Außerdem begann sie damit, ihr Imperium schrittweise zu veräußern. Bereits 1962 musste sie die Filmateliers in Baldham schließen.¹³⁶ In der Filmproduktion setzte sie vermehrt auf europäische Co-Produktionen, vertrieb aber auch Sexaufklärungsfilme, die sich zu dieser Zeit großer Beliebtheit beim Kinopublikum erfreuten. Ein wichtiges Projekt Anfang der 70er Jahre scheiterte finanziell und läutete das Ende der Gloria ein:

¹³³ Vgl. Barthel 1991 S. 71, 98 sowie Sigl/ Schneider/ Tornow S. 143

¹³⁴ Barthel 1991 S. 70

¹³⁵ Vgl. ebenda S. 71 f.

¹³⁶ Vgl. Moser 2007 S. 8

Ludwig II von Luchino Visconti. Kubaschewski hatte sich mit DM 2,2 Millionen an diesem vier-stündigen Monsterprojekt mit Helmut Berger und Romy Schneider beteiligt. Nach dem verspäteten Start 1973 erfüllten sich die Erfolgserwartungen nicht. In München wurde sogar nur eine stark gekürzte Fassung gezeigt. Zudem brachte der Constantin-Verleih parallel dazu den aus dem Jahr 1955 stammenden Helmut Kräutner-Film *Ludwig II* wieder in die Kinos und brach damit ein Tauziehen ums Publikum vom Zaun. Die Gloria reagierte mit einer Erklärung zur ‚Ludwig-Affäre‘:

„Wir finden es bedauerlich und empörend, daß einer der beiden noch verbliebenen großen deutschen Verleiher sich in einer für die Filmwirtschaft ernsten Zeit so verhält, als sei der Film hierzulande ein altes Autowrack, das noch schnell ausgeschlachtet werden müsse, wie unser Co-Produzent Dieter Geissler in einem ‚Spiegel‘-Interview zur Ludwig-Affäre bemerkte.

Daß Constantin außerdem von Presseberichten über unseren Film zu profitieren versucht, geht allein aus der Ankündigung ihrer Werbeabteilung hervor, daß der alte Ludwig-Film ‚heute aktueller denn je‘ sei.[...]“¹³⁷

Damit endete der Glanz der Gloria. Noch im selben Jahr verkaufte Kubaschewski die Gloria für DM 9 Millionen an die amerikanische Firmengruppe Project Seven. Mit einer Beteiligung von 49% blieb sie fünf weitere Jahre Chefin des Verleihs bis dieser 1978 Konkurs anmelden musste. Kubaschewski betrieb weiterhin den Gloria-Palast am Stachus und die Divina-Produktion. In den 80er Jahren veräußerte sie ihre Filmrechte an die Kirchgruppe und zog sich ins Privatleben zurück.

1994 gründete sie die Ilse Kubaschewski Stiftung, die in Not gerate Künstler unterstützt sowie eine humane Pflege im Alter gewährleistet.¹³⁸ Diese Stiftung lukriert als Rechtsnachfolgerin der Divina auch weiterhin Einnahmen aus der Beteiligung an *The Sound of Music*.

¹³⁷ Moser 2007 S. 76

¹³⁸ Vgl. ebenda S. 77 und 81

5. Wie der Trapp-Stoff nach Amerika kam

5.1. Von Agenten und Provisionen: Walter A. Klinger und Paul Kohner

Die Rückstellung für „Gewinnbeteiligung Klinger“ in den Bilanzen der Divina weckte meine Neugierde. Der Anspruch, den Klinger erhob, musste sich in irgendeiner Form auf eine Beteiligung an dem Geschäft mit dem Trapp-Stoff begründen. Aber wie war Klinger beteiligt?

Über Walter A. Klinger ist in der Sekundärliteratur wenig zu finden – lediglich, dass sich die Wege von Hans Kubaschewski, dem Ehemann von Ilse Kubaschewski, und Klinger mehrfach kreuzten. Er war Ilse Kubaschewski nach Ende des Krieges dabei behilflich, eine Verleihlizenz von den amerikanischen Militärbehörden zu bekommen. Der Spiegel-Artikel über Ilse Kubaschewski aus dem Jahr 1957, weiß Folgendes über die amerikanische Lizenz- und Filmstockvergabe zu berichten:

„Dort [in Geislagsteig, München] wurde zäh ausgezählt, wer in das Nachkriegsfilmgeschäft hineingelassen werden sollte, dort wurde entschieden, wem die geretteten Kassenschlager aus dem beschlagnahmten Ufa-, Bavaria- und Tobis-Vermögen zugesteckt werden sollten. Deutscher Berater der ausmusternden Amerikaner war: Hans Kubaschewski. Sein früherer Berliner Chef Walter A. Klinger, der vor den Nationalsozialisten nach den USA geflohen und nun als amerikanischer Filmoffizier zurückgekommen war, hatte ihm diese Schlüsselposition verschafft.“¹³⁹

Auch Horst Knietzsch beschreibt, wie nach dem Krieg (Film-)Geschäfte gemacht wurden und wieder fallen die Namen Kubaschewski und Klinger:

„[...] bald lockerten sich die politischen Grundsätze beträchtlich. Amerikaner und Deutsche machten bei der Lizenzverleihung einträgliche Geschäfte. Auf diese Weise wurden die Grundlagen für manchen Großverleih in Westdeutschland gelegt. Erstaunliche Karrieren zeichneten sich ab. Zu den Vertrauten der amerikanischen Militärbehörden gehörten Hans W. Kubaschewski, der schon vor dem Kriege mit Filmverleihern der USA verbunden war. Dann hatte er den Posten des Berliner Filialleiters der faschistischen Deutschen Film-Vertriebs-GmbH bekleidet, die zur UFA

¹³⁹ Ohne Autor, „Det greift ans Herz“, *Der Spiegel Ausgabe 4/57* vom 23.01.1957, S. 40

gehörte. Zusammen mit einem gewissen Walter Klinger aus Hollywood verlieh Kubaschewski nach 1945 die ersten Filme, vor allem Reprisen aus der Produktion vergangener Jahre. Der erzielte Gewinn ging in die Millionen. Kubaschewski war klug genug, sich nicht selber einen Filmverleih aufzubauen. Das tat seine Frau. Er, mit guten Verbindungen zu den Amerikanern, knüpfte die Beziehungen und gab die richtigen Tips. Später wurde er der Verantwortliche des Warner-Brothers-Verleih und dann, von 1959 bis zu seinem Tode, Direktor der Bavaria in München. Ilse Kubaschewskis Gloria-Verleih entwickelte sich zu einer der größten Verleihfirmen in Westdeutschland.¹⁴⁰

Hans Kubaschewski und Walter Klinger hatten also sowohl in Berlin als auch in München miteinander zu tun, doch viel mehr war zunächst nicht über Walter Klinger zu erfahren.

Mehr Aufschluss über den Werdegang Klingers gibt ein Zeitzeugen-Interview, dass dieser im Rahmen des Visual History-Projektes der USC Shoah Foundation gab. Dieses Projekt, das von Steven Spielberg nach seinem Film *Schindlers Liste* ins Leben gerufen worden war, hat es zum Ziel, möglichst viele Geschichten von Zeitzeugen, größtenteils Überlebende des Holocaust, auf Video festzuhalten bevor ihre Geschichten für immer verloren sind.¹⁴¹ 1997 entschieden sich Walter Klinger und seine Frau Hertha Klinger ihre Lebensgeschichte, insbesondere ihre Erinnerungen an den aufkommenden Antisemitismus in Deutschland und Österreich und ihre Flucht nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, zu erzählen:

Walter Klinger wurde 1912 in Wien geboren, absolvierte eine kaufmännische Lehre und wurde danach von seinem Onkel, der Betreiber mehrerer Kinos war, nach Berlin geholt. Dort lernte er Alfred Hugenberg kennen, der ihn zur UFA brachte, wo er im Filmvertrieb tätig war. In der Folge arbeitete Klinger für die Parufamet, eine Verleihfirma von Paramount, der UFA und Metro-Goldwyn-Mayer.¹⁴² Nach deren Auflösung wurde er von MGM übernommen. Als der zunehmende Antisemitismus in Berlin spürbar wurde, floh Klinger nach Nizza, wurde aber kurze Zeit später von MGM zurückgeholt und nach Wien versetzt, wo er 1935 seine Jugendfreundin Hertha Bley heiratete. Am 6. August 1938 flohen die beiden über Amsterdam nach Trinidad. Dort übernahm Klinger zeitweilig den Filmvertrieb von Warner Brothers. Nach Ausbruch des

¹⁴⁰ Knietzsch 1967 S. 264

¹⁴¹ Vgl. USC Shoah Foundation. The Institute for Visual History and Education, *About the Institute*, <http://sfi.usc.edu/about/institute> [zuletzt aufgerufen 08.08.2014]

¹⁴² Vgl. Lexikon der Filmbegriffe, *Parufamet-Vertrag*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1472> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]

Krieges wurden jüdische Flüchtlinge, die nach Trinidad gekommen waren, auf Nelson Island in einem Lager interniert. 1941 konnte das Ehepaar Klinger das Lager verlassen und mit der Hilfe eines bereits früher emigrierten Onkels von Klinger in die USA einreisen, wo Klinger wieder im Filmgeschäft Fuß fassen konnte. Seine Tätigkeit bei Warner Brothers in Kalifornien brachte viele Bekanntschaften mit großen Persönlichkeiten der Filmbranche mit sich. Klinger nutzte diese Beziehungen, um über die Stars von Hollywood zu schreiben. Er nutzte seine Artikel auch bewusst für Anti-Nazi-Propaganda. 1944 wurde er Angehöriger des Office of Strategic Services (OSS), einer Abteilung der US Army, die die Aufgabe hatte, Informationen für die Kriegsführung der USA im Zweiten Weltkrieg zu beschaffen und außerdem psychologische Kriegsführung sowie Propaganda zu betreiben.¹⁴³ Er erlangte den Rang eines Master Sergeants und war zwei Jahre lang bis 1946 in Europa im Einsatz. Nach Ende des Krieges leitete er bis Ende der 40er Jahre den Allgemeinen Filmverleih der Amerikaner in München.¹⁴⁴ Klinger gehörte also zu jenen Filmoffizieren der amerikanischen Besatzer, die den deutschen Markt für den Import US-amerikanischer Filme vorbereitete und die Reprisen deutscher Filme überwachte. Seine Kenntnisse über und Beziehungen zur deutschen Filmwirtschaft entstammten der Zeit, in der er als Filmverleiher in Berlin und später Wien tätig war, auch seine Beziehungen zu den amerikanischen Produktions- und Verleihunternehmen hatten ihren Ursprung in dieser Zeit und sich nach seiner Emigration in die USA natürlich vertieft. Hans Kubaschewski kannte er bereits aus Berlin, wahrscheinlich auch seine Frau Ilse. Nach dem Krieg sollte diese Bekanntschaft den erfolgreichen Werdegang von Ilse Kubaschewskis in München begünstigen.

Nach seiner Rückkehr in die USA wurde Klinger dort die Co-Leitung der Auslandsabteilung bei Warner Brothers angeboten, die er aber ablehnte. Laut eigener Angabe war er nach dem Krieg hauptsächlich als Herausgeber bzw. Filmpublizist tätig.¹⁴⁵ Allerdings beließ er es offenbar nicht allein bei dieser Tätigkeit. Wie ein Artikel in *The Billboard* 1953 verrät, war Klinger sowohl als Filmagent als auch im Verleihgeschäft und in der Fernsehwirtschaft tätig.¹⁴⁶

Die Bekanntschaft zwischen Kubaschewski und Klinger sollte auch nach dessen Rückkehr in die USA weiterhin von Nutzen sein, denn als sich Utz Utermann

¹⁴³ Vgl. Lexikon Zweiter Weltkrieges, *Office of Strategic Services*, http://www.lexikon-zweiter-weltkrieg.de/Office_of_Strategic_Services [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]

¹⁴⁴ Vgl. Klinger, Walter. Interview 35951 (geführt am 26. Aug. 1997). Visual History Archive. USC Shoah Foundation. 2011. Web [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]

¹⁴⁵ Vgl. Walter Klinger-Interview bzw. 'Overview of the Walter Klinger papers', Eintrag des Online Archive of California, <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/hoover/2002C56.pdf> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]

¹⁴⁶ „Walter A. Klinger gets UTP Post“ in: *The Billboard* vom 14.03.1953, S. 12

unmittelbar nach der Premiere von *Die Trapp Familie* Gedanken über den Vertrieb des Filmes in den USA macht, fällt auch der Name Klinger:

„Herr Steinberg, RKO-Frankfurt, der im Frühsommer schon das Interesse der RKO bei Ihnen und mir für ‚Trapp-Familie‘ anmeldete, rief im Auftrag seines amerikanischen Präsidiums an und sagte, dass RKO begierig sei, eine Kopie bald zu sehen. Ich sagte ihm, dass ich vor Ihrer Rückkehr nichts veranlassen könnte.

Aus Kopie meines Briefes an Herrn Fiedler wissen Sie, dass ich auf Freigabe einer Kopie für den Versand an Warner Broth. warte.

Ich frage mich, ob es nicht am rentabelsten wäre, wenn man eine Kopie bei Paul Kohner deponieren würde, der von Fall zu Fall mit den Firmen verhandelt und den Film zeigen könnte, damit wir die besten Offerte herausholen. Kohner hat erwiesenermassen beste Kontakte zu den führenden Leuten der grossen Firmen. Er hat schon eine stattliche Reihe nicht eben leicht verkäuflicher Filme drüben bei grossen Firmen placiert. Leute, die sich drüben auskennen, sagen, dass Klinger im Vergleich zu Kohner ein ‚kleiner Pintscher‘ wäre.

Ich denke mir, Kohner wäre gut. Sagt Warner ‚nein‘, wird er bei RKO oder MGM einfädeln. Paramount müsste man natürlich für Klinger fairerweise schützen. Und überdies ist Klinger, soviel ich weiss, doch bis Spätherbst in Japan. Wir würden also auch Zeit verlieren.“¹⁴⁷

Angespornt vom erfolgreichen Start der *Trapp-Familie* in Deutschland, versuchte Utermann gleich mehrere Optionen für einen möglichst rentablen Filmvertrieb in den USA abzuwägen. Angefangen von RKO Pictures über Warner Brothers bis Paramount sollte der Film sämtlichen großen Hollywood-Firmen angeboten werden, als mögliche Mittelsmänner kamen Walter Klinger aber auch Paul Kohner in Frage.

Paul Kohner ist im Gegensatz zu Walter Klinger ein schillernder Name im US-Filmgeschäft. Er vertrat zahlreiche Hollywoodstars als Agent und handelte ebenso mit Filmrechten. Kohner, Jahrgang 1902, stammte wie Klinger aus Österreich, ging aber bereits 1920 nach Hollywood. Ab 1931 war er Leiter der Deutschen Universal in Berlin, nach der Machtübernahme der Nazis arbeitete er zunächst in Paris, um später wieder in den USA zurückzukehren. Bereits Anfang der 30er Jahre begann Kohner damit, fremdsprachige Versionen amerikanischer Filme herzustellen, wofür er fremdsprachige

¹⁴⁷ Eilmitteilung von Utz Utermann an Walter Traut vom 16.10.1956, in: Ordner Divina-Aktennotizen (BWA)

Schauspieler engagierte.¹⁴⁸ Während des Krieges half er zahlreichen Emigranten, insbesondere deutschen Künstlern, indem er ihnen Einreisevisa und Engagements im Filmgeschäft verschaffte. 1938 gründete er den European Film Fund, um Geld für vertriebene europäische Filmschaffende zu sammeln.

„Auch nach dem Krieg setzte sich Kohner, ein regelmäßiger Besucher der Festivals von Cannes, Venedig und Berlin, für deutschsprachige Filmschauspieler und Regisseure wie Horst Buchholz, O.W. Fischer, Senta Berger, Oskar Werner, Klaus Maria Brandauer, Heinz Rühmann und Bernhard Wicki als deren Agent in Hollywood ein.“¹⁴⁹

Kohner vertrat auch Ruth Leuwerik, allerdings war diese bei ihren Engagement vorsichtig und bevorzugte es, in Deutschland Filme zu drehen, zumal ihr in den USA keine interessanten Rollen angeboten wurden.¹⁵⁰

Sowohl Kohner als auch Klinger sollten behilflich sein, einen lukrativen Verleihvertrag für *Die Trapp Familie* in den USA an Land zu ziehen. Dass aber letztlich nicht der Film, sondern die märchenhaft anmutende Geschichte über die Trapp-Familie besondere Aufmerksamkeit in Hollywood auf sich ziehen sollte, zeigt die Geschichte über die Entstehung des Musicalvertrages, die Frederick Nolan in seinem Buch *The Sound of their music* über Richard Rodgers und Oscar Hammerstein zu erzählen weiß.

5.2. Der „Musicalvertrag“

Eines Tages gegen Ende 1956 wurde Vincent Donehue, der gerade bei Paramount arbeitete gebeten einen deutschen Film, „*The Trapp Family Singers* [sic!]“¹⁵¹, anzusehen. Bei dem Film handelte es sich um den deutschen Film *Die Trapp Familie*, der mit großem Erfolg in Europa und Südamerika angelaufen war. Paramount hatte eine Option dafür erworben, in der Absicht, einen Film mit Audrey Hepburn in der Hauptrolle daraus zu machen. Donehue, früherer Schauspieler und Theaterregisseur am Broadway, sollte dabei die Regie übernehmen. Er fand den Film nicht besonders gut gemacht, war aber von der Geschichte gerührt und der Ansicht, dass sich die Rolle der Maria von Trapp hervorragend für Mary Martin eignen würde. Nachdem Audrey

¹⁴⁸ Vgl. Helmut G. Asper, „*Etwas besseres als den Tod... – Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*“, Marburg 2002, S. 219 ff. sowie Ulrich, Rudolf [Hrsg.], „Paul Kohner“ in *Österreicher in Hollywood*, Wien 2004, S. 242

¹⁴⁹ Rudolf Ulrich [Hrsg.], „Paul Kohner“ in *Österreicher in Hollywood*, Wien 2004, S. 242

¹⁵⁰ Vgl. Peter Mänzl/ Nils Warnecke, „Ich glaube, ich hatte ein ganz gutes Gespür“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänzl/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 14

¹⁵¹ Frederick Nolan, *The Sound Of Their Music. The Story of Rogers and Hammerstein*, New York 2002 (erstmalig erschienen 1978), S. 244 f.

Hepburn kein Interesse zeigte, ließ Paramount seine Option wieder verfallen und ebnete so den Weg für das Musical. Donehue schickte den Film an seinen Freund und Martins Ehemann Richard Halliday. Das Ehepaar Martin-Halliday war sofort von Donehues Idee begeistert. Hallidays Anwalt, Bill Fitelson, holte Leland Hayward ins Boot und gemeinsam machten sich die beiden auf, um einerseits die Einverständniserklärungen sämtlicher Trapp-Kinder sowie Maria einzuholen, und um mit den deutschen Filmproduzenten in Europa zu verhandeln. Bei diesem Unterfangen wurden nicht nur geografische Grenzen überwunden – die Trapps waren in sämtliche Winde zerstreut – sondern auch sprachliche: „Leland Hayward, who spoke no German, concluded his negotiations with the representative of the German film company, who spoke no English, in Yiddish!”¹⁵²

Eine ähnliche Geschichte wie Nolan erzählte auch Ernest Lehman, der Drehbuchautor von *The Sound of Music*, anlässlich eines Interviews zur Musicalverfilmung, das er Anfang 2000 William Baer gab:

„When you were still writing the script, I wonder if you watched either of those earlier German films about the von Trapp family.

Lehman: Well, that leads to another curious anecdote that happened many years before writing the screenplay for *The Sound of Music* – and even before the writing of the stage play. At the time, I was working on an earlier picture at Paramount, and the studio had signed an open contract – a one-picture deal – with a New York stage director named Vincent Donehue, the man who would later direct *The Sound of Music* on Broadway. So one day, when Vincent was at the studio, the head of the story department showed him a German film that Paramount had taken an option on. It was called *The von Trapp Family Singers*. Since it was German made no one had ever heard of it before, and when the lights went up in the projection room, Vincent Donehue said, ‘You have to do me a big favor. Don’t do anything with this picture right now. Let me go back to New York and talk to Richard Halliday. I think this story could make a great Broadway musical.’ Now, of course, Richard Halliday was the New York producer who happened to be the husband of Mary Martin, and that’s how the Broadway musical starring his wife came into being. It was first written by Howard Lindsay and Russel Crouse, and then it was transformed into a musical when Rodgers and Hammerstein were brought in on the project. Interestingly enough, years later, Paramount still kept a small percentage of 20th Century Fox’s movie production of *The Sound of Music*. This was

¹⁵² Nolan 2002, S. 246

because Paramount had agreed to turn over to Fox all their rights to the German films, and once that legal matter was resolved, Fox could take the project off the shelf and make the picture.

Now when you eventually saw Die Trapp Familie, was it of any use to you?

Lehman: None whatsoever. It had nothing to do with The Sound of Music because it all took place in New York City after the von Trapps had escaped from Austria.

But that's the German sequel, Die Trapp Familie in Amerika. The first film, Die Trapp Familie, came out in 1956 and it was set in Austria. Later Paramount edited them together for a dubbed composite.

Lehman: Then I never saw either the original or the composite. I don't even remember hearing about them. So the German films had absolutely no influence and the screenplay, except for the fact that they inspired the Broadway play.”¹⁵³

Wenn Lehmans Geschichte sich auf dieselbe Vorführung bei Paramount bezieht, die laut Nolan Ende 1956 stattfand, so kann damals nur der erste der beiden deutschen Trapp-Filme gezeigt worden sein – allerdings offenbar ohne Lehmans Beisein. Er muss zu einem späteren Zeitpunkt, möglicher Weise kurz bevor das Musical 1959 in New York uraufgeführt wurde, einer Voraufführung des zweiten deutschen Film *Die Trapp Familie in Amerika* beigewohnt haben, denn erst die Fortsetzung von *Die Trapp Familie* spielt in den USA. Zu diesem Zeitpunkt war der Vertrag zwischen Divina/Gloria und den amerikanischen Musicalproduzenten, Halliday und Hayward, allerdings bereits abgeschlossen worden. Der Musical-Vertrag, wie er in den Unterlagen der Divina/Gloria und den Gerichtsakten um den Rechtsstreit mit Georg Hurdalek genannt wird, wurde am 10.11.1958 in München geschlossen.¹⁵⁴ Auch im Rahmen des Rechtsstreits wurde im Zusammenhang mit dem Hurdalek-Vertrag auf die Verhandlungen mit den Amerikanern unter der Beteiligung von Leland Hayward und Rechtsanwalt Fitelson eingegangen. Der Vertrag mit Drehbuchautor Hurdalek war insbesondere hinsichtlich der Dramatisierungsrechte, die die Musical-Produzenten zu erwerben gedachten, von zentralem Interesse bei den Verhandlungen in München.¹⁵⁵ Doch was geschah bis zum Vertragsabschluss Ende 1958? Wie aus einer Aktennotiz von Walter Traut hervorgeht, hatte sich Walter Klinger Anfang 1957 bei Gloria

¹⁵³ William Baer, *Classic American Films. Conversations with the Screenwriters*, Westport 2008, S. 117

¹⁵⁴ Vgl. Urteil des LG München I vom 16. Juni 1966, S. 20

¹⁵⁵ Vgl. Schreiben von RA Tuerck an das Oberlandesgericht München, 6. Zivilsenat vom 5. Mai 1966, in: Mappe Hurdalek (BWA)

gemeldet, um mitzuteilen, dass die RKO ihre Vertriebstätigkeit eingestellt hatte.¹⁵⁶ Das anfängliche Interesse der RKO an dem Trapp-Film, das Utermann in seiner Mitteilung an Walter Traut im Oktober 1956 ansprach, hatte sich also in Luft aufgelöst. Paramount hatte sich, wie Nolan berichtet, eine Option gesichert, die sie später verfallen ließ. Und nachdem Walter Klinger der Kontaktmann zu Paramount war, musste diese Option von ihm vermittelt worden sein. Die von Lehman erwähnte spätere Beteiligung von Paramount an den Einnahmen der Musical-Verfilmung deutet allerdings darauf hin, dass Paramount weiterhin über Verfilmungsrechte verfügte und diese an 20th Century Fox abtrat. Der Zusammenschnitt der beiden Trapp-Filme wurde 1960/61 allerdings nicht von Paramount, sondern bereits von 20th Century Fox produziert.

Zwischenzeitlich wurde bei Divina und Gloria über das Musical verhandelt – Verhandlungen, die auch andere Interessenten auf den Plan gebracht haben dürften, denn in einer internen Mitteilung von Walter Traut an Ilse Kubaschewski taucht Mitte Juni 1958 noch einmal Paul Kohners Namen auf:

„Ich habe anschliessend an unsere Besprechung mit Herrn Kohner und die darauf folgende interne Unterhaltung auftragsgemäss Herrn Kohner mitgeteilt [sic!], dass Gloriafilm grundsätzlich damit einverstanden ist, dass Herr Kohner bzw. seine Gruppe den Vertrag mit Leland Hayward bezüglich TRAPP I-Musical Remake gegen Bezahlung von \$ 100.000.- ablösen kann. [...]

PS. Falls Gloriafilm daran interessiert ist, den Betrag von \$ 100.000.- zu einem späteren Zeitpunkt oder in Raten zu erhalten, ist Kohner bzw. seine Gruppe bereit, für die entsprechenden Fristen grundsätzlich Zinsen zu zahlen. Über deren Höhe müsste noch verhandelt werden.

Eine Erhöhung des Betrages von \$ 100.000.- über eventuelle Zinsleistungen hinaus ist indiskutabel.“¹⁵⁷

Wie bzw. über welche Zwischenhändler oder Vertreter nun auch tatsächlich der Verkauf der Rechte an *Die Trapp Familie* zustande kam, Walter A. Klinger muss in irgendeiner Weise daran beteiligt gewesen sein oder zumindest der Meinung gewesen sein, dass ihm als Vermittler eine Provision zustand. In den Unterlagen zum Rechtsstreit mit Drehbuchautor Georg Hurdalek ist davon die Rede:

¹⁵⁶ Mitteilung von Walter Traut an Ilse Kubaschewski vom 28.01.1957, in: Ordner Divina-Aktennotizen (BWA)

¹⁵⁷ Mitteilung von Walter Traut an Ilse Kubaschewski, Herrn Adam und Herrn RA Corell vom 27.06.1958, In: Ordner Divina-Aktennotizen

„Die Angriffe der Revision richten sich ferner gegen die vom Berufungsgericht vertretene Auffassung [...], als notwendige Aufwendungen zugunsten der Beklagten könne ein Betrag von DM 154.349,34 abgesetzt werden, den der Agent Klinger entweder bereits als Provision erhalten hat bzw. noch fordert.“¹⁵⁸

Im Folgenden wird klar, dass die besagte Provision zwischen Divina/Gloria und Klinger strittig war und dieser aufgrund seiner Ansprüche möglicher Weise einen Prozess gegen die Produzenten des deutschen Filmes anstrengen würde.¹⁵⁹ Offenbar wurde diese Drohung 1968 nach der Einigung mit Georg Hurdalek konkreter als Divina erneut Rückstellung wegen des drohenden Gerichtsstreites mit Klinger in der Höhe von über DM 700.000,- bildete. Auch in diesem Konflikt konnte dem Anschein nach eine außergerichtliche Einigung erzielt werden, da die Rückstellungen im Geschäftsjahr 1974/75 zum Teil und 1976/77 zur Gänze aufgelöst wurden.¹⁶⁰

Der Musicalvertrag war Gegenstand der Gerichtsverhandlungen mit Hurdalek. In diesem Vertrag wurden folgende Beteiligungen festgelegt:

"Das Bühnenstück geht zurück auf einen Vertrag vom 10.11.1958 zwischen den Beklagten und den Produzenten des Bühnenstücks Leland Hayward und Richard Halliday. Nach diesem Vertrag wurden von Baronin von Trapp als der Autorin des Buches, Continentalfilm Corporation Etablissement [sic!] Vaduz als den früheren Inhabern der teilweise auf die Beklagten übertragenen Verfilmungsrechte an dem Roman und den Beklagten als den Inhabern der Rechte an dem Film und der teilweisen Verfilmungsrechte an dem Roman die gesamten Rechte an dem Roman, dem Film und dem Filmdrehbuch, insbesondere auch das Recht zu Dramatisierung und zur Schaffung eines Bühnenstücks unter Verwendung des Romans, des Kinostücks und der Drehbücher auf die Produzenten des Musicals übertragen. [...]

Als Entgelt für die Rechtsübertragung verpflichteten sich die Produzenten neben einer Beteiligung in Höhe von 1/2 % vom Nettogewinn zugunsten der Autorin Baronin Maria Trapp, an der die übrigen Vertragspartner nicht beteiligt sind, zur Bezahlung von 1 1/2 % der Bruttoeinnahmen der Theaterkassen in den USA, in Canada und in Großbritannien [sic!] der von dem

¹⁵⁸ Revisionsbegründung von Rechtsanwalt Dr. Möhring vom 11. Juli 1967 an den Bundesgerichtshof Karlsruhe Zivilsenat S. 12, in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹⁵⁹ Vgl. ebenda S. 14

¹⁶⁰ Vgl. Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1975 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, S. 3 sowie Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1977 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange, S. 3, in: Schachtel Bilanzen Divina (BWA)

Produzenten herzustellenden Bühnenproduktion. Von diesem Satz treffen auf beide Beklagten zusammen 50 %, auf Baronin Trapp 25 % und auf Continental Film, Vaduz, ebenfalls 25 %. Darüber hinaus ist von den Produzenten ein Satz von 17,18 % aus den Erträgen aus dem Verkauf und der Vermietung der Filmrechte an dem Schauspiel, ebenso wie auch aus anderen Rechten an dem Schauspiel und weiteren, im Vertrag näher bezeichneten Nebenrechten zu bezahlen. Auch dieser Satz wurde nach dem erwähnten Verhältnis auf die einzelnen Lizenzgeber aufgeteilt."¹⁶¹

Am Musicalvertrag, der Divina und Gloria so viel Geld einbrachte, war also außer Maria Trapp noch eine weitere Partei beteiligt: Continental Films Corporation Establishment. Diese hatte demnach bereits vor Divina und Gloria Rechte an dem Trapp-Roman erworben, die die Produzenten des deutschen Films zum Teil übernahmen. Dass Continental auch an den Einnahmen der deutschen Filme, jedenfalls des zweiten Teils, beteiligt waren, zeigen die Aufschlüsselung der Vertriebsseinnahmen von *Die Trapp Familie in Amerika*, in der regelmäßig Anteile von Continental, aber auch z.B. von Ruth Leuwerik verrechnet wurden.¹⁶²

Außer einem Eintrag im Handelsregister von Liechtenstein¹⁶³, wo Continental Films unter der Adresse eines Treuhandunternehmens geführt wird, ist über diese Firma wenig zu finden. Das dort angegebene Datum der Eintragung der Firma, der 3.4.1956, lässt allerdings darauf schließen, dass die Firma in Liechtenstein vordergründig zu Abrechnung der Beteiligungen an *Die Trapp Familie* eingetragen wurde.

Laut Gerichtsurteil mussten Divina und Gloria auch eine Aufstellung der bis dahin eingegangenen Gewinne aus dem Musicalvertrag vorlegen. Bis Ende 1964 hatte es das Musical auf Einnahmen von stolzen DM 1.175.545,22 gebracht. Davon waren bereits DM 76.294,67 für die Verfilmungsrechte enthalten. Der Großteil der Einnahmen, über eine Million deutsche Mark, wurde aber bis dahin aus den Theatereinnahmen geschöpft. Die hohen Einnahmen, die durch die Verfilmung des Musicals folgen würden, sollten sich erst später zu Buche schlagen, da der Film erst im März 1965 startete.¹⁶⁴

¹⁶¹ Urteil des Landesgerichts München I im Rechtsstreit Hurdalek gegen Divina/Gloria vom 16. Juni 1966, S. 7f., in: Mappe Hurdalek (BWA)

¹⁶² Vgl. verschiedene Abrechnungen des Filmes *Die Trapp Familie in Amerika*, in: Produktionsakt Trapp II (BWA)

¹⁶³ CONTINENTAL FILM CORPORATION Establishment, Eintrag im Handelsregister des Amts für Justiz, Landesverwaltung des Fürstentum Liechtenstein, <http://www.oera.li/webservices/HRG/HRG.aspx/getHRGHTML?chnr=0001007058&amt=690&toBeModified=0&validOnly=11000&lang=1&sort=0> [zuletzt aufgerufen am 21.08.2014]

¹⁶⁴ Vgl. Urteil des LG München I vom 16. Juni 1966, S. 9

Die Trapp Familie mag als Film sowohl in Deutschland als auch im europäischen Ausland und manch anderen Teilen der Welt sehr erfolgreich gelaufen sein, in den USA war eher dem Stoff denn dem Film Erfolg beschieden, denn deutsche Filme hatten es schwer am US-Markt.

5.3. Der deutsche Filmexport

Nachdem die deutsche Filmwirtschaft in den 50er Jahren einen Höhenflug im eigenen Land erlebte, begannen auch Bemühungen, die eigenen Produktionen im Ausland zu vermarkten. Während die Exportumsätze Deutschlands im Jahr 1951 lediglich DM 1.766.000 ausmachten, stiegen diese bis 1960 immerhin auf knapp DM 27 Millionen. Dem gegenüber stand allerdings 1951 bereits ein Importumsatz von DM 71 Millionen und 1960 DM 132 Millionen. Es wurde also weit mehr importiert als exportiert. Die Exporterlöse deutscher Filme machten, anders als in der Zwischenkriegszeit, nur mehr einen geringen Anteil der Erlöse der deutschen Filmwirtschaft aus.¹⁶⁵ Vor dem Durchbruch des Tonfilms war der deutsche Film international durchaus erfolgreich gewesen.

Das Verhältnis von Import- und Export aus und nach Österreich blieb über die Jahre ab 1954 bis 1966 relativ konstant. Der Anteil des Exportumsatzes betrug hier regelmäßig ein Viertel bis etwa ein Drittel des Gesamtumsatzes des Filmhandels mit Österreich. In den Jahren 1956 bis 1958, dem Höhepunkt des deutschen und österreichischen Heimatfilmes, stieg der Anteil des Importumsatzes österreichischer Filme allerdings kurzfristig auf 80 bis 84%. Ähnliche Verhältnisse was die Umsatzzahlen betrifft, wies auch der Handel mit Frankreich und Italien auf, wobei hier mit Anfang der 60er Jahre eine Spitze der Importumsätze mit etwa 85 bis 87% verzeichnet wurde.

Ein völlig anderes Bild zeichnen die Zahlen vom Filmhandel mit den USA (und Großbritannien): von Anfang an zeigt sich hier eine klare Dominanz der USA. 1951 betrugen die Importumsätze US-amerikanischer Filme DM 63 Millionen und sie stiegen bis 1955 auf DM 101 Millionen an. Für das Jahr 1954 sind erstmals Zahlen des deutschen Exports verzeichnet: DM 510.000 wurden damals durch Export deutscher Filme in die USA (und Großbritannien) eingespielt, das waren nur 0,5% des gesamten Umsatzes dieses Jahres. Der Anteil blieb über die folgenden Jahre gering und stieg erst Ende ab 1959 auf knappe 6 bis etwa 11%. 1965 wurde immerhin ein Umsatzanteil

¹⁶⁵ Vgl. Hauser 1989 S. 718, Tabelle 24 Im- und Exportumsätze der westdeutschen Filmwirtschaft in 1000 DM sowie S. 559

von 24%, 1966 von 17% erreicht¹⁶⁶, was dem damaligen Filmmangel in den USA zu verdanken war. Wie es dazu kam, erklärt Michael F. Mayer, Executive Director der International Film Importers and Distributors Association (IFIDA),¹⁶⁷ in seiner Bestandsaufnahme zum ausländischen Film *Foreign Films on American Screens* aus dem Jahr 1965:

“By destroying the block-booking system he [the small independent exhibitor] discouraged the production of any but top feature. By causing divorcement he prevented the play-off of secondary films in an assured market controlled by distributors. The so-called ‘production-shortage’ of suitable films clearly was brought about very much at the instance of those who desired it least.”¹⁶⁸

Die kartellartigen Gebilde zwischen Filmproduktion und Filmvertrieb mit eigenen Kinoketten mussten auf Anordnung getrennt werden. Das bewirkte, dass mit dem sinkenden Einfluss der Filmproduktion auf den Spielplan der Kinoketten auch die Risikobereitschaft sank, schwieriger vermarktbarer Filme zu produzieren, da nicht mehr gewährleistet war, dass auch diese gebucht würden. Das verursachte einen Einbruch der Produktion und damit den Filmmangel.

Aufgrund der zunehmenden Nachfrage, nicht zuletzt durch die TV-Stationen, entwickelte sich in den USA ein reges Interesse an ausländischen Filmen. Auch bei Gloria wurde nachgefragt: wie aus der internen Korrespondenz zum Thema ‚Gloria-Filme für die Fernsehauswertung in den U.S.A.‘ hervorgeht, machte man dort 1966 eine Aufstellung aller verfügbaren Filme, von denen die Gloria die erforderlichen Rechte hatte, um sie auf dem US-Markt anzubieten. In einem Brief an Republic Pictures schreibt Walter Traut vom Gloria-Verleih über besagte Liste:

„Die Liste aller Filme in denen wir TV-Rechte für U.S.A. und diese meist zeitlich unbeschränkt haben, liegt mir bereits vor. Wir haben dabei keinerlei Rücksicht darauf genommen, ob Interessenten in den vergangenen Jahren den einen oder anderen Film für U.S.A. bereits abgelehnt haben, da sich die Verhältnisse – vor allem der Filmmangel – in der Zwischenzeit ja wesentlich änderten.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ ebenda

¹⁶⁷ Nachruf für Michael F. Mayer veröffentlicht am 16. April 2011, <http://www.legacy.com/obituaries/lohud/obituary.aspx?n=michael-f-mayer&pid=150299426> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

¹⁶⁸ Michael F. Mayer, *Foreign Films on American Screens*, New York/ London 1985 (Reprint von 1965), S.

3

¹⁶⁹ Schreiben von Walter Traut an Republic Pictures, Dr. Goldschmidt, vom 5.6.1966 in: *Mappe TV USA*
66

25 Farbfilme schafften es schließlich auf die Liste, darunter größtenteils Heimatfilme, aber etwa auch die *Faust*-Verfilmung mit Gustaf Gründgens.¹⁷⁰ In Zeiten wie diesen konnte man in den USA offenbar auch jene Produktionen verschern, die zuvor abgeblitzt waren. Aber das war nicht immer so.

Um im Filmexport-Geschäft leichter Fuß fassen zu können, wurde 1951 die Export Union der deutschen Filmwirtschaft E.V. als eine Art Lobby der deutschen Filmwirtschaft gegründet. Sie vertrat die Interessen der Verleiher, Produzenten und Filmtheaterbesitzer und sollte helfen, die Schwierigkeiten für den deutschen Filmexport zu überwinden. Es war erforderlich, die politischen und wirtschaftlichen Auslandsverbindungen und Vertriebskanäle neu aufzubauen. Bestehende Ressentiments des Auslands gegenüber deutschen Filmen mussten abgebaut werden. Der Export erforderte außerdem die Synchronisation in die jeweiligen Sprachen – ein Kostenfaktor, der erst seit der Einführung des Tonfilms zunehmend ins Gewicht fiel.¹⁷¹ Zunächst herrschte auch ein Mangel an export-geeigneten Filmen, denn nur neu produzierte Filme kamen für den Export infrage. Filme, die vor der militärischen Besetzung durch die Alliierten hergestellt wurden, waren mit einem Exportverbot belegt.¹⁷²

Das Exportgeschäft war allerdings trotz der anfänglichen Schwierigkeiten wesentlich für die Filmvermarktung. Der Auslandsvertrieb sollte als zusätzliche Einnahmequelle auch einen Teil der Produktionskosten einspielen. Dies wurde bereits bei der Kalkulation der Herstellungskosten mit berechnet.¹⁷³ Roeber und Jacoby beschreiben, dass es für den Filmaußenhandel im Wesentlichen drei Auswertungssysteme gab:

- „1. Das ausländische Filmunternehmen wertet seine Filme im jeweiligen Abnehmerland durch eine eigene Organisation aus. Als Erlös fließt ihm der Überschuß aus der Auswertung zu.
2. Das ausländische Filmunternehmen vergibt dem Importeur im jeweiligen Abnehmerland – in der Regel einem Verleiher – eine Auswertungslizenz unter prozentualer Beteiligung mit oder ohne Mindestgarantie, Vorauszahlungen u. dgl. m.
3. Die Filmrechte werden zum Festpreis vergeben.“¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Korrespondenz in der Mappe „TV USA 66“

¹⁷¹ Vgl. Hauser 1989 S. 558

¹⁷² Vgl. ebenda S. 556

¹⁷³ Vgl. Roeber/ Jacoby 1973 S. 430

¹⁷⁴ Ebenda S. 430 f.

Der Export von Filmen war mit einem erheblichen Aufwand verbunden. Dabei machte die Synchronisation eines Filmes mit Kosten von etwa DM 20.000 pro Film einen nicht unerheblichen Faktor aus.¹⁷⁵ Aber auch der personelle und materielle Einsatz für den Export musste bedacht werden. Große Verleihunternehmen betrieben eigene Exportabteilungen, andere Verleihunternehmen arbeiteten mit selbständigen Exporteuren zusammen. „So lag der Weltvertrieb für die Gloria-Film zeitweilig bei Transocean; [...].“¹⁷⁶ Transocean, eine der ältesten Exportfirmen Deutschlands¹⁷⁷, war jedenfalls auch für den Weltvertrieb von *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika* verantwortlich.¹⁷⁸

„Die für den Export tätigen Unternehmen (selbständige Exporteure und Verleihfirmen mit eigener Exportabteilung) treten in der Regel als Agenten auf. Sie schließen Exportverträge im Namen und auf Rechnung des Lizenzgebers ab und beziehen für ihre Tätigkeit Erfolgsprovisionen. Jahre hindurch belief sich der Provisionssatz auf 15% der dem Lizenzgeber zustehenden Erlöse; dieser Einheitssatz wurde zunächst für das ‚schwere‘ Ausland erhöht und wich bei steigender Tendenz schließlich fallweisen Vereinbarungen.“¹⁷⁹

Zum Teil wurde der Vertrieb einzelner Filme vertraglich vereinbart, aber auch Verträge über den Export ganzer Jahresstaffeln ausgehandelt, wie entsprechende Verhandlungsunterlagen der Gloria zeigen. So wurde etwa mit Omnia Deutsche Film Export 1960 über den Weltvertrieb der Gloria-Staffel 1960/61 verhandelt, wobei hier auch Garantie- bzw. Mitfinanzierungsmodelle zur Diskussion standen.¹⁸⁰ Zudem interessierte sich die Gloria Anfang der 60er aber auch für Südamerika als Absatzgebiet für ihre Filme.¹⁸¹

Der Erfolg deutscher Filme hielt sich im Ausland allerdings trotz reger Bemühungen in Grenzen.

„Der fremdsprachig synchronisierte deutsche Film mußte sich einen Absatzmarkt erst in zähen Bemühungen erkämpfen. Obgleich die Produktionsländer Frankreich, Italien und Großbritannien erhebliche

¹⁷⁵ Vgl. ebenda S. 949

¹⁷⁶ Ebenda S. 435

¹⁷⁷ Vgl. ebenda

¹⁷⁸ Vgl. Illustrierte Film-Bühne Nr. 3445 *Die Trapp-Familie (Vom Kloster zum Welterfolg)* und Nr. 4500 *Die Trapp-Familie in Amerika*

¹⁷⁹ Roeber/ Jacoby 1973 S. 432 f.

¹⁸⁰ Vgl. Interne Mitteilung „Betr. Weltvertrieb der Gloria-Staffel 1960/61“ von Walter Traut an Ilse Kubaschewski vom 11.11.1960

¹⁸¹ Vgl. Interne Mitteilung „Auswertungsmöglichkeiten der GLORIA-Filme in Südamerika“ von Eberhard Meichsner an Ilse Kubaschewski, Walter Traut, Herrn Ruhnke und Herrn Dr. Steffen vom 6.9.1960

Filmexporte in die Bundesrepublik aufzuweisen hatten, blieb der Export deutscher Spielfilme in diese Länder verhältnismäßig gering.[...] Das Bestreben zur Ausweitung des Filmexportes durch Intensivierung bereits erfaßter Auslandsmärkte und durch Einbeziehung weiterer Länder hatte mit Schwierigkeiten vor allem der Devisenbewirtschaftung und der Filmzensur zu rechnen.¹⁸²

Insbesondere die USA erwiesen sich als wenig lukrativer Absatzmarkt für die deutsche Filmwirtschaft.

5.4. US-Marktbeherrschung und Filmzensur

„Exporte in die USA beschränkten sich nahezu ausschließlich auf die Auswertung in deutschsprachigen Filmtheatern, die ohnedies wirtschaftlich kaum lebensfähig waren und entsprechend geringe Erlöse brachten.“¹⁸³

Wie das Jahr 1956 zeigt, blieben die Einspielergebnisse deutscher Filme um einiges hinter den Filmen anderer Länder zurück: 373 ausländische Filme enthielt das Verleihangebot des US-amerikanischen und kanadischen Marktes in diesem Jahr, wovon immerhin 74 Filme aus Deutschland stammten und damit fast 20% des ausländischen Filmangebotes stellten. Bei den Einspielerlösen brachten es diese Filme aber lediglich auf 282.000 Dollar. Das ergibt 2,8% der Erlöse aller ausländischen Filme dieses Jahres. Diese Zahl belegt, dass sich die Erfolge deutscher Filme in den US-Kinos in Grenzen hielten. Frankreich war mit seinen 38 Produktionen und einem Einspielergebnis von 2,2 Millionen Dollar weitaus erfolgreicher, ebenso wie Italien mit 52 Filmen und Erlösen von 2,3 Millionen Dollar.¹⁸⁴

Ein Grund, warum die deutsche Filmwirtschaft in den USA vor verschlossenen Toren stand, war die Filmpolitik sowie die wirtschaftspolitische Einstellung der US-Filmbranche. Wurde ein Film an einen der ‚Majors‘, einen der großen Hollywood Verleiher, vergeben, so glaubte man, diese würden den Film automatisch über die großen Kinoketten vertreiben, die von diesen Verleihern beherrscht wurden. Doch darin irrten die Europäer. Zudem war der Umgang mit europäischen Filmen von einem gewissen Widerstand geprägt – beim Verleih wie auch beim Publikum. Wobei dem Publikum kaum eine Wahl gelassen wurde, denn viele europäische Filme wurden gar nicht erst gebucht. Großbritannien versuchte, das bestehende Ungleichgewicht

¹⁸² Roeber/ Jacoby 1973 S. 439 f.

¹⁸³ ebenda

¹⁸⁴ Vgl. Hauser 1989 S. 560

zwischen dem Import US-amerikanischer Filme nach Großbritannien und dem Export britischer Filme in die USA, durch eine Art Quotenvereinbarung zu regulieren, scheiterte aber bei Versuch, diese Forderung gegenüber der US-Filmwirtschaft durchzusetzen.¹⁸⁵ Die italienische Filmwirtschaft hatte einen Deal mit der Motion Picture Association of America (MPAA) ausgehandelt, wonach 12,5% der Einnahmen aus dem Vertrieb von Hollywood-Filmen in Italien dem italienischen Filmexport zugutekamen. Nachdem diese Vereinbarung 1953 auslief, wurde der Satz in der Folge auf 10% reduziert und kurze Zeit später gänzlich gestrichen. Dieser Schritt wurde als großer moralischer Sieg Hollywoods gefeiert, denn ein freier Markt ging über alles¹⁸⁶. Und auch die französische Filmwirtschaft hatte mit ihren Schwierigkeiten am US-Markt zu kämpfen. Die Produktionskosten französischer Filme mit Herstellungskosten bis zu einem gewissen Betrag konnte man zwar mit dem Absatz auf dem heimischen und auf dem französisch-sprechenden Markt amortisieren, für kostspieligere Produktionen benötigte man jedoch zusätzliche Einnahmen vom ausländischen Markt. Dafür wurde 1949 die Unifrance gegründet, die französische Filme international vermarktete. Ihre Bemühungen konzentrierten sich primär auf Europa, nicht jedoch die USA. Im Jahr 1954 machten die Einnahmen aus den USA nur knapp über 12,7% der Auslandseinnahmen ein. Dem Vertrieb französischer Filme über unabhängige Verleiher in den USA waren Grenzen gesetzt, denn die großen Kinoketten wurden von den ‚Majors‘ beherrscht, die primär ihre eigenen Produktionen vermarkteten.¹⁸⁷ Insgesamt blieb ausländischen Filmen in den Kinos der USA ein mäßiger Erfolg beschieden. Michael F. Mayer, der als Vertreter der Importeure ausländischer Filme ja ein berufliches Interesse an der positiven Entwicklung des Marktanteils von ausländischen Filmen hatte, ging der Frage nach, welche Hürden ausländischen Filmen im Weg standen. Neben den diversen wirtschaftlichen Boykottmaßnahmen der US-amerikanischen Filminstitutionen und Unternehmen gab es auch zahlreiche Zensurapparate und -maßnahmen, an denen europäische Filme letztlich scheiterten. Mayer gibt einen Überblick über die Vielfalt der Behörden und selbst ernannten Bewertungsstellen, die inländische wie ausländische Filme beurteilten. Die Vielfalt ist bemerkenswert:¹⁸⁸

- Governmental Censorship
- Customs Censorship

¹⁸⁵ Vgl. Kerry Segrave, *Foreign Films in America. A History*, Jefferson, North Carolina/ London 2004, S. 92 f.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda S. 94 f.

¹⁸⁷ Vgl. ebenda S. 96 ff.

¹⁸⁸ Vgl. Mayer 1985, S. 64

- Police Censorship
- Pressure-Group Censorship
- Industry Self-Censorship
- Obscenity Regulation
- Police Obscenity Regulation
- Pressure-Group Regulation
- Industry Classification
- Voluntary Ratings
- Distributor-Exhibitor Ratings

Neben den zahlreichen behördlichen Institutionen für Zensur und Reglementierung gab es auch verschiedenste Interessensgruppen, die Filme bewerteten. Eine solche Interessensvertretung war die National Legion of Decency, eine Institution katholischen Ursprungs, die nicht nur ausgesprochen bigott, sondern auch sehr patriotisch agierte. Ihr Bewertungssystem bestand aus Buchstaben, wobei A mit einem Zusatz lediglich eine Einschränkung hinsichtlich der Altersgruppe, für die ein Film empfohlen wurde, bedeutete, B bereits auf eine gewisse Bedenklichkeit des Filmes schließen ließ und ein mit C bewerteter Film schlicht „condemned“, also abzulehnen, war. Mit C wurden vorwiegend Filme bewertet, die moralisch verwerfliche Szenen oder Inhalte enthielten. Wenig überraschend findet man hier Filme wie *Et dieu créa la femme* mit der jungen Brigitte Bardot wie Gott sie schuf. Aber etwa auch Alfred Hitchcocks Agententhriller *Torn Curtain* landete auf der Liste der „verbotenen“ Filme der Legion of Decency.

Eine gute Bewertung war maßgeblich für den wirtschaftlichen Erfolg eines Filmes verantwortlich, da sie über darüber entschied ob und mit welcher Häufigkeit ein Film in den Kinos gezeigt wurde. Viele Kinos und Kinoketten scheuten etwa davor zurück, schlecht bewertete Filme zu zeigen oder gar solche, die aufgrund moralischer Aspekte für ungeeignet befunden wurden. Europäische Filme wurden natürlich nicht unter denselben Aspekten produziert wie US-amerikanische Filme. Diese waren jahrzehntelang vom selbst auferlegten Production bzw. Hays Code geprägt, der staatliche Zensurmaßnahmen verhindern sollte, indem Szenen etwa gewalttätigen oder sexuellen Inhalts bereits vorab der Selbstzensur unterworfen wurden.¹⁸⁹ Vergleichbare moralische Scheuklappen kannte der europäische Film nicht und stand damit auf US-Terrain automatisch unter Generalverdacht.

¹⁸⁹ Vgl. Hays-Code, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

Allerdings bedeuteten auch andere Produktionsbedingungen einen Nachteil für den europäischen Film: z.B. die Sprache. Die Untertitelung von Filmen stieß beim Publikum auf wenig Gegenliebe, die Filmsynchronisation war eher von bescheidener Qualität und ebenso unbeliebt. Aber gerade letzteres betrachtete Michael F. Mayer als wichtige Grundlage, um ausländische Filme in den USA einem breiten Publikum zugänglich zu machen:

„However one feels about dubbing (and I must confess that I have never been happy with any process to date) it must be conceded that the English language track has enabled millions of Americans to see foreign films never before shown on their local screens.“¹⁹⁰

¹⁹⁰ Mayer 1985 S. 6

6. Die Englische Synchronfassung *The Trapp Family*

6.1. Methodik

Deutsche Filme, die auf Englisch synchronisiert wurden, gehörten eher zu den Ausnahmeerscheinungen. Zu den wenigen deutschen Filmen, die heute noch in verschiedenen Sprachfassungen¹⁹¹ erhältlich sind, gehört etwa die berühmte *Sissi-Trilogie* mit Romy Schneider aus den Jahren 1955 bis 1957. Auch wenn die deutsche Filmwirtschaft in ihrer Blütezeit versuchte, durch die Ausweitung ihrer Exportbemühungen in anderen Ländern und auf anderen Kontinenten Fuß zu fassen, blieb ihr ein nachhaltiger Erfolg verwehrt. Natürlich stellte die Synchronisation der deutschen Filme durch die Verleiher zunächst einen unerlässlichen Schritt dar, um überhaupt ein Publikum außerhalb des deutschsprachigen Marktes erreichen zu können. Heute werden fremdsprachige, das heißt nicht-englischsprachige, Filme zumeist untertitelt gezeigt. Selbst international sehr erfolgreiche Filme werden nicht mehr auf Englisch synchronisiert. Selbst von den beiden deutschsprachigen, zuletzt mit dem Auslands-Oscar bedachten Filmen *Das Leben der Anderen* von Florian Henckel von Donnersmarck (Deutschland 2006) und *Die Fälscher* von Stefan Ruzowitzky (Österreich 2007) existieren nur untertitelte Fassungen.

In der Fachliteratur finden sich daher zum Thema Filmsynchronisation hauptsächlich Werke, die sich mit der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche befassen. Candace Whitman-Linsen gibt in ihrer Studie *Through the Dubbing Glass* aus dem Jahr 1992, in der sie sich mit der Synchronisation amerikanischer Filme ins Deutsche, Französische und Spanische befasst, einen kleinen Überblick über die betreffende Forschungsliteratur und kommentiert den Stand der Forschung wie folgt:

„Considering dubbing potential and pervasiveness in modern European culture, academic attention seems clearly warranted. Although dubbing is an unquestioned part of the daily life of any European exposed to either motion pictures or films broadcast over mass medium number one, television, the

¹⁹¹ Auf der amerikanischen Seite der Versandunternehmens Amazon werden sowohl die englischsprachige als auch die französischsprachige Fassung der Trilogie auf DVD angeboten. Vgl. http://www.amazon.com/s/ref=nb_ss_d?url=search-alias%3Ddvd&field-keywords=Sissi [zuletzt aufgerufen am 22.09.20014]

phenomenon has been the subject of not more than a handful of full-scale studies.”¹⁹²

Ein Großteil der vorhandenen Literatur beschäftigt sich mit der Analyse einzelner Filme. Zu den wenigen umfangreicheren Studien, die sich mit den theoretischen Aspekten der Filmsynchronisation beschäftigen, gehören Wolfgang Maiers *Spielfilmsynchronisation* aus dem Jahr 1997 und Otto Hesse-Quacks *Der Übertragungs-Prozess bei der Synchronisation von Filmen* aus dem Jahr 1969. Hesse-Quacks „Pilotstudie“¹⁹³ untersuchte vor allem die Rolle der Synchronisationsanstalten in Deutschland sowie deren Vorgehen und deren Motivation für die Vornahme von Veränderungen bei der Synchronisation eines Filmes. Er betonte, dass die Anstalten in voller Abhängigkeit von ihren Auftraggebern, den Verleihern, standen und daher weitestgehend weisungsgebunden agierten. Änderungen am Dialoginhalt und Anpassungen der Filme wie Kürzungen wurden also zumeist von den Verleihern vorgegeben, für die finanzielle Interessen rund um die Vermarktung der Filme im Vordergrund standen. Dabei stellte vor allem der Wunsch nach einer möglichst niedrigen Altersfreigabe – der Filme würde dadurch ein potentiell größeres Publikum erreichen können – einen maßgeblichen Grund für Veränderungen an den Filmen dar. Darüber hinaus war die Übertragung des Symbolmilieus des Herkunftslandes sowie unter Umständen eine Anpassung des Filmes an den deutschen Publikumsgeschmack zu beachten.¹⁹⁴ Hesse-Quacks Untersuchung zeigte, dass die Synchronisationsanstalten vor allem darauf bedacht waren, dem Publikum den Film verständlich zu machen, also unverständliche Dinge oder Ausdrücke zu beseitigen. Die Synchronisationsverantwortlichen verstanden ihre Arbeit in erster Linie als Akt der Nachschöpfung und hätten ihr damit keinen eigenen künstlerischen Wert zugesprochen. Whitman-Linsen hingegen identifiziert eine Vielzahl von Anforderungen, denen man während des Synchronisationsprozesses in ausgleichender Art und Weise gerecht werden sollte. Sie schließt ihre Aufstellung dieser Anforderungen mit der Bemerkung: „We shall see that achieving this balance requires an alchemy of artistic and technical gifts.“¹⁹⁵ Filmsynchronisation stellt also einen Drahtseilakt dar, der bereits bei der Textübersetzung durchaus kreatives Fingerspitzengefühl verlangt.

¹⁹² Candace Whitman-Linsen, *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt a.M./ Berlin/ New York/ Paris/ Wien 1992, S. 11

¹⁹³ Otto Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, München 1969, S. 241

¹⁹⁴ Vgl. ebenda S 209 ff. und Maier S. 123

¹⁹⁵ Whitman-Linsen S. 54

Was sind nun die Anforderungen oder Kriterien, die bei der Synchronisation eines Filmes zu beachten sind? Zunächst geht es darum, das Drehbuch möglichst authentisch zu übersetzen. Dafür wird eine Rohübersetzung des Originals angefertigt, die dann als Basis für das Dialogbuch dient. Bei der Übersetzung spielt einerseits der Transfer kulturbedingter Besonderheiten wie Dialekte, spezielle Ausdrücke und ähnliches eine Rolle. Andererseits muss der neue Text auch so angepasst werden, dass eine möglichst hohe Übereinstimmung mit dem Filmbild erzielt werden kann. Die ausschlaggebenden Kriterien heißen hier Lippen- und Gestensynchronität. Das bedeutet, dass der Text nicht nur zu den Lippenbewegungen der Darsteller und Darstellerinnen passen sollte, sondern auch zu deren Mimik und Gestik. Schlüsselaussagen, die beispielsweise eine körperliche oder mimische Reaktion hervorrufen, müssen also bei der Übersetzung Berücksichtigung finden, sonst wirken diese mimischen Reaktionen deplaciert, unverständlich oder womöglich unfreiwillig komisch.

Für die Analyse eines synchronisierten Filmes kommen neben der Textübersetzung und der Ton-/ Bildsynchronität aber noch weitere Kriterien hinzu. Die Anpassung der Filme während des Synchronisationsprozesses hat immer wieder Kürzungen zur Folge. Zu beachten ist hier vor allem, welche Szenen und warum diese gekürzt wurden. Zumeist handelt es sich um Maßnahmen, die der Erreichung einer niedrigen Altersfreigabe dienen. Es können aber ebenso politische Motive hinter Kürzungen oder massiven textlichen Abänderungen stecken.

Beim Film *The Trapp Family* bot sich nach der Literaturrecherche und der ersten Sichtung eine Reihe von Kriterien für die Analyse an. Nicht alle fanden schließlich Eingang in die vorliegende Arbeit. So war eine genaue Bewertung der Lippensynchronität schon aufgrund der Bildqualität nicht möglich und wäre auch im Vergleich zu anderen Kriterien weitaus weniger interessant gewesen. Dafür gab es eine Reihe von abweichend übersetzten Textstellen und zahlreiche Kürzungen, die schon aufgrund der Zusammenfassung zweier abendfüllender Spielfilme zu einem Film zustande kamen. Die endgültig für die Analyse ausgewählten Kriterien wurden in folgende drei Bereiche unterteilt:

- handlungs- und montagebezogene Analyse Kriterien
- text- und tonbezogene Analyse Kriterien
- bild- und informationsbezogene Analyse Kriterien

Darüber hinaus ist ein Teil dieses Kapitels dem in den deutschen Filmen sowie der Synchronfassung entstehenden Österreich- und Amerika-Bild gewidmet. Hier zeigt sich, dass der Fokus der Darstellung doch deutlich abweichen kann, wenn sich Original- und Synchronfassung an unterschiedliche Publikumsgruppen wendet.

Wolfgang Maier erläuterte 1997 in seiner Studie die Schwierigkeiten, die Mitte der 90er noch damit verbunden waren, sowohl die Originalversion eines Filmes als auch die Synchronfassung zu beschaffen, um eine Analyse durchzuführen.¹⁹⁶ Häufig wurden ältere Filme von TV-Anstalten neu synchronisiert, VHS-Kassetten oder mehrsprachige DVDs dieser alten Filme standen noch nicht zur Verfügung. Neue Filme erscheinen heute praktisch ausschließlich auf DVD und Blu-ray, auf denen sowohl der Original-Ton als auch (mindestens) die deutsche Synchronfassung zur Verfügung stehen. Mittlerweile wurde eine große Anzahl alter Filmklassiker neu auf (mehrsprachigen) DVDs herausgegeben. Häufig handelt es sich dabei bereits um Ausgaben, für die Bild und Ton restauriert wurden. Auch von den deutschen Filmen *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika* gibt es DVD-Editionen. Um eine Analyse der englischen Synchronfassung *The Trapp Family* durchzuführen, wurden die Dialoge beider deutschen Filme sowie zeitliche Angaben zu den einzelnen Szenen und Sequenzen vollständig transkribiert. Zudem wurden teilweise Beschreibungen des Bildes oder des Tones als Basis für den Vergleich mit der Synchronfassung notiert.

Von *The Trapp Family* existiert eine amerikanische VHS-Ausgabe¹⁹⁷, die 1991 von Burbank Video herausgegeben wurde. Das englische Filmscript des Filmes konnte im Special Collection Department der Bibliothek der University of Iowa ausfindig gemacht werden. Eine der Sammlungen des Special Collections Departments der Bibliothek enthält Filmscripts der Twentieth Century Fox aus den Jahren 1929 bis 1971, darunter zum Beispiel auch das Filmscript von *The Sound of Music*.¹⁹⁸ Diese Scripts wurden 1972 im Zuge der Auflösung der New Yorker Filmbüros von der Universitätsbibliothek übernommen. Sie stehen nun unter bestimmten Bedingungen¹⁹⁹ zu Studienzwecken zur Verfügung. Der Text des englischen Filmscripts wurde dem deutschen Text gegenüber gestellt, um die Besonderheiten der Übersetzung filtern zu können. Außerdem wurden die Filme szenenweise verglichen, um die genauen Schnitte und Kürzungen zu lokalisieren sowie die gesprochenen Dialoge, Stimmen und Tonfall bzw. Betonung zu vergleichen.

¹⁹⁶ Wolfgang Maier, *Spielfilmsynchronisation*, Frankfurt a.M./ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1997, S. 126 ff.

¹⁹⁷ Zunächst konnte über ebay eine Privatkopie des Filmes ersteigert werden (15.10.2007), später gelang die Beschaffung einer Original-VHS-Kassette über einen Amazon-Marketplace-Anbieter (15.01.2008). Da die Tonqualität der Privatkopie besser ist als die der Original-Kassette, erwies sie sich als geeigneter für die Analyse und wurde auf DVD kopiert. Die Bildqualität der überspielten DVD, die auch der Erstellung der in dieser Arbeit verwendeten Screenshots diente, ist allerdings etwas schlechter als die der VHS-Kassette.

¹⁹⁸ Vgl. Manuscript Register Twentieth Century - Fox Filmscripts, <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/MSC/ToMsc350/Msc302/msc302.html> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

¹⁹⁹ Um das Material benutzen zu dürfen, ist es erforderlich, eine Benutzerregistrierung auszufüllen. Außerdem muss die Erlaubnis der Rechtsabteilung der Twentieth Century Fox von Mr. Mark E. Meyerson, Vice President for Legal Affairs, eingeholt und ein Screenplay Loan Agreement, in dem die rechtlichen Bedingungen für die Verwendung des Materials festgelegt sind, unterzeichnet werden.

6.2. Montage und Handlung

6.2.1. Verwendetes Filmmaterial

Die ersten ein- und ein Viertel Stunden von *The Trapp Family* bestehen aus Material des ersten deutschen Filmes. Von *Die Trapp Familie in Amerika* wurde nur eine knappe halbe Stunde für die Synchronfassung verwendet. Im englischen Script findet sich eine Unterteilung des Dialoges in insgesamt 15 Reels (Filmrollen). Auch diese Unterteilung zeigt, dass der Schwerpunkt der Synchronfassung auf Szenen und Inhalten aus *Die Trapp Familie* liegt. Lediglich bei Material auf den Reels 12 bis 15 handelt es sich um Dialog und Szenen aus dem zweiten Film. Die Laufzeiten der einzelnen Reels aus dem Filmscript betragen, wenn man sie mit der VHS-Edition vergleicht, zumeist zwischen etwa sechs und acht Minuten. Reel 5 ist deutlich kürzer. Es gibt aber im Vergleich zum deutschen Film in diesem Reel keine Szenenabänderungen, die auf eine nachträgliche Kürzung hinweisen würden. Das Schema stellt nochmals die Zusammensetzung von *The Trapp Family* dar, dessen Laufzeit 105 Minuten beträgt.

Die Laufzeit der deutschen Original-Filme beläuft sich auf:

<i>Die Trapp Familie</i> (1956)	97 Min./ 103 Min./ 104 Min. ²⁰⁰	<i>Die Trapp Familie in Amerika</i> (1958)	100 Min./ 104 Min. ²⁰¹
------------------------------------	--	--	--------------------------------------

The Trapp Family (1960) setzt sich zusammen aus:

<i>Die Trapp Familie</i> (1956)	77 Min.	<i>Die Trapp Familie in Amerika</i> (1958)	28 Min.
------------------------------------	---------	--	---------

Abbildung 3: Laufzeiten-Schema

In der englischen Synchronfassung *The Trapp Family* werden 77 Minuten des deutschen Filmes *Die Trapp Familie* gezeigt, aber lediglich 28 Minuten der Fortsetzung *Die Trapp Familie in Amerika*.

6.2.2. Timeline der englischen Fassung

Durch die massiven Kürzungen, die für die Zusammenfassung der beiden deutschen Filme erforderlich waren, wird auch der zeitliche Ablauf der Ereignisse gedrängt

²⁰⁰ Die Angaben zu den Laufzeiten des Filmes sind je nach Quelle unterschiedlich, vermutlich als Resultat von Restaurierungsmaßnahmen. Vgl. *Die Trapp Familie* DVD (97 Minuten); Ohlrogge 2004, S. 96 (103 Minuten); Hoffmann, Hilmer, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*. Ausstellungskatalog, Frankfurt 1989, S. 388 (104 Minuten)

²⁰¹ Vgl. *Die Trapp Familie in Amerika* (100 Minuten), Ohlrogge 2004, S. 97 (104 Minuten)

wiedergegeben. Die (zusätzlichen) Zeitangaben erlauben es, eine Timeline der Synchronfassung aufzustellen.

Frühjahr/ Sommer 1936: Die Handlung des Filmes beginnt, wie das Insert zu Beginn verrät, im Jahr 1936 in Salzburg. Den Bildern nach zu urteilen ist es Frühling oder Frühsommer. Zu dieser Zeit kommt Maria zur Familie Trapp und beginnt den Kindern ans Herz zu wachsen. Im Sommer spielen sie im Garten und singen erstmals gemeinsam während draußen ein Gewitter wütet. Obwohl die Äbtissin in ihrem Gespräch mit Maria von „einem Monat“ gesprochen hat, das Maria bei der Familie verbringen solle, ist sie zu Weihnachten immer noch dort und verbringt die Feiertage mit den Trapps.

Weihnachten 1936: Während der Weihnachtsfeierlichkeiten erlaubt sich Prinzessin Yvonne einen Scherz mit Maria. Sie erzählt ihr, Baron Trapp wäre verliebt in sie. Um die Situation und Marias Verwirrung aufzulösen, macht Georg Trapp ihr einen Heiratsantrag. Maria sucht Rat bei der Äbtissin, die ihr empfiehlt, Trapps Antrag anzunehmen.

Frühjahr 1937: Die Hochzeit findet, der Jahreszeit nach zu urteilen, im Frühling 1937, vermutlich zwischen März und Mai, statt. In der nächsten Szene ist bereits Johannes – als schreiendes Baby – auf der Welt. Demnach müssten seit der Hochzeit mindestens neun Monate vergangen sein (wenn man davon ausgeht, dass die Verlobten bis zur Hochzeitsnacht enthaltsam geblieben sind) – mehr, wenn das Kind bereits einige Monate alt ist.

August 1937: Der Singwettbewerb, den die Familie gewinnen sollte, findet nun aber bereits im August 1937 statt. Es besteht also ein zeitlicher Widerspruch zwischen Zeitangaben und den vergangenen Zeitspannen (bzw. den naheliegenden Schätzungen). Johannes kommt vor dem Singwettbewerb zur Welt. Allerdings wird weder der Schwangerschaft Marias noch den Proben mit Dr. Wasner, der die Gesangkunst der Familie perfektioniert, der notwendige zeitliche Rahmen eingeräumt.

13. März 1938: Unmittelbar nach dem Wettbewerb Ende August 1937 folgt in der englischen Synchronfassung der Schnitt auf die Darstellung des Anschlusses am 13. März 1938, der die Familie dazu zwingt, auszuwandern.

Nach der Ankunft der Trapps in den USA gibt es keine zeitbezogenen Informationen mehr.

6.3. Text- und Tonebene

6.3.1. Voice-Over

In der englischen Fassung *The Trapp Family* wurden an einigen Stellen Voice Over-Texte von Maria eingefügt. Diese dienen der Situationserläuterung, nehmen aber auch Dinge vorweg, die sich erst später abspielen werden. Der erste als solcher im englischen Filmscript bezeichnete „Narration“-Text ist bereits in der Eingangsszene²⁰² des Filmes zu hören, als Maria mit den anderen Nonnen durch den Innenhof des Stiftes Nonnberg geht. Der Text setzt etwa 20 Sekunden nach Beginn der Szene ein und zieht sich über den Szenenwechsel zu Marias Zimmer hinweg.²⁰³

Narration (Maria): „That day began like so may before... walking behind the other novices after morning prayers... all of us dreaming of the time we would take our final vows... This last year of waiting seemed much longer somehow... In what strange ways the Almighty carries out our destiny... I had no inkling of all that was to befall me... and my beloved Austria...“

In dem Text spricht Maria davon, nicht zu wissen, was auf sie und ihr geliebtes Österreich zukommen würde. Die hier beschriebene Haltung – das Warten und Träumen – vermittelt, dass große Ereignisse bevor stehen. Es ist davon auszugehen, dass die Familie Trapp dem amerikanischen Publikum bereits bekannt war. Die Trapps waren längst als Künstler in den USA etabliert und wem die Familie nicht aufgrund ihrer Konzerte ein Begriff war, der kannte ihre Geschichte aus dem Musical, das mit der Flucht aus Österreich endet. Mit dem Voice Over-Text wird beim Publikum Spannung aufgebaut. Gleichzeitig erregt die unvoreingenommene Zuversicht Marias Mitgefühl, denn ihr Schicksal, das in *The Sound of Music* mit dem Verlust ihrer Heimat endet, ist bereits bekannt.

Der zweite Voice Over-Text begleitet Maria auf ihrem Weg zur Trapp-Villa.²⁰⁴ Maria tritt aus der Tür von Stift Nonnberg, dreht sich nochmals zum Glockenturm um und steigt dann die Treppe zur Altstadt hinunter. Es folgt die Szene, in der sie auf das Gartentor des Trapp-Anwesens zugeht.²⁰⁵ Im deutschen Film gibt es bei diesem Szenenwechsel einen harten Schnitt. In der englischen Fassung verbindet der Voice Over-Text diese beiden Einstellungen – anstatt des Schnittes wurde eine Überblendung eingesetzt, um die Szenen zu verbinden. Das Hintergrundgeräusch, Glockenläuten, ist in der

²⁰² *Die Trapp Familie* 00:02, *The Trapp Family* 00:02

²⁰³ *The Trapp Familie* 00:03

²⁰⁴ *Die Trapp Familie* 00:11, *The Trapp Familie* 00:11

²⁰⁵ *Die Trapp Familie* 00:12, *The Trapp Familie* 00:12

deutschen Fassung in beiden Einstellungen zu hören – in der englischen Fassung ist das Glockenläuten im Folgebild, in dem Maria auf das Gartentor zugeht, nicht mehr zu hören.

Narration (Maria): „It seemed so strange to be entering the world again...

[Überblendung] ... Was this the window that Sister Raphaela meant? ...”

Der Text vermittelt Marias Unsicherheit aber auch Neugierde im Bezug auf diese neue Situation. Sie steht kurz davor, Georg Trapp und seine Kinder kennenzulernen. Gleichzeitig handelt es sich um das Gartentor, durch das die Familie später ihre Flucht in die USA antreten soll.

Der dritte Narration-Text erläutert die Flucht der Familie Trapp und dient als Übergang zum neuen Handlungsort, Amerika.²⁰⁶ Die Familie macht sich spät abends auf eine Wanderung, wie Trapp dem Diener Franz erzählt. Franz schließt das Tor hinter ihnen, in dem Wissen, dass sie von dieser Wanderung nicht zurückkommen würden – er hatte unmittelbar davor die Verhaftung Trapps durch den Nazi-Funktionär Vogler verhindert.

Narration (Maria): “As the gate closed, I felt our little world was finished... and the future spread before us, a dim, uncharted land... America... What would it mean to us?”

Der Text illustriert Marias Haltung: trotz der Furcht, die ein großes, unbekanntes Land wie Amerika einflößt, ist Maria voll Zuversicht und Hoffnung. Amerika wird zum exotischen Ziel, das nicht nur Abenteuer, sondern auch neues Glück verspricht. Der Text setzt etwa 27 Sekunden nach Beginn der Szene²⁰⁷ ein, in der sich die Familie zur „Wanderung“ aufmacht. Dann folgt eine Abblende. In der deutschen Fassung gibt es hier einen Schnitt auf die Folgeszene, die die unglückliche Gefangenschaft der Familie Trapp auf Ellis Island zeigt. Die Szene ist in *Die Trapp Familie* mit melancholischer Musik hinterlegt (Klänge des Liedes *Muss I denn*), die in der englischen Fassung keine Verwendung fand. In der Synchronfassung folgen nach der Abblende Eindrücke von New York. Dann ist die Familie zu sehen, wie sie aus der U-Bahn kommt. Das Kapitel rund um die Einwandungsproblematik, mit dem *Die Trapp Familie* endet, fiel dem Schnitt zum Opfer. Der Übergang zu *Die Trapp Familie in Amerika* wird von der Fortsetzung des Voice Over-Textes eingeleitet.²⁰⁸

Narration (Maria): „At last it stood shining to welcome us... and what it held for us was yet to come... We were armed with so little... our voices... the songs

²⁰⁶ *Die Trapp Familie* 01:22 f., *The Trapp Family* 01:16 f.

²⁰⁷ *The Trapp Family* 01:16

²⁰⁸ ebenda

we knew... and an abiding faith in the goodness of God....Our first task was to find Mr. Harris, in whom I'd placed so much hope... There were so many Mr. Harris' in New York and by the time we located the right one, we were told he had left New York for some time... However, his son finally granted us an appointment....an audition... and our hopes flew high once more.“

Der Text überbrückt alle Auslassungen und Änderungen, die sich durch die Kürzungen ergeben. Die Bildsequenz, die man zu diesem Voice Over-Text sieht, ist im deutschen Original die Szene, in der die Trapps Mr. Samish aufsuchen. Diese Figur wurde in der Synchronfassung allerdings gestrichen und durch Mr. Harris ersetzt, der erst nach der missglückten ersten Tournee als neuer Agent an Samish Stelle treten sollte. Da es nach den Kürzungen keine bessere Erklärung für den amerikanischen Musikagenten gibt, der nun von einem anderen Schauspieler verkörpert wird, wurde kurzerhand ein Sohn von Harris erfunden. Wieder werden Hoffnung, Zuversicht und Glaube beschworen. Sie sind alles, was Einwanderer nach Amerika mitbringen müssen, um den amerikanischen Traum leben zu können.

Der letzte Voice Over-Text ist in der Szene zu hören, in der Maria das neue Zuhause der Familie, das Haus in Vermont, findet. Er bezieht sich auf den bevorstehenden Erfolg der singenden Familie und leitet das letzte Kapitel der Synchronfassung ein:²⁰⁹

Narration (Maria): „Suddenly the sun shone again and I knew that finding this house and the memories it brought was a good omen... and that our luck would change... or at least, our audiences would!“

In der darauf folgenden Szene wendet sich das Blatt tatsächlich. Die lange Durststrecke, die die Trapps hinter sich bringen mussten, wird in der Synchronfassung nicht so ausführlich erzählt wie in *Die Trapp Familie in Amerika*. Schließlich wird ein Konzert zum Schlüsselerlebnis: die unfreiwillige Verspätung, die durch die lange Hausbesichtigung verursacht wurde, und auftretenden Pannen wie der kleine Johannes, der unerlaubt auf die Bühne krabbelt, wecken Sympathien beim Publikum. Der Auftritt wird ein voller Erfolg und der Familienchor der Trapps gelangt zu jener Berühmtheit in den USA, die er bereits lange vor *Die Trapp Familie* und *The Sound of Music* haben sollte.

Die eingefügten Voice Over-Texte Marias erfüllen einerseits die Funktion, dramaturgische Lücken, die durch die starken Kürzungen zustande kamen, zu füllen, andererseits sorgen sie für Spannung beim Publikum, dem ja eine bereits bekannte Geschichte erzählt wird. Der Grundtenor der Texte beschwört vor allem eines: den

²⁰⁹ *The Trapp Family* 01:36

amerikanischen Traum, den Maria und ihre Familie, gestärkt durch einen fast naiven Optimismus, nicht nur geträumt, sondern in der Realität – jedenfalls nach eigenen Angaben in ihren Memoiren – auch gelebt hat.

6.3.2. Besetzung der Stimmen, Tonfall und Dialekt, Original-Ton

Was an den Voice Over-Texten auffällt, ist die besondere Betonung, mit der die Texte gesprochen wurden – Marias Stimme vermittelt hoffnungsvolle Begeisterung aber auch Sentimentalität für das alte Leben und den Verlust der Heimat.

Die Synchronstimmen wurden im Allgemeinen typengerecht besetzt. Georg Trapp (Hans Holt) und Doktor Wasner (Josef Meinrad) wurden mit sonoren, tiefen Stimmen besetzt. Georg Trapp klingt in der Synchronfassung zwar recht farb- und ausdruckslos, dafür wirkt sein Tonfall an einigen Stellen strenger als Hans Holt im deutschen Original. Doktor Wasner wurde in „Father Wasner“ umbenannt, da die Anrede „Doctor“ im Englischen nur für Mediziner üblich ist. In einigen kurzen Sequenzen ist in der Synchronfassung Meinrads Stimme zu hören, etwa wenn er für Gesangseinsätze den Ton vorgibt.

Prinzessin Yvonne ist zwar eine durchaus berechnende Person, im Englischen wirkt sie aber stellenweise geradezu anzüglich. Auch ihr Text ist im Deutschen vergleichsweise subtiler formuliert als in der Synchronfassung. In der Szene, in der Yvonne Marias Zimmer besucht, schneidet sie beinahe beiläufig das Thema von Trapps Gefühlen für Maria an:²¹⁰

Prinzessin, setzt sich: „[...] Übrigens... Sie werden ein gebrochenes Herz hier zurück lassen.“

Maria, erstaunt: „Bitte?“

Prinzessin: „Oder Sie müssen Ihr Verhalten dem Baron gegenüber ein ganz kleines bisschen ändern.“

Princess: “[...] Since you’ll have to go, is it fair to break his heart, do you think?”

Maria: „I beg your...“

Princess: „It’s obvious... Don’t you think you’re both a little bit... the excitement of Christmas gave it away.“

Die reiche, adelige Schicht, der auch Georg Trapp entstammt, wird durch diese Direktheit in der Synchronfassung nicht unbedingt zum Sympathieträger. Im Gegenteil: die Prinzessin wird im Englischen deutlich(er) als Gegenpart und Konkurrentin Marias markiert.

²¹⁰ Die Trapp Familie 00:24, The Trapp Family 00:23

Der Nazi-Funktionär Vogler wurde in der englischen Fassung mit einem starken deutschen Akzent bedacht. Dieser brandmarkt ihn eindeutig als den „bösen Nazi“, was zusätzlich durch die Überbetonung seiner Drohungen gegen Georg Trapp erreicht wird. Die zweite Figur, deren Akzent zu beachten war, ist der Fahrer Patrick, der in *Die Trapp Familie in Amerika* der ständige Begleiter der Trapps ist. Während Patrick in der Fortsetzung eine wichtige Rolle spielt, verkommt seine Rolle in der Synchronfassung zur Randfigur. Im Deutschen wie auch im Englischen spricht Patrick mit amerikanischem Akzent, während die übrigen Figuren (außer Vogler) in der Synchronfassung in dialekt- und akzentfreiem Englisch sprechen.

Die Originalmusik sowie die Original-Hintergrundgeräusche standen für die Synchronisation des Filmes zur Verfügung und wurden an den entsprechenden Stellen eingesetzt. Im Filmscript sind die Stellen mit den Einträgen „ON“ für Original Noise und „OS“ für Original Sound gekennzeichnet.

6.3.3. Besonderheiten der Übersetzung

Zu einer ganzen Reihe von Ausdrücken konnte im Englischen erwartungsgemäß keine akzeptable Entsprechung gefunden werden. So verwundert es nicht, dass bei der Übersetzung der folgenden Zeile²¹¹, eine Notlösung herhalten musste:

Maria: „Jessas, Maria und Josef! Ich muss ja in die Schule!“

Maria: „Oh, it’s after eight... I must get to school...“

Um eine Notlösung handelt es sich deswegen, weil die Kirchenglocke, deren Läuten im Hintergrund zu hören ist, gerade erst zur vollen Stunde läutet. Den österreichischen Ausdruck der Überraschung „Jessas, Maria und Josef!“ könnte man zwar auch mit vergleichbaren englischen Wendungen wie „Jesus Christ!“ oder „For God’s sake!“ übersetzen, allerdings zieht sich die Vermeidung solcher mit Religion konnotierter Ausdrücke durch den ganzen Film. „Mein Gott“, „Oh Gott“, „Lieber Gott“ und „Heilige Maria, Mutter Gottes“ finden in der Synchronfassung durchwegs keine entsprechende Übersetzung. Von „God“ ist tatsächlich selten die Rede – sein Name ist nur in stehenden Phrasen wie „God bless you“ und „Trust in God“ zu finden.

Auch wenn Religiosität und Glaube für die Geschichte eine große Rolle spielen, wurden die Textstellen, die sich darauf beziehen, entweder ungenau übersetzt oder

²¹¹ *Die Trapp Familie* 00:03, *The Trapp Family* 00:03

gekürzt. Das Tischgebet, das Maria vor dem ersten gemeinsamen Abendessen mit der Familie spricht,²¹² wurde beispielsweise wie folgt übersetzt:

Maria, betet leise: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast. Amen.“

Maria (WHISPER): “Give us this day our daily bread and forgive us our trespasses. Amen!”

Die Entscheidung, sich bei der Übersetzung für eine Zeile aus der Englischen Version des “Vater unser” zu entscheiden überrascht insofern, da es im Englischen eine direkte Übertragung für dieses Gebet gibt: „Come Lord Jesus, be our guest, and let thy gifts to us be blessed.“²¹³

In der Synchronfassung tauchen häufiger ungenaue Übertragungen einzelner Ausdrücke auf. Davon sind aber einige nicht nur ungenau, sondern auch unpassend. So findet sich beispielsweise in der Szene, in der Georg Trapp seine Kinder per Pfeifen in Reih’ und Glied aufmarschieren lässt, folgende Textübersetzung:²¹⁴

Trapp: „Also, das sind meine Kinder.“

Trapp: „At ease... these are my children.“

“At ease” ist ein militärischer Befehl und würde im Deutschen mit „Steht bequem“ oder „Rührt Euch“ übersetzt werden. Tatsächlich verlangt Trapp aber von seinen Kindern, dass sie stramm stehen, er überprüft sogar ihre Körperhaltung und ob ihre Kleidung richtig sitzt. Der Befehl passt gut zu seinem Auftreten als Kapitän, aber nicht zu der eigentlichen Situation, in der er das Gegenteil dessen von seinen Kindern verlangt, was er hier im Englischen befiehlt.

Eine ähnlich ungenaue Übersetzung des Sprechtextes findet sich auch in einer Szene zwischen Maria und der Äbtissin, in der sie von ihrem Auftrag bei Baron Trapp erfährt. In ihrer Verzweiflung widerspricht Maria der Äbtissin zunächst und erkundigt sich dann, wo sie hingeschickt würde:²¹⁵

Maria, ungläubig: „Ja und jetzt? Wo soll ich jetzt hin?“

Maria: “Oh, yes... Where do I have to go?”

²¹² *Die Trapp Familie* 00:17 f., *The Trapp Family* 00:17 f.

²¹³ Come Lord Jesus-Gebet, http://www.worldprayers.org/archive/prayers/celebrations/come_lord_jesus_be_our.html [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

²¹⁴ *Die Trapp Familie* 00:15, *The Trapp Family* 00:15

²¹⁵ *Die Trapp Familie* 00:06 f., *The Trapp Family* 00:06 f.

Während Marias Frage im Deutschen immer noch verzweifelt und verunsichert klingt, suggeriert sowohl der Text als auch die Betonung in der englischen Fassung Zustimmung und Begeisterung und gibt damit eine verfälschte Reaktion Marias wider. Einige der Übersetzungen der englischen Fassung wirken beinahe kurios. Als Baroness Mathilde ihren Unmut über Marias Verhalten Georg Trapp gegenüber kundtut und sie anschwärzen will, beschwert sie sich darüber, dass die Kinder gemeinsam mit Maria singen. Trapp, der auf Drängen der Baroness hin seinen Aufenthalt bei Prinzessin Yvonne abgebrochen hat, und sich unmittelbar nach seiner Rückkehr bereits von dem herrschenden Durcheinander in seinem Haus überzeugen konnte, reagiert verärgert, als er seine Kinder im Zimmer Marias findet. Dort haben sie seiner Ansicht nach nichts verloren:²¹⁶

Trapp: „Das ist doch nicht zu glauben!“

Trapp: „You didn’t tell me about it...“

Mathilde: „Ja, nicht wahr? Alle in einem Zimmer. Und auf dem Fußboden!“

Mathilda: „Now you know... Why just look at them there... Singing isn’t for boys.“

Auf dem Fußboden zu sitzen schickt sich nicht für die Kinder eines adeligen U-Boot-Kapitäns. Dass es aber gerade in Österreich, dem Land der Wiener Sängerknaben, für Buben unschicklich sein soll, zu singen, ist unglaublich. Georg Trapp ist zwar nicht begeistert von Marias Idee einer singenden Familie, seine Ablehnung betrifft aber lediglich das Singen im Rahmen öffentlicher Auftritte. Marias Bemühungen um die musikalische Erziehung seiner Kinder, sowohl der Mädchen wie der Buben, begrüßt er.

Es gibt ein Thema, das mehrmals auftaucht, aber immer mit anderer oder abgeschwächter Bedeutung übersetzt wurde: nämlich die für Maria drohende Gefahr, aufgrund ihres ungehörlichen Verhaltens „hinaus zu fliegen“. Sowohl im Kloster als auch im Hause Trapp, hat Maria immer wieder mit ihrer Selbstbeherrschung zu kämpfen. Als sie im Kloster zur Äbtissin gerufen wird, führt sie sich im Geiste ihre kleinen und großen Sünden vor Augen und schickt ein kurzes Stoßgebet zum Himmel, dass die Äbtissin sie nicht „hinaus werfen“ möge. An dieser Stelle wird im Englischen das Wort „dismiss“ verwendet, das vergleichsweise harmlos ist.²¹⁷

Als die Kinder später darüber spekulieren, dass sie ihre Uniformen keinesfalls schmutzig machen dürften, weil „Sonst fliegt sie [Maria] doch!“, fragt Rosmarie im Englischen lediglich „What can we do?“. Die Folge dieser Ratlosigkeit ist ein gewagtes

²¹⁶ *Die Trapp Familie* 00:31 f., *The Trapp Family* 00:31 f.

²¹⁷ *Die Trapp Familie* 00:06, *The Trapp Family* 00:06

Spiel mit dem Gartenschlauch, wegen dem sowohl Georg Trapp als auch Franz, sein Hausdiener, in den Genuss einer unfreiwilligen Dusche kommen. Franz macht seinem Ärger darüber Luft.²¹⁸

Franz, verärgert: „Der Trampel fliegt!“

Franz: „The temper’s flying!“

Sinngemäß würde „The temper’s flying“ etwa soviel heißen wie „Die Wogen gehen hoch!“ oder „Die Stimmung ist am kochen!“, was die Situation treffend beschreiben würde. Allerdings kommt Franz’ Kommentar einer klaren Beschimpfung Marias gleich. Die Anspielung auf Marias möglichen Rauswurf wurde aber wieder vermieden.

Während in der englischen Synchronfassung etwa der Begriff „jitterbug music“ auftaucht, wurde einer der Schlüsselbegriffe aus *Die Trapp Familie in Amerika*, „sex appeal“ einfach weggekürzt. „Sex appeal“ wäre das, was Maria der Sekretärin von Mr. Harris zufolge fehlen würde, um Erfolg zu haben. Maria versucht in der Folge herauszufinden, worum es sich bei „sex appeal“ handelt. Ihre Recherche führt sie in einen Buchladen, weil sie sich erhofft, hier eine Antwort auf ihre Frage in Form eines Buches zu finden. Der Begriff „jitterbug music“ hingegen scheint Maria, die gerade erst Englisch lernt, unwahrscheinlicher Weise bereits geläufig zu sein. Mit „jitterbug“ wird ein Tanzstil bezeichnet, der in den 30er und 40er Jahren in den USA populär wurde, der in Europa aber erst nach 1945 bekannt wurde.²¹⁹

Die Liste solcher Ungereimtheiten ließe sich weiter fortsetzen. Unter Ungenauigkeiten dieser Art leidet aber nicht nur die Qualität des Dialogs, sondern auch die Komik des Filmes. Zu einer der amüsantesten Szenen des Filmes gehört der tollpatschige Heiratsantrag, den Georg Trapp Maria nach dem Eklat mit Prinzessin Yvonne macht, und ihre ebenso tollpatschige Antwort darauf.²²⁰

Maria: „Ich kann aber trotzdem nicht hier bleiben.“

Maria: “I can’t remain... it’s impossible.”

Trapp, gibt ihr Recht: „Natürlich nicht. Als Erzieherin, das ist ja ausgeschlossen... [Pause]... höchstens als meine Frau.“

Trapp: “Naturally. As a teacher, certainly not... You... [Pause]... could be my wife.”

[Maria dreht sich halb um, will Einspruch erheben. Er fährt sogleich fort:]

Maria: “Oh, no...”

Trapp: „Ich weiß, es geht gar nicht, ich

Trapp: “It wouldn’t work; I know it

²¹⁸ *Die Trapp Familie* 00:28, *The Trapp Family* 00:28

²¹⁹ Vgl. <http://lexikon.meyers.de/wissen/Jitterbug> [zuletzt aufgerufen am 15.11.08]

²²⁰ *Die Trapp Familie* 00:46 f., *The Trapp Family* 00:46 f.

weiß es ja! [Maria dreht sich wieder weg. Pause.]...Es sei... bricht ab... Es sei denn, Sie hätten mich auch ein bisschen... gern.“

wouldn't. [...]... unless... unless you care for me a bit, too... a little...”

Maria, seufzt: „Ich weiß es nicht. ... Aber, ich könnte ja jemanden fragen.“

Maria (SIGH): “I’ve got to see her... You must wait till my answer is final...”

Trapp: „Ja, bitte! [Maria nickt.] Ja, aber wissen’s denn jemanden?

Trapp: “Who must you see?... Is it the Reverend Mother?

Maria, sicher: Ja. [Trapp nickt.]

Maria: Yes.

Übersetzung und Tonfall suggerieren, dass Maria die Äbtissin um Erlaubnis für die Hochzeit fragen möchte, obwohl sie sie nur um Rat bitten will, weil sie sich nicht im Klaren über ihre Gefühle ist. Während die Unbeholfenheit von Maria und Georg Trapp im Original amüsant wirken, herrscht im Englischen eine gerade zu heilige Ernsthaftigkeit. Es ist bedauerlich, dass gerade komische Situationen wie diese der lieblosen Dialogübersetzung zum Opfer fielen.

6.4. Bild- und Informationsebene

6.4.1. Vorspann und Titelnennung

Der Vorspann des deutschen Films *Die Trapp Familie* dauert im Vergleich zu dem der englischen Synchronfassung um etwa eine Minute länger. Die Musik wurde für die englische Fassung eher ungeschickt gekürzt und die Informationen über Besetzung und Stab des Filmes reduziert. Vor allem Besetzungen von Nebenrollen fielen der Kürzung zum Opfer. Ebenso entfallen sind Kamera-Assistenz, Aufnahmeleitung, Kostümverantwortliche und Maske. Die Produktions- und Gesamtleitung (Heinz Abel bzw. Utz Utermann) und die Informationen zu den Drehorten wurden auch gekürzt. Die Angaben zu den Produzenten wurden in einem Insert zusammengefügt:

A
WOLFGANG REINHARDT
UTZ UTERMAN
Production

Tatsächlich wurde *Die Trapp Familie* von Wolfgang Reinhardt produziert und *Die Trapp Familie in Amerika* von Utz Utermann, dessen Name im englischen Vorspann nur mit einem „n“ geschrieben wurde. Eine ähnliche Zusammenlegung erfolgte auch bei den Drehbuchautoren und beim Ton:

Book by
GEORGE HURDALEK

HANS ENDRAULAT [sic!]

Script by
HERBERT REINECKER

Sound

MARTIN MUELLER

Die Information, dass Georg Hurdalek das Buch und Herbert Reinecker das Script verfasst hätte, ist irreführend. Hurdalek hat nur das Drehbuch zu *Die Trapp Familie* geschrieben, während Reinecker für das Drehbuch von *Die Trapp Familie in Amerika* verantwortlich war. Ebenso verhält es sich mit den Tonverantwortlichen (Endrulat/ *Die Trapp Familie*, Müller/ *Die Trapp Familie in Amerika*).

Im Vorspann der englischen Synchronfassung kommen noch folgende Informationen hinzu:

English Adaption
Written and Directed by
LEE KRESEL

Edited by SALVATORE BILLITTERI
Sound by ROBERT SHERWOOD
Supervised by SID SAMUELS

Recorded at
TITRA SOUND CO.

Lee Kresel (1918-1980) war als Synchronautor und -regisseur für die Synchronisation mehrerer fremdsprachiger Filme – z.B. japanische und italienische Produktionen – tätig. Er absolvierte außerdem kleine Auftritte als Schauspieler (Mini-Rolle in *Quo Vadis*).²²¹ Laut dem Vorspann von *The Trapp Family* war er für die englische Adaption des Filmscripts verantwortlich. Es ist anzunehmen, dass ihm dafür eine Rohübersetzung der Drehbücher von *Die Trapp Familie* und *Die Trapp Familie in Amerika* bzw. bereits ein Dialogbuch des Zusammenschnittes zur Verfügung standen. Salvatore Billitteri zeichnete von den 60ern bis in die frühen 80er Jahre für die Post-Produktion einer Vielzahl von Filmen verantwortlich, er arbeitete ebenfalls an der Synchronisation fremdsprachiger Filme für den US-amerikanischen Markt.²²² Auffällig ist, dass sowohl Kresel als auch Billitteri häufig mit Monster-, Vampir- oder Horrorfilmen, vielfach B-Movies, befasst waren – der Heimatfilm *Die Trapp Familie* passt nicht unbedingt in ihr Repertoire.

Das Recording Studio Titra Sound Co. war in den 60er Jahren in New York ansässig. In Kalifornien existiert heute ein Unternehmen Titra California Inc., das 1932 in Europa gegründet wurde und heute über Zweigstellen in sechs Städten verfügt: Los Angeles,

²²¹ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0470906/> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

²²² Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0082561/> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

Genf, Lissabon, Amsterdam, Kopenhagen und Wien. Zu den Kunden des Unternehmens zählt unter anderem auch Twentieth Century Fox. Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem New Yorker Recording Studio Titra Sound Co. um einen ehemaligen Ableger des Unternehmens gehandelt hat. Titra beschäftigt sich heute mit der Untertitelung von Filmen.²²³

6.4.2. Inserts und gefilmte Schrift

Salzburg 1936

In den deutschen Filmen gibt es keine konkreten Angaben über Zeit und Ort der Handlung. Dass die Geschichte in Salzburg spielt, ist anhand der bereits während des Vorspanns gezeigten Bilder zu erkennen und dass die Handlung vor dem Anschluss Österreichs an Deutschland spielt, ergibt sich aus der Geschichte.

In der englischen Fassung gibt es unmittelbar anschließend an die Informationen des Vorspanns ein Insert, das das Publikum dennoch über Ort und Zeit der Geschichte informiert. Dieses Insert erweist sich als Parallele zur Musical-Verfilmung *The Sound of Music*, in der es am Ende des Vorspanns ebenfalls ein Insert mit Orts- und Zeitangabe gibt.



Abbildung 4: Vorspann *Die Trapp Familie* 00:01, Vorspann *The Sound of Music* 00:07

Der Tod des Bankiers Gruber

Kurz nachdem Trapp sein Vermögen nach Österreich transferieren hatte lassen, begeht sein Freund, der Bankier Rudi Gruber, Selbstmord. Franz ist der Erste, der beim durchgehen der Post auf diese Nachricht in der Zeitung „Wiener Tagblatt“ stößt.

²²³ Vgl. <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/organisation/146598?view=credit> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014], <http://www.imdb.com/company/co0035071/> [zuletzt aufgerufen am 21.07.2009], <http://www.titra.com/> [zuletzt aufgerufen am 21.07.2009]



Abbildung 5: Zeitungsmeldung über Grubers Tod, Die Trapp Familie 00:58, The Trapp Family 00:59

In der englischen Synchronfassung wird, ähnlich wie im deutschen Film, eine Zeitung eingeblendet, dann sieht man Franz, der die Zeitung nimmt, um die Überschrift bzw. den Artikel zu lesen. In der englischen Fassung ist seine Stimme als Voice Over zu hören: „Banker commits suicide.“ Im deutschen Film dauert diese Szene etwa 10 Sekunden länger. Man sieht Franz die Zeitung lesen, dann dreht er sich in Richtung Kamera und sagt, jedoch ohne direkten Blick in die Kamera: „Der Gruber hat sich umgebracht.“ Franz’ Stimme verrät in der deutschen Fassung Bestürzung und Besorgnis, was der englischen Fassung nicht zu entnehmen ist. Die Voice Over-Lösung in der englischen Synchronfassung wirkt weitaus teilnahmsloser.

Ein genaues Erscheinungsdatum der eingeblendeten Zeitung ist nicht zu erkennen, lediglich, dass es sich um den Jahrgang 40 handelt – diese Angabe kann allerdings nicht stimmen, da es um diese Zeit keine Zeitung diesen Titels im 40. Jahrgang gab. Die Lammerbank, bei der Georg Trapp sein Geld angelegt hatte, war bereits 1935 in Konkurs gegangen. Ihre Besitzerin, Auguste Caroline Lammer, wurde 1935 nach dem Konkurs der Bank wegen fahrlässiger Krida zu einer eineinhalbjährigen Haftstrafe verurteilt und starb am 16. Jänner 1937 in der Haft in Wiener Neudorf.²²⁴

Die Anmeldung zum Singwettstreit

Werner und Rupert gehen die Salzach entlang. In der deutschen Fassung erkundigt sich Rupert bei Werner, ob er alle Arbeiten, die für das Hotel zu erledigen waren, erledigt hätte.

²²⁴ Vgl. Martin Gschwandtner, *Auguste Caroline Lammer (1885 – 1937) - Die bisher einzige Bankgründerin Österreichs. Ihre turbulente Geschichte in einer krisenhaften Zeit*, München 2007, S. 88



Abbildung 6: Werner läuft Rupert nach (1), das Plakat (2), Zoom-Out: Rupert steht bereits vor dem Plakat (3), *Die Trapp Familie* 01:05

Dann sieht er das Plakat, das den Singwettbewerb ankündigt, und zeigt es Werner. In der englischen Fassung sprechen Werner und Rupert davon, dass in der Schule von einem Singwettbewerb die Rede gewesen sei. Rupert sieht das Plakat und macht Werner darauf aufmerksam. Da der Handlungsstrang, in dem es um das Hotel der Trapps geht, in der englischen Fassung vollständig gestrichen wurde, ergibt sich die Notwendigkeit, den Inhalt der Unterhaltung der beiden Buben am Anfang der Szene zu verändern.

Die Screenshots zeigen drei Einstellungen: das erste Bild (1) zeigt Werner, der Rupert nachläuft. An dieser Stelle erfolgt ein harter Schnitt auf den Plakatständer (2). Der Bildausschnitt dieser Einstellung wird durch ein Zoom-Out vergrößert, Rupert kommt ins Bild (3), zu ihm tritt Werner hinzu. Die Textzeilen in dieser Einstellung lauten:

Rupert: „Werner, du, da müsst ma mitmachen!“

Werner: „Ja, aber der Papa, der erlaubt’s doch nicht!“

In der nächsten Einstellung sind die beiden von vorne zu sehen (4, Abbildung 7 rechts).

Rupert: „Ich glaub, die würden wir alle an die Wand singen.“



Abbildung 7: Die englische Version des Plakates, *The Trapp Familie* 01:03, gefolgt vom Schnitt auf Werner und Rupert (4), *Die Trapp Familie* 01:05/ *The Trapp Familie* 01:03

In der englischen Synchronfassung wird statt des Schnitts auf den Plakatständer ein Schnitt auf ein zur Gänze eingeblendetes Plakat in englischer Sprache ausgeführt. Der Zoom-Out unterbleibt. Während das Plakat eingeblendet bleibt, tauschen Rupert und Werner folgende Textzeilen:

Rupert: „... Werner, look! This is what they mean!”

Werner: „What about Papa? A singing contest!”

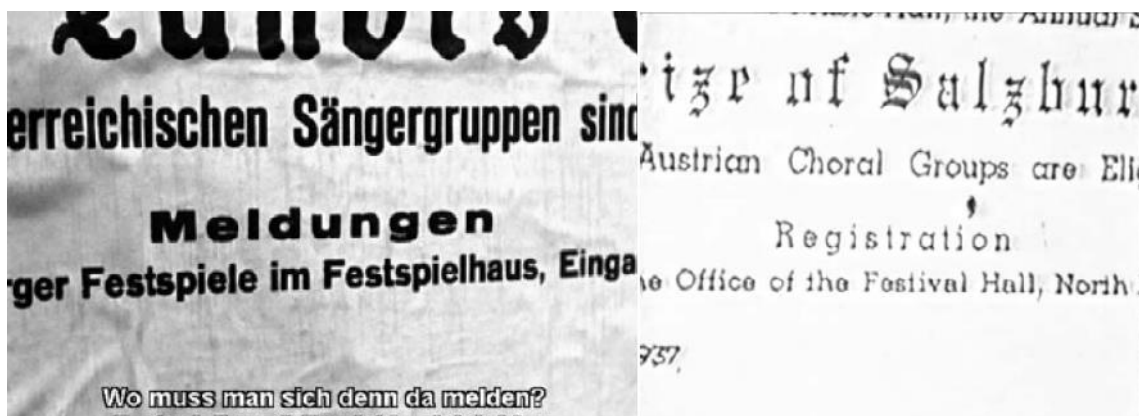


Abbildung 8: Detail Plakat, *Die Trapp Familie* 01:05, *The Trapp Family* 01:03

Im Verlauf der Szene ist in der deutschen wie in der englischen Fassung des Filmes ein Detail des Plakates zu sehen. Diesem ist zu entnehmen, dass der Wettbewerb 1937 stattfindet. Diese Jahresangabe deckt sich allerdings nicht mit den Angaben von Maria Trapp. In ihrem Buch beschreibt sie wie es zur Teilnahme an diesem Wettbewerb gekommen ist. Demnach fand der Wettbewerb im August 1936 statt. Lotte Lehmann, eine bekannte Opernsängerin, die zu Gast im Hotel der Trapp gewesen war, hatte die Familie singen hören und sie dazu überredet an dem Wettbewerb, der bereits am Folgetag stattfinden sollte, teilzunehmen. Lehmann hatte sogar die kurzfristige Anmeldung der Familie telefonisch veranlasst.²²⁵

Der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich

Nachdem die Familie Trapp den Singwettbewerb gewonnen hat, folgt eine Szene hinter der Bühne, in der Maria den amerikanischen Musikagenten Samish kennen lernt. In der Synchronfassung stellt dieser sich bereits als Mr. Harris vor. Er lädt sie voll Begeisterung ein, nach Amerika zu kommen und überlässt ihr seine Karte.²²⁶ Im deutschen Film folgt auf diese Begegnung noch eine weitere mit einem Abgesandten des Bundeskanzlers, der die Familie einladen sollte, auf einem Staatsempfang zu

²²⁵ Trapp 1959, S. 92 ff.

²²⁶ *Die Trapp Familie* 01:12, *The Trapp Family* 01:10

singen. Dieser Teil der Szene wurde jedoch gekürzt. Ebenso wurde beim vorangehenden Bühnenauftritt der Trapps der Szenenwechsel ins Büro des Bundeskanzlers, wo dieser der Radioübertragung des Wettbewerbes folgt und diese kommentiert, geschnitten.

Nach der Begegnung mit dem amerikanischen Musikagenten folgt eine wenig subtile Darstellung des Anschlusses. Das Detail eines Bildes mit Hakenkreuzfahnen ist zu sehen, es folgt ein Zoom-Out, wodurch das ganze Bild sichtbar wird. Es stellt ein Fahnenmeer dar. Mit Zoom-In wird der Schriftzug „March 13, 1938“ eingeblendet.

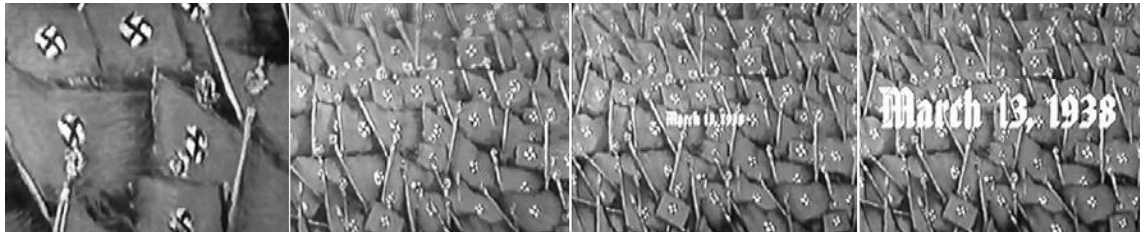


Abbildung 9: Symbole des Anschlusses – ein Meer von Hakenkreuzfahnen und das Datum, an dem das Schicksal der Familie Trapp besiegelt wurde, *The Trapp Family* 01:09

Die Szene dauert ca. 14 Sekunden und wird von einer militärmarsch-ähnlichen Flötenmusik begleitet. Es handelt sich dabei um ein Stück der Originalmusik des Films *Die Trapp Familie*. Diese Musik untermalt im deutschen Film eine Szene, die in der englischen Synchronfassung gestrichen wurde. Sie dient dort als kaum merkbare Hintergrundmusik einer Sequenz, die in der Hotelhalle spielt. Die Kamera folgt dabei einer jungen Frau, die sich durch das lautstarke Getümmel in der Halle drängt, um ein Abendkleid für Maria abzuliefern.

Das Büro des Musikmanagers in New York

In *Die Trapp Familie in Amerika* staten Maria, Georg Trapp und die Kinder Mr. Samish einen Besuch ab. Er und sein Partner Petroff hatten ihnen den Vertrag für ihre erste Tournee vorzeitig aufgekündigt, weswegen sie gezwungen sind, früher als geplant nach New York zurückzukehren. Vor dem Büro ihres Musikmanagers angekommen – sein Firmenschild ist oberhalb der Tür zu sehen – beschließen sie, dass Georg Trapp allein mit ihm reden solle.

In der englischen Fassung wurde Samish' Rolle mit der des Musikmanagers Harris zusammengelegt. Unmittelbar nach ihrer Einreise in die USA, machen sich die Trapps in *The Trapp Family* auf die Suche nach Harris. Sie sollten allerdings nur noch seinen Sohn ausfindig machen. Sie finden schließlich das Büro der „Theatrical Agency“, wie die Einblendung seines Firmenemblems verdeutlichen soll:



Abbildung 10: Besuch beim Manager, *Die Trapp Familie in Amerika* 00:34, *The Trapp Family* 01:18

The End

Die Synchronfassung schließt mit der Szene in Vermont, in der sich die Familie daran macht, das neu erstandene Haus zu renovieren. Hintergrundmusik dieser Szene ist das Lied *Ein Häuschen mit Garten*. Am Ende des Liedes finden sich alle Familienmitglieder am Gartenzaun ein. „The End“ wird eingeblendet:



Abbildung 11: „The End“ oder doch nicht?, *Die Trapp Familie in Amerika* 01:33, *The Trapp Family* 01:45

Im deutschen Film *Die Trapp Familie in Amerika* müssen die Trapps nach diesem Lied nochmal um ihren Aufenthalt in den Staaten bangen. Ihr Visum ist abgelaufen und die Abschiebung droht. Doch der reiche Mentor der singenden Familie, der wortkarge John D. Hammerfield, bürgt für „seine Investition“. Er hatte der Familie zuvor schon mit einem Darlehen ausgeholfen und sich dafür – nicht ganz uneigennützig – mit 10 Prozent an dem Gewinn der zukünftigen Konzerte beteiligen lassen. Ein guter Grund für ihn, seine Beziehungen spielen zu lassen, und die zwangsweise Ausreise der Familie aus den USA zu verhindern.

6.5. Andere Länder, andere Sitten

Die massiven Kürzungen haben nicht nur Einfluss auf die Handlung – ganze Handlungsstränge wurden für die Synchronfassung ja weggelassen – sie zeichnen auch unterschiedliche Bilder von Österreich und Amerika.

6.5.1. Das Österreich-Bild

In den deutschen Filmen zerbricht Georg Trapps Österreich, vormals Monarchie und Großmacht, langsam aber zusehends an den politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen. Dennoch ist die Lage nicht so aussichtslos wie es die englische Synchronfassung suggeriert. Dort sollte Österreich bald zum ersten Opfer der Nationalsozialisten werden. Das Voice Over Marias verrät schon zu Beginn der Synchronfassung, dass ihr und ihrem geliebten Österreich eine schicksalhafte Zeit bevorstünde.

Im deutschen Film kann die Familie nach der Wirtschaftskrise immerhin im Hotelgewerbe Fuß fassen und ihre Auftritte als Familienchor werden auch von der politischen Führung Österreichs, dem Bundeskanzler, zur Kenntnis genommen und wertgeschätzt:

„Ein Stück vom besten Österreich.“²²⁷

So kommentiert der Kanzler den Auftritt der Trapps während der Radioübertragung des Singwettbewerb und meint damit nicht nur die glorreiche Vergangenheit des Barons von Trapp in der österreichischen Marine, sondern auch die musikalische Tradition Österreichs, die die Trapps später einem internationalen Publikum vermitteln sollten.

Neben den Handlungsstrang- und Szenenkürzungen werfen auch die Dialogübersetzungen ein anderes Bild auf Österreich als dies in der deutschen Fassung der Fall ist. Besonders deutlich wird das in zwei Szenen, die im Folgenden dargestellt werden sollen: eine Unterhaltung zwischen Trapp und Rudi sowie der Schlagabtausch zwischen dem Nazifunktionär Vogler und Trapp.

Der Bankier Rudi Gruber ist auf Besuch gekommen, um Trapp von seinem bevorstehenden Konkurs zu berichten. Er begründet das mit der Weltwirtschaftskrise und den Maßnahmen Deutschlands gegenüber Österreich.²²⁸

Rudi: „Das wird jetzt vielen
österreichischen Banken so gehen. Die

Gruber: “How did it happen? It’s coming
to all our banks here... The world

²²⁷ *Die Trapp Familie* 01:10

²²⁸ *Die Trapp Familie* 00:56 f., *The Trapp Family* 00:56 f.

Weltwirtschaftskrise, und dann die wirtschaftlichen Maßnahmen von Deutschland her. Sei froh, dass du dein Geld in England hast.“

economic situation and the German policy towards Austria! Your fortune's in England, so you're lucky.”

Trapp: „Mein Geld gehört jetzt nach Österreich.“

Trapp: „But doesn't Austria need it?”

Rudi: „Georg!“

Gruber: „Georg!”

Trapp: „Ich glaube an dieses Land. Und ich will zeigen, dass ich daran glaube. Ich schreibe sofort meinem Anwalt in London. Mein Geld kommt jetzt auf deine Bank!“

Trapp: „I'll help this land... I know this is the time that she needs help... I'm going to write to my agent in London immediately... my money's to be transferred to your bank.”

Rudi: „Das kann ich nicht zulassen, Georg. Denk an deine Familie!“

Gruber: „You can't do that, Georg. Think of your family.”

Trapp: „Meine Familie lebt in Österreich. Glaubst du wirklich, wir könnten hier so friedlich weiter existieren, wenn erst mal die Herren aus der Wilhelmsstraße hier sind, unter der Führung von unserem herrlichen Landsmann? Nein, Rudi, wir müssen uns wehren! Hab doch ein bisschen Mut! Wir schaffen's schon.“

Trapp: „My family belongs here... Do you think we can go on living like this if those murderers from Berlin ever get a foothold here? And plenty of our people will help them!
... No, Rudi... we must do all we can and do it right now. Take courage, Rudi!”

Trapps Äußerungen wirken im Englischen naiver und distanzierter. Besonders bemerkenswert ist die Übersetzung der Phrasen „wenn erst einmal die Herren aus der Wilhelmstraße hier sind, unter der Führung von unserem herrlichen Landsmann“. Aus den „Herren aus der Wilhelmstraße“ wurden „those murderers from Berlin“. Diese Bezeichnung nimmt Ereignisse – Kriegsverbrechen des Zweiten Weltkrieges – vorweg, die noch in der Zukunft liegen bzw. deren volles Ausmaß erst weitaus später als 1938 merkbar werden sollten. Die Beteiligung Österreichs an diesen Kriegsverbrechen wurde in der Übersetzung mit „And plenty of our people will help them!“ zum Ausdruck gebracht, was geradezu verharmlosend wirkt. Die Anspielung auf Hitler und seine Nationalität wurde in der Übersetzung gar nicht berücksichtigt. Es kann davon ausgegangen werden, dass einem Großteil des amerikanischen Publikums nicht bekannt war, dass Hitler Österreicher war. Dementsprechend wäre die Anspielung in direkter Übersetzung auf Unverständnis getroffen. Ebenso wahrscheinlich ist, dass dem Publikum die Wilhelmsstraße in Berlin als Hauptquartier der Nationalsozialisten kein Begriff war. Die Bezeichnung „those murderers from Berlin“ ist weitaus deutlicher und vermittelt auf radikale Art und Weise, über wen Trapp hier spricht.

Unmittelbar nach dem Anschluss bekommen die Trapps Besuch von einem Nazifunktionär namens Vogler (dass sein Name Vogler ist geht allerdings nicht aus

dem Dialog hervor). Er erkundigt sich, warum das Haus noch nicht mit der Hakenkreuzfahne beflaggt wäre. Trapp will ihn sofort hinauswerfen. Vogler reagiert zunächst verwundert.²²⁹

Trapp, brüllt ihn an: „Verlassen Sie sofort mein Haus!“

Nazifunktionär: „Na, so was? Was is’n des für a Ton? I bin amtlicher hier, verstehn’s? Eine Fahn’ kommt auf’s Dach! Herablassend. Ja, ja. I werma doch wegen Ihnen keine Schwierigkeiten machen.“

Trapp, wütend: „Ich sage Ihnen...“

Nazifunktionär, drohend: „Hier wird sich überhaupt verschiedenes ändern müssen, Herr Baron. Wir wissen alles. Sie haben doch den Herrn Gruber finanziert. Und der hat mit Ihrem Geld unsere Gegner finanziert. ... (süffisant) Ja und die Frau Baronin, immer mit einem geistlichen Herrn am Rockzipfel?“

[...]

Trapp: „Und jetzt hinaus.“

Nazifunktionär: „Das wern wir ja noch sehen, wer hier raus muss. Dreht sich um und geht.“

[...]

Trapp: „I want you out of my house.“

Vogler: „And so what? I must say that’s very good... I’m the Captain here now... The flags are going just where I say they will... Maybe you’ll realize that it’s men like you...“

Trapp: „Get out!“

Vogler: „It may seem odd but no one’s going to miss you. Eh, Baron? We mustn’t have it... Men who finance bankers to fight against us... Remember what happened to your friend, Rudi... eh?“

Vogler: „...And the Baroness... Something with that priest isn’t all it should be, ah?“

[...]

Trapp: „And now get out!“

Vogler: „Oh, we’ll soon see who’ll be going. The Nazis or you!“

[...]

Voglers Text ist im Englischen bedrohlicher als im Deutschen. Aussprüche wie „It may seem odd but no one’s going to miss you.“ stellen deutliche Anspielungen auf Nazi-Verbrechen dar. In der deutschen Fassung wirkt Vogler zwar durchaus unsympathisch, aber bei weitem nicht so furchterregend wie es seine direkten Drohungen im Englischen bewirken. Sein Auftritt in kurzer Lederhose und Hut hat beinahe etwas Lächerliches. Es stellt einen typischen Mitläufer dar, der seine eben gewonnene Macht ausüben will und sich dabei noch etwas flapsig verhält. In der englischen Fassung wird seine Stimme mit deutschem Akzent und einer diesbezüglich übertrieben schlechten Aussprache synchronisiert. Seine Figur wird durch die massiven Drohungen in seinen

²²⁹ Die Trapp Familie 01:17 f., *The Trapp Family* 01:10 f.

Aussagen geradezu dämonisiert. Was im deutschen Film noch ein unsympathischer, geradezu dummlich wirkender Parteifunktionär ist, wird in der englischen Synchronfassung zum Inbegriff des bösen Nazi.

Nach Minute 76 der Synchronfassung, ab der Material von *Die Trapp Familie in Amerika* verwendet wird, wird nur mehr vereinzelt und ganz kurz auf Österreich Bezug genommen. Der traurige politische Zustand des Landes wird nicht mehr erwähnt. Im Gegenteil, es bildet sich ein verklärtes Bild der Heimat, die die Trapps gezwungen waren aufzugeben. Dieser Eindruck entsteht aber nicht nur aufgrund der Schnittfolge der Synchronfassung. Auch im deutschen Film *Die Trapp Familie in Amerika* stellt es sich ähnlich dar: so ruft Mrs. Hammerfield, die vor 30 Jahren Österreich verlassen hat, ein ebenso nostalgisches Bild ihrer Heimatstadt hervor, als sie sich „something Viennese“ von den Trapps wünscht, wie Maria, die in der beschaulichen Landschaft Vermonts Ähnlichkeiten mit dem Salzkammergut entdeckt.

Während Österreich in *Die Trapp Familie* noch nicht so aus der Distanz betrachtet wird wie in *Die Trapp Familie in Amerika*, ist die Synchronfassung durchzogen von Sentimentalität und der Verklärung der verlorenen Heimat. Beim Singwettbewerb in Salzburg werden die Trapps in der englischen Fassung sogar schon als „a little something from the old world“²³⁰ angekündigt. Diese vergangenheitsbezogene Bemerkung unterstreicht den Eindruck, den *The Trapp Family* von Österreich erwecken will.

6.5.2. Das Amerika-Bild

Beim Schnitt der Synchronfassung entfielen vom ersten deutschen Film *Die Trapp Familie* im Wesentlichen nur zwei Handlungsstränge: das Hotel in Salzburg, das die Familie nach der Wirtschaftskrise gewerbsmäßig betrieb, und die Ankunft auf Ellis Island nach der Flucht aus Österreich. Der Aufenthalt der Familie Trapp im Auffanglager thematisiert die Schwierigkeiten, mit denen Flüchtlinge bei ihrer Einwanderung in die USA konfrontiert waren. Diesem Thema wird auch ein zentraler Handlungsstrang in *Die Trapp Familie in Amerika* gewidmet, denn nicht alles lief so glatt und unkompliziert wie es *The Trapp Family* suggeriert. In der Synchronfassung wurden sämtliche Szenen, die die Themen Einwanderung, Aufenthaltsgenehmigung und die anfänglichen Existenzschwierigkeiten der Familie berühren, gekürzt. Alle Filmstellen, die ein schlechtes Licht auf Amerika werfen oder wenigsten Zweifel an

²³⁰ *The Trapp Family* 01:03

dem „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ aufkommen lassen, entfielen. Die leise aber immer wieder auftauchende Kritik an Kapitalismus und Erfolgswahn, wurde ebenfalls konsequent eliminiert. „Hier muss man Geld verdienen, oder man fliegt hinaus.“²³¹ sagt Georg Trapp, als die Lage nach der erfolglosen abgebrochenen Tournee aussichtslos erscheint und er daran denkt, seinen Orden zu verkaufen, um irgendwie über die Runden zu kommen. Die krassen Gegensätze zwischen arm und reich werden in *The Trapp Family* ebenfalls nicht thematisiert. In *Die Trapp Familie in Amerika* illustriert die Nachbarschaft der Trapps in der Bronx nicht nur, welche Lebensumstände und Armut herrschen, sondern auch, wie unterschiedlich die Bewohner New Yorks sind: da gibt es die alternde Künstlerin Bronx Lili, den Nachbarn mit dem ungarischen Akzent und Personen unterschiedlichster Ethnien und Herkunft. New York ist das Zentrum jenes multikulturellen Schmelztiegels USA, in dem auch die Trapps angekommen sind. Hier stehen ihnen zwar alle Türen offen, doch keinesfalls bedingungslos. Ihr ersten Musikagenten Samish und Petroff wollen sie zunächst nicht vertreten und lieber abschieben lassen, bevor sie die Kosten für den Aufenthalt der Familie übernehmen – zu hoch und zu riskant scheint ihnen die Investition bevor sie die Familie singen hören. Als sich der erhoffte Erfolg dann nicht einstellt, lassen sie sie einfach fallen. Mangels alternativer Möglichkeiten geben die Trapps jedoch nicht auf. Assimilation und Durchhaltevermögen zeichnen ihren Weg aus. Zuletzt gelangen sie nur ans Ziel, weil sie lernen, dem Publikumswunsch zu entsprechen – und weil sie mithilfe ihres reichen Gönners in die Lage gelangen, ihren Erfolg zu finanzieren. Darüber dass John D. Hammerfield, der ihnen \$ 5000,- für Werbung vorstreckte, die Lage der Trapps schamlos ausnutzte und sich als Bedingung für seine Unterstützung eine 10%ige Gewinnbeteiligung sicherte, wird in der Synchronfassung allerdings kein Wort verloren. „John D. gibt ihnen die 5000, er glaubt an Sie. Deshalb will er auch die 10%. Ist das nicht herzig? Sind Sie glücklich?“²³² ist Mrs. Hammerfield über die Großzügigkeit ihres Mannes entzückt. Georg Trapps Freude hält sich in Grenzen. „10% für den Glauben an uns, ist das zu viel?“²³³ versucht Maria ihn zu beschwichtigen. Im erfolgsorientierten Amerika, wo scheinbar alles in Geld gemessen wird – Mrs. Hammerfield stellt den Trapps ihre reichen Partygäste mit Namen und Kontostand vor –, wird sogar aus dem Glauben Kapital geschlagen. Die Geldgier des neureichen Industriellen kontrastiert die Notlage der Trapps, die sprichwörtlich am Hungertuch nagen und sich nur von Obst ernähren.

²³¹ *Die Trapp Familie in Amerika*, Regie: Wolfgang Liebeneiner, 00:24

²³² *Die Trapp Familie in Amerika* 01:03

²³³ ebenda

Auf einem unauffälligen Nebenschauplatz werden in *Die Trapp Familie in Amerika* auch einige kulturelle Artefakte der USA präsentiert: für den zweiten Teil der Trapp-Geschichte, der teilweise in Amerika gefilmt wurde, ließ man es sich nicht nehmen, einige typische Plätze New Yorks als Filmkulisse einzufangen. Zu sehen sind die Skyline der Stadt, der Central Park, die U-Bahn, das Empire State Building und ähnlich bekannte Bilder. Auch amerikanische Musik, die Jukebox, amerikanische Bars und das Glücksspiel kommen zu ihren Ehren. Für das deutsche Publikum bietet *Die Trapp Familie in Amerika* damit einiges an Information über das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Informationen, die das amerikanische Publikum über ihr eigenes Land jedoch nicht benötigen. Die meisten Szenen, die sich mit der amerikanischen Kultur befassen, wurden für die Synchronfassung gestrichen.

Dafür wurden Stellen, die die Größe Amerikas thematisieren – und sei es nur die demographische Größe – übernommen. Aus der Unterhaltung der Kinder während einer Autobusfahrt am Anfang von *Die Trapp Familie in Amerika* erfährt das amerikanische Publikum, dass die USA 150 Millionen Einwohner haben. Auch wenn von diesen 150 Millionen niemand die Familie singen hören will, beeindruckt die Zahl die Kinder zweifellos. Diese etwa einminütige Unterhaltung²³⁴ ist die einzige Stelle des Filmes vor Minute 33, die für die Synchronfassung herangezogen wurde. Allerdings wurde sie erst an einer späteren Stelle in die englische Synchronfassung montiert.²³⁵ Bei den zusammengefüigten Szenen handelt es sich beide Male um Tourbusfahrten der Familie. Der Schnitt würde vielleicht nicht weiter auffallen, wenn Maria in der zweiten Szene nicht ein anderes Kleid an hätte. Ein Schnittfehler, der beinahe zwangsläufig unterlaufen muss, wenn Filme derart radikal kürzt werden.

6.6. Zusammenfassung

Am 31. August 1961 erschien eine Kritik des Filmes *The Trapp Family* in der New Times. „The dubbed English dialogue is only so-so“²³⁶ konstatiert der Autor. Auch wenn es die Kritik mit Details nicht besonders genau nimmt (Drehbuchautor Georg Hurdalek wird zu „Rurdalek“, Wolfgang Reinhardt zum alleinigen Produzenten) bringt es diese Bewertung der Synchronfassung des Zusammen- oder besser gesagt des

²³⁴ Vgl. *Die Trapp Familie in Amerika* 00:04 f.

²³⁵ *The Trapp Family* 01:31 ff.

²³⁶ Thompson Howard, *New York Times Movie Review* 31. Aug. 1961, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E07E7DA123DEE3ABC4950DFBE66838A679EDE> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]

Verschnitts der beiden deutschen Filme *Die Trapp Familie* (1956) und *Die Trapp Familie in Amerika* (1958) auf den Punkt. Die englische Fassung lässt Witz und Charme des Originals vermissen, quetscht die Handlung zweier abendfüllender Spielfilme in einen zum Teil ungeschickt montierten Film und eliminiert bewusst jene Handlungsstränge, die auch nur den Hauch einer kritischen Haltung gegenüber Amerika vermuten lassen könnten.

Österreich wird in sentimental anmutenden zusätzlichen Voice Over-Texten als verflissene Heimat beschworen und die Nazis, oder wenigstens stellvertretend für sie die Figur von Vogler, in übertriebener Weise dämonisiert. Allfällige Anspielungen auf Österreichs wenig ruhmreiche Vergangenheit im Zweiten Weltkrieg – etwa die Erwähnung Hitlers und seiner Nationalität – wurden durch verharmlosende Äußerungen ersetzt, weswegen die Synchronfassung hier einen noch naiveren Anschein erweckt als dies die Originalfilme vermögen. Amerika kommt erwartungsgemäß sehr gut davon – sowohl in den Zusatztexten als auch in der geschnittenen Filmfassung. Dass der schöne Spruch am Podest der Freiheitsstatue („Give me your tired your poor...“) für die Trapps zunächst ganz und gar galt, wurde unterschlagen. Die gesamte Thematisierung der Einwanderungsproblematik sowohl am Ende des ersten Teils wie auch im zweiten deutschen Film wurde gestrichen. Im Gegenzug wurde auch der amerikanische Geschäftssinn und Kapitalismus entschärft. Der amerikanische Traum vom Reichtum und vom großen Erfolg steht natürlich im Zentrum, er sollte aber keineswegs geldgierig wirken. Darüber, dass die Familie Trapp bis zu diesem Erfolg eine lange Durststrecke in Amerika hinter sich bringen musste, informiert die Synchronfassung bestenfalls nebenher.

Bereits die in der englischen Fassung eingeführte zeitliche Abfolge zeigt, dass man es mit Details nicht sehr genau genommen hatte. Die Schwangerschaft Marias zwischen der Hochzeit im Frühjahr 1937 und dem Singwettbewerb im August 1937 hatte man glatt vergessen. Auch in den Dialog-Übersetzungen finden sich zahllose Ungenauigkeiten.

Am auffälligsten sind aber jene Szenenkürzungen, die ganz bewusst bestimmte Aspekte der Handlung oder der Personen verschleiern. Dass eine Nonne ganz offensichtlich mit ihrem „Arbeitgeber“ flirtet, wollte man anscheinend nicht zeigen. Die Kürzung der Unterhaltung zwischen Maria und Trapp unterm Weihnachtsbaum wirkt geradezu prüde. Auch Trapps heldenhafte und hochdekorierte Vergangenheit bei der österreichischen Marine interessierte nicht.

Dass der Film *The Trapp Family* in den USA und den übrigen Ländern, für die Twentieth Century Fox die Vertriebsrechte hatte, auch nur ansatzweise so erfolgreich war wie in Deutschland, muss bezweifelt werden. Genauere Informationen über

Einspielergebnisse oder Anzahl der vertriebenen Kopien konnten von Twentieth Century Fox leider nicht zur Verfügung gestellt werden. *The Sound of Music*, das Musical, war allerdings bereits beim Erscheinen des deutschen Films in Amerika 1960 „marktbeherrschend“, wie die Kritik in der New York Times vermuten lässt: „Indeed, the first half – as the children and their stern father thaw under Miss Leuwerick's [sic!] radiance – strongly suggests 'The Sound of Music,' often scene by scene.”²³⁷ Dass das Musical wie später die Musicalverfilmung den deutschen Film *Die Trapp Familie* zum Vorbild hatte, war dem Autor der Kritik, wie auch bis heute vielen anderen, nicht bewusst.

²³⁷ Thompson 31. Aug. 1961

7. Schlusskommentar und Ausblick

Eine zentrale Frage meiner Forschungsarbeit, war es herauszufinden, unter welchen rechtlichen wie wirtschafts- und filmpolitischen Bedingungen, ein Erfolgsmusical wie *The Sound of Music* und die englische Synchronfassung *The Trapp Family* entstehen konnte. Zweifelsohne ist die Entstehungsgeschichte des Musicals sowie seiner Verfilmung kein Regelfall.

Besonders bemerkenswert ist, dass die filmgeschichtlichen wie politischen Gegebenheiten der 50er und 60er Jahre Voraussetzung für diesen so lukrativen Deal der Rechteübertragung waren. Die Bekanntschaft der Kubaschewskis mit Walter Klinger entstand bereits vor dem zweiten Weltkrieg und setzte sich während der amerikanischen Besatzung und danach fort. Diese persönliche Beziehung ermöglichte den Einstieg von Ilse Kubaschewski ins Filmgeschäft und bedeutete einen Draht nach Hollywood, wo die Idee für das Musical *The Sound of Music* entstand. Dass deutsche Filme am amerikanischen Filmmarkt noch mehr zu kämpfen hatten als andere europäische Produktionen ist zum Teil den Ressentiments der amerikanischen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg zu verdanken. Dass eine Geschichte wie die der Trapps dennoch von Interesse für das amerikanische Publikum war, liegt wohl daran, dass sie einem Märchen ähnelt und eine Verwirklichung des amerikanischen Traums darstellt. Die Musicalverfilmung ermöglichte, dass diese Geschichte einem breiteren Publikum zugänglich wurde. Dabei wirkt Salzburg als Filmkulisse geradezu exotisch, weckt zum einen Fernweh und zum anderen Sehnsucht und Heimweh bei denjenigen, die selbst emigriert sind. Diese Facette wird erst durch die Transformation der Geschichte möglich, zunächst als Verfilmung der Memoiren der Baronin von Trapp, dann als amerikanisches Musical und zuletzt als Verfilmung dieses Musicals. Ohne den regen Handel mit den Rechten am Trapp-Stoff wäre diese Transformation nicht möglich gewesen. Die rechtlichen Rahmenbedingungen und insbesondere die damit verbundenen wirtschaftlichen Interessen der Beteiligten stellen daher eine weitere zentrale Voraussetzung für diese Erfolgsgeschichte dar.

Ein realer Vergleich zwischen einem „deutschen Welterfolg“ und einem „amerikanischen Welterfolg“ ist letztlich nicht möglich, da es sich schlicht um unterschiedliche Ligen handelt, in denen *Die Trapp Familie* und *The Sound of Music* spielen. Dennoch ist die englische Synchronfassung als Forschungsobjekt von Interesse, da sich hier zeigt, welche Facetten der Geschichte hervorgehoben wurden und welche vernachlässigt wurden, was wiederum Schlüsse auf dramaturgische und

wirtschaftliche Notwendigkeiten zulässt, aber auch Fragen hinsichtlich der Interpretation oder vielmehr der Aneignung des Stoffes aufwirft.

Für die Zukunft wäre es interessant, weitere Synchronfassungen und Adaptionen deutscher Filme sowie ihren Entstehungskontext zu analysieren. Außerdem wäre es interessant eine Einordnung von Adaptionen nach unterschiedlichen Kriterien zu treffen. Mögliche Hintergründe für Adaptionen könnten zum Beispiel Anpassungen an den Publikumsgeschmack sein, aber auch Anpassungen aufgrund politischer und insbesondere moralischer Vorstellungen. Voraussetzung dafür wäre es allerdings, weiterer Synchronfassungen zu finden und analysierbar zu machen.

8. Abstract

8.1. Deutsch

The Sound of Music gilt als einer der erfolgreichsten Filme aller Zeiten. Als Verfilmung des ebenso erfolgreichen Broadway-Musicals gewann er nicht nur fünf Oscars sondern erreichte auch sagenhafte Einspielergebnisse. Dass das Musical auf dem deutschen Erfolgsfilm *Die Trapp Familie* basiert ist eher unbekannt. Noch unbekannter ist hingegen, dass es eine englische Synchronfassung – *The Trapp Family* gibt, die sich wiederum als Zusammenschchnitt von *Die Trapp Familie* und dessen Fortsetzung *Die Trapp Familie in Amerika* entpuppt.

Die Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander unter welchen wirtschaftlichen, filmpolitischen und rechtlichen Voraussetzungen der Trapp-Stoff in ein Musical transformiert werden konnte. Sie konzentriert sich auf urheberrechtliche Fragestellungen, aber auch die deutsche Filmgeschichte der Nachkriegszeit sowie der Export deutscher Filme.

Ein Ziel ist es herauszufinden, wie die die Rechte an *Die Trapp Familie* verkauft wurden und wer an dem lukrativen Deal beteiligt war, der zur Produktion des Musicals *The Sound of Music* führte. Ein weiteres Ziel ist die detaillierte Analyse der englischen Synchronfassung *The Trapp Family*.

8.2. Englisch

The Sound of Music is one of the most successful films of all time. As film version of the equally successful Broadway musical it won five Oscars and reached fabulous box-office results. The fact that the musical is based on the German film-success *Die Trapp Familie* is rather unknown. Unheard-of is that there is an English dubbed version – *The Trapp Family* which turns out to be a compilation of *Die Trapp Familie* and its sequel *Die Trapp Familie in Amerika*.

The thesis deals with the question under which economic, filmpolitical and legal circumstances the story about the Trapp family could be transformed into a musical. It focuses on copyright, as well as German filmhistory of the post-war period and the export of German films. One aim is to find out how the rights on *Die Trapp Familie* where traded and who was involved in the profitable deal that led to the production the

musical *The Sound of Music*. Another goal is the detailed analysis of the English dubbed filmversion *The Trapp Family*.

9. Lebenslauf

Bildungsweg

1995	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am BRG Mödling Keimgasse
2002 - 2006	Diplomstudium Projektmanagement und Informationstechnik, berufsbegleitendes Studium an der Fh des bfi Wien Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg 2002 Diplomarbeit: <i>Die Einführung integrierter Managementsysteme in KMUs am Beispiel Technisches Büro Ing. Hajek GmbH</i>
2006 - 2014	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2007 - 2010	Diplomstudium der Romanistik (Französisch) an der Universität Wien (ohne Abschluss)
2009 -	Masterstudium Gender Studies an der Universität Wien

10. Abbildungen

Abbildung 1: Vorspann, <i>The Sound of Music</i> 00:06	29
Abbildung 2: Gewitterszene, links: <i>Die Trapp Familie</i> , rechts: die Verfilmung von <i>The Sound of Music</i>	40
Abbildung 3: Laufzeiten-Schema.....	69
Abbildung 4: Vorspann <i>Die Trapp Familie</i> 00:01, Vorspann <i>The Sound of Music</i> 00:07	81
Abbildung 5: Zeitungsmeldung über Grubers Tod, <i>Die Trapp Familie</i> 00:58, <i>The Trapp Family</i> 00:59.....	82
Abbildung 6: Werner läuft Rupert nach (1), das Plakat (2), Zoom-Out: Rupert steht bereits vor dem Plakat (3), <i>Die Trapp Familie</i> 01:05	83
Abbildung 7: Die englische Version des Plakates, <i>The Trapp Familie</i> 01:03, gefolgt vom Schnitt auf Werner und Rupert (4), <i>Die Trapp Familie</i> 01:05/ <i>The Trapp Family</i> 01:03.....	83
Abbildung 8: Detail Plakat, <i>Die Trapp Familie</i> 01:05, <i>The Trapp Familie</i> 01:03	84
Abbildung 9: Symbole des Anschlusses – ein Meer von Hakenkreuzfahnen und das Datum, an dem das Schicksal der Familie Trapp besiegelt wurde, <i>The Trapp Familie</i> 01:09.....	85
Abbildung 10: Besuch beim Manager, <i>Die Trapp Familie in Amerika</i> 00:34, <i>The Trapp Family</i> 01:18.....	86
Abbildung 11: „The End“ oder doch nicht?, <i>Die Trapp Familie in Amerika</i> 01:33, <i>The Trapp Familie</i> 01:45.....	86

11. Quellen

11.1. Primärliteratur

- Trapp, Maria Augusta, *Die Trapp-Familie. Vom Kloster zum Welterfolg*, Wien/ Gütersloh 1959

11.2. Sekundärliteratur

- Andritzky, Christoph, *Die Rechtsstellung des Drehbuchautors*, Berlin/ Leipzig 1931
- Asper, Helmut G., *„Etwas besseres als den Tod...“ – Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*, Marburg 2002
- Baer, William, *Classic American Films. Conversations with the Screenwriters*, Westport 2008
- Barthel, Manfred, *Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm*, Frankfurt/ Berlin 1991
- Becker, Christian, *Königin des westdeutschen Nachkriegsfilms - Die Filmunternehmerin Ilse Kubaschewski (1907 - 2001)*, Dipl.Arb., Hamburg 2006
- Brenner, David, *„The Sound of Music – Eine Legende kehrt heim“/ Vorwort*, In: Salzburger Sound of Music Guide 2011/2012. Eine Verlagsbeilage der Salzburger Nachrichten
- Fechner, Frank, *Medienrecht. Lehrbuch des gesamten Medienrechts unter besonderer Berücksichtigung von Presse, Rundfunk und Multimedia*, Tübingen 2002
- Gschwandtner, Martin, *Auguste Caroline Lammer (1885 – 1937) - Die bisher einzige Bankgründerin Österreichs. Ihre turbulente Geschichte in einer krisenhaften Zeit*, München 2007
- Hauser, Johannes, *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft*, Pfaffenweiler 1989
- Hesse-Quack, Otto, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, München 1969

- Hirsch, Julia Antopol, *The Sound of Music. The Making of America's Favorite Movie*, Chicago 1993
- Hoffmann, Hilmer, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*. Ausstellungskatalog, Frankfurt 1989
- Hubmann, Heinrich, „Das Filmrecht des deutschen Regierungsentwurfes“, In: *Internationale Gesellschaft für Urheberrecht e.V. Schriftenreihe*, Band 26, Berlin-Lichterfelde/ Frankfurt a.M. 1962
- Illustrierte Film-Bühne Nr. 3445, *Die Trapp-Familie (Vom Kloster zum Welterfolg)*
- Illustrierte Film-Bühne Nr. 4500, *Die Trapp-Familie in Amerika*
- Jubin, Olaf, ‚The hills are alive... My songs, my dreams? The Sound of Music in Germany and Austria‘, In: *Studies in Musical Theatre* 7: 2, S. 136-156, doi: 10.1368/smt.7.2.135_1 (Online Ressource)
- Knietzsch, Horst, *Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst*, Leipzig/ Jena/ Berlin 1967
- Maier, Wolfgang, *Spielfilmsynchronisation*, Frankfurt a.M./ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1997
- Mayer, Michael F., *Foreign Films on American Screens*, New York/ London 1985 (Reprint von 1965)
- Mänz, Peter, „Objekte eines Stars“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänz/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 41-56
- Mänz, Peter/ Nils Warnecke, „Ich glaube, ich hatte ein ganz gutes Gespür“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänz/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 9-18
- Moser, Eva/ Richard Winkler/ Harald Müller, *Die Traumfabrikantin. Ilse Kubaschewski (1907-2001) Unternehmerin des deutschen Nachkriegsfilms*, Hrsg. Bayerisches Wirtschaftsarchiv, München 2007
- Nolan Frederick, *The Sound Of Their Music. The Story of Rodgers and Hammerstein*, New York 2002 (erstmal erschienen 1978)
- Ohlrogge, Christina, „Filmographie“, In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Ausstellungskatalog, Hrsg. Peter Mänz, Leipzig 2004, S. 93-101
- Ohne Autor, „Det greift ans Herz“, *Der Spiegel* Ausgabe 4/57 vom 23.01.1957, S. 38-44
- Ohne Autor, „Walter A. Klinger gets UTP Post“ in: *The Billboard* vom 14.03.1953, S. 12

- Reupert, Christine, *Der Film im Urheberrecht. Neue Perspektiven nach hundert Jahren Film*, Baden-Baden 1995
- Segrave, Kerry, *Foreign Films in America. A History*, Jefferson, North Carolina/ London 2004
- Sigl, Klaus/ Werner Schneider/ Ingo Tornow, *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949-1985*, München 1986
- Sobotka, Jens U., *Die Filmwunderkinder. Die Filmaufbau GmbH Göttingen. Geschichte eines westdeutschen Filmproduktionsunternehmens unter besonderer Berücksichtigung der Person Hans Abichs*, Dissertation, Münster 1997
- Sprenkmann, Wolfgang, *Zum Filmurheberrecht*, Heidelberg 1936
- Strasser, Christian, *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg – Salzburg im Film*, Wien/ St. Johann im Pongau 1993
- Sutermeister, Peter, *Das Urheberrecht am Film*, Basel 1955
- Theis, Wolfgang, "27 Millionen Zuschauer können nicht irren! Ruth Leuweriks Welterfolg mit der Trapp-Familie", In: *Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre*, Hrsg. Peter Mänzl/ Nils Warnecke, Berlin 2004, S. 19-22
- Ulrich, Rudolf [Hrsg.], 'Paul Kohner' in Österreicher in Hollywood, Wien 2004, S. 242
- Wagenhofer, Alfred, *Bilanzierung & Bilanzanalyse. Eine Einführung für Manager*, Wien 2005
- Whitman-Linsen, Candace, *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt a.M./ Berlin/ New York/ Paris/ Wien 1992
- Wilk, Max, *The Making of The Sound of Music*, New York 2007

11.3. Gesetzestexte

- Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, Fassung vom 19. Juni 1901, bekannt gemacht am 28. Juni 1901 im Deutschen Reichsgesetzblatt 1901, Nr. 27, S. 227 - 239, Online-Ressource http://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_Literatur_und_der_Tonkunst [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Ausfertigungsdatum: 09.01.1907, <http://www.gesetze-im-internet.de/kunsturhg/BJNR000070907.html> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

- Verordnung zur Ausführung der am 13. November 1908 zu Berlin abgeschlossenen revidierten Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst, Ausfertigungsdatum: 12.07.1910, http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/_bkbern_berlinav/gesamt.pdf [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht, Ausfertigungsdatum: 13.12.1934, <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/urhschrverlg/gesamt.pdf> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), Ausfertigungsdatum: 09.09.1965, <http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/BJNR012730965.html> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]

11.4. Archivalische Quellen

Sämtliche in der Arbeit verwendete, archivalische Quellen sind Teil des Nachlasses der Gloria-Film, der sich im Bayerischen Wirtschaftsarchiv in München befindet. Die direkt zitierten Dokumente werden hier einzeln aufgelistet.

- Schachtel mit den Bilanzen/ Jahresabschlüssen der Divina Film GmbH von 1955 bis 1982
 - Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1966 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange
 - Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1968 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange
 - Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1975 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange
 - Bericht über die Prüfung des Jahresabschlusses zum 30.9.1977 der Firma Kommanditgesellschaft Divina-Filmproduktionsgesellschaft GmbH & Co, von Dr. Annemarie Bange
- Mappe Georg Hurdalek gegen K.G. Divina-Film GmbH & Co. und Gloria-Film Ilse Kubaschewski, Landesgericht München I, 7. Zivilkammer, Az.: 7 O 150/64, (handschriftlicher Zusatz: Oberlandesgericht München – 6. Zivilsenat, Az.: 6 U 2497/64)

- Vertrag zwischen Divina-Film-Produktion GmbH und Georg Hurdalek vom 11.5.56
- Klageschrift von Rechtsanwalt C.H. Tuerck vom 20.7.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer
- Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober vom 16.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer
- Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober vom 25.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer, S. 5 f.
- Schreiben von Rechtsanwalt Tuerck vom 29.9.1964 an das Landesgericht München I 7. Zivilkammer
- Schreiben von Möhring et al. vom 24.2.1965 an das Oberlandesgericht München 6. Zivilsenat
- Schreiben von Rechtsanwalt Tuerck vom 15.6.1965 an das Oberlandesgericht München 6. Zivilsenat
- Schreiben von RA Tuerck vom 5.5.1966 an das Oberlandesgericht München, 6. Zivilsenat
- Urteil des Landesgerichts München I im Rechtsstreit Hurdalek gegen Divina/Gloria vom 16.6.1966
- Revisionsbegründung von Rechtsanwalt Dr. Möhring vom 11.7.1967 an den Bundesgerichtshof Karlsruhe Zivilsenat
- Mappe Korrespondenz mit Prof. Derenberg bezüglich „Hurdalek“; Gloria-Ansprüche gegen die amerikanischen Partner des sog. „Musical-Vertrages“
 - Schreiben von Rechtsanwalt Dr. Schober an Prof. Derenberg vom 22.11.1966
- Ordner Bilanzanlagen 1957:
 - Schlussfabrikationsstand vom 31.12.1957 für den Film „Die Trapp Familie“/ Produzent Divina-Film G.m.b.H, in: Mappe Schlussbuchungen
- Ordner Divina-Aktennotizen ohne Datums- bzw. Jahresangabe
 - Schreiben von Dr. Joachim Hoffmeister, Olympia-Verlag GmbH. Nürnberg, an Utz Utermann vom 15.10.1956
 - Abschrift eines Briefes von Karl O. Hierl an Utz Utermann vom 16.10.1956
 - Schreiben von Utz Utermann an Klaus Brüne von der Katholischen Filmkommission vom 18.10.1956
 - Eilmitteilung von Utz Utermann an Walter Traut vom 16.10.1956
 - Mitteilung von Walter Traut an Ilse Kubaschewski vom 28.1.1957
 - Mitteilung von Walter Traut an Ilse Kubaschewski, Herrn Adam und Herrn RA Corell vom 27.06.1958
- Mappe TV USA 66

- Schreiben von Walter Traut an Republic Pictures, Dr. Goldschmidt, vom 5.6.1966
- Film-Aufstellung vom 7.6.1966
- Mappe Weltvertrieb Gloria 60/61
 - Interne Mitteilung „Betr. Weltvertrieb der Gloria-Staffel 1960/61“ von Walter Traut an Ilse Kubaschewski vom 11.11.1960
 - Interne Mitteilung „Auswertungsmöglichkeiten der GLORIA-Filme in Südamerika“ von Eberhard Meichsner an Ilse Kubaschewski, Walter Traut, Herrn Ruhnke und Herrn Dr. Steffen vom 6.9.1960
- Produktionsakt Trapp II
 - Mitteilung von RA Correll an Ilse Kubaschewski vom 14.5.1959

11.5. Internetquellen

Von häufig verwendeten Quellen wird hier jeweils nur die Homepage aufgeführt. Die jeweils zitierten Seiten finden sich in diesem Fall mit genauem Link und Datum des letzten Aufrufes in den Fußnoten.

- Amazon Deutschland <http://www.amazon.de/>
- Amazon USA, <http://www.amazon.com/>
- Box Office, All-Time Domestic Gross Adjusted, <http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Come Lord Jesus-Gebet, http://www.worldprayers.org/archive/prayers/celebrations/come_lord_jesus_be_our.html [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- CONTINENTAL FILM CORPORATION Establishment, Eintrag im Handelsregister des Amts für Justiz, Landesverwaltung des Fürstentum Liechtenstein, <http://www.oera.li/webservices/HRG/HRG.aspx/getHRGHTML?chnr=0001007058&amt=690&toBeModified=0&validOnly=11000&lang=1&sort=0> [zuletzt aufgerufen am 21.08.2014]
- Devisenkurse der Frankfurter Börse/ 1 USD = ... DM/ Vereinigte Staaten, http://www.bundesbank.de/Navigation/DE/Statistiken/Zeitreihen_Datenbanken/Makrooekonomische_Zeitreihen/its_details_value_node.html?tsId=BBK01.WJ5009 [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Jitterbug, Begriffserklärung aus Meyers Online-Lexikon, <http://lexikon.meyers.de/wissen/Jitterbug> [zuletzt aufgerufen am 15.11.08]
- Ebay USA, <http://www.ebay.com/>

- Filmography der Fa. Titra, <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/organisation/146598?view=credit> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Lexikon der Filmbegriffe, *Hays-Code*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Lexikon der Filmbegriffe, *Parufamet-Vertrag*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1472> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]
- Lexikon Zweiter Weltkrieges, *Office of Strategic Services*, http://www.lexikon-zweiter-weltkrieg.de/Office_of_Strategic_Services [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]
- Manuscript Register Twentieth Century - Fox Filmscripts, <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/MSC/ToMsc350/MsC302/msc302.html> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Nachruf für Michael F. Mayer veröffentlicht am 16. April 2011, <http://www.legacy.com/obituaries/lohud/obituary.aspx?n=michael-f-mayer&pid=150299426> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- *Overview of the Walter Klinger papers*, Eintrag des Online Archive of California, <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/hoover/2002C56.pdf> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]
- Salzburger Marionettentheater, <http://www.marionetten.at/> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- Salzburg.ORF.at, „Sound of Music“-Museum in Warteschleife“, ORF-Onlinebericht vom 10.11.2013, <http://salzburg.orf.at/news/stories/2613999/> [zuletzt aufgerufen am 19.09.2014]
- The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/>
- Thompson, Howard, „The Trapp Family“, Filmkritik, In: The New York *nytimes.com*, 31. August 1961, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E07E7DA123DEE3ABC4950DFBE66838A679EDE> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]
- Titra, <http://www.titra.com/> [zuletzt aufgerufen am 22.09.2014]
- USC Shoah Foundation. The Institute for Visual History and Education, About the Institute, <http://sfi.usc.edu/about/institute> [zuletzt aufgerufen am 08.08.2014]
- Volksoper Wien, <http://www.volksoper.at/>

11.6. Medien

- *Die Trapp Familie* (1956). Regie: Wolfgang Liebeneiner. DVD-Edition der Kinowelt Home Entertainment 2004
- *Die Trapp Familie in Amerika* (1958). Regie: Wolfgang Liebeneiner. DVD-Edition der Kinowelt Home Entertainment 2004
- "Julie Andrews Remembers", Film-Dokumentation, In: *The Sound of Music 40th Anniversary Edition*, DVD 2 – Bonusmaterial
- Klinger, Hertha. Interview 33212 (geführt am 26. Aug. 1997). Visual History Archive. USC Shoah Foundation. 2011. Web 08.08.2014
- Klinger, Walter. Interview 35951 (geführt am 26. Aug. 1997). Visual History Archive. USC Shoah Foundation. 2011. Web 08.08.2014
- "On location with The Sound of Music", Film-Dokumenation, In: *The Sound of Music 40th Anniversary Edition*, DVD 2 - Bonusmaterial
- *Rodgers & Hammersteins The Sound of Music. Meine Lieder meine Träume* (1965), Regie: Robert Wise, 40th Anniversary Edition der Twentieth Century Fox 2005, 2 DVDs
- *The TRAPP FAMILY* (1960). Regie: Wolfgang Liebeneiner. English Adaption written and directed by Lee Kresel. VHS-NTSC-Videokassette, Burbank Video, für die Analyse auf DVD überspielt