

Philipp Stiasny / Jürgen Kasten / Frederik Lang (Hg.)

Ufa international

Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen



et+k

edition text + kritik

Ufa international

Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen

Ufa international

Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen

Herausgegeben von

Philipp Stiasny, Jürgen Kasten und Frederik Lang

et+k

edition text + kritik

Der Druck dieses Buches wurde gefördert
durch die Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst



BILD-KUNST

Mit freundlicher Unterstützung
durch CineGraph Babelsberg e.V.



CINEGRAPH Babelsberg

Redaktionelle Mitarbeit: Oliver Hanley

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-873-9

E-ISBN 978-3-96707-525-0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Werkfoto von den Dreharbeiten zu *DIE LETZTE KOMPAGNIE*
(Deutschland 1930, Regie: Kurt Bernhardt) © Deutsche Kinemathek

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Philipp Stiasny

Eine Reise durchs Universum.

Die internationale Ufa 1917–1962 9

Stars, Stoffe, Sprachversionen. Koproduktionen und Filme für den internationalen Markt

Frederik Lang und Philipp Stiasny

Welche Sprache spricht die Ufa? Polnische Spanier, englische

Ungarn und französische Berliner zwischen 1918 und 1933 19

Michael Wedel

Die Ufa-Connection. Hitchcock in Babelsberg 37

Tobias Nagl

Interplanetarische Produktionsstrategien. Die Ufa und

der deutsche Science-Fiction-Film 1925–1939 55

Globale Ansprüche, lokale Partner. Vertrieb und Auswertung im Ausland

Wolfgang Fuhrmann

Guter Ruf und große Pläne.

Die Ufa in Lateinamerika 1919–1942 73

Karina Pryt

Eine schwierige Beziehung. Die Ufa in Polen 1918–1939 93

Karl Sierek

Die Ufa in Japan und China. Prolegomena zur politischen

Ökonomie globaler Filmexpansion zwischen 1923 und 1945 109

Roel Vande Winkel

Rekordeinnahmen und Kassengift. Die Ufa-Auslandsabteilung

und der deutsche Filmexport im Zweiten Weltkrieg 127

Eine deutsch-amerikanische Beziehung. Die Ufa und Hollywood

Thomas J. Saunders

Weltmarktphantasien aus Babelsberg. Die Ufa und die Hollywood-Studios in den 1920er Jahren 147

Patrick Rössler

»Jeder Ufa-Film ein Schlager!« Zur Presse- und Werbearbeit der Ufa im In- und Ausland 167

Rolf Giesen

Der Ritt auf der Kanonenkugel. Der deutsch-amerikanische Techniktransfer und die Abteilung Filmtrick der Ufa 183

Die Aufklärung der Welt. Die Kultur- und Werbefilme der Ufa

Anja Laukötter

Erzieherisch, unterhaltsam, sensationell. Ufa-Kulturfilme in den USA der 1920er Jahre 197

Natasha Poljakowa

Zwischen ewiger Jugend und dialektischem Materialismus. Ufa-Kulturfilme in der Sowjetunion 1923–1931 215

Ralf Forster

Mit dem Werbefilm zu neuen Ufern. Der Henkel-Großfilm WÄSCHE – WASCHEN – WOHLERGEHEN (1932) und die Ufa-Werbefilmabteilung 229

Viel Rot und wenig Plan. Wirtschafts- und Strukturgeschichte der Ufa

Jürgen Kasten

Hehre Ziele, hohe Schulden. Die wirtschaftliche Dauerkrise der Ufa 1918–1927 245

Jürgen Kasten

Auf der Suche nach dem Welterfolg. Die Eigen- und Auftragsproduktion der Ufa 1918–1929 265

Armin Jäger

Kein Morgenrot im Ausland. Die Einspielergebnisse der Ufa 1929–1936 283

Geehrt und geächtet. Emigration und Exil jüdischer Ufa-Mitarbeiter*Christian Rogowski*

Verwöhnt, verehrt, vertrieben. Der Starregisseur
Ludwig Berger zwischen Berlin, Hollywood und Amsterdam 303

Jan-Christopher Horak

Der Weg ins Exil. Robert Liebmann, Erik Charell
und die Entlassung der jüdischen Ufa-Mitarbeiter 1933 321

**Die Sprache der Mode. Kostüme und Kontinuitäten zwischen
Marlene Dietrich und Marika Rökk***Tatjana Tschagina*

Das gibt's nicht nur einmal. Ein Wiedersehen mit der Ufa
im sowjetischen Kino der Stalinzeit 339

Mila Ganeva

Kleider machen Filme. Die Kostümabteilung
der Ufa 1938–1945 353

Die Ufa nach der Ufa. Überläufer, Juristen und Verwalter*Ralf Schenk*

Altfilme zum Neuanfang. Die Überläufer von der Ufa
zur DEFA 1945–1954 369

Stefanie Mathilde Frank

Neuer Staat, alte Rechte? Die Ufa und das Urheberrecht
in den 1950er Jahren 385

Michael Töteberg

Betrüger, Banker, Bürokraten. Die Deutsche Bank
und die Ufa 1956–1962 401

Dank 417

Abbildungsverzeichnis 419

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 423

Abkürzungsverzeichnis 429

Filmregister 431

Personenregister 439

UFA

NORWEGEN
SCHWEDEN
DANEMARK
JAPAN
LETLAND
HOLLAND
POLEN
HOLLÄNDISCH INDIEN
DEUTSCHLAND
TSCHECHOSLOWAKEI
ÖSTERREICH
KRIEM
UNGARN
RUMÄNIEN
VONUGOSLAVIEN
BULGARIEN
ITALIEN
GRIECHENLAND
TÜRKEI
ÄGYPTEN
ARGENTINIEN
BRASILIEN
MEXIKO
PORTUGAL
SPANIEN
SCHWEIZ

D.F.V.G.

**INTERNATIONALE
FILM VERTRIEBS GESELLSCHAFT M.B.H.
BERLIN W.9
KOETHENERSTR. 1-4
AUSLANDSVERTRETUNG DES UFA KONZERNS.**

Von Berlin aus in die Welt. Das Vertriebsnetz der Ufa auf einer Anzeige der Auslandsvertretung von 1920.

Eine Reise durchs Universum

Die internationale Ufa 1917–1962

Nie wieder war der deutsche Film so international und vielsprachig wie in den 1920er und 1930er Jahren, nie wieder hatte er eine solche globale Ausstrahlung. Nach Berlin und Babelsberg kamen Filmschaffende aus aller Welt, und die Filme, die hier entstanden, liefen in Argentinien und Australien, in Norwegen und Südafrika, in Indien und China.

Im Zentrum dieser vitalen Filmbranche stand die Universum Film AG, kurz Ufa. Sie war der größte europäische Filmkonzern und der einzige, der sich Hollywoods rasch wachsender Dominanz auf dem Weltmarkt entgegenstellte. Aktiv war die Ufa in allen Bereichen der Filmindustrie – in der Produktion, in Vertrieb und Verleih und im Kinobetrieb. Unter dem weiten Dach der Ufa und ihrer Tochterfirmen entstanden aufwendige Monumentalfilme, Serien mit beliebten Stars, Krimis und Komödien, Kulturfilme in Grönland, am Amazonas und in der Sahara, künstlerische Experimente und standardisierte Fabrikware. Mit der Ufa als Marke verbanden sich technische Qualitäten, hohe Schauwerte, ästhetische Innovationen und international geschätzte Regisseure und Stars, die vielfach selbst aus dem Ausland stammten. Nicht wenige setzten ihre Karriere später in Hollywood fort.

Welche Anziehungskraft die Ufa in dieser Phase entwickelte, zeigte sich auch daran, wer dort lernen und arbeiten wollte: Nur wenige Jahre, nachdem sich junge Männer aus Deutschland und Großbritannien auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs zu Hunderttausenden umgebracht hatten, kam auch Alfred Hitchcock 1924/25 nach Berlin und wirkte erst als Regieassistent, dann als Regisseur an mehreren deutsch-britischen Koproduktionen mit. Besonders fasziniert war er von Friedrich Wilhelm Murnau, der in Babelsberg gerade *DER LETZTE MANN* mit Emil Jannings drehte. Hitchcock bewunderte Murnaus Ideale und beherzigte sie sein Leben lang: eine rein visuelle Sprache, Esperanto für die Augen!

Dabei war die Ufa von Anfang an von einem Widerspruch geprägt: Gegründet wurde sie 1917 im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs auf Betreiben kaiserlicher Offiziere und national eingestellter Bankiers und Industrieller nicht allein als machtvoll Instrument der Propaganda und psychologischen Kriegsführung. Es ging ebenso um Weltgeltung und die Expansion

in die damals von der deutschen Armee kontrollierten Gebiete Osteuropas. Dass die Ufa in den Jahren danach zum Aushängeschild eines neuen und demokratisch regierten Deutschlands wurde, ist eine historische Ironie.

Dieses Buch widmet sich den internationalen Ambitionen und Strategien der Ufa und den damit verbundenen wirtschaftlichen und künstlerischen Fragen. Zwar feierte die Ufa 2017 ihr 100. Firmenjubiläum, doch von einer wirklich internationalen Ausstrahlung und Wahrnehmung der Ufa, deren Markenrechte sich seit Langem im Besitz des Medienkonzerns Bertelsmann befinden, kann schon seit den frühen 1960er Jahren keine Rede mehr sein. Damals endete das Engagement der Ufa im Bereich der Filmproduktion fürs Kino. Selbst wenn unter dem Namen Ufa auch in der Gegenwart noch Fernsehfilme gedreht werden, die ins Ausland verkauft werden oder in Koproduktion entstehen, wäre es doch ziemlich weit hergeholt, diese heutige Firma in eine Linie mit jener »Traumfabrik« zu stellen, die die Ufa in der Weimarer Republik und im »Dritten Reich« war. Der zeitliche Bogen, den dieses Buch spannt, reicht deshalb nicht von 1917 bis heute, sondern bis 1962.

Was Expansion und Dominanz in Europa anging, fanden die Produkte der Ufa im Zweiten Weltkrieg ihre größte Verbreitung, als sie zu einem staatlichen Konglomerat gehörte und vor allem systemkonforme Unterhaltung produzierte. Die Verstaatlichung und Zusammenführung der gesamten deutschen Filmproduktion ab 1942 erfolgte ganz selbstverständlich unter dem eingeführten Markennamen Ufa, jetzt bezeichnet als Ufa-Film GmbH, kurz Ufi. Ihre Filme liefen damals im neutralen Ausland und unter deutschem Druck in den von der Wehrmacht mit Waffengewalt eroberten und drangsalierten Ländern. Zum ersten Mal machte die Ufa richtig Profit, wobei die an der Kinokasse erzielten Gewinne mittelbar zur Verlängerung des Krieges beitrugen. Um eine solche Verquickung staatlicher, ideologischer, militärischer und wirtschaftlicher Macht, wie sie schon die Gründung im Jahr 1917 charakterisiert hatte, ein für alle Mal zu beenden, wurde die Ufa als marktbeherrschender Konzern nach dem Zweiten Weltkrieg von den Alliierten aufgelöst. Was danach kam, waren erfolglose Versuche, an alte Zeiten anzuknüpfen.

Feiern und forschen. Die Geschichte der Ufa ist heute zu großen Teilen erforscht. Jubiläen gaben dazu wichtige Anstöße. Mitten im Zweiten Weltkrieg erschienen 1943 zum 25. Firmenjubiläum der von Hans Traub herausgegebene Band *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens* und Otto Kriegks *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*. Die Unternehmensgeschichte wurde darin aus nationalsozialistischer Perspektive

auf ihre nationale und ideologische Bedeutung hin interpretiert. Während 1967/68 anscheinend niemandem zum Feiern zumute war und das 50. Jubiläum quasi ausfiel, markierte das 75. Jubiläum 1992 einen Wendepunkt: Als aktive Firma spielte die Ufa damals zwar keine größere Rolle, dafür strahlte der Mythos der alten, 1945 untergegangenen Ufa umso heller – und dieser Mythos wurde nun einer grundlegenden Revision unterzogen. Weit über den direkten Anlass hinausgehend, begann damals eine sehr produktive neue Phase der Erforschung der deutschen Filmgeschichte. Klaus Kreimeier mit *Die Ufa-Story* und Hans-Michael Bock und Michael Töteberg mit dem schwergewichtigen *Ufa-Buch* legten 1992 Publikationen vor, die in ihrer Urteilskraft und Vielfalt bis heute Maßstäbe setzen.¹ Das *Ufa-Buch* richtete die Aufmerksamkeit auch verstärkt auf die Internationalität des Konzerns und seine Arbeitsstrukturen.

Seit dem Erscheinen von *Die Ufa-Story* und dem *Ufa-Buch* sind viele Aspekte und Themenkomplexe, die dort am Rande auftauchten, genauer untersucht worden. Das gilt beispielsweise für die Umstände der Ufa-Gründung, die Ufa-Kulturfilme, den Werbefilm und die Sprachversionsfilme.² Aufgearbeitet sind auch die Filmbeziehungen Deutschlands zu den USA, zu Schweden, Indien, Japan und China, in denen die Ufa stets eine wichtige Rolle spielte.³ Erste Studien liegen überdies zu den Filmbeziehungen zu Dänemark, Russland, Frankreich, der Tschechoslowakei und Italien vor.⁴ Näher beleuchtet wurde die Rezeption von Ufa-Filmen in Ländern wie Brasilien, Palästina und Südafrika, in denen die Ufa im Vergleich mit Hollywoodfilmen allerdings schwach vertreten war.⁵ Nicht zuletzt ist das Filmexil von aus Deutschland vertriebenen jüdischen Ufa-Mitarbeitern umfassend erforscht worden.⁶

Wie das Kino der Weimarer Republik ist das Kino des »Dritten Reichs« im Allgemeinen gut erforscht. Einerseits schrieben sich die Nationalsozialisten die Bekämpfung »kosmopolitischer« Einflüsse auf ihre Fahne und stellten vermehrt »nationale Filme« her; andererseits träumte Propagandaminister Joseph Goebbels von einem deutschen Hollywood mit internationaler Anziehungskraft.⁷ Dieser Widerspruch prägte auch die bereits eingehend beschriebenen Handelsbeziehungen zwischen den amerikanischen Großstudios und dem nationalsozialistischen Deutschland.⁸ Nach dem Beginn von Hitlers Diktatur waren deutsche Filme zwar weiterhin auf dem internationalen Markt präsent, doch ihr Anteil nahm trotz ausländischer Stars wie Zarah Leander und Marika Rökk im Verlauf der 1930er Jahre immer mehr ab.

Erst unter den besonderen Bedingungen des Zweiten Weltkriegs und der Okkupation anderer Länder konnte die deutsche Filmindustrie erneut

expandieren, mit der Ufa vorneweg.⁹ In den Kriegsjahren prägten deshalb auch deutsche Filme die Kinokultur in besetzten Ländern wie Frankreich, den Niederlanden und Luxemburg sowie im neutralen Spanien.¹⁰ Beiträge zur Ufa-Auslandsabteilung im Zweiten Weltkrieg und zur Bedeutung der französischen Vertriebsfiliale der Ufa, der Alliance Cinématographique Européenne (ACE), enthielt zuletzt der 2017 im 100. Jahr der Ufa-Gründung erschienene Band mit dem programmatischen Titel *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*.¹¹

Das Universum im Überblick. Während zu vielen Aspekten der internationalen Ufa-Aktivitäten bereits Untersuchungen vorliegen, fehlt ein Überblick auf dem heutigen Stand der Forschung. Diesen Überblick will *Ufa international* geben: Das Buch stellt das Thema in seiner Vielfalt vor und präsentiert dazu neben Beiträgen, die an frühere Arbeiten anknüpfen, ganz neue Beiträge zu Personen, Ländern und Strukturen. Einen kräftigen Schub hat die Forschung dabei in den letzten Jahren durch die Digitalisierung von Archiv- und Bibliotheksbeständen und die dadurch entstandenen Recherchemöglichkeiten erhalten. Neue Fragen tauchen auf: Wann, wo und wie lange sind Ufa-Filme überhaupt im Kino gelaufen? Und in welcher Sprachfassung? Wie wurden sie im Ausland rezipiert? Zeitungsanzeigen aus Ungarn, Island, Brasilien oder Palästina können diese Informationen liefern. Früher musste man um die Welt reisen, um das herauszufinden; heute genügen Neugierde und Zeit – und ein Zugang zu digitalen Bibliotheken.

Aus 23 verschiedenen Perspektiven und gegliedert in acht Abschnitte beleuchtet dieses Buch die Aktivitäten der Ufa und ihr Verhältnis zum internationalen Markt zwischen 1917 und 1962. Der Fokus liegt dabei weniger auf der Analyse beispielhafter Filme als auf der Beschreibung wirtschaftlicher, politischer und kultureller Zusammenhänge und Formen des internationalen Austauschs.

Die Ufa war ein Konzern der vielen Sprachen. Der erste Abschnitt behandelt die aus vielen verschiedenen Ländern zur Ufa kommenden Stars, ihren Akzent und die strategische Ausrichtung auf Sprachversionen in der frühen Tonfilmzeit. Darüber hinaus geht es um die schöpferische Zusammenführung und Transzendierung nationaler Stile, ob nun in deutsch-schwedischen oder deutsch-britischen Koproduktionen. Mit dem Science-Fiction-Film gerät zudem ein Genre in den Blick, in dem sich die Ufa mit Geschichten international hervortat, die mitunter die Grenzen von Raum und Zeit überwand. Eine besondere Form der internationalen Kommunikation verband sich im Film auch mit Mode, Kostümen und Accessoires. Die Kontinuitäten

reichen dabei von Marlene Dietrichs keckem Zylinder in *DER BLAUE ENGEL* (1930), der in sowjetischen Musicals der Stalinzeit wiederauftaucht, bis zu den prachtvollen Gewändern von Marika Rökk im Zweiten Weltkrieg.

Von Beginn an produzierte die Ufa auch Großfilme, deren Stoff und Machart eine internationale Qualität besaß. Zugleich schuf sie mit Hilfe ausländischer Filialen und Vertriebspartner ein weltweites Netzwerk, um ihre Produkte in die Kinos zu bringen, wie Fallstudien zu Lateinamerika, Polen, Japan und China sowie zur Ufa-Auslandsabteilung im Zweiten Weltkrieg im folgenden Abschnitt zeigen. Dass dies keineswegs reibungslos funktionierte, verdeutlicht das Beispiel Polen, wo die Ufa sich zwar mit hohen Summen an Verleih- und Kinobetrieben beteiligte, dieses Engagement aber aufgrund historisch gewachsener Vorbehalte gegen Deutschland nicht öffentlich machen konnte. Die Herkunft der Ufa-Filme wurde deshalb verschleiert. Selbst einer der erfolgreichsten Exportfilme der Ufa, Ernst Lubitschs *MADAME DUBARRY* (1919), lief im Ausland lange als quasi staatenloser Film.

Größter Konkurrent, aber auch größtes Vorbild für die Ufa war in vieler Hinsicht Hollywood. Bereits ab 1920 zielte die Ufa auf Erfolge auf dem riesigen amerikanischen Markt, was ihr trotz einiger Kassenschlager aber nur selten gelang. Umgekehrt drängten auch die Amerikaner auf den deutschen Markt und gingen zu diesem Zweck im Parufamet-Abkommen sogar eine Kooperation mit der wirtschaftlich angeschlagenen Ufa ein. Parallel dazu gab es einen deutsch-amerikanischen Technologietransfer im Bereich der Trickaufnahmen und Spezialeffekte sowie einen starken Einfluss amerikanischer Marketingmethoden auf die Werbe- und Pressearbeit der Ufa.

Neben Spielfilmen produzierte die Ufa immer auch Kulturfilme, die keinen kommerziellen, sondern primär einen bildenden Anspruch hatten. Ihre Existenz hing von staatlichen Fördermaßnahmen ab. Neben sehr teuren künstlerischen Prestigefilmen wie *DIE NIBELUNGEN* (1924) und *FAUST* (1926) waren es vor allem diese Filme, mit denen sich die alte Idee einer nationalen Sendung und einer Kulturnation verband. Im Ausland gefragt waren besonders Kulturfilme zu sexuellen Themen, deren Export – etwa in die Sowjetunion und nach Amerika – durchaus hürdenreich war. Während die Kulturfilme im Ausland quasi als Botschafter deutschen Wissens und deutscher Werte auftraten, stellte die Ufa als Auftragnehmerin auch Werbefilme her, die für deutsche Industrieprodukte warben.

Die weitverzweigten internationalen Handelsbeziehungen, die Produktvielfalt und das große Renommee der Ufa können nicht verdecken, dass der Konzern lange Zeit betriebswirtschaftlich schlecht geführt wurde,

eine enorme Schuldenlast mit sich herumschleppte und seine Potenziale nicht ausschöpfte. Riesige Fehlinvestitionen im Ausland und ineffiziente Strukturen in Produktion und Verleih sind nur zwei Faktoren von vielen, die die Ufa fast die gesamten 1920er Jahre hindurch belasteten. Ab 1933 trugen auch die neuen Machthaber und das von ihnen verkörperte Deutschlandbild zum rapiden Einbrechen der Exporterlöse bei, die vorher etwa 40 bis 50 Prozent der gesamten Einspielergebnisse ausgemacht hatten. Dennoch träumte die Führung der Ufa weiter vom Erfolg im Ausland, der sich aber erst im Zweiten Weltkrieg einstellte – auch wegen des Einfuhrverbots für amerikanische Filme.

Trotz vieler Kontinuitäten bilden der Machtantritt der Nationalsozialisten und die Entlassung fast aller jüdischen Ufa-Mitarbeiter eine Zäsur in der Geschichte der Ufa – und in der gesamten deutschen Filmgeschichte. Verdankte die Ufa ihren internationalen Ruhm auch ihren jüdischen Mitarbeitern, so wurden diese ab 1933 geächtet, ins Exil vertrieben und ermordet. Die gebrochenen Biografien von Ludwig Berger, Robert Liebmann und Erik Charell sind hier beispielhaft.

Eigentlich endet die Geschichte der Ufa als international ausgerichteter Filmkonzern 1945. Doch auch nach der Auflösung durch die Alliierten waren Ufa-Filme noch für etliche Jahre im Ausland zu sehen, etwa in Gestalt von Überläuferfilmen, die erst nach 1945 fertiggestellt wurden und in der UdSSR zum Einsatz kamen. Jahrzehntlang beanspruchte die in West-Deutschland tätige, in Liquidation befindliche Firma die Rechte an früheren Welterfolgen. Und wie schon 1917 arbeitete man in einer Allianz aus Politik und Bankwirtschaft an der Wiederherstellung eines vertikal organisierten Konzerns. Das gelang nicht. 1962 endete die Kinoproduktion der Ufa.

Ihrem Selbstverständnis nach war die Universum Film AG, kurz Ufa, fürs ganze Universum zuständig. Dieses Buch lädt ein zu einer Reise durch dieses Universum.

- 1 Vgl. Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992; Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt am Main 1992. Für einen Überblick vgl. auch Giovanni Spagnoletti (Hg.): *Schermi Germanici. Ufa 1917–1933*. Venedig 1993.
- 2 Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*. Berlin 2004; zum Kulturfilm vgl. v. a. Klaus Kreimeier, Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumen-*

- tarischen Films in Deutschland. Bd. 2: Weimarer Republik 1918–1933. Stuttgart 2005; Ralf Forster: *Ufa und Nordmark. Zwei Firmengeschichten und der deutsche Werbefilm 1919–1945*. Trier 2005; Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München 2009.
- 3 Vgl. Thomas J. Saunders: *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley u. a. 1994; Patrick Vonderau: *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939*. Marburg 2007; Eleanor Halsall: *The Indo-German beginnings of Bombay Talkies, 1925–39*. PhD School of Oriental and African Studies, University of London 2016; Dies.: Franz Osten and the History of Indo-German Film Relations. In: Tim Bergfelder u. a. (Hg.): *The German Cinema Book*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. London 2020, S. 456–467; Karl Sierek: *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949*. Wiesbaden 2018.
- 4 Vgl. Manfred Behn (Red.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930*. München 1994; Jörg Schöning (Red.): *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920–1930*. München 1995; Sibylle M. Sturm (Red.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. München 1996; Johannes Roschlau (Red.): *Zwischen Barandov und Babelsberg. Deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert*. München 2008; Francesco Bono (Red.): *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München 2011.
- 5 Vgl. Flaviano Bugatti Isolan: *Filmabsatzgebiet Brasilien. Die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren*. Diss. TU-Berlin 2011, einsehbar unter <https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/3063> (letzter Zugriff: 22.6.2020); Ulrike Heikau: *Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina von 1933–1945*. Potsdam 2009; Michael Eckardt: *Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928–1933*. Berlin 2008.
- 6 Vgl. u. a. die Beiträge in der Zeitschrift *Filmexil* (1992–2005) sowie Jan-Christopher Horak (unter Mitarbeit von Elisabeth Tape): *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. 2. erweiterte und korrigierte Auflage. Münster 1986; Helmut G. Asper: »Etwas Besseres als den Tod ...«. *Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*. Marburg 2002; Alastair Phillips: *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris, 1929–1939*. Amsterdam 2004; Tobias Hochscherf: *The Continental Connection. German-Speaking Émigrés and British Cinema, 1927–45*. Manchester 2011; Gerd Gemünden: *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933–1951*. New York 2014; Armin Loacker: *Unerwünschtes Kino. Deutschsprachige Emigrantenfimle 1934–1937*. Wien 2019.
- 7 Vgl. zur Vorbildfunktion Hollywoods u. a. Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, Mass. 1996; Sabine Hake: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001.
- 8 Vgl. Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier 1999; Thomas Doherty: *Hollywood and Hitler, 1933–1939*. New York 2013; Ben Urwand: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge, Mass. 2013.

- 9 Vgl. Roel Vande Winkel, David Welch (Hg.): *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. Basingstoke u. a. 2007.
- 10 Vgl. Jean-Pierre Bertin-Maghit: *Le Cinéma sous l'occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris 1989; Pierre Darmon: *Le Monde du cinéma sous l'occupation*. Paris 1997; Ingo Schiweck: »... weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche«. *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster u. a. 2002; Paul Lesch: *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier 2002; Julio Montero, María Antonia Paz: *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933–1945)*. Madrid 2009.
- 11 Vgl. Rainer Rother, Vera Thomas (Hg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*. Berlin 2017.

Stars, Stoffe, Sprachversionen

Koproduktionen und Filme
für den internationalen Markt

The STADIUM
PITKIN AVE. and CHESTER ST.
One Week Only
Fri. Feb. 4 to Thurs. Feb. 11
Special Prologue, music and effects

Thrilling beyond words
Beautiful beyond description
A harmony of all the emotions

POLA NEGRI
The Famous Continental Star in
"PASSION"
A FIRST NATIONAL ATTRACTION

A MIGHTY EPIC OF THE SCREEN -
5,000 people - 2 years to produce
Love - Laughter - Tears.

Love's Supreme Sacrifice

A Woman's Whim

Svensk-lyskt samarbete

*Tre europiskt berömda
stjärnor*

**BETTY BALFOUR
WILLY FRITSCH
IVAN HEDQVIST**

and

*Ann-Lisa Rydberg, Karin Swen-
ström, Sina Beng, Axel Hallman,
Gunnar Lager, Lovisa Pöschke*

Flickorna

Gyurkowicz

ett intressant filmstapel i 7 akter efter operetten med samma namn.
Regi: RAGNAR HYTTENGAVALLIUS. Musikk: Paul Merbach.
Världens Vårsta Brölle.
Foto: Karl Hoffman.

Uthvett i Finland av

O. Y. UFANAMET A. B.
Helsingfors, V. Henriksgatan 20 — Tel. 3943 — Telegramadress: Ufanamet

A. F. Tjapman teatryckeri, Helsingfors 1927.

“ECREBEL”

Ella queria
Amor... Elle
queria sócio! Ella
era moça, inflamada...
Elle já palmilhava
a róta tortuosa
da maturida-
de...

EMIL JANNINGS
É ANNA STEN

TEMPESTADE DE PAIXÕES

IMPROPRIO P-
MENORES

Um Film da

Apresentado
pelo prog

Segunda
feira

ODEON

Mit der Ufa um die Welt. Anzei-
gen für MADAME DUBARRY aus Amerika
von 1921, DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU
GYURKOVICS aus Finnland von 1927
und STÜRME DER LEIDENSCHAFT aus
Brasilien von 1932.

Welche Sprache spricht die Ufa?

Polnische Spanier, englische Ungarn und französische Berliner zwischen 1918 und 1933

Bei der Ufa fanden Filmschaffende Arbeit, die aus ganz verschiedenen Ländern und Kulturen kamen. Nicht nur sie, sondern auch viele ihrer Filme sprachen mit Akzent – Berlinisch oder Wienerisch, polnisch, tschechisch oder ungarisch, schwedisch, russisch oder englisch, französisch oder italienisch.

Für das Erscheinungsbild der Ufa spielten die ausländischen Filmschaffenden eine wichtige Rolle, denn sie unterstrichen die Weltläufigkeit und internationale Anziehungskraft des größten europäischen Filmkonzerns. Obwohl die Ufa Kind eines Krieges war, dessen Ursachen in Nationalismus und Revanchismus lagen, war sie ihrem Selbstverständnis nach ein moderner Unterhaltungskonzern, der trotz deutschnationaler Prägung international wirken wollte. Ihr Bemühen um Internationalität schloss fast alle Geschäftsbereiche ein – von der Filmproduktion und Finanzierung über die Wahl des Stoffes und die Besetzung bis zu Werbung, Verleih und Vertrieb. Jene, die den Filmen ihren kreativen Stempel aufdrückten, stammten vielfach aus dem Ausland, also Regisseure, Schauspieler und Kameraleute.

Für die Entwicklung des Unternehmens war es von großer Bedeutung, wie vielsprachig, ja multikulturell die Ufa-Filme erschienen. Um dieses Ziel zu erreichen, verfolgte die Ufa in der Zeit der Weimarer Republik – aber teilweise auch danach – mehrere Strategien, die auf die Schaffung und Vermarktung internationaler Stars, auf Synergien durch europäische Koproduktionen und die Nachfrage nach Filmen in der eigenen Landessprache in der frühen Tonfilmzeit zielten. Diese Strategie soll im Folgenden veranschaulicht werden am Beispiel der polnischen Diva Pola Negri, dem ersten internationalen Topstar des Weimarer Kinos, der Praxis der deutsch-schwedischen Koproduktionen, hier an der Komödie *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS / FLICKORNA GYURKOVICS* (1926), und schließlich am Tonfilm *STÜRME DER LEIDENSCHAFT* (1932), der in einer deutschen und französischen Version gedreht wurde und für die Sprachversionsfilme der Ufa steht.

Der Kaiser geht, Negri kommt. In den letzten Wochen des Ersten Weltkriegs, als sich die deutsche Niederlage abzeichnet, es in den deutschen

Großstädten gärt und eine Revolution in der Luft liegt, entsteht in Tempelhof unter der Regie von Ernst Lubitsch der großangelegte Kostümfilm *CARMEN* (1918) in Anlehnung an die Oper des Franzosen Georges Bizet. Eine Zigeunerin verdreht darin einem rechtschaffenen Soldaten den Kopf und führt ihn auf Abwege. Die in Spanien angesiedelte Geschichte erzählt von Freiheitsliebe, dem Verstoß gegen Sitten und Normen, von ungezügelter Sexualität und vom Aufbegehren gegen gesellschaftliche Normen und Autoritäten. Im opernhaften Sujet offenbaren sich radikale Umbrüche. Am 8. November 1918 stellt die zum Ufa-Konzern zählende Produktionsfirma PAGU den Film der Presse vor, am nächsten Tag dankt Wilhelm II. ab, die Republik wird ausgerufen.

Wie ein Sinnbild steht *CARMEN* auch für Ansprüche und Widersprüche der Ufa. Einerseits gehört der Film wie frühere Komödien von Lubitsch »als zersetzendes, korrosives Kino in den vorrevolutionären Kontext.«¹ Ein Beitrag zur psychologischen Kriegsführung und ein Appell zum Durchhalten in schwerer Zeit, wie sich das die militärischen Gründungsväter um General Ludendorff bei der Ufa-Gründung 1917 ausgemalt hatten, war *CARMEN* nicht. Doch mit den propagandistischen Interessen bei der Ufa-Gründung verbanden sich bald primär wirtschaftliche: Die Aktivitäten des neuen Konzerns zielten stets auch auf den internationalen Markt; die propagandistischen Überlegungen schlossen nachhaltige Gewinninteressen keineswegs aus. In dieser Hinsicht weckte *CARMEN* höchste Erwartungen. Ein Kritiker jubelte, dass dieser Film »der deutschen Kinematographie einen ersten Platz auf dem Weltmarkte« erzwingt.²

Wesentlichen Anteil an diesem Erfolg schrieben die Rezensenten Pola Negri zu, dem jüngsten »Stern im Ufahimmel«, der im November und Dezember 1918 noch in drei weiteren Filmen im Kino leuchtete.³ Ihre Popularität in Deutschland verdankte Negri, die fast immer Ausländerinnen mit starker sexueller Ausstrahlung spielte, vor allem ihrer Zusammenarbeit mit Ernst Lubitsch: In den gemeinsamen Filmen überraschte sie ihr Publikum mit einer beispiellosen Mischung aus Vitalität, Komik, Erotik und Dramatik.

Für die Ufa hatten die Lubitsch-Filme mit Negri eine fundamentale Bedeutung, weil sie in Hinblick auf ihr Genre, die Besetzung, die Schauwerte und das Erzähltempo auch internationalen Marktansprüchen genügten und sogar Maßstäbe setzten. Begünstigt durch die während des Krieges erlassenen Einfuhrbeschränkungen, die bis Ende 1920 Bestand hatten, sowie durch die anziehende Inflation konnte in Deutschland zudem viel preiswerter als in Hollywood produziert werden. Zunächst aber stand Deutschland nach Kriegsende ziemlich isoliert da, weil die großen Export-

**Guyra
Star Pictures.**

**Saturday Night, Feb. 28:
POLA NEGRI in
'PASSION.'**

Oh, boy, what a picture! And what a picture for POLA NEGRI
—Daring, Beautiful, Fascinating—she's Pola Negri in this
wonder play of the intimate romance of a little milliner, who
through her beauty and audacity, was carried beyond want and
poverty to a power behind a throne. "PASSION" is a picture you
dare not miss!

Fine Supporting Programme.

2s and 1s, plus tax.

NOTE All Reserved Seats, 6d Extra. Please Phone 138
Yours Faithfully, PEARSON & BROWN.

Cinematográfica VERDAGUER, S. A.

PRESENTA LO MAS GRANDE DE LA PRODUCCION EUROPEA.

Madame Dubarry
(UN DRAMA EN LA CORTE DE LUIS XV)

Magistral Interpretación de POLA NEGRI



Edición U. F. A. Berlin (Representante Monopolio Internacional)

MAJESTADISIMO EXITO
EL ACONTECIMIENTO CINEMATOGRAFICO DE LA TEMPORADA

»Oh, boy, what a picture!« Anzeigen für MADAME DUBARRY aus New South Wales in Australien von 1925 – dort unter dem Titel PASSION – und aus Spanien von 1920.

märkte Frankreich, Großbritannien und die USA verschlossen blieben. Als diese sich 1920/21 öffneten, waren es Lubitschs monumentale Historienfilme, die der Ufa auf dem internationalen Filmmarkt die vorher verschlossenen Türen öffneten.

Für internationale Furore sorgte vor allem MADAME DUBARRY (1919), in dem Pola Negri die kleine Hutmacherin Jeanne spielt, die zur Mätresse des französischen Königs (Emil Jannings) und mächtigsten Frau des Landes aufsteigt und schließlich in der Französischen Revolution auf dem Schafott endet. Mit der Premiere von MADAME DUBARRY weihte die Ufa im September 1919 ihren jüngsten Prachtbau ein, den Ufa-Palast am Zoo. »Die Resonanz auf den Film ist überwältigend, sie öffnet der Ufa den Auslandsmarkt: Österreich, Schweiz (in der Inflationszeit ein wichtiges Devisenland), Italien, auch Frankreich, später England und die USA. Damit verschafft Lubitsch dem deutschen Film das, wonach er in dieser Zeit am stärksten drängt: das erste Stück ›Weltgeltung‹«, resümiert Hans Helmut Prinzler.⁴

Der gefeierte New Yorker Kinostart von MADAME DUBARRY unter dem Verleihtitel PASSION steht im Dezember 1920 am Beginn davon, was die amerikanische Fachpresse in einer Mischung aus Bewunderung und Furcht als »German Invasion« bezeichnete: dem Import von Filmen aus dem Land

des ehemaligen Kriegsgegners, darunter prominent die Produktionen der Ufa und Lubitschs Filme mit Negri. Da das deutsche Ansehen allgemein im Keller war und mit Ablehnung durch das amerikanische Publikum gerechnet wurde, versuchte der amerikanische Verleiher First National, der die nordamerikanischen Verwertungsrechte von Zwischenhändlern erworben hatte, die Herkunft des Films so lange wie möglich zu verschleiern. Mal hieß es, der Film käme aus Italien, dann wurde die französische Herkunft der zugrundeliegenden Geschichte betont oder auf Pola Negris polnische Nationalität hingewiesen; die Anzeigen in der Presse kündigten Negri etwas indifferent als europäischen oder kontinentalen Star an. Zum gebürtigen Berliner Lubitsch fehlte jeder Hinweis auf Deutschland. Es wurde sogar spekuliert, ob er nicht französische Wurzeln habe.⁵ Ironisch bilanziert Curt Riess, Lubitsch sei »in Paris als Wiener, in New York als Pariser, in London als Schweizer« vorgestellt worden.⁶

Gebrochenes Deutsch, beredter Blick. Dass Pola Negri eine Polin war in einer Zeit, in der die deutsch-polnischen Beziehungen wegen anhaltender Grenzstreitigkeiten äußerst angespannt waren, schadete ihrer Beliebtheit in Deutschland nicht. Als die Auseinandersetzung um den Status von Oberschlesien 1921 in Gewaltaktionen umschlug, geriet Negri kurzzeitig ins Fadenkreuz deutscher Nationalisten, die ihr eine antideutsche Einstellung vorwarfen. Negri räumte Sympathien mit »nationalpolnischen« Bestrebungen ein, unterstrich aber, dass sie bei ihrem wohlthätigen Engagement für Kinder in Not nicht auf nationale Unterschiede achte.⁷ Ähnlich wie bei Lubitsch erschien ihre nationale Identität unscharf: Sie selbst beschrieb Negri als »gute Polin«, während einer ihrer Anbeter sie wegen ihrer »feurige[n], sinnliche[n]« Art als besonders deutsche Schauspielerin ansah.⁸

Negris gebrochenes Deutsch klang »ganz seltsam interessant«, schrieb ein Kritiker.⁹ Die Sprache, mit der sich Negri in ihren Filmen ausdrückte, war aber weder Deutsch noch Polnisch, sondern die Sprache des Körpers, seiner Bewegung und vor allem der Blicke. In *MADAME DUBARRY* wirft sie ihren männlichen Kontrahenten und dem Publikum Blicke zu, die frech und voller Lust sind, neugierig, erotisch, begehrend. Dabei erlaubt Lubitschs Blickregie, dass die Zuschauer die Ereignisse aus Jeannes Perspektive erleben: Sie verstehen Jeannes Freude über den Ausbruch aus kleinen Verhältnissen und über die märchenhafte Verwandlung einer Arbeiterin in eine *Grande Dame*, die über Heerscharen von Dienern gebietet und den König nach ihrer Pfeife tanzen lässt. *MADAME DUBARRY* ist die Geschichte einer gesellschaftlichen Außenseiterin, die allein durch Aussehen, Charme und körperliche Freizü-

gigkeit ins Zentrum der Macht vorstößt. Man mag ihr Verhalten nicht immer richtig finden, ihr Charakter aber bleibt rein und unangreifbar.

Richard McCormick sieht in Jeanne – und darüber hinaus in Pola Negri – das Alter Ego von Ernst Lubitsch, dem Sohn eines aus Osteuropa eingewanderten Juden. Die Geschichte von *MADAME DUBARRY* erscheint dann wie eine Metapher für die Wonnen und lebensgefährlichen Risiken des Aufstiegs eines Juden vom gesellschaftlichen Rand ins Zentrum.¹⁰ Lubitsch lässt hier die Rolle des Lehrlings in der Konfektion, die er in den Kriegsjahren in seinen deftigen Komödien aus dem jüdischen Milieu so oft selbst verkörpert hatte, von einer Frau spielen. Sein Film sympathisiert dabei eindeutig mit der weiblichen Heldin und ihrem Wunsch nach Anerkennung und Macht. Dass die Figur der Jeanne, die die sozialen und geschlechtlichen Hierarchien umkehrt und dadurch selbst zu einer Revolutionärin wird, schließlich von den Revolutionären hingerichtet wird, verdeutlicht McCormick zufolge die reservierte Haltung von Lubitsch, der für Liberalität und Toleranz warb, aus der Sicht eines ehemaligen Außenseiters, der aufgestiegen ist, aber der stets manipulierbaren und gewaltbereiten Masse des Volkes misstraut. Wenn man vor diesem Hintergrund fragt, ob Lubitschs Film mit einem bestimmten Akzent spricht, so kann man das bejahen: Es ist der Akzent jener, die mit Witz und Schlauheit nach oben kommen wollen, die sich nach Ansehen und Respekt sehnen und die auch ihren Körper und die damit verbundene erotische Attraktivität ohne schlechtes Gewissen einsetzen.

In Amerika waren Lubitschs Monumentalfilme sehr erfolgreich, fast alle anderen deutschen Filme mit Ausnahme von *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) dagegen nicht, weshalb das dortige Interesse an weiteren Importen schnell verflog. Die tatsächliche Bedeutung der »German Invasion« von 1920/21 lag darin, dass Hollywood den für die internationale Qualität verantwortlichen Filmschaffenden aus Deutschland hochdotierte Verträge anbot. Pola Negri war die erste, die im Herbst 1922 darauf einging. Mit großem Erfolg setzte sie ihre Karriere in den USA fort, auch wenn sie dort meist auf die Rolle der exotischen, erotischen, nichtamerikanischen Frau festgelegt blieb.¹¹ Auf Negri folgte wenig später Lubitsch, dessen Englisch in Amerika stets einen unüberhörbar deutschen Akzent behielt. Mitte der 1920er Jahre verlor die Ufa – zumindest zeitweise – weitere bedeutende Mitarbeiter, die für den internationalen Ruf des Konzerns mitverantwortlich gewesen waren, darunter die Regisseure F. W. Murnau, Ludwig Berger, E. A. Dupont, Paul Leni, Dimitri Buchowetzki und Lothar Mendes sowie die Stars Emil Jannings, Conrad Veidt und Lya de Putti, die dem Ruf Hollywoods folgten.

»**Gemeinschafts-Produktion bedeutet Gemeinschaftserfolg!**« Ein ungarischer Roman, ein englischer Star, ein schwedischer Regisseur und ein deutsches Atelier, dazu noch eine rumänische Schönheitskönigin und Schauspielerinnen aus Bulgarien, Russland und den Niederlanden. Das waren die Zutaten der Verwechslungskomödie *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS / FLICKORNA GYURKOVICS*, einer von zehn deutsch-schwedischen Koproduktionen der Ufa mit der in Stockholm ansässigen A. B. Isepa, einer Tochtergesellschaft der Svensk Filmindustri, zwischen 1925 und 1928.¹² Der 1926 in Berlin-Tempelhof und Budapest gedrehte Film stand unter dem optimistischen Motto: »Gemeinschafts-Produktion bedeutet Gemeinschaftserfolg!«¹³ Die Hauptrolle an der Seite von Willy Fritsch spielte Betty Balfour, die der Ufa-Verleih als »die berühmte englische Filmdiva« vorstellte.¹⁴ Dem deutschen Publikum war Balfour kein Begriff, doch in Großbritannien war sie in den 1920er Jahren der größte einheimische Filmstar und die »einzige britische Schauspielerin [...], die es an Popularität mit den berühmtesten amerikanischen Darstellerinnen aufnehmen konnte.«¹⁵

Vorausgegangen waren dieser »Gemeinschafts-Produktion« tiefgreifende Veränderungen, die zur Abwanderung wichtiger Filmschaffender aus Deutschland nach Hollywood geführt hatten. Mit dem Ende der Inflation und der Einführung der Rentenmark schwanden ab dem Winter 1923/24 die Preisvorteile der Ufa gegenüber ausländischen Produzenten; außerdem drängten die amerikanischen Firmen nun mit Macht auf den deutschen Markt. Sie erreichten nicht die Dominanz wie in anderen europäischen Ländern, sorgten aber für große Unruhe. Eine Folge war ein striktes Quotensystem mit Kontingenten für die Filmeinfuhr, eine andere Folge die Idee von einem »Film Europa«. Wichtige Produktionsländer wie Deutschland, Frankreich und Großbritannien verabredeten gemeinsame Anstrengungen, um gegenüber Hollywood auch außerhalb der einheimischen Märkte konkurrenzfähig zu werden. Im Zuge von »Film Europa« kam es zu einer Reihe von Abkommen zwischen Produktionsfirmen in Deutschland und dem Ausland mit dem Ziel, durch Zusammenlegung von Budgets höhere Produktionskosten aufbringen zu können, diese Mehrkosten durch Verleihabkommen abzusichern und im Ergebnis attraktivere Filme mit besseren Erfolgchancen auf dem internationalen Markt zu schaffen. Die Konsequenz, Europa als einheimischen Markt zu begreifen und sich von dem Traum zu verabschieden, Welterfolge über den amerikanischen Markt anzuvisieren, wurde allerdings nicht gezogen.

Die Ufa, die selbst amerikanische Filme im Verleih hatte, ging den Weg europäischer Koproduktionen denn auch nur zögerlich. Sie betrachtete sich

ASTA-THEATER

BRENGT
DEZE WEEK EEN
GEESTIG, VROOLUK
PROGRAMMA
MET ALS HOOFDNUMMER:

7 Dochters

Betty Balfour Willy Fritsch

COMEDIE NAAR DEN ROMAN VAN FRANS HERCZEG
WELKE ZICH AFSPLEET TE MIDDEN DER SCHILDERACHTIGE
NATUUR VAN HONGARIE, HET LAND DER HARTSTOCHTELIGE
ZIGEUNER-MUZIEK EN BONTE KLEEDERDRACHTEN.
EEN FILM VOL BLIJ-LEVEN. IN DE HOOFDROLLEN :

BETTY BALFOUR
DE GUITIGE ACTRICE.
WILLY FRITSCH
DE CHARMANTE FILMACTEUR.

IN DEZE FILM HEEFT TRUUS VAN AALTEN HAAR
EERSTE ROL GESPEELD VOOR DE CINEMATOGRAFIE.
VERDER UITGEBREID BIJ-PROGRAMMA EN OP ONS TOONEEL

PERKEO
THE MYSTERIOUS MUSICAL WONDER

80-273

»Vol blij leven.« Anzeige aus Den Haag von 1927 für DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS mit besonderem Hinweis auf das Kinodebüt der Niederländerin Truus van Aalten, die ihre Rolle in einem internationalen Wettbewerb gewonnen hatte.

ohnehin als europäischen Primus. Dennoch beteiligte sie sich beispielsweise an den aufwendigen Ausstattungsfilmen DEKAMERON-NÄCHTE / DECAMERON NIGHTS (1924) von Herbert Wilcox und DIE PRINZESSIN UND DER GEIGER / THE BLACKGUARD (1925) von Graham Cutts, die als Koproduktionen mit britischen Partnern entstanden, und etwas später an Nikolai Malikoffs DIE APACHEN VON PARIS / PANAME N'EST PAS PARIS (1927) und Alexander Wolkoffs GEHEIMNISSE DES ORIENTS / SHÉHÉRAZADE (1928) mit französischen und russischen Partnern.¹⁶ Ein eigenes Kapitel sind die deutsch-schwedischen Koproduktionen, die einer schwedischen Initiative entsprangen und denen ein Vertrag zwischen der Ufa und der Svensk von August 1925 zugrunde lag.¹⁷

Bis zu diesem Zeitpunkt war die schwedische Filmindustrie vor allem für sogenannte Schwedenfilme bekannt, die sich, so Fritz Löwe in den hauseigenen *Ufa-Blättern*, durch ihre künstlerische Zielsetzung und »Kulturmission«, durch Bodenständigkeit, »tiefe Innerlichkeit« und »herrliche Landschaftsaufnahmen« auszeichneten. Stilprägend waren hier etwa die Selma-Lagerlöf-Verfilmungen von Mauritz Stiller und Victor Sjöström. Sie wideretzten sich allem Abenteuerlichen und Sensationellen des Genrekinos und bildeten damit einen Gegenentwurf zur schnelllebigen urbanen Vergnügungskultur.¹⁸ Aufgrund der Popularität der »Schwedenfilme«, die teilweise auch von der Ufa verliehen wurden, kam es bereits in der ersten Hälfte der 1920er Jahre in Deutschland punktuell zur Zusammenarbeit mit schwedischen Partnern. Deutsche Firmen machten sich sogar daran, Filme im Stil der »Schwedenfilme« zu drehen.

Filmländisch, akzentfrei. Auch wenn sich die Ufa an diesen Bestrebungen nicht beteiligte, so fällt doch auf, wie diametral sich die Koproduktionen mit der Isepa in Thematik, Schauplatz und Bildästhetik von den früheren »Schwedenfilmen« unterscheiden. Während bis dahin die »nationale Identität« im Diskurs über den künstlerischen Film auch bei der Ufa eine zentrale, positiv besetzte Bezugsgröße war, schwelgten die Filme mit der Isepa zwar in allerlei nationalen Klischees, doch eine bestimmte Identität leitete sich daraus gerade nicht ab. Ein Film wie DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS zeigt einen überraschend spielerischen Umgang mit Fragen der Identität; nationale Zuschreibungen erscheinen bewusst überzeichnet und ironisch gebrochen.

Die Grundlage des Films lieferte ein zuerst 1895 auf Ungarisch und 1913 auf Deutsch publizierter Roman von Ferenc Herczeg, der auch schon zweimal verfilmt worden war (1915 in den USA, 1917 in Ungarn). Zusätzlich existierte von dem Roman eine aktuelle Bühnenbearbeitung, deren Verfil-

mungsrechte sich der Drehbuchautor Ragnar Hyltén-Cavallius gesichert hatte. Er überzeugte die Svensk und die Ufa von den Erfolgsaussichten des Stoffs und empfahl sich selbst als Regisseur. Die Schweden waren danach für die organisatorische und technische Durchführung des Filmprojekts zuständig, die Deutschen fürs Drehbuch und die Verpflichtung erstklassiger Stars.¹⁹ Geplant wurde *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS* in einem Paket mit *SIE, DIE EINZIGE/HON, DEN EDNA* (1926). Für beide Filme zusammen war eine maximale Produktionssumme von 500.000 Kronen vertraglich vereinbart, wovon die Svensk 300.000 Kronen und die Ufa 200.000 Kronen übernahm; diese Budgets entsprachen einem Mittelfilm an der Grenze zum Großfilm. Die Svensk erhielt im Gegenzug die Aufführungs- und Auswertungsrechte für Schweden, Norwegen, Dänemark, Russland und England, die Ufa für Deutschland sowie die ost- und nordwesteuropäischen Länder.

Im Fall von *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS* war das Resultat ein Vergnügungsfilm reinsten Wassers, dessen Ensemble mit Enthusiasmus bei der Sache war und dessen flottes Tempo auch dank komischer Situationen und Verwicklungen nie erlahmte. Die in Ungarn spielende Geschichte beginnt damit, dass ein junger Mann (Harry Halm) von seiner rundlichen Tante (Lydia Potechina) einen eindringlichen Brief bekommt, dass er nun endlich die älteste seiner sieben Cousinen heiraten solle. Da er sich aber selbst gerade erst heimlich vermählt hat, schickt er stattdessen einen Freund (Willy Fritsch), der sich flugs in Mizzi (Betty Balfour), die falsche Cousine, verguckt, während die richtige Cousine längst einen anderen liebt. Alles geht wild durcheinander, es gibt einen Stall voller Ferkel, eine Satire auf die Majestätshörigkeit und sieben junge Frauen (darunter mehrere Schönheitsköniginnen), die mit Dirndl und Reitstiefeln original ungarisch aussehen sollen.

Die eigentliche Hauptfigur ist Mizzi, gespielt von Betty Balfour. Ihr Typ, ihr Witz und Temperament erinnerten manchen Kritiker an Mary Pickford.²⁰ Man könnte auch an Ossi Oswalda in ihren Lubitsch-Filmen denken, wenn sich Mizzi in der Mädchenschule daneben benimmt, wegen eines Hundes einen Boxkampf mit ein paar Straßenselbstlingen austrägt oder in einer Hosenrolle für einen Kavalier gehalten und heftig bezirzt wird, wenn sie ihrem Verehrer einen Teller Suppe ins Gesicht kippt oder auf einem Ball unter lauter Walzertänzern in einen Charleston ausbricht.

Mit *DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS* schufen die Ufa und die Isepa eine Komödie der falschen Identitäten und Verwechslungen. Sie spielt in einer künstlichen Komödienwelt, in der der Ausgang der Geschichte aus lang geübter Genrepraxis fast immer schon bekannt ist: Es ist eine Welt der



Jannings mit englischen Untertiteln im Ufa-Kino Cincinnati oder Boyer auf Französisch. Anzeigen für STÜRME DER LEIDENSCHAFT und TUMULTES aus Cincinnati und Paris von 1932.

ebenso komischen wie artifiziellen Chargen und Operettenfiguren. Wenn dieser Film eine Sprache spricht, dann nicht deutsch oder schwedisch oder gar ungarisch, sondern filmländisch.

Französische Berliner. Der Gauner Gustav Bumke (Emil Jannings) wird aus dem Gefängnis entlassen, geht zurück zu seiner Geliebten, der von vielen Männern begehrten »Russen-Anna« (Anna Sten), und durchlebt Untreue, Eifersucht und Verrat. Am Ende landet er wieder im Knast. STÜRME DER LEIDENSCHAFT (1932) von Robert Siodmak spielt in der Berliner Unterwelt und ist ein Männermelodram. Parallel zur deutschsprachigen Version entstand auch eine französischsprachige; der Film gehört damit zu den mehr als 60 Ufa-Filmen aus den Jahren 1929 bis 1936, von denen Sprachversionen gedreht wurden. Weltweit war keine andere Firma produktiver auf diesem Gebiet.²¹

Untertitelungen und Synchronisationen waren zwar technisch möglich und kamen auch zum Einsatz, doch ihre mangelnde Akzeptanz beim Publikum bewog die großen Filmindustrien in den USA, Deutschland und Frankreich, ihre Filme parallel in mehreren Sprachen zu drehen. Die Sprachen der bevölkerungsstarken Exportmärkte standen dabei im Fokus, bei der Ufa Englisch und Französisch, in Einzelfällen auch Niederländisch, Italie-

nisch und Ungarisch. Komödien, Musikfilme und Operetten waren besonders beliebt; auch aufwendige Abenteuerfilme wurden in mehreren Versionen hergestellt, Kriminalfilme und Kammerspiele dagegen kaum.

Mehrsprachige Stars wie die Deutsch-Britin Lilian Harvey und die Ungarin Käthe von Nagy waren vielseitig einsetzbar und brillierten in den verschiedenen Versionen ihrer Filme. Wer dagegen Emil Jannings in der englischen Version von *DER BLAUE ENGEL* (1930) sprechen hört, versteht, warum er zu Beginn der Tonfilmära von Hollywood zurück nach Berlin ging. Da anscheinend auch sein Französisch zu wünschen übrig ließ, wurde für die französische Fassung von *STÜRME DER LEIDENSCHAFT* ein anderer Hauptdarsteller gesucht. In der Sprachversion, *TUMULTES*, die drei Monate nach der deutschen Premiere im April 1932 in Paris uraufgeführt wurde, übernahm Charles Boyer die Jannings-Rolle; die weibliche Hauptrolle der Anna, die in der deutschen Version der neue, aus der UdSSR gekommene Ufa-Star Anna Sten gespielt hatte, übernahm Odette Florelle.

Boyer war ein bekannter Darsteller im frühen französischsprachigen Tonfilm – und wenn es so etwas überhaupt gab, so war er einer der wenigen Stars des Sprachversionsfilms. Bereits 1929 zog es ihn nach Hollywood, wo er in Filmen für den französischsprachigen Markt mitspielte. Für ein kurzes Intermezzo kehrte er 1932/33 nach Europa zurück: Nach *TUMULTES*, seinem ersten Film für die Ufa, spielte er die Rolle von Hans Albers in der französischen Version von *F. P. I ANTWORTET NICHT* (1932) und die von Conrad Veidt in der französischen Version von *ICH UND DIE KAISERIN* (1933). Auch Odette Florelle spielte in mehreren Sprachversionsfilmen mit, besonders prominent als Polly Peachum in der französischen Version von G. W. Pabsts *DIE 3 GROSCHEN-OPER* (1931).²²

Die Hauptdarsteller Boyer und Florelle gaben der französischen Sprachversion von *STÜRME DER LEIDENSCHAFT* eine ganz andere Anmutung als die deutsche Besetzung: Jannings legte seinen Gustav Bumke als Franz-Biberkopf-Figur an, ein wenig naiv, aber mit dem Herz an der richtigen Stelle, mit einer frechen Berliner Schnauze und einem Hang zu jähem Gewaltausbrüchen. Charles Boyer wirkt dagegen eleganter, zugleich schmieriger und undurchsichtiger als Jannings. Er spielt düster, melancholisch, zurückhaltend, seine Gewalt ist subtiler, unterdrückter, im Ergebnis aber nicht weniger heftig.

Boyer spricht nicht allein eine andere Landessprache als Jannings. Er spricht auch ohne mundartliche Färbung, ohne den Dialekt, der die deutsche Fassung so unüberhörbar in Berlin verortet. Zwar spielt auch *TUMULTES* in Berlin und nicht in Paris, doch weil den Figuren die lokale Sprachfärbung fehlt,