

Oya Kasap Ortaklan (Galatasaray-Universität Istanbul)

## Durch Filme verflochten. Die deutsche Sprache im Konkurrenzkampf um den Tonfilm in Istanbul um 1930<sup>1</sup>

Intertwined through Films. The German Language in the Competition for Sound Film in Istanbul around 1930

**Abstract:** The first screening of a sound film in Istanbul took place in 1929. As Turkey relied on foreign films, most of the films shown were imported. With the rise of sound films, language became a crucial factor in the expansion of dominant national film industries. This study examines the relevance of the German language in the Istanbul sound film competition. The temporal scope ranges from the early 1930s, when sound films began to spread, to the end of the Second World War. The study aims to highlight the influence of verbal language on the dissemination of sound films, the status of the German language in Istanbul cinemas, and audience attitudes towards film language. Furthermore, it seeks to discuss the role of language in establishing sound films, its importance as a criterion in transnational film industry competition, and its impact on film reception.

**Keywords:** language culture, Germany, Turkey, sound film, transnational entanglements, cultural history.

Die vorliegende Studie analysiert die Rolle der deutschen Sprache während der schrittweisen Etablierung des Tonfilms in der Türkei von 1929 bis zum Ende der 1930er-Jahre und beleuchtet diese im Spannungsfeld nationaler kultureller Entwicklungen und transnationaler Verflechtungen. Von Anfang an stellte die Sprache eine bedeutende Herausforderung für den Tonfilm dar, für deren Bewältigung verschiedene Lösungsansätze wie Untertitel, mündliche Übersetzungen, Versionsfilme und (Nach-)Synchronisation eingesetzt wurden. Dieser Prozess wird insbesondere in Istanbul beleuchtet, wo spezifische sprachliche Schwierigkeiten im Zusammenhang mit dem Tonfilm auftraten.

Der Medienwandel in der Filmindustrie ist eng mit einer soziodemografischen Umstrukturierung des Publikums und dessen Sehgewohnheiten verbunden, was wiederum Auswirkungen auf die Rezeption hat. Ein prägnantes Beispiel hierfür lässt sich in der Istanbul-Kinoöffentlichkeit der 1930er-Jahre finden, denn die Einführung des Tonfilms veranlasste eine Neuerung in der Kinobranche, die maßgeblich durch Veränderungen in den Vertriebs- und Kinonetzwerken sowie den Vorführpraktiken geprägt wurde. Die sprachliche Vermittlung spielte dabei eine entscheidende Rolle im nationalen türkischen Kontext. Daher ist nicht nur die Untersuchung der sprachlichen Neuerungen selbst von Interesse, sondern auch eine Reflexion über die

---

<sup>1</sup> Diese Arbeit wurde von der Kommission für wissenschaftliche Forschungsprojekte der Galatasaray-Universität unter der Fördernummer SBA-2024-1270 gefördert.

Wechselwirkungen zwischen transnationalen Trends des Tonfilms und den spezifischen nationalen sowie regionalen Eigenheiten. Die vorliegende Studie konzentriert sich demnach auf die Rolle der gesprochenen Sprache im Film im Kontext politischer und wirtschaftlicher Diskurse und analysiert sie als einen zentralen Faktor im transnationalen Wettbewerb innerhalb der Istanbuler Filmbranche. Die Analyse schließt damit eine bestehende Lücke im Feld der Film- und Kulturgeschichtsforschung in der Türkei.

Die Einführung des Tonfilms veränderte die Filmindustrie nachhaltig. Zunächst zögerten die Studios wegen der hohen Kosten und der Unsicherheit über die Akzeptanz beim Publikum, auf den Tonfilm umzustellen. Schließlich wagte Warner Bros., mit *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) den ersten Schritt.<sup>2</sup> In den Anfängen des Tonfilms sahen sich die Akteure der Filmindustrie mit signifikanten Herausforderungen konfrontiert. Neben der technischen Diskrepanz zwischen Bild und Ton waren auch komplexe Fragen der Filmsprache und der Verständlichkeit für das Publikum von entscheidender Bedeutung. Zudem waren die führenden Unternehmen der Filmindustrie in Patentrechtsstreitigkeiten verwickelt, die oft zu negativen Reaktionen führten. In einer seiner frühen Abhandlungen über den Tonfilm mit dem Titel *Tonfilm-Verwirrung* teilte Rudolf Arnheim seine Bedenken über diese neuartige Ära mit. Er bemerkte, dass die Diskussionen über die Zukunft des Tonfilms oftmals chaotisch und widersprüchlich waren.<sup>3</sup> Die Verschmelzung von Kunst und Kommerz wurde als ansprechend beschrieben, während man sich vom Tonfilm einen erheblichen wirtschaftlichen Aufschwung versprach. Gleichzeitig verband sich damit die Überzeugung, dass der Tonfilm dazu prädestiniert war, die Kunst des Stummfilms zu „bereichern und fortzuführen.“<sup>4</sup> Arnheim äußerte jedoch seine Zweifel an der Wirtschaftlichkeit dieser Hoffnungen und warnte, dass das angestrebte Ziel möglicherweise „außer Sicht“<sup>5</sup> geraten könne. Rudolf Arnheim war sich der Herausforderungen bewusst, die mit der Einführung des Tons in die Filmindustrie einhergingen. Während des Stummfilms waren sprachliche Elemente wie Zwischentitel und Erzähler:innen für das Verständnis des Films von untergeordneter Bedeutung, was die transnationale Vermarktung vereinfachte. Obgleich der Ton eine technische Innovation darstellte, resultierten daraus auch neue Probleme, deren Be-

---

<sup>2</sup> Für einen Beitrag zu *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) im Kontext von Produktionsdynamik und Repräsentation vgl. Bekiroğlu, Doğa/Serpil Kirel: „Henüz Hiçbir Şey Duymadınız“: Caz Şarkıcısı Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsilinin Hatırlanması. In: *İlef*, Jg. 11, Nr. 1, 2024, S. 41-78.

<sup>3</sup> Vgl. Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Arnheim, Rudolf. Kritiken und Aufsätze zum Film*. München/Wien 1977, S. 61-62.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 62.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 64.

wältigung erforderlich war. Zu den identifizierten Herausforderungen zählte die Sprachbarriere, welche den grenzüberschreitenden Vertrieb und Verleih in den Importländern erheblich erschwerte.<sup>6</sup>

Die Etablierung des Tonfilms ging mit beträchtlichen sprachbedingten Schwierigkeiten für die Filmbranche in der Türkei einher. Zunächst verzeichnete die Istanbuler Filmbranche einen wesentlichen Zuschauerrückgang, der auf die Sprachbarriere, Probleme der Tonfilmtechnik, die Weltwirtschaftskrise 1929 und weitere sozio-politischen Faktoren<sup>7</sup> zurückzuführen war. In den 1930er-Jahren, als der Stummfilm durch den Tonfilm ersetzt wurde, war die Anzahl an türkischsprachigen Filmen gering, und ein bedeutender Anteil der gezeigten Filme war in Fremdsprachen. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die mehrsprachige Bevölkerung des Istanbuler Stadtteils Pera, eines der wichtigsten Zentren der Filmbranche, verschiedene Sprachangebote nutzen konnte. Die sprachliche Vielfalt der Region trug dazu bei, ein breites Publikum für die Kinos zu gewinnen. Außer Türkisch gab es in Istanbul Wohngegenden mit jüdischen, griechischen und armenischen Gemeinschaften, in denen die Sprachen Hebräisch, Griechisch und Armenisch gesprochen wurden. Auch andere Sprachen wie z.B. Serbisch waren in Istanbul vertreten.<sup>8</sup> Französisch war die am weitesten verbreitete Fremdsprache unter der gebildeten Bevölkerung, gefolgt von Deutsch; Englisch hingegen wurde nur von einer Minderheit gesprochen. Vor diesem Hintergrund war das Problem evident: Mit der Einführung des Tonfilms im Jahr 1929 verfügten die Filme plötzlich über Dialoge, die sich nicht mehr so einfach ändern ließen wie die Zwischentitel der Stummfilme. Daraus ergab sich die dringliche wirtschaftliche Frage, ob Spielfilme importiert oder exportiert werden könnten. Verschiedene Lösungsansätze wurden diskutiert, darunter die Synchronisation, das Hinzufügen von Zwischentiteln, Untertiteln oder Kommentaren sowie die Produktion separater Filmfassungen in verschiedenen Sprachen, d.h. die Herstellung von Versionsfilmen.

---

<sup>6</sup> Vgl. Arnheim, Rudolf: Die Zukunft des Tonfilms. In *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 9, Nr. 2/2000, S. 19-32, hier zit. S. 19.

DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/79> (Zugriff am 25 Februar 2025).

<sup>7</sup> In den 1930er Jahren durchlief die Türkei einen Modernisierungsprozess westlichen Modells. Die im Rahmen der Kulturreformen stattfindenden Veränderungen spiegelten sich auch in der Filmindustrie wider. Zu den Faktoren, die sich direkt auf das Filmwesen auswirkten, zählten das Fehlen einer landesweiten Stromversorgung, die geringe Anzahl an Kinos mit Tonfilmtechnik, die hohen Kosten für die Beschaffung von Tonfilmen und die Vorlieben des Publikums. Zu berücksichtigen ist auch, dass es Unterschiede zwischen den größeren Städten und der Provinz gab.

<sup>8</sup> Aktaş Mazman, Özge: Cumhuriyet Sonrası İstanbul Demografisi. In: *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. Jg. 3, 2015, S. 532-543, hier zit. S. 532. Unter: <https://istanbultarihi.ist/yazar/ozge-aktas-mazman> (Zugriff am 23 Februar 2025).

Mit dem Aufkommen des Tonfilms verschärfte sich die Konkurrenz zwischen den führenden Filmindustrien. Diese Rivalität erstreckte sich nicht nur auf den Vertrieb und die Vorführung von Filmen, sondern auch auf verschiedene Medien wie Sprache, Sprachübermittlung und Musik. Ein bedeutender Meilenstein auf dem Weg zur transnationalen Verbreitung der für die Tonübertragung notwendigen Technik war das Pariser Tonfilmabkommen, das den Grundstein für die internationale Zusammenarbeit legte, jedoch auch zur Bildung eines geteilten Monopols zwischen Deutschland und den USA führte.<sup>9</sup> In der Türkei wurden Filmtechnik, Materialien und kulturelle Impulse vor allem aus den USA, Deutschland und Frankreich übernommen. Filme aus diesen Ländern gelangten in erheblichem Umfang in den lokalen Vorführbetrieb und wurden durch Produktionen aus der Sowjetunion sowie gegen Ende der 1930er-Jahre durch Produktionen aus Ägypten ergänzt.

### Der Tonfilm in den Istanbuler Kinos und die Sprachbarriere

Der erste Tonfilm in den Kinos in Istanbul, *She Goes to War* (Henry King, 1929), wurde im Jahr 1929 gezeigt.<sup>10</sup> Viele der ersten Tonfilme kamen ohne hörbare Dialoge aus. Die musikalische Begleitung, die zuvor gelegentlich live im Kinosaal dargeboten worden war, ertönte nun aus Lautsprechern. Anfang der 1930er-Jahre unterschied man zwischen Sprech- und Tonfilm<sup>11</sup>, und mit der Zeit begann die Ablösung des Tonfilms durch den Sprechfilm, der fortan als Tonfilm bezeichnet wurde. Am 8. Juli 1933 fand die erste Synchronisation eines Films ins Türkische statt. Zuvor, von 1929 bis 1933, liefen ausländische Filme in den Istanbuler Kinos in den jeweiligen Originalsprachen. Innerhalb eines Zeitraums von zehn Jahren wurden in der Türkei nach heutigem Forschungsstand nachweislich dreizehn einheimische Filme produziert.<sup>12</sup> Dies verdeutlicht das äußerst geringe Niveau der lokalen Filmproduktion in der frühen Tonfilmphase. Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm in den frühen 1930er-Jahren war für die türkische Filmindustrie aufgrund der Schwierigkeiten im Umgang mit Fremdsprachen problematisch. Das Publikum betrachtete den Tonfilm zunächst als etwas Außergewöhnliches und strömte neugierig in die Kinos. *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), ein Film in der englischen Originalsprache, war sowohl beim englischsprachigen als auch beim nicht-englischsprachigen Publikum

---

<sup>9</sup> Der Austausch der Filmpatente zwischen Deutschland und Amerika. Das Ergebnis der Pariser Verhandlungen. In *Neue Freie Presse*, 23.7.1930, S. 6. Eine ausführliche Studie zu diesem Thema ist veröffentlicht von Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999, S.149-206.

<sup>10</sup> Opera Sineması Tekrar Açılıyor. In: *Milliyet*, 25.9.1929, S. 5.

<sup>11</sup> Sesli Filmleri Ne Suretle Yapırlar. In: *Sinema Gazetesi*, 1.11.1929, S. 8; Özyılmaz, Özge: Türkiye'de Sesli Filme Geçiş. In: *Alternatif Politika*. Sonderausgabe. Nr.26, 2016, S. 38-39.

<sup>12</sup> Özyılmaz, 2016, S. 39; Özön, Nijat: *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara 1968, S. 252-253.

beliebt, schlicht, weil er vollständig vertont war. Als Tonfilme jedoch üblicher wurden und die anfängliche Begeisterung des Publikums nachließ, wurde die Sprache des Films und damit seine Verständlichkeit zu einem wichtigen Thema.<sup>13</sup>

Ab 1928 fiel die Phase des Zögerns und Wandels bei der Vorführung ausländischer Filme zeitlich mit der Einführung der lateinischen Schrift in der Türkei zusammen. Durch die Schriftreform nahm die Rentabilität von Filmen in arabischer Schrift ab. Zudem stellte sich die Modernisierung der Sprache als finanzielle Herausforderung heraus.<sup>14</sup>

Der Beginn der Untertitelung von Filmen stieß daher von Anfang an auf zahlreiche Probleme. Die Übersetzungen waren oft unzureichend, die Synchronisation der Filme mit den Untertiteln war schwierig, und gelegentlich wurde ein zweiter Untertitel in einer anderen Sprache als Türkisch eingeblendet.<sup>15</sup> Zudem erwiesen sich die niedrige Alphabetisierungsrate in der Türkei sowie der Übergang zu dem neuen Alphabet in lateinischer Schrift als problematisch. Diese Faktoren führten dazu, dass alternative Formen und Methoden zur Untertitelung entwickelt wurden.

Vor der Etablierung der Untertitelung in türkischer Sprache wurden die Filme vorwiegend in französischer, deutscher oder englischer Sprachfassung gezeigt. In der Aufbauphase des Tonfilmbetriebs wurden französisch- und deutschsprachige Produktionen aufgrund ihrer sprachlichen Präsenz im Kinorepertoire bevorzugt, während englischsprachige Filme eine Randstellung einnahmen. In den Kinos unterblieb teilweise sogar der Hinweis an das Publikum, dass der jeweilige Film in englischer Sprache lief, sodass manche Zuschauer:innen unabhängig von der filmischen Qualität auf einen Kinobesuch verzichteten.<sup>16</sup> US-amerikanische Filme wurden in der Türkei häufig ins Französische synchronisiert und gezeigt.<sup>17</sup> Dies war zum einen darauf zurückzuführen, dass Französisch in der Türkei die am weitesten verbreitete westliche Fremdsprache war. Zum anderen galt Französisch als die Kultursprache des ehemaligen Osmanischen Reiches und hatte Tradition. Auch die deutsche Sprache wies in diesem Kontext gewisse Vorteile gegenüber dem Englischen auf.<sup>18</sup>

Im Jahr 1930 wurden in der Türkei 143 Spielfilme gezeigt, von denen mehr als 53 Spielfilme und/oder Tonfilme waren, und 1932 stieg die Zahl auf 166 Sprech- und

---

<sup>13</sup> Haftada Bir Söz. In: *Milliyet*, 6.12.1929, S. 6.

<sup>14</sup> Filmer, Cemil: *Hatıralar. Türk Sinemasında 65 Yıl*. Istanbul 1984, S. 168-169.

<sup>15</sup> Özyılmaz 2016, S. 43.

<sup>16</sup> Bali, Rifat: *The Turkish Cinema in the Early Republican Years, US Diplomatic Documents on Turkey II*. Istanbul 2010, S. 67.

<sup>17</sup> Bizde Dublaj Meselesi. In: *Cumhuriyet*, 26.1.1940, S. 4.

<sup>18</sup> Anfang der 1930er-Jahre kam Deutsch als Hauptsprache in Filmen in den folgenden Ländern zum Einsatz: Deutschland, Österreich, Bulgarien (1930, 1932, 1933), Dänemark (1931, 1932), Tschechoslowakei (1933, 1934), Litauen (1934), Rumänien (1931) und die deutschsprachige Schweiz (1933), Vgl. Thompson 1985, S. 219-222.

Tonfilme.<sup>19</sup> Die Sprachenverteilung im Jahr 1932 geht aus einem Bericht des amerikanischen Konsulatsangestellten Eugene M. Hinkle hervor: Von den 166 Tonfilmen, die 1932 in der Türkei gezeigt wurden, wurden 75 (48 %) der Filme auf Französisch, 41 (26 %) auf Englisch und 30 (19 %) auf Deutsch vorgeführt. Daneben gab es relativ wenige Vorführungen auf Türkisch, Griechisch, Italienisch, Polnisch, Russisch, Spanisch und in anderen Sprachen.<sup>20</sup> Der höhere Anteil des Englischen gegenüber dem Deutschen ist als Zeichen der Verbreitung US-amerikanischer Filme und nicht als Sprachpräferenz zu werten. Obwohl Filme mit türkischen Untertiteln bereits Mitte der 1930er-Jahre in die Kinos kamen<sup>21</sup>, wurden die direkten offiziellen Auswirkungen der Schriftrevolution von 1928 mit der am 1. August 1939 in Kraft getretenen Filmverordnung sichtbar. Filme sollten von einer Kommission unter der Leitung des Gouverneurs von Istanbul bewertet und kontrolliert werden. Ein Artikel dieser Verordnung besagte, dass Filme zwingend mit türkischen Erläuterungen zu versehen waren.<sup>22</sup> Bereits ab 1929 sollte sich die offizielle Sprache des Nationalstaates in den Filmen gegen die Fremdsprachen vorwiegend durchsetzen, doch es gab noch keine nennenswerte Zunahme von lokal produzierten Filmen, und die Aufhebung der Sprachbarriere war nicht von heute auf morgen zu erwarten. Da aber die Beliebtheit des Tonfilms auf dem Vormarsch war, fand man die Strategie, Versionsfilme zu zeigen.

Beim Tonfilm bestand die Möglichkeit, sowohl Ton als auch Bild auf einem Filmstreifen zu registrieren und diese gleichzeitig abzuspielen.<sup>23</sup> Insbesondere für die USA waren die Exporte ein maßgeblicher Faktor bei der Kalkulation der Einnahmen. Christoph Wahl merkt an, dass mit dem Aufkommen des Tonfilms eine sichtbare Gefährdung der amerikanischen Dominanzposition auf dem internationalen Markt deutlich wurde, was insbesondere auf die Sprachbarriere zurückzuführen war.<sup>24</sup>

Hollywood fand jedoch Möglichkeiten der Anpassung und produzierte mehrsprachige Filmfassungen. In den führenden Produktionsländern (z. B. in Deutschland, England und in den USA) begann man damit, Filme in mehreren Sprachen zu produzieren, um ein breiteres Publikum anzusprechen. Auf denselben Sets wurden Szenen nacheinander gedreht, etwa zunächst in einer deutschen, dann in einer engli-

---

<sup>19</sup> Bali 2010, S. 30, 68.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Özyılmaz 2016, S. 39.

<sup>22</sup> Film Nizamnamesi. In *Cumhuriyet*, S. 9, Özyılmaz 2016, S. 45.

<sup>23</sup> Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main et al. 1997, S. 64.

<sup>24</sup> Vgl. Wahl, Christoph: *Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm. Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden – Tonfilm und Standardisierung – Die Diskussion um den Sprechfilm – Der polyglotte Film – Nationaler Film und internationales Kino*. Ruhr-Universität-Bochum 2003, [Doktorarbeit], S. 146.

schen oder auch in einer anderen Sprachversion, beispielsweise Französisch.<sup>25</sup> Nach Christoph Wahl bestand der Vorteil mehrsprachiger Filmproduktionen darin, dass die Einheit von Körper und Stimme gewahrt blieb und die Filme ohne störende Untertitel gezeigt werden konnten.<sup>26</sup> In den Versionsfilmen traten zugleich aber auch kulturelle Unterschiede sowie der Spannungsbogen zwischen Filmsprache und Sujet deutlich hervor. Scheinbar inkohärente Konstellationen, wie ein britischer Polizeichef, der Französisch spricht, oder ein spanischer Charakter, der in einem in Spanien spielenden Film Englisch spricht<sup>27</sup>, illustrieren die Diskrepanz zwischen körperlicher Darstellung und gesprochener Sprache. Solche Darstellungen führten beim Publikum zu Irritationen. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Mehrsprachigkeit der Filme somit als eine der strukturellen Schwächen der Versionspraxis.

Außerdem war es oftmals notwendig, mit verschiedenen Schauspieler:innen zusammenzuarbeiten. Die Besetzung der Rollen erforderte ein hohes Maß an Sorgfalt, da einige Darsteller:innen in einem Land große Bekanntheit genossen, während sie in einem anderen nahezu unbekannt waren.<sup>28</sup> Ein weiterer Nachteil der Versionsfilme war der erhebliche Aufwand für die Studioarbeit, die mit zusätzlichen Kosten verbunden war.<sup>29</sup> Versionsfilme erwiesen sich somit als eine kostspielige Strategie zur Internationalisierung des Tonfilms und zur Überwindung von Sprachbarrieren. Erst die Weiterentwicklung der Tonfilmtechnik ermöglichte es, den Ton getrennt aufzuzeichnen, was wiederum die Nach-Synchronisierung von Filmen veranlasste. Christoph Wahl wertete die Daten aus dem *Ufa-Buch*<sup>30</sup> aus und stellte dabei fest, dass die Produktion von Ufa-Sprachversionen zwischen 1931 und 1935 quantitativ anstieg. Insbesondere die Jahre 1931 bis 1933 wiesen sowohl in der Gesamtproduktion als auch in der Zunahme der verschiedenen Filmfassungen einen bemerkenswerten Höhepunkt auf.<sup>31</sup> Nachdem amerikanische und deutsche Filme in Istanbul Kinosaal auch auf Französisch gezeigt wurden, nahm die sprachliche Diversität anderer Produktionen ab.

Die deutsche Filmindustrie nutzte französischsprachige Versionen deutscher Filme, um ihre Exportmöglichkeiten zu erweitern und ihre Position auf internationalen Märkten zu stärken. Da Deutsch außerhalb des deutschen Sprachraums nur

---

<sup>25</sup> Vgl. ebd, S. 18.

<sup>26</sup> Vgl. ebd, S. 18 und S. 78.

<sup>27</sup> Tacettin, M: Sesli Filmde Lisan. In: *Milliyet*, 13.3.1931, S. 5.

<sup>28</sup> Vgl. Maier 1997, S. 64.

<sup>29</sup> Vgl. Wahl 2003, S. 18, S. 79 und S. 261.

<sup>30</sup> Die deutsche Universum Film AG (Ufa) wurde 1917 gegründet. Sie zählte zu den einflussreichsten und wichtigsten Filmkonzernen ihrer Zeit. Für eine ausführliche Geschichte dazu Kreimeier 1999. Das von Hans Michael Bock und Michael Töteberg herausgegebene *Ufa-Buch* (2000) befasst sich mit der internationalen Geschichte des Ufa-Konzerns.

<sup>31</sup> Vgl. Wahl 2003, S. 22.

begrenzt verbreitet war, kam französischen Fassungen eine besondere Bedeutung zu. Dies galt auch für die Türkei, wo Französisch insbesondere in gebildeten und kosmopolitischen Kreisen als Kultursprache etabliert war und daher die Rezeption deutscher Filme erleichterte.

Christoph Wahl betont, dass Versionsfilme insbesondere für Länder mit starker Filmproduktion ein effizientes Exportmittel darstellten.<sup>32</sup> In filmimportabhängigen Ländern half diese Strategie, das Verständnis und die Rezeption von Filmen zu verbessern. Daher überwandene französische Versionen in der Türkei die Sprachbarriere für deutsche Filme, vor allem vor der weitreichenden Einführung von Synchronisationen. Wahl stellt zudem fest, dass der frühe Tonfilm zunächst durch geringen Dialoganteil und starken Musikeinsatz begrenzt war, sich im Verlauf jedoch der Dialog als zentrales Element etablierte. Doch

eine Übersetzung des gesprochenen Originaldialogs durch Kommentar, Zwischen- oder Untertitel kam für den deutschen Markt nicht in Frage, sondern wurde vor allem für Länder mit unterentwickelter Filmproduktion und Sprachgebieten geringeren Umfangs verwendet. [...] Also begann man in produktionsstarken Ländern wie Deutschland, England und den USA, die Filme gleichzeitig in mehreren Sprachen zu drehen [...].<sup>33</sup>

Die Produktion der Versionsfilme erforderte einen hohen Aufwand, sodass alternative Wege und Methoden zum Einsatz kamen. Eine mögliche Vorgehensweise bestand in der Nach-Synchronisation der Dialoge. In der Türkei fungierten sowohl die Nach-Synchronisation als auch das Filmgenre als effiziente Mittel zur Überwindung von Sprachbarrieren.

### Nach-Synchronisation und Musik

Die Nach-Synchronisation als Alternative zum kostspieligen Verfahren der Verfilmung von Versionen begann schon in der Frühphase des Tonfilms. Ab 1932 überholte die Synchronisation die ersten Entwicklungsstufen und wurde zur vorherrschenden Strategie der Filmübersetzung. Obwohl diese Technik in der Türkei noch nicht ausgereift war, wurde der vollständig in türkischer Sprache synchronisierte Film *İstanbul Sokaklarında* [*In den Straßen von Istanbul*] (Muhsin Ertuğrul) bereits 1931 in Istanbul Kinoren gezeigt.<sup>34</sup> Die Nach-Synchronisation machte Dialoge und Fremdsprachen für das Publikum leichter verständlich und erwies sich damit als wirtschaftlich und kulturpolitisch vorteilhafter als Versionen oder Untertitel. Dies war nicht nur für die Zuschauer:innen ohne Fremdsprachenkenntnisse von Bedeutung,

---

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

<sup>34</sup> Yarın Akşam Melek ve Elhamra Sinemalarında Birden İstanbul Sokaklarında. In: *Cumhuriyet*, 30.11.1931, S. 4.

sondern stellte insbesondere für Analphabeten eine „wunderbare Entwicklung“<sup>35</sup> dar.

Trotz zahlreicher Vorteile wurden an der Nach-Synchronisation der Verlust der künstlerisch-körperlichen Zusammengehörigkeit und die mangelnde Echtheit immer wieder kritisiert. Die Nach-Synchronisation konnte tatsächlich eine Entfremdung des Publikums hervorrufen, da sie die Integrität von Stimme und Körper verletzte. In der Zeitung *Milliyet* wurden die Probleme, die sich aus dieser Situation bei den ersten Synchronisationen der Darülbedayi-Künstler (Schauspieler:innen des Istanbul-er Stadttheaters) ergaben, folgendermaßen beschrieben:

In unserer Synchronisation ins Türkische ist es unmöglich, die Darülbedayi-Künstler:innen nicht zu verstehen, wiederzuerkennen, mit ihren Stimmen und ihren melodischen Bühnenmanierismen, die einige von ihnen seit Jahren nicht korrigieren konnten. Wenn solche Leute, deren Stimmen und Manierismen man kennt, den Film synchronisieren, hat man, egal wer der/die Fremde [Schauspieler/in] ist, den/die Darülbedayi-Künstler:in vor Augen, dessen/deren Stimme und Worte man hört, und dann ist der Geist der Synchronisation verloren.<sup>36</sup>

Die Frage des kulturellen und künstlerischen Transfers durch Nach-Synchronisation und die damit verbundenen Verluste wurden in den 1930er-Jahren in der Türkei jedoch nicht in erster Linie thematisiert. Die Diskussionen kreisten vor allem um die Türkisierung der Filmsprache. Am 20. September 1933 berichtete die Zeitung *Son Posta* unter der Überschrift *Sözün Kısası. Alman Artistlerine Türkçe Öğrettik* [*Kurz gesagt. Wir haben deutschen Künstlern Türkisch beigebracht*] über die erste nachsynchronisierte Filmvorführung in Istanbul. Das Filmstudio Ipek ließ den Tonteil ins Türkische übersetzen und erzielte mit dieser Leistung einen Erfolg.<sup>37</sup> Es handelte sich um die deutsche Produktion *Morgenrot* (Gustav Ucicky, 1933) in deutscher Sprache.<sup>38</sup> Der Film wurde am 21. September 1933 im Ipek-Kino vorgeführt und als Triumph für die türkische Filmbranche gefeiert.<sup>39</sup> Der nachsynchronisierte Film erscheint hier nicht als künstlerisches Transfermedium, sondern als erfolgreicher Transferprozess in die türkische Sprache.

Während des Zweiten Weltkriegs konnte sich die türkische Filmbranche dem Einfluss der NS-Propaganda kaum entziehen.<sup>40</sup> Die bereits bestehende wirtschaftliche Abhängigkeit der Türkei vom nationalsozialistischen Deutschland wurde durch den wachsenden propagandistischen Druck auf die Presse in Istanbul weiter verstärkt.

---

<sup>35</sup> Jüngst, Heike Elisabeth: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen 2010, S. 63.

<sup>36</sup> Türk Sinemacılığında Mühim Bir Yenilik. In: *Milliyet*, 22.9.1933, S. 5.

<sup>37</sup> A.E.: Sözün Kısası. Alman Artistlerine Türkçe Öğrettik. In: *Son Posta*, 20.9.1933, S. 3.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> *Gün Doğarken*. In: *Cumhuriyet*, 21.9.1933, S. 8.

<sup>40</sup> Vgl. Özuyar, Ali: *Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945)*. Istanbul 2011, S. 11-13.

Gleichzeitig wurde die Beschaffung von Filmmaterial immer schwieriger, sodass Deutschland darauf drängte, eigene Produktionen in der Türkei vorführen zu lassen.<sup>41</sup>

In dieser Situation durchlief die Istanbuler Filmbranche eine Phase der Konsolidierung, in der sich insbesondere die Nach-Synchronisation fest etablierte. Ein Beispiel hierfür ist der Film *Der Postmeister* (Gustav Ucicky, 1940), der mehrfach in türkischer Synchronfassung gezeigt wurde. Die Nach-Synchronisation wurde somit zu einem zentralen Mittel, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Durch ihre zunehmende Verbreitung in türkischer Sprache prägte sie maßgeblich die Rezeption sowie die Vorlieben des Publikums gegenüber fremdsprachigen Filmen.<sup>42</sup>

Einen weiteren Zugang, der das Publikum emotional berührte und damit auch Sprachbarrieren überwinden konnte, boten Filme mit viel Musik. Sie überwandten Sprachbarrieren, weckten Interesse an Fremdsprachen und unterstützten das Deutschlernen, wie Burhan Arpad 1931 nach einem Operettenfilm erlebte,<sup>43</sup> und führten so das Publikum an verschiedene Sprachen auf der Leinwand heran.

## Fazit

Die 1930er-Jahre, die Zeit des Aufstiegs und der Verbreitung des Tonfilms, brachten, ähnlich wie in vielen anderen Ländern und Filmindustrien, auch in den Istanbuler Kinos eine Reihe von Herausforderungen mit sich. Eine der signifikanten Hürden betraf die Sprache der Filme, die für den transnationalen Vertrieb, die Vorführung und die Rezeption von entscheidender Relevanz war. Während in der Stummfilm-Ära Zwischentitel oder Filmerklärer:innen nur in einem bestimmten Maße das Verständnis beeinflussten, stellte die gesprochene Sprache im Tonfilm erhebliche Schwierigkeiten dar. Zwischen den 1930er- und 1940er-Jahren, als der Tonfilm in der Türkei an Bedeutung gewann, führte die geringe inländische Filmproduktion zu einer Dominanz ausländischer Filme auf der Leinwand. Zur Überwindung der Sprachbarriere wurden verschiedene internationale Lösungen eingesetzt, darunter Untertitelung, Versionsfilme oder Nach-Synchronisation.

In den Istanbuler Kinos wurden Filme vorrangig in französischer Sprache gezeigt, da Französisch in der Türkei über eine lange Tradition und kulturelle Bedeutung verfügte. Darüber hinaus spielte auch die deutsche Sprache nach Französisch eine wesentliche Rolle in der Istanbuler Filmbranche. Die Prägnanz der deutschen Sprache, insbesondere unter der gebildeten Bevölkerung, war ein wesentlicher Aspekt.

---

<sup>41</sup> Tuğrul, Osman: Sinemacılarımız Arasında Anket. In: *Son Posta*, 24.9.1940, S. 5.

<sup>42</sup> Vgl. Glasneck, Johannes: *Türkiye'de Faşist Alman Propagandası*. Arif Gelen (Übers.). Ankara 1968, S. 29.

<sup>43</sup> Arpad, Burhan: *Hesaplaşma*. İstanbul 1976, S. 36-37.

Die mehrsprachige Struktur der Stadt, insbesondere des Stadtteils Pera, ermöglichte es, dass Filme in unterschiedlichen Sprachen jeweils ein Publikum fanden, das die betreffende Sprache beherrschte. Schließlich konnte die Filmsprache im Rahmen des Fremdsprachenerwerbs gelegentlich eine unterstützende Funktion hinsichtlich der Modernisierung und kulturpolitischer Zielsetzungen übernehmen.

Der Schriftsteller und Journalist Burhan Arpad berichtete, dass ihn ein deutsches Lied in einem Tonfilm dazu inspirierte, die deutsche Sprache zu erlernen. Gleichzeitig führte die transnationale Verbreitung des Tonfilms zu einem interlingualen Konkurrenzverhältnis, in dem sowohl filmimportierende als auch filmexportierende Länder ihre sprachlichen und kulturellen Positionen zu behaupten suchten.

## Literatur

### Primärliteratur

- A.E.: Sözü'n Kıyası. Alman Artistlerine Türkçe Öğrettik. In: *Son Posta*, 20.9.1933, S. 3.
- Bizde Dublaj Meselesi. In: *Cumhuriyet*, 26.1.1940, S. 4.
- Der Austausch der Filmpatente zwischen Deutschland und Amerika. Das Ergebnis der Pariser Verhandlungen. In: *Neue Freie Presse*, 23.7.1930, S. 6.
- Film Nizamnamesi. In: *Cumhuriyet*, 1.10.1929, S. 9.
- Gün Doğarken. In: *Cumhuriyet*, 21.9.1933, S. 8.
- Haftada Bir Söz. In: *Milliyet*, 6.12.1929, S. 6.
- Opera Sineması Tekrar Açılıyor. In: *Milliyet*, 25.9.1929, S. 5.
- Sesli Filmleri Ne Suretle Yaparlar. In: *Sinema Gazetesi*, 1.11.1929, S. 8.
- Tacettin, M: *Sesli Filmde Lisan*. In: *Milliyet*, 13.3.1931, S. 5.
- Tuğrul, Osman: Sinemacılarımız Arasında Anket. In: *Son Posta*, 24.9.1940, S. 5.
- Türk Sinemacılığında Mühim Bir Yenilik. In: *Milliyet*, 22.9.1933, S. 5.
- Yarın Akşam Melek ve Elhamra Sinemalarında Birden İstanbul Sokaklarında. In: *Cumhuriyet*, 30.11.1931, S. 4.

### Sekundärliteratur

- Arpad, Burhan: *Hesaplaşma*. İstanbul 1976.
- Bali, Rifat: *The Turkish Cinema in the Early Republican Years, US Diplomatic Documents on Turkey II*. İstanbul 2010.
- Bekiroğlu, Doğa/Serpil Kirel: „Henüz Hiçbir Şey Duymadınız“: Caz Şarkıcısı Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsilinin Hatırlanması. In: *İlef*, Jg. 11, Nr. 1, 2024, S. 41-78.
- Bock, Hans Michael/Michael Töteberg (Hgg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt am Main 2000.
- Filmer, Cemil: *Hatıralar. Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul 1984.

- Glasneck, Johannes: *Türkiye’de Faşist Alman Propagandası*. Arif Gelen (Übers.). Ankara 1968.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Arnheim, Rudolf. Kritiken und Aufsätze zum Film*. München/Wien 1977.
- Jüngst, Heike Elisabeth: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen 2010.
- Kreimeier, Klaus: *The Ufa-Story. A History of Germany’s Greatest Film Company 1918-1945*. Robert und Rita Kimber (Übers.). London 1999.
- Maier, Wolfgang: *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main et al. 1997.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999.
- Özön, Nijat. *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara 1968.
- Özuyar, Ali: *Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945)*. Istanbul 2011.
- Özyılmaz, Özge: Türkiye’de Sesli Filme Geçiş. In: *Alternatif Politika*. Sonderausgabe. Nr.26, 2016, S. 30-54.
- Thompson, Kristin: *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London 1985.
- Wahl, Christoph: *Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm. Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden – Tonfilm und Standardisierung – Die Diskussion um den Sprechfilm – Der polyglotte Film – Nationaler Film und internationales Kino*. Ruhr-Universität-Bochum [Doktorarbeit] 2003.

## Internetquellen

- Aktaş Mazman, Özge: Cumhuriyet Sonrası İstanbul Demografisi. In: *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Jg. 3, 2015, S. 532-543. Unter: <https://istanbultarihi.ist/yazar/ozge-aktas-mazman> (Zugriff am 23 Februar 2025).
- Arnheim, Rudolf: Die Zukunft des Tonfilms. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 9, Nr. 2, 2000, S. 19-32. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/79> (Zugriff am 25 Februar 2025).