

Norbert Aping

Das Dick-und-Doof-Buch

Die Geschichte von Laurel und Hardy in Deutschland

SCHÜREN

Inhalt

Danksagung	7	9. Salontiroler im Berner Oberland	242
Vorwort von Hanns Eckelkamp	8	10. Zwei synchronisierte Musketiere	247
Einleitung	9	11. Erich J. A. Pietrek betritt die Bühne – Leibköche folgen	253
I. Teil: Die Vorkriegszeit oder Von unbekanntem US-Komikern zu deutschen Publikumslieblichen Dick und Doof		12. Gloria greift ein	261
1. Laurel und Hardy sind noch gar nicht da	13	13. Pietrek legt nach	271
2. THE LUCKY DOG: In Deutschland ein ungewisser Start	14	14. WER WILL UNTER DIE SOLDATEN – ein Ende?	276
3. Laurel und Hardy – zunächst weiter solo...	16	III. Teil: Die zweite Welle oder Laurel und Hardys langer Marsch durch die Kindervorstellungen zur künstlerischen Anerkennung	
4. Laurel und Hardys Solofilme im Deutschland der 1920er Jahre	18	1. Ein Phönix namens NWDF	281
5. Laurel und Hardy kommen gemeinsam gut in Deutschland an	24	2. Abstieg und Aufstieg innerhalb eines Jahres	291
6. Laurel und Hardy fassen Fuß in Deutschland ... und werden Dick und Dof	32	3. Tanzmeister und Spione in 1.000 Nöten	298
7. Laurel und Hardy sind Dick und Dof	43	4. Robert Youngson und die Folgen	309
8. Mit voller Kraft in die Tonfilm-Zeit	53	5. Pietrek expandiert	322
9. Laurel und Hardy, die Vokaljongleure	57	6. Kirch legt einen Grundstein	329
10. Laurel und Hardys erster Spielfilm in deutscher Sprache und deutscher Kritik	66	7. Es darf gelacht werden oder die Geburt der deutschen Grotesk-Filmserien	344
11. Immer weiter die Treppe hinauf	74	8. Kinder- und Erwachsenenvorstellungen und ein Wunder	350
12. Teufelsbrüder in braunen Zeiten	91	9. Laurel und Hardy treffen die Filmbewertungsstelle	354
13. Die Geburt der deutschen Wüstensöhne	108	10. Es darf gelacht werden, zum Zweiten	358
14. Laurel und Hardy im Spielzeugland	118	11. Laurel und Hardy in der DDR und Youngsons vierter Streich	363
15. Laurel und Hardys vorgezogener Kurzfilm-Endspurt	125	12. Pietrek lässt nicht locker	369
16. Tapfere Schotten im Synchronstudio	132	13. Ein neuer Anlauf für ein Prädikat, Film-Recycling und ein Fernseh-Start	374
17. Laurel und Hardy im Würgegriff der Nazi-Zensur	139	14. Laurel und Hardy sind viel besser als nur dick und doof!	379
18. Laurel und Hardy in Berlin?	146	15. Pietrek springt mit auf den Zug	391
19. Laurel und Hardys vorerst letzter deutscher Auftritt	152	16. Atlas' weitere Schritte	400
20. Hitler lacht – Laurel und Hardy verschwinden aus Deutschland	159	17. Als die Bilder laufen lernten und Spaß mit kleinen Strolchen	406
II. Teil: Laurel und Hardys erste Nachkriegswelle oder Laurel und Hardy im Dschungel der deutschen Verleiher		18. Laurel und Hardy als Schotten im Flegelalter vor dem Atlas-Ende	412
1. Ein Neuanfang	169	19. Vier bewegte Laurel-und-Hardy-Monate	418
2. Laurel und Hardys erste deutsche Nachkriegssynchronisation	179	20. Wissen ist Macht für Unzertrennlische	428
3. Laurel und Hardys erster Nachkriegsboom kommt ins Rollen	186	21. Eine Ära geht zu Ende	434
4. Einige Fehlstarts	194	IV. Teil: Die Fernsehstars oder Laurel und Hardy und die Massenmedien	
5. Noch mehr Hin und Her	201	1. Vorspiel	445
6. ...und noch mehr Premieren	214	2. Frisch aufpoliert	449
7. Doppelgänger in Remagen ... und Hardy allein in Berlin	225	3. Auf der Suche nach Material oder: Pietrek kehrt zurück	454
8. Laurel und Hardy auf dem Atoll	232	4. Neue Synchronisationen und gestreckte Filme	460
		5. Laurel-und-Hardy-Ableger in der DDR und das erste deutsche Laurel-und-Hardy-Buch	467
		6. Golden Silents, Cartoons und TED	473
		7. Intermezzo: Schmalfilme und Super-8	477

8. Väter der Klamotte mit zwei Herren dick und doof ohne Nerven	480
9. Theo Lingen präsentiert: Lachen Sie mit Stan und Ollie	488
10. Meisterszenen: Aus alt lach neu	496
11. Stars der Stummfilm-Ära und Abenteuer mit Larry in der Klamottenkiste	500
12. Neue Aktivitäten im Fernsehen und im Kino	504
13. Video in der Titel-Achterbahn	516
14. 100 Jahre Laurel and Hardy und eine Hommage	521
15. Noch mehr Videos und Laurel and Hardy Better Than Ever	528
16. Hal Roach Studio Tour, Video-Reste und das Ende von Taurus-Video	537
17. Comedy Capers im europäischen Kulturkanal und zwei Sensationen	541
18. Rückkehr zu bekannten Medien und eine Weltpremiere	547
19. Laurel und Hardy auf DVD und im Sog von Firmenpleiten	552

Anhänge

1. Chronologische Übersicht: Laurel und Hardys Solofilme, die in Deutschland gezeigt wurden	568
2. Schnellübersicht: Laurel und Hardys gemeinsame Filme in der Reihenfolge ihrer US-Veröffentlichungen	568
3. Register	570

Digitale Anhänge

I. Anmerkungen zum Buchtext, Teil I
II. Anmerkungen zum Buchtext, Teil II
III. Anmerkungen zum Buchtext, Teil III
IV. Anmerkungen zum Buchtext, Teil IV

V. Filmografie der Filme mit Laurel und Hardy – mit deutschem Bereich: 1927 bis 2007 –
VI. Filmografie der Solofilme von Laurel und von Hardy in Deutschland – 1924 bis 2007 –
VII. Filmografie der Zusammenstellungen von Laurel-und-Hardy-Filmen – 1958 bis 2003 –
VIII. Kurzfilmprogramme, Gesamtprogramme, Zusammenstellungen einzelner Filme zu einem Neuen Film, Dokumentationen – Kino, Schmalfilm, TV, Video und DVD – 1931 bis 2007 –
IX. Laurel-und-Hardy-Filme in den Grotesk-Fernsehserien der Bundesrepublik Deutschland und der DDR – 1961 bis 2004 –
X. Laurel und Hardy im deutschen Fernsehen, außerhalb von Serien – 1953 bis 2006 –
XI. Filmografie der Laurel und Hardy-Filme im Schmalfilm-Format – 1951 bis 1978 –
XII. Filmografie der in Deutschland erschienenen TED-Bildplatten, Video-Kassetten und DVDs – 1975 bis 2007 –
XIII. Übersicht über die deutschen Laurel-und-Hardy-Titel, Teamfilme
XIV. Übersicht über die deutschen Laurel-und-Hardy-Titel, Solofilme
XV. Übersicht über Laurel und Hardys deutsche Sprecher
XVI. Übersicht über die Kinos (mit Platzangebot), in denen Laurel-und-Hardy-Filme in Deutschland uraufgeführt wurden
XVII. Übersicht über verschollene Laurel-und-Hardy-Filme und unauffindbare deutsche Fassungen
XVIII. Quiz-Fragen zu Laurel und Hardy aus deutschen TV-Shows
XIX. Antworten auf die Quiz-Fragen
XX. Adressen der deutschen Laurel-und-Hardy-Tents
XXI. English Summary For International Readers
XXII. English Captions For Illustrations
XXIII. Quellennachweis, Bibliografie

Die «Digitalen Anhänge» sind auf der beiliegenden CD enthalten. Sie befinden sich auf dem Stand Mai 2007.*

* Während der Inhalt der Filme des Teams Laurel und Hardy durchweg ausführlich im Buch beschrieben ist (die betreffenden Seitenzahlen stehen auch zu Beginn des Eintrages zu

jedem Originalfilm in der Filmografie des digitalen Anhangs V), sind sämtliche Inhaltsangaben der Solofilme im digitalen Anhang VI zu finden.

Danksagung

Ein Buch wie das vorliegende mit einem so weit gesteckten Rahmen kann selbstverständlich nicht ohne Hilfe auskommen. Hätten nicht so viele freundliche und bereitwillige Menschen ohne zu zögern ihr Wissen und ihre Erinnerungen mit mir geteilt und dabei Wege zu längst verloren geglaubten Materialien gezeigt, die Bemühungen, diesen «Krimi» zu schreiben, hätten unweigerlich zu einem frühen Zeitpunkt scheitern müssen. Daher ist es bereits schwierig, meine Danksagung kurz zu fassen. Es muss aber sein – der Platz! Allen nachstehend Aufgeführten gebührt mein herzlichster Dank.

Meine unermüdete «Privat-Lektorin» war Nicoline Koeniger, Mitarbeiterin und Witwe des bekannten Synchronautoren Fritz A. Koeniger, und selbst Dialogautorin, die über das ständige Befassen mit dem Thema zum Laurel-und-Hardy-Fan geworden ist. Rainer Dick, Freund und Begleiter bei so mancher Recherche, hat die undankbare Aufgabe übernommen, die Filmografie gegenzulesen.

Viele liebe Menschen waren praktisch zu jeder Tages- und Nachtzeit ansprechbar: Christian Aberle, Dr. Gerd Albrecht, Hans-Joachim Albrecht, Richard W. Bann, Günther Bartosch, Karl-Heinz Bieber, Christian Bleeß, Bertold Brüne, Heinz Caloué, Verena Caloué, Robert G. Dickson, Stefan Drößler, Hermann Engelhardt, Wolfgang Günther, Dietmar Högen, Harry Hoppe, Ernst Dirk Holsiepe, Arne Kaul, Hans-Jürgen Klüh, Markus Maier, Steve Massa, Glenn Mitchell, Eric Neff, Christoph Nestel, Karsten Prüßmann, Bram Reijnhout, Dr. Ulrich Rüdel (vielen Dank auch für das englische Summary und die Übersetzung der Bildunterschriften!), Dr. Claudia Sassen, Frank Schuldt, Piet Schreuders, Manfred Sennewald, Eberhard Spiess, Wilhelm Staudinger, Nico Steinmeyer, Olaf Strecker, Dr. Ulrich von Thüna, Achim Vogtner, Volker Wachter und Angelika Zimmermann (KirchMedia – vielen Dank für Deinen kreativen Einfallsreichtum !).

Ein spezieller «Tip of the Bowler» geht an Archivare, Film- und Medienschaffende, die stets ein offenes Ohr für mich hatten und halfen, wo sie konnten:

Hans-Michael Bock (CineGraph, Hamburg), Christa Brück (FBW), Heidi Draheim (Filmmuseum Düsseldorf), Dr. Jörg-Uwe Fischer (Deutsches Rundfunkarchiv, Standort Potsdam/Babelsberg), Robert Fischer (ehemalige Landesbildstelle Berlin), Marieluise Grau (FSK), Christiane Habich (Kinowelt Home Entertainment), Kristin Hartisch (Bundesarchiv, Berlin), Karin Hartwich (Bayerischer Rundfunk), Dr. Christiane Heinemann (Hessisches Hauptstaatsarchiv), Regina Hoffmann (Filmmuseum Berlin), Erhard Hoppe (ehemals Beta Technik bzw. TaurusMedia Technik), Inge Kempenich (FSK), Ute Klawitter (Bundesarchiv-Filmarchiv), Rüdiger Koschnitzki (Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main), Julika Kuschke (Bundesarchiv-Filmarchiv), Anni Lautenbacher (ehemals Beta Technik bzw. TaurusMedia Technik), Anne-Marie Lorenz-Tröstrum (Filmmuseum Berlin), Brigitte Paetsch (Progress Film-Verleih GmbH), Eva Orbanz (Filmmuseum Berlin), Paul Reichl (KirchMedia), Lutz Richter (JohannisthalSynchron), Hans Rink (ZDF), Christof Schöbel (Deutsches Filminstitut,

Frankfurt am Main), Sylvia Schliep (VG Wort), Veit Scheller (ZDF), Dr. Günther Schulz (Bundesarchiv-Filmarchiv), Wolfgang Simon (Süddeutscher Rundfunk), Felix Sonntag (Metropolis, Hamburg), Heinz Sturm (ehemals Beta Technik bzw. TaurusMedia Technik), Matthias Thiel (Deutsches Kabarett-Archiv, Mainz), Christina Voigt (Deutsches Rundfunkarchiv, Standort Wiesbaden), Elke Warneck (WWF), Eberhard Weiß (Bayerischer Rundfunk), Cäcilia Windgätter (ZDF), Erika Wottrich (CineGraph, Hamburg), sowie Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Bonner Kinemathek, des Deutschen Komponisten-Interessenverbandes (Berlin), des Deutschen Theaters Berlin, der Friedrich Ebert-Stiftung (Bonn), der GEMA (Berlin), der Bibliothek des Instituts für Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden).

Viele Künstler und Kulturschaffende bzw. deren Angehörige haben mich großzügig unterstützt: Helmut Ahner, Quirin Amper jr., Evamaria Bath, Marie Bardischewski, Monika Barth, Helga Bernetti, Horst Borasch, Klaus Bornemann, Marcel Colin-Reval, Eva Collani-Veit, Ingrid Dalchow, Thomas Danneberg, Georges Delagaye, Wolfgang Draeger, Ursula Downer, Marianne Eckart, Gerd Eichen, Maritta Fütterer, Doris Gallart, Lothar Gressieker, Jutta Gries, Ingeborg Grunewald, Michael Günther, Delle Haensch, Käthe Hart, Roland Hemmo, Wolfgang F. Henschel, Wolfgang Hess, Prof. Dr. Knut Hickethier, Benno Hoffmann, Werner Jacobs, Tassilo Jelde, Ana-Gisa Jenik, Jiri Kanzelsberger, Gert Kießling, Lilly Köhler, Rudolf Krause, Wolfgang Krüger, Evelyn Kühnel-Strittmatter, Günter Kulakowski, Horst H. Lange, Ruth Leschin, Hans-Joachim Leschnitz, Ernst Liesenhoff, Andreas Mannkopff, Christian Marschall, Christel Merian-Nowak, Ulrike Merks-Frantzen, Peter Mikkelsen, Elisabeth von Molo, Gert K. Müntefering, David Nathan, Horst Naumann, Jürgen Neu, Hartmut Neugebauer, Heinz Nitzsche, Barbara Pantel, Hans Pösegga, Richard Priefert, Joachim Pukaß, Ernst August Quelle, Siegfried Rabe, Mady Rahl, Elisabeth Ried, Thomas Reiner, Nina Roll, Ottokar Runze, Peter Schirmann, Friedrich Schoenfelder, Nikolaus Schröder, Dr. Rolf G. Schünzel, Cornelius Schumann, Felix Siebenrogg, Eberhard Storeck, Jürgen Thormann, Christian Unucka, Leonore Valmy, Marcel Valmy, Thomas Wagner, Andrea Wagner-Oberniedermayr und Inge Wellmann.

Hanns Eckelkamp war nicht nur so freundlich, mir «Rede und Antwort» zu stehen, sondern er hat auch das Vorwort für dieses Buch verfasst.

Ich konnte vor allem auf das Verständnis meiner Familie bauen. Mit besonderer Zuneigung danke ich meiner Ehefrau Gabriele und meinen Söhnen Christoph und Marcus – auch dafür, dass Laurel und Hardy nach all den Jahren bei uns noch nicht mit einem Bannstrahl belegt worden sind.

Soll ein Buch nicht in der privaten Schreibtischschublade bleiben, muss es natürlich verlegt werden. Daher danke ich meiner Verlegerin Frau Dr. Annette Schüren für ihr Vertrauen, das sie in mich gesetzt hat, Herrn Erik Schüßler für seinen Enthusiasmus und beiden für die reibungslose Zusammenarbeit.

Norbert Aping

Vorwort

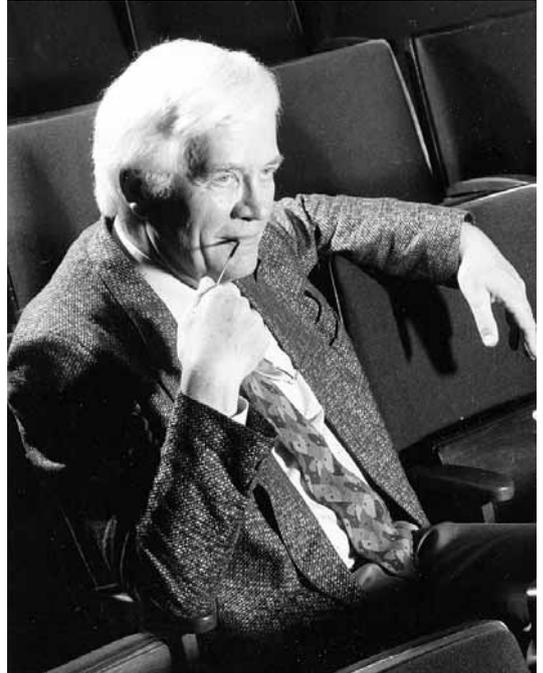
Norbert Aping hat ein Standardwerk geschaffen über zwei große Komiker der Filmgeschichte – über Stan Laurel und Oliver Hardy. Von 1924 bis 2004 erfasst er alle deutschen Bearbeitungen ihrer Filme und deren Vermarktung in Deutschland. Sachkundig gewährt Aping Einblick in die Synchronisation und lässt lebendig werden, welche deutschen Fassungen der Filme in den langen Jahren auf den deutschen Markt kamen, sei es im Kino, sei es als Schmalfilm, im Fernsehen, als Video oder als DVD.

Wir vom *Atlas*-Verleih haben dafür gesorgt, dass die *Dick-und-Doof*-Filme nicht länger ihr Dasein in Kindervorstellungen fristen mussten, und haben sie ihrem Rang entsprechend in die Filmkunst-Theater gebracht, um zu zeigen, dass Stan Laurel und Oliver Hardy «viel mehr sind, als nur dick und doof».

Unser erster Laurel und Hardy-Film war ihre klassische Western-Parodie *ZWEI RITTEN NACH TEXAS* (*WAY OUT WEST*) in einer neuen deutschen Synchronisation, die diesem grotesken Meisterwerk zu dem ihm gebührenden Stellenwert verhalf. Die *Atlas*-Filmwerbung begleitete sie u.a. mit Informationen über die Geschichte, die Ästhetik und die Wirkung des Films beim Publikum. Dadurch gewannen wir die deutsche Presse für eine Würdigung von Laurel und Hardy als Komiker reinsten Wassers, gleichrangig neben Charlie Chaplin und Buster Keaton.

Die deutsche Synchronisation von *WAY OUT WEST* wurde beim deutschen Publikum ein Riesenerfolg. Schon im ersten Anlauf konnten sich in kurzer Zeit fast eine Million Zuschauer bei *ZWEI RITTEN NACH TEXAS* von Laurel und Hardys außergewöhnlicher Komik überzeugen, und wir ließen weitere neue deutsche Bearbeitungen ihrer Filme folgen. Auch wenn die Komiker ihren deutschen Namen *Dick und Doof* nie ganz los wurden, sind sie trotzdem als zwei der ganz Großen anerkannt, die unser Film-Universum bereichern.

Nun haben endlich alle, die sich für die Filme der beiden begeistern, Gelegenheit, die Hintergründe ihres dauernden Erfolges in Deutschland zu erfahren. Kenntnisreich, mit Begeisterung und Liebe zu Laurel und Har-



Hans Eckelkamp

dy und ihren Filmen geschrieben, weht uns Norbert Aping ein in acht Jahrzehnte Laurel und Hardy in Deutschland.

Hans Eckelkamp

Atlas Film

Duisburg/Berlin im September 2004

Einleitung

Ohne eine besondere Vorliebe für Laurel und Hardy wäre dieses Buch nicht entstanden. Sie ist zugleich ein Zeichen dafür, wie beeindruckend und prägend die unwiderstehliche Komik dieses wohl besten Comedy-Duos der Filmgeschichte ist. Laurel und Hardys Popularität und Präsenz ist bis in die heutigen Tage ungebrochen, und dies immerhin seit der Stummfilm-Zeit, sieht man von dem Zeitraum der späten 1930er Jahre bis in die frühe deutsche Nachkriegszeit ab. Offensichtlich konnten nur die Schrecken eines Weltkrieges und ein menschenverachtendes Regime wie das der Nazis die herrliche Grotesk-Komik der beiden vorübergehend mundtot machen. Die Erinnerung aus den Köpfen eines filmbegeisterten Kinopublikums an *Dick und Doof* – so die Schreibweise vor dem Kriege – konnte all das nicht vertreiben. So waren Laurel und Hardys Spielfilme schon sehr bald nach Kriegsende in den westlichen Zonen Deutschlands wie auch in Österreich wieder mit großem und stetig wachsendem Erfolg in den Lichtspielhäusern zu sehen. Der Erfolg des Duos ist keineswegs nur auf den Appetit des filmisch ausgehungerten Publikums zurückzuführen. Nein, Laurel und Hardys Gunst beim Publikum festigte sich jetzt erst richtig und übertraf noch bei weitem die große Freundschaft zwischen Komikern und Publikum, wie sie vor dem Kriege bestanden hatte.

Da konnten Filmkritiker und die, die sich dafür hielten, ihre Griffel spitzen und Laurel und Hardy immer wieder als Sinnbilder für völlig anspruchslosen Klamauk, über den bestenfalls noch kleine Kinder lachen könnten, brandmarken. Das Duo gehörte fortan mehr als 20 Jahre zum festen Bestandteil der Kino-Programme, wobei sie jahrelang auch in die Kinder- und Jugendvorstellungen verbannt wurden und Stammgäste der Non-Stop-Kinos waren. Der Bedarf an den vertrackten Alltagssituationen mit sicherem Blick auf die Tücke des Objekts und die Aufgeblasenheit von Herrn und Frau Wichtig war groß. Auch das expandierende Synchronisationsgewerbe bearbeitete gerade das Werk der beiden im besonders großen Umfang, leider nicht immer zum Vorteil der Filme, denn dem deutschen Filmpublikum wurden dabei auch schnell und lieblos hergestellte deutschsprachige Fassungen geboten. Die unverbrüchliche Sympathie des Publikums vermochte das aber nicht zu erschüttern. Solche zweifelhaften Fassungen haben allerdings die Verachtung der Kritiker genährt. Aber sie wurden 1959 und 1960 durch Robert Youngson KINTOPPS LACHKABINETT (THE GOLDEN AGE OF COMEDY) und ALS LACHEN TRUMPF WAR (WHEN COMEDY WAS KING) eines Besseren belehrt. Ab 1965, als Hanns Eckelkamps *Atlas-Filmverleih* deutlich machte, um welche Perlen der Filmkomödie es sich handelte, war endgültig das Eis gebrochen und die Presse Laurel und Hardy ungleich freundlicher gesonnen.

Das hatten die Medienkaufleute Leo Kirch und Hans Andersen bereits 1956 erkannt und kauften fast alle kurzen Tonfilme von Laurel und Hardy an. Schon bald nach Gründung des Kirch'schen Synchronstudios *Beta Technik Gesell-*

schaft für Filmbearbeitung m.b.H. (Beta Technik) in München wurden sie in eigener Regie deutsch bearbeitet von einem Team, das für die Komik des Duos Verständnis wecken wollte. Ab Mai 1961 freute sich die bundesdeutsche Fernsehnation so sehr über Laurel und Hardys Missgeschicke, dass Werner Schwier mit seiner legendären Serie *Es darf gelacht werden* bis 1965 Einschaltquoten von zuweilen über 80 % erzielte, die heute phantastisch erscheinen müssen. Und endlich rückten Laurel und Hardy, die, um mit Werner Schwier zu sprechen, «viel besser als nur dick und doof» sind, auch ins Bewusstsein der *Filmbewertungsstelle* in Wiesbaden, die mehrere Streifen mit dem Prädikat *wertvoll* und sogar *besonders wertvoll* auszeichnete.

Auch wenn das Fernsehen damals noch in den Kinderschuhen steckte, und die ARD zuerst nur regional, und dann bundesweit ein eigenes zweites Programm ausstrahlte, verdanken Laurel und Hardy ihre Popularität im Nachkriegsdeutschland zweifellos dem Fernsehen. Laurel und Hardy waren bald beliebte Akteure verschiedener Kindersendungen zu einer Zeit, als es ein offizielles Kinderprogramm noch gar nicht gab. Gert K. Müntefering, der Jahre später die *Sendung mit der Maus* ins Leben rief, wollte einem jungen Publikum die Grotesken von Künstlern vergangener Tage nicht vorenthalten. Nicht nur deutsche Stummfilm-Bearbeitungen von Werner Schwier waren hier wieder anzutreffen, sondern auch von Heinz Caloué, geraume Zeit, bevor er mit der ZDF-Serie *Dick und Doof* und vielen anderen Serien, die dem Slapstick und der Filmgroteske gewidmet waren, begonnen hatte. Freitag für Freitag gelang es jahrelang, eine ganze Fernsehgeneration vor die Bildschirme zu bannen. Meist waren hohe Einschaltquoten um die 50 % an der Tagesordnung.

So lässt es sich erklären, dass das ZDF in den 1970er Jahren die *Beta Technik* beauftragte, fast sämtliche Spielfilme von Laurel und Hardy nach älteren deutschsprachigen Dialogbüchern neu zu bearbeiten, um sie mit erheblichem Erfolg über Jahre hinweg im Programm zu platzieren und von Theo Lingen den erwartungsfrohen Zuschauern als *Lachen Sie mit Stan und Ollie* präsentieren zu lassen. Aber auch danach waren Laurel und Hardy bis zur Jahrtausendwende nicht aus dem deutschen Fernsehen wegzudenken. Mit der detaillierten Verfolgung der TV-Vermarktung der Filme des Komiker-Duos legt dieses Buch ein bisher fehlendes Kapitel deutscher Fernsehgeschichte vor.

Als das ZDF am 3. September 1975 eine 21 Spielfilme umfassende Reihe startete, wurde dem Komiker-Duo erstmals eine für deutsche Verhältnisse weitgehend originalgetreue Präsentation zuteil. Zuvor hatten die Filmkritiker in der Zeitschrift *Filmkritik* aus den Jahren 1965 bis 1967 sowie die ansprechenden Ausführungen in den ebenso ansprechend aufgemachten *Atlas Filmheften* aus den Jahren 1965 und 1966 die ersten Ansätze zu einer Auseinandersetzung mit der deutschen Bearbeitung der Laurel-und-Hardy-Filme enthalten.

Vornehmlich Beiträge dieser Spielfilm-Reihe waren es, die zu Beginn der 1990er Jahre im Video-Zeitalter als

Kassetten in den Handel kamen und das Interesse an Laurel und Hardy wach hielten. Jahre später brachte die *KirchGruppe* auf Videokassetten nahezu das Gesamtwerk des Duos meist in untertitelten Originalfassungen nach aufwändiger technischer Überarbeitung im großen Stile auf den Markt. Begleitet wurde dies von einer eigens Laurel und Hardy und den Hal Roach Studios gewidmeten *Studio Tour-CD ROM*. Und heute haben Laurel und Hardy im deutschsprachigen Raum bereits erfolgreich den Sprung ins Medium der DVD geschafft und können über 30 Einzelveröffentlichungen vorweisen.

Allerdings war der unrühmliche Name *Dick und Doof* kaum auszumerzen. Heute noch kennt nahezu jeder *Dick und Doof*. Fragt man jemanden nach *Laurel und Hardy*, zucken die meisten Menschen die Achseln. Kommt aber die Sprache auf *Dick und Doof*, sagen sie «Ja, natürlich» oder «Ach, die meinen Sie!» Und welch größeres Kompliment könnte man den beiden Komikern, aber auch ihrem deutschen Namen machen als mit Walter Kempowskis Vorstellung von Glück: «Im Bett sitzen, *Dick-und-Doof*-Filme sehen und dazu Marmeladenbrote essen.» (*Sirius. Eine Art Tagebuch*, München 1990, Seite 12)

Eines sei aber deutlich hervorgehoben: Dieses begriffliche Wiedererkennen beruht nicht auf längst verblichenen Erinnerungen an Kinostunden, die man mit anspruchsloser Unterhaltung in Matinee oder vor dem Hausschuh-Kino zugebracht hat und rückblickend am besten gleich wieder vergisst. Vielmehr wird man damit die Erinnerung an unvergessliche komische Situationen aufleben lassen, die untrennbar mit Laurels pantomimischer Einmaligkeit und seinem besonderen Wortwitz verbunden ist, den die meisten deutschsprachigen Bearbeitungen weitgehend auch bewahrt haben. *Dick und Doof* steht also durchaus für Qualität.

In der DDR gab es eine solche «Begriffsverwirrung» nur vorübergehend in den 1960er Jahren. Erst ab da wurden Laurel-und-Hardy-Filme vorgeführt, und auch das nur selten, wie Grotesk-Filme überhaupt.

Das vorliegende Buch wäre undenkbar gewesen, wenn das Interesse an Laurel und Hardys Vermarktung im deutschsprachigen Raum nicht so enorm groß gewesen wäre. Am Anfang stand das ungläubige Staunen vor einer unglaublichen Flut verschiedener Bearbeitungen der Filme, die nur noch von einer noch größeren Zahl von Verleih- und Sendetiteln übertroffen wird. Es werden wohl jeweils mehrere hundert sein, was ein beredtes Zeugnis für den außergewöhnlichen Stellenwert von Laurel und Hardy in der deutschsprachigen Medienlandschaft ablegt. Es finden sich keine anderen ausländischen Künstler, deren Werk so oft und so unterschiedlich in Deutschland vermarktet worden ist. Dies erscheint uns so bedeutender, als jede neue Fassung selbstverständlich mit nicht unbeträchtlichen Kosten verbunden war. Und damit bietet dieses Buch auch einen Einblick in das bundesdeutsche Verleih-Geschäft, das zwar für alle Kinogänger allgegenwärtig war und ist, das aber nur höchst selten einmal in der Filmliteratur beleuchtet wird.

Natürlich hat die Häufigkeit der deutschen Bearbeitungen der Laurel-und-Hardy- bzw. *Dick-und-Doof*-Filme zu einem wahren Dschungel von Titeln geführt und zu einer völligen Unübersichtlichkeit, welcher Titel zu welcher

Fassung gehört. Mit dieser Schwierigkeit hatte offenbar auch Thomas Bräutigams *Lexikon der Film- und Fernseh-synchronisation* (*Lexikon Imprint Verlag*, Berlin 2001) zu kämpfen, das nur eine Handvoll deutscher Laurel- und Hardy-Synchronisationen erwähnt und dabei verschiedene Fassungen miteinander verwechselt.

Dieses Buch hat es sich daher u.a. auch zur Aufgabe gemacht, einen zuverlässigen und möglichst vollständigen Wegweiser durch diesen dichten Dschungel zu bieten, der allerdings nicht komplett sein kann, soweit es in Fernsehprogrammen, die nicht Laurel und Hardy gewidmet waren, unangekündigt Ausschnitte aus ihren Filmen zu sehen gab.

Das Buch wäre schließlich auch nicht entstanden, wenn es nicht gereizt hätte, sich mit den vielen unterschiedlichen Filmbearbeitungen zu befassen. Die Neugierde wurde bereits vor ca. 20 Jahren geweckt, als der Filmpublizist Joe Hembus in der deutschen Ausgabe von William K. Eversons Buch *Laurel und Hardy und ihre Filme* (*Goldmann Verlag*, München 1980) zu der dort am Ende aufgenommenen dreiseitigen Aufstellung von Filmtiteln sagte: »Die Laurel-und-Hardy-Filme haben auf dem deutschen Kino- und Fernsehmarkt eine lange Leidensgeschichte ... Die folgende Übersicht kann die Geschichte und Methode dieser Manipulationen nur in groben Umrissen wiedergeben; eine erschöpfende Analyse würde langwierige Recherchen erfordern, die notwendigerweise in einem eigenen Buch münden würden. Dieser Krimi bleibt zu schreiben.«

Dieser «Krimi» liegt nun nach den richtig vorausgesagten langwierigen Recherchen vor. Er verfolgt die Filme von Laurel und Hardy – Solofilme eingeschlossen – bis zu jedem noch so kurzen in deutschen Kinos und im deutschen Fernsehen gezeigten Filmausschnitt und betritt damit für das Werk des Duos Neuland. Auch die Flut von Filmen für den Heimkino-Markt wird besprochen. Die im Anhang befindliche umfassende Filmografie gibt dem Leser zugleich die Möglichkeit, sich über die Verfügbarkeit ihrer Filme auf Video und DVD zu informieren und sich darüber zu vergewissern, welchen Ausschnitt aus der bundesdeutschen Kino- und Fernsehgeschichte er mit welcher deutschen Fassung geboten bekommt.

Außerdem hat sich der Autor systematisch unter Offenlegung der vielfältigen Quellen mit der Vermarktung der Laurel-und-Hardy-Filme in Deutschland im Licht der Zensur bzw. der Filmfreigabe, des Verleih- und Synchronerwerbes sowie der Kritik in der Fach-, Tages- und Parteipresse und konfessionellen Film-Organen grundlegend auseinander gesetzt. Auch damit geht der Autor gegenüber den bisher in Deutschland seit 1976 erschienenen wenigen Buchveröffentlichungen über Laurel und Hardy neue Wege.

Rainer Dick, Autor des Buches *Laurel und Hardy. Die größten Komiker aller Zeiten* (*Heyne-Verlag*, München 1995), und der Autor des vorliegenden Buches haben seit Jahren in den deutschen Laurel-und-Hardy-Journalen des *Two-Tars-Tent* (Solingen) und des *That's-My-Wife-Tent* (Düsseldorf) etliche Artikel veröffentlicht, die sich mit dem Erscheinungsbild der beiden Komiker in Deutschland beschäftigten. Der Autor vertrieb darüber hinaus eine Zeit lang die schließlich bis auf gut 150 Seiten angewachsene Abhandlung *Laurel & Hardy. Eine Odyssee durch*

ihre deutschsprachigen Synchronisationen, die aus heutiger Sicht die Arbeitsvorgabe für das vorliegende Buch war und deshalb durch die mittlerweile geführten umfangreichen Recherchen natürlich überholt ist. Danach veröffentlichten Rainer Dick und der Autor gemeinsam in *epd Film* den Artikel *Laurel und Hardy. Die Vokaljongleure*. Er befasste sich mit denjenigen verschollenen Versionen von Laurel-und-Hardy-Filmen, in denen das Duo selbst deutsch sprach.

Schließlich erscheinen derzeit auf den aktuellen Laurel-und-Hardy-DVDs der Leipziger Firma *Kinowelt Home Entertainment* Begleittexte des Autors mit Informationen über die jeweils verwendeten deutschen Fassungen mit einem Abriss, wann die betreffenden Filme unter welchen Titeln und in welchen Fassungen nach Deutschland gelangt sind.

Mit dem Betrachten der deutschsprachigen Fassungen bekommt man es unmittelbar mit dem Thema der Synchronisation zu tun. Ein Thema, das einer näheren Beschäftigung meist nicht für würdig befunden wird. Hier entspinnt sich der Streit zwischen Cineasten und allen anderen zuschauenden/zuhörenden Konsumenten, ob man denn überhaupt synchronisieren sollte bzw. es darf. Nichts führt an der Tatsache vorbei, dass es im deutschsprachigen Raum – wie in vielen anderen Ländern auch – die Synchronisation seit der frühen Tonfilm-Zeit gibt und sie besonders nach dem Zweiten Weltkrieg praktisch zum Standard geworden ist.

Immer dann, wenn es einem Synchronsprecher gelingt, seine Sprechrolle so gut und adäquat zu erfüllen, dass der Zuschauer meint, den Originalfilm vor sich zu haben, ist die Synchronisation ihrer Aufgabe tadellos gerecht geworden. Vielleicht werden sich viele Zuschauer auch an die «guten Stimmen» in einem Film erinnern, sie aber in den wenigsten Fällen namentlich nennen können. Es ist zu hoffen, dass dieses Buch auch auf diese im Dunklen arbeitenden Akteure und das sogenannte «Dunkelkammergewerbe» etwas Licht werfen kann. Die so oft gescholtene Synchronisation hat über mehrere Jahrzehnte Beispiele über anerkannt gute Arbeit in Hülle und Fülle und in allen Film-Genres aufzuweisen, wie z.B. die hinreißenden Laurel-und-Hardy-Fassungen *HÄNDE HOCH ODER NICHT!* (THE DEVIL'S BROTHER - FRA DIAVOLO) von Hermann Gressieker und *DIE DOPPELGÄNGER VON SACRAMENTO (OUR RELATIONS)* von Werner Schwier. Dass heute inhaltsleere Drehbücher, schlecht umgesetzt in eilig produzierten Serien mit dürrtigen Synchronisationen, in denen sich – gelinde gesagt – wenig engagierte Synchronsprecher tummeln, die vielleicht nicht einmal Schauspieler sind, dem Gewerbe nicht zum Ruhm verhelfen, steht auf einem anderen Blatt.

Wenn in dieser Einleitung und im gesamten Buch der Begriff *Synchronsprecher* verwendet wird, liegt dies übrigens nicht daran, dass die künstlerischen Leistungen von Synchronschaffenden herabgewürdigt werden sollen. Der Autor verhehlt nicht, dass man nach seiner Auffassung von *Synchronschauspielern* sprechen müsste und er nur deswegen bei *Synchronsprecher* geblieben ist, um keine Verwirrung zu stiften: *Synchronsprecher* ist der allgemein gängliche Begriff, der übrigens auch in der Branche gängig ist.

Noch ein Wort dazu, warum sich dieses Buch auf Deutschland beschränkt und nicht allen deutschsprachigen Veröf-

fentlichungen nachgegangen ist: Alle behandelten Bearbeitungen stammen aus Deutschland, mit Ausnahme der deutschen Sprachversionen, die in den *Hal Roach Studios* Anfang der 1930er Jahre hergestellt worden sind. Die deutsch synchronisierten Fassungen und die deutschen Sprachversionen der Laurel-und-Hardy-Filme haben ihren Weg in deutschsprachige Länder und in die deutschsprachigen Regionen in aller Welt gefunden. Neben den deutschsprachigen Ländern Liechtenstein und Österreich ist die deutsche Sprache auch in Teilen der Schweiz und in Norditalien verbreitet. Umfangreiche deutschsprachige Bevölkerungsanteile findet man aber z.B. auch in Südamerika, vor allem in Argentinien, Bolivien, Chile, Paraguay und Uruguay, vom afrikanischen und australischen Kontinent ganz zu schweigen. Diese Wege zu verfolgen, wäre zwangsläufig mit einer Weltreise verbunden gewesen und hätte jeden Rahmen gesprengt. Dieses Unterfangen soll den Laurel-und-Hardy-Enthusiasten in den in Frage kommenden Ländern vorbehalten bleiben.

Als der Autor vor über 20 Jahren Argentinien und Chile bereiste und an die Laurel-und-Hardy-Recherchen noch gar nicht zu denken war, entdeckte er mehrfach deutsche Laurel-und-Hardy-Filmplakate, von denen sich allerdings niemand trennen wollte, da die beiden Komiker auch dort Publikumslieblinge waren. Im Büro einer Auto-Reparaturwerkstatt in Temuco in Süd-Chile, wo damals mehr Deutschstämmige lebten als indianische Ureinwohner, hing neben spanischen Plakaten wie *NOCHE DE DUENDES* und *POLTIQUERÍAS* – die spanischen Sprachversionen von *BERTH MARKS / THE LAUREL AND HARDY MURDER CASE* und *CHICKENS COME HOME* – auch ein deutsches Plakat des Filmes *HINTER SCHLOSS UND RIEGEL*. Ob letzteres Plakat zu der deutschen Sprachversion von *PARDON US* aus dem Jahr 1931 gehörte, hat sich leider in den Untiefen des menschlichen Erinnerungsvermögens verloren, von denen auch der Autor nicht verschont geblieben ist.

Der Autor hofft, so gründlich und richtig wie möglich die zahlreichen, völlig verstreuten Quellen ausgeschöpft zu haben. Dass es dennoch einige nicht abschließend geklärte Punkte gibt, liegt bei einem Zeitraum von 80 Jahren – mit einer mittlerweile unüberschaubar gewordenen Fernsehlandschaft –, den es zu recherchieren galt, fast schon zwangsläufig auf der Hand. Wer jedoch Ergänzungen und Berichtigungen beisteuern kann, z.B. weiß, wo sich deutsche Laurel-und-Hardy-Bearbeitungen befinden, die der Autor trotz intensiver Suche nicht gefunden hat, sei hiermit herzlich willkommen geheißen und gebeten, die letzten Lücken zu füllen.

Zu guter Letzt noch ein Hinweis: Der Umfang des Mosaiks, das hier zusammengetragen worden ist, bedingt zahlreiche Anmerkungen, die dem interessierten Leser nicht vorenthalten bleiben sollen. Aus Platzgründen konnten sie jedoch ebenso wie die umfangreichen Anhänge nebst Filmografie nicht im gedruckten Text aufgenommen werden, sondern stehen elektronisch abrufbar auf der Homepage des Verlages unter www.schueren-verlag.de zur Verfügung.

Nun aber genug der Vorrede! Ruhe im Zuschauerraum und in den Fernsehsesseln – und Vorhang auf für Laurel und Hardy in Deutschland!

Norbert Aping

Buxtehude, im September 2004

**I. Teil:
Die Vorkriegszeit oder
Von unbekannten US-Komikern zu den deutschen
Publikumslieblingen Dick und Doof**



Auf geht's! Werbefoto von 1932.

1. Laurel und Hardy sind noch gar nicht da

Der Film als Unterhaltungsmedium führt offenbar nicht das Leben eines Einsiedlers und kann es ernsthaft auch gar nicht wollen. Ehe ein Film an die Öffentlichkeit gelangt und zum Unterhaltungsmedium wird, hat er ungeahnte Hürden zu nehmen und Rahmenbedingungen zu erfüllen. Er will geplant, durchdacht, finanziert, besetzt, gedreht und zugelassen sein. Zum Verkaufserfolg gehört auch eine gute Werbung. Jeder einzelne Schritt ist so grundlegend wichtig, dass ein Misslingen das Scheitern des gesamten Filmprojektes bedeuten würde. Wenn z. B. in den 1920er und 1930er Jahren des vergangenen Jahrhunderts auch nur die Vorlage bei den damaligen Zensurstellen unterblieben wäre, wären Laurel und Hardy für die deutschsprachigen Filmfreunde wohl nicht einmal ein Begriff geworden.

Seit es den Film als öffentliche Unterhaltung gibt, begleitet ihn auch ein besonderes Zulassungsverfahren, das vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland wie überhaupt auch nahezu weltweit die staatliche Filmzensur war. Nach dem Kriege wurde in der Bundesrepublik Deutschland die *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* ins Leben gerufen. Sie hat die Aufgabe, kulturelle Produkte vor ihrer Veröffentlichung zu prüfen und zu filtern.

Theater- und Veranstaltungszensur gehörten – wie selbstverständlich – schon im 19. Jahrhundert zum Kulturgesehen. Die örtlichen Polizeibehörden kontrollierten das, was man damals unter «öffentlicher Sicherheit und Ordnung» verstand. Unter diesen Gegebenheiten entschlossen sich die Gebrüder Max und Emil Skladanowsky, die Ende des 19. Jahrhunderts als Schausteller auf deutschen Rummelplätzen ihr Brot verdienten, mit ihrem Projektionsapparat, dem *Bioskop*, Jahrmarktsattraktionen, die sie nach gestellten Aufnahmen selbst gefilmt hatten, öffentlich vorzuführen. So fand die Welt-Premiere des Films, nach den ersten Gehversuchen der Gebrüder Lumière, am 1. November 1895 in dem führenden Berliner Etablissement, dem Variété *Wintergarten*, vor vollem Hause statt.

Nach und nach eroberte das junge Medium sein Publikum. Dabei erregten Sex, Gewalt und Kriminalität von Beginn an die Aufmerksamkeit der Polizeizensur, da es vor allem auch die Belange des Kinder- und Jugendschutzes zu wahren galt. Und Wanderschausteller mit Vorführapparaten konnten es sich auf den Jahrmärkten nicht leisten, «lebende Bilder» schlüpfrigen oder riskanten Inhaltes aufzuführen, weil ständig mit der Präsenz der Polizei zu rechnen war.

Es dauerte noch gut ein Jahrzehnt, ehe regelrechte Lichtspielhäuser eröffnet wurden. Von da an wurden nach behördlichen Vorgaben eigens für Kinder Kinovorstellungen mit Altersbegrenzungen eingerichtet. Jedoch der eigentliche Auslöser für die später praktizierte Zensur von Filmen war die filmische Darbietung des Falles des in Berlin 1906 zum Tode verurteilten Raubmörders Karl Rudolf Henning. Sehr zum Missfallen der Behörden – nebenbei hatte man sich auch noch über die Polizei lustig gemacht.

Extra-Beilage zum Deutschen Jahrbuchblatt.
5. Jahrgang. Berlin, 12. März 1906. Blatt 211a.



Bekanntmachung.
3000 Mark Belohnung für die Wiederergreifung des vorstehend abgebildeten Lederarbeiters Hennig.

Nachdem der des Mordes an dem Kaiser Wiernoth dringend verdächtige Lederarbeiter Karl Rudolf Hennig nach seiner Festnahme entwichen ist, wird für die Wiederergreifung des Hennig eine Belohnung von

3000 Mark

ausgesetzt.
Hennig ist 1,68 m groß, schlant, hat schmales blaßes Gesicht, schwarzbraunes Haar, lahmen Scheitel, hervorstehende Backenfurchen und an der Kehlgube eine 3/4 em lange Narbe; er trug bisher einen Schnurrbart. I. 760. 3.

Posdam, den 9. März 1906.
Der Regierungs-Präsident.

Ein unfreiwilliger Mitbegründer der Filmzensur.

Also erließ der Berliner Polizeipräsident im April 1906 das Verbot, filmisch über Hennings Tat und seine Flucht zu berichten.¹ Anfang Mai 1906 trat eine *Verordnung betreffend Kabarets und kinematographische Vorstellungen* in Kraft. Es folgten weitere Verordnungen, wonach u.a. Vorstellungen grundsätzlich bis spätestens 23.00 Uhr beendet sein mussten. Man hat sogar «die äußere Heilighaltung der Sonn- und Feiertage» sowie die «Sicherheit und Ausstattung von Kinos» in diesen Regelungen berücksichtigt.² Ab 1907 wurden Zensurkarten herausgegeben, und ab 1912 wurde die Berliner Zensur für ganz Preußen praktiziert. In anderen Städten des Deutschen Reiches wie Dresden, München und Stuttgart wurde – zumeist nach preußischem Vorbild – ähnlich verfahren.³

Während des Ersten Weltkrieges gab es regional unterschiedlich strengere Regeln. So durften z. B. Jugendliche unter 17 Jahren überhaupt keine Kinos mehr besuchen.⁴ Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches verlas Philip Scheidemann am 12. November 1918 bei der Ausrufung der Republik den *Aufruf an das deutsche Volk*, u.a. mit den denkwürdigen Worten: «Eine Zensur findet nicht statt. Die Theaterzensur wird aufgehoben.»⁵

Die Filmwirtschaft reagierte prompt. Ganz bewusst wurden die bis dahin geltenden Moralvorstellungen überschritten, natürlich besonders auf dem Gebiet der Sexualität und der Kriminalität. Die aus damaliger Sicht sehr erotischen «Ausdruckstänzerinnen» wie Anita Berber und

Cléo de Mérode taten ihr Übriges. Schon bald wurde daher der Ruf nach der Zensur wieder laut.⁶ Wortführer waren die Sittenwächter, die die Wiedereinführung der gerade erst abgeschafften Zensur verlangten.⁷ Es gründeten sich örtliche Initiativen, z. B. von Lehrer und Theologen, die Kinos besuchten und über die Filme ihre Bewertungen abgaben. Auch die Einrichtung einer Selbstkontrolle der Filmwirtschaft wurde diskutiert. Schließlich wurde am 11. Mai 1920 das *Lichtspielgesetz* verkündet, woraufhin *Film-Prüfstellen* in Berlin und München eingerichtet wurden und außerdem eine *Oberprüfstelle* für die beiden Prüfstellen – sehr zur Freude der deutschen Filmwirtschaft, die sich endlich auf eine Zensur einrichten konnte, die in festen Händen war.⁸

Nicht nur, dass damit dem Kulturleben Verantwortung übertragen wurde, jetzt wurde auch gesetzlich angeordnet, dass alle Filme der jeweils regional zuständigen *Film-Prüfstelle* vorgelegt werden mussten. Filme, die Jugendlichen unter 18 Jahren vorgeführt werden sollten, bedurften einer besonderen Zulassung. Vor allem aber schuf das *Lichtspielgesetz* nun Klarheit darüber, wann ein Film nicht zugelassen werden durfte:

«Die Zulassung eines Bildstreifens ... ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, dass die Vorführung ... die öffentliche Ordnung oder Sicherheit ... gefährde(t), (oder) das(s) sie das religiöse Empfinden ... verletz(t). Sie darf nicht) verrohend oder entsittlichend ... wirken, (ebenso wenig darf sie) das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten ... gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Bildstreifens liegen ... Von der Vorführung vor Jugendlichen sind ... alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist ... Kinder unter 6 Jahren dürfen zur Vorführung von Bildstreifen nicht zugelassen werden.»⁹

Für die damalige Zeit war das ein erstaunlich liberales Gesetz, dessen Gestaltung eine gleichermaßen zuverlässige

THE LUCKY DOG, US-Aushangfoto.



wie maßvolle Handhabung der Zensur zu gewährleisten schienen und dabei den Schutz der Kinder und Jugendlichen von 6 bis 18 Jahren wahrnahm.

Mit der Filmzensur ging die Tätigkeit der Berliner und Münchner *Bildstellen* einher, deren Bewertungen – ähnlich der heutigen *Filmbewertungsstelle* in Wiesbaden (*FBW*) – Filme als «volksbildend» und «künstlerisch» anerkennen konnte.¹⁰ Damit konnte die Ermäßigung von *Lustbarkeitssteuer* – mit der heutigen *Vergnügungssteuer* zu vergleichen – bewirkt werden, die die Kinobesitzer abzuführen hatten. Für die Filme von Laurel und Hardy spielte allerdings die Filmbewertung überhaupt keine Rolle, weil Grottesk-Filme offenbar Kriterien wie «volksbildend» und «künstlerisch» damals nicht erfüllen konnten. Die fehlende Aussicht, *Lustbarkeitssteuer* zu sparen, hat jedoch dem Erfolg der Filme in keiner Weise im Wege gestanden.

2. THE LUCKY DOG: In Deutschland ein ungewisser Start

Um die Jahreswende 1920/21 drehte der Regisseur Jess Robbins für den amerikanischen Filmproduzenten Gilbert «Bronco Billy» Anderson und die *Amalgamated Producing Company* die zweiaktige Grotteske *THE LUCKY DOG* als eine Folge der *Sun-Lite Comedy Series*.¹ Es war der erste Film, in dem Laurel und Hardy gemeinsam auftraten, es war aber noch kein Teamfilm. Das Ereignis ist sicher nicht als besonderer Einschnitt in den weiteren Werdegang der Beiden zu bewerten. Sie waren rein zufällig aufeinander getroffen und hatten damit nur an ihre eigenen Karrieren gedacht. Zu jener Zeit war noch nicht im Traum an die künftigen gemeinsamen Erfolge zu denken.

In *THE LUCKY DOG* schließt Laurel nach dem Rauswurf aus seiner Unterkunft Freundschaft mit einem herumstreuenden Hund und verpatzt einem Räuber (Hardy), der sich als Schweizer Graf Count de Cheeze ausgibt, dessen finstere Pläne. Alles andere als eine Handlung, wie sie später auf Laurel und Hardys typisches Verhältnis zueinander zugeschnitten wurde.

Zu diesem Zeitpunkt hatten beide Komödianten unabhängig voneinander aber schon umfangreiche Erfahrung mit grotesken Situationen auf der Bühne und im Film gesammelt.

Stan Laurel, mit bürgerlichem Namen Arthur Stanley Jefferson, wurde am 16. Juni 1890 in Ulverston/Lancashire, Großbritannien, geboren. Beide Eltern stammten aus der Theaterwelt. Sein Vater Arthur J. Jefferson war Schauspieler und Autor. Er verstand sich selbst als Komödiant und schrieb u.a. den Sketch *Home from the Honey-*

I Die Ungewissheit über die Drehzeit des Streifen scheint nach Stone, Rob: Laurel or Hardy. *The Solo Films of Stan Laurel and Oliver «Babe» Hardy*, Temecula/USA 1996, Seite 267, 269, 421, und Berglund, Bo: *When Was Stan Laurel's THE LUCKY DOG Actually Made?*, in: *Griffithiana* Nr. 38/39, Pordenone, Oktober 1990, Seite 208 bis 210, beendet zu sein. Der Film dürfte nicht schon zwischen 1917 und 1919, sondern Ende Januar/Anfang Februar 1921 entstanden sein, was sich vor allem aus dem im Film erkennbaren PKW-Zulassungsschild «20 CAL 440-184» ergibt.

moon, den Laurel als Grundlage sowohl 1927 für den Zweiakter *DUCK SOUP* verwendete, als auch für den 1930 international erfolgreichen Dreiakter *ANOTHER FINE MESS*. Vor allem aber war der Vater Theaterleiter und Produzent von Stücken, in denen seine Ehefrau Madge Metcalfe, Laurels Mutter, die Hauptrolle spielte. So verwundert es nicht, dass Laurel sich selbst schon früh ebenfalls zur Bühne hingezogen fühlte und bereits in jungen Jahren begann, witzige Szenen zu schreiben, die er sogar in der Music Hall eines befreundeten Künstlers aufführte. Weil sein Vater durch puren Zufall anwesend war, konnte er sich vom Talent seines Sohnes überzeugen und sorgte nun für dessen regelrechte Ausbildung in der Truppe *Levy and Cardwell's Juvenile Pantomimes*. Das war für ihn, Stan Laurel, die Grundlage, sich *Fred Karno's London Comedians* anzuschließen, zu denen auch Charlie Chaplin gehörte, und mit denen er 1910 und 1912 zwei Tournées in die USA unternahm. Als die zweite Tournee nicht nur mit Chaplins Weggang im November 1913, sondern obendrein auch noch in einem finanziellen Fiasko endete, entschloss sich Laurel, in den USA zu bleiben und weiterhin im Vaudeville zu arbeiten.

Hier traf er 1917 auch seine erste langjährige Lebensgefährtin, die verheiratete Mae Charlotte Dahlberg Cuthbert.¹¹ Laurel konnte sie nicht heiraten, weil es ihr nicht gelang, sich scheiden zu lassen; viele Jahre später sollte sie allerdings behaupten, mit Laurel verheiratet gewesen zu sein, um Ehegatten-Unterhalt zu bekommen.¹² Als Laurel und seine Freundin Mae im Mai 1917 in Los Angeles gastierten, trafen sie mit Isadore Bernstein, einem ehemaligen Geschäftsführer der *Universal Studios*, zusammen, der mit den beiden eine ganze Reihe von Film-Grotesken plante, die *Stanley Comedies*. Mehr als der im Juni/Juli 1917 gedrehte und im Verlauf des Jahres veröffentlichte Zweiakter *NUTS IN MAY* erblickte nicht das Licht der Welt.¹³ Laurel hält sich in dem Film für Napoleon Bonaparte und kommt deswegen ins Irrenhaus, aus dem ihm die Flucht gelingt, die ihm merkwürdige Erlebnisse beschert. Eine Rolle, die Laurel auf den Leib geschrieen war.

In diesem Film wirkte Laurel noch als Stan Jefferson mit. Seine Lebensgefährtin hatte ihm aber bereits den Künstlernamen Laurel (deutsch: Lorbeer) gegeben, als sie in einer Zeitschrift einen römischen Herrscher sah, der einen Lorbeerkranz trug. Diesen Namen sollte Laurel schließlich bis zu seinem Tode führen, hatte ihn allerdings erst Anfang der 1930er Jahre legalisieren lassen.

Ehe es zur ersten Leinwandbegegnung von Laurel mit Hardy kam, drehte Laurel zahlreiche Kurzfilme, die ihn mit dem damals schon sehr erfolgreichen Larry Semon zusammenführten.

Norvell Hardy wurde am 18. Januar 1892 in Harlem/Georgia, USA, geboren. Seine Eltern stammten im Gegensatz zu Laurel nicht aus Künstlerkreisen. Sein Vater Oliver starb früh, und zu dessen Andenken stellte der Sohn den Vornamen Oliver künftig seinem eigenen Vornamen voran. Schon bald war klar, dass der Knabe musische Fähigkeiten besaß, die seine Mutter Emily förderte. Damit war der Grundstein für seine Zukunft gelegt. Denn als seine Mutter im Jahre 1901 in Milledgeville/Georgia die Führung des Hotels *Baldwin* übernahm, erprobte er seine Ge-



Stan Laurel Anfang der 1910er Jahre (links) und seine stürmische Lebensgefährtin Mae Dahlberg 1924.

sangskünste vor Hotelgästen und sammelte damit in gewisser Hinsicht schon früh Bühnenerfahrungen. Auch wenn seine schulischen Leistungen zu wünschen übrig ließen, konnte der Sohn seine Mutter doch dazu zu bewegen, ihm in Atlanta Unterricht am dortigen Musikkonservatorium zu finanzieren. Bedenkt man Hardys beeindruckenden Gesang in *BEAU HUNKS*, *WAY OUT WEST* und *THE FLYING DEUCES*, war das der richtige Schritt. Der junge Hardy setzte dem allerdings mit einer gehörigen Portion mangelnder Disziplin ein abruptes Ende. Seine Mutter schickte ihn daraufhin auf eine Militärschule. Nicht zuletzt wegen seines schon im Alter von 15 Jahren üppigen Körpergewichts von immerhin 120 kg war der militärische Drill nicht Hardys Lebensperspektive. Vergeblich schickte die Mutter ihn danach auf ein College, konnte damit aber nicht verhindern, dass ihr Sohn sich seinen Lebensunterhalt letztlich doch mit Gelegenheitsarbeiten finanzierte, wenn darunter auch kleinere Auftritte in Bühnenshows im Opernhaus von Milledgeville waren. Der eigentliche Kontakt zum Film war zunächst ganz profan. Hardy wurde 1910 im neu eröffneten örtlichen Kino *Electric Theatre* gleichsam als Mädchen für alles angestellt. Reinigungsarbeiten, Karten-Abreißen und Film-Vorführen gehörten zu seinen Aufgaben, was ihn aber nicht davon abhielt, immer wieder vors Publikum zu treten, um es mit komischen

Oliver Hardy (oben, 2. v.l.), 1914.





Myrtle und Oliver Hardy in den 1920er Jahren.

Szenen zu unterhalten. Das machte ihn in Milledgeville regelrecht populär. 1913 hielt es ihn dort nicht länger, und er reiste nach Jacksonville, wo nach dem Bericht eines seiner Bekannten die Filmindustrie im Aufbau begriffen war. Dort arbeitete er in kleineren Bühnenshows, suchte aber gleichzeitig Kontakt zu den ansässigen Filmfirmen, um den Dreharbeiten zuzuschauen, aber auch, um Aushilfsarbeiten zu übernehmen. Hardy heiratete im selben Jahr Madelyn Saloshin. Die Ehe hielt aber nur bis 1920. Ende November 1921 heiratete er Myrtle Lee Reeves.¹⁴

1914 geschah das so Langersehnte für den fülligen Hardy, der schon bald in Florida von einem italienischen Friseur namens Enzo seinen künftigen Spitznamen *Babe* erhielt, Slang-Ausdruck für einen dicken Mann mit dem Gesicht eines Kindes. Wieder einmal schaute er bei der Firma *Lubin* bei den Dreharbeiten zu, während er dort Aushilfsarbeiten verrichtet hatte. So kannte man ihn schon und kam auf ihn zu, als man für eine Filmgroteske einen dicken Mann benötigte. Nur zu gern nahm Hardy das Angebot an und kam damit zu seiner ersten Filmrolle, allerdings als vierschrotiger Schurke, nach mexikanischer Manier zurecht gemacht, mit enormem Schnauzer, einem ebensolchen Sombrero und einem sehr großen Patronengurt. Es ging um ein Täuschungsmanöver eines Liebespaares, das gegen den Willen des Vaters heiraten möchte. Mit Hilfe des Bruders des Bräutigams, der als Desperado ausgestattet ist, wollen sie den Vater von der Eheschließung ablenken. *OUTWITTING DAD* (Arthur D. Hotaling) hieß der Einakter und hatte am 21. April 1914 Premiere. Von nun an blieb Hardy beim Film.

Als *THE LUCKY DOG* 1920/21 gedreht wurde, verfügte Hardy also über erheblich mehr Filmerfahrung als Laurel. Seine Einsatzfreude und die Publikumsgunst hatten ihn überdies auch schon u.a. mit damaligen komischen Grö-

Stan Laurel kämpft in Do You Love Your Wife (1919) mit einem Staubsauger gegen einen widerspenstigen Briefumschlag.



ßen wie dem Chaplin-Imitator Billy West, Jimmy Aubrey und auch Larry Semon zusammengeführt.

THE LUCKY DOG ist sicherlich kein herausragender Film, sondern eine Durchschnittsgroteske einer Durchschnittserie aus den damaligen Tagen. Hätten Laurel und Hardy nicht zufällig darin mitgewirkt, hätte der Film vermutlich nicht halb soviel Interesse geweckt. Darum ist es auch kein Wunder, dass der Film in den 1920er Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht seinen Weg nach Deutschland gefunden hat.¹⁵

Egal, ob *THE LUCKY DOG* mit «Der glückliche Hund», «Der Glückspilz», «Glück gehabt», «Noch einmal davon gekommen» oder ähnlich übersetzt wird, Nachweise zu deutschen Titeln lassen sich nicht finden ...

3. Laurel und Hardy – zunächst weiter solo ...

... denn ihre eigentliche gemeinsame Geschichte in Deutschland begann erst Jahre später, 1927, mit dem Teamfilm *DIE BRAUT AUS DER BAR*.

Laurel drehte für die Produktionsfirma von *THE LUCKY DOG* noch mehrere Zweiakter, von denen heute der wohl bekannteste der 1923 gedrehte *MUD AND SAND* ist. Wie bei manch anderem Film handelte es sich um eine Parodie auf einen erfolgreichen Spielfilm. In *MUD AND SAND* wurde Rudolph Valentinos US-Riesenerfolg *BLOOD AND SAND* von Fred Niblo aus dem Jahr 1922 kräftig durch den Kakao gezogen. Zu jener Zeit war Laurel bereits zu einem Star-Komiker avanciert, was ihm Anfang 1923 einen Vertrag mit dem Produzenten Hal Roach einbrachte, in dessen vormaliger Firma *Rolin*¹⁶ er schon Jahre zuvor gearbeitet hatte. Seit 1920 war Roach alleiniger Inhaber seiner Firma, die sich nun *Hal Roach Studios* nannte. Roach sollte nur wenige Jahre später der Produzent von Laurel-und-Hardy-Filmen sein und wurde später zu einem der wichtigsten Grotesk-Filmproduzenten, die es je gab.

Es folgten Ein- und Zweiakter, in denen Laurel nicht selten mit James Finlayson zusammen spielte, den man wohl zu Recht als *den* Gegenspieler von Laurel und Hardy bezeichnen darf. Viele dieser Filme sind heutzutage noch recht populär, z.B. die 1923 uraufgeführten Filme *THE NOON WHISTLE*, *PICK AND SHOVEL*, *KILL OR CURE*, *ROUGHEST AFRICA* und *THE SOILERS*. Trotz des Erfolgs lief Laurels Vertrag mit Roach im Januar 1924 aus. Über die Gründe wird bislang nur spekuliert. So soll sich u.a. Laurels Lebensgefährtin

Mae zu sehr in die Dreharbeiten eingemischt und für Verwicklungen gesorgt haben. Die beiden führten ohnehin eine turbulente Beziehung.

Das Ende der Zusammenarbeit mit Hal Roach brachte Laurel jedoch mit dem Produzenten Joe Rock zusammen, der der Initiator für die Entstehung einer ebenfalls recht erfolgreichen Folge von zwölf Zweiakttern war, von denen u.a. *PIE-EYED*, *THE SNOW HAWK*, *NAVY BLUE DAYS* und *HALF A MAN*, die alle 1925 entstanden, noch heute

bekannt sind. Wieder mischte Mae sich in die Dreharbeiten ein und wollte am liebsten auch mitspielen. Die Beziehung zwischen ihr und Laurel war derart stürmisch, dass unweigerlich Laurels Zuverlässigkeit darunter litt. Das passte Rock überhaupt nicht. Als sich die Situation bei den Dreharbeiten zu *SOMETHING IN WRONG* zuspitzte, bot Rock der kratzbürstigen Mae 1.000 \$ in bar, wenn sie auf Nimmerwiedersehen in ihre Heimat Australien zurückkehre. Die Dame griff zu. Um auf Nummer Sicher zu gehen, sorgte Rock aber auch dafür, dass Laurel sich trotz des schwierigen Verhältnisses zu Mae nicht zu sehr nach ihr sehnte, und lenkte ihn mit diversen Unternehmungen ab, wobei Laurel durch Rocks Bruder Murray die junge Lois Neilson – auch Neilsen – kennen lernte, die er am 13. August 1926 heiratete. Aus dieser Ehe stammt die gemeinsame Tochter Lois Laurel, die am 10. Dezember 1927 geboren wurde.¹⁷

Joe Rock war ein Mann, der nicht lange zögerte, einen Gedanken in die Tat umzusetzen. So hatte er es auch geschafft, die vorgesehenen zwölf Filme in nur sieben Monaten zu drehen, was Laurel, der nach Zeit bezahlt worden war, trotz des Erfolges der Kurzfilme mit finanziellen Problemen zurückließ. Ab Mai 1926 führte ihn sein Erfolg ein drittes Mal wieder mit Roach zusammen: Diesmal hielt ihre Zusammenarbeit bis 1940, als der Schlusspunkt mit *SAPS AT SEA* gesetzt wurde.

Weil Rock seinem Verleiher nicht gestand, dass die zwölf vorgesehenen Zweiakter mit Laurel schon längst «im Kasten» waren, es aber vertraglich zwischen Verleih und Produzent vereinbart war, jeden Monat nur einen Film zu drehen, der auf Monatsbasis finanziert wurde, hatte Laurel als Hauptdarsteller sich Rock gegenüber weiterhin verpflichten müssen, sich für ihn zur Verfügung zu halten. Damit war ihm allerdings untersagt, sich als Schauspieler von anderen Filmproduzenten für neue Filmrollen engagieren zu lassen.

Da Roach ihn nicht als Schauspieler, sondern als Autor und Regisseur unter Vertrag nahm, stand Laurels frühzeitiger Rückkehr zu Hal Roach und seinem Studio demnach rechtlich nichts im Wege. Und natürlich ließ Roach sich nicht davon abhalten, Laurel mehr oder weniger zufällig doch vor die Kamera treten zu lassen. Abgesehen von einigen winzigen Auftritten und bis zur Unkenntlichkeit geschminkt war Laurel erst 1926 in *GET 'EM YOUNG* wieder in einer etwas größeren Rolle zu sehen, um dann 1928 als Hauptdarsteller bis zu dem Film *SHOULD TALL MEN MARRY?* in fünf Zweiaktern aufzutreten. Das führte prompt zu einem Rechtsstreit sowohl zwischen Joe Rock und Laurel als auch zwischen Hal Roach und Rock, der aber schon Ende 1926 gütlich beigelegt wurde, sodass Laurel künftig frei, ohne anderweitige vertragliche Bindungen für Roach arbeiten konnte.¹⁸

Hardy stand im Mai 1925 kurz davor, sich von Roach unter Vertrag nehmen zu lassen. Jedenfalls arbeitete er vorwiegend auf Roachs *Lot of Fun*, wie das Studiogelände unter Insidern genannt wurde. So bahnte sich auch ein stetiger Kontakt zwischen Laurel und Hardy an. Hardy wirkte schon bald in Ein- und Zweiaktern mit, bei denen Laurel Regie führte und die er zum Teil auch selbst geschrieben hatte, wie 1925/26 *YES, YES NANETTE*, *WANDERING PAPAS*, *MADAME MYSTERY*, *ALONG CAME AUNTIE* und *THE NICKEL*



Stan Laurel mit Ehefrau Lois und dem gleichnamigen Töchterchen 1928.

HOPPER. Hinzu kamen 1927 zwei Filme, zu denen Laurel nur das Buch geschrieben hatte: *WHY GIRLS SAY NO* unter der Regie von Leo McCarey und *HONORABLE MR. BUGGS* mit Fred Jackman als Regisseur. Eine Sonderstellung nimmt der Kurzfilm *GET 'EM YOUNG* ein. Laurel hatte zusammen mit anderen Autoren das Drehbuch geschrieben und möglicherweise auch Co-Regie geführt. Hardy stand ebenfalls wieder als Schauspieler auf der Besetzungsliste. Als Hardy, privat ein passionierter Hobbykoch, sich jedoch beim Zubereiten einer Mahlzeit mit heißen Fett verbrannte, fiel er aus und Laurel sprang für ihn ein.

Nach *THE LUCKY DOG* war Hardy nur noch kurze Zeit im wahrsten Sinne des Wortes als der sogenannte «Heavy» (die gewichtige Rolle des Schurken) in *Jimmy Aubrey Co-*

Hal Roach Anfang der 1920er Jahre.





Deutsche Werbung für *BEN AKIBA HAT GELOGEN (THREE AGES, 1925)*, in dem man Hardy vergeblich sucht.

medies für die Vitagraph-Produktion zu sehen. Mit dem Anfang 1921 gefilmten *THE TOURIST* endete Aubreys Vertrag, und er wollte sich neu orientieren. Seinen Plänen fiel Hardy zum Opfer, weil es für ihn nun dort keinen Platz mehr gab. Diese Entwicklung stellte sich für Hardy aber durchaus als Vorteil heraus. Denn für die nächsten Jahre war er der *Heavy* in den Grotesken des damals sehr erfolgreichen Larry Semon, bis 1924 Semons Vertrag mit *Vitagraph* nicht verlängert wurde. Semon produzierte fortan seine restlichen Filme selbst. Zu den bekanntesten Semon-Filmen aus der *Vitagraph*-Ära 1921 bis 1922 zählen *THE BAKERY*, *THE SAWMILL*, *THE SHOW* und *GOLF*. Danach folgten 1924/25 *KID SPEED* und *THE WIZARD OF OZ* aus Semons Zeit als unabhängiger Produzent.

Gleich der erste, 1921 entstandene Film dieser neuen Zusammenarbeit, hat immer wieder für Gesprächsstoff unter Laurel-und-Hardy-Enthusiasten gesorgt. Denn immer wieder hieß es, Laurel und Hardy seien in *THE RENT COLLECTOR* gemeinsam zu sehen. Um es kurz zu machen: Es ist nicht mehr als ein Gerücht. Zweifelsohne wirkt Hardy mit in einer Rolle ähnlich derjenigen von Eric Campbell in Chaplins *EASY STREET* aus dem Jahr 1917. Von Laurel ist jedoch beim besten Willen nichts zu sehen. Auch mit viel Fantasie lässt er sich nicht in die Rolle eines Gemüsehändlers, der einen üppigen Schnauzbart trägt, hineinprojizieren.

Umgekehrt hat sich lange das Gerücht gehalten, Hardy sei 1923 als mächtiger Steinzeitmensch in *THREE AGES* aufgetreten.¹⁹ Der Film zeigt Buster Keatons Bemühungen um eine Frau durch verschiedene Epochen der Menschheits-

geschichte. Dieser Spielfilm hat in Deutschland unter dem merkwürdigen Titel *BEN AKIBA HAT GELOGEN* am 7. September 1925 im Berliner *Marmorhaus* seine Uraufführung erlebt. Die deutsche Bearbeitung stammte von Walter Jonas. Tatsächlich aber wurde der Steinzeitmensch von Kewpie Morgan dargestellt,²⁰ der übrigens später, 1934, in *BABES IN TOYLAND* den König des Spielzeuglandes, Old King Cole, spielen sollte. Allerdings gibt es eine Szene, die das Gerücht über Hardys Mitwirkung weiterhin nährt. Als Wallace Beery Buster Keaton unter einem Torbogen zum Wagenrennen herausfordert, steht neben ihm ein Schauspieler, der Hardys Statur und Gesichtszüge haben könnte. Selbstverständlich trägt dieser Schauspieler nicht das später für Hardy so typische Bärtchen, was allerdings auch nicht zu einer Handlung gepasst hätte, die im alten Rom spielt. Aber auch hier ist nur der Wunsch Vater des Gedankens, Hardy doch in Keatons Film auszumachen.

Hardy war zweifelsohne gut etabliert als *Heavy*, jedoch nicht als Hauptdarsteller. In gewisser Weise änderte sich das, als Larry Semon sich ab Ende 1924 verstärkt um die Werbung für seinen abendfüllenden Film *THE WIZARD OF OZ* kümmerte. Für Hardy bedeutete das, sich ein neues Engagement zu suchen, das er bei *Arrow Pictures* fand. Dort begegnete er wieder Billy West, dem Chaplin-Imitator. Er bekam sogar einige Hauptrollen an der Seite von Bobby Ray. Gerade das Zusammenspiel mit Ray lässt – wenn auch ganz dunkel und verhalten – an die künftige Partnerschaft mit Laurel denken, wie *STICK AROUND* und *HOP TO IT!* zeigen. Beide 1925 gedreht und uraufgeführt.

Entscheidender aber ist die Tatsache, dass Hardy ab Jahresanfang 1925 mit *WILD PAPA* (Jay A. Howe) zunächst sporadisch und dann regelmäßig bei Roach filmte. Jetzt war er an der Seite von Charley Chase, einem der großen und zu Unrecht in Vergessenheit geratenen komischen Genies zu sehen, in *ISN'T LIFE TERRIBLE?*. Im Jahre 1926 folgten *LONG FLIV THE KING*, *BROMO AND JULIET*, *CRAZY LIKE A FOX* und *BE YOUR AGE*. Ebenso unterstützte er tatkräftig Clyde Cook und Glenn Tyrone. Er war aber auch in den *Our-Gang*-(*Die kleinen Strolche*)-Filmen *THUNDERING FLEAS* und *BARNUM AND RINGLING, INC.* aus den Jahren 1926 und 1928 mit von der Partie. In *BARNUM AND RINGLING, INC.* spielte Hardy zugleich seine letzte größere Rolle ohne Laurel. Erst im Jahre 1939 beschritt Hardy in *ZENOBIA* wieder Solopfade.²¹

4. Laurel und Hardys Solofilme im Deutschland der 1920er Jahre

Zuzugeben ist, dass Filme, in denen Laurel oder Hardy noch unabhängig voneinander aufgetreten sind, kaum kennzeichnend sind für das Phänomen Laurel und Hardy. Sie haben aber einen hohen Stellenwert, da sie für beide Künstler das Durchgangsstadium auf dem Weg zum weltberühmten Team waren.

Für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen kann man sich kaum einen vollständigen Überblick über Laurel und Hardys Filme in Deutschland verschaffen. Bei ihren Solofilmen, von denen sie mehrere hundert gedreht haben, die aber kaum alle nach Deutschland gelangt sind,

ist es praktisch unmöglich. Vor allem Hardy hat mit einer ganzen Reihe von Grotesk-Filmstars zusammen gearbeitet wie Jimmy Aubrey, Charley Chase, Max Davidson, Bobby Ray, Larry Semon und Billy West. Die Schwierigkeiten beginnen damit, dass keineswegs immer im deutschen Verleih-Titel die Namen von Darstellern zu finden sind. Zu oft sind Verleih-Titel so nichtssagend oder noch schlimmer, irreführend, als dass man sich zuverlässig festlegen könnte.

Ein weiterer Hemmschuh ist, dass Billy West wiederholt mit Charlie Chaplin verwechselt worden ist. Immerhin hat er Chaplin unverhohlen imitiert. Das konnte dem Verleiher auch nur recht sein, da Chaplins Name kassenträchtiger war. Außerdem tun verschiedene Schreibweisen von «Billy» – Billi, Billie – und «Charlie» – Charly, Charley – ein Übriges. Deshalb kann die Übersicht über Laurel und Hardys Solofilme in der Zeit vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Für die Zeit bis 1929 lassen sich wenigstens 40 Grotesken ausmachen, an denen Laurel oder Hardy mitgewirkt haben. Diese Solofilme der beiden Komiker sind selbstverständlich nur ein kleiner Teil aus dem Gesamtangebot an Grotesken aus den Importen der USA, die seit Einführung des *Lichtspielgesetzes* die Reichszensur durchlaufen haben.²² Gleichwohl zeigt auch dieser kleine Ausschnitt, dass ab 1925 verstärkt US-Grotesken auf den deutschen Markt drängten.

Während des Ersten Weltkrieges war ein *Reichskommissar für Aus- und Einfuhrbewilligung* bestellt worden, der darüber zu entscheiden hatte, ob «entbehrliche Güter» nach Deutschland eingeführt werden konnten.²³ Der Grund dafür war einfach: deutsches Geld sollte nicht ins Ausland abfließen. Zu den entbehrlichen Gütern zählten ausländische Filme – damals vor allem aus Dänemark. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und nur wenige Monate nach Inkrafttreten des *Lichtspielgesetzes* wurde eine eigenständige *Außenhandelsstelle Filme* errichtet, die die bisherigen Aufgaben des *Reichskommissars* wahrnahm.²⁴ In jedem Jahr legte sie die Menge der zuzulassenden ausländischen Filme fest und wie sie auf die Importeure zu verteilen waren. Bis 1924 einschließlich galt ein *Meterkontingent*, und die zuzulassenden Filme wurden nach ihrer Länge festgesetzt. Diesen Regelungen musste dann noch das *Reichswirtschaftsministerium* zustimmen.

Dieses Kontingent-System war eine Reaktion auf die enormen wirtschaftlichen Schwierigkeiten in Deutschland nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg und diente dem Schutz der deutschen Wirtschaft. Damit sollte gewährleistet werden, dass neben einer bestimmten Menge ausländischer Filme auch eine ausreichende Anzahl deutscher Filme vertrieben wurde.

Die rechtlichen Grundlagen für die Kontingentierung änderten sich häufig. Eine wichtige Änderung brachte aber der 1. Januar 1925, die eine unmittelbare Auswirkung auf Laurel und Hardys filmische Präsenz in Deutschland hatte. Ab diesem Zeitpunkt galt ein Kompensations-System, nach dem die Menge der zuzulassenden Filme nicht mehr nach Metern festgesetzt wurde. Vor allem aber war die Einfuhr von kurzen Spielfilmen und Grotesken jetzt unbeschränkt zugelassen.²⁵ In den Jahren 1925

bis 1927 wurde allerdings das Kontingent-System vorübergehend geändert. Außerdem wurde die *Außenhandelsstelle Filme* aufgelöst, und ihre Kompetenzen gingen wieder auf den *Reichskommissar für Ein- und Ausfuhrbewilligung* zurück. Ende November 1927 erließ der *Reichskommissar* eine neue *Kontingentverordnung*. Damit fielen für die Zeit von Januar 1928 bis Juni 1929 kurze Grotesken im beschränkten Umfang wieder unter das Kontingent-System. Ausländische Lustspiele und Grotesken konnten nur noch dann unbeanstandet importiert werden, wenn die Filme nicht länger als 500 m waren.²⁶ Für längere Filme galt nun ein *Stück-Kontingent*, wonach jährlich die Zahl der einzuführenden ausländischen Filme mit den deutschen Produktionen abgestimmt wurde.

Besonders nach der Weltwirtschaftskrise des Jahres 1929 wurden die Bestimmungen auf Betreiben der deutschen Filmproduzenten langsam aber sicher weiter verschärft. Ab Mitte 1932 bekamen die Kurzfilme die Auswirkungen erheblich zu spüren.

Grotesken von Jimmy Aubrey und Larry Semon waren bis 1923 in Deutschland noch völlig unbekannt. In der jungen *Weimarer Republik* beherrschte zunächst Charlie Chaplin die Beiprogramme mit seinen frühen Grotesken. Bald schon folgten mit kurzen Grotesken Harold Lloyd und Roscoe «Fatty» Arbuckle, die in Deutschland sehr schnell sehr beliebt wurden, und in ihrem Gefolge wiederum viele andere Komiker, die heute so gut wie niemand mehr kennt. Buster Keaton trat seinen Siegeszug in Deutschland erst zwei Jahre später an.

Deutsche Werbung für Larry Semon und Jimmy Aubrey, Juni 1923.

Fabrikat: VITAGRAPH New York



Larry Semon

Jimmy Aubrey

Larry Semon und Jimmy Aubrey
sind Amerikas populärste Komiker

Larry Semon- und Jimmy Aubrey-Grotesken sind in allen Ländern der Welt mit einem Riesenerfolg gezeigt worden. Sie bedeuten das größte Geschäft!

Alleinverkauf für Deutschland, Polen, Deutsch-Osterreich und Jugoslawien

Otto Schmidt / Kinematogr. Films
Berlin SW48, Friedrichstraße 220

Pereruf: Amt Litzow 4647

Telegramm-Adresse: Italfilm



Oliver Hardy als «Dickerl, der Bademeister» in JIMMY AUBREY IM SEEBAD (HIS JONAH DAY, 1924).

Die Vormachtstellung von Chaplin, Lloyd und Arbuckle wollte der Filmverleiher Otto Schmidt aus Berlin grundlegend ändern. Seit 1907 war er alleiniger Verleiher aller von der Vitagraph produzierten Grottesken mit Jimmy Aubrey und Larry Semon für Deutschland, Polen, Deutsch-Österreich und Jugoslawien.²⁷ Ab Anfang Juni 1923 gab er in mehreren Film-Fachblättern ganzseitige Anzeigen auf mit Portraits von Aubrey und Semon, mit dem Hinweis, sie seien «Amerikas populärste Komiker» und «bedeuten das größte Geschäft».²⁸ Zur gleichen Zeit hatte Schmidt, der damals auch dem Kino Primus-Palast in Berlin geschäftlich verbunden war, für Filmjournalisten in einer Privatvorführung je einen Semon- und Aubrey-Film gezeigt, welche die Fachleute in großes Staunen versetzte (*Der Film*), hielten sie doch bislang Chaplins Kurz-Grottesken für den «Gipfel aller Humoristik».²⁹

Jimmy-Aubrey-Filme sind heutzutage kaum noch aufzutreiben. Zumindest sagt man den meisten Aubrey-Grottesken eine mäßige Qualität nach. Es sind schlicht gestrickte Geschichten im Stile der so genannten *Knockabout Comedies*, in denen Prügeleien und andere Handgreiflichkeiten im Vordergrund stehen. Zum Schluss heiratet Aubrey regelmäßig die Angebotete. Qualität hin, Qualität her – Aubreys Grottesken erschienen den damaligen deutschen Verleih-Firmen in jenen Tagen so publikumswirksam, dass sie sich von ihrer Aufführung in Deutschland Erfolg versprachen. Generell waren damals amerikanische Grottesken sehr willkommen und erfreuten sich großer Beliebtheit beim Publikum. Die Zuschauer

waren noch weit davon entfernt, überfüttert zu sein, da 1923 der Zustrom an solchen Filmen nach Deutschland durch die Kontingent-Bestimmungen noch vergleichsweise sehr gering war.

Mitte Oktober 1923 startete der Berliner Primus-Palast offiziell eine *Grottesken-Woche*, eine Zusammenfassung mehrerer Kurz-Grottesken zu einem abendfüllenden Programm, wie es zuvor schon mehrere mit Filmen von Chaplin und Lloyd gegeben hatte. Bei dieser *Grottesken-Woche* handelte es sich um ein Programm, das in deutscher Erstausführung aus drei Kurzfilmen mit Aubrey und Semon und einem Tierfilm bestand.³⁰ Anlässlich dieser Premiere schrieb der Kritiker des *Film-Kuriers*, dass Jimmy Aubrey kein Schauspieler sei, sondern in erster Linie «ein Artist ersten Ranges». Es herrschten «durchaus überschießende Laune und ein Tempo» vor, dass «der gesunde Menschenverstand erschrocken die Flucht ergreift und den Kobolden widerstandslos und lachend das Terrain überlässt».³¹ Das deutsche Publikum wird Grottesk-Filme schließlich auch als Ablenkung und «willkommenen Sorgenbrecher» (*Film-Kurier*) in den wirtschaftlich außerordentlich schwierigen Jahren nach dem Ende des Ersten Weltkrieges begrüßt haben, bei deren Beurteilung künstlerische Werte sicherlich keine Rolle spielten. Tatsächlich wurden nach und nach bis August 1926 immerhin 17 Jimmy-Aubrey-Grottesken der Berliner *Film-Prüfstelle* vorgelegt, was für einen nicht zu übersehenden Erfolg spricht.

Sieben Jimmy-Aubrey-Grottesken zeigten Hardy an Aubreys Seite, Jahre bevor Aubrey seinerseits in den Laurel-und-Hardy-Filmen *THEIR PURPLE MOMENT*, *THAT'S MY WIFE* und *SONS OF THE DESERT* in kleinen Rollen auftreten sollte. *JIMMY AUBREY IM SEEBAD (HIS JONAH DAY)* wurde am 15. Februar 1924 im Berliner Primus-Palast als Vorfilm des dramatischen amerikanischen Stummfilms *DIE SINTFLUT (THE SIN FLOOD)* aufgeführt³² und ist damit der erste in Deutschland feststellbare Bezug auf einen der beiden künftigen Meister-Komiker. In dieser Grotteske wird Aubrey von Hardy, der in der deutschen Fassung «Dickerl, der Bademeister» heißt, aus Seenot gerettet, aber wieder ins Wasser zurückgeworfen, da er mit Hardys Freundin flirtet.

Wann die übrigen sechs zwischen Mitte Juli 1924 und Anfang August 1926 zugelassenen Aubrey-Filme in Deutschland uraufgeführt worden sind, lässt sich heute nicht mehr sagen. *JIMMY AUBREY ALS STIERKÄMPFER (TOOTSIES AND TAMALES)*, in dem Aubrey in Spanien mit dem Torero Hardy und seinen Leuten aneinander gerät, und *JIMMY AUBREY ALS SHERIFF (HE LAUGHS LAST)*, in dem Aubrey im Wil-

Oliver Hardy in *ISN'T LIFE TERRIBLE (1925)* ohne Bärtchen und noch weit von seiner typischen Gestik und Mimik entfernt.



den Westen das Raubein Hardy, das sich zum Erstaunen aller plötzlich zu einem guten Menschen wandelt, wurden allerdings für Januar 1926 als «sofort lieferbar» angekündigt.³³

Wie man an den drei genannten Filmen bereits sieht, sind die Themen der stummen Grotesken bunt gemischt, wenn sie auch einem bestimmten Strickmuster folgten. Bei Aubreys anderen Streifen war es nicht anders. In JIMMY AUBREY ALS STRASSENKEHRER (SPRINGTIME) flirtet er mit dem Kindermädchen, das auf Hardys Baby aufpasst, so intensiv, dass sie beide die Entführung des Kindes nicht mitbekommen. JIMMY AUBREY IM SCHNEESTURM (THE BLIZZARD) zeigt Aubrey als Mieter in Hardys Absteige, der sein möbliertes Zimmer nach einem Schneesturm gründlich freiräumen muss. In JIMMYS ABENTEUER IN NEU-MEXICO (THE MYSTERIOUS STRANGER) ist Aubrey ein vermeintlicher Spion, der die Umsturzpläne des Stierkämpfers Hardy vereiteln kann, während er in JIMMY AUBREY ALS INNENARCHITEKT (THE DECORATOR) wieder unter den Störenfrieden zu finden ist, als er als Tapezierer den Haushalt des Millionärs Hardy völlig durcheinander bringt.

Bis auf JIMMY AUBREY ALS STIERKÄMPFER und JIMMY AUBREY ALS SHERIFF hatten die Filme offenbar keine Jugend-Zulassung erhalten. Themen wie Entführung oder Gefährdung von Kindern schienen geradezu prädestiniert, darin Gefahren für die sittliche Entwicklung von Jugendlichen zu sehen. In JIMMY AUBREY IM SEEBAD wird ein Baby samt Kinderwagen mit einem Motorboot auf die hohe See gezogen, und in JIMMY AUBREY IM SCHNEESTURM prügeln sich Erwachsene vor den Augen eines Kleinkindes. Und JIMMY AUBREY ALS STRASSENKEHRER stieß die Zensoren sicherlich ab, da darin sogar ein Kleinkind entführt wird.

Der weitaus größte Teil von Hardys Soloauftritten entfällt auf Larry-Semon-Filme, was zugleich zeigt, wie populär Semon seinerzeit gewesen ist. Spätestens ab Ende Januar 1925 warb der Verleih *Otto Schmidt* gezielt für Larry Semon.³⁴ Bemerkenswert sind bei dem Film LARRY SEMON SCHLÄGT ALLE REKORDE! (KID SPEED) die gereimten deutschen Zwischentitel, die von Herbert Nossen stammen, einem damals schon vielbeschäftigten Autor neuer deutscher Titel.³⁵ Als Zwischentitel werden Textkarten bezeichnet, die zur Erklärung des Stummfilms eingeblendet werden. Auch in zwei weiteren Fällen ist der deutsche Bearbeiter namentlich genannt, nämlich Willy Weill bei LARRY ALS DETEKTIV (HER BOY FRIEND) und LARRY DER FARMERLEHRLING (THE BARNYARD). Außer den erwähnten Filmen haben noch zahlreiche andere Grotesken mit Hardy den Weg nach Deutschland gefunden. Bis 1929 kam man auf die stolze Anzahl von mindestens 41 Larry-Semon-Filmen.³⁶

Larry Semon war stark geschminkt wie ein Clown und trug meistens auffallend weite Hosen, die selbstverständlich etwas zu kurz waren. Sein Erscheinungsbild steht im Gegensatz zu der rasanten, doch inhaltlich sehr begrenzten Handlung seiner Filme. Semons Grotesken sind bemerkenswert, weil sie in erster Linie von spektakulären Stunts und ungläublichen Situationen leben, die tricktechnisch auf der Höhe ihrer Zeit ausgeführt wurden.

Auch heute noch sind Semons Filme sehenswert. Im Gegensatz zu Aubreys Filmen haben sie ihre Zeit überlebt. Übrigens brauchen sie einen Vergleich mit Chaplins frü-

Reichszensiert!



Larry-Semon-Grotesken

sind eine Klasse für sich!

Fabrikat: Vitagraph, New York

Ein- und Zweiakter

Generalvertreter für Deutschland und Polen:

Otto Schmidt • Kinematographische Films

Berlin SW48 - Friedrichstr. 220 - Tel.-Adr.: Vitagraph - Tel.: Litzow 4647, 4648

Deutsche Werbung für Larry Semon, 1925.

hen Grotesken nicht zu scheuen, die zumeist auch den *Knockabout Comedies* zu zurechnen sind. Tatsächlich war Semon zu seiner Zeit ein erstzunehmender Konkurrent von Chaplin.

Die beiden ersten festzustellenden Semon-Grotesken mit Hardys Beteiligung stammen aus einer Zeit, als man in Deutschland versuchte, seine Filme unter dem Namen *Zigotto* zu vertreiben, wie Semon in Frankreich genannt wurde. Die Münchner *Film-Prüfstelle* ließ am 21. April 1925 ZIGOTTO und DIE SCHWARZBRENNER (THE AGENT) zu, worin FBI-Agent Semon an der amerikanisch-mexikanischen Grenze den Alkoholschmuggel bekämpft, und ZIGOTTO ALS DETEKTIV (DULL CARE), in dem Polizist Semon mit dem Hausmeister Hardy um die Gunst einer Dame konkurriert und nebenbei noch einen Diebstahl aufklären kann.

Sämtliche weiteren 18 Larry-Semon-Grotesken mit Hardy an seiner Seite wurden von der *Film-Prüfstelle* Berlin zugelassen, und in einigen Fällen ist auch bekannt, wann sie in die deutschen Kinos – meist in die *Reichshauptstadt* Berlin – kamen. Der erste kurze Streifen dieser Kategorie war LARRY SEMON KASSIERT DIE MIETE (THE RENT COLLECTOR), der Jahrzehnte später zu Unrecht im Ruf stand, Laurel und Hardy spielten beide mit. Tatsächlich hat es der Mietentreiber Semon in der am 6. April 1924 im Berliner *Primus-Palast* als Vorfilm von DIE GOLDENE LILLY (THE GILDED LILLY, Robert Z. Leonard, USA 1921) aufgeführten Groteske³⁷ nur mit Hardy zu tun, der eine Bande zwielichtiger Gestalten anführt. In einer Spelunke hat Semon in LARRY SEMON ALS OBERKELLNER (THE MIDNIGHT CABARET) Ärger mit dem Gast Hardy, der auf die Straße gesetzt wird und nun vor Wut das Etablissement in die Luft jagen will. Die-



Einladung zur Premiere von AUF NACH ILLUSTRIEN! (THE WIZARD OF OZ, 1926)

ser Film lief am 13. Juli 1924 ebenfalls im *Primus-Palast* als Teil eines Kurzfilmprogramms an, zusammen mit dem Aubrey-Zweiakter JIMMY AUBREY IM TINGELTANGEL (Originaltitel unbekannt) und dem Semon-Film LARRY SEMON UND DIE SCHWIEGERMUTTER (HIS HOME SWEET HOME, Larry Semon in eigener Regie, 1919), das von dem naturwissenschaftlichen Film IM SCHATTEN DER EICHE begleitet wurde.³⁸

Ebenfalls im *Primus-Palast* stimmte LARRY SEMON ALS THEATERDIENER (THE STAGE HAND) am 27. Februar 1925 die Zuschauer auf den deutschen Hauptfilm DIE KLEINE AUS DER KONFEKTION ein, als er vor den Augen Hardys als zahlendem Besucher eine Bühnen-Show ruiniert. Semons Ambitionen beschränkten sich jedoch nicht allein auf die serienmäßige Produktion seiner Action-Komödien. Er strebte auch danach, der Star in abendfüllenden komischen Filmen zu sein. Einer dieser erfolgreichen Filme war auch in Deutschland erstmals Ende Oktober 1925 im Leipziger Kino *Ufa-Theater Alberthalle* zu bewundern, als Semon sich zunächst als Kind und dann als Erwachsener in ACHTUNG!! - DIE DAME IM AUTO! (THE GIRL IN THE LIMOUSINE) mit Hardy als Rivalen um die Gunst eines Mädchens bzw. einer Frau balgt.³⁹ Semons bekanntester Spielfilm ist zweifellos AUF NACH ILLUSTRIEN! (THE WIZARD OF OZ), seine sehr weit von der berühmten Geschichte *Der Zauberer von Oz* von Frank L. Baum entfernte Bearbeitung, mit ihm selbst in der Rolle der Vogelscheuche und mit Hardy als Blechmann, der Semons Rivale ist. Am 19. Februar 1929 hatte dieses Werk seine deutsche Premiere in den *Richard-Oswald-Lichtspielen* in Berlin.⁴⁰

In den Gefilden der stummen Zweiakter sah man Semon in LARRY SEMON SCHLÄGT ALLE REKORDE! (KID SPEED) am 1. März 1926 im Berliner *Marmorhaus* als Vorfilm von KNOCK OUT

(THE KNOCK OUT),⁴¹ in dem er mit Hardy einmal mehr um eine Dame rangelt und deswegen mit ihm ein Autorennen veranstaltet, aus dem Semon als Sieger hervorgeht. Das nächste Premierendatum folgte erst am 17. Juli 1928, als Semon in LARRY ALS DETEKTIV (HER BOY FRIEND) Hardys Rum-Schmuggler-Organisation aushebt und damit im Berliner *Titania-Palast* zum Geschäftserfolg des deutschen Spielfilms EVA IN SEIDE beitrug.⁴² Kurz darauf stand am 20. August 1928 im selben Kino die deutsche Erstaufführung des Michael-Curtiz-Spielfilms SENSATION IM ZIRKUS (THE THIRD DEGREE) an, in dessen Vorprogramm Semons auch heute noch gut bekannter Klassiker LARRY IN DER SÄGEMÜHLE (THE SAWMILL) zum ersten Mal in Deutschland zu sehen war,⁴³ worin Semon im Sägewerk seinen Vorarbeiter Hardy auf die Palme bringt.

Im *Titania-Palast* gab es aber noch drei weitere Premieren der handlungsgeladenen Semon-Grotesken. Die Beliebtheit dieser Filme brachte es mit sich, dass nur etwa ein Monat nach der letzten Uraufführung LARRY ALS MANNEQUIN (THE GOWN SHOP) am 25. September 1928 parat stand, um für den Rahmen des US-Streifens DAS MÄDEL VOM ZIRKUS (NO CONTROL) zu sorgen.⁴⁴ Diesmal ringt er als Verkäufer in Hardys exklusivem Modosalon mit ihm um die Zuneigung der Chef-Verkäuferin. Am 30. Oktober 1928 wurde der US-Spielfilm RAZZIA (THE GIRL FROM CHICAGO) gestartet, im Gespann mit DER FARMERLEHRLING (THE BARNYARD). Im Traum verhindert Semon als Arbeitskollege von Hardy den Verkauf von Farmland mit einer Ölquelle, die nur der Käufer kennt.⁴⁵ Am 4. Dezember 1928 hieß es BLITZ UND LIEBE (LIGHTNING LOVE), als Semon und Hardy sich zum Abermalsten um eine Frau stritten und ihnen dabei ein enormer Sturm dazwischen kommt. Danach konnte der in Deutschland produzierte Hauptfilm DIEBE - 10.000 MARK BELOHNUMG beruhigt anlaufen.⁴⁶

Auch Laurel hatte einige Zweiakter mit Semon gedreht. Ein frühes Beispiel aus dem Jahr 1918, in dem Laurel allerdings nur als eine Randfigur agiert, ist DAS GEHEIMNISVOLLE DOKUMENT (HUNS AND HYPHENS), in dem Semon während des Ersten Weltkrieges die Pläne deutscher Spione zu Fall bringt. Jugendliche durften der Premiere am 18. März 1929 im *Titania-Palast* nicht beiwohnen, als er das Beiprogramm von MODERNE MÜTTER (THE SILVER SLAVE) aus den USA bestritt.⁴⁷ Dass die Spione nicht nur Semons Braut entführten, sondern auch dem deutschen Filmtitel gemäß DAS GEHEIMNISVOLLE DOKUMENT für die Herstellung einer Gasmaske stehlen wollten, war in den Augen der Zensoren ein rüdes Verhalten und daher nicht jugendfördernd.⁴⁸ Aus den belanglosen deutschen Zwischentiteln, die Willy Weill in etwas gequälten Reimen abgefasst hatte, ging allerdings nichts Anstößiges oder gar Deutschfeindliches hervor.⁴⁹ So hatte die Berliner *Film-Prüfstelle* den Film sogar für Jugendliche zugelassen, was jedoch die *Film-Oberprüfstelle* auf eine Beschwerde hin abänderte, da sie in dem «nur aus Verfolgungen, Kämpfen und Prügelzenen» bestehenden Film sämtliche ethischen Werte vermisste.

Die Berliner *Film-Prüfstelle* ließ von März 1926 bis August 1928 sechs weitere Semon-Grotesken mit Hardy in Nebenrollen zu. Die Rede ist von LARRY SEMON ALS POLIZEIINSPEKTOR (THE FALL GUY),⁵⁰ in dem Semon im Wilden Wes-

ten dem Räuber Hardy das Handwerk legt. Ihm folgten zwei der bekanntesten Semon-Zweiakter. In LARRY SEMON ALS GOLFSPIELER (GOLF) spielt Semon als «Trampel Junior» Hausgolf und bringt seinen Nachbarn Hardy in Rage. DER MANN, DER DIE BACKPFEIFEN GAB (THE BAKERY) versetzt Semon in eine große Bäckerei, in der er verhindern kann, dass der schurkische Vorarbeiter Hardy den Chef bestiehlt. In DER OBERKONFUSIONSRAT (THE COUNTER JUMPER) gelang es ihm, im Wilden Westen gestohlene Perlen wieder zu beschaffen und kommt dabei Hardy in die Quere. Ein anderes Mal ist Semon zum König aufgestiegen, den General Hardy stürzen möchte. Mit Hilfe eines Doppelgängers wird der Staatsstreich in LARRY SEMON ALS KÖNIG (A PAIR OF KINGS) verhindert. Die deutsche Fassung hatte treffend erfundene Rollennamen parat: zwei Blaublütige durften sich mit den klingenden Namen *König* und *Graf Glanzscheitel* zieren. Schon aber wechselt die Szene, und in LARRY ALS SCHWERGEWICHT (HORSE-SHOES) ist Semon der Sparring-Partner des Box-Champions Hardy. Zu guter Letzt legt Semon in LARRY ALS FLASCHENTÖTER (TROUBLE BREWING) als Polizist Hardys Schwarzbrennerei trocken.

Abgesehen von seiner angedichteten Mitwirkung in Buster Keatons BEN AKIBA HAT GELOGEN (THE THREE AGES), der am 7. September 1925 im Berliner *Marmorhaus* aufgeführt wurde,⁵¹ war Hardy aber in jedem Falle in zwei Filmen als Nebendarsteller zu sehen, die beide bereits aus der *Roach*-Produktion stammten. In DER MANN MIT DEN 1.000 FÜLLFEDERHALTERN (ISN'T LIFE TERRIBLE?) befinden sich Charley Chase, seine Frau und Chase's Schwager Hardy auf Kreuzfahrt auf einem seeuntüchtigen Seelenverkäufer – zuvor hatte sogar die später durch Laurel und Hardys Tonfilm THE MUSIC BOX so berühmte Treppe im Mittelpunkt gestanden. Drei Jahre später war er Seite an Seite mit Max Davidson in VERLIEBTE ALTE ESEL (LOVE 'EM AND FEED 'EM) zu sehen, in dem sie zwei Goldsucher spielen, die durch den Fund ihres Lebens plötzlich reich geworden sind und überhaupt nicht in die feine Gesellschaft passen, in der sie sich fürchterlich daneben benehmen.

Der verheißungsvollste der Hardy-Filme scheint jedoch ANFÄNGER (SHOULD MEN WALK HOME) zu sein, da sich bereits eine Verbindung zu dem künftigen Team Laurel und Hardy ankündigt. In diesem Ende 1926 gedrehten und Mitte 1929 in Deutschland zugelassenen Film versteckt sich ein Ganove, gespielt von Creighton Hale, wie 1928 Hardy in der Laurel-und-Hardy-Groteske EARLY TO BED in einem Brunnen mit Wasserspeier-Köpfen, die ihm frappierend ähnlich sehen.

Bis auf DER MANN MIT DEN 1.000 FÜLLFEDERHALTERN (ISN'T LIFE TERRIBLE?) hatten die Filme von Max Davidson, Mabel Normand, Creighton Hale und Larry Semon von der Berliner *Film-Prüfstelle* durchweg keine Jugendzulassung erhalten.

Da Davidson und Hardy in dem Zweiakter VERLIEBTE ALTE ESEL absolut keine Manieren haben und in einem feinen Restaurant eine wüste Tortenschlacht anzetteln, lag wahrscheinlich darin das Jugendverbot. ANFÄNGER, mit pffrigen deutschen Zwischentiteln von Kurt von Monart, der damals ein vielbeschäftigter Texter für Grotesk-Filme war, zeigt ein Gaunerpärchen, das sich zusammen tut, aber der Polizei nach einem Coup gelobt, nunmehr auf dem Pfad der Tugend wandeln zu wollen. Da sich

WIR VERMIETEN: Ein Lustspiel-Film

31 Zweiaktige Lustspiele
 25 Aesop-Fabeln
 5 Felix der Kater-Filme
 1 Plastigramm-Film
 2 Starewitsch-Filme
 A LA „LAND DES GLÜCKS“

AUS DEN PRODUKTIONEN
 Roach Star · Ralph Graves
 Mack Sennett
 Ben Turpin · Harry Langdon
 Our Gang · Stan Laurel
 Saturn-Film · Pathé Pictures

Diese Lustspiele sind das Beiprogramm, welches Sie haben müssen
 Schließen Sie ab! Verlangen Sie Termine!

UNIVERSUM-FILM-VERLEIH G.m.b.H.
 VERLEIHBETRIEB DER UNIVERSUM-FILM-AKTIENGESELLSCHAFT
 Ufa-Werbung für Pathé-Grotesken mit Erwähnung von Stan Laurel, Herbst 1926.

jedoch einer der Komplizen noch kurz vor dem lobenswerten Entschluss reichlich mit fremdem Tafelsilber eingedeckt hat, ist es offensichtlich mit den guten Vorsätzen nicht weit her, was natürlich kein nachzuahmendes Vorbild für die Jugend ist.⁵²

Ende Oktober 1926, also während die Semon Action-Grotesken bei den Kinoszuschauern bereits in aller Munde waren, widmete sich die *Universum-Film-Verleih GmbH*, der Verleih-Betrieb der *Universum-Film Aktiengesellschaft* in Berlin, besser bekannt als *Ufa*, in einer Werbeaktion ausnahmsweise einmal nicht den großen Spielfilmproduktionen, die er «Schlager» nannte. Hier ging es gezielt ausschließlich um die kurzen Filme. Unter dem Motto «Das zugkräftige Beiprogramm zu jedem Schlager» bot der Verleih den Kinobesitzern 64 «Lustspiel-Filme» an mit dem Hinweis «Diese Lustspiele sind das Beiprogramm, welches Sie haben müssen». Dazu gehörten 31 «zweiaktige Lustspiele», zum Teil aus den Produktionen «*Roach Star*, *Stan Laurel*» und «*Pathé Pictures*», wie der Verleih sie bezeichnete.⁵³ In dem Zusammenhang wurde zum ersten Male Laurels Name in einer deutschen Verleiher-Werbung genannt. Dabei handelte es sich um Roachs *All-Star*-Serie mit Laurel im amerikanischen Verleih von *Pathé Exchange*.

In ihrem Programm für die Saison 1927/28 kündigten die *Ufa*leiher-Betriebe, wie sich die Verleih-Organisation der *Ufa* nun nannte, für den Zeitraum August 1927 bis 1928 nach Monaten gegliedert neue «Schlager», «Grotesken», «Aesop-Fabeln» – einaktige Zeichentrickfilme – und «Kulturfilme» an. Als Hauptdarsteller der zahlreichen Grotesken spielte Laurel wieder neben Komiker-Größen wie Charley Chase, Ralph Graves, Harry Langdon, Ben Turpin und Glenn Tyron. In den Ankündigungen wurden auch die Filmtitel genannt. Insgesamt ging es um fünf zwischen Januar bis Juli 1927 zensierte *Roach*-Produktio-

Februar	Schlager	1. Onkel Toms Hütte	Harry A. Pollard	Größte amerikanische Besetzung Elisabeth Bergner, Hertha von Walther, Elisabeth Neumann, Walter Rilla, Otto Groiner, Hu- bert v. Meyerink, Wolfgang von Schwind	ca. 3200	10	Universal Bergner-Film der Ufa
		2. Dona Juana	Dr. Czinner		ca. 1900	6	
		3. Pariserinnen	Gustav Molander	Margita Alfven, Stina Berg, Truus van Alten, Louis Lerch	ca. 2300	7	Isepa-Film der Ufa
		4. Mut zur Feigheit	Webster Cambell	Ben Lyon, Mary Astor	ca. 1800	6	First-National
Grotesken		1. Der Sturz in den Briefkasten		Stan Laurel	556	2	Pathé
		2. Die kurzen Röckchen		Stan Laurel	573	2	Pathé
		3. Die Balletteuse des Großfürsten		Stan Laurel	611	2	Pathé
		4. Mamas Liebling		Stan Laurel	575	2	Pathé

Ufa-Programm für Februar 1927.

nen, in denen Laurel die Hauptrollen spielte, deren deutsche Erstaufführungen jedoch nicht bekannt sind.

Als 1927 verschiedene Zweiakter Laurels von *Ufaleih* gezeigt wurden, bekam das deutsche Publikum auch endlich James Finlayson zu Gesicht. Für Oktober 1927 war der Einsatz von Laurels Solofilm CANISTER, DER GOLDSUCHER (THE SOILERS) geplant, in dem Laurel James Finlayson als Herrscher einer Stadt im Wilden Westen bekämpft. Finlayson hat noch nicht das Format, das ihn zum zukünftigen Gegenspieler von Laurel und Hardy werden ließ, denn sein ausgeprägtes komisches Talent konnte erst im Spiel mit dem Duo Laurel und Hardy erblühen – zur Freude der Zuschauer. Aber schon jetzt ist seine Mitwirkung in diesen frühen Grotesken ein Gewinn. Die deutsche Fassung CANISTER, DER GOLDSUCHER bezeichnet ihn übrigens als Anwalt, der «mehr Links- als Rechtsanwalt» sei.

Für Dezember 1927 wurde DER KAMPF MIT DEM KAKTUS mit Laurel in der Hauptrolle angekündigt. Allerdings spielte Laurel in DER KAMPF MIT DEM KAKTUS nicht mit, der Hauptdarsteller war Harry Langdon.⁵⁴

Im Februar 1928 räumte der *Ufaleih* Laurel besonders viel Platz ein. Es war sogar vorgesehen, dass Laurels Filme DIE BALLETEUSE DES GROSSFÜRSTEN (FROZEN HEARTS), DER STURZ IN DEN BRIEFKASTEN (POSTAGE DUE), MAMAS LIEBLING (MOTHER'S JOY) und DIE KURZEN RÖCKCHEN (SHORT KILTS) das gesamte Programm der neuanlaufenden Grotesken des *Ufaleih* bestreiten sollten.⁵⁵

In DIE BALLETEUSE DES GROSSFÜRSTEN (FROZEN HEARTS) macht Finlayson dem «Rittmeister Knutusoff» alle Ehre, bei dem es sich im Original allerdings um einen General handelt, der sich in Russland um 1900 mit dem Bauern Laurel um eine Frau duelliert. Danach hat Laurel in DER STURZ IN DEN BRIEFKASTEN Schwierigkeiten mit der Post. Versehentlich

hat er einen unfrankierten Brief in den Postkasten geworfen, den er unbedingt zurückholen möchte, da er vor dem äußerst strengen Postinspektor Finlayson Angst hat. Besonders hervorzuheben ist, dass Laurels Leinwandfigur in der deutschen Fassung «Willy Doof» heißt – ein vorausahnender Name für *Dick und Doof ...?*

Die Reibereien zwischen Laurel und Finlayson, dem Widersacher des künftigen Teams Laurel und Hardy, nehmen jedoch kein Ende. So spielt Laurel in MAMAS LIEBLING (MOTHER'S JOY) zunächst Finlaysons Sohn und später dessen Enkel, der eine ungeliebte Frau heiraten soll. In DIE KURZEN RÖCKCHEN (SHORT KILTS) schließlich tragen Laurel und Finlayson den Zwist schottischer Familien aus, der dazu führt, dass Hochzeiten platzen. Diesmal muss Finlayson hinnehmen, dass man ihn in der deutschen Fassung zum Schotten «McSuff» macht.

5. Laurel und Hardy kommen gemeinsam gut in Deutschland an

Nun soll wirklich von Laurel und Hardy die Rede sein. Das weltberühmte Team Laurel und Hardy eroberte nicht mit einem einzigen großen Theaterdonner die Filmfreunde der ganzen Welt. Der Wunsch nach gemeinsamer Arbeit musste sich entwickeln. Das Potenzial des Duos sollte sich erst offenbaren, und das Projekt musste heranwachsen und gedeihen, bis es Form annahm. Da beide Komiker bei Hal Roach in festen Verträgen standen, ließ man sie häufiger zusammen in einem Film auftreten.

So lassen sich auch die ersten Filme, in denen die Beiden für die *Hal Roach Studios* nebeneinander auftraten, noch nicht als Teamfilme bezeichnen. Die meisten dieser

Gemeinsame Sekunden in einem Film – aber das typische Äußere ist noch nicht zu erkennen: Oliver Hardy und Stan Laurel in 45 MINUTES FROM HOLLYWOOD (1926).





Homosexuelle Anspielungen wie in manchen zeitgenössischen Grotresken: James Finlayson macht Stan verlegen (oben). Begegnung beim unerlaubten Bad im See (unten; beide: WITH LOVE AND HISSES, 1927).

Streifen, zu denen u.a. 45 MINUTES FROM HOLLYWOOD und DUCK SOUP gehören, haben in den 1920er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gar nicht den Weg nach Deutschland gefunden. Ob der Verleih-Betrieb der Ufa, der Ende Oktober 1926 Grotresken der Hal-Roach-All-Star-Serie angeboten hatte, im Laufe der nächsten Jahre auch Kurzfilme mit Laurel und Hardy wie LOVE 'EM AND WEEP, WITH LOVE AND HISSES und FLYING ELEPHANTS aus den Jahren 1927 und 1928 auf den deutschen Markt gebracht hat, ist nicht bekannt.

45 MINUTES FROM HOLLYWOOD aus dem Jahr 1926 ist schon deswegen kein Laurel-und-Hardy-Film, da sie in dieser Glenn-Tyron-Grotreske nicht eine einzige echte gemeinsame Szene haben. Tyron, der übrigens in Deutschland seinerzeit recht populär war, kommt mit anderen Mitgliedern seiner Hinterwäldler-Familie nach Hollywood und gerät nicht nur ins Staunen, sondern auch in schlimme Verwicklungen, als er in einem Hotel seine Kleidung an einen Räuber verliert. Hardy ist der Hoteldetektiv, der fast den gesamten Film über nur mit einem Badelaken bekleidet ist. Auf der Verfolgungsjagd stürmt man durch ein Hotelzimmer, in dessen Bett sich Laurel befindet. Mehr als den erstaunten Laurel bekommt der Zuschauer nicht

zu sehen. Das bedeutet, dass dieser Film viel weniger ein Teamfilm ist als zum Beispiel THE LUCKY DOG. Das deutsche Publikum wird allerdings bis 1966 warten müssen, um in der Zusammenstellung verschiedener Grotresk-Filme unter dem Titel LAUREL UND HARDY IM FLEGELALTER (LAUREL AND HARDY'S LAUGHING TWENTIES) die wenigen gemeinsamen Momente aus 45 MINUTES FROM HOLLYWOOD erstmals zu Gesicht zu bekommen.

DUCK SOUP, gedreht 1927, hat bisher Kino und Fernsehen in Deutschland völlig unberührt gelassen. Der Film war nur kurze Zeit nach seiner Aufführung in den USA wie vom Erdboden verschwunden und wurde erst 1974 wieder in Europa entdeckt. DUCK SOUP ist für die Entwicklung von Laurel und Hardy von Bedeutung, da sie in diesem Zweiakter zum ersten Mal tatsächlich als Team vor der Kamera stehen. Die Handlung ist im Wesentlichen die gleiche ihres 1930, nur wenige Jahre später gedrehten Erfolgsfilmes ANOTHER FINE MESS.

Zu den Laurel-und-Hardy-Filmen, in denen die beiden Komiker als Einzeldarsteller und noch nicht als Team auftraten, zählt SUGAR DADDIES, ebenfalls 1927 produziert. Diese Grotreske ist wahrscheinlich der erste Film mit Lau-

Zum ersten Mal der typische Laurel-Sprung – noch in der Steinzeit: FLYING ELEPHANTS; veröffentlicht 1928, aber produziert vor PUTTING PANTS ON PHILIP.





Die Anlagen sind bereits vorhanden: Stan betäschtelt Ollie, der nonchalant mit einer Zigarre, die ihm natürlich Stan anzünden muss, überspielt, dass er ein Landstreicher ist (DUCK SOUP, 1927).

rel und Hardy, der nach Deutschland gelangte, und erhielt den Titel DIE BRAUT AUS DER BAR.

In diesem Film hat der steinreiche Cyrus Brittle (James Finlayson) während einer Zechtour in der *Elefantenbar* eine ältere Dame aufgegabelt und ihr die Ehe versprochen. Sie wird in der deutschen Fassung vorgestellt als «junge Frau, die ... 36 Lenze zählte, und seitdem aufgehört hatte zu zählen». Am Morgen danach weckt ihn sein Butler Hardy und meldet ihm, dass die Braut mit ihren beiden erwachsenen Kindern auf ihn warte, von denen der Sohn schon von weitem wie ein übler Schläger aussieht. Brittle erinnert sich an nichts. Das hindert die ruchlose Sippschaft nicht, ihn zu erpressen. Für 50.000 \$ ist Brittles Braut bereit, sich die Angelegenheit noch einmal zu überlegen, um eventuell vom Gang aufs Standesamt Abstand zu nehmen. In seiner Not ruft Brittle seinen Rechtsanwalt Laurel herbei, der aber auch keine passende sachliche Lösung parat hat, sondern seinem Klienten und Butler Hardy nur zur Flucht rät. Um sich aus dem Staub zu machen und die zwielichtige Braut nebst ihrem Anhang zu täuschen, wird wie in dem wenige Monate vorher produzierten Laurel-und-Hardy-Streifen LOVE 'EM AND WEEP schnell eine Dame gezaubert: Brittle zieht sich die Hosenbeine hoch und bückt sich, während Anwalt Laurel als Dame, ausgestattet mit Perücke und Damenhut, auf ihn klettert und sich noch schnell einen Damenmantel überwirft. So verlässt Brittle als Unterteil der zwei-etagigen Circe an Butler Hardys Arm sein Etablissement und flieht in einen Vergnügungspark, die unliebsame Mischpoke immer auf den Fersen. Der Schwindel fliegt natürlich auf – und da ist auch schon der Film zu Ende, ohne dass man erfährt, wie die Erpressung ausgeht.

Die Berliner *Ufa* beantragte bei der *Film-Prüfstelle Berlin* – die bis zum Jahre 1937 sämtliche in Deutschland aufgeführten Laurel-und-Hardy-Filme prüfte – die Zulassung für DIE BRAUT AUS DER BAR. Als man sich Ende September 1927 die Grotoske ansah und dann noch in einer Textkarte las, dass Brittle damit gedroht wurde, in der Zeitung werde über ihn zu lesen sein, dass der «Strand von Atlantic City ... allnächtlich von (seinen) wilden Lasterorgien» widerhalle, stand das Jugendverbot fest.

Verleiher von DIE BRAUT AUS DER BAR war aber nicht etwa der zur *Ufa* gehörende *Ufaleih*, sondern die Firma *Parufamet*, die aus den *Famous Players* (= *Paramount*), der *Ufa* und *Metro-Goldwyn* hervorging und im Dezember 1925 gegründet worden war. Sie existierte bis 1929 und war bis

dahin der Verleiher fast aller Laurel-und-Hardy-Filme in Deutschland.

Aufgrund ihrer eigenen finanziellen Finanzkrise hatte sich die *Ufa* im Rahmen dieses Verleih-Zusammenschlusses gegenüber ihren nun mitverbündeten Konkurrenten der Not gehorchend verpflichten müssen, ein bestimmtes Kontingent US-amerikanischer Filmproduktionen im Reichsgebiet zu vertreiben, was für die *Ufa* dauerhaft kein gutes Geschäft sein konnte.⁵⁶ Teil des Kontingents waren u.a. Roach-Produktionen mit ihren Laurel-und-Hardy-Filmen, die zunächst in den USA von der Firma *Pathé Exchange* verliehen worden waren, bis 1928 *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) den Vertrieb übernahm.

Mit THE SECOND HUNDRED YEARS, der unmittelbare Nachfolger der Grotoske SUGAR DADDIES, wurde alles anders. Zum festen Stab der *Hal Roach Studios* gehörte der Regisseur Leo McCarey, der ab 1924 für eine ganze Reihe von Charley-Chase-Filmen Regie geführt hatte. Seit Anfang 1927

Parufamet-Ankündigung 1927 für 104 Grotosken, mit Stan Laurel (!) und Oliver Hardy; unten rechts ein Bild aus DIE BRAUT AUS DER BAR (SUGAR DADDIES, 1927).

104 Lustige Kurzfilme
der
Paramount und Metro-Goldwyn-Mayer

Die lustigsten Kurzfilme der Welt erschienen in dieser Saison im Verleih der Parufamet. Sie wissen, wie Ihr Publikum bei unseren Grotosken gelacht hat. Denken Sie an Schlager-Kurzfilme wie:

Die Christie-Komödien
(Billie Dooley, Bobby Vernon, Jimmy Adams, Edward Everett Horton)

Tintenmännchen

Muschi, die Filmkatze

Unsere Bösen Buben (Our Gang)
Stan Laurel und Oliver Hardy, Charlie Chase, Max Davidson etc. die Sie in der verflorbenen Saison gespielt haben.

In ganz neuen, originellen und lustigen Bildern können Sie diese Komikererien wiederum für die neue Saison von der Parufamet erhalten. Weiterhin sind neue Attraktionen zur Vervollkommnung des Programms geschaffen worden, unter denen besonders eine Serie von neuartigen Kurzfilmen

(Macduff's Abenteuer
und
Bekanntnisse einer Choristin)
Erwähnung verdienen.

Sie wissen:
Sie machen sich gesund, wenn Ihr Publikum sich krank lacht!

kümmerte er sich um die Drehbücher für die *All-Star*-Serie und übernahm nur noch selten Regie. Dass Laurel und Hardy gut miteinander harmonierten, war ihm nicht verborgen geblieben. Also spielte er mit dem Gedanken, die beiden im Rahmen einer Serie groß herauszubringen. Das deckte sich allerdings nicht mit Laurels Ambitionen, möglichst nur noch Autor und Regisseur zu sein, aber auf keinen Fall mehr als Schauspieler zu arbeiten. Im Gegensatz zu ihm konnte Hardy es gar nicht erwarten, endlich als Hauptdarsteller angekündigt zu werden. Dennoch wurden sie als Star-Duo engagiert, und Ende Juni 1927 entstand der Zweiakter *THE SECOND HUNDRED YEARS*. Trotzdem wurden sie im Handlungsablauf noch nicht mit ihren eigenen Namen angedeutet, sondern sie agierten als «Little Goofy» (Laurel) und «Big Goofy» (Hardy).

Laurel und Hardy haben noch Jahrzehnte im Zuchthaus abzubrummen und ständigen Drill über sich ergehen zu lassen. Endlich haben sie einen Fluchttunnel gegraben, der jedoch dummerweise im Dienstzimmer des Gefängnisdirektors endet. Zurück zum Exerzieren

US-Werbeanzeige für Laurel und Hardy in *THE SECOND HUNDRED YEARS* (1927).

* * PRESS SHEET * *

HAL ROACH Presents His ALL STARS in THE 2ND HUNDRED YEARS with OLIVER HARDY and STAN LAUREL

The Super-Comedy Arrives

Moving picture comedies have outgrown their infancy, and nobody is crying "Keep Him a Baby Still." The ancient humor independent on cussed plots, and ridiculous costumes now seem hopelessly staid. It is the high standard set by such worthwhile comedies as "The Second Hundred Years," that has educated the public to the point where the better type of humor is demanded.

In this function, Jimmy Finlayson, as a dignified governor, is largely responsible for the hilarious and hair-raising plot that results the other members of the famous comedy trio, Oliver Hardy and Stan Laurel. Not the least pleasing feature of a notable supporting cast, is a host of beautiful women, who are madly gowned. Fred Child directed.

New starring team uncorks riotous performance in first picture as comedy duo.

HAL ROACH presents Oliver Hardy, Stan Laurel, Jimmy Finlayson Directed by Fred Child Photographed by Geo. Stephens Edited by Richard Currier Titled by H. M. Walker

STAN LAUREL and OLIVER HARDY The new Hal Roach Comedy team.

RELEASED BY METRO-GOLDWYN-MAYER 1540 BROADWAY, NEW YORK, N. Y.

Any promotion suggestions or ideas should be sent to HOWARD DIETZ 1540 Broadway, New York, N. Y.

SYNOPSIS

Stan Laurel and Oliver Hardy are in the penitentiary for a long term. In attempting to tunnel out, they wind up under the floor of the warden's office. In digging they break a water main and flood the jail. A chase starts. They turn their striped suits inside out, and take the place of two painters who have gone to lunch. They point themselves out the gate, pass the guard, who mistakes them for the workmen. A policeman outside becomes suspicious, but they evade him by jumping into a car. They finally change clothes with the occupants—two French criminal experts — and chase the Frenchman out of the window. The gentlemen are found in the street in their R.F.D.'s and are put in jail in the cell formerly occupied by Stan and Oliver. The jailbirds continue in the taxi to a banquet at the Governor's home, where they are received and entertained as guests of honor. The evening's entertainment consists of a trip through the penitentiary which Stan and Oliver cannot refuse, since citizenship is their personal interest. Although in trouble Stan and Oliver are recognized by their jail "buddies," and when the party goes the cell occupied by the embarrassed Frenchman, the secret is out. Stan and Oliver are given an additional sentence and told to start making sand out of hoodlums.



Laurel und Hardy wohl erstmals zusammen in Deutschland in *DIE BRAUT AUS DER BAR* (*SUGAR DADDIES*, 1927).

auf dem Gefängnishof gelingt es ihnen aber sich abzusetzen. Dabei finden sie Maler-Utensilien. Im Nu haben sie unbeobachtet ihre gestreifte Sträflingskleidung gewendet, scheinen jetzt weiße Malerkleidung zu tragen und können daher unentdeckt durch das Gefängnistor in die Freiheit spazieren. Dort pinseln sie alles an, was ihnen gerade in die Quere kommt: Auto, Fensterscheiben, Fußgängerüberweg, Laternenpfahl – und den Rücken einer Dame. Die Polizei hat die angeblichen Anstreicher schon eine Weile argwöhnisch beobachtet. Bevor sie zugreifen kann, türmen Laurel und Hardy in einer Limousine mit zwei hohen französischen Justizbeamten, die auf dem Weg sind zu einem Empfang im Zuchthaus mit anschließender Besichtigung der Strafanstalt. Flugs haben sie den Beamten den feinen Zwirn abgenommen und die Würdenträger im Unterzeug auf die Straße geworfen. Wohin die Reise gehen soll, wissen Laurel und Hardy aber nicht. Im festlichen Ornat nehmen sie am Empfang teil, bei dem sie durch besonders schlechte Manieren auffallen. Endlich der Höhepunkt, die Besichtigung. Mit einem Schlag wird ihnen klar, dass sie wieder in ihrem alten Knast gelandet sind, wo man sie sofort erkennt, so dass sie sich umgehend in den Aufmarsch ihrer hoffnungslosen Leidensgenossen einreihen müssen.

Die US-Werbung konzentrierte sich jetzt auch auf «Laurel und Hardy», die als «neues Hal Roach Comedy-Team» angekündigt wurden – zunächst aber mit umgekehrter Reihenfolge ihrer Namen:

«Hal Roach präsentiert seine *All Stars* in *THE SECOND HUNDRED YEARS* mit Oliver Hardy and Stan Laurel. In ihrem ersten Auftritt als Comedy-Duo lassen die beiden eine ausgelassene Darbietung vom Stapel.»

Als der im Juni 1927 gedrehte Streifen *THE SECOND HUNDRED YEARS* am 8. Oktober 1927 in den USA aufgeführt wurde, war es endlich soweit: Laurel und Hardy waren nach zahlreichen Geburtswehen geboren. Sehr rasch sollte sich



Frisch gestrichen sieht alles gleich viel schöner aus (THE SECOND HUNDRED YEARS, 1927).

durch die Zusammenarbeit der Gag-Autoren Leo McCarey, Hal Roach und Stan Laurel herausstellen, dass Laurel das geistige Genie hinter *Laurel und Hardy* war, was dann auch der Anlass war, den Namen des Duos künftig in der bekannten Reihenfolge zu verwenden – anders als im deutschen Namen *Dick und Doof*.

Die *Ufa* beantragte bei der *Film-Prüfstelle Berlin* die Zulassung der deutschen Fassung von *THE SECOND HUNDRED YEARS* unter dem Titel *KAVALIERE FÜR VIERUNDZWANZIG STUNDEN*. Im Oktober 1927 wurde der Film zugelassen, jedoch wieder mit der Auflage «für Jugendliche verboten». *KAVALIERE FÜR VIERUNDZWANZIG STUNDEN* ist ein sehr lustiger Film und wirkt im Vergleich zur heutigen Unterhaltung völlig harmlos. Damals aber muss es befremdet haben, dass Respektspersonen gar nicht respektvoll behandelt wurden, was den Film möglicherweise um die Jugendzulassung gebracht hat. Die deutsche Fassung ist außerdem gegenüber dem englischen Original gekürzt und verändert worden. Es fehlt z.B. das aufgefanzte Bajonett eines Aufsehers und auch die Bitte des einen Franzosen an den Taxifahrer, ihn mit seinem Kollegen zum Gefängnis zu bringen. Überdies wurden aus den französischen Beamten «Chefs der mesampanischen Polizei».

Die Bezeichnung *Laurel-und-Hardy-Film* wurde weder vom deutschen Verleih noch von dem Verfasser der deut-

schen Zwischentitel in *KAVALIERE FÜR VIERUNDZWANZIG STUNDEN* verwendet. Da es zu diesem Zeitpunkt «Laurel und Hardy» als stehenden Begriff noch nicht gab, erhielten sie wie im Original Verbrechernamen. Aus Laurels «Little Goofy» wurde «Fassaden-Willy», und Hardy war «der feine Bully». Auf die Idee, «Little Goofy», was man mit «Kleiner Doofer» übersetzen kann, auch in der deutschen Fassung mit dem künftig gebräuchlichen *Doof* zu verknüpfen, kam man in *KAVALIERE FÜR VIERUNDZWANZIG STUNDEN* nicht.

Kurz darauf wurde die erfrischende Grotteske *DAS HAUS DER TAUSEND FREUDEN (CALL OF THE CUCKOOS)* aus der ebenfalls von Roach produzierten *Max Davidson*-Serie, in der Laurel und Hardy wiederum als einzelne Schauspieler auftreten, jugendfrei zugelassen. Wahrscheinlich wurde sie am 2. Januar 1928 im Berliner Erstaufführungskino *Mozartsaal* erstmals gezeigt, wo sie «stürmische Heiterkeit» auslöste (*Film-Kurier*).⁵⁷ Star der Grotteske ist allein Max Davidson, den die damalige deutsche Kritik völlig zu Recht als «kostbaren Schauspieler» bezeichnet hat (*Reichsfilmbblatt*).⁵⁸ Leider werden seine liebenswerten und von großer menschlicher Wärme getragenen Zweiakter, die voll vertrackten Humors sind, heute nur noch selten gezeigt.

Davidson, der im Original von *CALL OF THE CUCKOOS* «Papa Gimplewart» heißt, was so viel wie «Einfaltspinsel» bedeutet, jedoch in der deutschen Fassung *DAS HAUS DER TAUSEND FREUDEN* seinen persönlichen Namen Davidson behält, möchte sein Haus verkaufen. Das hat aber einen Haken, denn seine unmittelbaren Nachbarn verhindern den Verkauf des Hauses. Die lieben Nachbarn sind Laurel und Hardy, aber auch James Finlayson und Charley Chase, die insgesamt nur zwei kurze Gastauftritte haben und sich genau als die «Cuckoos» erweisen, von denen der Filmtitel spricht; sie sind of-

Laurel und Hardys Kurzauftritt in CALL OF THE CUCKOO (1927), mit Charley Chase und James Finlayson. Immer noch kahlgeschoren wie in THE SECOND HUNDRED YEARS (1927).





Ollie verbittet sich für alle gut sichtbar, dass Stan sich bei ihm unterhakt (PUTTING PANTS ON PHILIP, 1927).

fensichtlich einer Heil- und Pflegeanstalt für nervlich überstrapazierte Herrschaften entsprungen. Schließlich gelingt es Davidson aber doch, sein Haus mit dem eines Halunken zu tauschen. Er muss jedoch feststellen, dass die neue Behausung eigentlich schon durch pures Anschauen auseinander fällt. Zu allem Überfluss sind auch gute alte Bekannte umgezogen. Seine neuen sind seine alten Nachbarn, Laurel und Hardy, Finlayson und Chase.

Die deutsche Fassung *DAS HAUS DER TAUSEND FREUDEN* enthält zwei Abweichungen gegenüber dem amerikanischen Original. Unbegrifflich ist, dass Davidsons Sohn schlicht «Moritz, der Sohn» genannt wird, während ihm das Original erst gar keinen Vornamen gibt, sondern ihn als «größtes Missgeschick der Liebe» bezeichnet. Und leider fehlt in der deutschen Bearbeitung, dass Chase krampfhaft versucht, sich an den Namen seiner Eltern zu erinnern, bis ihm die Erleuchtung kommt: Das waren «Mama und Papa».

DER JÜNGLING AUS DER FREMDE (*PUTTING PANTS ON PHILIP*), den Laurel selbst als den ersten echten Laurel-und-Hardy-Film bezeichnet hat, war aber nach wie vor eine Folge der *All Star*-Serie, in der die beiden Komiker noch weit entfernt von ihren zukünftigen *Laurel-und-Hardy*-Charakteren waren. Das tut jedoch dem Vergnügen keinen Abbruch, denn

den Zuschauer erwartet eine ganz klassische Grotteske. Die Hauptdarsteller sind laut der deutschen Zensurkarte nun ausdrücklich «Stan Laurel und Oliver Hardy», genau in dieser Reihenfolge. Die deutsche Premiere fand am 12. März 1928 im Berliner *Gloria-Palast* statt, als Beiprogramm zum Spielfilm *GIBT'S EIN SCHÖNRES LEBEN* (*ROOKIES*) aus den USA.⁵⁹ Da kein Jugendverbot bestand, hatte auch die Jugend an Laurel und Hardy schon bei der deutschen Uraufführung ihren Spaß an *DER JÜNGLING AUS DER FREMDE*.

«Die Komödie *DER JÜNGLING AUS DER FREMDE*, die die Erlebnisse eines schottischen Provinzlers in New York schildert, zeigt die vielbelachte Situationskomik.» lautete die erste feststellbare, gedruckte deutsche Kritik über einen Laurel-und-Hardy-Film im Fachblatt *Film-Kurier*, der einige Tage später die Bemerkung des *Reichsfilmblasses* folgte:

«Eine sehr sauber, auch einfallsreich, wenn auch nicht immer sehr geistreich zusammengedichtete Grotteske, die aber so viel gesunden Humor bringt, dass man, ob intellektuell oder nicht, ob Jüngling, ob Greis am Stabe, nicht unerheblich lacht».⁶⁰

Von Laurel und Hardy als Stars des Filmes, die sie tatsächlich waren, war allerdings mit keinem Wort die Rede – im

Zweimal Luftschächte, lange vor Marilyn Monroe: Beim ersten bringt Stan den hochgewehten Schottenrock noch notdürftig in Ordnung, beim zweiten zieht es ihm schon vor Betreten wegen eines Niesers die Unterhose aus (PUTTING PANTS ON PHILIP, 1927).





Nach der ersten Störung der Nachtruhe: Ollie überprüft, wo genau Stans schmerzender Zahn sitzt (LEAVE 'EM LAUGHING, 1928).

Gegensatz zu anderen Kurzfilm-Grotesken, deren Stars vom gleichen Kritiker sehr wohl namentlich erwähnt wurden.

Die Geschichte von DER JÜNGLING AUS DER FREMDE (PUTTING PANTS ON PHILIP) ist schnell erzählt: Piedmont Mumblehunder, Oliver Hardy, der in den deutschen Zwischentiteln den Namen Hyronimus Mac Pherson erhält, will seinen schottischen Neffen Philip, von Stan Laurel dargestellt, am Überseekei abholen. Mumblehunders Schwester hat ihren Sohn Philip in die USA geschickt, damit er mehr von der Welt kennen lernt als nur Schottland. Eine Warnung hat sie per Briefpost schon vorausgelesen, die in den deutschen Zwischentiteln wie folgt lautet:

«Mein Philip ist ein echter, braver, schottischer Junge. Er hat nur eine schwache Stelle: Frauen. Wenn er ein hübsches Mädchen sieht, gerät er außer Rand und Band.»

Und genau das passiert mit schöner Regelmäßigkeit in diesem wunderbaren Film. Nicht nur, dass Hardy wie ein Schießhund auf den streng wie ein echter Schotte gekleideten Neffen aufpassen muss, auch Hardy selbst wird mit Laurel im Schottenrock am Arm zum Gespött der Leute. Deshalb versucht er, selbstverständlich ohne Erfolg, Philip ein Paar Hosen zu verpassen. Der rennt aber immer wieder derselben attraktiven Frau hinterher, vor der er schließlich seinen Schottenrock über einer kleinen Schlammwüste mitten auf einer Straße ausbreitet, damit sie sauberen Fußes die Straße überqueren kann. Sie tut

Zahnweh und dann Lachgas: Der Polizist (Edgar Kennedy) kann über die Lachen gar nicht lachen (LEAVE 'EM LAUGHING, 1928).



das nur allzu gern, um diesem aufdringlichen Schotten zu entkommen. Das wiederum animiert Hardy, ebenfalls den noch ausgelegten Schottenrock zu betreten, um sofort in einem ungeheuer tiefen Schlammloch zu versinken.

Auch NUR MIT LACHGAS (LEAVE 'EM LAUGHING) stellt Laurel und Hardy mit ihren vollen Namen Stan Laurel und Oliver Hardy als Hauptdarsteller heraus. Es ist die deutsche Fassung von LEAVE 'EM LAUGHING, der im Februar 1928 ohne Einschränkung zugelassen wurde.

In NUR MIT LACHGAS hat Laurel einen schlimmen Zahn, der gezogen werden muss. Man versucht zunächst zu Hause mit bewährten Methoden, die Schmerzen zu lindern – vergebens. Nur mit viel Überredung gelingt es Hardy, seinen Freund zum Zahnarzt zu bringen, wo ihm selbst statt Laurel unter einer Überdosis Lachgas ein zu allem Überfluss völlig gesunder Zahn gezogen wird. Unter dem Einfluss der Narkose verursachen Laurel und Hardy anschließend ein Verkehrschaos und beschädigen die Ehre des Verkehrspolizisten Edgar Kennedy. Denn bei dem gestrenge Versuch, die aus dem Ruder gelaufene Verkehrssituation zu regeln, sind seine Hosen mitten auf einer belebten Straßenkreuzung heruntergerutscht. Als Krönung versinken Laurel und Hardy samt ihrem Auto und dem gänzlich entnervten Polizisten in einem jener tiefen und überdimensionierten Schlammlöcher, zu denen William K. Everson treffend bemerkt hat, die Welt von Laurel und Hardy sei mit ihnen so überreich gesegnet. Auch wenn NUR MIT LACHGAS so gut wie ohne Handlung aus-

kommt, ist er ein besonders komischer Film und ein echter Laurel-und-Hardy-Klassiker, der deutlich macht, wie unabhängig das Duo vom herkömmlichen Filmgerüst ist.

Die gegenüber dem Original zwar veränderten, aber nicht minder lustigen deutschen Zwischentitel unterstützen den Spaß. Man vermisst aber z.B., dass Laurel auf der Kreuzung den Polizisten mit den herunter gelassenen Hosen als «Waschweib» tituliert. NUR MIT LACHGAS beginnt mit dem etwas gequälten Reim, der hier nicht vorenthalten werden soll:

«Gefährlich ist's, am Leim zu lecken, verderblich ist des Tigers Bahn. Jedoch

der schrecklichste der Schrecken, das ist und bleibt ein hohler Zahn.»

Wie viel wirkungsvoller wäre da doch der übersetzte englische Text gewesen:

«Was ist schlimmer als ein schmerzender Zahn um drei Uhr in der Frühe? Zwei schmerzende Zähne!»

Auch geringfügige textliche Veränderungen in den Zwischentiteln gegenüber dem Original rufen naturgemäß cineastische Puristen auf den Plan. Man muss sich aber vor Augen führen, dass der internationale Filmverkehr noch von weiteren Faktoren beeinflusst war, wie zum Beispiel durch alternative Kameranegative – wovon noch im folgenden Kapitel die Rede sein wird –, vor allem aber auch durch die Kombination stummer Filme mit Ton, was zwangsläufig zur Diskussion führen musste, was eigentlich das Original sei.

Von Beginn an war klar, dass der Film vom Ton begleitet werden muss. Das haben auch schon die Gebrüder Skladanowsky beherzigt und praktiziert. Sie gaben nicht nur unterhaltende Kommentare zu ihren kurzen Filmen, sie wurden auch musikalisch untermauert. Der «Erklärer», ähnlich einem Moritatensänger, der seine Darbietung mit gezeichneten Bilderfolgen begleitet hat, und der Kintopp-Pianist waren also damals schon längst geboren. Die Grotesken der 1920er Jahre bedurften sicher nicht mehr des Erklärers, sprach doch der Film durch die Zwischentitel und seinen Handlungsablauf für sich selbst. Eine besondere Bedeutung hatte aber die Musik. Sie musste die Stimmungen des jeweiligen Filmes musikalisch erlebbar machen und dabei u.a. an den richtigen Stellen z.B. mit Tremolos, anschwellenden Klängen und abrupten Enden die Spannung und die komischen Situationen unterstützen.

Eine jede Filmhandlung stellte andere Anforderungen an den Pianisten, um den Film publikumswirksam mit Musik zu untermalen. Die Kinobesitzer hatten damals jedoch andere Probleme und spielten mit dem Gedanken, die Filme mit einer höheren Geschwindigkeit vorzuführen. Schon Mitte der 1920er Jahre waren davon vor allem kurze Lustspiele und Grotesken betroffen, die im Beiprogramm gezeigt wurden.⁶¹ Die Kinomusiker fühlten sich durch zu schnelle Vorführungs-Geschwindigkeiten gehetzt, was ihre künstlerische Tätigkeit beeinträchtigte, und es schwelte ein Streit zwischen den Kinobesitzern und ihren Musikern.⁶²

Anfang 1928 drangen Gerüchte aus Bayern nach Preußen, dass behördliche Vorschriften zur Tempo-Normierung erlassen werden sollten. Das alarmierte sowohl den *Reichsverband Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e.V.* als auch die *Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e.V. (SPIO)*, wollte man doch nicht noch mehr polizeiliche Eingriffe, als es ohnehin schon gab.⁶³

War ein Film mit 16 bis 18 Bildern pro Sekunde aufgenommen worden, konnte man ihn durchaus mit einer Geschwindigkeit bis zu maximal 24 Bildern pro Sekunde vorführen, um Flimmern zu verhindern und gleichzeitig noch eine natürliche, adäquate Wiedergabe des Filmes zu gewährleisten. So mancher Kinobesitzer schraubte aber die Geschwindigkeit auf bis zu 40 Bilder pro Sekunde herauf, was das Bild auf der Leinwand verfälscht und das Lesen

der Zwischentitel stark erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht hat.⁶⁴ «Selbst bei einer amerikanischen Groteske darf der Film nicht wie ein Geisterschatten über die Bildwand rasen», war eine der Forderungen gegen diese Art Missbrauch.⁶⁵

Außerdem wurde durch die zu schnelle Projektion die Perforation der Filme in Mitleidenschaft gezogen, wenn nicht gar beschädigt. Vor allem drohte angesichts des damals üblichen feuergefährlichen Nitrat-Filmmaterials eine erhöhte Brandgefahr. Das rief geradezu nach einem Einschreiten der Polizei.

Warum Kinobesitzer, vor allem in der Provinz, mit höheren Vorführungsgeschwindigkeiten liebäugelten, ist einseitig: Man konnte damit ein Mehr an Film in einer Vorführung anbieten, wie z.B. einen zusätzlichen Kurzfilm, und auf diese Weise anderen Kinobesitzern gehörig Konkurrenz machen. Als diskutiert wurde, wie diesen Manipulationen zu begegnen sei, wurde darauf verwiesen, in Ungarn führe man Filme sogar mit einer Geschwindigkeit von bis zu 80 Bildern pro Sekunde vor!⁶⁶

Nachdem eine Limitierung auf maximal 28 bis 30 Bilder pro Sekunde im Gespräch war, sind schließlich technische Vorkehrungen getroffen worden, die behördliche Regelungen entbehrlich machten.

Eine andere Unart in den 1920er Jahren war es, dass schon in den Premieren-Theatern nach den ersten Aufführungen aus Filmen Stücke herausgeschnitten wurden, die nicht gefielen, oder langweilig oder entbehrlich erschienen. Das führte dazu, dass nicht selten in der Provinz «Kurzfassungen» ankamen, wie z.B. bei einer Buster-Keaton-Groteske, die kurzerhand um einen ganzen Akt geschnitten wurde.⁶⁷ Das wurde natürlich den *Film-Prüfstellen* vorenthalten, obwohl bei jeder Veränderung eines Filmes eine neue Zensur-Vorlage fällig gewesen wäre;⁶⁸ immerhin durften zugelassene Filme nur in dem Zustand aufgeführt werden, wie sie die Zensur passiert hatten. Und die arglosen Zuschauer hatten von dem Hack-Hack keine blasse Ahnung.

Die Filme von Laurel und Hardy scheinen weder von Tempo-Problemen noch von Kürzungen, die einen Streifen leicht unverständlich machen, nachhaltig betroffen gewesen zu sein. Sonst hätte das Publikum schon bald lauthals protestiert und der zunehmenden Popularität des Teams eine Schlappe verpasst. Auf keinen Fall wären dann in so kurzer Folge weiterhin ihre Filme auf den deutschen Markt gebracht worden.

Wie gut Laurel und Hardy beim deutschen Publikum angekommen sind, zeigt schon die Tatsache, dass allein 1928 neun weitere Laurel-und-Hardy-Filme die Berliner Filmzensur passiert haben, was für den Verleiher immerhin mit Kosten verbunden war. Nur für vier dieser neun Filme waren die Erstaufführungsdaten zu erfahren. Es ist aber anzunehmen, dass alle Filme aus wirtschaftlichen Erwägungen heraus über die deutschen Kinoleinwände gelaufen sind.

Zum Jahresbeginn 1928 wurde wieder das Kontingentsystem eingeführt. Grotesken und kurze Spielfilme blieben jedoch – wie vor Jahren schon – davon ausgenommen.⁶⁹ So konnte der *Parufamet*-Verleih im Mai 1928 in mehrseitigen Anzeigen mit «die 42 Kassenschlager der Saison 1928/29»



Ollie kann es besser: Herausreißen der Klingel in *FROM SOUP TO NUTS* (1928).

werben. Im gleichen Atemzug pries man neben 36 «Steuerermäßigung genießenden Ufa-Kulturfilmen» die erstaunliche Menge von 104 «kurzen Lustspielen» aus den Produktionen der *Paramount* und der *MGM* an, in deren Zusammenhang Laurel und Hardy schon ausdrücklich genannt wurden und ein Szenenfoto aus *DIE BRAUT AUS DER BAR* (SUGAR DADDIES) abgebildet war.⁷⁰ Diese Grottesken, von denen jede Woche zwei neue eingesetzt werden sollten, waren damals fester Bestandteil des so genannten «Vierschlager-Programms», mit dem Verleiher wie z.B. *Ufa* den Kinobesitzern ein Aufführungspaket bestehend aus Wochenschau, Kulturfilm, Grotteske und «Schlager» offerierten.⁷¹ In vielen Lichtspielhäusern des ganzen Reichs wurden schon seit Jahren etwas schwächere Spielfilme mit «Bühnenschauen» bzw. Variété-Darbietungen garniert angeboten.⁷²

Auch *NUR MIT LACHGAS* war am 15. März 1928 Teil eines solchen Konzepts, als die Grotteske, nur drei Tage nach *DER JÜNGLING AUS DER FREMDE*, zusammen mit dem Kulturfilm *MUNGO DER SCHLANGENTÖTER* als Beiprogramm zu dem US-Spielfilm *VERLEUMDUNG* (LOVERS?) im Berliner *Ufa-Palast am Zoo* seine deutsche Erstaufführung erlebte.⁷³ Das erkannte auch der Kritiker des Fachblattes *Licht-Bild-Bühne*, für den das Team Laurel und Hardy noch kein Begriff war. Er hatte offenbar mit einer alltäglichen Grotteske im Vorprogramm gerechnet und war deshalb überrascht von der überwältigenden Publikumsreaktion, die *NUR MIT LACHGAS* auslöste. Seinen Eindruck von der Besonderheit von Laurel und Hardys Film und die Freude der Zuschauer hielt er in seiner Besprechung des Spielfilms *VERLEUMDUNG* fest:

«(Die Geschichte) von einem Freundespaar, das zum Zahnarzt geht und schließlich in einer Wassergrube endet. Den Inhalt zu erzählen, ist zweckloses Unterfangen:

Und das gerade ist der Vorzug dieser wirklich ausgezeichneten, dieser vollendet komischen und vollendet sinnlosen Grotteske. Das Publikum klatschte spontan, mitten in das Bild hinein. Diesen reizvollen Unsinn machen die Amerikaner unübertrefflich.»⁷⁴

Der Kritiker Conrad Frigo wusste im *Reichsfilmbblatt* ebenfalls nur das Beste über Laurel und Hardys Zweiakter zu berichten:

«Eine sehr lustige Grotteske. ... Die beiden Darsteller lachen so herzlich und natürlich, dass das Publikum mitlachen muss.»⁷⁵

6. Laurel und Hardy fassen Fuß in Deutschland ... und werden Dick und Doof

In den USA war das Team Laurel und Hardy bereits so bekannt, dass es im März 1928 mit vielen anderen Künstlern an einer öffentlichen Wohltätigkeitsveranstaltung zu Gunsten der Opfer eines Staudammbruchs teilnahm.⁷⁶ Im Frühjahr 1928 war Laurel und Hardys Durchbruch auch in Deutschland endlich gelungen. *Laurel und Hardy* war für das deutsche Kinopublikum ein Begriff geworden – das Duo eroberte im Nu die Herzen der deutschen Zuschauer.⁷⁷

Innerhalb von nur fünf Wochen durchlaufen nach *DER JÜNGLING IN DER FREMDE* (*PUTTING PANTS ON PHILIP*) und *NUR MIT LACHGAS* (*LEAVE 'EM LAUGHING*) gleich drei weitere Laurel- und Hardy-Klassiker die Berliner Zensur. Kein Zweifel, die Rechnung des deutschen Verleihs ist jetzt schon aufgegangen, auch wenn die beiden Hauptdarsteller nach die-

In Deutschland verändert: Aus Stan und Ollies Bemerkung über das Gesäß der Gastgeberin «Runde, ruhige Sache, was?» wurde «Als wennste schwebst». Der Hausherr (rechts außen) ahnt langsam, dass über seine Gattin geredet wird (FROM SOUP TO NUTS, 1928).

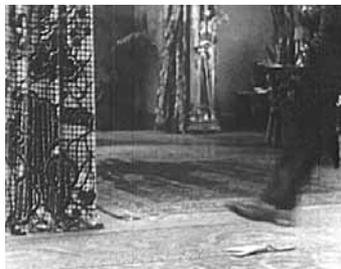


ser kurzen Zeit noch nicht den Charakter eines Gütesiegels haben.

PROMPTE BEDienung (FROM SOUP TO NUTS), 1928 in den USA uraufgeführt, zeigt Laurel und Hardy auf der Höhe ihres Könnens. Als Lohndiener sollen sie eine Gesellschaft bedienen, die die schwerreichen Eheleute Culpepper geben, die in der deutschen Fassung treffend zu «Neureich» werden. Laurel und Hardy mangelt es natürlich an der nötigen Erfahrung, und sie geben dem Dinner alles andere als einen würdigen Rahmen. Hardy bemüht sich dreimal, eine pompöse Torte zu servieren, rutscht wieder und wieder auf ein und derselben Bananenschale im Salon aus, und landet in Bergen von Sahne und Backwerk. Noch schlimmer treibt es aber Laurel, der den Salat nach Ablegen seiner Diener-Livree im einteiligen Unterzeug serviert, was natürlich ein Fiasko für das große Fest bedeutet.

Der Kontrast zwischen der Großmannssucht der Gastgeber und Laurels erfrischend haarsträubendem Verhalten könnte nicht größer sein. Leider gibt die deutsche Übersetzung der Zwischentitel das nicht her. In dieser fordert die Gastgeberin Laurel auf, den Salat zu servieren, aber erst den «Rock» auszuziehen. Dagegen ist das Ganze im Original in Wort wie im Bild eine herrliche Einheit. Die Gastgeberin sagt, er solle den Salat «without dressing» servieren, was Laurel sofort veranlasst, seine Oberbekleidung abzulegen. Das hätte an sich den damaligen Zensor veranlassen können, ein Jugendverbot zu verhängen. Ein einmaliger Spaß, was der Zensor schließlich wohl auch einsah und ihn der Jugend gönnte. Keinen Spaß verstand die Berliner *Film-Prüfstelle* indessen mit Laurels ursprünglich für die deutschen Zwischentitel geplanten Bemerkung «Runde, ruhige Sache, was?», als er anerkennend den Allerwertesten der Gastgeberin beäugt. Als der Film in den Kinos lief, hieß es stattdessen «Als wennste schwebst!».

Ollies erste Landung in der Sahnetorte – und das genüssliche Auskosten der Situation: in der Torte liegen bleiben, langsam den Kopf heben, ins Publikum schauen, aufstehen und dann irgendwann die Sahne aus dem Gesicht wischen (FROM SOUP TO NUTS; 1928).



Prüf-Nr.:
18623

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 207 Reichsstrafgesetzbuch. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Universum-Film Aktiengesellschaft**
Berlin SW 68, Kochstrasse 6-8

Ursprungs-Firma: **Metro Goldwyn Mayer, U. S. A.**

Titel des Bildes: **Prompte Bedienung.**

Metro-Goldwyn-Mayer zeigen den Hal Roach-Film
Prompte Bedienung
mit Stan Laurel und Oliver Hardy.
Regie: Livingston Kennedy.
Metro-Parafamet-Schutzmarke.

Untertitel. 1. Akt. 1. Herr und Frau Neureich gaben ihre erste große Gesellschaft. 2. Als von mir aus kann es eine große Blamage werden, dann sind wir wenigstens den Kram los. 3. Laurel & Hardy Lohndiener Prompte Bedienung. Anerkennung hoher und höchster Herrschaften. 4. In der Stube nimmt ein Kavalier den Hut ab, Du Knoten! 5. Warte Frau Neureich!

(folgender Teil ist verboten:
Akt 1 Titel 6: „Runde, ruhige Sache, was?“ (Dafür kann gefehlt werden: „Als wennste schwebst!“) An Stelle der Worte „Die Sache“ in Akt 1, Titel 7, die jetzt nicht mehr in den Zusammenhang hineinpassen, kann gefehlt werden „das“.

Gebühr ermäßigt. Berlin, den 2. April 1928

Film-Prüfstelle Berlin

Deutsche Zensurkarte zum geändertten Zwischentitel von PROMPTE BEDienung (FROM SOUP TO NUTS, 1928; siehe Seite 32 unten).

Noch am Tage der Zulassung, und damit nur wenige Tage nach der amerikanischen Uraufführung, fand die deutsche Erstaufführung von PROMPTE BEDienung im Berliner *Gloria-Palast* als Vorfilm zum US-Spielfilm *KLEINE AFFÄREN GROSSER LEUTE (VALENCIA)* statt. Laurel und Hardys Kurzfilm muss beim Publikum besonders gut angekommen sein. Denn der Kritiker des *Reichsfilmblasses* notierte Folgendes:

«Eine Grotteske, die auf den üblichen Grottesk-Wirkungen beruht, aber die Einfälle setzen im richtigen Moment ein



Stan serviert den Salat «without dressing» und ruiniert die ganze Party (FROM SOUP TO NUTS; 1928).

und bringen das Publikum zu beträchtlichen Lachsalven. Ein Film, der in jedem Beiprogramm laufen kann, weil er neben Altem auch sehr viel Neues bringt.»⁷⁸

Am selben Tage wie PROMPTE BEDienung wurde noch ein Film geprüft, der die Gemüter der Laurel-und-Hardy-Freunde weltweit bewegt. Es ist die deutsche Fassung des Zweiakters HATS OFF!, 1927 gedreht und uraufgeführt. Der deutsche Titel lautet natürlich HUT AB!. Dieser Film ist in allen Fassungen seit Anfang der 1930er Jahre spurlos verschwunden. 1947 wurde allerdings ein 16-mm-Film mit dem Titel HATS OFF! in dem Katalog der *Library Films of Manhattan* angeboten. Hartnäckig hält sich auch das Gerücht, dass eine 9,5 mm-Kopie von einem Privatsammler wie sein Augapfel gehütet wird. Nach einem weiterem Ge-

US-Werbeaufsteller für den verschollenen Film HATS OFF! (1927)



rücht ist eine solche Kopie in Frankreich aufgetaucht.⁷⁹ Man hat aber bislang keine Spur irgendeiner Kopie entdeckt. So erwies sich auch die Meldung der nicht existenten e-mail-Adresse «rpsutcliffe@hotmail.com» eines gewissen Booby Sutcliffe «I have found a copy of HATS OFF!» im Oktober 2001 als «Ente». So wertvoll die Zensurunterlagen der Berliner *Film-Prüfstelle* sind, ausgerechnet die Zensurkarte für HUT AB! ist verschwunden. Das einzige, was in den USA wieder aufgetaucht ist, sind die Original-Zwischentitel.⁸⁰ Auch die niederländischen Zwischentitel der dortigen Filmzensur sind noch vorhanden.⁸¹

Die Einleitung von HUT AB! erzählt die Geschichte von zwei Burschen, die meinen, die Welt sei es ihnen schuldig, für ihren Lebensunterhalt zu sorgen. Sie stellen fest, dass die Welt sich schon seit 35 Jahren im Zahlungsrückstand befindet. Laurel und Hardy sind fliegende Händler, die Waschmaschinen verkaufen möchten. Eine Interessentin scheint sich zu finden, denn sie winkt ihnen zu. Sie wohnt aber am Ende einer endlos langen Treppe, über die unsere beiden Handelsmänner nun die schwere Maschine schleppen. Nach langer Plackerei oben angekommen, eröffnet sich ihnen das ganze Missverständnis: Die Dame hatte sie nur bitten wollen, für sie einen Brief zur Post zu bringen. Laurel und Hardy demolieren sich gegenseitig ihre Melonen. Dieser Funke springt über und führt zu einer Orgie, in der zahllose Hüte zu Schanden gehen. Zu allem Überflus plant noch ein Trecker Laurel und Hardys Waschmaschine.

Still aus dem bis heute verschollenen Film HATS OFF! (1927)

