

Im Gespräch: Axel Malzacher

Sind Sie die Stimme aus dem Dunkel, Herr Malzacher?

Axel Malzacher betritt die „Paris Bar“ in Berlin, und niemand schaut auf. Er ist ein eher unauffälliger Typ. Das ändert sich schlagartig, als der Synchronschauspieler anfängt zu reden: Plötzlich sind wir im Kino, sehen Brad Pitt oder Josh Brolin vor uns. Denn seine Stimme ist Hollywood.

Von Sandra Kegel

Herr Malzacher, je weniger Sie in Ihrem Job auffallen, desto besser machen Sie ihn. Sie zählen zu den Arriviertesten Ihres Metiers, dennoch leben Sie in der Anonymität, werden von Cineasten angefeindet. Missfällt Ihnen das?

Heute habe ich damit kein Problem mehr. Früher war das anders. Da hat mir die mangelnde Aufmerksamkeit zu schaffen gemacht. Doch das deutsche Fernsehen ist so schlecht geworden, da gibt es für Schauspieler nur noch wenige gute Rollen, die man auch nicht unbedingt bekommt. Die Synchronisation ist zwar nur eine Nische, aber eine sehr komfortable. Ich habe das Glück, mit hochkarätigen Produkten Hollywoods zu arbeiten. Hier muss ich nicht mein Gesicht verkaufen. Deshalb ist das Dunkle, das uns im Synchronstudio ja tatsächlich umgibt, auch ein Vorteil, ein Schutz.

Welche Herausforderungen stellen sich Ihnen in dieser Abgeschiedenheit?

Es ist stets aufs Neue eine Herausforderung, die Synchronschauspieler dazu zu bringen, sich in eine Situation hineinzufinden, die sie bei Dreharbeiten nicht erlebt haben. Beim neuen Film von Ridley Scott zum Beispiel, „Body of lies“, arbeitete ich mit Mehdi Nebbou zusammen, der sich auch in der deutschen Fassung sprach. Als Nebbou mit Scott seine Szene drehte, stand er in der Wüste, es war vierzig Grad heiß, die Luft flirrte, und Leonardo Di Caprio sprang auch irgendwo herum. Ein Jahr später kommt Nebbou nun zu uns ins Studio nach München, er hat vielleicht gerade zu Mittag gegessen und soll die Emotion von damals, als er schrie: „I don't want to die!“, wieder hervorbringen. Beim Synchron hat man nicht nur das Problem, dass dir nicht der ganze Körper, sondern nur die Stimme zum Spielen zur Verfügung steht, es fehlt zudem das Ambiente, das dich stimuliert und der Partner, da man fast immer alles allein aufnimmt. Auf der Fifth Avenue oder in der Wüste spricht man aber anders als im Tonstudio. Die Kunst des Sprechers besteht darin, sich in die Welt da draußen zu versetzen. Er hat nur diesen kleinen Bildschirm vor sich und muss sich vorstellen, dass gerade eine Herde Kamele an ihm vorbeizieht.

Ist die Synchronisation nicht ein Anachronismus in Zeiten, da fast jeder Englisch spricht?

Das finde ich nicht. Zum einen ist es in Deutschland Tradition. Die Leute sind damit aufgewachsen, anders als etwa in der Schweiz. Außerdem glaube ich, dass viele gar nicht so gut Englisch sprechen, um wirklich alle Gags zum Beispiel einer amerikanischen Sitcom zu verstehen. Vor allem aber hat man ja heute die Wahl: Niemand ist mehr gezwungen, sich die deutsche Übersetzung anzusehen. In allen Städten gibt es Kinos, die Originalfassungen zeigen, auf DVDs kann man Sprache und Untertitel wählen. Ich bin froh über jeden Synchron-Fehler, den die Sprachpuristen aufspüren, aber mir geht der grundsätzliche Supçon auf die Nerven. Mit den Untertiteln geht ja auch ein Teil der visuellen Erfahrung im Kino verloren, aber darüber regt sich niemand auf.

Wie läuft die Synchronarbeit technisch ab?

Heute hat man den Luxus diverser Tonspuren: Musik, Hintergründe und Effekte sowie eine separate Dialogspur. So hören wir während der Aufnahme auch schon die Geräusche. Klopft jemand zum Beispiel beim Sprechen auf den Tisch, können wir darauf reagieren. Als ich unlängst den Clint-Eastwood-Film „Changeling“ fertiggestellt habe, bekamen wir den Film nur mit der Dialogspur zur Ansicht. Das war ein seltsames Erlebnis. Wir sahen den Film ohne Geräusch, ohne Musik, nur mit Bildern und Dialog.

Warum haben Sie nicht mehr sehen können?

Das hat verschiedene Gründe. Vor allem liegt es daran, dass die Studios große Angst vor Raubkopien haben. Deshalb versuchen sie, das Filmmaterial, das die Studios verlässt, so unattraktiv wie möglich zu gestalten. Manchmal ist in unserer Fassung das Bild geschwärzt, wenn gerade kein Schauspieler auftritt, manchmal ist der ganze Film schwarz, und man sieht nur die Münder der Schauspieler. Manchmal wird der Film gar nicht rausgegeben und mir nur in der Synchronfirma vorge-



Illustration Burkhard Neie/xix

führt. So war das bei „James Bond – Ein Quantum Trost“, da galt oberste Geheimstufe.

Was geschieht, nachdem Sie sich einen dieser hochgesicherten Filme angeschaut haben?

Läuft es gut, beginnt es mit der Sichtung des Films. Aber weil die Premieren weltweit so nah aneinandergerückt sind, gibt es oft zu diesem Zeitpunkt noch kein fertiges Material. Dann arbeiten wir mit vorläufigen Schnitffassungen. Das Buch wird übersetzt und ein lipensynchroner Text erstellt, ein sogenanntes Synchronbuch, das den jeweiligen Fassungen angeglichen wird, und es werden die Synchronstimmen besetzt. Dann wird der Film getaked. Das heißt, in kleine mundgerechte „Schnipsel“ zerlegt. Ein Kinofilm hat zwischen 600 und 1200. Bei A-Pictures sind 160 bis 180 Takes am Tag die Regel, bei drittklassigen Fernsehserien kommt man schnell auf täglich 300. Das ist eines Frage des Budgets.

Sie schreiben auch die Synchronbücher . . .

Bis voriges Jahr war ich bei neunzig Prozent der Filme, die ich bearbeitet habe, Autor und Regisseur, beim „Da Vinci Code“ ebenso wie bei „Will & Grace“. Für die Sitcom habe ich 198 Folgen geschrieben und die Dialogregie gemacht. Mittlerweile gehe ich mit den Büchern von Kollegen ins Studio. Das kann den Vorteil haben, dass es einen zweiten kritischen Blick auf den Text gibt. Andererseits habe ich, wenn ich das Buch schreibe, als Regisseur ein noch größeres Wissen über ein Projekt. Wenn man sich so sehr in einen Stoff reinarbeitet, kennt man irgendwann jeden Kniff

der Akteure. Man weiß oft schon im Voraus, wie sie eine bestimmte Szene spielen werden.

Das klingt nach akustischem method acting.

Stimmt. Die wichtigste Aufgabe des Regisseurs aber ist es, alles, wirklich alles vom Film, die Charaktere, die Zusammenhänge, zu verstehen. Denn die Sprecher kennen den Film meist nicht, wenn sie ins Studio kommen.

Und dort sehen sie dann auch nur den Ausschnitt, den sie synchronisieren?

Ja. Manchmal ist das nur ein Satz. Und manchmal bestreitet ein Charakter fast den ganzen Film, wie Adam Sandler in „Leg dich nicht mit Zohan an“.

Wie suchen Sie die Sprecher aus für Rollen, die bestimmte Dialekte oder Akzente haben?

Da ist der Anspruch hoch. Bei „James Bond“ hatte ich acht verschiedene Nationalitäten im Studio. Man will heute keinen „falschen Albaner“ mehr vor dem Mikrofon haben, sondern es ist Authentizität gefragt.

Obwohl bei der Synchronisation alles Fake ist, legt man innerhalb der Lüge Wert auf Echtheit? Das klingt verrückt.

Klingt verrückt, ist aber so. Obwohl es die Amerikaner oder auch Engländer damit nicht so genau nehmen. Bei „Elizabeth – The Golden Age“ etwa taucht Erzherzog Karl von Niederösterreich auf. Der Witz sollte sein, dass er quasi kein Englisch spricht und Elizabeth sich dann in ihrer majestätischen Güte auf Deutsch mit ihm unterhält. Cate Blanchett hat man ver-

standen. Als der „Österreicher“ den Mund aufmachte, dachte ich allerdings, das ist der Sohn einer Holländerin mit einem Aborigene.

Wie reagieren die amerikanischen Regisseure auf die Synchronisation?

Ganz unterschiedlich. Bei der Deutschland-Premiere von „The Good Shepherd“ traf ich Robert DeNiro bei einem Empfang in Berlin. Es war ein kleiner Kreis, nur geladene Gäste, am Kamin stand DeNiro. Ich ging hin und erzählte ihm, dass ich seinen Film synchronisiert hätte. Er schaute mich an, ich schaute zurück, sah diesen Leberfleck auf der Wange, den ich so gut kenne, und kapierte, dass DeNiro sich nicht die Bohne für die Synchronisation interessierte. Die Amerikaner halten „dubbing“ für absurd. Die sagen sich: „Wir synchronisieren nicht. Wenn uns ein Film gefällt, kaufen wir ihn und drehen ihn neu.“ Ich habe es aber auch schon anders erlebt, etwa bei Wes Anderson, für den ich „Die Tiefseetaucher“ und „Darjeeling Limited“ bearbeitet habe. Anderson wollte eine Rückübersetzung der deutschen Bücher, was Blödsinn ist, weil durch das Hin und Her alles verfälscht wird. Dass Cate Blanchett in „Die Tiefseetaucher“ einmal als „kleines Beuteltier“ bezeichnet wird, fand Anderson zum Beispiel nicht gut – dabei wird sie im Original Wombat, eben ein Beuteltier, genannt. Und weil Blanchett im Film schwanger ist, fand ich die Übersetzung wirklich treffend. Anderson fand das nicht, und ihm fehlte wohl das Vertrauen, dass wir seinen Film stimmig übersetzen würden.

Übersetzung oder Neuinterpretation, ist bei der Synchronisation beides möglich?

Was dem Bambi-Preisträger Rainer Brandt seinerzeit mit der britischen Serie „Die Zwei“ gelang, ist heute nicht mehr möglich. Das war wirklich eine Neuinterpretation des Stoffes – und dazu eine famose Verbesserung eines mitelmäßigen Originals. In den sechziger und siebziger Jahren war man bei der Synchronisation relativ frei und unabhängig. Heute hat man kaum noch Freiräume. Da gibt es die Supervisoren der Verleihfirmen, die auf alles achten, und Originaltreue geht über alles. Es kann sein, dass der Supervisor bei Mischungen einen Satz ablehnt, weil die deutsche Stimme an einer anderen Stelle lauter wurde als die Originalstimme. Man kann die Wellenform beider Sprachfassungen übereinanderlegen und wird kaum Abweichungen entdecken.

Sie stammen aus einer Schauspieler-Familie. Ihr Vater Gig Malzacher war in den sechziger Jahren berühmt durch seine Rolle in „Der Nachtkurier meldet . . .“. War es da Ihr Jugendtraum, später Synchronsprecher zu werden?

Nein, im Grunde aber habe ich an meine Jugend angeknüpft. Denn als mein Vater 1969 mit der Schauspielerei aufhörte, ging er als Fernsehspielproduzent zum SWF nach Baden-Baden, und ich wurde Hörfunk-Kind. Ich habe als Junge mehr als hundert Hörspiele gesprochen.

Wenn man annimmt, dass man Schauspieler wird, um den Beruf auch auszuüben, sind dann die Synchron-Schauspieler zweite Liga?

Es geht doch allein um Qualität. Es gibt schlechte Schauspieler, die gute Synchronsprecher sind, und es gibt grandiose Schauspieler, die nicht synchronisieren können. Aber gewiss ist es so, dass Synchronsprecher Minderwertigkeitskomplexe haben. Einige hadern mit diesem Job, weil sie eben nicht vor der Kamera oder am Theater reüssiert haben. Ich habe relativ schnell festgestellt, dass mir das Theater nicht liegt. Ich habe zwar am renommierten Mozarteum Schauspiel studiert und war später am Theater und beim Fernsehen, zugleich aber habe ich begonnen, zu synchronisieren. Für mich zählt nicht so sehr die Frage: Theater, Kino, Hörfunk, Fernsehen oder Synchron. Für mich ist das entscheidende Kriterium: gut oder schlecht. Der Hochmut von Schauspielern, die vielleicht an einer Provinzbühne festhängen, gegenüber der Synchronarbeit ist wirklich unangebracht.

Finden Sie es bedenklich, dass Prominente wie Verona Pooth oder Boris Becker immer häufiger hinter dem Synchronmikrofon sitzen?

Die Branche hasst es. Und da gibt es auch nichts zu beschönigen. Prominente sind oft schlechter als die Profis und bekommen ein Zigfaches dessen, was ein Sprecher verdient.

Was verdient denn ein Synchronsprecher?

Fakt ist, dass man vor 35 Jahren 100 Mark Grundgage erhielt und 7 Mark pro gesprochenem Take. Heute bekommt man 53 Euro Grundgage und 3,5 Euro pro gesprochenem Take. Als Charles Rettinghaus, die deutsche Stimme von Jean-Claude Van Damme, diesen einmal traf, meinte der gönnerhaft: „Na, ist das nicht toll, dass du mich immer sprichst?“ Rettinghaus entgegnete trocken: „Bei deinem letzten Film habe ich 124 Euro bekommen.“ Jean-Claude Van Damme ist zwar ein Star, aber nicht eben bekannt für ausschweifende Wortduelle. Mit Sätzen wie: „Aua, das hat weh getan“ oder „Hier, nimm dies, du Schurke!“ wird man nicht reich.