

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 6 (1953-1954)  
**Heft:** 18

**Artikel:** Die "lästigen" Filmuntertitel  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-963951>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*Blick auf den Schweizer Film* VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

VI. FILME VON UNSERER ART

Schon in den dreißiger Jahren, als der Druck des nationalsozialistischen Deutschlands auf die Schweiz immer stärker wurde, zeichnete sich die Dringlichkeit ab, Filme zu schaffen, die in den Kampf um die Wahrung schweizerischer Eigenart, Kultur und Gesinnung, um die Erhaltung der selbständigen Existenz unseres Landes eingesetzt werden konnten. In den Kriegsjahren verschärfte sich diese Dringlichkeit so offensichtlich, daß auch jene einstimmten, die dem schweizerischen Film die Berechtigung versagen wollten. «Füsilier Wipf» ist nicht in letzter Linie ein schönes Beispiel dafür, daß der Film in hohem Maße zur Stärkung des schweizerischen Wehrwillens beizutragen vermochte, und dieser moralisch stärkende Einfluß des Films auf das eigene Volk ist ja nicht der letzte Grund, weshalb eine schweizerische Filmproduktion gegen alle Widerstände und finanziellen Widerwärtigkeiten aufrecht erhalten werden muß. Der filmische Ausdruck dieser Bestrebungen der geistigen Landesverteidigung wird aber auch faßbar in einer Reihe von Dokumentarfilmen, die sich um eine das Eigenständige zum bewußten patriotischen Erlebnis erhöhende Darstellung schweizerischen Lebens bemühten. Wir erinnern da an den von der Pandora-Film geschaffenen, die Wehrstimmung bestärkende Landesverteidigungsfilm «Wehrhafte Schweiz», wir erinnern auch an die Verdienste, die sich der Schweizerische Armeefilmdienst um die Hebung des Abwehrwillens, der soldatischen Gesinnung und der Bereitschaft zum Durchhalten des ganzen Volkes und um die illusionslose Erkenntnis einer möglichen Aggression des kriegführenden Auslandes erworben hat. Am meisten in den Vordergrund ist aber die Schweizer Filmwochenschau zu rücken, die Tagesereignisse und -probleme in unpathetischer, eindringlicher und formal fast immer überragender Weise zur Anschauung brachte und es verstand, als Aktualitätenschau immer spannend und unterhaltend zu sein, ohne auf die sogenannten großen Welt-ereignisse der Politik, des Sportes und der Gesellschaft zurückgreifen zu können oder zu müssen. Spannend und instruktiv, wie die Schweizer Filmwochenschau immer war und es heute noch ist, in ihrer wirtschaftlichen Existenz stets gefährdet, in ihren Möglichkeiten aus Gründen der Geldknappheit leider nach wie vor beschränkt, hat sie vor allem dadurch die Zuschauer zu fesseln vermocht, daß sie aktuelle Themen des Alltags, der Politik, der Wirtschaft, des allgemeinen Lebens kurzmonographisch (und dabei filmkünstlerisch überzeugend) gestaltete. Und diese Aufgabe: dem schweizerischen Kinopublikum, das wie kein anderes Kinopublikum mit Ausländereien überfüttert wird, das Spiegelbild einheimischen Lebens unaufdringlich, aber mit dem Willen zur genauen Darstellung nahezubringen — diese Aufgabe ist heute nicht weniger wichtig geworden, als sie in den Kriegsjahren war. Ja, die Filmwochenschau ist unter den bestehenden Verhältnissen in der Wirtschaft des Kinogewerbes faktisch die einzige Gelegenheit, durch die der Kinobesucher mit dem Schweizerischen konfrontiert wird. Denn die zahlreichen Dokumentarfilme kommen aus Gründen der Verleihorganisation kaum zur Vorführung, und die Spielfilme sind zu selten, um den nationalen Interesse außerordentlich zu bedauernden Ausfall der Dokumentarfilme irgendwie wettzumachen.

Dies ist — künstlerisch betrachtet — um so bedauerlicher, als gerade die Bekanntschaft mit den besten der neueren schweizerischen Dokumentarfilme — denken wir an «Fusio» (Condor-Film) — auch einem weiteren Publikum deutlich werden ließe, wie wesentlich der Anteil des dokumentaren Stils an dem Stil der während des Krieges und in der Nachkriegszeit gedrehten Spielfilme ist. Streifen wir nur mit einem Hinweis den nach Kurt Frühs Drehbuch geschaffenen Film «Wilder Urlaub», der psychologisch differenziert, aber in der formalen Bewältigung des Themas nicht überzeugend das belastende Erlebnis des Wartedienstes des Soldaten an der Grenze gestaltete. Wichtiger ist «Marie-Louise», nach einem, später zur Erzählung umgekrempelten Originaldrehbuch von Richard Schweizer — unserem am meisten beschäftigten, aber durchaus nicht filmnahesten Drehbuchverfasser. Es ist die Geschichte eines Franzosenmädchens, das, durch den mörderischen Schock des Kriegeserlebnisses zerrüttet, in der umsorgenden Obhut einer Schweizer Familie die Rückkehr ins Kindheitsland sucht und die im Wohlergehen seelisch recht seßhaft und problemlos geworde-

nen Menschen seiner zeitweiligen Pflegeheimat zum Abenteuer der Liebe und des heilenden Mitgeföhls aufbricht, sie so selber verwan-delnd. «Die letzte Chance» verbindet dann wiederum mit der Darstel-lung der kriegerischen Ereignisse unserer Tage das Credo einer schwei-zerisch-humanitären Gesinnung. Er gestaltet das Drama einiger vor den deutschen Häschern aus Italien in unser Land sich flüchtender Menschen: Männer, Frauen und Kinder. Er gestaltet dieses Drama erschütternd, in der bildlichen Formulierung spannungsreich und natür-lich, in einem verhaltenen, pathetisch leicht überhöhten Realismus, der sich am stärksten in der Wahl der charakteristisch geprägten Ge-sichter ausspricht, weniger in der atmosphärisch fugenlosen Verwe-bung der Handlung in Landschaft und Milieu. Technisch und in der künstlerischen Einfühlung in die Erlebnisse der dargestellten Men-schen ist er aber so beherrscht, daß man sagen darf, mit diesem Film von Leopold Lindbergs habe die Schweiz den Anschluß an die Spitzen-produktion der Welt gefunden — eine Tatsache, die sich auch darin be-kundet, daß dieser Film zu einem ausgesprochenen Erfolg im Ausland geworden ist.

Fortsetzung folgt

**Die «lästigen» Filmuntertitel**

H. St. Ein aufmerksamer Kinobesucher bemängelte die Qualität der Filmuntertitel, wie sie zur Uebersetzung der fremdsprachigen Dialoge verwendet werden. In der Tat erscheint die deutsche Sprache manch-mal in recht eigenartigen Gebilden auf der Leinwand, und die syntak-tischen und grammatikalischen Fehler sind nicht gerade dazu angetan, sprachzerzieherisch zu wirken.

Welcher Zweck ist der Filmbeschriftung zgedacht? Zu dieser Frage äußerten sich zuvorkommend die Herren Weber von der *Cinétyp* in Wabern bei Bern, der wohl bedeutendsten Filmbetitelungsanstalt un-seres Landes. Ihre übersetzerischen und technischen Arbeiten befriedigen nicht nur den schweizerischen Markt, auch immer mehr Filme für europäische und überseeische Staaten werden in diesen Ateliers beschriftet. Bedeutend komplizierter als es sich der Laie bei einem Kinobesuch vorstellt, gestaltet sich der Arbeitsprozeß von der Ueber-setzung des Manuskriptes bis zur Einkopierung auf den Filmstreifen. Die Uebertragung des Originaldialoges wird an Hand des dem Film beigegebenen Textverzeichnisses vorgenommen. Dabei ist es aus Raumgründen oft unmöglich, den vollständigen Dialog, wie er von den Schauspielern gesprochen wird, in der Schrift wiederzugeben. Dies soll auch nicht die Hauptaufgabe des Textes sein. Vielmehr ist er dem Film-besucher nur ein Hilfsmittel, die fremde Sprache soweit verständlich zu machen, daß er der Handlung zu folgen vermag.

Die größte Gefahr bei der Uebersetzung eines Dialoges ist — viel-leicht mehr noch als bei der Prosa —, daß sie zu wörtlich vorgenom-men wird. Eine Filmbetitelung hat sich nach dem gesprochenen Wort zu richten, und somit kann eine stilistisch einwandfreie Gestaltung im Sinne eines Leseabschnittes nicht verlangt werden. Eine zweite Fehler-quelle (logische Irrtümer) entsteht dadurch, wenn der Uebersetzer die Arbeit ausführt, ohne vorher den Film auf der Leinwand gesehen zu haben. Da können dann sehr peinliche Verwechslungen passieren, wie etwa in einer Szene, die unter der Gluthitze der Sahara spielte und ein Verdurstender die Worte «bois! bois! bois!» zu stammeln hatte, was im Text dann «Holz! Holz! Holz!» hieß.

In den Kinos laufen aber auch bereits im Ursprungsland betitelte Filme. Bei diesen Fällen können nur zu oft berechtigte Kritiken an der sprachlichen Sauberkeit vorgebracht werden. Glücklicherweise sind aber die Filmgesellschaften und Verleiher immer mehr zu bewegen, die Betitelung qualifizierten und verantwortungsbewußten Kräften zu übertragen.

Eine Kritik an den Filmuntertiteln ist aber ein zweischneidiges Schwert, auch wenn sie, wie in unserem Falle, aus einem sprachedlen Motiv geschieht. Damit wird unwillkürlich den Befürwortern der Syn-chronisation der Weg geebnet. Doch ist dieser Aspekt durchaus ernst zu nehmen, gewichtiger als die finanziellen Vorteile, die aus einer Uebernahme der Synchronisation aus Deutschland dem Filmverleiher erwachsen würden. Denn bis jetzt waren das die einzigen Gründe, welche man zu hören bekam.

Bringt aber die Synchronisation eine bessere Lösung? Dieser Vor-schlag unseres Kinobesuchers muß entschieden abgelehnt werden. Den

sprachlichen Ausdruck — die subtilsten Gefühlsäußerungen — eines Menschen unterschlagen, ihm dafür als Ersatz eine ihm völlig fremde Sprache unterschieben, kommt einem Eingriff in die geistige und atmosphärische Substanz eines Filmwerkes gleich. Zu dieser Uebersetzung gelangt man nicht nur aus künstlerischen Motiven. Es entsteht vor allem in der inhaltlichen Aussage eine Verzerrung. Mag dabei die technische Nachahmung noch so übereinstimmen, einem Südfranzosen, Italiener oder Amerikaner ist eine völlig andere Ausdrucks-skala eigen, als sie ihnen bei der Synchronisation norddeutsche oder bayrische Sprecher auf die Lippen bannen. Genau gleich verhält es sich im umgekehrten Falle. In vielen Ländern, wo die Synchronisation noch gebräuchlich ist, kehrt man zu den Originalversionen der Filme zurück. Eine Ausnahme bildet dabei das leseungewohnte Kinopublikum auf dem Lande.

So bevorzugt man die «lästigen» Filmuntertitel angesichts der brutalen Auswirkungen der Synchronisation, trotzdem auch sie negative Nebenerscheinungen aufweisen. Denn es ist jedem Filmfreund klar, daß in einem gewissen Sinne die bildstörende Schrift auch nur eine Notlösung darstellt. Die zweifache Konzentration auf Bild und Schrift wirkt sehr ermüdend und beeinträchtigt die volle Erfassung des filmischen Hauptelementes, des Bildes. Daß die Texte aber den sprachlichen Anforderungen genügen müssen, sollte eigentlich selbstverständlich sein. Sind die Untertitel auch nur ein Notbehelf und eine Krücke, auf keinen Fall dürfen die Uebersetzungen behelfsmäßig ausgeführt sein. Wäre übrigens eine mündliche Uebersetzung gegen die gleichen sprachlichen Fehlerquellen besser gewappnet?

## August Lumière †

ZS. Kaum zu glauben, daß einer jener Erfinder, die seinerzeit an der Schaffung des Kinos maßgebend beteiligt waren, noch immer unter uns weilte und die ganze Breitenentwicklung des Films mitgemacht hat. Als die Brüder Lumière am 28. Januar 1895 ihre erste Kinovorführung im «Indischen Salon» am Boulevard des Capucines in Paris veranstalteten, waren kaum zwanzig Personen anwesend. 1953 wurden in der Welt 8,5 Milliarden Kinobillette verkauft.

Die unzertrennlichen Brüder August und Louis Lumière besaßen ein vom Vater abgetretenes Unternehmen für Photographische Platten, das sie aus kritischer Lage gerettet hatten. In dessen Laboratorium fanden die entscheidenden Entwicklungsarbeiten statt. August, der ältere, hatte zufällig Kenntnis von einer «Kinetoscop» genannten Erfindung Edisons erhalten, dem das Verdienst gebühren dürfte, den Stein ins Rollen gebracht zu haben. Es gab auch noch in andern Ländern Vorläufer, aber den beiden Brüdern gehört der Ruhm, verschiedene

wichtige Ideen koordiniert und damit jenen Apparat geschaffen zu haben, dem sie als erste den Namen «Cinématographe» gaben. Die Hauptschwierigkeit, die sie dabei anscheinend zu überwinden hatten, bestand in der Art des Transportes des Filmbandes. Die Grundvorstellungen für die Lösung stammten dabei von August, während der handwerklich begabtere Louis mehr die technische Ausführung erdachte. Der von ihnen erfundene Mechanismus war so vollendet, daß er noch heute allgemeine Verwendung findet. So entstand die «Camera Lumière», die gleichzeitig sowohl die Aufnahme wie die Projektion eines Films erlaubte. — An der erwählten Vorführung in Paris nahm auch zufällig ein gewisser Méliès teil, der sofort die artistische Bedeutung des neuen Apparates erkannte.

Die Vorführung war übrigens trotz der geringen Teilnahme eine Sensation. Es handelte sich im wesentlichen um die Aufnahme eines Kindes, Straßenszenen und zuletzt noch einer Lokomotive, die eine besonders starke Wirkung ausübte. Alles dauerte nur zehn Minuten. Schon am folgenden Abend stürmte Paris das kleine Lokal. Das Kino war geboren. Keiner der Brüder erfaßte jedoch die Situation. Méliès suchte sogleich die Patente zu kaufen, aber die Brüder wollten davon nichts wissen. Sie sagten ihm, er solle froh sein, daß sie nicht käuflich seien, es wäre sein Ruin. Die Erfindung bilde nur eine wissenschaftliche Kuriosität ohne jedes kommerzielle Interesse. Méliès fand Mittel und Wege zur Verwirklichung seiner Pläne. Wenige Monate später hatte er eine Firma für kinematographische Produktion gegründet, die «Star-Film», die erste ihrer Art. 1896 begann er mit der Herstellung des ersten seiner 4000 Filme.

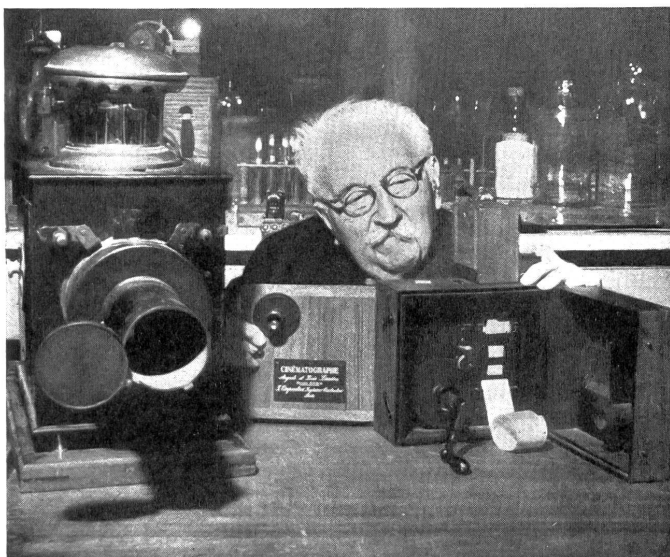
An der Weltausstellung in Paris 1900 erlebten er und die Brüder Lumière ihren Triumph. Eine Riesenleinwand von 300 m<sup>2</sup> gestattete 25 000 Zuschauern sitzend die Teilnahme an einer Filmvorführung. Nachher überließen die Brüder die Verwertung der Erfindung endgültig den Schaustellern. Zuviel Leute drängten sich lärmend hinzu, während sie sich als Gelehrte und Forscher, nicht als Filmfabrikanten betrachteten.

1918 trennte der Film doch die bisher Unzertrennlichen. Louis wollte ins wissenschaftliche Institut aufgenommen werden und präsentierte sich als Erfinder des Kinos. August hatte ihn dazu auf seine Bitten ermächtigt, trotzdem die Idee von ihm stammte, und auch das erste Patent nur seinen Namen trägt. Es wurde zwischen ihnen nicht weiter darüber gesprochen, aber innerlich war etwas zerbrochen. Jeder ging von nun an seinen eigenen Weg. Louis starb 1948, während August sich schon vorher der Biologie zuwandte. Von allen seinen Erfindungen ist das Kino die einzige, an die er nicht erinnert sein möchte. Er hat nie ein Kino besucht und war nicht gut auf den heutigen Filmbetrieb zu sprechen. Vielleicht plagte ihn ein Schuldgefühl, denn er hätte als Erfinder und Patentinhaber manches tun können, um dem Kino einen besseren Namen zu verschaffen. So ist er ignoriert von der Filmwelt dahingegangen.

## Aufsteigende Wolken in Frankreich

ZS. Eine Krise des Kinos scheint auch in Frankreich im Anzug. 1953 wurden noch 88 Filme gedreht, im Jahre 1951 dagegen 96. Aber von diesen 88 waren nur noch 63 wirklich französisch. Die übrigen waren Gemeinschaftsproduktionen, bei denen die französischen Studios nur teilweise oder gar nicht beschäftigt waren. Dazu zeigt sich ein anderes, bedenkliches Symptom: Statt wie sonst jedes Jahr durch die Bevölkerungszunahme etwas anzusteigen, sind die Gesamteinnahmen der Pariser Kinos 1953 auf 8,9 Millionen Francs gesunken, gegenüber 9,5 Millionen Francs 1952. Erste Auswirkungen des Fernsehens?

Angesichts dieser Entwicklung haben sich die Regisseure zu einem Komitee «R» zusammengeschlossen, welches ihre Anliegen vor dem Staate und der Oeffentlichkeit zu verteidigen hat. Autant-Lara erklärte der Presse die Lage. Er wandte sich stark gegen die geplante Erhöhung der Eintrittspreise. Der Kinobesuch würde dadurch weiterhin sinken. Klüger wäre eine Verbilligung, was ohnehin der Fall sein müsse, wenn sich das Fernsehen stärker ausbreite. Dann wandte er sich gegen den Staat, vor allem gegen die unsinnigen Steuermaßnahmen (etwa 41 Prozent der Kinoeingänge). Die 500 Millionen Francs Subventionen für die Filmproduktion seien dafür keine Gegenleistung. Am heftigsten griff er jedoch die Filmzensur an, welche der Staat für seine Unterstützung der Produktion in Anspruch nehme. Die Freiheit der Meinungsäußerung sei eine absolute Notwendigkeit für den Film, sonst würde die Besucherzahl noch weiter zurückgehen.



August Lumière vor dem ersten Kinematographen, den er zusammen mit seinem Bruder Louis 1894 erbaute. Er diente sowohl als Projektor wie als Aufnahme- und Entwicklungsapparat.