

Fluch der gespaltenen Zunge : unverzichtbare Film-Übersetzungen

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **53 (2011)**

Heft 319

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864303>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

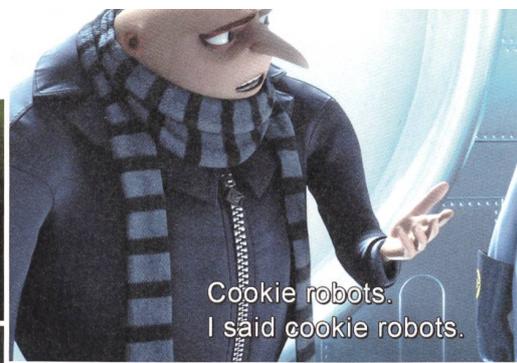
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

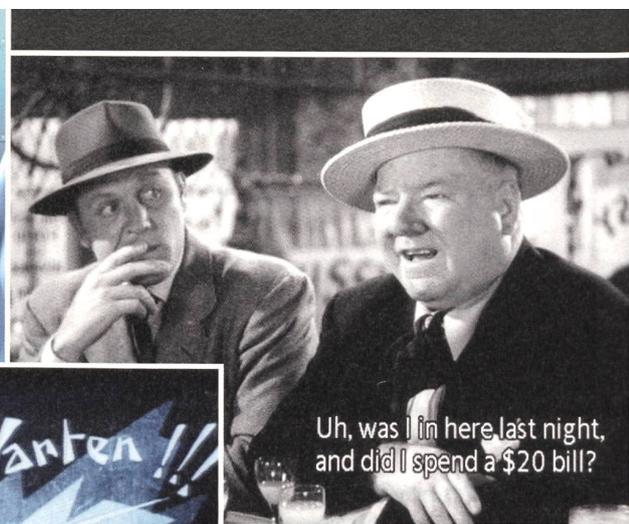
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



كربها | اصحاب



Cookie robots.
I said cookie robots.



Uh, was I in here last night,
and did I spend a \$20 bill?



Spemalid Bitz die
Evangelistur lunder lylytz.



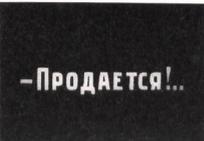
Guten Tag zusammen!



- Jag går tillbaka nu.
- Snabbt.



et en deux temps trois mouvements...



Fluch der gespaltenen Zunge

Unverzichtbare
Film-Übersetzungen

«Il faudrait tourner les films
en version originale chinoise
avec des sous-titres en vietnamien.»
Jean-Luc Godard

Traduction trahison warnt das Französische und will mit dem Stabreim bekräftigen, dass alle Übersetzungen Verrat an ihrem Original üben. Elegant und unübersetzbar fasst schon die Wortwahl zwei wohl ähnliche, aber keineswegs etwa identische Vokabeln in einen sprechenden Ausdruck. Er trifft die Gegebenheiten recht gut, umso mehr als nur die Verhältnisse selbst angesprochen sind. Die eigentliche ausführende Person hingegen bleibt höflicher Weise unerwähnt.

Denn der *traducteur* mag noch so genial sein, wie es fraglos einige von denen waren, die vom siebzehnten Jahrhundert an die Werke Shakespeares verdeutschten; aussergewöhnliche Fähigkeiten allein helfen trotzdem wenig, fällt doch selbst beim gewissenhaftesten Übersetzer so manche Feinheit und mehrfache Bedeutung unter den Tisch. Französisch geizt beim Wortbestand, andere Spra-

chen sind spendabler. Ob gesprochen oder geschrieben: während Englisch nun einmal anglophon zu klingen hat und seine eigene Färbung und Artikulation vorweist, wird das Deutsche germanisch widerhallen und dementsprechend abgetönt und gegliedert erscheinen. Wahrhaftig, es lässt sich schwer vermeiden, dass der Verrat an der Vorlage den Normalfall bildet. Gerade so, wie der Vergleich hinkt, tut es auch die Übersetzung.

Zu einer vielsagenden filmhistorischen Konstante reihen sich zum Beispiel jene fleissigen britischen Schauspieler, die in den USA zuvorderst auch für Filmrollen ein meist hörbar angeeignetes Amerikanisch mehr von der Bühne als von der Prärie aufzusagen haben. Anglophone Europäerinnen wie Kate Winslet haben etwa das New Yorkische auch schon so echt zu sprechen wie die Bewohner von Manhattan selbst. In *CARNAGE* besetzt Roman Polanski von vier amerikanischen Rollen wissend je eine mit einer Engländerin und mit dem Österreicher Christoph Waltz, womit eine allzu glatte Eintönigkeit des Ausdrucks diskret verhindert wird.

Die alte Fehde

Zwischen den zahllosen Spielarten, unter denen die Akzente einander global überlagern, verläuft sich dann erst recht alle Welt: egal, wie wenig es auch das Publikum schert. Denn auf welche Weise soll, sofern jemals erforderlich, der Tonfall eines Kanadiers aus Mexiko bloss auf Dänisch wiedergegeben werden? Es bleibt beim Synchronisieren nichts anderes übrig, als vor dem schlechterdings Unmöglichen zu kapitulieren. Andererseits können so gut wie alle Versuche, mittels Untertiteln eine Einfärbung durch anderssprachige Laute wiederzugeben, etwa durch das gefürchtete gutturale «r» des Französischen, als glor- und lehrreich gescheitert gelten.

Ganz oben auf die Liste gehört das geläufige Exempel: «Do you 'ave a rümm? – A rümm? – Yes, a rümm.» Den Wortwechsel, gesprochen von dem niemals restlos akzentreinen Peter Sellers als Inspektor Clouseau, transkribierte jene eine Folge der Serie «Pink Panther» mit «Aben Sie einen Rümm? – Einen Rümm? – Ja, einen Rümm.» Besonders gern übersprinkelt das Deutsch der Untertitel den Text mit verirrten Umlauten. Nun, es wird kein Kraut jemals dagegen wachsen; dennoch,

unglaubliche Magie! Das ist die Suzuki Sora, die ich kenne!

Actualmente esta combatiendo en la carretera central, avanzando hacia nuestra posición.

شهد شاهدان وصلا إلى مسرح الجريمة عن مكان الجثة

Vi har alle våre positive og negative sider, men han er ein fæl fyr.

seit den Tagen der babylonischen Sprachverwirrung lässt es sich mit dem Fluch und mit dem Elend der gespaltenen Zungen leben: sicher behelfsmässig und der Not gehorchend.

An den hergebrachten teils misslichen, teils halbwegs genügenden Verhältnissen haben weder die analogen noch die digitalen Medien fundamental etwas geändert. In einer Hinsicht ist die Lage sogar etwas schwankend geworden, nämlich dort, wo sich die Übersetzungen neuerdings herbeiklicken lassen. Tatsächlich fertigen jetzt gewisse TV-Programme die Untertitel automatisch, quasi *live* aus. Mit andern Worten: die alte Fehde zwischen den desperaten Spitzköpfen, die ohne Rücksicht auf Verluste ausnahmslos titeln möchten, und den hilflosen Rundköpfen, die der Synchronisation in jedem Fall treu bleiben, war von allem Anfang an, seit spätestens 1945, ein Scheingefecht.

«Erklärende Herren»

Denn von den beiden Grundverfahren kann keines eine absolute Überlegenheit oder etwa gar Unfehlbarkeit beanspruchen. Wirklich beliebt gemacht hat sich weder das eine noch das andere; doch ist immerhin die Gewöhnung unumkehrbar geworden. Wer gleichwohl nach verstreuten Beispielen für vollendete Synchronisationen fragt, wird sie in bestimmten Filmen der fünfziger und sechziger Jahre finden. Damals schien ein Amerikaner nach dem andern, von Steve Cochran über Burt Lancaster, Henry Fonda und Clint Eastwood bis Eli Wallach, blitzblankes Italienisch in die Mikrofone von Cinecittà abzusondern.

Die wundersame Transplantation authentischer Sprechere folgte einer klaren Linie. Schon im Entwurf waren die Produktionen gezielt auf die Verwendung von passenden Stimmen hin angelegt. Die Methode kam beinahe einer Art von «Prä-Synchronisation» oder vorsorglicher Doppelbesetzung der Rollen gleich. Auf diese Weise gewann die ganze Übung etwas Demonstratives: seht und hört alle mal her; es ist zwar umständlich, aber halt doch machbar! Jene verfeinerten Verfahren haben als Elemente einer verlorenen Kunst zu gelten. Unterdessen werden die Sprecher fast immer hinterher bestellt: erst dann, wenn eine Nachfrage ersichtlich geworden ist. Gleich viele Umstände wie seinerzeit, heisst das, mag sich offenbar kein Mensch mehr machen. Es sieht danach aus, als hätten die standardisierten TV-Synchros das allgemeine Qualitätsbewusstsein bleibend gedrückt.

Logischer- oder paradoxerweise erleichterten die frühen technischen Mittel des Films in ihrer Einfachheit das Einfügen mündlicher oder schriftlicher Übersetzungen oder Kommentare; hingegen konnten dann die fortschrittlicheren Methoden den Vorgang nur

verkomplizieren. Ähnlich, wie es heute die Wetterfrösche täglich auf den Bildschirmen mimen, machte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein «erklärender Herr», wie der Typus bei Maxim Gorki heisst, den Zuschauern das Geschehen auf der Leinwand begreiflich.

Nur kein Kommentar

Er agierte bald vor, bald während der Vorführung und bewegte sich wohl auch in mehr als einer Sprache; seine lebhaften Gesten waren dem Jahrmarkt entlehnt, und selten verkündete er an zwei Tagen nacheinander exakt das Gleiche. Erst dann, mindestens fünf, eher zehn Jahre danach, kommen die sogenannten Zwischentitel in Gebrauch, die den Erzähler umgehend überflüssig machen. Ihr nachmals oft verkannter Vorteil besteht darin, Kommentar und Dialoge in parallelem Wechsel zueinander laufen zu lassen. Damit ist eine Schwierigkeit wenigstens vorübergehend gemeistert, die mit dem Tonfilm allerdings wieder neu auftreten wird.

Und wohlgemerkt, von Ausnahmen abgesehen sollte das Problem bis heute unbeseitigt bleiben. Für fast alle Spielfilme wird ein Kommentar, sei er nun *off* oder *on*, gesprochen oder geschrieben, als quasi grundsätzlich fehl am Platz empfunden und bestenfalls ganz am Anfang oder ganz am Ende widerwillig geduldet. Weil Ansage und Beiwort besser etwa für die Wochenschau oder den Dokumentarfilm geeignet scheinen, aber auch für das Varieté, sind sie zu einer arg vernachlässigten, ja zur regelrecht verpönten Form geworden, was abermals einen messbaren historischen Verlust mit sich gebracht hat.

Freilich mussten dann die Zwischentitel für jedes einzelne Idiom gesondert zubereitet und eingeklebt werden; mehr noch, sie verlangten, sprachlich einwandfrei redigiert, grafisch entworfen und mit Bildmotiven ausgeschmückt zu sein. Vor allen Dingen aber hatten sie sich in den übergreifenden Rhythmus des Ganzen einzufinden. Doch gerade unter besonders anspruchsvollen Vorgaben gedieh die Zwischentitelung zu einer hervorragenden erzählerischen und ästhetischen Errungenschaft des Stummfilms; sie hat namentlich Entscheidendes zur Herausbildung der Montage als Prinzip und Praxis beigetragen und damit dem Tonfilm eine Vorleistung erbracht, die er zu nutzen verstand, ohne sie wirklich erkannt zu haben.

Von einem Tag auf den andern

Schade, die Form muss heute als eine der verlorenen Künste gelten, um die sich der Film unverständlicherweise selber gebracht hat; dem eigenen Tempo so oft vorauseilend, ist er immer wieder geneigt, Modernisierung

als Abkehr vom Erworbenen zu betreiben. Weil ohne rechte Überzeugung angegangen, können so gut wie alle Versuche, einmal ausgerichtete historische Routinen wieder aufzunehmen, als nachgerade glor- und lehrreich gescheitert gelten.

Kurz vor dem Übergang zum Tonfilm, also um etliche Jahre zu spät und in der steigenden Erwartung einer neuen Ära, erbringt Friedrich Wilhelm Murnau mit *DER LETZTE MANN* den praktischen Nachweis, dass sich ein Spielfilm auch ohne jeden ausdrücklichen Dialog und Kommentar realisieren lässt. Jenes kurze Intermezzo verdeutlichte allerdings nur ein weiteres Mal, was für ein Gewicht den Zwischentiteln im Stummfilm zukam. Denn gerade zu einem Versuch, ausnahmsweise ganz auf das bewährte Hilfsmittel zu verzichten, musste sich der Regisseur unwiderstehlich herausgefordert fühlen.

Die Umwälzung, die mit dem Ende des Stummfilms und der raschen Verbreitung des Tons einhergeht, führt um 1930 herum zu chaotischen Zuständen. Was immer an die früheren Konventionen erinnert, wird nun wenn möglich hauruck entfernt. So soll jetzt, für eine Weile, fast nichts Geschriebenes mehr auf der Leinwand etwas verloren haben. Fast von einem Tag auf den andern übertönt der Ton die gesamte Aktion, obwohl es an Möglichkeiten der Mischung oder der Post-Synchronisation noch länger mangeln wird. Exemplarisch erhalten in Hollywood eine Anzahl Stars wegen tatsächlich oder angeblich ungeeigneter Stimme ihre Engagements gekündigt. Vor dem Erfordernis, die Sprachgängigkeit des Stummfilms durch etwas annähernd Gleichwertiges zu ersetzen, reagiert die Branche zunächst mit nervöser Verwirrung. So schnell wie möglich eine Technik für eigentliche Untertitel einzurichten ist keineswegs etwa der nächstliegende Gedanke.

Die Zeit wird knapp

Im Gegenteil, während etlicher Jahre schlugen sich die Produzenten mit umständlichen, letztlich ganz einfach zu teuren Versionen herum. Grössere Teile eines Films werden mehrfach gedreht, heisst das, jedes Mal in einer andern Sprache; einzelne Darsteller lassen sich zwischen den Fassungen fliegend auswechseln, ebenso der eine oder andere Schauplatz. Kurzum, statt gelöst wird das Problem einer real vielleicht unmöglichen, mindestens als theoretische Überlegung aber wünschbaren «Prä-Synchronisation» schlicht links liegen gelassen.

Gegen das Elend der gespaltenen Zungen geht Woody Allen zum Beispiel in *VICKY CRISTINA BARCELONA* an, der die Erzählung in wechselnd englisch- und spanischsprachige Szenen gliedert, und tut es eher beiläufig in *MIDNIGHT IN PARIS*. Ähnlich will er bei

Sådan skal man reagere, når ens barn drager ud i den barske verden.

حتى الان لقد عاقبت كثيرا من المجرمين العتاة

- Jag går tillbaka nu. - Snabbt.

Si llegal a poner un sólo dedo de esa sucia mano sobre Milk Callaud...

Nisi stvoren da budeš roditelj. -Zašto ne? -Prvo, ukrao si nečija jaja.

NERO FIDDEDL verfahren, für den auch der akzentlastige Komiker Roberto Benigni engagiert ist. Von Passagen aus dem «Dekameron» inspiriert, soll die Erzählung in eigentliche englisch und italienisch gesprochene Episoden zerlegt werden. Derlei Methoden, versichert der Autor und Regisseur, seien den Europäern geläufig, aber in den USA unwillkommen. Offenbar hält sich dort die Erwartung, als *lingua franca* des Weltfilms werde, anstelle des Britischen oder Amerikanischen, doch noch das Hollywoodianische obenausschwingen.

Im Verlauf der gesamten dreissiger Jahre nehmen die Untertitel und die Synchronisation parallel zueinander Gestalt an; es geschieht aus einem Zwiespalt heraus, der kurzfristig keine glanzvollen Ergebnisse zulässt. Von der verlockenden Möglichkeit, jeweils nur das Nötigste, oft kaum die Hälfte des Gesprochenen auch tatsächlich in Geschriebenes zu übertragen, wird ausgiebig Gebrauch gemacht. Damit lässt sich gewiss Aufwand sparen, doch geschieht es sicher auch in der Meinung, allzuviel Text könnte die Zuschauer überfordern; bald einmal werde die Zeit zu knapp, ihn auch nur komplett zu lesen: geschweige denn korrekt, das heisst in die Bilder hinein statt, weil zu sehr auf ihren Rand konzentriert, unter ihnen vorbei.

«OK» für «Yes»

Indessen ist an Stimmen, die dauerhaft wenig von der Methode halten, kein Mangel. Alfred Hitchcock etwa beklagt, die forcierte Lektüre lenke vom eigentlichen Geschehen auf der Leinwand eher ab. Auch solche Bedenken dürften die Vorsicht mit bestimmt haben, die bei den frühen Versuchen geübt wird. Aber dann kommt der neuen Technik eine Korrektur bei der Menge des Rezipierten entgegen. Das Übermass an Dialogen, jenes pausenlose Gerede, das die Anfänge des Tonfilms prägt, pendelt sich bis Mitte der Dreissiger auf einen erträglichen Umfang ein.

Die Entwicklung, die von 1945 an weiterführt, weist quer durch die Dekaden nach einer Richtung: die Titel werden zunehmend dichter gesetzt. Letztlich ziehen sie, in der angestrebten Vollständigkeit, auch immer wieder absurde Konsequenzen nach sich: etwa dann, wenn bis heute ein gesprochenes «okay» mit einem geschriebenen verdoppelt wird. In der Schweiz kann der Pleonasmus sogar verdreifacht erscheinen, mit je einem für die deutsche Titelzeile und einem gleichen darunter auf der französischen. «OK» für ein «yes» im Original schleicht sich gelegentlich ein, doch ohne gleich zur Regel auszuarten.

Die Untertitelung bekundet ganz allgemein Mühe, den stetig wachsenden und wechselnden sprachlichen Reichtum zu bewältigen, den die Einfuhren aus Dutzenden von

Sprachregionen in die Säle schwemmen. Die Kapazitätsgrenze wird spätestens heute erreicht, da lückenlos durchgesprochene Inszenierungen inzwischen wieder üblich geworden sind. David Cronenberg ist in A DANGEROUS METHOD, der immerhin die freudsche *talking cure* oder Aussprech-Kur zum Thema hat, noch um Atempausen bemüht. Roman Polanski hält sich in CARNAGE weniger zurück und legt auch schon mal zwei Dialoge zeitgleich übereinander. Maiwenn Le Besco kennt in POLISSE kein Halten mehr. Das *parigot*, sprich: Idiom von den Pariser Boulevards vermengt sich lauthals mit Italienisch, Rumänisch, Arabisch, Afrikanisch und ein paar weiteren Global-Mundarten.

Tempo und Alertheit

Wer wie der Verfasser dieser Zeilen um 1960, meistens in den Hinterhöfen der Vorstadt und zum Beispiel mit dem unvergessenen NORTH BY NORTHWEST, seine ersten komplexeren Vorführungen auf der grossen Leinwand erlebte, der hat sich erst einmal ins anspruchsvolle Gefüge eines subtilen Spannungsstücks einzufinden. Doch im gleichen Durchgang schlägt er, sicher hierzulande, einen langen Weg der Gewöhnung und des Dazulernens ein, und zwar just dank dessen, dass die Kinostücke zum grössten Teil unterteilt sind.

In ihrer atemberaubenden Promptheit und unbeirrbar abschnurrenden Automatik nimmt die Koinzidenz von Bild, Ton und Text, von Original und Version, leicht etwas Verwirrendes, sogar Betäubendes an. Die Gleichzeitigkeit der Abläufe bedingt eine umständliche optisch-akustische Einübung, bei der jede Hilfe versagt. Keinem Menschen verlangt die Realität eine vergleichbare Leistung auf mehreren Ebenen ab. Von einer eigentlichen neuen Dimension jenseits der geläufigen Wahrnehmung zu reden ist wohl kaum übertrieben. Die häufigen Pannen durch verpatzten Rollenwechsel jedenfalls sind bis mindestens 1980 willkommen und erlauben es, Luft zu holen.

Dass die helvetischen Verleiher dazu übergangen, mehr und mehr das Englische oder Italienische auf zwei Zeilen übereinander zugleich wiederzugeben, je deutsch und französisch, vereinfachte gar nichts. Original Schwedisch, Spanisch, Russisch, Japanisch stiessen hinzu. Die Filme trugen mehr an den Zuschauer heran, heisst das, als sie eigentlich zu transportieren bestimmt waren. Ruckzuck über jeweils drei Sprachen durcheinanderhüpfende Vergleiche drängten sich ungefragt auf. Immer wieder drückten die lästigen Mechanismen zur Hintertür herein und ordneten ein Tempo und eine Alertheit an, denen sich der Besucher zunächst spontan widersetzte. Nach einer gewissen Einlauf-

dauer konnte er die Dynamik nur noch hinnehmen, und schliesslich wuchs sie ihm sogar zu.

Eine ungezähmte Art des Lernens

Sofern es dem Kino jener Dekaden überhaupt gegeben war, so etwas wie eine Schule zu werden, dann nahm sie, mindestens in der Schweiz, die Gestalt eines scheinbar nie endenwollenden und planlosen Sprachkurses an. Und fernab von jeder amtlich verordneten Ausbildung geriet die Herrlichkeit schliesslich zum Element einer «Swiss international education», die aufs Sprachliche und Bildsprachige zielte. Was jener Generation genau widerfahren war, sollte ihr erst bewusst werden, als sie sich schon kontaminiert hatte.

Es wäre verführerisch leicht, die damals genossene oder eben durchlittene Erziehung in ein romantisches Licht zu rücken: ähnlich, wie es seinerzeit die Protagonisten der französischen Nouvelle vague taten. Handkehrum darf es als töricht gelten, unterschiedslos zu verwerfen, was so viele sich damals aneigneten oder was sie eben verpasst erhielten: Brauchbares so sehr inbegriffen wie allerlei Unnützes. Es begannen sich überstürzte Denkvorgänge bei einem Neo-Kinogänger jener Zeit einzunisten und dazu eine Neigung zu Fehlschlüssen und falschen Analogien und Vergleichen. Was immer davon zu halten sei, eine Frage erhebt sich: summieren sich die Teile zu einem schiefen Weltbild, und gaben sie eine verbildete Haltung vor?

Indessen ist es ausgeschlossen, dass der Einfluss allen Beteiligten einen Schaden zugefügt haben soll. Denn es ging weniger um die Übernahme eines bestehenden Verständnisses von der hellen Welt draussen vor der Tür und mehr um die Methoden, sich von selber eine Anschauung zu schaffen, samt den hiefür benötigten Mitteln. Tatsächlich, auch in diesem Sinne konnte das Kino als eine unerklärte Akademie fungieren, die freilich jeden Anspruch auf hochtrabende Bezeichnungen verschmähte. Mit unübertroffener Anschaulichkeit, wenn auch in heillosem Durcheinander wurde drinnen, in den dunkeln Sälen und vor den glänzenden Bildern, eine andere, eine ungezähmte Art des Lernens unterrichtet.

Zu kleine Bildschirme

Das Ende der klassischen Periode kündigte sich auf mehreren Wegen an, tat es aber auch über neue Verfahren, die fürs Übersetzen ausprobiert wurden. Auf der Strecke blieben Versuche mit Einsprechungen an Ort und Stelle, sei's live, sei's aufgezeichnet, vom Blatt oder vom Band und über Kopfhörer; ein Gleiches galt für Experimente mit Titeln in punktierter Leuchtschrift, die von einem separaten Gerät auf einen Streifen unterhalb der

¡Si me quereis, ¡RSE!
(NdT: no hemos podido evitarlo...)

ever thought that the
crash will occur

He told me later that he
didn't believe in the pledge.

Leinwand projiziert wurden. Beide Methoden scheiterten, wen wundert's, an der vermeintlichen Synchronisierung.

Auf der andern Seite nimmt von 1960 an die Television mehr und mehr überhand; noch um einiges heftiger schwankend als das Kino, foutiert sie sich in ihrer Weitläufigkeit und oft auch Beliebigkeit um eine überlegte und breit verbindliche Entscheidung zwischen Titeln und Synchros. Kunststück, die anfangs zu kleinen Bildschirme mit den sowieso schon schmalbrüstigen Bildern bieten keinen ausreichenden Raum für die Texte und lassen genügend grosse Schriften nur schlecht zu. Als dann grössere Formate und höhere Auflösungen nachrücken, scheint es bereits zu spät für eine Besinnung auf die erprobten Tugenden. Denn bis dahin hat sich die Leinwand ihrerseits recht und schlecht auf ein Verhältnis zwischen Untertiteln und Bildfläche festgelegt; im Grossen und Ganzen mutet es harmonisch und gefällig an und erweist sich, besonders wichtig, als der Gewöhnung zuträglich.

Beim Fernsehen kann eine analoge Disposition wohl nur noch als undenkbar entfallen; selbst um sorgfältigere Synchros, die der hörbar verbesserten Wiedergabe des Tons gut anstünde, bemühen sich die Sender und Produzenten nur skeptisch. Unvermeidlicherweise fällt denn das Fernsehen für seine meisten Programme der Synchronisation anheim und verweist die Untertitelung an die Peripherie. Getroffen wird damit eine Wahl, die gegen 1990 auf das Kino zurückzuschlagen beginnt.

Keine klare und wahre Wahl

Aus den allerbesten kulturellen und politischen Gründen hatte die deutsche Schweiz an der meist zweizeiligen Übersetzung auf den Leinwänden festgehalten; doch nach sechzig Jahren setzte selbst im helvetischen *réduit* oder Hinterland eine Anpassung an die Gegebenheiten auf den Bildschirmen des Kontinents wie auch in den Sälen der Nachbarländer ein; wiewohl einstweilen begrenzt, schneidet der Prozess doch schon merklich ein. Zumal Häuser, die sich in den Aussenquartieren und Vororten auf populär sich gebende Programme verlegt haben, gehen resolut dazu über, die Filme synchronisiert zu spielen.

Böse Mäuler frotzeln, damit werde dem Umstand Rechnung getragen, dass das Lesen mindestens einem Teil des jugendlichen Publikums in den Agglomerationen mehr und mehr Mühe bereite. Die internationalen Festspiele scheinen neuerdings die bald letzte Bastion zu sein, die noch diskussionslos an den Untertiteln festhält. Beim Festival von Locarno liess sich über etwa zehn Jahre hin die allmähliche Rückbildung des Französischen zugunsten des Englischen als *lingua franca* beispielhaft verfolgen.

In der Zwischenzeit haben es die sogenannten vielseitigen digitalen Disks oder DVDs noch vor sich, unwiderruflich die eine Chance ihres voraussichtlich begrenzten Daseins zu verpassen. Denn es dürfte von dem Erzeugnis einer rasanten technischen Entwicklung mindestens soviel füglich erwartet werden: die Flachlinge müssten instand sein, endlich die jahrzehntelang sträflich unterlassene Gleichstellung von untertitelten und synchronisierten Fassungen herbeizuführen. Dem Betrachter könnte so eine klare und wahre Wahl geboten werden. Immerhin, das eine oder andere ist nach dieser Richtung hin bereits erreicht worden, zögerlich und vielleicht nur versehentlich; und wäre es bloss, dass sich der Godardsche Traum von der chinesischen Originalversion mit vietnamesischen Untertiteln, siehe da, überraschend erfüllt hätte.

Das Öffnen der Wundertüte

Indessen bleibt ein weiterweisender Schritt aus; er müsste stracks vorbeiführen an der notorisch kundenunfreundlichen Zwangsvermarktung und auf einen Entscheid hin, der sich vornähme, die fälligen Normen auch nach kulturellen Kriterien zu definieren. Doch geschieht ähnlich wie auf dem Bildschirm von zwei Dingen einstweilen keines; weder die Untertitelung noch die Synchros werden tragfähig verbessert, heisst das; vielmehr sehen sie sich in ihrer prekären Brauchbarkeit, die unbesehen und mit taubem Ohr übernommen wurde, beziehungslos, als sogenannte Optionen nebeneinander plazierte.

Bisher sind die Möglichkeiten, den Wirrwarr der Formate für Bild, Ton, Text, Sprachen, Farben, Kontrast und Abspielgeschwindigkeit überschaubar und überhörbar zu machen, von den meisten Verlagen ignoriert worden. Doch hat wenigstens die Verseuchung mit Werbespots, an denen es kein Vorbeischalten gibt, allmählich nachgelassen; hingegen sind die Angaben zu den Sprachversionen fahrlässig irreführend tiefer denn je ins Kleingedruckte der Umschlagshülle versenkt. Die einen Disks laufen nur auf gewissen Rechnern, andere wiederum nur auf bestimmten Lesegeräten. Und das Verhängnis einander aushebelnder sogenannter Codes schwebt nach wie vor über dem gesamten Sortiment. Was von den willkürlichen Beschränkungen wann wo warum unerwartet wieder ausgenommen sein soll, kapiert wohl selbst die zuständigen Produzenten nur im Ansatz.

Ohne ihrer frei gewählten Selbstbehinderung jemals gewahr zu werden, lechzt denn die Branche mit ihren warnenden Boom-Symptomen förmlich nach einer gesteuerten, in die Zukunft weisenden Liberalisierung. Ihre Vorfreuden aber heften die Krämer wohl eher an ein vielleicht schon baldiges Ende der DVD's, das die Überstellung des gesamten

Flitters ins Internet nach sich zöge. Die Gläubigen leiden unterdessen ergeben mit, und für sie bedeutet das Auswählen und Einschieben einer jeden neuen Scheibe nach wie vor ein Abenteuer, vergleichbar mit dem Öffnen der sprichwörtlichen Wundertüte.

Vor einem zukünftigen historischen Verlust?

Kompat, inkompat? Das ist hier die Frage, und dabei bleibt es voraussichtlich. Das Netz wiederum droht sich selber zu überspannen, pausenlos dem eigenen Tempo vorauseilend, und in seinen surrealen Reichweiten wird sich der marktübliche Dreischritt wahrscheinlich wiederholen, der die Silberplatten zunächst entfesselt und dann zurückgebunden hat: erstens alle Schleusen auf; zweitens sämtliche Dämme hoch; drittens ausgewählte Kanäle wieder kontrolliert fluten.

Nach dem Vorstoss ins Grenzenlose dürfte sich weder die unsinnige Zahl einander lähmender Formate vermindern, noch ist ein Mass an Reklame zu gewärtigen, das sich ohne viel Mühe mit Verachtung strafen liesse. Bei all dem werden die Untertitel noch Etlisches überdauern, und desgleichen verharren die Synchros für eine stattliche Weile in Gebrauch. Denn über Auslauf oder Fortbestand befinden Verbreitung, Umsatz und Routine bestenfalls mit. Die letztlich entscheidende Grösse hingegen kann einzig und allein die Sache an und für sich sein und ihre rentable Qualität. Erfüllen sich Sinn und Zweck des fraglichen Artefakts, heisst das; oder ist das bewusste Dingsbums unnütz zur Hand, zwar profitabel, aber kein Gewinn, und es bereitet mehr Verdross, als der Allgemeinheit an Vorteilen erwachsen kann?

Solange er weiter nach seinem gewohnten Namen heissen darf, wird sich der Film die teils fragwürdigen Fortschritte der letzten achtzig und mehr Jahre mit ihren oftmals unerwarteten Wendungen zwar gewiss selber eingebrockt haben; überschüssige Klugheit hat er ja selten an den Tag gelegt. Trotzdem hätte der müde Alte etwas Würdigeres verdient als sich nun möglicherweise in einer diffusen Zone oder Allerwelts-Streuung schlicht aufzulösen oder hinüber zu gleiten in unbekannte Nachfolgeformen, von denen noch kaum eine Projektion ersichtlich ist. Ein derartiger Abgang wäre wahrhaftig gleichbedeutend mit einem zukünftigen historischen Verlust.

Pierre Lachat

