

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 17

Artikel: Blick auf den Schweizer Film [Fortsetzung]
Autor: Schlappner, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-963941>

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: 04.05.2025

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

Blick auf den Schweizer Film VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

V. PROBLEMSTOFFE

Der Schweizer Film zeigte lange Zeit eine auffallende Scheu vor Problemstoffen weltanschaulicher, sozialer oder politischer Natur, und er hat diese Scheu trotz allen Ansätzen dazu noch heute nicht überwunden. Er ist auf der einen Seite der Weg des Unterhaltungsfilms gegangen und hat auf der anderen Seite den Bereich des Ideenfilms ausgemacht, wobei die Idee als das Humanitäre verengt wurde, und in beiden Fällen gab er den Vorzug episch breiten Stoffen, Handlungen, in denen einfache Menschen volkstümlich gezeichnet werden können. Das künstlerische Experiment, das er immer gescheut hat, wurde auch nicht durch das Experiment der Gestaltung psychologisch differenzierter, weltanschaulich fragender oder gar herausfordernder, zeitkritisch prüfender und menschlich-tragischer Themen ersetzt, und die einzige These, die je verfochten wurde, blieb die der staatspolitischen Idealgesinnung asylgewährender Solidarität. In der filmischen Darstellung solcher episch angelegter Stoffe wirkte sich im ganzen (wenn auch nicht in allen Einzelheiten) positiv die Neigung aus, dokumentar zu schildern (wobei sich das Dokumentare zuweilen nur im Erfreulichen, Bieder-Helvetischen, Zuträglichen und Aufgeputzt-Selbstzufriedenen ausdrückte), und mit dieser Neigung zur dokumentaren Schilderung verschwisterte sich die Abneigung gegen das nur Dekorative (soweit als schweizerisch dargestelltes Leben nicht eben selbst Dekoration über einer tief empfundenen, im Schweizer Film noch nie zugegebenen Lebensangst ist) und das Falsch-Repräsentative. Ferner verband sich damit der Verzicht auf einen spielerischen Umgang mit dem behandelten Stoff und eine gewisse Starrheit, Menschen im Film nicht anders zu zeigen, als möglichst im Sinne charakteristischer Handlungsträger. So konnte — von verschwindenden Ausnahmen abgesehen — aus den schweizerischen Filmen bisher die ziemlich lineare Abwicklung der Handlung nicht verbannt werden. Es macht sich immer wieder ein gewisser, bisweilen recht auffälliger Mangel an atmosphärisch erzählenden, poetischen und charakterisierenden, absichtslos hingewetzten, aber im größeren Zusammenhang sinnfällig sprechenden Detail in der Menschen- und Milieuzzeichnung bemerkbar, und der Dialog, meist zu breit, ist dem Bühnendialog literarisch nachgebildet und dazu bestimmt, die optische Darstellung, die das Seelische ja schon sichtbar machen sollte, zusätzlich noch zu erläutern. Allerdings muss sogleich festgehalten werden, daß diese Mängel durchaus nicht nur die des Schweizer Films sind — sie kehren bezeichnenderweise im deutschen und österreichischen Film wieder —, und daß andererseits sich Fortschritte aufzeigen lassen, wenn sie auch nicht chronologisch von Film zu Film anzutreffen sind, sondern nur dort notiert werden können, wo die Filme von Regisseuren gestaltet worden sind, die ursprünglich an den Film herantreten und keine Theatergewohnheiten in ihn bringen.

Vor dem Krieg und noch während der ersten Kriegsjahre waren die schweizerischen Problemfilme weniger auf die Formulierung kulturellen und politischen Gedankengutes ausgerichtet. Damals gab es sich noch, daß die Schilderung schweizerischer Lebensverhältnisse und Lebensstimmung bevorzugt wurden; da aber der filmische Verismus — thematisch und formal nie aus innerster Überzeugung gesucht — selten in tieferen Schichten der menschlichen, geistig-seelischen Existenz aufgesucht wurde, blieben die meisten dieser Filme unverbindlich, und obgleich es nicht an Begabungen gefehlt hätte, die zu Artverwandten in schweizerischer Spiegelung fähig gewesen wäre, vermochte der Schweizer Film nie jene Resonanz zu finden, der der französische Film mit seiner Wahrhaftigkeit und psychologischen Redlichkeit, seiner künstlerischen Zwischenzeitigkeit und seiner Lebensanmut teilhaftig wurde. Ansätze waren aber vorhanden. Denken wir einmal an den nach Ramuz gedrehten und das landschaftlich-geistige Klima des Wallis zu schönen Teilen künstlerisch-intensiv, sinnhaft und sinnfällig einfangenden Film «La Séparation des Races», denken wir auch an den schon erwähnten «Füslier Wipf», der das Milieu des Soldaten in der Grenzschutztruppe doch mit einer Hintergründigkeit nachzuzeichnen versuchte, die dem Film den Charakter und den Charme des Lebenssehten im Soldatischen des Milizwehrmannes gab. Aber da ist — im Gegensatz zu solcher Vertiefung — das handfest gezimmerte Her-

zensdrama «Kleine Scheidegg», dessen Kulisse der mondäne, auf Hochglanz polierte Kurort ist und das die Bergwelt — postkartenmäßig fotografiert — zum aufgeputzten Hintergrund einer belletristischen, sentimental-verlogenen, psychologisch einfältig gebauten Liebesaffäre machte. Zu notieren sind sodann, an der erschütternden Gestaltung der angetasteten Themen vorbeigehenden, kaum Kräfte der seelischen Anteilnahme anrührenden Charakters, die Filme des Kleinbürgermilieus — so «Verena Stadler» und «Fräulein Huser», endlich sind zu benennen die Filme aus dem Bauern- und Dorfmilieu, die die Allüre des Tirolischen einnahmen und keine selbstwertige schweizerische Atmosphäre aufkommen ließen, etwa «I han e Schatz gha» oder «Der Glückshoger».

Daß es beim Film «Farinet» — in dem übrigens der heute berühmte französische Schauspieler Jean-Louis Barrault seine erste Rolle spielte — anders herauskam, ist natürlich vorerst der dichterischen Vorlage, dem Roman Ramuz' zu danken, ist aber auch — wenn man sich vergegenwärtigt, wie leicht ein solches Bauernthema im Stile eines österreichischen Anzengruber-Films verkitscht werden kann — das Verdienst von Max Haufler, des Regisseurs, der eine starke Stimmung des Ballades aus dem Stoffe löste, stellenweise künstlerisch eigenwillig, mit landschaftlicher Poesie und mit einprägsamem schauspielerischem Temperament inszenierte und die Berge nicht zum bloßen Hintergrund degradierte, sondern sie in ihrer Schönheit und ihrer seelischen Macht zu Mitspielern machte. Ebenfalls von Max Haufler, der zu den seither vernachlässigten Regisseuren gehört, stammt der in der stets filmpoetischen Welt des Zirkus spielende, in der Atmosphäre oft stark veristische, in der Menschenzeichnung subtile und die Darsteller auf weite Strecken filmgerecht führende Streifen «Menschen, die vorüberziehen». Und an dieser Stelle ist noch einmal der menschlich bewegende, künstlerisch starke Film «Romeo und Julia auf dem Dorfe» zu nennen, der nicht nur eine respektvolle, optisch selbstwirkend ins Bild gestaltete Umsetzung einer literarischen Vorlage ist, sondern der einzige Schweizer Film mit einem individuell tragischen Schicksal, und der einzige Schweizer Film mit einer kompromißlos aus dem Geiste der Landschaft entwickelten poetischen Atmosphäre ist. Hans Trommer hat ihn geschaffen auf Grund seines selbstverfaßten Drehbuches und unter Mitwirkung von Valérien Schmidely in der Regie; der Film, gerade weil er stilistisch an Jean Renoir geschult — besondere Wege ging und vom schweizerisch Gewohnten, dem das breite Publikum anhing, abwich, ist fast unbekannt geblieben und verdient in seinen technischen Unzulänglichkeiten überarbeitet zu werden. Ihm am nächsten in der Stärke des Erdnah-Poetischen kommt der nach dem Dialekt-drama von Albert J. Welti entstandene Film «Steibruch», in dem zum ersten und bisher einzigen Mal die begabte Maria Schell herausgestellt wurde, und zu erwähnen ist um seines bemerkenswert sozial getönten Charakters willen der im Milieu des Industriedorfes handelnde Streifen «Menschlein Matthias», der die Erzählung Paul Ilgs zwar nicht in ihrer epischen Knorrigkeit fühlbar werden läßt.

Aktive und passive Filmbetrachtung

H.St. Im Vergleich zum Theater oder Konzertsaal hat das Publikum im Kino nur eine bescheidene Möglichkeit, sich aktiv zu Filmen zu äußern, seiner Anerkennung Ausdruck zu geben oder gar die Stimme gegen gewisse Produktionsmethoden zu erheben. Von allem Anfang an ist der Filmbesucher in eine passive Rolle gedrängt. Er ist es aber nicht nur wegen der äußeren Umstände, sondern auch die ganze Art, wie man einen Film ansehen kann, unterscheidet sich grundsätzlich von einem Theaterbesuch oder einem Erlebnis im Konzertsaal. Die Bereitschaft, sich auf einen bestimmten Film vorzubereiten, ist in den wenigsten Fällen vorhanden. Der Entschluß zu einem Filmbesuch wird meistens kurzfristig gefaßt, sehr oft aus dem Bedürfnis, sich zu zerstreuen und zu unterhalten, weniger mit dem Vorbedacht, sich zu erbauen und ein Kunsterlebnis zu genießen.

Für die Produzenten aller Länder steht aber der Faktor «Publikum» an erster Stelle bei der Disposition ihrer Programme. Die Kommerzialisierung des Films bringt es mit sich, daß die Herstellung und der Vertrieb auf die Masse ausgerichtet ist. Die Erfolgsstatistik an der Kinokasse bestimmt die neuen Drehbücher. Darum finden sich nur sel-