

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 26 (1974)
Heft: 2

Artikel: Grundzüge der Entwicklung des Schweizer Films
Autor: Schlappner, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933300>

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: 06.10.2024

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

Aspekte schweizerischen Filmschaffens

Grundzüge der Entwicklung des Schweizer Films

Die schweizerische Filmproduktion reicht in die frühe Zeit der Wanderkinematographen zurück. Die ersten – kurzen – Filme entstanden anlässlich der Landesausstellung 1896 in Genf – Kuriositäten aus dem Messebetrieb. Verschiedentlich in der Schweiz wurden kleine dokumentare Sujets gedreht, und ziemlich zahlreich sind die lokalen Wochenschauen, welche Kinematographenbesitzer für ihre Etablissements herstellten.

Es gab jedoch auch Bemühungen, grössere Produktionsgesellschaften auf die Beine zu stellen und Filme zu produzieren, die national und international ausgewertet werden konnten. Schon 1913 bestand in der französischsprachigen Schweiz der Plan zur Gründung einer Produktionsgesellschaft. Konkrete Initiativen verwirklichte sich aber erst nach dem Ersten Weltkrieg. In den Jahren 1918/19 drehte Robert Florey, der später in Hollywood arbeitete, als Autor und Regisseur in einer Person, darunter zwei Burlesken mit dem damals volkstümlichen Walter Gfeller, der als Imitator Charlie Chaplins bekannt war. Diese Dokumente eines schweizerischen Slapstick-Humors haben sich nicht erhalten.

Schweizer «National-Filmprogramm»

Ebenfalls im Jahre 1918 wurde in Basel die erste «Kinotheaterschule» eröffnet. In Basel wurde zur gleichen Zeit auch die «Eos-Film» gegründet, deren erste Produktion *Der Bergführer* ein Spielfilm, war. Im März 1918 erlebte das Detektivstück *Das Fludium* die Uraufführung in Basel. Konrad Lips, der beim ersten Film Kameramann und beim zweiten Regisseur war, tat sich in der Folge mit Friedrich Bureau zu einem Konsortium zusammen, das ein eigentliches Schweizer «National-Filmprogramm» entwickelte. Aus diesem Programm wurden einige Filme verwirklicht, so das Drama *Zu spät* (1919), das Lustspiel *Keckhans' Ferienabenteuer* (1919) und der künstlerisch anspruchsvollere Film *Der Tanz um die Tänzerin* mit Mary Wigmann in der Hauptrolle und mit dem Schriftsteller Felix Möschlin als Regisseur (1919).

In jenen Jahren ergriff ein kleines Filmfieber die deutsche wie die französische Schweiz. Der Franzose Louis Delluc, Regisseur und Theoretiker der Avantgarde, trug sich mit dem Gedanken, in Genf eine Produktionsstätte ins Leben zu rufen. Drehbuchwettbewerbe gelangten zur Ausschreibung. Schriftsteller wie Meinrad Lienert, René Morax, Fernand Chavannes und Charles Ferdinand Ramuz erklärten sich bereit, für den zukünftigen Schweizer Film zu schreiben. Ramuz blieb nicht nur Zeit seines Lebens ein Liebhaber des Films, er hat sich auch geistvoll und einsichtig über das neue Medium geäußert. Das Vorhaben, seinen Roman *Jean-Luc le persécuté* auf die Leinwand zu bringen, bestand schon 1921; das Projekt, allerdings unter anderen Verhältnissen und anderer künstlerischer Vision, wurde erst in den sechziger Jahren verwirklicht. Ramuz setzte sich mit der Technik und der Dramaturgie des Films lebhaft auseinander (*L'amour du monde*, 1925) und wurde in seinem schriftstellerischen Schaffen vom Film stark beeinflusst.

Der Dramatiker Alfred Gehri, der auch eine Filmagentur besass, realisierte 1920 in eigener Regie einen Film nach seiner Komödie *Le Satyre*. Sein Kameramann, Max Wullmann, machte sich später einen Namen als Reporter für Filmaktualitäten. Jacques Béranger, ursprünglich Regisseur am Stadttheater Lausanne, drehte 1923 das leider verschollene Drama *Le pauvre village* – das Thema war die Veränderung des Lebens eines Bergdorfes durch den Bau eines Staudammes. Der Film gelangte auch in die Kinos von Paris. Weitere Filme von Béranger folgten, so *La Croix du Cervin*. Der Franzose Jacques Feyder benutzte das Val d'Anniviers für die Aussenaufnah-

men von *Visages d'enfants*, und ebenfalls im Wallis drehte er später, als er während des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz im Exil lebte, den in schweizerischer Produktion hergestellten Film *Une Femme a disparu* (mit Françoise Rosay in der Hauptrolle). Ein anderer Bergfilm war Arthur Porchets *L'Appel de la montagne*. Den Höhepunkt des westschweizerischen Filmschaffens jener frühen Jahre stellte indes Jean Choux' *La vocation d'André Carrel* (1925) dar, in welchem ein damals unbekannter Theaterstatist die Hauptrolle spielte: Michel Simon. Der Genfer Schauspieler ist zu einem Star des französischen Films geworden. Jean Choux selbst arbeitete später ebenfalls im französischen Film, der ihm mit *Jean de la lune* ein wesentliches Werk der Avantgarde verdankte. Choux' Assistent war, damals zwanzigjährig, *Georges Duvanel*, der im schweizerischen Filmschaffen als Dokumentarist bis heute eine Rolle spielt.

Gründung deutschschweizerischer Produktionsgesellschaften

Von den deutschschweizerischen Produktionsgesellschaften, die in den zwanziger Jahren gegründet worden sind, hat nur eine einzige überlebt – die in Zürich domizilierte «Präsens-Film». Die «Schweizer Filmindustrie AG» drehte einen einzigen Film, über Bern. Die «EWF-Film», Zürich, die «Globe Trotter Film AG» und die «Lumen-Werke», die ein Programm von belehrenden und wissenschaftlichen Filmen ankündigte, blieben Papiergründungen. Einige Publizität erreichte der «Schweizerische Pfadfinder-Film» (1919), der in Kandersteg spielte und noch vor der schweizerischen Erstaufführung in den Vereinigten Staaten Erfolg gehabt haben soll. Schliesslich kam es auch zu einer Gründung der deutschen «UFA» in der Schweiz; diese Filiale produzierte u. a. den Film *O Schweizerland, mein Heimatland* (Regie: Walther Zürin). Im Sommer 1920 fanden an den historischen Stätten die Dreharbeiten zu einem schweizerischen-amerikanischen *Wilhelm Tell* statt, der den Titel *Die Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft* trug. Die Produktion war die Gründung des Amerika-Schweizers Harder und hiess «Sunshine Films Inc.». Auch ein deutscher Tell-Film (mit Conrad Veidt als Gessler und Hans Marr als Tell) wurde damals gedreht. Nicht erhalten hat sich ein 1924 inszenierter Film über die Urschweiz, den eine schweizerisch-amerikanische Gesellschaft unter Mithilfe der Japanesen-Gesellschaft von Schwyz ausführte.

Nicht festzustellen ist, ob die 1922 in Basel gegründete katholische «Petrus-Film AG» je aktiv geworden ist. Hingegen verwirklichte die 1920 in Bern gegründete «Republic-Film» einige Dokumentar- und Spielfilme, so auch den *Baron von Habenichts* mit Walter Gfeller. Die Basler «Eos» spezialisierte sich während einiger Zeit auf Naturfilme. Konrad Lips vom «National Filmprogramm» drehte 1920 *Konrad und sein Doppelgänger* und acht Jahre später eine grossangelegte Reportage über die Basler Fasnacht.

Jene Produktionsgesellschaft, die danach im Schweizer Film eine unverwechselbare Position einnehmen sollte, die «Präsens-Film AG», wurde im März 1923 von dem Ingenieur Lazar Wechsler in Zürich ins Leben gerufen. Dagegen erwiesen sich als zu hochfliegend und daher als nicht realisierbar die mit viel Publizität und Engagement verbreiteten Pläne zu einer kapitalstarken Grossproduktion «Helva». Immerhin wurde damals zum erstenmal der Versuch unternommen, weitere Bevölkerungskreise für die Finanzierung zu gewinnen. In dieser Zeit, als die «Eos» auch *Paradies im Schnee* und *Schmuggler im Schnee* anbot, baute die «Präsens-Film AG» ihre Produktion, die anfänglich aus Reklamefilmen bestand, auf die Herstellung von Dokumentarfilmen um. So entstanden ein Verkehrsfilm über Zürich mit Flugaufnahmen von Walter Mittelholzer und ein Aufklärungsfilm über die Revision des Alkoholgesetzes (1929). Regisseure wie der Deutsche Walter Ruttmann und die Russen Alexandrow und Tisse legten auch in Zürich, bei Lazar Wechsler, die Grundlage zu ihrem Ruhm. Hingegen war *Helvetia* der Produktionsgesellschaft «Petro-



Heinrich Gretler in «Matto regiert» (1947) von Leopold Lindtberg

nella» (Bern/Berlin) schweizerisch nur durch den Stoff von Johannes Jegerlehner; Regisseur (Hans Schwarz) und Darsteller gehörten zum Personal der «UFA».

Produktionsboom vor dem Zweiten Weltkrieg

In den dreissiger Jahren breitete sich die Produktion von Filmen fast lawinenartig aus, und unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg und während dieses Krieges ergab sich ein eigentlicher Produktionsboom. Die Geschichte des Schweizer Films aus diesen Jahren kann an dieser Stelle nicht in aller Breite nachgezeichnet werden. Viele Vorhaben blieben auf der Strecke, oft mangels entsprechender finanzieller Mittel; ihren Spuren nachzugehen, wäre eine für das filmkulturelle Leben von damals ergiebige Aufgabe. Von den dreissiger Jahren an ist die Geschichte des Schweizer Films weitgehend verknüpft mit der Geschichte einiger Produktionsunternehmen, unter denen ausser der «Präsens-Film» und der «Pro Film AG» auch andere zu nennen wären; einige später Gegründete, so die «Condor-Film AG», die «Turnus-Film», die «Montana-Film», haben sich seither gehalten.

Allgemein ist zu sagen, dass sich weder der Dokumentarfilm noch der im wesentlichen aus ihm gewachsene Spielfilm der Schweiz nach geistigen Gesetzen entwickelt haben. Ausserkünstlerische Antriebe haben mitgewirkt, dass ein schweizerischer Film überhaupt entstehen konnte. Ein wirklich «schweizerischer Filmstil» vermochte sich nur allmählich durchzusetzen. Ungeachtet aller gattungsmässigen, persönlichkeitsbedingten und handlungsbedingten Differenzierungen von Film zu Film ist das ein wohl eher epischer Stil, der den breiten Gang eines behutsamen Erzählens vorzieht und die dramatische Konzentration des Handlungsablaufs scheut, aber gerade auf dem Untergrund des dokumentaren Schilderns und Interpretierens erwachsen konnte.

Bei solchen Dokumentarfilmen handelt es sich etwa um die sozialhygienischen Filme *Frauennot – Frauenglück* von S.M. Eisenstein (1930) und *Feind im Blut* (1929) sowie um den 1934 entstandenen *Flug nach Abessinien* und den 1936 herausgekommenen Film *So lebt China* (beide von Walter Mittelholzer). Die ersten Schweizer Spielfilme, soweit es sich nicht um mundartliche Lustspiele und Schwänke geht, die es in grosser Zahl damals gab, sondern um ernsthafte Problemfilme, haben schweizerische Lebensart in der Regel unpathetisch und in einem milden Realismus auszusagen sich bemüht. Allerdings bewies der Schweizer Film lange Zeit eine auffallende Scheu vor Problemstoffen weltanschaulicher, sozialer und politischer Natur. Vor dem Krieg und noch während der ersten Kriegsjahre, obgleich der Film damals schon als ein Instrument der «geistigen Landesverteidigung» eingesetzt wurde, waren die Filme weniger, als man annehmen möchte, auf die Formulierung schweizerischen kulturellen und politischen Gedankengutes ausgerichtet. Vielmehr bevorzugten sie die Schilderung schweizerischer Lebensverhältnisse und Lebensatmosphäre und blieben darin in vielen Fällen unverbindlich. Erst in der Atmosphäre der Selbstbestätigung, zu welcher die Schweiz seit dem Aufkommen des Nationalsozialismus gedrängt war, entstanden vermehrt Filme, die schweizerisches Kulturgut vermittelten oder schweizerisches Selbstverständnis ausdrückten. Wegmarken dieser Entwicklung setzten Leopold Lindtbergs frühe Filme wie *Füsilier Wipf*, *Wachtmeister Studer*, *Die missbrauchten Liebesbriefe*, Franz Schnyders *Gilberte de Courgenay*, Max Hauflers *L'Or dans la montagne* und *Menschen, die vorüberziehen*, sodann Hans Trommers *Romeo und Julia auf dem Dorf*. Häufig freilich waren Filme aus dem kleinbürgerlichen Milieu, etwa *Verena Stadler*, *Fräulein Huser*, *Me mues-rede mitenand*, sodann Filme aus dem Bauern- und Dorfmilieu, meist mit Schwankcharakter wie *I han e Schatz gha* und *Der Glückshoger*. Das Milieu des Industriedorfes kam einzig zum Ausdruck in *Menschlein Matthias*, und schweizerischen Bodenruch vermittelte *Der Steibruch*.

Als der Druck des Auslandes stärker wurde, zeichnete sich die Dringlichkeit ab, Filme zu schaffen, die in den Kampf und die Wahrung schweizerischer Kultur und die Erhaltung unseres Landes eingesetzt werden konnten. Fassbar wird dieser Wille in einer beachtlichen Anzahl von Dokumentarfilmen, unter welchen etwa anzumerken wären *Wehrhafte Schweiz* und die spezifischen Beiträge der *Schweizer Filmwochenschau*, die bei Kriegsbeginn (1940) ins Leben gerufen wurde, sowie des *Schweizerischen Armee-Filmdienstes*. Während und nach dem Krieg entwickelte sich auch jenes Filmschaffen, das lange Zeit als das traditionelle des Schweizer Films verstanden wurde: die Filme Franz Schnyders, wie *Wilder Urlaub*, und Leopold Lindtbergs, wie *Landammann Stauffacher*, *Marie-Louise*, *Die letzte Chance*, *Die vier im Jeep* und *Unser Dorf*: Filme, die Kriegs- und die Nachkriegszeit betreffend, die in klarer Weise die damalige Situation und die Solidarität unseres Landes in der Wirrnis der europäischen Not bekundet haben. Sie brachten auch dem Ausland erst eigentlich zum Bewusstsein, dass es einen Schweizer Film überhaupt gibt.

In den fünfziger Jahren entwickelte sich der Schweizer Film in drei Richtungen. Einerseits wurde versucht, den Film auf eine internationale Basis zu stellen, indem man Stoffe entwarf, von denen man annahm, dass sie auch im Ausland Anklang fänden; Stoffe, die ein humanitäres Gesinnungsbild der Schweiz entwarfen – am gelungensten in *Die vier im Jeep* –; oder Stoffe, die, mit internationalen Stars zubereitet, weltgängige Unterhaltung lieferten – etwa *Palace-Hotel*. Andererseits unternahm man den Rückgriff auf die Literatur, sei es, dass man solcherart die traditionellen Heimatfilme aufwerten wollte, so insbesondere durch die Adaptationen von Romanen Gotthelfs, oder sei es, dass man zugkräftige Autoren, etwa Friedrich Dürrenmatt, zu Promotoren machte, so in *Die Schatten werden länger* (Wajdá) und *Die Ehe des Herrn Mississippi* (Kurt Hoffmann). Zum dritten widmete man sich der Schilderung kleinbürgerlichen Lebens, das als besonders schweizerisch betrachtet wurde. In diesem Bereich brachte man es – auf der Basis von viel Durchschnittlichem – auch auf die Höhe einer *Bäckerei Zürrer* von Kurt Früh.

Im ganzen verharnte das schweizerische Filmschaffen in den fünfziger Jahren in einer Situation der Rezepte, die Erfolg verhieszen und die zum Teil tatsächlich auch Erfolg einbrachten. Aber diese Situation hatte die Gefahr der Stagnation in sich, und von einer Stagnation wird man in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zweifellos sprechen müssen. Der Glaube an die Rezepte war der Unglaube an die Möglichkeit des Films als Kunst und als Träger von Information. Hand in Hand mit ihm ging auch der Unglaube an die Richtigkeit und Notwendigkeit eines schweizerischen Filmschaffens. Und das eben zu einer Zeit, in welcher das Filmschaffen fast aller Länder in Bewegung geraten war.

Neuer Film: Medium des künstlerischen Ausdrucks und der Mitteilung

Dass die Frist, bis sich im Schweizer Film, abgesehen von wenigen Versuchen, wieder etwas regte, bis in die Mitte der sechziger Jahre hinein reichte, mag damit zusammenhängen, dass in dieser Zeit die Schweiz selbst wieder bewegt und unruhig wurde. Einflüsse, wie sie vom Neorealismus Italiens, von der «Nouvelle vague» Frankreichs oder vom «Free Cinema» Englands auszugehen vermochten, konnten erst wirksam werden, als sie auf eine Generation von Filmschaffenden trafen, die, mit dem Film aufgewachsen, durch ihn zum Bewusstsein ihrer selbst gelangt sind. Für sie und die Jüngerer seither ist der Film eine Selbstverständlichkeit, das wichtigste Medium zum Ausdruck ihrer Auseinandersetzung mit der Welt. Der Film ist für sie nicht nur in der Summe der Kultur eingeschlossen, und zwar so sehr, dass sie der Frage nicht mehr nachhängen, ob und wann der Film eine Kunst ist. Sie fassen ihn zwar auch als ein Medium des künstlerischen Ausdrucks auf, das zugleich und grundlegend aber ein Medium der Mitteilung ist. Der Film wird nicht mehr, soweit es den Spielfilm betrifft, als eine andere Art von Schauspiel aufgefasst, sondern generell benützt als ein Mittel der Analyse der Wirklichkeit.

Konsequent ist es deshalb, dass sich die Thematik des Films geändert hat. Die Produktionsvoraussetzungen, unter denen die Filme seit der Mitte der sechziger Jahre entstehen, sind schwierig. Die Produktionsgesellschaften traditioneller Art gibt es zwar noch, aber die meisten dieser Filme werden ausserhalb davon produziert: in, so könnte man definieren, Atelierbetrieben kunsthandwerklicher Struktur. Als das eidgenössische Filmgesetz auf der Grundlage des Ende der fünfziger Jahre beratenen Verfassungsartikels über das Filmwesen auf den 1. Januar 1963 in Kraft trat, traf es auf eine Situation, für welches es eigentlich nicht geschaffen worden war, hatte es doch vorab, obgleich die Entwicklung im Ausland anderes ausgewiesen hatte, die Förderung der traditionellen Filmbetriebe, die bisher den Schweizer Film ausschliesslich getragen hatten, im Auge. Es wird nicht zuletzt dennoch als die Qualität dieses Gesetzes bezeichnet werden können, dass seine Anpassung an die veränderte Situation möglich war.

Martin Schlappner.

Bund als Förderer des Films und der Filmkultur

Seit 1963 schüttet der Bund Subventionen aus zur Förderung von Filmproduktion und Filmkultur in der Schweiz. Fr. 600 000.— standen in den ersten Jahren zur Verfügung, dann wurde der Etat sukzessive aufgestockt und erreichte – nicht ohne Hindernisse – 1973 erstmals die Zwei-Millionen-Grenze. Ein rechter Betrag, wird man meinen, zu dem man sich in einem Jahrzehnt durchgerungen hat. Wie «recht» er allerdings ist, hängt vom Zusammenhang ab, in den man die Zahl hineinstellt: Ob man am vergleichbaren Aufwand anderer Länder misst oder an den Produktionskosten, mit denen die Filmschaffenden rechnen müssen, oder ob man bloss die Finanzlage des Bundes im Auge hat.