Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 22

Artikel: Sind die deutschen FIlme wirklich besser geworden? [Fortsetzung]
Autor: Altgelt, Erika
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-963988

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Blick auf den Schweizer Film

VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

X. WARUM KRISE?

Kann die Schweiz Filme herstellen, die sich wirtschaftlich tragen? Es ist allgemein klar, daß die staatliche Unterstützung oder die privat aufgezogene, aus den Besucherbeiträgen gespeiste Förderung nur eine Beihilfe sein könnte, daß im Prinzip aber die Produktion sich aus sich selber wird erhalten müssen. Die Kosten eines Films belaufen sich heute auf 600 000 bis eine Million Franken und können nicht, wie dies bei den großen Filmnationen meist der Fall ist, auf dem Inlandmarkt wieder hereingespielt werden. Die Deckung der Kosten und die Erzielung eines die weitere Produktion sichernden Gewinns ist nur vorhanden, wenn die Filme exportiert werden können. Aus dieser Exportnotwendigkeit ergibt sich nach Auffassung der Produzenten eine allgemeine inhaltliche und gestalterische Richtlinie für die Herstellung von Filmen.

Aus dem Umstand, daß dialektgesprochene Filme, die im Ausland nachsynchronisiert worden sind, sich daselbst nicht oder nicht in genügendem Maße durchzusetzen vermochten, leiten die Produzenten heute die Ueberzeugung ab, Filme mit Dialektdialogen seien für den Export verloren. Es wäre unhöflich, darüber rechten zu wollen, ob diese Filme im Ausland etwa deshalb nicht zu interessieren vermochten, weil ihre Themen zu provinziell schweizerisch waren. Aber es ist doch notwendig festzuhalten, daß alle diese Filme, gemessen am internationalen Niveau, den Durchschnitt eben nicht überragten. Durchschnittsfilme aus Ländern mit kleiner Produktionskapazität vermögen sich im größeren Ausland, das solche Filme ja selbst in hinreichender Zahl herstellt, nicht durchzusetzen. Das ist ein Gesetz und trifft nicht nur auf schweizerische Filme zu; es erweist sich übrigens — betrachten wir den Film für einen Augenblick als Industrie — bei allen Erzeugnissen einer Industrie. Die Arbeit auf Qualität ist unabdingbares Erfordernis für den Export, auch auf dem Gebiete des Films, und es zeigt sich, daß der wirklich gute Film überall durchdringt, selbst wenn er in schweizerischen Dialekten gesprochen wird. Die bildlichen Qualitäten eines Films sichern dessen Erfolg, wobei es gleichviel bedeutet, ob Schweizerdeutsch oder Englisch oder Französisch nachsynchronisiert werden muß, um den Film der Sprache des jeweiligen Auslandes anzupassen. Und der künstlerisch bedeutende Film — künstlerisch bedeutend gerade, indem er Bildkunstwerk ist — wird heute mehr und mehr in seiner Originalfassung mit erläuternden Untertiteln gezeigt. Der künstlerisch gute Film siegt, und wenn durchschnittliche Filme auch im Ausland Erfolg hatten — denken wir an «Palace-Hotel» oder an Heidi — so ist das auf besondere Voraussetzungen zurückzuführen, die an sich mit dem künstlerischen Wesen und Wert eines Films wenig zu tun haben.

Aber die Zielsetzung, ihm im Ausland Absatz zu öffnen und Zustimmung zu sichern, hat den Produzenten schweizerischer Filme eine Auffassung vom Wesen, von den Bedürfnissen und Absichten des Schweizer Films eingegeben, die wir nicht restlos bejahen können. Die Produzenten mühen sich ab, Stoffe zu finden und zu entwerfen, von denen sie glauben, das Ausland werde sich ihnen wohlwollend zuwenden. Sie drehen Filme, deren Sprache sich an eine Sprache irgendeines der großen internationalen Sprachgebiete anschließt: an das englische, deutsche oder französische Sprachgebiet. Filme in französischer Sprache — erinnern wir uns an «Séparation des Races» und an «Farinet» — können natürlich ohne weiteres in autochtoner Weise in der Schweiz gedreht werden, denn niemand wird das Französische als unschweizerisch-landesfremde Sprache betrachten. Aber abgesehen von den genannten frühen Beispielen ist der französisch gesprochene Schweizer Film brachgelegt worden. Es wird der Anschluß an das englische und an das deutsche Sprachgebiet gesucht. Es können aber nicht einfach Filme in englischer oder deutscher Sprache gedreht werden, denn beide Sprachen sind für die Schweizer Fremdsprachen, und das Ausland würde sich mit Recht fragen: Wieso fällt es den Schweizern ein, englisch oder deutsch zu sprechen, da sie doch ihre eigene, dialektale Sprache haben? Englisch und Deutsch sind schweizerischem Milieu wesensfremd. Da aber die Auffassung von der Richtigkeit und Notwendigkeit des Anschlusses an das fremde Sprachgebiet aufrecht erhalten wird, sehen sich die Hersteller genötigt, Stoffe zu suchen, die mit der Schweiz zwar im Zusammenhang stehen, zugleich aber auch die Anwendung einer oder mehrerer Sprachen der internationalen Filmsprachgebiete erlauben.

Es leuchtet ein: Die Schwierigkeit, die dadurch geschaffen wird, daß einerseits Sprachen gewählt werden, die in der Schweiz nicht landesüblich sind, und anderseits Stoffe gesucht werden müssen, die man als schweizerisch in Art und Gesinnung bezeichnen kann, ist so groß, daß man getrost von der Quadratur des Zirkels sprechen darf. Es gibt einige wohlgelungene Filme, die in solchem Sinn und Geist geschaffen worden sind, das ist nicht abzustreiten. Sie konnten gelingen, weil sie in einer dieser Auffassung vom Wesen des Schweizer Films günstigen weltpolitischen Situation geschaffen werden konnten — etwa «Marie-Louise» und «Die letzte Chance». Schon «Vier im Jeep» aber machte deutlich, daß die Gunst dieser weltpolitischen Situation im Schwinden begriffen war, und unwiderlegbar klar wurde das, als «Unser Dorf» auf der Leinwand erschien. Seit man sich nämlich auf diese Verbindung von ausländischen Sprachen mit sogenannten schweizerischen Stoffen versteift hatte, wollten wirklich gute Filme nicht mehr gelingen. Denn diese Stoffe ergeben sich heute nicht mehr organisch aus der Situation, sie müssen konstruiert werden, und selbst in lustspielartigen Filmen, wie «Swiss Tour», «Palace-Hotel» und «Die Venus vom Tivoli», wirkt diese Konstruktion nicht nur störend, sondern sie verdirbt von vornherein das künstlerische Konzept. Die Konstruktion führt zur Verkrampfung, und aus der Verkrampfung heraus wird es auch dem begabtesten Filmschöpfer nicht gelingen, ein wirkendes Werk zu gestalten.

Schluß folgt.

Sind die deutschen Filme wirklich besser geworden?

Von Dr. Erika Altgelt.

II.

Wir haben das letztemal gesehen, daß die erfolgreichen Filme «Regina Amstetten» und «Meines Vaters Pferde» mit ihrer falschen Verklärung der Vergangenheit durchaus unaufrichtig sind. Zweifellos hat die in Deutschland heute so weit verbreitete restaurative Haltung ihre politischen Wirkungen, die unter Umständen tief greifen können. Insofern ist, was solche Filme anrichten, ein Politikum. Aber auf der politischen Ebene ist den Dingen nicht beizukommen, so lange sie beim Publikum Erfolg haben. Schon gar nicht mit der überlegenen Ironie dessen, der Bescheid weiß und den propagandistischen Nutzwert der falschen Töne durchschaut. Was interessiert es denn Lieschen Müller, oder was kann sie dafür, daß ihre Sehnsucht ökonomisch oder politisch mißbraucht wird? Die Sehnsucht ist echt und dürfte stärker sein als alle vernünftigen politischen Ueberlegungen. Davon muß ausgehen, wer etwas ändern will. An dieser Stelle müssen wir uns von Herrn Korn trennen. Mit der Kritik allein ist nichts geholfen. Schlimmer: Wer den an der Gegenwart verzagenden Menschen ihre Träume vom schönen Gestern nimmt, ohne ihre Kräfte zu stärken, dem Heute ins Gesicht zu sehen, gibt Hungrigen Steine für faules Brot, an dem sie sich wahrscheinlich den Magen verderben, das aber im Augenblick ihren Hunger stillt. Was er dabei von ihnen gewinnt, dürfte nicht Einsicht sein, sondern das Gegenteil. Das hätten wir, meine ich, schon einmal erlebt. Zu schweigen von der menschlichen Grausamkeit solchen Verhaltens.

Die Ueberlegung stößt also zuletzt auf die Frage nach dem Grunde der Verzagtheit und dem Inhalt der Sehnsucht. Wer genauer zusieht, wird eine Antwort in diesen erfolgreichen Filmen selber finden. Es ist nicht die H-Bombe, vor der die Leute ins Gestern fliehen. Auch nicht die vielbesprochene moderne Massensituation als solche. Es sind auch nicht die damaligen materiellen Lebensbedingungen, die angestrebt werden. Die meisten Menschen der breiten Schichten Westdeutschlands wissen, daß sie heute vergleichsweise besser leben als ihre Eltern und Großeltern, vorausgesetzt, daß sie Arbeit haben. Aber der in einem Jahrhundert harten Kampfes erreichte materielle Erfolg hat als Lebenserfüllung getrogen. Der isolierte moderne Mensch fühlt seine Einsamkeit und sehnt sich nach Kommunikation, ohne zu wissen, wo und wie er sie finden kann. Daß diese Filme ihm darüber etwas

vorlügen, ihn glauben machen, das hätte es «damals» ohne weiteres gegeben und wäre mit einem bißchen guten Wilen in einem patriarchalischen Zustand billig zu erreichen, das ist ihre schlimmste Sünde. Das gibt wieder einmal den «Verhältnissen» das Verdienst bzw. die Schuld: Den guten von gestern gegen die bösen von heute. Das nimmt wieder einmal, indem es die menschliche Aufgabe sentimental verharmlost und sie von äußeren Voraussetzungen abhängig darstellt, dem Zuschauer fix seine unbequeme persönliche Verantwortlichkeit ab.

Mit der «Nachtwache» habe es angefangen, behauptet Karl Korn. Er steht damit nicht allein. Wir erinnern uns eines leidenschaftlichen Streites in Skandinavien, als der Film dort gezeigt wurde. Das war in der Blütezeit des politisch-literarischen europäischen Nachkriegs-Nihilismus. Nun soll gar nicht geleugnet werden, daß Harald Braun immer wieder — gleichgültig, ob aus eigener Initiative oder als Konzession an das, was die Filmproduzenten für den Publikumsgeschmack halten — das Anliegen seiner Filme durch verniedlichende Attribute à la Ufa selber zu durchbrechen pflegt. Das nehmen wir ihm übel, weil es in diesen Filmen gerade darauf ankommt, die harte Wirklichkeit des Lebens *nicht* zu beschönigen. Wenn die Kritik auf solche Schwächen den Finger legt, können wir ihr nur dankbar sein. Wir sind aber ganz und gar nicht dankbar, wenn Mängel der Gestaltung — schließlich war «Nachtwache» ein erster Versuch — für das Thema herhalten müssen, so daß dieses Thema selbst als eine Verniedlichung unseres menschlichen Schicksals «ins nur Private und Rührselige» angesehen wird. (Korn sagt bezeichnenderweise «unseres politischen Schicksals», als ob das eine Sache für sich sei.)

Dieser Irrtum, nicht allein der Filmkritik, ist seinerseits restaurativ und wirklichkeitsfremd. Denn es sollte sich inzwischen herumgesprochen haben, daß der isolierte Mensch nicht leben kann, weil er am Sinn seiner Existenz verzweifelt.

Daß er sich dauernd auf des Messers Schneide bewegt zwischen der totalen Freiheit in der Isolation, die niemand aushält, weil Leben ständiges Sich-entscheiden-müssen, also Entscheidenkönnen nach einem sinnvollen Maß bedeutet, und der Unterwerfung unter die totale Autorität, in der er auf die Dauer ebensowenig leben kann, weil Leben nicht möglich ist ohne Freiheit zur Entscheidung in der Verantwortung unseres Person-seins.

Mit der Realität des Todes — um sie handelte es sich in der «Nachtwache» — muß sich jeder von uns persönlich auseinandersetzen. Man zeige uns denjenigen, der sie nicht in seinem privaten Bereich in ihrer ganzen Unerbittlichkeit erfährt. Aber die Realität unseres Todes ist zugleich die Realität unseres Lebens, und ob wir die anerkennen oder nicht, als die Realität unseres Menschseins — das für Privatsache zu halten war der fundamentale Irrtum des 19. Jahrhunderts, der uns bis an den Rand der Zerstörung der menschlichen Existenz gebracht hat, auch ohne H-Bombe. Keine Politik und keine militärische Verteidigung allein werden uns helfen, wenn es uns nicht gelingt, die Menschen zu überzeugen, daß sie in der ausgesetzten Situation trotzdem leben können, sofern sie bereit sind, ihr ins Gesicht zu sehen und ihre persönliche Verantwortung jetzt und hier zu ergreifen, statt sich in den Traum vom besseren Gestern zu flüchten. Oder in den nicht weniger wirklichkeitsfernen, nicht weniger gestrigen, nur scheinbar höchst sublimen Traum vom Lebenkönnen im Nichts.

Das zu begreifen und hier seinen Beitrag zu leisten, ist der deutsche Film vorläufig weit entfernt. Aber warum sollte in Deutschland unmöglich sein, was in Frankreich z. B. den Pierre-Fresnay-Filmen gelingt: Das uneingeschränkte Ja zur menschlichen Verantwortlichkeit geistig und künstlerisch konsequent in einer ungeschminkt dargestellten Wirklichkeit als die einzige uns noch mögliche Daseinsform zu zeigen? Gerade in der Auseinandersetzung mit der Neigung des Publikums zum traumhaft verklärten Gestern scheinen sich Themen anzubieten, die der Sehnsucht mit mehr Kunst und Wahrhaftigkeit einen ehrlicheren Weg weisen könnten.

„Odysseus“ mit Hindernissen

ZS. Der Name des listenreichen Dulders ist bekanntlich mit Irrfahrten verknüpft, so daß es nicht wunder nehmen kann, wenn auch der Film ähnliche Wege gegangen ist, bis er endlich fertig gedreht war. Der Regisseur Pabst, dessen Name längst der Filmgeschichte angehört, war es, der seit Jahrzehnten die Verfilmung dieses großen Stoffes geplant hatte. Er wollte einen Protest gegen den Krieg daraus machen. Nach seiner Auffassung war Odysseus nur einer jener Bedauernswerten, die für eine Sache unter die Waffen gerufen werden, die ihnen ferne liegt. In aller Stille hatte er in Italien Vorbereitungen für die Verwirklichung seiner Idee getroffen und war nach Amerika gefahren, um dort die Darsteller auszuwählen. Gregory Peck, an den er als Träger der Hauptrolle dachte, erwies sich als völlig unzulänglicher Grieche; an seine Stelle trat Kirk Douglas, dessen Temperament, Aeußeres und Einfühlungsvermögen Pabst geeigneter schienen. Unterdessen bemühte sich zu Hause Silvana Mangano um das Verständnis für ihre Doppelrolle Calypso-Penelope. Sie las nicht nur Homer, sondern suchte sich unter Anleitung eines Gelehrten in die griechische Welt einzufühlen.

Im April stand endlich alles bereit, als es in Rom zu einer Auseinandersetzung zwischen Pabst und dem amerikanischen Drehbuchverfasser Ben Hecht kam, der Aenderungen am Charakter des Odysseus und einiger Mitwirkender verlangte, offenbar, um dem Hollywood-Geschmack mehr entgegenzukommen. Zur allgemeinen Ueberraschung verweigerte Pabst jedoch jede Konzession und zog es vor, zurückzutreten. Er versetzte dadurch die Produzenten in eine schwierige Lage, denn Schauspieler, Techniker, Studios usw. waren alle gemietet und mußten täglich bezahlt werden. Man wandte sich sofort an Lattuada und bot ihm 30 Millionen Lire, um die verwaiste Regiestelle zu übernehmen. Lattuada verlangte aber drei Monate Zeit, um das Drehbuch durchzusehen, alle Bauten, die ihm zu «deutsch» erschienen, niederzureißen, an ihre Stelle solche nach seinem eigenen Geschmack zu setzen und für die Außenaufnahmen passende Orte aufzusuchen.

Für den Film «Odysseus» hat man sich sehr um stilechte Dekorationen bemüht. Hier eine Pflugszene mit Odysseus, Penelope und dem kleinen Telemach.

Die Produzenten erkannten, daß dafür drei Monate nicht genügen würden. In ihrer Zeitnot versuchten sie ihn zu überreden, den Film so zu drehen, wie er vorgesehen war, aber gegenüber einem Lattuada verfing selbst die Lockung mit 30 Millionen nicht. Er erklärte ihnen, daß er seinerzeit das Gymnasium besucht und dort für sein ganzes Leben Respekt vor Homer gewonnen habe. Man könne diesen nicht behandeln wie irgendeinen Schriftsteller, und er wolle nicht, daß man eines Tages von ihm sagen könne, er habe Homer verraten oder verschandelt. Davon ging er nicht ab, sondern zog es vor, für eine viel geringere Summe die Satire «La pensionnaire» zu drehen.

So gelangte der regisseurlose Film schließlich an Camerini, der nach kurzer Bedenkzeit die Verantwortung übernahm. Er konnte die geldspendenden Amerikaner veranlassen, ihre Forderungen zurückzuschrauben, mußte aber anscheinend in Kauf nehmen, daß die treue und listige Penelope sich um Hollywoods willen dem Anführer der Freier entgegenkommender zeigt als bei Homer. Im übrigen sollen die Abweichungen vom großen Vorbild gering sein. Der Film beginnt mit der Eroberung Troyas mittels des berühmten hölzernen Pferdes. Ob es dem Film gelungen ist, mehr zu zeigen, als bloß das äußere Geschehen, die Außenhaut des großen Epos, wird die Zukunft weisen.