**Zeitschrift:** Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz

**Herausgeber:** Schweizer Film

**Band:** 4 (1938)

**Heft:** 60

**Artikel:** "Ein schweizerischer Filmskandal" : eine Antwort!

**Autor:** Lory, Arthur / H.L.

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-732833

**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

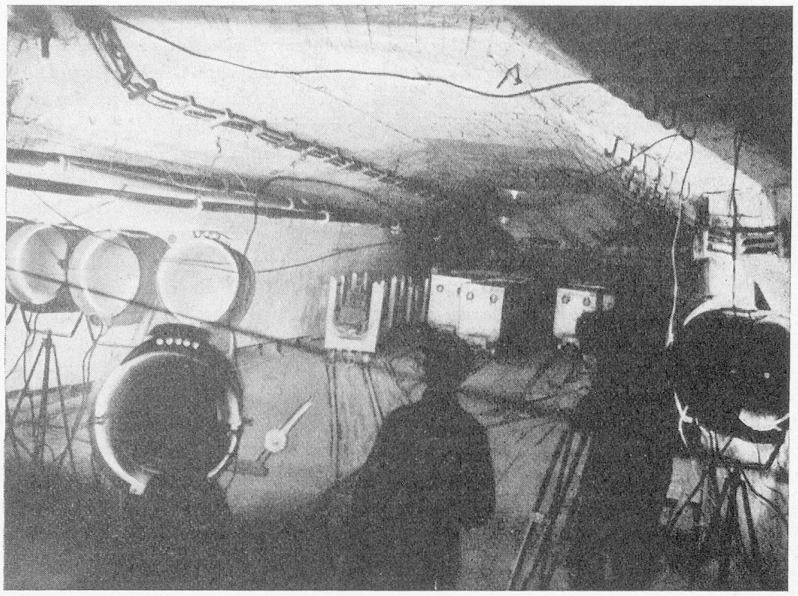
**Terms of use**

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:** 08.01.2026

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

Offene Scheinwerfer mit Kohlenstiften, wie man sie gern für technische Filmaufnahmen verwendet, kommen bei schlagwettergefährdeten Zechen, wegen der Explosionsgefahr, nicht in Frage. So wurden im vorliegenden Falle Glühlampen von 3000 Watt verwendet. 10 derartige Glühkörper mit den dazugehörigen Scheinwerfern mußten sorgfältigst von Aufnahmeort zu Aufnahmeort befördert werden. Für die Glühkörper waren Spezial-Transportkisten angefertigt worden, um bei dem schwierigen Transport keinen Bruchschaden zu haben. Am Aufnahmeort, der nicht selten eine Höhe von nur 1½ Meter hatte, wurden die Glühkörper mit aller Vorsicht ausgepackt und entsprechend verteilt. Da bei den meisten Aufnahmestellen die Stromabnahmemöglichkeiten für die Lampen oft 5—800 Meter entfernt lagen, mußten entsprechende Kabellängen verlegt werden. Die Vorbereitungen für die einzelnen Aufnahmen nahmen immer viele Stunden in Anspruch und das Resultat war dann eine Szene, die bei der Vorführung in 1 bis 2 Minuten ablief.



*Ein merkwürdiges Filmatelier.*
Kamera und Scheinwerfer in der Tiefe des Kohlenschachtes.

Das Filmmaterial war solches mit hochempfindlicher, panchromatischer Emulsion. Teilweise wurde eine Optik mit einer Lichtstärke von 1 : 1,5 verwendet. So wurde an einigen hundert Meter Film viele Tage geschaffen. Eine Arbeit wurde fertiggestellt, die für die Filmleute nicht selten sehr gefahrvoll war. Aber der berufliche Ehrgeiz kennt keinerlei Bedenken. Aller Gefahren und Schwierigkeiten zum Trotz surrte der Apparat an Ort und Stelle, wo es galt, seltene Arbeitsmethoden auf dem Filmstreifen festzuhalten.

Herman Grau.

---

# *„Ein schweizerischer Filmskandal"*

## Eine Antwort!

Unter diesem Titel veröffentlichte Eduard Behrens in der «Nation» Nr. 1 einen maßlos temperamentvollen Artikel, der gegen das neue Tonfilmstudio Frobenius A.-G. in Münchenstein gerichtet ist und leider auch von andern Zeitungen übernommen wurde. Wie erinnerlich, wurde in Münchenstein mit Assistenz ausländischer Regisseure und Filmkräfte und unter Beizug von Schweizern ein neuer großer Tonfilm, betitelt «Die Frau und der Tod», gedreht. Der Verfasser des Drehbuches, der Schweizer Leo Lapaire (bekannt durch seinen preisgekrönten Film «Die ewige Maske»), behandelt in seinem neuen Werk das Problem des Hellsehens. Eduard Behrens nun bezeichnet diesen Film als einen «antifranzösischen Hetzfilm». Seine weiteren Tiraden gipfeln in der Behauptung, ein führender Funktionär der Berliner Reichsfilmkammer, Herr Pg. Geig, habe in Münchenstein während der ganzen Dauer der Drehperiode das große Wort geführt und sich dabei bemüht, «im schweizerischen Kuhstall braune Ordnung zu schaffen», weil er die Mitwirkenden gezwungen habe, sich in ihren Heimatgemeinden den Ariernachweis zu beschaffen. Die Franzosen, die im Anschluß an die deutsche Version sogleich eine französische drehen sollten, hätten Münchenstein aus politischen und andern Gründen wieder verlassen.

Nachdem man die «Nation» auf die Unhaltbarkeit der erhobenen Anschuldigungen aufmerksam gemacht hatte und ihr gleichzeitig eine Frist einräumte, um die groben Irrtümer richtigzustellen, griff Behrens erneut zur Feder und bestätigte im wesentlichen seine frühere Darstellung, ohne sich ernstlich darum zu kümmern, ob seine Informationen richtig seien, und daß man mit derartigen gehässigen Aufsätzen dem schweizerischen Filmschaffen schweren Schaden zufügen kann.

Ich habe den Aufnahmen in Münchenstein während der ganzen Drehperiode als Reporter eines großen schweizerischen Zeitschriftenverlages (gleichzeitig als Pressechef) beigewohnt und erlaube mir daher, unsern Lesern eine andere Darstellung von den angeblichen «peinlichen Vorfällen» in Münchenstein zu vermitteln. Der «führende Funktionär der Berliner Reichsfilmkammer», Geig, um dessen bloßen Namen willen Behrens ganz aus dem Häuschen gerät, heißt in Tat und Wahrheit Gaik und hat mit der Reichsfilmkammer so wenig zu tun wie alle andern Mitwirkenden in Basel. Er wohnte den Aufnahmen (im ganzen 5 Tage) bei als deutscher Käufer. Selbstverständlich erkundigte er sich, ob der Film den Vorschriften der deutschen Kontingentstelle entspreche. Es ist jedem Filmproduzenten auf der ganzen Welt bekannt, daß in Deutschland gegenwärtig nur solche Filme zugelassen werden, die dem sogenannten Arierparagraphen entsprechen. Daher wurde von einzelnen Mitspielenden der Arierausweis verlangt, nicht aber, wie Behrens kühn behauptet, von den Arbeitern und Angestellten, «bis hinunter zur Sekretärin!». Es ist denn auch während der ganzen Drehperiode keine einzige Person zurückgewiesen worden. Wenn man in der Schweiz Wert darauf legt, einen Film auf den Markt zu bringen, so muß man heute auch mit Deutschland rechnen, sonst geht es ihm wie andern Schweizer Filmen, die in Deutschland aus künstlerischen und andern Gründen nicht zugelassen wurden, und schließlich zu Pleiten führten. Das deutschschweizerische Absatzgebiet ist viel zu klein zur Deckung der Herstellungskosten. Freuen wir uns also darüber, dass es uns endlich gelungen ist, schweizerische Großtonfilme von Klasse über die Grenzen zu bringen und so unserer Filmproduktion auf die Beine zu helfen, nach so vielen kläglichen Versuchen, die als Mißerfolge gebucht werden müssen.

Das alles scheint Herrn Behrens — gelinde gesagt — völlig wurst zu sein. Er nimmt in seinen Hetzartikeln auch keine

Notiz davon, daß wir alle, die wir den Aufnahmen in Münchenstein beigewohnt haben, dankbar sind für alles, was wir als Schweizer den großen ausländischen Routiniers (unter den Künstlern und Filmtechnikern) abgucken konnten. Den Herren Behrens und Konsorten gibt es der liebe Gott ja im Schlaf.

Richtig ist, daß es zwischen den Franzosen und dem Drehbuchautor von allem Anfang an zu einem Konflikt kam. Ich habe den Verhandlungen teilweise selbst beigewohnt und kann als neutraler Beobachter bezeugen, daß die Konferenzen nicht aus «politischen» Gründen gescheitert sind, sondern — leider muß es nun im Interesse der Wahrheit gesagt werden —, weil Herr von Strohheim und seine Mitarbeiter das Drehbuch derart verunstaltet haben wollten, daß es der Verfasser mit seinem künstlerischen Gewissen nicht mehr vereinbaren konnte, dies zuzugeben. Dirnen, die Matrosen einseifen, die Kokaineinspritzungen vornehmen u. s. f. gehören bekanntlich nicht zu jenen Gestalten, die unsern sittlichen und moralischen Begriffen entsprechen. Die Franzosen bestanden aber auf den Abänderungen, Lapaire dagegen blieb hart und unerbittlich. Für seine unerschrockene Haltung gebührt ihm Dank. Mit Rücksicht auf die anerkannt hohen künstlerischen Qualitäten des Herrn von Strohheim, will ich davon absehen, weiter bekannt zu geben, was uns Reporter und Mitwirkende schweizerischer Nationalität, die Pariser Equipe — gelinde gesagt — unsympathisch machte. Man hielt es ja nicht einmal für nötig, die Presse zu empfangen, geschweige denn, uns Gelegenheit zu einem Interview zu geben, auf das die schweizerische Oeffentlichkeit geradezu gewartet hat.

Alles in allem: Was von der wüsten Hetze der «Nation» gegen den neuen schweizerischen Großtonfilm «Die Frau und der Tod» noch übrig bleibt, das ist der blinde, geradezu fanatische Haß des Herrn Behrens gegen alles, was aus Deutschland kommt. Man weiß warum, und daher ist es ganz überflüssig, weitere Worte über die schweren Entgleisungen zu verlieren.

Arthur Lory,
Redaktioneller Mitarbeiter des
Ringier-Verlages, Zofingen.

### ... Und eine Erklärung

Drehbuchautor und Regisseur Leo Lapaire schreibt der «Nation»:

Der Film «Die Frau und der Tod» ist weder ein Hetzfilm noch ein politischer Film. Er behandelt das Problem des Hellsehens. Das Drehbuch wurde in Paris von der Vorzensur längst angenommen, auch von der militärischen. Herr Gaik, der Vertreter einer deutschen Filmvertriebs-Gesellschaft, ist kein Funktionär der Berliner Filmkammer. Er sah zwei Tage den Aufnahmen zu, wie jeder andere Käufer. Bedingungen irgendwelcher Art hat er niemandem gestellt. Ich persönlich habe zu Beginn der Produktion zwei schweizerische Darsteller auf die Vorschriften der deutschen Filmkammer für Filme, die eventuell in Deutschland zugelassen werden, aufmerksam gemacht. Diese Bestimmungen verlangen von denjenigen Künstlern, die auf der Leinwand figurieren, daß sie arisch seien. Nebenbei bemerkt, haben außer Deutschland noch andere Länder Bestimmungen, die nicht minder peinlich sind und ebenfalls berücksichtigt werden müssen, wenn die Filme ins Ausland gehen sollen.

# *Das Ende des österreichischen Films*

Der Filmkrieg Deutschland-Oesterreich ist zu Ende. Oesterreich hat ihn auf der ganzen Linie verloren, seine Position als selbständig Filme produzierendes Land ist dahin. Man erinnere sich der einzelnen Phasen dieses Kampfes: Er begann im Jahre 1933 nach der Gleichschaltung des deutschen Films, mit der Forderung der Deutschen, der österreichische Film möge sich ihren Normen anpassen, andernfalls würde man in Deutschland keine österreichischen Filme mehr bringen. Der deutschsprachige Wiener Film konnte auf das reichsdeutsche Publikum nicht verzichten, seine wichtigste Kalkulationsbasis war der *Vorschuß des deutschen Verleihers*. In der Tat wurde zwar nicht öffentlich, aber de facto gegen Ende des Jahres 1933 der Arierparagraph im österreichischen Film eingeführt. Es folgte in den Jahren 1934/35 der sogenannte Kampf um das Kontingent, d. h. um die Zahl der gegenseitig zugelassenen Filmanzahl. Auch hier siegte Deutschland, indem es nach und nach den Nenner im Verhältnis 70 zu 7 stabilisierte, d. h. es durften nur sieben österreichische Filme nach Deutschland, während siebzig deutsche Filme nach Oesterreich kamen. Damit war von vornherein die österreichische Produktion auf einen bescheidenen Standard festgelegt. Trotzdem waren die wachsenden künstlerischen Erfolge des österreichischen Filmes den Berliner Herren ein Dorn im Auge, und als im Jahre 1935 Oesterreich den nach allgemeiner Ansicht besten deutschsprachigen Film, «Maskerade», herstellte, schritt man in Berlin zu einer Gewaltaktion. Man setzte sich durch *Aktienkauf* in den Besitz der größten österreichischen Produktionsfirma, die zugleich auch Besitzerin der Hauptateliers ist, der *«Tobis-Sascha»*, und schaltete diese Firma anschliessend so gründlich gleich, daß sämtliche nichtarischen Direktoren entfernt wurden. Chef der «Tobis-Sascha» wurde Ingenieur Göring, ein Bruder des preußischen Ministerpräsidenten. Inzwischen war weiterhin erreicht worden, daß die österreichischen Filmsujets der Aufsicht der deutschen Filmkammer unterworfen wurden. Aber all das genügte in Berlin immer noch nicht; der Wiener Film war eine zu große Konkurrenz geworden, man mußte ihn entscheidend treffen. Zuerst erledigte man den größten privaten Produzenten, die «Mondial»-Film, indem man ihren Großfilm «Prater» nachträglich in Deutschland verbot und die Firma dadurch in den Ausgleich zwang. Sodann schraubte die nunmehr reichseigene «Tobis-Sascha» die Atelier-Mieten so hoch, daß eine normale Produktion undenkbar war, so daß tatsächlich sowohl in den Ateliers am Rosenhügel, als auch in Schönbrunn, ein halbes Jahr kein Film gedreht werden konnte.

Jetzt hatte man die österreichischen Produzenten dort, wo man sie haben wollte; sie mußten *alle Berliner Bedingungen* annehmen. Und die waren nicht klein; Vollkommenes Eigenbestimmungsrecht der reichsdeutschen Stellen bei der Wahl des Sujets, der Besetzung und der Plazierung, Ausschaltung der nichtarischen Wiener Vertriebs- und Verleihfirmen usw.

Jetzt wird also in Wien wieder gedreht, aber Rosenhügel und Schönbrunn sind heute nichts anderes als Produktionsfilialen von Neubabelsberg. Der Wiener Produzent darf allerdings gnädigerweise sein Geld hergeben und das Risiko des Filmes tragen, alles andere wird von Berlin aus erledigt. Das führt in Fragen der Besetzung z. B. zu grotesken Vorfällen; so wurde die Rolle einer Wiener Fiakerbesitzerin in dem Film «Fahr'n ma Euer Gnaden» auf Berliner Wunsch mit der Frankfurterin Ida Wüst besetzt. Erstklassige Wiener Schauspieler, die im hiesigen Film jahrelang ihr Brot gefunden haben, müssen den reichsdeutschen Kollegen weichen. Was man heute als «Wiener» Film zu sehen bekommt, ist eine in Wien als zufällige Produktionswerkstätte hergestellte reichsdeutsche Arbeit — der östereichische Film hat aufgehört zu existieren.

H. L. (N.Z.Ztg.)

*

(Das Schicksal des österr. Films erinnert an das gleiche Schicksal der *schweizer. Wochenschau*, die dem gleichen Abwürgsystem im Jahre 1923 zum Opfer gefallen ist. 120—130 Kinos hatten sie abonniert, jede Woche wurden ca. 20 Kopien angefertigt. Im Jahre 1930 kamen die ersten ausländischen Ton-Wochenschauen auf den Markt und konkurrenzierten die schweizerische Wochenschau, obwohl sie inzwischen auch als Ton-Wochenschau in der Firma Cinégram S.A., Genf erschien. Ein ausgezeichnet organisierter Austauschdienst ließ sie in Kinos der 5 Weltteile erscheinen. 60 Schweizerkinos von ca. 350 hatten sie ebenfalls abonniert, eine verhältnismäßig kleine Zahl. Im Jahre 1933 haben dann die Block-Verträge auf Grund ihrer großen und vollständig kombinierten Programme die Schweizer Wochenschau in wenigen Mona-