

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 6 (1953-1954)  
**Heft:** 14

**Artikel:** Blick auf den Schweizer Film [Fortsetzung]  
**Autor:** Schlappner, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-963918>

### **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:** 13.01.2026

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

# Blick auf den Schweizer Film

VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

## ANFÄNGE

### II.

Die Grundlage des schweizerischen Spielfilms, der uns hier in erster Linie beschäftigen wird, bildet der Dokumentarfilm. Im Unterschied zum sogenannten Kulturfilm, der seinen Gegenstand aus Kultur und Wissenschaft nimmt und ihn wissenschaftlich, aber eben mit den Ausdrucksmitteln des Films abhandelt, interpretiert der Dokumentarfilm die Vielfalt der Wirklichkeit. Er schildert das Dasein einer Landschaft und ihrer Menschen, einer Berufsgruppe, eines fremden Landes, einer Stadt, eines Volkes, oder er interpretiert künstlerische Werke und Leistungen der Technik, das authentische Erlebnis der Natur und der Umwelt, er vermittelt Reportage, und wo er zweckfrei gestaltet ist, da erhöht er sich zum filmdichterischen Kunstwerk. Für den Dokumentarfilm, der im Sinne etwa einer dramatisierten, monographisch behandelten Aktualität schildert, gilt die von Paul Rotha geprägte Formel: daß es Sinn des Dokumentarfilms sei, der einen Hälfte der Menschheit zu zeigen, wie die andere lebt. Durch den Dokumentarfilm möchte also der Städter vom Bauern, der Arbeiter vom Kaufmann, der Mann am Schreibtisch vom Mann in der Kohlengrube, der Bauer vom Städter, eine jede Nation von der andern — es möchten wir alle von einander erfahren und so uns gegenseitig kennen und achten lernen. Dem Dokumentarfilm fällt also eine soziologisch nicht weniger bedeutungsvolle Aufgabe zu, und seine künstlerische Rolle als Gestaltung authentischen Lebens ohne Absicht und verstimmende Tendenz ist auch in diesem Zusammenhang nicht zu mindern.

Diese Aufgabe hat der Dokumentarfilm im allgemeinen, hat auch der schweizerische Dokumentarfilm im besondern redlich zu lösen getrachtet. Doch wäre es verkehrt, anzunehmen, der Umstand, daß am Anfang der schweizerischen Spielfilmproduktion der Dokumentarfilm steht, habe seinen Grund in einer geistig-künstlerischen Überlegung. Weder der Stil des Dokumentarfilms selbst noch der Stil des schweizerischen Spielfilms haben sich nach geistigen Gesetzen entwickelt. Sie sind nicht organisch aus der bewußten Erfahrung der nationalen Gegebenheiten herausgewachsen. Außerkünstlerische Antriebe haben mitgewirkt, daß ein schweizerischer Film überhaupt entstehen konnte, und sie sind so sehr außerkünstlerisch, daß sie nicht einmal mit dem Begriffe «Unterhaltung» etikettiert werden können. Die ersten Schweizer Filme waren bloße Reklamefilme, die für Industrieerzeugnisse und für Ferienorte warben, und diese Filme hatten selbstverständlich den Zweck, ihre Gegenstände von der vorteilhaften Seite zu zeigen.

So konnte sich eine Kunst des Dokumentierens nicht verwirklichen: echte Dokumentation des Films vergafft sich eben nicht nur in das sonntägliche Gesicht einer Landschaft, sondern blickt ohne Scheu in das schwitzende Antlitz des Alltags. Voreilig wäre es übrigens zu meinen, daß solche Spekulation auf die Zügigkeit einer ferienmäßig gespiegelten Landschaft der Schweiz und eines froh, frei und ahnenstolz dekorierten schweizerischen Menschenschlages heute ganz aus den Filmen verschwunden sei. Noch immer werden Filme auf die Projektionswände der Kinotheater gespielt, die Seen und Gebirge, Gletscher und Alpwiesen, Stadtstraßen und Dorfgassen als repräsentativ aufgemachte Kulissen für eine belletristische Handlung oder einen Reklamegegenstand verwenden und sie eben so verwenden, daß eine lebendige Beziehung zur Wirklichkeit dieser Landschaft, dieses Milieus und der aus ihnen scheinbar entwickelten Handlung sich gar nicht einstellt. Das hat teils seinen Grund darin, daß eine künstlerisch ansprechende lebenswirkliche Atmosphäre gar nicht gesucht wird, weil man bloß auf angenehme Weise unterhalten will, teils darin, daß ein starrer und saturierter Patriotismus es verhindern will, daß die schweizerische Heimat anders als in ihrem Sonntagsgewand präsentiert wird. Das ist nicht weniger verwerflich, als wenn ausländische Produktionsgesellschaften, von schweizerischen Filmschaffenden oder schweizerischem Kapital dabei unterstützt, in der Landschaft und Folklore unserer Heimat lediglich theatralische Effekte und festliche Kulisse aufsuchen. Daß in beiden Fällen unser Lebensempfinden in seiner nationalen Prägung sich nicht angesprochen fühlen kann, bedarf keiner weiten Worte.

Ein schweizerischer Filmstil vermochte sich nur allmählich durch-

zusetzen. Ungeachtet der gattungsmäßigen, handlungsbestimmten und durch die Persönlichkeiten der Gestalter bedingten Differenzierungen von Film zu Film ist dieser Stil vorwiegend ein epischer. Er zieht den breiten Gang eines behutsamen Erzählens vor und scheut bisweilen gefährlich die dramatische Konzentration des Handlungsablaufs. Aber er konnte als ein epischer gerade auf dem Untergrund des dokumentaren Schilderns und Interpretierens erwachsen. Dabei steht der von der Praesens-Films entwickelte Dokumentarfilm am Anfang. Wir denken da an die beiden sozialhygienisch-medizinischen Filme «Frauennot — Frauenglück» (1930) — an seinen erschütternd realistischen Szenen hat noch Eisenstein beratend mitgewirkt — und «Feind im Blut». Vorallem aber erinnern wir uns des vier Jahre später entstandenen, wirklichkeitsnahen Films «Flug nach Abessinien», den der am stärksten seither im Vordergrund stehende Kameramann Emil Berna zusammen mit Walter Mittelholzer aufgenommen hat, und der bestätigt, was man immer zu vergessen geneigt ist, daß nämlich der Flugpionier Mittelholzer auch ein Filmpionier war. Als dann 1936 «So lebt China» herauskam, da erfuhr der Zuschauer, daß Reisefilme ihre Schönheit und unverwechselbare Eigenart gewinnen, wenn sie sich abseits von den Sehenswürdigkeiten halten, die der Reiseführer empfiehlt. Hier wurde die Landschaft Chinas und der Alltag des chinesischen Volkes von der Kunst des Dokumentierens fesselnd erfaßt, hier wurde nicht unterhaltlich schön gefärbt, hier wurde auf die eindringliche und prägende Wirkung des ungestellten, die Härte des Lebens sowenig wie die Schönheit vernachlässigenden Bildes vertraut und ein Poem auf China geschaffen, das noch heute unverbraucht wirkt, weil es jugendlichen Willens gestaltet worden ist.

Daß das Handwerk des dokumentaren Schilderns gelernt worden war, konnte sich denn auch nicht verleugnen, als die Praesens-Film zur Produktion von Spielfilmen übergang. Gerade diese ersten schweizerischen Spielfilme, soweit sie ernsthafte Problemfilme waren, haben schweizerische Lebensart — künstlerisch bemüht und oft überzeugend, wenn auch technisch oft unbeholfen — unpathetisch, das heißt in einem unserem Temperament gemäßen, milden Realismus auszusagen und darzustellen vermocht. Wer vergäße den «Füsilier Wipf», der, Robert Faesis Novelle folgend, eine Episode aus der Grenzschutzzeit des Ersten Weltkrieges filmisch in manchen Sequenzen so formulierte, daß der Soldat, daß das ganze Volk sich in diesem Erlebnisspiegel wieder erkannte und auch der skeptische Kritiker, der mancherlei technisch-künstlerische Unbeholfenheit und Unbekümmertheit notieren mußte, sich gerne von den guten Kräften überzeugen ließ, die da am Werke waren. Oder wer erinnerte sich nicht des in der Spannung, weil im Menschlich-Gültigen starken, aber nicht im amerikanischen Sinne trillerhaften Kriminalfilms «Wachtmeister Studer» nach dem Roman von Friedrich Glauser, in dem ein schweizerischer Typus des Detektivs geschaffen wurde — ein Mann von wohl spießerhaftem Aussehen, die Brissago zwischen den Zähnen, rau und ungehobelt im Äußern, doch nicht ohne Mitgefühl und Verständnis für die Versuchungen, die in des Menschen Leben auftauchen und auf Abwege führen, ein Mann vor allem, der, indem er im Namen des Gesetzes für die Herrschaft des Guten sorgt, die seelischen Spannungen nachzufühlen imstande ist, zu denen das Erlebnis des Bösen den Menschen aufbricht. Heinrich Gretler, der als der populärste schweizerische Darsteller bezeichnet werden kann, hat diesen Wachtmeister in idealer Weise verkörpert: eine gedrungene Gestalt, die Schultern gewölbt, als hocke die Last des Bösen im Nacken, den Mund hart geschlossen, in den Augen aber den Schimmer des Gefühls, die Beine fest auf den Boden gewurzelt, aufrecht, stark, bärbeißig, brummelig in seinem Humor und die Hände zuweilen zu verhaltenen Gebärden verständnisvoller Güte erhoben.

Auch «Gilberte de Courgenay» ist nicht unter diesen ersten Filmen zu vergessen: Hier erstand das beinahe schon in die mythisierende Ballade erhöhte Leben der jurassischen Soldatenmutter, von der das melancholisch-heitere Volkslied singt, in anrührender Unmittelbarkeit, und vor allem wegen der in epischer Erzählerfreude schildernden Sequenzen vom Aufmarsch der Truppen zum Sammelplatz, dem Urmotiv schweizerischen Soldatentums, wird dieser Film immer erwähnt werden müssen: Hier ist zum erstenmal ohne die Absicht, in direkter Weise etwas aussagen zu wollen, atmosphärisch erzählt worden. Die gleiche Schauspielerin, die in der «Gilberte de Courgenay» die Haupt-

rolle innehatte, Annemarie Blanc, spielte in «Die mißbrauchten Liebesbriefe» — einem Film, für den Gottfried Kellers Novelle die Vorlage bot — nüanciert, mit leisen Tönen und frischer Herzlichkeit die zentrale Frauenrolle. Dieser Film trug den Ruch schweizerischen Bodens an sich. Er blieb nicht im muffigen Aufwand des Kostümfilms verhaftet, sondern zauberte köstlich und frisch, überzeugend gerade durch die herzhafteste Zugriffsigkeit in den filmischen Mitteln die biedermeierliche Stubenluft ins Herz und bezwang durch eine verhaltende



Aus der Geschichte des Schweizer Films: «O wär ich nume e Lütentant und nur in Courgenay!» Anne Marie Blanc im Film «Gilberte de Courgenay», der die Erinnerung an die Grenzbesetzung im 1. Weltkrieg festhielt. (Bild Präsens)

Direktheit im Menschlichen, Heitern und Wahren, im Ironisch-Melancholischen — eine Direktheit, die noch heute beim Wiedersehen anhält und diesen Film des fruchtbarsten unserer Regisseure, Leopold Lindbergs, bestätigend und zu einem Werk künstlerischer Einfühlung in Mensch, Milieu und Landschaft macht — eine sonntägliche Einfühlung, gewiß, aber erhaben über Schönmalerei, weil sie durchwoben ist von einer klugen Verschmitztheit des lächelnden Einverständnisses mit den großen und kleinen Torheiten der Menschen.

## Freispruch eines Films

ZS. «Gut gespielt, gute Regie, anständige Gesinnung» lautet das übereinstimmende Urteil Amerikas und Englands über den Film «Verdammt in alle Ewigkeit» (From here to Eternity). Aber das ist auch alles, worüber man sich einig ist. Im übrigen sind die Engländer nämlich über den Film ebenso empört, wie die Amerikaner begeistert. Wir haben in der letzten Nummer über ihn eine Einführung gebracht, seine Offenheit und Ehrlichkeit hat uns Bewunderung abgenötigt. Gewiß nimmt er etwas zur vereinfachenden Schwarz-Weiß-Zeichnung Zuflucht; fast nur guten Menschen stehen nur böse gegenüber. Auch stößt er nicht bis zum Zentralpunkt des Problems vor, so daß er letztlich nicht ganz zu überzeugen vermag. Aber seine positiven Seiten überwiegen stark.

Die Amerikaner haben kaum Mängel festgestellt. Uebertrieben schien ihnen einzig, daß die Soldaten die brutalen Ungerechtigkeiten höhern Orts nicht meldeten. Das hätte im Interesse des Ganzen gelegen. Hier zeigten sie sich etwas unreif. Sonst aber handle es sich um einen aufschlußreichen Film über den Geist der Berufssoldaten vor Pearl Harbour. Der Film sei ein Beweis, daß Amerika sich ernstlich darum sorge, daß ein Mann stets das Recht habe, seinen eigenen Weg zu gehen, wie widrig auch immer die Umstände seien. «Wichtig ist, daß dieser Krieg zwischen einem Unschuldigen und einer schlechten Welt überhaupt stattfindet. Das Resultat ist nebensächlicher als der Kampf selbst, damit das Recht des Einzelnen geschützt werde, alles auch auf die schwerste Weise auszuführen, wenn er dazu Lust hat.» «Leider wird der große Stoff, in welchem ein flotter Soldat zu Tode geprügelt, ein an-

derer mit wertvollen Grundsätzen als Saboteur auf einem Golfplatz getötet wird, viel zu unterhaltend dargestellt. Alle bleiben im Grunde eigensinnig und verwirrte Kinder, was aber nicht gegen die Wahrheit des Films spricht und gegen seine hohe Qualität.»

Die Engländer aber bereiteten dem Film einhellig einen sehr unfreundlichen, um nicht zu sagen feindlichen Empfang. «Der schlimmste Amerika-Hasser könnte keine ärgere Anschuldigung gegen die Zivilisation vorbringen als dieser Film. Es handelt sich um eine Darstellung wilder Grausamkeiten, wie sie die Nazis nicht schlimmer hätten begehen können. Ein englischer Produzent, der so etwas fabrizierte, würde sofort unter schwerster Anklage gestellt.» «Der Film mit seiner Schilderung militärischer Brutalitäten, seiner gänzlichen Gleichgültigkeit gegen den Stand der Weltpolitik, kann nur einen katastrophalen Eindruck auf die außer-amerikanische Welt machen. Den Feinden Amerikas gibt er höchst unfaire Waffen in die Hand. Die gezeigte Brutalität ist ganz nazistisch. Wofür haben wir eigentlich gekämpft?» Ueberflüssig zu sagen, daß unbeschränkte Freude an dem Film nur die Kommunisten zeigten, welche ihn als eine typische Schilderung nicht nur der Armee, sondern der amerikanischen Zivilisation überhaupt bezeichneten.

Die völlig verschiedene Aufnahme des Films in den beiden großen Nationen hat in beiden Ländern Aufsehen und Nachdenken verursacht. Wie ist das möglich geworden? Nach einer amerikanischen Meinung scheint eine wesentliche Ursache darin zu liegen, daß die Amerikaner, anders als die West-Europäer, Gewalt als einen natürlichen und unausweichlichen Teil des Lebens betrachten. Amerika war immer ein gewalttätiges Land, in welchem die nackte Tat alles galt, um ein Ziel zu erreichen. Die Ursachen mögen unklar sein (die wilde Natur des Erdteils, der erbitterte Existenzkampf der Pionierzeit, das Völkergemisch, die Mißachtung der Gesetzesgewalt usw.). Der Amerikaner war von Gewaltanwendung immer viel weniger beeindruckt als der Europäer (Wild-West-Filme!). Eine bedeutende amerikanische Zeitung schrieb sogar, daß «Verdammt in alle Ewigkeit» schließlich nicht die Tätigkeit von Pfadfindern habe zeigen wollen. Als ganz falsch wird in Amerika die Behauptung empfunden, es handle sich um eine Verunglimpfung der Armee oder gar der Zivilisation. Es liege eine einmalige brutale Einzel-Situation vor, aber der Film sei weit entfernt davon, zu behaupten, in der amerikanischen Armee würde grundsätzlich eine Politik der Brutalität betrieben oder auch nur geduldet. Es wäre auch ganz ausgeschlossen, daß bei den Nazis Soldaten gegen ihre Vorgesetzten hätten revoltieren können, wie es in dem Film der Fall ist (und daß darüber gar noch ein Film gedreht würde!).

Hat sich vielleicht in der durchgehenden Ablehnung eine Welle des Anti-Amerikanismus geltend gemacht? Möglich, aber unwahrscheinlich, nachdem gleichzeitig andere amerikanische Filme warme Anerkennung fanden. Besonders aufgehalten hat man sich in Amerika über die englische Behauptung, der Film hätte außerhalb Amerikas auf keinen Fall gezeigt werden dürfen. Der verantwortliche Produzent müsse frei sein, alle Stoffe zu verfilmen, die sich für seine schöpferische und künstlerische Befähigung eigneten. Er habe der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, der gewiß nicht immer ein schönes Bild zurückwerfe. «Verdammt in alle Ewigkeit» bemühe sich neben guter Unterhaltung redlich um eine Beschreibung des amerikanischen Militärlebens vor 1941. Auch traurige Vorgänge im eigenen Land dürfe man nicht nur für die eigenen Leute aufsparen, sonst hätte die Welt auch nichts von Tolstoi, Dickens, Remarque, Faulkner, Dreiser und vielen andern erfahren. Es würde das doch heißen, daß der Kampf für die Freiheit des menschlichen Denkens aufgegeben würde, ein gefährliches Symptom für England, daß es vom Bazillus der Intoleranz und der Freiheitsfeindlichkeit noch nicht ganz gereinigt sei. Gerade darin liege der Unterschied zu den braunen und roten Nazis, daß sie es nicht wagten, Filme, die sich kritisch über das eigene Land äußerten, herzustellen, geschweige denn zu exportieren. Aber darin liege ein Zeichen argster Schwäche. Ein Land, das nur schmeicheilhafte und sympathische Filme über sich herstelle, zerstöre seinen Ruf und werde zum mindesten belächelt. Alle hätten sie irgendwie auch ihre dunkeln Seiten, zu denen gestanden werden müsse. Sie anzuerkennen und zu klären sei Aufgabe der Kunst.

Eine schöne Auffassung von der Aufgabe des guten Films, von der nur zu hoffen ist, daß sie sowohl in Hollywood als auch in der Schweiz beherzigt würde.