

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 6 (1953-1954)  
**Heft:** 15  
  
**Rubrik:** Diskussion

### **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:** 14.01.2026

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

## Blick auf den Schweizer Film

VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

### VOLKSSCHAUSPIELER UND BERUFSSCHAUSPIELER

#### III.

Da die Herstellung von Filmen große finanzielle Mittel verlangt, die durch die Vorführungen wieder hereingebracht werden sollen, war von Anfang an zu erwarten, daß in der Schweiz auch Filme geschaffen würden, die an breiteste Volksschichten sich wenden und das Bedürfnis volkstümlicher Unterhaltung befriedigen. So verwundert man sich nicht, daß die Zahl der Filme, die Posenstoffe vornehmen, recht beträchtlich ist. Diese künstlerisch wertlosen, wenn auch Ausdrucksformen des Filmbildes schulenden, als Erscheinung des Schweizerischen in den Rängen der leicht eingehenden Unterhaltung indessen nicht zu übersehenden Filme sind unverkennbar von den Spieleffekten des Volkstheaters beeinflusst. Hier wie dort wird das volkstümlich-kleinbürgerliche Milieu abgetastet, hier wie dort spielt die aus der Situation gezogene Schwankkomik, kalauert der handfeste Witz, poltert der behagliche, den Humor und die Pointe im Träfen, im Ungehobelten zuchende Dialog, der den mundgerechten Dialekt des Volkes meist übersteigert und in blumigen Sentenzen daherredet. Es ist denn auch nicht wegzudeuten, daß die Rollen der meisten dieser Filme einigen beliebten Volkskomikern — Rudolf Bernhard, Fredi Scheim, Alfred Rasser (der aber ein guter Schauspieler ist), Emil Hegetschweiler — auf den Leib geschrieben worden sind: Verkörperungen von Lustspielfiguren — lang aufgeschossen mit Pferdegebiß, rundlich jovial, quick losdreschendes Mundwerk, kleinbürgerlich-schüchtern —, die ohne die Mittel einer feinern Psychologie und einer vertiefenden Ironie, leicht ins Anzügliche spielend und mitunter ins Ordinäre schillernd angelegt und dargestellt sind. Man darf vielleicht auch sagen, daß einzig in diesen Filmschwänken — etwa «Der Hotelportier», «Der Chegelchönig», «Me mueß halt rede mitenand» u. a. — eine Art schweizerischen Startums entstehen konnte. Ja, diese Komiker sind gerade durch den Film zu ausgesprochenen Volkslieblingen geworden.

In den Problemfilmen freilich konnte sich der Star als Darsteller nicht durchsetzen — auch der populäre Heinrich Gretler ist kein Star; es mag das einmal damit zusammenhängen, daß es dem schweizerischen Charakter wenig zusagt, verehrend aufzublicken, auch zu einem Schauspieler nicht, sobald dieser aus der Unverbindlichkeit der Unterhaltung (die man sich gefallen läßt und die man dann wieder vergißt) heraustritt und zum Interpreten lebensnäherer Figuren wird. Es mag zum andern ein Grund dafür darin zu suchen sein, daß die Schweizer im allgemeinen zu künstlerischen Leistungen, wenn sie von Schweizern kommen, kein genügendes Vertrauen haben und Anerkennung, selbst unter dem Vorzeichen der Gleichwertigkeit, lieber dem Fremdling zollen. Und es mag, zum dritten, darin begründet sein, daß die Werke der Kunst — also auch schauspielerische Rollenprägungen — in einem Volk, das sich fast vorbehaltlos den Dingen des Staates denkend und diskutierend, mitformend und schimpfend angeschlossen hat, nicht im vitalen Mittelpunkt des Daseins stehen. Der wesentliche Grund aber ist zweifellos dieser, daß der Schweizer Film zwar den Star nicht kennt — was zugunsten des wirklichen Schauspielers ja nur von gutem ist —, aber mit dieser Entwicklung zum starlosen Film nicht zugleich die Entwicklung zum Film hin bedeutete, in dem der wirkliche Filmschauspieler als Träger der Handlung und zugleich als Aussage des Bildes — im extremen Fall als Requisit des Milieus oder der Landschaft — zu künstlerischen Ehren gekommen wäre. Noch zu sehr wird der schweizerische Film durch einen an der deutschen Bühne ausgebildeten und ihre Theaterabsichten und -effekte im Film ausbreitenden Schauspielertypus geprägt. Ausnahmen bilden sich nur dann heraus, wenn angelsächsische Darsteller, denen Sprache nicht zugleich literarisierendes Pathos und papierene Gestelztheit bedeutet, sondern die sprechen, wie es ihnen der Alltagsmund eingibt (und dennoch oft gepflegt, wenn die Rolle es verlangt), in schweizerischen Filmen eingesetzt werden — dies geschah ja in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg häufig.

### Ressentiment zur deutschen Filmproduktion

H. St. Seit dem Kriegsende, als die deutsche Filmproduktion praktisch auf dem Nullpunkt war und die damals staatliche Gesellschaft UFA aufgelöst wurde, ist die Aktivität der Filmherstellung in stetigem Wachsen begriffen. Für unser Land ist Deutschland zu einem der ersten Filmlieferanten geworden, ja zeitweise darf man füglich sogar von einer deutschen Filmschwemme sprechen, wenn man die Programme in den Kinos betrachtet.

Vergleicht man aber die deutschen Filme mit jenen anderer Länder, ist es ein leichtes, festzustellen, daß ihnen noch viele Mängel anhaften. Jedenfalls wäre ein Weniger sicher mehr, die Quantität macht noch lange nicht die Qualität aus. Sicher ist es richtig, wie die deutschen Filmproduzenten immer wieder sagen, daß dem Film aus Deutschland von vorneherein ein *Ressentiment* entgegengebracht wird. Das «Made in Germany» ist mit einer Hypothek belastet. Bringt man dieses Mißtrauen, wenn nicht gar Ablehnung, den Themen oder der Interpretation entgegen?

Ein Blick auf die Struktur der deutschen Filmwirtschaft gibt eine nähere Erklärung. Beim Aufbau der deutschen Filmindustrie ging man seinerzeit den Weg des geringsten Widerstandes. Es waren die Filmverleiher und nicht die Künstler, die in der Lage waren, das kapitalkräftige Wort zu sprechen. Und so ist es noch heute. Keine Filmidee kann ohne die Finanzierung des Verleihs realisiert werden, keine Regisseure und Schauspieler finden ohne die Gnade des Verleihs eine Möglichkeit, dem deutschen Film wieder das Gesicht zu geben, wie es ihm im Vergleich zu den dreißiger Jahren gebührte. So ist es nicht verwunderlich, daß eine Posse nach der andern, Operettenverfilmungen und Lustspiele die Ateliers verlassen. Nach Stimmen und Gesprächen mit dem deutschen Filmpublikum trifft es aber nicht zu, daß diese Themen so sehr gewünscht werden, wie man etwa anzunehmen glaubt. Ganz zu schweigen davon, was das Ausland gerade aus Deutschland erwartete und immer noch erwartet, angesichts der Fülle aktueller Nachkriegsprobleme, die in diesem Lande ausgeschöpft werden könnten und geradezu auf der Hand liegen. Aber offenbar fehlt es bei den Produzenten am Mut, Filme mit politischen oder weltanschaulichen Hintergründen zu drehen, weil sie die Filme nicht nur einer bestimmten Schicht zur Diskussion stellen wollen, sondern mit unpersönlichen und unterhaltenden Produktionen die Masse Publikum ganz erfassen möchten. Bekannte Filmmänner, wie Helmut Käutner und Wolfgang Liebeneiner, wurden beiseite geschoben, weil ihre Namen für viele Besucher wie ein rotes Tuch wirkte, für jene nämlich, die erschreckt zusammenfahren bei dem Gedanken, daß ihnen am Ende Kunst statt Kitsch vorgesetzt werden könnte. Bei den Darstellerlisten sind immer wieder die gleichen, teilweise schon im Vorkriegs- und Kriegsabschnitt beliebten Namen zu finden, der Nachwuchs wird nur vorsichtig und zaghaft lanciert.

Das Ressentiment gegen den deutschen Film richtet sich jedenfalls nicht, wie auch zu hören ist, gegen politische Tendenzen. Ganz im Gegenteil. Statt nichtssagender Unterhaltung in einem Milieu, das tatsächlich überhaupt nirgends zu finden ist, weil es so viel Sekt und ein so unproblematisches Leben in Deutschland gar nicht gibt, möchte man auch einmal eine ernstere und gewichtigere Stimme von der Leinwand vernehmen, mit der es sich lohnt, zu diskutieren.

#### Diskussion

### Gespräch mit Léonide Moguy

ms. Der französische Regisseur Léonide Moguy, dessen zurzeit in der Schweiz anlaufender neuer Film «Les Enfants de l'Amour» unterschiedlich wertende Kritiken gefunden hat, weilte vor kurzem in Zürich, und empfing uns zu einer Unterhaltung mit ihm. Wer auf dem Gebiet des Films bewandert ist und geschichtliche Kenntnisse besitzt (diese sind mehr und mehr eine der unabdingbaren Voraussetzungen für die ersprießliche Filmkritik), dem bedeutet der Name Léonide Moguy ein ganzes Programm des Films. Ein Programm, das nicht leicht

wiegt und nicht so leicht genommen werden darf, wie es gelegentlich — in Mißverstehen gerade des letzten Films Moguys — geschieht. Moguy, der von der Filmkritik her kommt (wenn ich mich nicht irre, war er Filmkritiker am jetzt nicht mehr existierenden «Journal des Débats») und Mitte der dreißiger Jahre die ersten Regiearbeiten übernommen hat, faßt den Film damals wie heute als ein wichtiges soziales Instrument auf. Damit verneint er etwa keineswegs das Künstlerische; aber er bekennt, äußert mißtrauisch gegen jene zu sein, die da meinen, ein Film könne, gleich jedem Kunstwerk, einzig von der Form leben und dürfe auf Wert im Gehaltlichen verzichten. Er nennt alle Filmschaffenden, die allein darauf ausgehen, die Zuschauer zu beeindrucken, und zwar auf dem Wege artistischer Kamerazaubereien zu beeindrucken, als höchst verdächtig. Wo Gehalt vorliegt, da findet sich — so lautet sein künstlerisches Bekenntnis — auch die Gestalt, die zu beherrschen jedem Filmkünstler in dem Maße gestattet und aufgegeben ist, in dem seine Begabung vorhanden ist. Der Zuschauer soll und darf vor allem durch den Gehalt eines Films gepackt werden; jauchzt er begeistert auf, weil ihm diese und jene Einstellung besonders auffällig künstlerisch vorkommt, entzückt er sich darüber, daß «die Kamera auf den Kopf gestellt» wird, dann ist der Verdacht erlaubt, daß ein Film nicht Gehalt und Gestalt in eine untrennbare Einheit gebunden, sondern die Form über den Gehalt gestellt hat. Die Zeit, da der Film sich seine Aussageformen noch erobern mußte und immer differenziertere Möglichkeiten des Ausdrucks zu erhaschen suchte, ist vorbei, sagt Moguy: jetzt gilt es, mit den vorhandenen Ausdrucksmöglichkeiten Filme zu machen, die gut sind vom Gehaltlichen her. Und gut vom Gehaltlichen her sind keineswegs jene Filme — hier würde Moguys Stimme leidenschaftlich —, die den Menschen im Morast zeigen, die den staatlichen Marasmus zur Sensation machen, die Ausweglosigkeit eines Menschenschicksals zum Heldentum aufwerten, den Pessimismus verherrlichen und die Dekadenz in Gefühl, Sitten und Lebensgesinnung zu attraktiven Schauspielen verarbeiten. Gerade der französische Film, so kreierte Moguy dessen allgemeine Entwicklung an, hat sich seit den dreißiger Jahren bis heute nicht genug darin tun können, Dekadenz, Pessimismus, Verwilderung und Verwilderung zu zeigen. Helfen uns diese «dramas noires» weiter? Nein, sie stoßen uns immer wieder zurück, zurück in eine Geistesverfassung, die uns lähmt, und gerade, daß wir nicht gelähmt werden, daß wir vorwärtsblicken und tapfer sind, das tut uns heute not. Natürlich, das Leben soll nicht beschönigt werden, es gibt Schweres, es gibt Bitteres, es gibt vieles, was das Leben zur Hölle macht. Aber gibt es nicht auch Schönes, nicht auch Dinge, die das Leben als lebenswert erscheinen lassen? Gibt es nicht Erlebnisse, die die Seele bis zum Rande mit Schönheit, Tugend und Kraft füllen? Durchaus legitim ist die Tragödie, die Darstellung eines menschlichen Konflikts, in dem sich Schuld und Sühne ausspielen.

Aber sind denn diese seelischen und sittlichen Morastdramen, die in den meisten Filmen gezeigt werden, wirklich Tragödien? Sie sind es nicht, sie sind bloßer, auf die Dauer langweilig werdender, doch nie ungefährlich werdender Seelen- und Nervenkitzel. Der Film hat eine soziale Mission, er soll und muß aufbauend wirken, er soll und muß beitragen an die Linderung unserer Gegenwartsnöte. Er selber, so sagt Moguy bescheidenen Tones, habe das versucht, Cayatte, Becker, Cloche haben die gleiche Mission aufgenommen, jeder auf seine künstlerische Art, jeder aber in Opposition zur offiziellen Schwarzmalerei des üblichen französischen Films. Seine Filme haben immer nur einen Sinn gehabt: aufklärend zu wirken, Probleme unseres Daseins zur Diskussion zu stellen, wobei er sich nie angemaßt habe, generelle Lösungen zu geben, aber das Eis soll geschmolzen werden, die Front des Schweigens aufgebrochen werden. «Prisons sans Barreaux»: die Not in den französischen Frauengefängnissen, Forderung nach humanem Strafvollzug; «L'Empreinte de Dieu»: ein Drama der Liebe, der sinnlichen, betörten Liebe, das seinen Ausklang in der Gebärde der Verzeihung und der Güte findet; «Domani è troppo tardi»: die Not der in die Pubertät erwachten Buben und Mädchen, deren tiefe Ergriffenheit im Er-

lebnis des Eros und der keimenden Liebe von den Erwachsenen unklug und unfühlsam belächelt wird; «Domani è un altro giorno»: die Not eines Mädchens, das aus seinem Dasein keinen andern Ausweg als den Selbstmord zu finden glaubt, ein Film gegen die Selbstmordseuche unter den Jugendlichen; und nun «Les Enfants de l'Amour»: ein Film über die ledigen Mütter, die Mädchen, die in leichtsinniger oder frühreif-unüberlegter Umarmung ein Kind empfangen haben. Dieser Film hat zu argen Mißverständnissen Anlaß gegeben; man wirft ihm vor, er fordere Geburtenregelung und die Verwendung antikonzeptioneller Mittel; dabei wird mit keinem Wort, mit keinem Bild solches verlangt; man wirft ihm vor, er zeige ein Frankreich, das prüde tue, und erkennt dabei, daß in wohl keinem andern Land die Prüderie so verbreitet ist wie in Frankreich; man wirft ihm vor, er verteidige frühreifen Geschlechtsverkehr, und dabei will er ja nur eines: warnen, immer wieder warnen, er will das Problem der sexuellen Not der Jugend klar und unmißverständlich aufreißen, aber er gibt kein probates Mittel der Lösung, kann es ja gar nicht geben, weil es ein probates Mittel nicht gibt, er verlangt einzig Aufklärung und Erziehung. Gewiß, künstlerisch hat dieser Film nicht durchgehend gleiche Höhe, er verirrt sich in zwei, drei Geschmacklosigkeiten, die mehr unterlaufen, als daß sie gesucht sind, er führt einige Handlungsfäden zuwenig straff, aber nie



Ein typischer Film Moguys: «Morgen ist auch ein Tag.» Ein gefährdetes Mädchen findet den richtigen Weg durch die Freude am Kinde.

überschreitet er die Grenze zum Melodramatischen hin, nie formuliert er Sittenschilderung «pour épater», er ist mit großem Ernst gemacht, mit einem unverkennbaren sittlichen Willen, und in diesem Sinne ist der Film von der «Union Internationale pour l'Education et l'Instruction» aufgefaßt und den Erziehern empfohlen worden. Léonide Moguy hat aus aller Welt Anerkennung für diese Filme des Mutes, des Mutes nämlich, gegen jene Verschwörung des Schweigens anzurennen, die um gewisse Dinge des Lebens in der Gesellschaft aufgebaut worden ist. Verdient er unsere Anerkennung nicht auch?