

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 17

Artikel: Aktive und passive Filmbetrachtung
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-963942>

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: 26.11.2024

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

Blick auf den Schweizer Film VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

V. PROBLEMSTOFFE

Der Schweizer Film zeigte lange Zeit eine auffallende Scheu vor Problemstoffen weltanschaulicher, sozialer oder politischer Natur, und er hat diese Scheu trotz allen Ansätzen dazu noch heute nicht überwunden. Er ist auf der einen Seite der Weg des Unterhaltungsfilms gegangen und hat auf der anderen Seite den Bereich des Ideenfilms ausgemacht, wobei die Idee als das Humanitäre verengt wurde, und in beiden Fällen gab er den Vorzug episch breiten Stoffen, Handlungen, in denen einfache Menschen volkstümlich gezeichnet werden können. Das künstlerische Experiment, das er immer gescheut hat, wurde auch nicht durch das Experiment der Gestaltung psychologisch differenzierter, weltanschaulich fragender oder gar herausfordernder, zeitkritisch prüfender und menschlich-tragischer Themen ersetzt, und die einzige These, die je verfochten wurde, blieb die der staatspolitischen Idealgesinnung asylgewährender Solidarität. In der filmischen Darstellung solcher episch angelegter Stoffe wirkte sich im ganzen (wenn auch nicht in allen Einzelheiten) positiv die Neigung aus, dokumentar zu schildern (wobei sich das Dokumentare zuweilen nur im Erfreulichen, Bieder-Helvetischen, Zutrüglichen und Aufgeputzt-Selbstzufriedenen ausdrückte), und mit dieser Neigung zur dokumentarischen Schilderung verschwisterte sich die Abneigung gegen das nur Dekorative (soweit als schweizerisch dargestelltes Leben nicht eben selbst Dekoration über einer tief empfundenen, im Schweizer Film noch nie zugegebenen Lebensangst ist) und das Falsch-Repräsentative. Ferner verband sich damit der Verzicht auf einen spielerischen Umgang mit dem behandelten Stoff und eine gewisse Starrheit, Menschen im Film nicht anders zu zeigen, als möglichst im Sinne charakteristischer Handlungsträger. So konnte — von verschwindenden Ausnahmen abgesehen — aus den schweizerischen Filmen bisher die ziemlich lineare Abwicklung der Handlung nicht verbannt werden. Es macht sich immer wieder ein gewisser, bisweilen recht auffälliger Mangel an atmosphärisch erzählenden, poetischen und charakterisierenden, absichtslos hingewetzten, aber im größeren Zusammenhang sinnfällig sprechenden Detail in der Menschen- und Milieuzzeichnung bemerkbar, und der Dialog, meist zu breit, ist dem Bühnendialog literarisch nachgebildet und dazu bestimmt, die optische Darstellung, die das Seelische ja schon sichtbar machen sollte, zusätzlich noch zu erläutern. Allerdings muss sogleich festgehalten werden, daß diese Mängel durchaus nicht nur die des Schweizer Films sind — sie kehren bezeichnenderweise im deutschen und österreichischen Film wieder —, und daß andererseits sich Fortschritte aufzeigen lassen, wenn sie auch nicht chronologisch von Film zu Film anzutreffen sind, sondern nur dort notiert werden können, wo die Filme von Regisseuren gestaltet worden sind, die ursprünglich an den Film herantreten und keine Theatergewohnheiten in ihn bringen.

Vor dem Krieg und noch während der ersten Kriegsjahre waren die schweizerischen Problemfilme weniger auf die Formulierung kulturellen und politischen Gedankengutes ausgerichtet. Damals gab es sich noch, daß die Schilderung schweizerischer Lebensverhältnisse und Lebensstimmung bevorzugt wurden; da aber der filmische Verismus — thematisch und formal nie aus innerster Ueberzeugung gesucht — selten in tieferen Schichten der menschlichen, geistig-seelischen Existenz aufgesucht wurde, blieben die meisten dieser Filme unverbindlich, und obgleich es nicht an Begabungen gefehlt hätte, die zu Artverwandten in schweizerischer Spiegelung fähig gewesen wäre, vermochte der Schweizer Film nie jene Resonanz zu finden, der der französische Film mit seiner Wahrhaftigkeit und psychologischen Redlichkeit, seiner künstlerischen Zwischenzeitigkeit und seiner Lebensanmut teilhaftig wurde. Ansätze waren aber vorhanden. Denken wir einmal an den nach Ramuz gedrehten und das landschaftlich-geistige Klima des Wallis zu schönen Teilen künstlerisch-intensiv, sinnhaft und sinnfällig einfangenden Film «La Séparation des Races», denken wir auch an den schon erwähnten «Füsilier Wipf», der das Milieu des Soldaten in der Grenzschutztruppe doch mit einer Hintergründigkeit nachzuzeichnen versuchte, die dem Film den Charakter und den Charme des Lebenssehten im Soldatischen des Milizwehrmannes gab. Aber da ist — im Gegensatz zu solcher Vertiefung — das handfest gezimmerte Her-

zensdrama «Kleine Scheidegg», dessen Kulisse der mondäne, auf Hochglanz polierte Kurort ist und das die Bergwelt — postkartenmäßig fotografiert — zum aufgeputzten Hintergrund einer belletristischen, sentimental-verlogenen, psychologisch einfältig gebauten Liebesaffäre machte. Zu notieren sind sodann, an der erschütternden Gestaltung der angetasteten Themen vorbeigehenden, kaum Kräfte der seelischen Anteilnahme anrührenden Charakters, die Filme des Kleinbürgermilieus — so «Verena Stadler» und «Fräulein Huser», endlich sind zu benennen die Filme aus dem Bauern- und Dorfmilieu, die die Allüre des Tirolischen einnahmen und keine selbstwertige schweizerische Atmosphäre aufkommen ließen, etwa «I han e Schatz gha» oder «Der Glückshoger».

Daß es beim Film «Farinet» — in dem übrigens der heute berühmte französische Schauspieler Jean-Louis Barrault seine erste Rolle spielte — anders herauskam, ist natürlich vorerst der dichterischen Vorlage, dem Roman Ramuz' zu danken, ist aber auch — wenn man sich vergegenwärtigt, wie leicht ein solches Bauernthema im Stile eines österreichischen Anzengruber-Films verkitscht werden kann — das Verdienst von Max Haufler, des Regisseurs, der eine starke Stimmung des Balladesken aus dem Stoffe löste, stellenweise künstlerisch eigenwillig, mit landschaftlicher Poesie und mit einprägsamem schauspielerischem Temperament inszenierte und die Berge nicht zum bloßen Hintergrund degradierte, sondern sie in ihrer Schönheit und ihrer seelischen Macht zu Mitspielern machte. Ebenfalls von Max Haufler, der zu den seither vernachlässigten Regisseuren gehört, stammt der in der stets filmpoetischen Welt des Zirkus spielende, in der Atmosphäre oft stark veristische, in der Menschenzeichnung subtile und die Darsteller auf weite Strecken filmgerecht führende Streifen «Menschen, die vorüberziehen». Und an dieser Stelle ist noch einmal der menschlich bewegende, künstlerisch starke Film «Romeo und Julia auf dem Dorfe» zu nennen, der nicht nur eine respektvolle, optisch selbstwirkend ins Bild gestaltete Umsetzung einer literarischen Vorlage ist, sondern der einzige Schweizer Film mit einem individuell tragischen Schicksal, und der einzige Schweizer Film mit einer kompromißlos aus dem Geiste der Landschaft entwickelten poetischen Atmosphäre ist. Hans Trommer hat ihn geschaffen auf Grund seines selbstverfaßten Drehbuches und unter Mitwirkung von Valérian Schmidely in der Regie; der Film, gerade weil er stilistisch an Jean Renoir geschult — besondere Weigerung und vom schweizerisch Gewohnten, dem das breite Publikum anhing, abwich, ist fast unbekannt geblieben und verdient in seinen technischen Unzulänglichkeiten überarbeitet zu werden. Ihm am nächsten in der Stärke des Erdnah-Poetischen kommt der nach dem Dialekt-drama von Albert J. Welti entstandene Film «Steibruch», in dem zum ersten und bisher einzigen Mal die begabte Maria Schell herausgestellt wurde, und zu erwähnen ist um seines bemerkenswert sozial getönten Charakters willen der im Milieu des Industriedorfes handelnde Streifen «Menschlein Matthias», der die Erzählung Paul Ilgs zwar nicht in ihrer epischen Knorrigkeit fühlbar werden läßt.

Aktive und passive Filmbetrachtung

H.St. Im Vergleich zum Theater oder Konzertsaal hat das Publikum im Kino nur eine bescheidene Möglichkeit, sich aktiv zu Filmen zu äußern, seiner Anerkennung Ausdruck zu geben oder gar die Stimme gegen gewisse Produktionsmethoden zu erheben. Von allem Anfang an ist der Filmbesucher in eine passive Rolle gedrängt. Er ist es aber nicht nur wegen der äußeren Umstände, sondern auch die ganze Art, wie man einen Film ansehen kann, unterscheidet sich grundsätzlich von einem Theaterbesuch oder einem Erlebnis im Konzertsaal. Die Bereitschaft, sich auf einen bestimmten Film vorzubereiten, ist in den wenigsten Fällen vorhanden. Der Entschluß zu einem Filmbesuch wird meistens kurzfristig gefaßt, sehr oft aus dem Bedürfnis, sich zu zerstreuen und zu unterhalten, weniger mit dem Vorbedacht, sich zu erbauen und ein Kunsterlebnis zu genießen.

Für die Produzenten aller Länder steht aber der Faktor «Publikum» an erster Stelle bei der Disposition ihrer Programme. Die Kommerzialisierung des Films bringt es mit sich, daß die Herstellung und der Vertrieb auf die Masse ausgerichtet ist. Die Erfolgsstatistik an der Kinokasse bestimmt die neuen Drehbücher. Darum finden sich nur sel-

ten jene wagemutigen Avantgardisten, die noch Experimente unternehmen, sei es nun in thematischer oder formaler Hinsicht.

Zu den aktiven Filmbetrachtern darf sich auch der Filmkritiker zählen. Sein Amt zwingt ihn, sich mit dem Stoff eingehend zu beschäftigen. Ihn trifft man sicher nie mitten in einer Vorstellung den Filmbesuch beginnen, wie das so oft beobachtet werden kann. Denn gerade mit dieser Unsitte verrät sich der passive Teilnehmer, nicht wissend, daß auch ein Film gerade so zwingend wie ein Theaterstück oder ein Buch vom Aufbau und der logischen Abwicklung der Handlung lebt. Ein Lesen vom Ende zum Anfang entstellt die Sprache des besten Films. Auch ein nachträgliches Kombinieren vermag die richtigen Proportionen und die Absicht der Dramaturgie nie befriedigend zu ersetzen. Zu den Passiven gehören ebenfalls jene, die sich nicht irgendeinen Film vornehmen, sondern aus Gewohnheit jeden Mittwoch oder Samstag in ein Kino gehen, nur weil man dort im neuen Polster besonders gut sitzt. Für sie zählt primär nicht das Erlebnis des Filmes, sondern in erster Linie der Umstand, überhaupt dabei zu sein.

Kulturell und künstlerisch orientierte Besucherorganisationen konnten in dieser Hinsicht schon erfreuliche Resultate erreichen. Eine besondere Atmosphäre an solchen Veranstaltungen ist denn auch immer spürbar. Eine innere Bereitschaft führt das Erlebnis auf eine höhere Stufe. Ohne die Beigaben von Vorprogramm und Reklamen, sinnwidrigen Pausen kommt eine deutliche Aufwertung von Filmen zustande, die sonst in der Stimmung einer alltäglichen Vorstellung nur halb soviel interessierten.

Hinter die Geheimnisse eines anspruchsvolleren Filmes zu kommen, ist weit schwerer, als es dem Großteil des Publikums gelingt. Als eine noch junge und sich in steter Entwicklung befindliche Kunstgattung erfordert der Film sicher eine ebenso aktive Teilnahme, wie es für das Theater oder die Musik als Selbstverständlich gilt.

Ein dissidenter Film

ZS. Anlässlich der großen Säuberung in Hollywood vor einigen Jahren wurden auch drei Filmautoren und Regisseure auf die Schwarze Liste gesetzt, weil sie einer kryptokommunistischen Organisation angehört hätten. Die drei — Wilson, Jarrico und Bibermann — beschlossen, ihre Ideen gleichwohl im Film vor die Öffentlichkeit zu bringen. Das Ergebnis ist der Film «Das Salz der Erde», der soeben fertiggestellt wurde.

Als Schutzpatron half ihnen die Internationale Gewerkschaft der Minen-, Stahl- und Schmelzarbeiter, die 1950 vom Gewerkschaftsbund als kommunistisch verseucht ausgeschlossen worden war. Sie fuhren nach Silver-City in Neu-Mexiko, um dort ihre Arbeit zu beginnen. Die Stadtbevölkerung, meist bescheidene Arbeiter, hatte aber bald den Eindruck, daß der geplante Film ein kommunistisches Tendenzstück würde, worauf es zu Tumulten kam; man drohte ihnen, daß sie «in schwarzen Kisten» fortgeschafft würden, wenn sie nicht freiwillig gingen. Sie mußten die ihnen so verhaßte amerikanische «Kapitalisten-Polizei» um Hilfe angehen, und unter ihrem Schutz konnten sie schließlich die Aufnahmen fortsetzen, bis der weibliche Star, eine Mexikanerin, als unerwünschte Ausländerin ausgewiesen wurde, weil sie gegen Amerika, das sie beschützte, unvorsichtige und beleidigende Reden geführt hatte.

Nach seiner Fertigstellung hat kein größeres amerikanisches Kino den Film aufführen wollen. Schließlich fanden die Produzenten ein kleines Wiederholungskino in Manhattan. Die Presse ließ sich an der Premiere vertreten, und wir sind im folgenden auf ihre Angaben angewiesen. «Herald Tribune» schrieb, der Film sei «ein Spiel mit gefälschten Würfeln zum Nachteil der gesamten Wahrheit», in der «Times» wird er nur als «Pro-Labour-Film» bezeichnet, während selbstverständlich die ganze kommunistische Presse ihn über alle Maßen rühmt.

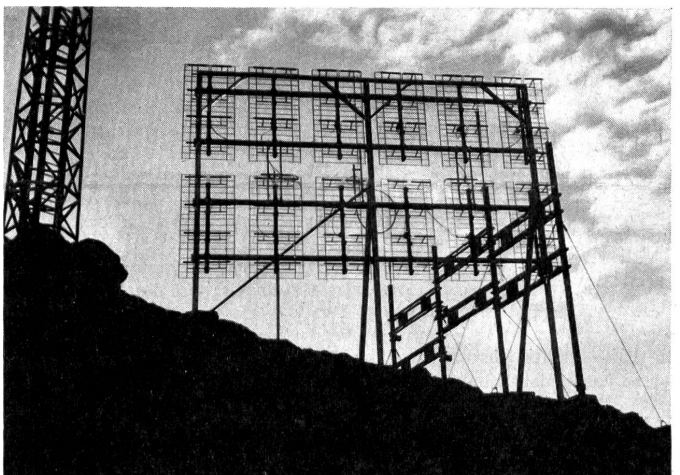
Nach der «Times» erzählt der Film die Geschichte eines Streiks der amerikanisch-mexikanischen Zinn-Bergleute in Neu-Mexiko. Die Arbeiter wollen die gleiche Entlohnung wie die «Anglos», welche ähnliche Arbeit in andern Bergwerken leisten. Und ihre Frauen wünschen Verbesserungen in den Häusern, die sie von der Firma als Wohnung zugewiesen erhielten. Diese verweigert jedoch Verhandlungen und setzt eine richterliche Verfügung durch, welche den Arbeitern verbie-

tet, Streikposten aufzustellen. Diese müssen aufhören — aber die Frauen beginnen damit. Die Polizei weiß nicht recht, was sie mit den Frauen anfangen soll. Zuerst will sie sie mit Gewalt verdrängen, dann mit Tränengas. Doch sie können nicht entfernt werden. So entsteht ein Jahr lang ein grimmiger Stellungskrieg. Von andern Gesellschaften werden Geld und Lebensmittel gesandt, damit der Streik andauern kann. Die Männer besorgen die Frauenarbeiten in Haus und Garten, während die Frauen Wache stehen. Schließlich gibt die Firma den Streik auf, und die Streikenden haben gewonnen.

Die «Würfel» sind ohne Zweifel verfälscht. Die Tendenz ist offenkundig. Jeder Vorgesetzte, der auf der Leinwand erscheint, ist entweder ein schlauer Betrüger oder ein hämischer Lakai, und die Polizei besteht nur aus sklavischen Handlangern der Bergwerksleitung. Innerhalb dieser Propagandagrenzen ist der Film jedoch ein Stück kraftvoller Kunst, angefüllt mit effektvollen Szenen, durch welche die Leidenschaft des sozialen Zorns als heißer Wind weht. Wahrheit und Lüge werden dem Film wie Sand vorangetrieben, niemand kümmert sich darum.

In Fachkreisen fragt man sich, ob «Das Salz der Erde» der amerikafeindlichen Propaganda nicht Auftrieb verleihe. Da es sich um einen außerhalb des Produzentenverbandes (MPA) hergestellten Film handelt, kann er überall gezeigt werden, wo ein Vorführapparat bereit ist, ihn aufzunehmen.

Es scheint nicht ohne Bedeutung, daß jetzt von kommunistischer Seite versucht wird, auch im Westen direkt zur eigenen, tendenziösen Filmproduktion überzugehen.



Der Ausbau unseres Fernsehens: Die fertigerstellte Fernseh-Relais-Antenne auf dem Chasseral, die mit der entsprechenden deutschen auf der Hornsgrinde in Verbindung steht.

Der Leinwandkrieg geht weiter

ZS. Nun ist auch die Paramount in den Wettstreit um die breitere Leinwand eingetreten. Das Verfahren heißt «Vista Vision» und zeigt eine Leinwand 1,77 mal so weit als hoch (normale Leinwand 1,33 zu 1, Cinemascope 2,55 zu 1). Die Bilder werden bedeutend schärfer und leuchtender, und außerdem bleibt die Schärfe auch dann erhalten, wenn das Bild ganz von der Seite, von ganz unten oder ganz oben betrachtet wird.

Was dem Verfahren einige Aussichten verschaffen dürfte, ist seine Billigkeit. Kostspielige Aenderungen sind nicht nötig, dagegen können durch Vorsatzlinsen auch alle andern Formate gespielt werden. Auch Kinos, die bereits das Cinemascope einführten, können «Vista Visions»-Filme spielen. Die Paramount will alle ihre zukünftigen Filme in diesem Verfahren drehen, als nächsten «Weiße Weihnachten» und de Milles «10 Gebote», die er als sein letztes Werk ankündigt.

Da nicht anzunehmen ist, daß die Fox auf ihr Cinemascope verzichten wird, steht die Filmwelt einem zunehmendem technischen Wirrwarr gegenüber, der ihrer Entwicklung kaum zum Vorteil gereichen wird.