Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 302

Artikel: Grosses Kino auf kleiner Fläche : Schweiz - USA : von heimatlichen Korrespondenzen

Autor: Bronfen, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864058

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: 18.02.2026

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

GROSSES KINO auf kleiner Fläche

Schweiz–USA: von heim(at)lichen Korrespondenzen

1

Mir fahred hei

Courgenay. Ein kleines Dorf im Jura im Winter 1915/1916. Artilleriesoldaten aus allen Kantonen stehen hier an der Grenze, um die Schweizer Freiheit zu verteidigen. In Verdun bahnt sich jene Schlacht zwischen den Deutschen und den Franzosen an, die zum Inbegriff des Grauens des Ersten Weltkrieges werden wird: das zermürbende Ausharren im Schützengraben, die gegenseitigen Angriffe, und dann die Schreie der im Niemandsland Zurückgelassenen, das Flehen der Kriegsneurotiker, deren Wahnzustand das Entsetzen des Krieges ausblendet. Die Streitereien, an denen die jungen Männer in Franz Schnyders GILBERTE DE COURGENAY (1941) teilhaben, sind hingegen eher privater Natur. Sie führen zwar zu Prügeleien, jedoch ohne fatale Folgen. Nie bildet sich ein bedrohlicher innerer Feind, den man auslöschen müsste. Immer findet man nach dem Zerwürfnis wieder zum friedlichen Einvernehmen zurück. Das eigentliche Kriegsgeschehen dringt zu ihnen nur in der Gestalt des Zugs mit Kriegsverwundeten vor, der eines Nachts am Bahnhof haltmacht. Was die Schweizer Truppen jedoch vor allem verbindet ist ihre Zuneigung zu Gilberte, der Wirtstochter des Hôtel de la Gare. Gemeinsam singen sie das Lied, das einer der Soldaten für sie geschrieben hat. Zugleich wissen alle: Die Kameraderie, die sich an der strahlenden Gilberte (Anne-Marie Blanc) verdichtet, ist eine Ausnahmesituation.

Am Ende wird sie am Fenster stehen und dem Kanonier Hasler (Erwin Kohlund), in den sie sich verliebt hat, nachwinken, während er mit seinen Kumpanen im Zug davonfährt. Anfangs lächelt sie noch tapfer, doch dann kommen ihr die Tränen, und mit wehmütigem Blick betrachtet sie die Infanteristen, die zur Marschmusik ebenfalls an ihrem Fenster vorbeiziehen, wenn auch in die andere Richtung. War sie es, die immer wieder unter den Soldaten Frieden gestiftet hat, muss sie nun der grossen Liebe entsagen, als wär's fürs Vaterland. Unter den Auspizien der geistigen Mobilmachung, mit der die Schweiz sich für einen anderen Weltkrieg rüstete, zeigt Franz Schnyders Film aus der schweizerischen Grenzbesetzung 1914 bis 1918 wiederholt das Aufmarschieren von Kavallerie und Infanterie, als würden die Soldaten sich zum Kampf formieren. In der ersten Einstellung, die zur Titelsequenz überleitet, reitet eine Batterie unter bewölktem Himmel ins Filmbild hinein. Die Kamera nimmt sie von unten auf, um den Eindruck zu erwecken, die jungen Männer würden über uns hinwegsprinten. Später, nachdem sich die Soldaten im Dorf eingerichtet haben, sehen wir sie in der Schneelandschaft beim Probeschiessen der Kanonen oder beim Patrouillieren.

3

2

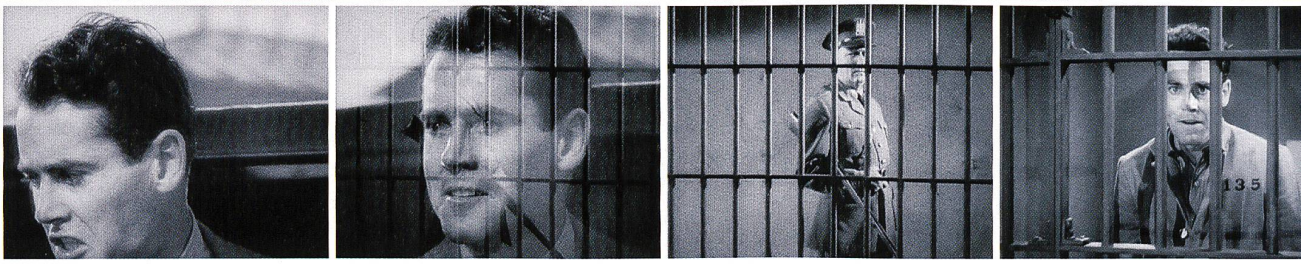
1

Bewusst lehnt Schnyder sich an die Dramaturgie amerikanischer Filme über den Ersten Weltkrieg an, wie etwa King Vidors BIG PARADE (1925) oder Lewis Milestones ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930), die die Liebeshandlung in jene französischen Dörfer verlegen, in die sich die Soldaten nach geschlagenem Kampf zurückziehen dürfen. Mit einem Unterschied: Schnyders Figuren – und uns – wird jegliche Schlacht vorenthalten. Stattdessen versperrt das marschierende Bataillon dem Berner Hotelier Friedrich Odermatt (Heinrich Gretler), der entrüstet nach Courgenay reist, um die Hochzeit zwischen seiner Tochter Tilly (Ditta Oesch) und dem Kanonier Hasler zu verhindern, regelrecht den Weg. Zuerst schaut er, erzürnt über die Störung, grimmig auf die an ihm vorbeiziehenden Infanteristen. Doch Schnyder setzt diese Unterbrechung gezielt ein, um in der Erzählung seiner Liebeshandlung ebenfalls inne zu halten und für einen Augenblick zu einer anderen Pathosgeste überzugehen: der Vaterlandsliebe. Bald wandelt sich nämlich auf Heinrich Gretlers Gesicht Ärger in Begeisterung über diese zünftigen Burschen. Selbst das schmutzige Wasser, welches das Rad eines der vorbeifahrenden Kanonen auf seinen Mantel schleudert, ändert nichts an seinem Stolz. Lachend versichert er seinem Chauffeur, es mache nichts, es sei nur Bundesdreck, und wischt sich das Stück Heimat fröhlich von der Stirn. Vom patriotischen Furor ergriffen, wird er schliesslich seiner Tochter erlauben, den jungen Kanonier zu heiraten.

Zwar scheint die Batterie 38 stets unterwegs zu sein, kreist aber klaustrophobisch nur um jenes kleine Stück Grenzgebiet, welches sie vorwiegend symbolisch bewacht. Während seiner Silvesterrede hatte der Hauptmann die Dorfbewohner sowie die bunt zusammengewürfelte Soldatenschar an das ihnen gemeinsame Ziel erinnert: Die Grenze ringsum zu verteidigen auf allen Seiten und gegen jeden, dem es einfällt, an dem Stück Land, «dem mir Heimet säged», zu rütteln. Dann kommt der Befehl, Courgenay wieder zu verlassen. Glücklich schreibt einer der Soldaten mit Kreide auf den Zugwagon «Mir fahred hei». Die Dramaturgie der Filmbilder hingegen inszeniert die aus dem Dorf ziehenden Soldaten so, als würden sie an die Front rücken. Wie also soll man sich das Zuhause, zu dem unser Held zurückzukehren gezwungen ist, vorstellen? Wir wissen, es erwartet den Kanonier der strenge Schwiegervater und die forsche Ehefrau, die schon bewiesen hat, dass sie niemals zögern wird, ihren eigenen Willen durchzusetzen. Ist dieses Daheim, in dessem Namen die Landesgrenze verteidigt wird, der eigentliche Kriegsschauplatz? Ist die Heimkehr der Anfang einer anderen Schlacht, die es nun tatsächlich zu bestehen gilt, nämlich die zwischen den Geschlechtern? Und

4

6



gelten die Tränen von Gilberte vielleicht weniger dem verlorenen Geliebten als jener Ausgelassenheit, welche die flotten Burschen mit ihr fernab der Anforderungen des Alltags an der Grenze für die kurze Dauer des Films erleben durften?

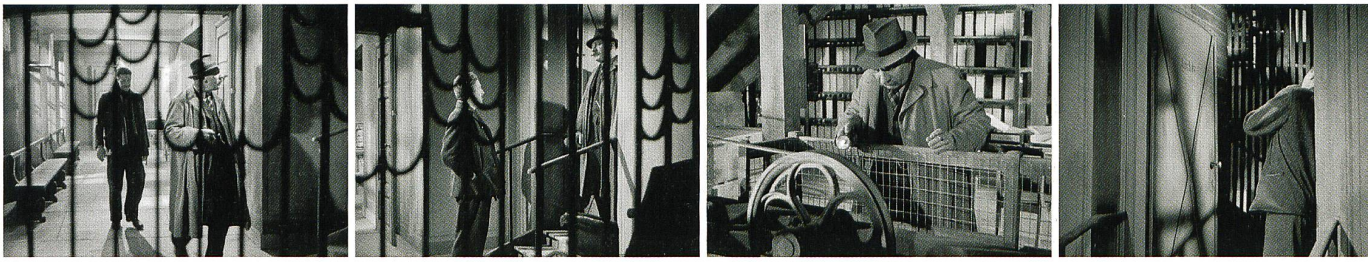
Heimat Kino

Treffend hat Michael Wood für die Kriegsveteranen im Hollywood-Kino festgehalten, deren Heimkehr beziehe sich auf einen universellen Traum von Heimat. Dessen Attraktivität hängt davon ab, dass er eine Wunschvorstellung bleibt. Im Genrekino – ob Kriegsfilm, Melodrama, Western oder Film noir – versucht der Held stets, zurück nach Hause zu gelangen. Ist er hingegen endlich bei seinen Familienangehörigen angekommen, ist sein Leben als Held vorbei. Heimat, jenes hochgerühmte Ideal, erweist sich als eine Art Tod, eine widersprüchliche Rechtfertigung aller Abenteuer, die den Helden so lang von der Heimat ferngehalten und uns als stille Niessnutzer seiner Wanderschaft verzückt haben. Deshalb sucht der Filmheld, vor dieser bedrückenden Enge wiederholt zu fliehen, braucht aber zugleich die Vorstellung eines Ortes der Geborgenheit, den es zu verteidigen lohnt. Die amerikanische Kultur ihrerseits benötigt die universelle Idee von Heimat, um Menschen unterschiedlichster Ethnien, Religionen und Klassen das Gefühl einer nationalen Zugehörigkeit zu vermitteln. Kaum eine andere Institution hat dieses Verlangen nach einer imaginären Gemeinde, «der man Heimat sagen kann», so erfolgreich bedient wie das Studiosystem Hollywoods. Drei Dekaden lang bot es eine kohärente Welt, in der treue Kinozuschauer stellvertretend Einheimische sein durften; gänzlich vertraut mit dem Habitus der Figuren, den Orten ihrer Leidenschaften und den Auflösungen ihrer Probleme.

Dennoch waren diese Filme in jener historischen Welt, der sie entstammten, auch verankert; dienten einem imaginären Aushandeln sozialer Probleme, für die es keine reale Lösung gab. Als mythische Geschichten konzipiert gaben sie verschlüsselt die Ängste und Wünsche einer noch souveränen Nation wieder, deren Brüche erst im Laufe der sechziger Jahre auch die politische Bühne besetzen würden. Die Vermutung, die im Folgenden bewiesen werden soll, lautet: Auch der Schweizer Heimatfilm dieser Zeit lässt sich als imaginäre Landschaft lesen, in der die Menschen verschiedener Kantone, mit ihren unterschiedlichen Meinungen auf einen gemeinsamen kulturellen Nenner enggeführt, eine imaginäre Lösung für die Unzulänglichkeiten ihrer realen Lebenssituation vorgespielt finden konnten.

5

4



Zwar spielt sich alles auf wesentlich kleinerem Raum ab, dennoch funktionieren auch diese Filmgeschichten wie eine verlässliche, in sich stimmige Welt, in der man auf vertraute Menschentypen, bekannte Handlungsabläufe und gewohnte Szenerien trifft. Und wie im klassischen Hollywood lässt sich auch an den Schicksalen, die sich in dieser imaginierten Gemeinde abspielen, ablesen, welche Wunschvorstellungen und Alpträume die Schweizer Kultur in den Dekaden um den Zweiten Weltkrieg umgetrieben haben.

Swiss noir

Der amerikanische Film noir kommt zwar erst mit den heimkehrenden Veteranen aus dem Zweiten Weltkrieg zu seiner vollen Blüte, doch schon vor Kriegsausbruch nutzte Fritz Lang, nach seiner Immigration über Frankreich in die USA, dieses Genre, um soziale Ungerechtigkeit aufzudecken. Vor dem Hintergrund der Grossen Depression und der Flut an Kleinkriminalität, die diese auslöste, werden seine Helden in FURY (1936) und YOU ONLY LIVE ONCE (1937) aufgrund fadenscheiniger Indizien zu Unrecht ins Gefängnis gesteckt. Sie müssen jedoch nicht nur den falschen Verdacht, der auf ihnen liegt, zerstreuen. Sie müssen sich auch von jenem Furor befreien, den der Verlust ihres Glaubens an die Justiz in ihnen entfacht hat. In FURY gibt es im letzten Augenblick die Gnade des irdischen Glücks, weil Joe Wilson (Spencer Tracy) von seinem Rachefeldzug gegen jene, die ihn zu lynchen versucht hatten, abzusehen bereit ist. In YOU ONLY LIVE ONCE gibt es nur die Erlösung des Todes, nachdem Eddie Taylor (Henry Fonda) kurz vor der kanadischen Grenze von der Polizei erschossen wird. In Fritz Langs schwarzer Welt bedingen sich soziale und individuelle Gewalt gegenseitig. Die Heldin hält mit ihrem unumstösslichen Glauben an ihren Geliebten dieser zerstörerischen Kraft die Waage. Allein ihre Liebe bietet einen Lichtstrahl im finsteren Labyrinth von Verdacht, Schuldzuweisung und einer tödlichen Suche nach Selbstrechtfertigung.

Auch im Schweizer Kriminalfilm dieser Zeit wird über soziale Gerechtigkeit nachgedacht. Zweimal setzt Leopold Lindtberg den Schauspieler Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer ein, um jungen Männern zu helfen, die fälschlich eingesperrt worden sind; in WACHTMEISTER STUDER (1939), weil der ehemalige Häftling Schlumpf (Robert Bichler) vermeintlich den Vater seiner Geliebten getötet haben soll, in MATTO REGIERT (1946/47), weil der Maler Caplaun (Olaf Kübler) zu unrecht von seinem Vater als geisteskrank erklärt worden ist. Die entscheidende Nähe zu Fritz Langs Filmen

7

5

liegt darin, dass in beiden Filmen die dunklen Machenschaften, die diese jungen Männer in ihrem Netz eingefangen haben, in jenes für den Noir-Stil charakteristische Lichtspiel des Chiaroscuro übertragen werden. Soll die Untersuchung des Berner Kantonspolizisten doch jeweils Licht auf die korrupten Interessen derer werfen, die an einer eigennützigen Intrige teilhaben. Auch bei Lindtberg ist das Eintauchen in einen dunklen Raum Zeichen für schuldiges Verhalten, während sein Ermittler wiederholt in abgedunkelte Räume eintritt, um mit dem Lichtschalter auch Klärungen herbeizuführen. Das Gefühl, undurchschaubaren Machenschaften ausgeliefert zu sein, führt in den Studer-Filmen zu Bildern, die den Raum durch Stäbe an Türen, Treppen oder Fenstern einrahmen. Während die Ausleuchtung Gittermuster an die Wand wirft, sehen wir die Figuren oft im Halbschatten; Indiz für zwielichtige Absichten, aber auch dafür, dass sie sich ihrer eigenen Überzeugungen noch ungewiss sind.

Auch wenn Lindtberg die vom Film noir gefeierte Ausweglosigkeit aufgreift, haben seine Filmgeschichten doch ihre eigene schweizerische Färbung. Auch *seine* Intrigen betreffen dunkle Geldgeschäfte, aber deren Ausmass ist ebenso beschränkt wie deren Auflösung. Statt einer Entführung fingiert in WACHTMEISTER STUDER ein Mann, der in wirtschaftliche Not gerät, einen Unfall, um von der Versicherung Geld zu kassieren: Sein törichter Betrug ist ein glücklicher Zufall für den Bürgermeister, den er die ganze Zeit erpresst hatte. Statt eine Bank auszurauben, tötet in MATTO REGIERT der Portier den Klinikdirektor, weil er Geld braucht, um ein Haus zu kaufen. Auch Lindtberg rückt in seinen Filmgeschichten das uneingeschränkte Vertrauen der Heldin in ihren Geliebten in den Vordergrund. Nur über ihre standhafte Treue findet die Ermittlung einen Ausweg aus einer paranoiden Welt, in der jeder dem Anderen etwas verschweigt. Anne-Marie Blanc und Elisabeth Müller mögen weniger glamourös sein als der amerikanische Star Sylvia Sidney, aber auch sie sind die Empfängerinnen jenes weichen Lichts, das die Nahaufnahmen von ihnen zum moralischen Leuchtstern der Filmgeschichten werden lässt.

Und noch eine weitere Verbindungslinie lässt sich zu Fritz Langs Ausleuchtung sozialer Gewalt ziehen: auch Lindtbergs Kritik trifft einzelne Machtverflechtungen, nicht das symbolische Gesetz an sich. Es benötigt nicht nur die Heldin, die zu ihrem Geliebten steht, komme was wolle. Es braucht auch jene Figur väterlicher Autorität, an welche die jungen Frauen appellieren können, weil diese unzweideutig für Gerechtigkeit einsteht. Hartnäckig und zugleich offenherzig tritt Gretlers Wachtmeister in die Schattenwelt des Ver-

8

9

brechens ein und bleibt dabei ebenso untangiert von jeglichen zwielichtigen Intrigen wie der Richter bei Fritz Lang. In der letzten Einstellung von FURY ist zwar das Gesicht des Richters nicht zu sehen, und doch ist klar: die beiden Liebenden brauchen das Auge eines wiederhergestellten Gesetzes, um von ihrem Rachefeldzug abzulassen und sich stattdessen dem Kuss des Happy End hinzugeben. Am Ende von WACHTMEISTER STUDER steht der verletzte Vertreter des Gesetzes im Krankenhaus von seinem Bett auf, weil die beiden Liebenden, die nur mit seiner Hilfe zueinander finden konnten, ihm zusammen mit ihren Kumpanen ein Ständchen singen. Auch auf ihn ist ihr glücklich strahlender Blick gerichtet. An seiner Verlässlichkeit hängt die Möglichkeit einer helleren Zukunft. Mehr ist auch im Schweizer Film noir nicht zu erwarten.

Die mythische Landschaft des Emmentals

Im Western sind es ebenfalls die Frauen, die für jene Vorstellung von Heimat einstehen, für die die Männer in der Prärie oder an der Front ihr Leben zu opfern bereit sind. Wie Michael Wood festhält: Sie fordern eine Welt für Kinder und Nachbarn; sie hantieren in der Küche, bestellen den Garten und beleben die Schulen. Bei John Ford sinnen sie gerne darüber nach, wie die Zukunft aussehen wird. Ist der Wilde Westen erst einmal gänzlich zivilisiert, wird es keinen Platz mehr geben für gnadenlose Outlaws und eigenbrötlerische Cowboys. Diese mythischen Helden wissen ihrerseits nur zu genau, dass ihr ungezügelter Drang nach Freiheit den Interessen einer zukunftsträchtigen Gemeinschaft zuwiderläuft. Die Notwendigkeit, die Abenteuerlust des Helden zu zähmen, hat Franz Schnyder in seinen Jeremias-Gotthelf-Verfilmungen aufgegriffen. In seinem Emmental wird das weite Land auf ein knapp umrissenes Tal konzentriert und die Weite der Prärie in die Höhe der Voralpen umgemünzt. Auch Schnyders Emmental bildet einen mythischen Gegenort zu den Hauptstädten der Schweiz, einen Ort, wo jene moralischen Werte – Wehrhaftigkeit, Verlässlichkeit, Konzilianz – verhandelt werden, welche die Zukunft der Nachkriegs-Eidgenossenschaft sicherstellen sollen. Nicht um reale Dörfer geht es in diesen Filmgeschichten, sondern um imaginäre Gemeinden, in denen – und darin besteht die Analogie zum Western der fünfziger Jahre – der Drang, seinen Wünschen freien Lauf zu lassen, mit einem strengen symbolischen Gesetz verrechnet wird. Dem radikalen Individualismus müssen Zwänge auferlegt werden, um das Überleben der Zivilisation zu gewährleisten.

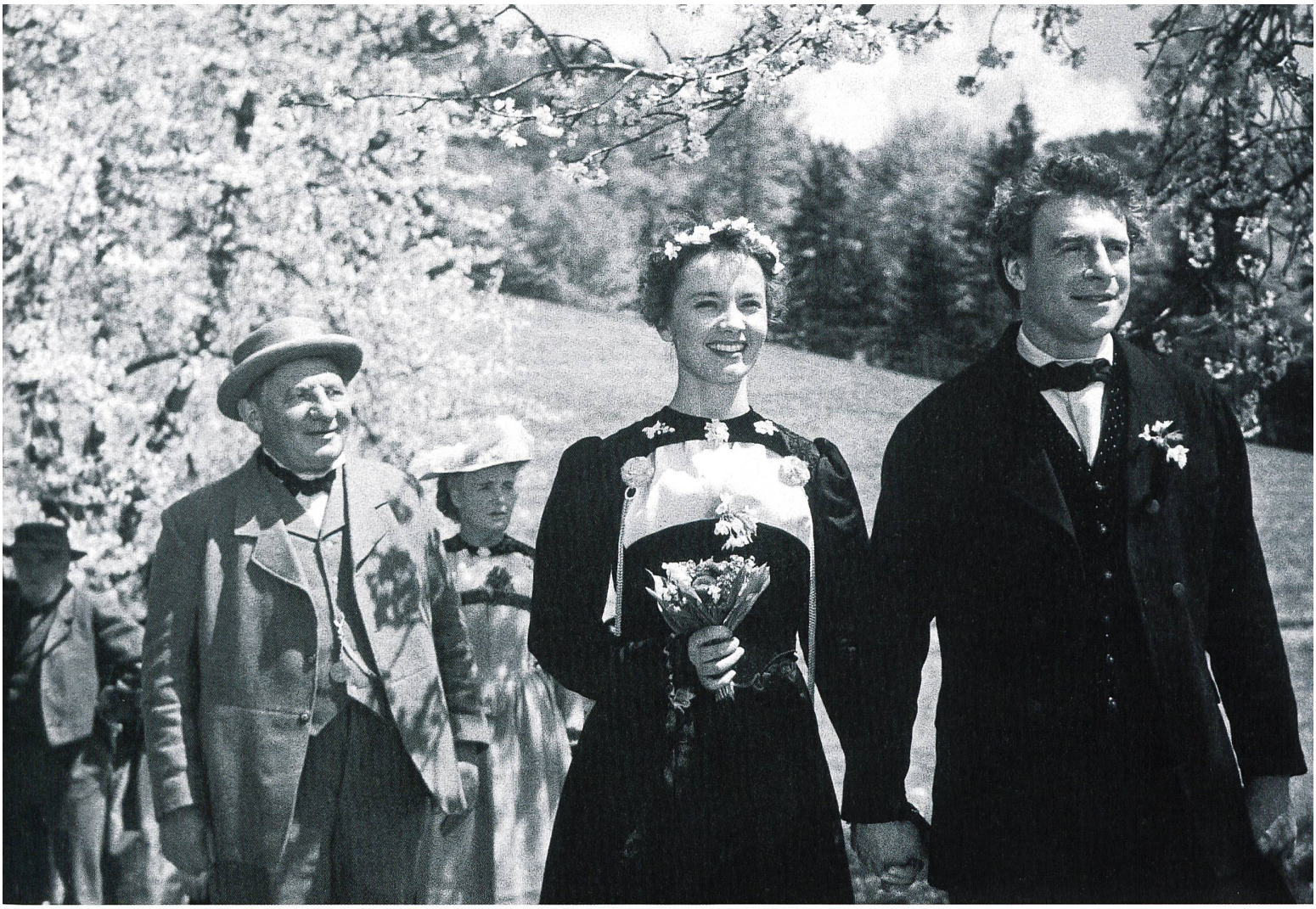
10

8

Zwar ist der Bewegungsraum, in dem Schnyders Helden ihren Ausbruch aus Konventionen üben, ebenso beschränkt wie jener von Lindtbergs Kleinganoven. Die grandiose Weite des Landes, die im Western einer amerikanischen Sehnsucht nach uneingeschränkter Selbstbestimmung entspricht, fehlt in dessen Schweizer Pendant. Hier gibt es keine Wildnis, in der man prächtige Büffel jagen und die Kultur fremder Indianerstämme erkunden kann. Gesetze werden von den Dorfeinwohnern selber gebrochen, die Gewalt nach innen verlagert. Der Wunsch nach Bewegungsfreiheit wird nicht durch das stürmische Durchkreuzen der Landschaft visualisiert, sondern durch psychisches Wüten, sei es Trunksucht oder Geistesfieber. Auf ein kleineres Format verdichtet bleibt Schnyders Emmental dennoch eine berauschende Landschaft, mit dem heftigen Gewitter als Emblem eines ungestümen Begehrens, welches überhaupt nur im Widerstreit mit Verboten seinen Ausdruck finden kann. In ULI DER PÄCHTER (1955) läuft Ueli (Hannes Schmidhauser) verzweifelt durch sein Kornfeld, nachdem seine unsauberen Geschäfte aufgeflogen sind. Dunkle Gewitterwolken ziehen sich über ihm zusammen, und Schnyders Kamera fängt ihn in Untersicht ein: ein Bild des einsamen Individuums umzingelt von einer wütenden Landschaft, die ihm seinen Übermut widerspiegelt. Den festen Boden unter den Füssen wird er sich nach der Naturkatastrophe erst wieder erarbeiten müssen.

Wie also sieht diese mythische Landschaft, fernab Schweizer Grossstädte aus? Und welche kulturellen Phantasien werden in den Familiengeschichten, die sich dort abspielen, verhandelt? Es ist eine paranoide Welt, die sich in diesen Dörfern entfaltet. Auf kleine Fläche beschränkt, überwacht jeder den Anderen. Gerne zeigt Schnyder seine Figuren hinter Fenstern, die eine heimliche Schaulust begünstigen. Als Bauernschläue getarnt regiert Geiz, Missgunst und Verdacht. Selbst innerhalb der eigenen Familie betrügt man sich gegenseitig um Geld oder beschuldigt den anderen, weil man niemandem recht vertrauen will, schon gar nicht sich selber. Eine Stimmung der Beklemmung nimmt immer dann überhand, wenn sich keine Übereinstimmung im Gespräch herstellen lässt. Wortlosigkeit verhindert oft das Aufklären von Missverständnissen, sodass diese nur in Ausbruch von Gewalt münden können: der öffentlich ausgetragenen Fehde, der inneren Selbstzerfleischung oder der Naturkatastrophe, die vom Eingriff einer höheren Macht zeugt.

Wie die Männer in John Fords Filmen suchen die Bauern und ihre Knechte stur ihren Willen mit Fäusten durchzusetzen. Und ebenfalls wie im Western sind es die treuen, gläubigen Frauen, die



10

für das Interesse der Familie einstehen. In einem Zuhause, in dem es grundsätzlich keine Übereinstimmung gibt, braucht es sie, die kein direktes Stimmrecht haben, damit sich das Gesetz des häuslichen Friedens durchsetzen kann. Gegen den gewaltsamen und gewalttätigen Individualismus ihrer Männer, der in zermürbendem Starrsinn und in Selbstzerfleischung zu münden droht, garantieren sie das Fortleben der Gemeinde. Wie ihre Schwestern bei John Ford sitzen sie vor dem Hof oder am Kamin, greifen direkt in einen Streit ein und räumen die bösen Verdächtigungen aus dem Weg. Dem Knecht Ueli muss die «Glungge»-Bäuerin (Hedda Koppé) sogar erklären, wann es an der Zeit ist, sein Vreneli (Lilo Pulver) zu küssen und ihm einen Heiratsantrag zu machen, während Vreneli am Ende von ULI DER PÄCHTER eher im Geheimen wirkt. Ihrem Gatten verrät sie nicht, dass ihr Vater den Hof für seine uneheliche Tochter gekauft hat. Denn sie weiss, der Ueli wird sich erneut verführen und betrügen lassen. Das ist eine ganz eigene Art des Vertrauens, eine Ehrlichkeit dem Geliebten gegenüber, welche dessen Schwächen nicht ausblendet und ihn deshalb zügelt. Immerhin: sie hat ihr gemeinsames Wohl im Sinn. In Schnyders Heimat wird Übermut bestraft, denn sein irdisches Wohl muss man sich redlich erarbeiten. «Und das glück wo jetzt vom himmel uf üüs abe chunnt – fuederwiis – das wei mer üs z'erscht verdienä» – so beschliesst es Vreneli. Dem Schweizer Helden wird somit ein enges Korsett der Häuslichkeit angelegt; er kann – im Gegensatz zu John Fords *lone ranger* – seinen Hof nicht mehr verlassen. Dafür aber gehört ihm jene grossartige Landschaft, die Schnyders Kinobilder ins Sublime erhöht.

Die Lücke, die das Glück schlägt

Home is where the heart is: So heisst die Devise der farbenprächtigen Melodramen Douglas Sirks, der die letzten Jahre seines Lebens in der Schweiz verbracht hat. Leicht lässt sich das Begräbnis, mit dem IMITATION OF LIFE (1959) aufhört, nachträglich als Inszenierung von Sirks Abschied von Hollywood lesen. Es zeugt aber auch davon, dass er sich immer als Meister der Lücke im Glück verstanden hat. Bekannt sind seine Melodramen nämlich nicht nur für ihre ausgeklügelte *mise-en-scène*, die jede Einstellung als perfektes Standbild entwirft. Der für ihn typische Einsatz von Spiegeln und Fensterscheiben dient zugleich einem selbstreflexiven Kommentar. Seine Heldinnen und Helden sind in ihre romantischen Phantasien ebenso eingesperrt wie die Figuren des Film noirs ins Schattennetz krimineller Machenschaften. Sie geben sich mit aller Inbrunst den Affären

11

12

ihres Herzens hin, weil die gesellschaftlichen Zwänge der amerikanischen Nachkriegszeit ihnen kaum andere Entfaltungsmöglichkeiten erlauben. Doch die überschwänglichen Gefühle, in die seine Figuren flüchten, sind nur Imitationen des Lebens. Das Happy End darf man zwar geniessen, soll ihm aber nicht glauben, bietet es doch – wie das Genre-Kino Hollywoods überhaupt – nur eine imaginäre Auflösung für Probleme, die real nicht zu lösen sind. Die stilistische Überhöhung dient Sirk dazu, die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer auf die Ironie zu lenken, die einer filmischen Feier jenes Glücks eingeschrieben ist, das am Ende aller dramatischen Zerwürfnisse zu erlangen ist.

Vom Filmtitel ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955) hat Sirk gern behauptet, so wie er das sehe, sei das Himmelreich geizig. Diese Engherzigkeit hat Kurt Früh den Filmen des Exilamerikaners abgeguckt. In seiner Zürcher OBERSTADTGASS (1956) beobachten sich die Nachbarn wie in Schnyders Emmental. Und wie diese betrügen und verdächtigen sie sich gegenseitig. Kurt Früh selber hingegen bleibt offenherzig für die Härte, die Frieda Jucker (Margrit Rainer) dem kleinen Waisenbub Mäni (Jürg Grau) gegenüber zeigt. Sie prallen aneinander, weil sie sich eigentlich zutiefst gleichen. Im Ausleben ihrer Gefühle ebenso eingeengt wie die Gasse, in der sie leben, brechen sie in Wut aus, weil sie nur so ihrer stillen Verzweiflung Ausdruck verleihen können. Die Mutter, die dem Bub nicht erlauben will, die Stelle ihres verstorbenen Kindes einzunehmen, ist zwar hartherziger in der Verteidigung ihres Heims als ihre amerikanischen Schwestern. Doch ihr sturer Egoismus ist ebenso verstörend wie die grenzenlose Opferbereitschaft von Sirks Hüterinnen einer häuslichen Harmonie, weil Kurt Früh ihn als selbstauferlegtes Verbot entlarvt. Eben deshalb ist der Moment, in dem die aufgestauten Emotionen zum Ausbruch kommen, so bestrickend. Nachdem Frieda Jucker begreift, dass sie den Buben, dessentwegen sie ihre Wohnung verlassen hat, eigentlich schon längst ins Herz geschlossen hat, macht sie sich wieder auf den Weg nach Hause. Kurt Früh zeigt sie in sich versunken quer durch Zürich eilend. Das subtile Mienenspiel Margrit Rainers wechselt langsam von uneingeschränkter Selbstanklage zu einer aus tiefer Traurigkeit gewonnenen Entschlossenheit. Erst spät am Abend wird sie zusammen mit ihrem Gatten den Buben in ihrem Schrebergarten auffinden, wo er sich im Stroh vor dem Kaninchenstall zur Ruhe gelegt hat.

Nahtlos kippt Wortlosigkeit in ein unzweideutiges Liebesgeständnis. Mäni, dem sie sanft übers Haar streichelt, kann sie sagen: «chum, mir gönnd hei ... du ghörsch doch zu eus!» Mit diesen

1 GILBERTE DE COURGENAY, *Regie: Franz Schnyder;* 2 ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, *Regie: Lewis Milestone;* 3 BIG PARADE, *Regie: King Vidor;* 4 MATTO REGIERT, *Regie: Leopold Lindtberg;* 5 FURY, *Regie: Fritz Lang;* 6 YOU ONLY LIVE ONCE, *Regie: Fritz Lang;* 7 STAGE COACH, *Regie: John Ford;* 8 ULI DER PÄCHTER, *Regie: Franz Schnyder;* 9 FORT APACHE, *Regie: John Ford;* 10 ULI DER KNECHT, *Regie: Franz Schnyder;* 11 OBERSTADTGASS, *Regie: Kurt Früh;* 12 IMITATION OF LIVE, *Regie: Douglas Sirk;* 13 DIE LETZTE CHANCE, *Regie: Leopold Lindtberg;* 14 J'ACCUSE, *Regie: Abel Gance;* 15 SO ENDS OUR NIGHT, *Regie: John Cromwell*

Zauberworten löst sich alle Wut plötzlich auf. Für einen kurzen Augenblick noch zeichnet sich der düstere Schatten von Mänis Silhouette auf der Türe des Kaninchenstalls ab. Dann aber schreitet die wieder vereinigte Familie gelassen in die Nacht. Die Welt des Vertrauens, die folgt, taucht Kurt Früh in strahlendes Sonnenlicht. An der Ungerechtigkeit der Welt hat sich etwas verschoben, ganz minimal, weil Menschen für einen Augenblick bereit waren, sich nicht voreinander zu verstecken. Am Ende von IMITATION OF LIFE, wenn der Leichenwagen mit der schwarzen Hausangestellten Annie von einer Fensterscheibe überblendet prunkvoll an uns vorbeifährt, dürfen wir davon ausgehen: Die Familienmitglieder, die über ihren Tod zueinandergefunden haben, werden wieder zu ihrem alten, von Selbstlügen gezeichneten Leben zurückkehren. Wenn Kurt Früh hingegen die Hochzeitsfeier, zu der die Juckers an diesem Morgen aufgebrochen sind, aus der Totalen einfängt und dann mit seiner Kamera über die Dächer Zürichs schwenkt, sollen wir seinem Happy End vertrauen. Auf dem kleinen Raum dieser Gasse sind die Rückfälle in eitle Phantasien, die einem erlauben, sich vor den nicht lösbaren Problemen des Alltags zu schützen, nicht so gravierend wie im glamourösen Hollywood. Vor allem aber ist das Herzbündnis, welches eine Frau und ein Junge eingehen, weil sie sich gegenseitig verzeihen konnten, unwiderruflich. Da ist Kurt Früh auf der viel kleineren Fläche seines schwarz-weissen Filmbildes viel grosszügiger.

Coda: Das Unheimliche der Heimkehr

Doch kehren wir nochmals zum Schweizer Grenzgebiet zurück und zu jenen Soldaten, die für die Undurchlässigkeit der Landesgrenze einstehen. Der antifaschistische Propagandafilm schlägt ebenfalls, wenn auch auf weniger heimelige Weise, eine Brücke zum Schweizer Film der Kriegsjahre. John Cromwells SO ENDS OUR NIGHT (1941) setzt ein mit den dunklen Silhouetten von Flüchtlingen, die vor einem finsteren Himmel quer durch das Filmbild laufen. Aus dem Vorspann erfahren wir, dass diese Menschen nach dem Anschluss Österreichs ohne Pässe kein legales Recht hatten, irgendwo zu leben. Sie waren gezwungen, immer weiter zu ziehen, auf einem endlosen Marsch, der nur durch Verhaftung und Inhaftierung unterbrochen werden konnte, bis sie, abgeschoben ins nächste Nachbarland, ein ähnliches Schicksal erwartete. Die Liebenden Ludwig (Glenn Ford) und Ruth (Margaret Sullavan) sind ein solches Flüchtlingspaar aus gutbürgerlichem jüdischem Haus, welches es sogar bis

13

14

nach Zürich schafft. Auf der Flucht durch die Schweizer Alpen werden sie jedoch von misstrauischen Dorfbewohnern angezeigt und von den Behörden nach Frankreich deportiert. Mit dem Geld, das ihnen ein anderer Flüchtling nach seinem Tod hinterlässt, können sie sich endlich Reisedokumente beschaffen, die aus ihnen wieder Menschen mit einem Aufenthaltsrecht werden lassen. Auch diese Wende ihres Schicksals spielt im Grenzgebiet, war Ludwig doch von den Franzosen bereits wieder in die Schweiz zurück deportiert worden. Weil die verzweifelte Liebe Ruths den französischen Grenzsoldaten in einer politischen Angelegenheit eine *affair de cœur* erkennen lässt, befolgt er seine Befehle nicht, sondern folgt Ludwig über die Grenze und drückt ihm jene Papiere in die Hand, die ihm erlauben, dieses Land als legal Eingereister wieder zu verlassen.

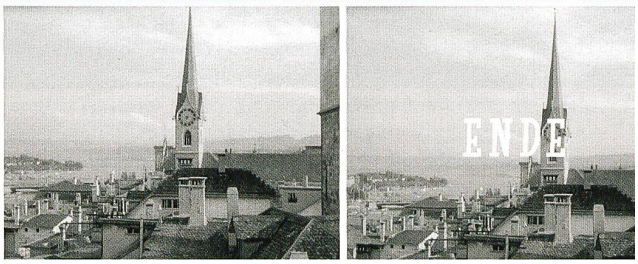
In der letzten Einstellung des Films leitet John Cromwell von dem vereinten Paar, welches im Zug durch Frankreich fährt und davon träumt, in die USA auszuwandern, über zu einem anderen Zug. Als realer Hintergrund dieser romantischen Auflösung fungieren die Silhouetten jener Flüchtlinge, die nicht soviel Glück hatten. Nun ziehen sie nicht am Horizont einer Berglandschaft entlang, sondern drängen in die Tiefe des Filmbildes ein. Eben dieses Bild greift Lindtberg als Abschluss seiner umstrittenen Kritik an der Schweizer Flüchtlingspolitik auf. In DIE LETZTE CHANCE (1944/45) stossen der englische Leutnant Halliday (John Hoy) und der amerikanische Sergeant Braddock (Ray Reagan) auf einen Trupp jüdischer Flüchtlinge, die zusammen mit dem englischen Major Telford (Ewart G. Morrison) über die Alpen heimlich in die Schweiz einwandern wollen. Halliday, der von einer deutschen Skipatrouille tödlich verletzt wird, setzt am Ende seinen sterbenden Körper dafür ein, dass diese Zivilisten nicht wieder zurückgeschickt werden. Dieser Pathosgeste kann sich selbst der befehlshörige Grenzwächter Rüedi (Emil Gerber) nicht entziehen.

Das letzte Bild aber, das Lindtberg wählt, um dem Happy End seines antifaschistischen Appells eine dunkle Färbung beizufügen, überbietet selbst Sirks Ironie: Von einem der Hügel aus beobachtet Telford die Menschen, die nun glücklich in die Schweiz einwandern durften. Die kleine Gruppe sehe gar nicht besonders aus, meint er lakonisch. Es gibt Millionen wie sie, welche dieselbe Strasse entlanggehen. Vielleicht werden sie eines Tages wieder zurückkehren, antwortet der junge Bursche, der neben ihm steht, und emphatisch erwidert Telford: «Ja, sie werden zurückkehren.» Doch Lindtberg lässt den Menschenzug, der sich ums hundertfache vermehrt hat und eine schwarze bewegliche Linie durch die friedliche Schneelandschaft

14

15

11



zieht, weiter ins Landesinnere dringen: Ein beunruhigend ambivalentes Bild, das sich nicht eindeutig lesen lässt. Haben diese Flüchtlinge ebenfalls die Hindernisse überwunden, die sie vom Passieren der Grenze abhalten sollten? Stellen sie den Schweizer Alptraum einer Flüchtlingsflut dar? Oder sind es etwa jene, die an der Grenze zurückgeschickt wurden? Findet dieser Treck überhaupt in der Schweiz statt? Oder bildet die Alpenlandschaft eine mythische Bühne für die Flucht aller, die auf Grund des Nationalsozialismus ihr Heim verlassen mussten und in eine ungewisse Zukunft marschieren?

Ebenso beunruhigend wie der Umstand, dass es ungewiss bleibt, ob dieser Zug je wieder in die andere Richtung ziehen wird, ist Lindtbergs Zitat eines anderen Antikriegs-Films. Denn dieser fantomatische Flüchtlingszug soll offensichtlich an den Marsch der toten Soldaten am Ende von Abel Gances J'ACCUSE (1919) erinnern. Dort sind die Toten einer besonders schweren Schlacht im Ersten Weltkrieg aus ihren Gräbern auferstanden, um in ihr Dorf zurückzukehren. Sie wollen in Erfahrung bringen, ob es sich gelohnt hat, für ihr Vaterland zu sterben. Die geisterhafte Fusion von Überlebenden und Verschollenen fungiert in beiden Fällen als schauriges Mahnbild. Bei Abel Gance ziehen die Toten, nachdem sie sich ihren Familienangehörigen gezeigt haben, wieder friedlich zu ihrer Grabstätte in der Nähe des Schlachtfeldes zurück. Lindtbergs Abschlussbild hingegen bleibt offener. Eine unermessliche Schar von Flüchtlingen, von denen man nur hoffen kann, dass sie irgendwann einmal wieder in ihre ursprüngliche Heimat zurückkehren dürfen, zieht weiter in einer idyllischen Schneelandschaft, die damit unwiderruflich unheimlich geworden ist. Eingefangen zwischen Vergangenheit und Gegenwart bilden sie ein geisterhaftes Lichtspiel ab. Die leibliche Materialität, die hinter jedem fotografischen Bild steht, lässt sich bei deren Betrachtung meist nur erahnen. In Lindtbergs Schlussbild aber drängt sich die Realität, worauf die filmische Illusion verweist, vehement ins Bewusstsein und schreckt uns auf: Diese Flüchtlinge hat es tatsächlich gegeben. Das ist natürlich auch ein Sinnbild für Kino schlechthin: Eine vertraute imaginäre Welt, die durch das Auftauchen und Verschwinden von Phantomgestalten erschaffen wird, um unsere Realität widerzuspiegeln, zu ergänzen und dabei unwiderruflich zu stören.

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen. Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin 1999
Stanley Cavell. The World Viewed. Reflections. On the Ontology of Film. Cambridge, M.A. 1979
Hervé Dumont. Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965. Lausanne 1987
Michael Wood. America in the Movies. New York 1975