Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 349

Artikel: Steine des Anstosses : über die Beziehung des Schweizer Films zu seinen Bergen

Autor: Goldberg, Marcy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863568

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: 07.01.2026

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

Steine des Anstosses

Marcy Goldberg

Film- und Kulturwissenschaftlerin, selbständige Medienberaterin, Dozentin, Übersetzerin. Aufgewachsen in Montréal, Kanada, wohnt seit 1996 in Zürich.

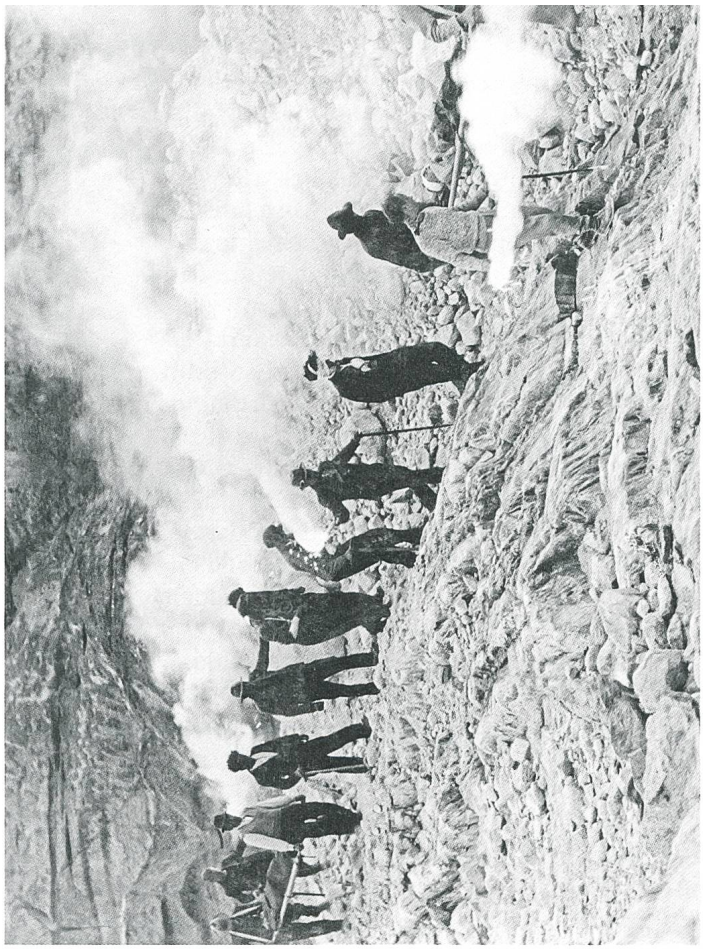
Über die Beziehung des Schweizer Films zu seinen Bergen

La croix du Cervin (1922) Jacques Béranger

Derborence (1985) Francis Reusser

Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929) Arnold Fanck, G. W. Pabst

Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

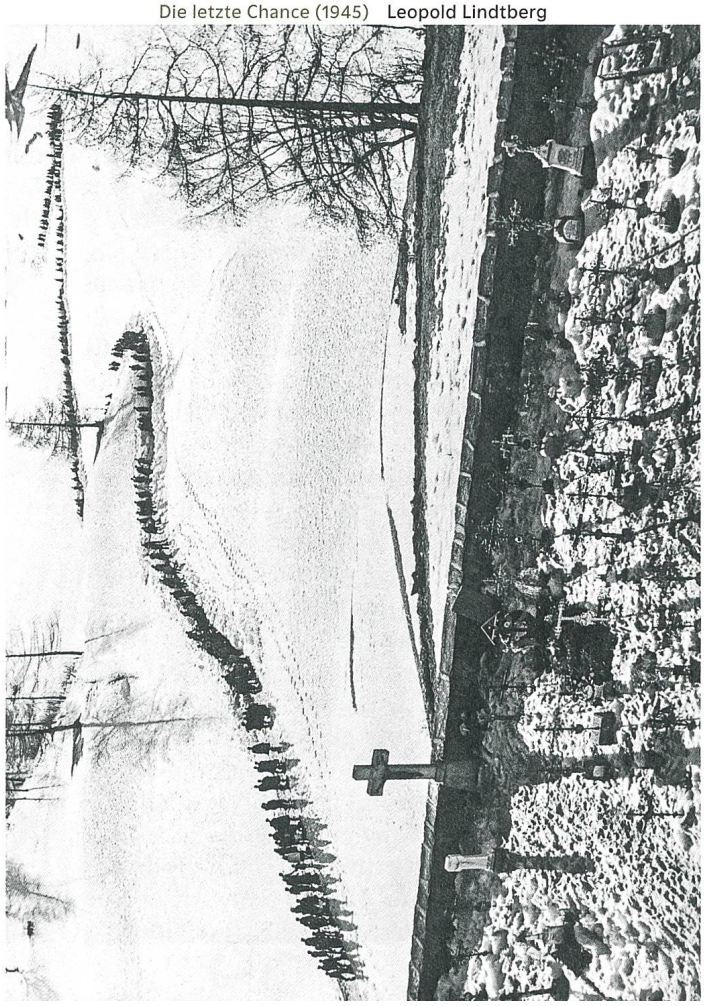


Bergführer Lorenz (1943) **Edouard Probst**

Si le soleil ne revenait pas (1987) **Claude Goretta**

Die Reise der Hoffnung (1990) **Xavier Koller**

Die letzte Chance (1945) **Leopold Lindtberg**



Die Filmcollage «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» bietet Anlass, über das wechselnde Verhältnis des Schweizer Films zur Gebirgslandschaft nachzudenken. Eine Beziehung, die selten unbeschwert war, aber durchaus lustvoll sein könnte.

Seit 150 Jahren sind die Alpen das erfolgreichste «unsichtbare Exportprodukt» der Schweiz, wie der angloamerikanische Geschichtsprofessor und begeisterte Schweizkenner Jonathan Steinberg einmal anmerkte. Es sind natürlich nicht die Berge, die ins Ausland verfrachtet werden, sondern deren Bilder, die in globalen Netzwerken zirkulieren und Touristen ins Land locken sollen. Diese Art von immateriellem Export, die man heutzutage Branding nennt, war so erfolgreich, dass Bergbilder und Schweizbilder längst unzertrennlich geworden sind. Oder, wie es die Filmwissenschaftlerin Yvonne Zimmermann ausdrückte: «Der Berg als das touristische Aushängeschild ist so prägend, dass die Schweiz in der Fremdwahrnehmung vielfach als eine einzige Gebirgsformation erscheint.»

Für die Einheimischen allerdings ist diese Beziehung eher eine zwiespältige. In deren Alltag sind die schönen Berge auch ein Hindernis für den Verkehr, eine Herausforderung für die Landwirtschaft und eine stete Bedrohung durch Naturkatastrophen. Die Alpen sind seit jeher auch natürliche Barriere gegen Angreifer und haben zur Isolation der Schweiz beigetragen sowie den Austausch mit dem Ausland erschwert. Nichtsdestotrotz geniessen die Berge in der Schweizer Politkultur einen hohen symbolischen Wert als Verkörperung von Freiheit, Unabhängigkeit und Gemeinsinn, also jener Werte, die den Gründungsmythos der Schweiz prägen. Doch diese Verknüpfung von Geografie und Patriotismus macht die Berge auch ideologisch suspekt. Stehen die Alpen als Metapher für die Schweiz ein, so verkörpern sie auch ihre karge, kalte und abweisende Seite. Einen Höhepunkt einer Alpenverdrossenheit formulierte die Jugendbewegung der achtziger Jahre mit ihrem Slogan: «Nieder mit den Alpen, freie Sicht aufs Mittelmeer».

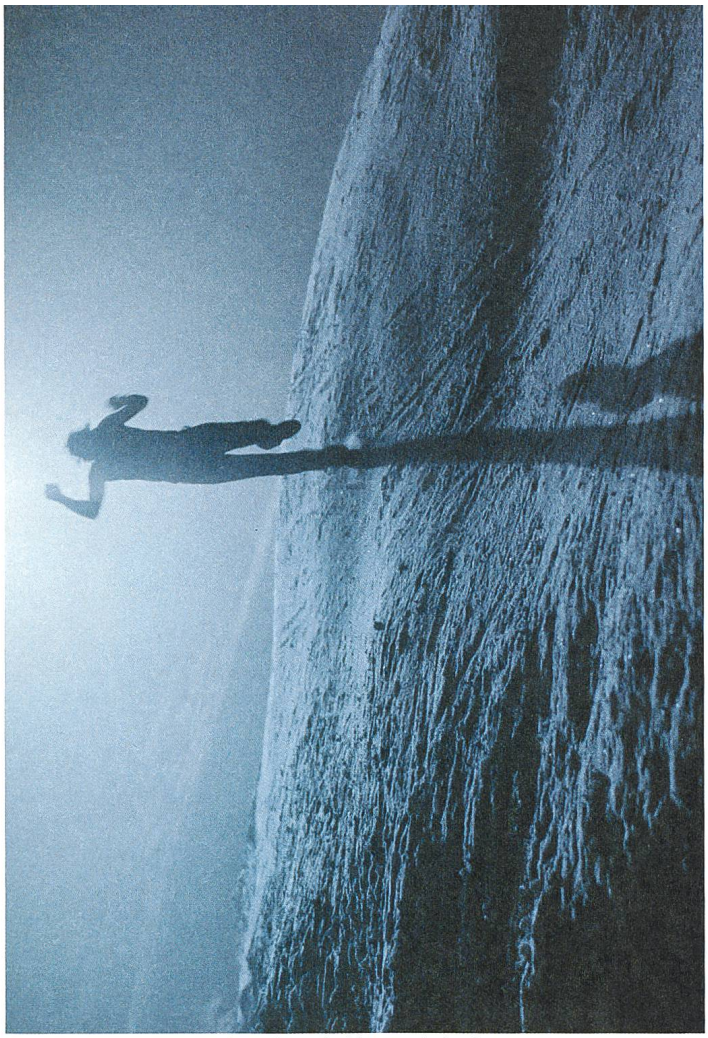
Will man also von einer Liebesgeschichte zwischen den einheimischen Filmschaffenden und den Schweizer Bergen sprechen, muss diese mit «it's complicated» bezeichnet werden. Seit hundert Jahren werden Schweizer Filme in den Bergen gedreht, doch die Ergebnisse gleichen nicht immer dem freundlich-friedlich-majestätischen Bergbild aus der Tourismuswerbung, und noch seltener zielen sie auf den Nervenkitzel und den Pathos des klassischen Bergfilms. Nicht jeder Film, der in den Bergen gedreht wurde, ist halt ein «Bergfilm». Genauso wenig sind alle Filme, die in einer ländlichen Umgebung angesiedelt sind, «Heimatfilme».

Zunächst aber ein paar scheinbar paradoxe Fragen: Warum sind es vor allem Nichtschweizer, die die Alpen filmisch zelebrieren, während viele einheimische Filmschaffende gleichgültig bis kritisch reagieren, wenn es um die Berge geht? Warum kurvte James Bond 1969 in On Her Majesty's Secret Service durch das spektakuläre Berner Oberland, während Kurt Gloor im gleichen Jahr mit Die Landschaftsgärtner bitterbös mit dem Bergbauernmythos abrechnete, indem er Slums in den Bergen zeigte? Während die Bollywood-Filmindustrie seit Jahrzehnten eine eigene Liebesbeziehung zur helvetischen Landschaft pflegt und Teile ihrer Liebesfilme hier dreht, thematisieren Schweizer Filme vor ähnlicher Kulisse etwa Schicksale von Migrantinnen und Migranten (Reise der Hoffnung, 1990; Azzurro, 2000; Schweizer Helden, 2014), Umweltprobleme und Arbeitsfragen (Der grüne Berg, 1990; Zeit der Titanen, 2001) und verwahrloste Jugendliche (Sister, 2012; Chrieg, 2014) – um nur einige Beispiele zu nennen. Immerhin nahm sich Tandoori Love (2008) die Kollegen aus Indien reflexiv als Thema vor.

Natürlich sieht man als Einheimischer das eigene Land durch eine andere, weniger rosarote Brille als ein Besucher und ist stärker auf die Probleme im eigenen Land sensibilisiert. Doch die neuere Geschichte des Schweizer Films scheint mir in dieser Hinsicht eigenartig. In Deutschland beispielsweise gab es nur wenige Phasen in der Filmgeschichte, in denen idyllische Heimatfilme nicht gross im Trend lagen. «Alle möglichen Heimatfilme sind gedreht, vielleicht sogar mehrfach gedreht, aber ihre Beliebtheit lässt nicht nach», so der Filmkritiker Georg Seesslen, der seit Jahrzehnten ein kritisches Auge darauf wirft. In der Schweiz hingegen sind es die heimatkritischen Filme, die immer wieder herausragen. Und darin spielt die Beziehung zu den Gebirgslandschaften eine wichtige Rolle.

Unbehagen mit dem Bergfilm

«Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen» heisst die Autobiografie des deutschen Bergfilmpioniers Arnold Fanck (1889–1974). Der promovierte



Lenz (2006) Thomas Imbach

Sister/L'enfant d'en haut (2012) Ursula Meier

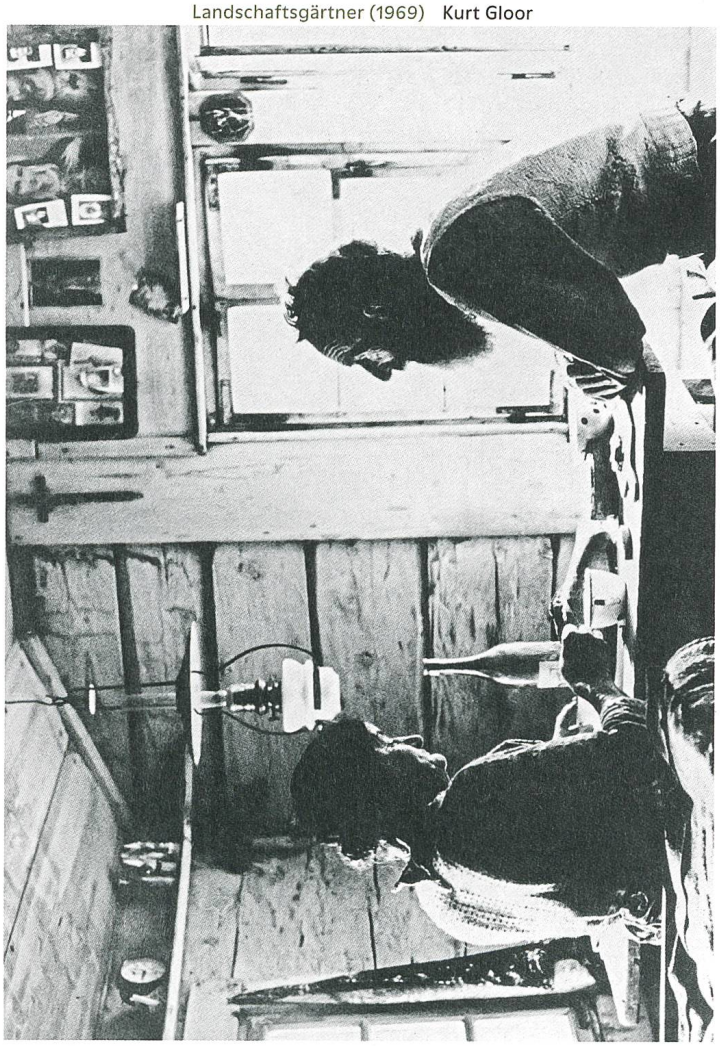
Reisender Krieger (1981) Christian Schocher

Derborence (1985) Francis Reusser

Si le soleil ne revenait pas (1987) Claude Goretta

Die weisse Majestät (1934) August Kern, Anton Kutter

Landschaftsgärtner (1969) Kurt Gloor



Sennentuntschi (2010) Michael Steiner

Geologe war auch Extrembergsteiger, begnadeter Skifahrer und begeisterter Fotograf. Über diese Tätigkeiten kam er zum Film. Zunächst dokumentierte er einfach seine alpinen Abenteuer, bald entwickelte er aber immer raffiniertere Spielfilmhandlungen, die den Kampf auserwählter Menschen gegen die Naturgewalt ins Zentrum stellten. In seinem Buch betont er den extremen körperlichen Einsatz und das akrobatische Können, die das Filmen von Bergabenteuern damals verlangte. Für eine Skirennenszene in Der heilige Berg (1926) etwa standen er und Kameramann Hans Schneeberger selbst auf Skiern und sausten parallel den Hang hinunter. Für die Fahrt wurde die schwere Kamera in einem Gestell aus Korbgeflecht an Schneebergers Schultern befestigt. Dieser hielt sein Auge am Sucher, während Fanck neben ihm die Kamerakurbel bediente.

Filme wie Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929), Stürme über dem Montblanc (1930) und Der weisse Rausch (1931) sind entsprechend spannungsgeladen. Doch Fanck und seine Filme sorgen auch für Unbehagen. Nicht nur gilt Fanck als Entdecker und Förderer von Leni Riefenstahl, die in den oben genannten Filmen die weibliche Hauptrolle spielte, später eigene Bergfilme drehte und schliesslich als Regisseurin von Nazipropagandafilmen wie Triumph des Willens weltberüchtigt wurde. Fanck arbeitete auch ab 1940 selbst mit dem NS-Regime zusammen. Anlässlich einer Retrospektive 2003 im Filmarchiv Austria in Wien bedauerte Fancks Enkel Matthias, dass sein Grossvater nie Stellung genommen hatte zu seiner Entscheidung, in Deutschland zu bleiben und für die Nazis Filme zu drehen. Kritikerinnen und Kritiker – darunter Siegfried Kracauer und Susan Sontag – sehen in Fancks Filmen vor der NS-Zeit eindeutige Züge eines faschistischen Weltbilds: die Verehrung der Höhenlagen als reines, ewiges Naturparadies und als Zufluchtsort vor dem hässlichen, weil allzu menschlichen modernen Leben im Tiefland oder die Verherrlichung des Heldentods als Hingabe an den allmächtigen Berg.

Temporausch und Eistod, die Schönheit der Natur und die Sehnsucht nach einer Urgewalt: Der Bergfilm in seiner ursprünglichen Form war eine eher zwiespältige Angelegenheit. Gewiss, nicht jeder Alpinabenteuerfilm ist zwangsläufig reaktionär, doch wer sich mit diesem Genre beschäftigt, muss sich mit der ideologischen Prägung aus dessen Entstehungszeit auseinandersetzen. Der historische Ballast, der das Genre des Bergfilms prägt, mag teilweise die Berührungsängste erklären, die viele Filmemacherinnen und Filmemacher bis heute von ihm fernhalten.

Der wehrhafte Berg

In der Entstehungszeit des Bergfilms waren es vorwiegend deutsche Spielfilmproduktionen, die in den Schweizer Alpen gedreht wurden. Es gab zwar einige einheimische Filme dieser Art, wie etwa La croix du Cervin (1922) oder Die weisse Majestät (1934). Doch die Schweizer Filmbranche, die sich – symptomatisch für ein kleines Land – etwas später entwickelte als in den Nachbarländern, konzentrierte sich damals hauptsächlich auf dokumentarische Aufnahmen von alpinistischen Aktivitäten. Erst als ab Mitte der dreissiger Jahre sich die Schweiz mit dem Konzept der Geistigen Landesverteidigung ideologisch und kulturell vom Nationalsozialismus und Faschismus zu distanzieren versuchte, kam die Beschäftigung des Schweizer Spielfilms mit den Bergen richtig in Schwung. Obwohl es um die gleichen Gebirgslandschaften ging, war die Symbolik eine andere. Anders als die protofaschistischen deutschen Filme, die die Überlegenheit von Bergwelt und Bergsteigern gegenüber dem Leben im Tal behaupteten, nahmen diese Filme die Alpen als Symbol für die «wehrhafte» Schweiz und ihre demokratischen Werte. Ein exemplarisches Beispiel dieser Haltung zeigt Leopold Lindtbergs Füsilier Wipf (1938), der die Notwendigkeit der Mobilisierung mit einer Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg illustriert. Das Bild des einsamen Soldaten in den verschneiten Walliser Bergen an der Grenze zu Italien steht unmissverständlich für die ideologische Verschmelzung von Berglandschaft und Grenzschutz in der neutralen «Festung Schweiz». Während der Kriegszeit ab 1939 wurde das Drehen im Alpenraum allerdings aus militärischen Gründen weitgehend untersagt; die Filmgeschichten wurden dann eher in der Gesellschaft des Bergdorfs als auf dem einsamen Gipfel angesiedelt.

Die Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und unmittelbar danach bilden ein goldenes Zeitalter der Schweizer Filmgeschichte. In der Not entstanden erzielten sie unverhofft kommerziellen Erfolg und wurden auch von der Kritik gelobt. In ihrer Machart zeugen diese Filme – allen voran jene unter der Regie von Leopold Lindtberg und Franz Schnyder – von einer Professionalität und einem technischen und ästhetischen Können, die hierzulande sehr lang die Ausnahme blieben.

Für Elisabeth Bronfen sind diese Filme vergleichbar mit den zeitgenössischen Hollywoodwestern oder -kriegsfilmen. Wie im US-Genrekino beschwören sie ein Heimatbild herauf, das eine verängstigte Nation einen soll und die Soldaten daran erinnert, wofür sie an der Grenze stehen. Die Filme der Geistigen Landesverteidigung werden aber trotzdem auch als «Heimatfilme» kritisiert: als Filme, die ein mythisches Heimatbild zeichnen und altbewährte Lebensmodelle zelebrieren oder ihnen nachtrauern. Dieses nostalgische Bild entspricht aber eher den — Filmen, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die sechziger Jahre produziert wurden, allen voran den Gotthelf-Verfilmungen von Franz Schnyder, etwa Uli der Knecht (1954). Die Geistige Landesverteidigung trug zwar wesentlich zum Widerstand gegen Faschismus und Nationalsozialismus bei, doch längerfristig bestand ihr Erbe in einem rückwärtsgewandten Patriotismus, der in der Nachkriegszeit – trotz oder vielleicht gerade wegen der beispiellosen Schönheit der Schwarzweissbilder – zu erstarren drohte.

Temporausch und Eistod, die Schönheit der Natur und die Sehnsucht nach einer Urgewalt: Der Bergfilm in seiner ursprünglichen Form war eine eher zwiespältige Angelegenheit.

Landschaften der Rebellion

In diese erstarrte Idylle platzten die Nonkonformisten und Rebellen der 68er-Generation. Für sie, die sich in den Sechzigern und Siebzigern auch filmisch von der Aktivdienstgeneration der Eltern distanzieren wollten, wurde «Heimatfilm» zum eigentlichen Schimpfwort. Die Vertreter des Neuen Schweizer Films hatten eine neue, ethnografisch geprägte Sicht auf das Alltagsleben im eigenen Land. Sie machten Schluss mit ideologisch verbrämten Bergansichten, um den Alpen mit einem kritischen Blick zu begegnen – oder aber sich ganz davon abzuwenden und das zersiedelte Mittelland oder das Stadtleben in den Fokus zu nehmen.

Dieser dekonstruktivistische Umgang mit Bergbildern hat dem Schweizer Kino viele unvergessliche Szenen beschert: etwa die zwei jungen Frauen in Alain Tanners Messidor (1979) auf einem verhängnisvollen Road-Trip durch die Schweiz unterwegs, die auf einem Berggipfel hocken und ihre Notdurft verrichten. Oder der «jähzornige» Bub aus Fredi M. Murers Höhenfeuer (1985), der seine Wut beim Steinespalten rauslässt, bevor er im Lauf des Films seinen autoritären Vater umbringt. Dass die Berge eigentlich nur grosse Steinhaufen sind, daran erinnert Yves Yersin in Les petites fugues (1979), als der alte Knecht Pipe sich endlich einen Helikopterflug zu seinem geliebten Matterhorn leisten kann, um enttäuscht feststellen zu müssen: «Y a que des cailloux.»

Als sich der alte Knecht Pipe endlich einen Helikopterflug zu seinem geliebten Matterhorn leisten kann, muss er enttäuscht feststellen: «Y a que des cailloux.»

Solche Szenen gehören inzwischen zu den Klassikern des Neuen Schweizer Films. Bemerkenswert daran ist nicht nur die rebellische Haltung ihrer Filmfiguren, sondern auch ihre Machart. Abgeschnittene Gebirgsgipfel statt Bergpanoramen, Nebel und graue Kälte statt Blumenwiesen oder in der Sonne funkelnden Eises: So drehte man bewusst unvorteilhafte Darstellungen der Berglandschaft. 1987 schrieb der Kritiker Martin Schaub über die Filme dieser Zeit: «Die Berge können nicht mehr naiv herbeizitiert werden als Sinnbild der Freiheit und der Schönheit. […] Die Berge haben jetzt eine Geschichte, sie sind nicht einfach da. Und die Filmemacher betrachten sie nicht mehr aus der Perspektive des (städtischen) Touristen, sondern durch die Menschen hindurch, die in ihrem Schatten leben.» Damit wären wir auch beim «kritischen Heimatfilm», das heisst, bei einer filmischen Praxis, die keinen Heimatmythos zelebriert, sondern sich mit der real existierenden, veränderbaren Heimat auseinandersetzt.

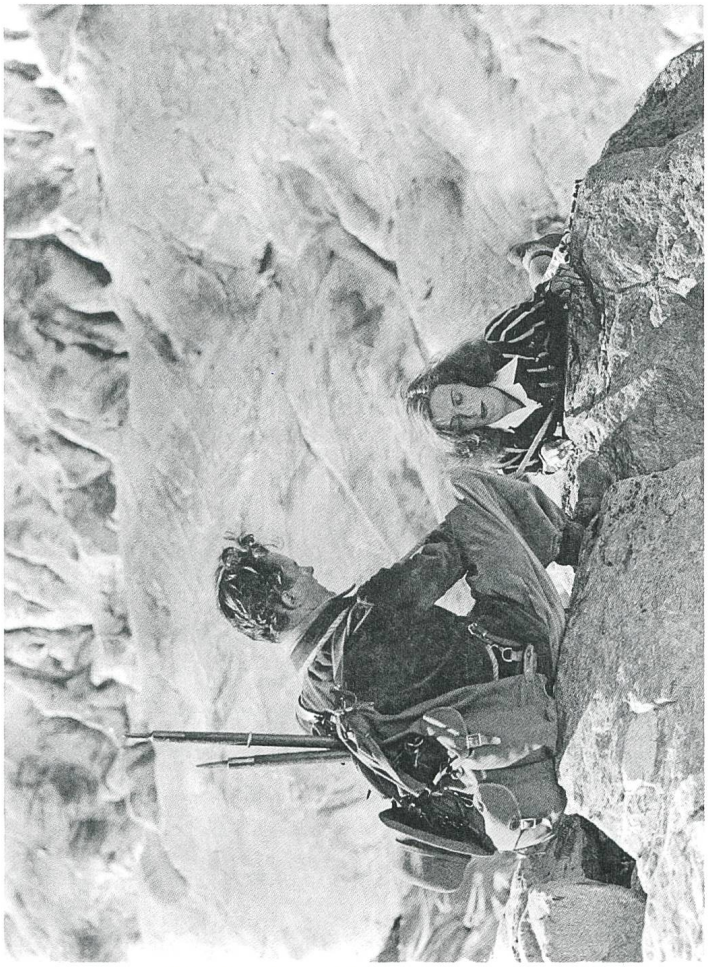
Auf die Verweigerung der schönen Alpenbilder folgte die Verweigerung der Bergbilder schlechthin: In der Zeit rund um die Jugendbewegung der achtziger Jahre (filmisch gesehen fängt diese Zeit bereits 1979 an, worauf der Filmhistoriker Felix Aeppli hingewiesen hat) taugten die Bergregionen fast gar nicht als Ort der Handlung. Ein paar Ausnahmen gibt es durchaus (wie etwa Der schwarze Tanner oder die Filme von Daniel Schmid), doch die exemplarische Landschaft dieser Zeit ist die graue Betonstadt oder noch besser: die zubetonierte Vorstadt (Grauzone, 1979; Züri brännt, 1981). Paradigmatisches Beispiel dieses Schweizbilds ist Christian Schochers Reisender Krieger (1981), die Schwarzweissodyssee eines kauzigen Handelsreisenden durch «die hässlichsten Orte der Schweiz», wie der Filmemacher selber zu sagen pflegt. Auch das – was denn sonst? – ein kritischer Heimatfilm.

Der subjektive Berg

Die Vertreter des Neuen Schweizer Films und der bewegten achtziger Jahre konnten sich relativ einfach von den Vorgängergenerationen distanzieren. Doch ihre eigene Haltung wurde zum schwierigen Erbe für die nachfolgenden Generationen. Denn: Wie verweigert man sich den Verweigerern, ohne in die von ihnen bereits abgelehnte Kitschfalle zu tappen? Erst gegen Mitte der neunziger und erst recht ab den nuller Jahren löst sich der Schweizer Film von sämtlichen Vorgängergenerationen und entwickelt einen neuen Umgang mit den Bergen: weder nationalistisch noch nihilistisch. Merkmale dieser Haltung – soweit sie sich überhaupt zusammenfassen lässt – sind eine neue Subjektivität, ein unverkrampfter Umgang mit Emotionalität und ein Gespür für Genrekonventionen. Für diese Filmschaffenden ist die Schönheit der Berglandschaften nicht unbedingt suspekt. Im Gegenteil: Sie gehört zum Ort der Handlung, zum lokalen Bewusstsein, zum «grabe, wo du stehst». In ihrem Essayfilm Magic Matterhorn (1995) zum Beispiel zeigt Anka Schmid in den spielerischen Fotomontagen von Manfred Schwarz den berühmtesten Berggipfel der Schweiz neben anderen touristischen Wahrzeichen aus der ganzen Welt, vom Pariser Eiffelturm bis hin zum indischen Taj Mahal – und analysiert, wie der Berg zur Projektionsfläche für diverse subjektive Vorstellungen von Heimat, Natur, Zugehörigkeit und Schönheit wird.

Es gibt einige mögliche Gründe für diesen Wechsel. Vielleicht geschah er unter dem Einfluss von Daniel Schmid, der mit dem autobiografisch geprägten Film Zwischensaison (1992) das Porträt eines Berghotels mit subjektiven Erinnerungen verknüpfte und eine nostalgische Stimmung ohne historische Verklärung heraufbeschwören konnte. Die vereinfachten Drehbedingungen dank neuen, leichten Videokameras spielten sicher auch eine Rolle sowie der erweiterte Horizont eines globalisierten Filmvertriebs, der ästhetische und dramaturgische Einflüsse aus der ganzen Welt in die Schweiz brachte. Und schliesslich die Filmschulen, die ab den neunziger Jahren endlich eine professionelle Filmausbildung in der Schweiz ermöglichten – wobei längst nicht alle, die seither zur Filmszene stossen, über eine solche Ausbildung verfügen (wollen).

Zu den grossen Autodidakten gehören Thomas Imbach und Peter Liechti. Bei Imbach haben die Landschaftsaufnahmen eine poetische, visionäre Ausstrahlung, die in bewusstem Gegensatz zur Hektik des modernen Lebens steht, gleichzeitig aber nie ganz davon zu trennen ist. Für seinen halbdokumentarischen Spielfilm Lenz (2006), eine eigenwillige Neuinterpretation der gleichnamigen Erzählung von Georg Büchner, gab er dem Matterhorn eine Rolle als

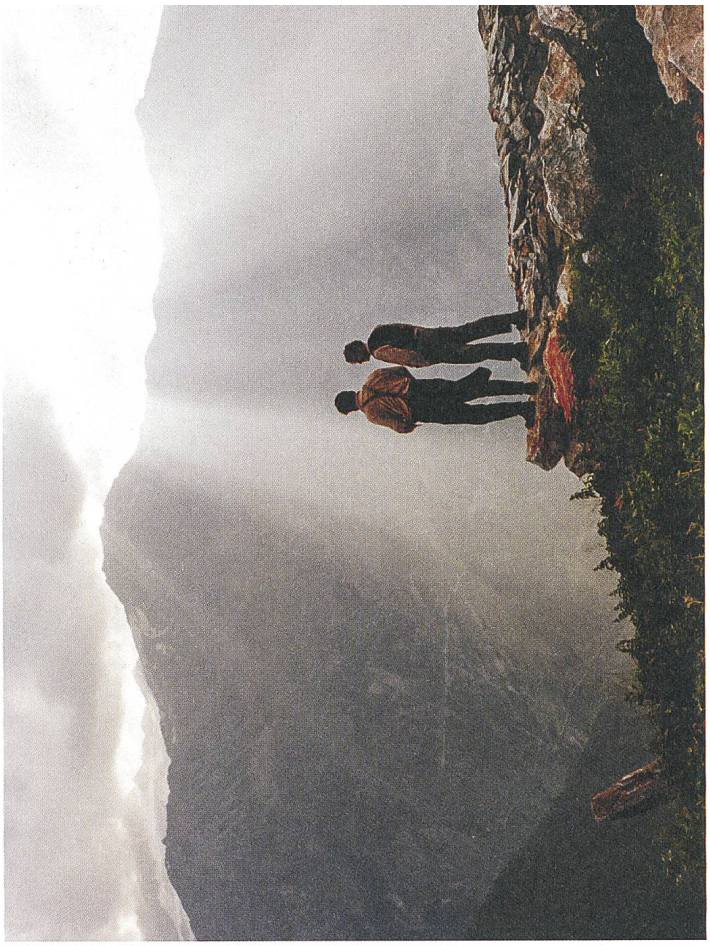


Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

Messidor (1979) Alain Tanner

Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

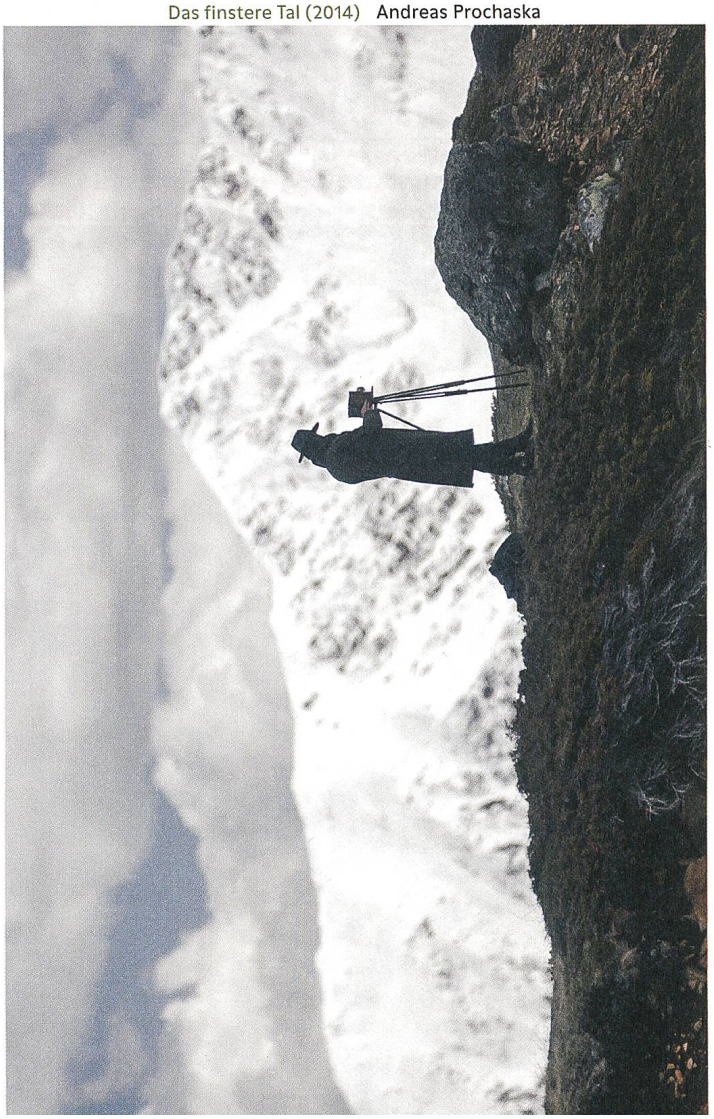
On Her Majesty's Secret Service (1969) Peter R. Hunt



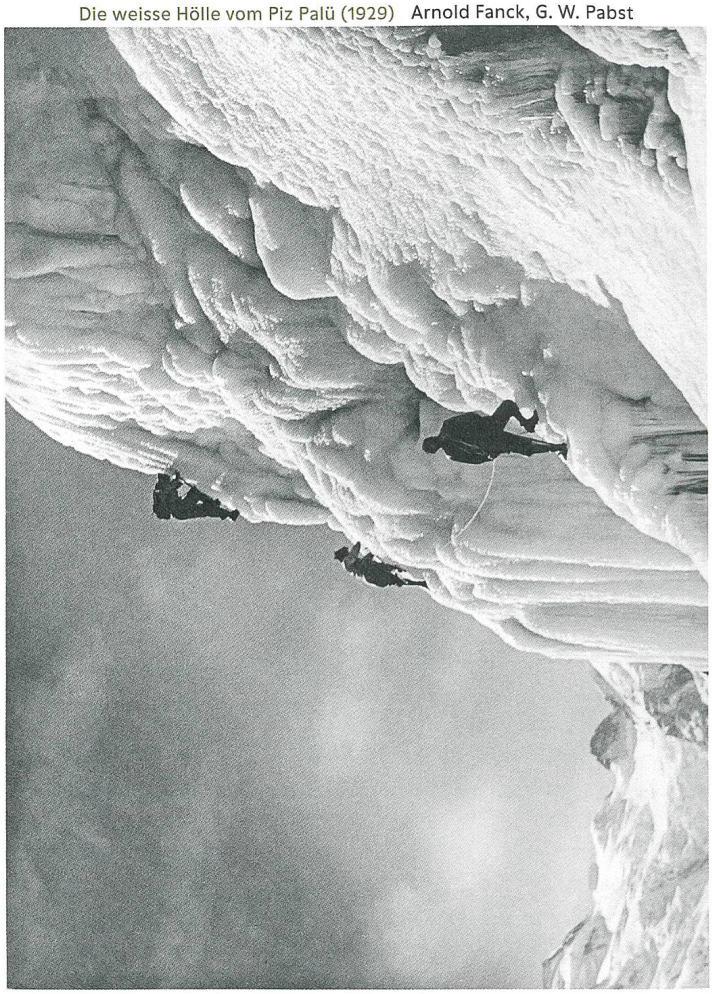
Derborence (1985) Francis Reusser

Das Schweigen der Männer (1997) Clemens Klopfenstein

Das finstere Tal (2014) Andreas Prochaska



Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929) Arnold Fanck, G. W. Pabst



imaginärer «Sparring Partner» des Titelhelden und als Projektionsfläche für dessen wechselnde Gemütslagen (im Abspann des Films erscheint der Berg als Nebendarsteller!). Imbach schickte auch den Schauspieler Milan Peschel als Lenz, mit einer Videokamera ausgestattet, durch die Region in und um Zermatt, um touristische Impressionen einzufangen. Kein Fanck'scher Naturkult also, sondern eine Meditation über die Beziehung zwischen Mensch und Berg.

Diese Beziehung thematisierte auch Liechti in seinem autobiografischen Essayfilm Hans im Glück – Drei Versuche, das Rauchen loszuwerden (2003). Zur Linderung des Nikotinentzugs wandert Liechti in diesem «Roadmovie für Fussgänger» drei Mal zwischen Zürich und St. Gallen und dokumentiert die Reise mit einer kleinen Videokamera. Konsequent aus dieser subjektiven Perspektive gefilmt, wird der Fussmarsch zur Abrechnung mit der Landschaft und mit dem eigenen Körper. Irgendwann verschmelzen Landschaft und Körper, und die Alpenaufnahmen scheinen Liechtis Gedanken zu widerspiegeln, seine entzugsbedingte Gedankenraserei geht in ein «Vor-sich-hin-Schweizern» über. Liechti pflegt eine skeptische Haltung gegenüber jedem Gebirgskult, doch an einem Punkt erinnert er an den Autor von «Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen»: als er halb verängstigt, halb stolz vom Wandern und Filmen im Gewitter erzählt. Wie ein «wandelnder Blitzableiter» sei er gewesen, mit dem Stativ auf dem Rücken bei Donner und Blitz unterwegs.

Irgendwann verschmelzen Landschaft und Körper, und die Alpenaufnahmen scheinen Liechtis Gedanken zu widerspiegeln, seine entzugsbedingte Gedankenraserei geht in ein «Vor-sich-hin-Schweizern» über.

Genrefilm und Heimatkritik

Dass die Berge auch eine gefährliche, beängstigende Seite haben, wurde bisher im Schweizer Spielfilm ungenügend ausgeschöpft, vor allem in Bezug auf das Potenzial dieses Settings fürs Genrekino. In Österreich immerhin hat man in den letzten Jahren dieses Potenzial erkannt, mit Bergkrimis (Kaltfront, 2003), Berghorror (Blutgletscher, 2013) und Bergwestern (Das finstere Tal, 2014). Eine Pionierrolle in dieser Hinsicht spielte Michael Steiners Sennentuntschi (2010), der die alte Sage der Fleisch gewordenen Sennenpuppe, die sich an ihren Peinigern rächt, als Horrorkrimi mit sozialkritischen Zügen inszeniert. Weil der Film mit übertrieben kitschigen Aufnahmen der Bergwelt arbeitet, wurde er von manchen Kritikern zu Unrecht als «Edelweissfilm» abgestempelt. Was jene Kritiker falsch verstanden haben, ist, dass die überhöhte Schönheit dieser Aufnahmen als Attrappe dient, um die Zuschauer einzulullen, um sie im Lauf des Films besser mit der Bösartigkeit unter der Oberfläche aufschrecken zu können.

Mit einer ähnlichen Dramaturgie der Überraschungen, wenn auch in einem anderen Genre unterwegs, arbeitet Ursula Meiers Familiendrama Sister (französischer Originaltitel: L'enfant d'en haut, 2012). Wie bei Sennentuntschi besticht die Wahl der Berglandschaft als Drehort, gerade weil diese nicht einfach als Kulisse dient, sondern in der Dramaturgie eine entscheidende Rolle spielt. Die Welt auf dem Berggipfel und die Welt unten im Tal entpuppen sich je länger, je mehr als Mikrokosmen, die das Leben der Filmfiguren einschränken und bestimmen. Ähnlich wie bei Lenz und Hans im Glück wird die Handlung in den Kontext des real existierenden Bergtourismus gesetzt, was allen drei Filmen eine noch grössere Relevanz verleiht.

Kann man bei diesen Filmen noch von «kritischem Heimatfilm» reden? Ich behaupte: ja. Nicht weil sie in Bergregionen spielen, sondern weil sie sich alle, auch als Spielfilme, mit der wirklichen, veränderbaren Schweiz auseinandersetzen. Ähnliches gilt meiner Meinung nach für die unzähligen Dokumentationen über Bergbauern, Sennen, Dorfschulen, Volksmusikanten, die regelmässig von der Kritik belächelt werden, auch – oder vor allem – wenn sie an der Kinokasse gut funktionieren. Wenn sie kein verklärendes Bild der Schweiz liefern, sondern das Alltagsleben dokumentieren, sind sie als Binnenethnologie zu respektieren und nicht als Heimatkitsch zu verschreien.

Dass das Schweizer Kino so viele kritische Heimatfilme hervorbringt, fasziniert mich immer wieder. Das heisst aber überhaupt nicht, dass Genrefilme, schöne Alpenmärchen und alle möglichen Gattungen des unkritischen Unterhaltungskinos nicht auch ihren Platz im Schweizer Filmschaffen haben sollten. Im Gegenteil. Es wäre durchaus spannend, im Schweizer Film mehr Alpenmusicals, mehr Skirennen, mehr Hochgebirgs-Schauergeschichten zu sehen. Und mehr einheimische Filme mit Autoverfolgungsjagden in Höhenlagen – zumal die Bond-Filme inzwischen im günstigeren Österreich gedreht werden. Aber eben: Vielleicht ist es unrealistisch, vom chronisch unterfinanzierten Schweizer Film solch teure Szenen zu verlangen.

Trotzdem: Die Berge laufen uns nicht weg, und wenn sie schon da sind, sollten die Filmschaffenden auch weiterhin erfinderisch mit ihnen umgehen, ob als schöne Kulissen oder als veränderbare Lebensräume. So oder so werden die Berge immer etwas mit der gelebten Schweiz zu tun haben. Denn Landschaft – so der Kulturhistoriker Simon Schama – ist das, was eine gegebene Kultur aus Geologie und Pflanzenwuchs herstellt. ×