

Ankergründe des Heimatgefühls

Autor(en): **Aeppli, Felix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **2 (1989)**

Heft 7

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-119031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

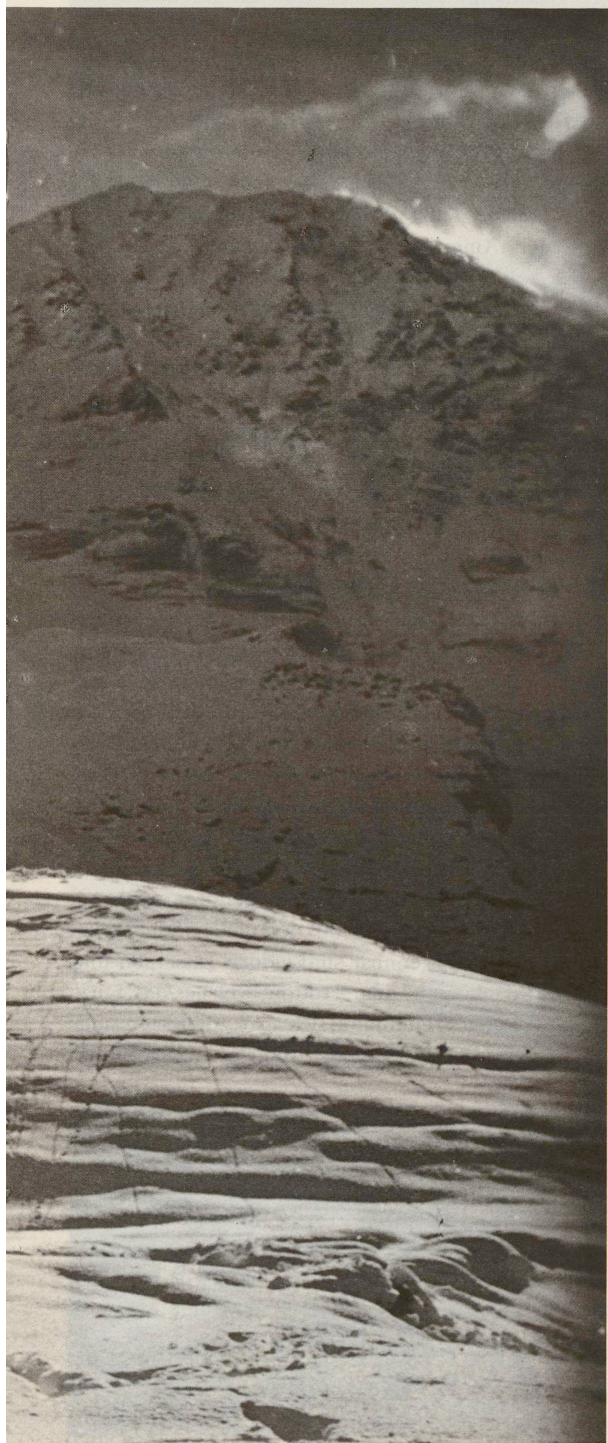
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ankergründe des Heimatgefühls

VON FELIX AEPPLI



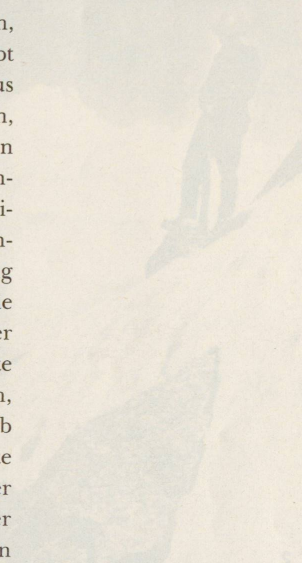
Die Berge gewähren demjenigen Schutz, der sich ihren Gesetzen anvertraut, sie scheiden aber auch, wie ein gesunder Organismus, alles Unnatürliche, alles Unschweizerische aus. Jahrzehntlang prägte diese Optik Stoffe und Schauplätze der Schweizer Filmproduktion. Spät erst wechselten die Filmschaffenden den Blickwinkel und wandten ihr Augenmerk auf die Stadt und auf die städtischen Agglomerationen. Und erst im Gefolge der 68er Bewegung räumte der sogenannte neue oder junge Schweizer Film mit den Klischeevorstellungen einer hehren Alpenwelt auf.



Die heilende Kraft des Berges: Geht es um Ergebenheit oder wohnen wir einem Triumph im Schneefeld bei (Bild 1)? Wie auch immer: Hoch streckt die blonde Frau ihre Arme nach der Lichtquelle aus, und von rechts, genau auf der Diagonalen des Bildes, tritt ihr mit ebenfalls erhobenen Armen ein Mann entgegen, der in seiner rechten Hand einen Eispickel hält. Bereits füllt der Schatten des Mannes die halbe Distanz zwischen den beiden. Brillant ist die Lichtregie: Die Sonne, selber im Bild nicht sichtbar, umspielt die ausgestreckten Unterarme der Frau und wirft einen hellen Kranz auf ihr Haar. Die weiten Ärmel ihrer Bluse korrespondieren mit dem Weiss des Schnees und signalisieren gleichzeitig ihre Unschuld. Ausser den beiden Personen ist niemand im Bild. Ein kantiger Felsgrat schliesst die Szene links ab, und hinter dem Mann, zwei Drittel des Hintergrundes rechts füllend, erhebt sich ein mächtiger Berg. Das Szenenfoto stammt aus dem Film *«Die weisse Majestät»* (A. Kutter/A. Kern, 1933), jenem Film, welcher am eindrucklichsten den Naturmythos verkörperte, dem in den dreissiger Jahren in weiten Kreisen gefrönt wurde. In dieser schweizerisch-deutschen Koproduktion gelang es Bergführer Jakob Burkhardt, sich durch die Erstbesteigung des Monte Verità von einer Schuld freizusprechen, die schwer auf ihm gelastet hatte: Als Unehelicher war er im Dorf eines Mordes verdächtigt worden, doch hatte sein verstorbener Onkel testamentarisch festgehalten, dass er ihn als einen der Seinen akzeptiere, falls Jakob der gefährliche Aufstieg an der Ostwand des Monte Verità gelinge. Dementsprechend gross war nach der Rückkehr die Erleichterung bei Jakob Burkhardt, aber auch bei der blonden Monika, dem scheuen Mädchen aus dem Dorf, das trotz aller Anschuldigungen und trotz der Avancen des Postboten stets zu Burkhardt gehalten hatte.

Reduit: Gewehr bei Fuss, den Berg im Rücken, stehen zwei Schweizer Soldaten Wache (Bild 2). In einem fast unzugänglichen Gelände erfüllen sie ihren Auftrag, wobei ihre schweren Schuhe mit dem ewigen Granit der Felsunterlage zu verschmelzen scheinen. Der obere der beiden Männer hebt sich als Silhouette frei gegen den Himmel ab; nicht, dass er so ein leichtes Ziel für eine gegnerische Kugel abgäbe – seine Haltung kündigt vielmehr vom totalen Überblick, denn selbst der schneebedeckte Berg im Hintergrund liegt um einiges niedriger. Der zweite Soldat, dessen Gesichtprofil unter dem Stahlhelm gut zu sehen ist, blickt entschlossen in ein Hochtal hinein. Die ganze Umgebung scheint dem Auftrag der Wachsoldaten entgegenzukommen. Fast undenkbar, dass hier überhaupt ein Feind eindringt. Mit derartigen Einstellungen nahm *«Füsilier Wipf»* (L. Lindtberg, H. Haller) 1938, also ein Jahr vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, den Reduit-Gedanken vorweg, wie er dann zur offiziellen schweizerischen Verteidigungsdoktrin werden sollte: die Idee, im Kriegsfall – unter weitgehender Preisgabe des Lebensraums der Zivilbevölkerung – einen Überlebenskampf der Armee im Alpenmassiv zu führen. *«Füsilier Wipf»* spielte in den Kriegsjahren

Brillante Lichtregie in *«Die weisse Majestät»* (1933): Naturmythos in den Filmen der 30er Jahre



Made in den Bergen
Vorwiegend aus dem
Gebirge in der
(1933)

Die weisse Majestät
A. Kutter/A. Kern
(1933)

1914–1918 und schilderte, wie sich Coiffeureselle Wipf im Aktivdienst vom Milchbuebli zum Mann wandelte und dabei erst noch die rechte Liebe fand, ein Mädchen vom Land namens Vreneli, für das er seine Verlobung mit dem «Stadttüpfli» Rosa löste. Für den Exhaarschneider Wipf wurde die Landesverteidigung freilich noch eine entscheidende Spur konkreter, denn am Ende des Films, pünktlich zum 1. August 1914, erwarb der Füsilier oberhalb des Luganersees ein Stück Land. Indem sie den Film mit diesem Datum und nicht mit dem eigentlichen Kriegsende ausklingen liessen, entledigten sich die Autoren auch elegant der Aufgabe, sich mit dem Schweizer Generalstreik befass-



Wache in den Bergen:
Vorwegnahme des Reduit-
gedankens in «Füsilier Wipf»
(1938)

sen zu müssen, der bekanntlich mit dem Waffenstillstand im November 1918 zusammenfiel.

Kolonialismus: Schweizer Stoffe hatten in den ersten Kriegsjahren Hochkonjunktur, sonst wäre «*Al canto del cucù*» (A. Kern, 1942) wohl nie gedreht worden. In diesem Film siedelten vier «Gemütsmoren», drei Deutschschweizer und ein Welscher, von Zürich ins Tessin über, um hier am Aufbau eines aussterbenden Dorfes mitzuarbeiten, wofür ihnen eine hohe Erbschaft winkte. Natürlich prägte die aktuelle Kriegsversorgung das Thema des Films mit. «*Facciamo* «Anbauschlacht», meinte denn auch einmal einer der vier Helden. Deren Arbeit erledigte sich indessen weitgehend ohne grosses Handanlegen; so sprangen beispielsweise Kartoffeln von selbst in neuangelegte Ackerfurchen. Das Drehbuch des Films wimmelte von Widersprüchen: Ausgerechnet der Welsche im Viererteam musste dem einheimischen Hirtenmädchen Celestina Deutschlektionen erteilen; als Maler welscher Herkunft hatten ihn die Film Autoren zum notorischen Schürzenjäger vorbestimmt, und demzufolge war meistens er mit dem Mädchen unterwegs. Er schäkerte oben bei den Maiensässen (Bild 3), die sich mit ihren Holzveranden aus Deutschschweizer Erholungsperspektive – nicht nur in diesem Film – stets so malerisch ausnehmen.

Tessin aus der Deutschschweizer
Erholungsperspektive: «*Al canto
del cucù*» (1942)

Ausverkauf: Ein Matrose, Angehöriger der US-Marine, wie sich spätestens beim zweiten Blick feststellen lässt, Auge in Auge mit dem Matterhorn (Bild 4). Blütenweiss sitzt die Mütze, gibt das linke Ohr frei und wirft einen leichten Schatten in den kahlrasierten Nacken. Keine Falte, kein Fleck, nicht einmal ein Windstoss stört die makellose Uniform des Seehelden. Der Schweizer Hausberg Nummer eins zeigt sich ebenfalls im Sonntagsgewand: Die Wolken, die allenfalls die berühmte Ansicht stören könnten, ziehen allesamt hinter dem Gipfel vorbei. Ganz nebenbei wird dessen berühmtes Dreieck in der Beinstellung des Matrosen verdoppelt. Das Standfoto aus dem Film «*Swiss Tour*» (L. Lindtberg, 1949) hält, wohl entgegen der ursprünglichen Absicht, die vorbehaltlose Amerikabegeisterung der ersten Nachkriegsjahre fest: Wem ausser einem Amerikaner wäre wohl erlaubt worden, sich übermannshoch vor dem Schweizer Nationalsymbol aufzubauen? Nicht einmal die Schweizer selbst hätten sich solche Grössenverhältnisse angemasst. Was die Handlung des Films «*Swiss Tour*» anbelangt, so angelte sich der Amerikaner während einer viertägigen Schweizer Reise eine Uhrenverkäuferin aus Montreux namens Suzette. Einen ersten Heiratsantrag lehnte diese noch ab, obschon Stanley, der Matrose, ihr schon bei dieser Gelegenheit eine Abwaschmaschine als Gegenleistung für ihr Jawort in Aussicht stellte. Nach einem Lawinnenniedergang, der die beiden vorübergehend trennt, kommt es dann aber zum Happy-End, rechtzeitig zu Ostern in einem Narzissenfeld.

Stadtannäherung: Kurt Früh gebührt das Verdienst, den Schweizer Film in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre allmählich an den städtischen Alltag herangeführt zu haben. Die direkt dem Film «*Bäckerei Zürrer*» (1957) entnommene Einstellung (Bild 5) unterscheidet sich grundsätzlich von den bis anhin zur Sprache gekommenen Aufnahmen. Der Blick in die Zürcher Langstrasse pulsiert geradezu von Leben: Eben ist ein Trolleybus vorbeigefahren, am rechten Strassenrand steht ein Lieferwagen und davor ein Motorrad, an dem sich ein Mann zu schaffen macht. Ob die Lichter am linken Bildrand zu einem Schaufenster oder zu einem weiteren Fahrzeug gehören, lässt sich bei der Qualität der Reproduktion nicht eindeutig bestimmen. Klar erkennbar sind jedoch Passanten und ein Milchkarren auf dem Trottoir, welches das ganze rechte Bilddrittel einnimmt, sich aber, zugunsten einer Häuserfassade, nach hinten perspektivisch verjüngt.



zess selbst: Vorgeführt werden also die Einlieferung der Milch in die Käserei oder ein mit Kartoffeln gefüllter Korb in der Hand einer kräftig zulängenden Magd, die dem jungen Bauern am Hofbrunnen schöne Augen macht. Die eigentliche Produktion des Emmentalers wird übergangen, dafür kommt der Transport der fertigen Käseläibe in einer langen Sequenz mit Ross und Wagen, vor dem Kranz der Berner Alpen, ausgiebig ins Bild. Dabei leisteten die Filmemacher ganze Arbeit: Zu einem Zeitpunkt, da unter dem Stern der anlaufenden Hochkonjunktur anonyme Wohnblöcke

serienweise erstellt wurden, wenn auch noch nicht unbedingt im Emmental, brachten sie es fertig, selbst in Totalen keine einzige Telefonstange ins Bild zu kriegen.

Die anderen Alpen: Der neue Schweizer Film mochte sich mit solchen Klischeevorstellungen nicht länger abfinden. Das Szenenbild aus Fredi Murers «*Wir Bergler in den Bergen*» aus dem Jahr 1974 (Bild 7) macht den Wandel deutlich: Der Aufstieg zweier Knechte zu einer Alp des Maderanertals hat nichts Grandioses mehr an sich; es gibt keine geschmückten Leitkühle, die

Eine ländliche Welt ohne Telefonstangen und ohne Darstellung des Arbeitsprozesses: «Käserei in der Vohfreude» (1958)



Wieder in den Bergen: Szenenbild des Radio- und Fernsehens in «*Wir Bergler in den Bergen*» (1974)

Tanz aus der Deutschschweizer Erntegespinnerei: «*Alcornoque*» (1942)



standort ist sehr bewusst gewählt, er macht das Bild zu einer Chiffre für das Leben in diesem Lande im letzten Fünftel dieses Jahrhunderts: Allenthalben wird vorge-spurt und reglementiert, alles und jedes wird einge-ordnet. Eine fast unüberblickbare Reihe von Verkehrs-signalen, viele davon mit Verboten, führt zum Flucht-punkt des Bildes. Gleichförmige Schilder bezeichnen die Zufahrtswege zu Ortschaften, die sich als Teil der Mittellandagglomeration auch kaum mehr unterschei-den lassen. Für die Kategorie der Fussgänger, zu de-nen die beiden Frauen eigentlich gehören, hat man auf der gegenüberliegenden Strassenseite einen speziellen Weg angelegt, unter dunklen Bäumen, die vorläufig dem Verkehr getrotzt haben. Eindrücklich ist die Lee-re des Bildes: Der Kastenwagen am linken Bildrand ist zur Hälfte angeschnitten, und er steht wohl weniger für Warenaustausch als Mittel der menschlichen Kom-munikation als vielmehr dafür, dass die menschlichen Beziehungen immer mehr auf ihren materiellen Tauschwert reduziert werden. Tanners Bild ist ein Aufschrei. Eine Rückkehr zum «guten Alten» wird es nie mehr geben: Das Schützenhaus rechts im Bild, das für das Vergangene steht, ist ebenfalls angeschnitten, und seine Läden sind fast alle geschlossen. ■

Annäherung an den städtischen Alltag in den späten 50er Jahren: «Bäckerei Zürrer» (1957)

diesen Arbeitsalltag verklären. Unter den grossen Lasten, die die beiden Männer bergauf schleppen, stehen nicht allein die schwere Truhe oder das hölzerne Butterfass ins Auge, sondern auch die drei Regenschirme. Erfahrungsgemäss verheisst der Bergsommer witterungsmässig wenig Gutes, und auch an diesem Tag ist es bald schwül, bald wieder nasskalt. Schon jetzt ist das helle Hemd des vorderen Mannes völlig durchnässt, durchnässt von Schweiss, aber auch vom Nieselregen, der die ganze weitere Umgebung verhüllt. Beide Männer haben Schirmmützen gegen den Regen aufgesetzt, so ist wenigstens ihr Gesicht einiger-massen geschützt. Mit Holzstöcken versuchen sie etwas mehr Halt auf dem glitschigen Felspfad zu gewinnen. Ihr Weg ist nicht ungefährlich, denn ob der Drahtzaun im Hintergrund einen Sturz aufzufangen vermöchte, ist mehr als fraglich. Sicher sind die Voraussetzungen für die Übersiedlung auf die Alp nicht ideal. Doch es gibt in diesem Moment keinen andern Weg; die weni-gen Weiden rund um das Dorf sind erschöpft, das Vieh muss für drei Monate auf die Alp, auch wenn man jetzt schon weiss: Ökonomisch gesprochen werden die drei Monate auf der Alp nichts abwerfen; am Ende der Rechnungsperiode wird jeder Bauer für jede der drei Dutzend gesömmerten Kühe mehr als zweihundert Franken draufzulegen haben, obschon ein Knecht pro Monat auch nicht mehr als tausend Franken Lohn erhält. Die Berglandwirtschaft ist unrentabel. Aber welche andere Wahl bleibt den Bauern des Dorfes Bristen im Maderanertal? Ihre kleinen Güter sind teilweise schwer verschuldet, doch sie, die hier aufgewachsen sind, können nicht einfach ihre «Hei-metli» verlassen. Sie können auch nicht, wie es viele der jungen Dorfbewohner tun, täglich ins Urner Haupttal hinunter zur Arbeit fahren. Diese Strasse ins Tal wird mit grossem Aufwand für den Pendlerverkehr unterhalten. Hinauf zur Alp gibt es keine dermassen ausgebaute Verbindung; die beiden Knechte müssen den mühsamen Weg zu Fuss gehen.



Harte, unrentable Bergbauernwelt ohne idyllische Beschönigung: «Wir Bergler in den Bergen» (1974) und unwirtliche Agglomerations-landschaft (Bild links) in «Messidor» (1979)

No Man's Land: Zwei junge Frauen machen Auto-stopp. Sehr glücklich sehen sie nicht aus dabei, weder die Brillenträgerin mit dem kurzen, blonden Haar links noch ihre etwas kleinere, dunkelhaarige Begleite-rin rechts (Bild 8). Unwirtlicher könnte die Umgebung auch kaum sein, in die es die beiden Hauptfiguren aus Alain Tanners «Messidor» (1979) verschlagen hat: eine mindestens vierspürige Hauptstrasse, auf der eben wieder ein Automobilist vorbeigerast ist. Der Kamera-



Dr. Felix Aeppli ist (Film-)Historiker und lebt in Zürich.