Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 35 (1984)

Heft: 1

Artikel: Bilder der Schweiz im Schweizer Film

Autor: Schlappner, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393526

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: 01.02.2026

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

MARTIN SCHLAPPNER

Bilder der Schweiz im Schweizer Film

Ohne den Anspruch auf thematische Vollständigkeit erheben zu wollen, unternimmt es der Autor in dieser Skizze, einen Überblick über die Entwicklung des Schweizer Films seit den dreissiger Jahren unter dem Gesichtspunkt der Vorstellungen zu vermitteln, welche die Filmemacher in ihren Werken von der Schweiz als Nation, als Volk und politische Gemeinschaft jeweils entwerfen. Themen wie Vaterland und Heimat, Geschichte und Gesellschaft, allgemeine Politik und soziale Wirklichkeit stehen dabei im Vordergrund. Untersucht wird auch, in welchen Kategorien und Bildern sich ein schweizerisches Selbstverständnis im Wechsel dieser Entwicklung des Films darstellt. Versucht wird dabei, die älteren und neueren Filme in Thema und Gestaltung miteinander zu verbinden.

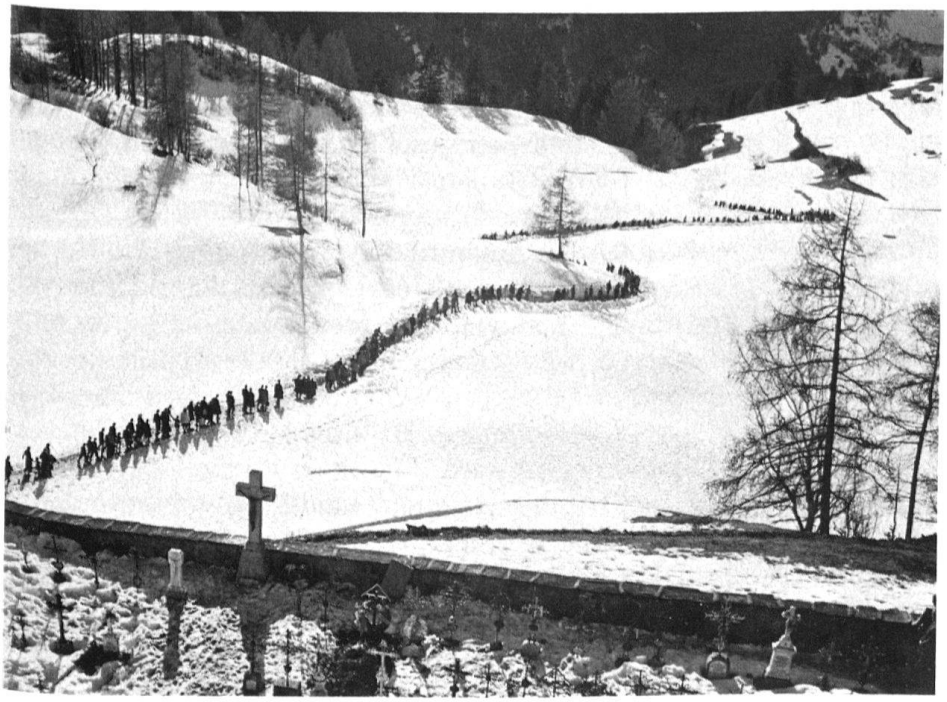
I

«Es heisst, im Zentrum des Wirbelsturms herrscht tiefe Stille»: das sagt in Thomas Koerfers Spielfilm «Glut» (1983) Hanna Drittel, die Jüdin aus Polen, die als Kind während des Zweiten Weltkrieges zeitweilig in der Schweiz Aufnahme gefunden hatte. Dieser Satz, so macht Thomas Koerfer in den Bildern und Tönen seines Films erlebbar, treffe zu auf die Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Er erzählt, stilisierend und immer wieder die Ebenen von Wirklichkeit und Traum, von Vergangenheit und Gegenwart wechselnd, die Geschichte einer Kindheit in jenen Jahren, des Knaben Andres, Sohn eines Maschinen- und Waffenindustriellen, der bis in den privatesten Bereich von den politischen Verhältnissen, vom Benehmen seines Vaters als Unternehmer, von der Doppelmoral des offiziellen politischen Verhaltens der Schweiz geprägt wird. «Glut» hadert mit der Schweiz, indem blossgelegt wird, wie ein Unternehmer, der sich einerseits sehr stark mit Kultur auseinandersetzt, anderseits in grossem Umfang Waffen nach Deutschland liefert, und indem die Argumente darzustellen versucht wird, die diese Exporte rechtfertigen sollen. «Ich sehe in diesen Erklärungen», sagt Thomas Koerfer, «die ich zum Teil nachvollziehen kann, auch Vorwände, die ich in meiner Moral nicht akzeptieren kann ... dies ist der Punkt, in dem ich mit der Schweiz hadere.»

Abb. 1

«Glut» ist der jüngste Spielfilm, der die Wandlungen markiert, die im Filmschaffen der Schweiz vor sich gegangen sind, seit bei den Filmemachern jener Generationenwechsel stattgefunden hat, den im Jahre der Landesausstellung 1964 in Lausanne Henri Brandt mit seinen Kurzfilmen «La Suisse s'interroge» signalisierte. Die Schweiz als Vaterland, das Vaterland als Mythos seiner Gründung und als geschichtliche Wirklichkeit, Verteidigungswert gegen die Arglist der Zeit, steht nicht mehr so sehr als Thema im Vordergrund, wie das in den dreissiger und vierziger Jahren der Fall war, oder der Blick auf dieses Thema hat sich gründlich verändert. Besinnung auf vaterlän-

1 Szenenfoto aus Thomas Koerfers Film «Glut», 1983.



2 Szenenfoto aus Leopold Lindtbergs Film «Die letzte Chance», 1945.

dische Ursprünge, wie sie Emil Harder 1924 mit seinem grossen Historienfilm «Die Entstehung der Eidgenossenschaft» wecken wollte, ist dem Fragen nach den Ursachen des Unbehagens in einem Land gewichen, das, wie Thomas Koerfer es formuliert, an das Land der verborgenen Glut erinnert: «Haben andere Länder ihre Vulkane, so hat die Schweiz ihr schroffes Felsgestein.»

II

«Glut» bietet sich an – wie freilich viele andere Filme der jüngeren Schweizer gleichermassen –, die Linien der Zusammenhänge zurückzuverfolgen in die Jahre vor und während des Zweiten Weltkrieges, in diese von den Älteren in ihrem Gedächtnis bewahrten und in der Erfahrung behüteten Jahre des nationalen Zusammenrückens,

als der Nationalsozialismus seine aggressive Politik in die Tat umsetzte und die Besinnung auf schweizerische Eigenständigkeit als Pflicht der nationalen Selbstbewahrung unser Bewusstsein durchsäuerte.

Damals kamen auf dem Hintergrund des politischen Spannungsfeldes in Europa Filme zustande, die das Bild der Schweiz begründeterweise auf die Bedrohung ihrer nationalen Existenz fixierten, und ebenso selbstverständlich auf die militärisch organisierte Abwehr dieser Bedrohung: man denke an Spielfilme wie «Füsilier Wipf» (1936) und «Landammann Stauffacher» (1941) von Leopold Lindtberg, an Dokumentarfilme wie «Le défilé de la 1re division» (1937) von Georges Duvanel, «Notre armée» (1939) von Arthur Porchet und «Wehrhafte Schweiz» (1939) von Hermann Haller.

Freilich erschöpfte sich das Bild der Schweiz, wie es sich auf Grund etwa der Freiheitskämpfe der alten Eidgenossen am Morgarten und als Mythos der Freiheit überhaupt darstellte, keineswegs in der vaterländischen oder soldatischen Heldengebärde. Gerade die Filme von Leopold Lindtberg – um beispielhaft bei diesem einen Künstler zu verweilen – zeigten in der Wahl der Stoff allein schon eine andere Perspektive auf das Selbstverständnis des Landes – auf ein Selbstverständnis, das in seiner geschichtlich begründeten Gegebenheit freilich auch von den jungen Filmemachern auf seine Echtheit hin abgeklopft wird. Dennoch, Leopold Lindtbergs im Grunde einziges und immer aufs neue abgewandeltes Thema war die Humanität, und diese klargemacht eben auch in der Konfrontation des bösen Tages, der arglistigen Gegenwart mit den Idealen der Menschenwürde, der Toleranz und der Freiheit.

III

Es ist nicht zu verkennen, dass Leopold Lindtbergs ganz persönliches Thema sich im Kern traf mit jenem missionarischen Anliegen, das den Schweizer Film während des Krieges noch und dann in den zehn Jahren danach zu bestimmen sich anschickte: Neutralität und Solidarität waren die politischen Stichworte, die Schweiz als Land des Asyls, des Roten Kreuzes, der humanitären Teilnahme. Man wird Thomas Koerfers «Glut», insoweit es darin um die Geschichte auch eines Mädchens geht, das in die Schweiz gerettet werden konnte, zweifellos mit Leopold Lindtbergs «Marie-Louise» (1943) in Beziehung setzen dürfen und dabei feststellen können, dass im Film des Älteren ein klassisches Beispiel dafür gegeben ist, was diese Kinder in ihrem Gastland fanden: Liebe und unzweideutige Hilfsbereitschaft. In Thomas Koerfers Film dagegen nimmt sich das Guttun, unter den Umständen des grossbürgerlichen Hauses betrachtet, als blosse Rolle aus.

Es wäre allerdings verfehlt, die Zusammenhänge übersehen zu wollen, die es zwischen «Glut» und auch «Die letzte Chance» von Leopold Lindtberg gibt: Natürlich bliebe die Sache vordergründig, wollte man in dem Film mit den Flüchtlingen, die aus Italien sich in die Schweiz retten können, eine blosse Beschönigung des schweizeri-

Abb. 2

3 Szenenfoto aus Markus Imhoofs Film «Das Boot ist voll», 1980.

schen Selbstverständnisses von Humanität und Solidarität befehden. Die Schweiz erscheint da, als sie nach langem Marsch über die Berge endlich ins Blickfeld der Flüchtlinge gerät, durchaus böserweise als ein Land, das sich hinter einem Drahtverhau von Reglementierungen verschanzt hat. Durchaus also wird auch in diesem Film, der in der Zeit seiner Entstehung keineswegs das Wohlwollen der zivilen und militärischen Behörden genoss, die Zweideutigkeit der politisch-moralischen Position unseres Landes aufgezeigt – wenn gewiss eher nur skizziert als wirklich ausgeführt.

Man wird aber zu betonen haben, dass «Die letzte Chance» unter der Perspektive der Zeitgenossenschaft, des Entschlusses zur nationalen wie individuellen Gewissensprüfung und der politischen Aktualität sowohl in ihrem künstlerischen Stil wie in ihrem moralischen Gestus mit jenem Neorealismus übereinstimmt, der gleichzeitig in Italien das Filmschaffen umzugestalten sich anschickte. Und es ist wohl auch die Beschäftigung mit dem Neorealismus der Italiener, der seinerseits die Generation der jüngeren Filmemacher in der Schweiz in Bewegung gesetzt hat, welche nun wiederum den Blick dafür geöffnet hat, in welchem Mass der Schweizer Film seit den frühen sechziger Jahren in Verbindung mit dem älteren Film in unserem Land steht – trotz der zeitweilig lautstark vertretenen Ideologie, es habe einmal – wann? – ein Jahr Null gegeben.

IV

Dass dem so ist, tut in besonderer Art Markus Imhoofs «Das Boot ist voll» (1980) kund. Der Stoff dieses Films ist der nämliche, den man aus der «Letzten Chance» kennt, anders allerdings ist die Perspektive auf die geschichtliche Situation und das politisch-moralische Verhalten der Schweiz, das heisst vorab ihrer Behörden, die von Abb. 3

Markus Imhoof der deutsch-freundlichen Gesinnungsneutralität bezichtigt werden. Markus Imhoof hat, wie Friedrich Dürrenmatt es formulierte, in seinem Film die von uns angeblich bewältigte Vergangenheit nicht ins Teuflische umgedichtet, bloss die Mythen habe er fortgeblasen, mit denen «wir nicht nur unsere Vergangenheit vernebeln, auch unsere Gegenwart».

Die Kritik von Markus Imhoof an der Flüchtlingspolitik ist hart, härter freilich nicht, als sie schon in Geschichtswerken und anderen Publikationen ausgefallen ist. Sie ist als gerecht ohne Widerspruch hinzunehmen, so schmerzlich sie auch ist, und sie hat ihre Bedeutung, wiewohl sehr wahrscheinlich kaum ihre Wirkung für die Gegenwart, insofern sie den Stachel in uns umdreht, das Bewusstsein der Schuld wachhält, die wir begangen haben. In seiner Art einer eher naturalistischen Dramaturgie, die sich von Thomas Koerfers Stilisierung unterscheidet, zeugt auch Markus Imhoof für ein Bild der Schweiz, die sich dagegen zur Wehr setzt, Schuld auf sich genommen zu haben. Die Spielfilme – von geringen Ausnahmen abgesehen, die Unterhaltung als ein Mittel des Eskapismus pflegen – dringen alle in jene Problemkreise ein, die es zu entwerfen, zu recherchieren und analysieren gilt, soll die Schweiz sich nicht in der selbstgerechten Annahme von ihrer Schuldlosigkeit weiterhin sonnen.

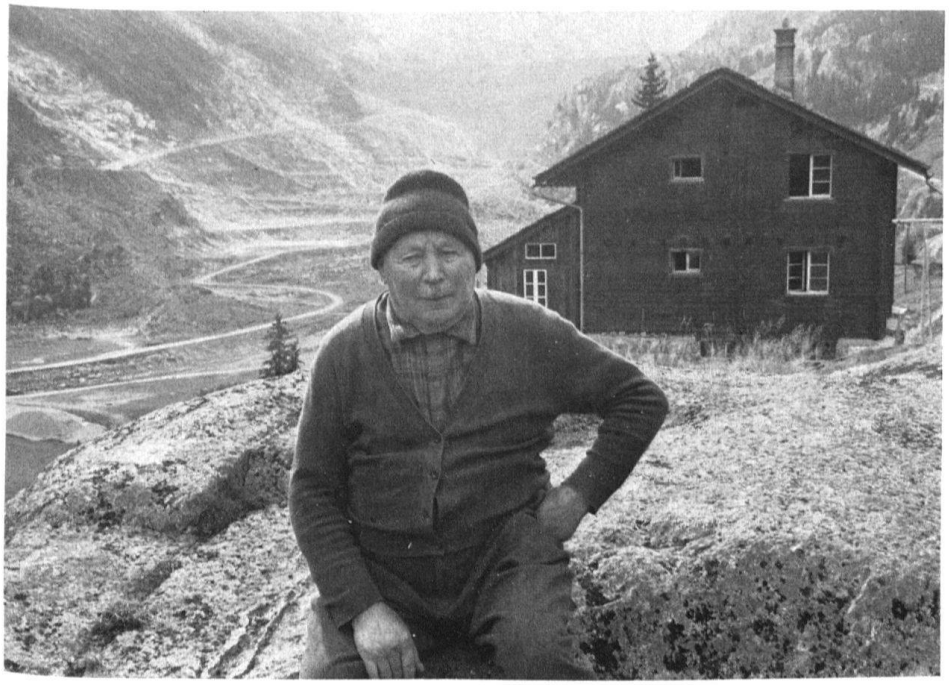
V

Unmittelbarer als im Spielfilm, der das Element des Dramatischen und Erzählerischen und damit der Unterhaltung in einem stets mehr oder weniger vorhandenen kulinarischen Sinn als Vehikel der Aussage benützen muss, besteht im Dokumentarfilm – seit Henri Brandts «Quand nous étions petits enfants» (1961) und Alexander J. Seilers «Siamo Italiani» (1964) – das Anliegen bei aller Vielfalt der Stoffe und Themen in der analytischen Interpretation der gesellschaftlichen Zustände der Schweiz. Analyse und Interpretation implizieren immer auch Kritik, und diese wiederum hat ihren Ursprung in ideologischen Denk- und Verhaltensweisen.

Der schweizerische Dokumentarfilm ist, ohne das hier auf einzelne Beispiele näher eingetreten werden könnte, – obgleich einzelne Titel wie «Les apprentis» (1963) von Alain Tanner, «Die grünen Kinder» (1971) von Kurt Gloor, «Schweizer im spanischen Bürgerkrieg» (1973) von Richard Dindo, «Die letzten Heimposamenter» (1973) von Yves Yersin oder «Wir Bergler in den Bergen sind nicht schuld, dass wir da sind» (1974) von Fredi M. Murer Signale setzen – allgemein ausgerichtet auf Selbstprüfung und Selbstbesinnung, und das sowohl individuell wie gesellschaftlich und politisch. Der Stoss richtet sich gegen ein Selbstgefühl der Schweiz und der Schweizer, das mit seiner vorgeblichen Verbindlichkeit Kritik nicht für vereinbar hält.

Abb. 4

Der Film soll an die Probleme heranführen, die uns auf den Nägeln brennen, an die Probleme der Gesellschaft und des Staates, und an dessen Doktrinen nicht nur in vergangener, historisch aber noch nachwirkender Zeit, sondern in der Gegenwart insbesondere; an



4 Szenenfoto aus Fredi M. Murers Film «Wir Bergler in den Bergen sind nicht schuld, dass wir da sind», 1974.

Kirche und Kultur, Wirtschaft und Arbeit, Schule und Haus, Liebe und Ehe. Es reihen sich die Themen weiter in erstaunlicher Flexibilität je nach Massgabe von Hochkonjunktur oder Rezession, von Wohlstandsgesellschaft und Konsumgläubigkeit, von Technisierung der Umwelt, also auch des Umweltschutzes, von Verstädterung und Entvölkerung der Gebirgstäler, von Dasein in der fortschreitenden Industrialisierung und deren Korrelaten wie Massengesellschaft und Freizeitgesellschaft, der Menschen und Probleme der Gastarbeiterschaft und der Randgruppen in ihrer fast unübersehbaren Vielfalt.

VI

Den Heimatfilm also gibt es nicht mehr, oder es gibt ihn nur (und das ausdrücklich) im Zusammenklang mit dem Begriff des kritischen Verhaltens zur Heimat. Der neue Schweizer Film, seit er sich zu Beginn der sechziger Jahre selber als Widerspruch zum älteren Film unseres Landes zu definieren begann, hat ernst gemacht mit der Erkenntnis, dass im Zeitalter der spätindustriellen Revolution, der Bevölkerungsmobilität und der Massengesellschaft nicht länger mehr ein Bild der Heimat, einer in sich geschlossenen Welt, als ein Gegenbild entworfen werden kann. Abgesagt wurde einem Film, der sentimental dieses Gegenbild gestaltet hat. Längst vorbei ist die Zeit, da der einzelne Mensch Heimat erleben konnte als Fixierung auf das in einer Landschaft geprägte Herkommen, auf deren Traditionen und Normen, auf Sitte und Brauchtum, Ethik und Weltanschauung in der akzeptierten volkstümlichen Kultur.

Die Zahl der schweizerischen Heimatfilme, meistens diffus verhangen in einem pathetischen Heimatgefühl, nur gelegentlich das Bewusstsein von Heimat formulierend als Einsicht in die Verbundenheit, die bei Angehörigen derselben Gruppe zu gleichen oder ähnli-

5 Szenenfoto aus Franz Schnyders Film «Ueli der Pächter», 1955.

chen Handlungen und Verhaltensweisen führt, ist fast unüberblickbar, seit im Jahre 1918 der erste Film dieses Genres, «Der Bergführer», produziert wurde. Vor der Einordnung in das Genre haben die meisten der nach Jeremias Gotthelf gedrehten Filme Franz Schnyders die Kunst des grossen Erzählers aus dem Emmental selber bewahrt, indem dieser das Bäuerliche und damit das Dörflich-Heimatliche seinerseits in keiner Weise auf ein irriges Wunschbild von Idyllik stilisiert hatte. Davon ist einiges auch in die Filme von Franz Schnyder eingegangen – in «Uli der Knecht» (1954) und zehn Jahre später in «Geld und Geist» vorab.

So dass man mit Überzeugung urteilen darf, dass dieses Regisseurs Filme nach Gotthelf nicht schlichtweg und alles in allem nur der Gattung Heimatfilm zuzuordnen seien; und als Heimatfilm sei dann zu verstehen ein Film, der das Heimatliche räumlich und zeitlich als bloss akzidentiell enthalte, es mit austauschbaren Klischees darstelle, weil die Orientierung an den Realitäten einer bestimmten Landschaft, einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Arbeitsmilieus nicht erfolge. Gewiss, derartige Filme, die melodramatisch bei einem süsslich applizierten Gemütsappell enden, hat Franz Schnyder – man denke an «Zwischen uns die Berge» (1956) als Beispiel – mehrere gedreht. Von ihm aber stammt auch jener politische Film «Der 10. Mai» (1957), der, wenn auch ganz aufs Private gestellt, die Ereignisse der Kriegsmobilmachung im Frühling 1940 schildert, als die Deutschen Holland und Belgien überfielen: ein Film, der in der Themenwahl über die Generationen hinweg heute von den Jüngeren durchaus anerkannt wird als ein Wegzeichen zu jener filmischen Landschaft hin, in der sie selber sich angesiedelt haben.

VII

Das, was rasch und abschätzig als Heimatfilm verworfen wird, hat in den frühen Jahren zumindest zwei Beispiele, die in die Regel der schweizerischen Sonntäglichkeit und Selbstberuhigung nicht passen wollen: «Farinet ou l'or dans la montagne» von Max Haufler, 1939 nach dem Roman «Farinet ou la fausse monnaie» von Charles-Ferdinand Ramuz entstanden, und «Romeo und Julia auf dem Dorfe» (1941) von Hans Trommer, der Novelle Gottfried Kellers folgend. Hans Trommers Meisterwerk spielt zwar authentisch in der alemannischen Landschaft, künstlerisch ist dieser Film indessen ein Werk aus der Inspiration durch den poetischen Realismus, wie Frankreich ihn in den dreissiger Jahren als Kunst des Films sui generis entwikkelt hat. Und in seiner tiefen Menschlichkeit widersprach er jenem ideologischen Optimismus der Faschisten, die des Films Vorführung an der Biennale von Venedig im Jahre 1942 diesseits und jenseits der Grenzen verhinderten. Und Max Hauflers «Farinet» anderseits war in keiner Art eine Huldigung an den durch die Alpen geprägten Sozialdarwinismus, der den Stärkeren siegen lässt, vielmehr ein Protest gegen die Repression, ein Appell an den Widerstand gegen die Normen und Gesetze, ein hohes Lied auf den Rebellen gegen die im schroffen Felsgestein der Schweiz eingemauerten Gesellschaft.

Als Kurt Gloor zu Beginn seiner Filmarbeit seinen kleinen Dokumentarfilm «Landschaftsgärtner» (1969) hohnvoll Franz Schnyder widmete, traf er mit diesem (und diesen nicht ganz zu Recht) auch eine Epoche des früheren Schweizer Films, jenes Gebirgsfilms, der seit «Bergführer Lorenz» von A. Kägi (1932) über «SOS Gletscherpilot» (1959) von Victor Vicas bis zu «An heiligen Wassern» (1966) von Alfred Weidenmann die Mentalität der naturburschenhaften Hemdsärmeligkeit, der Selbstbeweihräucherung des Alpinisten als des virilen Mannes, der Mythisierung von Gipfeln und Gletschern als des Ortes der Unbeflecktheit misslich darstellte. Die Welt des Gebirges – es sei denn, sie werde über die Existenzbedingungen der Bergbevölkerung kritisch hinterfragt wie in Fredi M. Murers «Wir Bergler sind nicht schuld...» oder in Xaver Kollers Spielfilm «Das gefrorene Herz» (1979), nach einer Novelle von Meinrad Inglin, oder sie werde in Wahrheiten von Sage und Märchen einbezogen wie zuletzt in Peter Schweigers «Die verborgenen Tänze» (1982): diese Gebirgswelt ist aus dem Schweizer Film zwar nicht als Landschaftshintergrund, aber als Ort der Selbstbegegnung und vor allem der Selbstbestätigung verschwunden. Symbol dafür ist der alte Mann, Knecht auf einem Hof im Gros-de-Vaud, in Yves Yersins Spielfilm «Les petites fugues». Abb. 6
Pipe, der entdeckt, dass er sein Leben hindurch seinen eigenen Möglichkeiten entfremdet worden ist, wird vom Matterhorn, als er endlich in einem Helikopter um dieses herumfliegen kann, gelangweilt.

VIII

Ausbrüche aus dem Gewohnten, Zwingenden und Lästigen, aus der Gesellschaft, die Leistung fordert. Ausbruch der Greise: der alte Knecht in «Les petites fugues» entdeckt sich selber, indem er mit

6 Szenenfoto aus Yves Yersins Film «Les petites fugues», 1979.

neuen Augen (und mit Hilfe einer Photokamera) seine engste Umgebung endlich wahrnimmt. Und Kurt Gloor lässt in «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» (1976) den verwitweten alten Schuhmacher, der sich weigert, seine Wohnung zu verlassen, ausschweifen in die Utopie, auf eine Reise, die vielleicht zum Ziel, in die Freiheit von Zwängen, führt.

Ausbrüche auch sonst, und das vor allem in den Filmen der Romands, die als erste den Ruf des neuen Schweizer Films begründet haben. Prüft man das bisherige Werk sowohl von Alain Tanner als auch seines Altersgefährten Claude Goretta, so fällt auf, dass das Weggehen, das Aussteigen, der Rückzug oder der Ausbruch als Thema immer wiederkehren: in ihnen sammeln sich paradigmatisch die Handlungen und das Verhalten der Figuren.

In «Le fou» (1970) von Claude Goretta nimmt ein braver Arbeiter, der krank wird, als man ihn aus dem Beruf verabschiedet, Rache, und sein Geist verwirrt sich mehr und mehr – es ist dieser Georges Plond zweifellos ein Opfer der Gesellschaft, die den Überfluss produziert und den Menschen an diesem Überfluss zugrunde gehen lässt. Man wird bis hin zu Claude Gorettas jüngstem Film «La mort de Mario Ricci» die Thematisierung dieser Kritik an der schweizerischen Gesellschaft, ihrer Erstarrung in Leistungsdrang und moralistische Hartherzigkeit, die Thematisierung der Rebellion also auch, ob diese nun Narretei ist oder aggressive Wut oder Verschliessung ins eigene Innere, aufs neue immer und jeweils abgewandelt nach Stoff und Milieu aufspüren als tragende Struktur.

Grosse Künstler haben stets das gleiche Thema, das sie in immer anderen Spielarten darstellen: Auch bei Alain Tanner sind es die Rebellen, die im Zentrum der Geschichten stehen, Männer wie in «Charles mort ou vif», die aus dem geregelten Arbeitsleben und der

Familie ausbrechen, junge Frauen wie in «La Salamandre», die sich der Einordnung in die Leistungswelt entziehen, Ehepaare wie in «Le retour d'Afrique», die gegenüber aller gesellschaftlichen Integration Trotz anmelden. Es sind, bis hin zu Alain Tanners letztem Film, «Dans la ville blanche», Menschen, die sich halb aus Willen, halb aus Möglichkeiten, welche die permissive Gesellschaft eben doch gewährt, verändern; Menschen, die sich auch vornehmen, ihrerseits die Gesellschaft zu verändern, so in «Jonas», wo mit den Argumentierungen der neomarxistischen politischen Philosophie am unverkennbarsten operiert wird; oder Menschen, die halb aus Zufall, halb aus wildem Entschluss tabula rasa machen wollen, so in «Messidor»; und andere wiederum, die sich einfach abwenden, wie die junge Gastarbeiterin in «Le milieu du monde». Abb. 7

Immer auch die Einsicht, dass, weil die Gesellschaft sich nicht ändern lässt, die Kräfte der Beharrung vorherrschen, der Eigensinn der Schweiz, eine Idylle sein zu wollen – die zu sein sie freilich bloss vorgibt – nicht aufgebrochen werden kann. Als Folge also die Abkehr von einer Heimat, die nirgends angefasst werden kann. Und dennoch, eine Veränderung in «Dans la ville blanche»: Der Ausreisser, der Schiffsmechaniker wurde, die Dienststrenge des Schiffes satt hat und in Lissabon anarchisch Freiheit zu leben sich bemüht, wird, wenn auch völlig abgerissen, in das verpönte Land heimkehren. Bei keinem anderen geschieht diese Auseinandersetzung so sehr nach der Methode von Bert Brecht, die in die Gewissensstrenge, in die lustvolle Pflicht des Prüfens und Wägens bei diesen Romands aus calvinistischer Erziehung eingeflossen ist, wie bei Alain Tanner: es wird kaum unmittelbar erzählt, bevorzugt wird vielmehr in Bildern, die ihre zielgenau komponierte Einrichtung haben, das didaktische Aufzeigen: Von der Realität wird abgerückt, damit sie auf dem Um-

7 Szenenfoto aus Alain Tanners Film «Messidor», 1978.

weg der Verfremdung wieder eingeholt werden kann, das Einholen sichert die Reflexion. Aber nie überwuchert, gerade im Werk von Alain Tanner nicht, die Didaktik, stets ist sie eingebunden in jene Poesie des Bildes, eine melancholische Poesie, die ihre Anlässe konkret in den Dingen, den Gesichtern, den Landschaften findet.

Résumé

Sans vouloir prétendre à l'exhaustivité en ce qui concerne la thématique, l'auteur entreprend ici un tour d'horizon qui présente le développement du cinéma suisse depuis les années trente et qui se base sur la manière dont les cinéastes, au travers de leurs œuvres, conçoivent la Suisse en tant que nation, en tant que peuple et communauté politique. Des thèmes tels que la patrie, le pays, l'histoire, la société, la politique en général et la réalité sociale y occupent le premier plan. Les catégories et les images à travers lesquelles s'exprime cette conscience de soi dans le courant de l'évolution du film font également l'objet d'une étude. Par la même occasion l'auteur tente d'établir un lien entre les vieux films et les films plus récents à un niveau thématique et formel.

Riassunto

L'autore si propone di riassumere in questo saggio la storia del film svizzero dagli anni Trenta fino ad oggi polarizzando la sua attenzione sull'immagine che i cineasti hanno inteso trasmetterci della Svizzera in quanto nazione, popolo e comunità politica. Vengono considerati in primo luogo temi quali la patria e il Paese, la storia e la società, la politica e la realtà sociale. Inoltre esamina le categorie e le metafore attraverso le quali venne illustrato il concetto d'identità degli svizzeri nel corso dell'evoluzione della cinematografia. Egli intende, oltre a ciò, stabilire un collegamento fra i film più vecchi e quelli moderni attraverso l'osservazione delle analogie di contenuto e struttura.

Abbildungsnachweis

1, 3, 6: Cactus Film, Zürich. – 2, 5: Archiv der «Neuen Zürcher Zeitung», Zürich. – 4: Filmpool, Zürich. – 7: Citel Films Distribution S.A., Genève.

Adresse des Autors

Dr. Martin Schlappner, Filmredaktor, Steinhaldenstrasse 73, 8002 Zürich