

Zeitschrift: Rote Revue : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur
Herausgeber: Sozialdemokratische Partei der Schweiz
Band: 78 (2000)
Heft: 4

Artikel: Zur politischen Ikonographie des bäuerlichen Lebens
Autor: Hediger, Vinzenz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-341547>

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: 11.01.2026

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

Zur politischen Ikonographie des bäuerlichen Lebens

Die Darstellung des bäuerlichen Lebens nimmt im schweizerischen Filmschaffen der letzten vierzig Jahre eine zentrale Stellung ein. Vor allem Dokumentarfilme befassen sich immer wieder mit der agrarischen Lebensform, unbesehen davon, ob sie nun in der West- oder in der Deutsch-

Vinzenz Hediger

schweiz gedreht wurden. Von Henry Brandt bis Stéphane Goël und von Fredi M. Murer bis Erich Langjahr reicht der Bogen der filmischen Auseinandersetzung mit den Bauern, und die entsprechenden Themen und Motive sind so gebräufig, dass einem leicht entgehen kann, wie bemerkenswert diese Fixierung aufs Bäuerliche eigentlich ist.

Bemerkenswert ist sie in zweierlei Hinsicht. Zum einen handelt es sich um ein spezifisch schweizerisches Phänomen; im italienischen oder deutschen Filmschaffen ist sie nicht zu beobachten. Zum anderen ist die Privilegierung des Agrarischen bemerkenswert, weil sie historisch und statistisch gesehen jeder Grundlage entbehrt. Die Schweiz war bereits am Ausgang des 18. Jahrhunderts das am stärksten industrialisierte Land Kontinentaleuropas¹, und mit einem Anteil der Bauern an der arbeitenden Bevölkerung von drei Prozent bewegt sich die Eidgenossenschaft seit längerer Zeit schon im europäischen Durchschnitt.

¹ Vgl. dazu Jean-François Bergier, *Naissance et croissance de la Suisse industrielle*, Bern 1974.

Verstehen lässt sich die aussergewöhnliche Intensität der Auseinandersetzung mit dem Agrarischen als Ausdruck einer kulturspezifischen Aufladung der bäuerlichen Motivwelt, die unter anderem mit der Entwicklung der Schweiz hin zum Nationalstaat zusammenhängt. Die moderne Schweiz entstand aus dem Versuch, eine Reihe von politischen und kulturellen Gegensätzen in einem hochgradig partizipatorischen Staatsmodell auszubalancieren. In den ersten vierzig Jahren seines Bestehens legitimierte sich dieses politische Gebilde durch eine Ineinssetzung von Staatswesen und liberaler Tradition. Die Integrationskraft dieser Vorstellung erwies sich aber auf die Dauer als zu schwach. An ihren Platz setzte man deshalb zu Beginn der 1890er Jahre eine nationale Mythologie, die zugleich den Gegensatz zwischen liberalen und katholisch konservativen Kräften überbrücken und dem Internationalismus der sozialistischen Bewegungen entgegenwirken sollte. Als Einheit von Sprache und Kultur konnte man die Schweiz nicht definieren, und so verfiel man darauf, die nationale Identität des Landes auf einer Identifikation von nationaler und bäuerlicher Kultur aufzubauen. «Schweizervolk, aus dem Bauernstande bist Du hervorgegangen, in ihm ruht Deine Eigenart, Deine Kraft, Deine Zukunft» fasste Ernst Laur, der langjährige einflussreiche Präsident des Bauernverbandes, bei einer Rede aus Anlass der Landesausstellung von 1939 den erzählerischen Kern dieser Identitätspolitik zusammen.

Die bäuerliche Kultur als nationale Kultur, und der selbstversorgende, unabhängige Bauer als *citoyen modèle* eines demokratischen Staatswesens, das seine Vitalität gerade auch der ökonomischen Autonomie seiner Bürger verdankt: Politische Leitvorstellungen dieser Art haben nicht zuletzt die Konsequenz, dass sie künstlerischen und medialen Darstellungen des bäuerlichen Lebens einen zusätzlichen Sinn verleihen. Sie schaffen einen zusätzlichen Rahmen ihrer Interpretation und überführen sie in den Bereich einer politischen Ikonographie. Als ikonographisch bezeichnet man gemeinhin ein Zeichensystem, das eine Doppelstruktur von Repräsentation und Symbolisierung aufweist; unter politischer Ikonographie versteht man den Gebrauch eines solchen Zeichensystems zur Selbstdarstellung und Legitimation eines Staatswesens.² In vormoderner Zeit fällt diese Aufgabe vor allem der Heraldik und der Tafelbildmalerei zu. In medial verfassten Gesellschaften hingegen können verschiedene Texte Träger einer politischen Ikonographie werden. Konglomeraten von audiovisuellen Texten und künstlerischen Elaboraten kann diese Funktion zufallen, aber auch rituellen Verhaltensweisen wie Festveranstaltungen und Jubiläen sowie ihrer medialen Inszenierung und Aufbereitung. Für Dokumentarfilme über das bäuerliche Leben in der Schweiz gilt mithin das selbe wie für die Bilder Albert Ankers oder für Trachtenumzüge: Sie repräsentieren nicht nur eine Lebensform, sie symbolisieren auch politische Verhältnisse und leisten einen Beitrag zur Konstitution eines nationalen Vorstellungszusammenhangs, zur Nation als imaginärer und imaginierter Gemeinschaft.³

² Allen Ellenius, «Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation». In: ders. (Hg.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford/London 1998, S. 2–8.

³ Vgl. dazu auch Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1986. Teil einer politischen Ikonographie sind die neuen Schweizer Filme auch in einem anderen Sinn: In aller Regel wurden sie mit staatlichen Subventionen produziert, im Rahmen eines Filmförderungsgesetzes, dessen ursprüngliche Präambel aus dem Jahr 1964 festhielt, dass nur Filme von staatspolitischem Interesse gefördert werden sollten.

Augenfällig wird dies besonders dann, wenn man sich als ZuschauerIn auf eine Weise zu diesen Filmen verhält, die Rick Altman «symbolic spectatorship» nennt. Dieser Begriff benennt eine zweite Ebene der Rezeption, die über das kognitive Erfassen des Filminhalts hinausgeht: das Erfassen eines kulturspezifischen symbolischen Sinns des Repräsentierten.⁴ Der nationale Vorstellungszusammenhang, die imaginierte Gemeinschaft, ist zugleich immer auch ein Verstehenszusammenhang: Seine Angehörigen teilen ein Set von eingebürgerten und tradierten Interpretationsmustern, die den relevanten Bildwelten überhaupt erst ihren zugeordneten zweiten Sinn verleihen. Wie diese Muster im konkreten Fall virulent werden, möchte ich kurz an einem Beispiel illustrieren, einem publikumsethographischen Selbstversuch sozusagen.

Verschiedene neuere Dokumentarfilme, von Christian Iselis *Der Stand der Bauern* (1994) über Stéphane Goëls *Campagne Perdue* (1997) bis zu Erich Langjahrs *Bauernkrieg* (1998), enthalten Aufnahmen demonstrierender Bauern. Sie zeigen Landwirte, die auf dem Bundesplatz in Bern, bei Langjahr auch auf dem Bahnhofsplatz in Luzern, gegen die GATT-Verträge und die für sie existenzbedrohenden Folgen der Liberalisierung der agrikulturellen Produktion protestieren und die Polizei in Strassenschlachten verwickeln. Bevor ich diese Bilder in den Dokumentarfilmen sah, hatte ich sie schon am Fernsehen gesehen, und ich erinnere mich genau an meine spontane Reaktion: Ich war empört, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen schien mir die Anspruchshaltung der Bauern nicht gerechtfertigt, und zum anderen störte ich mich daran, dass die Bauern sich eine politische Taktik anverwandelt hatten, die militante Demonstration, die mir aufgrund meiner Sozialisation vorab als Taktik der Linken geläufig

⁴ Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 334ff.

**Dokumentarfilme
leisten auch
einen Beitrag
zur Konstitution
eines nationalen
Vorstellungszusammenhangs,
zur Nation
als imaginärer
und imaginierter
Gemeinschaft.**

**Die neuen
Bauerndemos
produzierten
Bilder, die an die
Jugendunruhen
von 1968 und
1980 erinnerten.**

war. Die neueren Bauerndemos produzierten Bilder, die nicht nur an die Bauerndemonstrationen in den Ländern der EU erinnerten, sondern – eine weit irritierendere Assoziation – an die Jugendunruhen von 1968 und 1980.

Was diese Bilder und diese Irritation bedeuteten, wurde mir allerdings erst bei der Visionierung von *Bauernkrieg* richtig klar. Vor allem gegen Ende des Films, als junge Landwirte mit rätselhaftem Lachen auf dem Gesicht vor Tränengasschwaden zurückweichen und dem Bundeshaus im Hintergrund den Rücken zukehren, handeln diese Bilder von mehr als nur der Bedrohung der wirtschaftlichen Existenz der Bauern. Sie schildern den Moment, in dem die Bauern realisieren, dass sie nicht mehr das symbolische Zentrum der schweizerischen Demokratie besetzen. Diese Bedeutungsebene hätte sich mir auch schon bei der Fernsehausstrahlung erschliessen können. Angesichts der veristischen Insistenz der langen Passagen über die Bauerndemonstrationen am Anfang und am Ende von Langjahrs Film allerdings kam ich nicht umhin, die Rolle des Medienkonsumenten zu verlassen und von der Information zum Verstehen überzugehen, zum Einordnen der Bilder in den weiteren Sinnhorizont des kollektiven Verstehenszusammenhangs, dem ich angehöre⁵.

Die Wirkung der Bilder aus *Bauernkrieg* röhrt unter anderem daher, dass sie diesen Zusammenhang nicht fraglos bestätigen, sondern ein kritisches Potenzial entfalten. Nun war der neue Schweizer Film in den siebziger und achtziger Jahren, so weit er sich mit dem bäuerlichen Leben

befasste, fast durchwegs von der Intention getragen, Kritik zu üben: Man zielte darauf ab, die aggregierten Bildwelten von Nationalmythologie und geistiger Landesverteidigung aufzubrechen und ihnen Alternativen entgegenzusetzen. Ein offenkundiger Versuch dieser Art ist Xavier Kollers Spielfilm *Der schwarze Tanner* von 1986, der im Rückgriff auf eine zeitgenössische literarische Vorlage Meinrad Inglins eine Kehrseite der geistigen Landesverteidigung aufzeigt und schildert, wie sich ein anarchisch gestimmter Bergbauer den Planwirtschaftsspielen der Aushauschlacht im Zweiten Weltkrieg widersetzt. Bedenkt man überdies, wie weit entfernt von den tatsächlichen Lebensumständen zeitgenössischer Bauern sich die Darstellung des bäuerlichen Lebens in den mythologisierenden Spielfilmen der geistigen Landesverteidigung bewegte, dann stellt es in gewissem Sinn immer schon einen Akt der Ideologiekritik dar, sich den Bauern und ihren aktuellen Lebensbedingungen dokumentarisch anzunähern. Gerade aber der Gestus des bewahren Registrierens tradierte Lebensformen hat etwas Verfängliches. Im modernitätsskeptischen Klagen über den drohenden Verlust des bäuerlichen Ideals wiederholt und bekräftigt sich die Idealisierung, zu der man sich doch eigentlich kritisch verhalten möchte. Eine Wendung ins Kritische nimmt die politische Ikonographie des bäuerlichen Lebens erst, wenn sie performativ in Frage gestellt wird: Wenn das bäuerliche Ideal filmisch so aktualisiert wird, dass die Spannung zwischen seinem normativen Gehalt und der Tatsache seiner Unrealisierbarkeit zu Tage tritt.

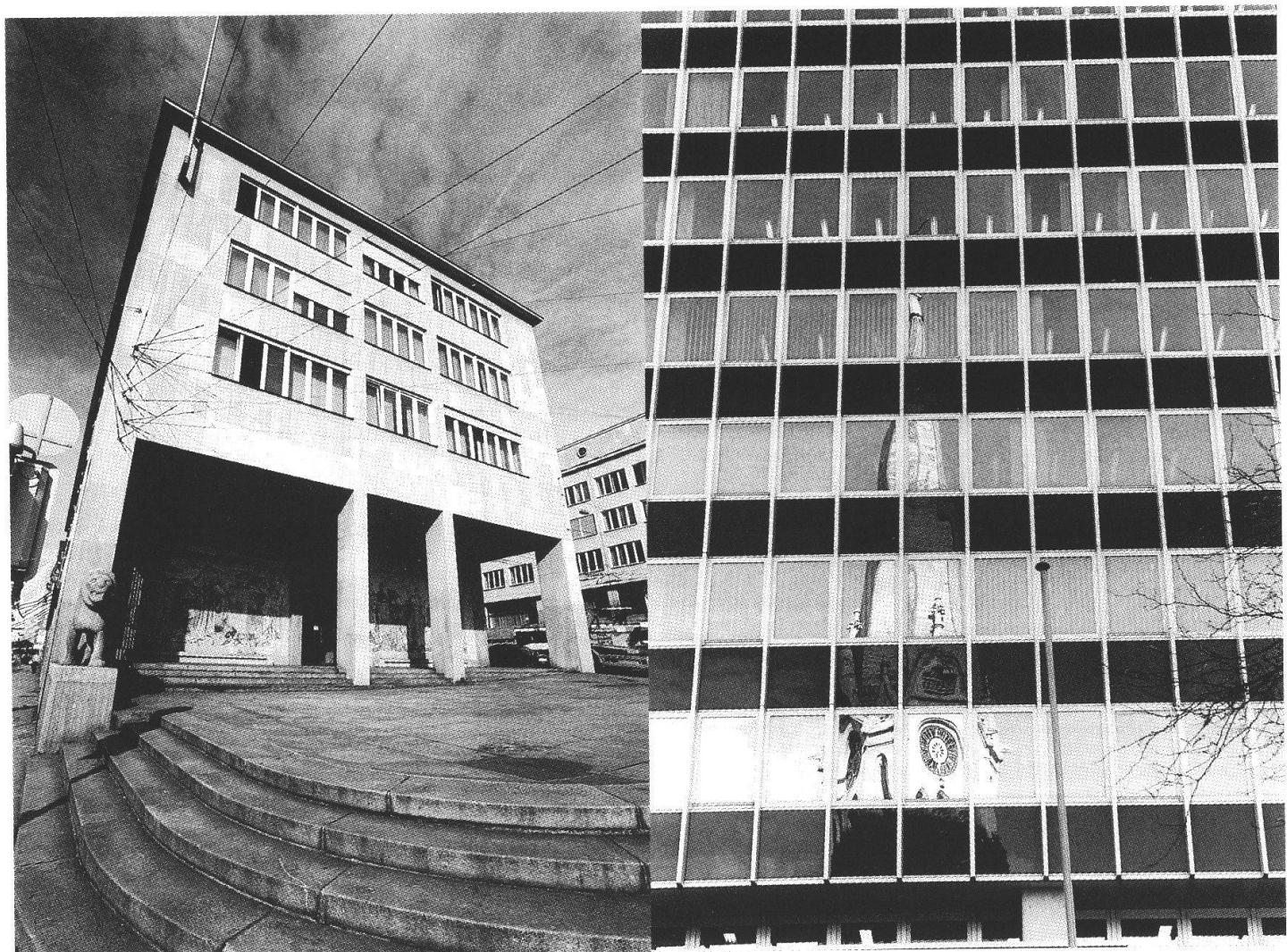
Schon seit Anbeginn unterläuft ein zentrifugaler Prozess die Vorstellung, das bäuerliche Leben habe eine Mitte und bilde die Mitte des politischen Lebens in der Schweiz. Die bewahrende Ethnographie versuchte, diesen Prozess noch durch Dichotomien wie bäuerliches/urbanes Le-

⁵ Ich will hier nicht die Ansicht vertreten, dass sich in diesem Akt des Verstehens die Intention des Autors realisiert. Ebenso wenig will ich die bekannte Behauptung wiederholen, dass es in der Natur des Mediums Fernsehen liege, Ereignisse ihres Kontextes zu entledigen und Bilder zu blassen Chiffren zu verstümmeln. Natürlich beeinflussen Programmentscheidungen das Mass an Information, das in Nachrichtensendungen vermittelt wird. Die Lesbarkeit der Bilder hängt aber auch wesentlich vom Kontextwissen der ZuschauerIn ab.

ben einzudämmen oder auch auszublenden. Langjahrs *Bauernkrieg* hingegen lässt ihn als formbildende Kraft vollends zu Tage treten. Dadurch wird seine Kritik radikal, auch wenn *Bauernkrieg* letztlich noch immer eine Elegie auf den Verlust des bäuerlichen Ideals darstellt. Langjahrs Film lässt keinen Zweifel zu, dass sich die Leitfrage seiner geplanten Trilogie, «Was ist ein Bauer?», vollends nicht mehr mit dem einstmais (in)offiziellen Mantra «Der Bauer, der Bürger, der Schweizer» beantworten lässt. Er dokumentiert vielmehr, wie akut das Bedürfnis nach einer neuen ikonographischen Selbstbeschreibung geworden ist. Denkbar, dass der Ausweg darüber führt, nicht mehr an die Tradition Gotthelfs anzuknüpfen, sondern an jene Gottfried Kellers, der in seiner Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* die «neu-alte» Schweiz nicht in den Bauern verkörpert sieht, sondern in den städtischen Handwerkern. Thomas Imbach hat mit seinen Filmen eine Fortschreibung dieser Perspektive bereits geleistet. Der Kontext,

den ich in diesem Text zu schildern versuchte, bringt es mit sich, dass auch ein Film wie *Well Done* sich zur politischen Ikonographie des bäuerlichen Lebens in bedeutsamer Weise verhält. Dass er vom Arbeitsleben von Bankangestellten berichtet, bedeutet nicht zuletzt: Er nähert sich der schweizerischen Arbeitswelt ethnographisch an, und weit und breit ist kein Bauer zu sehen. Und weil Imbach nicht den veristischen Gestus des Aufbewahrens von Wirklichkeit in langen Einstellungen pflegt, sondern in seriellen Montagen die Strukturen der Immanenz freizulegen versucht, ist dabei auch von Transzendenz nicht mehr viel zu spüren.

Vinzenz Hediger, 1969, Dr. phil. Studium der Philosophie, Filmwissenschaft und Amerikanistik. Forschungsassistent und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Betreute von 1993 bis 1999 das Filmressort für eine grössere Schweizer Tageszeitung.



Fotos: Susi Bodmer

