

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 1

Artikel: Spielarten des Mythos Schweiz
Autor: Schlappner, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932167>

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

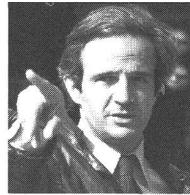
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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>



Spielarten des Mythos Schweiz

In den Schweizer Filmen der dreissiger bis fünfziger Jahre lässt sich ablesen, welche Werte, Sehnsüchte und Befürchtungen nicht nur das Kino, sondern das schweizerische Selbstverständnis einer ganzen Epoche geprägt haben.

Martin Schlapnner

Die Schweiz als Vaterland und das Vaterland als Mythos seiner Gründung, laut welcher fremde Richter im eigenen Land nicht geduldet werden sollten, die Schweiz als der Mythos ihrer geschichtlichen Wirklichkeit, die im Wehrwillen zur Unabhängigkeit und in der Abwehr der Einflüsse von aussen ideologisch gebündelt wurde, das Land als Mythos der Selbstbestätigung im Kampf gegen die Arglist der Zeit – diese Mythen sind Markierungen des Weges, den der Schweizer Film seit seinen Anfängen bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus gegangen ist.

Allerdings scheint für dieses Thema, das in den dreissiger und vierziger Jahren sich begreiflicherweise in den Vordergrund schob, um das Jahr 1960 eine Zeitgrenze erreicht worden zu sein. Damals entstand Michel Dickoffs «Wilhelm Tell – Burgen in Flammen». Das war der vorläufig letzte Film, der sich einerseits mit dieser Heldenfigur des Gründermythos und ganz allgemein mit dem ihr zugehörigen Komplex der vaterländischen Selbstdarstellung befasste. Dass die Schweiz als Vaterland und die Geschichtlichkeit dieses Vaterlandes seither als Thema nicht mehr oder einzig in Verfremdungen und kritischen Reflexionen auftauchen, hat seinen Grund in der geistigen, ideologischen und gesellschaftlich-politischen Veränderung, die mit Beginn der sechziger Jahre ins Land gezogen ist. Es sind in dieser Zeit einer anders bewerteten Geschichtlichkeit des Landes gegenüber Begriffen wie Vaterland und Heimat Skepsis, Ungeduld und auch Hohn befördert worden.

Allerdings sind Vaterland und Heimat, bei aller Verschiedenheit, die den Begriffen zugehört, schon vor dieser Wende, die in der Bewegung des 68iger Jahres kulminierte, als Erlebniswerte in Frage gestellt worden. Die während des Zweiten Weltkrieges und danach lange Jahre noch dauernde Abgeschlossenheit unseres Landes, die erklärbar ist nicht allein durch die Bedrohung von aussen, sondern auch und wohl in gleichem Mass durch die verbreitete Ideologie der Vaterlandsverehrung, hatte früh schon unter lebendigeren Geistern Unbehagen ausgelöst. So wurde denn bald schon die Absage an die Begriffe und die Erlebniswirklichkeit von Vaterland und Heimat mit der Notwendigkeit und Richtigkeit des Ausbruchs aus der Enge begründet, welche die Schweiz oft tatsächlich, aber vielfach auch nur angeblich kulturell und politisch kennzeichnet.

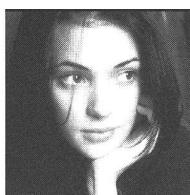
Diese Enge schliesst in sich die Gefahr der Horizontlosigkeit und der Unmasstäblichkeit, die sich immer wieder auch heute Ausdruck schafft durch die Einkapselung in die Tradition des Vaterländischen und des bloss Nationalen, wie immer dieses definiert werden mag.

Thema Vaterland

Es konnte deshalb nicht ausbleiben, dass im Schweizer Film, als er in den sechziger Jahren zu erneuern sich anschickte, das Thema Vaterland als der Ort, wo man lebt und in dessen Herkommen und Lebensformen man trotz allem verwoben bleibt, nicht mehr in der Rollenfigur eines historischen oder legendären Helden veranschaulicht werden konnte. Und dass



«Die Entstehung der Eidgenossenschaft» (1924) von Emil Harder



auch die Rolle der Bestätigung politischer und gesellschaftlicher Tradition nicht mehr vorbehaltlos aufgegriffen wurde.

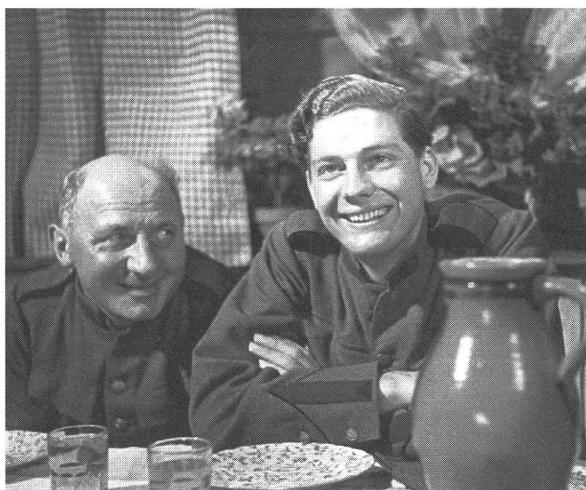
Nun ist es unbestreitbar, dass in unserem Land lange Zeit hindurch die Bedeutung und die Wünschbarkeit des Schweizer Films gleichgesetzt wurde mit der nationalen Bedeutung eines Stoffes, und wenn nicht immer auch mit nationaler Selbstbewährerücherung, so doch mit nationaler Selbstbestätigung. Die Gründe, dass solches geschah, waren im Lauf der Jahre – seit Emil Harders «Die Entstehung der Eidgenossenschaft» 1924 herausgekommen war – und bis hin zu Michel Dickoffs «Wilhelm Tell – Burgen in Flammen» (1960) immer andere; wiewohl sie immer auch übereinstimmten im Bekenntnis zu einem nationalen Selbstwert. «Die Entstehung der Eidgenossenschaft», am 17. November 1924 in Bern uraufgeführt, war der erste Schweizer Film, dem internationaler Ehrgeiz zu Gevatter stand. Zwei Aspekte sind ihm unverkennbar: Für den aus St. Gallen stammenden Amerikaschweizer Emil Harder war der Film ohne Zweifel ein Bekenntnis seiner Anhänglichkeit an die alte Heimat; für das Publikum und die Kritik in der Schweiz – soweit diese heute noch greifbar ist – bedeutete der Film den Antrieb zur Besinnung auf vaterländische Ursprünge. Zu einer Besinnung, die umso mehr für gerechtfertigt schien, als das Volk noch immer unter dem Eindruck des Zwiespalts litt, den der grosse Landesgeneralstreik 1918, am Ausgang des Ersten

sche Eigenständigkeit als Aufgabe und Pflicht der nationalen Selbstbewahrung die starke Mehrheit des Volkes durchsäuerzte: damals kamen Filme zustande, die – auf dem Hintergrund des politischen Spannungsfeldes in Europa – sich mit der Existenz der Schweiz und mit der Armee und der in ihr organisierten Wehrkraft des Landes befasste.

Es sind, um vorläufig nur Titel zu nennen, die Spielfilme «Füsiler Wipf» (1939) von Leopold Lindtberg, «S'Margritli und d'Soldate» (1940) von August Kern, «Landamman Stauffacher» (1941) von Leopold Lindtberg, «Gilberte de Courgenay» (1941) und «Wilder Urlaub» (1943) von Franz Schnyder. Es sind ferner Dokumentarfilme, «Le défilé de la 1ère division» (1937) von Charles-Georges Duvanel, «Notre armée» (1939) von Arthur Porchet, «Wehrhafte Schweiz» (1939) von Hermann Haller.

Von Wehrkraft und Dienstmüdigkeit

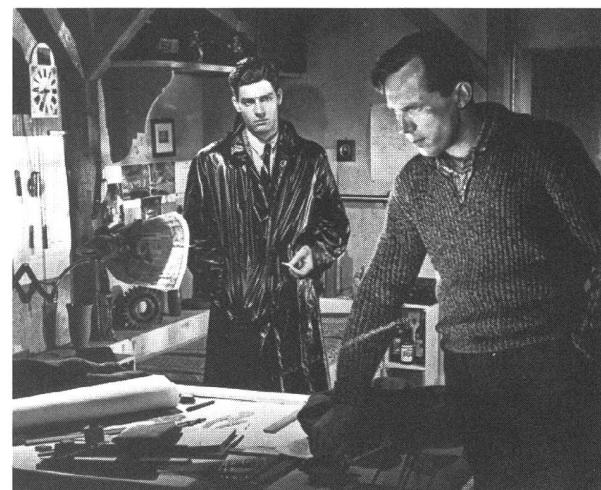
In drei Filmen hintereinander wurde das Thema der Miliz, des Bürgers als Soldat, behandelt. Nach «Füsiler Wipf» kamen, in einem Weitlauf gegeneinander angetreten, Franz Schnyders «Gilberte de Courgenay» und August Kerns «S'Margritli und d'Soldate» in die Kinosäle. Kerns Film war wohlgemeint, in der Machart jedoch unbedarf, Szenen aus dem Aktivdienst irgendwo im Jura mit Showszenen mischend, wie sie sich mit



**Heinrich Gretler und Paul Hubschmid in «Füsiler Wipf» (1939)
von Leopold Lindtberg**

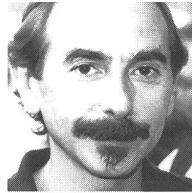
Weltkrieges, hinterlassen hatte.

Mehr als ein Jahrzehnt freilich liess man danach das Thema Vaterland unbemüht – sieht man davon ab, dass es in anderer Interpretation doch immer auch Bestandteil der Berg- und Heimatfilme war, die seit den zwanziger Jahren zahlreich gedreht wurden. Das Thema im genaueren Wortsinn tauchte, nun in anderem Zusammenhang, erst in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre wieder auf. In diesen Jahren des begreiflichen nationalen Zusammenrückens, als der Nationalsozialismus in Deutschland seine aggressive und grossdeutsche Politik in die Tat umzusetzen begann und die Besinnung auf schweizeri-



**Paul Hubschmid und Robert Trösch in «Wilder Urlaub» (1943)
von Franz Schnyder**

dem damals populären Orchester Teddy Stauffers anboten. Er liess die Kameradschaft unter Soldaten hochleben und verstand sich auf eine recht naive Art als ein Gegengewicht gegen die massiv propagandistischen Filme aus Deutschland. Auch Franz Schnyders «Gilberte de Courgenay», dessen Geschichte sich zwar im Ersten Weltkrieg, aber wiederum im Jura abspielt – dieses Mal indessen mit einer Figur, die historisch ist – huldigt der militärischen Folklore, feierte den guten Kameraden und rührte traf die Sentimentalität an, wie sie aus dem Volksgut gewordenen Lied von der guten Wirtstochter Gilberte anklingt. ►



Der einzigartige Erfolg des «Füsiler Wipf» beruhte nicht auf solcher Sentimentalität, sondern vielmehr darin, dass er vielen die Augen öffnete, weil er, im Erlebnisbereich der Miliz, über schweizerische Verhältnisse viel Information enthielt. Darunter ist zu verstehen, dass der Film, dessen Handlung eine Episode wiederum aus der Grenzschutzzeit des Ersten Weltkrieges wiedergibt, durch die Darstellung des Soldatenlebens in einer Milizarmee für das ganze Volk zu einem Spiegel eigenen Erkennens und eigener Erlebnisse wurde: des Erlebens und auch des Selbstverständnisses eines Volkes, das sich aus Bürgerpflicht zum Soldatentum bestellt sieht, doch eigentlich weder die Gebärde des Heroischen liebt, die der Film denn auch eher ironisiert, noch der Pflichterfüllung, die ja selbstverständlich ist, ein Denkmal gesetzt haben will.

In der Schar der Filme, die das Milizsystem unserer Armee zum Gegenstand haben, bilden Franz Schnyders «Wilder Urlaub», im Jahre 1943 gedreht und auf einer Erzählung von Kurt Guggenheim beruhend, eine Ausnahme. Dieser Film entwarf nicht, wie «Füsiler Wipf», aufklärerisch und sentimental ein Bild des guten Willens. Seinen informatorischen Gehalt, ebenso aufklärend wie beunruhigend, legte «Wilder Urlaub» anders fest: Er handelte – dieses Mal die Bedrängnis des Krieges, unter dem alle litten, aufgreifend – von der Dienstmüdigkeit, vom Überdruss, von der Schwermut, die sich in der Kollektivität des Soldatentums nicht besänftigen liess. Allerdings muss man anmerken, dass die heimliche Reise des Füsiliers, der seinen Truppenstandort verlässt, ihre Ursache nicht einzig im Überdruss hat, sondern ebenso in den persönlichen Nöten einer unbewältigten Herkunft.

Keineswegs also ist es so, dass der Schweizer Film im und seit dem Zweiten Weltkrieg, als die Forderungen des Tages auf Zusammenhalt und nationale Identität lauteten, ausschliesslich solcher Selbstbestätigung gedient hätte. Es war ein weiteres mal Franz Schnyder, den man auf Grund seiner zahlreichen Filme nach Romanen von Jeremias Gotthelf oft unbesehen in die Front der schlichten Heimatfilmer einordnet, der einen unbehaglichen Film herausgebracht hat. «Der 10. Mai», jenen ereignisreichen Tag aufgreifend, den 10. Mai 1940, als die Armeen Hitlers Holland und Belgien überfielen und die Schweiz ständig den Angriff gleichfalls erwartete, hat, als er 1951 auf die Leinwand gelangte, Diskussionen entfacht, wie es sie um einen Film in unserem Land vorher selten gegeben hat.

Es waren Diskussionen um seinen Stoff, seine Aussage, seine Haltung und seine Kritik, die die Selbstkritik eines Schweizers an der Schweiz war. Ablehnung trug dem Film ein, dass er, obwohl er im tiefsten eben ein vaterländischer Film war und die Geschichte eines schicksalhaften Tages nachzeichnete, kein patriotisch-pathetischer Film geworden war. Der Stil dieses «10. Mai» ist nüchtern, sachlich, ziemlich hart, und zu dieser Nüchternheit gehört, dass er den starken nationalen Fundus an moralischer Kraft, die an jenem Tag trotz allem Versagen an die Oberfläche kam, ohne Überschwang, aber dennoch kräftig spürbar macht; dass er aber – und das ist jener Moralität angemessen, die nicht verleugnet wurde – auch die Schwächen aufdeckte, die damals blosslagen. «Der 10. Mai», gedreht lange bevor in der Schweiz historisch-wissenschaftliche und publizistische Beschäftigung mit der eben auch schlimmen Vergangenheit und mit den bösen Versäumnissen lebendig wurde, rief alle jene Leute auf den Plan, die meinten und meinen, es gehe nicht an, unsere Schwächen so hart aufzuzeigen, vielmehr sei es Aufgabe, die nationale Existenz in ihrer unangefochtenen Identität zu feiern.

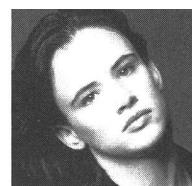
Beherrschende Figur: Leopold Lindtberg

Während anderthalb Jahrzehnten, zwischen 1935 und 1950, wurde die Filmszene Schweiz von einem einzigen Filmmacher beherrscht – von Leopold Lindtberg. Während des Krieges dann, im Jahre 1941, unternahm es Lindtberg in «Landammann Stauffacher», im historischen Ereignis der Schlacht am Morgarten (1315), den Mythos der Freiheit und die Realität des Freiheitskampfes der vier Waldstätte zu deuten. Den Stauffacher spielte Heinrich Gretler – es war das eine seiner Filmrollen, die ihm, nach dem Protagonisten in «Wachtmeister Studer»

(nach dem Roman von Friedrich Glauser, ebenfalls von Lindtberg gedreht), im Allgemeinbewusstsein für den Schweizer Film repräsentativ machte. Es war eine jener Rollen des nationalen Heldenstums (nicht nur im Film, sondern auch auf dem Theater, wo er unablässig den Tell zu spielen hatte), die Gretler, wie er gestand, ein Unbehagen verursachte, das Gefühl der Vergewaltigung, der Befürchtung, als Schauspieler der Popanz der nationalen Selbstbewährung zu werden. Die Hoffnung des grossen Schauspielers, einmal eine andere Rolle spielen und so eine andere Seite seiner künstlerischen Persönlichkeit entfalten zu können, erfüllte sich dann im Jahr



«Marie-Louise» (1943) von Leopold Lindtberg



1943 mit dem Film «*Marie-Louise*», das Melodrama um eine französische Kriegswaise. «*Marie Louise*» verschaffte Lindberg als Filmgestalter einen ersten internationalen Erfolg, lenkte zudem die Aufmerksamkeit des Auslandes auf den Umstand, dass es einen Schweizer Film überhaupt gab. Mit «*Die letzte Chance*» errang Lindtberg sodann einen der Grossen Preise des Festivals von Cannes (1946).

«*Marie-Louise*» (1943) als den ersten Film bezeichnen zu dürfen, in welchem ein auf den Begriff Solidarität und Offenheit beruhendes schweizerisches Selbstverständnis offenbar wird, und das durchaus in Übereinstimmung mit der offiziellen nationalen Politik, die so realpolitisch war wie sie darüber hinaus den Mythos des Asylandes beschwore. Es wäre indessen verkehrt, den Stoff und seine Behandlung als eine blosse Beschönigung verächtlich machen zu wollen. Obwohl der Film nicht die ganze Wahrheit, nicht die ganze Schweiz und die wirkliche Schweiz jener Kriegsjahre aufzeigt, wider spiegelt er in einem Stück doch die Schweiz, und das sehr wohl in ihrem besseren Teil. Wie es dann zwei Jahre später, und dieses Mal weit näher an der Wirklichkeit der damaligen Flüchtlingspolitik, «*Die letzte Chance*» wiederum tun sollte.

«*Die letzte Chance*» (1945) ist ohne Zweifel Lindbergs Meisterwerk, und das aus zwei Perspektiven. Zum einen ist es ihm gelungen, die Handlung durch sinnenhafte, materielle Einzelheiten anschaulich zu machen. Zum anderen überfällt die Flüchtlinge die Erkenntnis, dass dieses Land, das sie für die Heimat der Humanität halten, sich hinter einem Drahtverhau von Reglementierungen und feindseligen Bestimmungen verschanzt hält. Wenn ihre Hoffnung fürs erste dann doch nicht enttäuscht wird, so bleibt das Ende ihrer Flucht noch immer offen – ihren Marsch setzen sie fort. Einen langen Zug von arm-

seligen Menschen hält die letzte Einstellung fest, einen Menschenzug in einer unendlichen Schneeweite, in deren Vordergrund sich ein Kreuz erhebt. Das Thema ist, von den Perspektiven der Zeitgenossenschaft, des Entschlusses zur Gewissensprüfung und der politischen Aktualität her gesehen, durchaus dem künstlerischen und moralischen Gestus des Neorealismus verwandt, wie er sich damals in Italien zur Blüte auftat. Diese Verwandtschaft geschah freilich nicht im Sinne von Beeinflussung, sondern im Geiste der Gleichzeitigkeit. Auf jeden Fall tut man dem Film «*Die letzte Chance*» Unrecht an, wenn man heute meinen zu dürfen glaubt, dass er eine Art offizieller Film

über die Schweiz gewesen sei.

Kino der Nation

Offizialität in gewissem Mass erlangte, wiewohl nicht amtlich besiegt, einzig vielmehr dank der landesweiten Rezeption des «Kino der Nation» (Chrisoph Kühn in seinem Dokumentarfilm über Franz Schnyder), wie Franz Schnyder es mit seinen Adaptierungen von Romanen Jeremias Gotthelfs tatsächlich schuf – voll Spürsinn für die in der Bevölkerung dieses Landes lebendigen Sehnsüchte, der Sehnsüchte nach Vertrautheit und Geborgenheit in all der Wirrnis der Zeit, im Wertewirrwarr der modernen Lebenskultur. Diesen Sehnsüchten kam der Heimatfilm, und das nicht erst in den fünfziger Jahren, sondern immer schon, entgegen, er versprach deren Erfüllung, befriedigte mit dem Surrogat der Erfüllung für eine Weile zumindest – die Weile der Emotionalisierung.

Historisch betrachtet geht dem Heimatfilm der Heimatroman voraus. Und Tatsache ist, dass die Mehrzahl der Heimatfilme literarisch den Heimatroman zur Voraussetzung haben. Der soziologische Hintergrund des Heimatromans ist die pädagogische Forderung, es müsse einer in Auflösung begriffenen Welt, wie sie seit dem 19. Jahrhundert durch die Entwicklung von Technik und Grosstadt unausweichlich erscheint, das Gegenbild einer geschlossenen Welt entgegengesetzt werden. Dieses Ge-

genbild fand man in der bäuerlichen Welt – im Dorf, auf dem Hof. Mit dem Dorf als Thema und als Gegenort zu der in den Sog der Industrialisierung und Massengesellschaft geratenen ausserbäuerlichen Welt verband sich denn auch das sentimentale Interesse am Volk: Ursprung seiner Mythisierung als rettende Gemeinschaft.

Inhalt des Heimatromans wie auch des Heimatfilms war – bis

weit über die Hälfte unseres Jahrhunderts hinaus – allein die bäuerliche Welt. Diese war eingesetzt als Gegensatz zur feudalen Welt der Grossgrundbesitzer, eingesetzt aber auch im Gegensatz zur ausserbäuerlichen Welt schlechthin, zur städtischen Sphäre. Heimat als Begriff verweist so – unter anderem und vielem noch – auf ein festes und geregeltes soziales Gefüge, in welchem der Mensch lebt und seinen Halt findet. Diesem Bild einer Volkskultur, in welcher Herkommen, Brauch und Sitte, geschichtliche Vergangenheit und soziale Ethik als geprägte Normen wirken, sinnt der durch Technik und Massengesellschaft aufgeschreckte Mensch sehnstüchtig nach. ►



«*Die letzte Chance*» (1945) von Leopold Lindtberg



100 JAHRE FILM

Gedächtnis der Welt

Geht man von diesen Feststellungen aus, so wird man Franz Schnyders Gotthelf-Filme nicht leichthin unter den Begriff Heimatfilm einordnen. Die Einbindung dieser Filme in die stoffliche, aber auch ethische und gestalterische Welt von Gotthelf ist unverkennbar und stark. Jeremias Gotthelfs Romane nun aber gehören nicht zur Heimatliteratur. Der bäuerlichen Literatur allerdings gehören sie an. Literaturgeschichtlich betrachtet wird man den Emmentaler Dichter sogar als den Begründer der sogenannten Dorfgeschichte benennen müssen. Jedoch beschränkt sich bei Gotthelf das Bäuerliche und damit das Dörflich-Heimatische nicht auf das Idyllische, wie es romantisch im Sinn eines ungebrochenen Menschentums in einer im übrigen sich auflösenden Gesellschaft entdeckt worden war. In den Romanen Gotthelfs wird die bäuerliche Welt also nicht auf ein irriges Wunschbild hin stilisiert. Vielmehr wird sie – was qualitativ etwas ganz anderes ist als die romantische Idyllisierung – aus ihrer Zeit heraus realistisch in allen ihren sozialen Funktionen, Haltungen und Missbildungen erfasst. Das Dorf wird, insofern die Leute dort als normale Bauern dargestellt werden, zwar einerseits der Stadt entgegen gesetzt, zum anderen aber auch wird dieses gesunde Bauerntum – und das ist für die Sichtweise Jeremias Gotthelfs entscheidend – einem herabgekommenen Bauerntum, wie es zur Zeit des Dichters Wirklichkeit war, als Vorbild entgegen gehalten. Nur im Betracht dieses Konfliktes wird man bei Gotthelf als von einem Bauerntum reden können, das ein verlorenes Unschuldsparadies ist.

Beitrag zur Gewissensbefragung

Von all dem ist auch in den Filmen Franz Schnyders, soweit sie Jeremias Gotthelf folgen, entscheidend viel erhalten geblieben: so viel zumindest, dass man in guten Treuen

nicht behaupten darf, Schnyders Adaptionen dieser Romane seien doch alles in allem nur in die Gattung des Heimatfilms einzuordnen. Franz Schnyder begann seine Reihe von Gott helf-Adaptationen mit «Uli der Knecht» (1954) aus Anlass des hundertsten Todestages des grossen Lützelschlüters, und schloss sie zehn Jahre später ab mit «Geld und Geist» (1964), im Jahre der Schweizerischen Landesausstellung in Lausanne. «Geld und Geist» war in diesem Jahr der Expo der einzige in der Schweiz hergestellte Langspielfilm, aber keineswegs der Film dieses Expo-Jahres. Die Expo wollte ja ihrerseits, in einer voreilig ausgeloteten Erfahrung, nicht allein eine Bestandsaufnahme der überlieferten Schweiz vortragen, sondern

eine Ausschau halten, wie das im Motto der für die Expo offiziell gestalteten Kurzfilme von Henry Brandt zu lesen stand: «La Suisse s'interroge».

Franz Schnyder hat mit «Geld und Geist» – das war zu jener Zeit schon erkennbar – in seiner Art zu dieser brisant gewordenen schweizerischen Gewissensbefragung beitragen wollen. Das Thema vom Zerfall einer bäuerlichen Familie, deren Zusammenhang und gegenseitige Achtung und Liebe am Geld zerbrechen, war, versteht man es im übertragenen Sinn, durchaus ein Thema, mit dem sich eine Perspektive auf unsere eigene Zeit öffnen liess.

Im Werk von Jeremias Gotthelf nahm Franz Schnyder eine noch längst nicht überholte und auch nie überholbare Aktualität wahr. Eine Aktualität, durch welche sich die kritische Haltung gegenüber der hemmungslos vorangetriebenen Entwicklung unseres Landes in eine Gesellschaft der totalen Industrialisierung und Kommerzialisierung, der Zerstörung von Umwelt durch deren ausbeuterische wirtschaftliche Nutzung und der Entfremdung der Menschen durch deren Funktionalisierung und Vermassung ausdrücken liess. Diese Kritik wolle Franz Schnyder durchaus als zeitbezogen verstanden wissen.

Dass es Schnyder nicht einzig daran gelegen war, Landschaft und Leben eines historisch vergangenen bäuerlichen Daseins für uns heutige anschaulich zu machen, sondern

mit Ernst die geistige und sittliche Welt einer Dichtung herauszubeschwören, die noch heute lebendig sein sollte – das kann man insbesondere dank dem Schluss verstehen lernen, den bei ihm «Annebäbi Jowäger» (1960) erhalten hat. Schnyder verdeutlichte – aus dramaturgischen Gründen – die Erzählung, deren Ausgang im Roman in der Schwebe gehalten ist, in dem Sinne, dass die Absicht seines Vorhabens

unmissverständlich wurde: die konservativen Werte eines christlich fundierten Weltbildes sichtbar zu machen. Eines Weltbildes, in welchem gesellschaftliche Kritik gegenüber einem Fortschrittsdenken, das weder Natur noch Kultur einen Eigenwert einräumt, die Mitte bildet. Dass Franz Schnyders Filme die Flucht in die Sentimentalität freilich noch offen halten, das macht zweifellos deren Erfolg in unserem Land noch immer aus – auch wenn die Absicht des Filmemachers eine völlig andere war. Der Realismus der Kritik, die stringent in der Verbindung von Aufklärung und Moral ist, müsste eigentlich den Mythos sprengen, der sich in der Rezeption dieses «Kinos der Nation» gebildet hat. ■



Ruedi Walter und Margrit Winter in «Annebäbi Jowäger» (1960)
von Franz Schnyder