

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 12

Artikel: Location Heidi
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932083>

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: 12.01.2026

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

LOCATION HEIDI

Berge, Folklore und Heidi sind im internationalen Film die bevorzugten Schweizer Themen. Neben diesen Klischees sind nur vereinzelt eingehende oder gar kritische Auseinandersetzungen mit der Schweiz auszumachen.

Pierre Lachat

«**W** hat do they *have* in Switzerland?» Der das wissen wollte, war ein notorisch verfressener Mensch. Doch hatten die Eidgenossen in dem beliebten Briten einen geschätzten Freund, der nicht etwa immer nur nach der Speisekarte mit Rösti und Fondue fragte. Mit dem, was es zu finden gebe in Helvetien, befasste sich Alfred Hitchcock zweimal. «*The Man Who Knew Too Much*» verwickelt 1934 ein englisches Paar beim Skifahren in St. Moritz in eine dunkle internationale Intrige. «*The Secret Agent*» von 1938 spielt während des Ersten Weltkriegs. Der Secret Service kommandiert einen Agenten in die neutrale Schweiz, um einem deutschen Kollegen den Garaus zu machen.

Wie liess sich zeigen, dass die Helden in keinem beliebigen Alpenland weilen? Schokoladefabriken sind etwas, das haben die zum Beispiel wirklich. So besinnt sich Hitchcock, in Gedanken schon wieder beim Essen. Umgehend avanciert eine Schokoladefabrik zum Schauplatz einer Szene. Sogar eine Schokoladenmarke – «Mochard» – wird erfunden. So heisst sie zweifellos in Anspielung auf französisch *moche*, also: hässlich. «*The Secret Agent*» mokiert sich auch sonst weidlich über die plumpen Älpler.



«The Secret Agent» (1938)

Off location / On location

«Milchschokolade, die Alpen, Volkstänze und Seen – mit diesen typischen Elementen galt es, den Film zu durchsetzen. Aber die lokalen Gegebenheiten müssen mehr sein als blosser Hintergrund. Man muss die Seen benutzen, um die Leute darin zu ertränken, und das Gebirge, um sie in Schluchten zu stürzen.» Das sadistische Nachwort Hitchcocks auf «*The Secret Agent*» gehört in jede filmhistorische Zitatensammlung.

Ähnlich wie «*The Man Who Knew Too Much*» beginnt 1938 auch ein dritter Film des Meisters. «*The Lady Vanishes*» führt in ein gebirgig-schneefestes Land Mittel- oder Osteuropas. Es ist weder ausdrücklich die Schweiz, noch ist es Transsylvanien oder ähnlich. Aber die Landschaft sieht verzweifelt aus wie das Berner Oberland. An diesen Eindruck knüpft 1979 ein Remake an. Die Neuauflage (von Anthony Page) verlegt den Ort des Geschehens sozusagen wieder nach Helvetien zurück. Dort hätte die Handlung offensichtlich von Anfang an spielen sollen, wäre alles mit rechten Dingen zugegangen.

Die erwähnten Beispiele lassen die traditionelle Haltung der meisten Regisseure zu den sogenannten *locations* (Drehorten) erkennen. Das Publikum wird im Glauben gelassen, der Film spiele an Originalschauplätzen, und nicht selten behauptet es die Produktion sogar ausdrücklich. Oft trifft in Tat und Wahrheit kaum etwas davon zu. Hitchcock dreht nicht etwa wirklich in der Schweiz, sondern wirklich im Studio. Ihn kümmert es wenig, wohin eine Geschichte zu spielen kommt. Die ausgesuchten Örtlichkeiten brauchen nur gerade auf die Handlung zu passen, und sie haben auf einen Blick erkennbar zu sein. Seine lässige Haltung in dieser Frage kann er Jahre später noch einmal demonstrieren. Sein

FÜR EIN PUBLIKUM AUF FÜNF KONTINENTEN SIND

eigenes Remake von «The Man Who Knew Too Much» macht aus dem englischen Paar 1955 ein amerikanisches, und aus St. Moritz wird Marrakesch.

Das Universum Hitchcocks hat sich bis dahin fernere Provinzen erschlossen. Skifahren in den Alpen gilt jetzt kaum noch als etwas besonders Aufregendes. Und statt *off location* wird eine Anzahl Szenen bei der Zweitfassung *on location* in Marokko gedreht (Viel macht's nicht aus). Ein allerletzter Abglanz von der ursprünglichen Herrlichkeit blitzt in diesen Tagen auf. Ähnlich wie es sein Lehrmeister tat, verwendet der Hitchcock-Adept Claude Chabrol in «*Rien ne va plus*» (ZOOM 10/97) vielleicht, *on location*, etwas, was die haben, *en Suisse*: das keineswegs überwältigende Hotel Waldhaus von Sils Maria.

Die Okkupation des Erdkreises

Sind also die Drehorte oft schöner Schein, dann sind sie von selber auch etwas Anderes: Sie werden austauschbar, und erst das ist dann ihre entscheidende Eigenschaft. Einen dauerhaften Eindruck davon gibt 1928 ein vielzitiertes Wort aus «*The Last Command*». Der Stummfilm von Josef von Sternberg legt folgende Dialogzeile einem typischen Hollywood-Regisseur jener Tage in den Mund: «I've made twenty Russian pictures, so don't tell me about Russia.» Und es stimmt ja, sowie einer 20 russische Filme auf dem Buckel hat, ist es müssig, ihm etwas Neues über Russland weiszumachen.

Beifall findet diese Auffassung zweifellos in Hollywood, das den Planeten zu umspannen wähnt. Zwar kommen in Kalifornien periodisch Lust und Laune auf, russische Filme in Russland zu drehen oder chinesische in China. Doch legt sich kein besonnener Produzent auf eine Authentizität in der Wahl seiner Drehorte fest. *Locations* sind vorab eine Frage des Budgets. Eine Verlegung in den Mahgreb oder in die Anden ist nicht immer vorteilhaft. Gewiss gibt es kaum eine bessere Art, ein Land zu erkunden, als es in bewegte Bilder zu fassen. Bloss braucht niemand um jeden Preis auch wirklich dorthin zu reisen.

Mit Hitchcock hat der internationale Film (überwiegend amerikanischer Machart) seit Sternbergs *russian pictures* seine Geographie ständig ausgeweitet. Landschaft für Landschaft wurde ein buntes, breites Sortiment griffiger *locations* zugeschnallt, die leicht wiederzuerkennen und wiederzuverwenden sind. Mittels mehr oder weniger weit

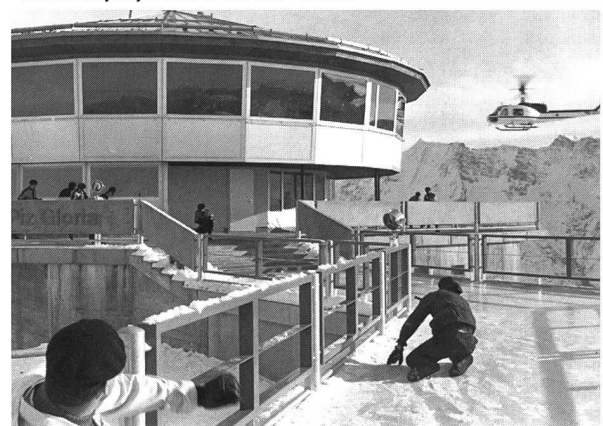
hergeholter Kinobilder vollzieht sich so eine veritable Okkupation des Erdkreises. Vereinzelt tut sie es schon vor 1940. Breit und rasch kommt sie in den sogenannten internationalen Jahren nach 1950 voran. Auf diesem Weg möchte das real existierende Kino etwas wiedergeben von Geist, Seele, Kultur, Tradition und Lebensart beiläufiger Länder und Völker. Es tut das mit einer Hingabe, die öfter gespielt ist als wirklich empfunden.

Drang nach allen Himmelsrichtungen

Was da hinzuwächst, reicht von italienisch und französisch gefärbten Stoffen bis zu den Schau- und Gemeinplätzen Irlands, Spaniens, Deutschlands oder Österreichs. Dazwischen liegen allerhand Chinoiserien und Marokkinerien. Die britisch-internationale Tradition ist mitgeprägt von Ausflügen in die imperialen (bis postimperialen) Gefilde Indiens und Ostafrikas sowie weiterer Regionen des Erdballs. Der Drang nach allen Himmelsrichtungen kristallisiert sich während eines Vierteljahrhunderts in den Filmen David Leans. Von «*The Bridge on the River Kwai*» (1957) reichen sie über «*Lawrence of Arabia*» (1962) und «*Doctor Zhivago*» (1965) bis zu «*A Passage to India*» (1984).

«*Roman Holiday*» von William Wyler setzt 1953 Italien auf den Weltatlas der Drehorte. Zwischen 1951 und 1963 richten «*An American in Paris*» von Vincente Minelli, «*Moulin Rouge*» von John Huston oder «*Irma la Douce*» von Billy Wilder ein Gleiches für Frankreich aus. Mit Extravaganzen wie «*The Wedding March*» (1928) verklärt Erich von Stroheim Kakanien, die austro-ungarische Monarchie von vor 1918, schon zu Stummfilmzeiten. «*Pépé le Moko*» von Julien Duvivier rückt 1937 meisterlich die

«*On her Majesty's Secret Service*» (1969)



R WENIGE HELVETISCHE STOFFE ATTRAKTIV GENUG

Kasbah von Algier in den Brennpunkt. China wird 1932 mit «Shanghai Express» in die Geographie des 20. Jahrhunderts eingepasst.

Spätestens dieser Film weist Josef von Sternberg als den Magier der unverfälscht künstlichen Stubenhocker-Drehorte aus. Er erfindet praktisch jenen Hyperrealismus, der die Dinge auf der Leinwand so viel chinesischer als chinesisch erscheinen lassen kann. Ein Pionier von ähnlichem Schrot und Korn ist John Huston. Dabei ist er (fast immer) genau auf das Umgekehrte bedacht. Statt im Studio nachzubauen, fährt er zwecks Abenteurer-*locations* immer öfter an Ort und Stelle. «The African Queen» erschliesst 1952 den Kongo. «The Man Who Would Be King» durchquert 1975 das wilde Afghanistan. «The Dead» beleuchtet 1987 Irland.

Keine kritischen Fragen

Im Zug der Globalisierung der Geschichten und Landschaften flimmert der gesamte Planet über die Leinwand. Doch wird die Schweiz betont am Rande und etwas lustlos in den Bestand der Drehorte eingegliedert. Da fehle es eben an der zünftigen Vermarktung, lautet wohl heute der Allerweltsreflex. Als vor ein paar Jahren das schweizerische Filmzentrum zu reformieren war, wurde erwogen, ihm eine sogenannte *location*-Agentur beizugeben, um ausländische Produktionen anzulocken. New York, London oder Berlin kennen bereits derlei Vermarktungsdienste.

Doch hilft es nichts, für ein Publikum auf fünf Kontinenten gelten offensichtlich zu wenige helvetische Stoffe als attraktiv genug. Dank Schiller und Rossini (beides Ausländer) hat es die Gründungssage der Eidgenossen-

schaft wohl auf die Sprech- und Singbühnen der Welt geschafft. Aber ohne mit der Wimper zu zucken, lässt das ausserschweizerische Kino die Legende vom Apfelschuss (weitgehend, mit Ausnahmen) unerzählt.

Ähnliches gilt für die Geschichten von Paracelsus, Heinrich Pestalozzi, Carl Gustav Jung und Sigmund Freud oder von Henri Guisan. Schon in München oder Wien lässt Jeremias Gotthelf kalt, und die Prosa des C. F. Ramuz zeitigt in Paris höchstens einen Eintrag ins Lexikon. «Der grüne Heinrich» von Gottfried Keller kommt zu keinen gebührenden Ehren, so wenig wie die genialen Krimis von Friedrich Glauser.

Gewiss wird anhaltend nach den Stoffen Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts gegriffen. Doch geschieht es meist dann, wenn sie mit ihrem Ursprungsland zwingend nichts zu tun haben. Versetzbar müssen sie sein, bis nach Schwarzafrika, wie der «Besuch der alten Dame» zeigt: Djibril Diop Mambéty's «Hyènes» (Senegal 1992). Gottfried Kellers Novelle «Kleider machen Leute» wird im Berlin von 1940 unter der Regie von Helmut Käutner zu einem Vehikel für den Erzpreussen Heinz Rühmann. Allenfalls vermag es ein Star wie Maximilian Schell zu erwirken, dass 1975 «Der Richter und sein Henker» oder 1993 «Justiz» (beide nach Dürrenmatt) statt in New York oder Berlin in der Schweiz entstehen und den lokalen Habitus wahren. Doch ist es den Produzenten oft ganz recht, den helvetischen Ursprung nicht offenlegen zu müssen.

So hält zwar die Schweiz als Repertoire-Drehort regelmässig her, bald physisch, bald nachgebaut. Aber so gut wie

«Der Richter und sein Henker» (1975)



«The Eiger Sanction» (1975)



Neu

Fachstelle «Filme für EINE Welt»

Ab 1. Januar 1998 werden die Leistungen des Arbeitskreises Medien Dritte Welt (bisher beim Katholischen Mediendienst integriert) und der Filmkommission KEM/HEKS/Brot für alle (beim HEKS) zusammengeführt. Die neue Fachstelle «Filme für EINE Welt» wird ab diesem Datum die Filmarbeit der kirchlichen Hilfswerke und Missionsinstitute fortführen und für Sie als Beratungsstelle zur Verfügung stehen. Hinweise und Anregungen für den Einsatz von Medien zu Dritte-Welt-Themen und Filmen aus dem Welt-Süden erhalten Sie künftig bei:

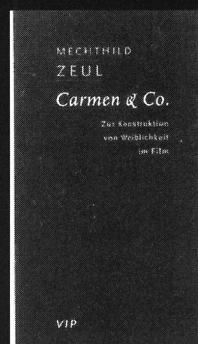
Fachstelle «Filme für EINE Welt»
Monbijoustr. 31
Postfach 6074
3001 Bern
Tel. 031/398 20 88
Fax. 031/398 20 87

VIP



Unbewusste Weiblichkeit und Sexualität im Film

Von «Vertigo» bis «Der letzte Tango in Paris». In Carmen & Co. untersucht die Analytikerin Mechthild Zeul die kulturell meist unbewussten Inzenierungen von Weiblichkeit und Sexualität im Film. Zeul gilt seit langem unter den Psychoanalytikern als die Filmexpertin schlechthin.



Balmer Werbung

Mechthild Zeul:
Carmen & Co.
Weiblichkeit und Sexualität im Film
VIP, ca. 160 Seiten, gebunden,
Fr. 26.70. ISBN 3-608-91897-3

Verlag Internationale Psychoanalyse

Zoom
K&M

Kommunikation und Medien

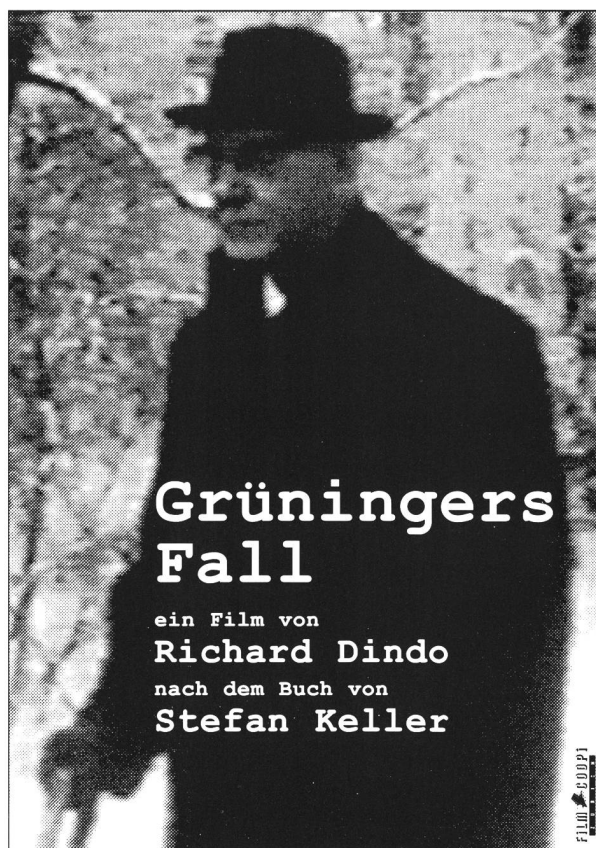
am 26. 11. 1997 kommt Nr. 10

Internet-Kultur und Kirche

**mit handfesten Beiträgen
zur Informationsgesellschaft**

**ZOOM K&M, Postfach, 8026 Zürich
Tel 01-299 33 11 Fax 01-299 33 91
Einzelheft Fr. 15.–**

Abo für zwei Ausgaben Fr. 28.–



Grüningers Fall

ein Film von
Richard Dindo
nach dem Buch von
Stefan Keller

FILM-POSTER

nie taucht die kritische Frage auf: «What do they *have* in Switzerland?», nicht kulinarisch-touristisch, sondern sozial und politisch gesehen. «*Pane e cioccolata*» von Franco Brusati rügt 1976 die Eidgenossenschaft wegen ihres Umgangs mit den Fremdarbeitern. Doch teilt die muntere Groteske allenfalls ein paar qualifizierte Seitenhiebe aus. Der Autor prangert mehr die Illusionen seines Helden, des Emigranten Nino, an als das Land, in das er eingewandert ist.

Wo Berge sich erheben

Ähnlich mündet 1992 «*Toutes peines confondues*» in keine explizite Kritik etwa des Bankgeheimnisses. Der schnittige Thriller von Michel Deville spielt bei den Gnomen von Zürich, mit einer Szene zuoberst auf dem Grossmünster. Doch werden Machtwahn und Habgier nur allgemein beklagt. Allenfalls unterstellt der Autor, die Bahnhofstrasse bilde für aggressive Gemütszustände den idealen Hintergrund. Kinogangster horten ihre Beute auf Schweizer Konten. Dieses Motiv gerinnt von den Siebzigern an in Dutzenden von Drehbüchern zur standardisierten Dialogzeile.

So sind nur einzelne Stoffe mit schweizerischem Grundcharakter zu einem einigermaßen dauerhaften Platz im Kino der Welt gekommen. «Der schweizerische Robinson», das Kinderbuch des Berner Pfarrers Johann David Wyss aus dem Jahr 1813, gelangt als «*The Swiss Family Robinson*» fünfmal auf Leinwand und Bildschirm: 1925, 1940 und 1975 in den USA, 1960 in Grossbritannien, 1972 in Kanada. Produzent Walt Disney unterwies 1960 Regisseur Ken Annakin unmissverständlich: «Wir werfen die ganze Vorlage aus dem Fenster und behalten nur die Idee, dass eine Schweizer Familie nach Amerika auswandert. Sie erleidet Schiffbruch, kann aber ihre Habseligkeiten retten. Wir machen eine schöne Show für die ganze Familie daraus, voller Einfälle.» Eben hatte Annakin «*Third Man on the Mountain*» (1959) für Disney realisiert, in dem ein Schweizer Tellerwäscher das Matterhorn besteigen möchte. Da hätte dann einer nachgerade sagen können: Ich habe zwei Schweizer Filme gemacht, niemand braucht mir etwas über die Schweiz zu erzählen.

Andauernd kraxeln im übrigen die Filmemacher auf den Schweizer Alpen herum. In den zwanziger und dreissiger Jahren (und vereinzelt bis in die fünfziger) sind es Deutsche wie Arnold Fanck, Leni Riefenstahl und Luis Trenker mit Dramen wie «Im Kampf mit dem Berge», «Der Kampf ums Matterhorn» oder «Die weisse Hölle vom Piz Palü». Dann ziehen, eher sporadisch, die Angelsachsen nach. Die 007-Folge «On Her Majesty's Secret Service» (GB 1969) nutzt die imposanten Panoramen, desgleichen der Thriller «The Eiger Sanction» (USA 1975) und der letzte Film von Fred Zinnemann, «Five Days One Summer» (1982). Doch die

Gipfel, auf denen sich alle diese Schauspiele entfalten, könnten auch in Patagonien stehen.

Heidi Child Star

Aus 60 Jahren und sechs Ländern sind (samt Zeichentrickfilmen) mehr als ein halbes Dutzend «Heidis» nach Johanna Spyri aufgelaufen, ohne die einheimischen Versionen zu zählen. Die Endlos-Serie debütierte 1937 mit «*Heidi*» bei MGM, mit Shirley Temple in der Titelrolle, dem damals neunjährigen *child stars* schlechthin. Regisseur Allan Dwan kam die Story gar grimmig vor: «Vater im Gefängnis, schlägt das Kind und verkauft es als Sklavin in ein reiches Haus. Dort trifft es auf eine niederträchtige alte Haushälterin, und die Tante lässt das Kind im Stich. Da haben wir alles ins Komische gekehrt. Die Haushälterin segelte durch die Eingangshalle, so schlüpfrig war der Boden. Nichts von all dem stand im Roman. Wir erfanden es hinzu, auch einen Affen und sonstige auflockernde Beigaben.»

Dementsprechend zog «Heidi» die einzige namhafte Persiflage auf die *Swiss pictures* nach sich (sofern es derlei überhaupt gegeben hat). «*Swiss Miss*» von John G. Blystone bringt Stan Laurel und Oliver Hardy 1938 in die Schweiz, um eine Marktlücke zu schliessen: Bei solchen Mengen Käse braucht's viele Mausefallen! Ollie ruft «fresh mouse-traps» aus. Natürlich mündet die Unternehmung in ein Fiasko, wie der Titel schon sagt, der sich auch als «Schweizer Fehlschlag» lesen lässt. Ansonsten gibt's Folklore in MGM- und Hitchcock-Manier, mit Fahnen-schwingern und einem Affen, wohl demselben wie in «Heidi». Dick und Doof werden in keinem See ertränkt, stürzen aber wahrhaftig in eine Schlucht. Fehlt es auf den Felswänden der Schweiz an den nötigen Primaten und Hanswürsten, muss man sie eben dorthin bringen.

Da bleibt, in älterer Zeit, Kenneth McPherson der vielleicht einzige Ausländer, der zwischen Boden- und Genfersee versucht, beim Filmen über das folkloristische hinauszuschauen. Sein experimenteller «*Borderline*» entsteht 1930, da noch niemand an etwas anderes als Fahnen und Trachten denkt. Doch sieht's später kaum besser aus. Allein auf weiter Flur versteht es Krzysztof Kieslowski, 1994 in «*Trois couleurs Rouge*» etwas von der Schweiz, wie sie heute wirkt, wahrzunehmen. Und er bringt es fertig, das oft Verschachtelte, Beengende, ja Bedrückende des Landes sinnfällig für seine erzählerischen Zwecke zu verwenden. Er hat vielleicht etwas gelernt von jener Genfer Schule (um Alain Tanner), die in den besten Jahren des einheimischen Films gültige Ansichten der Schweiz von heute entworfen hatte. Ansonsten hat offenbar nie einer zuerst gefragt: What do they *do* in Switzerland... ■