media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Yvonne Zimmermann

Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films

2005

https://doi.org/10.25969/mediarep/604

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zimmermann, Yvonne: *Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films*. Marburg: Schüren 2005 (Zürcher Filmstudien 11). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/604.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Bergführer Lorenz

Zürcher Filmstudien

HERAUSGEGEBEN VON

CHRISTINE N. BRINCKMANN

Yvonne Zimmermann

Bergführer Lorenz
Karriere eines missglückten Films

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Wintersemester 2001/02 auf Antrag von Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann als Dissertation angenommen

Schüren Verlag Gmbh
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2005
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli, Aarau/Zürich
Druck: AZ-Druck und Datentechnik, Kempten
Printed in Germany
ISBN 3-89472-511-7

Inhalt

Dank 7

Prolog in den Bergen 9

Einleitung 11
Quellenlage und Forschungsstand 19

1 Die Geistige Landesverteidigung und der Spielfilm

1.1 Das politische Umfeld 27
1.2 Der Spielfilm im Dienst der Geistigen Landesverteidigung (I) 33
1.3 Film und Politik 37
1.4 Film und Wirtschaft 43
1.5 Der Spielfilm im Dienst der Geistigen Landesverteidigung (II) 48

2 *Bergführer Lorenz*: der Film

2.1 Filmbeschreibung 56
2.2 Überlieferung 65
2.3 Genrefrage 67

3 Verortung im Bergfilm

3.1 Gegenstand, Folie und Vorgehen 70
3.2 Ausserfilmische Aspekte 79
3.3 *Bergführer Lorenz* im Spiegel des Fanckschen Bergfilms 86
3.4 *Bergführer Lorenz i*m Spiegel ausgewählter Trenker-Filme 99
3.5 Spezifische Ausprägung von *Bergführer Lorenz* 121

4 Produktionsgeschichte von *Bergführer Lorenz*

4.1 Eduard Probst und die Probst Film AG 133
4.2 Produktionsgeschichte 140

5 Aufführungsgeschichte von *Bergführer Lorenz*

5.1 Lancierung und Kinostart 179
5.2 Presse-Echo bei der Erstaufführung 198
5.3 Weiterer Verleih und Export 204
5.4 Videovertrieb, Fernsehausstrahlung und Wiederaufführung 218

6 Auf dem Weg zum Heimatfilm

6.1 Bilanz der historischen Aufarbeitung 221
6.2 Bestimmung der Variationselemente 224
6.3 Bestimmung der Variationsnorm 237
6.4 Bestimmung des Standards 247
6.5 Situierung im Heimatfilm 262

Schlusswort 272

Materialien

Angaben zum Film 277
Ausgewählte Pressedokumente zum Film 279

Bibliografie

Buchpublikationen, Zeitschriften und Zeitungen 306
Zu *Bergführer Lorenz* publizierte Materialien
in Zeitschriften und Zeitungen 324
Unpublizierte Dossiers in Archiven 328

Filmografie

Filmhistorische Dokumentationen 330
Spiel- und Dokumentarfilme 330

Dank

Mein Dank gilt Georg Janett, der mein Interesse für den alten Schweizer Film im Allgemeinen und für *Bergführer Lorenz* im Besonderen weckte; Harald Burger, David Gugerli, Philipp Sarasin und Hans-Jürgen Wulff für wohlwollende Gutachten und Kritik; Flavian Cajacob, Thomas Christen, Sophie Franza, Ursula Ganz-Blättler, Vinzenz Hediger, Martin Loiperdinger, Jürg Lukas Meyer, Richard Vogt und Urs Zimmermann für Lektorat, Denkanstösse, wichtige Hinweise und technische sowie moralische Unterstützung.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Christine Noll Brinckmann, die mir die Freiheit liess, meinen Forschungsweg zu finden, und mich unterstützte, ihn zu Ende zu gehen. Sie hat die Arbeit stets mit wissenschaftlicher Präzision und stilistischer Sensibilität kritisch begleitet.

Mein Dank gilt zudem einer ganzen Reihe von Personen, die mir in persönlichen Gesprächen, Briefen oder E-mails Informationen aus erster und zweiter Hand vermittelten sowie Anhaltspunkte und Tipps für weitere Anknüpfungspunkte gaben. Besonders erwähnen möchte ich folgende Gesprächspartnerinnen und -partner: Felix Aeppli, André Amsler, Liselotte Arbenz, Alex Bänninger, Anne-Marie Blanc, Herta Bogner, Freddy Buache, Philippe Dériaz, Hervé Dumont, Henri Enderle, Olga Gebhardt, Daniel Grütter, Stefan Haupt, Gianni Haver, Matthias Heybrock, Rudolf Hoch, Georg Janett, Jürg Judin, Thomas Koerfer, Pierre Lachat, René Martinet, Ursula Meckler, Martin Schlappner †, Charles Weissmann, George Weissmann sowie Hélène und Maurice Zermatten †.

Auch einer Vielzahl von Institutionen und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im In- und Ausland, die mir Informationen vermittelten, Materialien und Dokumente zur Verfügung stellten und mir ihre Türen für eigene Recherchen öffneten, bin ich zu Dank verpflichtet. Es sind dies in der Schweiz: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich (Erwin C. Dietrich); Bibliothèque publique et universitaire BPU, Neuchâtel; Bundesamt für Kultur, Sektion Film, Bern; Cinémathèque suisse, Lausanne und Penthaz (Georges Bottinelli, André Chevailler, Carole Delessert, Michel Dind, Hervé Dumont, Reto Kromer, Nadia Roch, Bernard Uhl-

mann); Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich (ehemals Zoom Film- und Mediendokumentation, Zürich); Columbus Film AG, Zürich (Roger Huber); Condor Films AG, Zürich (Peter-Christian Fueter); Filmcooperative, Zürich (Wolfgang Blösche); Frenetic Films AG, Zürich (Monika Weibel); Schweizerische Landesbibliothek, Bern; Praesens-Film AG, Zürich (Peter Gassmann, Martin Hellstern, Peter Hellstern, Stephan Stucki); Procinema Schweizerischer Verband für Kino und Filmverleih, Bern; Rialto Film AG, Zürich (Monika Fäh, Christian Gerig); Schweizer Fernsehen DRS, TSI, TSR (Peter Arn, Vittorio Barino, Michel Bodmer, Peter Krähenbühl, Paul Kretz, Madeleine Lance, Marcus P. Nester, Heinz Schweizer); Schweizerischer Burgenverein, Zürich und Basel; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern; Schweizer Sozialarchiv, Zürich; Suissimage, Bern; United International Pictures (UIP), Zürich (Max Dietiker); Zentralbibliothek Zürich; Zivilstandsamt Basel.

Und es sind dies in Deutschland und Schweden: Archiv der Hochschule für Film und Fernsehen, München (Peter Heinrich); Arsenal Film, Stuttgart (Egon Nieser); Bayerische Staatsbibliothek, München; Bundesamt für Gewerbliche Wirtschaft, Eschborn (Günter Begovici); Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (Marianne Kleinert); Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main (Hans-Peter Reichmann); Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main (Rüdiger Koschnitzki, Ulrike Storch); epd Film, Frankfurt am Main (Wilhelm Roth); Filmbild Fundus Robert Fischer, München (Clemenz Herr); Filmmuseum, München (Robert Fischer); Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK, Wiesbaden (Inge Kempenich); Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden (Gudrun Weiss, Patricia Pusinelli); Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund; Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, Wiesbaden; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin; Svenska Filminstitutet, Stockholm (Rolf Lindfors).

Abschliessend gilt mein Dank dem Zürcher Hochschulverein, dessen Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses FAN mir einen finanziell sorgenfreien Endspurt ermöglichte.

Gewidmet meinen Eltern Helena Zimmermann-Wagner und Otmar Zimmermann † als Dank für ihre vielfältige Unterstützung und ihr Vertrauen.

Prolog in den Bergen

Bergführer Lorenz
CH 1942/43
Produktion: Probst Film AG. *Regie:* Eduard Probst. *Drehbuch:* Eduard Probst, Louis Mattlé. *Idee:* Maurice Zermatten. *Kamera:* Georges C. Stilly. *Schnitt:* Georges C. Stilly, Irene Widmer. *Musik:* Gian Battista Mantegazzi. *Mit:* Geny Spielmann *(Stephan Lorenz)*, Doris Raggen *(Rita)*, Madeleine Koebel *(Antsch Blatter)*, Olga Gebhardt *(Susi)*, Antoinette Steidle *(Mutter Lorenz)*, Emil Gyr *(Gemeindepräsident Blatter)*, Hans Fehrmann *(Pfarrer)*, Schaggi Streuli *(Beamter)*, Karl Meier *(Kellner)*.
s/w, schweizerdeutsch, 2'070 Meter, 75 Minuten.

Irgendwo im Oberwallis in einem kleinen Bergdorf lebt der junge Bergführer Stephan Lorenz (Geny Spielmann) zusammen mit seiner Mutter (Antoinette Steidle) und zwei kleinen Geschwistern. Er ist für den Unterhalt der Familie zuständig, seit der Vater auf einer Bergtour tödlich verunglückt ist – nicht ohne dabei das Leben zweier Touristen zu retten. Stephans Verlobte Antsch (Madeleine Koebel), Tochter des reichen Gemeindepräsidenten Blatter (Emil Gyr), hilft der zukünftigen Schwiegermutter bei der Bewirtschaftung der steilen Berghänge. Ihr Vater aber stemmt sich gegen eine Verbindung seiner Tochter mit einem Bergführer, der nur ein spärliches Einkommen zu bieten hat.

Das beschauliche Dorfleben gerät in Aufruhr, als sich Stephan auf einer Bergtour von der aufreizenden Städterin Rita (Doris Raggen) verführen lässt. Sie verdreht ihm derart den Kopf, dass er seine Pflichten als Bergführer vernachlässigt, Familie, Verlobte und die Heimat verlässt und der Verführerin in die Stadt folgt. Die Grossstadt Zürich aber hält nur Enttäuschungen bereit: Rita ist anderweitig liiert und will nichts mehr von ihm wissen. Zudem geht Stephan das Geld aus, denn Arbeit findet er keine. Reumütig begibt er sich auf den Heimweg.

Im Bergdorf empfängt man den verlorenen Sohn aber mit Häme. Obwohl ihm Antsch längst vergeben hat und der Pfarrer (Hans Fehrmann) für Verständnis plädiert, wird Stephan von der Gemeinschaft gemieden. Erst ein Unwetter gibt ihm die Chance, sich zu rehabilitieren.

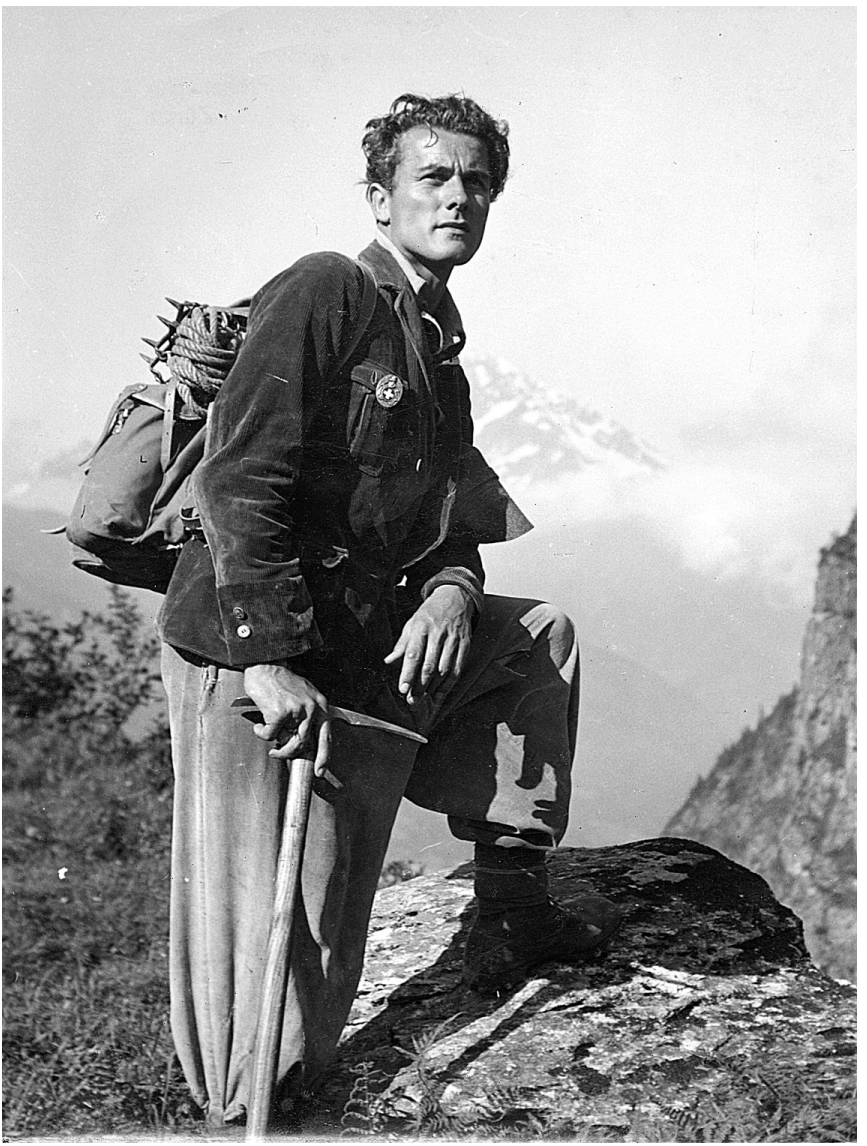


Abb. 1 Geny Spielmann als Bergführer Stephan Lorenz (Standfoto, Album Probst).

Als Antsch vom wilden Bergbach mitgerissen wird, stürzt sich der Bergführer wagemutig in die Fluten und rettet seine Verlobte. Die Heldentat läutet die Versöhnung von Stephan mit Blatter und der Dorfbevölkerung ein. Der Heirat stehen nur noch die Aufräumarbeiten der Unwetterschäden im Weg.

Einleitung

Um es vorwegzunehmen: *Bergführer Lorenz* ist ein schlechter Film. Schlecht, weil nicht nur ein oder zwei, sondern die überwiegende Mehrheit seiner Elemente missglückt sind. Eine simple und voraussehbare Geschichte wird uns ungeschickt präsentiert. Das Drehbuch stellt erklärende Dialoge über bildliche Informationen und kümmert sich kaum um eine differenzierte Zeichnung der Figuren, geschweige denn um ihre Psychologie. Die Regie führt die unterschiedlich begabten und weitgehend unerfahrenen Schauspieler ungenügend, und die Inszenierung positioniert die Figuren häufig frontal zur Kamera, so dass sie theaterhaft und statisch wirken. Die Musik schliesslich suggeriert eine Dramatik, die auf der Bildebene keine Entsprechung findet und dadurch die Zuschauerantizipation ins Leere laufen lässt. Von *Bergführer Lorenz* geht aus heutiger Sicht eine anrührende, bisweilen peinliche Naivität, eine Unbedarftheit und Harmlosigkeit aus, die zu ungläubigem Staunen und wohlwollendem Schmunzeln über die unfreiwillige Komik führt. Einerseits ist dies unterhaltsam; andererseits aber kommt ein leiser, auf Anhieb schwer fassbarer Verdacht auf: Irgendetwas stimmt hier nicht. Ganz so dürftig und holperig kann der Film kaum gewesen sein. Doch dazu später mehr.

Erst gilt es weiter zu bekennen: *Bergführer Lorenz* ist nicht nur ein schlechter Film, sondern ein erfolgloser dazu. Die zweite Langspielfilm-Produktion der Probst Film AG wird ihre letzte sein. Nach einer mässigen Auswertung im Inland und erheblichen, zum Teil kriegsbedingten Exportschwierigkeiten muss die 1938 gegründete Firma 1944 Konkurs anmelden. Kein Wunder, dass *Bergführer Lorenz* mehrheitlich in Vergessenheit geraten ist. In der nationalen und internationalen Geschichtsschreibung nimmt der Film einen marginalen Stellenwert ein und wird, falls überhaupt, mit knappen Titeleinträgen und allenfalls ein paar weiterführenden Angaben abgespeist.[1] Wer sich ausnahmsweise näher mit ihm befasst, kommt zu negativen Urteilen. Rémy Pithon verweist auf die schematische Gegenüberstellung von Stadt und Land

1 *Cinema* 1966, keine Seitenangabe; Buache 1974, 88; Lachat 1976, 12; Schlappner 1987a, 44; Aeppli 1981, 354-356; Bauer 1981, 97; Pfister 1982, 112; Maurer 1982, 180; Jehle 1983, 120; *Lexikon des Internationalen Films* 1988, 306.

(1992, 227; 1998, 286), und Hervé Dumont kritisiert an diesem «völlig veraltete[n] Produkt» das «abgedroschene[] Handlungsgerüst» (1987, 349). Werner Wider schliesslich nennt ihn «stümperhaft» (1981, 440) und macht Produktionen wie diese für den negativen Grundton seiner Gesamtschau des alten Schweizer Films verantwortlich:

> Um sich eine Vorstellung von der himmelschreienden formalen und inhaltlichen Plattheit eines beträchtlichen Teils der Schweizer Produktion zu machen, sehe man sich Filme an wie [...] *Bergführer Lorenz*. (Wider 1981, 25)

Bei Probsts Film handelt es sich also keineswegs um ein nationalkinematografisches Vorzeigeprodukt. Weshalb trotzdem diese Monografie, wo es doch nicht darum gehen kann, eine Perle der Schweizer Filmgeschichte in neuem Glanz zu präsentieren oder gar einen Schatz aus der Vergangenheit zu heben? Wer sich mit einem missglückten Film beschäftigt, muss sich rechtfertigen, obwohl dazu eigentlich kein Grund bestehen sollte. Genauso, wie man über gute Filme schlechte Bücher schreiben kann, kann man sich auf sinnvolle Art und Weise mit schlechten Filmen beschäftigen. Es existieren verschiedene Formen und Interessen bei der Filmrezeption, so dass je nach Fragestellung verschiedene Beispiele ergiebig sind. «Geglückt» oder «missglückt» stellt demnach kein allgemein gültiges Kriterium für die Auseinandersetzung mit einem Werk dar, und künstlerische Qualität ist nur ein Merkmal unter vielen. Filme, die ästhetisch nicht von Belang, vielleicht sogar minderwertig sind, können in manch anderer Hinsicht von grossem Interesse sein. Dies an *Bergführer Lorenz* zu zeigen ist eines der Ziele der vorliegenden Studie.

Um es etwas polemisch zu formulieren: Hinter dem Wunsch, das audiovisuelle Erbe der Schweiz einer künstlerischen Analyse zu unterziehen und die Spreu vom Weizen zu trennen, steckt die Auffassung vom Film als Kunstwerk von überzeitlicher Bedeutung. Diese Herangehensweise verleitet zum Herauspicken filmgeschichtlicher Rosinen und führt zu einem Kanon der nationalen Bestleistungen. Vor diesem Hintergrund muss es geradezu widersinnig anmuten, einer Produktion wie *Bergführer Lorenz* ein ganzes Buch zu widmen. Ich gehe aber mit Mariann Lewinsky überein, die das Forschen nach Kunstwerken im filmischen Erbe der Schweiz für «denkbar ungeeignet, wenn nicht kontraproduktiv» hält, weil «das Gros der Filmproduktion hier völlig anderer Natur war» (2001, 32): Der Kunstanspruch lässt sich, wie Lewinsky ausführt, nur für einen minimalen Teil der einheimischen Produktion erheben und verfehlt das Medium als Ganzes. Will man dem Schweizer Film gerecht werden, so ist ihm mit anderen Fragestellungen zu begegnen.

Wenn also, wie Wider behauptet, ein beträchtlicher Teil der Spielfilme im untersuchten Zeitraum formale und inhaltliche Mängel aufweist, so handelt es sich nicht um ein paar Ausnahmen, sondern um die Mehrheit der einheimischen Produktion. Im öffentlichen Bewusstsein wird dieser Tatsache aber genauso wenig Rechnung getragen wie bis vor kurzem in der Filmgeschichtsschreibung. Geht die Rede nämlich vom Schweizer Film während des Zweiten Weltkriegs, so sind Titel wie *Füsilier Wipf* (Hermann Haller/Leopold Lindtberg, 1938), *Wachtmeister Studer* (Lindtberg, 1939), *Die missbrauchten Liebesbriefe* (Lindtberg, 1940) oder *Gilberte de Courgenay* (Franz Schnyder, 1941), allesamt aus dem Hause Praesens, schnell zur Hand. Dabei handelt es sich um jene Produktionen, die in Erinnerung geblieben sind, weil sie bezüglich ästhetischer Qualität und Publikumswirksamkeit heute noch bestehen können und im Fernsehen wie auch in Filmzyklen relativ häufig zu sehen sind. Sie gehören zum Kanon nationaler Filmkunst.

Inhaltlich passen sie zudem bestens in einen zweiten filmhistorischen Kanon: den des Films im Dienst der Geistigen Landesverteidigung. Doch was für den Kunst-Kanon gilt, gilt auch für denjenigen der Geistigen Landesverteidigung: Die Ausnahmen sind zahlreicher als die Regel. Dies jedenfalls suggeriert die Sekundärliteratur, die um Beispiele für so genannt atypische Kriegsproduktionen nicht verlegen ist. Erwähnt werden etwa Max Hauflers *Menschen, die vorüberziehen...* (1941/42), weil aus der Optik der «Rebellen, der Rastlosen, der Unangepassten» erzählt (Wider 1981, 275), Franz Schnyders selbstkritische Deserteursgeschichte *Wilder Urlaub* (1943), die Kriminalkomödie *Das Gespensterhaus* (Schnyder, 1942) oder – weil seine Lyrik nicht der «Norm» entspricht – *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Hans Trommer/Valérien Schmidely, 1941). Diese als «Ausnahmen» bezeichneten Filme (Schlappner 1987a, 26; sinngemäss Wider 1981, 242), die sich thematisch oder stilistisch «abseits der kulturpolitischen Generallinie positionierten» (Schaub 1997, 20), führen unweigerlich zur Frage nach der Tauglichkeit einer Kategorie, die offenbar zu exklusiv ist, um die einheimische Produktion der Zeit adäquat zu charakterisieren; was angesichts des trotz Hochkonjunktur immer noch geringen Produktionsvolumens – 1942 waren es beispielsweise dreizehn Langspielfilme (Pfister 1982, 115) – besonders unbefriedigend ist. Die Geistige Landesverteidigung als Kategorie zu verwerfen wäre jedoch vorschnell. Stellt man sich nämlich die Frage nach Definition und Auslegung des Begriffs vor dem Hintergrund der neueren historischen Forschung, so gelangt man zum Schluss, dass die überlieferte Bezeichnung dem formalen und inhaltlichen Facettenreichtum der damaligen Filmproduktion durchaus gerecht wird.

Kapitel 1 verschafft einen Überblick über den Schweizer Spielfilm während des Zweiten Weltkriegs. Die Heterogenität der hiesigen Produktion wird anhand inhaltlicher Schwerpunkte und formaler Aspekte unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Hintergrunds und der politischen Strömungen, die wesentlich zur so genannten «Blüte» des einheimischen Filmschaffens beigetragen haben, aufgezeigt. Stichwort ist, wie erwähnt, die Geistige Landesverteidigung als ideologisches Konstrukt zur Stiftung nationaler Identität, das sowohl der Stärkung des Abwehrwillens gegen aussen als auch der Einigung im Innern dient. Weil die Geistige Landesverteidigung die Deutschschweiz weit stärker erfasste als die Westschweiz und damit auch den deutschschweizer Film stärker prägt als denjenigen der Romandie, beschränke ich mich auf die Spielfilme aus der Deutschschweiz. Ein weiteres Augenmerk gilt der Produktionssituation auf der einen und dem Rezeptionsverhalten des Publikums auf der anderen Seite. Hier werden die Erkenntnisse aus der neueren historischen Forschung zur Entwicklung der Geistigen Landesverteidigung als ausserfilmisches Erklärungsmodell beigezogen, um den durchschlagenden Erfolg der für den Heimmarkt produzierten Dialektfilme in den ersten Kriegsjahren sowie das ab 1942 rapide schwindende Interesse des Publikums am einheimischen Film zu begründen, das zeitlich mit der noch während des Kriegs einsetzenden Nachkriegsdiskussion einhergeht.

In diesem Kontext eignet sich *Bergführer Lorenz* für eine symptomatische Fallstudie besonders gut, weil er gerade nicht zur kleinen Gruppe herausragender Filme gehört, sondern Teil jener in Vergessenheit geratenen Mehrheit von so genannt minderwertigen Produktionen ist, die die Filmlandschaft der Zeit im Wesentlichen prägen. Die zahlreichen, wie *Bider der Flieger* (Leonard Steckel/Max Werner Lenz, 1941), *Der doppelte Matthias und seine Töchter* (Sigfrit Steiner/Emile Edwin Reinert, 1941), *Emil – Me mues halt rede mitenand!* (Haufler, 1941) oder eben *Bergführer Lorenz* nur noch einem Kreis speziell Interessierter und eventuell der Aktivdienst-Generation bekannten Produktionen, die auf der Erfolgswelle der Praesens-Filme mitzureiten versuchen, mögen vielleicht auch nicht als Prototypen der traditionell engen Definition von Geistiger Landesverteidigung gelten, besitzen aber für die damalige Produktionssituation durchaus Aussagekraft und finden in einer weiteren Begriffsauslegung ihren Platz.

Wenn Wider von der «himmelschreienden formalen und inhaltlichen Plattheit» einer überwiegenden Zahl einheimischer Filme spricht, so ist das weniger ein Grund, die Angehörigen dieser Kategorie links liegen zu lassen, als vielmehr eine Aufforderung, unvoreingenommen der

Frage nachzugehen, warum die Filme so sind, wie sie sind. Dies anhand von *Bergführer Lorenz* zu tun, ist ein weiteres Ansinnen der Monografie: Kapitel 2 stellt den Film vor, resümiert den Stand seiner heutigen Überlieferung und eröffnet die Genrediskussion, die in Kapitel 3 entlang der klassischen Bergfilme von Arnold Fanck und Luis Trenker weitergeführt wird. Kapitel 4 und 5 widmen sich der filmhistorischen Aufarbeitung der Produktions- und Aufführungsgeschichte, die zusammen einen beispielhaften Einblick in alle Bereiche der damaligen Schweizer Filmszene gewähren: von der Drehbuchidee über die Verpflichtung der Schauspieler und des Stabs bis zu den Dreharbeiten sowie von behördlichen Restriktionen über Zensur und Verleih bis hin zum Export. Exemplarisch lassen sich zudem das Rezeptionsverhalten der zeitgenössischen Presse und des Publikums vor Augen führen und die Abhängigkeiten von Zeitgeist und politischem Kontext festmachen.

Dass ein so harmlos daherkommender Film wie *Bergführer Lorenz* trotz des Vorwurfs «inhaltlich peinliche[r] Belanglosigkeit» (Wider 1981, 328) mit Gewinn einer inhaltlichen Analyse unterzogen werden kann, soll unter anderem Kapitel 3 veranschaulichen. Auf dem Hintergrund der filmwissenschaftlichen Debatte in Deutschland um den so genannt «unpolitischen» Unterhaltungsfilm des Nationalsozialismus, der nicht minder, sondern lediglich anders und weniger offensichtlich als der «politische» Spielfilm ideologisch-propagandistisch wirksam wird,[2] rechtfertigt sich grundsätzlich eine Untersuchung auch jener Schweizer Spielfilme, die sich auf den ersten Blick nicht als «Instrument der geistigen Landesverteidigung» (Schlappner 1968, 146) verstehen. Im Fall von *Bergführer Lorenz* bietet sich die Analyse der Problemlösungsstrategie auf der Grundlage der von Stephen Lowry (1991) anhand von Spielfilmen aus dem Dritten Reich entwickelten Theorie an, mit der sich die Wirkungsweise von Ideologie aufdecken lässt. Ideologie steckt nicht nur in bestimmten politischen Filminhalten, sondern spricht vielmehr bereits vorhandene Wünsche, Phantasien, Gedanken und Gefühle der Menschen an, um sie für politischen Zwecke umzuarbeiten und in gesellschaftlich sanktionierte Bahnen zu lenken. Auf dieser theoretischen Basis wird aufgezeigt, wie sich die scheinbar unpolitische Geschichte des Walliser Bergführers mit ideologischer Bedeutung auflädt und zur Stabilität der Gesellschaft während des Zweiten Weltkriegs beiträgt.

2 Ausgelöst wurde die Diskussion 1958 durch Klaus Maria Rabenalts Verteidigungsschrift seiner Tätigkeit als Regisseur «unpolitischer» Filme während des Dritten Reichs. Siehe dazu Giesenfeld 1993, Lowry 1994, 55-72 und Kreimeier 1994, 41-53.

Sich mit der Karriere von Probsts Film zu beschäftigen ist aber nicht nur aus nationalkinematografischer und historischer Sicht gewinnbringend, sondern auch in einem internationalen Kontext von editionsphilologischem und genretheoretischem Interesse. Ich habe oben den Verdacht angesprochen, den *Bergführer Lorenz* aus heutiger Warte weckt – einen Verdacht, der sich aus inner- und ausserfilmischen Beobachtungen ergibt. Mit seinen 75 Minuten ist er für einen abendfüllenden Spielfilm auffällig kurz. Bei der Visionierung treffen wir auf Schnitte, die wie *jump cuts* anmuten. Diese aber fanden zur Entstehungszeit des Films als bewusst eingesetztes Stilmittel noch keine Verwendung und können deshalb nicht als intendiert gelten. Vereinzelt sind Einstellungen abgehackt oder stehen innerhalb der Kontinuität zusammenhangslos im Raum. Zudem wird in einer Szene ein späteres Ereignis angedeutet und eingeleitet, das aber nie eintritt. Ähnliches ereignet sich auf der Ebene des Tons: Abrupte Wechsel und Sprünge der Musik sowie häufiges Knacken in der Tonspur deuten auf nachträgliche Eingriffe hin. Der Filmtext sieht also verdächtig nach einer Kürzung aus.

Die zum Filmstart erschienenen Medienberichte unterstützen die Vermutung, dass es sich bei der überlieferten schweizerdeutschen Version nicht um die ursprüngliche, integrale Fassung handelt, wie sie 1943 in Zürich uraufgeführt wurde. Es entspricht zwar einer gängigen Praxis der Filmverleihe, Fotos von Szenen, die im Film so nicht vorkommen, an die Presse abzugeben – ein Verfahren, das leicht dazu verleitet, die veröffentlichten Standfotos als Szenenausschnitte zu interpretieren. Dass aber in ein und demselben Artikel sowohl ein im Film nicht vorhandenes Bild auftaucht als auch von einem «Büsserweg» die Rede ist, den wir in der überlieferten Fassung vergeblich suchen, muss zumindest stutzig machen (*Der Sonntag*, 10.10.1943); genauso wie die Beobachtung eines Kritikers, die Jazzmusik werde als kontrastierendes Mittel eingesetzt, wo doch von Jazz in der heute überlieferten Fassung kein Ton zu hören ist (*Ciné-Suisse*, 4.3.1944).

Bei *Bergführer Lorenz* haben wir es, wie die Recherchen zeigen werden, tatsächlich mit einer massiv gekürzten Fassung zu tun. Dieser Befund ist neu – erstaunlicherweise, muss man sagen, denn die Indizien liegen bei einer einigermassen sorgfältigen Betrachtung auf der Hand. Dennoch ist diesem Umstand weder in der filmhistorischen Auseinandersetzung und der kommerziellen Auswertung noch bei der Konservierung je Rechnung getragen worden. Der Befund wirft eine Reihe von Fragen auf: Wer hat den Film wann, wo, wie, für wen und weshalb gekürzt? Die in Kapitel 4 und 5 unternommenen Recherchen zielen unter anderem auf die Klärung von Urheber, Zeitpunkt und Ort der Kürzung

ab, wobei die Formulierung bereits andeutet, dass aufgrund der misslichen Quellenlage nicht alle Punkte geklärt werden können. Die beiden Kapitel nehmen die Leserschaft daher mit auf eine detektivische Spurensuche, die nicht nur zu harten Fakten und gesicherten Erkenntnissen führt, sondern Umwege über Vermutungen geht und gelegentlich in einer Sackgasse endet. Diese Vorgehensweise schliesst die Erwähnung von falschen Fährten und ergebnislosen Recherchen sowie Hinweise auf Lücken in der Überlieferungsgeschichte und weiterführende Untersuchungsfelder mit ein. Daraus wird ersichtlich, wo die Möglichkeiten und Grenzen der filmhistorischen Recherche liegen. Ersichtlich wird aber auch, wie gering das Bewusstsein für die Sicherung und Überlieferung des audiovisuellen Kulturgutes war und zum Teil immer noch ist.

Zurück zur Fassungsproblematik: Die ursprüngliche Version von *Bergführer Lorenz* gilt als verschollen. Immerhin existiert von der französischen Synchronfassung, die 1944 unter dem Titel *L'orage sur la montagne* in Genf und Lausanne uraufgeführt wurde, eine Kopie, die zwar ebenfalls kürzer ist als die ursprüngliche, mit dreizehn zusätzlichen Minuten aber immerhin eine beträchtlich längere Laufzeit aufweist als die schweizerdeutsche Fassung.

Die unterschiedlichen Fassungen spannen ein weiteres Forschungsfeld auf: die Frage nach der Genrezugehörigkeit von Probsts Film. *Bergführer Lorenz* fällt als Produktion aus dem Jahr 1942 zeitlich zwischen den klassischen deutschen Bergfilm der Zwanziger- und Dreissigerjahre und den Heimatfilm als typisch deutsches Nachkriegsgenre. Die französische Fassung, die der ursprünglichen bedeutend näher steht, weist Affinitäten zum Bergfilm-Genre auf; die schweizerdeutsche Fassung hingegen trägt Züge des deutschen Heimatfilms. Gestützt durch Recherchen zum jeweiligen Auswertungskontext lassen sich anhand der beiden Fassungen von *Bergführer Lorenz* Aspekte in der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm filmimmanent nachzeichnen.

Aufgrund dieses Forschungsergebnisses verortet Kapitel 3 Probsts Produktion auf der Folie der Bergfilme von Arnold Fanck und Luis Trenker und zeichnet Verwandtschaften und Parallelen zu Filmen wie *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (Fanck, 1929) und *Der verlorene Sohn* (Trenker, 1934) ebenso nach wie Abweichungen und nationalspezifische Eigenheiten. Eine wichtige Rolle spielt hier die Ikonografie der Berge, die im Schweizer Film einen besonderen Stellenwert besitzt. Die Verortung der französischen Fassung von *Bergführer Lorenz* im Bergfilm-Genre bezieht eine zusätzliche Berechtigung aus der Entdeckung, dass wir es bei Eduard Probst mit einem ausgesprochenen Liebhaber der Fanckschen und

Trenkerschen Bergepen zu tun haben. Von exzessivem Fanverhalten zeugt seine glücklicherweise überlieferte, reiche und liebevoll gestaltete Sammlung von Zeitungsartikeln, Fotos und eigenen Zeichnungen.

Kapitel 6 schliesst die mit dem Bergfilm aufgespannte genrespezifische Klammer, indem wir hier bei der Klärung der Fragen zur Kürzung – wer kürzt wann, wo, wie, für wen, weshalb und mit welcher Konsequenz? – beim deutschen Heimatfilm der Fünfzigerjahre landen. Zur Ermittlung der Art und Weise der Kürzung arbeite ich methodisch mit einem textvergleichenden Verfahren, dessen Ergebnisse in einem Fassungsprotokoll festgehalten sind. Im Anschluss daran wird, soweit dies die Materialbasis zulässt, eine hypothetische Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung angestrebt.

Der Kürzungsgrund wird anhand eines soziologischen Modells ermittelt. Dieses methodische Vorgehen basiert auf der Annahme, dass jede signifikante Variation eines Films als Normierung zu verstehen ist, das heisst als «Anpassung [...] an einen von aussen gesetzten Standard, etwa an eine politische, moralische oder ästhetische Norm» (Garncarz 1992, 10). An welchen Standard die schweizerdeutsche Fassung von *Bergführer Lorenz* angepasst wurde, lässt sich anhand des Verhältnisses von Filmbranche und Publikum sowie der zum Zeitpunkt der Variation erfolgreichsten Filme und Genres eruieren. Um den Kürzungsgrund befriedigend erörtern zu können, ist auch ein Blick auf die Veränderungen der Gesellschaft zu werfen, die den Standard setzen und damit die Anpassung einer Filmfassung an eine neue Norm erst notwendig machen.

Hier nun kommt der Heimatfilm als erfolgreichstes deutsches Genre der Nachkriegszeit ins Spiel. Wir werden sehen, wie nahtlos sich die Variationen von *Bergführer Lorenz* ins Erfolgsschema des Heimatfilms einfügen. Gleichzeitig aber kann der Film nicht alle Spuren seiner Bergfilm-Herkunft verwischen, so dass die gekürzte Fassung zu einem genremässigen Hybriden wird, an dem sich bestimmte Entwicklungslinien vom Berg- zum Heimatfilm nachzeichnen lassen.

Der Fragenkatalog, den die vorliegende Studie zu beantworten sucht, resultiert zu einem grossen Teil aus Überlieferungslücken, hinter denen sich ein eigentlicher Wissensnotstand verbirgt. Es ist durchaus bezeichnend, wie wenig über die Hintergründe, die zu den beiden Fassungen von *Bergführer Lorenz* geführt haben, bekannt ist. Dass der im Fernsehen ausgestrahlte und auf Video erhältliche Film nicht der ursprünglichen Fassung entspricht, schien bis anhin weder die Öffentlichkeit noch die Fachleute zu interessieren. Die Entscheidung von Memoriav, die schweizerdeutsche Fassung zu konservieren, ist eine Folge davon. Der Ver-

gleich der beiden überlieferten Versionen und die Analyse der Kürzungen aber zeigen deutlich, wie sich in verschiedenen Filmfassungen aufgrund ihrer Anpassung an unterschiedliche Normen neben marktwirtschaftlichen Überlegungen auch sozialpolitische Entwicklungen der Gesellschaft niederschlagen. Die Fallstudie von *Bergführer Lorenz* gewährt einen Einblick in die von unterschiedlichen Faktoren beeinflussten Mechanismen, die zur Entstehung von Filmfassungen führen. So kann man mitunter zur Einsicht gelangen, dass die massiv gekürzte Version zwar ästhetisch einer Verstümmelung gleichkommt, auswertungsstrategisch hingegen als berechtigt zu bezeichnen ist. Auf genretheoretischer Ebene schliesslich zeugt *Bergführer Lorenz* von der Variabilität, Flexibilität und Anpassungsfähigkeit von Filmgenres im Allgemeinen und von der nahen Verwandtschaft von Berg- und Heimatfilm im Besonderen.

Quellenlage und Forschungsstand

Die vorliegende Studie, die weitgehend den Charakter einer filmhistorischen Recherche hat, wurde von der Quellenlage massgeblich geprägt. Es ist deshalb nötig, sie einigermassen ausführlich zu schildern. In diesem Zusammenhang spielt auch der Forschungsstand zum alten Schweizer Film eine zentrale Rolle, der im Anschluss an die Darstellung der Quellenlage referiert wird.

Wer sich auf Recherche im alten Schweizer Film begibt, sieht sich mit einer prekären Quellenlage konfrontiert. Um das Ausmass der Situation auszuloten, nachfolgend ein Zitat, das sich auf die späten Sechzigerjahre bezieht:

> Die in der Schweiz vorhandenen Unterlagen im Bereich der Kinowirtschaft bezüglich Umsätze, Aufwandpositionen, Betriebsergebnisse, Filmmieten, Besucherzahlen usw. sind nicht nur im Gegensatz zu allen westeuropäischen Staaten, sondern auch verglichen mit den andern Wirtschaftsgruppen in der Schweiz derart rudimentär, dass eine klare Aussage über die tatsächlichen wirtschaftlichen Verhältnisse des Kinogewerbes praktisch unmöglich ist. (Manz 1968, 87 f)

Dass dieses Zahlenmaterial nicht schon jahrelang systematisch beschafft und verarbeitet wurde, wirkt sich nicht nur verbandspolitisch negativ aus, wie Hanspeter Manz weiter feststellt, sondern auch auf die Möglichkeiten filmhistorischer Aufarbeitung. Wie desolat es um die Quellenlage in den Vierziger- und Fünfzigerjahren stehen muss, lässt sich ausmalen, wenn man bedenkt, dass die erste umfassende Studie zur

volkswirtschaftlichen Bedeutung der einheimischen Film- und AV-Produktion im Jahr 2000 erschienen ist.[3]

Besonders dramatisch nimmt sich die Situation vor 1930 aus. Unersetzliches Quellenmaterial von der Filmpionierzeit in der Schweiz ist beinahe gänzlich verloren. Eine Tatsache, die Manz als «Quintessenz einer totalen öffentlichen Ignoranz gegenüber dem Film als Kulturfaktor» interpretiert (ebd., 29). Nicht wesentlich besser präsentiert sich die Lage für die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Statistiken zur Film- und Kinobranche sucht man vergeblich. An Daten über Besucherzahlen und Kinoeinnahmen zu einem bestimmten Titel zu gelangen ist praktisch unmöglich, da sie «verschollen» sind, wie Hervé Dumont in einem Interview mit der Autorin ausführt (6.11.1997). Ausnahmen gebe es dort, wo ein Produzent die entsprechende Korrespondenz aufbewahrt habe, aber «99 Prozent dieser Leute haben alles weggeworfen». Das Bewusstsein für die Bedeutung des Films als «audio-visuelles Gedächtnis», als das sich die Cinémathèque suisse versteht, fehlte lange Zeit.[4] Und fehlt zum Teil noch immer, wie einige Beispiele von kürzlich «entsorgten» schriftlichen Dokumenten zeigen.[5]

Die Möglichkeiten filmhistorischer Recherchen sind dadurch stark eingeschränkt. Im konkreten Fall von *Bergführer Lorenz* präsentiert sich die Quellenlage wie folgt: Die Cinémathèque suisse in Lausanne verfügt über ein Dossier zum Film, das Zeitungsnotizen, Korrespondenzen von Eduard Probst mit dem Verleiher Monopol Film AG, verschiedene, mehrheitlich undatierte Exposés, Drehbuchentwürfe und Notizen sowie einen Budgetplan und Bildmaterial enthält. Die Unterlagen stammen teils von Probst, teils wurden sie von Dumont zusammengetragen. Das Dossier der Cinémathèque suisse zur Person von Probst beschränkt sich auf einen Lebenslauf und eine handschriftliche Notiz seiner Ehefrau Edith Probst-Egli. Auf die Existenz der von Probst erstellten Fan-Sammlung bin ich durch Dumont aufmerksam geworden. Da das Material in der Cinémathèque suisse in verschiedene Dossiers aufgeteilt wur-

3 Es handelt sich dabei um die im Auftrag von «Zürich für den Film» und «Fonction Cinéma» von Heinz Rütter und Vinciane Vouets verfasste Studie *Schweizer Filmbranche und Filmförderung: Volkswirtschaftliche Bedeutung und europäischer Vergleich*. Erste Schritte in diese Richtung tat das Bundesamt für Statistik 1993 mit der Herausgabe des Heftes *Der Schweizer Film und seine Verbreitung: Die kommerzielle Auswertung im Inland*.

4 Dumont in einem Interview mit Star TV, ausgestrahlt in der Woche vom 8.-14.1.1998.

5 Neben dem in Kapitel 5.3 erwähnten Fall sei auf die «Entrümpelungsaktion» der Condor Film AG in den späten Neunzigerjahren des letzten Jahrhunderts verwiesen, der Produktionsunterlagen und Korrespondenzen aus den Anfängen der Firma zum Opfer gefallen sind. Die Film-Flugblätter, die von der Condor-Geschichte übrig geblieben sind, haben in zwei Ordnern Platz. Immerhin wurden die Filmkopien in der Cinémathèque suisse deponiert.

de, ist sie weder im Katalog vermerkt noch als Ganzes einsehbar. In der Fotothek der Cinémathèque suisse in Penthaz lagern das deutsche und französische Filmplakat, kartonierte Aushangfotos, eine ganze Reihe von Szenenfotos sowie ein von Probst beschriftetes Fotoalbum über die Dreharbeiten und die Zürcher Premiere.

Die ehemalige Zoom Film- und Mediendokumentation in Zürich, die seit 2002 von der Cinémathèque suisse als «Dokumentationsstelle Zürich» geführt wird, verfügt über einige wenige Filmkritiken. Im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern schliesslich befindet sich eine Akte zu *Bergführer Lorenz*, die Korrespondenzen der Sektion Film, Abteilung Presse und Funkspruch, mit dem Produzenten bezüglich Stab und Schauspielern, Drehbewilligungen und Zensurentscheid enthält.

An einige Informationen, wie die Laufzeit des Films anlässlich der Uraufführung in Zürich, ist via Konsultation zeitgenössischer Zeitungen und (Film-)Zeitschriften zu gelangen; vieles aber lässt sich nur über Umwege, mit unverhältnismässigem Aufwand oder gar nicht klären. Ohne persönliche Auskunft zahlreicher Personen, die mehr oder weniger eng mit *Bergführer Lorenz* oder dem Schweizer Film in Verbindung stehen, wäre die vorliegende Studie undenkbar gewesen. Filmgestalter, -techniker und -kritiker, Archivare, einst und heute im Verleih tätige Personen, Zeitzeugen: Sie alle gaben mir nach Möglichkeit Auskunft oder verwiesen mich an immer neue Anlaufstellen. Als besonders schmerzlich stellte sich heraus, dass fast alle direkt in Probsts Film involvierten Personen, die aus erster Hand hätten berichten können, verstorben sind. Einzig mit dem Schriftsteller Maurice Zermatten, der beim Drehbuch von *Bergführer Lorenz* eine kontroverse Rolle spielte, konnte ich noch einen Briefwechsel führen, bevor kurz nach Abschluss meiner Recherchen die Nachricht von seinem Tod eintraf. Den traurigen Schluss, die Aufarbeitung nicht mit genügender Eile vorangetrieben zu haben, musste ich ziehen, als der Filmkritiker Martin Schlappner kurz nach der Zusage zu einem Interview im März 1998 überraschend verstarb.

Kommen wir zum Forschungsstand zum alten Schweizer Film, der sich am besten in den von Andrew Higson (1989) am Beispiel des britischen Kinos erarbeiteten Kategorien schildern lässt. Der Autor geht von grundsätzlich vier Möglichkeiten aus, Filmgeschichtsschreibung zu betreiben: erstens die Konzentration auf Aspekte der Produktion und der wirtschaftlichen Voraussetzungen; zweitens der textzentrierte Ansatz, bei dem ein Korpus von Filmen zusammengestellt und unter motivischen, stilistischen oder ideologischen Gesichtspunkten analysiert wird; drittens der ästhetisch-kritische Zugang, der Filme einer künstlerischen Wer-

tung unterzieht; und viertens der rezeptionsorientierte Ansatz, der sich mit Fragen nach dem Konsum von Filmen beschäftigt. Vinzenz Hediger hat bereits darauf hingewiesen, dass die Mehrheit der einheimischen Filmgeschichtsschreibung auf dem textzentrierten Ansatz basiert (2000, 13). Autoren wie Martin Schlappner, Martin Schaub, Werner Wider, Freddy Buache, Rémy Pithon und Hervé Dumont stellen bestimmte Filmkorpora zusammen, die sie motiv- und stilgeschichtlich sowie ideologiekritisch untersuchen. In der Berücksichtigung ökonomischer, politischer und rezeptionsorientierter Faktoren geht Dumont am weitesten, was seine *Geschichte des Schweizer Films* (1987) für unseren Zweck zu einer der aussagekräftigsten Arbeitsgrundlagen macht. Ein gewichtiger Nachteil dieses Standardwerks besteht allerdings darin, dass Informationen über die Materialbasis gänzlich und Quellenangaben teilweise fehlen. Zur Wirtschaftsgeschichte liegen bisher nur einige wenige Publikationen vor; darunter der Sammelband *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz* (1968) und Thomas Maurers *Filmmanufaktur Schweiz* (1982). Ein eigentlicher Mangel besteht an rezeptionshistorischen Studien. Hans Müllers auf Publikumsbefragungen basierende Studie *Der Film und sein Publikum in der Schweiz* aus dem Jahr 1957 und Roland Cosandeys Aufsatz zum Mythos Max Haufler (1983) bilden die Ausnahmen.

Verfolgt man die Geschichtsschreibung zum alten Schweizer Film chronologisch, so fällt auf, dass es Historiker und Kritiker aus der Romandie waren, die sich als erste mit dem filmischen Erbe beschäftigten – obwohl, oder vielleicht gerade weil sie nicht in das traditionell deutschschweizerisch geprägte Spielfilmschaffen involviert waren und dadurch über mehr Distanz verfügten. Zu nennen sind Freddy Buaches *Le cinéma suisse* (1974) sowie die Zeitschrift *Travelling*, die sich ab den späten Sechzigerjahren ausgewählten Filmen sowie Leben und Werk von Regisseuren wie Leopold Lindtberg, Max Haufler und Otto Ritter angenommen hat.

Eine auffällige Massierung von Publikationen zum alten Schweizer Film ist in den Achtzigerjahren zu beobachten, während das Interesse in den Neunzigerjahren wieder deutlich abnimmt. Ein Befund, der sich mit der Etablierung einer neuen Generation von Filmemachern und -kritikern erklären lässt, die sich vorwiegend ästhetisch-kritisch und mehrheitlich distanzierend mit dem Kino der «Väter» auseinandersetzt:

> In dem Zeitpunkt also, da der «neue Film» den anfänglichen Bruch zwischen sich und der Tradition aufgeschüttet hat, erleben wir einen plötzlichen Ausbruch, eine Radikalisierung der Reflexion über die Vergangenheit. (Cosandey 1983, 153)

Werner Widers und Felix Aepplis flammende Ideologiekritik, wie sie in ihrem zweibändigen *Der Schweizer Film 1929-1964: Die Schweiz als Ritual* (1981) formuliert ist, bestätigt Cosandeys Feststellung, dass die umfassende Interpretation des filmischen Erbes «unter dem gleichen ideologischen Blickwinkel» stattfindet, «der dem neuen zur Existenz verholfen hat» (1983, 152). Von dieser Perspektive geprägt sind auch Thomas Pfisters Untersuchung des Schweizer Films während des Dritten Reichs (1982), Rémy Pithons Betrachtung des Spielfilms der Geistigen Landesverteidigung (1986) und Hervé Dumonts *Geschichte des Schweizer Films* (1987). Am versöhnlichsten, weil persönlich mehr dem konservativen Gedankengut als dem Geist der 68-er Generation verpflichtet, äussert sich in dieser Zeit Martin Schlappner, einer der wichtigsten, für die *Neue Zürcher Zeitung* tätigen Filmkritiker der Schweiz (u. a. 1984, 1987a, 1987b).

War die nationale Filmgeschichte bis vor kurzem ein Forschungsfeld für Historiker, Filmkritiker und -publizisten, so hat sich in den letzten Jahren die erste Generation von akademisch ausgebildeten Filmwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern zu Wort gemeldet. Im Vergleich zu anderen Ländern geschah dies spät, weil sich das Fach erst zu Beginn der Neunzigerjahre in Zürich und Lausanne als wissenschaftliche Disziplin etablieren konnte.[6] Immerhin ist das Interesse der neuen Generation am filmhistorischen Erbe gross und die Auseinandersetzung entsprechend intensiv: Aus einer öffentlichen Tagung, die das Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich aus Anlass seines zehnjährigen Bestehens 1999 organisierte, ging 2001 die Publikation *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse* hervor. Einen Überblick über die an der Universität Lausanne betriebenen Studien zum Schweizer Film liefert die Beitragssammlung *Cinéma suisse: nouvelles approches: Histoire – Esthétique – Critique – Thèmes – Matériaux* (2000). Im selben Jahr legte der *Cinema*-Band 46 mit dem Titel *Heimspiele: Film in der Schweiz seit 1984* Aufsätze vor, die im Rahmen einer Vorlesungsreihe des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich entstanden sind. Die Publikation versteht sich explizit als Fortschreibung von Martin Schaubs *Die eigenen Angelegenheiten: Träume, Motive und Obsessionen des neuen Schweizer Films* (1983). Mehrere Einzelstudien sind bereits publiziert worden; darunter Gianni Havers *Les*

6 Während dem deutschen Film seit Jahren und nicht zuletzt infolge der nationalsozialistischen Hypothek filmwissenschaftlich grosses Interesse entgegengebracht wird, ist die Auseinandersetzung mit dem Film in Österreich ebenfalls noch relativ jung. Siehe dazu Blümlinger 1990 sowie Beckermann/Blümlinger 1996.

lueurs de la guerre, eine Untersuchung der Lausanner Filmzensur 1939 bis 1945 (2003b) und Alexandra Schneiders *Die Stars sind wir!* zu Theorie und Geschichte des Familienfilms der Dreissigerjahre (2004). Folgen wird Mariann Lewinskys Studie zur Produktions- und Aufführungsgeschichte des Rapperswiler Kinounternehmers Willy Leuzinger 1896 bis 1945.

Einen Überblick über den Forschungsstand zu den Anfängen des Films in der Schweiz gibt die Beitragssammlung *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres* (2002); Einsichten in *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)* vermitteln Haver und Pierre-Emmanuel Jaques (2003c). An der Universität Lausanne sind zudem Projekte zur Entstehung der Filmkritik in Genf und Lausanne, zur Westschweizer Filmkritik der Sechziger- und Siebzigerjahre und zur Produktion des zweiten Bandes von Dumonts *Geschichte des Schweizer Films* in Gang, der die Jahre 1966 bis 2000 umfasst. Im Rahmen eines seit 2002 laufenden Nationalfondsprojekts wird der bisher vernachlässigte, frühe nicht-fiktionale Film in der Schweiz von 1896 bis 1964 erforscht.[7] Hingewiesen sei schliesslich auf das von den Universitäten Zürich und Lausanne gemeinsam geplante *oral history*-Projekt *Cinémémoire.ch*. Diese Initiative ist unter anderem als ein Streben nach Annäherung und Verschränkung von Theorie und Praxis zu verstehen, um die sich das Seminar für Filmwissenschaft Zürich seit 2000 auch mit der Veranstaltung von Podiumsdiskussionen im Rahmen der Solothurner Filmtage bemüht.

In der Tendenz ist festzustellen, dass mit der ersten Generation akademisch ausgebildeter Filmwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler Ende der Neunzigerjahre und, wie das folgende Kapitel zur Historiografie der Geistigen Landesverteidigung zeigen wird, analog zur neueren historischen Forschung, eine Art Re-Revisionismus einsetzt, der der Filmgeschichte mit einer unaufgeregteren Haltung begegnet und den alten Schweizer Film zumeist versöhnlicher einschätzt, um im gleichen Zug den neuen Schweizer Film einer ersten kritischen Analyse zu unterziehen. Als Beispiel für eine positivere Beurteilung ist das Wirken der Schweizer Filmzensur zu erwähnen, die von Aeppli (1981) ebenso wie von Pfister (1982) heftig kritisiert, von neueren Untersuchungen jedoch relativiert und weitgehend rehabilitiert wird (Haver 2000; ders. 2001a; Moeschler 2001). Demgegenüber kommt die kritische Haltung gegenüber dem neuen Schweizer Film unter anderem im *oral history*-Projekt *Cinémémoire.ch* zum Ausdruck, das den Mythos des «Neuen» am so genannt neuen Schweizer Film hinterfragt.

7 Die Autorin bearbeitet in diesem Projekt den Bereich Auftrags- und Industriefilm.

Mit dem Auftreten der neuen Generation hat sich nicht nur der Forschungsstand, sondern auch das Forschungsklima verbessert. Die seit 1996 verstärkten Aktivitäten der Cinémathèque suisse in den Bereichen Konservierung und Restaurierung und die Freigabe des Bestandes zu filmwissenschaftlichen Untersuchungen haben wesentlich dazu beigetragen.

Noch aber sind viele Bereiche unerforscht. Nach den Überblicksdarstellungen, die die frühere Schweizer Filmgeschichtsschreibung vornehmlich hervorgebracht hat, gilt es einzelne Aspekte und Teilgebiete detailliert aufzuarbeiten, um ein differenzierteres und kohärenteres Gesamtbild der Schweizer Kinematografie zu entwerfen. Die vorliegende Studie versteht sich als Beitrag in diese Richtung. Ihr werkzentrierter Ansatz ermöglicht eine methodisch vielseitige Herangehensweise, um anhand der Überlieferungsgeschichte von *Bergführer Lorenz* exemplarische Einsichten in die Schweizer Filmproduktion und -rezeption der Vierziger- und frühen Fünfzigerjahre zu bieten, auf den internationalen Bezugsrahmen des einheimischen Spielfilms zu verweisen, ein besseres Verständnis für das Phänomen divergierender Filmfassungen und seiner genremässigen Auswirkungen zu schaffen und einzelne Entwicklungslinien vom Berg- zum Heimatfilm nachzuzeichnen.

1 Die Geistige Landesverteidigung und der Spielfilm

Um *Bergführer Lorenz* in seinem historischen und filmischen Umfeld situieren zu können, gilt es, die allgemeine Lage der Schweiz kurz vor und während des Zweiten Weltkriegs und die damalige Befindlichkeit des einheimischen Spielfilms zu skizzieren und zueinander in Relation zu setzen. Denn der untersuchte Zeitraum zeichnet sich durch eine historisch wohl einmalige Engführung von geistigem und politischem Klima und der Spielfilmproduktion aus. So ist die Zeitspanne zwischen 1938 und 1941, in der die Geistige Landesverteidigung ihre vollste Wirkung entfaltet, eine Zeit der Blüte des einheimischen Films – der ersten Blüte überhaupt. Die Besucherzahlen erreichen Höchstwerte, von denen die Filmbranche gegenwärtig kaum zu träumen wagt: Heute gelten 100'000 Eintritte für einen Schweizer Film als schöner Erfolg, und für internationale Blockbuster liegt die absolute Erfolgsschwelle bei 800'000.[1] Anders im Jahr 1938: Da verbucht der Praesens-Film *Füsilier Wipf* von Hermann Haller und Leopold Lindtberg satte 1,2 Millionen Kinoeintritte. Auch Lindtbergs nächste Filme *Wachtmeister Studer* und *Die missbrauchten Liebesbriefe* ziehen in den folgenden beiden Jahren annähernd eine Million Schweizerinnen und Schweizer an. Dies ist umso bemerkenswerter, als die einheimische Spielfilmproduktion bis in die späten Dreissigerjahre praktisch inexistent ist und nur sehr sporadisch einzelne, meist mit dem Ausland koproduzierte Filme auf den Markt bringt, die vom Publikum kaum zur Kenntnis genommen werden. Woran liegt dieser plötzliche Erfolg? Ist das Umfeld so günstig, das Publikum so willig, oder sind die Filme so gut? Die Antwort lautet ja und nein zugleich und verweist auf die Komplexität der Materie, die entsprechend differenziert anzugehen ist.

1 Mike Eschmanns *Achtung, fertig, Charlie!* (CH 2003), der in der Deutschschweiz über eine halbe Million Zuschauer anlockt und es in synchronisierter Fassung sogar in der Romandie in nur zwei Wochen Laufzeit auf fast 10'000 Eintritte bringt, ist die viel zitierte Ausnahme der Regel (www.procinema.ch, 28.5.2004).

1.1 Das politische Umfeld

Beginnen wir mit dem Umfeld und damit einem Spezifikum der helvetischen Geschichte, mit der Geistigen Landesverteidigung. Hierbei handelt es sich um ein ideologisches Konstrukt zur Schaffung und Stärkung der nationalen Identität, das sich als intensive Selbstbesinnung auf alles «Schweizerische» in Geschichte, Politik und Kultur beschreiben lässt (Mooser 1997). Dieses vielschichtige, heterogene und bezüglich Föderalismus auch widersprüchliche Phänomen ist ein langlebiges zugleich und hat in abgewandelter und jeweils neu angepasster Form mehrere Renaissancen erlebt; eine erste während des Kalten Kriegs, eine zweite, aktuelle im Rahmen der laufenden Diskussion um die Integration der Schweiz in Europa.

Obwohl die eigentliche Begriffsgeschichte noch aussteht, wie Josef Mooser, auf dessen Ausführungen ich mich im Wesentlichen stütze, anführt (ebd., 689, Anm. 13), können ein paar Bemerkungen zur Geschichte des Wortes helfen, das Phänomen besser zu fassen. Als Schlagwort hat die Geistige Landesverteidigung ab 1933 Konjunktur. Analoge Wortbildungen lassen sich aber bereits früher finden. 1929 fordert Nationalrat Jakob Zimmerli die «kulturelle Landesverteidigung» zur Bekämpfung der «Überfremdung» des literarischen Marktes und zur Förderung der Schweizer Literatur (vgl. Niederer 1994, 119). Im Herbst 1933 proklamiert ein Frontisten-Blatt die «geistige Landesverteidigung» gegen die «Kulturbolschewisten», womit linke Emigranten aus Deutschland gemeint sind (vgl. Linsmayer 1983, 441, Anm. 1). Ein katholisch-konservativer Autor seinerseits plädiert für «moralische Landesverteidigung» und «geistige Rüstung», um der nationalsozialistischen Propaganda die Stirn zu bieten (vgl. Dahinden 1987, 96 ff). Wie aus diesen Beispielen hervorgeht, ist das Schlagwort inhaltlich nicht genau fixiert, sondern tendiert je nach politischer Gesinnung in verschiedene Richtungen. Dies führt zu einer anhaltenden und sich ab 1936 intensivierenden Auseinandersetzung um die Füllung des Begriffs.

Wie unterschiedlich der konkrete Inhalt auch ist, der Mechanismus bleibt sich gleich. Den Anstoss zur Geistigen Landesverteidigung bildet eine Bedrohung von aussen, gegen die sich im Innern Widerstand in Form einer mentalen Abwehrhaltung regt. Es sind somit zwei Komponenten, die das Phänomen strukturieren, eine äussere und eine innere. Die Geistige Landesverteidigung funktioniert nur in Krisensituationen, wenn Tendenzen von aussen die Schweiz erfassen, die als staatsgefährdend oder zumindest staatsbedrohend empfunden werden. Da dieser

Mechanismus nicht an bestimmte Inhalte geknüpft ist, kann er in zeitlich und politisch unterschiedlichen Kontexten aktiviert werden: Im Kalten Krieg stellt der Kommunismus die Bedrohung dar, seit den Neunzigerjahren der wirtschafliche und politische Zusammenschluss Europas.

In ihrer ursprünglichen Form, um die es hier geht, ist die Geistige Landesverteidigung die helvetische Antwort auf die faschistischen und nationalsozialistischen Tendenzen im benachbarten Ausland, die sich in einer dezidierten Differenzierung und Abgrenzung äussert und mit einem Zusammenrücken im Innern einhergeht. Dass eine erste Konjunktur des Begriffs 1933 einsetzt, ist somit kein Zufall. Während der Faschismus ausserhalb der Arbeiterbewegung weniger ernst genommen wird, löst die Machtergreifung Hitlers relativ rasch einen «Nervenkrieg» zwischen Deutschland und der Schweiz aus, die sich als Kleinstaat massiv bedroht fühlt. Erklären lässt sich die historisch frühe Bedrohungswahrnehmung gemäss Mooser mit dem Trauma des Ersten Weltkriegs, das durch die aussenpolitischen Entwicklungen wachgerufen wird und Erinnerungen an die Erschütterung des Landes durch regionale und soziale Konflikte weckt (1997, 695). Die Reaktion darauf ist die Geistige Landesverteidigung als «ideell und politisch artikulierte Selbstbesinnung der Schweiz in ihrer Differenz zum nationalsozialistischen Deutschland» (ebd., 697). Diese Differenz wird als so vielfältig und bedrohlich wahrgenommen, dass sie eine populäre mentale Resonanz entfaltet, die sich auch im Alltag niederschlägt. Beispiel dafür ist die euphorische Feier des sensationellen Siegs der Schweizer Fussballnationalmannschaft über «Gross-Deutschland» im Rahmen der Weltmeisterschaft in Paris 1938. Dass Leni Riefenstahls zweiteiliger *Olympia*-Film (Teil 1: *Fest der Völker,* Teil 2: *Fest der Schönheit*, D 1938) zu gleicher Zeit mit grossem Erfolg in Zürich läuft, wertet Mooser als Ausdruck der ambivalenten Stimmung gegenüber Nazi-Deutschland (ebd., 697, Anm. 37). Dem ist jedoch anzufügen, dass der Film von der zeitgenössischen Presse weniger als nationalsozialistisches Agitationswerk denn als «Weltpropagandafilm für den Sport» und somit weitgehend entpolitisiert wahrgenommen wird (Bb. [Paul Willi Bierbaum], *Neue Zürcher Zeitung*, 12.6.1938). Und wenn der Rezensent die «Aufmerksamkeit» herausstreicht, die der zweite Teil den «schweizerischen Wettkämpfern» schenkt, bleibt zudem der Blick durch die «helvetische Brille» gewahrt.

Als Abwehrreaktion gegen den Nationalsozialismus setzt eine Besinnung auf alles «Schweizerische», das heisst auf die eigenen, als typisch empfundenen Werte wie Freiheit, Unabhängigkeit und Demokratie ein, die mit Vorliebe durch Symbole aus der Alpenwelt und der Geschichte der Alten Eidgenossen zum Ausdruck gebracht werden (siehe

Kapitel 3.5). Zur Plattform nationaler Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung gerät die vom Volk äusserst positiv rezipierte Landesausstellung 1939 in Zürich, die Jost als «Höhepunkt der politisch-kulturellen Rituale» bezeichnet (1986, 761). Rückblickend darf man wohl davon ausgehen, dass die Geistige Landesverteidigung als ideologisches Konstrukt zur Identitätsstiftung zumindest kurzfristig ihr Ziel erreicht, auf einer antideutschen Stimmungswelle den Selbstbehauptungswillen gegen aussen mobilisiert und im Innern einen minimalen Konsens zu stiften vermag, der politische, soziale und kulturelle Gräben zeitweilig überbrückt.

Unter Historikern ist die Bewertung der Geistigen Landesverteidigung heftig umstritten. Hans-Ulrich Jost spricht von «helvetischem Totalitarismus» (1986), Kurt Imhof von «antitotalitärem Basiskompromiss» (1996).[2] Jost verweist mit seinem provokativen und empirisch mittlerweile überholten Urteil auf die autoritären Tendenzen, die insbesondere vom katholisch-konservativen Lager ausgehen, während Imhof die integrativen Bemühungen von linker und liberaler Seite stärker gewichtet. Die unterschiedlichen Einschätzungen resultieren aus einer Polarisierung in der Historiographie der Geistigen Landesverteidigung. In den Siebzigerjahren beginnt eine Phase der äusserst kritischen Auseinandersetzung, in deren Kreis Jost, Edgar Bonjour (1970) sowie der Literaturwissenschaftler Charles Linsmayer anzusiedeln sind, der von einem «demokratischen Totalitarismus» spricht und das Pathos der Geistigen Landesverteidigung als «hohl und verlogen» bezeichnet (1983, 463/467). Das Verdienst dieser Generation besteht im Hinterfragen der zum Mythos stilisierten Geistigen Landesverteidigung und dem Aufdecken der dunklen Kapitel der Schweiz, wozu insbesondere die Asyl- und Flüchtlingspolitik sowie die Wirtschaftsverflechtungen gehören. In den Neunzigerjahren setzt eine Art Re-Revisionismus ein, der den antitotalitären Charakter der Geistigen Landesverteidigung unterstreicht und somit zu einer positiveren Einschätzung führt, wie sie Imhof oder auch André Lasserre vertreten (1992). Zudem sind Studien zur Frauen- und Geschlechtergeschichte erschienen, die von der traditionellen Forschung lange Zeit vernachlässigte Aspekte beleuchten (Stämpfli 2000; 2002). Die Neubeurteilung hat die Vielschichtigkeit des Phänomens, auf die Mooser hinweist, zum Vorschein gebracht. Es ist nicht zuletzt diese Vielschichtigkeit der Geistigen

2 Vgl. dazu das Streitgespräch zwischen Jost und Imhof in *Die Erfindung der Schweiz* (1998). Der Begriff «helvetischer Totalitarismus» geht ursprünglich auf Georg Kreis zurück, der ihn im Magazin der *Basler Zeitung* vom 27.1.1979 zur Charakterisierung des gesellschaftlichen Konformitätsdrucks verwendet, dabei aber die Existenz eines «totalen Staates» ausdrücklich verneint.

Landesverteidigung, die zur extremen Polarisierung unter den Historikern geführt hat und immer noch führt.

Hier lassen sich die Parallelen in der Historiografie und der Filmgeschichtsschreibung festmachen, auf die ich beim Forschungsstand verwiesen habe. Wenngleich mit einer gewissen Verzögerung, so folgt der kritischen Auseinandersetzung mit dem filmischen Erbe in den Achtzigerjahren ein gutes Jahrzehnt später eine Phase des Re-Revisionismus, der zu differenzierteren und versöhnlicheren Ergebnissen gelangt (siehe Kapitel 1).

Wenden wir uns den unterschiedlichen politischen Besetzungen der Geistigen Landesverteidigung zu, die für die Vielschichtigkeit des Phänomens verantwortlich sind und die sich – um auf die Relevanz für unser Thema hinzuweisen – auch im Spielfilm niederschlagen. Unter dem Eindruck einer fundamentalen Bedrohung bildet der «Anti-Germanismus als politische Mentalität» die gemeinsame Klammer dreier verschiedener politischer Richtungen: der neukonservativen, der liberalen und der linken (Mooser 1997, 698).

Es ist zunächst der Neukonservatismus, der in den Siebzigerjahren auf heftigste Kritik stösst. Dieser deutet die sozialen Folgen von Industrialisierung und Urbanisierung, den kulturellen Wandel in Richtung Säkularisierung und die politische Demokratisierung als Dekonstruktion der traditionellen Werte und Ordnung, um entsprechend radikale Kritik an der Moderne zu üben, wobei die Französische Revolution von 1789 als Quelle der Zerstörungsprozesse gilt. Populärster Strang dieser Denkrichtung ist die antiurbanistische, antikapitalistische, agrarische Ideologie, die im Bestreben nach einer neuen Einheit von Gesellschaft und Politik im Zeichen der Autorität eine ländliche Gesellschaft und insbesondere das Bauerntum propagiert. Die neukonservative Fundamentalkritik an Liberalismus, Demokratie, Parteien und Parlamentarismus findet im Volk relativ grosse Zustimmung, was sich nicht zuletzt in der anhaltenden Diskussion über eine Verfassungsreform hin zu einer autoritären Formung der Demokratie niederschlägt.

Durch ihren prominentesten Vertreter, den 1934 in den Bundesrat gewählten katholisch-konservativen Philipp Etter, findet die neukonservative Stossrichtung Eingang in die Definition der Geistigen Landesverteidigung. Gemäss Regula Stämpfli gelingt es Etter, seine Vision der Geistigen Landesverteidigung zur offiziellen Politik des Bundesrates zu machen (2000, 170). Ausdruck davon ist die Kulturbotschaft des Bundesrates im November 1938, die als «Magna Charta» der Geistigen Landesverteidigung gilt und in der Etter seine Definition von «Sinn und Sendung der Schweiz» formuliert. Das Verhältnis von Bürger und Staat steht

dabei ganz im Zeichen von Autorität und Gehorsam: «Der Staat muss wieder das Ziel unseres Opfers werden, nicht Opfer unserer Ziele!» (Botschaft des Bundesrates 1938, 997 ff). Mooser weist darauf hin, dass diese Vision einer neuen, autoritäten Schweiz keine Anpassung an den Nationalsozialismus oder Faschismus darstellt, sondern endogenen Ursprungs ist (1997, 693). Andererseits bildet der neue Konservatismus seit der Jahrhundertwende ein paneuropäisches Phänomen, was sich in gewissen gedanklichen und motivischen Gemeinsamkeiten wie dem monumentalisierenden, heroischen Stil in der Kunst oder der Überfremdungsangst niederschlägt.[3] Allerdings bricht sich das gesamteuropäische neukonservative Gedankengut an den Bedingungen der kulturellen und sprachlichen Diversität der Schweiz und nimmt eine landesspezifische Färbung an. Die Losung der «Willensnation» Schweiz etwa kann nicht «Blut und Boden», sondern nur «Boden» heissen: «Der schweizerische Staatsgedanke», so die entsprechende, den Gegebenheiten des Landes angepasste Formulierung in der Kulturbotschaft, «ist nicht aus der Rasse, nicht aus dem Fleisch, er ist aus dem Geist geboren» (Botschaft des Bundesrates 1938, 999). Eine von Natur, Alpen und ruhmreicher Vergangenheit geformte Mentalität macht in neukonservativem Denken Herrn und Frau Schweizer aus.

Obwohl das Bild der Geistigen Landesverteidigung über mehrere Generationen hinweg vom Neukonservatismus geprägt und dominiert wird, existieren neben ihm zwei weitere politische Richtungen, die liberale und die linke, die den Begriff je anders füllen. Beide Linien haben ihren Ort gemäss Mooser in alten bürgerlichen Zeitungen wie der *Neuen Zürcher Zeitung*, den *Basler Nachrichten* oder der 1933 gegründeten, dem religiösen Sozialismus verpflichteten *Nation* und in Institutionen wie dem Zürcher Schauspielhaus oder der Arbeiterbewegung. Auf liberaler Seite werden die Französische Revolution sowie die Gründung des Schweizer Bundesstaates 1848 als positives Erbe und als Grundlage für die schweizerische Demokratie hochgehalten. Schutz und Reform der Demokratie sind das Ziel der liberalen Bestrebungen, die Förderung des schweizerischen Schrifttums das propagierte Mittel der Geistigen Landesverteidigung. Liberale Haltung und Konsensbereitschaft tragen zur Förderung einer Kommunikationsstruktur bei, die eine Verständigung mit der politischen Linken zur Frage des Klassenkonflikts ermöglicht.

Unter dem Eindruck der nationalsozialistischen und faschistischen Bedrohung ist auch die Linke bereit zur nationalen Integration. Dies ma-

3 Zu Entstehung und Entwicklung des Überfremdungsbegriffs siehe Kury 2002 und 2003.

nifestiert sich etwa im Bekenntnis zur militärischen Landesverteidigung und zur Demokratie 1935, im Friedensabkommen der Metallarbeitergewerkschaft mit den Unternehmern 1937 sowie auf symbolischer Ebene in der Verwendung der Schweizer Fahne auf Arbeiterfesten (Mooser 1997, 701). Auf Bundesebene führen die Integrationsbemühungen zur Einbindung der Sozialdemokraten in die Landesregierung, die 1943 mit der Wahl von Ernst Nobs in den Bundesrat vollzogen wird (Jost 1986, 810). Die Teilnahme der Arbeiterbewegung an der Geistigen Landesverteidigung ist indes an hohe Erwartungen geknüpft, was soziale Gerechtigkeit und Sicherheit, Anerkennung sowie Bekämpfung der Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit betrifft (Mooser 1997, 701).

Zeitweiliges Zurückstecken eigener politischer Ziele zugunsten des Gesamtinteresses des Staates – diese Losung, die unter dem Schlagwort «Geistige Landesverteidigung» kurz vor und während des Zweiten Weltkriegs zu einem minimalen innenpolitischen Grundkonsens führt, hat die Entwicklung in gewissen politischen Belangen nicht nur kurzfristig blockiert, sondern nachhaltig gebremst. Beispiel dafür ist der Integrations- und Nationalisierungsprozess der politischen Frauenbewegung, der ab 1933 einsetzt. Für den vehementen Einsatz zum Schutz der schweizerischen Demokratie werden eigene politische Ziele wie Gleichberechtigung und Frauenstimmrecht in den Hintergrund gerückt. Die Selbsteinbindung der Frauen in die Geistige Landesverteidigung geht einher mit einer partiellen Preisgabe der frauenpolitischen Forderungen, die nach dem Krieg umso mühevoller wieder aufzunehmen und einzulösen sind. Stämpfli nennt es das Verschwinden der Frauenfrage «hinter dem schweizerischen Landigeist» (2000, 180). Und dies für lange Jahre. Erst 1971 wird in der «ältesten Demokratie Europas» das nationale Frauenstimmrecht eingeführt.

Die Geistige Landesverteidigung fordert also von den politischen Lagern einen unterschiedlich hohen Tribut. Gleichzeitig verleihen ihr die verschiedenen Gruppierungen, die sich unter ihrem Dach versammeln, verschiedene Gesichter. Konkreten Niederschlag finden die divergierenden Formen im ambivalenten Verhalten gegenüber Flüchtlingen und Emigranten, wo einem antisemitisch gefärbten, abwehrenden Gestus der Neukonservativen die Offenheit und Hilfsbereitschaft liberaler und linker Kreise gegenüberstehen (Mooser 1997, 706). Hierbei wird sichtbar, wie die Vielschichtigkeit des Phänomens ein historisches Urteil erschwert und nach Differenzierung verlangt. Dies gilt nicht nur für die Politik, sondern für alle Belange der damaligen Zeit und somit auch für den Spielfilm, dem wir uns in Kürze zuwenden. Zusätzlich kompliziert

wird die Bewertung der Geistigen Landesverteidigung durch ihre eingangs erwähnte Widersprüchlichkeit in Bezug auf Föderalismus und soziale Gerechtigkeit. Mit der Anerkennung des Rätoromanischen als vierter Landessprache erfährt die Formel «Einheit in der Vielheit» 1938 zwar eine Stärkung. Die deutschschweizer Mundartbewegung aber, die unter anderem dazu führt, dass die deutschschweizer Literatur zur «Schweizer Literatur» aufgewertet wird, stösst in den anderen Sprachregionen verständlicherweise auf Skepsis. Aus regionaler Perspektive ist die Geistige Landesverteidigung weitgehend eine Angelegenheit der Deutschschweiz, während sich in der Romandie Stimmen gegen die «Einigkeitsmystik» erheben (ebd., 704). Diese Haltung hat konkrete Auswirkungen auf die Akzeptanz der deutschschweizer Dialektfilme in der französischen Schweiz, die in Kapitel 4.2 dieser Studie zur Sprache kommt. Zu den inneren regionalen Widersprüchen gesellen sich schliesslich auch soziale, da die angestrebte Annäherung von Bürgertum und Arbeiterschaft von Akzeptanzproblemen begleitet wird.

1.2 Der Spielfilm im Dienst der Geistigen Landesverteidigung (I)

Der Abgrenzungsmechanismus gegen aussen ist jedoch stark genug, dass die Geistige Landesverteidigung als dehnbares Integrationskonzept aller Heterogenität, Vielschichtigkeit, Ambivalenz und Widersprüchlichkeit zum Trotz ein historisch einmaliges Klima der nationalen Selbstbezogenheit zu schaffen vermag. In einem auf alles Schweizerische fokussierten Umfeld stehen die Chancen für den Schweizer Film kurz vor dem Zweiten Weltkrieg so gut wie nie zuvor. Weil die Geistige Landesverteidigung eine populäre Resonanz besitzt und in alle Bereiche des Alltags einfliesst, ist auch das Publikum auf Selbstbesinnung eingestellt und gewillt, sich und alles, was es für typisch schweizerisch hält, im Kino widergespiegelt zu sehen. Für einmal ist der einheimische Film ausländischen Produktionen um Längen voraus, ganz einfach, weil er einheimisch ist. Nur er kann dem Publikum das bieten, was es sehen, hören und empfinden will: sich selbst in seiner eigenen Art, in seinem eigenen Dialekt und mit seinen eigenen, landesspezifischen Sorgen und Ängsten.

Diese Chance weiss Lazar Wechsler mit seiner Praesens-Film zu nutzen. Mit *Füsilier Wipf* bringt er 1938 als erster eine Produktion ins Kino, die ganz auf die Bedürfnisse des einheimischen Publikums abgestimmt ist und auf die aktuelle Bedrohungssituation explizit Bezug

nimmt. Die im Ersten Weltkrieg angesiedelte Geschichte dreht sich um eine Kompanie Gebirgsfüsiliere, die zur Grenzbesetzung abgeordert und von Kälte, Heimweh und Langeweile derart zermürbt wird, dass sie zeitweilig die Moral verliert und am Sinn ihrer Mission zu zweifeln beginnt. Der väterlich-autoritäre, allzeit integre Füsilier Leu aber, den Heinrich Gretler mit Verve verkörpert, bringt die Soldaten mit einer markigen Durchhalterede zur Besinnung darauf, wofür es sich zu kämpfen lohnt: für Heimat, Freiheit, Vaterland. Eigentlicher Protagonist ist der titelgebende Füsilier Wipf (Paul Hubschmid), ein verweichlichter Coiffeurlehrling, der durch den Aktivdienst zum Mann heranreift, seiner affektiert-blasierten Verlobten aus der Stadt den Laufpass gibt und stattdessen der Bauerntochter Vreneli (Lisa Della Casa) den Hof macht, um sich schliesslich selbst als Bauer im Tessin niederzulassen. Zum Symbol für militärische Landesverteidigung und absoluten Wehrwillen sind insbesondere die Aufnahmen der in den Walliser Alpen postierten und bewaffneten Soldaten geworden.

Dass Wechsler mit dieser Produktion den Zeitgeist trifft, beweist die erwähnte Zuschauerzahl von über einer Million. «Es gab kaum einen Schweizer, der den Film nicht gesehen hat», resümiert Regisseur Lindtberg Jahre später (Dumont 1981, 164). In Zürich erreicht *Füsilier Wipf* eine sensationelle Laufzeit von achtzehn Wochen. Auch in der Romandie und im Tessin, wo er als erster in der Schweiz nachsynchronisierter Film ab Februar 1939 in französischer Version gezeigt wird, zieht er das Publikum in Scharen ins Kino und hält noch immer den absoluten Zuschauerrekord der einheimischen Filmproduktion.

Aus heutiger Warte mag die Figurenzeichnung, bei der jeder Soldat einen bestimmten Charakter verkörpert und die beiden Frauen entweder auf verblendete Städterin oder unverdorben-bodenständige Bauerntochter in Tracht reduziert werden, zu undifferenziert und exemplarisch erscheinen und das Schauspiel hier zu kabarettistisch und dort zu verklemmt anmuten. Jedenfalls hat Drehbuchautor Richard Schweizer aus Robert Faesis Novelle von 1915 einen filmischen Prototyp der Geistigen Landesverteidigung geschaffen, der mit unterschwellig didaktischem Gestus den Ideenkatalog des Phänomens illustriert und selbst den föderalistischen Anforderungen Rechnung trägt. Durch die wiederholte Verlegung der Kompanie machen die Soldaten in allen Landesteilen Halt und ermöglichen es der Regie, ganz beiläufig eine kleine Tour de Suisse zu inszenieren. Symbolträchtig schliesslich ist der Schluss des Films, der, wie schon der Anfang, auf den 1. August fällt. Der Nationalfeiertag gerät mit dem Anzünden von Feuern als weit herum sichtbares, kollektives Signal zur Feier einer geeinten, zur Verteidigung von Freiheit und Hei-

mat bereiten Nation. Man mag sich darüber wundern oder nicht: Tatsache ist, dass mit Wechsler und Lindtberg zwei Einwanderer jüdischer Herkunft im Klima nationaler Selbstbesinnung *den* Schweizer Propagandafilm geschaffen haben.

Eine übergeordnete Signalwirkung entfaltet *Füsilier Wipf* für den einheimischen Film in dreierlei Hinsicht. Erstens läutet er für die Praesens eine Phase der kontinuierlichen Spielfilmproduktion ein; zweitens eröffnet er eine Reihe von deutschschweizer Filmen, die sich inhaltlich explizit in den Dienst der Geistigen Landesverteidigung stellen; und drittens wirkt er sich marktwirtschaftlich aus. Der ökonomische Erfolg scheint eindeutig zu beweisen, dass der Schweizer Film ein einträgliches Geschäft sein kann, wenn er sich auf «Schweizerisches» konzentriert und auf die Karte Dialekt setzt. War die Filmsprache der einheimischen Produktionen in den Dreissigerjahren noch Hochdeutsch, so wird von nun an ausschliesslich Mundart gesprochen. Und war der Absatzmarkt ein Jahrzehnt früher international, so sind die Filme ab sofort fürs Inland bestimmt. Die Aussicht auf Gewinn schlägt sich in der Gründung einer Vielzahl neuer Firmen nieder, die zu einem markanten Produktionsanstieg führt.

Konzentrieren wir uns vorerst auf die inhaltlichen Schwerpunkte. Wie in anderen Ländern dient auch in der Schweiz die Geschichte als Fundgrube von Lehrstücken für die kriegs- und krisengeschüttelte Gegenwart. Dazu besonders geeignet scheint die Zeit vor und während des Ersten Weltkriegs. Analog zu *Füsilier Wipf* spielt auch Franz Schnyders *Gilberte de Courgenay* (1941) im Soldatenmilieu während der Grenzbesetzung 1914 bis 1918 und macht aus der Newcomerin Anne-Marie Blanc, die in der Rolle der fürsorglichen Gilberte wie Balsam für die geschundene Soldatenseele wirkt, den grössten weiblichen Leinwandstar der Schweizer Filmgeschichte. Noch immer bemüht sich Blanc vergeblich darum, ihr Image als «Film-Soldatenmutter einer ganzen Generation» abzuschütteln (Beglinger 1997, 28).[4] Mit *S'Margritli und d'Soldate* lanciert August Kern fast zur gleichen Zeit praktisch dieselbe Geschichte. Das Konkurrenzprodukt zu *Gilberte de Courgenay* (bei dem Kern ursprünglich die Regie übernehmen sollte, sich dann aber mit Wechsler überwirft) trumpft mit dem Auftritt des allseits bekannten und beliebten Swing-Orchesters von Teddy Stauffer auf, doch Lillian Hermann vermag als Margritli ihrer Rivalin Gilberte das Wasser nicht zu reichen. Dasselbe gilt für das Drehbuch.

4 Zu Person und Wirken Anne-Marie Blancs siehe Anne Cuneos TV-Dokumentarfilm *La petite Gilberte – Anne-Marie Blanc, Schauspielerin* (CH 2001).

Ebenfalls 1941 erzählen Leonard Steckel und Max Werner Lenz in *Bider der Flieger* vom Flugpionier Oskar Bider, der 1913 als Erster die Alpen überfliegt und mit seiner Heldentat zum Vorbild der örtlichen Jugend wird. Auf die Geschichte der Alten Eidgenossen, die zusammen mit den Alpen die Ikonografie der Geistigen Landesverteidigung dominiert, greift Lindtberg in *Landammann Stauffacher* zurück. Hierbei wird die Vorgeschichte der Schlacht von Morgarten (1315) in Szene gesetzt, um aus der mythisierten Vergangenheit, als eine Hand voll Eidgenossen ihre Freiheit gegen eine feindliche Übermacht verteidigten, Parallelen für die Gegenwart zu ziehen. Der Rückgriff auf die Geschichte dient in erster Linie der Schaffung von Vertrauen in die militärische Schlagkraft und der Stärkung des Wehrwillens.

Nicht militärisch, sondern literarisch präsentiert sich ein zweiter Strang der einheimischen Spielfilmproduktion. Angesagt ist die Verfilmung von Schweizer Literatur – auch dies im Einklang mit den Produktionsschwerpunkten in anderen Ländern. Auf Novellen von Gottfried Keller basieren sowohl *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Hans Trommer/Valérien Schmidely, 1941), ein lyrisches, dem poetischen Realismus verpflichtetes Werk, als auch Lindtbergs *Die missbrauchten Liebesbriefe* (1941), dessen Charme heute noch zu bezaubern vermag. Die in der Biedermeierzeit angesiedelte Geschichte dreht sich um einen verblendeten Pseudo-Dichter (Alfred Rasser), der seine liebenswert-naive Gattin Gritli (Anne-Marie Blanc) auf einer Geschäftsreise mit hochgestochenen Liebesbriefen traktiert, die sie ihm in ähnlich schwülstiger Weise beantworten soll. Diese leitet die Briefe aus purer Verzweiflung heimlich an den jungen Dorfschullehrer (Paul Hubschmid) weiter, der ahnungslos und vom eigenen Liebesglück übermannt Zeilen aufsetzt, die Gritli postwendend an ihren Gatten zurückschickt. Der Theatermensch Lindtberg stellt hierbei seine seit dem Filmdebüt *Jä-soo!*, einem Dialektschwank aus dem Jahr 1935, kontinuierlich erworbenen Fähigkeiten als Regisseur unter Beweis, der nicht mit Dialogen, sondern mit filmischen Mitteln fliessend und gefällig zu erzählen weiss. Beispiel dafür ist eine gelungene Montagesequenz, in der das Hin und Her der Briefe über drei Ecken, das verklärte Aufsetzen von Liebesbotschaften durch den Lehrer, die emsige Abschrift derselben durch Gritli und der stetig wachsende Stapel von Umschlägen auf dem Schreibtisch in schneller Bilderfolge elegant veranschaulicht wird. Das Pikante am Film besteht darin, dass Gritlis Betrug nicht etwa bestraft, sondern durch die glückliche Liaison mit dem Lehrer belohnt wird.

1942 ist es wiederum Lindtberg, der Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Der Schuss von der Kanzel* verfilmt, nachdem er mit *Füsilier Wipf* und

dem 1939 folgenden *Wachtmeister Studer* eine Welle von Literaturverfilmungen ausgelöst hat.[5] Der auf Friedrich Glausers Kriminalroman basierende Film verhilft dem arrivierten Bühnendarsteller Heinrich Gretler nach seinem denkwürdigen Auftritt als Leu in *Füsilier Wipf* zu einer weiteren Paraderolle, die seinen Status als Kinostar festigt.

Geschichte und Literatur sind die beiden inhaltlichen Hauptmerkmale, die in der Historiografie den traditionell eng definierten Kanon des Films im Dienst der Geistigen Landesverteidigung bilden.

1.3 Film und Politik

Propagierung des Abwehrwillens, moralische Erbauung und sittsame Unterhaltung – der Spielfilm der Zeit stellt sich durch seine Konzentration auf nationale Werte, eidgenössische Geschichte und schweizerisches Kulturgut in den Dienst der Geistigen Landesverteidigung und trifft damit den Nerv der Zeit. Unter dem Eindruck der zunehmenden Bedrohung ist das Publikum in den Jahren von 1938 bis 1941 mehr als willig, schweizerische Selbstdarstellung und Selbstversicherung auf der Leinwand zu sehen. Die hohen Zuschauerzahlen und die langen Laufzeiten der Filme – *Landammann Stauffacher* und *Die missbrauchten Liebesbriefe* bringen es in Zürich auf je fünfzehn Wochen, *Gilberte de Courgenay* auf zwölf und *Wachtmeister Studer* auf deren elf (Aeppli 1981, 272) – sprechen eine eindeutige Sprache. Der Kinobesuch gerät, so Pfister, zu einem «Akt patriotischer Demonstration gegen die drohenden fremden Mächte» (1982, 83).

Umso erstaunlicher ist es, dass der Bund keine aktive Spielfilmförderung betreibt. Zwar erkennt auch die offizielle Schweiz gegen Ende der Dreissigerjahre die propagandistischen Möglichkeiten des Films. Verglichen mit den Bemühungen des Nazi-Regimes, das sich nach der Machtübernahme mit der Bildung der Reichsfilmkammer, dem Ausbau eines Zensur- und Prämierungssystems sowie der Gründung der Filmkreditbank effektive Möglichkeiten zur politischen Lenkung und Kontrolle der gesamten Branche verschafft,[6] kommt diese Einsicht in der Schweiz relativ spät und erst als Reaktion auf die Flut deutscher Spielfilme und Wochenschauen, die sich über die Schweizer Kinoleinwände er-

5 Die klassischen, von Schnyder inszenierten Gotthelf-Verfilmungen, darunter *Uli der Knecht* (1954), *Uli der Pächter* (1955) und *Geld und Geist* (1964), sind hingegen Produkte der Fünfziger- und Sechzigerjahre.

6 Siehe dazu u. a. Albrecht 1969, Courtade/Cadars 1975 und Lowry 1991.

giesst. Eine Reihe von Massnahmen soll «die geistige Widerstandskraft der Schweiz gegen die sich immer aggressiver gebärdende Kulturpolitik des Dritten Reiches» stärken (Aeppli 1981, 77). In der Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer vom 13. Juni 1937 heisst es:

> Der Film hat sich, zumal im Laufe des letzten Jahrzehnts, zu einem kulturpolitischen und propagandistischen Faktor ersten Ranges entwickelt. [...] Mit jedem Film läuft gewollt oder ungewollt eine Propaganda für die Kultur, die Sitten, das politische Regime oder die Wirtschaft des herstellenden Landes durch die Welt. (Botschaft des Bundesrates vom 13.6.1937, zit. nach: Aeppli 1981, 88 f)

Die Einsichten der Schweizer Behörden in Wesen und Möglichkeiten filmischer Propaganda stehen im übrigen denjenigen des deutschen Propagandaministers Goebbels, der die Wirksamkeit der Propaganda davon abhängig macht, dass sie «niemals gewollt in Erscheinung tritt», sondern «als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt» (Rede vom 5.3.1937, zit. nach: Albrecht 1969, 456), in nichts nach:

> Zudem wirkt die in einen Film aufgenommene Tendenz nach allgemeinen psychologischen Gesetzen um so stärker, je vertarnter sie auftritt. Ein Spielfilm beispielsweise, der die Tendenz in geschickter Dosierung auf die richtigen Punkte eines scheinbar neutralen Stoffes verteilt, dann aber mit dem vollen Einsatz seiner suggestiven Mittel spielen lässt, ist seiner Wirkung sicherer denn ein von vornherein als Propagandafilm abgestempelter Bildstreifen, der seine Absicht offen zur Schau trägt und dadurch den Zuschauer nach dem bekannten Dichterwort verstimmt. (Botschaft des Bundesrates vom 13.6.1937, zit. nach: Aeppli 1981, 92)

In Sachen Subtilität und Raffinesse spielen die Schweizer Produktionen allerdings nicht in derselben Liga wie Deutschland, kommt doch unterschwellige, «unsichtbare» Propaganda in aller Regel merklich zum Vorschein.

Der Massnahmenkatalog des Bundes gegen ausländische Propaganda umfasst die Schaffung der Schweizerischen Filmkammer, die am 28. April 1938 vom Parlament beschlossen wird, und die Einführung der Filmkontingentierung im September 1938, wodurch Importe bewilligungspflichtig werden (Dumont 1987, 216). Weitere Massnahmen bestehen in der Einführung der obligatorischen Filmwochenschau 1939 und der Filmzensur am 8. September 1939, also wenige Tage nach der Generalmobilmachung (Aeppli 1981, 80 f; Wider 1981, 170 f). Der Zweck der Zensur besteht im Verbot von Filmen, die, so SP-Nationalrat Kurt Düby,

«die innere oder äussere Sicherheit des Landes oder die Aufrechterhaltung der Neutralität sowie die Interessen der Armee beeinträchtigen könnten» (zit. nach: Aeppli 1981, 81). Auf die Problematik der Filmzensur, die anfänglich dem Militär und ab Januar 1942 direkt und mit verschärften Bestimmungen dem Bundesrat untersteht (Linsmayer 1983, 461), macht Pfister aufmerksam, wenn er festhält, dass eindeutige Propagandafilme zwar zensuriert werden, viele so genannt «unpolitische» Unterhaltungsfilme mit ihrer versteckten Propaganda aber ungehindert zur Aufführung gelangen (1982, 88).[7]

Die Filmkontingentierung, die einen Importeinbruch von dreissig Prozent zur Folge hat (Dumont 1987, 216), versucht die Monopolisierung des Marktes durch ausländische Trusts zu verhindern und ist in erster Linie ein Instrument zur Stärkung des Schweizer Verleihgewerbes. Pfister (1982, 84), Pithon (1986, 265) und das *Lexikon des Internationalen Films* (1975, 70) schreiben der Kontingentierung eine Verbesserung der Absatzmöglichkeiten des Schweizer Films zu. Ich teile jedoch Widers Ansicht, dass die Bewilligungspflicht für Spielfilmeinfuhren das Kinoangebot zwar numerisch reduziert, es aber in qualitativer Hinsicht nicht verändert. Deshalb erfahren bis anhin kaum vertretene Produktionsländer – darunter die Schweiz – keine gesetzesbedingte Verwertungserleichterung (1981, 170).

Auch die Filmblockade der Achsenmächte, die eine weitere Verknappung des ausländischen Angebots nach sich zieht, bewertet Pfister als Vorteil für den einheimischen Film. Die Blockade ist eine Massregelung Deutschlands gegenüber der Schweizer Regierung, die sich 1941 weigert, den Beitritt zur 1935 gegründeten und 1941 in nationalsozialistischem Sinn reorganisierten Internationalen Filmkammer zu ratifizieren.[8] Ein Beitritt hätte dem einheimischen Film gewisse Exportvorteile verschafft, doch die Furcht vor einer Auslieferung der Schweiz an das Monopol der deutschen Filmindustrie überwiegt. Deutschland ergreift umgehend Repressionsmassnahmen und verhängt im November 1941 ein erstes Importembargo für alliierte Filme in die Schweiz. Dieses wird aber von Italien nicht eingehalten. Im April 1942 spricht Berlin die Drohung aus, die Auswertung von Schweizer Filmen in den von Deutschland

7 Zur zeitgenössischen Rezeption vordergründig unpolitischer NS-Unterhaltungsfilme in der Deutschschweiz siehe Zimmermann 2004; zur Aufnahme deutscher Propagandafilme in der deutschschweizer Presse Prodolliet 1999; zur Rezeption amerikanischer Propagandafilme in den westschweizer Printmedien Lorétan 2001. Dass die weitverbreitete Kritik an der Filmzensur von der neueren Forschung relativiert wurde (Haver 2000; ders. 2001a; Moeschler 2001), habe ich bereits erwähnt.

8 Obwohl der Delegierte Albert Masnata, Präsident der Schweizerischen Filmkammer, das Abkommen 1941 in Berlin unterzeichnet hat.

kontrollierten Ländern zu unterbinden. Eine verschärfte, vom Sommer 1943 bis zur Kapitulation der deutschen Armeen in Norditalien anhaltende Filmblockade der Achsenmächte führt zu einem Lieferungsstopp alliierter Spielfilme und Wochenschauen (vgl. Dumont 1987, 305 f; Sautter 1968, 112-114; Pfister 1982, 95-98). Das Embargo führt zwar zu einer Verringerung des Kinoangebots; dass diese der einheimischen Produktion zum Vorteil gereicht, ist meines Erachtens zu bezweifeln (siehe Kontingentierung), zumal der Schweizer Film, wie noch zu zeigen ist, zu diesem Zeitpunkt seine Zugkraft bereits verloren hat. Von der Blockade sind zudem die Rohfilmlieferungen aus Deutschland betroffen, so dass sich die Versorgung mit unbelichtetem Filmmaterial verknappt: Von Mai 1942 bis Anfang 1943 gelangen keine Lieferungen von Deutschland in die Schweiz (Drewniak 1987, 761).

Die bis anhin betrachteten, konkreten Massnahmen des Bundes zielen weder direkt auf den einheimischen Spielfilm ab noch wirken sie sich indirekt positiv auf ihn aus. Wie in den Ausführungen zu den unterschiedlichen Richtungen der Geistigen Landesverteidigung dargelegt, ist es der Neukonservatismus mit seinem autoritären Demokratieverständnis, der die offizielle Politik des Bundesrates dominiert und sich auch im Filmsektor niederschlägt. So heisst es in der oben zitierten Botschaft des Bundesrates aus dem Jahr 1937 weiter, der Staat müsse sich des Filmwesens annehmen, indem er «*ordnend* und *fördernd*» eingreife «im Sinne einer Harmonisierung des privaten mit dem öffentlichen Interesse» (zit. nach Aeppli 1981, 92) (Hervorhebung im Original). Was ordnende Eingriffe anbelangt, so zählt der Bund die freie Filmproduktion sehr wohl zum Filmwesen. In Sachen Förderung hingegen nicht, so dass sich die private Filmwirtschaft dem Gesamtinteresse des Staates unterzuordnen hat, ohne dafür entschädigt oder unterstützt zu werden. Produktionsgelder werden zwar nicht, wie Aeppli anführt, ausschliesslich für den Aufbau des Armeefilmdienstes und für die Filmwochenschau gesprochen, deren erste Ausgabe am 1. August 1940 in die Kinos gelangt (1981, 78). Auch die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung kommt zur Promotion von Industrie und Tourismus im Ausland in den Genuss von Bundesgeldern.[9] Der Spielfilm aber geht leer aus. Und wird von offizieller Seite

9 Vgl. «Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer» vom 13.7.1937. Neue Studien zum nicht-fiktionalen Film in der Schweiz werden sich mit Filmproduktion und -vertrieb der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung/Office Suisse d'Expansion Commerciale (OSEC) eingehend befassen, der 1929 erstmals staatliche Subventionen zur Filmproduktion zugesprochen werden (Cinémathèque suisse Penthaz, Depot OSEC, «Annexe

mitunter gar aktiv behindert, beispielsweise mittels kurzfristigem Entzug von Drehbewilligungen durch die der militärischen Abteilung Presse und Funkspruch unterstellte Sektion Film, wie dies bei der Produktion von *Landammann Stauffacher* der Fall ist.[10] Was den Spielfilm betrifft, betreibt der Bund weder eine Politik der Förderung noch der Vereinnahmung, sondern eine der Kontrolle und Behinderung.

Erklären lässt sich das Ausbleiben staatlicher Unterstützung am ehesten mit dem Misstrauen der Behörden gegenüber der Filmbranche, deren Image sich nicht eben durch Seriosität auszeichnet. Filmemacher hätten in Regierungskreisen als «unsaubere Typen» gegolten, resümiert Martin Schlappner in Peter Neumanns TV-Dokumentarfilm *Filmhelden im Réduit* (CH 1993) und zitiert Bundesrat Etter, der gesagt haben soll, er wasche sich jeweils die Hände, wenn er mit Filmleuten gesprochen habe. Kommt hinzu, dass viele vor dem Krieg in die Schweiz geflohene Ausländer im Film- und/oder Theaterbereich tätig sind, darunter die Schauspielerin Therese Giehse, die Regisseure Lindtberg und Leonard Steckel, Drehbuchautor Horst Budjuhn und der frühere UFA-Produzent Günther Stapenhorst.[11] Zudem bringen die politischen Umwälzungen eine Reihe im Ausland beschäftigter Schweizer in die Heimat zurück. Dazu gehören neben Heinrich Gretler auch Regisseur Edmund Heuberger, der seit 1913 in Berlin über achtzig Filme realisierte, sowie Chef-Cutter Hermann Haller, vormals Assistent von Geza von Bolvary in Wien, Budapest und Berlin (Dumont 2002, 7). Produzent Stefan Markus schliesslich, der nach Filmen wie *Der Rächer von Davos* (Heinrich Brandt, CH 1924) oder *Rapt* (Dimitri Krisanoff, CH 1933) die Schweiz Richtung Frankreich verliess, erregt bei seiner Rückkehr nicht nur mit dem Abtreibungsdrama *Dilemma* (Heuberger, CH 1940) die Gemüter, sondern strapaziert auch seine Beziehungen zur Fremdenpolizei, indem er die «zwielichtige» Bohème aus Paris mitbringt (ders. 1987, 266). Zu diesem Kreis zählt unter anderem Georges C. Stilly, der in *Bergführer Lorenz* die Kamera führt. Ebenfalls aufmerksam beobachtet wird Lazar Wechsler, obwohl er ohne staatliches Zutun sein Produktionsprogramm unter das Banner der filmischen Propaganda im Dienst der Geistigen Landesverteidigung stellt. Der Gründer und Leiter der bedeutendsten einheimischen Produktionsfirma im Spielfilmsektor besitzt zwar das Schweizer Bürgerrecht, doch als Einwanderer aus Polen bleibt Wechsler weiten Kreisen suspekt,

au Rapport sur l'action de l'OSEC dans le domaine de la propagande filmée», Dezember 1940).

10 Siehe dazu Wechsler 1966.

11 Zur personellen «Filmachse» Schweiz/Deutschland siehe Dumont 2002; zu den russischen Filmschaffenden in der Schweiz siehe von Keitz 2002.

zumal er, wie sein aus Wien emigrierter Hausregisseur Lindtberg, jüdischer Abstammung ist.

Die Situation der Emigranten ist paradox. Einerseits bereichern sie zusammen mit den Schweizer Rückkehrern den einheimischen Film vor und hinter der Kamera durch Erfahrung und technisches Knowhow und tragen entscheidend zum Aufschwung bei. Andererseits wird ihr Mitwirken von offizieller Seite nicht gern gesehen und wo immer möglich verhindert, wie das Engagement von Stilly bei Probsts Produktion beispielhaft zeigen wird (Kapitel 4.2). In der Branche selber sind die ausländischen Fachkräfte geschätzt und finden im Film und/oder in Theatern wie dem Zürcher Schauspielhaus Unterschlupf und Beschäftigung, wenn auch ihre Mitarbeit aufgrund fehlender Arbeitsbewilligung bisweilen verschwiegen werden muss. Hier zeigt die Geistige Landesverteidigung sowohl ihr politisch vielschichtiges als auch ihr widersprüchliches Gesicht: Es sind ausgerechnet Emigranten, Flüchtlinge und Ausländer, die den auf alles Schweizerische fixierten Spielfilm der Geistigen Landesverteidigung zur Blüte bringen. Während ihnen von offizieller Seite Misstrauen, Ablehnung und latenter Antisemitismus entgegenschlägt, sind die Zuwanderer zumindest in der Branche willkommen. Der raue Wind, dem die gesamte Spielfilmproduktion ausgesetzt ist, vermag innerhalb der Szene offenbar eine gewisse Solidarität zu stiften.

Dass diese Haltung nicht selbstverständlich ist, zeigt ein Vergleich mit der Literatur. Im Gegensatz zu den Filmemachern werden die einheimischen Schriftsteller vom Staat offiziell hofiert, weil ihr Schaffen «als sinnvoller Beitrag an die Erfüllung einer nationalen Aufgabe» angesehen wird (Linsmayer 1983, 469). «Jedes gekaufte schweizerische Buch», so Fortunat Huber, Mitherausgeber des *Schweizer Spiegel* und notabene Vertreter einer antiautoritären Demokratie, «ist ein Stein im Schutzwall unserer Heimat» (1937, 25). Und deshalb zu fördern. So erstattet das von Etter geführte Departement des Innern während des Kriegs allen, die einheimische Schriftsteller in irgendeiner Form beschäftigen, fünfzig Prozent der Lohnkosten (Linsmayer 1983, 469). Nicht literarische Qualität, sondern ideologische Konformität steht dabei im Vordergrund. Etter nämlich lässt verlauten, dass es ihm nicht darauf ankomme, ob «einer ein guter Schriftsteller» sei, «sondern nur, dass er ein guter Schweizer ist» (zit. nach: ebd., 437, Anm. 1). Während die einheimischen Literaten offiziell umworben und unterstützt werden, haben es aus dem Ausland emigrierte Schriftsteller umso schwerer. Zusätzlich zum generell feindlichen Klima bekommen sie branchenintern die reaktionäre und inhumane Politik des Schweizerischen Schriftstellerverbandes SSV zu spüren. Unter dem Präsidium von Felix Moeschlin 1933 bis 1942 werden Emi-

granten aus Futterneid, Angst vor Konkurrenz und mitunter auch aus Sympathie für nationalsozialistisches Gedankengut entweder ins literarische Abseits gedrängt oder zurück an die Grenze gestellt und damit nicht selten in den Tod geschickt. Grund dafür ist gemäss Linsmayer das Bestreben, einheimischen Schriftstellern «das nationalsozialistisch kontrollierte Verlagswesen so lange wie möglich offenzuhalten» (1983, 489). Als Exportartikel befindet sich das Buch in einem anderen politischen und wirtschaftlichen Spannungsfeld als der Film, der sich durch die Konzentration auf den Heimmarkt dem aussenpolitischen Anpassungsdruck entzieht. Gezwungenermassen entzieht, muss man anfügen, denn der Nicht-Beitritt der Schweiz zur Internationalen Filmkammer führt zur angedrohten Ausfuhrsperre der einheimischen Produktion in die Mitgliedländer der Filmkammer, die erst im August 1943 und nur für jene Firmen aufgehoben wird, die nicht jüdisch sind (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Bd. 47, XIV.3.4). Damit bleibt der Praesens als wichtigstem einheimischem Produktionshaus der von Deutschland okkupierte Markt weiterhin verschlossen. Zudem bereitet auch die Ausfuhr in Länder wie Frankreich und Spanien handelspolitische Schwierigkeiten, von denen noch die Rede sein wird.

1.4 Film und Wirtschaft

Wie die Ausführungen zur Filmpolitik zeigen, ist das Umfeld für den einheimischen Spielfilm trotz Geistiger Landesverteidigung und Publikumsaufmarsch so günstig nicht. Man kann sich leicht ausdenken, wie schwierig die Situation erst wird, wenn sich Klima und Vorlieben der Kinobesucher ändern und der Spielfilm sein kleines Heimpublikum nicht mehr in Massen erreicht. Noch befinden wir uns aber in den frühen Kriegsjahren und damit in jener Phase, in der der Spielfilm durch seinen Erfolg zum inoffiziellen, weil nicht staatlich unterstützten Propagandafilm gerät, der, wie Pfister pointiert festhält, nicht wegen, sondern vielmehr trotz der Politik des Bundes entsteht (1982, 106). Der einheimische Spielfilm erlebt für kurze Zeit eine Hochkonjunktur, die historisch einmalig bleiben sollte, ihm aber letztlich mehr schadet denn nützt.

Grund dafür ist das von *Füsilier Wipf* ausgesandte wirtschaftliche Signal. Es lockt die vermeintliche Tatsache, mit Film lasse sich in der Schweiz Geld verdienen. Geschäftsleute, die kaum je über Filmerfahrung verfügen, rechnen sich in der florierenden Branche Profite aus, und neue Produktionsfirmen schiessen wie Pilze aus dem Boden. Hinzu gesellen sich Produzenten und Regisseure, die bis anhin ihr Auskommen im

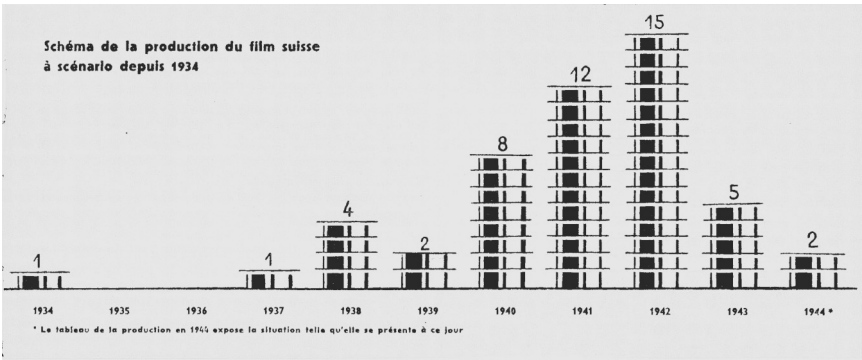


Abb. 2 *Ciné-Suisse*, 1. August 1944.

nicht-fiktionalen Auftragsfilm hatten, nun aber ihre Chance im Spielfilm wittern. In der Folge steigt das Produktionsvolumen an abendfüllenden Spielfilmen sprunghaft an; von je zwei in den Jahren 1938 und 1939 auf neun im Jahr 1940.[12] Ein Jahr später sind es dann zwölf, 1942 gar deren dreizehn (Pfister 1982, 115). Aeppli führt in seiner Statistik für die Jahre 1938 und 1939 je fünf, 1940 zwölf, 1941 vierzehn und 1942 zwölf Spielfilmproduktionen auf (1981, 155).[13] Nochmals leicht variierende Zahlen publiziert *Ciné-Suisse* 1944 in der Sondernummer zum Schweizer Film, die einmal jährlich jeweils am 1. August, dem Nationalfeiertag, erscheint (Abb. 2). Die zahlenmässigen Diskrepanzen lassen sich mit dem Fehlen einer offiziellen Statistik, der schwierigen Materialbasis und unterschiedlichen Ermittlungskriterien begründen. So geht aus den Zusammenstellungen beispielsweise nicht hervor, ob jeweils das Produktionsjahr oder das Datum der Erstaufführung ausschlaggebend ist.

Die Gesamtzahl von 71 Spielfilmproduktionen zwischen 1933 und 1945 (Pfister 1982, 5) mag im Vergleich zu Deutschland mit seinen rund 1'100 Filmen mehr als bescheiden sein. Erklärbar ist das geringe Volumen mit der kulturellen und sprachlichen Vielfalt und der Kleinräumigkeit des Landes, die den Aufbau einer eigentlichen Schweizer Filmindustrie verhindern. Trotz der vergleichsweise geringen Zahl produzierter Filme ist der Anstieg in der Zeit von 1940 bis 1942 markant, insbesondere wenn man bedenkt, dass 1945 gerade noch ein Spielfilm entsteht, 1946 gar keiner und dann je einer in den Jahren 1947 und 1948 (Aeppli 1981, 201).

12 Koproduktionen nicht mitgerechnet. 1941 bis 1946 entstehen kriegsbedingt keine Koproduktionen (Aeppli 1981, 154/201).
13 Wiederum ohne Koproduktionen.

Dieser durch den anfänglichen Erfolg bedingte Aufschwung führt zu einer Überproduktion und stürzt die Branche in die Krise. Das Angebot ist zu gross, der einheimische Absatzmarkt als Amortisierungsbasis zu klein. Zumal sich dieser im Verlauf des Kriegs nochmals verengt, weil die Romandie auf die eingangs erwähnte deutschschweizer Mundartwelle zurückhaltend reagiert und Dialektfilmen zunehmend die kalte Schulter zeigt. Wie Probst diesem Problem bei der Lancierung von *L'orage sur la montagne* begegnet, kommt in Kapitel 4.2 zur Sprache. Um rentabel zu sein, muss der weder kulturell noch wirtschaftlich subventionierte einheimische Film überdurchschnittlich hohe Zuschauerzahlen erreichen. Bei Herstellungskosten von 120'000 bis 170'000 Franken reicht ein durchschnittlicher Ertrag aus dem Inland von 80'000 bis 130'000 Franken nämlich nicht aus, um die Kosten zu decken. Ohne Exportmöglichkeit bleibt ein Defizit von 40'000 Franken (Kunstgewerbemuseum 1945, 23). Damit ist der Spielfilm existentiell von ausserordentlichem Erfolg an der Kinokasse abhängig, der sich jedoch nur in Ausnahmefällen einstellt. Eine solide Produktionsbasis ist das mitnichten. Die Konzentration auf den Heimmarkt stürzt den Film der Geistigen Landesverteidigung also innert Kürze wirtschaftlich ins Verderben, denn damals wie heute ist der Schweizer Film ohne Absatzmöglichkeiten im Ausland nicht lebensfähig. Diese Tatsache ist auch den Behörden bekannt, wie aus der Aussage von Dr. Probst, dem Vorsitzenden der Handelskammer, anlässlich einer Besprechung von Filmaustauschfragen im Rahmen der schweizerischen Handelspolitik am 11. Dezember 1941 hervorgeht:

> Die gegenwärtigen Verhältnisse scheinen den Bestrebungen zur Entwicklung der schweizerischen Filmproduktion günstig zu sein. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Exportmöglichkeiten. Interesse und Nachfrage nach Schweizerfilmen ist im Ausland vorhanden, vor allem wegen der Behinderung der eigenen Produktion in den meisten europäischen Staaten. Wirtschaftliche und kulturelle Interessen sprechen für eine Förderung des Filmexportes. Dieser begegnet aber Schwierigkeiten handels- und devisenpolitischer Natur. (Dr. Probst, Protokoll; Bundesarchiv, Bestand E 3001 (A) -/5: Band 30, VI 18)

In Anbetracht der oben skizzierten Politik der Verhinderung erstaunt vorerst das Bekenntnis des Beamten zur Förderung des Exports. Tatsächlich ergänzen die zur Filmausfuhr im Bundesarchiv vorliegenden Unterlagen die von der Geschichtsschreibung tradierte Einschätzung der Bundespolitik dahingehend, dass der Wille zur Förderung – zumindest auf dem Papier – durchaus vorhanden ist. Dieser schlägt sich aber höchstens in punktuellen Aktionen nieder: «Aus der Überzeugung, dass die Film-

produktion in der Schweiz auf der ganzen Linie durch die Behörden gefördert werden muss», bittet beispielsweise Bundesrat Etter in einem Brief vom 24. Juli 1941 die Schweizerische Verrechnungsstelle um Transferierung der Auslandsguthaben der Genfer Firma Distributeur de Film S.A. (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (A) -/5: Band 30, VI 2.2). Dem Bekenntnis folgen jedoch keine greifenden strukturellen Initiativen. Bezeichnend für die halbherzige und improvisierte Politik ist die ausserordentliche «Hilfsaktion» zugunsten der schweizerischen Filmproduktion, die das Departement des Innern in Absprache mit dem Militärdepartement im Herbst 1943 – als Mittel zur Arbeitsbeschaffung – lanciert. Die Massnahme sorgt in der Branche für Missmut, da sich die Schweizerische Filmkammer um eindeutige Antragskriterien drückt, was neben Willkür auch dazu führt, dass die Gelder nicht ausgeschöpft werden (vgl. *Ciné-Suisse*, 1.8.1944). Von der Hilfsaktion profitieren kann ausgerechnet die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung, deren Präsident Albert Masnata auch der Filmkammer vorsteht: Ihr Promotionsfilm *Wissenschaftliche Forschung im Dienste der Industrie/Science et industrie: la recherche scientifique au service de l'industrie* (Adolf Forter, 1946) wird als einziger Dokumentarfilm vom Bund mit 4´800 Franken unterstützt. Dass die Subventionen gemäss Reglement «in der Öffentlichkeit nicht erwähnt» werden sollen, sorgt für noch mehr Intransparenz (Brief des Departements des Innern an die Handelszentrale vom 7.2.1944; Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 46, XIV 2.7.2.10). In der Sparte Spielfilm wird mit *Marie-Louise* (Lindtberg, 1943) ebenfalls nur eine einzige Produktion gefördert (Dumont 1987, 373).[14]

Zurück zum Export und zum zweiten Punkt, den Dr. Probst in obigem Zitat anspricht: die handelspolitischen Schwierigkeiten. Damit ein Film die Exportbewilligung erhält und zum Clearing zugelassen wird, braucht er – wie alle anderen im Land produzierten Waren – ein Ursprungszeugnis der Handelskammer. Dieses erhält er, wenn er gemäss den vom Departement des Innern festgelegten Kriterien nicht nur von Schweizern gespielt, gefilmt, produziert, finanziert und in der Schweiz gedreht wurde, sondern auch «Ausdruck schweizerischer Wesensart» ist (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 47, XIV.3.4). Über diese letzte Klausel entscheidet die Schweizerische Filmkammer, deren beratende und zwischen Bund und Filmbranche vermittelnde Rolle es von der zukünftigen Forschung genauer zu untersuchen gilt. Anlass dazu gibt ne-

14 Insgesamt stellt der Bund eine Summe von 150'000 Franken zur Verfügung (ein Drittel für Dokumentar- und zwei Drittel für Spielfilme), falls sich Kanton und Gemeinde des Gesuchstellers zu insgesamt 60 Prozent an der Subventionierung beteiligen.

ben Masnatas Ämterkumulation beispielsweise auch das Schreiben vom 31. August 1939 an das Departement des Innern, in dem die Filmkammer nicht nur eine «sofortige Kontrolle des Filmexports» und die Überwachung der «Tätigkeit ausländischer Filmoperateure», sondern auch eine schärfere Kontrolle der einheimischen Filmschaffenden verlangt, «da sie unter Umständen in Filmen mitwirken können, die gegen das Interesse der Schweiz verstossen» (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (A) -/5: Band 30, VI.18).

Hat ein Film das Ursprungszeugnis erhalten, bereitet der Clearingverkehr aufgrund der Instabilität der Clearingbilanzen mit den verschiedenen Ländern weitere Schwierigkeiten. Ob und allenfalls wie viele Schweizer Spielfilme im regulären Kinoprogramm in Staaten wie Frankreich und Spanien gelaufen sind, kann nach dem heutigen Forschungsstand nicht beantwortet werden. Der Hinweis, dass *Wachtmeister Studer* und *Die missbrauchten Liebesbriefe* in Madrid «nur in geschlossener Gesellschaft auf Veranlassung des Schweizerischen Gesandten» vorgeführt wurden (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 47, XIV 3.4), lässt vermuten, dass die meisten Filme – falls überhaupt – über alternative Vertriebskanäle an ein spezifisches ausländisches Publikum gelangt sind. Selbst wenn gegen eine Zulassung zum Clearing keine rechtlichen Einwände bestehen, behält es sich das Eidgenössische Departement des Innern vor, in Sorge um das Image der Schweiz im Ausland Qualitätsurteile zu fällen und gewisse Filme nicht zum Export freizugeben. So lehnt es 1944 neben *Dilemma, S'Margritli und d'Soldate, De Hotelportier* (Hermann Haller, 1941) und *L'Oasis dans la tourmente* (Arthur Porchet, 1941) auch *Bergführer Lorenz* für die Ausfuhr nach Spanien als «qualitativ ungenügend bzw. als schlecht» ab (ebd.). Die Exportschwierigkeiten bringen die einheimischen Produzenten um die Möglichkeit der Amortisation ihrer Filme im Ausland und entziehen ihnen damit die wirtschaftliche Existenzgrundlage.

Nach der anfänglichen Euphorie herrscht deshalb Katerstimmung in der Branche. Die neuen Produktionshäuser erleben «gewöhnlich schon nach ihrem ersten Film einen Zusammenbruch», wie die *Schweizer Film-Zeitung* in einer Sondernummer zum Schweizer Film ohne Bedauern festhält (1.8.1945). Der Prozess wird vielmehr als notwendige Gesundschrumpfung empfunden und begrüsst. Davon betroffen ist auch Eduard Probst, der es gerade mal auf zwei Spielfilme bringt, bevor seine Firma Konkurs anmelden muss. Aus produktionswirtschaftlicher Sicht gehört *Bergführer Lorenz* somit zu einer ganzen Reihe von «dilettanti-

schen Filmchen», die das Resultat von Filmeuphorie und Spekulation sind (Pfister 1982, 99).

Was von aussen betrachtet wie eine Blüte des einheimischen Filmschaffens aussieht, entpuppt sich bei genauem Hinsehen als «Scheinblüte» (ebd., 101). Nach dem wirtschaftlichen Kahlschlag in der Branche steht die von Wechsler mit politischem Geschick und umsichtiger Strategie geführte Praesens-Film als einzige Schweizer Firma da, die seit ihrer Gründung 1924 über vierzig Jahre lang mehr oder weniger kontinuierlich produzieren kann.

Die wirtschaftliche Bedeutung der einheimischen Spielfilmproduktion fasst Drewniak wie folgt zusammen:

> In Auswirkungen des Krieges trat in der Schweiz zunächst eine gesteigerte Produktionstätigkeit des eigenen Films in Erscheinung. Auf die Gesamtbilanz des schweizerischen Kinomarktes hatte das kaum eine Wirkung. (Drewniak 1987, 761)

Die Ausführungen am Schluss des Kapitels zum Filmangebot in den Schweizer Kinos werden diese lakonische Bilanz bestätigen.

1.5 Der Spielfilm im Dienst der Geistigen Landesverteidigung (II)

In den ersten Kriegsjahren gelangen nicht nur zu viele, sondern zu viele schlechte Filme auf den Markt, die dem anfänglich guten Ruf der einheimischen Produktion schaden. Als Beispiel darf man getrost einmal mehr *Bergführer Lorenz* ins Feld führen. Wie dieser sind es Filme, die heute mehrheitlich in Vergessenheit geraten sind – leider, denn mit ihnen gerät auch die thematische, ästhetische und genremässige Vielfalt der Zeit aus dem Blickfeld. Neben den Verfilmungen von Literatur und Geschichte, die in Kapitel 1.2 zur Sprache kamen und zu den «Prototypen» einer engen Auslegung der Geistigen Landesverteidigung im Sinn des Neukonservatismus gehören, werden auch Heimatdramen, Theaterschwänke und Kabarettprogramme für die Leinwand adaptiert. Dies mehr schlecht als recht, wenn man Dumonts Kritik an *De Hotelportier* und *De Chegelkönig* (Heuberger, 1942), beide mit dem Komiker-Quartett Fredy Scheim, Max Knapp, Hermann Gallinger und Willy Ackermann, oder an *Der Glückshoger* (Richard Brewing, 1942) Glauben schenkt (1987, 336 f/348 f/350 f). In dieselbe Kategorie gehört Probsts erste Spielfilmproduktion *De Winzig simuliert* aus dem Jahr 1942, die sich auf den beliebten Basler Komiker Rudolf Bernhard abstützt und heute leider als verschollen gilt.

Es wird aber auch gegenwartsbezogenes und kritisches Kino gemacht, das dem linken Flügel der Geistigen Landesverteidigung nahe steht. Bei einer der Vielschichtigkeit des Phänomens Rechnung tragenden Definition sind diese Filme nicht als Ausnahmen, sondern als Ausdruck für die heterogenen Strömungen der Geistigen Landesverteidigung zu interpretieren. Zum Beispiel Schnyders *Wilder Urlaub* (1943), der von einem Deserteur der Schweizer Armee handelt, oder Heubergers *Das Menschlein Matthias* (1941), eine Markus-Produktion nach dem gleichnamigen Roman von Paul Ilg, bei der Stilly die Kamera führt und den Schnitt betreut. Naturalistisch, eindringlich und sozial engagiert schildert der Film das Schicksal eines unehelichen Kindes aus dem Arbeitermilieu.

Die Heterogenität des Kinos der Geistigen Landesverteidigung manifestiert sich in vielfältigen Formen und Inhalten: Mit Steckels *Fräulein Huser* (1940) und Sigfrit Steiners *Matura-Reise* (1942) gibt es Erbauung und Unterhaltung für das weibliche Publikum. Während ersterer reichlich dramatisch vor den Verführungskünsten warnt, die ältere Herren bisweilen unverheirateten jungen Frauen angedeihen lassen, skizziert letzterer anhand einer Klasse von Maturandinnen in unbeschwerter Manier eine Reihe möglicher Lebensentwürfe. Als «hollywudelnder» Film, das heisst als einer, der «nur unterhalten» will, beschimpft ihn Wider (1981, 334) und schliesst sich damit vierzig Jahre später dem Urteil der zeitgenössischen Presse an: *Matura-Reise* «‹holiwudelt› einfach auf Schweizerdeutsch», hatte Friedrich Witz in der *Radiozeitung* bereits 1943 bemängelt. Seit Widers Kritik sind wiederum zwanzig Jahre vergangen, und man darf sich heute fragen, was an Unterhaltung denn so verwerflich ist, zumal der Film bei genauerer Betrachtung keineswegs blossen Eskapismus betreibt, sondern dicht unter der brüchigen Heiterkeits-Schicht die Perspektiven der weiblichen Jugend verhandelt und damit ein Thema aufwirft, das angesichts des tobenden Kriegs durchaus dringlich ist.

Ein geschärfter Blick für gesellschaftliche Aussenseiter manifestiert sich in zwei bemerkenswerten Werken; einerseits in Steiners Sozialdrama *Steibruch* (1942), in dem Heinrich Gretler einen knorrigen, haftentlassenen Zuchthäusler spielt, der so lange vom Dorf geächtet wird, bis ein Brief seine Unschuld beweist. Der naturalistisch gezeichnete, mit einem unkonventionellen, ja subversiven Familienmodell überraschende Film markiert das Leinwanddebüt von Maria Schell und stellt die Schauspielkunst Max Hauflers unter Beweis, der mit seiner sensiblen und differenzierten Verkörperung des «Dorftrottels» Näppi dem Stereotyp das Menschliche abgewinnt und dadurch zu rühren vermag. Dass Haufler

zudem das Talent zum Regisseur hat, zeigt sich an *Menschen, die vorüberziehen...* (1942), die zweite Produktion, die empathisch aus der Aussenseiter-Perspektive erzählt. Der von Stapenhorst produzierte, atmosphärisch-lyrische Zirkusfilm kontrastiert das Leben der Fahrenden mit demjenigen der Sesshaften, der Bauern. Statt das Aufgehen der einen Welt in der anderen zu propagieren, wirbt er für Toleranz gegenüber dem Fremdartigen.[15]

Schliesslich liegen mit *Bergführer Lorenz*, der im nächsten Kapitel eingehend zur Sprache kommt, ein verspäteter Bergfilm sowie mit Schnyders *Das Gespensterhaus* (1942) und René Guggenheims *Weyherhuus* (1940) zwei verschiedenartige Krimis vor. Während Schnyder auf der Komödienschiene fährt, erweist Guggenheim dem englischen *Gothic melodrama* Reverenz. Die Aufzählung liesse sich noch lange fortsetzen: *Al canto del cucù* (Kern, 1941), ein etwas inkohärentes, mit Anspielungen an die Anbauschlacht und müden Gags gespicktes *buddy movie* über vier Kumpane aus Zürich, die ein verlassenes Tessiner Dorf neu zu beleben versuchen; *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* (Heuberger, 1941), eine nostalgisch-verklärte, mit Landschaftsbildern und einer Liebesgeschichte aufgemöbelte Postkutschenfahrt durch das alpine Herz der Schweiz; *Der doppelte Matthias und seine Töchter*, ein humorvoller Heimatfilm über die Schwierigkeiten, fünf mit Selbstbewusstsein und Bauernschläue gesegnete Töchter an den Mann respektive die Männer zu bringen; etc.

Die Auswahl von Filmbeispielen zeigt, dass die der Geistigen Landesverteidigung attestierte politische Vielschichtigkeit auch für den Spielfilmbereich gilt. In Anbetracht der Heterogenität, in der sich die gesamte Breite des nationalen Integrationskonzepts niederschlägt, trifft der Begriff «Geistige Landesverteidigung» zur Charakterisierung der einheimischen Produktion durchaus zu, sofern er nicht auf die offizielle, neukonservative Linie reduziert, sondern weit genug gefasst wird, um verschiedene inhaltliche und ästhetische Ausprägungen zu akzeptieren. Analog zur Politik finden im Filmbereich Werke, die auf gesellschaftliche Probleme und soziale Missstände anspielen oder sich dem Humanismus als liberales Gedankengut verschreiben, unter dem Dach der Geistigen Landesverteidigung genauso Platz wie die regierungskonformeren Filme neukonservativer Ausprägung, die, wie *Bergführer Lorenz,* eine vormoderne agrarische Ideologie propagieren. Dass das Aufstellen eines Regelkanons durch die Heterogenität der zudem zahlenmässig geringen

15 Vgl. dazu Christen 2002; zu einem Vergleich mit zeitgenössischen Artistenfilmen aus dem Deutschen Reich siehe ders. 2001.

Gesamtproduktion ad absurdum geführt wird, veranschaulichen die inflationären Listen von «Ausnahmen», die die Geschichtsschreibung produziert, wenn das Kino der Zeit auf die expliziten «Aufrufe zur militärischen und geistigen Landesverteidigung» und auf die «Verfilmungen der Werke der eigenen grossen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts» reduziert wird (Feusi 1987, 62). Die Abkehr von einer die Differenzen unterschlagenden Verallgemeinerung ist kein Ausdruck von Beliebigkeit. Lässt man die Vielschichtigkeit samt ihren Widersprüchen als Charakteristikum zu, so wird man nicht nur den Filmen gerechter, sondern eröffnet sich neue Perspektiven und Zusammenhänge, die zu komplexeren Einsichten führen.

Dass heute vor allem Praesens-Produktionen wie *Füsilier Wipf*, *Gilberte de Courgenay*, *Wachtmeister Studer* oder *Die missbrauchten Liebesbriefe* im Fernsehen und in Retrospektiven zu sehen und entsprechend in Erinnerung geblieben sind, ist kein Zufall. Einerseits handelt es sich dabei um filmische Prototypen der Geistigen Landesverteidigung im Sinn einer engen, neukonservativen Definition, andererseits aber auch um qualitativ hochstehende Werke, was nicht zuletzt mit der geschickten Personalpolitik Wechslers zusammenhängt. Dieser verfügt mit Regisseur Lindtberg, Hauskameramann Emil Berna, Drehbuchautor Richard Schweizer und Komponist Robert Blum über ein konstantes und eingespieltes, künstlerisch begabtes und technisch versiertes Team. Genauso umsichtig geht Wechsler bei der Besetzung vor. Das Kino der Geistigen Landesverteidigung ist, wo immer es Erfolg hat, ein Kino der Stars und Publikumslieblinge. Zum Tross der zugkräftigen Schauspielerinnen und Schauspieler gehören neben Gretler und Blanc, den ersten grossen Leinwandstars der Schweizer Filmgeschichte, die allseits bekannten und beliebten Charakterdarsteller Zarli Carigiet, Emil Hegetschweiler, Ellen Widmann, Adolf Manz, Max Haufler und Margrit Winter. Durch Wechslers Schachzug, die besten Schauspieler möglichst exklusiv unter Vertrag zu nehmen (Janett, Interview 13.1.1998), wird die Konkurrenz von vornherein benachteiligt und muss mit unerfahrenen Neulingen oder mit Schauspielern der zweiten Garde Vorlieb nehmen. Diese Politik bekommt Kern konkret zu spüren, als er mit *S'Margritli und d'Soldate* Wechslers *Gilberte de Courgenay* zu konkurrenzieren versucht, dabei aber auf renommierte Darsteller verzichten muss, weil diese bereits bei der Praesens unter Vertrag stehen (Dumont 1987, 282 f). Probst geht es diesbezüglich nicht besser. Wie er darauf reagiert, ist in Kapitel 4.2 nachzulesen.

Zu viele Filme, zu viele schlechte Filme: Der quantitative Anstieg und die sinkende Qualität der einheimischen Produktion wirken sich auf die Zuschauerzahlen aus. Das Publikum hat zunehmend die Nase voll von Schweizer Filmen und ist nicht länger bereit, über inhaltliche und technische Mängel hinwegzusehen. Den Überdruss formuliert Jürg B., Mediziner, in einer Publikumsumfrage der *Schweizer Film-Zeitung* wie folgt:

> Es sollten weniger Schweizerfilme gedreht werden, dafür aber solche von besserer Qualität. Die filmische Qualität mancher dieser Streifen ist skandalös! Es genügt nicht, sich etwas darauf einzubilden, keine Atelieraufnahmen hineinzubringen [...], wenn in einem solchen Fall die primitivsten Regeln filmischer Erzählungs- und Darstellungstechnik ausser acht gelassen werden. (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942)

Inhaltlich wird dem einheimischen Film vor allem Realitätsferne vorgeworfen, was in der Forderung nach einer schweizerischen *Mrs. Miniver* (William Wyler, USA/GB 1942) gipfelt (Gasser 1943; *Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1943; *Ciné-Suisse*, 1.8.1944). Selbst der Dialekt, einst die Attraktion der deutschschweizer Filme, zieht nach 1942 nicht mehr. Es kommt, um Drehbuchautor Kurt Guggenheim zu zitieren, zu einer eigentlichen «Flucht des Publikums vor dem Schweizerfilm» (1944, 1).

Dieser plötzliche Stimmungsumschwung mag auf den ersten Blick überraschend erscheinen, hat aber nicht nur mit dem einheimischen Film zu tun, sondern ist eng an aussenpolitische Entwicklungen und innenpolitische Veränderungen geknüpft. Das Einsetzen der Publikumskrise nämlich fällt zeitlich mit einer entscheidenden aussenpolitischen Wende zusammen:

> 1943 [...] wurde die Unbesiegbarkeit der deutschen Kriegsmaschinerie widerlegt von einer Reihe schwerer Niederlagen, die den Sieg der Alliierten vorausahnen liessen. [...] Die neutralen Staaten erkannten die Wende im Kriegsgeschehen und die schwindende Gefahr deutscher Angriffe oder Repressalien [...]. (Eizenstat-Bericht II, zit. nach: *Tages-Anzeiger*, 3.6.1998)

Als eindeutiges Signal in diese Richtung wird die deutsche Niederlage in Stalingrad Ende Januar 1943 interpretiert (Kinder/Hilgenmann 1986, 207; Jost 1986, 807). Mit dem Wegfall der akuten Bedrohung durch Nazi-Deutschland verliert der Film der Geistigen Landesverteidigung «seinen unmittelbaren Anlass und seine Rechtfertigung» (Aeppli 1981, 86). Entsprechend lässt das Interesse an den Eigenproduktionen «ohne den permanenten und aktuellen Hintergrund der Bedrohung, der dem Abwehr-Film seine Eindeutigkeit verlieh», deutlich nach (Wider 1981, 358).

Diese für den Schweizer Filmsektor negative Entwicklung, die sich auch auf den Kinostart von *Bergführer Lorenz* auswirkt (siehe Kapitel 5.1), korrespondiert mit den Befunden der neueren Geschichtsschreibung, die der Geistigen Landesverteidigung als nationalem Integrationskonzept eine sehr kurze Lebensdauer attestieren und sie bereits 1942 für überholt erklären (Imhof 1996; Mooser 1997). Je mehr die aussenpolitische Bedrohung abnimmt und je deutlicher sich der Sieg der Alliierten abzeichnet, desto schneller bröckelt der mühsam errungene innenpolitische Konsens. Das führt zur merkwürdigen Tatsache, dass die Nachkriegszeit in der Schweiz bereits 1943, also schon während des Kriegs beginnt. Aus der heftig geführten und kontroversen Nachkriegsdiskussion, in der die politische und wirtschaftliche Neuordnung zur Debatte steht, geht hervor, wie stark sich der innenpolitische Diskurs und mit ihm die Interessen des Publikums seit 1938 verändert haben. Die Filmbranche jedoch erkennt die Zeichen der Zeit entweder zu spät oder ist nicht in der Lage, darauf zu reagieren.

Man darf zudem nicht vergessen, dass der Schweizer Spielfilm selbst in Zeiten der Hochkonjunktur nur einen Bruchteil des gesamten Kinoangebots ausmacht. Was im Land produziert und was in den Kinos gezeigt wird, sind zwei Kategorien ganz unterschiedlicher Dimension: 1938 stehen sich acht Schweizer und 709 ausländische Langspielfilme gegenüber, 1939 kommen auf sechs einheimische 502 importierte Filme. Selbst in den Jahren 1940 und 1941, als mit insgesamt 27 Titeln die höchste Dichte an Eigenproduktionen erreicht wird, fällt der Anteil der Einfuhren am gesamten Kinoangebot nie unter 96 Prozent (Aeppli 1981, 74/155).[16] In der Romandie ist der einheimische Marktanteil mit gut einem Prozent nochmals wesentlich geringer (Haver 2001d, 72). Was das Kinoangebot betrifft, befindet sich die neutrale Schweiz verglichen mit dem umliegenden, ins Kriegsgeschehen involvierten Ausland in einer einmaligen Situation. Trotz der Filmblockade durch die Achsenmächte und der kriegsbedingten Verknappung auf dem internationalen Markt gelangen praktisch jederzeit Produktionen aus allen Parteien in die hiesigen Kinos. Mit durchschnittlich gut 50 Prozent sind die USA Spitzenreiter, gefolgt vom Deutschen Reich, Italien, Frankreich und Grossbritannien (Aeppli 1981, 155).[17] Die Schweiz, «der grösste Filmverbraucher Europas» (Sautter 1944, 9), stellt denn auch einen gewichtigen Faktor für die europäische und internationale Filmkultur dar.[18] Der internationale

16 Koproduktionen mitgerechnet.

17 Zur Repräsentation des Kriegs in den Schweizer Kinos siehe Haver 2001d; zum deutschen Film in der Schweiz Drewniak 1987, 755-765.

Konflikt verhilft dem Schweizer Film also keineswegs zu einem Heimspiel ohne Gegner, sondern schickt ihn unprotektioniert und unsubventioniert mit der übermächtigen internationalen Konkurrenz ins Rennen. Das Publikum hat sich den einheimischen Produktionen somit zu keiner Zeit aus Mangel an Alternativen zuwenden müssen, sondern sie aus einem reichen Angebot bewusst ausgewählt, bevor es sie ab 1943 wieder links liegen lässt.

Abschliessend kann man festhalten, dass die Abhängigkeit der Spielfilmproduktion vom gesellschaftspolitischen Umfeld während des Zweiten Weltkriegs ambivalente Auswirkungen hat. Zwar erweist sich die Geistige Landesverteidigung zu Beginn als Geburtshelferin einer einmaligen Erfolgsserie in der Geschichte des Schweizer Spielfilms. Mehr als ein Strohfeuer vermag sie aber nicht zu entfachen, weil eine solide, Kontinuität garantierende Produktionsbasis weiterhin fehlt. Als nationales Integrationskonstrukt ist die Geistige Landesverteidigung zu schwach und von zu kurzer Dauer, als dass sich die Branche in den wenigen Jahren hätte konsolidieren können. Nach 1943 jedenfalls ist der einheimische Film wieder das, was er vor 1938 war: eine *quantité négligeable*.

Nur einer schafft den Anschluss an den veränderten Zeitgeist: der Produzent Lazar Wechsler. Mit *Marie-Louise* vollzieht er 1943 den fliessenden Übergang vom Dienst an der Geistigen Landesverteidigung zum Dienst an der Menschlichkeit und etabliert mit dem «Humanismus der Praesens» ein dem links-liberalen Strang der Geistigen Landesverteidigung entspringendes Produktionsprogramm, das mit dem international erfolgreichen Flüchtlingsdrama *Die letzte Chance* (Lindtberg, 1945) einen zeitweiligen Höhepunkt erreicht und bis in die neuere Schweizer Filmgeschichte nachwirkt. Der Grundstein war bereits in *Füsilier Wipf* gelegt: Während der Grenzbesetzung versuchen darin zwei tschechische Kriegsgefangene von Italien her über die Alpen in die Schweiz zu gelangen. Während es der eine schafft, die rettende Grenze zu passieren, stirbt der andere nur wenige Meter vor dem Ziel im Kugelhagel der Italiener. Die visuelle Umsetzung der Flüchtlingsthematik gipfelt in einer symbolträchtigen Einstellung von ausgestreckten Händen und einer in den Schnee gesteckten Schweizer Fahne. Hiermit ist das Thema Asyl gesetzt, das Motiv der Grenze etabliert und die Idee der Caritas, der Nächstenlie-

18 Tatsächlich steht in der Schweiz seit den Anfängen ein früh entwickeltes, hoch professionelles und standardisiertes Verleihwesen nach internationalem Muster einer spät einsetzenden, diskontinuierlichen, artisanalen und autodidaktischen Filmproduktion gegenüber.

be und Menschlichkeit formuliert. Mit der Geschichte von *Marie-Louise*, einem Mädchen aus dem französischen Kriegsgebiet, das dank dem Roten Kreuz Ferien in der Schweiz verbringt, ist der Humanismus bereits erfolgreich zum narrativen Hauptstrang aufgewertet. Das rührende Kinderschicksal bringt der Praesens einen Oscar für das beste Drehbuch ein und ebnet dem Flüchtlingsdrama *Die letzte Chance* den Weg zum internationalen Erfolg und der Schweiz zu ihrem Humanitäts-Image, das durch die schweizerisch-amerikanische Koproduktion *Die Gezeichneten/The Search* (Fred Zinnemann) 1947 noch gefestigt wird. Auch hier spielt neben Montgomery Clift, der sein Leinwanddebüt gibt, ein in den Nachkriegswirren verlorenes Kind die Hauptrolle. Auf die Asylthematik rekurrieren später sowohl Markus Imhoofs *Das Boot ist voll* (CH 1981) und Xavier Kollers oscarprämierte *Reise der Hoffnung* (CH 1990) als auch die Produktionsfirma Dschoint Ventschr, die man aufgrund ihrer Fokussierung auf Multiethnizität als Erbin des «Humanismus»-Labels der Praesens bezeichnen darf.[19]

19 Zum Humanismus als Programm in der Schweizer Filmgeschichte siehe Schneider 2000.

2 *Bergführer Lorenz:* der Film

Nach dem filmhistorischen Ausblick auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zurück zu jenem Film, der, obwohl missglückt, im Zentrum dieser Studie steht: *Bergführer Lorenz.* Dieser wird nachfolgend beschrieben, um anschliessend den Stand seiner heutigen Überlieferung zu schildern und die Genrefrage anzureissen, die zur Verortung im Bergfilm als nächstem Kapitel überleiten wird.

2.1 Filmbeschreibung

Die Geschichte rund um den jungen Bergführer Lorenz, der mit Vornamen Stephan heisst und vom Newcomer Geny Spielmann dargestellt wird, spielt sich in einem Bergdorf im Oberwallis ab. Zusammen mit seiner verwitweten Mutter (Antoinette Steidle) und zwei jüngeren Geschwistern lebt er ein wenig oberhalb des Dorfes in einem regionaltypischen kleinen Walliserstadel. Die Hauswand dient mit ihrer Holzmaserung als rustikaler Untergrund für den Vorspann, während der Refrain des dazu erklingenden Volksliedes mit den Zeilen «Valais, mon beau pays» geografische und atmosphärische Orientierunghilfe bietet.

Nach einer Totalen auf die Gebirgswelt, die den ersten Eindruck von heimatlicher Urtümlichkeit verstärkt, und einer Schnittfolge, die uns näher ans und schliesslich ins Haus der Familie Lorenz bringt, teilt Stephan seiner in Tracht und Kopftuch gehüllten Mutter mit, wie sehr er seinen Beruf liebt. Es ist ein erklärender Dialog, mehr für uns Zuschauer gedacht als in der Diegese glaubwürdig, aber er liefert die nötigsten Informationen. Zum Beispiel die, dass sich die Mutter ängstigt, wenn der Sohn auf Touren geht. Denn der Vater ist, nachdem er zwei Touristen das Leben rettete, in den Bergen tödlich verunglückt und fehlt nun der Familie. Die arbeitsintensive Bewirtschaftung der steilen Berghänge obliegt deshalb der Mutter, wie sie zu betonen nicht müde wird. Da der Nebenjob als Bergführer mehr einbringt als die Landwirtschaft – und offensichtlich auch mehr Spass macht –, ist Stephan weniger auf dem Feld als im mondänen Hotel oberhalb des Dorfes anzutreffen, wo die in- und

Abb. 3 Warten auf Kundschaft (Standfoto, Album Probst).

ausländische Kundschaft darauf wartet, von ihm zu den Gipfeln geführt zu werden (Abb. 3). Unter ihnen auch Rita (Doris Raggen), eine junge Touristin aus Zürich, die sich mit ihrer Freundin Susi (Olga Gebhardt) auf der Hotelterrasse sonnt und beim Anblick des feschen Bergführers sogleich den Wunsch verspürt, eine Tour zu unternehmen. Nicht etwa wegen der schönen Aussicht, wie Susi sofort durchschaut, indem sie schnippisch bemerkt: «Soso, häsch scho wieder emal Füür gfange.»

Das «schon wieder» lässt die Alarmglocken läuten. Stephan ist in Gefahr, Opfer einer kurzen Liebschaft zu werden. Das realisiert der leichtgläubige Naturbursche allerdings viel später als der Pfarrer (Hans Fehrmann) (Abb. 4), der per Zufall auf der Hotelterrasse zugegen ist. Sofort schöpft er Verdacht, als sich Rita bei Stephans zweitem Auftritt im Hotel in hochhackigen Schuhen und kurzem Jupe neckisch an die Brüstung lehnt, den Kopf zur Seite wirft und ihn mit einem koketten «Hallo Sie, Bergführer» zu einer Tour verpflichtet. Einer zweitägigen, wohlgemerkt.

Noch bevor die beiden aufbrechen, erfahren wir von den Problemen im Bergdorf. Die Abwanderung in die Stadt hat zu einem Mangel an jungen männlichen Arbeitskräften geführt. Die Bachverbauung, die das Dorf vor Überschwemmungen schützen soll, kommt deshalb nur

Abb. 4 Andacht auf dem Friedhof (Standfoto, Album Probst).

langsam voran. Gemeindepräsident Blatter (Emil Gyr), der reichste Mann im Dorf und ein aufbrausend jähzorniger dazu, kümmert sich mit dem allgegenwärtigen, väterlich autoritären Pfarrer und einem Ingenieur um die Organisation der Arbeiten, die sich aufgrund der schwierigen Transportwege zusätzlich verzögern. Zu Fuss müssen die Baumaterialien über den Gletscher getragen werden – ein lebensgefährliches Unterfangen, wie sich später herausstellt. Von Technik und Fortschritt ist im Dorf nichts zu spüren. Gearbeitet wird von Hand, das Wasser holt man sich am Dorfbrunnen, Kerzen spenden Licht, und Ross und Wagen sorgen für Mobilität. Einzig im Hotel hat die Moderne Einzug gehalten: Fernrohr, Telefon und die modische Kleidung der Touristen bilden eine Gegenwelt zum zeitlosen Lebensraum der Bergbewohner.

Wie es zwei Welten gibt, die fremde und die einheimische, die moderne und die archaische, gibt es zwei Frauen, die Städterin Rita und Antsch, ein bodenständiges, robustes und geradliniges Mädchen aus dem Dorf. Fleissig unterstützt sie die Mutter Lorenz bei der Arbeit auf dem Feld. Zur Freude des Pfarrers, aber zum Leidwesen ihres Vaters, des Gemeindepräsidenten. Er hält Antschs Hilfsbereitschaft für einen Vorwand, um Zeit mit Stephan zu verbringen. Tatsächlich sind die bei-

Abb. 5 Verführung im Stroh (Standfoto, Album Probst).

den ein Paar, seit Stephan Antsch auf dem Heimweg gestanden hat, dass er sie ebenso sehr liebe wie die Berge, diese aber nur im Sommer haben könne, sie hingegen das ganze Jahr. Ein spärlich und unregelmässig verdienender Bergführer kommt für Blatter als Schwiegersohn nicht in Frage, wie er seiner Tochter unmissverständlich klar macht. Antsch aber weiss, was sie will, und schweigt trotzig.

Von den drei Bergtouren, die Stephan im Verlauf des Films unternimmt, ist diejenige mit Rita die zweite und ausschweifendste. Ihr geht eine Kletterpartie mit einem deutschen Touristen voraus, die die beruflichen Fähigkeiten des Protagonisten illustriert und den Handlungsspielraum auslotet. Die zweite Tour beginnt mit ausladenden Panoramaschwenks und idyllischen Landschaftsaufnahmen, die die Wanderer organisch in die Natur einbetten. Sobald die Kamera den beiden näherkommt, wird klar, wie wenig sich Rita fürs Bergsteigen, aber wie sehr sie sich für Stephan interessiert. Nach einem fehlgeschlagenen Annäherungsversuch fällt sie in einen Bergbach. Das knielange Sommerkleid ist durchnässt und muss gewechselt werden. Während Stephan ihr verschämt den Rücken kehrt, bekommen wir Ritas nackte Beine zu sehen, wie sie in ein Paar Shorts schlüpfen. Mit einer Überblendung vom nas-

sen Blümchenkleid am Bachufer auf dasselbe Kleid, wie es in der Berghütte zum Trocknen hängt, gelangen wir an den Ort der Verführung. Rita räkelt sich eindeutig zweideutig im Stroh, derweil Stephan so lange verstört verlegene Blicke wirft, bis seine Begleiterin die Initiative ergreift und ihn zu sich aufs Stroh zieht (Abb. 5). Eine Überblendung auf das lodernde Hüttenfeuer als Symbol für die entflammte Leidenschaft beschliesst die Szene, die, statt liebevoll-erotisch zu wirken, eher peinlich berührt, zumal Doris Raggen nicht über die schauspielerischen Fähigkeiten, die physischen Voraussetzungen und das Charisma der *femme fatale* verfügt, als die man sie zu inszenieren sucht.

Den zweiten Tag verbringt das frisch verliebte Paar kletternd, neckisch spielend und Händchen haltend im Gebiet des Aletschgletschers. Beim Abschiedskuss werden sie, ohne es zu merken, von Antsch und Blatter ertappt. Auf das Verhältnis angesprochen, streitet Stephan alles ab. Damit nicht genug: Wegen eines Schäferstündchens mit Rita vernachlässigt er seine Pflichten als Bergführer. Diese hätten von ihm verlangt, die Rettungskolonne anzuführen, welche nachts zur Bergung der Männer aufbricht, die beim Materialtransport für die Bachverbauung

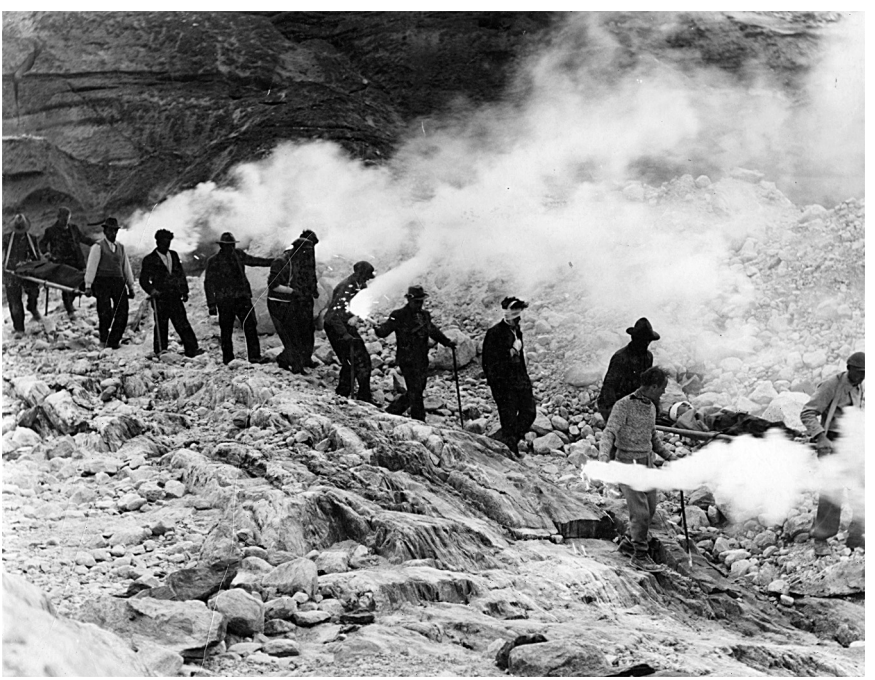


Abb. 6 Transport der Lawinenopfer bei Tagesanbruch (Standfoto, Album Probst).

von einer Lawine verschüttet wurden (Abb. 6). Die Rettungssequenz sticht formal heraus. Die unsteten Lichtquellen durchbrechen mit ihrem leuchtenden Kern und den ausfransenden Rändern die Dunkelheit nur hie und da und werfen ihren Schein von hinten auf Schauspieler und Statisten, die im Gegenlicht gespenstische Züge annehmen. Der expressive Stil von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten erzeugt eine gespannte Atmosphäre. Die in der Dunkelheit tanzenden Fackeln loten die Raumgrenzen aus, lassen Schnee und Eis erglitzern und verleihen dem Geschehen einen abstrakten Charakter von bemerkenswerter ästhetischer Qualität. Selbst die Begleitmusik, deren symphonische Orchestrierung und forcierte Dramatik ansonsten meist die Stimmung verfehlt, wirkt hier angemessen. Parallel montiert sind Szenen, die Blatter und Antsch sowie die Mutter Lorenz in ihren Stuben zeigen, wie sie bange auf die Rückkehr der Rettungskolonne warten. Die fixe Einstellung der Mutter, die mit geneigtem Kopf und starren Augen regungslos vor der Treppe sitzt, erinnert in der kontrastbetonten Ausleuchtung an eine Stummfilminszenierung. Auch in der Dialogpassage kurz darauf, als Stephan nach Hause kommt und sich mit gesenktem Kopf, hängenden Schultern und geballter Faust die Schimpftirade der Mutter anhört, bleibt die anachronistische Verwandtschaft zum Stummfilm durch das expressive Schauspiel erhalten.

Mit seinem Fehlverhalten bringt der Bergführer das ganze Dorf gegen sich auf. Auch Antsch und die Mutter überhäufen ihn mit Vorwürfen. Als die beiden am Bach Kleider waschen, taucht er auf, einen hölzernen Stock wütend auf den kargen Boden schlagend, und teilt den bestürzten Frauen mit, er gehe in die Stadt. Man habe ihm dort eine Stelle angeboten – was nicht der Wahrheit entspricht. Für die Mutter bricht eine Welt zusammen. Als sie Stephan von zu Hause fortziehen sieht, sinkt sie kraftlos nieder.

Die Episode in Zürich bildet den mittleren der drei Teile, die die Geschichte grob strukturieren, ist ziemlich genau im Zentrum und damit prominent platziert, mit knapp zehn Minuten aber verhältnismässig kurz. Im Vergleich zu den Rahmenteilen ist das städtische Milieu insgesamt dunkler belichtet und härter schwarzweiss kontrastiert, was ihm eine «realistischere» Note verleiht und den in der Geschichte angelegten und über die Ausstattung illustrierten Gegensatz von Stadt und Land auch formal unterstreicht. Als erstes sehen wir Stephan in Anzug und Hut den Zürcher Paradeplatz überqueren, hinter ihm die stadtbekannte Sprüngli-Confiserie. Es herrscht reger Verkehr: Tram, Autos, Radfahrer und Fussgänger sorgen für Hektik und machen es dem Protagonisten schwer, heil über die Strasse zu kommen (Abb. 7). Im Niederdorf be-

Abb. 7 Der Zürcher Paradeplatz.

Abb. 8 Kino: ein teures Vergnügen.

sucht er den Walliser Keller, wo ein Bekannter aus dem Dorf (Karl Meier) als Kellner arbeitet. Bei ihm kann Stephan vorübergehend bleiben. Über das unverhoffte Auftauchen des Ferienflirts ist Rita wenig erfreut. Zur Unterstützung nimmt sie Susi mit zur Verabredung ins Kino (Abb. 8). Das städtische Vergnügen geht ins Geld. Wie Stephan später seinem Bekannten in dessen enger Dachkammer erzählt, habe er die Damen auch verköstigen müssen, und zu allem Elend sei Rita anderweitig liiert. Der Kellner schickt Stephan aufs Arbeitsamt, wo die Stadt eine neuerliche Enttäuschung bereithält. Die einzige Beschäftigung, die man ihm in Zeiten der Arbeitslosigkeit anbieten kann, ist – Ironie des Schicksals – Bergbauernhilfe. Niedergeschlagen verlässt Stephan das Lokal und begegnet draussen Rita in Herrenbegleitung. Sein Traum von einem besseren Leben verwandelt sich in einen Albtraum, der die Stadt-Episode beschliesst: In Doppelbelichtungen überlagert sich Stephans schweissgebadetes Gesicht mit quälenden Eindrücken von der Stadt und Bildern von geliebten Menschen aus der Heimat.

Aber auch im Dorf steht nicht alles zum Besten. Eine anhaltende Dürre gefährdet die Ernte und veranlasst den Pfarrer zur Veranstaltung einer Bittprozession, die just dann stattfindet, als Stephan reumütig ins Dorf zurückkehrt. Der religiöse Brauch bietet mit traditionellen Festtagstrachten und Fahnen einen Schauwert, der durch die Überlänge der Szene noch unterstrichen wird. Die Fiktion tritt zugunsten einer ausführlichen dokumentarischen Passage in den Hintergrund, die in ihrem ethnografischen Charakter ein Stück Binnenexotik zur Schau stellt (Abb. 9).

Die Mutter und Antsch freuen sich zwar über Stephans Heimkehr, aber die Dorfgemeinschaft grenzt ihn weiterhin aus. Als er endlich wieder ein Engagement als Bergführer bekommt, bricht ein schweres Gewitter los. Nach einer Kletterpartie, die sich mit zahlreichen Nahaufnahmen, stärkerer Fragmentierung und Einstellungen im Gegenlicht mehr

Abb. 9 Mutter und Antsch an der Prozession.

an die Ästhetik des klassischen Bergfilms anlehnt als die Tour mit Rita, bringt Stephan die zwei Touristen unbeschadet zurück. Er rennt nach Hause, um seiner Familie beim Heueinbringen zu helfen, derweil der Wind Staubwolken durchs Dorf peitscht und die Bevölkerung in die Häuser treibt. Innert Kürze füllt sich das ausgetrocknete Bachbett mit reissenden Wassermassen, denen die provisorische Bachverbauung nicht standhalten kann. Der vergleichsweise schnelle Schnittrhythmus und die Parallelmontage des anschwellenden Baches, der Evakuierung der Familie Lorenz, die Hausrat und Tiere in Sicherheit bringt, und Antschs Aufruf im Dorf, trotz Blatters Einspruch zu Hilfe zu eilen, machen die Unwettersequenz zum dramatischen Höhepunkt des Films. Kaum ist Antsch zurückgekehrt, wird sie vom Steg gespült und von den Fluten mitgerissen. Kurzentschlossen springt Stephan hinterher und rettet sie vor dem Ertrinken.

Mit dieser Heldentat hat sich der Bergführer rehabilitiert. Auch Blatter zollt ihm jetzt Respekt. Während die Sonne wieder scheint und das Dorf von Schutt und Geröll gesäubert wird, bietet er Stephan die Hand zur Versöhnung und die seiner Tochter zur Heirat (Abb. 10). Ein Schwenk vom glücklichen Paar auf das Gebirge im Hintergrund, wie wir es aus der ersten Einstellung kennen, schliesst den Kreis. Der verlorene Sohn ist wieder zu Hause, die Bergwelt wieder in Ordnung.

Abschliessend ein paar Bemerkungen zu formal-ästhetischen Eigentümlichkeiten. Auch wenn *Bergführer Lorenz*, wie gesagt, kein Meisterwerk ist, so überrascht er doch hie und da mit gelungenen Momenten. Neben der Rettungssequenz gehört beispielsweise Stephans Rückkehr ins Dorf dazu. Frontal geht der Protagonist auf die Kamera zu, blickt sich um und hebt den Kopf. Es folgt ein Schnitt auf die Häuserfassaden, an denen die Kamera aus Untersicht langsam entlanggleitet. Ein Moment der Subjektivierung – so scheint es zumindest, bis sich die Kamera nach einem Schwenk von fast 180 Grad wieder auf Augenhöhe senkt und im Fluchtpunkt Stephan von hinten einfängt, der in der Zwischenzeit weitergegangen ist und hinter einer Strassenbiegung verschwindet.

Hier eine gelungene Inszenierung, da ein schönes Detail in einem formal-ästhetischen Kontext, aus dem sie qualitativ herausstechen. Wie

Abb. 10 Zum Schluss die Versöhnung (Standfoto, Album Probst).

eine Vielzahl dilettantischer Filme setzt *Bergführer Lorenz* die filmischen Mittel nicht konsequent und signifikant genug ein, um einen Stil zu entwickeln. Charakteristisch für Probsts Film ist vielmehr das Fehlen eines bewusst und folgerichtig ausgeführten formalen Konzepts. Diese handwerkliche Inkonsistenz verhindert von vornherein die Entstehung eines durchkomponierten, in sich geschlossenen und runden Werks. Auffallend sind die ästhetischen Qualitätsschwankungen der Szenen mit und ohne Dialog. Wenn gesprochen wird, bleibt die Kamera in der Regel starr und frontal auf die Figuren gerichtet, die ebenfalls mehrheitlich reglos verharren und ihren Text aufsagen. Das erweckt den Eindruck von abgefilmtem Theater, zumal die Dialoge häufig erklärend oder redundant sind, indem sie artikulieren, was bereits aus den Bildern hervorgeht. Kommt hinzu, dass die Schauspieler in allen möglichen Dialekten sprechen, nur nicht in Walliserdeutsch (mehr dazu siehe Kapitel 4.2). Überhaupt sind die Rollen nicht ideal besetzt. Abgesehen von den Schwierigkeiten, die das Schauspieler-Monopol der Praesens allen zeitgenössischen Produktionen beschert, bleibt beispielsweise offen, warum Doris Raggen die Verführerin Rita spielt und nicht die begabtere und hübschere Olga Gebhardt, die als Susi mit einer Nebenrolle vorlieb neh-

men muss. Trifft Gebhardts Vermutung tatsächlich zu, dass Raggen aufgrund ihrer Beziehung zum Kameramann bevorzugt wurde (siehe Kapitel 4.2)?[1]

Die Schwächen von Drehbuch, Inszenierung und Besetzung kontrastieren mit der starken Kameraführung Georges C. Stillys, die dort zur Geltung kommt, wo es Landschaften einzufangen oder stumme Szenen ohne schauspielerische Aktion zu visualisieren gibt. Wie in vielen Filmen der Geistigen Landesverteidigung bereitet auch bei *Bergführer Lorenz* der Ton technische Probleme. Die Dialoge sind nachvertont, wie sich anhand mangelhafter Lippensynchronität festmachen lässt. Da es keinen Direktton und somit auch keinen Raumton gibt, bleibt die akustische Kulisse rudimentär, was statt einer naturalistischen eine eher konservenhafte, stilisierte Atmosphäre schafft. Geräusche werden nur spärlich oder anstelle von Musik eingesetzt. Dies ist mit ein Grund, warum *Bergführer Lorenz* Assoziationen zum Stummfilm weckt und altmodisch wirkt.

Will man Probsts Film den politischen Stossrichtungen der Geistigen Landesverteidigung zuordnen, so liegt seine Nähe zum neukonservativen Gedankengut auf der Hand. Die Kontrastierung von Stadt und Land, die zugunsten einer antiurbanistischen, antimodernen, bäuerlichen Lebensform ausfällt, spricht eine deutliche Sprache. Aber so eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheint, ist die Schwarzweiss-Malerei nicht. *Bergführer Lorenz* weist interessante Schattierungen und Grauzonen auf, wie ein Vergleich mit Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* zeigen wird (siehe Kapitel 3.5). Es sind die – möglicherweise aus filmemacherischem Unvermögen entstandenen – Brüche und Bezüge zur damaligen Realität, die Probsts Film interessant machen. Und es sind die Aufnahmen aus dem zeitgenössischen Zürich, die als visuelle Dokumente aus dem Zweiten Weltkrieg heute besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

2.2 Überlieferung

Die Cinémathèque suisse lagert in ihrem Filmarchiv in Penthaz insgesamt drei 35 mm-Nitrat-Kopien von *Bergführer Lorenz* im Positiv: zwei der schweizerdeutschen Version, die ich als Version D-CH abkürze, und eine der französischen Version, abgekürzt als Version F-CH. Das Original-Negativ ist verschollen.[2]

1 Telefongespräch mit Olga Gebhardt vom 21.5.1998.

Die überlieferten Kopien der Version D-CH unterscheiden sich bezüglich Meterzahl nur geringfügig: Die eine beträgt 2'057 Meter (75 Minuten), die andere 2'070 Meter (75½ Minuten). Die Differenz ist vernachlässigbar, da sie auf eine stärkere Abnützung der von Probst 1972 in der Cinémathèque suisse deponierten Kopie zurückzuführen ist. Weil die unterschiedliche Meterzahl auf Materialschäden beruht, handelt es sich bei den beiden Kopien nicht um verschiedene Fassungen (siehe Kapitel 6.2). Umgerechnet auf die Bildgeschwindigkeit des Fernsehens ergibt sich daraus eine Laufzeit von 72 Minuten, was mit derjenigen der Video- und der im Fernsehen ausgestrahlten Fassung korrespondiert (siehe Kapitel 5.4).

All diese Angaben erhalten erst richtig Gewicht, wenn man die Kopien der Version D-CH mit derjenigen der Version F-CH vergleicht. Denn Letztere weist mit 2'419 Metern eine markant längere Laufzeit von 88 Minuten auf. Die Differenz zwischen den Versionen D-CH und F-CH bestätigt den Verdacht, bei der bis anhin einzig bekannten Version D-CH handle es sich nicht, wie gemeinhin angenommen – da weder in den entsprechenden Unterlagen noch in der Literatur anders vermerkt –, um die ursprüngliche, sondern um eine gekürzte Fassung.

Im Verlauf der Auseinandersetzung mit *Bergführer Lorenz* bin ich auf vielerlei Indizien gestossen, die auf eine Kürzung hindeuten. Beispielsweise stimmt die von Dumont in seiner *Geschichte des Schweizer Films* angegebene Meterzahl von 2'540 nicht mit derjenigen der heute vorliegenden Version D-CH überein (1987, 349). Als Quelle nennt der Autor auf mündliche Anfrage das *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie / Annuaire de la cinématographie suisse* (Interview 6.11.1997). Die Überprüfung der in der Landesbibliothek Bern aufbewahrten Jahrbücher ergibt hingegen einen anderen Befund. Dort wird *Bergführer Lorenz* 1943 mit einer Länge von 2'800 Metern und 1944 bis 1946 mit 2'560 Metern aufgeführt. Die von Dumont angegebene Meterzahl stimmt hingegen mit der im Zensurprotokoll vom 18. August 1943 vermerkten überein (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

Ausserdem führt Dumont in der Liste der Schauspieler einen E. Schmid als Vater Lorenz auf, obwohl dieser in der Version D-CH nie auftaucht. Es muss vermutet werden, dass die Rolle zwar in einem früheren Drehbuchstadium geplant, nie aber filmisch realisiert wurde. In einem

2 Die Informationen zu den Filmkopien stammen von Michel Dind und Reto Kromer, Archivare in Penthaz. Die entsprechenden Faxkorrespondenzen und telefonischen Gespräche mit Dind fanden am 27.11.1997 und am 19.2.1998 statt, die E-mail-Korrespondenz mit Kromer vom 5.4.2000 bis Juli 2001.

undatierten Exposé der Probst Film AG figuriert E. Schmid als «sein [Stephans] Vater» auf der Liste der Darsteller (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Doch auch in der längeren Version F-CH kommt der Vater nicht vor. Trotzdem ist es interessant zu sehen, dass besagter E. Schmid sowohl in der vom Schweizer Fernsehen SF DRS zur Erstausstrahlung publizierten Presseinformation (*FIP*, Woche 16/1988) wie auch auf der Hülle der Videokassette aufgeführt wird. Dies als Beispiel, mit welcher Kontinuität (Fehl-)Informationen ungeprüft übernommen werden, und als Warnsignal im Hinblick auf die weiteren Recherchen: Selbst die grundlegendsten Fakten aus an sich zuverlässigen Quellen sind nur mit Vorsicht zu geniessen und müssen deshalb soweit als möglich verifiziert werden.

Weitere Indizien für eine Kürzung habe ich in der Einleitung erwähnt: die zum Filmstart erschienenen Medienberichte, die in Text und Fotos Szenen und musikalische Besonderheiten beschreiben, die in der heutigen Version D-CH fehlen, unzeitgemässe *jump cuts*, abgehackte Einstellungen, abrupte Wechsel und Sprünge in der Musik, häufiges Knacken auf der Tonspur. Die Summe der Verdachtsmomente, die im Variationsprotokoll festgehalten und analysiert werden (Kapitel 6.1), macht deutlich, dass wir es bei der vorliegenden Version D-CH mit einer gekürzten Fassung zu tun haben, die nicht der ursprünglichen entspricht, wie sie im Oktober 1943 in Zürich uraufgeführt wurde.

Angesichts dieser Tatsache erstaunt es, dass Memoriav 1995 ein Safety-Internegativ von der Version D-CH und nicht von der Version F-CH gezogen hat (siehe Kapitel 5.4), ist letztere doch integraler und damit der ursprünglichen, verschollenen Fassung näher. Die Entscheidung sei wohl ohne wissenschaftliche Überlegung und in der Annahme getroffen worden, die schweizerdeutsche Fassung sei «originaler», vermutet Reto Kromer (E-mail vom 27.3.2001).

2.3 Genrefrage

Kommen wir nun zur Frage des Genres und schauen zuerst, wie sie in der Sekundärliteratur beantwortet wird. Dumont bezeichnet *Bergführer Lorenz* als «Bergfilm», dessen Handlung zum Repertoire des Stummfilms gehöre, und kritisiert, dass sich Regisseur Probst nicht einmal die Mühe genommen habe, diese «Folie» etwas «aufzumöbeln». Vielmehr reihe er «Klischee an Klischee» und baue «auf die Schönheit von Stillys Einstellungen und auf die Fotogenität seiner jugendlichen Helden» (1987, 349 f).

Schlappner ordnet Probsts Produktion unter dem Stichwort «Gebirgsfilm» ein und wirft ihm «Selbstbeweihräucherung des Alpinisten als des virilen Mannes» sowie «Mythisierung von Gipfeln und Gletschern» vor (1987a, 45 f) – ein Pauschalurteil, das höchstens bedingt zutrifft, wie das anschliessende Kapitel zeigen wird. Werner Jehle hingegen zählt *Bergführer Lorenz* zum «Heimatfilm» und sieht in ihm ein Beispiel unter vielen, die sich in den Dreissiger- bis Fünfzigerjahren die «populäre Sicht der Berge, aber auch den politisch und weltanschaulich aufgeladenen Berg» zunutze machen (1983, 120).

Rémy Pithon, der sich neben Dumont als einziger eingehender mit *Bergführer Lorenz* beschäftigt, interessiert sich vor allem für den Gegensatz von Stadt und Land: Der Film «oppose de manière très manichéenne les vrais habitants des montagnes et les citadins en vacances, parasites pervers et libidineux». Diese Einschätzung führt ihn zum Schluss, der Film weise «une très forte coloration anti-citadine» auf, die sich am deutlichsten in der Kontrastierung der Frauenfiguren offenbare (1992, 227). Der Autor geht in seiner Schilderung der Abwertung der Städterin allerdings zu weit, wenn er Rita fälschlich des Rauchens bezichtigt (1998, 286).

Fassen wir zusammen: Schlappner, Dumont und Pithon ordnen *Bergführer Lorenz* dem Berg- oder Gebirgsfilm zu, Jehle dem Heimatfilm. Der Zusatz «Bergführer» im Filmtitel deutet in Richtung Bergfilm und wird durch das zur Lancierung des Films hergestellte Flugblatt aus dem Jahr 1943, das mit dem Slogan «ein Schweizer Bergfilm» wirbt, dahingehend unterstützt (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). In den Inseraten hingegen wird die Produktion als «Heimatfilm» angepriesen, was verdeutlicht, dass die zeitgenössischen Bezeichnungen eher als Synonyme denn als trennscharfe filmwissenschaftliche Begriffe verwendet wurden. Sie können demnach nicht zur Klärung der Genrezugehörigkeit von *Bergführer Lorenz* zu Rate gezogen werden.

Ruft man sich in Erinnerung, dass das Bergfilm-Genre ein Phänomen der Zwanziger- bis Vierzigerjahre war (Rapp 1997, 8),[3] so liegt Dumonts Schluss nahe, Probsts Produktion sei als «Bergfilm im Stil der dreissiger Jahre» bereits bei der Uraufführung ein «völlig veraltetes Produkt» gewesen (1987, 349). Vergleicht man den Film ausserdem bezüglich geografischer Situierung der Handlung mit anderen Schweizer Produktionen jener Zeit, die teils städtische, mehrheitlich aber ländliche Schauplätze aufweisen, steht *Bergführer Lorenz* als praktisch einziger

3 Von Keitz grenzt den Zeitraum sogar auf die Zwanziger- und frühen Dreissigerjahre ein (1994, 119).

Film, der in den Bergen spielt, tatsächlich wie «ein Dinosaurier in der Landschaft» (ders., Interview 6.11.1997).

Es wäre aber vorschnell und genretheoretisch nicht haltbar, vom Handlungsort als einzigem Merkmal auf das Genre zu schliessen. Vielmehr ist darauf zu achten, wie die Berge inszeniert werden und welche dramaturgische Funktion sie erfüllen. Genauso wie die zeitgenössischen sind die in der Sekundärliteratur vorgenommenen Genrezuordnungen mit Vorsicht zu geniessen. Einerseits werden die Begriffe «Berg- und Heimatfilm» je nach Autor unterschiedlich und häufig nicht den filmwissenschaftlichen Konventionen entsprechend angewendet, wie das nächste Kapitel veranschaulicht. Andererseits spielt in unserem Fall eine entscheidende Rolle, welche Fassung der Analyse zugrunde liegt. Dass keiner der Autoren die Materialgrundlage, auf der sein Urteil basiert, zur Sprache bringt, ist bezeichnend. So muss offen bleiben, ob die Version D-CH oder die Version F-CH als Gegenstand der Untersuchung diente. Genau dies aber ist entscheidend, fällt doch das Resultat je unterschiedlich aus. *Bergführer Lorenz* kann sowohl dem Bergfilm der Dreissiger- und Vierzigerjahre als auch dem Heimatfilm der Fünfzigerjahre zugeordnet werden, je nachdem, ob die gekürzte schweizerdeutsche oder die längere französische Fassung untersucht wird. Deshalb ist Probsts Film ein interessanter Hybride, ein Grenzgänger zwischen Genres und Zeiten, ein Nachzügler und Vorläufer zugleich, der entweder zu spät oder zu früh in die Kinos gelangte.

3 Verortung im Bergfilm

3.1 Gegenstand, Folie und Vorgehen

Wenn es im Folgenden gilt, *Bergführer Lorenz* im Bergfilm-Genre zu verorten, so kann dies nur anhand der Version F-CH geschehen, da diese, wie wir gesehen haben, der ursprünglichen Fassung näher steht als die gekürzte Version D-CH. Probsts Produktion auf den Bergfilm beziehen zu wollen beruht auf einem Forschungsresultat dieser Arbeit. Es wird sich nämlich zeigen, dass sich die in der Version D-CH vorgenommenen Kürzungen genrespezifisch auswirken. Um Ausmass und Bedeutung dieser Kürzungen auf das Endprodukt, die Version D-CH zu verstehen, bedarf es einer vorgängigen Analyse des Ausgangsprodukts, in unserem Fall der Version F-CH, da auf die ursprüngliche Fassung nicht zurückgegriffen werden kann. Eine eingehendere Betrachtung der Version F-CH verhilft zu erkennen, wie und was der Film einmal war. Das macht umso mehr Sinn, als die Stiftung Memoriav ja nur von der Version D-CH ein Sicherungs-Internegativ hergestellt hat und *L'orage sur la montagne* der Nachwelt in absehbarer Zeit verloren gehen wird. Die Verortung der Version F-CH bekommt vor diesem Hintergrund zusätzliche Bedeutung, weil sie eine – zumindest rudimentäre – Form von Sicherung eines Stücks audiovisueller Geschichte der Schweiz beinhaltet.

Stattfinden soll die Verortung auf der Folie des deutschen Bergfilms als einer Zeiterscheinung der Zwanziger- bis Vierzigerjahre des letzten Jahrhunderts (Spaich 116, 1994). Die Vergleichsbasis bilden ausgewählte Filme von Arnold Fanck und Luis Trenker, während Leni Riefenstahls *Das blaue Licht* (1932) nur am Rande gestreift wird. Dieses Vorgehen bedarf einiger Ausführungen, denn das gewählte Vergleichskorpus, mit dem wir einen Blick über die Landesgrenzen werfen, widerspricht der in der Auseinandersetzung mit Schweizer «Bergfilmen» gängigen Praxis, sie erstens überwiegend motivgeschichtlich und zweitens innerhalb nationaler Grenzen zu verhandeln.[1] Diese werden meist nur dann überschritten, wenn es um die historische Aufarbeitung der Tätigkeiten inter-

1 Beispiele für einen motivgeschichtlichen Zugang sind Lachat 1976 und Haver 2001b.

nationaler Produktionsteams geht, die die topografische Lage der Schweiz als Drehort nutzten,[2] oder um Schweizer Koproduktionen mit ausländischen Partnern.[3] Das Verfahren ist jedoch nur bedingt fruchtbar, da es sich beim Bergfilm um ein «spezifisch deutsches Phänomen» handelt (Trimborn 1998, 68), dessen Pionier Arnold Fanck das Gros der späteren Bergfilme geprägt hat (König 1997, 106). Daran müsste sich sogleich die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem schweizerischen und dem deutschen Bergfilm anschliessen; doch sein inhaltlicher wie ästhetischer Einfluss auf die hiesige Produktion wurde meines Wissens bisher nicht eingehend untersucht.[4]

Noch dringlicher aber scheint mir eine Begriffsklärung. «Bergfilm», französisch «film de montagne», ist eine in der Schweizer Sekundärliteratur allenthalben verwendete, häufig diffuse, motivisch aufgefasste Sammelbezeichnung für Filme, in denen Berge zu sehen sind. Dieser überdehnte Begriffsgebrauch behindert ein präzises Sprechen über verschiedenartige Phänomene und erschwert die Vergleich- und Diskutierbarkeit der zum Schweizer «Bergfilm» vorliegenden Auseinandersetzungen.[5] Soll der Schweizer Film in einen internationalen Diskurs gestellt werden, so ist die Anwendung des gebräuchlichen filmwissenschaftlichen Vokabulars eine Bedingung.

Was nun ist unter dem Bergfilm als spezifisch deutschem Genre der Weimarer Zeit zu verstehen, welche Merkmale sind für ihn konstitutiv? Dass der Bergfilm im Hochgebirge spielt, genügt nicht als Kriterium, denn auch der Heimatfilm siedelt seine Handlungen gerne dort an.[6] Nicht die

2 Vgl. dazu Lachat 1976 und Dumont 1987.

3 Prominenteste Beispiele sind in unserem Zusammenhang die in schweizerisch-deutscher Koproduktion entstandenen *Die Herrgotts-Grenadiere* 1932 und *Die Weisse Majestät* 1933/34, bei denen jeweils Anton Kutter als Regisseur und August Kern als Schweizer Koproduzent auftreten. Vgl. dazu Dumont 1987, 133-136 sowie 144-147.

4 Pithon verweist summarisch auf die im Vergleich zur Schweiz ähnliche Funktionalisierung der Berge im französischen und deutschen Bergfilm, lässt es aber bei der Andeutung von Parallelen bewenden, ohne länderübergreifende Bezüge zu stiften. Mit anderen Worten: Der Autor beobachtet ähnliche Phänomene im umliegenden Ausland, zieht aber eine gegenseitige Durchdringung über die Landesgrenzen hinweg nicht in Betracht (1992, 231).

5 Im Fall von Franz Schnyders *Zwischen uns die Berge* (1956) kommt beispielsweise Pithon zum Schluss, der Regisseur häufe «tous les stéréotypes du film de montagne» an (1992, 228). Schnyders Film lässt sich meines Erachtens jedoch nur vor dem Hintergrund des deutschen Heimatfilms der Fünfzigerjahre adäquat verhandeln.

6 Die zeitliche Situierung des Heimatfilms ist von der Definition des Genres abhängig. Zahlreiche Autorinnen und Autoren begreifen den Heimatfilm als ein Genre, das sich seit den Zwanzigerjahren bis heute kontinuierlich entwickelt hat (Jacobs 1988; Kaschuba 1989; Greis 1992; Fiedler 1995). Der Heimatfilm steht hier als Genre-Oberbegriff,

Natur an sich, sondern ihre Funktion ist «genrebestimmendes Differenzierungsmerkmal zwischen Berg- und Heimatfilm» (von Keitz 1994, 119). Anhand der Funktion der Natur lassen sich die beiden Genres nach Christian Rapp folgendermassen voneinander abgrenzen:

> Im Unterschied zum Heimatfilm, der sich zur gleichen Zeit immer wieder in das Hochgebirge wagte, blieb die Natur im Bergfilm nie unverbindliche Kulisse, sondern war stets zentrales erzählerisches und visuelles Thema. (Rapp 1997, 8)

Die Natur im Bergfilm ist nicht nur ein dramatisches Element unter vielen, nicht bloss Ort der Handlung oder gar Kulisse, sondern, um mit Jan-Christopher Horak zu sprechen, «tatsächlich Hauptdarsteller» (1997, 30). Die Landschaft spielt eine der Hauptrollen, ist «zentrales narratives und visuelles Thema» (Trimborn 1998, 70). Gedreht wird in und mit der freien Natur; Studiokulissen sind verpönt. Kein anderes Genre legt so viel Wert auf die Authentizität der alpinen Schauplätze wie der deutsche Bergfilm, der im Wesentlichen auf die drei Autoren Arnold Fanck (1889-1974), Luis Trenker (1892-1990) und Leni Riefenstahl (1902-2003) beschränkt bleibt. Da es sich beim Grossteil der Filme aus der Weimarer Zeit um reine Studioproduktionen handelt, stellt die Echtheit der Schauplätze – auch bezüglich Vermarktung – das «eigentliche und entscheidende Potential» des Bergfilms dar (ebd., 68). Das Insistieren auf Authentizität als eines der genrekonstitutiven Merkmale hat zur Folge, dass sich der Bergfilm «immer zwischen Dokumentarismus und Spielfilm» bewegt (Horak 1997, 30). Es handelt sich daher um ein hybrides Genre, dessen Ursprung im Dokumentarischen liegt. Dass Fanck seine anfänglich überwiegend dokumentarischen Erkundungen der Bergwelt schliesslich mit melodramatischen Spielfilmhandlungen überformt, ist ein Zugeständnis ans grosse, nach narrativen Mustern verlangende Publikum.[7] Neben der Funktion der Natur, der Authentizität der Schauplätze und der Mischform aus Dokumentation und Fiktion stellen die Kon-

während der Bergfilm als spezifische Ausprägung ebenso eine Unterkategorie bildet wie der Heimatfilm der NS-Zeit und jener der Fünfzigerjahre. Berg- und Heimatfilm als eigenständige Genres zu betrachten erscheint mir jedoch für die Einordnung von *Bergführer Lorenz* sinnvoller.

7 Ein frühes Beispiel für Fancks anfänglich rein dokumentarisches Schaffen ist *Das Wunder des Schneeschuhs* (Teil 1, 1920), der eine «Mischung aus Skilehr- und Propagandafilm für das Hochgebirgsskilaufen» darstellt. Aufgrund des beachtlichen Erfolgs dreht Fanck 1922 die Fortsetzung *Das Wunder des Schneeschuhs* (Teil 2): *Eine Fuchsjagd auf Schneeschuhen durchs Engadin*, wobei hier das Geschehen bereits an einem «hauchdünnen Handlungsfaden» hängt (Horak 1997, 20).

flikte und das soziale Milieu ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Berg- und Heimatfilm dar:

> Der zentrale Konflikt im Bergfilm spielt sich nicht zwischen den Menschen ab, die Gut und Böse darstellen wie in den amerikanischen Genres, sondern zwischen Mensch und Natur. Darin unterscheidet sich der Bergfilm auch vom Heimatfilm, einem weiteren Filmgenre deutscher Prägung, das aber wie Melodramen um Familiengeschichten kreist. (Horak 1997, 30)

Während die Figuren des Heimatfilms eng an ein «überschaubares, meist dörfliches Milieu» gebunden sind, agieren die Bergfilm-Helden ausserhalb konventioneller sozialer Bindungen (Rapp 1997, 8).[8] Die soziale Entkoppelung macht sie frei für den alleinigen Kampf mit der Natur. Die Fancksche Bergwelt entpuppt sich dabei als «übermächtiger Gegner des Menschen [...], dem er so ausgeliefert ist, dass er sich nur als Schicksal denken lässt» (Jacobs 1992, 35). Dem Schicksal begegnen die Helden mit einer heroischen Haltung, welche zusammen mit Pessimismus und Todessehnsucht die Stimmung der Bergfilme prägt.[9] Die Aussenwelt gerät zur Projektionsfläche innerer Vorgänge, zur Verkörperung menschlicher Neigungen. Die Natur wird aber nicht nur mystifiziert, sondern stellt durch die reale Bedrohung, die von ihr ausgeht, ein «Leistungsbarometer» für den Menschen dar, dient der «Selbstauratisierung» und wird «in letzter Konsequenz zur Selbsterhebung durch Selbstbestrafung instrumentalisiert» (Gabel 1992, 52). Im Bergfilm geht es letztlich immer um den Kampf des Menschen mit sich selbst, um die Überwindung des «inneren Schweinehund[s]», um Horak zu zitieren, nie jedoch um moralische, soziale oder politische Konflikte (1997, 30). Was aber längst nicht ausschliessen muss, dass das landschaftliche Thema der Filme politisch verstanden werden kann (Rapp 1997, 19). Berg-Metaphern eignen sich – insbesondere auch im Schweizer Film – hervorragend zur nationalen Selbstdarstellung (siehe Kapitel 3.5).

8 Wie wir sehen werden, bindet Trenker – und mit ihm Probst – seine Figuren stärker in einen sozialen Kontext ein (siehe Kapitel 3.4).

9 Aufgrund der Glorifizierung der Unterwerfung unter die Naturgewalten und des unausweichlichen Schicksals, die «die faschistische Hingabe an Irrationalismus und rohe Gewalt» vorwegnehmen, wird der Bergfilm oft als Wegbereiter des Nationalsozialismus eingestuft (Rentschler 1992, 8). Laut Kracauer, dem berühmtesten Kritiker des Genres, übt der Bergfilm durch Heroismus und Selbstaufopferung eine Geisteshaltung ein, die sich im Nationalsozialismus wiederfindet (1995, 121). Siehe dazu auch *Film und Kritik*, Heft 1, Juni 1992, das sich mit dem «Fall Dr. Fanck» befasst. Neuere Studien verwerfen den «prä-faschistischen Charakter» der Weimarer Zeit und untersuchen stattdessen, inwiefern der Faschismus an Weimarer Konzepte von Fortschritt, Technik und Moderne anschliessen kann. Siehe dazu u. a. Kreimeier 2003.

Neben dem Kampf gegen die Natur respektive gegen sich selbst geht es im Bergfilm implizit um einen weiteren Kampf: denjenigen gegen die Frau. Sie ist stets ein Störfaktor, eine Quelle von Unruhe. Wo immer es störende Kräfte gibt, gehen sie «mit Sicherheit von einer Frau aus» (Rentschler 1992, 18). Das hängt mit der Vorstellung der Wesensgleichheit von Weiblichkeit und Natur zusammen:

> So wie die furchterregende Seite der Stadt weiblicher Erotik zugeordnet wird, besteht eine Verbindung zwischen der bedrohlichen Seite der Natur und Energien, die gleichbedeutend sind mit weiblicher Sexualität. (Rentschler 1992, 17)

Beim Berg wie bei der Frau handelt es sich um «unberechenbare und unabhängige Naturgewalten, die in der Lage sind, anzuziehen und zu überwältigen» (ebd., 21). Der Kampf mit dem Berg und seine Bezwingung stehen immer auch für die Unterwerfung der Frau, für die Domestizierung der weiblichen Sexualität.

Soweit vorerst die genrekonstitutiven Merkmale des deutschen Bergfilms der Zwanziger- bis Vierzigerjahre. Wird nun *Bergführer Lorenz* auf diese Folie bezogen, so geschieht dies in der Auffassung, dass sich in der Schweiz kein eigenes Bergfilm-Genre entwickelt hat.[10] Diese Position ist nicht unumstritten. Rémy Pithon geht von einem eigenständigen Schweizer Bergfilm-Genre aus: «[L]e *Bergfilm* vient de loin dans la tradition culturelle helvétique» schreibt der Autor in «Origines et fonction du *Bergfilm* dans le cinéma suisse» (1998, 290). Der Schweizer Bergfilm sei «un genre national, à la fois romand et alémanique» – so Gianni Havers Resümee dieser Position (2002, 153). Die konstitutiven Komponenten des Schweizer Bergfilm-Genres ortet Pithon in Merkmalen wie «le travail de la terre, une tradition séculaire, la santé physique et morale des habitants, la référence religieuse, l'opposition ville/montagne etc.» (1998, 284). Dass es sich dabei vorab um inhaltliche Kriterien handelt, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Die Konstruktion eines eigenständigen Schweizer Bergfilm-Genres wird aber dann problematisch, wenn sie mit der Verwendung einer eigenen, quasi nationalspezifischen Terminologie einhergeht. Zum Beispiel zählt Pithon die Johanna Spyri-Verfilmungen *Heidi* (Luigi Comencini, 1952) und *Heidi und Peter* (Franz Schnyder, 1955) – beide im Stil des Heimatfilms der Fünfzigerjahre – zum Genre des Schweizer Bergfilms mit der Begründung, Motive wie Klaras Heilung seien «selon un code esthétique qui est celui du *Bergfilm*» inszeniert (ebd., 289). Diese Einschätzung ist

10 Vgl. dazu Rapp 1997, 7.

nur haltbar, wenn man die Begriffe anders als der filmwissenschaftlichen Konvention entsprechend auffasst und neu definiert.

Den Schweizer Bergfilm nicht als eigenständiges Genre zu betrachten heisst jedoch nicht, nationalspezifische Ausprägungen auszuschliessen. Diese am Beispiel von *Bergführer Lorenz* festzumachen ist ja eines der Ziele dieses Kapitels. Es heisst auch nicht, Haver zu widersprechen, der den Bergfilm nicht als «particularité du cinéma allemand» betrachtet (2002, 153). Nicht nur in Deutschland, auch in der Schweiz, in Österreich und in weiteren Ländern gab und gibt es Bergfilme. Die Besonderheit des deutschen Bergfilms besteht jedoch darin, in den Zwanziger- bis Vierzigerjahren ein eigenständiges Genre geprägt zu haben.

Dies dem einheimischen Bergfilm abzusprechen heisst der Tatsache Rechnung zu tragen, dass wir es bei der Schweiz mit einem kleinen Filmland ohne industrielle, standardisierte Produktion zu tun haben. Das Produktionsvolumen von Spielfilmen im Allgemeinen und von Bergfilmen im Besonderen ist zu gering, um ein eigenständiges Genre hervorzubringen. In Anbetracht der eminenten Bedeutung der Berge für die Schweiz (siehe Kapitel 3.5) und ihrer vor allem in frühen Jahren inflationären Präsenz im einheimischen Dokumentar- und Spielfilm mag es auf den ersten Blick erstaunen, dass die Zahl «echter», will heissen der oben skizzierten Genre-Definition entsprechender Bergfilme schweizerischer Provenienz vergleichsweise verschwindend klein ist. Bei den beiden prototypischen Beispielen *Die Herrgotts-Grenadiere* (1932) und *Die Weisse Majestät* (1933/34) handelt es sich erst noch um Koproduktionen mit Deutschland. Selbst bei Eduard Bienz' *Der Bergführer* aus dem Jahr 1917, der als frühester Schweizer Bergfilm gilt, könnte man sich über die Genrezugehörigkeit streiten, entwickelt sich der Film doch nach einem genrekonformen Anfang stark in Richtung Gesellschaftsdrama. Natürlich gibt es sie, die Schweizer Bergfilme: Jacques Bérangers *La croix du Cervin/Das Kreuz am Matterhorn* (1922) und Richard Schweizers *Kleine Scheidegg* (1937) zum Beispiel; oder *Der Berg* (1990), Markus Imhoofs anachronistischer Reanimationsversuch eines totgeglaubten Genres. Aber warum sind sie so selten? Die Frage bedürfte einer eingehenderen Erörterung, als sie hier geleistet werden kann. Meine Vermutung tendiert dahin, dass die Berge in der Schweiz von zu existenzieller Bedeutung sind, als dass sie sich in ein enges Genrekorsett pressen liessen. Der Berg als Leistungsbarometer, als Bedrohung, als Schicksal: Diese klassischen Bergfilm-Zuschreibungen werden dem «Sonderfall Alpen» (Jean-François Bergier) als *dem* touristischen Verkaufsargument und Aushängeschild der Schweiz im Ausland sowie als Träger vielfältiger Identitätsvorstellungen und Stifter nationaler Identität nicht gerecht (siehe Kapitel 3.5).

Diese multiplen Bedeutungszuschreibungen schlagen sich im Schweizer Film einerseits in einer Omnipräsenz der Berge nieder und führen andererseits dazu, dass der genretypische Bergfilm ein Schattendasein fristet. Wie oben erwähnt, ist die Zahl einheimischer Spielfilme jedoch zu klein, um ein eigenständiges, der nationalspezifischen Bedeutung der Alpen entsprechendes, schweizerisches Genre zu prägen. Zu klein auch, um einen eigenen Stil zu entwickeln:

> Die Frage des Stils, genauer gesagt seiner Abwesenheit, ist eine der Eigentümlichkeiten des Schweizer Spielfilms, vielleicht jeden Filmschaffens, das auf einen kleinen Markt und eine sporadische autochthone Produktion beschränkt ist. (Cosandey 1983, 160, Anm. 9)

Weder gibt es einen typisch «schweizerischen Stil» noch ein genuin «schweizerisches Genre», es gibt höchstens nationale Ausprägungen davon. Im Fall von *Bergführer Lorenz* – und er dürfte nicht das einzige Beispiel innerhalb der Schweizer Filmgeschichte sein – repräsentiert ein einzelner Film zu einer bestimmten Zeit ein ganzes Genre, wobei noch nicht geklärt ist, inwieweit die Version F-CH überhaupt dem Bergfilm zuzuordnen ist.

Eine Fixierung auf die einheimische Filmproduktion erweckt den falschen Eindruck, Schweizer Filme seien ein von internationalen Kontexten losgelöstes, nationalspezifisches Phänomen, ein Sonderfall. Wohl stellt jeder Schweizer Film insofern einen Einzelfall dar, als er eben nicht an eine nationale Filmtradition, einen nationalen Stil angebunden werden kann und deshalb nach einer gesonderten Betrachtung verlangt. Worin jedoch das je Spezifische besteht und ob sich daraus eventuell ein Sonderfall konstruieren lässt, gilt es anhand internationaler Bezüge zu überprüfen. Ein Vergleichsgegenstand kann Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Besonderheiten aufzeigen. Dieses Abgrenzungsverfahren entspricht Vinzenz Hedigers Forderung, «den Schweizer Film bezogen auf seine Differenz wahrzunehmen» (2000, 21). In Anlehnung an und in Abgrenzung zu ausgewählten deutschen Bergfilmen lässt sich, so das Ziel dieses Kapitels, ein deutlicheres Bild davon gewinnen, wie und was Probsts *Bergführer Lorenz* war, als er 1943 in die Kinos kam.

Schweizer Spielfilme ausschliesslich innerhalb nationaler Grenzen zu verhandeln, um Entwicklungslinien von Themen, Motiven, Handlungsmustern und ihrer visuellen Umsetzung nachzuzeichnen, impliziert mithin, die Schweizer Filmbranche orientiere sich ausschliesslich an ihren eigenen Produktionen. Film als Teil der Populärkultur ist jedoch ein internationales Phänomen, dessen Rezeptionsmöglichkeit in der Schweiz zu jeder Zeit gegeben war.

Im Fall von Eduard Probst wissen wir über die filmischen Vorlieben und Vorbilder Bescheid – ein Glücksfall, der auf Probsts Filmbegeisterung und Sammelleidenschaft zurückgeht. Ein Glücksfall umso mehr, da die übrige Quellenlage zu Person und familiärem Umfeld sehr dürftig ist (siehe Kapitel 4). Die überlieferten Dokumente legitimieren denn auch das gewählte Verfahren, *Bergführer Lorenz* in direkten Bezug zu Fanck und Trenker zu setzen, obwohl er bei der Uraufführung 1943 als Spätzünder oder Nachzügler innerhalb des Bergfilm-Genres zu bezeichnen ist. Dass Riefenstahl als Regisseurin von *Das blaue Licht* nur in Randbemerkungen gestreift wird, hängt damit zusammen, dass Probst ihrem einzigen Bergfilm kein vergleichbares Interesse entgegengebracht hat.

Um 1970 deponiert Probst in der Cinémathèque suisse seine Sammlung, die aus «Fotos und kleine[n] Artikelchen aus den damaligen populären Filmmagazinen» besteht, die «systematisch und sehr sorgfältig auf Papierbogen geklebt wurden» (Dumont, E-mail vom 31.1.2001). Zu allen seinen damaligen «Filmidolen» hat Probst Material gesammelt: «Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Lon Chaney, Vilma Banky, Greta Garbo, Hans Albers, Brigitte Helm, usw. usf.» und – für uns von besonderem Interesse – zu Arnold Fanck und Luis Trenker, die «seine Idole» waren (ders., Interview 6.11.1997).

Die teils losen, teils zu vier- bis sechsseitigen Heften zusammengefügten Papierbogen, auf die Probst neben Fotos und Artikeln auch Inserate aus populären Filmzeitschriften sowie aus der in- und ausländischen Tagespresse feinsäuberlich aufgeklebt, oft collageartig gestaltet und mit eigenen Zeichnungen bereichert hat, sind mit 247 x 324 mm fast A3-formatig, relativ dick und von dunkelblau-grauer Farbe. Aufgrund ihres spezifischen Aussehens lassen sich die Papierbogen leicht als Teil seiner Sammlung identifizieren, was umso nötiger ist, als Dumonts Vorgänger Freddy Buache das «sehr umfangreiche Papier-Material [...] nicht als Ganzes zusammenbehalten, sondern je nach Thema in verschiedene Dossiers verteilt (Filmstars, nationale Produktionen, Regisseure)» hat (ders., E-mail vom 31.1.2001.). Zur Sammlung gehören auch zahlreiche Ausgaben der reich bebilderten deutschen Publikumszeitschrift *Illustrierter Film-Kurier*.

Eine Sichtung der Dossiers zu Fanck und Trenker lässt keinen Zweifel daran, dass Probst deren Filme gekannt hat.[11] Trenkers Werk ist er besonders

11 Zu folgenden Filmen Fancks liegen die betreffenden Ausgaben des *Illustrierten Film-Kurier* vor: *Der heilige Berg* (1925/26), *Der grosse Sprung* (1927), *Das weisse Stadion* (1928), *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Montblanc* (1930), *Der weisse Rausch: Neue Wunder des Schneeschuhs* (1930/31), *S.O.S. Eisberg* (1932/33), *Der ewige Traum/Der König des Montblanc* (1933/34), *Die Tochter des Samurai* (1937) und *Ein Robin-*

zugetan: *Berge in Flammen* (1931), *Der Rebell* (1932) und *Der verlorene Sohn* (1934) stiften ihn dazu an, eigene Farbzeichnungen anzufertigen, die allesamt Trenker als Titelfigur im jeweiligen Film zeigen. In der Sammlung befinden sich auch Homestories über Trenker und seine Familie. Man darf zudem davon ausgehen, dass Probst seinem Idol persönlich begegnet ist. Jedenfalls beinhalten die Dossiers mehrere Zeitungsinserate, die Trenkers Besuche in Zürich ankündigen. Dass sich Probst die Chance entgehen lässt, den bewunderten Star hautnah zu erleben und über seinen jeweils neusten Film sprechen zu hören, ist schwer vorstellbar.

Die Sammlung liest sich wie eine Illustration der Befunde der Populärkultur-Forschung eines John Fiske (1995) oder Henry Jenkins (1992; 2000): Fans konsumieren Massenkultur nicht nur, sie eignen sie sich an und beeinflussen sie. Samantha Barbas definiert *fandom* als «quest for authenticity, influence, and involvement – in other words, an attempt to understand, control, and participate in the movies» (2001, 6). Die Autorin kommt in ihrer Untersuchung der Hollywood-Fankultur von 1910 bis 1950 zum Schluss, dass die Geschichte des *fandom* zu einem grossen Teil die Geschichte der Weigerung der Fans sei, Massenkultur passiv zu akzeptieren. Damit streicht sie deren aktive Rolle heraus – eine Rolle, die Probst aufs eindrücklichste verkörpert. Seine Zeichnungen, wenn auch künstlerisch nicht von Belang, zeugen von einem ausgeprägten, aktiven Fanverhalten, einem Gestus der kreativen Aneignung. Der Produzent und Regisseur als Fan oder der Fan als Produzent und Regisseur: Probst verwischt die konventionellen Grenzen zwischen Produktion und Konsum, indem er als konsumierender Fan selber in die Produktion einsteigt. Seine Form von Aneignung und Einmischung geht weit über das übliche Fanverhalten hinaus. Probst ist damit ein selten anschauliches Argument zur Stützung von Lothar Mikos' These, dass populäre Texte durch aktive Aneignung in die kulturelle und symbolische Praxis handelnder Individuen transformiert werden (1994, 43).[12] Wie weit Probsts Vorbilder Fanck und Trenker mit ihren Bergfilmen auf seine eigene Produktion eingewirkt haben, gilt es nun zu untersuchen.

son: Das Tagebuch eines Matrosen (1940). Und zu folgenden Filmen von und/oder mit Trenker: *Berge in Flammen* (1931), *Der Rebell* (1932), *Der verlorene Sohn* (1934), *Der Kaiser von Kalifornien* (1936), *Condottieri* (1937), *Der Berg ruft* (1937), *Liebesbriefe aus dem Engadin* (1938) sowie *Der Feuerteufel* (1940). Zu *Duell in den Bergen* (1950) befindet sich die *Illustrierte Film-Bühne* im Dossier.

12 Weitere Literatur zum Thema Fankult und Populärkultur siehe u. a. Lewis 1993, Stacey 1994, Harris/Alexander 1998 und Branston 2000.

3.2. Ausserfilmische Aspekte

Biografie: Berg- und Stadtmenschen

Begründet wird das deutsche Bergfilm-Genre von einem Städter. Arnold Fanck, 1889 in der kleinen Fabrikstadt Freiburg im Breisgau geboren, lebt während seiner erfolgreichsten Zeit als Filmemacher in der Grossstadt Berlin. Seine alpinistische Begeisterung geht auf eine Begebenheit zurück, die er selber zur Legende einer Wunderheilung stilisiert hat. Als kränkliches, asthmatisches Kind wird er im Alter von zehn Jahren ins Internat nach Davos geschickt und kehrt als kerngesunder junger Mann zurück:

> Aus diesem Jubel des so plötzlich Gesund-geworden-seins in Schnee und Eis und der Sonne der Graubündner Berge stammte meine Liebe zu den Bergen und mein unersättlicher Schönheitsdurst, der mich immer wieder hinaustrieb in die Natur und ihre Wunder. (*Weser-Zeitung*, 7.1.1930, zit. nach: Fanck 1956, 29)

Die Genesung in Davos bewirkt eine «fast religiöse Bekehrung zum Alpinismus» (Horak 1997, 15). Doch aus dem promovierten Geologen wird kein Bergler, wie Trenker einer war. Fanck behält die Perspektive des Städters bei, bleibt, trotz «Verwachsensein mit den Bergen», wie er selber sagt, «ein Kind der Industriestadt» («Die Zukunft des Naturfilms» 1928, zit. nach: Horak 1997, 143). Der Bergfilm-Pionier sieht die alpine Welt aus der Perspektive des Städters und Tiefländers, der sich ihr von aussen bemächtigt. Ben Gabel ortet in Fancks Bergsehnsucht das Fehlen des Gipfeldrangs als charakteristisches Moment. Nicht die Lust am Klettern steht im Zentrum, wie Fanck selber bekundet, sondern der Leidens- und Leistungsaspekt:

> Ich fasste diese ganzen, mir oft etwas verrückt erscheinenden Klettereien im Grunde als eine, wenn auch äusserst harte, so doch wirksame Schule auf, um meiner durch eine achtjährige schwerkranke Kindheit entstandene Weichheit und Ängstlichkeit des Wesens entgegenzuwirken. (Fanck 1973, 30 f)

Trenker hingegen, 1892 im Südtirol geboren, ist in und mit den Bergen aufgewachsen. Als Kind hütet er Schafe und Ziegen und lernt – will man seinen Memoiren Glauben schenken – im Alter von neun Jahren «die Berge lieben und fürchten» (1982, 9). Die alpine Welt stellt für den Bergler die natürliche Umgebung dar, für die er keinen spezifischen Zugang braucht, weil er bereits ein Teil davon ist. Fanck soll Trenker gerade um

dessen «unbekümmerte Authentizität» beneidet haben (Gabel 1992, 50).[13] Das Verwachsensein mit der alpinen Welt schlägt sich bei Trenker in der Inszenierung der eigenen Person als Zentrum eines von Gipfeln umsäumten Geschehens nieder. Der Südtiroler «spielt zeit seines Lebens den Naturburschen aus den Dolomiten» (Horak 1997, 38) und weiss wie kein zweiter die Heimatliebe und -verbundenheit gezielt einzusetzen und zu vermarkten.[14]

Wie Fanck ist auch Probst kein Bergler, wie Fanck sieht er die Bergwelt aus der Perspektive des Städters. 1906 als Sohn eines in Zürich ansässigen Basler Architekten geboren, tritt Probst beruflich in die Fussstapfen des Vaters und studiert an der ETH Zürich Architektur; jenen Beruf, den auch Trenker ausgeübt hat. In Zürich lässt er sich schliesslich mit seiner 1938 gegründeten Firma Probst Film AG nieder. Wenn im Gegensatz zu Fanck und Trenker von Probst nichts Autobiografisches überliefert ist, so lassen sich seine zwei grossen Interessengebiete dennoch anhand von Kurzfilmen, Projekten und Drehbüchern festmachen: Es sind dies – neben der erwähnten Filmbegeisterung – Geschichte und Alpinismus (siehe Kapitel 4.1). Ob seine Bergfaszination wie diejenige Fancks auf ein alpines Schlüsselerlebnis zurückgeht, wissen wir nicht. Der Gestus der Annäherung und Aneignung der fremden Welt jedenfalls unterscheidet sich. Probsts Zugang ist derjenige eines Besuchers, eines «Wanderer[s]», der bei seinen Ausflügen in den «hochgelegenen Bergdörfern» Menschen antrifft, die ihm «in ihrer Naturgebundenheit und kargen Einfachheit lieb» werden (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942; Manuskript Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Die Erkenntnis der städtischen Entfremdung geht bei Probst einher mit einer Bewunderung für die alpine Lebensform:

> Am Fusse schroffer abweisender Berge kämpfen diese Menschen den ewigen Kampf mit den Gewalten der Natur, der sie mit unendlicher Mühe und

13 Fanck ist sich des Unterschieds zu Trenker sehr wohl bewusst. Als Trenkers Stärke bezeichnet er dessen Verwurzelung in den Bergen. Seinen Vorteil sieht er hingegen in seiner Fremdheit, weil er die alpine Welt «von vornherein nicht so selbstverständlich und nicht so restlos bejahend» hinnahm, sondern »beobachtender, abwägender und kritischer auf der einen – überschwenglicher und ehrfürchtiger auf der anderen Seite». Als «eigentlicher Städter und Tiefländer» sei er den Bergen mit einer Frage gegenübergetreten («Anfang und Ende meines alpinen Filmschaffens», in: *Deutsche Alpenzeitung*, 30. Jg., Heft 5, Mai 1935, zit. nach: Horak 1997, 173).

14 Vgl. dazu Rentschler 1996, 94: «Trenker's talent lay in his skillful negotiation of *Heimat* in changing times and situations». Rentschler sieht in Trenkers ungebrochener Berühmtheit über Jahrzehnte hinweg ein Beispiel für das dauerhafte und regressive Potenzial utopischer Sehnsüchte: «*Heimat* opened doors and moved mountains» (ebd., 95).

> oft vieler Not ihren bescheidenen Lebensunterhalt abringen. (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942)

Anders als bei Trenker steht weder bei Fanck noch bei Probst die Freude am Klettern, das Bezwingen von Gipfeln im Vordergrund. Im Gegensatz jedoch zu Fanck, der den Berg als persönliche Herausforderung betrachtet, interessiert sich Probst dafür, wie die einheimische Bevölkerung mit dieser Herausforderung umgeht. Das sind zwei ähnliche, in beiden Fällen städtische und dennoch andersartige Herangehensweisen, die sich, wie noch zu zeigen ist, in der filmischen Arbeit niederschlagen.

Ausserfilmische Merkmale: Von authentischer Leistung und Gefahr

Wie bereits erwähnt, stellt die Authentizität im Bergfilm ein entscheidendes genretypisches Merkmal dar. Gesucht wird sie einerseits aus dem Bestreben nach dokumentarischer Wirklichkeitstreue und andererseits aufgrund der Anziehungskraft des Aussergewöhnlichen, des Sensationellen, das sich hervorragend als Verkaufsargument einsetzen lässt. Gedreht wird nicht in Studiokulissen, sondern an realen Schauplätzen. Alles, was man sieht, so die Maxime, ist echt: Naturereignisse wie Gletscher, Lawinen und Stürme ebenso wie die Aktionen der Darsteller, die über mindestens so viel alpinistisches Geschick wie Schauspielkunst verfügen müssen, um im Bergfilm zu bestehen. Klettern und Skifahren gehören unbedingt dazu. Das hat zur Folge, dass der sportliche Aspekt mitunter über den schauspielerischen gestellt wird und statt ausgebildeter Darsteller Laien zum Zug kommen. Auch hier heisst die Devise: alles möglichst echt, also auch eine möglichst authentische Besetzung mit ortsansässigen Bergführern und Anwohnern. Luis Trenker ist das beste Beispiel für einen «echten» Bergführer, der bei Fancks Produktion *Der Berg des Schicksals* (1923/24) als Helfer engagiert wird und schliesslich seine erste Rolle als Bergführer bekommt.[15] Trenker setzt sich bei dieser Produktion gegen die dick aufgetragene Theaterschminke zur Wehr, weil er sich dabei «vor den ehrwürdigen Häuptern [s]einer Heimatberge» schämt. Dem praktizierenden Katholiken kommt die künstliche

15 Trenker rapportiert in seinen Memoiren einen Dialog zwischen Fanck und dem Schauspieler Gustav Oberg, der diesem vorschlägt, die Rolle des Bergsteigers mit Trenker zu besetzen: «Der Regisseur schüttelt den Kopf: ‹Nichts zu machen, der kann nicht spielen, er ist kein Schauspieler.› ‹Wozu soll er spielen? *Ich* muss spielen, [...] aber er ist genau das, was er darstellen soll, ein einfacher Bergsteiger, sozusagen ein Idealfall für Ihren Film, was wollen Sie mehr?›» (1982, 232) (Hervorhebung im Original).

Schminke angesichts der freien Natur Gottes wie ein Frevel vor: «Plötzlich schien mir das alles wie eine Sünde gegen die Ehrfurcht, die ich beim Anblick der Berge empfand» (Trenker 1982, 235). Und so wird dieser Bergfilm «zum ersten Male mit ungeschminkten Darstellern vor ungeschminkten Bergen gedreht» (ebd., 237).

Noch schwieriger als für die Darsteller aber sind die Dreharbeiten für die Crew. Das Authentizitäts-Credo zieht aussergewöhnliche Produktionsbedingungen nach sich, die ihrerseits werbestrategisch das Hauptargument des Bergfilms darstellen. Das Ausschöpfen dieses Potenzials in Form von Drehberichten, Fotodokumentationen und Sensationsmeldungen ist zweifellos das herausragendste ausserfilmische Charakteristikum des Bergfilms.[16]

Mit Fanck als Begründer des Genres setzt das Ausschlachten der schwierigen Produktionsbedingungen ein, auch wenn er sich gerade dagegen verwahrt: In den ganzen zehn Jahren seiner Filmtätigkeit im Hochgebirge habe er nie – wie andere – «aus jeder Strapaze und Gefahr ein Geschrei in der Presse» gemacht, weil ihm «eine derartige Reklame nie lag» («Brief», in: *Dresdner Neuste Nachrichten*, 29.7.1930, zit. nach: Horak 1997, 146). Das ist nicht mehr als eine literarische Finte, um im selbigen Schreiben ausgiebig von den Schwierigkeiten beim fünfmonatigen Dreh von *Stürme über dem Montblanc* in Höhen von 4'400 Metern zu berichten, «was seit vielen Jahren in den Alpen nicht erreicht wurde, weder von alpinen noch von wissenschaftlichen Expeditionen». Der Aspekt der (Todes-)Gefahr nimmt bei Fanck die prominenteste Stellung ein: Unangeseilt sei er in eine Gletscherspalte gefallen und nur knapp mit dem Leben davongekommen. Mit steigender Anzahl von Verletzungen – «ein Fussbruch, ein Beinbruch und eine schwere Wirbelsäulenverletzung dreier meiner Mitarbeiter» – steigt das Authentizitäts-Barometer und gipfelt darin, dass sich Leni Riefenstahl bei *Der heilige Berg* beide Knöchel bricht, «womit ihre Laufbahn als Tänzerin vernichtet wurde» (ebd., 148). Das Verschränken der Wirklichkeitstreue mit dem Leistungsaspekt dient einem ganz spezifischen Zweck:

> Es geht darum, dass die Sportlichkeit nicht gefälscht ist und darum, dass die Anstrengungen und Leiden wirklich so qualvoll waren, wie es aussieht. Es ist der Versuch, die Filme durch die Authentizität des Leids jeder Kritisierbarkeit zu entziehen. (Gabel 1992, 48)

16 Für eine Literaturübersicht zu Veröffentlichungen von Fanck, Trenker, Riefenstahl, Sepp Allgeier und Hans Schneeberger siehe Rapp 1997, 278 f sowie, spezifisch zu Fanck, Horak 1997, 250 f.

Entsprechend heftig fällt denn auch Fancks Reaktion auf jegliche Kritik aus, die er als «geradezu schmachvolle Verleumdung» seiner Arbeit von sich weist («Brief», in: *Dresdner Neuste Nachrichten*, 29.7.1930, zit. nach: Horak 1997, 146).

Mag das Pochen auf Wirklichkeitstreue in letzter Konsequenz darauf hinauslaufen, die Bergfilme der Kritik zu entziehen, so geht es bei den Drehberichten in erster Linie um das Ausschöpfen des Sensationsgehalts: Höher, härter, kälter heissen die Schlagworte, die das Publikum neugierig machen, in Staunen versetzen und ihm Respekt abverlangen sollen. «Denn es ist ja alles in Wirklichkeit viel schwerer und gefährlicher, als es nachher im Film aussieht», erklärt Fanck seiner Leserschaft (1931, 74). Trenker listet zur Illustration des enormen Aufwands und der latenten Gefahr den Werdegang von *Berge in Flammen* in seinen Memoiren minutiös auf. Einige Auszüge daraus:

> Durchschnittlicher Tagesstand: 21 Leute. Diese legen in 18 Arbeitstagen je 9000 m Anstieg und ebensoviel Abstieg bzw. Skiabfahrt zurück und tragen zusammen auf dem Rücken 10340 kg spazieren. Bemerkenswert: 21 Schlechtwettertage. [...] Während der 54 Arbeitstage wurde in 36 Nachtschichten gearbeitet, die nicht selten von 8 Uhr abends bis 5 Uhr morgens dauerten und meist von Sturm und Kälte bis zu 22, ja 25 Grad unter Null begleitet waren. [...] Ein glücklich abgelaufener böser Vorfall: Unter den Fusssohlen von sieben Männern bricht eine lange Wächte ab und stürzt über die 400 m hohe Gumpfkarwand. Durch ein Wunder werden die Menschen nicht mitgerissen. (Trenker 1982, 278-280)

Mit solchen Berichten pflegt der Bergfilm einen genretypischen ausserfilmischen Diskurs.[17]

Will man *Bergführer Lorenz* im Bergfilm-Genre verorten, so ist es interessant zu sehen, wie mit Probsts Produktion publizistisch verfahren wird. Die zeitgenössische Presse nimmt an den abenteuerlichen Dreharbeiten im Oberwallis regen Anteil und verbreitet gegen Ende des achtwöchigen Drehs die Sensationsmeldung: «Drei Wochen allein verbrachte die Filmexpedition beim Aletschgletscher in Höhen von 2-3000 Metern» (*Neue Zürcher Zeitung*, 25.10.1942; *Walliser Nachrichten*, 27.10.1942; *National-Zeitung*, 22.11.1942).

17 Ein aktuelles Beispiel für diesen Diskurs ist Martin Campbells *Vertical Limit* (USA 2000), ein mit Action geladenes Drama am K2, dem zweithöchsten Berg der Welt. Das deutsche Presseheft setzt auf den Sensationswert der Produktion: Der Regisseur habe «sich selbst dorthin gewagt, wo noch kein Team zuvor gedreht hat»(9).

Die Vorbedingungen eines neuen Schweizerfilms:

6 Maultiere, 4 Kameras, 25 Träger

Auch Filme haben ihre Schicksale, noch mehr aber eigentlich ihre Entstehung. Von wieviel Schwierigkeiten mitunter das Werden eines Filmes abhängt, kann sich der einfache Mann aus dem Publikum kaum vorstellen, wenn er ruhig und bequem in seinem komfortablen Fauteuil der sprechenden Leinwand gegenübersitzt.

Man denke nur an Expeditionsfilme, die unter Lebensgefahren zustande kommen, an Aufnahmen, die in den Tiefen der Meere oder in schwindelnder Höhe stattfinden. Aber noch weit mehr als das Gefahrenmoment spielt hier das technische eine Rolle, denn für Filmaufnahmen sind bekanntlich in erster Linie viele und nicht leichte Apparaturen erforderlich, deren Beförderung nicht selten ein ganz schwieriges Problem bedeutet.

Mit einem solchen schwierigen Problem hatten sich der Stab und die Künstler des neuen Schweizer Films «Der Bergführer» zu befassen, als sie an ihre ebenso harte wie dankbare Aufgabe im Oberwallis traten und in dieser ganz wunderbaren Natur, inmitten der gigantischen Berge, die Aussenaufnahmen drehten.

Man kann ruhig sagen, dass die Leute der Probst-Film hier den ganzen Film drehten, denn der Film besteht fast durchwegs aus solchen Bildern, die man fachmännisch als Exterieur bezeichnet, und die wenigen «Dekorationen» sind auch echt. Sie wurden nämlich nicht im Studio, sondern an Ort und Stelle durch Ausnützung aller möglichen Beleuchtungseffekte in wirklichen Häusern beziehungsweise Hotels gemacht — ein Vorgang, der in der Filmsprache als «Ausleuchten» bezeichnet wird.

Wie aber war es möglich, in der Gletscherwelt in Höhen von 2—3000 m solche Filmaufnahmen zu bewerkstelligen, wird der Laie fragen. Nun, es war bestimmt nicht einfach. Nachdem die Bewilligung des Armeestabes erteilt war, konnte sofort mit den Dispositionen begonnen werden. Es galt, 12,000 Watt in die Berge zu schleppen — was 10 Scheinwerfern entsprach mit einigen hundert Metern Kabel — ferner wurden vier Kameras in der Höhe gebraucht. Dazu kam der Fahrwagen, der, sofern man keine Mühe scheut, für die Kamerafahrten unumgänglich notwendig ist, die diversen Blenden und Streuer und natürlich auch Proviant, denn es kam vor, dass man in einer Hütte oder sogar auf dem Gletscher abseits von jeder menschlichen Behausung übernachten musste.

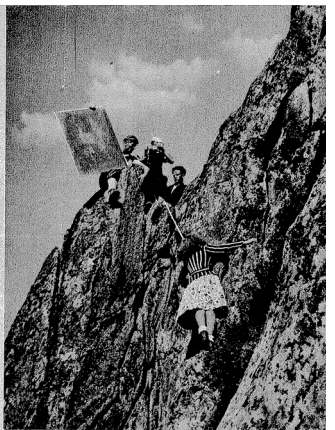
Um diesen Ballast zu befördern, der einem Gewicht von über tausend Kilogramm entsprach, wurden sechs Maultiere beladen und 25 Träger mitgenommen, übrigens durchwegs einheimische Bergführer und Bauern, die dann später auch Gelegenheit hatten, ihr darstellerisches Können zu beweisen und ohne jegliche Kamerascheu vor dem Objektiv die Feuerprobe ausgezeichnet bestanden.

Einmal benötigte man für einen Höhepunkt des Films, der die Ueberschwemmung eines Wildbaches bringt, ein entsprechendes Gewässer, das oben erst angelegt werden musste. Es wurde eine richtige Staumauer gebaut, um das später notwendige Hochwasser zu erhalten. Vier Kameras wurden für diese Aufnahme in Aufstellung gebracht — denn diese Szene konnte nur einmal photographisch festgehalten werden. War der Damm einmal eingerissen, so mussten die vier Objektive den Wassermassen nachrasen und sie förmlich regelrecht einfangen. Für die Ueberschwemmung war übrigens auch noch ein eigenes Haus gemietet worden, in das sich dann die Wassermengen ergiessen mussten.

Es gab viele Dinge, mit denen man in dieser grossartigen Gebirgswelt zu rechnen hatte: einen regelrechten Schneesturm, wechselnde Temperaturen, an einem Tage differierten sie «bloss» zwischen 40 Grad in der Sonne und 0 Grad, was natürlich auch Erkältungen mit sich zog und kleine, glücklicherweise ohne Folgen verlaufene Unfälle, wie zum Beispiel das Abrutschen von einer Felswand, das für den betroffenen Hauptdarsteller Geny Spielmann deswegen glimpflich abging, weil er in der fraglichen Probeaufnahme angeseilt war, oder dass einer der Operateure beim Hochwasser beinahe mitgerissen worden wäre.

Acht wunderschöne Wochen, drei davon im Hochgebirge, haben die Mitwirkenden beim «Bergführer» im Oberwallis verlebt, und wenn immer jemand von ihnen spricht, alle sind von der Arbeit in diesem schönsten Teile der Schweiz restlos begeistert.

Unter der Bildregie von Eduard Probst und der Dialogregie von Louis Mattlé spielten Geny Spielmann, Madeleine Kœbel, Doris Raggen, Antoinette Steidle, Olga Gebhard, Hans Fehrmann, Emil Gyr die Hauptrollen. An der Kamera stand George Stilly. Das Buch wurde von E. Probst und Louis Mattlé nach einem Exposé von Eduard Probst und der Mitarbeit des Walliser Schriftstellers Maurice von Zermatten geschrieben. Die Musik komponierte G. B. Mantegazzi. Die Aufnahmeleitung hatte Toni Hollenstein inne.



Die Hauptdarstellerin Doris Raggen hängt am Seil in schwindelnder Höhe. Für die grosse Standkamera ist kein Platz mehr; die kleine Handkamera wird wieder zu Ehre gezogen F 13865/26

Für Gletschertraversierungen können die Maultiere nicht mehr gebraucht werden. Das ganze Material muss von Trägern an den Standort gebracht werden F 13865/22

Sechs Maultiere und 25 Träger befördern 10 Scheinwerfer, einige hundert Meter Kabel, vier Kameras, Fahrwagen, Blenden, Streuer und Proviant in eine Höhe von über 3000 Meter, wo die Aufnahmen zu dem neuen Schweizerfilm «Der Bergführer» gemacht wurden F 13865/2

Schweizer FILM-Kalender 1943 mit 52 Filmpostkarten. Fr. 3.60, U.-St. inbegriffen Soeben erschienen. Zu beziehen durch die Schweizer Film-Zeitung, Bern, Laupenstrasse 7a

Abb. 11 *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 143, 31. Oktober 1942.

In der *Schweizer Film-Zeitung* veröffentlicht Probst am 31. Oktober 1942 einen ausführlichen Drehbericht, ein schriftliches *making of* sozusagen, den er mit «6 Maultiere, 4 Kameras, 25 Träger» betitelt (Manuskript Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*) (Abb. 11).[18] Dieser Artikel vereinigt alle genrekonstitutiven ausserfilmischen Merkmale. Vorab wird unterstrichen, dass keine Studio-, sondern ausschliesslich Aussenaufnahmen gedreht werden, wobei «die wenigen ‹Dekorationen›» ebenfalls «echt» seien, weil «in wirklichen Häusern beziehungsweise Hotels gemacht». Die Betonung der Authentizität der Schauplätze ist damit bereits gegeben. Der nächste Abschnitt gilt den schwierigen Drehbedingungen:

> Es galt, 12,000 Watt in die Berge zu schleppen – was 10 Scheinwerfern entsprach mit einigen hundert Metern Kabel – ferner wurden vier Kameras in der Höhe gebraucht. Dazu kam der Fahrwagen, der, sofern man keine Mühe scheut, für die Kamerafahrten unumgänglich notwendig ist, die diversen Blenden und Streuer und natürlich auch Proviant, denn es kam vor, dass man in einer Hütte oder sogar auf dem Gletscher abseits von jeder menschlichen Behausung übernachten musste. (*Schweizer Film-Zeitung*, 31.10.1942)

Sechs Maultiere und 25 Träger sind nötig, um die «über tausend Kilogramm» schwere Filmausrüstung zu befördern, wobei die Träger, «durchwegs einheimische Bergführer und Bauern», auch als Darsteller eingesetzt werden. Gemäss Probst bestehen die Laien die «Feuerprobe» ausgezeichnet und «ohne jegliche Kamerascheu vor dem Objektiv». Wie bei den Produktionen Fancks und Trenkers also machen Bergführer, Helfer und Ortsansässige in *Bergführer Lorenz* mit; nicht als Schauspieler, die eine bestimmte Rolle verkörpern, sondern als Darsteller ihrer selbst, als Träger und Garanten der Authentizität (zur Besetzung mit Laien siehe Kapitel 4.2).

Einen weiteren typischen Aspekt deckt die Schilderung von körperlichen Strapazen, von Schneestürmen und Temperaturschwankungen, von Erkältungen und kleineren Unfällen ab. Einer davon endet nur deshalb glimpflich, weil der Hauptdarsteller Geny Spielmann «in der fraglichen Probeaufnahme angeseilt war». Auch Probst kokettiert mit dem Gefahrenpotenzial seines Drehs, was den Sensationswert der Produktion steigern soll (mehr zu den Dreharbeiten siehe Kapitel 4.2).

18 Der Film erscheint hier noch unter dem Arbeitstitel *Der Bergführer*. Zu den verschiedenen Arbeits- und Verleihtiteln siehe Kapitel 4.2.

Der Drehbericht fügt sich über die Merkmale Authentizität, Sensationswert, Laiendarsteller, Leistungs- und Gefahrenaspekt nahtlos in den ausserfilmischen Genre-Diskurs ein. *Bergführer Lorenz* ist in dieser Hinsicht als typischer Bergfilm zu betrachten.

3.3 *Bergführer Lorenz* im Spiegel des Fanckschen Bergfilms

Dokumentation und Fiktion

Wie bereits erwähnt, beginnt Fancks Karriere mit reinen Dokumentarfilmen, die aus Enthusiasmus fürs Bergsteigen und aus Faszination fürs Gebirge entstehen (König 1997, 106). 1913 dreht er unter anderem mit dem später bekannt gewordenen Kameramann Sepp Allgeier den kurzen «Kulturfilm» *Eine Besteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern*. Erst später überformt Fanck seine Dokumentationen fiktional, was dem Bergfilm-Genre seine spezifische Hybridität verleiht. Fancks eigentliches Interesse gilt jedoch der Dokumentation:

> Denn die Schönheit und Grösse der Natur in entsprechend grossartigen Bildern auf die Leinwand zu bringen, das war ja in allererster Linie stets meine eigentliche Aufgabe, die ich mir selbst aus eigenem Naturerlebnis gestellt hatte. («Denkschrift zur Herstellung eines Rheinfilms» um 1937/50, zit. nach: Horak 1997, 184)

Das hat zur Folge, dass die Narration immer wieder zugunsten von dokumentarischen Passagen – Aufnahmen von Lawinen, Stürmen, Kletterpartien, Skiabfahrten, nächtlichen Rettungskolonnen und technischen Errungenschaften wie Sichtungsinstrumenten, Kommunikationsmitteln und Flugzeugen – in den Hintergrund tritt. Weil Fanck zum ersten Mal «das Riesenpathos kosmischer Naturgrösse im Film» habe erstehen lassen, ist er für Béla Balázs, den leidenschaftlichsten Verteidiger des Genres, «der grösste Filmbildner der Natur» (1992, 4).[19] Die Überformung der dokumentarischen Passagen, die den eigentlichen Schauwert der Filme ausmachen, mit trivialen Geschichten führt zu einem «labile[n] Gleichgewicht zwischen expressiven Landschaftsformen und melodramatischen Dreiecksbeziehungen» (Rentschler 1992, 11). Die Narration bildet nur ein rudimentä-

19 Balázs' Aufsatz «Der Fall Dr. Fanck» erschien ursprünglich 1931 als Vorwort zu Fancks Filmbuch *Stürme über dem Montblanc* (Basel: Concordia), ist im zweiten Band von Balázs' *Schriften zum Film* 1984 (München: Hanser) sowie in *Film und Kritik*, Heft 1, Juni 1992 nachgedruckt, wonach hier zitiert wird. Das gesamte Heft widmet sich dem «Fall Dr. Fanck» und nimmt Bezug auf Balázs' Fanck-Apologie.

res Gerüst, an das die fiktionalen Elemente gebunden werden. In *Stürme über dem Montblanc* (1930) zum Beispiel kommt die erste Hälfte praktisch ohne Handlung aus. Horak spricht von einem «Film der reinen Schauwerte», der erst im zweiten Teil den Konventionen des Spielfilms mit Liebesgeschichte und Happy End gehorcht (1997, 42).

Das Verhältnis von Dokumentation und Fiktion ist bei *Bergführer Lorenz* gerade umgekehrt. Im Zentrum steht ganz klar das fiktionale Geschehen, die Narration. Landschaftsaufnahmen dienen vornehmlich der Illustration der Geschichte, verankern die Story im alpinen Setting und betten die Figuren in ihrer Umgebung ein. Die Landschaft führt in Probsts Film kein Eigenleben, das er zu dokumentieren trachtet, sondern ordnet sich der fiktionalen Dramaturgie unter. Doch auch hier gibt es dokumentarische Passagen wie die der Suchaktion nach Verschütteten, bei der die Narration temporär zugunsten eines reinen Schauwerts stillsteht. Die auffälligste und längste aber ist die Prozession, bei der die Bergbevölkerung in traditioneller Tracht und mit Fahnen über Land pilgert. In Anbetracht des Inhalts dieser Sequenz wird der Unterschied zu Fancks dokumentarischen Einschüben deutlich: Dem Bergfilm-Pionier geht es um das filmische Erfassen alpiner Naturereignisse und allenfalls noch darum, wie der einzelne Mensch mit ihnen ringt. Probst hingegen richtet sein Augenmerk auf ein im alpinen Raum praktiziertes religiöses Brauchtum. Ist Fanck der Naturkundler, so ist Probst an dieser Stelle der Ethnologe.[20] Die unterschiedlichen Perspektiven entsprechen den eingangs erwähnten verschiedenen Herangehensweisen, die die beiden Städter auszeichnen. Der dokumentarische Gehalt von *Bergführer Lorenz* ist von anderer Art und Funktion als derjenige Fancks. Das Einsprengsel von Dokumentation bei Probst kann deshalb nur sehr bedingt als Argument für seine Zugehörigkeit zum Bergfilm-Genre Fanckschen Gepräges verwendet werden. Wie nahe die Prozessions-Sequenz hingegen einem Film von Trenker steht, wird sich in Kapitel 3.4 zeigen.

Motivische Parallelen

Auch wenn *Bergführer Lorenz* nur ansatzweise die typische Hybridität von Dokumentation und Fiktion aufweist, hat sich Probst eingehend mit Fancks Schaffen auseinandergesetzt. Davon zeugt neben seiner Sammlung (Abb. 12-13) das Motiv der Rettungskolonne, das Fanck in *Der heilige Berg* und *Die weisse Hölle vom Piz Palü* verwendet hat. Probst greift es auf und in-

20 Allerdings geht es Probst weniger um eine Erkundung alpiner Bräuche als vielmehr um das Ausschöpfen des exotischen Potenzials.

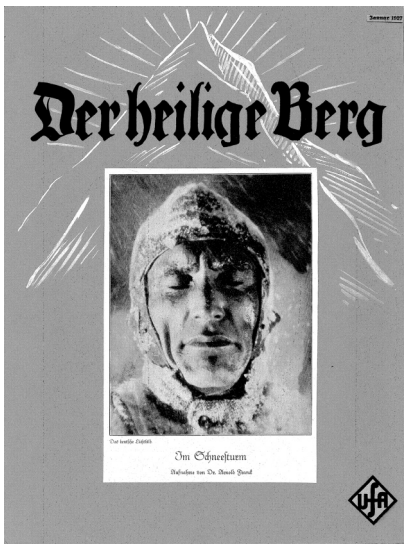


Abb. 12 *Der heilige Berg*: Titelblatt aus der Sammlung Probst; gezeichnet von Probst.

Verunglückten sowie Bergung der Opfer (Abb. 14-16).[21] Die Parallelen können kein Zufall sein. Probst hat seinen Blick an den Bergfilmen geschult und sie in gewissen Belangen als Vorlagen benutzt. Dieses Motiv zu kopieren heisst auch, seinen dokumentarischen Charakter und Schauwert zu übernehmen, wie Probst es in der ursprünglichen und in der überlieferten französischen Fassung getan hat. Die Sequenz wird dann im Zug der Variation der Version D-CH umgeschnitten und gekürzt, wodurch sie ihr dokumentarisches Gewicht zugunsten einiger illustrierender Impressionen verliert.

szeniert es in den Grundzügen identisch: Formierung der Rettungskolonne im Dorfkern, wobei die Fackeln in der Dunkelheit markante Lichtpunkte setzen, Aufbruch zum Unglücksort, Suche und Rettung der

Abb. 13 *Der heilige Berg:* Aus der Sammlung Probst, versehen mit einem Kommentar von Probst.

21 Wo nicht anders vermerkt, handelt es sich bei den abgebildeten Fotos aus Filmen um Videoprints.

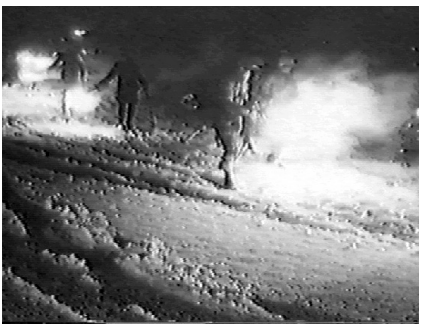


Abb. 14 *Der heilige Berg:* Rettungskolonne.

Abb. 15 *Die weisse Hölle vom Piz Palü:* Rettungskolonne.

Einem formal-ästhetischen Vergleich mit dem Vorbild hält Probsts Kopie allerdings nicht stand. Die Inszenierung der Rettungssequenz ist eine Nummer kleiner, das Aufgebot von Statisten bescheidener, die Lichtführung weniger effektvoll, der Drehort im Vergleich etwa zu *Die weisse Hölle vom Piz Palü*, wo die Bergungsaktion in die Tiefe einer Gletscherspalte führt, weniger spektakulär und der Schauwert insgesamt ge-

Abb. 16 *Bergführer Lorenz:* Rettungskolonne (Standfoto, Album Probst).

Abb. 17 *Der heilige Berg:* Die Mutter.

Abb. 18 *Die weisse Hölle vom Piz Palü:* Die Mütter.

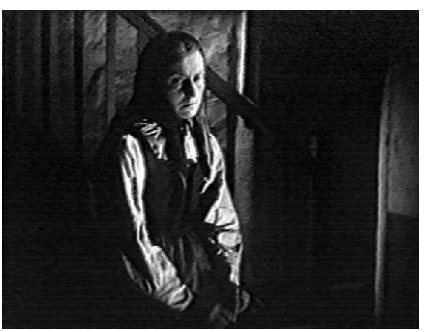


Abb. 19 *Bergführer Lorenz:* Die Mutter.

Abb. 20 *Das blaue Licht*: Die Mütter.

ringer. *Bergführer Lorenz* ist quasi die Light-Variante des überwältigenden Spektakels, welches Lehrmeister Fanck veranstaltet.

Neben der Rettungskolonne inszeniert Probst auch die Figur der Mutter Lorenz nach Fanckscher Vorlage. Die Eltern spielen in Fancks Filmen stets die Rolle der «Hinterbliebenen». Ihre Söhne brechen zu einer Gebirgstour oder einer Rettungsaktion auf und lassen die alten Menschen in Sorge zurück. Ein Vergleich der Mütter aus *Der heilige Berg*, *Die weisse Hölle vom Piz Palü* und *Bergführer Lorenz* verdeutlicht die Parallelen (Abb. 17-19): Gezeichnet von Kummer und Leid warten alle drei in starrer Pose oder mit flehenden Gesten auf ihre Söhne. Passivität, Ohnmacht und Gottesfürchtigkeit zeichnen sie aus und definieren ihren Aktionsradius. Die Physiognomie der Figuren entspricht dem Klischee markanter, wind- und wettergegerbter Gesichter der alpinen Bevölkerung. Diese Darstellungsform meint Authentizität, hat aber zugleich etwas Pittoreskes, das sich auch Riefenstahl nicht entgehen lässt, wenn sie die Gesichter der Sarntaler Bauern in Angst um ihre vom blauen Licht magisch angezogenen Söhne erstarren lässt (Abb. 20).

Der Berg und die Frau

Bei der Funktionalisierung der Frau als potenzieller Partnerin verfährt Probst ebenfalls genrekonform. Ob, wie in Fancks Geschichten, zwei Männer und eine Frau oder, wie bei *Bergführer Lorenz*, ein Mann und zwei Frauen das charakteristische Beziehungsdreieck bilden – in jedem Fall gibt es eine Frau, die mit ihrem Auftritt das bestehende Gefüge empfindlich stört. Diese kommt immer von aussen, aus der Fremde.[22] Und sie ist eine Gefahr, weil sie eine weibliche, eine sexuelle Komponente in die männlich besetzte Bergwelt einbringt, geltende Gesetze ausser Kraft setzt und aus Freunden Rivalen macht. In Fancks Dramen hat das Eindringen der Frau in die Männerdomäne oft tödliche Konsequenzen.[23] Die «sexuelle Potenz» der Frau am Berg beschneidet die Männer in ihrer Kraft, verwandelt die ehemals Aktiven in hilflos duldende, passive Wesen.

Die Frau stellt auch in *Bergführer Lorenz* einen Störfaktor dar, indem sie Unruhe stiftet und die Beziehungskarten im Dorf neu aufmischt. Aber das Szenario sieht von so drastischen Konsequenzen ab, wie Fanck sie liebt. Es geht bei Probst auch weniger um das Bändigen der Frau als vielmehr um die Selbstfindung des Mannes, das heisst um die Bewusstwerdung, welche Frau für ihn die «richtige» ist. Die Frau scheint Mittel zum Zweck, Auslöserin einer Krise und Anstoss zum Ausbruch aus fest gefügten sozialen Strukturen, in die der Mann sich nach Erkennen seines «Fehlers» wieder eingliedert. Pikant ist wohl, dass sich Stephan ausgerechnet in seiner angestammten Domäne, der Bergwelt, verführen lässt. An die überwältigende sexuelle Macht, die von der Frau ausgeht, erinnert in *Bergführer Lorenz* die Inszenierung der Fremden als *femme fatale*, was allerdings wenig überzeugend gelingt. Frauen haben bei Probst – genauso wie bei Trenker – in der Höhe nichts verloren und deklassieren sich als schlechte Bergsteigerinnen (siehe Kapitel 3.4). Damit unterscheiden sich Probsts wie Trenkers Frauenfiguren von Fancks Hauptdarstellerin Leni Riefenstahl, die sich sämtliche nötigen Fähigkeiten im Bergsteigen und Skilaufen angeeignet hat, um den Männern inner- wie ausserfilmisch die Stirn bieten zu können.

22 In *Der heilige Berg* ist die Protagonistin eine Tänzerin von der Küste, in *Die weisse Hölle vom Piz Palü* eine Touristin und in *Stürme über dem Montblanc* eine Astronomin. Alle Frauenfiguren werden von Riefenstahl verkörpert. In ihrer eigenen Regiearbeit entwirft Riefenstahl die von ihr gespielte Protagonistin Junta nicht als Fremde, sondern als Aussenseiterin, um die zwei Männer – der Maler Vigo aus der Stadt (Mathias Wieman) und der Dorfbursche Tonio (Beni Führer) – buhlen.

23 In *Der heilige Berg* stürzen beide Protagonisten (Luis Trenker, Ernst Petersen), durch die Frau zu vermeintlichen Rivalen geworden, ab. Auch der erfahrene Bergsteiger (Gustav Diessl) findet in *Die weisse Hölle vom Piz Palü* den Tod. Und nur knapp kommt der Wetterwart (Sepp Rist) in *Stürme über dem Montblanc* mit dem Leben davon.

Die genrekonstitutive Identifizierung von Berg und Frau, die auf der Vorstellung der Wesensgleichheit von Weiblichkeit und Natur basiert, tritt in zwei verschiedenen Domänen und in je anderer Ausprägung auf; je nachdem, ob die Frau den Berg besteigt oder im Tal zurückbleibt. Dringt sie ins Hochgebirge vor, wie bei Fanck oder Riefenstahl, so manifestiert sich ihre Weiblichkeit in den bedrohlichen und zerstörerischen Kräften der Natur. Dass das Lawinenunglück in *Bergführer Lorenz* just dann passiert, als Stephan den Reizen der Frau erliegt, ist gewiss kein Zufall. Bleibt die Frau jedoch im Tal und überlässt dem Mann den Berg, wie dies bei Trenker die Regel und in der Figur von Antsch auch bei Probst der Fall ist, so steht sie in Konkurrenz zum Berg. Diese Komponente spielt in *Bergführer Lorenz* ebenfalls mit, wenn Stephan sagt: «Mit dier goht's mer wie mit em Berg: Wenn mer en gseht, het mer es unwiderstehlichs Verlange derna». Die Verlobte wird dadurch in die Rolle der eifersüchtigen Rivalin gedrängt: «Also zerscht dr Berg und dänn ich.» Probst zitiert hier ein Genreversatzstück, das längst zur klischierten Standardformel geworden ist.

Das wird auch an einer weiteren Stelle deutlich. Als das Gewitter losbricht und sich die zwei Touristen mit Stephan noch auf dem Abstieg befinden, ängstigen sich ihre Frauen im Hotel. Obwohl sie vom Concierge beruhigt werden, seufzt die eine: «Warum müend au die Manne immer und immer wieder uf d'Berg.» Angst gepaart mit weiblichem Unverständnis gegenüber der Faszination, die der Berg auf die Männer ausübt, ist eine weitere, zum Klischee verkommene Formel. *Bergführer Lorenz* zeigt hiermit deutliche Anzeichen eines Produkts, das mit Versatzstücken eines sich im Niedergang befindlichen Genres operiert.

Landschaft, Milieu, Technik und Religion: die Differenzen

Ging es bisher um die Verwandtschaft von *Bergführer Lorenz* mit den Filmen Arnold Fancks, die sich in Parallelen – ausserfilmischer Diskurs, Motive, Rolle der Frau – und in Variationen des Fanckschen Musters – Mischform Dokumentation und Fiktion – geäussert haben, so sollen im Folgenden formale und inhaltliche Aspekte aufgegriffen werden, durch die sich Probsts Produktion von Fanck unterscheidet. Die Bedeutung der Filme Fancks sieht Martin Seel in ihrem «Beitrag zur Verfilmung von Landschaft» (1992, 71).[24] Der Autor entwirft in seinem Aufsatz «Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft» eine Typologie filmischer

24 Zur Landschaft im Film siehe auch Mottet 1999, Jaques 2000 sowie den *Cinema*-Band 47 (2002).

Naturzustände. Von den vier möglichen Zuständen – Landschaft der Gefahr, befriedete Landschaft, ambivalente und profane Landschaft – tritt in den Fanckschen Bergepen nur eine Form auf: die Landschaft der Gefahr. Die personalisierte, als Projektionsfläche menschlicher Neigungen anthropomorph gewordene Natur tritt nicht nur als Hauptdarstellerin, sondern als Gegenspielerin des Menschen im Kampf um seine Rettung auf. Durch den freien Schnitt der Natursequenzen und den Verzicht auf Standpunkte, Blicke und Referenzgrössen entsteht ein chaotischer Raum, der in seiner Dimension nicht mehr überblickbar ist. Nur wo Menschen oder Maschinen – etwa das Flugzeug – ins Bild rücken, werden Orientierungspunkte gesetzt, die Räume angezeigt. Ordnung herrscht im Zustand der Gefahr keine. Das macht die Fanckschen Bergfilme für das Publikum zu einem überwältigenden Erlebnis.

Gegen das Grundmuster der Landschaft der Gefahr scheinen die befriedeten, idyllischen Landschaften zu sprechen, die in Fancks Filmen auch vorkommen. Sie stehen aber nicht als solche für sich, sondern bilden das Ausgangsstadium:

> Die Idylle hat die Funktion eines Aufbaus der gefährlichen Landschaft. [...] In der Formsprache der Fanckschen Filme tritt die Idylle allein als Vorstufe der voll entfalteten Landschaft auf. Sie ist die Landschaft *vor* der Gefahr. (Seel 1992, 77) (Hervorhebung im Original)

Und sie ist die Landschaft *nach* der Gefahr. Die Idylle steht somit in dramaturgischer Abhängigkeit zur gefährlichen Landschaft.

Ein solches Abhängigkeitsverhältnis gibt es in *Bergführer Lorenz* nicht. Hier ist die befriedete Landschaft ein autonomer Zustand, der nicht in Gefahr münden muss, wohl aber kann. Die landschaftliche Idylle wird einerseits erzeugt durch eine harmonische Komposition von ruhig gleitenden Objekt- und Kamerabewegungen, bei der sich die Figuren in die Landschaft integrieren, wie dies bei Stephans Tour mit Rita der Fall ist. Andererseits wird befriedete Landschaft als Hintergrund verwendet, vor dem sich die Handlung abspielt. Die idyllische Landschaft als ästhetische – und klischierte – Kulisse: Die Totale der Bergformation, die ganz am Anfang des Films steht, eröffnet einen Reigen von Postkarten-Bildern, die Ausschnitte aus dem geordneten, befriedeten Raum zeigen.

Die Momente, in denen die Natur vom idyllischen in den gefährlichen Zustand übergeht und unentschieden zwischen beiden schwankt, bezeichnet Seel als ambivalente Landschaft. Solche Zwischenzustände sind gekennzeichnet durch Licht- und Wetterveränderungen, die einen Ausbruch der Naturkräfte ankünden. Das Charakteristische an Fancks Inszenierung besteht gemäss Seel darin, dass die Zwischenzustände stets

solche des Übergangs zur gefährlichen Landschaft sind, «blosse Stationen auf dem Leidensweg in die Landschaft der Gefahr und wieder aus ihr [...] hinaus» (ebd., 79). Das heisst, dass Fanck Landschaft nicht in ihrer Ambivalenz belässt. In der Stilisierung der Landschaftserfahrung als «Grenzerfahrung», als «Begegnung mit einem Anderen, Höheren», ortet Seel den mythologischen Zug in Fancks Naturinszenierung (ebd.).

Spuren einer überhöht gezeichneten Begegnung des Menschen mit der Natur als einer Art Grenzerfahrung sucht man in *Bergführer Lorenz* vergeblich. Entscheidend für die Positionierung Probsts in Bezug zum Heimatfilm ist dennoch die Feststellung, dass sein Film neben der idyllischen Landschaft auch diejenige der Gefahr kennt. Der Lawinenniedergang fordert Opfer, die anhaltende Dürre bedroht die Lebensgrundlage der Bergbauern, das Gewitter richtet Schäden an und der Wildbach birgt tödliche Gefahr. In der Darstellung der Natur als existenzieller Bedrohung ist Probsts Produktion eindeutig im Bergfilm-Genre zu verorten. Aber anders als bei Fanck, der Landschaft immer nur als Ausnahmezustand präsentiert, bewegt sie sich in *Bergführer Lorenz* innerhalb der Extrempositionen Idylle und Gefahr und äussert sich in verschiedenen Modifikationen. Die Ambivalenz der Natur als «heikle Lebenswelt, als ambivalenter Umraum des menschlichen Daseins» (ebd., 80), kommt in *Bergführer Lorenz* zum Tragen.

Die Inszenierung der Landschaft hängt bei Probst wie bei Fanck vom Gewicht des sozialen Milieus ab. Es wurde bereits erwähnt, dass die soziale Entkoppelung ein genretypisches Merkmal des Fanckschen Bergfilms darstellt. Die Loslösung der Figuren aus einem gesellschaftlichen Ganzen entzieht Fanck die Möglichkeit, Landschaft als ambivalenten Lebensraum zu behandeln. Weil Probst seine Figuren in ein starkes Beziehungsnetz einbindet, fächert sich die Umgebung in vielfältigere Bereiche auf: Das Gebirge wird um Aussen- und Innenräume – Friedhof, Felder, Wohnhäuser, Dorfplatz, Kirche, Hotel, Gaststuben – erweitert. Im Zentrum steht nicht der Berg, sondern der Mensch und seine Interaktion mit dem menschlichen und landschaftlichen Umfeld. Die grössere Gewichtung des sozialen Milieus in *Bergführer Lorenz* wirkt sich auf die Inszenierung aus: Während die Begeisterung für den landschaftlichen Ausnahmezustand Fanck den Zugang zur ambivalenten Normalität des Gebirges als menschlichem Lebensraum versperrt, bricht Probst mit seinem Interesse an der natürlichen Umwelt des Menschen den landschaftlichen Extremzuständen die Spitzen. Das Verflachen der Landschaft ist der Preis für die Normalisierung der Natur.

Abb. 21 *Das blaue Licht:* Romantik.

Fanck verbindet Natur nicht mit Milieu, sondern mit Technik. Sein gleichzeitiges und gleich grosses Interesse an Natur und Technik mag paradox klingen, haftet doch dem Bergfilm-Genre durch seine «Feier der Alpenlandschaften» ein gewisser Konservatismus an, der vom Rückgriff auf die Naturästhetik des 18. Jahrhunderts herrührt, so dass Bildwirkungen und Motive nicht von ungefähr an die romantische Landschaftsmalerei eines Caspar David Friedrich erinnern.[25] Was Fancks Filmen jedoch ein eigenartiges Gepräge verleiht, ist die Kombination romantischer Gestaltungsformen mit der realistischen Fotografie der Neuen Sachlichkeit.[26] Sein Interesse an der Fototechnik lässt Fanck das Fotogene an den Bergen entdecken (Elsaesser 1994, 24). Unbefriedigt von der starren Fotografie wendet er sich schliesslich dem Film zu, der es ihm erlaubt, Bewegung einzufangen und damit eine grössere Bildwirkung zu erzielen. Erst die Vermittlung durch die Kamera, so Fancks Ansicht, verleihe der ansonsten stummen, ausdruckslosen Natur «Leben und Beweglichkeit» (Rentschler 1992, 13). Vermittlung vormoderner Sehnsüchte durch moderne Maschinerie – der Bergfilm ist «ein radikal ungleichzeitiges Phänomen» (ders. 1997, 89), eine einzigartige Synthese von romantischen Motiven und fortschrittlicher Technik, von tradierter Bildgestaltung und Moderne. Ein Genre zudem, das, wie Eric Rentschler in seinem mehrfach überarbeiteten Aufsatz «Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms» nachzeichnet, zahlreiche Parallelen zu anderen Genres der Weimarer Zeit wie dem fantastischen Film, dem Strassenfilm oder dem Melodrama aufweist. Vom Fanckschen Bergfilm –

25 Vgl. dazu Jacobs 1992. Am stärksten lehnt sich Riefenstahl an die Malerei Friedrichs an. Einige Bildkompositionen in *Das blaue Licht* evozieren ihn gar explizit. Die äussere Landschaft wird dadurch zu einem emotionalen, irrationalen und fantastischen Raum, der eine mystische Aura verströmt (Abb. 21). Mehr dazu siehe Rentschler 1996, 32 f.

26 In der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre macht sich in allen Kunstsparten eine Renaissance des Realismus bemerkbar, der unter dem Stichwort «Neue Sachlichkeit» zusammengefasst wird. Typische Bildmotive der Neuen Sachlichkeit sind Maschinenteile, Pflanzen in Grossaufnahme oder diagonal kadrierte grossstädtische Strassenszenen aus der Vogelperspektive. Vgl. dazu Elsaesser 1994 und Schmitz 1994, der den Einfluss der Kunstfotografie auf den deutschen Film der Zwanzigerjahre untersucht. Zum Einfluss der modernen Fotografie auf den Kamerastil im Schweizer Film siehe Sahli 2001.

Abb. 22 *Stürme über dem Montblanc:* Teleskop.

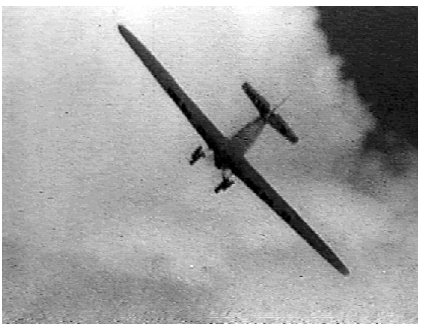


Abb. 23 *Stürme über dem Montblanc:* Flugzeug.

und hier kommt *Bergführer Lorenz* in Opposition dazu ins Spiel – geht weder eine virulente Modernitätsfeindlichkeit aus noch zieht er sich in eine zeitlose Sphäre zurück. Im Gegenteil: Auch in der Diegese treffen Natur und Technik aufeinander. Neben Hotels und Touristen setzt Fanck moderne Kommunikationsmittel wie Radio, Telegraf und Funkgeräte, Fortbewegungsmittel wie Autos und Flugzeuge, Sichtungsgeräte wie Ferngläser, Tele- und Mikroskope und Beobachtungsstationen wie Stern- und Wetterwarten in Szene. Mit dem Einzug der Moderne in den alpinen Raum dringt das Maschinenzeitalter bis zu den höchsten Gipfeln vor. Am deutlichsten zeigt sich dies in *Stürme über dem Montblanc* – «als Ausdruck des Wunsches, den Raum zu messen und mit Teleskopen, Funkgeräten und Flugzeugen auszuloten» (Rentschler 1992, 21) (Abb. 22).[27] Das Flugzeug setzt Fanck in drei Filmen als omnipotente Maschine zur Rettung verstiegener Berggänger ein (Abb. 23).[28] Als Zeichen der Moderne durchmisst es den alpinen Raum und eröffnet neue Perspektiven und Dimensionen, indem es sich über die Gipfel erhebt. Als Ikone

27 Man könnte einen Schritt weitergehen und die Technik als ein Mittel zur Ergründung und Domestizierung der Frau als weiblicher Natur interpretieren. Die Hauptfigur Hella (Leni Riefenstahl) wird zu Beginn als begeisterte Wissenschaftlerin geschildert, die mittels eines riesigen phallischen Teleskops die Himmelskörper beobachtet. Der Vater beklagt sich über ihre Interessen, denn während er mit dem Wetterwart das Geschirr spült, beschäftigt sie sich mit einem Mikroskop. Hella dient im Verlauf des Films als Projektionsfläche für widersprüchliche Frauenbilder. Von der modernen Wissenschaftlerin über das Naturmädel und die erotische Frau bis zur fürsorgenden Mutter werden an ihr verschiedene Rollen durchexerziert.

28 Es sind dies *Die weisse Hölle am Piz Palü*, *Stürme über dem Montblanc* und *S.O.S. Eisberg* (1932/33). Als Pilot fungiert jeweils Ernst Udet, im Ersten Weltkrieg ein berühmter Jagdflieger in der Staffel des «Roten Barons» von Richthofen, der nach Kriegsende als Kunstflieger arbeitet (Jacobs 1992, 34).

Abb. 24 Heimkehr Stephan: Gasthaus Kreuz.

Abb. 25 Heimkehr Stephan: Füsse im Staub.

der Befreiung von den Fesseln, die der menschlichen Bewegung auferlegt sind, feiert es den Triumph der Technik über die Natur.

Eine Verbindung von Natur und Technik gibt es in *Bergführer Lorenz* nicht. Die Gebirgswelt ist trotz Hotel, Touristen und Fernrohr ein vormoderner, weitgehend zeitloser Ort. Das Individuum definiert sich nicht, wie bei Fanck, «durch den Zusammenprall von Technik [...] und Natur» (Elsaesser 1994, 25), sondern in Interaktion mit dem sozialen Umfeld. Statt auf Technik setzt Probst auf Religion. Es gibt unzählige Stellen in *Bergführer Lorenz*, in denen religiöse Symbole, Orte, Bräuche und Autoritäten – zum Teil mit auffälliger Penetranz – in die Handlung eingebunden werden.

Während Fancks Glauben «nicht dem Überirdischen oder gar dem Christlichen, sondern einem säkularen Vergnügen des Bergsports» gilt, den er aber «mit religiösem Eifer» betreibt (Horak 1997, 22), lässt sich über Probsts Religiosität nichts in Erfahrung bringen. Als Bürger von Basel-Stadt dürfte er wohl von protestantischer Konfession und möglicherweise aus diesem Grund vom Katholizismus, wie er im Oberwallis praktiziert wird, fasziniert sein. In *Bergführer Lorenz* geht die Religion weit über die stereotype Anbindung an bestimmte Figuren wie die Mütter hinaus, die auch Fanck durch ihre Gläubigkeit charakterisiert.[29] In Probsts Film ist die Rolle der Mutter so weit ausgebaut, dass sie die gesamte Handlung mit ihrer Gottesfürchtigkeit durchzieht. Ihre Andacht auf dem Friedhof bildet den Auftakt zu einer Reihe von Einstellungen, in der man uns die Mutter in der Kapelle, bei der Prozession oder umge-

29 Dasselbe gilt für Riefenstahl, die das Dorf mit religiösen Symbolen ausstattet und die Bewohner als praktizierende Christen charakterisiert, während die als Hexe abgestempelte Junta keinen Zutritt zur Kirche hat.

Abb. 26 Antsch, Blatter, Kreuz.

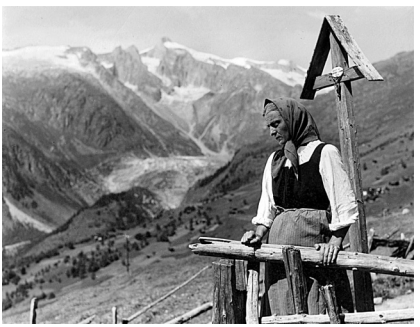


Abb. 27 Mutter vor Bergkreuz (Standfoto, Album Probst).

ben von religiösen Symbolen zeigt. Der Pfarrer als religiöse Autorität spielt eine wichtige Rolle auch in der Dorfpolitik, in der Aufrechterhaltung der moralischen Ordnung und als seelsorgerische Vertrauensperson. Durch diese funktionale Verschränkung werden Bereiche, die mit Glaubensfragen nichts zu tun haben, religiös konnotiert.

Auch der bergsteigende Protagonist wird – zumindest in der Version F-CH – als praktizierender Christ gezeigt.[30] Religion ist somit nicht bloss Sache einzelner, sondern aller Figuren und durchdringt sämtliche Bereiche des alpinen Lebens. Nicht aber die Stadt. Stephans Auszug aus und Rückkehr in die Heimat werden mit einem religiösen Symbol markiert, das die Schwelle zwischen Gottesfürchtigkeit und Gottlosigkeit anzuzeigen scheint. Bei seinem Weggang führt ihn der Weg an einem Bergkreuz vorbei. Sobald die Mutter, eben noch verzweifelt seinen Namen schreiend,[31] ihren Sohn daran vorbeigehen sieht, sinkt sie entmutigt in sich zusammen, als hätte sie ihn an eine Welt ohne Gott verloren. Wie ein Bussgang nimmt sich der umgekehrte Weg aus. Auf seinem langen Marsch zurück ins Dorf passiert Stephan ein Gasthaus, dessen Schild – ein Kreuz – durch eine starre Einstellung aus leichter Untersicht über ihm zu hängen kommt (Abb. 24). Einem Mahnmal gleich schildert es die Demarkationslinie zwischen gottloser und religiöser Welt aus, die Stephan nun wieder betritt. Die zweite Station führt ihn zu einem Brunnen, an dem er sich als Zeichen äusserlicher und innerlicher Reinigung das Gesicht wäscht und den Durst stillt, bevor die Kamera seine Schuhe er-

30 In der Version D-CH fehlt Stephans Andacht in der Kapelle. Diese enthält ein irritierendes Moment, ist es doch nicht der Hauptdarsteller, den wir beten sehen, sondern eine ansonsten im Film nicht präsente Person (siehe Kapitel 6.1, Bestimmung ausgewählter Variationselemente, Komplex 1.10 bis 1.13).

31 Diese Einstellung fehlt in der Version D-CH.

fasst, die durch den Staub stapfen (Abb. 25). Sein Bussgang endet im Zusammentreffen mit einer anderen religiösen Bewegung, die gerade im Gang ist: der Bittprozession.[32]

Das Kreuz als Symbol des katholischen Glaubens ist ein Element im Dekor, das die Präsenz der Religion ständig vergegenwärtigt. Mal ist es unauffälliges Ausstattungsobjekt, mal wird es gezielt ins Bild gerückt. Das Gasthof-Schild ist ein Beispiel, das Kruzifix, vor dem sich Blatter und Antsch streiten, ein weiteres. Als Symbol christlicher Nächstenliebe untermauert es Antschs Appell an die Gemeinde, bei der Evakuierung der Familie Lorenz zu helfen (Abb. 26).

Über Figuren und Dekor hinaus wird Religion in *Bergführer Lorenz* mit der Natur verknüpft. Die Inszenierung von gläubigem Mensch, religiösem Symbol und alpiner Landschaft verleiht sowohl dem Menschen als auch der Natur eine religiöse Aura (Abb. 27). Das Gebirge als räumlicher und metaphorischer Gipfel steht erhaben über allem menschlichen Tun. Durch die Synthese von Religion und Natur wird der Berg zum Inbegriff des Göttlichen, zu einem suggestiven Symbol mit legitimierender Kraft.[33] Hier bewegt sich der Film auf einem Feld, das in der Schweiz zur Konstruktion nationaler Identität eine zentrale Rolle spielt. Und hier ist auch die spezifisch schweizerische Ausprägung von *Bergführer Lorenz* zu suchen, von der in Kapitel 3.5 die Rede sein wird.

3.4 *Bergführer Lorenz* im Spiegel ausgewählter Trenker-Filme

Wie die bisherige Untersuchung ergeben hat, liegen die markantesten Unterschiede von *Bergführer Lorenz* im Vergleich zum Fanckschen Bergfilm – abgesehen von der ästhetischen Qualität – in der Inszenierung der Landschaft sowie der Rolle der Technik. Probst stellt der Natur ein soziales Milieu zur Seite und ersetzt Technik durch Religion. Die Weiterentwicklung des Genres beruht aber keineswegs auf einer «genuinen Erfindung» des Zürcher Filmemachers, sondern geht auf Luis Trenker, den berühmtesten Schüler Fancks, zurück. Er versucht durch eine thematische Öffnung das Genre vor einem vorzeitigen Niedergang durch Ausreizung aller Kombinationsmöglichkeiten zu bewahren:

32 In der Version D-CH ist Stephans Rückkehr stark gekürzt, so dass sich der Eindruck eines Bussgangs kaum mehr einstellt.

33 Zum Verhältnis von Bergwelt und Religion siehe Aurel 1990, 25-45.

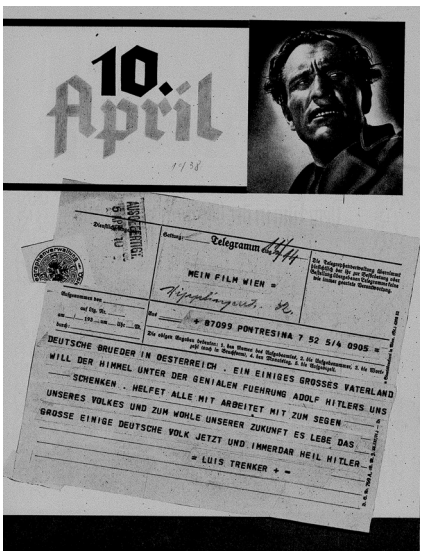


Abb. 28 Telegramm von Luis Trenker, ausgefertigt am 5. April 1938 (Sammlung Probst).

> Die reinen Bergsteigerthemen wurden bald erschöpft. [...] Man musste neue Wege gehen. Ich suchte nach Themen, die zwar in den Bergen spielten, aber nicht nur das bergsteigerische Erlebnis behandelten [...]. (Trenker 1982, 358)

Wie Rapp bemerkt, gelingt es Trenker vor allem mit alpinhistorischen Themen, das dramaturgische Korsett zu lockern und die Protagonisten in ein «breiteres soziales Bezugsfeld» einzubetten (1997, 9). Die Dramaturgie wird dadurch differenzierter, doch die Weiterentwicklung hat ihren Preis: Die Direktheit der Bilder lässt nach, und das Genre verflacht ästhetisch. Dies sind Folgen, die wir im Vergleich zum Fanckschen Bergfilm bereits an *Bergführer Lorenz* festgemacht haben. Sie zeugen indirekt davon, dass Probsts Produktion mehr im Einflussbereich von Trenker als von Fanck steht. Das gilt sowohl für die Geschichte, die *Bergführer Lorenz* erzählt, als auch für die Dramaturgie, verschiedene Motive und Figurenkonstellationen sowie für die Rolle der Frau und den Stellenwert der Religion. Trenkers prägender Einfluss auf *Bergführer Lorenz* soll im Folgenden anhand zweier seiner Filme illustriert werden: *Der Berg ruft* (1937) und *Der verlorene Sohn* (1934).

Es sind aber nicht nur die Filme, die Probst in ihren Bann ziehen, sondern auch Trenker als Person, der von seinem Aussehen und Naturell her mehr Starqualitäten hat als der eher defensiv und verbissen wirkende Fanck. Zudem verfügt Trenker als Schauspieler über eine Leinwandpräsenz, die entscheidend zu seiner Popularität beiträgt. Wie erwähnt sammelt Probst alles Greifbare über Trenker und sein Umfeld, darunter Dokumente, die vom zwiespältigen und widersprüchlichen Verhältnis des Südtirolers zum Nationalsozialismus zeugen. In einer Reportage über «Trenkers Besuch beim Führer. Reichskanzler Adolf Hitler über den deutschen Film», die Probst handschriftlich auf August 1933 datiert (ohne eine Quellenangabe zu machen), zeigt sich Trenker äusserst ange-

tan von des Führers Gastfreundschaft und vom Interesse, das dieser dem Film entgegenbringt. «Viermal habe Hitler den Film *Der Rebell* gesehen und jedesmal neue Freude an dem Filmwerk gehabt», lässt Trenker verlauten und fragt abschliessend, wo es je einen Reichskanzler gegeben habe, «der einen Filmmann in sein Haus einlädt, der sich mit ihm aufs Interessanteste unterhält, ihn in jeder Form aufmuntert».

Trenker hat nach dem Zweiten Weltkrieg die Auseinandersetzungen mit Goebbels und Hitler zur Distanzierung von der Nazi-Ideologie benutzt und sich selber sowohl zum Opfer als auch zur Widerstandsfigur stilisiert. Die Memoiren leisten ihm dazu wertvolle Dienste.[34] Trenkers Behauptung, er sei 1939 bei Goebbels in Ungnade gefallen, weil er sich weigerte, nach dem Abkommen zwischen Hitler und Mussolini zur Umsiedlung der Südtiroler für Deutschland zu optieren, entspricht jedoch nicht den Tatsachen: Trenker optiert 1940 für Deutschland und tritt im selben Jahr der NSDAP bei.[35]

Die von Probst gesammelten Dokumente belasten Trenker insofern, als sie ihn als berechnenden Opportunisten entlarven, der den deutschen Machthabern so lange das Wort redet, als es seiner Karriere

Abb. 29 *Der verlorene Sohn:* Besuch von Luis Trenker in Zürich; undatiert, ohne Quellenangabe (Sammlung Probst).

34 Im Vorwort zu *Meine besten Geschichten* (1982) erteilt ihm Siegfried K. Menters gar die Absolution, wenn er schreibt, dass Trenker «unerschrocken den braunen Götzen trotzte, keinem Diktator den politischen Karren zog, und auch dem allmächtigen Propagandaminister Berlins Ärger bereitete».

35 Siehe dazu Rapp 1997, 248 f.

Abb. 30 *Der Berg ruft (Der Kampf ums Matterhorn):* Besuch von Luis Trenker in Zürich; undatiert, ohne Quellenangabe (Sammlung Probst).

nutzt. Das Telegramm aus Pontresina vom 5. April 1938, vermutlich während der Dreharbeiten zu *Liebesbriefe aus dem Engadin* verfasst, lässt jedenfalls keinen Zweifel an seiner anfänglichen Unterstützung und Kooperation mit der neuen deutschen Führung (Abb. 28).[36]

Ob Probst in Einklang mit seinem Idol dem Nationalsozialismus anfänglich Sympathie entgegenbringt und wie lange sie möglicherweise anhält, lässt sich genauso wenig klären wie die Frage, ob eine allfällige nationalsozialistische Gesinnung der eigenen Überzeugung entspringt oder im Zug eines fanspezifischen Nacheiferungsdrangs übernommen wird. Von Probsts ausgeprägtem Fanverhalten, wie es sich in der Sammlung manifestiert, auf eine ideologische Übereinstimmung mit seinem Idol zu schliessen, geht sicherlich zu weit. Die Mitarbeit des Schweizer Regisseurs an den nationalsozialistisch gefärbten Terra-Produktionen *Wilhelm Tell* (Heinz Paul, D/CH 1933/34) und *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (Frank Wysbar, D/CH 1934) ist als Argument ebenfalls zu schwach, um ihn als Nazi-Sympathisanten zu bezeichnen (zur Mitwirkung an den Terra-Filmen siehe Kapitel 4.1). Dass Probst mit *Bergführer Lorenz* 1942, also mitten im Krieg, Motive aufgreift, die Trenker in *Der Berg ruft* einsetzt, oder dass er sich an einen Stoff anlehnt, den Trenker acht Jahre früher unter dem Titel *Der verlorene Sohn* in die Kinos gebracht hat, sagt letztlich weder etwas über seine politische Gesinnung aus noch

36 Für eine kritische Sichtung von Trenkers Verhalten zur Zeit des Nationalsozialismus siehe Rentschler 1996, 73-96 sowie Rapp 1997, 248-251.

über sein Verhältnis zu derjenigen Trenkers, sondern zeugt vielmehr von der ungebrochenen Faszination, die dessen Werk auf ihn ausübt. Die Besuche Trenkers in Zürich anlässlich der Schweizer Kinostarts seiner Filme – darüber informieren, wie erwähnt, die von Probst aufbewahrten Zeitungsinserate – werden ihn zusätzlich begeistert haben. Aufgrund der Sammlung ist anzunehmen, dass Probst sowohl den Ausführungen seines Idols zu *Der Berg ruft* als auch zu *Der verlorene Sohn* folgt (Abb. 29-30).

Der Berg ruft (1937) als Inspirationsquelle

Der Berg ruft ist Trenkers erfolgreichster und «stärkster Bergfilm» (Nottebohm/Panitz 1987, 100) und gilt als «Prototyp des Deutschen Bergfilms» (Rapp 1997, 214). Trenker bringt den Stoff insgesamt dreimal ins Kino: 1928 als Stummfilmfassung mit dem Titel *Der Kampf ums Matterhorn,* 1934 in einer vertonten Version des Stummfilms und 1937 in der Neufassung *Der Berg ruft*. In der Schweiz wird diese Fassung erneut unter dem Titel *Der Kampf ums Matterhorn* lanciert, was mit dem Matterhorn als «Schweizer Berg par excellence» zusammenhängen dürfte (Jehle 1984, 48).

Erzählt wird darin die Geschichte der Erstbesteigung. Durch eine Intrige zu Feinden geworden, starten der italienische Bergführer Antonio Carrel (Luis Trenker) und der englische Tourist Edward Whymper (Herbert Dirmoser) zu einem Wettlauf zum Gipfel.[37] Das Matterhorn bildet auf allen Ebenen des Films eine «leitmotivische Chiffre» (Rapp 1997, 217). Trenker hält den Berg nicht nur in Totalen fest, sondern variiert die Ansichten durch die Blicke schaulustiger Touristen, die mit einem Fernrohr die Bergsteiger von der Hotelterrasse beim Klettern beobachten (Abb. 31). Genauso verfährt Probst in *Bergführer Lorenz*: Auch er inszeniert in einer Szene, die in der Version D-CH fehlt, Touristen auf der Hotelterrasse, die durch ein Fernrohr gucken (Abb. 32), um anschliessend Bilder zu zeigen, die deren subjektiven Blick auf die Bergsteiger suggerieren. Während Trenker aber die Bergansicht mit einer Kreisblende dramatisiert und dadurch den Subjektivitätseindruck verstärkt, verschenkt Probst mit dem Schnitt auf eine gewöhnliche Totale den «Fernrohreffekt» (Abb. 33-34).

37 Trenker geht, wie Rapp zeigt, mit den historischen Umständen der Erstbesteigung fahrlässig um, indem er sie zugunsten seines Protagonisten ergänzt (1997, 223-229; zur Erstbesteigung siehe u. a. Jehle 1984 und Aurel 1990, 203 f). Zudem wird die Frage der Nation zum eigentlichen Orientierungsbegriff, zur «Kardinalfrage», indem ein «vordergründig unpolitisches Thema mit internationalem Hintergrund nationalistisch interpretiert wird» (Rapp 1997, 229).

Abb. 31 *Der Berg ruft:* Blick durchs Fernrohr.

Abb. 32 *Bergführer Lorenz:* Blick durchs Fernrohr.

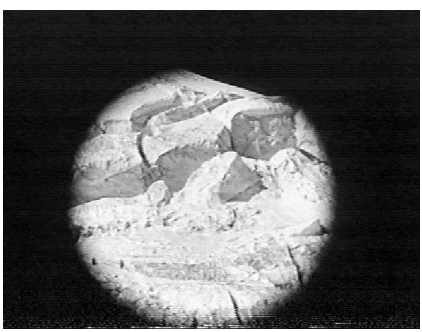


Abb. 33 *Der Berg ruft:* «Fernrohreffekt».

Abb. 34 *Bergführer Lorenz:* Kein «Fernrohreffekt».

Der Story entsprechend bilden die Kletterszenen in *Der Berg ruft* einen zentralen Bestandteil der Dramaturgie. Analog zu Trenker setzt auch Probst die Auf- und Abstiege mittels Fragmentierung – zum Inventar gehören Aufnahmen der Bergschuhe (Abb. 35-36) –, scharfer Kontrastierung und Gegenlichtaufnahmen in typischer Bergfilm-Manier um (Abb. 37-38).

Die ständige visuelle Präsenz des Matterhorns markiert Trenker mit Ansichten vom und Blicken auf den Berg sowie mit Gemälden, Sinnbildern und einem grossen, drehbaren Matterhorn-Modell, das im Büro des Turiner Ministers steht. Carrel wird dorthin beordert und angewiesen, die Führung des italienischen Teams zu übernehmen. Mit Worten und Gesten erklärt er den Beamten topografische Beschaffenheit und mögliche Aufstiegsrouten (Abb. 39). Probst scheint an dem Modell Gefallen zu finden, setzt er es doch als Bindeglied zwischen zwei Szenen ebenfalls ein: Im Verlauf einer Bergtour Stephans verändert sich die Ansicht auf eine Gebirgsformation fast unmerklich. Erst als die Kamera zurückfährt und den Raum öffnet, merken wir, dass das vermeintlich natürliche Gebirge ein künstliches Modell hinter

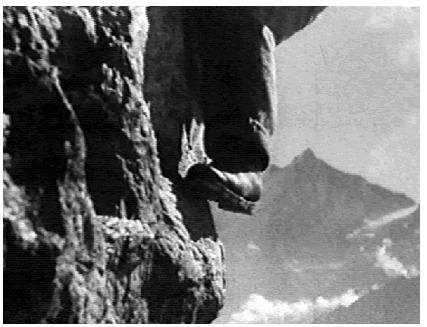


Abb. 35 *Der Berg ruft:* Bergschuhe im Fokus.

Abb. 36 *Bergführer Lorenz*: Bergschuhe im Fokus.

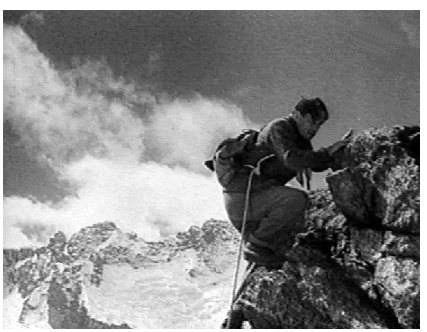


Abb. 37 *Der Berg ruft:* Der Protagonist beim Aufstieg.

Abb. 38 *Bergführer Lorenz:* Der Protagonist beim Aufstieg.

Glas ist, das sich in der Hotelhalle befindet (Abb. 40). Probst nimmt über die Bergattrappe einen eleganten Schauplatzwechsel vor.

Das genretypische Konkurrenzieren um eine Frau, die mit der Bezwingung des Gipfels gewonnen wird, fehlt in *Der Berg ruft*. Trenker entfernt bei der Neuinszenierung des Stoffes das in der Stummfilmfassung enthaltene Eifersuchts-Motiv. In einem Drehbericht zu *Der Berg ruft* expliziert er nichtsdestotrotz die Vorstellung von der Gleichheit von Berg und Frau: «Wenn ein klotziges Matterhorn da isch, muss man um *den* raufen», sagt Trenker. «Dann isch das Matterhorn die Frau, um die man rauft...» (Hervorhebung im Original).[38] Dieser Analogie sind wir bereits bei Fanck begegnet. Probst beruft sich hiermit auf eine grundlegende Idee des Genres.

38 Der undatierte Drehbericht findet sich im Dossier der Cinémathèque suisse zu *Der Berg ruft*. Als Autor tritt ein gewisser Dr. Theodor Riegler auf. Ob der Text aus der Sammlung Probst stammt, lässt sich nicht ausmachen.

Abb. 39 *Der Berg ruft:* Modell Matterhorn.

Abb. 40 *Bergführer Lorenz:* Bergmodell.

Der Berg bildet in Trenkers Film aber nicht nur attraktives Anschauungsmaterial und sportliche Herausforderung, sondern auch eine Quelle tödlicher Gefahr. Gleich zu Beginn wird ein Bergbauer beim Heuen von einer Steinlawine erschlagen. Whymper würde dasselbe Schicksal ereilen, könnte Carrel ihn nicht rechtzeitig aus der Gefahrenzone ziehen. Das Matterhorn ist hernach nicht nur Kulisse, sondern greift aktiv ins Geschehen ein, indem es sich als gefährlicher Gegner gebärdet, den nur bezwingen kann, wer sich seiner sportlich und moralisch als würdig erweist. Wie in *Der Berg ruft* ist das genretypische Merkmal der funktionalisierten Landschaft als Gefahr, das wir als Unterscheidungskriterium zwischen Berg- und Heimatfilm charakterisiert haben, in *Bergführer Lorenz* noch präsent, wenn auch weniger drastisch. So wird etwa der Tod von Stephans Vater nicht inszeniert, sondern im Dialog thematisiert.

Mit der Aufteilung der Räume nach ihrer Nähe zum Gipfel lehnt sich *Bergführer Lorenz* in einem weiteren Punkt an *Der Berg ruft* an.[39] Bei Trenker gibt es «drei klar unterscheidbare Höhenlinien», denen die Figuren auf italienischer und Zermatter Seite des Matterhorns analog zugeordnet sind (Rapp 1997, 219); bei Probst sind es deren vier. Der untersten Ebene, in der sich bei Trenker Gastwirte, Dorfpolitiker und Juristen in Innenräumen bewegen, entspricht in *Bergführer Lorenz* das Bergdorf, welches Blatter und der Pfarrer als politische und religiöse Autoritäten dominieren; auch sie halten sich oft in Innenräumen auf. Auf der nächsthöheren Ebene leben jeweils die Protagonisten mit ihrer Mutter. Zutritt zu diesem Be-

39 Diese Raumaufteilung ist ein beliebtes ordnendes Prinzip im Bergfilm, anzutreffen u. a. in Fancks *Der heilige Berg*, Riefenstahls *Das blaue Licht* und Kutters *Die weisse Majestät*.

Abb. 41 *Der Berg ruft*: Mutter und Sohn.

Abb. 42 *Bergführer Lorenz*: Mutter und Sohn.

reich haben nur ausgewählte Figuren. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Filmen besteht in der Machtverteilung innerhalb dieser Höhenlinie, wie die vergleichbaren Gespräche zwischen Mutter und Sohn verdeutlichen (Abb. 41-42). Während Carrel sich so platziert, dass er seine Mutter deutlich überragt und von oben auf sie herabschaut, ist Stephan seiner Mutter räumlich untergeben und blickt unterwürfig zu ihr hoch. Wo Carrel die Sorgen der Mutter mit einem überlegenen Lachen in den Wind schlägt, reagiert Stephan mit einem scheuen Blick. Bereits die Raumaufteilung signalisiert die Differenz zwischen Probsts Haupt- und Trenkers Heldenfigur, wie wir ihr in *Der verlorene Sohn* nochmals begegnen werden.

Die dritte und höchste Ebene – bei Probst ist es die vierte, da er mit dem Hotel eine zusätzliche einbaut, in der sich Touristen, Einheimische und Bergführer bewegen – bildet das Hochgebirge. Als Territorium der Protagonisten und ihrer Begleiter oder Widersacher stellt es räumlich, dramaturgisch und visuell den Höhepunkt dar. Anders aber als Trenker nutzt Probst die Raumaufteilung nach Höhenmetern nicht als moralische Rangordnung. Je höher das Territorium einer Figur, desto besser ihr Charakter gilt in *Bergführer Lorenz* nicht. Man denke nur an den Pfarrer oder in umgekehrtem Sinn an Rita, die sich bis ins Hochgebirge vorwagt, dabei aber keineswegs positiv in Erscheinung tritt.

Zusammenfassend können wir festhalten, dass *Der Berg ruft* Probst als Inspirationsquelle in drei Belangen dient: in der Darstellung der Gebirgsnatur (Fernrohr, Bergmodell, Gefahrenpotenzial), in der Inszenierung der Kletterszenen und in der an bestimmte Figuren gebundenen Aufteilung des Raums nach Höhenmetern. Probst bedient sich damit genretypischer Merkmale des Bergfilms. Im Vergleich zu Trenkers Werk

sind sie in *Bergführer Lorenz* aber weniger ausgeprägt, da weniger komponiert, strukturiert, funktionalisiert und ästhetisiert. Dennoch zeugen die stereotypen Versatzstücke von der Verwurzelung der französischen und somit auch der ursprünglichen Fassung im Bergfilm-Genre der Zwanziger- und Dreissigerjahre.

Der verlorene Sohn (1934) als Vorlage

Probsts Begeisterung für jenes Werk, das Trenker wie kein anderes parabelhaft auf seine eigene Biografie bezieht,[40] schlägt sich in seiner Sammlung nieder. Einerseits sind darin Meldungen über den aussergewöhnlichen Erfolg des Films in der Schweiz enthalten. Von einem «Massenbesuch» ist die Rede, «wie man ihn seit Jahren nicht mehr kannte», von Einnahmen in Rekordhöhe und vom Zürcher Kino Capitol, das «noch immer von Massen belagert» werde, «die keinen Einlass finden» (undatiert, Quelle unbekannt). Der wirtschaftliche Erfolg mag mithin ein Grund sein, dass Probst den Stoff Jahre später wieder aufgreift. Andererseits enthält die Sammlung mehrere von Probst angefertigte Zeichnungen. In einer sehen wir Tonio Feuersinger, den von Trenker gespielten «verlorenen Sohn», im Zentrum des Bildes, die Axt geschultert, den Kopf erhoben, den Blick in die Ferne gerichtet, ein selbstsicheres Lachen auf den Lippen (Abb. 43). Tonios Oberkörper verschwindet hinter einer mächtigen Gebirgsformation; voll und ganz steht er, auch metaphorisch, hinter der alpinen Welt. Hier in den Bergen, die sich wie ein Wall vor den Körper stellen und Schutz und Kraft suggerieren, ist die Figur geerdet und zu Hause. Probst lässt Tonio nicht nur aus der Heimat hervorgehen, sondern über sie hinauswachsen. Weit ragt er in den Wolkenhimmel hinein, über dem sich die Skyline von New York türmt. Die Raumaufteilung schafft zwischen dem Kopf der Figur und der Grossstadt eine Nähe, durch die letztere den Charakter eines Luftschlosses, eines Traums bekommt.

Probst visualisiert die stärksten Gegensätze von *Der verlorene Sohn*: die alpine Heimat und die Grossstadt. Dazwischen steht der Protagonist als Bindeglied zwischen beiden Welten. Die Zeichnung entspricht der Dramaturgie des Films, der sich in drei sukzessive Handlungsblöcke gliedert. Der erste Teil spielt in einem Bergdorf in den Dolomiten, wo sich Tonio als Holz-

40 «Ich bin der verlorene Sohn gewesen, der hier von der Heimat weggegangen is' in die Welt hinaus, viel gekämpft hat, immer mit'm Herzen dagewesen bin; [...] ich habe meiner Heimat immer Treue gehalten und Liebe», sagt Trenker 1982 in der Ansprache zu seinem 90. Geburtstag, die Hans-Jürgen Panitz an den Anfang seines Trenker-Dokumentarfilms *Fast ein Jahrhundert* stellt (D 1985).

fäller und Skifahrer hervortut, mit seinem Liebchen Barbl zusammensitzt und die reiche Amerikanerin Lilian auf die Berge führt. Der Mittelteil, mit dem ersten Teil durch die berühmte Überblendung von den Dolomiten auf die Skyline Manhattans verschränkt, nimmt dem Helden sämtliche Illusionen und stürzt ihn ins Elend. Probst kennt die Überblendung übrigens im Detail, befindet sich doch in der Sammlung eine Bildreihe, die ihre einzelnen Stufen in drei Schritten zeigt (Abb. 44). In New York sind Hunger, Arbeitslosigkeit und Einsamkeit Tonios ständige Begleiter. Die Sonnenmaske schliesslich, Symbol des heimatlichen Rauhnachtsfestes und Motiv einer weiteren Zeichnung von Probst (Abb. 45), dient als zweites Bindeglied zwischen den Handlungsblöcken. Ein tiefer Blick Tonios auf die Maske genügt, um den verlorenen Sohn von der Grossstadt mitten ins heimatliche Rauhnachts-Treiben zu katapultieren.

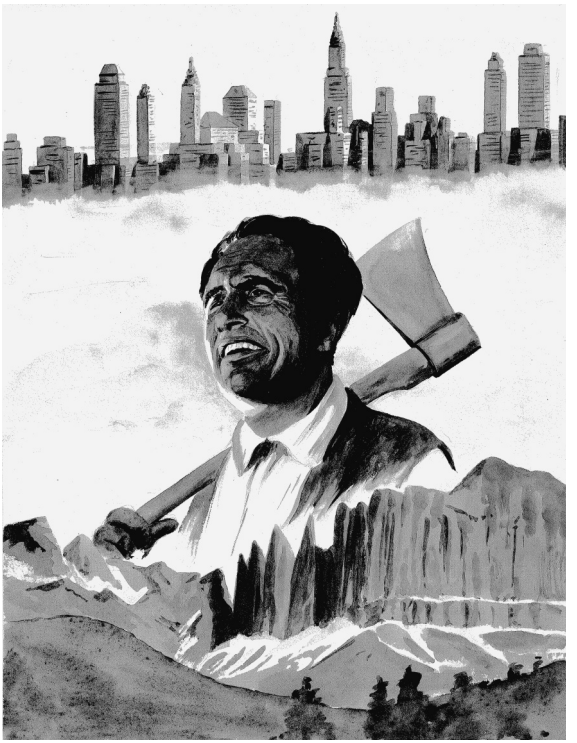


Abb. 43 *Der verlorene Sohn:* Zeichnung von Probst; Original in Farbe, Format 247 x 324 mm (Sammlung Probst).

Die Parallelen zu *Bergführer Lorenz* sind offensichtlich. Beide Filme warten mit einer praktisch identischen Geschichte auf, die mit derselben Figurenkonstellation im typologisch gleichen Milieu spielt, sich je in drei Blöcke gliedert und linear erzählt wird. Gewisse Analogien ziehen sich bis in die Feinstruktur weiter. Betrachtet man den Stellenwert von Technik und Religion bei Trenker, so wird deutlich, an wem sich Probst orientiert. Im Gegensatz zu Fanck verzichtet Trenker entweder ganz auf Technik (Bergdorf) oder besetzt sie negativ (Grossstadt). Das verleiht dem Setting einen vormodernen, zeitlosen Charakter, der ja auch in *Bergführer Lorenz* dominiert.

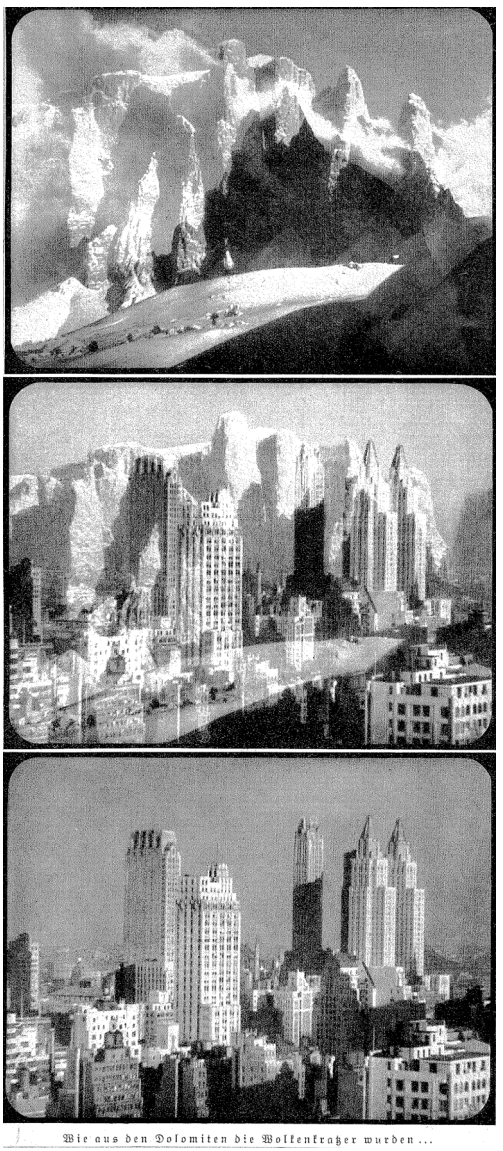


Abb. 44 *Der verlorene Sohn:* Überblendung von den Dolomiten zur Skyline New Yorks (Sammlung Probst).

Im Gegenzug gewinnt die Religion an Bedeutung und wird in der Einstiegssequenz von *Der verlorene Sohn* prominent an erster Stelle platziert. Gleich nach dem Vorspann sehen wir zwei verschiedene Kreuze. Das erste im Gegenlicht, wie es in den von Lichtstrahlen gebrochenen Wolkenhimmel ragt (Abb. 46); das zweite, ein fast lebensgrosses Kruzifix, postiert vor einem Gebirgshintergrund. Eine Fahrt vom gekreuzigten Jesus auf das Liebespaar, das fröhlich beisammensitzt, sorgt in Verbindung mit Zwischenschnitten auf grasende Schafe und Kühe dafür, dass der gesamte alpine Raum religiös konnotiert wird. Die Idylle scheint nicht nur gottgegeben, sondern gottgewollt. Die religiöse Ikonografie entspringt Trenkers tiefem Glauben, den er «gern öffentlich zur Schau» trägt (Rapp 1997, 157) und nach dem Krieg für seine Distanz zum Nationalsozialismus ins Feld führt, denn Goebbels habe seine «Auffassung von der Sendung des Christentums» nicht sonderlich geschätzt (Trenker 1982, 361). Wenn Gott die Natur geschaffen hat, wie die Bilder suggerieren, dann zeugt sie umgekehrt von der Gegenwart Gottes. Dies gilt jedoch nur für die unberührte, vormoderne Landschaft. Bevorzugter Ort solcher Naturbelassenheit ist das Gebirge. Trenker expliziert diese Vorstellung anhand des Matterhorns:

Abb. 45 *Der verlorene Sohn*: Zeichnung von Probst; Original in Farbe, Format 247 x 324 mm (Sammlung Probst).

> Ja, vieles hat sich verändert, doch ist Zermatt im grossen und ganzen das alte geblieben, und das Matterhorn kündet nach wie vor die Kraft und Allmacht des Schöpfers. (Trenker 1982, 260)

Es erstaunt daher nicht, dass nur der alpine Raum im religiösen Kontext verankert wird, nicht aber der urbane. Dieser Unterschied lässt sich zur Zuspitzung des Kontrasts von Stadt und Land mit religiösen Symbolen leicht visualisieren. Wir haben dieses Vorgehen in *Bergführer Lorenz* bereits anhand der Kreuze beobachtet, die die Trennungslinie zwischen Fremde und Heimat, zwischen gottesfrömmigem und gottlosem Bereich markieren. Probst steht klar unter Trenkers Einfluss, wie sich weiter auch an der Bittprozession illustrieren lässt.

Schon Trenker benutzt diesen religiösen Brauch zur Betonung des Stadt/Land-Gegensatzes. Tonio, in New York zum Bettler heruntergekommen, steht fürs Essen an, das die Heilsarmee an die Ärmsten verteilt. Von seinem unrasierten, hohlen Gesicht wird auf eine Fronleichnamsprozession in der Heimat überblendet. Wie in *Bergführer Lorenz* wandert die Dorfbevölkerung in Sonntagstracht über Land, begleitet von Fahnen, religiösen Symbolen und Gebeten (Abb. 47-48).

Abb. 46 *Der verlorene Sohn:* Bergkreuz im Gegenlicht.

Abb. 47 *Der verlorene Sohn:* Prozession.

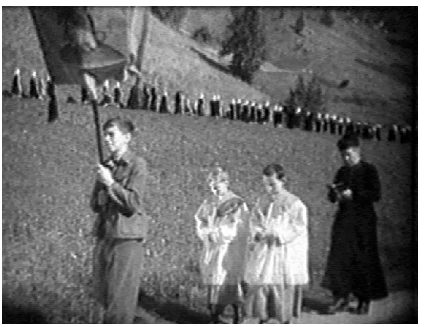


Abb. 48 *Bergführer Lorenz:* Prozession.

Trenker isoliert mit Barbl und Tonios Vater die für den Protagonisten emotional wichtigsten Figuren aus dem Prozessionsensemble; Probst tut mit Antsch und Stephans Mutter dasselbe. Die Analogien sind frappant und wohl kein Zufall, zumal Probst Szenenfotos von Trenkers Prozession in seine Sammlung einklebt, die er noch Jahre nach dem Kinobesuch als Vorlage präsent hat (Abb. 49).

Religion kommt in der Heimat an erster Stelle, dann erst folgt die Arbeit, wobei das Bergsteigen und -führen nicht als «richtige» Arbeit gilt, sondern höchstens einen aus Leidenschaft betriebenen Nebenerwerb darstellt. Stephan muss sich denn auch wiederholt für seine Touren rechtfertigen, obwohl der Führerlohn mehr einbringt als die Landwirtschaft. «Richtige» Arbeit besteht aus zwei möglichen Tätigkeiten: Holzhacken oder Landarbeit.

Abb. 49: *Der verlorene Sohn:* Prozession (Sammlung Probst).

Abb. 50 *Der verlorene Sohn:* Arbeit im Holz.

Abb. 51 *Bergführer Lorenz:* Arbeit im Holz.

Während Trenker die Arbeit im Holz ausführlich als kinetisches Spektakel inszeniert, das Probst in der Sammlung mit einer handschriftlichen Eintragung als «bemerkenswert» taxiert, konzentriert sich die Arbeit in *Bergführer Lorenz* vornehmlich auf die Landwirtschaft. Trotz dieser Akzentverschiebung kommen beide Tätigkeiten in beiden Filmen vor (Abb. 50-51). Zur Darstellung der bäuerlichen Tätigkeit bedient sich Trenker – wie Riefenstahl in *Das blaue Licht* – einer ebenso konventionellen wie stilisierten Bildgestaltung: Im Vordergrund die in Werktagstracht arbeitenden Menschen, deren Konturen sich im Gegenlicht effektvoll vom Hintergrund, der obligaten Gebirgskette, abheben (Abb. 52-54). Probst bedient sich derselben Ästhetik, die stereotyp idealisierte Klischeebilder einer scheinbar heilen Bergwelt vermittelt, denen spätere Generationen von Filmemachern bewusst «andere» Bilder bäuerlichen Lebens entgegenstellen.[42]

Zwischen Trenkers und Probsts Inszenierung besteht dennoch ein wesentlicher Unterschied. In *Der verlorene Sohn* ist Arbeit nicht mit Anstrengung verbunden, sondern geht leicht und unbeschwert von der Hand. Nach einem Arbeitstag im Holz, bei dem gesungen, gelacht und gebalgt wird, übernimmt Tonio zum Feierabend tatkräftig des Vaters Pflug und – einmal in die Hände gespuckt – bestellt das Feld im Nu. In *Bergführer Lorenz* erscheint Arbeit hingegen als eine Notwendigkeit, um die gefährdete Existenzgrundlage zu sichern. Auch wenn von einer realistischen Darstellung des bergbäuerlichen Alltags nicht die Rede sein

42 Hingewiesen sei auf das Bestreben des so genannt neuen Schweizer Films ab den späten Sechzigerjahren, Leben und Arbeit der Bauern möglichst real zu schildern. Beispiele dafür sind die Dokumentarfilme *Die Landschaftsgärtner* (Kurt Gloor, 1969), *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (Fredi M. Murer, 1974) und *Gossliwil* (Hans Stürm/Beatrice Leuthold, 1985). Siehe dazu Schaub 1983. Zu Darstellung und politischer Ikonografie bäuerlicher Lebenswelten in Schweizer Dokumentarfilmen siehe Friess 2001 und Hediger 2001a.

Abb. 52 *Der verlorene Sohn:* Landarbeit.

Abb. 53 *Bergführer Lorenz:* Landarbeit.

Abb. 54 *Das blaue Licht:* Landarbeit.

kann, werden die harten Seiten des Landlebens nicht ausgeblendet, sondern explizit thematisiert. Finanzielle Sorgen plagen den Protagonisten bezeichnenderweise schon in der Heimat und nicht erst, wie in *Der verlorene Sohn*, in der Fremde. Das Trenkersche Idyll ländlicher Heimat bekommt in *Bergführer Lorenz* Risse (siehe Kapitel 3.5).

In der Darstellung der Fremde als Gegenbild zur Heimat nimmt Probst wiederum Motive aus *Der verlorene Sohn* auf. Auch er zeigt seinen Protagonisten von einem erhöhten Kamerastandpunkt aus, wie er sich durch Grossstadtverkehr und Menschenmassen kämpft. Perspektive und Einstellungsgrösse lassen Tonio wie Stephan schrumpfen und als kaum erkennbare Körper im hektischen Treiben untergehen. Dergestalt vermittelt die Inszenierung jeweils ein Gefühl von Verlorenheit und Orientierungslosigkeit, das mit der Geborgenheit suggerierenden Ordnung in der Heimat kontrastiert (Abb. 55-56). Beide Protagonisten setzen ihre Hoffnungen in der Fremde aufs Arbeitsamt, beide werden enttäuscht: Tonio muss zusehen, wie ihm ein Schwarzer den Job wegschnappt,[42] und Stephans einzige Option ist Bergbauernhilfe (Abb. 57-60). Trenker gestaltet die Stadtepisode formal raffiniert, indem er das Schockerlebnis der Moderne mit einer modernistischen Montage dramatisiert. Diskonti-

42 Zur Weimarer Zeit dienen Bilder von Afroamerikanern als Referenzpunkte in der Debatte über Amerikanismus und die nationale Identität Deutschlands. Zur Rolle von Schwarzen in *Der verlorene Sohn* siehe Rentschler 1996, 90 f.

Abb. 55 *Der verlorene Sohn:* Städtische Betriebsamkeit.

Abb. 56 *Bergführer Lorenz:* Städtische Betriebsamkeit.

nuierliche Schnitte sind dabei formaler Ausdruck für die negative Kraft der Grossstadt.[43] Probst hingegen verfährt mit der Stadtsequenz konventioneller und episodischer. Stephans Aufenthalt in der Fremde besteht aus einer Aneinanderreihung verschiedener Stationen, die in sich eine kontinuierliche Schnittfolge aufweisen.

Eine weitere frappante Parallele bildet die Konstellation von Haupt- und Nebenfiguren. Buhlen im Fanckschen Bergfilm in der Regel zwei Männer um eine Frau, so besetzt Trenker – und nach ihm Probst – das Beziehungsdreieck mit zwei Frauen, die sich um einen Mann bemühen.

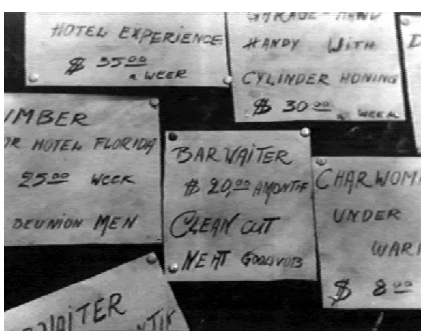


Abb. 57 *Der verlorene Sohn:* Vor dem Arbeitsamt.

Abb. 58 *Bergführer Lorenz:* Vor dem Arbeitsamt.

43 Siehe dazu Rentschler 1996, 87 f. Aufgrund der mit versteckter Kamera gedrehten Szenen in New York ist Trenker als «Vorläufer des italienischen Verismus» bezeichnet worden (Nottebohm/Panitz 1987, 75). Die eindrücklichen Bilder aus dem Amerika der Depressionszeit haben aber nichts mit Neorealismus zu tun, weil Trenkers «Realismus» kein Gestaltungsprinzip, sondern ein erzählerischer Kunstgriff ist (Rapp 1997, 207).

Abb. 59 *Der verlorene Sohn:* Im Arbeitsamt.

Abb. 60 *Bergführer Lorenz:* Im Arbeitsamt.

Eine der beiden Frauen stösst von aussen – von New York oder Zürich – zu einer bestehenden, aber noch nicht ehelich gefestigten Beziehung hinzu. Die Heirat erfährt durch das Auftauchen der Konkurrentin einen Aufschub, wird aber zum Schluss als Happy End eingelöst: in *Der verlorene Sohn* mit dem Einzug des Paars in die rauhnächtliche Christmette als einer vorweggenommenen Trauungszeremonie; in *Bergführer Lorenz* mit dem Einverständnis Blatters zur Heirat. Obwohl das dörfliche Liebespaar in beiden Filmen nur je einen Elternteil hat, sind die Figuren – anders als bei Fanck – in feste soziale Strukturen eingebunden, die den Konfliktherd bilden.[44]

Trenker wie Probst stellen der ländlichen Frauenfigur mit dem Lehrer beziehungsweise dem Pfarrer eine männliche Bezugsperson zur moralischen Unterstützung zur Seite (Abb. 61-62). Die Seelentröster der vor-

Abb. 61 *Der verlorene Sohn:* Barbl und der Lehrer.

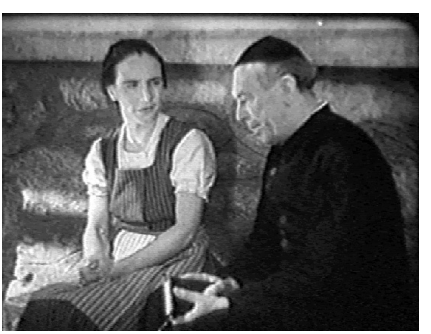


Abb. 62 *Bergführer Lorenz:* Antsch und der Pfarrer.

44 Bei Tonio und Barbl fehlt jeweils die Mutter, bei Stephan der Vater und bei Antsch wiederum die Mutter. Beschädigte Familienstrukturen sind ein typisches Merkmal des deutschen Heimatfilms der Fünfzigerjahre (siehe Kapitel 6.4).

Abb. 63 *Der verlorene Sohn:* Aufforderung zur Tour.

Abb. 64 *Bergführer Lorenz:* Aufforderung zur Tour.

übergehend verlassenen Frauen scheiden aufgrund ihrer sozialen Stellung als potenzielle Partner zum Vornherein aus, zumal beide seelsorgerische Autorität mit religiöser vereinen. Diese Verknüpfung ist bei Probst in der Figur des Pfarrers bereits angelegt. Interessanterweise schafft aber auch Trenker den Link zur Religion, indem er den Lehrer beim Einzug des Paares in die Chrismette als Organist walten und ein segnendes Lächeln von der Empore herabschicken lässt.

Zur Rolle der Frau im Bergfilm wurde bereits einiges gesagt. Hier sollen deshalb nur ein paar besonders einsichtige Beispiele zur Sprache kommen, die abschliessend aufzeigen, wie stark sich Probst an *Der verlorene Sohn* anlehnt. Beginnen wir mit der Aufforderung zur Tour: Trenker integriert diese Szene in ein Dorffest zur Feier der siegreichen Skifahrer, zu denen selbstredend auch Tonio gehört. Dieser tanzt mit Barbl, bis ihm eine Überblendung die reiche Amerikanerin Lilian in die Arme reicht und die Musik in gepflegten Salonjazz übergeht (Abb. 63). Barbl, die nun mit dem Lehrer tanzt, wirft dem neuen Paar argwöhnische Blicke zu. Probst wählt einen anderen Schauplatz. Bei ihm fängt Rita den Bergführer auf der Hotelterrasse ab (Abb. 64); und diesmal ist es nicht die Rivalin, die die Szene missbilligend beobachtet, sondern der Pfarrer. Mit einem verführerischen Augenaufschlag leiten Lilian und Rita das Gespräch ein, das in beiden Filmen praktisch identisch ist: der Wunsch der Frau, eine Tour zu unternehmen, die Rückfrage des Bergführers, ob sie denn Skilaufen respektive Klettern könne, eine ausweichende Antwort der Frau und ihre Nachfrage, ob der Ausflug auch ja ohne Drittperson vonstatten gehe. Die Vorstellung, dass Frauen aus sexuellem Interesse Berge besteigen, ist eine Männerphantasie, die möglicherweise in vielen zeitgenössischen Köpfen herumgeistert. Probst kann sie aber di-

Abb. 65 *Der verlorene Sohn:* Frau am Berg.

Abb. 66 *Bergführer Lorenz:* Ritas Sturz in den Bach.

rekt von Trenker übernommen haben, befindet sich doch in seiner Sammlung ein Artikel von Trenker, der, überschrieben mit «Die Frau am Seil», beispielhaftes Anschauungsmaterial enthält. Ein Auszug:

> Selbstverständlich ist es ihr ganz Wurst, ob das Seil in Ordnung ist oder ob der Knoten hält. Die Hauptsache ist, dass ihr der Führer oder der Vorausgehende sympathisch ist [...]. Jedenfalls ist eines wichtig für die Frau am Seil: Sie muss, ob sie schwere oder leichte Touren macht, ob es Sonntag ist oder Montag, ob es regnet, schneit oder die Sonne scheint, ob es heiss ist oder kalt: – sie muss stets wissen, dass sie die Frau am Seil ist. (Quelle und Datum unbekannt)

An der Überlegenheit des Mannes lässt Trenker in den von ihm verkörperten Helden nie den geringsten Zweifel. Auch in *Der verlorene Sohn* inszeniert er sich als «sozialen Fixstern» des Dorfes (Rapp 1997, 201), als schnittigen Naturburschen von sportlicher Beweglichkeit und magischer Anziehung auf das weibliche Geschlecht, der in allen Situationen die Oberhand behält. So auch in der Absturzszene, die Probst in seiner Sammlung wiederum als «bemerkenswert» taxiert. Während Tonio den Lawinenniedergang schadlos übersteht, hängt Lilian hilflos im Seil (Abb. 65) und ist auf seine Hilfe angewiesen. Trenkers schriftliche Aussagen finden hier ihre visuelle Umsetzung.

Probst geht in der Darstellung der Frau am Berg einen Schritt weiter, indem er ihr Unvermögen ins Lächerliche zieht. Auf schnelles Ermüden und einen ungeschickten Sturz in den Bach (Abb. 66) folgt das endgültige Versagen in der Steilwand: Die Beine in der Luft, hängt Rita dermassen hilflos im Seil, dass Stephan sie wie einen Kartoffelsack zum Grat hochhieven muss (Abb. 67). Unterdessen variiert die Musik das allgegenwärtige Motiv zu einem clownesken Walzer. Als gelte es, eine Lachnummer im Zirkus zu beglei-

Abb. 67 *Bergführer Lorenz:* Frau am Berg (Standfoto, Album Probst).

ten, akzentuiert eine schränzende Posaune den komischen Effekt. Durch Repetition unterstreicht Probst das Scheitern seiner Protagonistin und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Die Szene ist das einzige (beabsichtigt) komische Moment des Films und ein sadistisches dazu.

Die Betrachtung von *Bergführer Lorenz* auf der Folie von *Der verlorene Sohn* lässt trotz unterschiedlicher Ausprägung einzelner Motive, einiger Differenzen in der Handlungsführung und des Gefälles in ästhetischer Hinsicht deutlich erkennen, wie stark sich Probst an Trenker orientiert. Was die genrekonstitutiven Merkmale betrifft, bestehen zwischen den beiden Filmen nur geringfügige Unterschiede. Aus diesem Grund möchte man *Bergführer Lorenz* dort verorten, wo *Der verlorene Sohn* hingehört. Doch ausgerechnet darüber gehen die Meinungen auseinander. Rapp (1997) und Rentschler (1992) zählen ihn zum Bergfilm. Weil Trenker das Gebirge bloss als «vertraute Kulisse», als «Ausgangspunkt für eigenständige Handlungsabläufe» benutze, kommt Stefan König zu einem anderen Schluss: «Ein Bergfilm? Keineswegs» (1997, 112 f). Königs Ansicht liegt eine strenge Genre-Definition zugrunde, bei der die Natur, wie bei Fanck, als Hauptdarstellerin und Gegnerin des Menschen agiert. Trenker lockert die dramaturgische Beschränkung des Genres, indem er

neue Themen einbringt und das soziale Milieu stärkt. Deshalb verlagert sich der zentrale Konflikt zwischen Mensch und Natur auf die zwischenmenschliche Ebene. In diesem Punkt entfernt sich Trenker vom Fanckschen Bergfilm und nähert sich dem Heimatfilm an. Zu entscheiden, wo der Bergfilm aufhört und der Heimatfilm anfängt, ist letztlich eine Ermessensfrage, die von der Gewichtung bestimmter Kriterien abhängt. Genres treten selten in reiner, prototypischer Form auf, sondern sind Mischungen aus Versatzstücken verschiedener Provenienz, die sich durch immer neue Kombinationen einzelner Elemente stetig weiterentwickeln.[45] *Der verlorene Sohn* und *Bergführer Lorenz* vereinigen Merkmale sowohl des Bergfilms (Funktion der Natur, Rolle der Frau) als auch des Heimatfilms (sozialer Konflikt, Stadt/Land-Antagonismus). Entscheidet man sich für das eine Genre, bleiben immer Elemente übrig, die für das andere sprechen und umgekehrt.

Bei der Verortung von *Bergführer Lorenz* gilt es auch die Ergebnisse aus dem Vergleich mit dem Fanckschen Bergfilm und Trenkers *Der Berg ruft* einzubeziehen. Wir haben dabei den genrespezifischen ausserfilmischen Diskurs beobachtet, der sich in der Betonung der Authentizität sowie des Leistungs- und Leidensaspekts äussert, dokumentarische Einsprengsel in Form von Rettungskolonne und Prozession festgemacht, anhand des Gefahrenpotenzials und der Kletterszenen die Parallelen in Darstellung und Inszenierung der Landschaft herausgeschält und genretypische Motive wie bäuerliche Tätigkeiten und sorgenvolle Mütter entdeckt. All diese Befunde zeugen davon, dass Probsts ursprüngliche Produktion unter dem Eindruck des deutschen Bergfilms entstand und an ihn anknüpft – eine Erkenntnis, die im Hinblick auf die spätere Kürzung von Belang ist. Die Wurzeln der ursprünglichen Fassung von *Bergführer Lorenz* liegen ganz klar im Bergfilm. In Analogie zu *Der verlorene Sohn* steht er aber mit einem Bein bereits im Heimatfilm. Dies gilt es zu bedenken, wenn die Auswirkung der Variationen auf die schweizerdeutsche Fassung zur Diskussion steht (siehe dazu Kapitel 6).[46]

Die Verortung von *L'orage sur la montagne* auf der Folie des Bergfilms macht deutlich, wie wenig Originalität in Probsts Film steckt. Die Story entspricht derjenigen von Trenkers *Der verlorene Sohn*, dem auch die religiöse Ikonografie inklusive Prozession entstammt. Von *Der Berg ruft* sind

45 Zur Genretheorie siehe Altman 1999 sowie Kapitel 6.5.

46 Wie *Bergführer Lorenz* verfügt auch *Das blaue Licht* über eine interessante Überlieferungsgeschichte mit verschiedenen Fassungen. 1951 kommt eine von Riefenstahl bearbeitete Neufassung ins Kino, bei der die Rahmenhandlung fehlt. Mehr dazu siehe Rentschler 1996, 45-51.

die Raumaufteilung nach Höhenmetern und die Idee von Bergmodell und Fernrohr entlehnt. Bei der Rettungskolonne schliesslich handelt es sich um ein Motiv, das Fanck schon in *Der heilige Berg* und *Die weisse Hölle vom Piz Palü* benutzt. *Bergführer Lorenz* ist letztlich ein mit Elementen des klassischen Bergfilms versetztes, zum Heimatfilm tendierendes helvetisches Remake von *Der verlorene Sohn* – gäbe es da nicht ein paar Differenzen, die zu betrachten sich lohnt.

3.5 Spezifische Ausprägung von *Bergführer Lorenz*

Erfolgsstory mit anderen Vorzeichen: Vom Sieger zum Verlierer

Allen Parallelen zum Trotz ist *Bergführer Lorenz* in Stimmung, Grundaussage und Tendenz ein anderer Film als *Der verlorene Sohn*, wie sich an der Gegenüberstellung von Heimat und Fremde festmachen lässt. Während Trenkers Werk den Charakter einer «geradezu didaktischen Versuchsanordnung» hat und damit bezweckt, die unbestrittene Überlegenheit der Heimat gegenüber der Fremde zu demonstrieren (Rapp 1997, 203), fällt bei Probst die Zeichnung ambivalenter aus. Indem Trenker gleichzeitig die USA als «realm of inhuman tempo and brutal competition» darstellt (Rentschler 1996, 88) und die Heimat glorifiziert, betreibt er anti-amerikanische wie auch deutschnationale Propaganda. Im Vergleich zu Trenkers Schwarz/Weiss-Zeichnung weist *Bergführer Lorenz* mehr Schattierungen auf. Die Heimat ist hier kein Ort der reinen Glückseligkeit, den nur verlassen will, wer von der unbändigen Abenteuerlust eines Tonio Feuersinger gepackt wird, sondern ein prekärer Lebensraum. Die Probleme, die sich dem Protagonisten stellen, sind zweierlei Natur: Beschränkung der persönlichen Entfaltungsmöglichkeit und wirtschaftliche Not.

Stephan wird uns präsentiert als ein in den Konventionen der alpinen Lebensgemeinschaft Gefangener, der von den Pflichten gegenüber der Mutter, den moralischen Erwartungen des Pfarrers, den Forderungen Blatters und dem Vorbild des Vaters erdrückt wird. Nicht er diktiert die Regeln, sie werden ihm diktiert. In diesem Punkt unterscheidet sich Probsts Hauptfigur von Trenkers souveränem Helden. Wo Tonio agiert, reagiert Stephan; reagiert solange mit Gehorsam, Respekt und Unterwürfigkeit auf die Vorhaltungen der verschiedenen dörflichen Autoritäten, bis ihm der Kragen platzt. Dass er seine Heimat verlässt, hat nichts mit Abenteuerlust zu tun und im Endeffekt auch nicht so viel mit Rita. Sie ist bloss der Auslöser, ein Fluchtpunkt in der Stadt. Wenn Stephan mit einem Ast wütend auf die Felsen schlägt und der Mutter vorhält, die Bergwelt sei «dur et glaçant comme

les glaciers de nos vallées»,[47] so gleicht das zwar im Wortlaut Tonios Äusserung «Die Berg mag i eh nimmer». Doch der Überdruss des Trenkerschen Helden wird mit dem Schnitt auf ein Skirennen, bei dem er als Sieger hervorgeht, visuell sogleich der Lüge überführt. In der Motivierung der Emigration liegt bekanntlich die grösste Schwachstelle von *Der verlorene Sohn*. Die Überblendung von den Dolomiten auf die Wolkenkratzer Manhattans als bildliches «Übereinanderlegen von Heimat und Fremde» mag ein effektvoller Einfall sein (Rapp 1997, 204). Trenker drückt sich aber damit vor der Inszenierung von Abschiedsszenen und der Reflektion psychischer und familiärer Konsequenzen, die Probst, weniger effektvoll zwar, mit dem Zusammenbrechen der Mutter beim Fortgehen ihres Sohnes inszeniert. Dasselbe gilt für die Heimkehr: Trenker greift wiederum zur Überblendung, wo Probst seine Hauptfigur auf einen langen Fussmarsch schickt. Zudem ist Stephans Motivation im Gegensatz zu Tonios nachvollziehbar: Er hat genug von den Vorhaltungen, Einschränkungen und Pflichten und will sein eigenes Leben in die Hand nehmen. Aber er verlässt die Heimat als Geächteter, als Verlierer, und kehrt auch als solcher zurück. Kein Vergleich also zu Trenkers Held, der in der Fremde trotz anfänglicher Schwierigkeiten in die höchsten Kreise der Gesellschaft aufsteigt und aus freiem Entschluss als unbestrittener Sieger heimkehrt (Abb. 68).

Abb. 68 *Der verlorene Sohn:* Heimkehr als Sieger.

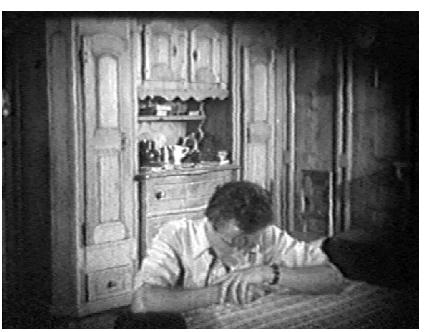


Abb. 69 *Bergführer Lorenz:* Heimkehr als Verlierer.

Probst erzählt Trenkers Erfolgsstory mit umgekehrten Vorzeichen: Stephan ist Verlierer auf der ganzen Linie, was in seiner Haltung, seiner Gestik und seinem Blick zum Ausdruck kommt (Abb. 69). Von der erwähnten «Selbstbeweihräucherung des Alpinisten als des virilen Mannes», die

47 Diese Dialogzeile fehlt in der überlieferten Version ebenso wie die darauf folgende Antwort der Mutter: «Jean-Pierre! Ce n'est pas une raison pour quitter les tiens, la maison et la vallée où tu as grandi!»

Schlappner dem Film vorwirft (1987a, 46), keine Spur. Nichts ist bei ihm zu sehen vom unwiderstehlichen Elan, mit dem Trenker Tonio verkörpert, von seiner jovial-überlegenen Ausstrahlung. Während *Der verlorene Sohn* eine optimistische Grundstimmung vermittelt, ist *Bergführer Lorenz* verhaltener, düsterer und trotz Happy End tragischer. Probsts Film ist nur dann ein flammendes Bekenntnis zur Heimat, in der alles besser ist, wie Trenker mit seinem orgiastischen, an völkische Rituale gemahnenden «Schlussbouquet» des Rauhnacht-Spektakels suggeriert,[48] wenn man sich strikt an das erzwungene Happy End hält. Das verlangt allerdings die Bereitschaft, vorher gesetzte Signale zu übersehen und sich mit einer Scheinlösung und falscher Harmonie zufrieden zu geben.

Scheinlösung und falsche Harmonie deshalb, weil es dem Film nicht wirklich gelingt, die Wünsche und Gefühle des Protagonisten mit den Anforderungen der damaligen Gesellschaft in befriedigender Weise in Einklang zu bringen, wie es der Grundmechanismus wirksamer Ideologie im Film verlangen würde (Lowry 1991, 238). Die von Stephen Lowry anhand von Spielfilmen des Nationalsozialismus entwickelte Theorie kann uns helfen, diesen Mangel dingfest zu machen. Lowry geht davon aus, dass Ideologie, will sie wirksam sein, nicht «nur in bestimmten politischen Inhalten besteht», sondern vielmehr bereits vorhandene Wünsche, Phantasien, Gedanken und Gefühle anspricht. Diese utopischen Impulse müssen im Verlauf des Films ideologisch umgearbeitet und in gesellschaftlich sanktionierte Bahnen gelenkt werden (ebd., 1 f). Ideologie wirkt dann erfolgreich, wenn das utopische Potenzial so neutralisiert wird, dass die Figuren – und mit ihnen die Zuschauer – persönliche Wünsche, Träume und Gefühle zugunsten gesellschaftlicher Konventionen unbewusst eindämmen oder freiwillig auf sie verzichten.

Das eigentliche Problem von *Bergführer Lorenz* liegt nun darin, dass er das utopische Potenzial nicht glaubwürdig zu neutralisieren vermag. Der Wurm steckt in der Problemlösungsstrategie. Der Film beginnt ideologisch wirksam damit, die persönlichen Bedürfnisse des Protagonisten nach Selbständigkeit, Unabhängigkeit und freier Lebensgestaltung anzusprechen. Das sind die utopischen Wünsche, die auf die eine oder andere Weise in gesellschaftlich verträgliche oder – noch besser – in erwünschte Strukturen zurückgebunden werden müssen. *Bergführer Lorenz* tut dies unvermittelt, indem sich Stephans Rebellion mit den Enttäuschungen in der Stadt plötzlich in Luft auflöst und der Reue weicht. Der Film vermag

48 Zur Inszenierung der Rauhnacht im Vergleich zu Richard Billingers gleichnamigem Theaterstück aus dem Jahr 1931 siehe Rentschler 1996, 89-90 sowie Rapp 1997, 210-212.

diesen Gesinnungswandel nicht nachvollziehbar darzustellen, sondern versucht, das vorschnelle Abwürgen des utopischen Potenzials mit dem Auftritt eines neuen Wunsches, dem der Reintegration in die Dorfgemeinschaft, zu überdecken. Doch das neue Ansinnen der Hauptfigur ist blosses Ablenkungsmanöver, das dem anfänglich utopischen Ziel diametral entgegensteht, ein konstruiertes Scheinproblem zudem, das ohne die geringsten ideologischen Einwände zu lösen und in sanktionierte Bahnen zu lenken ist. Was Stephan so plötzlich nach Hause zieht, ist das, was ihn vormals wegtrieb: die Einbindung des Individuums in die gesellschaftlichen Konventionen. Sieht der Protagonist, solange er sich in der Heimat aufhält, nur die Nachteile dieser Integration, so erkennt er in der Fremde ihre Vorteile. Dies ist der «Lernprozess», den die Hauptfigur durchzumachen vorgibt.

Für dieses Scheinproblem bietet uns *Bergführer Lorenz* mit dem Happy End eine voraussehbare Lösung. Der Schluss wirkt nicht deshalb scheinheilig, weil der eigentliche ideologische Verhandlungsgegenstand, der Traum vom Ausbruch aus den tradierten Konventionen, im Verlauf des Films auf der Strecke bleibt. Das muss er teilweise sogar, damit der ideologische Grundmechanismus funktioniert. Falsch wirkt das Ende vielmehr, weil die Problemlösung zu durchsichtig und die Eindämmung des utopischen Potenzials durch simple Umkehrung zu billig ist, als dass die Zuschauer sich in der Sympathie für den Protagonisten und in der Problematisierung seiner Wünsche ernst genommen fühlen könnten. Was *Bergführer Lorenz* ideologisch leistet, ist das Propagieren eines den gesellschaftlichen Status quo sichernden und stärkenden Verhaltens, das auf moralischen und religiösen Werten wie Tradition, Heimatverbundenheit und Gottesfürchtigkeit aufbaut. Wichtiger noch scheint mir aber die Feststellung, wie er diese konservativen Grundsätze propagiert: ideologisch zu wenig subtil, um tatsächlich vorhandene Wünsche im Publikum wirksam zu verhandeln, will heissen in jene Bahnen zu lenken, die der Film als Lösung präsentiert. Es ist zu vermuten, dass *Bergführer Lorenz* bei seiner Lancierung 1943 niemanden beeinflusst hat, der andere als die im Film vertretenen Werte hochhielt. Er mag aber jene in ihrer Gesinnung bestärkt haben, die von vornherein dieselbe Haltung einnahmen. Ob diese filmanalytisch gewonnene Einschätzung mit der Evaluation der zeitgenössischen Rezeption von *Bergführer Lorenz* übereinstimmt, wird sich in Kapitel 5.2 zeigen.

Bezug zur historischen Realität

Nach dem Exkurs zu ideologischer Strategie und Wirkung gilt es auf eine weitere Spezifik von *Bergführer Lorenz* zurückzukommen, die sich am Vergleich mit Trenkers *Der verlorene Sohn* festmachen lässt. Wie bereits dargestellt, ist Heimat bei Probst keine heile Welt, sondern ein in persönlicher und wirtschaftlicher Hinsicht problematischer Raum. Man darf nicht vergessen, dass die beiden Filme in verschiedenen zeitlichen und politischen Kontexten entstanden sind – der eine während der Konsolidierungsphase des Nationalsozialismus in Deutschland, der andere während des Zweiten Weltkriegs im Schweizer Klima der Geistigen Landesverteidigung. Vor diesem Hintergrund verdient die explizite und implizite Thematisierung der ökonomischen Lage, die *Bergführer Lorenz* als spezifisches, bei Trenker in der Heimat ausgeblendetes Element integriert, besondere Beachtung. Harte Lebensbedingungen, zermürbende Arbeit auf dem Feld und unberechenbares Klima sind ständige Begleiter und lassen die heimatliche Idylle, die *Der verlorene Sohn* konstruiert, platzen. Das Ansprechen der wirtschaftlichen Not, die während des Zweiten Weltkriegs weite Teile der Schweizer Bevölkerung und die Bergbewohner im Besonderen zu spüren bekommen, ist nicht nur im Vergleich zu Trenkers Film bemerkenswert,[49] sondern auch im Hinblick auf die zeitgenössischen Schweizer Produktionen.

Die filmische Wirklichkeit der Geistigen Landesverteidigung charakterisiert Wider als «realitätsfern, unaktuell, harmonisch, idyllisch, nicht auf Problembewusstsein, sondern ganz auf Konfliktlösung, auf Happy-End ausgerichtet» (1981, 180).[50] Was die Konfliktlösung angeht, trifft die Behauptung im Allgemeinen wie auch in Probsts Fall zu. Doch so realitätsfern und unaktuell, wie Wider postuliert, sind die Filme nicht. Man denke nur an die eingangs erwähnten *Das Menschlein Matthias*, *Wilder Urlaub* oder *Matura-Reise*, die explizit oder implizit zeitgenössische Probleme aufgreifen oder Wünsche ansprechen. In Sachen Aktualität und Realitätsbezug präsentiert sich auch *Bergführer Lorenz* ambivalent: Die weitgehend ahistorische explizite Ebene ist durchwirkt mit impliziten wirtschaftlichen und sozialen Bezügen zur damaligen Realität, die möglicherweise unbeabsichtigt zum Vorschein kommen. Ohne der Ge-

49 Anders als Probst benutzt Trenker wirtschaftliche Aspekte, um die Überlegenheit der Heimat gegenüber der Fremde herauszustreichen. Arbeit und gesunde Lebensgrundlage sind in der Heimat nur eine «Frage des Könnens und Wollens». In der Grossstadt hingegen verhindern «undurchsichtige Vorgänge und abstrakte Parameter wie Geld und Politik» ein menschenwürdiges Dasein (Rapp 1997, 205).

50 Den Kritikpunkt der Realitätsferne formulierte bereits Gasser 1943.

fahr der Überinterpretation zu erliegen, darf man wohl den mit Penetranz vorgetragenen Hinweis auf das Fehlen des Vaters, des Ernährers der Familie, auf die Situation während des Zweiten Weltkriegs beziehen, als die Männer in den Aktivdienst zogen und den Frauen Haus und Hof und die Verantwortung für den Familienunterhalt überliessen.

Ob explizit erwähnt oder implizit angedeutet, ist die Finanzknappheit ein Thema, das Heimat und Fremde gleichermassen durchdringt und *Bergführer Lorenz* leitmotivisch prägt. Unter diesem Aspekt werden die Grenzen zwischen Stadt und Land verwischt und die Polarisierung, wie sie Trenker stark pflegt, unterlaufen. Betrachten wir als Beispiel die Inszenierung von Geld, die im Vergleich zu den zeitgenössischen Schweizer Produktionen Seltenheitswert besitzt. *Bergführer Lorenz* zeigt nicht nur, dass man an der Kinokasse für drei Karten 9.90 Franken zu bezahlen hat, sondern lässt eine Grossaufnahme des Geldbeutels folgen, aus dem Stephan umständlich Münzen herausklaubt. Damit wird der Stellenwert der Aktion visuell unmissverständlich unterstrichen (Abb. 70). Ebendiese Grossaufnahme in eine Reihe mit Porträts von Personen aus dem nächsten privaten Umfeld zu stellen, wie es bei Stephans Alptraum geschieht,[51] ist ebenso aussergewöhnlich wie ein Bergführer, der inmitten der Bergwelt seinen profanen Führerlohn entgegennimmt. Im klassischen deutschen Bergfilm ist eine solche Szene undenkbar, weil dort nicht wirtschaftliche Aspekte, sondern sportliche Leistung und Naturerfahrung im Vordergrund stehen. In der Schweizer Filmhistorie erobert das Geld «in seiner konkreten Erscheinungsform als Münze und Nötli» erst im Kleinbürgerfilm ab Mitte der Fünfzigerjahre als genretypisches Inhaltsmoment die Leinwand (Wider 1981, 466).

Abb. 70 Stephans Geldbeutel.

Bergführer Lorenz aufgrund seines Umgangs mit Geld als Vorläufer des Kleinbürgerfilms zu bezeichnen wäre jedoch verfehlt. Denn während es dort «als gleissender Fetisch» konfliktauslösendes Moment ist (ebd., 467), erscheint das Geld in *Bergführer Lorenz* als lebensnotwendiges Mittel, als geschaffener Wert, der neben der psychologischen Motivation der Hauptfigur auch der Milieuförderung, das heisst der Illustration der ärmlichen Verhältnisse im Bergdorf wie in der Stadt dient. Zürich steht denn auch nicht als Chiffre für die in *Der verlorene Sohn* verpönte Moder-

51 Die Einstellung fehlt in der Version D-CH.

ne und wird weit weniger negativ gezeichnet, als es der in der Geschichte angelegte Antagonismus vermuten liesse. Wohl ist die Heimat dem Gegenmilieu zum Teil feindlich gesinnt. Die Mutter Lorenz beispielsweise taxiert die Fremden, unter denen sie weibliche Touristen versteht, die sich an einheimische Bergführer heranmachen, als «Verhängnis». Die Stadt aber ist kein Sündenpfuhl: Weder Kino- noch Nachtklubbesuch werden als lasterhaft und moralisch unstatthaft verdammt, sondern als selbstverständliche Bedürfnisse geschildert, die das Budget eines erwerbslosen Berglers leider sprengen.

Bergführer Lorenz erzählt nicht von Sittenverrohung, Vereinzelung und Gewalt, sondern von hohen Lebenskosten, Geldknappheit und Arbeitslosigkeit – von Problemen also, die vor dem zeitgenössischen Hintergrund virulent sind. Selbst wenn es sich dabei bloss um ein beiläufiges, unterschwelliges Antippen, um ein Abrufen eines damals sensiblen Themenkomplexes, nicht aber um eine durchdringende Analyse von Ursache und Wirkung bestimmter Phänomene wie Arbeitslosigkeit oder Landflucht handelt, so darf man *Bergführer Lorenz* eine gewisse Aktualität nicht absprechen.[52] Hinsichtlich seiner Verortung führt uns dieser zeitgenössische Bezug zu folgendem Ergebnis: Ursprung im Bergfilm, Neigung zum Heimatfilm, Verankerung im zeitgenössischen Produktionsumfeld, sprich in der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs.

Ikonografie der Berge

Bergführer Lorenz ist in einem weiteren Bereich mit der Schweiz verbunden und in diesem Sinn als nationalspezifisch zu betrachten. Die Rede ist von der politischen Ikonografie der Berge, das heisst von ihrem über die begriffliche Repräsentation hinausgehenden Symbolgehalt, der in der Schweiz eine entscheidende staatslegitimierende und damit politische Rolle spielt.[53] Die Gebirgs-Ikonografie ist einer der Grundbausteine zur Konstruktion eidgenössischer Identität. Der Begriff «Konstruktion» verweist darauf, dass es sich bei nationaler Identität nicht um naturhaft Ge-

52 Dasselbe gilt übrigens für *Der verlorene Sohn*, der die amerikanische Depression diegetisch einbindet. Rentschler macht darüber hinaus darauf aufmerksam, wie das von Trenker gezeichnete Feindbild Amerika zur Projektionsfläche für deutsche Ängste wird. Der Film zeige «zweifellos unbeabsichtigt», wie die zwei verschiedenen Welten in der deutschen Psyche kondensieren: «The other becomes something of a double. Indeed, one might even say: the other is a soul brother» (1996, 89). Trotz ahistorischer, vordergründig zeitloser Darstellung der Heimat erzählt *Der verlorene Sohn* mehr von Deutschland Mitte der Dreissigerjahre, als es auf den ersten Blick scheint.

53 Zur politischen Funktion von Ikonografie siehe Ellenius 1998.

Abb. 71 Plakat zur Eröffnung des Landesmuseums 1898 (*Tages-Anzeiger*, 19.11.1999).

wachsenes, sondern um eine Vorstellung handelt, die durch das Konstruieren von «Sinn-Bildern für die Mitglieder von national erfassten Gesellschaften identitätsstiftend» wirkt (Marchal/Mattioli 1992, 12). Diese Sinn-Bilder sind «erfundene Bilder der Selbstrepräsentation», mentale Konstruktionen also, die «nicht notwendigerweise mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmen müssen, immer aber kontext- und zeitgebunden» auftreten (ebd., 13).

Konstitutiv für die nationale Identität der Schweiz sind zwei Motivkreise: die Alpen und die Geschichte. Diese Komposition aus Bergen und Alten Eidgenossen – eine Kombination von Raum und Zeit, von Topografie und Historie – bezeichnet Guy P. Marchal als ein Produkt des 18. Jahrhunderts (1992, 42). Aber erst im ausgehenden 19. Jahrhundert werden den überkommenen Traditionen völlig neue, nationale Werte zugesprochen, wird die «vermeintlich seit dem Mittelalter bestehende ‹Nation Schweiz›» zur Stärkung des 1848 gegründeten, noch jungen Bundesstaates «erfunden» (Marchal/Mattioli 1992, 14).

Ein anschauliches Beispiel für die Kombination der beiden Eckpfeiler nationaler Identität liefert das Plakat zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 1898: Wilhelm Tell als sagenhafte Heldenfigur aus dem Fundus alteidgenössischer Geschichte, der vom erhöhten Standpunkt im felsigen Gebirge auf das Museum herunterblickt (Abb. 71). Hochkonjunktur erlebt die Besinnung auf nationale Identität gemäss Hansjörg Siegenthaler jeweils im Kontext einer Modernisierungskrise oder in Zeiten äusserer Bedrohung, wie dies vor und während des Zweiten Weltkriegs der Fall ist (1992, 26). Das Anlehnungsbedürfnis an die Alpen hängt mit der Vorstellung zusammen, dass sie fernab jeden menschlichen, technischen oder industriellen Eingriffs eine his-

torisch gewachsene Grösse bilden, «auf die man in Krisenzeiten ‹hindriftet›» (Kreis 1992, 179).[54]

Abb. 72 Werbung mit dem Berg: TOBLERONE ®. Emailschild von Emil Cardinaux, um 1920, in Farbe (Copyrights und registrierte Marken im Namen der KRAFT FOODS-Gruppe).

Obwohl die Schweiz nicht der einzige Alpenstaat war und ist, kommt es nirgends sonst zu einer «dermassen wirksamen Kombination von Geschichte und Alpen» (Marchal 1992, 44). Im Vergleich dazu ist die Topografie in Deutschland zu vielfältig, als dass eine bestimmte Landschaftsform die gesamte Nation repräsentieren könnte. In Österreich funktionieren die Alpen zwar ebenfalls als ein «Gefäss nationaler Identität», wie Verena Winiwarter in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 28./29. April 2001 schreibt. Weshalb aber das Aufhängen der nationalen Identität an den Bergen in der Schweiz noch besser funktioniert als im östlichen Nachbarland, erklärt sie damit, dass die Schweiz in eigener wie in fremder Wahrnehmung ein Alpenland sei, die Alpen den Vier-Kulturen-Staat zusammenhalten und die alpinen Kantone «das Schweizerischste an der Schweiz» seien. Selbst wenn Jean-François Bergier den Sonderfall Schweiz eher bezweifelt, so geht auch er von einem «Sonderfall Alpen» aus: «précisément dans la multiplicité des *Identitätsvorstellungen* auxquelles la montagne s'est prêtée si genereusement» (1992, 64). Die Vielfalt der an die Berge geknüpften Identitätsvorstellungen ergibt sich aus immer neuen Bedeutungszuschreibungen. Die Ausdehnung des Symbolgehalts geht von moralischen Werten wie Natürlichkeit, Einfachheit, Bodenständigkeit, Reinheit und Tradition über militärstrategische Bedürfnisse wie Wehrwille und Wehrhaftigkeit – man denke an das Réduit[55] – bis hin zu politischen Grundsätzen wie Stabilität, Freiheit und Demokratie. Mit der religiösen Überformung holt sich die Ikonografie schliesslich den die mentale Konstruktion legitimierenden göttlichen Segen.

54 Zur Geschichte der Alpen aus kulturhistorischer Sicht siehe Aurel 1990 sowie Stremlow 1998, der die grossen gesellschaftlichen Alpenbilder des deutschsprachigen Raums von 1700 bis in die Gegenwart untersucht.

55 Zum Réduit, der militärischen Rückzugs-Strategie, das dicht bevölkerte Mittelland bei einem Angriff aufzugeben und die Schweiz von der «Alpenfestung» aus zu verteidigen, siehe Schaufelberger 1992.

Wenn nun der Schweizer Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Plan tritt und Berge auf Zelluloid bannt, so bewegt er sich auf einem ikonografisch vordefinierten Feld von Texten und Bildern, die längst von der Literatur, Malerei und Bildhauerei und insbesondere von der Populärkultur mit einer Vielfalt von Plakaten, Kalenderblättern, Postkarten, Briefmarken und Banknoten verbreitet wurden. Auch die Werbung bedient sich seit langem dieser Ikonografie (Abb. 72).[56] Es erstaunt daher nicht, dass der Film auf der bereits bestehenden Gebirgs-Ikonografie aufbaut und die gesamte symbolische und ideologische Bandbreite je nach Bedarf reflektiert:

> [L]a montagne représente à l'écran non seulement des valeurs morales – droiture, pureté, respect des engagements et des traditions, obéissance aux anciens, etc. –, mais aussi des valeurs politiques – démocratie, liberté individuelle, solidarité communautaire, engagement personnel, etc. (Pithon 1992, 225)

Der Film erfindet die Ikonografie der Berge also weder neu noch überhaupt, sondern transportiert und kommuniziert sie lediglich in einem neuen Medium, das, potenziell wirksam wie keines zuvor, ein grösseres Publikum denn je erreichen kann. Daher spielt das Kino in der Vermittlung und Bestätigung der vorkonstruierten nationalen Identität eine wichtige Rolle, deren staatstragende Bedeutung in Krisenzeiten wie dem Zweiten Weltkrieg zusätzlich wächst. Berge im Schweizer Film waren und sind mit einer gewaltigen ikonografischen Hypothek belastet; einer Hypothek, die er den Konstruktionen in den Köpfen der Zuschauer schuldet. Das heisst, dass die Berge im Zug der Rezeption mit Bedeutung aufgeladen werden, selbst wenn diese nicht so explizit visualisiert wird, wie es beispielsweise in *Füsilier Wipf* mit der Postierung bewaffneter Soldaten im Gebirge als Symbol für Wehrhaftigkeit der Fall ist. Der ikonografische Ballast der Berge wird im Schweizer Film immer mittransportiert. Ihn abzuwerfen verlangt daher auch heute noch nach aussergewöhnlichen Massnahmen, nach expliziten Signalen. In der aktualisierten *Heidi*-Verfilmung von Markus Imboden (2001) ist es der konsequente Verzicht auf Postkartenwetter im Gebirge, in Fredi M. Murers *Höhenfeuer* (1985) und *Vollmond* (1998) die Weigerung, Berggipfel zu zeigen.[57]

56 Zur kommerziellen Verwertung des Gebirges in der Werbung siehe Bozonnet 1996 .

57 Einen Raddampfer mit einer Schweizer Fahne auf dem Vierwaldstättersee empfindet Murer als «Riesenproblem» (Kummer 1998, 19), das er in *Vollmond* durch ein ohrenbetäubend schrilles, den idyllischen Raum erschütterndes Tuten des Schiffs löst. Die jüngere Generation von Regisseuren hat ein deutlich entspannteres Verhältnis zu den

Solche Signale sucht man in *Bergführer Lorenz* natürlich vergeblich, sind sie doch ein Charakteristikum des neuen Schweizer Films ab 1960, als man sich bewusst an die Dekonstruktion nationaler Klischeebilder macht.[58] Probst bewegt sich vielmehr im vorbestellten Feld der politischen Ikonografie, symbolisiert mit dem Gebirgsraum einen Ort der Tradition, Heimat und Verwurzelung und überformt ihn religiös. Das Sujet, mit dem 1943/44 für *Bergführer Lorenz* geworben wird (siehe Kapitel 5.1), ähnelt dem Plakat zur Eröffnung des Landesmuseums in Bildgestaltung und Inszenierung des Bergs frappant und verdeutlicht damit, wie sich der Film ikonografisch nahtlos in den damaligen nationalen Identitätsdiskurs einfügt (Abb. 73). Ohne besonders aufdringlich oder raffiniert vorgehen zu müssen, präsentiert Probst mit dem Gebirge eine Chiffre, die beim zeitgenössischen Publikum im Kontext der nationalen Selbstbesinnung einen ganzen Komplex von Assoziationen abruft.

Abb. 73 *Bergführer Lorenz:* Plakat- und Inseratesujet.

Das spezifisch Schweizerische an *Bergführer Lorenz* liegt daher nicht nur im Film selbst, sondern mindestens so sehr im nationalen Kontext, in dem er entsteht und rezipiert wird. Darin unterscheidet er sich vom deutschen Bergfilm, der auf einem anderen zeitlichen und ideologischen Boden wächst. Deshalb ist es aus zeitgenössischer Schweizer Sicht auch keineswegs stossend oder gar verdächtig, dass sich Probst mitten im Krieg an einem spezifisch deutschen Genre orientiert. Einerseits dürfte der klassische Bergfilm mehr als unterhaltendes Produkt der Populärkultur denn als Vorbote nationalsozialistischer Propaganda rezipiert worden sein, und andererseits klinkt sich *Bergführer Lorenz* mit der Präsentation längst etablierter ikonografischer Stereotypen in einen zweifellos nationalen Diskurs ein.

Bergen und wagt sie mittlerweile wieder zur Emotionalisierung einzusetzen. Siehe dazu Zimmermann 2002a.

58 Siehe dazu u. a. Jehle 1983 und Tortajada 2001.

Das schliesst aber keineswegs aus, dass das landschaftliche Thema nicht auch in Deutschland politisch verstanden werden kann, wie Rapp betont (1997, 19). Das Gebirge bietet sich im deutschen Bergfilm als Metapher für eine elitäre Haltung an. Die insbesondere von Fanck betriebene Ikonografie des Heroismus und der Selbstaufgabe eignet sich sehr wohl zur nationalen Selbstdarstellung. Im Gegensatz dazu tendiert die politische Ikonografie der Berge im Schweizer Film mit dem Akzent auf Freiheit, Unabhängigkeit und Demokratie ideologisch in eine andere Richtung. Zudem spielt sie eine weit bestimmendere, grundlegendere Rolle, weil eben die Alpen – zusammen mit der Geschichte – das Fundament bilden, auf dem die nationale Identität aufbaut.

Die Verortung der französischen Fassung von *Bergführer Lorenz* im deutschen Bergfilm hat Parallelen und Unterschiede aufgezeigt. Probsts Film in seiner Differenz wahrzunehmen verlangt in einem nächsten Schritt, den Ursachen dieser Differenz nachzugehen und zu fragen, weshalb er so geworden ist, wie er bei der Uraufführung war. Aufschluss darüber kann eine Aufarbeitung der Produktionshintergründe geben, die im nächsten Kapitel im Zentrum stehen. Welche Voraussetzungen und Erfahrungen bringt der Produzent mit, wo findet er seinen Stoff, wo den Stab und die Schauspieler, gibt es Interventionen von politischer Seite, Einschränkungen aufgrund finanzieller Überlegungen? Die Produktionsgeschichte liefert über den Einzelfall hinaus Einsichten in die strukturellen Bedingungen der Schweizer Filmproduktion der frühen Vierzigerjahre. Die daran anschliessende Untersuchung der zeitgenössischen Reaktion von Publikum, Presse und Politik auf Probsts Film (Kapitel 5) rollt das Feld von der anderen Seite auf und veranschaulicht das damalige Rezeptionsverhalten genauso wie die Ansprüche und Erwartungen, die an die einheimische Filmproduktion im Kontext des Zweiten Weltkriegs gestellt werden.

4 Produktionsgeschichte von *Bergführer Lorenz*

4.1 Eduard Probst und die Probst Film AG

Eduard Probst wird am 29. Juli 1906 als einziges Kind des Basler Architekten Eugen Probst geboren (Abb. 74).[1] Nach Abschluss der Gewerbeschulen in Zürich und Basel kommt Probst zum ersten Mal in Kontakt mit dem Film, als er für die Sunshine-Film Inc. als Hilfsaufnahmeleiter bei *Die Entstehung der Eidgenossenschaft* (Emil Harder, CH/USA 1924) und für die UFA Berlin als Aufnahmeleiter von *O Schweizerland, mein Heimatland!/Heil dir Helvetia* (Walther Zürn, D/CH 1924) tätig ist.[2] Die vorhandenen Quellen geben keinen Aufschluss, wie Probst zu diesen Engagements gelangt. Möglich, dass er durch die Kontakte seines Vaters, der bei *Die Entstehung der Eidgenossenschaft* für Bauten, Kostüme und Requisiten zuständig ist (Dumont 1987, 85), in deutsche Filmkreise eingeführt wird. Es folgt ein Architekturstudium an der ETH Zürich und die Übernahme der Bauleitung verschiedener Aufträge seines Vaters. «Erneut brachen aber seine ureigensten Impulse zum freien, künstlerischen Schaffen durch», wie das *Biographische Lexikon verstorbener Schweizer* zu berichten weiss (1975, 189).[3] Und weiter:

> Ein Engagement bei der Terra Berlin kam seinen Eignungen und Begabungen viel näher als die rein sachliche Arbeit eines Baumeisters. Unter seiner Aufnahmeleitung und künstlerischer Beratung entstanden in den Jahren 1933-36 die markanten, hervorstechenden Streifen *Wilhelm Tell*, *Zu Strassburg auf der Schanz* und *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*. (*Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer* 1975, 189)

1 Die Angaben stammen aus Dumont 1987, 340 sowie aus *Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer* 1975, 189.

2 In der von Probst verfassten Liste der Filme, «an denen ich mitgearbeitet oder in eigener Produktion hergestellt habe», ist der Film unter dem Titel *Oh mein Heimatland* aufgeführt (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*) (Abb. 75).

3 Für die Einträge im Lexikon zeichnen Verwandte oder Freunde der Verstorbenen verantwortlich, was den mitunter pathetischen Ton erklärt. Da die Autoren nicht namentlich erwähnt sind, lässt sich nur vermuten, dass Probsts Ehefrau Edith Probst-Egli die Verfasserin ist.

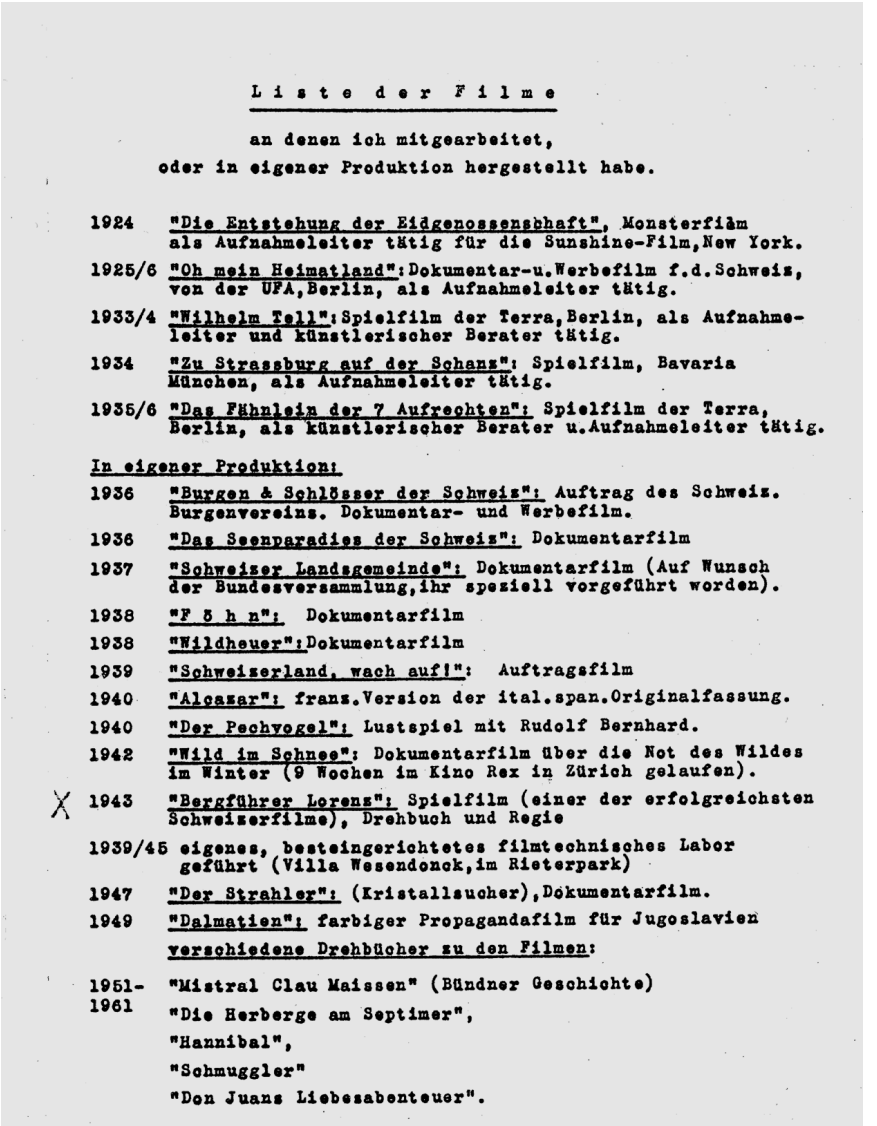
Abb. 74 Eduard Probst (*Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer* 1975, 189).

Näheres zu den Hintergründen und der Art seiner Beteiligung an den umstrittenen, nationalsozialistisch gefärbten Terra-Filmen *Wilhelm Tell* (Heinz Paul, D/CH 1933/34) und *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (Frank Wysbar, D/CH 1934) ist nicht in Erfahrung zu bringen.[4] Jedenfalls wendet sich Probst noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs der Herstellung eigener kurzer Dokumentarfilme zu. *Burgen und Schlösser in der Schweiz* (1936), *Die Schweizer Landsgemeinde* (1938)[5] und *Wildheuer* (1938) entstehen unter der Ägide der von der Gruppe Iklé/Scotoni lancierten «Schweizerischen Filmzentrale» (Dumont 1987, 340). Auf *Das Seenparadies der Schweiz* (1936) folgen weitere Kurzbeiträge, die entweder Naturphänomene und -schönheiten oder politische Bräuche dokumentieren: *Föhn* (1938/39), *Strahler/Die Bergkristallsucher* (1941), *Die Gemeinde als Staat* (1942) und *Wild im Schnee/Le grenier des neiges* (1942/43), der gemäss Probsts Filmliste neun Wochen im Zürcher Kino Rex läuft. Die Anmerkungen des Regisseurs sind jedoch mit Vorsicht zu geniessen. *Bergführer Lorenz* bezeichnet Probst ebenda als einen «der erfolgreichsten Schweizerfilme». Wie wir sehen werden, entspricht dies nicht der Wahrheit. In den Dokumentarbeiträgen sind Motive auszumachen, die in *Bergführer Lorenz* wieder auftauchen. So beispielsweise Bergbauern, die an Steilhängen das Heu einbringen (*Wildheuer*, *Föhn*), Bergkreuze (*Wildheuer*) und Gebirgslandschaften (*Wildheuer, Föhn, Das Seenparadies der Schweiz, Strahler/Die Bergkristallsucher*).

1938 gründet Probst zusammen mit seinem Vater die Probst Film AG und richtet am 1. April 1941 in der historischen Wesendonck-

4 Zu den zitierten Filmen und zur Terra siehe Kramer/Siegrist 1991.

5 In Probsts Liste ist der Film unter dem Titel *Schweizer Landsgemeinde* aufgeführt und auf das Jahr 1937 datiert. Wo Probsts Angaben zu Titel und Jahreszahlen von denjenigen Dumonts differieren, folge ich Dumont (1987, 340). Bei jenen Filmen, die ich in der Cinémathèque suisse visioniert habe, stammen die Daten aus dem Vorspann. Diese stimmen in den Fällen von *Die Schweizer Landsgemeinde, Das Seenparadies der Schweiz* und *Föhn* nicht mit denjenigen Dumonts überein.



L i s t e d e r F i l m e

an denen ich mitgearbeitet,
oder in eigener Produktion hergestellt habe.

1924 "Die Entstehung der Eidgenossenschaft", Monsterfilm als Aufnahmeleiter tätig für die Sunshine-Film, New York.

1925/6 "Oh mein Heimatland": Dokumentar-u. Werbefilm f.d. Schweiz, von der UFA, Berlin, als Aufnahmeleiter tätig.

1933/4 "Wilhelm Tell": Spielfilm der Terra, Berlin, als Aufnahmeleiter und künstlerischer Berater tätig.

1934 "Zu Strassburg auf der Schanz": Spielfilm, Bavaria München, als Aufnahmeleiter tätig.

1935/6 "Das Fähnlein der 7 Aufrechten": Spielfilm der Terra, Berlin, als künstlerischer Berater u. Aufnahmeleiter tätig.

In eigener Produktion:

1936 "Burgen & Schlösser der Schweiz": Auftrag des Schweiz. Burgenvereins. Dokumentar- und Werbefilm.

1936 "Das Seenparadies der Schweiz": Dokumentarfilm

1937 "Schweizer Landsgemeinde": Dokumentarfilm (Auf Wunsch der Bundesversammlung, ihr speziell vorgeführt worden).

1938 "F ä h n": Dokumentarfilm

1938 "Wildheuer": Dokumentarfilm

1939 "Schweizerland, wach auf!": Auftragsfilm

1940 "Alcazar": franz. Version der ital. span. Originalfassung.

1940 "Der Pechvogel": Lustspiel mit Rudolf Bernhard.

1942 "Wild im Schnee": Dokumentarfilm über die Not des Wildes im Winter (9 Wochen im Kino Rex in Zürich gelaufen).

X 1943 "Bergführer Lorenz": Spielfilm (einer der erfolgreichsten Schweizerfilme), Drehbuch und Regie

1939/45 eigenes, besteingerichtetes filmtechnisches Labor geführt (Villa Wesendonck, im Rieterpark)

1947 "Der Strahler": (Kristallsucher), Dokumentarfilm.

1949 "Dalmatien": farbiger Propagandafilm für Jugoslavien

verschiedene Drehbücher zu den Filmen:

1951-1961 "Mistral Clau Maissen" (Bündner Geschichte)
"Die Herberge am Septimer",
"Hannibal",
"Schmuggler"
"Don Juans Liebesabenteuer".

Abb. 75 Liste der Filme von Eduard Probst (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

Wagner-Villa an der Gablerstrasse 15 in Zürich Büro, Labor und Trickateliers ein (Dumont 1987, 340).[6] Mit Laborarbeiten und der Vermietung

6 Der Briefkopf der Firma ist mit dem Zusatz «Filmproduktion und Filmtechnisches Laboratorium. Entwickeln und Kopieren» versehen (Bundesarchiv E 4450 5815 B).

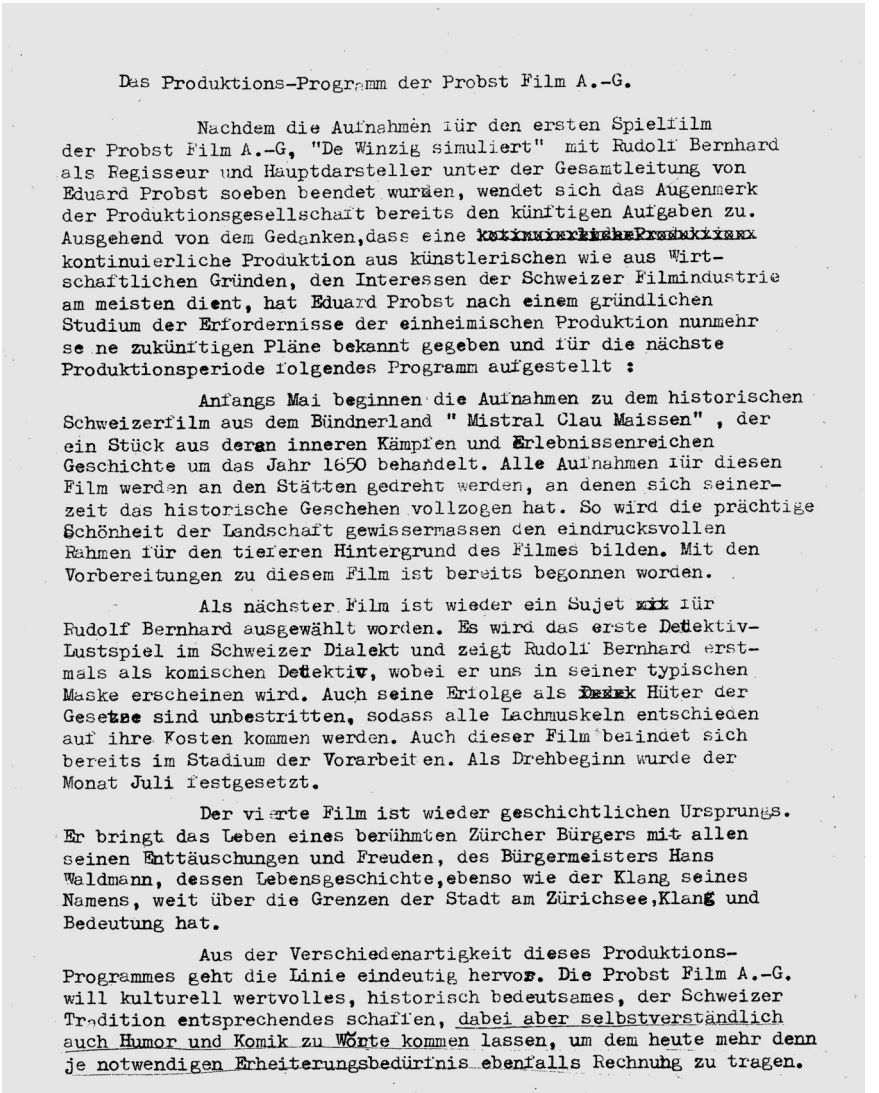
der Schneidetische hält sich die Firma über Wasser. Aber «mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gingen die Aufträge zwangsläufig zurück, und Eduard Probst fand somit Zeit, sich noch vermehrt Eigenproduktionen zu widmen» (*Biographisches Lexikon* 1975, 189).

Der erste Langspielfilm, den Probst produziert und bei dem er auch am Drehbuch mitschreibt, ist *De Winzig simuliert/Der Pechvogel* (1942); ein Vehikel für Rudolf Bernhard, den damals beliebtesten Komiker auf dem Platz Zürich. Der Theaterschauspieler übernimmt selber die Regie, begräbt aber nach verheerender Kritik «weise alle weiteren Regieambitionen» (Dumont 1987, 340). Der Film gilt heute als verschollen.

Noch vor dem finanziellen Flop von *De Winzig simuliert* verfasst Probst ein erstes Konzept zu *Mob 39/Gränzbsetzig 39/D'Rössliwirtin, eusere Soldate-Muetter* (Arthur Porchet, 1939/40), das dann jedoch verworfen wird (ders. 1987, 254 f). Aeppli weist den Film als erste Produktion der Probst Film AG und Probst als Regisseur aus (1981, 290/333 f). Dies ist jedoch eher unwahrscheinlich, da Probst den Film auf seiner Liste nicht erwähnt. Die Überprüfung der tatsächlichen Autorenschaft wird dadurch erschwert, dass auch *Mob 39* als verschollen gilt (Dumont, Interview 6.11.1997).

Probst lässt sich von seinen Startschwierigkeiten nicht entmutigen, sondern stellt – «nach einem gründlichen Studium der Erfordernisse der einheimischen Produktion» – die zukünftigen Projekte der Probst Film AG vor (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*) (Abb. 76). Ein äusserst optimistisches, wenn nicht gar illusorisches Programm, sind doch sämtliche Projekte historischen Inhalts schon aufgrund der aufwändigen Ausstattung finanziell nicht realisierbar. Selbst die Praesens, die mit *Die missbrauchten Liebesbriefe, Landammann Stauffacher* und *Der Schuss von der Kanzel* immerhin drei Historienfilme produziert, muss sich beispielsweise bei *Landammann Stauffacher* sehr bescheiden und, weil das Geld zur Inszenierung der Schlacht am Morgarten fehlt, auf die Vorgeschichte beschränken (Diggelmann 1966, 30). Zudem ist die Praxis der Sektion Film bei der Erteilung von Drehbewilligungen, besonders was Aufnahmen zusammenhängender Landstriche betrifft, restriktiv. Die zwei grossen Interessengebiete Probsts, Geschichte und Alpinismus, erweisen sich unter diesen Bedingungen in der filmischen Umsetzung als schwierig.

So sollte *Bergführer Lorenz* der zweite und letzte Langspielfilm der Probst Film AG werden. Dumont nennt als Grund für die Liquidation der Firma im November 1944 den «Ärger» mit *Bergführer Lorenz* (1987, 340), das *Biographische Lexikon verstorbener Schweizer* hingegen sieht die Ursache in der «Ermangelung an Fremdaufträgen» und datiert die Auflösung der Firma



Das Produktions-Programm der Probst Film A.-G.

Nachdem die Aufnahmen für den ersten Spielfilm der Probst Film A.-G, "De Winzig simuliert" mit Rudolf Bernhard als Regisseur und Hauptdarsteller unter der Gesamtleitung von Eduard Probst soeben beendet wurden, wendet sich das Augenmerk der Produktionsgesellschaft bereits den künftigen Aufgaben zu. Ausgehend von dem Gedanken, dass eine kontinuierliche Produktion aus künstlerischen wie aus Wirtschaftlichen Gründen, den Interessen der Schweizer Filmindustrie am meisten dient, hat Eduard Probst nach einem gründlichen Studium der Erfordernisse der einheimischen Produktion nunmehr se ne zukünftigen Pläne bekannt gegeben und für die nächste Produktionsperiode folgendes Programm aufgestellt :

Anfangs Mai beginnen die Aufnahmen zu dem historischen Schweizerfilm aus dem Bündnerland " Mistral Clau Maissen" , der ein Stück aus deran inneren Kämpfen und Erlebnissenreichen Geschichte um das Jahr 1650 behandelt. Alle Aufnahmen für diesen Film werden an den Stätten gedreht werden, an denen sich seinerzeit das historische Geschehen vollzogen hat. So wird die prächtige Schönheit der Landschaft gewissermassen den eindrucksvollen Rahmen für den tieferen Hintergrund des Filmes bilden. Mit den Vorbereitungen zu diesem Film ist bereits begonnen worden.

Als nächster Film ist wieder ein Sujet für Rudolf Bernhard ausgewählt worden. Es wird das erste Detektiv-Lustspiel im Schweizer Dialekt und zeigt Rudolf Bernhard erstmals als komischen Detektiv, wobei er uns in seiner typischen Maske erscheinen wird. Auch seine Erfolge als Hüter der Gesetze sind unbestritten, sodass alle Lachmuskeln entschieden auf ihre Kosten kommen werden. Auch dieser Film befindet sich bereits im Stadium der Vorarbeiten. Als Drehbeginn wurde der Monat Juli festgesetzt.

Der vierte Film ist wieder geschichtlichen Ursprungs. Er bringt das Leben eines berühmten Zürcher Bürgers mit allen seinen Enttäuschungen und Freuden, des Bürgermeisters Hans Waldmann, dessen Lebensgeschichte, ebenso wie der Klang seines Namens, weit über die Grenzen der Stadt am Zürichsee, Klang und Bedeutung hat.

Aus der Verschiedenartigkeit dieses Produktions-Programmes geht die Linie eindeutig hervor. Die Probst Film A.-G. will kulturell wertvolles, historisch bedeutsames, der Schweizer Tradition entsprechendes schaffen, dabei aber selbstverständlich auch Humor und Komik zu Worte kommen lassen, um dem heute mehr denn je notwendigen Erheiterungsbedürfnis ebenfalls Rechnung zu tragen.

Abb. 76 Produktionsprogramm der Probst Film AG (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

auf das Jahr 1945 (1975, 189), wobei das eine das andere nicht ausschliessen muss. Jedenfalls ist die Probst Film AG ein typisches Beispiel für viele Firmen, die nach der Produktion von einem oder zwei Langspielfilmen wieder schliessen müssen. Dies umso mehr, falls sie – wie Probst – kein sicheres Standbein im Auftragsfilm haben. Über ein solches verfügen meist nur Fir-

men, die sich, wie beispielsweise Conrad Arthur Schlaepfers Pro Film (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), bereits vor dem Spielfilm-Boom als Auftragsfilmer etabliert haben. Wie bereits erwähnt, werden solche Konkurse nicht bedauert, sondern als qualitative Aufwertung des Schweizer Films begrüsst, wie das folgende Zitat zeigt:

> Mais il n'y a pas lieu de regretter la disparation de l'une ou l'autre maison de production, qui n'étaient que des concurrents inutiles pour leurs collègues et n'ont fait que du tort à l'industrie cinématographique suisse. (Réd., *Ciné-Suisse*, 1.8.1944)

Unter dem Aspekt, dass «jeder Film überall als ein Repräsentant des geistigen und künstlerischen Niveaus seines Ursprungslandes» betrachtet wird, sieht es die *Schweizer Film-Zeitung* in einem Rückblick auf die Hochkonjunktur der einheimischen Filmproduktion gar als «Glück [...], dass der Zusammenbruch so rasch und gründlich erfolgt ist» (1.8.1945).

Nach Kriegsende wird Probst gemäss Dumont vom Bundesamt für Politik nach Deutschland und Spanien delegiert, um beim Wiederaufbau der Filmindustrie mitzuhelfen (1987, 340). Anschliessend wendet er sich erneut der Architektur sowie dem Reisen und der Malerei zu. Ausserdem betätigt er sich als Fotograf und veröffentlicht mehrere Bildbände, darunter *Schweizer Burgen und Schlösser*, ein Auftragswerk des Schweizerischen Burgenvereins, den sein Vater 1927 gründet und als dessen Präsident Eduard Probst über achtzehn Jahre lang amtiert (*Biographisches Lexikon* 1975, 189).

Das Kapitel Film schliesst Probst aber nie endgültig ab. Nach dem Konkurs seiner Firma dreht er mit *Der Strahler* (1947) und *Dalmatien* (1949) zwei weitere kurze Dokumentarfilme und schreibt noch in den Fünfzigerjahren zahlreiche, nie realisierte Drehbücher.[7] Eines seiner letzten Projekte, «Die Herberge der Septimer» – eine Kriminalaffäre aus dem 17. Jahrhundert mit Gustav Knuth, Robert Freitag und Fred Tanner in den Hauptrollen –, wäre 1950 beinahe zustande gekommen, scheitert aber am Budget von 330'000 Franken (Dumont 1987, 350).

Wägt man Probsts jahrelange Beschäftigung mit dem Film gegen seine Leistungen auf diesem Gebiet ab, so erscheint Dumonts Einschätzung seiner Bedeutung innerhalb des Schweizer Films gerechtfertigt:

7 Zu den unrealisierten Projekten gehören «Abenteuer im Schnee», geplant auf Ende 1943, und «Hans Waldmann», ein Film über den Zürcher Bürgermeister zur Zeit der Burgunderkriege. Folgende Drehbücher stapeln sich in der Cinémathèque suisse: «Schicksal in den Bergen» (1946), «Grenzfeuer» (1946), «Die Rache der Wahrsagerin» (1948), «Das Amazonenkorps des Marquis» (1952) und «Hannibal» (1953) (Dumont 1987, 350).

> Wenn Eduard Probst einen Platz in der Geschichte der autochthonen Produktion verdient, so hängt dies weniger mit seinen unmittelbaren Verdiensten als Produzent und Regisseur als mit einer gewissen Beständigkeit des Engagements zusammen. (Dumont 1987, 340)

Diese Konstanz rührt wohl daher, dass wir es bei Probst nicht nur mit einem Geschichtsfanatiker und ausgesprochenen Naturfreund zu tun haben, sondern mit einem grossen Filmliebhaber, einem Bewunderer des amerikanischen Stummfilms und der Bergfilme von Fanck und Trenker, wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat. Der reichhaltige Nachlass an Dokumentarfilmen, Zeitschriftensammlungen und eigenhändig angelegten Kollektionen aus der Stummfilmzeit und den Anfängen des Tonfilms, den die Cinémathèque suisse aufbewahrt, zeugt von seiner Begeisterung für das Medium, die – man kommt nicht umhin, es zu sagen – grösser war als sein Talent. Gestorben ist Eduard Probst am 8. Dezember 1970.

Im Hinblick auf das Ziel der folgenden Recherchen – die Klärung der Umstände, die zur Kürzung von *Bergführer Lorenz* geführt haben – wäre eine Befragung von Probsts Angehörigen von grossem Interesse. Aus dem verwandtschaftlichen Umfeld sind jedoch keine Informationen zu erwarten. Entgegen ersten Vermutungen sind seine im Bereich Film tätigen Namensvettern – der Berner Kinobetreiber Roland Probst und Hans Probst, Inhaber der Probst Film GmbH Ostermundigen – nicht mit dem Regisseur verwandt.[8] In Eduard Probsts Todesanzeige vom 9. Dezember 1970 in der *Neuen Zürcher Zeitung* – der Verstorbene wird darin als «Schriftsteller» bezeichnet – sind als Trauernde seine Ehefrau Edith Probst-Egli sowie deren Schwester Dora Egli aufgeführt. Diese Hinweise führen aber nicht weiter, weil Edith Probst-Egli in der Zwischenzeit ebenfalls verstorben und Dora Egli nicht auffindbar ist.[9] Eine Anfrage beim Zivilstandsamt Basel – Eduard Probst war Bürger von Basel – beendet die Suche nach Nachkommen: «Herr Probst hatte keine Kinder.»[10] Und als Einzelkind auch keine Geschwister. Damit muss die Hoffnung,

8 Telefonische Abklärungen vom 3.10.1997 und 3.12.1997.

9 Mündliche Information von Daniel Grütter, der im Rahmen seiner bei Drucklegung noch nicht publizierten Dissertation über die Forschungsgeschichte der schweizerischen Mittelalterarchäologie am Historischen Seminar der Universität Basel die Erbberechtigten von Probsts Vater Eugen in Erfahrung gebracht hat. Gemäss Grütter geht das Erbe nach dem Tod von Eduards Gattin 1973 oder 1974 an eine nicht verwandte Person in Bratislava (Telefongespräche vom 24.2.1998 und 16.6.2001). Daraus ist zu schliessen, dass keine direkten Verwandten der Familie Probst existieren.

10 Brief vom 22.12.1997.

an wertvolle Informationen aus dem direkten familiären Umfeld zu gelangen, endgültig begraben werden.

Das Fehlen von Nachkommen und Erben oder das Unwissen darüber hat noch eine andere Seite: Bis heute ist nicht geklärt, wer die Rechte an der Kinoauswertung von *Bergführer Lorenz* besitzt. Dazu Dumont in seiner Funktion als Direktor der Cinémathèque suisse:

> [M]öglicherweise liegen die Rechte bei etwaigen Nachkommen von Probst (offiziell haben wir sie jedenfalls nicht, es liegt kein Dokument dazu vor). (Dumont, E-mail vom 29.5.2001)

Entgegen Dumonts Vermutung hat sich die Lage auch nach der Aufführung des Films in Locarno vom 11. August 2001 – das Publikum reagierte übrigens sehr wohlwollend darauf – nicht geklärt. Ein Rechteanspruch ist bis jetzt nicht erhoben worden.

4.2 Produktionsgeschichte

Vorspiel

Bergführer Lorenz ist ein Lückenbüsser. Wäre es nach Probst gegangen, hätte er stattdessen das Projekt «Mistral Clau Maissen, der Bündner Rebell» verwirklicht, «einen Abenteuerfilm aus der Zeit der Bündnerkriege» des 17. Jahrhunderts (Dumont 1987, 349). Der Drehbeginn ist auf Anfang Juli 1942 im Bündnerland geplant. Auf der Besetzungsliste stehen Olga Gebhardt, Madeleine Koebel und Doris Raggenbass.[11] Die Sektion Film, Abteilung Presse und Funkspruch lehnt jedoch Probsts Gesuch um Drehbewilligung am Lukmanier aus militärstrategischen Gründen ab. In einem neuerlichen Gesuch um eine Drehbewilligung an der Klausenroute vom 28. Mai 1942 schreibt Probst:

> Wenn auch diese Möglichkeit versagt bleibt, müssten wir die Herstellung des Films verschieben. An dessen Stelle würde ein Bergfilm gedreht, dessen Aufnahmen in der Gegend des Aletsch-Gletschers, Riederalp, und in Dorfpartien bei Fiesch gemacht würden. (Probst, 28.5.1942)

Als das Gesuch zwei Tage später wiederum abgelehnt wird, entschliesst sich Probst, «Mistral Clau Maissen» zugunsten von *Bergführer Lorenz* zu-

11 Brief von Probst an die Sektion Film mit dem Gesuch für Drehbewilligungen vom 12.5.1942. Die Korrespondenz mit der Sektion Film befindet sich im Bundesarchiv in Bern, Bestand E 4450 5815 B. Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich die Quellenangaben darauf.

rückzustellen. Umso mehr, als die Sektion Film im gleichen Brief versichert, dass das «Drehen eines Bergfilmes, der sich auf Ansichten des Aletschgletschers, einiger Einzelheiten der Riederalp und einiger Dorfpartien beschränkt», bewilligt werden könne.

Die «Allgemeine Vorschrift über das Filmen bei der Truppe und von Objekten mit militärischer Bedeutung», die am 6. November 1939 in Kraft tritt und deren strikte Handhabung Probst zur Umstellung seiner Projekte zwingt, hat zur Folge, dass sich die Schauplätze der Schweizer Spielfilme während des Zweiten Weltkriegs von den Bergen hinab aufs Land oder – seltener, wie in *Fräulein Huser*, *Das Menschlein Matthias* und *Wilder Urlaub* – in die Stadt bewegen. Die Berge werden vom Militär in Beschlag genommen, da sie von strategischem Interesse sind. Zu «Objekten militärischer Bedeutung» erklärt die Armee zudem «sämtliche zusammenhängende Geländeteile» (Aeppli 1981, 82). Totalen und Kamerafahrten, die einen Eindruck der landschaftlichen Dimensionen vermittelt hätten, bilden daher in den Spielfilmen genauso wie in den Schweizer Wochenschauen «absolute Ausnahmen» (Schärer 2001, 174). Für *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* beispielsweise sind Aufnahmen in der Schöllenen zwar erlaubt; diese müssen aber in der Exportfassung wieder entfernt werden (Aeppli 1981, 82 f). Falls Berge in einheimischen Produktionen zu sehen sind, dann vorzugsweise als militärische Stützpunkte wie in *Füsilier Wipf* und *Die weisse Patrouille* (Werner Stauffacher/Rudolf Bébié, 1940) oder als nationalspezifische Vorzeigeobjekte zur Beförderung des Heimatgefühls wie in *Bider der Flieger* und *Marie-Louise*. Das Militär vereinnahmt die Berge nicht nur via Zensurmassnahmen von der Produktionsseite her, sondern reserviert sie sich auch zu einem grossen Teil über die Filminhalte und verschafft seinem Armeefilmdienst quasi das filmische Monopol am Mythos Berg.[12] In dieser Hinsicht bildet *Bergführer Lorenz* mit seinem Bergdorf als Handlungsort eine Ausnahme.

Arbeitstitel

Bis kurz vor dem Kinostart trägt *Bergführer Lorenz* den Arbeitstitel *Der Bergführer*, wie die vor der Lancierung des Films erschienenen Presseberichte zeigen. In einem ganzseitigen, vom Verleiher Monopol-Films AG unterzeichneten Inserat in *Schweizer Film Suisse* vom August 1943 taucht der definitive Titel *Bergführer Lorenz* gemäss den mir zur Verfügung stehenden Dokumenten erstmals auf. Die Titeländerung scheint aber nicht bis in alle Redaktionsstuben vorgedrungen zu sein, benutzt doch *Der*

12 Zum Armeefilmdienst siehe Forter 1944 sowie Haver 2001b, 2002, 2003c.

Sonntag in der Filmbesprechung vom 10. Oktober 1943 noch den Arbeitstitel. Über den Grund der Änderung lässt sich nur mutmassen. Die Tatsache, dass 1917 bereits ein Film von Eduard Bienz mit dem Titel *Der Bergführer*, der übrigens als frühester Schweizer Bergfilm gilt, produziert wurde, könnte eine Möglichkeit sein. Die meisten Schweizer jedoch, so Dumont im Interview, hätten um 1940 «nicht den blassesten Dunst» gehabt, dass es schon einmal einen Film mit diesem Titel gab (6.11.1997). Dumont wertet diese Gedächtnislosigkeit als typisches Zeichen dafür, dass die damaligen Filmemacher sich nicht bewusst waren, innerhalb einer Tradition zu stehen. Mitschuld daran tragen die vielen Neugründungen und Konkurse von Produktionsfirmen, die das Heranwachsen eines filmhistorischen Bewusstseins verhindern.

Noch grösser nimmt sich die Titelkonfusion bei der Version F-CH aus, wobei grundsätzlich zu erwähnen ist, dass es zu Probsts Zeit genauso üblich war wie heute, sich erst im letzten Augenblick für einen definitiven Filmtitel zu entscheiden. Als französische Arbeitstitel finden in Presseberichten wahlweise Verwendung: *Le guide* (*Ciné-Suisse*, 1.8.1942), *Le guide des montagnes* (*Ciné-Suisse*, 26.12.1942) sowie *L'orage sur l'alpe* (ganzseitiges Inserat des Verleihers in *Ciné-Suisse*, 25.12.1943). Im Anschluss an den Kinostart in Lausanne und Genf vom 28. Januar 1944 beginnt sich der jetzt gebräuchliche Titel *L'orage sur la montagne* durchzusetzen. Und dies trotz des Verwirrspiels, das Produktion und Verleih mit ihrem Flugblatt zum Kinostart treiben, indem sie das Titelblatt mit *Orage sur la montagne* überschreiben, auf der Rückseite hingegen *Orage sur l'alpe* verwenden (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Worauf *Curieux* am 17. Februar 1944 mit der neuen Variante *L'orage dans la montagne* aufwartet.

Wie aus einem undatierten und etwas rätselhaften Antwortschreiben eines nicht näher umschriebenen Sekretariats hervorgeht, hat ein gewisser Fernand Gigon gegen den Titel *L'orage sur l'alpe* Einspruch erhoben.[13] Probst fühlt sich daraufhin veranlasst, ein Gutachten über die Relevanz des Einspruchs einzuholen, scheint jedoch unabhängig von der rechtlichen Auskunft seinen Film auf *L'orage sur la montagne* umbenannt und zugleich den aus dem Dokument hervorgehenden Rat befolgt zu haben, Maurice Zermattens Beitrag am Drehbuch «regelmässig dem Titel anzufügen». Dies wirft die Frage auf, wie gross das Zutun des Walliser Schriftstellers tatsächlich war.

13 Das Dokument stammt aus den Beständen der Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich und ist mit handschriftlichen Notizen von Probst versehen.

Maurice Zermatten und das Drehbuch

Dass Probst bei einem Projekt wie *Bergführer Lorenz* Maurice Zermatten für die Mitarbeit am Drehbuch heranzieht, macht durchaus Sinn. Der am 22. Oktober 1910 in St. Martin im Kanton Wallis geborene Zermatten gilt nach Ramuz' Tod in Frankreich lange Zeit als einziger Repräsentant der Welschen Literatur und wird auch in der Deutschschweiz zur Kenntnis genommen (Walzer 1991, 480).[14] Der Schriftsteller – je nach Quelle ein tiefgläubiger «Romancier catholique» (Caduff 1958) oder ein «Literaturpatriarch des katholischen Wallis» (Wirth 2001) – und sein von patriotischer Sentimentalität gefärbtes Werk sind tief im Wallis verwurzelt: Zermatten schreibt in Heimatdichtermanier über Landschaft und Menschenschlag, über alte Bräuche und aktuelle Probleme wie Glaubensverlust und Ausverkauf der Heimat an Fremde (*Neue Zürcher Nachrichten*, 12.12.1958). Zu seinen Romanen zählen *Le Cœur inutile* (1936), *La Montagne sans étoiles* (1950), *La Fontaine d'Aréthuse* (1958), *Pays sans chemin* (1966) und *Les Sèves d'enfance* (1968).[15] Sein Schaffen steht im Spannungsfeld zwischen «Tradition und Neuzeit, Technik und Schollentreue, Moral und Geistesverlotterung, Liebe und Sucht, Leidenschaft und Haltung, Sparsinn und Geldverschwendung» (*Der Bund*, 5.-6.2.1960). Zwischen diesen thematischen Polen bewegt sich nicht nur der Bergfilm, sondern auch der Heimatfilm der Fünfzigerjahre (Seeßlen 1990, 344; Spaich 1994, 113 f; von Keitz 1994, 125; siehe Kapitel 6.3). Probst hat sich also einen Autor ausgesucht, dessen Literatur je nach filmischer Umsetzung Stoff für einen Berg- wie für einen Heimatfilm hergibt und dessen Gesinnung der neukonservativen Linie der Geistigen Landesverteidigung zuzuordnen ist.

Zermatten bietet sich aber nicht nur aufgrund seiner schriftstellerischen Thematik und seiner politischen Ausrichtung für *Bergführer Lorenz* an, sondern auch durch seine Erfahrungen als folkloristischer Berater bei Max Haufflers *Farinet/L'or dans la montagne* (CH/F 1938). Zudem zeichnet er für den Kommentar der folgenden, von Charles-Georges Duvanel realisierten Dokumentarfilme verantwortlich: *Il neige sur le Haut-Pays* (1943), *Le Rhône* (1946), *L'appel du Sud* (1953) und *Le Simplon* (1956).

14 Siehe auch Savary 1938.

15 Für *La Fontaine d'Aréthuse* erhält Zermatten 1959 in Frankreich den «Grand Prix catholique de Littérature» (*Tribune de Genève*, 20.3.1959; *Die Tat*, 21.3.1959) und im gleichen Jahr für sein Gesamtwerk den Preis der Gottfried-Keller Stiftung (*Journal de Genève*, 16.11.1959; *Der Bund*, 5.-6.2.1960). Zur Schweizer Literatur vor und während des Zweiten Weltkriegs siehe u. a. Linsmayer 1983, Walzer 1991, Pezold 1991 sowie Amrein 1997.

Um nun, wie beabsichtigt, Zermattens Beitrag an *Bergführer Lorenz* herauszufiltern, zuerst ein Blick auf die Informationen, die der Film liefert. Der Vorspann der Version D-CH nennt Louis Mattlé und Eduard Probst als Drehbuchautoren und fügt den Zusatz «nach Idee von: Maurice Zermatten» bei. Prominenter tritt der Schriftsteller im Vorspann der Version F-CH in Erscheinung: Die Anmerkung «d'après une idée de Maurice Zermatten» folgt gleich nach der Titeleinblendung, während die Rubrik «scénario» gänzlich fehlt (siehe Materialien). In den Artikeln, die das Filmprojekt vor Drehbeginn als *Der Bergführer/Le Guide* ankündigen, lesen wir einerseits, dass Probst «lui même a conçu l'idée de ce film» (*Ciné-Suisse*, 1.8.1942; sinngemäss *Schweizer Film-Zeitung*, 18.7.1942). Gleichzeitig aber wird erwähnt, dass Zermatten «[a]n der Ausarbeitung des Stoffes hilft» (*Schweizer Film Zeitung*, 18.7.1942; *Schweizer Film Suisse*, August 1942). In den vom Verleih auf den Kinostart hin veröffentlichten Dokumenten, auf dem Flugblatt und in Inseraten begegnen wir – entsprechend dem Vorspann – dem Zusatz «nach Ideen des bekannten Walliser Schriftstellers [...]» respektive «d'après une idée de l'écrivain valaisan [...]», während sich das deutsche Pressedossier mit «nach Ideen von [...]» etwas nüchterner gibt (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

Anhand dieser Indizien kann man eigentlich davon ausgehen, dass der Autor mindestens als Ideenlieferant am Drehbuch mitgewirkt hat. Doch die Sache ist verzwickter. Nachdem *L'orage sur la montagne* in der Westschweizer Presse beim Filmstart mehrheitlich negativ besprochen wird (siehe Kapitel 5.2), meldet sich der Schriftsteller zu Wort und streitet am 17. Februar 1944 in der Neuchâteler Wochenzeitung *Curieux* die Vaterschaft am Drehbuch ab:

> Je désirais faire savoir publiquement que je ne suis pas l'auteur de cette fameuse idée mise en cause. Je puis même préciser qu'un certain M. Probst, de Zurich, en est le père légitime. (Zermatten in: *Curieux*, 17.2.1944)

Weiter verkündet er, Probst habe ihm ein Projekt von gut zehn Seiten zugestellt mit der Bitte, daraus ein Drehbuch zu fertigen. Nach anfänglichem Zögern habe er eine Geschichte geschrieben, «à mon tour, qui n'avait de commun avec celle qui m'était soumise que le cadre dans lequel elle se déroulait». Nur «vagues traces» seiner Arbeit liessen sich im fertigen Film wiederfinden, ja der Film sei genau jenen Ideen gefolgt, die Probst ihm ein Jahr zuvor unterbreitet habe. Zermatten stellt ausserdem klar, dass er nach einer Visionierung «ces messieurs» gebeten habe, ihm nicht die Verantwortung für das Drehbuch zuzuschieben.

Ein ganz anderes Licht auf die Autorschaft und die Glaubwürdigkeit Zermattens wirft ein Artikel von Emile Grêt, Chefredaktor von *Ciné-Suisse*

am 25. März 1944. Dieser veröffentlicht postwendend Auszüge aus einem Brief, den Zermatten am 5. Februar 1944 an Monopol-Films AG verfasst hat:

> [J]'ai eu l'occasion de voir notre fameux film. [...] En gros, j'ai été heureusement surpris. [...] M. Probst a utilisé presque toutes mes idées – disons mieux: il ne les a pas toutes utilisées, mais toutes celles qu'il a utilisées viennent de moi. (Zermatten in: *Curieux*, 25.3.1944)

Auf die Frage des Verleihs, ob sein Name mit dem Film in Zusammenhang gebracht werden dürfe, antwortet Zermatten mit «comme la plupart des choses m'appartiennent, j'accepte». Man kann Grêt nur zustimmen, wenn er das Dokument als «singulièrement compromettant» für den Autor bezeichnet (ebd.). In der *Schweizer Film-Zeitung* vom 4. Mai 1944 wird die Kontroverse nochmals aufgerollt und Zermatten für sein Stillschweigen gerügt, das er präzis dann gebrochen habe, als der Film zum «objet de critiques serrées» avancierte. Das Blatt wehrt sich insbesondere gegen die spitze Bemerkung des Schriftstellers bezüglich der «mœurs cinématographiques».

Wieviel Zermatten – falls überhaupt – zum Szenario beigetragen hat, lässt sich nicht mehr klären. Der Autor selber, zum Zeitpunkt meiner Befragung 88-jährig, kann sich drei Jahre vor seinem Tod (am 11. Februar 2001) nur vage an den Film und die Kontroverse erinnern: «Tout cela me revient après près de quarante ans de silence!», schreibt er in einem Brief vom 24. Mai 1998. Dumont geht aber davon aus, dass der Autor «die Vorlage zum Film geliefert» hat (1987, 350).[16]

Es sollte übrigens nicht das letzte Mal sein, dass der Walliser in Schieflage gerät. 1969 steht er als Präsident des 1912 gegründeten Schweizerischen Schriftsteller-Verbandes (SSV) im Zentrum einer politischen Kontroverse. Anlass ist ein Zivilverteidigungs-Buch, das vom Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartement an alle Schweizer Haushalte verteilt wird und das Zermatten nicht nur übersetzt, «sondern in seiner antikommunistischen und intellektuellenfeindlichen Tendenz verschärft» (Walzer 1991, 392). Die linken Verbandsschriftsteller fordern daraufhin seinen Rücktritt. Als Zermatten sich weigert, verlassen 22 prominente Autoren den SSV, unter ihnen Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch,

16 In den Stabsangaben hält Dumont gar fest, das Drehbuch sei «nach einer unveröffentlichten Erzählung von Maurice Zermatten» entstanden (1987, 349). Dies scheint durchaus möglich, denn auch Zermattens Erinnerung tendiert in diese Richtung: «Oui, j'ai bien écrit une livre sur le *Bergführer Lorenz* – mais c'est un roman et je n'ai aucun souvenir précis» (Brief vom 24.5.1998). Auf einen Abdruck von Zermattens Brief musste verzichtet werden, da sich die Witwe des Schriftstellers, Hélène Zermatten, gegen eine Veröffentlichung aussprach.

Peter Bichsel und Adolf Muschg. Aus diesem Kern entwickelt sich die berühmt gewordene «Gruppe Olten».

Budget

Probst beziffert die Herstellungskosten seines *Bergführer Lorenz* auf insgesamt 149'450 Franken (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Verglichen mit den Kosten anderer in den frühen Vierzigerjahren gedrehten Langspielfilme – Pfister spricht von durchschnittlichen Herstellungskosten zwischen 150'000 und 200'000 Franken (1982, 99), während im Katalog zur Film-Ausstellung 1945 im Kunstgewerbemuseum Zürich von durchschnittlich 120'000 bis 170'000 Franken die Rede ist (23) – bewegt sich das Budget im damals üblichen Rahmen. Zum Vergleich: *Füsilier Wipf* und *Al canto del cucù* haben je 120'000 Franken gekostet, *Das Gespensterhaus* 125'000. Zu den damals höchstbudgetierten Produktionen gehören *Steibruch* mit 220'000 und *S'Margritli und d'Soldate* sowie *Gilberte de Courgenay* mit je 280'000 Franken (Dumont 1987).

Die detaillierte Aufschlüsselung der einzelnen Budgetposten von *Bergführer Lorenz* ist der folgenden, von Probst erstellten Auflistung zu entnehmen (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*):

Herstellungskosten von *Bergführer Lorenz*

Drehbuch	Fr. 2'300.–
Rohmaterial, inkl. 2 Kopien	Fr. 23'380.–
Laborarbeiten, Tonaufnahmen, Mixage	Fr. 31'380.–
Technischer Stab	Fr. 18'930.–
Darsteller und Komparsen	Fr. 12'600.–
Produktionsleitung und Regie	Fr. 10'000.–
Hotel- und Reisespesen	Fr. 13'270.–
Scheinwerfer, Kostüme, Windmotor	Fr. 9'200.–
Allgemeine Unkosten, Transporte, Diverses	Fr. 12'370.–
Schnitt	Fr. 2'800.–
Versicherungen	Fr. 5'500.–
Musikaufnahmen und Komponist	Fr. 5'000.–
Lohnausgleich	Fr. 1'400.–
Fotos und Reklame	Fr. 1'320.–
Total	Fr. 149'450.–

Die Aufnahmen für den neuen Schweizerfilm «Der Bergführer», der fast zur Gänze in den schönsten und höchsten Gebieten des Oberwallis entstanden ist, sind nunmehr fertiggestellt. Neben bewährten Schauspielern von Bühne und Film werden diesmal drei neue Gesichter dem Filmpublikum vorgestellt werden.

Olga Gebhardt

Geny Spielmann

Doris Raggen

NEUE *Gesichter* IM SCHWEIZER FILM

Da ist einmal Geny Spielmann, der Typ des sogenannten schönen Mannes. Als solcher ist er für die Wochenschau und andere Zwecke schon wiederholt photographiert worden, ohne dass man ihm die Möglichkeit gegeben hätte, auch als Schauspieler sein Können zu beweisen. Freilich wusste man, dass er über Geschmack verfügt, nachdem er der Initiator zahlreicher gern besuchter Modeschauen ist und in den Kur- und Sport-Hotels nicht nur wegen seiner enormen sportlichen Begabungen, sondern auch wegen seiner gesellschaftlichen Talente immer gern gesehen ist. Spielmann selbst interessierte sich ursprünglich vielmehr für regietechnische und dekorative Aufgaben des Films, und es bedurfte der ganzen Ueberredungskunst des Produzenten, ihm die Rolle als Bergführer so plausibel zu machen, dass er sie schliesslich annahm. Hier zeigt er nun, dass er das Talent zum ausgesprochenen Charakterliebhaber besitzt und der geeignete Exponent für die ihm übertragene Aufgabe war.

Seine Gegenspielerin, das Mädchen aus der Stadt, die verantwortungslos genug ist, einen Sohn der Berge auf das ungesunde Pflaster der Stadt verpflanzen zu wollen, spielt Doris Raggen mit allen Vorzügen und Nachteilen einer gedankenlosen Verführerin. Obwohl auch sie gewisse Bindungen zum Film schon seit Jahren hat, ist es doch das erstemal, dass sie selbst vor der Kamera erscheint. Ihre Rolle ist nicht immer sympathisch, aber interessant und daher für ein Debut keine leichte Aufgabe.

Ihre «bessere Hälfte», die Freundin aus der Stadt, die doch noch Hemmungen hat und den besonneneren Teil darstellt, ist Olga Gebhardt, eine junge Gesangsstudentin, die unmittelbar vor Erreichung ihres Diploms steht und schon in früheren Filmen, wo sie nur zum Statieren Gelegenheit hatte, wiederholt durch den Ausdruck und die Ebenmässigkeit ihres Gesichtes auffiel. Sie kommt aus der Modebranche, denn sie hat ihren Weg selbst zurückgelegt und war, um ihr Studium zu verdienen, als Mannequin bei Modeschauen immer wieder tätig. Nun hat sie den Sprung zum Film vollzogen, und es ist anzunehmen, dass der Erfolg und das Diplom ihr die weitere Karriere eröffnen.

Daneben gibt es aber noch mehrere «neue» Filmgesichter. Das sind die Bauern des Oberwallis, die sich für die Aufnahmen zur Verfügung gestellt haben und, da sie sich selbst spielen können, natürlich und echt wirken. Von bekannten Darstellern wirken in dem von der Probst Film A.G. hergestellten Film noch Madeleine Koebel, Antoinette Steidle, Hans Fehrmann und Emil Gyr mit.

29

Abb. 77 *Schweizer Film-Zeitung,* Nr. 150/151, 26. Dezember 1942.

Dass die gesamten Herstellungskosten eines marktwirtschaftlich produzierten Films über die Einnahmen an der Kinokasse und mit Auslandverkäufen gedeckt werden müssen – erst die Einführung des Eidgenössischen Filmgesetzes am 1. Januar 1963 ermöglicht eine staatliche

Förderung[17] –, ist bereits im ersten Kapitel zur Sprache gekommen. Einen Eindruck davon, wie Probst zur Deckung seiner Kosten mit effektiven und voraussichtlichen Einnahmen jongliert und wie er sich dabei verrechnet, werden seine Bemühungen um den Export vermitteln. Trotz aufwändiger Dreharbeiten in Höhen von bis zu dreitausend Metern (*Schweizer Film-Zeitung*, 31.10.1942) ist es dem Produzenten mindestens in einem Punkt gelungen, die Ausgaben zu minimieren: durch die Besetzung der Hauptrollen mit kostengünstigen Filmneulingen.

Besetzung

Diese Budgetentlastung zwingt Probst allerdings zur Flucht nach vorn. Grundsätzlich hat er nur die Wahl zwischen gestandenen, aber bezüglich Bekanntheitsgrad und Qualität zweit- oder drittklassigen Schauspielern und jungen, unerfahrenen Neulingen. Grund dafür ist die bereits erwähnte Taktik Lazar Wechslers, zwecks Risikominimierung Darstellerinnen und Darsteller der ersten Garde wie zum Teil auch versierte Techniker vertraglich an seine Praesens zu binden, selbst wenn sie nicht beschäftigt werden. Aus dieser Notlage heraus setzt Probst auf die Karte Jugend, engagiert für die Hauptrollen praktisch unbeschriebene Blätter wie Geny Spielmann, Madeleine Koebel und Doris Raggen und nimmt ihre Unerfahrenheit in Kauf. Damit begibt er sich aus kommerzieller Sicht auf dünnes Eis, muss doch der einheimische Film «nur schon aus ökonomischen Gründen auf ein Starsystem setzen», wie Caroline Weber in ihrer Untersuchung zu Heinrich Gretler schreibt (2001, 206).[18]

Probst versucht das Beste daraus zu machen. Das heisst in diesem Fall, seine namenlosen Neulinge als kommende Stars zu vermarkten. Am 26. Dezember 1942, also schon Monate vor dem Filmstart, präsentiert er sie der Leserschaft der *Schweizer Film-Zeitung* und ihrem Westschweizer Pendant *Ciné-Suisse* als «Neue Gesichter im Schweizer Film». Werbewirksam umrahmen adrette Porträts von Geny Spielmann, Olga Gebhardt und Doris Raggen den vom Produzenten selbst verfassten Text (Abb. 77).[19] Wie Dumont bemerkt, verlässt sich Probst damit ganz «auf die Fotogenität seiner jugendlichen Helden» (1987, 350). In der Ausgabe vom 1. August 1942 derselben Zeitschrift lässt Probst uns wissen, Auto-

17 Spielfilme sind anfänglich ausgenommen und erhalten erst ab 1969 finanzielle Unterstützung vom Bund.

18 Zu Filmstars im neuen Schweizer Film siehe Hediger/Schneider 2004.

19 Ein maschinengeschriebenes Manuskript aus dem Produktionsdossier verrät Probst als Autor, wobei es durchaus üblich war und ist, die Printmedien mit druckfertigen Pressetexten zu beliefern (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

ren und Regie seien vom Standpunkt ausgegangen, «dass jene Besetzung die glücklichste sein müsse, die charaktermässig grösstmöglichste Gewähr für Natürlichkeit und Anpassung bietet».[20] Damit macht er aus der Not eine Tugend und preist seine missliche Situation als Vorteil an.

Über die Qualität des Schauspiels in *Bergführer Lorenz* ist man sich heute einig: Weder die jungen noch die älteren Darsteller vermögen zu überzeugen. Nach Janetts Einschätzung gibt beispielsweise Geny Spielmann einen «furchtbar schlechten Bergführer» ab (Interview 13.1.1998). Dazu trägt die Schauspielerführung, die das Personal unbeholfen agieren oder – noch schlimmer – herumstehen und den Text aufsagen lässt, einen nicht zu unterschätzenden Teil bei.[21] Wie die zeitgenössische Presse die Schauspielleistung bei der Uraufführung einschätzt, kommt in Kapitel 5.2 zur Sprache.

Die folgenden Porträts der wichtigsten Darstellerinnen und Darsteller (Abb. 78) basieren auf biografischen und filmografischen Angaben, die aufgrund spärlicher Quellen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.[22]

Geny Spielmann – Stephan Lorenz

Geny Spielmann sei «der Typ des so genannten schönen Mannes», lässt Probst in der *Schweizer Film-Zeitung* vom 26. Dezember 1942 verlauten und fügt bei, dass er als solcher «für die Wochenschau und andere Zwecke schon wiederholt photographiert» worden sei. Tatsächlich ist Spielmann mehr in der Modewelt denn im Schauspielfach zu Hause. Der gebürtige Churer lässt sich in Zürich nieder und beginnt eine Karriere als Dekorateur und Modefachmann (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1943). Gern gesehener Gast in «Kur- und Sporthotels», so die *Schweizer Film-Zeitung*, ist er «nicht nur wegen seiner enormen sportlichen Begabungen, sondern auch wegen seiner gesellschaftlichen Talente» – was immer das heissen mag (26.12.1942). Über das Modetheater an der Landesausstellung 1939 und als Bühnenbildner bei der Modewoche im Zürcher Kongresshaus kommt er erstmals in Kontakt mit dem Theater (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1943).[23] Bevor Spielmann die Hauptrolle in *Bergführer*

20 Auch für diesen Artikel zeichnet Probst verantwortlich, wie ein Manuskript belegt (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

21 Hier macht sich, wie Dumont feststellt, Probsts Mangel an (Theater-)Erfahrung besonders bemerkbar (Interview 6.11.1997).

22 Wo nicht anders vermerkt, sind die Angaben Dumont 1987 entnommen.

23 Die Zeitschrift führt in den Sondernummern zum Schweizer Film vom 1. August der betreffenden Jahre jeweils eine Rubrik, in der Filmschauspieler in einem Kurzporträt samt Foto vorgestellt werden.

Abb. 78 Das Ensemble anlässlich der Premiere im Zürcher Kino Apollo. Stehend von links nach rechts: Doris Raggen, Eduard Probst, Georges C. Stilly, Olga Gebhardt, Antoinette Steidle. Sitzend von links nach rechts: Geny Spielmann, Madeleine Koebel, Emil Gyr (Album Probst).

Lorenz übernimmt, wozu es «der ganzen Überredungskunst des Produzenten» bedarf (ebd., 26.12.1942), betätigt er sich als Kostümberater bei *Emil – Me mues halt rede mitenand!* und tritt in Edmund Heubergers *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* in einer kleinen Nebenrolle auf. Auch in *Fräulein Huser* ist er kurz zu sehen; in Begleitung einer charmanten Dame sitzt er bei einer Modeschau im Publikum.

Auf der Rangliste der beliebtesten Schweizer Filmschauspieler, die die *Schweizer Film-Zeitung* für die Deutschschweiz und *Ciné-Suisse* für die Romandie mittels Abstimmung des Publikums erstellt, nimmt Geny Spielmann im Jahr 1944 immerhin Platz sechs ein. Er liegt hinter Heinrich Gretler, Leopold Biberti, Paul Hubschmid, Fred Tanner und Emil

Hegetschweiler, aber noch vor Robert Trösch und Zarli Carigiet (*Schweizer Film-Zeitung*, 29.6.1944). Nach dem Engagement bei *Bergführer Lorenz* zieht sich Spielmann vom Film zurück, um sich mit grossem Erfolg auf das Modefach zu konzentrieren. In der Nachkriegszeit eröffnet er im noblen Zürcher Seefeldquartier eine Kleiderboutique mit eigener Kollektion und ist in den Fünfzigerjahren Dauergast in der Modezeitschrift *Annabelle* (Janett, Interview 13.1.1998).

Madeleine Koebel – Antsch Blatter

Auch Madeleine Koebel ist vor ihrem Auftritt in *Bergführer Lorenz* erst in wenigen und eher kleinen Rollen auf der Leinwand präsent, verfügt aber im Vergleich zu Spielmann dank eines Engagements am St. Galler Stadttheater über mehr Schauspielerfahrung (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942). In *S'Margritli und d'Soldate* agiert sie als Frau Burdet, in *Der doppelte Matthias und seine Töchter* als eine von fünf Töchtern. Die im elsässischen Colmar geborene und als Kind nach Basel übersiedelte Schauspielerin (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942) ist nach ihrem Engagement bei Probst in keinem Schweizer Film mehr zu sehen. Über den weiteren Verlauf ihrer Karriere lässt sich ebenso wenig in Erfahrung bringen wie über ihren jetzigen Aufenthaltsort; es ist durchaus denkbar, dass sie bereits verstorben ist.

Doris Raggen – Rita, das Mädchen aus der Stadt

Doris Raggen kommt in Kreuzlingen zur Welt, wächst in Wil auf, besucht in Berlin und Zürich Schauspielschulen und lässt sich zur Tänzerin ausbilden (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1943). Soweit in Erfahrung zu bringen ist, beschränkt sich ihr Engagement beim Film auf die Rolle des «Mädchen[s] aus der Stadt, die verantwortungslos genug ist, einen Sohn der Berge auf das ungesunde Pflaster der Stadt verpflanzen zu wollen» (*Schweizer Film-Zeitung*, 26.12.1942).[24] Jedenfalls begegnet man ihrem Namen in Dumonts *Geschichte des Schweizer Films* im Zusammenhang mit *Bergführer Lorenz* zum ersten und letzten Mal (1987, 349 f). Angesichts ihres Auftritts eine wenig erstaunliche Tatsache, selbst wenn man Doris Raggen im Sinne von Probst zugesteht, dass ihre Rolle «nicht immer sympathisch, aber interessant und daher für ein Debut keine leichte Aufgabe» ist (*Schweizer Film-Zeitung*, 26.12.1942). In der Publikumsabstimmung über die beliebtesten Schweizer Filmschauspielerinnen des Jahres

24 Zur Erinnerung: Der Text stammt von Probst.

1944 schafft sie es immerhin auf Rang zehn (*Schweizer Film-Zeitung*, 29.6.1944).[25]

Olga Gebhardt – Susi, Ritas Freundin

Auch Olga Gebhardt ist ein absoluter Filmneuling und offensichtlich von Probst weniger dank herausstechender schauspielerischer Qualitäten als vielmehr wegen «Ausdruck und [...] Ebenmässigkeit ihres Gesichtes» engagiert worden (*Schweizer Film-Zeitung*, 26.12.1942).[26] Wie demselben Artikel weiter zu entnehmen ist, absolviert Gebhardt eine Gesangsausbildung, verdient ihr Geld als Mannequin und sammelt als Statistin erste Eindrücke beim Film. Nach der kleinen Nebenrolle in *Bergführer Lorenz* erhält sie eine ebensolche in *Taxichauffeur Bänz* (Werner Düggelin, 1957) und spielt schliesslich zwei Jahre später an der Seite von Walter Roderer die Ehefrau in Karl Suters *Der Mustergatte*. Nach Kriegsende zieht es sie auf verschiedene Bühnen nach Deutschland, unter anderem nach Düsseldorf und München. Die Schauspielerin lebt zur Zeit meiner Befragung 1998 in Zürich.[27]

Antoinette Steidle – Mutter Lorenz

Noch weniger ist über Antoinette Steidle in Erfahrung zu bringen. Trotz ihres nicht mehr jugendlichen Alters scheint sich ihre Filmografie auf *Bergführer Lorenz* und *Machtrausch – aber die Liebe siegt* (Ernst Biller, 1942) zu beschränken.

Emil Gyr – Gemeindepräsident Blatter

Emil Gyr (8.7.1879 Zürich bis 22.8.1951 ebenda) gehört zu den etablierten Darstellern der Zeit. Der gelernte Buchbinder ist Sohn des Bildhauers Hans Gyr und Schüler des Wiener Theatermannes Josef Danegger. 1907 gründet er zusammen mit dem Schriftsteller Jakob Bührer die «Freie

25 Olga Gebhardt glaubt sich zu erinnern, dass Raggen gar keine richtige Schauspielerin, sondern die Freundin des Kameramanns war. Um welchen Kameramann es sich dabei handelte – in Frage kommen Stilly, Schenkel und zwei Assistenten –, ist Gebhardt leider entfallen (Telefongespräch vom 21.5.1998).

26 Die Kamera setzt ihr Gesicht denn auch in zwei Grossaufnahmen dekorativ in Szene (siehe Kapitel 6.1, Variationsprotokoll, Komplex 1.14 und 5.4).

27 Telefongespräch mit Gebhardt vom 21.5.1998. Weiter gibt sie zu verstehen, dass sie alle am Film beteiligten Personen aus den Augen verloren habe, ja überhaupt keinen Kontakt mehr zu Leuten aus dieser Zeit pflege. Auch von *Bergführer Lorenz* habe sie nach der Uraufführung nie mehr etwas gehört.

Bühne Zürich», eine aufgeschlossene «Dialekt- und Laienspielerbühne» (*Neue Zürcher Zeitung*, 7.7.1949), der er bis zu ihrer Schliessung im Jahr 1950 treu bleibt. Als einer «der wichtigsten Verteidiger hochstehenden Volkstheaters» (Dumont 1987, 312) antwortet Gyr auf die Frage der *Schweizer Film-Zeitung*, welche Rollen er am liebsten spiele, wie folgt: «Also Charakterväter – schweizerische Originale. [...] Mich freut überhaupt jede Rolle, die [...] gute schweizerische Prägung hat» (1.8.1942). Wer nun vermutet, hinter dieser Aussage stehe ein isolationistischer Geist, wird mit dem an gleicher Stelle geäusserten Vorschlag zur Verfilmung eines Manuskripts, dessen «Motiv über unsern engbegrenzten Horizont hinausreicht», eines Besseren belehrt.

Als Bauer Marti in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* ist Emil Gyr bis heute in Erinnerung geblieben. Eine vergleichbar wichtige Rolle spielt der kleingewachsene Schauspieler von gedrungener Statur einzig in *Der doppelte Matthias und seine Töchter*. In *Mir lönd nöd lugg* (Hermann Haller, 1939/40) und *Matura-Reise* sowie in den Praesens-Produktionen *Die missbrauchten Liebesbriefe, Steibruch, Marie-Louise* und *Matto regiert* (Leopold Lindtberg, 1946/47) ist er in mehr oder weniger kleinen Nebenrollen zu sehen.[28]

Hans Fehrmann – Pfarrer

Der Sänger und Opernregisseur (4.3.1887 St. Gallen bis ?) debütiert um 1917 auf verschiedenen Bühnen in Deutschland und ist ab 1926 Oberspielleiter des Stadttheaters Luzern, wo er auch Filme dreht. Dumont nennt als Beispiel Victor Jansons *Eheferien in Luzern* mit Lilian Harvey (D 1927) (1987, 243). Ab 1942 wirkt er beim Armee-Theater mit und wird Schauspiellehrer in Zürich.

Dank seiner stattlichen Figur, seines fortgeschrittenen Alters und seiner auf Besonnenheit bedachten Mimik und Gestik wird Fehrmann im Schweizer Film mit Vorliebe für autoritäre Rollen verpflichtet. So verkörpert er den Gerichtspräsidenten in Heubergers *Dilemma* (1940), den Chef Mattmüller in *Extrazug – chum lueg d'Heimet a!* (Heuberger, 1940/41), einen Bezirksvertreter in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, den Professor Dumont in *De Winzig simuliert* und den Generaldirektor in *Machtrausch – aber die Liebe siegt*. Ausserdem ist er in folgenden Filmen zu sehen: *Wehrhafte Schweiz* (Hermann Haller, 1939), *Das Menschlein Matthias*, *Emil – me mues halt rede mitenand!*, *Der letzte Postillon vom St. Gotthard* und *Steibruch*.

28 Ausserdem tritt Gyr 1939 im Werbefilm *Füür im Huus!* von Valérien Schmidely und in den didaktisch angelegten Filmen *Kampf dem Krebs* (Nathan Schänker, 1945) und *Wahrheit oder Schwindel* (Victor Staub, 1950) auf.

Auch Fehrmann gibt in der *Schweizer Film-Zeitung* Auskunft über die Rolle seines Lebens, die dann zustande käme, wenn er vom Drehbuch über die Produktion bis zur Regie bei allen Stadien mitbestimmen könne. Aus dem Bericht geht die Zuversicht hervor, ein solches Projekt demnächst zu verwirklichen (1.8.1942). Die Filmografie lässt aber vermuten, dass sein Traum nicht in Erfüllung gegangen ist. Jedenfalls beschliesst er mit der Darstellung des Pfarrers in *Bergführer Lorenz* – von der damaligen Presse gelobt, aus heutiger Sicht jedoch unangenehm salbungsvoll – sein Schauspielengagement im Schweizer Film. Auf das Kritikerlob werde ich ebenso zurückkommen wie auf seine im Vergleich zur ursprünglichen Fassung stark gekürzte Rolle in der überlieferten Version D-CH.

Emil Kägi (Schaggi Streuli) – Beamter

Emil Kägi (4.7.1899 Bauma bis 3.11.1980 ebenda), besser bekannt unter seinem Künstlernamen Schaggi Streuli, mimt in *Bergführer Lorenz* den Beamten auf dem Zürcher Arbeitsamt. Dass er hier Erwähnung findet, hängt weniger mit der Rolle als vielmehr mit seiner Bedeutung als Schauspieler innerhalb der Schweizer Filmgeschichte zusammen. Insofern nämlich, als er als Bindeglied zwischen dem Film des Zweiten Weltkriegs und dem Kleinbürgerfilm der Fünfzigerjahre, gemäss Janett dem «Heimatfilm schweizerischer Prägung» (Interview 13.1.1998), zu verstehen ist. Streuli stellt eine personelle Konstante zu den Fünfzigerjahren dar, in denen das Geld als dramaturgischer Motor die Leinwand erobert.

Streulis Engagement im alten Schweizer Film besteht aus Nebenrollen in *Füsilier Wipf*, *Wachtmeister Studer*, *Die missbrauchten Liebesbriefe*, *Gilberte de Courgenay*, *Bider der Flieger*, *Matura-Reise*, *Marie-Louise*, *Matto regiert* und anderen mehr. Mit Kurt Frühs Filmen *Polizischt Wäckerli* (1955) und *Oberstadtgass* (1956) avanciert Streuli, «dieser eidgenössische John Wayne», wie ihn Wider nennt (1981, 482), zum Inbegriff des Kleinbürgers.[29]

29 Beide Filme basieren auf enorm beliebten, von Streuli verfassten Hörspiel-Folgen. Früh erinnert sich: «Wenn *Polizist Wäckerli* gesendet wurde, waren die Strassen wie leergefegt. Gemeinderats- und Parlamentssitzungen wurden verschoben. Sogar sportliche Ereignisse wurden nach der Sendezeit des *Polizist Wäckerli* programmiert» (1975, 125). Zwischen Streuli und Früh kommt es zu Unstimmigkeiten, weil Früh «das ‹Rauhe-Schale-edler-Kern›-Cliché des biederen Schweizers» missfällt (ebd., 130 f). Streuli dreht danach u. a. mit Werner Düggelin *Taxi Chauffeur Bänz* und *Zum goldenen Ochsen* (Hans Trommer, 1958). Zur Biografie siehe Flury/Kaufmann 1981; zu *Polizischt Wäckerli* Dumont 1987, 463-465; Schlappner 1987a, 70-72; Wider 1981, 463-468; zu *Oberstadtgass* siehe Dumont 1987, 471 f; Schlappner 1987a, 70-72; Wider 1981, 478-482.

Karl Meier – Kellner

Der Vollständigkeit halber soll dem Thurgauer Karl Meier (16.3.1897 bis 29.3.1974), der in einer kleinen Rolle als Soldat in *Füsilier Wipf* debütiert, ein kurzer Abschnitt gewidmet sein. Meier wirkt am Stadttheater Schaffhausen und engagiert sich beim Cabaret «Cornichon», als dessen «Faktotum» er 1935 bis 1955 in verschiedensten Rollen bei etwa 5´000 Aufführungen mitwirkt (Dumont 1987, 223). Für die Leinwand wird er nur in Nebenrollen besetzt. Zu sehen ist er unter anderem in *Emil – me mues halt rede mitenand!*, *Bider der Flieger*, *Matura-Reise*, *Zum goldenen Ochsen* (Hans Trommer, 1958), *Hast noch der Söhne ja?* (Lukas Ammann, 1959) und *Hinter den sieben Gleisen* (Kurt Früh, 1959). Kurze Auftritte hat Meier auch in Kurt Frühs Auftragsfilmen *Mitenand gahts besser* und *Demokratie in Gefahr* (beide 1949).[30]

Laiendarsteller

Neben Geny Spielmann, Doris Raggen und Olga Gebhardt «gibt es aber noch mehrere ‹neue› Filmgesichter», wie Probst in der *Schweizer Film-Zeitung* schreibt. «Das sind die Bauern des Oberwallis, die [...], da sie sich selbst spielen können, natürlich und echt wirken» (26.12.1942). Mit dem Einsatz von Laiendarstellern strebt er, dem genretypischen Bergfilmdiskurs folgend, grösstmögliche Authentizität an oder verspricht diese zumindest dem zukünftigen Kinopublikum. Ein Einsatz der lokalen Bevölkerung als Statisten hat zudem praktische Vorteile: Die Laien befinden sich vor Ort, sprechen den lokalen Dialekt, sind meist sehr motiviert und mit kleinen Gagen – falls überhaupt – zufrieden. Probsts Folgerung aber, dass Laiendarsteller automatisch Natürlichkeit und Echtheit ausstrahlen, weil sie sich selber spielen, ist, sofern es sich nicht um ein blosses Werbeversprechen handelt, schlicht eine Fehlannahme. Ein gewisses Talent der Laien sowie geschickte Führung und Inszenierung bilden die Voraussetzungen, um Authentizität zu vermitteln.

Stab

Was bezüglich der Qualität der Schauspieler in *Bergführer Lorenz* zu sagen ist, gilt – mit Ausnahme der Kamera – weitgehend auch für den technischen Stab. Probst sieht sich in manchen Fällen genötigt, Techniker

30 Zu Meiers Engagement für *Der Kreis*, die damals einzige Zeitschrift für Schwule in Europa, siehe Wottreng 2002.

zu beschäftigen, die zum Teil über (noch) wenig bis gar keine Erfahrung verfügen, da die wenigen ausgewiesenen Berufsleute, die ihr Handwerk meist im Ausland erlernt haben, an die Praesens gebunden sind (Janett, Interview 13.1.1998).

Wie aus einem Brief der Probst Film AG an die Sektion Film vom 27. Juni 1942 hervorgeht, sieht Probst zu diesem Zeitpunkt den damals in Bern wohnhaften Walter Gaensli als ersten Kameramann vor. Dumont bezeichnet Gaensli alias Ganzli Walter als «Star-Kameramann», der in Frankreich zum Chef-Kameramann von Jean Choux (drei Filme 1927 bis 1929) und Julien Duvivier (*Poil de Carotte*, 1925; *David Golder*, 1930) sowie zum Assistenten von Marcel Carné (*Drôle de drame*, 1937) avanciert. In Paris fungiert der gebürtige Schweizer «als ständiger Mitarbeiter bei den ‹Pathé›-Wochenschauen» (1987, 243). Bald nach seiner Rückkehr zählt er zu den wichtigsten Mitarbeitern des Schweizer Armeefilmdienstes und steht bei *Wehrhafte Schweiz* (Hermann Haller, 1939) sowie bei *Der achti Schwyzer* (Oskar Wälterlin, 1940) hinter der Kamera.[31]

Als zweiten Kameramann führt Probst Willy Schenkel auf, der bei *Bergführer Lorenz* zum ersten und letzten Mal im Schweizer Film tätig ist. Die Liste der Mitarbeiter, die der Sektion Film zur Bewilligung vorgelegt werden muss, macht Probst der Behörde mit der Bemerkung schmackhaft, dass «sämtliche Beteiligten [...] Schweizer Bürger» seien (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

Rund drei Wochen später, am 13. Juli 1942, stellt Probst jedoch ein Gesuch an die Eidgenössische Fremdenpolizei um Erteilung einer Arbeitsbewilligung für den Kameramann «Georges Stylianoudis genannt Stilly, griechischer Staatsangehöriger» (ebd.). Als Begründung führt er an, dass einerseits «ein qualifizierter Kameramann schweizerischer Nationalität nicht verfügbar» sei, andererseits durch Stillys Mitwirken für den Kameraassistenten die Möglichkeit bestehe, «sich weiter auszubilden, was für die schweizerische Filmindustrie sicher von Vorteil ist». Die Argumentationsweise vermittelt bereits einen Eindruck davon, welch zentralen Stellenwert die Frage der Nationalität während des Zweiten Weltkriegs einnimmt.

31 *Wehrhafte Schweiz*, ein offizieller Film des Eidgenössischen Militärdepartements, erhält «unverhoffte Aufmerksamkeit», weil sein Kinostart praktisch mit dem Kriegsausbruch und der Generalmobilmachung zusammenfällt (Dumont 1987, 241). Weniger Glück hat Gaensli mit *Der Achti Schwyzer*, wird dieser doch von der Militärzensur verboten und erst nach vollständiger Umarbeitung 1941 unter dem Titel *De Wyberfind* freigegeben. Siehe dazu Dumont 1987, 263-265/337-339 sowie Wider 1981, 341-350. Für mehr Informationen zu Walter Gaensli siehe Dumont 1987, 243.

Abb. 79 Georges C. Stilly (rechts) mit einem Assistenten auf dem Aletschgletscher (Album Probst).

Der Grund für die Rochade hinter der Kamera geht aus den mir zugänglichen Dokumenten nicht hervor. Mit Georges C. Stilly aber hat der Produzent einen würdigen Ersatz für Gaensli gefunden (Abb. 79). Der am 29. Februar 1904 in Odessa geborene griechisch-russische Staatsangehörige Juri Constantinovitch Stylianudis, wie er mit vollem Namen heisst, lässt sich während der Kriegsjahre in der Schweiz nieder, wo er zum Teil ohne Arbeitsbewilligung tätig ist (Dumont 1987, 268). Bereits in den Dreissigerjahren dreht Stilly zwei Filme in der Schweiz: 1931 *Feind im Blut* von Walter Ruttmann (zusammen mit Emil Berna, dem späteren «Hauskameramann» der Praesens) und 1935 *Meh Glück als Verstand* von Ernst Bringolf. Gemäss Dumont debütiert Stilly an der Kunstakademie und setzt seine Ausbildung am Polytechnikum von Leningrad fort, um von 1924 bis 1929 die sowjetische Wochenschau «Sovkino» zu leiten (1987, 268). In Russland beteiligt er sich unter anderem 1927 an den Aufnahmen der Erstürmung des Winterpalais in Sergej Eisensteins *Oktjabr/ Oktober*. Später führt er in Westeuropa in rund hundert Filmen die Kamera und gilt als «unvergleichlicher Spezialist für Aussenaufnahmen»

(ebd., 268), als «Filterkünstler und Meister im Umgang mit natürlichem Licht» (Janett, Interview 13.1.1998).[32]

1940 bringt der Zürcher Schriftsteller und Produzent Stefan Markus, der sechzehn Jahre lang in Paris im Filmgeschäft tätig war, den bekannten Kameramann, «der gerade zwischen Kairo, Nizza und Cinecittà pendelt», für die Herstellung von *Dilemma* mit nach Zürich (Dumont 1987, 266).[33] Infolge der Illegalität seiner Mitarbeit wird Stilly «manchmal zugunsten des Zürcher Kameramanns Harry Ringger schweigend übergangen» (ebd., 268).[34]

Den legalen, aber mit viel Bürokratie verbundenen Weg, Stilly zu engagieren, hat Probst eingeschlagen. Vom Gesuch um Arbeitsbewilligung gelangt eine Kopie von der Fremdenpolizei zur Sektion Film – auf deren Wunsch.[35] Schafroth, Oberstleutnant im Nachrichten- und Sicherheitsdienst, dem die Sektion Film angehört, versieht sie am 16. Juli 1942 mit folgender Randnotiz:

> Wir sehen offengestanden nicht ein, warum ausgerechnet Ausländer als Kameraleute in unseren Bergen eingesetzt werden müssen. Immerhin sind wir zur grundsätzlichen Entscheidung über die Arbeitsbewilligungsfrage, die der Eidg. Fremdenpolizei zukommt, nicht zuständig. (Schafroth, 16.7.1942; Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B)

Aus dieser Anmerkung spricht die grundsätzlich kritische, ja ablehnende Haltung gegenüber Nicht-Schweizern, selbst wenn diese hochqualifiziert, dem einheimischen Film also nichts als förderlich sind. Zudem wird deutlich, dass Ausländer erst recht dort nichts zu suchen haben, wo es um militärstrategisch bedeutsame Objekte geht: in den Bergen. Die Eidgenössische Fremdenpolizei aber gibt grünes Licht, so dass die Sektion Film Probst am 27. Juli 1942 schliesslich mitteilt, dass «gegen die Mitwirkung des technischen Stabes an den Aussenaufnahmen [...] nichts

32 Als Beispiele für Stillys Arbeiten in Westeuropa führt Dumont folgende französische Filme an: *Mayerling* (Anatole Litvak, 1936), *Werther* (Max Ophüls, 1938), *Les frères corses* (Robert Siodmak, 1938) und *L'esclave blanche/Die weisse Sklavin* (Szenen in Istanbul) von Georg Wilhelm Pabst (1939) (1987, 266).

33 Zu Stephan Markus, der während der Kriegsjahre neben *Dilemma* auch *Das Menschlein Matthias* und *Der doppelte Matthias und seine Töchter* produziert, siehe Dumont 1987, 83/88 f/266-268/270-272/311-314.

34 Stilly ist nicht der einzige Kameramann russischer Abstammung, der sich während der Kriegsjahre in der Schweiz aufhält. Georges Alexath, im Gegensatz zu Stilly «ein Vertreter der russischen expressiven Schule und ein ästhetischer Ideologe» (Janett, Interview 13.1.1998), ist 1940 bis 1945 Chefkameramann bei der Schweizer Filmwochenschau, dreht nach dem Krieg Werbe- und Industriefilme und gründet 1957 zusammen mit René Boeniger die Firma A + B Film AG Thalwil.

35 Brief von Probst an die Sektion Film vom 14.7.1942 (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

einzuwenden» sei (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).[36] Es ist nicht auszudenken, wie die Urteile zu *Bergführer Lorenz* ausgefallen wären, hätte die Fremdenpolizei anders entschieden. Denn «[f]ast alle Kritiker mokierten sich [...] über die Simplizität der Handlung. Andere Qualitäten aber, nicht zuletzt jene von Stillys Kameraführung, wurden oft gelobt» (*FIP*, Woche 16/1988). Mehr dazu in Kapitel 5.2.

Stilly betätigt sich aber nicht nur als Kameramann, sondern, wie bei *Bergführer Lorenz*, auch als Cutter. Diese Doppelfunktion übt er weiter aus bei *Das Menschlein Matthias* und *Hast noch der Söhne ja?*. Bei *Bider der Flieger* zeichnet er ausschliesslich für den Schnitt verantwortlich. Janett, der unter anderem bei *Demokrat Läppli* (Alfred Rasser, 1961) mit Stilly zusammengearbeitet hat, erinnert sich an ihn als «Allroundgenie, Abenteurer und Lebemann», der sich alles zugetraut und alles gemacht habe von der Kamera über den Schnitt bis später zur Produktion, der sich in den Vierzigerjahren während eines vorübergehenden Arbeitsverbots als Teppichverkäufer über Wasser hielt, der, obwohl nicht sonderlich religiös, kurze Zeit der koptischen Kirche in Zürich vorstand und der nie eine Gelegenheit für einen Flirt – und mehr – ausliess (Interview 13.1.1998).[37]

Aufgrund Stillys vielseitigen Begabungen und Tätigkeitsfeldern muss man ihn als einen der möglichen Urheber der Kürzungen von *Bergführer Lorenz* in Betracht ziehen. Ihn selber zu befragen ist leider nicht mehr möglich. Ohne dass die Schweizer Filmbranche davon Notiz genommen hätte, ist er im Februar 1993 in München, wo er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verbrachte, verstorben.[38]

Von der schillernden Figur Stilly zu weiteren Stabsmitgliedern. Im Vorspann von *Bergführer Lorenz* wird der Schnitt einer Person namens J.

36 Weniger reibungslos als bei *Bergführer Lorenz* wickelt sich das Arbeitsbewilligungsverfahren für Stilly beim Film *Machtrausch – aber die Liebe siegt* ab. Im Bundesarchiv befindet sich dazu ein separates Dossier mit dem Titel «Angelegenheit G. Stylianoudis» (Bestand 3001 (B) -/1: Band 45, XIV 2.4.2). Stilly zeichnet sodann nicht für die Kamera, sondern für den Schnitt verantwortlich (Dumont 1987, 341).

37 In den Fünfzigerjahren dreht Stilly Frühs *Polizischt Wäckerli*, *Oberstadtgass*, *Bäckerei Zürrer* (1957) und *Café Odeon* (1958/59). 1955 produziert und realisiert er zusammen mit Walter Zollin den Dokumentarfilm *Die Kunst der Etrusker*. Als Produzent tritt er zudem 1963 bei *Blutige Seide* von Mario Bava (BRD/I/F/M) und 1964 bei *La sfinge sorride prima di morire – stop – London/Heisse Spur Kairo-London* von Duccio Tessari (BRD/I/Ae) in Erscheinung. Wie Alexath arbeitet Stilly zudem im Auftrags- und Industriefilm.

38 Telefongespräch mit Herta Bogner, Stillys letzter Lebenspartnerin, vom 5.2.1998. Bei der Suche nach Stillys Adresse in München waren mir folgende Personen und Institutionen behilflich: Filmjournalist Pierre Lachat, der 1990 für die Sendung *Filmtop* von SF DRS das vermutlich letzte Interview mit Stilly geführt hat; Philippe Dériaz, Genfer Theater- und Filmregisseur; Cinémathèque suisse, Lausanne.

Widmer zugeordnet (siehe Materialien), die auf Dumonts Liste nicht vermerkt ist (1987, 349). Anhand des Vorspanns der Version F-CH, der J. Widmer als «monteuse» aufführt, lässt sich erschliessen, dass es sich um eine weibliche Person handelt. Sodann darf angenommen werden, es sei die Rede von Irene Widmer, die bei *Das Menschlein Matthias* Stilly beim Schnitt assistiert und *Mein Traum/My Dream* (Rudolf Eger/Valérien Schmidely, 1940), *I ha en Schatz gha...* (Ernst Biller, 1940/41) sowie, zusammen mit Käthe Mey, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* schneidet (Dumont 1987).

Zur Person von Louis Mattlé, der an der Dialogführung und am Buch beteiligt ist, lässt sich wenig in Erfahrung bringen. Er betätigt sich als Aufnahmeleiter bei *I ha en Schatz gha...*, mimt den Anwalt in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und schreibt zusammen mit Probst und Rudolf Bernhard das Drehbuch von *De Winzig simuliert*. Ansonsten tritt er im Schweizer Film nicht in Erscheinung.[39]

Für die Musik schliesslich zeichnet Gian Battista Mantegazzi verantwortlich. Der Tessiner (23.10.1889 Riva San Vitale bis 5.2.1958 Zürich) leitet nach der Ausbildung zum Dirigenten in Genf und Bologna die Stadtmusik und die Musikschule «Giuseppe Verdi» in Nervi bei Genua (*Neue Zürcher Zeitung*, 6.2.1958; *Der Bund*, 6.2.1958). Nach seiner Rückkehr in die Schweiz übernimmt er 1923 die Direktion der Stadtmusik Schaffhausen, fünf Jahre später die der Stadtmusik Zürich und 1939 zusätzlich die Leitung der Harmonie Thalwil (*Neue Zürcher Zeitung*, 6.2.1958). Im Aktivdienst gründet und leitet Mantegazzi das Armee-Symphonie-Spiel, das zu einer «moralischen Stärkung und zum Bindeglied zwischen Heer und Haus» wird (ebd., 10.2.1958). Er komponiert vielgespielte Märsche, die Musik zum 1939 an der Landesausstellung in Zürich uraufgeführten Festspiel «Sacra Terra del Ticino» sowie zahlreiche Suiten und Ouvertüren (ebd., 6.2.1958). Ausserdem führt er verschiedene Überarbeitungen für Harmoniemusik aus. Mantegazzi erfreut sich zeit seines Lebens grosser Bekanntheit und Beliebtheit, wie die Berichterstattung zu seinem Rücktritt von der Direktion der Stadtmusik Zürich am 26. Januar 1958 und zu seinem Tod wenig später veranschaulicht.[40] *Die Tat* beispielsweise rühmt ihn als eine schon seit Jahrzehnten

39 Welche Rolle Lukas Ammann bei der Dialogführung spielt, lässt sich nicht mehr feststellen. Mit Ausnahme von *Bergführer Lorenz* ist er im Schweizer Film während der Kriegsjahre nur als Schauspieler tätig, unter anderem auch beim von Probst produzierten *De Winzig simuliert*. Zu Ammann siehe Dumont 1987, 511 f.

40 Zum Rücktritt von der Direktion der Stadtmusik Zürich siehe u. a. *Libera Stampa*, 27.1.1958; *Tages-Anzeiger*, 28.1.1958; *Neue Zürcher Nachrichten*, 28.1.1958; *Die Tat*, 30.1.1958. Zum Tod u. a. *Neue Zürcher Zeitung*, 6.2.1958/10.2.1958; *Tages-Anzeiger*, 6.2.1958/10.2.1958; *Der Bund*, 6.2.1958/8.2.1958; *Libera Stampa*, 7.2.1958.

«allseitig geliebte, verehrte, *volkstümliche* Persönlichkeit» (30.1.1958) (Hervorhebung im Original).

Es ist wohl Mantegazzis Popularität, die Probst dazu verleitet, ihn für die Mitarbeit an *Bergführer Lorenz* zu gewinnen. Schliesslich gilt es damals wie heute werbestrategisch als empfehlenswert, neben Starschauspielern auch bekannte Namen auf der Stabsliste einzusetzen, die als zusätzlicher Publikumsmagnet wirken. Mit hervorstechender Leistung oder grosser Erfahrung in Sachen Film kann Mantegazzis Engagement jedenfalls nicht erklärt werden. Probst vertraut ihm als erster und einziger Produzent die Komposition von Filmmusik an; so bleiben dessen beide Langspielfilme, *De Winzig simuliert* und *Bergführer Lorenz* die einzigen Abstecher des Harmoniemusikers ins Filmfach.[41]

In *Bergführer Lorenz* wird Mantegazzis Filmmusik um ein Volkslied des Walliser Frauenchors «La Chanson Valaisanne» erweitert, das im Vorspann ertönt. Wie aus einem «discours imaginaire» aus der Feder von Maurice Zermatten hervorgeht, amtiert dabei Georges Haenni als Dirigent (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*, Quelle und Datum unbekannt).

Auf Person und Wirken von Jean Hort, der für die französische Synchronisation verantwortlich zeichnet, komme ich im Zusammenhang mit der Synchronisation zurück.

Abenteuer Wallis: Dreh und Nachdreh

Nach dem bürokratischen Ringen um die Beteiligung von Stilly kann Probst am 20. Juli 1942 endlich mit den Dreharbeiten beginnen, die sich bis in den November 1942 hinziehen (Dumont 1987, 349) (Abb. 80). Gedreht wird hauptsächlich im deutschsprachigen Oberwallis in der Gegend von Fiesch.[42] Zur besseren Orientierung sind die verschiedenen Aufnahmeorte auf einer Karte vermerkt (Abb. 81). Weitere Aufnahmen werden in Zürich, im Urner Maderanertal und im Emmental gedreht.[43]

Das Wallis als Zentrum einer Spielfilmhandlung stellt zu diesem Zeitpunkt zwar kein Novum dar, ist aber gemäss Janett noch unverbraucht (Interview 13.1.1998). Wohl lockt der Bergkanton bereits zu Beginn der

41 Mantegazzi tritt bei *Wehrhafte Schweiz* als Dirigent der Stadtmusik Zürich, nicht aber als Komponist in Erscheinung (Dumont 1987, 208).

42 Siders/Sierre bildet die Sprachgrenze zwischen dem deutschsprachigen Ober- und dem französischsprachigen Unterwallis.

43 Der Hinweis aufs Emmental ist Probsts Fotoalbum über die Dreharbeiten entnommen (Cinémathèque, Penthaz).

Abb. 80 Klappe 141 A die erste: Dreharbeiten von *Bergführer Lorenz* (Album Probst).

Stummfilmzeit Pioniere an, die neben sportlicher Herausforderung das landschaftlich Pittoreske suchen (siehe dazu Dumont 1987, 25 f). Ihnen folgen in der Blütezeit des Bergfilm-Genres weitere in- und vielfach ausländische Filmemacher. Fanck beispielsweise dreht 1921 in den Walliser Alpen *Im Kampf mit dem Berge*. Wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, ist auch Trenkers *Der Kampf ums Matterhorn* sowie sein Remake *Der Berg ruft*, von dem sich Probst inspirieren lässt, hier entstanden. Erwähnt sei zudem die einheimische Produktion *La croix du Cervin/Das Kreuz am Matterhorn* von Jacques Béranger aus dem Jahr 1922. Eine Sammlung der im Wallis gedrehten Filme, wie sie Frischknecht/Kramer/Schweizer für die Region Südbünden zusammengetragen haben (2003), existiert leider nicht. Dennoch ist zu bemerken, dass das Wallis in den meisten Spielfilmen keine unverwechselbare Rolle spielt, sondern mit anderen alpinen Regionen austauschbar ist.

Als wichtigste einheimische Vorgänger von *Bergführer Lorenz* aus den Dreissigerjahren, die ihre Spielfilmhandlung erkennbar im Wallis situieren, sind Anton Kutters *Die Herrgotts-Grenadiere*, Dimitri Kirsanoffs *Rapt* (CH/(F) 1933) und Max Haufflers *Farinet/L'or dans la montagne* zu nennen. Ersterer spielt im Lötschental und macht sich in Form eines eth-

nologischen Dokuments die traditionelle Fronleichnams-Prozession in napoleonischen Grenadier-Uniformen zunutze. Gemäss Dumont stufte das Ausland «das urwüchsige Schweizer Berglertum als exotische Kuriosität» ein und reagierte mit Entzücken (1987, 134). In den Vierzigerjahren, als die Schauplätze sich wie erwähnt von den Bergen hinab aufs Land oder – seltener – in die Stadt verlagern, zehrt das Wallis in den Augen der Nicht-Walliser und insbesondere der urbanen Bevölkerung noch immer von einem Exotik-Bonus. Wie bereits beschrieben, nähert sich auch Probst dieser Region aus der Perspektive des Fremden, des Städters an, den die Landschaft in ihrer Unberührtheit tief beeindruckt:

> Alle diejenigen, die diesen herrlichen Flecken Erde kennenlernen durften, werden sicher nie vergessen, dass ennet dem Lötschberg ein Tal zwischen stotzigen Bergriesen liegt, das nirgends mehr seinesgleichen findet: das schöne, herbe Tal der Rhone. (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1942; Manuskript Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)

Das Wallis bietet eine geeignete Projektionsfläche für die Sehnsucht nach urtümlichen Lebensformen, an denen die Modernisierung spurlos vorüber gegangen ist, bietet aber auch eine Ersatz-Heimat, «die Idylle einer noch in sich geschlossenen Welt» (Schlappner 1987b, 33). Entgegen dem Bild der bäuerlichen Schweiz, das die Geistige Landesverteidigung und mit ihr der Film während des Zweiten Weltkriegs mehrheitlich vermitteln, ist die Schweiz längst kein Agrarstaat mehr: Jeder zweite Einwohner lebt 1939 in urbanen Gebieten, die Hälfte der aktiven Bevölkerung ist in der Industrie beschäftigt, und die bäuerliche Bevölkerung schrumpft genauso beständig wie der Anteil der in der Landwirtschaft Tätigen (Jost 1986, 743). Unter diesem Eindruck wird das Wallis als Gegenbild zur städtischen Moderne entworfen – ein beliebtes Motiv in der Heimatliteratur, das sich als Antagonismus von Stadt und Land sowohl im Berg- wie im Heimatfilm niederschlägt.

Das Drehen im Oberwallis bietet aber nicht nur eine willkommene Projektionsfläche samt einem Hauch Exotik, sondern birgt ein reales Sensationspotenzial, das Probst in der Presse gezielt nach dem Vorbild des klassischen Bergfilms vermarktet. Dieser genretypische ausserfilmische Diskurs beinhaltet, wie in Kapitel 3.2 dargestellt, die Elemente Authentizität, Sensationswert, Laiendarsteller sowie Leistungs- und Gefahrenaspekte. Als besonderes Spektakel schildert Probst in der *Schweizer Film-Zeitung* vom 31. Oktober 1942 beispielsweise die Inszenierung der Überschwemmung:

> Es wurde eine richtige Staumauer gebaut, um das später notwendige Hochwasser zu erhalten. Vier Kameras wurden für diese Aufnahme in

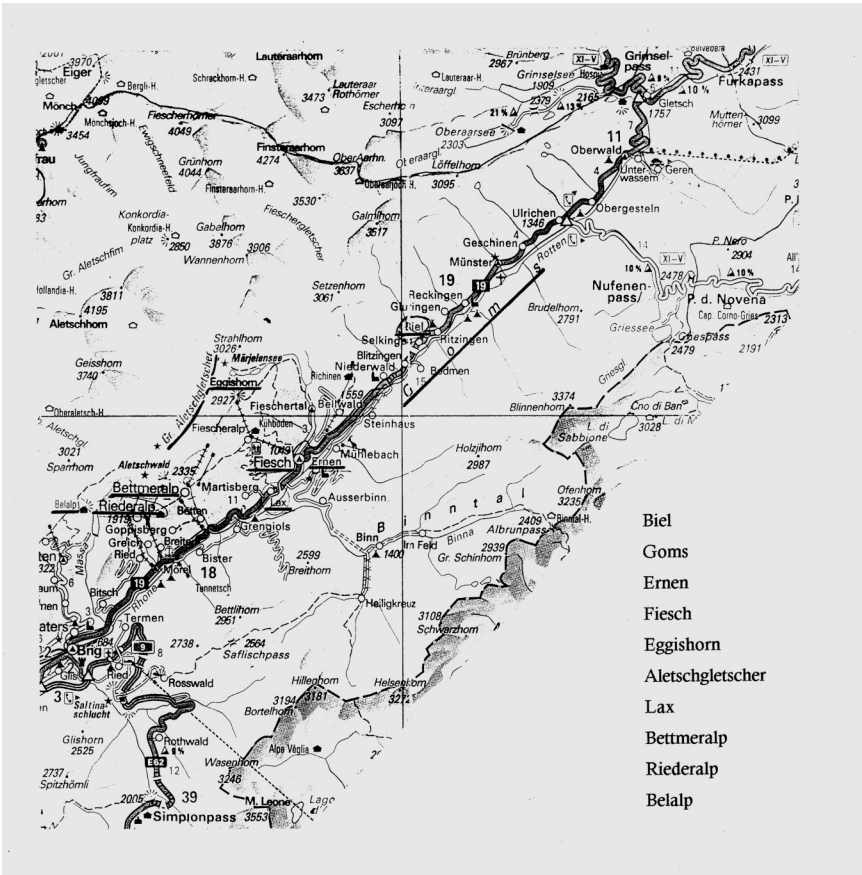


Abb. 81 Drehorte von *Bergführer Lorenz* im Oberwallis.

> Aufstellung gebracht [...]. War der Damm einmal eingerissen, so mussten die vier Objektive den Wassermassen nachrasen und sie förmlich regelrecht einfangen. (*Schweizer Film-Zeitung*, 31.10.1942)

Mit einer weiteren Wasser-Episode überbrückt der Produzent die Verzögerung zwischen Herstellung und Lancierung, um seinen Film im Gespräch zu halten. Diesmal steht – neben dem «alles mitreissenden Wildbach» – Madeleine Koebel im Mittelpunkt:

> Die Darstellerin [...] stand wartend am Ufer und sollte, so schrieb es das Drehbuch vor, in die Fluten springen. Wohl war für diesen Zweck ein Double, ein Mädchen aus der Gegend, als gute Schwimmerin bekannt, ver-

> pflichtet worden. Im letzten Augenblick verlor diese aber den Mut, und Madeleine Koebel sprang geistesgegenwärtig selbst ins eisige Wasser, aus dem sie erst weiter unten herausgezogen wurde. Blitzschnell hatte sie überlegt, dass ein solches «Naturereignis» nur mit grossen Kosten und viel Zeitverlust zu wiederholen sei. (*Schweizer Film Suisse*, 1.3.1943)[44]

Dieselbe Nachricht macht daraufhin in den deutschschweizer Zeitungen die Runde: *Das Volk* (Olten, 9.3.1943) und *Der Freie Rätier* (Chur, 11.3.1943) titeln die Meldung mit «Eine geistesgegenwärtige Filmschauspielerin», und die *Gossauer Zeitung* zieht am 3. April 1943 mit «Der Sprung ins Wasser» nach.

Schon jetzt lässt sich die Bilanz ziehen, dass *Bergführer Lorenz* von der Projektierung bis nach Abschluss der Dreharbeiten über eine grosse Medienpräsenz verfügt. Wie Probst und der Verleih das Interesse der Öffentlichkeit am Film bis zum Kinostart in Zürich wach halten, kommt in Kapitel 5.1 zur Sprache. Dass ein breites Medienecho aber nicht zwingend mit Erfolg an der Kinokasse einhergehen muss, werden wir ebenfalls dort sehen.

Einen Eindruck von den Dreharbeiten vermittelt neben den Pressedokumenten und Probsts Fotoalbum auch ein kurzer, stummer Film von rund dreieinhalb Minuten (s/w, 35 mm, 100 m), den die Cinémathèque suisse unter der Leitung von Reto Kromer im Dezember 2000 aus losen Einstellungen montiert und am Festival in Locarno 2001 als Vorfilm zu *Bergführer Lorenz* erstmals öffentlich aufgeführt hat. Die Aufnahmen entstammen einer Büchse aus Probsts Beständen.[45] Es ist anzunehmen, dass der Regisseur das Material selbst gedreht hat; jedenfalls tritt er darin nicht auf. Die kurze Dokumentation lässt etwas von der Beschwerlichkeit des eigentlichen Drehs spüren, die das Team in den Bergen erwartet: Erst werden Maultiere beladen (Abb. 82), dann macht sich eine schier endlose Reihe von Trägern und Helfern an den Aufstieg. Später sehen wir das Kamerateam samt Ausrüstung praktisch senkrecht am Fels kleben (Abb. 83). Interessant ist das *making of* insbesondere im Hinblick auf die technischen Apparaturen, die im Spielfilm bekanntlich unsichtbar gemacht werden, die Probst hier aber bewusst ins Bild rückt. Die Hotelterrasse ist

44 Obwohl sich kein entsprechendes Manuskript im Dossier *Bergführer Lorenz* der Cinémathèque befindet, gehe ich davon aus, dass Probst auch hier der Verfasser ist.

45 Von den losen Einstellungen sind die unscharfen, verwackelten oder überbelichteten aussortiert und alle übrigen – mit Ausnahme derjenigen einer Gämse – verwendet worden. In der Filmbüchse befanden sich zudem Aufnahmen aus Probsts Familienkreis (mündliche Information von Kromer, 11.4.2001).

Abb. 82 Beladen der Maultiere.

Abb. 83 Dreharbeiten am Fels.

nicht mehr, wie im fertigen Film, Tummelfeld für Touristen, sondern das Revier von Scheinwerfern, Kamera und Dolly.[46] Der Operateur – vermutlich Stilly – wirft einen prüfenden Blick durchs Objektiv und setzt mit Hilfe des Assistenten zu einer Fahrt an (Abb. 84). In weiteren Einstellungen sind die Vorbereitungen zur Unwettersequenz festgehalten, für die eine Windmaschine im Einsatz steht, die den Staub und das herangeschaffte Heu kräftig aufwirbelt (Abb. 85).

Aufnahmen von Dreharbeiten gehören zu dieser Zeit nicht zur filmischen Praxis und sind deshalb eine Rarität. Meines Wissens ist der Beitrag der Schweizer Filmwochenschau über die Dreharbeiten von Franz Schnyders *Uli der Knecht* 1954 das erste für die Öffentlichkeit bestimmte *making of* eines einheimischen Spielfilms. Dumont bezeichnet es als «Unikum», da noch in den Fünfzigerjahren Filmarbeit als zu wenig seriös gegolten habe, um dokumentiert zu werden.[47] Zur gezielten Verwendung von Drehberichten als Werbemittel sollte es also in der Schweiz noch ein langer Weg sein.

Zurück zu den eigentlichen Dreharbeiten: Vom 12. bis 14. August 1942 erhält die Filmcrew Besuch von einem Abgeordneten der Sektion Film, der kontrolliert, ob die personellen Auflagen eingehalten und nur an bewilligten Orten Aufnahmen gemacht werden – ein Prozedere, dem sich alle frei produzierten Filme zur Zeit der Zensur unterziehen müssen.

46 Gedreht wird übrigens auf der Terrasse des Hotels Jungfrau-Eggishorn, das auf einer Höhe von 2'200 Metern liegt. Zur Geschichte des Hotels und dem Verhältnis von Einheimischen und Touristen siehe Antonietti 2000.

47 Dumont in der Sendung *25 Jahre Cinémathèque suisse* aus der Reihe *Filmszene* auf SF DRS, ausgestrahlt am 11.11.1998. Darin ist auch der Drehbericht zu *Uli der Knecht* zu sehen.

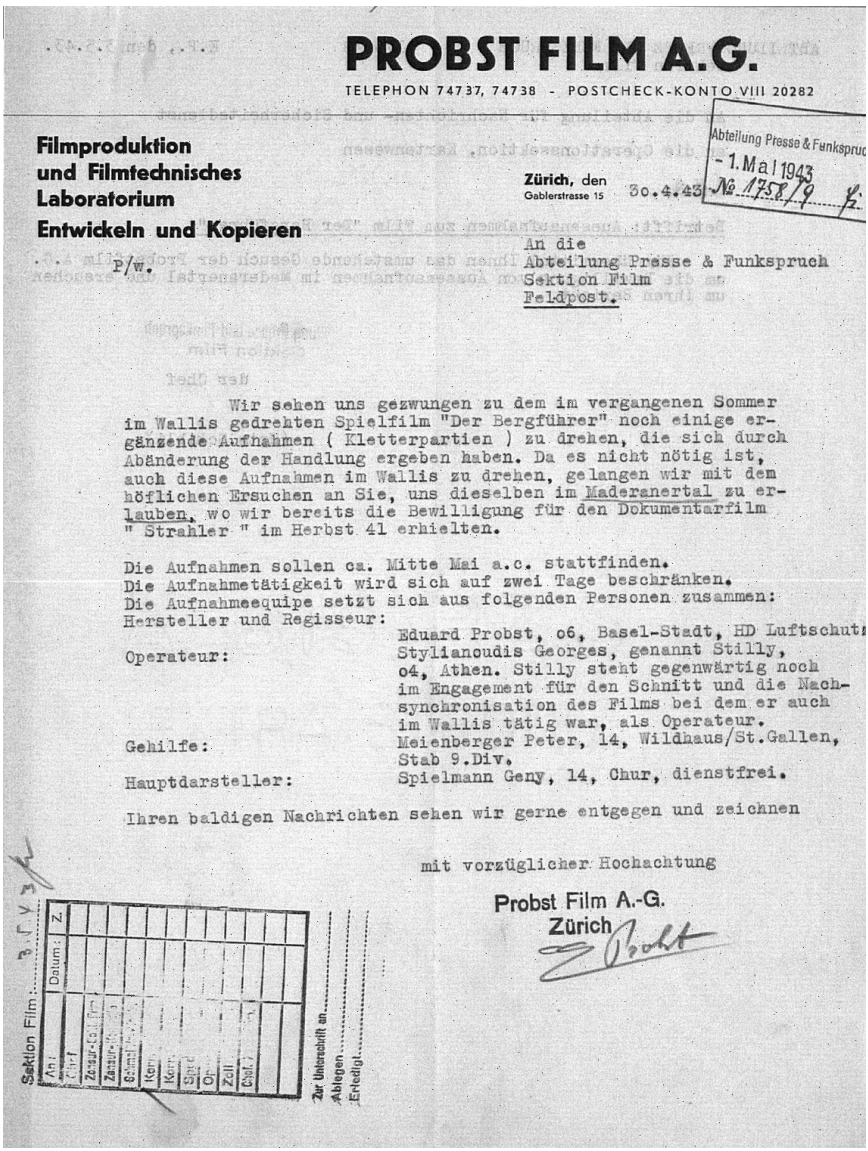
Abb. 84 Dreharbeiten auf der Hotelterrasse.

Abb. 85 Windmaschine.

Dem entsprechenden Rapport zuhanden der Sektion Film ist zu entnehmen, dass sich im Fall von *Bergführer Lorenz* – einigen unbedeutenden Kritikpunkten zum Trotz – keine Beanstandungen aufdrängen (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

Für Probst hingegen drängt sich etwas anderes auf. Wie er der Sektion Film am 30. April 1943 mitteilt, sieht er sich «gezwungen, [...] noch einige ergänzende Aufnahmen (Kletterpartien) zu drehen, die sich durch die Abänderung der Handlung ergeben haben» (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B) (Abb. 86). Das lässt aufhorchen, könnte doch hier die Ursache für die unterschiedlichen Längen der schweizerdeutschen und der französischen Fassung liegen. Probst verlegt die Aufnahmen ins von Zürich aus näher gelegene Urner Maderanertal, wo er im Herbst 1941 bereits den Dokumentarfilm *Strahler* realisiert hat, «da es nicht nötig ist, auch diese Aufnahmen im Wallis zu drehen». Die Landschaft scheint demnach beim Nachdreh keine entscheidende Rolle zu spielen oder so inszenierbar zu sein, dass man sie nicht verorten kann. Die Equipe besteht nurmehr aus Probst und Stilly, der «gegenwärtig noch im Engagement für den Schnitt und die Nachsynchronisation» steht; Meienberger amtiert als «Gehilfe» (ebd.). Gedreht wird am 31. Mai und am 1. Juni 1943 mit Geny Spielmann als einzigem Schauspieler. Bei diesen Aufnahmen, «von denen nur kleine Teile als Einschnitte in die bereits vorhandenen Szenen eingefügt werden» (Brief von Monopol-Films AG an die Sektion Film vom 7.7.1943; Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B), handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Nah- oder Grossaufnahmen, die Spielmann als Bergsteiger am Fels zeigen, ohne dass dabei die diegetisch «falsche» Landschaft des Maderanertales ins Bild gerät.

Einstellungen, die dieser Beschreibung entsprechen, sind in beiden überlieferten Fassungen gleichermassen vorhanden. Zudem werden die-



PROBST FILM A.G.

TELEPHON 74737, 74738 - POSTCHECK-KONTO VIII 20282

Filmproduktion
und Filmtechnisches
Laboratorium
Entwickeln und Kopieren

Abteilung Presse & Funkspruch
- 1. Mai 1943
№ 1758/9

Zürich, den 30.4.43
Gablerstrasse 15

P/w.

An die
Abteilung Presse & Funkspruch
Sektion Film
Feldpost.

Wir sehen uns gezwungen zu dem im vergangenen Sommer im Wallis gedrehten Spielfilm "Der Bergführer" noch einige ergänzende Aufnahmen (Kletterpartien) zu drehen, die sich durch Abänderung der Handlung ergeben haben. Da es nicht nötig ist, auch diese Aufnahmen im Wallis zu drehen, gelangen wir mit dem höflichen Ersuchen an Sie, uns dieselben im Maderanertal zu erlauben, wo wir bereits die Bewilligung für den Dokumentarfilm " Strahler " im Herbst 41 erhielten.

Die Aufnahmen sollen ca. Mitte Mai a.c. stattfinden.
Die Aufnahmetätigkeit wird sich auf zwei Tage beschränken.
Die Aufnahmeequipe setzt sich aus folgenden Personen zusammen:

Hersteller und Regisseur: Eduard Probst, o6, Basel-Stadt, HD Luftschutz

Operateur: Stylianoudis Georges, genannt Stilly, o4, Athen. Stilly steht gegenwärtig noch im Engagement für den Schnitt und die Nachsynchronisation des Films bei dem er auch im Wallis tätig war, als Operateur.

Gehilfe: Meienberger Peter, 14, Wildhaus/St.Gallen, Stab 9.Div.

Hauptdarsteller: Spielmann Geny, 14, Chur, dienstfrei.

Ihren baldigen Nachrichten sehen wir gerne entgegen und zeichnen

mit vorzüglicher Hochachtung

Probst Film A.-G.
Zürich

Sektion Film: 3.5.43
Datum: Z.
An: Chef
Zensur-Gesellschaft
Zensur-Kommission
Schmalfilm-Verleih
Kern
Kern
Stand
Op.
Zoll
Chef
Zur Unterschrift an
Ablegen
Erledigt

Abb. 86 Gesuch um Drehbewilligung für den Nachdreh an die Sektion Film vom 30. April 1943 (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

se Passagen von den Kürzungen in der Version D-CH nicht tangiert. Der Verdacht, dass der Nachdreh in irgend einem Zusammenhang mit der Kürzung der schweizerdeutschen Fassung stehen könnte, erhärtet sich somit nicht.

Zensur

Am 16. August 1943 meldet der Verleiher Monopol-Films AG die schweizerdeutsche Fassung von *Bergführer Lorenz* zur Zensur an (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Am 23. September 1943 erfolgt die Anmeldung des dazugehörigen «Vorspannfilms». Ob es sich bei diesen 120 Metern um den eigentlichen Filmvorspann, einen Trailer oder um einen zusätzlichen Vorspannfilm handelt, ist unklar. Wie vom Hauptfilm werden auch vom Vorspann je fünf Kopien angemeldet, was für die Variante Filmvorspann spricht (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B, Zensuranmeldung/Zensurprotokoll), zumal gemäss André Chevailler in der Cinémathèque suisse kein Trailer von *Bergführer Lorenz* vorliegt (E-mail vom 10.5.2001). 120 Meter sind für einen Vorspann allerdings sehr lang, ja entsprechen in etwa der üblichen Länge von Trailern, wie sie in den Vierzigerjahren üblich waren (Kromer, E-mail vom 8.5.2001).[48] Der überlieferte Vorspann ist mit knapp 40 Metern denn auch deutlich kürzer. Dafür, dass vermutlich doch ein zusätzlicher, nicht überlieferter Vorspannfilm zur Zensur angemeldet wurde, spricht eine handschriftliche, mit «Vorspann II» überschriebene Notiz in Probsts Produktionsmaterialien, die in Stichworten dessen Inhalt – die Postproduktion inklusive Vertonung, Synchronisierung und Mischung des Films – skizziert (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

Wie der Zensurausweis, ohne den während der Militärzensur keine Filmkopie aufgeführt werden darf,[49] geben auch die Zensuranmeldungen Auskunft darüber, in welcher Länge *Bergführer Lorenz* zur Uraufführung gelangt (Abb. 87). Die ursprüngliche Fassung beträgt gemäss diesen Dokumenten 2'540 Meter, was knapp 93 Minuten entspricht.[50]

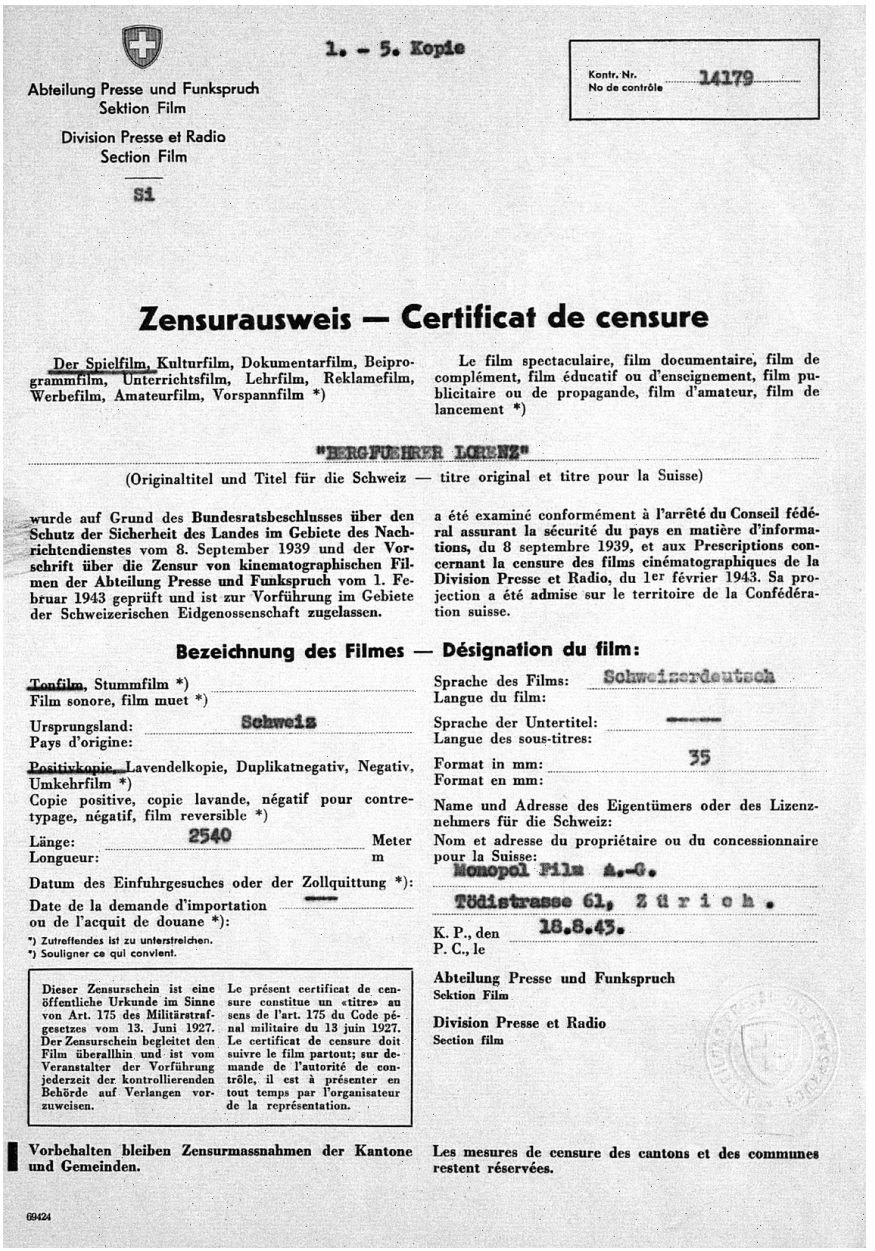
Mit einer Anordnung von Schnitten könnte die Zensurbehörde einen Strich durch diese Rechnung ziehen. Wie jedoch dem Protokoll der Zensursitzung vom 18. August 1943 zu entnehmen ist, wird *Bergführer Lorenz* «ohne Schnitte freigegeben» (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B) (Abb. 88).[51]

48 Zum amerikanischen Kinotrailer seit 1912 siehe Hediger 2001b.

49 Vgl. Reglement über die Durchführung der Filmzensur vom 2.11.1939 (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5805).

50 Da keine Hinweise für den Einsatz des Vorspannfilms im regulären Kinoprogramm vorliegen, rechne ich ihn der ursprünglichen Fassung nicht an.

51 Der Film erhält die Zensurnummer F 14'179. Als Zensoren treten folgende Herren in Erscheinung: «HH. Oberst Baeschlin, Hptm. Seitz, Mischon, Ingold, Bratschi» (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Auf den schlechten Ruf der Zensurbehörde bezüglich Kompetenz und Konsequenz und die Neueinschätzung der Urteilspraxis in aktuellen Untersuchungen habe ich hingewiesen. Für Beispiele von Zensurentscheiden zu



1. - 5. Kopie

Kontr. Nr. / No de contrôle 14179

Abteilung Presse und Funkspruch
Sektion Film

Division Presse et Radio
Section Film

Si

Zensurausweis — Certificat de censure

Der Spielfilm, Kulturfilm, Dokumentarfilm, Beiprogrammfilm, Unterrichtsfilm, Lehrfilm, Reklamefilm, Werbefilm, Amateurfilm, Vorspannfilm *)

Le film spectaculaire, film documentaire, film de complément, film éducatif ou d'enseignement, film publicitaire ou de propagande, film d'amateur, film de lancement *)

"BERGFUEHRER LORENZ"

(Originaltitel und Titel für die Schweiz — titre original et titre pour la Suisse)

wurde auf Grund des **Bundesratsbeschlusses über den Schutz der Sicherheit des Landes im Gebiete des Nachrichtendienstes** vom 8. September 1939 und der **Vorschrift über die Zensur von kinematographischen Filmen der Abteilung Presse und Funkspruch** vom 1. Februar 1943 geprüft und ist zur Vorführung im Gebiete der Schweizerischen Eidgenossenschaft zugelassen.

a été examiné conformément à l'arrêté du Conseil fédéral assurant la sécurité du pays en matière d'informations, du 8 septembre 1939, et aux Prescriptions concernant la censure des films cinématographiques de la Division Presse et Radio, du 1er février 1943. Sa projection a été admise sur le territoire de la Confédération suisse.

Bezeichnung des Filmes — Désignation du film:

Tonfilm, Stummfilm *)
Film sonore, film muet *)

Ursprungsland: Schweiz
Pays d'origine:

Positivkopie, Lavendelkopie, Duplikatnegativ, Negativ, Umkehrfilm *)
Copie positive, copie lavande, négatif pour contretypage, négatif, film reversible *)

Länge: 2540 Meter
Longueur: m

Datum des Einfuhrgesuches oder der Zollquittung *):
Date de la demande d'importation ou de l'acquit de douane *): ----

*) Zutreffendes ist zu unterstreichen.
*) Souligner ce qui convient.

Sprache des Films: Schweizerdeutsch
Langue du film:

Sprache der Untertitel: ----
Langue des sous-titres:

Format in mm: 35
Format en mm:

Name und Adresse des Eigentümers oder des Lizenznehmers für die Schweiz:
Nom et adresse du propriétaire ou du concessionnaire pour la Suisse:
Monopol Film A.-G.
Tödistrasse 61, Zürich.

K. P., den 18.8.43.
P. C., le

Abteilung Presse und Funkspruch
Sektion Film

Division Presse et Radio
Section film

Dieser Zensurschein ist eine öffentliche Urkunde im Sinne von Art. 175 des Militärstrafgesetzes vom 13. Juni 1927. Der Zensurschein begleitet den Film überallhin und ist vom Veranstalter der Vorführung jederzeit der kontrollierenden Behörde auf Verlangen vorzuweisen.

Le présent certificat de censure constitue un «titre» au sens de l'art. 175 du Code pénal militaire du 13 juin 1927. Le certificat de censure doit suivre le film partout; sur demande de l'autorité de contrôle, il est à présenter en tout temps par l'organisateur de la représentation.

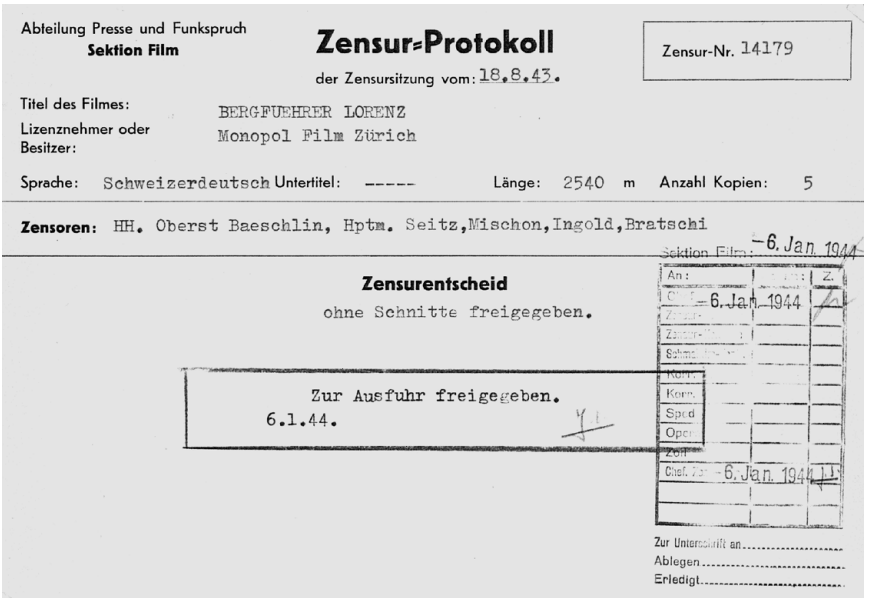
Vorbehalten bleiben Zensurmassnahmen der Kantone und Gemeinden.

Les mesures de censure des cantons et des communes restent réservées.

69424

Abb. 87 Zensurausweis vom 18. August 1943 (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

in- und ausländischen Filmen siehe Aeppli 1981, 104-121; zur Zensur ausgewählter NS-Produktionen siehe auch Prodolliet 1999.



Abteilung Presse und Funkspruch
Sektion Film

Zensur-Protokoll
der Zensursitzung vom: 18.8.43.

Zensur-Nr. 14179

Titel des Filmes: BERGFUEHRER LORENZ
Lizenznehmer oder Besitzer: Monopol Film Zürich

Sprache: Schweizerdeutsch Untertitel: ----- Länge: 2540 m Anzahl Kopien: 5

Zensoren: HH. Oberst Baeschlin, Hptm. Seitz, Mischon, Ingold, Bratschi

Sektion Film: 6. Jan. 1944

Zensurentscheid
ohne Schnitte freigegeben.

Zur Ausfuhr freigegeben.
6.1.44.

An: Z.
6. Jan. 1944
Kom.
Spd
Oper
Zoll
Chef. Zo. 6. Jan. 1944

Zur Unterschrift an
Ablegen
Erledigt

Abb. 88 Zensurprotokoll vom 18. August 1943 (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B).

Aus den im Bundesarchiv in Bern gelagerten Dokumenten geht damit unmissverständlich hervor, dass die 1943 uraufgeführte Fassung von *Bergführer Lorenz* mit einer Meterzahl von insgesamt 2'540 (ohne Vorspannfilm) wesentlich länger ist als die heute vorliegende Version D-CH. Zur Erinnerung: In der Cinémathèque suisse lagern zwei Kopien der schweizerdeutschen Fassung; die eine beträgt 2'057 Meter, die andere 2'070 Meter. Bei der überlieferten Version D-CH haben wir es demnach nicht mit der ursprünglichen, sondern mit einer um den Vorspannfilm und weiteren 480 Metern respektive rund 18 Minuten gekürzten Fassung zu tun. Zudem wissen wir, dass die Kürzungen zu einem noch nicht näher bestimmten Zeitpunkt, auf jeden Fall aber nach der Uraufführung vorgenommen werden und in keinem Zusammenhang mit dem Nachdreh im Maderanertal stehen.

Hinsichtlich der Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung wäre die Überprüfung der Länge der zur Zensur angemeldeten Version F-CH aufschlussreich. Ein Vergleich könnte darüber Auskunft geben, ob sich diese Version mit der ursprünglichen, schweizerdeutschen Fassung sowie mit der heute vorliegenden Version F-CH deckt.[52] Wäre beides der

52 Wie dem Anmeldeformular zur Zensur zu entnehmen ist, muss «*jede* Version eines Filmes (verschiedene Sprachen oder Untertitel)» der Zensurbehörde vorgelegt wer-

Fall, so liesse sich die ursprüngliche Fassung anhand der französischen Synchronfassung – abzüglich der Sprachdifferenz – leicht rekonstruieren.

Dass diese Klärung, die wenigstens einen Teil der Mutmassungen in Sachverhalte hätte verwandeln können, versagt bleibt, hängt mit dem Archivierungsmodus des Bundesarchivs zusammen. Von den während des Zweiten Weltkriegs produzierten Zensurakten wurde nur gerade «ein Sechstel» aufbewahrt (Graf 1979, 104). Nun, die Akte zu *L'orage sur la montagne* ist nicht auffindbar, gehört also zu jenen fünf Sechsteln, die durch die weiten Maschen des Archivierungsnetzes gefallen sind. Auch in den Zensurakten des Kantons Waadt hat die Version F-CH keine Spuren hinterlassen.[53] Daher wird sich nicht eindeutig festmachen lassen, ob die heute vorliegende französische Fassung mit ihren 2'419 Metern jener entspricht, die 1944 in der Romandie zur Uraufführung gelangte. Die Einträge im *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse* von 1944 bis 1948, in denen der Film jeweils mit einer Länge von 2'500 Metern ausgewiesen ist, sprechen ebenso dagegen wie weitere Indizien, von denen noch die Rede sein wird.

Nachsynchronisation

Französische Synchronisationen von schweizerdeutschen Spielfilmen besitzen zur Zeit von *Bergführer Lorenz* Seltenheitswert. *Füsilier Wipf* ist der erste in der Schweiz nachsynchronisierte Film (Dumont 1987, 218). *Mob 39/Gränzbsetzig 39* beispielsweise wird 1939/40 noch mit verschiedenen Schauspielern für die französische und die schweizerdeutsche Fassung gedreht (Dumont 1987, 254 f); ein Verfahren, das vor allem in den frühen Dreissigerjahren international gebräuchlich war.[54] *Füsilier Wipf* und *Bergführer Lorenz* sind die einzigen schweizerdeutschen Filme, die während des Zweiten Weltkriegs in Lausanne – und, so darf man annehmen, in der gesamten Westschweiz – in einer französischen Synchronfassung lanciert werden.[55] In der Regel gelangen schweizerdeutsch gesprochene Filme in der Romandie mit französischen Untertiteln zur Aufführung –

den (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B) (Hervorhebung im Original). Dies gilt folglich auch für die französische Synchronfassung, der deshalb eine eigene Zensurnummer F 15'787 zugewiesen wird (Dumont 1987, 349).

53 Information von Gianni Haver, der die Bestände im Rahmen seiner Untersuchung der Zensurpolitik des Kantons Waadt (2003b) systematisch aufgearbeitet hat (E-mail vom 10.5.2001).

54 Siehe dazu u. a. Garncarz 1992, 17.

55 Vgl. Haver 2003b, 226-233, der allerdings *Füsilier Wipf* als einzige Synchronfassung bezeichnet (229).

und umgekehrt.[56] Insgesamt ist die Leinwandpräsenz einheimischer Produktionen in der Romandie erstaunlich gering: Zwischen 1939 und 1945 werden in Lausanne nur deren vierzehn lanciert. Kommen Schweizer Filme ins Kino, dann sind sie entweder westschweizer Herkunft oder stehen thematisch in engem Zusammenhang mit der Mobilisation. Jedoch nicht einmal *Landammann Stauffacher* schafft es auf die Leinwände der Romandie (Haver 2003b, 227/229). Denn die deutschschweizer Filme sind, wie Grêt es ausdrückt, «handicapées en outre par les dissonances de leurs Schwyzerdütsch natal» (*Ciné-Suisse*, 1.8.1942). Die französische Synchronisierung von *Bergführer Lorenz* ist somit nicht der Versuch einer Gewinnoptimierung, sondern die einzige Möglichkeit, den westschweizer Markt überhaupt zu erschliessen. Produktion und Verleih werben entsprechend mit dem Slogan «100% parlé français» (französisches Pressedossier, Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*; Inserat *La Suisse*, 28.1.1944).

Für die französischen Dialoge und die Nachsynchronisation zeichnet Jean Hort (1898 Morges bis 10.3.1968 Toulouse) verantwortlich. Georges Louis Horst [sic], wie er mit vollem Namen heisst, kehrt nach Frankreich-Aufenthalten bei Kriegsausbruch in die Schweiz zurück und gründet in Lausanne die «Compagnie Jean Hort», die sich um qualitativ hoch stehendes Theater bemüht. Hort schreibt zahlreiche Bücher über das Theater, die gemäss Dumont als «Standardwerke» gelten (1987, 325). Der Waadtländer Theatermann gibt mit *Mob 39/Gränzbsetzig 39* und *Marie-Louise* seinen Einstand als Filmschauspieler und verfasst 1941 Drehbuch und Dialoge zu Arthur Porchets *L'oasis dans la tourmente*. Der «gern belehrende, sich manchmal in Szene setzende, aber mutige und intelligente Theatermann», als den ihn Dumont charakterisiert, profiliert sich für die Synchronisation von *Bergführer Lorenz* durch seine in den Dreissigerjahren in Paris gesammelten Erfahrungen als Vertonungsregisseur bei Gaumont-Films und MGM (1987, 323).

Die Nachsynchronisation findet im November 1943, also unmittelbar nach dem deutschschweizer Kinostart, in Zürich statt (*Gazette de Lau-*

56 Noch heute ist es die Regel, in der Schweiz produzierte Filme zu untertiteln statt zu synchronisieren. Finanzielle Überlegungen spielen dabei insofern eine Rolle, als die Herstellung einer Synchronisation teurer ist. Anders bei ausländischen Filmen: Original- und Synchronfassungen unterscheiden sich in der Regel nicht im Preis. Der Einkauf von Originalfassungen kommt einen Schweizer Verleih aber teurer zu stehen, da die Untertitelung zusätzliche Kosten verursacht. Dass untertitelte Fassungen im Kinoprogramm der deutschen Schweiz zum jetzigen Zeitpunkt trotzdem vorherrschen, zeugt von einer eigentlichen Untertitelungstradition, der Verleih und Publikum – so ist zu hoffen – noch lange treu bleiben.

sanne, 6.11.1943). Als Sprecher werden «les meilleures éléments de la Troupe du Radiothéâtre du Studio de Lausanne» engagiert (*z*, Datum unbekannt),[57] darunter Jacqueline Randal, Lucien Monlac und Daniel Fillion (*Gazette de Lausanne*, 6.11.1943).[58]

Die Qualität der Synchronisation aus heutiger Warte einzuschätzen ist schwierig, zumal ja vergleichbare Synchronfassungen von Schweizer Filmen (mit Ausnahme von *Füsilier Wipf*) fehlen. Mindestens kann festgehalten werden, dass die Lippensynchronität in der französischen Fassung erstaunlicherweise eher gegeben ist als in der schweizerdeutschen. Dumont bezeichnet die Synchronisation als «pathetisch» (1987, 349). Auch die zeitgenössische Presse in der Romandie hat sich ihre Meinung gebildet:

> Quant au doublage, il est imparfait. Le dialogue de Jean Hort est bon quand il est naturel, mais énervant quand il recherche une fausse simplicité. (*x*, 31.1.1944)[59]

Aufgrund der Armut der Dialoge bedauert René-Oscar Frick sogar, «que le film ne soit pas muet». Die besten Momente seien nämlich jene, «où les acteurs se taisent» (*Feuille d'Avis de Lausanne*, 31.1.1944). Weniger die Technik als vielmehr Horts Dialoge scheinen im Kreuzfeuer der Kritik zu stehen. «Man fühlte das Deklamatorische heraus, und der Sprache fehlt es an Natürlichkeit», fasst die *National-Zeitung* die Reaktionen der welschen Presse zusammen (20.2.1944). Grêt hingegen lässt in seinem geradezu vernichtenden Gesamturteil unerwartete Milde walten, hält er doch das Unterfangen für löblich, «si l'on songe aux conditions imparfaites dans lesquelles il fut réalisé» (*Ciné-Suisse*, 4.3.1944). Es ist zu bedauern, dass der Kritiker seine Andeutung nicht konkretisiert, denn über die

57 Die Quelle ist nicht eruierbar und deshalb mit *z* gekennzeichnet, um sie von zwei weiteren Rezensionen aus unbekannter Quelle zu unterscheiden, die mit *x* und *y* bezeichnet werden.

58 Randal tritt 1943 in der Waadtländer Kurzfilmserie *La famille Durambois* von André-Louis Béart auf. Siehe dazu Dumont 1987, 365-367/375 f. Monlac verkörpert in *L'oasis dans la tourmente* einen Pfarrer und in *Manouche – jeunesse d'aujourd'hui* (Fred Surville, F/CH 1942) einen Medizinprofessor. Zudem ist er in Jacques Feyders *Une femme disparaît* (1941/42) zu sehen (Dumont 1987). Bei *Bergführer Lorenz* kommt er in Anbetracht seiner Rollen für die Synchronisation des Pfarrers oder des Gemeindepräsidenten in Frage. Fillion ist Sprecher des Ciné-Journal Suisse und wird von Feyder für *Une femme disparaît* und *Matura-Reise* – Feyder amtet dabei als Supervisor – engagiert (*Ciné-Suisse*, 1.8.1944). Zum Radiotheater sowie zur kulturellen Bestandesaufnahme in der Romandie während der Kriegsjahre siehe Dumont 1987, 320-322.

59 Bei der nicht eruierbaren Quelle *x* muss es sich um eine auf Genf ausgerichtete Zeitung oder Zeitschrift handeln, da die Kritik das Genfer Kino Alhambra als Spielort angibt – und den Film *L'orage sur l'alpe* tituliert.

Herstellungsbedingungen der Synchronisation ist zum heutigen Zeitpunkt nichts mehr in Erfahrung zu bringen.

Den Westschweizer Markt mit einer französischen Synchronfassung zu erobern ist einerseits eine plausible Strategie, andererseits ein zusätzliches finanzielles Risiko, von dem andere Produzenten aus der Deutschschweiz, darunter auch die Praesens, die nur beim absoluten Kassenschlager *Füsilier Wipf* eine Ausnahme macht, wohlweislich die Finger lassen. Was ist von Probsts Entscheid zu halten? Zeugt er von grenzenlosem Vertrauen in den Marktwert seines Werks, von einer Flucht nach vorne nach dem Motto «alles oder nichts», oder ganz einfach von Blauäugigkeit? Steckt Pioniergeist dahinter, Zweckoptimismus vielleicht? Alles Tatbestände, für die der filmverrückte Laie Probst bekanntlich nicht das einzige Beispiel während der Kriegsjahre darstellt. Als «sympathisch, aber total daneben» taxiert Dumont solcherlei unprofessionelle Illusionen (Interview 6.11.1997). Dem ist anzufügen, dass die schmale finanzielle Basis den Produzenten keinen Spielraum für Experimente lässt, wie das Beispiel Probst zeigt. Wenn nicht der erste, so bedeutet sicherlich der zweite Flop das definitive Aus einer Firma. Der Zwang zum Erfolg bestraft finanzielle und künstlerische Wagnisse und verunmöglicht es, Erfahrungen zu sammeln und aus Fehlern zu lernen. Dies ist keine Basis, auf der sich eine kontinuierliche Filmproduktion entwickeln könnte.

Probsts Risikofreude jedenfalls wird nicht belohnt: Der Lockvogel «100% parlé français» zieht in der Westschweiz nicht wunschgemäss (siehe Kapitel 5.1 und 5.2). Es ist daher anzunehmen, dass die Synchronisation das Loch in der Kasse der Probst-Film AG empfindlich vergrössert und den Konkurs der Firma beschleunigt hat.

Dialekt-Exkurs

Es ist nicht nur die Mehrsprachigkeit der Schweiz, die das geografisch beschränkte Absatzgebiet nochmals verkleinert. Die schweizerdeutsche Mundart stellt die Branche vor zusätzliche Probleme, die im folgenden Dialekt-Exkurs kurz skizziert werden. In den Dreissigerjahren ist der Schweizer Film auf den internationalen Markt ausgerichtet, was sich in einer Vielzahl von Koproduktionen niederschlägt. Da der Dialekt den Export erschwert oder verunmöglicht hätte, wird er weitgehend eliminiert. Im Zug der Geistigen Landesverteidigung und der Besinnung auf alles «Schweizerische» wächst die «Bedeutung und Ideologisierung der Mundarten» nicht nur im Film, der sich nun vorwiegend auf den einhei-

mischen Markt konzentriert, sondern auch im allgemeinen Kulturbetrieb. Selbst im eidgenössischen Parlament wird zeitweise in Mundart debattiert (Schaub 1997, 19). Der Erfolg von *Füsilier Wipf* ist Beleg dafür, dass Dialektfilme kommerziell in Konkurrenz zu ausländischen Filmen bestehen können (Pfister 1982, 101 f). Anfänglich erzeugt der Dialekt eine identitätsstiftende Wirkung und manifestiert gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber dem äusseren Feind. Doch die Mundart-Filmschwemme zeitigt beim Publikum sehr bald einen Gewöhnungseffekt. Die «‹Sensation› des Dialekts» lässt nach, und die Mundart kann die filmischen Mängel der einheimischen Produktion nicht länger kompensieren, wie dies bei den ersten Kriegsproduktionen noch der Fall war (*Schweizer Film-Zeitung*, 1.8.1943). Für *Bergführer Lorenz* heisst das konkret, dass er bei der Uraufführung im Herbst 1943 vom Dialektbonus nicht mehr profitieren kann.

Nichtsdestotrotz räumt Probst dem Dialekt einen prominenten Platz ein, indem er folgende Schrifttafel zwischen Vorspann und Beginn der Spielhandlung einfügt:

> Um Echtheit und Ursprünglichkeit zu wahren, sprechen alle Menschen in diesem Film ihren heimatlichen Dialekt – so wie er in Wirklichkeit in den Schweizer Hochalpen gesprochen wird. (Schrifttafel in: *Bergführer Lorenz*)[60]

Der Dialekt tritt in dieser Formulierung als Garant für Authentizität auf. Er soll Echtheit, Natürlichkeit und Ursprünglichkeit sowie Volksnähe und Brauchtumstreue vermitteln – Werte, die im Klima der Geistigen Landesverteidigung hoch im Kurs stehen. In diesem Zusammenhang ist auch der Einsatz der Walliser Bergler zu verstehen, da «Echtheit und Sicherheit ihres Benehmens» ihr eigentliches Potenzial darstellen (*Schweizer Film Suisse*, 1.3.1943).

Die Schrifttafel ist auf zwei Arten lesbar, je nachdem, ob man «alle Menschen» auf die Figuren der Diegese oder auf die Schauspielerinnen und Schauspieler bezieht. Die erste Lesart fällt auf den ersten Blick ausser Betracht, da keine der Filmfiguren Walliser Dialekt spricht, wie es der Schauplatz eigentlich vorschreiben würde. Nicht einmal die aus der einheimischen Bevölkerung rekrutierten Statisten; für sie gibt es keine Sprechrollen. Für ein des Schweizerdeutschen nicht kundiges Publikum jedoch, das glaubt, was auf der Schrifttafel steht, macht die erste Lesart

60 Die Schrifttafel fehlt in der Version F-CH, wo sie keinen Sinn machen würde, da das Französische weit weniger dialektgeprägt ist. Die Version F-CH weist denn auch keinen erkennbaren Dialekteinschlag auf.

durchaus Sinn. Tatsächlich dürfte der Text im Hinblick auf den Export von *Bergführer Lorenz* angebracht worden sein.

Wer sich im Dialekt hingegen auskennt, wird der zweiten Lesart mindestens abgewinnen können, dass alle Darsteller ihren «heimatlichen» Dialekt sprechen: Der Bergführer parliert in Bündner Dialekt, seine Filmmutter mahnt ihn auf Berndeutsch zur Vorsicht, die Verlobte gibt als gebürtige Elsässerin ein schwer definierbares Nord-Ostschweizer Dialektgemisch mit französischem Akzent von sich, der Pfarrer redet salbungsvoll in St. Galler Mundart, Blatter wettert auf Zürichdeutsch, und Rita flirtet in Zürcher Dialekt mit Rheintaler Einschlag. Aber heimatlicher Dialekt hin oder her: In den Hochalpen wird – mit Ausnahme des Bündner Dialekts – nicht so gesprochen. Die bunte Mundartmischung führt die Schrifttafel ad absurdum und ist der Glaubwürdigkeit des Films insgesamt abträglich.

Dieser Befund stellt Probsts Bemühungen um Authentizität in Frage: ein Lippenbekenntnis, eine Standardformel, ein Werbeargument im Ausland? Der sprachliche Aspekt löst nicht nur aus heutiger Warte Kopfschütteln aus. Vereinzelt weist auch die zeitgenössische Presse auf «das noch ungelöste Dialektproblem des schweizerdeutschen Films» hin:

> [I]n einem Walliser Bergdorf mit so betontem Lokalkolorit wirkt es einfach unerträglich, wenn von den Bewohnern in allen möglichen Schweizermundarten, nur kein Wallisertiitsch gesprochen wird. *(Der Bund*, 6.1.1944; sinngemäss *Neue Zürcher Nachrichten*, 28.10.1943)[61]

Aufgrund der Vielfalt der Schweizer Dialekte und des begrenzten Schauspieler-Reservoirs sind derlei Dialektgemische im Schweizer Film während der Kriegsjahre gang und gäbe – und sind es, in entschärfter Form, noch heute.

Die Nachsynchronisation der schweizerdeutschen Fassung jedenfalls kann das Dialektproblem nicht lösen, synchronisieren doch die Darsteller ihre Figuren selbst. Dass Probst, selbst wenn er gewollt hätte, professionelle, des Walliser Dialekts kundige Sprecher in genügender Anzahl hätte auftreiben können, ist zudem zu bezweifeln. Das Dialektproblem – sofern Probst dieses überhaupt als solches wahrnimmt – hätte sich höchstens über das Erlernen des lokalen Dialekts durch die Schauspieler lösen lassen. Dass Versuche dieser Art nur bedingt befriedigen,

61 Wider betrachtet den Einsatz der Mundart insgesamt als die grosse Schwäche des alten Schweizer Films, da sie nicht als «kompetente Sprache des Schweizers, sein eigener authentischer Argumentationszusammenhang» in Erscheinung trete (1981, 40). Zur Stereotypisierung der Dialekte siehe ebd., 310.

zeigt das aktuelle Beispiel der TV-Produktion *Im Namen der Gerechtigkeit* (Stefan Jäger, 2001).[62]

Die Nachsynchronisation von *Bergführer Lorenz* steht meines Erachtens auch gar nicht in Zusammenhang mit dem unlösbaren Dialektproblem. Vielmehr dürfte der Direktton unter den schwierigen Drehbedingungen gelitten und eine nachträgliche Synchronisation im Studio nötig gemacht haben. Zudem ist es aus tontechnischen Gründen damalige Praxis, Spiel- wie Dokumentarfilme nachträglich zu synchronisieren.[63] Dass es sich bei der Schrifttafel tatsächlich um ein Werbeargument handelt, auf das die Presse im benachbarten Ausland auch prompt reagiert, wird das nächste Kapitel zeigen.

62 Wie es der Schauplatz im Walliser Lötschental vorschreibt, sprechen die Figuren den lokalen Dialekt. Obwohl sie der sprachlichen Aufgabe durchaus gewachsen sind, verliert beispielsweise ein bekannter Volksschauspieler wie Mathias Gnädinger durch den Verzicht auf seinen markigen Schaffhauser Dialekt eines seiner charakteristischsten Merkmale.

63 Die technikgeschichtliche Entwicklung des Tons in der Schweiz harrt der Erforschung. Offenbar erst infolge der politischen Entwicklungen und der Abkapselung der Schweiz etablieren sich während des Zweiten Weltkriegs einheimische Tonstudios, die eine vom Ausland unabhängige Vertonung ermöglichen. Vgl. dazu *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie* 1940, 40-42.

5 Aufführungsgeschichte von *Bergführer Lorenz*

5.1 Lancierung und Kinostart

Allgemeine Situation

Über den anfänglich euphorischen Zuspruch des Publikums zum einheimischen Spielfilm und das im welt- und innenpolitischen Lauf nachlassende Interesse ist im Kapitel zur Geistigen Landesverteidigung bereits einiges gesagt worden. Mit dem Wegfall der Bedrohung durch NS-Deutschland verliert der schweizerdeutsche Film seinen unmittelbaren Anlass. Als zweite Komponente spielt die Überproduktion eine Rolle: Die Hochkonjunktur von 1940 bis 1942 führt zu einer Selbstkonkurrenz, die der Markt «einfach nicht erträgt» (Bamberger/Codoni 1961, 95). Zu viele schlechte Filme müssen sich nun plötzlich ohne den Bonus «Schweiz» im international bestückten Kinoprogramm behaupten.

Der Wandel im Interesse am einheimischen Film lässt sich anhand zweier Zitate aus *Feuille d'Avis de Lausanne* festmachen. Zu *Wachtmeister Studer* äussert sich der Kritiker 1940 wie folgt:

> Et pourtant, *Brigadier Studer* est meilleur qu'un bon film américain. Non seulement par son intrigue, […] mais parce que les protagonistes pensent et agissent à la «suisse», parce que le cadre respire le bon air de nos compagnes, parce que sous l'affabulation, souvent audacieurse, on sent que palpite la vie. (Ml. J. [Michel Jaccard], *Feuille d'Avis de Lausanne*, 10.6.1940)

Lindtbergs Film ist besser als ein guter amerikanischer, so die Quintessenz, weil er ein Schweizer Film ist. Vier Jahre später, bei der Lancierung von *L'orage sur la montagne* in der Westschweiz, tönt es wie folgt:

> Rome n'a pas été bâtie en un jour, dit un proverbe célèbre. Ce n'est ni manquer au devoir patriotique, ni être injuste envers des efforts méritoires que de renconnaître que la cinématographie suisse a encore beaucoup à faire pour égaler les meilleures réalisations internationales. (R.-O. F. [René-Oscar Frick], *Feuille d'Avis de Lausanne*, 31.1.1944)

Die Herkunft ist kein Garant mehr für Erfolg, das für industrielle Produkte geltende Gütesiegel «Schweizer Qualität» hat für den Spielfilm seine Gültigkeit verloren, der Bonus ist verspielt. Unter dem Eindruck einer sich stabilisierenden Weltpolitik löst sich die patriotische Verklärung auf und gibt den Blick frei auf die Defizite, die die hiesige Produktion im Vergleich zur internationalen aufweist. Der Schweizer Spielfilm wird aus der geschützten Werkstatt auf den freien Markt entlassen.

Bergführer Lorenz kommt somit zu einem ungünstigen Zeitpunkt heraus. Mitschuld daran soll eine verhängnisvolle Verzögerung tragen, deren Gründe allerdings schwer abschätzbar sind: Dumont verweist auf Schwierigkeiten bei der Filmplatzierung und Probleme bei der Postproduktion sowie der französischen Synchronisierung (Interview 6.11.1997). Beide Erklärungsversuche überzeugen nur bedingt, startet *Bergführer Lorenz* doch im Kino Apollo, einem der grössten Zürcher Premierenkinos, was nicht auf besonders grosse Mühe bei der Platzierung schliessen lässt. Zweitens wird die französische Synchronisation erst nach der Uraufführung der Version D-CH in Angriff genommen, kann also zumindest den Kinostart in der Deutschschweiz nicht verzögert haben.

Ungünstig ist das Klima für die vier Schweizer Produktionen, die 1943 ins Kino kommen, allemal. Unter den oben beschriebenen Umständen haben sie es schwer, sich lange genug im Programm zu halten, um wenigstens ihre Herstellungskosten einzuspielen. Selbst *Marie-Louise*, der 1944 mit einer Million Zuschauer auf ähnliche Resonanz stösst wie *Füsilier Wipf* und 1946 mit einem Oscar für das beste Drehbuch ausgezeichnet wird, wäre beim Publikum um ein Haar durchgefallen, hätte Migros-Gründer und Praesens-Aktionär Gottlieb Duttweiler dem Unternehmen nicht mit einer kreativen Idee unter die Arme gegriffen. Duttweiler kauft der Produktionsfirma eine gewisse Anzahl Kinobillette ab und verschenkt sie als Gratis-Eintritte an die Migros-Kundschaft, die ihre Einkäufe ausserhalb der Stosszeiten erledigt. Die Mundpropaganda spielt, und drei Tage nach Beginn der Aktion sind sämtliche Vorstellungen ausverkauft (Dumont 1987, 374).

Kinostart in Zürich

Bergführer Lorenz startet in Zürich als vierter und letzter Schweizer Spielfilm des Jahres 1943.[1] Als erster geht *Matura-Reise* am 28. Januar in den

1 Kriterium meiner Aufstellung ist das Datum der Zürcher Erstaufführung.

Kinos Scala und Capitol ins Rennen – und floppt dergestalt, dass die Gloria-Film bis 1951 keinen Langspielfilm mehr produzieren kann.[2]

Richard Brewings *Der Glückshoger*, eine Verfilmung des gleichnamigen Dorfbühnenklassikers, folgt am 17. Februar im Kino Orient. Nach einer Sommerpause ohne Schweizer Filmstarts gelangt die Praesens-Produktion *Wilder Urlaub* am 2. Oktober im Kino Urban zur Uraufführung. Obwohl die Presse Schnyders Film um einen Deserteur der Schweizer Armee einhellig lobt, lehnt ihn das Publikum, «das auf Selbstkritik allergisch reagiert», geschlossen ab (Dumont 1987, 370). Nach drei Wochen Spielzeit wird *Wilder Urlaub* aus dem Programm genommen.[3]

Keinen Tag länger hält sich *Bergführer Lorenz*, der am 23. Oktober, dem Tag der Absetzung von *Wilder Urlaub*, im Apollo uraufgeführt wird.[4] Das 1928 an der Stauffacherstrasse 41 als vierter von insgesamt fünf grossen Zürcher Stummfilm-Palästen eröffnete Apollo gehört 1943 mit 1'700 Plätzen zu den ganz grossen und prominenten Sälen Zürichs (Bignens 1988, 118).[5] Die drei Wochen, die der Film im Programm bleibt, mögen aus heutiger Sicht als eindeutiges Indiz für einen Misserfolg gelten, sind es aber im zeitgenössischen Vergleich nur bedingt. Die durchschnittliche Laufzeit der rund 800 Filme nämlich, die im Winter 1942/43 in den Zürcher Kinos gezeigt werden, beträgt zwischen fünf und 22 Tagen (Janser 2001, 66). Die Kinopräsenz von *Bergführer Lorenz* entspricht damit dem oberen Durchschnitt. Um aber die Produktionskosten auf dem beschränkten Heimmarkt einzuspielen, benötigt ein Schweizer Film eine eindeutig längere Laufzeit. Nur ein absoluter Kassenerfolg, wie ihn etwa *Füsilier Wipf* mit 17 oder *Landammann Stauffacher* und *Die missbrauchten Liebesbriefe* mit je 15 Wochen Laufzeit verbuchen, verhindern

2 *Matura-Reise* fährt mit 251'000 Franken Herstellungskosten und Gesamteinnahmen von 40'000 Franken einen desaströsen Verlust von über 200'000 Franken ein (Dumont 1987, 353). Dass die Firma deswegen nicht Konkurs geht, hängt mit ihrer Etablierung im Auftragsfilm zusammen.

3 Das Kinoprogramm wechselte nicht wie heute am Donnerstag, sondern am Samstag. Mittels eines Vergleichs der Kinomagnete von Freitag und Samstag, wie sie beispielsweise in *Neue Zürcher Zeitung*, *Tages-Anzeiger* und *Tagblatt der Stadt Zürich* abgedruckt sind, kann die Laufzeit eines Filmes ermittelt werden. Der Kinomagnet erscheint in der Form, wie er sich bis dato gehalten hat, erstmals am 12.3.1940 im *Tagblatt der Stadt Zürich*. Grund für seine Einführung ist die kriegsbedingte Papierverknappung (Willner 1974, 53 f).

4 Gespielt wird dreimal täglich jeweils um 15 Uhr, 17.15 Uhr und 20.15 Uhr (Inserat *Tages-Anzeiger*, 23.10.1943).

5 Gemäss Willner ist das Apollo bei der Eröffnung «mit seinen zweitausend Sitzplätzen das grösste Lichtspieltheater der Schweiz» und bleibt bis in die Siebzigerjahre «eines der führenden Kinos im schweizerischen Filmgewerbe» (1974, 27). Es wird 1988 geschlossen und durch einen Neubau ersetzt. Das heutige Geschäftshaus nennt sich, wie auch das Restaurant im Parterre, noch immer Apollo.

ein finanzielles Fiasko. In diesem Licht betrachtet sind die drei Wochen Kinopräsenz eindeutig zu kurz, um zum Erfolg zu gereichen. Wie lässt sich der kommerzielle Misserfolg erklären?

Monopol-Films AG kann für die Besucherflaute sicherlich nicht verantwortlich gemacht werden.[6] Der Verleih scheut bei der Promotion keinen Aufwand und bereitet den Zürcher Filmstart sorgfältig vor, beispielsweise durch Vorinserate wie jenes in *Schweizer Film Suisse* vom August 1943 (Abb. 89). Ein dreiteiliger Wettbewerb in der *Schweizer Film-Zeitung*, bei dem es die Namen der auf Standfotos abgebildeten Schauspieler zu erraten gilt, macht zusätzlich auf den nahen Starttermin aufmerksam (11.9.1943, 18.9.1943, 25.9.1943). Als Preise locken Bargeld im Gesamtwert von 175 Franken, Kinobillette, Halbjahresabonnements der *Schweizer Film-Zeitung* sowie Autogrammkarten der Schauspieler. Die Auflösung samt Liste der Gewinnerinnen und Gewinner publiziert die *Schweizer Film-Zeitung* am 9. Oktober 1943. Und natürlich wird die Uraufführung im «festlich mit Blumen geschmückten Kino Apollo [...] im Beisein der Hauptdarsteller» gebührend gefeiert (*Das Volksrecht*, 25.10.1943) (Abb. 90-92).

Zu einer weiteren Werbeaktion greift der Verleih eine Woche nach der Premiere. In einem Inserat im *Tagblatt der Stadt Zürich* vom 30. Oktober 1943 wird das Publikum mit der Anwesenheit der Hauptdarsteller in allen Vorstellungen vom Samstag und Sonntag und einem Autogramm-Nachmittag am Samstag mit Madeleine Koebel und Geny Spielmann zum Kinobesuch animiert (Abb. 93-94).

Ein derartiges Rühren der Reklametrommel bewegt sich gemäss Janett im damals üblichen Rahmen. Die einheimischen Filme seien mit speziellem Aufwand beworben worden, um möglichst wirksam gegen ausländische Produktionen anzukämpfen (Interview 13.1.1998). Zum gleichen Schluss gelangt Haver in Bezug auf die Westschweiz (2003b, 233).[7] Man darf nicht vergessen, dass trotz Einfuhrschwierigkeiten der

6 Monopol-Films AG – nicht zu verwechseln mit der ehemaligen Genfer Verleihfirma Monopol Pathé S.A., die Ende des 20. Jahrhunderts von Ringier an Polygram International verkauft und ins europäische Universal-Netz eingebunden wird, seit 1. Februar 2000 unter der Leitung von Hélène Cardis aber wieder als Monopole Pathé Films GmbH auftritt – wird in den frühen Zehnerjahren von Benjamin Kady und Lazar Burnstein, dem Besitzer des St. Galler «American-Kinos», in St. Gallen gegründet und 1926 nach Zürich verlegt. Die beiden verdienen unter anderem mit dem Verleih von grossen Erfolgen der Universal wie *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, USA 1923) und *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, USA 1925), beide mit Lon Chaney, ein Vermögen. Sie verschaffen sich die Exklusivvertretung für Filme mit deutschen Stars wie Henny Porten, Harry Piel oder Mia May. 1933 verlässt Burnstein die Firma und Kady übernimmt die Direktion (Dumont 1987, 102).

7 Die damaligen Strategien zur Lancierung eines Films unterscheiden sich, zumindest was die Promotionsbemühungen der unabhängigen Verleihe anbetrifft, nicht grundsätzlich von den heutigen. Zu den «klassischen» Werbemassnahmen und -mitteln wie

Abb. 89 *Schweizer Film Suisse*, Nr. 122, August 1943.

Drehbericht, Vorpremiere, Premierenfeier, Rahmenaktion, Trailer, Inserat, Plakat, Aushangfotos, Flugblatt sowie Pressedossier und -bilder sind in heutiger Zeit die elektronischen Medien Radio und Fernsehen sowie das Internet, dessen Marketing-Potenzial mit der amerikanischen Low-Budget-Produktion *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick/Eduardo Sánchez) 1999 erstmals voll ausgeschöpft wird, dazugekommen.

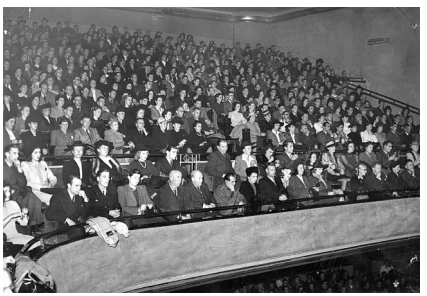


Abb. 90-92 Premiere von *Bergführer Lorenz* im Zürcher Kino Apollo: Spielmann als Star (Album Probst).

Anteil an ausländischen Filmen während der Kriegsjahre die Grenze von 96 Prozent nie unterschreitet: 1943 beträgt er 97,3 Prozent (Aeppli 1981, 155). Eine Stichprobe bei 28 Kinos in der Agglomeration Zürich ergibt, dass im Zeitraum vom 1. November 1943 bis 29. Februar 1944 nur 2,09 Prozent aller aufgeführten Filme schweizerischen Ursprungs sind.[8]

Entsprechend hart ist die Konkurrenz, gegen die *Bergführer Lorenz* ankämpfen muss. Zu Howard Hawks' *Sergeant York* (USA 1941) mit Gary Cooper gesellen sich am Premierenwochenende laut Kinomagnet im *Ta-*

8 Die Zahlen basieren auf einer Untersuchung von «stud. rer. oec.» Josef Fässler, Universität Fribourg, die *Der Filmberater* im Mai 1944 publiziert (39).

Abb. 93 Autogrammkarte von Geny Spielmann (Album Probst).

«BERGFÜHRER LORENZ»

Abb. 94 Autogrammkarte von Madeleine Koebel (Album Probst).

ges-Anzeiger vom 23. Oktober 1943 Alfred Hitchcocks *Saboteur* (USA 1942), *The Talk of the Town* mit Cary Grant (George Stevens, USA 1942), Anatole Litvaks Kriegsromanze *This Above All* (USA 1942) mit Tyrone Power und Joan Fontaine sowie *Waterloo Bridge* von Mervyn LeRoy (USA 1940). Mit im Rennen befinden sich die Tobis-Produktion *Titanic* (Herbert Selpin/Werner Klingler, D 1943) und eine Reihe weiterer deutscher Filme.[9] Frankreich ist im Programm unter anderem mit der Reprise von Jean Vigos *Zéro de conduite* (1933) vertreten.

Gegen die Publikumswirksamkeit solcher Produktionen ist der Schweizer Film 1943, der mit der Aufweichung der Geistigen Landesverteidigung seinen letzten Trumpf verloren hat, chancenlos. Das Kräfteverhältnis spiegelt sich in der Filmpromotion, wo «kaum von einer ernsthaften Konkurrenz» zwischen einheimischer und importierter Filmwerbung die Rede sein kann: «Schaukastenbilder, Inserate und Plakate ausländischer Provenienz [...] bestimmen das Erscheinungsbild der Filmreklame im öffentlichen Raum» (Sahli 1995, 125).[10]

9 Veit Harlans Farbfilm *Die goldene Stadt* (1942) wird zwischenzeitlich in den Kinos Excelsior und Seefeld gezeigt (*Tages-Anzeiger*, 26.10.1943/30.10.1943/13.11.1943).

10 Auch dies ist heute noch so.

Ein Blick auf die Inserate in den Zürcher Zeitungen kurz vor und während der Aufführung von *Bergführer Lorenz* bestätigt Jan Sahlis Aussage. Ein Beispiel unter vielen – auch für die «frappierende Andersartigkeit» der Schweizer Filmplakate im Vergleich zu ausländischen – ist die Inserateseite der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 6. November 1943 (Abb. 95).[11] Sahli führt die Unterschiede in der Plakatgestaltung auf eine «mitunter fast penetrante nationale Ausprägung» sowie auf den Schweizer Film an sich zurück, der jeder in seiner Weise «den von ideologischen Funktionen beherrschten Sonderstatus der nationalen Filmproduktion» einlöst und «nach einer adäquaten Plakatsprache mit spezifischen Formen, Zeichen und einer Ikonografie [verlangt], die bis in die sechziger Jahre hinein die Schweiz als Symbolwert mythisiert» (1995, 129).[12]

Mit welchen Formen und Zeichen das Filmplakat von *Bergführer Lorenz* operiert, wird als nächstes diskutiert (Abb. 96). Das Plakat steht stellvertretend für eine ganze Reihe Schweizer Filmplakate, die nicht von bekannten Plakatkünstlern, sondern oft von Typografen, teilweise sogar von Kinobetreibern selbst gestaltet werden. Als Gründe nennt Sahli die geringe öffentliche Bedeutung und den moralisch suspekten Status der Kinowerbung (1995, 128). In unserem Fall handelt es sich um eine simple Kombination zweier Standfotografien von Attilo Meier.[13] Als Bildhintergrund dient eine Gebirgslandschaft, die entlang dem rechten Bildrand vertikal aufgebrochen wird von einer steilen Felswand, an der ein Bergsteiger klettert. Ein collageartiger Ausschnitt aus einem zweiten Foto füllt im Vordergrund den linken unteren Bildrand. Wie ein Dreisprung nimmt sich horizontal und in die Tiefe die Gliederung des Bildes aus: von der Personengruppe vorne unten links zum Kletterer im Mittelgrund weiter oben rechts hinauf zum Himmel über dem Gebirge im Hintergrund, auf dem der Filmtitel prangt. Metaphorisch gesehen entsteht dadurch eine Bewegung vom Alltäglichen, Menschlichen via Kletterer als Mittler zwischen Himmel und Erde hin zum transzendie-

11 Hingewiesen sei auch auf das Inserat zu *Sergeant York*, das am 23. Oktober 1943, am Tag der Uraufführung von *Bergführer Lorenz*, im *Tagblatt der Stadt Zürich* erscheint, sich über eine dreiviertel Zeitungsseite ergiesst und durch den aussergewöhnlichen Einsatz von Farben in einer ansonsten schwarz-weissen Umgebung besonders hervorsticht. Ein Inserat derselben Grösse wird gleichentags auch in der *Neuen Zürcher Zeitung* geschaltet.

12 Zur marginalen Rolle des Filmplakats innerhalb der qualitativ hoch stehenden Schweizer (Plakat-) Grafik siehe Sahli 1995, 127-129.

13 Abzüge der Fotos befinden sich, versehen mit dem Stempel «Foto Attilo Meier, Küngenmatt 25, Zürich 3», in der Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich (Dossier 589). Das Foto der Mutter mit Stephan und der Schwester fehlt in der Sammlung, muss aber dazugehört haben, da es auch im deutschen wie im französischen Pressedossier (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*) und als Pressefoto in *y*, Datum unbekannt, abgedruckt ist.

Abb. 95 Inserateseite der *Neuen Zürcher Zeitung*, 6. November 1943.

renden Göttlichen. Das Plakat gerät dadurch zur Feier der monumentalen Bergwelt.

Abb. 96 Plakat: Grafiker unbekannt; Format 109.5 x 50 cm, Buchdruck, Farbe (Plakatsammlung Cinémathèque suisse, Penthaz).

Das Berg-Motiv gehört zum bekannten ikonografischen Inventar der Tourismuswerbung, übertrifft diese aber, wie im Fall von *Bergführer Lorenz*,

> wenn der Berg in einer erweiterten semiologischen Ordnung, über seine primäre Bedeutung als Symbol für Erhabenheit oder Naturgewalt hinaus, zu einem Mythos der Widerstandskraft und des Wehrwillens der schweizerischen Nation wird. (Sahli 1995, 132)

Wie wir in Zusammenhang mit der Ikonografie der Berge gesehen haben, erlangt die politische Funktion nationaler Mythen, die sich in unserem Fall auf die spezifische Topografie des Landes bezieht, in Krisenzeiten eine eminente Bedeutung. Die eigentliche Ware, die das Filmplakat verkauft, so Sahlis Schluss, ist nicht der Film an sich, sondern eine mythisierte Landschaft: Der Natur wird «der letzte Rest von Natürlichkeit entzogen, so dass sie zum konsumierbaren Ideal transzendiert» (ebd., 134).[14]

Die Personengruppe als narratives Element zur Andeutung der Story und der dramatischen Auseinandersetzung erlangt im Zusammenhang mit dem Filminserat als auffälligstem und wichtigstem Werbemittel grosse Bedeutung. Geworben wird mit zwei unterschiedlichen Inseraten, die sich einzig durch das Montage-Motiv unterscheiden (Abb. 97-98).

Betrachtet man beide Inserate nebeneinander, so wird augenfällig, dass sie eine ganz andere Geschichte ankündigen. Das erste verspricht einen heimatlich geprägten Film mit harmonisch endendem Familienkonflikt, bei dem sich die Tradition – verkörpert durch die dominant platzierte Mutterfigur in Tracht – gegenüber der Moderne durchsetzt. Schützend wie ein Wall wirkt der Rücken der Mutter, der das Bild nach aussen hin abschliesst. Sie versperrt dem Sohn dadurch den Weg, kesselt ihn förmlich zwischen sich und der Felswand ein. Bildlich wird er in der Bergwelt festgehalten. Nicht zuletzt durch die Hände der Mutter, die auf den Schultern der Kinder ruhen, bildet die statische Dreiergruppe einen hermetischen Kreis, der auf eine hierarchische, in sich geschlossene und in den Grundfesten unerschütterliche Berggemeinschaft verweist. Neben der Platzierung postulieren auch Haltung und Blickrichtung der drei Figuren eine Unterwürfigkeit der Jugend unter die Gnade der alten Generation. Durch Spielmanns devote Körperhaltung – er scheint zu knien – und durch den schmachtenden, flehenden Blick

14 Filmreklame und -inserate werden zum «Dauerbrenner einer moralisierenden Kulturkritik», die sporadisch zu regelrechten Pressefeldzügen gegen die «Ausschreitungen und unseriösen Methoden der Filmreklame» und «die beschämende Kulturlosigkeit dieser Propaganda» gerät (*Neue Zürcher Nachrichten*, 15.10.1943, zit. nach: Sahli 1995, 126; mehr dazu siehe ebd.).

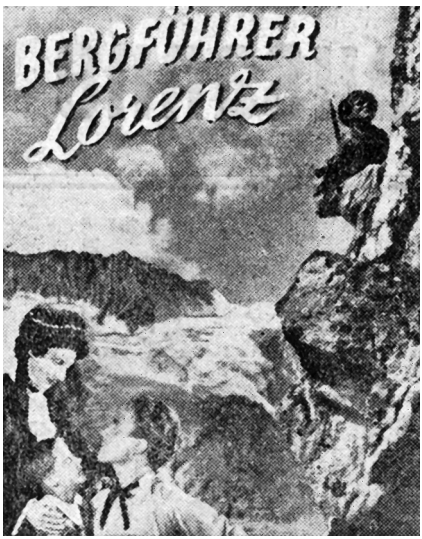


Abb. 97 *Tages-Anzeiger*, 23. Oktober 1943.

Abb. 98 *Tagblatt der Stadt Zürich*, 30. Oktober 1943.

himmelwärts zur Mutter gerinnt diese zu einer Art Muttergottesstatue, was dem beworbenen Film eine religiöse Aura verleiht.

Das zweite Inseratmotiv zeichnet sich durch mehr Dynamik aus, die das Kreis-Element mit sich bringt, das wiederum eine Geschlossenheit signalisiert, die diesmal aber der Intimsphäre eines jungen Paares gehört.[15] Mann und Frau blicken einander direkt in die Augen – wenn auch durch den Grössenunterschied ihr Blick aufwärts, seiner abwärts gerichtet ist – und zeigen lachende Gesichter. Im Mittelpunkt steht hier eine Beziehung, die Natürlichkeit und Unbeschwertheit bar jeder Erotik verströmt. Madeleine Koebels diagonal durch den Bildausschnitt führender Arm, optisch betont und verlängert durch die kurzärmlige Bluse, besiegelt den unschuldig-kumpelhaft wirkenden Bund. Dieses Inserat verspricht mit dem Fokus auf ein junges Paar einen fröhlichen, harmlosen, in den Bergen angesiedelten Liebesfilm. Beide Montagen sind eingebettet in die auratische Bergwelt im Hintergrund, die in ihrer Allgemeingültigkeit das narrative Geschehen im Vordergrund legitimiert und an ihrem Mythos teilhaben lässt.

Interessant ist nun, dass die Inseratekampagne mit dem Mutter/Sohn-Motiv gestartet wird.[16] Erst eine Woche nach der Uraufführung

15 Auch dieses Foto stammt von Attilo Meier (Cinemathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Dossier 589) und zirkuliert als eigenständiges Pressefoto u. a. in *Der Sonntag*, 10.10.1943.

gelangt das Liebespaar-Motiv zum Einsatz (*Tagblatt der Stadt Zürich*, 30.10.1943) und wird schliesslich für die weitere Kampagne in der Westschweiz sowie zur späteren Lancierung im Ausland verwendet (*Neue Zürcher Zeitung*, 6.11.1943; *La Suisse*, 28.1.1944; *Die Abendzeitung*, 24.3.1950). Da Inserate nie grundlos gewechselt werden, liegt die Vermutung nahe, dass der Verleih nach nur einer Woche Laufzeit in Zürich angesichts des geringen Publikumsinteresses zum Schluss gelangt, mit der Plakat-Ankündigung auf die falsche Karte gesetzt zu haben. Darauf reagiert Monopol-Films AG mit einer Änderung der Werbestrategie und verkauft *Bergführer Lorenz* zukünftig als Liebesfilm – allerdings weiterhin ohne Erfolg. Es ist jedoch zu erwähnen, dass sich von Anfang an beide Sujets parallel im Umlauf befinden. Das Liebespaar-Motiv wird auf der Vorderseite des Flugblatts wie auch auf dem Titelblatt des Pressedossiers verwendet (beide Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*).

Was die Inserattexte betrifft, verfährt Monopol-Films AG konventionell: sloganartige Filmcharakterisierung im Stil von «[e]in gemütvoller, packender und dramatischer Heimatfilm», kurze Inhaltsangabe, Daten zu Kino und Spielzeit und je nach Inseratgrösse Informationen zu Produktion, Stab und Darstellern sowie Pressestimmen. Im Text werden – korrespondierend mit der das Bild dominierenden Berg-Ikonografie – die «einzigartig schönen Bilder [...] aus den malerischen Hochtälern der Walliseralpen» hervorgehoben. Gleichzeitig erfolgt ein spezifischer Zuschnitt auf den Ort der Premiere: «Dieser Film wird das Zürcher Publikum besonders interessieren, da ein Teil der Handlung in der ‹Grossstadt Zürich› spielt» (Inserat *Tagblatt der Stadt Zürich*, 22.10.1943). Als lobende Stimmen zum Film gelangen nicht nur Pressezitate, sondern auch – und das ist aussergewöhnlich – die Schweizerische Filmkammer zum Einsatz, die *Bergführer Lorenz* vorbehaltlos preist (Abb. 99):

> Wir möchten nicht verfehlen, Ihnen mitzuteilen, dass uns dieser Film einen guten Eindruck gemacht hat, und dass wir ihn *zu den besten Streifen der inländischen Produktion der letzten Jahre zählen*. (Inserat *Neue Zürcher Zeitung*, 23.10.1943) (Hervorhebung im Original)[17]

16 Inserate dieses Typs werden u. a. in folgenden Zürcher Zeitungen geschaltet: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.10.1943/23.10.1943; *Tagblatt der Stadt Zürich*, 22.10.1943; *Neue Zürcher Nachrichten*, 23.10.1943; *Tages-Anzeiger*, 23.10.1943 (zwei Inserate)/26.10.1943.

17 Eine Randbemerkung zum Schreiben der Schweizerischen Filmkammer, dem das Zitat entnommen ist: Monopol-Films AG setzt es bereits im September 1943 ohne Wissen des Sekretariats für Werbezwecke ein. Die Filmkammer reagiert gereizt auf die Veröffentlichung amtlicher Korrespondenz, wie aus einem Brief an den Verleih vom 29.9.1943 hervorgeht (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Der Verleih entschuldigt

Die offizielle Schweiz gibt dem Film damit ihren Segen und bestätigt explizit seine Ideologiekonformität. Das entspricht dem Ergebnis, zu dem wir in Kapitel 3.5 mit der Analyse der ideologischen Wirkungsweise gelangt sind: *Bergführer Lorenz* propagiert eine den gesellschaftlichen Status quo stärkende Lebenshaltung, die auf konservativen Werten wie Tradition und Heimatverbundenheit basiert. Damit leistet er einen Beitrag zur Stabilität des Landes – und wird von offizieller Seite entsprechend gelobt.

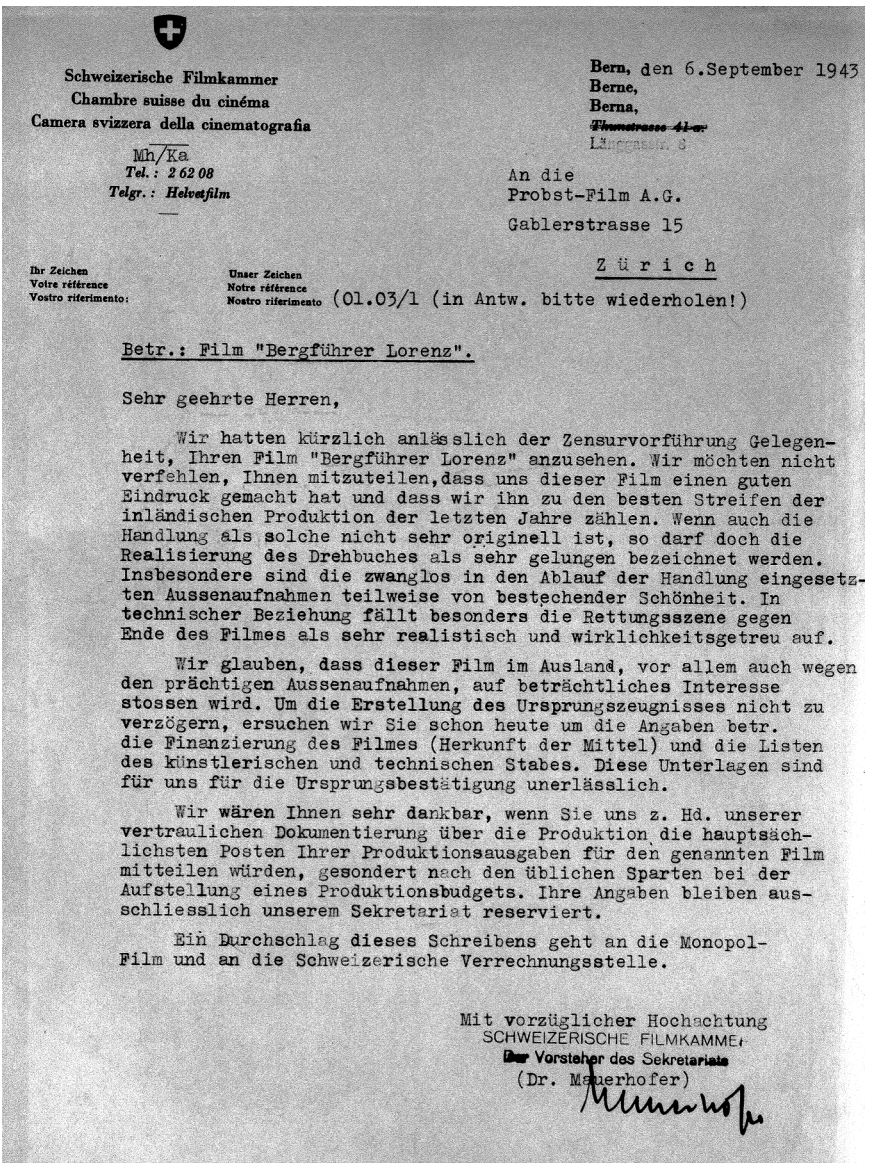
Wie ist in diesem Zusammenhang das Verdikt des Departements des Innern zu bewerten, gemäss dem der Film für einen Export nach Spanien qualitativ zu schlecht sei (vgl. Kapitel 1.4)? Die Diskrepanz zwischen den Urteilen verweist auf zwei grundsätzliche Arten der Rezeption, denen wir bei der Betrachtung des Presse-Echos wieder begegnen werden (Kapitel 5.2): Je nachdem, ob eine ästhetisch-kritische oder eine ideologische Lesart eingenommen wird, gelangt man offenbar zu ganz anderen Schlüssen. Etters Departement des Innern sorgt sich um den guten Ruf der Schweizer Produkte im Ausland, die als Qualitätswaren erster Güte bekannt sind, während die Filmkammer aus patriotischer Binnenperspektive die Schönheit der Landschaft und das Bekenntnis zur Tradition höher bewertet.

Nochmals zurück zum Zürcher Kinostart. Am Freitag, 12. November 1943, prangt im Kinomagnet des *Tages-Anzeiger* unter dem Filmtitel der Hinweis «Heute letzter Tag». Probsts zweiter Langspielfilm wird damit nach drei Wochen Spielzeit abgesetzt.[18] Trotz der leidigen Tatsache, dass weder Besucherzahlen noch Einspielergebnisse aus Zürich vorliegen, darf *Bergführer Lorenz* getrost als Misserfolg bezeichnet werden. Bei der Publikumsumfrage der *Schweizer Film-Zeitung* nach den beliebtesten einheimischen Produktionen landet er zwar 1944 auf dem vierten Platz hinter *Marie-Louise*, *Die missbrauchten Liebesbriefe* und *Matura-Reise* (29.6.1944). Wie wenig aussagekräftig diese Umfrage für die Besucherzahlen ist, bedarf jedoch angesichts des dritten Ranges von *Matura-Reise* keines weiteren Kommentars.

Die Bilanz des Scheiterns steht fest. Fassen wir die Gründe zusammen. Gemäss dem Kategorisierungsvorschlag, auf den ich in Kapitel 6.3 näher eingehe, sind bei einem kommerziellen Erfolg grundsätzlich zweierlei Faktoren zu unterscheiden: das Umfeld und der einzelne Film an sich. Im Umfeld von *Bergführer Lorenz* sind das Konkurrenzprogramm – attraktive,

sich für das «nicht böswillig[e]» Versehen (ebd.). Der Streit scheint damit beigelegt, denn Monopol-Films AG verwendet die Zitate weiterhin für die Promotion.

18 Gemäss einem Aufdruck auf einer Flugblatt-Serie des Verleihs ist ursprünglich vorgesehen, den Film ab Dienstag, 2.11.1943, im Kino Scala zu spielen (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Das *move over* findet aber nicht statt.



Schweizerische Filmkammer
Chambre suisse du cinéma
Camera svizzera della cinematografia

Mh/Ka
Tel.: 26208
Telgr.: Helvetfilm

Bern, den 6.September 1943
Berne,
Berna,
~~Thunstrasse 41 or~~
Länggasse 8

An die
Probst-Film A.G.
Gablerstrasse 15
Z ü r i c h

Ihr Zeichen / Votre référence / Vostro riferimento:
Unser Zeichen / Notre référence / Nostro riferimento (01.03/1 (in Antw. bitte wiederholen!)

Betr.: Film "Bergführer Lorenz".

Sehr geehrte Herren,

Wir hatten kürzlich anlässlich der Zensurvorführung Gelegenheit, Ihren Film "Bergführer Lorenz" anzusehen. Wir möchten nicht verfehlen, Ihnen mitzuteilen, dass uns dieser Film einen guten Eindruck gemacht hat und dass wir ihn zu den besten Streifen der inländischen Produktion der letzten Jahre zählen. Wenn auch die Handlung als solche nicht sehr originell ist, so darf doch die Realisierung des Drehbuches als sehr gelungen bezeichnet werden. Insbesondere sind die zwanglos in den Ablauf der Handlung eingesetzten Aussenaufnahmen teilweise von bestechender Schönheit. In technischer Beziehung fällt besonders die Rettungsszene gegen Ende des Filmes als sehr realistisch und wirklichkeitsgetreu auf.

Wir glauben, dass dieser Film im Ausland, vor allem auch wegen den prächtigen Aussenaufnahmen, auf beträchtliches Interesse stossen wird. Um die Erstellung des Ursprungszeugnisses nicht zu verzögern, ersuchen wir Sie schon heute um die Angaben betr. die Finanzierung des Filmes (Herkunft der Mittel) und die Listen des künstlerischen und technischen Stabes. Diese Unterlagen sind für uns für die Ursprungsbestätigung unerlässlich.

Wir wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns z. Hd. unserer vertraulichen Dokumentierung über die Produktion die hauptsächlichsten Posten Ihrer Produktionsausgaben für den genannten Film mitteilen würden, gesondert nach den üblichen Sparten bei der Aufstellung eines Produktionsbudgets. Ihre Angaben bleiben ausschliesslich unserem Sekretariat reserviert.

Ein Durchschlag dieses Schreibens geht an die Monopol-Film und an die Schweizerische Verrechnungsstelle.

Mit vorzüglicher Hochachtung
SCHWEIZERISCHE FILMKAMMER
Der Vorsteher des Sekretariats
(Dr. Mauerhofer)

Abb. 99 Schreiben der Schweizerischen Filmkammer an die Probst Film AG vom 6. September 1943.

aufwändige und standardisierte Produkte internationaler Provenienz stehen bescheidenen, handwerklichen Schweizer Filmen gegenüber – und die Marktsättigung – Selbstkonkurrenz durch zu viele Eigenproduktionen – relevant. In der Rezeptionshaltung des Publikums ist sicherlich ein weite-

rer Grund für den kommerziellen Misserfolg von *Bergführer Lorenz* zu orten. Eine Sättigung ist auch hier festzustellen, die, wie gesehen, mit der Entwicklung im Kriegsgeschehen zusammenhängt.

Weitere, filmspezifische Faktoren wie die Aktivitäten des Verleihs und die Rezeption in der Presse können meines Erachtens nicht für den Misserfolg verantwortlich gemacht werden: Die Werbe- und Lancierungsmassnahmen, darunter die Platzierung im prestigeträchtigen Kino Apollo, führt Monopol-Films mit beachtlichem Aufwand im damals üblichen Rahmen durch. Auch die Filmkritiken, die in Kapitel 5.2 zur Sprache kommen, erscheinen mir nur bedingt relevant. Zumal sie mit einem entscheidenden innerfilmischen Erfolgsfaktor zusammenhängen: mit dem Film als Produkt, seinen formalen und inhaltlichen Qualitäten oder Defiziten, die hier nicht nochmals erörtert werden sollen, aber sicherlich den Hauptgrund für den Misserfolg darstellen, sowie seiner beschränkten Vermarktbarkeit. Das Starpozential, auf dem der Erfolg und die Kontinuität der Praesens beruhen, fehlt *Bergführer Lorenz* vollkommen. Mit einheimischen Stars à la Heinrich Gretler und Anne-Marie Blanc können Probsts «neue Gesichter» nicht ernsthaft konkurrenzieren. Als innerfilmisches Hindernis entpuppt sich auch die gewählte Dialogsprache: Die identitätsstiftende Signalwirkung des Dialekts ist in der Deutschschweiz am Abklingen, die französische Synchronisation stösst in der Romandie nicht auf Gegenliebe und die sprachliche Ausrichtung auf den Heimmarkt beschränkt die Exportierbarkeit auf ein Minimum.

Der ausbleibende kommerzielle Erfolg bei der Lancierung von *Bergführer Lorenz* in Zürich gibt einen repräsentativen Vorgeschmack auf die nationale Auswertung, der wir uns nun zuwenden wollen.

Kinostart in der übrigen Schweiz

Die prekäre Quellenlage verunmöglicht eine lückenlose Übersicht über gesamtschweizerische Spielorte und -stätten, Besucherzahlen und Einnahmen aus der Auswertung. Vereinzelt gibt die vom Produzenten aufbewahrte Korrespondenz mit dem Verleih Aufschluss über Filmabrechnungen in bestimmten Ortschaften (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Vielfach lassen sich die gesuchten Informationen nur indirekt und mit Glück zusammenklauben. Filmkritiken in Lokalzeitungen beispielsweise erlauben Rückschlüsse auf Spielorte und ungefähre Aufführungsdaten.[19] Die Angaben zum Filmstart in Bern wiederum basieren auf einem

19 Natürlich bestünde die Möglichkeit, sämtliche Schweizer Zeitungen ab Oktober 1943 durchzuackern. Dieses Unterfangen lohnt sich aber für unsere Fragestellung nicht.

Schreiben von Probst an das Bundesamt für Kultur, in welchem er Bundesrat Philipp Etter zur Berner Premiere einlädt (Brief Bundesamt für Kultur an Probst, 8.1.1944; Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Bd. 46, XIV 2.6.1).[20]

Es versteht sich, dass die so zusammengetragenen Daten kein vollständiges Bild von der tatsächlichen Filmauswertung ergeben. Doch die folgende Zusammenstellung vermag trotz der Informationslücken einen Eindruck des Wegs zu vermitteln, den *Bergführer Lorenz* auf seiner Reise quer durch die Schweiz zurücklegt.

Kinostarts deutsche Schweiz

Ort	Startdatum	Kino/Kinobetreiber	Brutto-Einnahmen	Quelle
Zürich	23. Oktober 1943	Apollo		*NZZ*, 22.10.1943/23.10.1943; *Tagblatt der Stadt Zürich*, 22.10.1943; *NZN*, 23.10.1943; *TA*, 23.10.1943; *Das Volksrecht*, 25.10.1943; *Die Tat*, 28.10.1943
Basel	November 1943			*Basler-Woche*, 12.11.1943
Bern	Januar 1944	Bubenberg		Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Bd. 46, XIV 2.6.1
Stans	April 1944			*Unterwaldner Stans*, 12.4.1944
Chur	April 1944	Rätushof		*Bündner Tagblatt*, 13.4.1944
Sarnen	Mai 1944			*Anzeiger Sarnen*, 18.5.1944
Dietikon	3. Oktober 1944	Capitol	Fr. 247.15	Abrechnung Monopol, 15.11.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)

20 Etter lässt sich allerdings entschuldigen (ebd.). Behördenvertreter sind an Filmpremieren gerngesehene und deshalb häufig geladene Gäste, verleiht ihre Anwesenheit einem Anlass doch mehr Gewicht.

Ort	Startdatum	Kino/Kino-betreiber	Brutto-Einnahmen	Quelle
Näfels	14. Oktober 1944	Egli	Fr. 104.20	Abrechnung Monopol, 15.11.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Huttwil	17. Oktober 1944	Häfeli	Fr. 112.80	Abrechnung Monopol, 15.11.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Thalwil	1. November 1944	Volkshaus	Fr. 112.80	Abrechnung Monopol, 15.12.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Seengen	4. November 1944	Engel	Fr. 232.50	Abrechnung Monopol, 15.12.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Mels	15. November 1944	Egli	Fr. 93.–	Abrechnung Monopol, 15.12.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Luzern	September 1945			*LNN*, 25.9.1945; *Luzerner Tagblatt*, Sept. 1945

Kinostarts französische und italienische Schweiz[21]

Ort	Startdatum	Kino/Kino-betreiber	Brutto-Einnahmen	Quelle
Genf	28. Januar 1944	Alhambra		*La Suisse*, 28.1.1944
Lausanne	28. Januar 1944	Rex		Dumont 1987, 349[22]
Sierre	März 1944	Casino		*Patrie valaisanne*, 28.3.1944

21 Falls keine italienisch untertitelte oder synchronisierte Fassung zur Verfügung steht, gelangen in den Tessiner Kinos früher wie heute in der Regel französisch gesprochene Versionen zur Aufführung.

22 Wie aus einem Schreiben des Kinounternehmens Rex S.A. Lausanne, das auch das Genfer Alhambra betreibt, vom 24.1.1944 hervorgeht, ist *L'orage sur la montagne* im Kino Rex nur vom 28.1. bis 3.2.1944 programmiert (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Haver hingegen spricht von zwei Wochen Laufzeit in Lausanne und wertet dies als mittelmässigen Erfolg für eine einheimische Produktion. Zum Vergleich: *Füsilier Wipf* hält sich vier, *Matura-Reise* eine und *Marie-Louise* sechs Wochen im Lausanner Kinoprogramm, während die durchschnittliche Laufzeit für erfolgreiche ausländische Filme zwei bis drei Wochen beträgt (2003b, 226 f).

Ort	Startdatum	Kino/Kino-betreiber	Brutto-Einnahmen	Quelle
Biel	April 1944			*Express*, 29.4.1944
Le Locle	12. Oktober 1944	Casino	Fr. 352.50	Abrechnung Monopol, 15.11.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Mendrisio	17. Oktober 1944	Morandini	Fr. 76.–	Abrechnung Monopol, 15.11.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)
Morges	1. November 1944	Louviot	Fr. 223.40	Abrechnung Monopol, 15.12.1944 (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)

Die beiden Tabellen bringen zum Ausdruck, dass Bergführer Lorenz in der gesamten Schweiz bis aufs Letzte ausgewertet wird. Insbesondere in der Deutschschweiz ist kein Ort zu klein, den Film zu spielen. Darauf ist nicht nur Probst, sondern auch Monopol-Films AG dringend angewiesen. Nach Einbezug der Einnahmen in Morges für die französische Fassung bleibt nämlich immer noch ein Kostenüberschuss von exakt 2'793.72 Franken übrig (Abrechnung Monopol, 15.12.1944; Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Dies ist aber nur die Summe, die der Verleih punkto Aufwendungen im Minus steht, die er also noch erwirtschaften muss, um seine Kosten zu decken. Für die Probst Film AG als Produktionsfirma sieht die Rechnung weit schlimmer aus, bleibt doch nach der Auswertung im Inland ein Restbetrag von 25'000 Franken (Brief Monopol an Probst, 21.10.1944; Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Und die Chancen, das Defizit mit der Reprise des Films in Zürich, Bern und Basel zu verringern, stehen schlecht:

> Trotz unserer grössten Anstrengungen ist es uns bisher nicht gelungen, selbst das Cinéma Walche für eine Wiederholung zu gewinnen, nachdem es sogar mit *Marie-Louise* in Reprise schlecht gearbeitet hat. In Basel haben uns die in Frage kommenden Kinobesitzer geantwortet, dass selbst wenn man ihnen Geld daraufzahlen wöllte [sic], sie keine Schweizerfilme in Reprise spielen würden. (Brief Monopol an Probst, 21.10.1944; Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*)[23]

23 Bis in die Sechzigerjahre sind eigentliche Rééditions-Kinos gang und gäbe (Janett, Interview 13.1.1998). Dies ermöglicht es nicht nur dem Publikum, verpasste Filme nachzuholen, sondern auch dem Verleih, seine in der Regel auf fünf Jahre beschränkte Lizenz voll auszuschöpfen. Heute sind die Verleiher dazu praktisch nicht mehr in der

Die finanziellen Hoffnungen ruhen damit auf den Auslandverkäufen. Die unvorhersehbaren Entwicklungen des Kriegsgeschehens in potenziellen Exportländern zieht aber dem Produzenten wie dem Verleiher mehrmals einen Strich durch die Rechnung: «Wäre die Slovakei erst zwei Monate später in die neue Kriegsphase hineingerissen worden, so wäre der Film schon für dieses Gebiet verkauft», klagt beispielsweise Benjamin Kady am 21. Oktober 1944 in einem Brief an Probst (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Dies als Vorgeschmack auf die zu erwartenden Schwierigkeiten beim Export, die in Kapitel 5.3 besprochen werden.

5.2 Presse-Echo bei der Erstaufführung

Das Urteil der zeitgenössischen Presse zu *Bergführer Lorenz* fällt sehr gemischt aus. Generell gelobt werden Stillys Kameraführung,[24] seine «prachtvollen Aussenaufnahmen im Wallis» (*Tages-Anzeiger*, 27.10.1943) und damit «la splendeur des paysages qui nous sont montrés» (*Express*, 29.4.1944).[25] Wie klein der Schritt vom Kompliment für Landschaftsaufnahmen zu einer eigentlichen Mythisierung der Bergwelt ist, die als Symbol für die Erhabenheit der Schweiz und ihrer Bewohner verstanden wird, veranschaulicht die Einschätzung der *Basler-Woche* vom 12. November 1943:

> Noch wenig Schweizer Spielfilme haben so sehr von unserer Heimat als Hintergrund profitiert, noch nie ist so sehr auf das Atelier verzichtet und mit der Kamera geschwenkt, gestiegen und gefahren worden bis hinein in die wirklichen Bergkirchlein, bis hinauf auf die wirklichen Gipfel. [...] es wird jedem von uns wohl in seiner Landschaft und es überkommt uns etwas von der Sehnsucht nach den Bergen, die dem Schweizer angeboren ist. (*Basler-Woche*, 12.11.1943)

Die *Radiozeitung* hat diesen Mechanismus durchschaut. In ihrer Analyse entlarvt sie weniger den Film als vielmehr die Geisteshaltung des Publikums:

Lage. Die Auswertungszeit wird immer kürzer, der Rhythmus, in dem neue Produktionen ins Kinoprogramm drängen, immer schneller.

24 U. a. *sie + er*, 1.10.1943; *Tages-Anzeiger*, 27.10.1943; *Der Filmberater*, 17/1943; *Der Bund*, 6.1.1944.

25 Eine Zusammenstellung der in diesem Kapitel zitierten Filmkritiken befindet sich in den Materialien.

> Wenn uns ein Film mit guter Kameraarbeit mitten in die Berge führt und uns von ungewohntem Standpunkt aus die schöne Heimat zeigt, und wenn sich dann der Kinobesucher in einer verzeihlichen Anwandlung vaterländischer Blähung einbildet, diese Berge selber gemacht zu haben, dann ist die Geneigtheit, so einen Heimatfilm gut zu finden, leider recht gross. (*Radiozeitung*, 28.11.-4.12.1943)

Positive Erwähnung findet neben dem Ton, dessen Qualität als «gut» bezeichnet wird (*Tages-Anzeiger*, 27.10.1943), die technische Realisation der Szenen mit der Rettungskolonne und dem Wildbach (*Neue Zürcher Nachrichten*, 28.10.1943; *Tages-Anzeiger*, 27.10.1943). *Der Bund* stellt sogar einen «erfreuliche[n] rein technische[n] Fortschritt gegenüber frühern Schweizer Filmen in bezug auf Bild- und Tonschärfe» fest (6.1.1944).

Uneinig zeigt sich die Presse hingegen über die Leistungen der Schauspieler, wobei zu konkretisieren ist, dass sich die kritischen Einschätzungen weniger auf die Darsteller als vielmehr auf die «unbeholfene Regie» beziehen (*Neue Zürcher Nachrichten*, 28.10.1943), die die Akteure zu wenig führt (*Tages-Anzeiger*, 27.10.1943). Als «denkbar unbeholfen und naiv» bezeichnet *Der Bund* nicht nur die Führung der Darsteller, sondern auch die Dialoge (6.1.1944). Während die jungen Schauspielerinnen mehrheitlich negativ hervorgehoben (*Tages-Anzeiger*, 27.10.1943; *x*, 31.1.1944) oder stillschweigend übergangen werden, stehen Geny Spielmann und die ältere Schauspielgarde in der Gunst der Rezensenten. Gemäss dem *Tages-Anzeiger* gibt Spielmann einen «natürlich wirkenden, markanten Typ, der sich auch photogenisch restlos bewährt». Durch Vermeiden von Posen und gekünstelter Charakterisierung des einfachen Berglers habe er dem Film «zu einer interessanten Figur verholfen» (27.10.1943). Auch die *Neue Zürcher Nachrichten* lobt den «sich erfreulich schlicht gebenden Stephan Lorenz» (28.10.1943; sinngemäss *x*, 31.1.1944).

Es ist aus heutiger Sicht erstaunlich, dass neben Spielmann ausgerechnet Hans Fehrmann und Antoinette Steidle hoch im Kurs stehen. Doch die Verwunderung über das Lob legt sich schnell, wenn man sieht, aus welcher Ecke es stammt: *Der Filmberater*, ein katholisches Medienprodukt, befindet nämlich, Fehrmann spiele «überzeugend und echt den besorgten, gütigen Dorfpfarrer» (17/1943). Immerhin taxiert auch *Das Volksrecht* die Figur des Pfarrers als «sympathisch» (25.10.1943). Es zeichnet sich ab, dass die Kritiker in der Regel mehr nach der Sympathie, die sie einer Figur entgegenbringen, als nach der Leistung der Schauspieler urteilen. Verhält sich eine Figur wunschgemäss, zum Beispiel als idealer Pfarrer «solide de corps et d'ésprit» (*x*, 31.1.1944), so fällt das Lob auf den Schauspieler zurück. Gilt die Formel «ideologiekonforme Rolle

gleich gute Darstellung», so lässt sich die Zurückhaltung gegenüber den «deux jeunes étrangères» (ebd.), die so genannte «Stadtsirene[n]» zu verkörpern haben (*Der Bund*, 6.1.1944), ebenso erklären wie das Lob an die Adresse von Steidle. Diese interpretiere «avec ferveur et dignité la mère Laurence» (*y*, Datum unbekannt). Selbst *Der Bund* geht so weit, die Darstellung der Mutter «in manchen stummen Szenen» positiv herauszustreichen (6.1.1944).

Auch bezüglich der Musik gehen die Meinungen auseinander. «Besonders glücklich ist die musikalische Untermalung gelungen», befindet *Das Volksrecht* am 25. Oktober 1943, während *Der Filmberater* der Musik Mangel «an der notwendigen Einfühlung» besonders bei den Landschaftsbildern vorwirft (17/1943). *Der Bund* wiederum attestiert dem Komponisten Mantegazzi zwar «recht viel Verständnis für die Erfordernisse der Filmmusik», dieser tue aber «zuweilen eher des Guten etwas zuviel» (6.1.1944). Grêt hingegen ärgert sich über die stereotype Anwendung von Musikstilen, die den Gegensatz zwischen Stadt und Land – «du jazz dans les moments antipathiques et du ‹lento moderato› dans les moments sympathiques...» – auf zu plumpe Art betone (*Ciné-Suisse*, 4.3.1944).[26]

Im Kreuzfeuer der Kritik steht aber vor allem der Filminhalt. Als «recht wenig originell» stuft ihn *Der Filmberater* ein, sei man ihm doch «schon unzählige Male in Romanen, Schauspielen und im Film begegnet» (17/1943). Weiter geht die Rede davon, dass die Handlung nur um ein Geringes den «Inhalt eines Familienblättchen-Romans» übertreffe (*Luzerner Tagblatt*, September 1945), sich im Konstruierten verharze (*Radiozeitung*, 28.11.-4.12.1943), zähflüssig und episodenhaft sei und zudem primitiv wirke (*Neue Zürcher Nachrichten*, 28.10.1943). Besonders bemängelt wird die Unglaubwürdigkeit des Konflikts (*Radiozeitung*, 28.11.-4.12.1943), die *Die Tat* auf einen «konsequent durchgeführten Prozess [...] der Vereinfachung der Probleme auf Kosten der inneren Wahrheit» sowie auf fehlende psychologische Differenzierung der Handlung zurückführt:

> [So] wird etwa die Schollen-Verbundenheit einer gläubigen, gesunden, hart und ehrlich um ihr täglich Brot ringenden Bergbevölkerung mit der verwerflichen Leichtlebigkeit, Amüsierlust und Unmoral moderner Grossstadtjugend kontrastiert. Hier «Sündenpfuhl» Zürich mit affektierten Swing-Babies – dort ländliche Sittenreinheit und biblische Gottergebenheit! (*Die Tat*, 28.10.1943)[27]

26 Grêts Beobachtung ist bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung von Bedeutung (siehe Kapitel 6.1).

Auch in der Westschweiz geht man darin einig, dass die Geschichte sowohl «bien conventionelle» als auch «assez mince» sei (*x*, 31.1.1944). Zudem kolportiere der Film mit der formelhaften Darstellung «à la montagne, tout est pur et beau» und «à la ville, tout est laid et corrompu» ein falsches Bild (ebd.). Am härtesten geht Grêt mit *L'orage sur la montagne* ins Gericht. In seiner Rezension lässt er seinem Ärger freien Lauf:

> Or cette sombre histoire de la «mauvaise fille» venue de la ville pour troubler et séduire le naïf montagnard en exhibant ses cuisses, ce poncif antédiluvien autour de quoi tourne la charnière psychologique du film tout entier bat le record de la bêtise crasse, illustre un état d'esprit scandaleux et crie vengeance. (*Ciné-Suisse*, 3.4.1944)

Für die «monstrueuse sottise» fordert der Kritiker umgehend ein Exportverbot, weil die Produktion einen komplett falschen Eindruck von der Gastfreundschaft der Bergbevölkerung vermittle und dem künstlerischen Ruf wie auch den kommerziellen Interessen der Schweiz schade.

Bei aller negativen Kritik wird aber wiederholt betont, dass kein Zweifel am guten Willen aller Beteiligten bestehe (u. a. *Der Filmberater*, 17/1943; *Ciné-Suisse*, 3.4.1944): «Gut beabsichtigt, aber schlecht gefingert», bilanziert die *Radiozeitung* (28.11.-4.12.1943).

Bedenken moralischer Art meldet die Familienzeitschrift *sie + er* an. Stein des Anstosses ist die «widerliche Liebesgeschichte». Der Bergführer werde dadurch «entmännlicht» und könne sich auch durch seinen tapferen Einsatz beim Unwetter «kaum mehr rehabilitieren» (1.10.1943). Mühe macht dem Blatt die Darstellung eines von einer aktiven Frau in die Passivität gedrängten Mannes. «Entmännlichung» – man könnte es auch Verweiblichung nennen – meint damit die Umkehr der stereotypen Geschlechterrollen. Unstatthaft von *Bergführer Lorenz* ist es also, einem Mann das «weibliche» Merkmal der Passivität anzuhängen.

Ebenfalls in die moralische Kerbe schlägt – man liest es heute mit Genuss – *Der Filmberater*, der die harmlose Liebesszene in der Alphütte «wegen einer gewissen kaum ausgesprochenen Schwüle gern vermissen» würde, obwohl er dem Film zugesteht, «die strengen Grenzen der Schicklichkeit» gewahrt zu haben (17/1943). Auch in der Romandie werden Einwände gegen «des détails d'une précision gênante» laut (*x*, 31.1.1944). *Die Nation* hingegen benutzt die Hütten-Szene als Aufhänger ihrer Filmbesprechung vom 20. Januar 1944 und mokiert sich über die Unbeholfenheit der Darsteller, der Dialoge und der Inszenierung:

27 Mit «Swing-Babies» fällt auch in der deutschschweizer Presse der Hinweis auf Jazzmusik. In keiner der überlieferten Fassungen aber ist davon etwas zu hören.

> Wie aber dann der Vamp in der Alphütte leicht bekleidet auf dem Stroh liegt und den ob so viel weiblichen Reizen verstummten Bergführer frägt: «Warum segezi nüd?» – da antwortet der Gefragte nach einer langen Kunstpause, wie sie in fast allen Schweizer Filmen offenbar unumgänglich sind: «Was – söll – i – sääge?», worauf eine neuerliche, noch längere Kunstpause eintritt. Mitten hinein platzt ein offensichtlich ungeduldig gewordener Zuschauer mit den Worten:
>
> «**Fräulein, hänzi de Chäs gern?**»
>
> worauf das Publikum wenigstens einmal zum Lachen kommt. (*Die Nation*, 20.1.1944) (Hervorhebung im Original)[28]

Die bisher zitierten, überwiegend negativen Kritiken zu *Bergführer Lorenz* dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein nicht zu vernachlässigender Teil der Pressestimmen zu einer ganz anderen Einschätzung gelangt. *Der Sonntag* beispielsweise bescheinigt dem Film Realitätsnähe: «Mit einem Wort: Walliser Volk und Heimat, wie sie ist und lebt» (10.10.1943). Grêt hingegen vertritt die Meinung, dass «l'âme du Valais» so ungetreu zum Ausdruck komme, dass «les Valaisans que j'interrogeai [...] furent unanimes à clamer la trahision» (*Ciné-Suisse*, 3.4.1944). Eine ganz andere Sichtweise wiederum liegt folgender Einschätzung zugrunde:

> [I]l y a sans doute des imbéciles qui rient de voir à l'écran de braves gens prier pour demander la pluie, mais qu'ils aillent en Valais et je parie gros qu'ils ne riront pas deux fois! (*x*, 31.1.1944)

Und es gibt auch Kritiker, denen die Gegenüberstellung von schöner Natur und lasterhafter Stadt derart ans Herz geht, dass sie zum Schluss gelangen, *Bergführer Lorenz* sei ein «superbe film» (*z*, Datum unbekannt). Mehr noch: «Voilà un film qui fait honneur au cinéma suisse» (*Patrie valaisanne*, 28.3.1944), «qui [...] exalte les plus pures vertues morales et le patriotisme» (*Express*, 29.4.1944).

Hier wird deutlich, dass sich zwischen den Kritikern eine Kluft auftut, der zwei verschiedene Ursachen zugrunde liegen können. Einerseits handelt es sich vielfach nicht um eigentliche Filmkritiken, sondern um Werbetexte, die die Medien den Presseunterlagen entnehmen, die der Verleih abgibt, und zum Teil wortwörtlich abdrucken.[29] Differenzen bezüglich der Einschätzung von *Bergführer Lorenz* sind also einmal auf die unterschiedlichen Textgattungen – Kritik versus Werbung – zurückzu-

28 Der Dialog befindet sich nicht in der überlieferten Version D-CH.
29 Ein Beispiel dafür ist die Berichterstattung in *Der Sonntag*, 10.10.1943.

führen. Lässt man die Werbetexte ausser Acht und konzentriert sich auf die tatsächlichen Kritiken, so sind die Differenzen sowohl filmspezifischer als auch ideologischer Natur. In erster Linie geben nicht die filmischen Qualitäten, sondern die propagierten Werte zu reden. Nur vor diesem Hintergrund lässt sich folgende Einsicht, die in völliger Opposition zur oben aus dem *Express* zitierten steht, richtig deuten: «L'on a constaté avec effarement, pendant que tonnait *L'orage sur la montagne*, à quelles énormités aboutit le chauvinisme mal compris» (Grêt, *Ciné-Suisse*, 1.8.1944).

Wünschenswerter Patriotismus auf der einen, falsch verstandener Chauvinismus auf der anderen Seite. An *Bergführer Lorenz* scheiden sich die Geister, weil ideologische Grundsätze transportiert und propagiert werden, die das Weltbild der einen bestätigen und deshalb positive Reaktionen hervorrufen, den Ansichten der anderen zuwiderlaufen und negative Kritik provozieren. Damit bewahrheitet sich, was die Analyse der ideologischen Wirkungsweise in Probsts Film vermuten liess (siehe Kapitel 3.5): *Bergführer Lorenz* verfährt ideologisch zu ungeschickt, als dass er gegenteilige Ansichten beeinflussen könnte. Sein Potenzial liegt vielmehr darin, Gleichgesinnte in ihrer Haltung zu bestärken. Den gesellschaftsstabilisierenden Nutzen hat die Filmkammer in ihrem Urteil, der Film zähle «zu den besten Streifen der inländischen Produktion der letzten Jahre», erkannt und entsprechend verbreitet (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Ideologiekonformität beweist auch folgendes Zitat aus der Westschweiz, das einen Schritt weiter geht und den moralischen Gewinn expliziert:

> Ce film est meilleur que plusieurs autres productions suisses et mérite l'attention du public. Il s'adresse à des adultes au sens large qui sauront dégager la leçon de courage et d'optimisme de cette histoire montagnarde. (*x*, 31.1.1944)

Die in *Bergführer Lorenz* steckende Lektion Mut und Optimismus empfiehlt der *Unterwaldner Stans* gleich der gesamten Bevölkerung: «Fürwahr ein herrlicher Heimatfilm, den sich jeder Schweizer ansehen sollte» (12.4.1944).

Wie nun ist Grêts Einschätzung von *L'orage sur la montagne* als «notre plus mediocre film» zusammen mit den überwiegend negativen Kritiken im Umfeld der lobenden Stimmen zu deuten (*Ciné-Suisse*, 3.4.1944)? Einerseits kann das gespaltene Echo darin liegen, dass gewisse Kritiker nicht gewillt sind, über die filmischen Mängel hinwegzusehen oder auf die plumpe Propagierung ideologiekonformer Werte einzusteigen. Diesem filmspezifischen Erklärungsansatz lässt sich andererseits

ein grundsätzlicher, weltanschaulicher entgegenhalten. In diesem Fall sind die Kritiken zu *Bergführer Lorenz* lesbar als Indiz für eine Diskrepanz zwischen dem amtlich propagierten Ideal- oder Wunschbild der Schweiz und der Alltagswahrnehmung oder dem Selbstverständnis einiger Rezensenten und mit ihnen eines Teils der Bevölkerung.[30] Die von offizieller Seite gehegte neukonservative Linie der Geistigen Landesverteidigung mit ihrer Rückbesinnung auf agrarische, artisanale Traditionen in ländlichen Lebensräumen entspricht nicht der gelebten Realität der Mehrheit der Schweizerinnen und Schweizer, die sich, in industrialisierte Arbeitsprozesse eingebunden, in einem modernisierten, urbanen Umfeld bewegen. Die propagierte Ideologie kollidiert hier mit der sozialen und wirtschaftlichen Realität und ruft, wo nicht die politischen Erfordernisse der Zeit oder das retrospektive Wunschbild stärker sind als der Blick auf den tatsächlichen Alltag, verständlicherweise Kritik auf den Plan. Zumal dann, wenn ein Film wie *Bergführer Lorenz* seine Botschaft nicht raffiniert genug in eine Geschichte verpackt, deren Handlungsverlauf über den propagierten Inhalt hinwegsehen lässt, oder, in Lowrys Terminologie formuliert (1991), deren utopisches Potenzial nicht in für die Zuschauer befriedigender Weise eingedämmt wird.

5.3 Weiterer Verleih und Export

Weiterer Verleih in der Schweiz

Die Rekonstruktion des weiteren Verleihs von *Bergführer Lorenz* in der deutschen Schweiz hat zum Ziel, Fragen nach Urheber, Zeitpunkt, Ort und Grund der Kürzung zu beantworten. Art und Inhalt der Kürzungen kommen hingegen erst in Kapitel 6 zur Sprache.

Wer also hat wann, wo und weshalb die zur Erstaufführung in der Deutschschweiz zirkulierende ursprüngliche Fassung von *Bergführer Lorenz* um rund zwanzig Minuten gekürzt? Einen ersten Anhaltspunkt liefert das *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse*, in welchem die Verleiher ihr Angebot in Form von Filmlisten publizieren. Zu jedem Film sind jeweils Titel, Darsteller und Länge in Metern angegeben. *Bergführer Lorenz* wird 1943, *L'orage sur la montagne* 1944 zusätzlich in je einem ganzseitigen Inserat angekündigt (keine Seitenan-

30 Siehe dazu auch die *oral history*-Berichte *«Es war halt Krieg» Erinnerungen an den Alltag in der Schweiz 1939-1945* (Chiquet 1992) und *Landigeist und Judenstempel: Erinnerungen einer Generation 1930-1945* (Dejung/Gull/Wirz 2002), die eine interessante Sicht «von unten» vermitteln, die häufig nicht dem «von oben» propagierten Bild entspricht.

gaben). Aus dem regulären Eintrag geht hervor, dass die Filmlänge 2'800 Meter beträgt (1943, 66).[31] Bei dieser Zahl dürfte es sich um eine Schätzung handeln, da der Film zum diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht fertig gestellt ist. In den Einträgen von 1944 bis 1948 erscheint *Bergführer Lorenz* denn auch mit einer Länge von 2'560 Metern. Zum Vergleich sei nochmals erwähnt, dass Probsts Produktion der Zensurbehörde mit einer Länge von 2'540 Metern, die 120 Meter Vorspann nicht mitgerechnet, vorgelegt wird (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815B). Die beiden Längenangaben sind mit einer Differenz von lediglich zwanzig Metern praktisch identisch. Die Meterzahlen entsprechen, wiederum ohne Einrechnung des Vorspanns, einer Filmdauer von rund 93 Minuten. Es ist davon auszugehen, dass der Film in dieser Fassung in den Kinos der Deutschschweiz zirkuliert.

Wie im Zusammenhang mit der Zensur bereits erwähnt (Kapitel 4.2), wird die französische Fassung in den Jahrbüchern von 1944 bis 1948 jeweils unter der Monopol-Rubrik «Films parlés français» mit einer Länge von 2'500 Metern aufgeführt. Das entspricht rund 80 Metern oder drei Minuten mehr, als die überlieferte französische Fassung heute aufweist.

Im Jahr 1949 schliesslich treten Änderungen ein: *L'orage sur la montagne* wird aus dem Verleihprogramm gekippt und *Bergführer Lorenz* mit einer Länge von nurmehr 2'510 Metern vermerkt (86; 1950, 91). Die fünfzig Meter, um die sich der neue Eintrag vom früheren unterscheidet, machen wohl keinen eklatanten Unterschied aus, lassen aber dennoch aufhorchen. Zumal die vorgenommene Eintragsänderung zeitlich mit dem Export des Films nach Deutschland zusammenfällt, auf den wir demnächst zu sprechen kommen.[32]

Um nun herauszufinden, was sich um das Jahr 1949 herum getan hat, können verschiedene Wege eingeschlagen werden. Einmal würden sich die an der Produktion beteiligten Personen als Informationsquellen anbieten. Wie wir aber bereits gesehen haben, endet diese Suche schnell in der Sackgasse, da die beiden wichtigsten Informanten Probst und Stilly – wie mit wenigen Ausnahmen alle übrigen auch – bereits verstorben sind.

Verbleibt eine weitere Anlaufstelle: der Verleih Monopol-Films AG. Hier tritt jedoch ein neuerliches Problem zutage, da die Firma nach mehrmaligem Besitzerwechsel heute nicht mehr in der damaligen Form

31 Geworben wird mit dem Slogan «Der erste Schweizer-Grossfilm aus den Walliser-Alpen» (ebd., 65), was einmal mehr darauf hinweist, wie kurz das filmgeschichtliche Gedächtnis in den Vierzigerjahren zurückreicht. Bis 1945 erscheint *Bergführer Lorenz* unter dem Arbeitstitel *Der Bergführer (*1945a, 141; 1945b, 101).

32 Mit Deutschland ist die ehemalige Bundesrepublik Deutschland (BRD) gemeint.

existiert. Der langjährige Mitarbeiter Henri Enderle kauft den Verleih 1972 dem Dreiergespann Wilhelm Meckler, Walter Galatti und Anton Kedro ab, die die Leitung der Monopol-Films AG von Benjamin Kady übernommen haben.[33] 1989 erwirbt Jürg Judin die Firma und integriert sie in sein Firmenkonglomerat Screen AG, dem vorübergehend auch Cactus Film, Rex Film und Rialto Film angehören.[34] Nach diversen Neuformierungen und Handänderungen geht die ehemalige Monopol-Films AG schliesslich in der Rialto Film AG auf, die, in finanzielle Nöte geraten, am 1. September 1998 vom Münchner Grossunternehmen Kinowelt Medien AG übernommen wird (*Ciné-Bulletin* 10/98, 27),[35] seit Anfang 2002 aber wieder selbstständig arbeitet. Rialto Film AG ist damit die richtige Adresse, um an Dokumente aus den späten Vierzigerjahren zu gelangen – oder vielmehr wäre, hätte der Verleih 1997 nicht «containerweise altes Material aus dem Keller weggeworfen», wie Rialto-Mitarbeiterin Monika Fäh berichtet.[36] Was noch an Dokumenten übrig geblieben sei, könne an einer Hand abgezählt werden. Der Entrümpelungsaktion sind sämtliche Unterlagen zu *Bergführer Lorenz* zum Opfer gefallen.

Wenn nicht auf Dokumente zurückgegriffen werden kann, sind Zeitzeugen die letzte Möglichkeit, Licht ins Dunkel zu bringen. Diesbezüglich stellen sich wiederum Schwierigkeiten. Wie Kady sind die ehemaligen drei Geschäftsführer Meckler, Galatti und Kedro verstorben. Aus dieser Zeit verblieben ist einzig Ursula Meckler, Wilhelm Mecklers Witwe. Ihr ist der Filmtitel zwar ein Begriff, an Einzelheiten kann sie sich aber nicht erinnern.[37]

Henri Enderle, dessen Gedächtnis mindestens ebenso ausgezeichnet ist wie sein Ruf in der Branche, tritt erst 1956 als Mitarbeiter in die Monopol-Films AG ein.[38] Zu diesem Zeitpunkt befindet sich *Bergführer Lorenz* gemäss Enderle nicht mehr im Verleihprogramm. Dies korrespondiert mit der Beobachtung, dass der letzte Eintrag des Films in der Monopol-Verleihliste auf das Jahr 1950 fällt (*Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie* 1950, 91). Enderle, der in den späten Fünfzigerjahren mit dem Verleihangebot bei den Kinobesitzern «hausiert», hat also nie etwas mit Probsts Produktion zu tun gehabt.[39] Da *Bergführer Lorenz* absolut kein

33 Telefongespräche mit Enderle vom 13. und 19.1.1998.
34 Telefongespräch mit Judin vom 3.7.1998.
35 Siehe dazu auch das von Sennhauser geführte Interview mit Rialto-Geschäftsführer Christian Gerig in *Zoom*, 1998, 10 f.
36 Telefongespräch mit Fäh vom 22.1.1998.
37 Telefongespräch mit Meckler vom 20.1.1998.
38 Telefongespräch mit Enderle vom 13.1.1998.

Thema gewesen sei, kann er keine aufschlussreichen Informationen beisteuern.

Der bis anhin eingeschlagene Weg bei der Recherche nach Urheber, Datum, Ort und Grund der Kürzung hat sich damit definitiv als Sackgasse erwiesen. Es bleibt aber die Aussicht, bei den Nachforschungen in Bezug auf den Export einige Anhaltspunkte zu gewinnen und diese mit den bisher mageren Fakten in Beziehung zu setzen, um daraus wenigstens Eventualfälle zu konstruieren.

Geglückte und missglückte Exportversuche

Auf die grundsätzlichen handelspolitischen Exportschwierigkeiten, die durch die zeitweilige, von NS-Deutschland verhängte Einfuhrsperre von Schweizer Filmen in die Mitgliedsländer der Internationalen Filmkammer zusätzlich verschärft wurden, habe ich in Kapitel 1.4 verwiesen. Wie einem Nachtrag im Zensurprotokoll zu entnehmen ist, erhält *Bergführer Lorenz* am 6. Januar 1944 die Ausfuhrbewilligung (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Ähnlich wie im bereits besprochenen Fall vom missglückten Export in die Slowakei verhält es sich mit der Ausfuhr nach Ungarn. Kady bittet die Sektion Film am 14. April 1944 um Zurückstellung des Exportgesuchs von *L'orage sur la montagne*, «da infolge der veränderten Verhältnisse gegenwärtig an eine Ausfuhr [...] nach Ungarn nicht zu denken ist» (Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Dieses Dokument widerspricht der von Probst verfassten «Aufstellung über die effektiven und voraussichtlichen Einnahmen aus dem Vertrieb» von *Bergführer Lorenz* (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*):

Einnahmen vom 25. Oktober 1943 bis Ende April 1944

aus der Schweiz	Fr. 90'000.–
Verkauf nach Ungarn	Fr. 8'000.–
Verkauf nach Norwegen	Fr. 1'000.–
Verkauf nach Schweden	Fr. 5'500.–
Verkauf nach Spanien	Fr. 4'000.–
Verkauf nach Deutschland	RM 80'000.–

39 Noch im Angebot der Monopol-Films AG habe sich hingegen *Notre armée/Unsere Armee* (1937–1939) befunden, wie Enderle am 13.1.1998 telefonisch mitteilt.

noch zu erwartende Einnahmen

aus der Schweiz, laut Theaterverträgen	Fr. 60'000.–
Verkauf nach Frankreich	Fr. 50'000.–
Verkauf nach Türkei	Fr. 4'000.–
Verkauf nach Rumänien	Fr. 4'000.–
Verkauf nach Italien	Fr. 15'000.–
Verkauf nach Südamerika	Fr. 18'000.–
Verkauf nach USA	Fr. 70'000.–

Zweifel an der Richtigkeit der Angaben weckt nicht nur die Tatsache, dass Probst den nicht zustande gekommenen Export nach Ungarn als bereits erfolgreich abgewickelt unter den Einnahmen verbucht. Mehr noch löst der erwähnte Verkauf nach Deutschland, aus dem 80'000 Reichsmark resultiert haben sollen, Kopfschütteln aus, zumal Probst der Sektion für Ein- und Ausfuhr des Eidgenössischen Volkswirtschaftsdepartements am 20. Oktober 1944 mitteilt, dass sich der Abschluss der Verhandlungen «durch die gegenwärtige Lage in Deutschland, dh. durch Umzug der amtlichen Stellen und des Käufers sowie des Verleihs» übermässig in die Länge gezogen habe (Korrespondenz Sektion für Ein- und Ausfuhr an Sektion Film; Bundesarchiv, Bestand E 4450 5815 B). Zudem haben wir in Kapitel 1.4 gesehen, dass das Departement des Innern am 11. April 1944 die Ausfuhr von *Bergführer Lorenz* nach Spanien aus qualitativen Gründen ablehnt (Bundesarchiv, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 47, XIV 3.4). Welchem Zweck die unkorrekte Aufstellung dient, lässt sich nur erahnen. Meine Vermutung tendiert in Richtung Eigenpropaganda; sei es, um die Gläubiger hinzuhalten oder um Geldgeber für ein nächstes Projekt zu gewinnen.

Gerade wegen der beschönigenden Angaben zeichnet das Dokument aber ein verzweifeltes Bild von der finanziellen Lage des Produzenten, wird *Bergführer Lorenz* doch schliesslich nur in Deutschland ausgewertet. Alle übrigen Einnahmequellen im Ausland fallen weg und tragen damit ihren Teil zum Konkurs der Probst-Film AG im November 1944 bei.

Um mehr über die Umstände der Kürzungen in Erfahrung zu bringen, bietet sich demnach nur die Erforschung von Export und Verleih im Ausland an.

Export nach und Verleih in Deutschland

Das Exportdatum lässt sich nicht exakt ermitteln, weil es nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz offensichtlich nur noch für den Import, nicht aber für den Export von Filmen eine amtliche Bewilligung braucht. Deshalb liegen keine diesbezüglichen Akten vor.[40] Ebenso wenig ist klar, wer als Lizenzgeber auftritt. Entweder behält Probst nach dem Konkurs seiner Firma die Rechte am Film, oder er muss die Lizenz an eine Zweitperson – möglicherweise an Kady – übertragen. Dass Probsts Witwe Edith Probst-Egli die Fernsehrechte besitzt und diese am 13. Oktober 1986 an SF DRS verkauft,[41] kann nicht als schlagendes Indiz für Probsts Besitz der Lizenz gewertet werden, weil Kino- und Fernsehrechte häufig in verschiedenen Händen liegen. Zudem hat das Fernsehen zum fraglichen Zeitpunkt, an dem eine Übertragung der Rechte von Probst an Monopol-Films AG in Betracht zu ziehen ist, noch nicht in den Markt eingegriffen.

Belegt hingegen ist, dass *Bergführer Lorenz* am 10. November 1949 von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK in Wiesbaden mit einer Länge von 2'071 Metern, was gut 75 Minuten entspricht, «uneingeschränkt freigegeben» wird (Freigabeschein, Archiv FSK) (Abb. 100). Die FSK, die im Juli 1949 ihre Tätigkeit aufnimmt und zwei Monate später von den westlichen Militärbehörden die offizielle Kontrollbefugnis übertragen bekommt (Info-Mappe FSK), lässt den Film, der gemäss Freigabeschein die Registernummer 426 trägt und als «jugendfrei» und «feiertagsfrei» eingestuft wird (Brief Bundesarchiv-Filmarchiv vom 6.2.1998), ohne Zensurschnitte passieren.[42] Dies wiederum besagt, dass *Bergführer Lorenz* der Kontrollstelle bereits als gekürzte Fassung vorliegt, die Kürzungen also vor der Prüfung angebracht wurden.

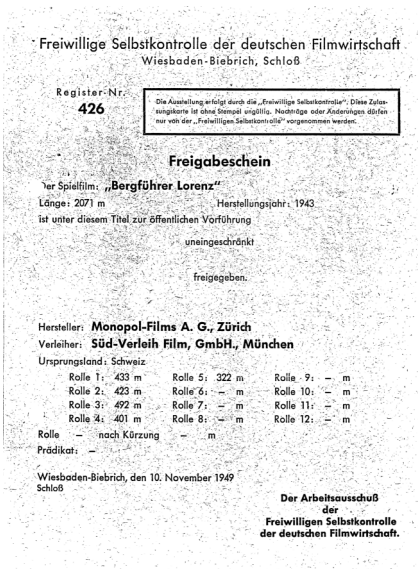
Als deutscher Verleiher tritt der Süd-Verleih GmbH mit Sitz in München auf. Er wertet *Bergführer Lorenz* mit einer Länge von 2'071 Metern aus (Bauer 1981, 97).[43] Die Premiere findet am 24. März 1950 in den Ro-

40 Meldepflicht beim Zoll besteht einzig für den Erhalt eines so genannten Freipasses, dank dem exportierte Filmkopien bei einer Wiedereinfuhr das Einfuhrkontingent nicht strapazieren (Telefongespräch mit Enderle vom 13.1.1998; Telefongespräch mit Peter Hellstern, Mitbegründer von Rialto Film AG, vom 30.6.1998).

41 Der Vertragsabschluss wird gemäss telefonischer Auskunft von Peter Arn, Lizenzabteilung SF DRS, am 9. und 13.10.1986 getätigt.

42 «Feiertagsfrei» bedeutet, dass ein Film auch an den stillen Feiertagen – Karfreitag, Allerheiligen, Allerseelen, Volkstrauertag, Buss- und Bettag und Totensonntag – aufgeführt werden darf (Garncarz 1992, 77).

43 Einzelne Quellen, darunter der *Katholische Film-Dienst*, geben die Laufzeit mit 74 Minuten an (7.7.1950) – eine Differenz, die uns nicht weiter zu beunruhigen braucht, zumal die Verlässlichkeit von Laufzeitangaben grundsätzlich gering ist. Siehe dazu Garncarz 1992, 36 f.



Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft
Wiesbaden-Biebrich, Schloß

Register-Nr.
426

Die Ausstellung erfolgt durch die „Freiwillige Selbstkontrolle". Diese Zulassungskarte ist ohne Stempel ungültig. Nachträge oder Änderungen dürfen nur von der „Freiwilligen Selbstkontrolle" vorgenommen werden.

Freigabeschein

Der Spielfilm: **„Bergführer Lorenz"**
Länge: 2071 m Herstellungsjahr: 1943
ist unter diesem Titel zur öffentlichen Vorführung
uneingeschränkt
freigegeben.

Hersteller: **Monopol-Films A. G., Zürich**
Verleiher: **Süd-Verleih Film, GmbH., München**
Ursprungsland: Schweiz

Rolle 1: 433 m	Rolle 5: 322 m	Rolle 9: – m
Rolle 2: 423 m	Rolle 6: – m	Rolle 10: – m
Rolle 3: 492 m	Rolle 7: – m	Rolle 11: – m
Rolle 4: 401 m	Rolle 8: – m	Rolle 12: – m

Rolle – nach Kürzung – m
Prädikat: –

Wiesbaden-Biebrich, den 10. November 1949
Schloß

Der Arbeitsausschuß
der
Freiwilligen Selbstkontrolle
der deutschen Filmwirtschaft.

Abb. 100 Freigabeschein der Freiwilligen Selbstkontrolle, Wiesbaden.

man-Lichtspielen am Roman-Platz in München statt, wie dem einzigen auffindbaren Inserat zum deutschen Kinostart, das am Tag der Erstaufführung in der *Abendzeitung* geschaltet wird, zu entnehmen ist (Abb. 101).[44] Gespielt wird dreimal täglich um 15 Uhr, 17.30 Uhr und um 20 Uhr. Da die Roman-Lichtspiele im Kinospiegel der *Abendzeitung* nicht aufgeführt sind, lässt sich nicht überprüfen, ob Probsts Film wie angekündigt bis am Montag, 27. März, dort läuft. Gemäss Inserat ist er ab Dienstag, 28. März, in vier weiteren Münchner Kinos zu sehen: in den Augusta-Lichtspielen, im Central-Pasing sowie in den Gasteig- und in den Hofgarten-Lichtspielen. Ein Blick in den Kinospiegel verrät, dass *Bergführer Lorenz* in der Tat von Dienstag, 28. März, bis Donnerstag, 30. März 1950, in den Augusta- und den Hofgarten-Lichtspielen lief (*Die Abendzeitung*, 28.3.1950, 29.3.1950, 30.3.1950).[45] Nicht aber in den Gasteig-Lichtspielen; dort ist vielmehr Géza von Bolvárys *Die Fledermaus* mit Johannes Heesters (1946) programmiert (ebd.). Wiederum nicht verifizierbar, weil nicht im Kinospiegel enthalten, ist die im Inserat angekündigte Aufführung im Central-Pasing. Am Freitag, 31. März 1950, schliesslich verdrängt das *Weiberregiment*, eine Komödie von Karl Ritter aus dem Jahr 1936, Probsts Film aus den Augusta-Lichtspielen (*Die Abendzeitung*, 31.3.1950) und beendet damit die Münchner Karriere unseres Bergführers.[46]

44 In der *Süddeutschen Zeitung* sind zur damaligen Zeit nur sehr vereinzelt Filminserate abgedruckt. Diese erscheinen vorwiegend in der Wochenendausgabe auf einer vermischten Inserateseite. Überhaupt keine Filminserate sind in der Wochenzeitschrift *Die neue Münchner Illustrierte* zu finden, die sich vorab für die grossen Stars interessiert. Der *Münchner Merkur* fällt für die Untersuchung leider ausser Betracht, da ausgerechnet für den fraglichen Zeitraum in der Bayerischen Staatsbibliothek in München eine Archivierungslücke besteht. Auch das Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund, das die reichste Sammlung von historischen und aktuellen Zeitungen und Zeitschriften in Deutschland besitzt, verfügt nicht über den Titel. Damit verbleibt die Münchner *Abendzeitung* als einzige aufschlussreiche Quelle.

45 In den Augusta-Lichtspielen jeweils um 14 Uhr, 16 Uhr, 18 Uhr und 20.15 Uhr; in den Hofgarten-Lichtspielen um 15.30 Uhr, 17.45 Uhr und 20 Uhr.

Über die Auswertung in München lässt sich folgende Bilanz ziehen: *Bergführer Lorenz* läuft insgesamt eine Woche lang – von Freitag, 24. März bis Donnerstag, 30. März 1950 – in offenbar drei verschiedenen Münchner Kinos, wozu mindestens zwei Kopien im Umlauf sein müssen.

Das Kinoprogramm, in das sich der Film einfügt, ist geprägt von deutschen Lust- und Singspielen, die häufig, wie im Fall von Willi Forsts *Bel ami* aus dem Jahr 1939, in Wiederaufführung gezeigt werden. Als Publikumsmagnete erweisen sich zu diesem Zeitpunkt Hans Hass' Abenteuerfilm *Menschen unter Haien* (D 1948) und Rolf Hansens *Vagabunden der Liebe* mit Paula Wessely (A 1950); ersterer läuft die zweite, letzterer die dritte Woche. Bereits in die achte Woche startet Carol Reed mit *The Third Man/Der dritte Mann* (GB 1949). Zu ihm gesellt sich mit *He Walked by Night/Schritte in der Nacht* (Alfred L. Werker, USA 1948) ein weiterer Kriminalfilm. In Sachen Edukation schliesslich hält das Programm den Aufklärungsfilm *Vom Mädchen zur Frau* (Fritz Renel, BRD 1950) bereit. Und wer sich (noch) nicht dafür interessiert, wird mit Walt Disneys Animationsfilm *Snow White and the Seven Dwarfs/Schneewittchen und die sieben Zwerge* aus dem Jahr 1937 bedient (*Die Abendzeitung*, 24.3.1950).

Damit ist schon fast alles gesagt, was bezüglich der Auswertung in Deutschland an gesicherten Daten vorliegt. Ob *Bergführer Lorenz* noch an weiteren Orten gezeigt wurde, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Auch die Möglichkeit, den Süd-Verleih zu kontaktieren, bleibt versagt, da er nicht mehr existiert. Wer den Filmstock nach der Firmenaufgabe übernommen hat, kann gemäss Ulrike Storch vom Deutschen Filminstitut in Frankfurt am Main rückblickend nicht ermittelt werden, weil Einträge im Handelsregister nur das Datum des Er-

Abb. 101
Die Abendzeitung, 24. März 1950.

46 Was nach der Absetzung von *Bergführer Lorenz* in den Hofgarten-Lichtspielen auf dem Programm steht, ist dem Kinospiegel nicht zu entnehmen, da die Spielstätte nicht mehr aufgeführt wird (*Die Abendzeitung*, 31.3.1950).

löschens einer Firma, nicht aber das Nachfolgeunternehmen – falls denn ein solches existiert – beinhalten.[47]

Da Aufführungsorte, Laufzeiten und Zuschauerzahlen zu Beginn der Fünfzigerjahre auch in Deutschland nicht statistisch erfasst werden (Albrecht 1985, 10/47; Sigl/Schneider/Tornow 1986, 119),[48] verbliebe – wie bei der Auswertung in der Schweiz – einzig die Möglichkeit, sämtliche Presseerzeugnisse aus der fraglichen Periode auf die Spielorte hin durchzukämmen. In unserem Fall ein praktisch uferloses Unterfangen, da neben München keine weiteren Hinweise auf Startdaten und Spielorte vorliegen. Zudem könnten die allenfalls gewonnenen Daten nicht entscheidend zur Klärung des Fragenkatalogs beitragen.

Immerhin ist zu bemerken, dass es sich beim Süd-Verleih um eine jener kleinen Firmen handelt, die auf die Auswertung im süddeutschen Raum spezialisiert sind.[49] Die Vermutung, dass *Bergführer Lorenz* nur in dieser begrenzten Gegend zirkuliert, wird unterstützt durch die zur Aufführung gelangende Sprachversion, die die schweizerdeutsche gewesen sein muss, ansonsten sich der Kritiker vom *Katholischen Film-Dienst* nicht beklagt hätte, dass das «Verständnis des Dialogs durch den unverfälschten Schweizer Dialekt leider etwas erschwert» werde (7.7.1950). Die «Unverfälschtheit» des Dialekts – so die Einschätzung eines offensichtlich in Sachen Schweizer Dialekt wenig kundigen Deutschen – ist in Kapitel 4.2 bereits zur Sprache gekommen. Zusätzlich gestützt wird die Vermutung durch das Inserat in der *Abendzeitung*, wo es – wiederum nicht ganz korrekt – heisst, der Film sei «in dem Schweizer Deutsch originalaufgenommen, das die Gebirgler in Wirklichkeit sprechen» (24.3.1950). Die Schrifttafel scheint also im Ausland ihre beabsichtigte Wirkung zu tun. Tatsächlich ist es in den Fünfzigerjahren gebräuchlich, Schweizer Filme in Süddeutschland – wie auch in Österreich – in schweizerdeutsch gesprochenen Fassungen auszuwerten.[50]

Ungeklärt bleibt, ob die zwei in der Cinémathèque suisse aufbewahrten Kopien der Version D-CH mit jener Fassung identisch sind, die in Süddeutschland kursiert. Es deutet aber einiges darauf hin, dass es sich durchaus um jene handeln könnte, die in Deutschland zum Einsatz gelangen. Der erwähnte Freipass zur Wiedereinfuhr von exportierten Kopien macht ja nur dann Sinn, wenn diese tatsächlich ins Ursprungs-

47 Telefongespräch mit Storch vom 13.1.1998.

48 Zuschauerzahlen und Laufzeit werden gemäss Storch nur ausnahmsweise und nur bei absolut erfolgreichen Filmen veröffentlicht (Telefongespräch vom 13.1.1998).

49 Telefongespräch mit Peter Hellstern vom 30.6.1998.

50 Telefongespräch mit Hellstern vom 30.6.1998, der weiter mitteilt, dass zur Auswertung im norddeutschen Raum – was grundsätzlich selten vorkam – schweizerdeutsch gesprochene Filme in der Regel nicht untertitelt, sondern synchronisiert wurden.

land zurückkehren. In den meisten Fällen werden zur Ausfuhr bestimmte Kopien in der Schweiz gezogen.[51] Es ist daher anzunehmen, dass auch im Fall von *Bergführer Lorenz* das Negativ in der Schweiz verblieb, auch wenn es heute nicht mehr auffindbar ist. Es kommen indes zwei weitere Möglichkeiten in Betracht: Das Negativ könnte bereits 1949 verschollen sein, so dass die für den Export bestimmten Kopien von einer Positiv-Kopie gezogen werden, oder aber die ursprünglichen Kopien werden gekürzt und ausgeführt. Aus Gründen, die ich später darlegen werde, halte ich letztere Variante für wahrscheinlicher.

Ein weiteres Indiz, dass die überlieferten Kopien in Süddeutschland im Einsatz waren, bildet das Verleihrecht, gemäss dem ein ausländischer Verleih nur eine zeitlich begrenzte Lizenz zur Auswertung, nicht aber das Recht an den Kopien selber erwirbt. Auch Peter Hellstern berichtet, dass die deutschen Verleiher nach Ablauf der Lizenz die Filmkopien meist in die Schweiz retourniert hätten, zumal es sich bei der Auswertung von kleinen Produktionen häufig um Leihkopien handelte.[52] Selbst wenn ein Verleih dem Lizenzgeber Kopien abkauft, ist er nach Ablauf der ausgehandelten Auswertungszeit verpflichtet, die Kopien zu vernichten. Dies erklärt die Tatsache, dass sich in den deutschen Filmarchiven so gut wie kein Material zu *Bergführer Lorenz* befindet. Von den kontaktierten Institutionen verfügt keine über eine Filmkopie.[53] Einzig im Deutschen Filminstitut in Frankfurt am Main lagern zwei einsame Dokumente, wie Rüdiger Koschnitzki am 13. Januar 1998 telefonisch mitteilt. Es handelt sich dabei um eine Kritik im *Katholischen Film-Berater* vom 7. September 1950 sowie um einen vierseitigen, reichbebilderten Faltprospekt der *Illustrierten Film-Bühne* (Datum unbekannt).[54]

Bevor wir zum fraglichen Export nach Schweden und zu den Thesen bezüglich der Kürzung von *Bergführer Lorenz* kommen, kurz die Bemerkung, dass Ausfuhr nach und Auswertung in Deutschland zeitlich zusammenfallen mit einer entscheidenden Wende in der deutschen

51 Interview mit Janett vom 13.1.1998; Telefongespräch mit Hellstern vom 30.6.1998.
52 Telefongespräch mit Hellstern vom 30.6.1998.
53 Nach Kopien und Archivmaterial wurden angefragt: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main; Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main; Filmmuseum, München; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden; Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, Wiesbaden; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
54 Die *Illustrierte Film-Bühne* gehört zu den zahlreichen in den Fünfzigerjahren in Deutschland erscheinenden Publikumszeitschriften und veröffentlicht zu praktisch allen aufgeführten Filmen einen vierseitigen Faltprospekt, der an der Kinokasse zum Kauf aufliegt (Schenk 1998, 47).

Nachkriegszeit. Mit der Währungsreform, dem Ablösen der alliierten Filmzensur durch die FSK und der Konstituierung der Bundesrepublik Deutschland beginnt 1949 «ein neuer Abschnitt in der deutschen Filmgeschichte» (Osterland 1970, 56).[55] In den Jahren 1949 bis 1952 ist mit 44,3 Prozent fast die Hälfte aller in Deutschland aufgeführten Filme fünf Jahre und älter (ebd., 64). Dem entsprechen die obigen Beobachtungen zum Kinoprogramm, mit dem *Bergführer Lorenz* in München konkurriert: *Weiberregiment* beispielsweise stammt aus dem Jahr 1936, *Bel ami* aus dem Jahr 1939. Eine Meldung in der *Süddeutschen Zeitung*, die am 23. März 1950, dem Tag vor der deutschen Premiere von Probsts Film erscheint, charakterisiert das zeitgenössische Filmangebot wie folgt:

> Tausend Filme werden gegenwärtig von einundsiebzig Verleihfirmen im Bundesgebiet angeboten. Darunter sind 225 amerikanische, 120 britische und 79 französische Streifen. Achtzig deutschen Filmen aus der Nachkriegsproduktion stehen vierhundert «Ladenhüter» aus dem Dritten Reich gegenüber. (*Süddeutsche Zeitung*, 23.3.1950)

Infolge der nationalsozialistischen Filmpolitik und derjenigen der alliierten Besatzungsmächte weist Deutschland ein beträchtliches Nachholbedürfnis an ausländischen Filmen auf. Es erstaunt daher nicht, dass *Bergführer Lorenz* erst sieben Jahre nach der Schweizer Uraufführung im nördlichen Nachbarland gezeigt wird. Zudem findet der Heimatfilm, dem Probsts Produktion nahe steht, beim deutschen Publikum anfangs der Fünfzigerjahre enormen Anklang (siehe Kapitel 6.3 und 6.4). *Bergführer Lorenz* ist auch nicht der einzige Schweizer Film, dem dieses Schicksal widerfährt. *Der doppelte Matthias und seine Töchter* zum Beispiel gelangt 1958 – 17 Jahre nach der Herstellung – unter dem Titel *Das Fünfmäderlhaus* in die deutschen Kinos und wird vom *Film-Dienst* als Beispiel für einen gelungenen Heimatfilm gelobt, dem die deutschen Regisseure «schleunigst einen Pflichtbesuch» abstatten sollten (18.9.1958, zit. nach: Dumont 1987, 312). Auch Sigfrit Steiners *Steibruch* und Edmund Heubergers *De Chegelkönig*, beide aus dem Jahr 1942, erleben 1952 unter deutschen Verleihtiteln eine Wiederaufführung in den nördlichen Nachbarländern (Dumont 1987, 342/348).

Was die internationale Verbreitung von Schweizer Spielfilmen in der Nachkriegszeit und den Fünfzigerjahren betrifft, so besteht Forschungsbedarf. Dabei gilt es die gängige Auffassung der Konzentration auf den Binnenmarkt und der fehlenden Exportfähigkeit der einheimi-

55 Zu Kino und Film in der Nachkriegszeit siehe auch Birett/Kurowski 1975, 67-72 sowie Albrecht 1985, 46 f.

schen Produktion zu überprüfen, wie sie beispielsweise Pithon vertritt (2000b). Werden die zahlreichen mit Deutschland und/oder Österreich koproduzierten Filme – darunter Ladislao Vajdas Dürrenmatt-Verfilmung *Es geschah am helllichten Tag* (1958) mit Heinz Rühmann und Gert Fröbe – ganz einfach nicht als Schweizer Filme wahrgenommen? Dass nicht nur Luigi Comencinis *Heidi* (1952) in deutscher, englischer und japanischer Synchronversion weltweit startet, sondern auch Kurt Frühs Kleinbürgerfilm *Bäckerei Zürrer* (1957) französisch und japanisch synchronisiert wird (Janett, Interview 27.2.2002), muss zu denken geben.[56] Schnyders *Zwischen uns die Berge* (1956) ist als genretypischer Heimatfilm deutscher Prägung keineswegs ausschliesslich auf die Schweiz zugeschnitten. Und Schnyders Gotthelf-Verfilmung *Die Käserei in der Vehfreude* (1958) schliesslich wird in Deutschland in synchronisierter Version unter dem Titel *Wildwest im Emmental* lanciert. Die Beispiele verlangen nach einer Klärung, inwiefern der Schweizer Film der Fünfzigerjahre im Ausland tatsächlich nicht stattfand oder ob er als Produkt der Populärkultur dem Kunstanspruch der internationalen Geschichtsschreibung nicht genügte.[57]

Export nach Schweden?

Die Karriere von *Bergführer Lorenz* in Schweden ist rätselhaft. Einer winzigen, nicht datierten Notiz in *Schweizer Cinéma Suisse* entnimmt Dumont, wie er auf eine schriftliche Anfrage hin ausführt, die Information vom Verkauf nach Schweden (Brief vom 1.12.2000).[58] Probsts Produktion sei dort, so Dumont weiter, von Viktoria-Film unter anderem in Hellerup vertrieben worden. Eine erste Anfrage zur Klärung des Sachverhalts beim Svenska Filminstitutet in Stockholm endet mit der Antwort des Chefarchivars Rolf Lindfors in einer vermeintlichen Sackgasse: «Sorry, but we have no material of this film» (E-mail vom 9.11.2000). Auf eine zweite Anfrage – diesmal mit persönlicher Empfehlung Dumonts – eröffnet Lindfors, dass *Bergführer Lorenz* im September 1949 tatsächlich von der schwedischen Zensur geprüft wurde, und zwar in einer Fassung von 2'100 Metern Länge (E-mail vom 5.12.2000). Dies entspricht bezüglich Zeitpunkt und Filmlänge dem Export nach Deutschland. Gemäss Lind-

56 Zur Rezeption von *Heidi* in der schweizerischen und bundesdeutschen Presse siehe Tomkowiak 2001, zur Transnationalität kultureller Werte zwischen der Schweiz und Japan siehe Holenstein 2001.

57 Siehe dazu das Plädoyer von Garncarz für einen Perspektivenwechsel von der kritischen zur institutionellen Analyse des deutschen Kinos der Fünfzigerjahre (2000).

58 In Dumonts *Geschichte des Schweizer Films* fehlt die Quellenangabe (1987).

fors wird *Bergführer Lorenz* in Schweden von der Firma IFIPS zur Zensur angemeldet. Hier enden wir in einer tatsächlichen Sackgasse, denn nicht einmal Lindfors ist diese Firma ein Begriff: «I have never seen this company in connection with any other film». Klar sind bloss zwei Dinge: Viktoria-Film hat entgegen Dumonts Vermutung nichts mit Probsts Produktion zu tun, und Hellerup liegt nicht in Schweden, sondern in Dänemark. Es erscheint äusserst zweifelhaft, ob *Bergführer Lorenz* trotz der verbrieften Zensuranmeldung je in den schwedischen Kinos gelaufen ist. Lindfors jedenfalls kann keine entsprechenden Hinweise finden: «no advertisement, no reviews, nothing» (ebd.).[59]

Bei einer letzten Konsultation der Cinémathèque suisse in Lausanne kurz vor Drucklegung ist schliesslich ein kleines dänisches Begleitheft zum Film zum Vorschein gekommen, das vormals nicht im Dossier *Bergführer Lorenz* enthalten war. Dem achtseitigen, bebilderten Heftchen ist zu entnehmen, dass *Storm over Biergene* von Astra Film Kopenhagen verliehen wurde. Der Spur nach Dänemark gilt es somit weiter zu folgen.

Der Weg in die Cinémathèque suisse

Wie *Bergführer Lorenz* nach der Auswertung in Deutschland und dem eventuellen Abstecher nach Schweden und/oder Dänemark in die Cinémathèque suisse gelangt, ist unklar. Verwirrung stiftet insbesondere einer der angeblichen Depositäre. Gemäss Karteikarte des Filmarchivs stammt die eine Kopie der Version D-CH, wie bereits erwähnt, aus dem Nachlass von Eduard Probst. Diese trifft 1972 in Lausanne ein. Bei den beiden anderen Kopien – je eine Kopie der Version D-CH und F-CH – tritt gemäss dem auf das Jahr 1959 datierten Kartei-Eintrag der Verleih Emelka-Films AG Zürich als Absender auf.[60]

Dieser Befund löst Rätselraten über die Rolle aus, die die Emelka in unserem Zusammenhang spielt. Einmal mehr lebt die Person, die Auskunft geben könnte, nicht mehr. Chiel Weissmann (25.7.1883 bis 19.5. 1974), ein 1933 in Zürich eingebürgerter polnischer Jude, ist mit seiner Firma von 1918 bis 1972 im Schweizer Verleih-Geschäft präsent. In den

59 Grundsätzlich werden in Schweden alle fremdsprachigen Filme zu dieser Zeit untertitelt. Synchronisationen gibt es höchstens von Kinder-Trickfilmen. Besteht die Wahl zwischen originalsprachigen und synchronisierten Versionen, so wird die originalsprachige bevorzugt (Lindfors, E-mail vom 5.12.200). Die Situation in Schweden ist damit mit derjenigen in der Schweiz vergleichbar. Sollte *Bergführer Lorenz* allen gegenteiligen Indizien zum Trotz dennoch in Schweden gelaufen sein, so vermutlich in einer untertitelten Version.

60 Die Informationen zu den Depositären verdanke ich Michel Dind (Telefongespräch vom 27.11.1997) und Reto Kromer (E-mail vom 13.4.2000).

Dreissigerjahren tritt Weissmann, der als Entdecker von Paula Wessely gilt, auch als Koproduzent auf, unter anderem bei *Maskerade* (Willi Forst, A/D 1934) und *Mayerling* (Anatole Litvak, F 1936), und erwirbt zu Beginn des Tonfilms das Schweizer Patent auf Tobis-Klangfilm (Dumont 1987, 237 f).[61] Die erste Möglichkeit, dass Weissmann in den Fünfzigerjahren eine Zweitlizenz an *Bergführer Lorenz* erwirbt, fällt ausser Betracht, da der Film auf keiner Verleihliste der Emelka figuriert (*Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie* 1948-1972). Zudem bestätigt die von 1959 bis 1972 als Firmenbuchhalterin der Emelka und Privatsekretärin von Weissmann tätige Liselotte Arbenz, dass *Bergführer Lorenz* in der Buchhaltung nicht vermerkt war.[62]

Denkbar wäre, dass Weissmann «als grosser Filmliebhaber und Verfechter der Cinémathèque suisse», als den ihn Arbenz beschreibt, Sammeltransporte von ausrangierten Filmkopien aus eigenen wie auch aus fremden Beständen organisierte. Arbenz gibt allerdings zu bedenken, dass nach ihrem Eintritt in die Firma keine solchen Aktionen durchgeführt wurden. Freddy Buache, damaliger Leiter der Cinémathèque suisse, kann sich in dieser Angelegenheit an nichts erinnern, wie er auf briefliche Anfrage mitteilen lässt.[63] Bernard Uhlmann hingegen hält es für denkbar, dass Weissmann die Filme aus Fremdverleihen sammelte, obwohl in der Regel die Verleiher nur ihre eigenen Kopien im Archiv deponieren. Uhlmann weist aber auch auf die hohe Fehlerquote der Kartei-Einträge hin, auf die deshalb nur bedingt Verlass sei.[64]

Ein fehlerhafter Eintrag auf der Karteikarte – diese Erklärung erscheint mir am einleuchtendsten, zumal die anderen Optionen eher unwahrscheinlich sind. Stünde nämlich, wäre kein Versehen passiert, Monopol-Films AG als Depositär der zwei Kopien da, hätte alles seine Richtigkeit.[65]

Alles in allem wirft die Emelka-Episode ein bezeichnendes Licht auf die Schwierigkeiten, mit denen filmhistorische Recherchen in der

61 Zu Weissmann siehe auch Buchers Porträt in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 15.7.1963.

62 Telefongespräch mit Arbenz vom 26.2.1998. Bei der Recherche rund um die Emelka waren mir neben Arbenz Chiel Weissmanns Söhne Charles, Professor für Molekularbiologie an der Universität Zürich, und der in Amerika lebende George sehr behilflich. Der dritte Weissmann-Sohn übrigens ist der unter dem Pseudonym Eugene Vale bekannt gewordene und am 2.5.1997 verstorbene Hollywood-Drehbuchautor. Seine Anleitung *The Technique of Screenplay Writing* aus dem Jahr 1944, die er 1972 überarbeitet und erweitert (*The Technique of Screen & Television Writing*), gilt als Klassiker (in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen* seit 1987 in mehreren Auflagen bei TR-Verlagsunion München erschienen).

63 Telefongespräch mit Barbara Meixner vom 4.6.1998.

64 Telefongespräch mit Uhlmann vom 8.6.1998.

65 Überprüfen lässt sich dieser Verdacht nicht. Die Annahme bestätigen könnten einzig die damaligen Monopol-Besitzer Meckler, Galatti und Kedro.

Schweiz verbunden sind. Die Aufarbeitung der Produktions- und Aufführungsgeschichte von *Bergführer Lorenz* ist unter anderem zum aufschlussreichen Anschauungsunterricht in Sachen fehlendes oder unzuverlässiges Quellenmaterial geraten.

5.4 Videovertrieb, Fernsehausstrahlung und Wiederaufführung

Werfen wir zum Schluss des Kapitels einen Blick auf den weiteren Verlauf und das vorläufige Ende der Karriere von *Bergführer Lorenz*. In schweizerdeutscher Fassung ist der Film seit Januar 1989 als VHS-Kassette (Nummer 40340) innerhalb der Reihe «Schweizer Spielfilme Edition Classic» im Handel erhältlich. Die Kassette wird von Stella Video, einer Abteilung der Praesens-Film AG Zürich, vertrieben und weist eine Laufzeit von gut 72 Minuten auf.[66] Seit dem Jahr 2000 – weiter reicht die Computer-Statistik leider nicht zurück – bis Mitte 2004 sind rund 200 Stück davon verkauft worden, was Peter Gassmann als «mehr als dürftig» bezeichnet. Zum Vergleich: In der gleichen Periode gingen von *Uli der Knecht* und *Uli der Pächter* je gut 5'000 Kassetten über den Ladentisch.[67] Was für die Kinoauswertung galt, wiederholt sich beim Videovertrieb: *Bergführer Lorenz* ist und bleibt keiner der gefragtesten Schweizer Filme.

Im Schweizer Fernsehen SF DRS war *Bergführer Lorenz* bisher dreimal in der Version D-CH zu sehen, und zwar ebenfalls in einer Länge von 72 Minuten.[68] Die Erstausstrahlung, zu der gemäss Medienreferent Peter Krähenbühl kein Datenmaterial vorliegt, ging am Mittwoch, 20. April 1988, im Abendprogramm um 21.05 Uhr über den Äther. Zwei weitere Ausstrahlungen folgten jeweils im Nachmittagsprogramm. Am Mittwoch, 1. Mai 1996 – der 1. Mai ist in vielen Kantonen ein gesetzlich geregelter Feiertag – erreichte der Film um 15.05 Uhr auf dem damals einzigen Kanal von SF DRS 36'000 Zuschauerinnen und Zuschauer, was einem Personenmarktanteil von 12,2 Prozent entspricht.[69] Das Durchschnittsalter des Publikums belief sich auf 59 Jahre. Dieser Personen-

66 Informationen gemäss Videohülle, Preisliste des Vertriebs sowie einem Telefongespräch mit Stephan Stucki, Praesens-Film AG vom 8.4.1998.

67 Telefongespräch mit Peter Gassmann, Praesens-Film AG vom 2.6.2004.

68 Sämtliche Daten zu den Fernsehausstrahlungen stammen von Marcus P. Nester, Redaktion Spielfilm SF DRS, und Peter Krähenbühl, Medienreferent SF DRS. Die entsprechenden Telefongespräche wurden im September und Oktober 1997 geführt.

marktanteil ist gemäss Krähenbühl als gering zu bezeichnen. Das Durchschnittsalter von fast 60 Jahren hingegen sei wohl hoch, übertreffe aber jenes des üblichen Nachmittagspublikums nicht signifikant. Die dritte Ausstrahlung vom Mittwoch, 25. Juni 1997, um 13.56 Uhr auf SF DRS – und nicht auf dem damaligen Zweitkanal Schweiz 4 – erreichte nur noch 13'000 Zuschauerinnen und Zuschauer bei einem Durchschnittsalter von 64,4 Jahren. Der Personenmarktanteil sank auf 8,1 Prozent.

Spielfilmredaktor Marcus P. Nester bestätigt fürs Fernsehen, was wir aus Kino- und Videovertrieb wissen: *Bergführer Lorenz* ist bezüglich Publikumswirksamkeit nicht vergleichbar mit Werken wie *Gilberte de Courgenay*, *Die letzte Chance* oder den Gotthelf-Verfilmungen. Deshalb komme eine Platzierung an prominenten Sendeplätzen im Abendprogramm mit Ausnahme der Erstausstrahlung nicht in Frage. Als Füller gehandelt, profitiere er vom Schweizer Dialektfilmbonus, teile aber generell das Manko Schwarzweiss-Film mit anderen Produktionen. Zielpublikum sei eindeutig die ältere Generation.

Das Westschweizer Fernsehen hat *Bergführer Lorenz* noch nie ausgestrahlt. Wie Spiefilmredaktorin Madeleine Lance ausführt, ist bei TSR weder die Version F-CH noch die Version D-CH vorhanden.[70] Anders in der italienischen Schweiz: Das TSI, das von der Version D-CH eine italienische Synchronfassung herstellen liess, zeigte *Bergführer Lorenz* in den Achtzigerjahren insgesamt zweimal. Die genauen Ausstrahlungsdaten lassen sich gemäss Vittorio Barino von der Spielfilmredaktion nur schwer eruieren, sind hier aber auch nicht weiter von Belang.[71]

Zurück zur Version D-CH, wie sie von SF DRS gesendet wurde. Die Spielfilmredaktion besitzt eine einzige 16 mm-Kopie, die am 9. November 1987 von einer 35 mm-Kopie aus den Beständen der Cinémathèque suisse gezogen wurde. Ein Vergleich der Videofassung mit der Fernsehausstrahlung zeigt, dass der Videofassung dieselbe Positiv-Kopie zugrunde liegt. Was nicht erstaunt, da SF DRS als Lizenzgeber für den Vertrieb des Films auf Video – und DVD (siehe unten) – in Erscheinung tritt.[72]

Den bisherigen Abschluss der Karriere von *Bergführer Lorenz* bilden immerhin ein paar Kino-Wiederaufführungen in neuem Glanz. Um die Konservierung zu gewährleisten, liess Memoriav 1995 von der leicht län-

69 Der Personenmarktanteil gibt an, wieviel Prozent aller fernsehenden Personen ein bestimmtes Programm verfolgen.
70 Telefongespräch vom 1.10.1997.
71 Mehrere Telefongespräche, geführt Anfangs Oktober 1997.
72 Vermerk auf dem Umschlag der Videokassette.

geren schweizerdeutschen Kopie (2'070 Meter, 75½ Minuten) das bereits erwähnte Safety-Internegativ herstellen.[73] Von diesem zog die Cinémathèque suisse sechs Jahre später eine Vorführkopie, die am Filmfestival von Locarno 2001 zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurde. Die vom stummen *making of* der Dreharbeiten begleitete Aufführung fand am Samstag, 11. August, um 11 Uhr im Kursaal statt und zog ein sehr gemischtes Publikum an, das durch den Rahmen, den die traditionelle Rééditions-Präsentation der Cinémathèque suisse jeweils bietet, auf den Film eingestimmt war. *Bergführer Lorenz* wurde ausgesprochen amüsiert und wohlwollend aufgenommen. Die Schrifttafel, die die Authentizität des Dialekts zu verbürgen sucht, sorgte bereits für einen ersten Lacher. Szenenapplaus gab es für Ritas Sturz in den Bach. Die Versöhnung zwischen Blatter und Stephan schliesslich quittierte der Saal mit schallendem Gelächter, bevor das Publikum zu einem langen, freundlichen Schlussapplaus ansetzte. Am 5. November gleichen Jahres zeigte die Cinémathèque suisse den Film in einer einmaligen Vorführung um 18.30 Uhr in der Reihe «Sortie du labo» in ihrem Lausanner Hauskino. Das Zürcher Kino Xenix schliesslich setzte *Bergführer Lorenz* in seiner Hommage an «Vergessene Schweizer Dialektfilme» Anfang August 2004 dreimal aufs Abendprogramm.[74] Mit der DVD, die Praesens-Film AG anlässlich dieser Monografie herausgibt, hat auch *Bergführer Lorenz* den Schritt ins digitale Zeitalter gemacht. Die DVD enthält neben der schweizerdeutschen Fassung als Bonusmaterial unter anderem den Film über die Dreharbeiten, kurze Ausschnitte aus der französischen Fassung, die in der schweizerdeutschen fehlen sowie Hintergrundinformationen, historische Dokumente und Fotos, die auf der Basis der vorliegenden Recherchen zusammengestellt wurden.[75]

Soviel zur Überlieferungsgeschichte von *Bergführer Lorenz*, die bis anhin noch keinen Aufschluss darüber geben konnte, warum der Film nicht in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist. Was waren die Gründe, was die Umstände für die Kürzung des Films? Wie und weshalb ist aus dem ehemaligen Bergfilm-Nachzügler ein Heimatfilm-Vorläufer geworden? Diesen Fragen geht das nächste Kapitel nach.

73 Weitere Informationen zu Memoriav, Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, sind unter www.memoriav.ch zu finden.

74 Sonntag bis Dienstag, 8. bis 10.8.2004, jeweils um 20 Uhr.

75 Weitere Informationen unter www.praesens.com. Leider fehlt die französische Fassung auf der DVD. Memoriav lehnte ein entsprechendes Gesuch der Autorin, von der überlieferten Nitrat-Kopie ein Internegativ zu ziehen, aus finanziellen Gründen ab (Brief vom 22.12.2004).

6 Auf dem Weg zum Heimatfilm

6.1 Bilanz der historischen Aufarbeitung

Wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben, ist es aufgrund der unzureichenden Quellenlage nicht möglich, eindeutig belegbare Daten zu Urheber, Zeitpunkt, Ort und Grund der Kürzungen zu ermitteln. Wie ein Puzzle müssen deshalb die zutage geförderten Einzelteilchen zusammengefügt werden, um in einem ersten Schritt verschiedene Hypothesen zu konstruieren. Leerstellen werden sich dabei nicht vermeiden lassen. An sich ein unbefriedigender Sachverhalt, der Anlass bietet zum Nachdenken über die ungenügende Erfassung und Überlieferung von Quellen, die von der Geringschätzung weiter Teile der Öffentlichkeit gegenüber der so genannten Siebten Kunst zeugen, über die Kurzlebigkeit des Mediums Film sowie über die Vergänglichkeit des Wissens eingeweihter Einzelpersonen, die allzu oft Informationen aus erster Hand mit ins Grab nehmen. Dies soll uns aber nicht daran hindern, zwei Thesen zu Ort, Datum und Urheber der Kürzungen zu formulieren.

1. These

Die erste These besagt, dass *Bergführer Lorenz* in der Schweiz auf 75 Filmminuten geschnitten und als Kurzfassung nach Deutschland und eventuell Schweden und Dänemark exportiert wird. Als Zeitpunkt der Kürzung kommt am ehesten das Jahr 1949 in Frage, erfährt doch die Längenangabe im *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie* mit fünfzig Metern exakt in jenem Jahr eine Veränderung, wenn auch keine drastische (1949, 86). Sicher ist, dass der Film spätestens im September 1949 gekürzt wird, da er im gleichen Monat der schwedischen Zensur und am 10. November 1949 auch der deutschen FSK zur Prüfung vorliegt (Freigabeschein, Archiv FSK).

Nach dem Urheber der Kürzungen in der Schweiz zu fragen öffnet ein weites Feld von Spekulationen. In Betracht zu ziehen sind vorab Probst selbst, der sich im Schneideraum bestens auskennt,[1] sowie Stilly,

1 Probst fungiert bei *De Winzig simuliert* nicht nur als Produzent, sondern auch als Cutter (Dumont 1987, 339).

der für die Montage von *Bergführer Lorenz* verantwortlich war. Ob Monopol-Films AG – möglicherweise auf Anraten des deutschen oder, weniger wahrscheinlich, des schwedischen oder dänischen Einkäufers – die Schnittaktion initiiert, hängt von der ungeklärten Frage ab, ob der Verleih die Filmlizenz vom Produzenten übernommen hat oder nicht. Falls Monopol-Films AG beim Export als Lizenzgeber auftritt, kann sie den Schnittauftrag entweder Probst, Stilly oder einer Drittperson erteilen. Falls jedoch Probst die Lizenz besitzt, so ist es an ihm, die Kürzungen selber vorzunehmen oder jemanden – zum Beispiel Stilly – damit zu beauftragen.

2. These

Gemäss der zweiten These werden die Kürzungen im Ausland vorgenommen. Dabei kommt Deutschland eher in Frage als Schweden, verfügt *Bergführer Lorenz* doch schon dank der Sprache im Nachbarland über ein grösseres Marktpotenzial als im hohen Norden. Nehmen wir deshalb an, der Film wurde in Deutschland auf Initiative des Süd-Verleihs gekürzt und anschliessend nach Schweden weitergereicht. Dies müsste in der Zeit zwischen dem deutschen Import, dessen Datum, wie erwähnt, nicht genau ermittelbar ist, und der Freigabe des Films durch die FSK am 10. November 1949 respektive der schwedischen Zensurprüfung im September desselben Jahres geschehen sein. Wer in diesem Fall als Urheber der Kürzungen in Frage kommt, lässt sich nach dem jetzigen Stand der Recherche unmöglich feststellen. Es ist nur zu vermuten, dass der Süd-Verleih den Anstoss dazu gibt.

Auf den ersten Blick verleitet die 1972 aus Probsts Nachlass an die Cinémathèque suisse gelangte Kopie der Version D-CH zur Annahme, dass die Kürzungen in der Schweiz vorgenommen wurden. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass eine der beiden, beide oder aber eine grössere Anzahl von Kopien der heute vorliegenden Version D-CH als Leihkopien ins Ausland gingen und von dort als gekürzte Fassungen in die Schweiz zurückkehrten. Sämtliche überlieferte Kopien – auch diejenige der französischen Fassung – weisen Klebestellen auf, die ein Knacken in der Tonspur und mehrmaliges Springen der Musik verursachen. Daraus geht hervor, dass die Kürzungen nicht am Negativ, sondern direkt in den Kopien vorgenommen wurden. Dies schürt einerseits den Verdacht, dass das Negativ von *Bergführer Lorenz* bereits zum Zeitpunkt des Exports verschollen ist. Andererseits bestärken die Klebestellen die Annahme, dass für den Export überhaupt keine neuen Kopien gezogen, sondern

diejenigen aus der Inlandauswertung 1943/44 in variierter, also gekürzter Fassung abermals eingesetzt wurden. Dafür sprechen zweierlei Überlegungen: Erstens wäre das Ziehen neuer Kopien mit zusätzlichen Kosten verbunden. Angesichts der räumlich begrenzten Auswertung in Deutschland und der Defizitbilanz im Herkunftsland dürfte der Importeur kaum gewillt gewesen sein, in neue Kopien zu investieren. Zweitens stammen alle drei überlieferten Kopien aus den frühen Vierzigerjahren – von neuen Kopien aus den Fünfzigern keine Spur. Weder die Klebestellen noch die Datierung der Kopien vermögen indes die eine oder andere der oben formulierten Thesen zu stärken; beide Möglichkeiten bleiben bestehen.

Ein weiteres Argumentationsfeld bildet der Kürzungsgrund. Da Inhalt und Art der Kürzungen noch zu ermitteln sind, fehlt bei der Diskussion vorerst die filmimmanente Grundlage. Die folgenden Beobachtungen und Mutmassungen über mögliche Kürzungsgründe basieren deshalb vorwiegend auf ausserfilmischen Aspekten. Innerfilmische Anhaltspunkte werden nur überschlagsmässig beigezogen.

Einen in allen Belangen einleuchtenden ausserfilmischen Grund für die Kürzungen gibt es nicht. Hinzuweisen ist vorderhand auf das bisher nur unzureichend beachtete Phänomen, «dass Filme im Kontext ihrer internationalen Auswertung in verschiedenen Medien (Kino, Fernsehen, Video) für unterschiedliche Publika (Massenpublikum, cineastisches Publikum) variiert werden» (Garncarz 1992, 9). Mehr noch als heute ist es in den Fünfzigerjahren «durchaus üblich» gewesen, berichtet der Cutter Georg Janett, Kopien je nach Landesbedarf zu kürzen oder zurechtzuschneiden.[2]

Moralische Bedenken fallen angesichts der Harmlosigkeit von *Bergführer Lorenz* als Kürzungsgrund ausser Betracht. Mit dem Verstreichen von fast einem Jahrzehnt zwischen Produktion in der Schweiz und Auswertung in Deutschland drängen sich vielmehr Gründe auf, die mit dem gesellschaftlichen, politischen und sozialen Wandel und der damit verbundenen Veränderung der Sehgewohnheiten und des Publikumsgeschmacks zusammenhängen. Peter Hellstern unterstützt eine dahingehende Vermutung mit seiner Schilderung, dass langatmige Filme häufig zur Temposteigerung geschnitten wurden.[3]

2 Janett erinnert sich, im Auftrag der Praesens in den frühen Sechzigerjahren einen Karl May-Film für den Schweizer Markt zurechtgeschnitten, das heisst «zu heisse Szenen» entfernt zu haben (Interview 13.1.1998).

3 Telefongespräch vom 30.6.1998.

Einen möglichen Grund sieht Marianne Kleinert vom Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin darin, «dass für das deutsche Publikum unverständliche Passagen der Schweizer Sprachfassung herausgenommen wurden» (Brief vom 6.2.1998). Die Analyse der Kürzungen wird aber zeigen, dass die Sprache beim Variationsprozess keine Rolle spielt (siehe Kapitel 6.2 und 6.3).

Da *Bergführer Lorenz* mit rund zwanzig Minuten eine beträchtliche Verkürzung erfährt, bildet die deutsche Kino-Programmstruktur in den frühen Fünfzigerjahren ein weiteres Argumentationsfeld. Die Vermutung, der Film könnte im Hinblick auf ein ansonsten zeitlich überbordendes Doppelprogramm gekürzt worden sein, fällt ausser Betracht, da die Vorführung von *double features* 1950 nicht gebräuchlich ist. Vielmehr setzt sich das Kinoprogramm aus einem Werbeblock, der Wochenschau von rund zehn Minuten, einem zehn- bis zwölfminütigen Vorfilm und einem Hauptfilm zusammen.[4] In dieser Programmstruktur erweist sich die vergleichsweise kurze Dauer von *Bergführer Lorenz* weder als Vorteil noch als Nachteil. Das Gesamtprogramm ist trotz des kurzen Hauptfilms noch lang genug, hätte aber auch bei einem um zwanzig Minuten längeren Hauptfilm keine Überlänge.

Die Erkenntnis aus der Diskussion der mehr oder weniger plausiblen Kürzungsgründe geht dahin, dass die bisher in Betracht gezogenen, ausserfilmischen Beweggründe zu keinem befriedigenden Ergebnis führen. Wenden wir uns deshalb dem Filmtext zu. Ein Vergleich der verschiedenen Fassungen von *Bergführer Lorenz* soll über die Analyse von Art, Inhalt und Norm der vorgenommenen Kürzungen den Gründen auf die Spur kommen, die zur Kürzung der schweizerdeutschen Fassung geführt haben.

6.2 Bestimmung der Variationselemente

Dazu sind in einem ersten Schritt die Unterschiede der Versionen D-CH und F-CH festzumachen. Anschliessend gilt es zu ermitteln, an welcher Norm sich die Variationen orientieren, um daraus den Standard ableiten zu können, an den die gekürzte Fassung angepasst wird. Das angewandte Verfahren, das auf der von Joseph Garncarz entwickelten Methode zum Vergleich von Filmfassungen beruht, bedarf einiger Vorbemerkungen. Ausgehend von der oben erwähnten Beobachtung, dass Spielfilme für unterschiedliche Kontexte häufig ästhetisch, politisch, moralisch oder religiös verändert werden, hat Garncarz' 1992 veröffentlichte Studie zum

4 Zur Wochenschau in Nachkriegsdeutschland siehe u. a. Albrecht 1985, 47.

Ziel, ein sachgerechteres Verständnis für das Phänomen signifikanter Filmvariationen zu schaffen.[5] «Signifikant» bezeichnet die Tatsache, dass eine Variation nicht auf Zufall beruht, sondern Sinn macht. Lücken in einer Kopie, die auf Materialschäden basieren, führen nicht zu einer neuen Fassung, weil ihnen nicht sinnvolle, reflexive, sondern zufällige, blinde Prozesse zugrunde liegen.

Garncarz unterscheidet vier Variationsverfahren – Kürzung, Ergänzung, Umstellung, Ersetzung – und drei Variationstypen, die durch ihre Zweckbestimmung definiert sind. Der erste Typ signifikanter Variation hat zum Ziel, einen Film durch Untertitelung oder Synchronisation einem anderssprachigen Publikum zugänglich zu machen; der zweite bezweckt eine ideologische, das heisst eine politische, moralische oder religiöse Variation; und der dritte zielt auf ein Rückgängigmachen einer ideologischen Variation oder Rekonstruktion eines Filmes, von dem nur noch beschädigte Kopien vorliegen.

Im Fall von *Bergführer Lorenz* kommt nur eine ideologische Variation in Frage, zumal diese Motivation, auch wenn sie in der kritischen Öffentlichkeit nicht als legitim gilt, besonders häufig ist. Garncarz spricht gar von einer Tabuisierung, was sich im Fehlen hinreichend präziser Bezeichnungen äussere, und schlägt folgende Begriffe zur Kategorisierung ideologischer Variationen vor: Elimination als vollständiges Löschen eines Sinnpotenzials, Substitution als Ausschalten des vorliegenden Gehalts und Ersetzen durch einen neuen sowie Variation als Umformung eines bestehenden Sinnpotenzials. Bei der Bestimmung der Variationsnorm wird zu diskutieren sein, wie sich in unserem Fall der ideologische Gehalt der Version D-CH gegenüber demjenigen der Version F-CH verhält und welcher Kategorie die Variationen zuzuordnen sind.

Die einzige zuverlässige Methode, Veränderungen einer Fassung gegenüber einer anderen genau festzustellen, besteht in der parallelen Sichtung der beiden Fassungen. Alle anderen Hilfsmittel wie Erinnerungen, Filmkritiken und -protokolle, Dialogbücher oder Zensurentscheide sind problematisch. Kritiken und Produktionsnotizen ziehe ich deshalb in der Analyse nur als unterstützende Indizien einer sich aus der Parallelsichtung der Versionen D-CH und F-CH ergebenden Variation bei.

Eine Bemerkung zur Terminologie: Bis anhin war die Rede von Version D-CH und Version F-CH sowie von schweizerdeutscher, französi-

5 Garncarz verwendet die Begriffe «Variation» und «Veränderung» synonym, bevorzugt jedoch den Begriff «Variation», da dieser umgangssprachlich weniger wertkonnotiert ist (ebd.,13).

scher und von ursprünglicher Fassung. Ich verwende den Begriff «Version», um die sprachlichen Unterschiede herauszustreichen, den französisch synchronisierten Film also gegenüber dem schweizerdeutsch gesprochenen abzugrenzen. Für den Begriff «Fassung» formuliert Garncarz folgende Definition:

> Eine Filmfassung ist [...] das Ergebnis einer signifikanten Variation eines Films, mit der der Film einer bestimmten Norm angepasst wird und deren Ergebnis zum Ausgangsmaterial in einem bestimmten Konstanzverhältnis steht. (Garncarz 1992, 17 f)

Gemäss dieser Formulierung handelt es sich bei der Version D-CH mit Sicherheit, bei der Version F-CH jedoch strenggenommen nur unter der Bedingung um eine Fassung, dass sie gegenüber der ursprünglichen Fassung signifikante Differenzen aufweist.[6]

Bei *Bergführer Lorenz* ist als Ausgangsmaterial des Variationsprozesses die ursprüngliche Fassung, wie sie 1943 erstmals im Kino aufgeführt wird, zu verstehen. Sowohl die Version D-CH als auch die synchronisierte Version F-CH gehen darauf zurück. Da sie verschollen ist, kann nur ein Rekonstruktionsversuch unternommen werden.[7]

Die nun folgende Analyse lässt sich zusammenfassend beschreiben als Parallelvergleich der Versionen D-CH und F-CH mit dem Ziel, die signifikanten Variationen herauszuarbeiten, um anhand davon die Variationsnorm zu bestimmen. Die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung und die damit verbundenen Probleme kommen unmittelbar im Anschluss an das Variationsprotokoll zur Sprache.

Lesehilfe zum Variationsprotokoll

Das Protokoll (siehe Leporello in der Tasche des Buchumschlags) ist in drei vertikale Hauptspalten gegliedert. In der linken Spalte befindet sich die Version D-CH gemäss der im Handel erhältlichen Videofassung. In der mittleren Spalte ist die Version F-CH aufgeführt, die mir die Cinéma-

6 Da die ursprüngliche Fassung als Vergleichsgegenstand fehlt, ist es nur bedingt und unter Zuhilfenahme der Version D-CH möglich, das Konstanzverhältnis der Version F-CH und der ursprünglichen Fassung zu ermitteln. Ausgehend vom Vergleich der Versionen D-CH und F-CH, der in diesem Kapitel ausführlich zur Sprache kommt, ist die Version F-CH als eigenständige Fassung zu betrachten. Nicht zuletzt deshalb, weil die vorliegende Version F-CH mit 88 Minuten eine geringere Laufzeit aufweist als die 93-minütige ursprüngliche Fassung (ohne Vorspann).

7 Der Begriff «Rekonstruktion» meint die hypothetische Wiederherstellung einer bestimmten Fassung eines Films, der nicht mehr erhalten ist (ebd., 23 f).

thèque suisse freundlicherweise auf VHS überspielt und zur Verfügung gestellt hat.

In den beiden vertikalen Unterspalten ist die Laufzeit der jeweiligen Version festgehalten. Als Analyseeinheit dienen in der Regel die Szenen; in bestimmten Fällen, wo keine Variationen stattfinden, sind mehrere Szenen zusammengefasst. Bei signifikanten Abweichungen der Versionen werden auch einzelne Einstellungen vermerkt. Zur Kennzeichnung und späteren Beschreibung sind die Filmeinheiten in der ersten Spalte ganz links durchnummeriert. Die horizontale Abgrenzung von Einstellungen, Szenen oder Szenenkomplexen dient zusammen mit den Angaben zur Dauer der jeweiligen Einheit dem besseren Überblick.

Die Schattierungen heben jene Einheiten hervor, die unter gewissen Einschränkungen, von denen noch die Rede sein wird, am ehesten der ursprünglichen Fassung entsprechen. Wo immer die Versionen D-CH und F-CH identisch sind, fällt die Markierung auf die Version D-CH, da diese sprachlich der ursprünglichen, ebenfalls schweizerdeutschen Fassung näher steht als die synchronisierte Version F-CH.

Anmerkungen zu den Variationen sowie Hinweise auf Produktionsnotizen und Pressematerialien werden in der dritten Spalte stichwortartig notiert. Sie sind als Kurzinformation gedacht und benötigen zum Teil eine eingehendere Darstellung, die im Folgenden nachgeliefert wird.

Eine Bemerkung zu den im Protokoll bei der Version F-CH markierten Klebestellen. Ich habe bereits erwähnt, dass beide Versionen Klebestellen aufweisen, die Variationen also direkt an den Kopien und nicht am Negativ vorgenommen wurden. Im Protokoll finden nur jene Klebestellen Erwähnung, die am Ende einer Einstellung auftreten.[8] Klebestellen innerhalb einer kontinuierlichen Einstellung sind für unsere Fragestellung nicht interessant, weil es sich dabei um blosse Reparaturmassnahmen handelt.

Zur besseren Übersicht verwende ich auch in der Version F-CH die Figurennamen der Version D-CH: Stephan für Jean-Pierre, Mutter für Mère, Lorenz für Laurence, Antsch für Anne und Blatter für Blatte.

Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung

Die ursprüngliche Fassung lässt sich – zumindest vorderhand – entlang der Einfärbungen im Variationsprotokoll leicht erschliessen. Ich werde

8 Die ersten beiden Rollen der Kopie der Version F-CH weisen praktisch keine Klebestellen auf. Diese treten erst ab der dritten von insgesamt fünf Rollen, das heisst ab Stephans Schäferstündchen mit Rita, gehäufter auf.

daher in diesem Abschnitt keine Zusammenfassung von Informationen liefern, die aus dem Protokoll einsichtig hervorgehen, sondern vielmehr das Rekonstruktionsverfahren an ausgewählten Stellen problematisieren. Die in der Version D-CH vorgenommenen Variationen kommen anschliessend noch ausführlich zur Sprache.

Dem Protokoll ist zu entnehmen, dass von den vier möglichen Variationsverfahren zwei zur Anwendung gelangen: Kürzung und Umstellung. Dass einzelne Komplexe in der Version D-CH länger sind als in der Version F-CH – zum Beispiel die Friedhofszene (1.7), eine Einstellung von Stephans Schäferstündchen mit Rita (3.2 im Vergleich zu 3.6) oder der Lawinenniedergang (3.5) – sind ein Indiz dafür, dass auch die Version F-CH entweder bei der Synchronisation oder aber zu einem unbestimmten späteren Zeitpunkt variiert wurde. Die Formel «Version F-CH minus Sprachdifferenz gleich ursprüngliche Fassung» erweist sich somit als falsch. Die variierten Elemente der Version F-CH stützen hingegen die bereits dargelegte Auffassung, dass es sich auch bei ihr um eine eigenständige Filmfassung handelt. Zudem verbieten sie den Trugschluss, die ursprüngliche Fassung lasse sich durch simples Addieren der jeweils längsten Elemente der Versionen D-CH und F-CH rekonstruieren. Denn es ist durchaus möglich, dass unverändert erscheinende Elemente der Version F-CH bereits zu einem früheren Zeitpunkt gekürzt wurden, wie dies an den erwähnten Stellen der Fall ist.

Das additive Rekonstruktionsverfahren unvariierter Elemente stösst insbesondere bei Umstellungen an seine Grenzen. Eine Szene wie diejenige zu Beginn der Prozession (6.5) verleitet auf den ersten Blick dazu, die Version F-CH als variiert anzusehen. Tatsächlich befinden sich in der entsprechenden Filmkopie in dieser Umgebung insgesamt drei Klebestellen, was den Verdacht auf Variation bestätigt. Unter Einbezug des näheren Variationsumfelds geht jedoch die Vermutung dahin, dass die Parallelmontage der Version F-CH von Prozession und Stephans Fussmarsch zurück ins Bergdorf – mit Ausnahme der erwähnten Einstellung 6.5 – eher der ursprünglichen Fassung entspricht, da sie mit einem weiteren Zwischenschnitt auf Stephans Heimkehr ein Element mehr enthält als die Version D-CH. Zudem dauern die Prozessions-Einstellungen 6.5 und 6.7 der Version F-CH zusammen länger als die vermeintlich längere Einstellung 6.5 in der Version D-CH.

Vorstellbar wäre hingegen auch, dass sich die ursprüngliche Fassung aus den Elementen 6.5 der Version D-CH und den Elementen 6.6 und 6.7 der Version F-CH zusammensetzt. Dies unter der Annahme, die Version F-CH sei ebenfalls variiert worden.

Umstellungen finden auch bei der Parallelmontage von Stephans Schäferstündchen mit Rita und der Verschüttung der Träger statt (3.1 bis

3.6). Hier können uns die Produktionsnotizen von Probst weiterhelfen, ist doch darin von insgesamt drei Einstellungen auf Stephan und Rita die Rede (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Dies entspricht dem, was wir in der Version F-CH zu sehen bekommen. In der Version D-CH hingegen sind nurmehr zwei Einstellungen vorhanden. Damit kann angenommen werden, die Version F-CH entspreche an dieser Stelle der ursprünglichen Fassung.

Einer kurzen Ausführung bedarf der im Variationsprotokoll mit 2.0 bezeichnete Komplex, der in keiner der heute vorliegenden Versionen überliefert ist. Es besteht aber Grund zur Annahme, dass dieser zur ursprünglichen Fassung gehört. In den Produktionsnotizen wird die Stelle zweimal erwähnt: in der Szenenauflistung und der Übersicht über die Musikeinsätze (Cinémathèque, Dossier *Bergführer Lorenz*). Gemäss Szenenliste befinden sich Susi und Rita im Hotelzimmer und unterhalten sich über die bevorstehende Tour. Rita zieht sich dabei an. Aus einer Randnotiz geht hervor, dass Jazz als Hintergrundmusik ertönt. Die Musikübersicht bestätigt dies mit den Stichworten «Hotelzimmer, Rita, Susi (Jazzplatte)». Und in Probsts Album, das die Dreharbeiten dokumentiert, befindet sich tatsächlich eine Fotografie der beiden Damen, die der Be-

Abb. 102 Rita (rechts) mit Susi im Hotelzimmer beim Ankleiden (Standfoto, Album Probst).

schreibung entspricht (Abb. 102). Nun ist es natürlich denkbar, dass die Szene geplant, gedreht und vertont, in der ursprünglichen Fassung aber wieder ausgemustert wurde. Dagegen spricht jedoch die in Grêts Filmkritik geäusserte Beobachtung, dass «la partition musicale joue du jazz dans les moments antipathiques» (*Ciné-Suisse*, 4.3.1944). Zudem redet auch das deutschschweizer Blatt *Die Tat* von «affektierten Swing-Babies», was auf Jazz-Musik schliessen lässt, die der Rezensent in der ursprünglichen Fassung gehört hat (28.10.1943). Die beiden Randbemerkungen sind insofern bedeutsam, als in keiner der beiden überlieferten Versionen Jazzmusik zu hören ist. Besagte Szene muss demnach bei der Uraufführung von *Bergführer Lorenz* 1943 und von *L'orage sur la montagne* 1944 vorhanden und damit Bestandteil der ursprünglichen Fassung gewesen sein.

Dieser überblicksmässige Rekonstruktionsversuch der ursprünglichen Fassung zeigt auf, mit wie vielen Unbekannten die Rekonstruktion behaftet ist. Die Schattierungen im Variationsprotokoll können also nur den Weg in Richtung ursprüngliche Fassung weisen, wobei die wichtigsten im Protokoll markierten Klebestellen in der Kopie F-CH zur Vorsicht vor übereilten Schlüssen mahnen. Eine vollständige, über alle Zweifel erhabene Rekonstruktion der 1943 in Zürich zur Uraufführung gelangten Fassung lässt sich nach heutigem Quellenstand nicht bewerkstelligen. Wahrscheinlich ist sie für immer verloren, es sei denn, das Negativ oder die aus der Version D-CH oder F-CH entfernten Filmausschnitte tauchen unverhofft wieder auf.[9]

Bestimmung ausgewählter Variationselemente

Näher beschrieben werden nachfolgend nur jene Variationselemente, die aus dem Protokoll nicht oder nur ungenügend hervorgehen. Dabei handelt es sich vorwiegend um Dialogpassagen. Die fehlenden Dialoge sind jeweils fett markiert. Von einzelnen Elementen, die hier nicht zur Sprache kommen, wird bei der Funktionsbestimmung der Variationselemente noch die Rede sein. Diesen Abschnitt kann überspringen, wer sich

9 Für einen Moment flackerte diese Hoffnung auf: Michel Dind fand in den Beständen der Cinémathèque suisse eine unbeschriftete Schachtel mit Filmschnipseln, die 1972 zusammen mit Probsts Filmkopie eingetroffen war (Telefongespräch vom 27.11.1997). Die Visionierung der von Dind montierten Filmstreifen ergab jedoch, dass es sich nicht um die bei der Version D-CH fehlenden Ausschnitte handelt, sondern um einen in sich geschlossenen, rund zwölfminütigen, stummen Kurzfilm. Das Bergsteigerdrama – vier Kletterer stürzen auf einer Bergtour ab – weist in Motiven und der Inszenierung der Kletterpartien Parallelen zu *Bergführer Lorenz* und zu Kurzfilmen von Probst auf, so dass dieser als Autor gelten kann.

nicht für die Details der Variationen interessiert, da die wichtigsten Aspekte bei der anschliessenden Bestimmung der Variationsnorm (Kapitel 6.3) erneut zur Sprache kommen.

Komplex 1.5 bis 1.6: Die Diskussion zwischen Pfarrer, Blatter und dem Ingenieur verläuft in der Version F-CH zuerst entsprechend der Version D-CH. Das Gespräch dreht sich um die Bachverbauungen:

Ingenieur:	*Chönti mer nöd no meh Manne us der Gmeind übercho? Die wüssed, um was es goht.*
Pfarrer:	*Tja, mier hend äbe keini. – Das isch ja das truurige hützutag, dass mer die junge Lüt nöme cha deheime hebe. Alli gönd i d'Stadt, will's det meh verdiened.*
Blatter:	*Und glaubed, sie heget's det ringer und bequemer.*

In der Version D-CH erfolgt an dieser Stelle der die Szene beendende Schnitt. Die Version F-CH geht wie folgt weiter: Auf ein Klopfen verlässt Blatter mit den Worten ***Excusez, je reviens*** die Szene, um die Tür zu öffnen. Unterdessen geht das Gespräch zwischen dem Pfarrer und dem Ingenieur weiter:

Ingenieur:	***Mais voyons, monsieur le curé...***
Pfarrer:	***Ecoutez. Il ne faut pas oublier que les vieux sont têtus.*** [Seitenblick des Pfarrers in Richtung Blatter] ***Et que tous, ils veulent avoir raison. Et alors...***
Ingenieur:	***Et alors, les disputes sont inévitables.***

Dann kehrt Blatter mit der Nachricht zurück, ein Bauer habe noch ein paar Maultiere auftreiben können. Die drei Männer verlassen das Wohnzimmer, betreten den Dorfplatz, grüssen einen Arbeiter und verabschieden sich.

Komplex 1.10 bis 1.13: Diese Szene enthält ein irritierendes Moment, auf das in Kapitel 3.3 hingewiesen wurde: In der Version D-CH sehen wir, wie Stephan sich von unten der Kapelle nähert. Dann folgt nach sieben Sekunden ein abrupter Schnitt. Die nächste Einstellung zeigt bereits, wie er die letzten Schritte zur Hotelterrasse geht. In der Version F-CH hingegen begegnet Stephan einem Bauern mit einer Schar Kinder (Komplex 1.10). Nach einem kurzen Schwatz verabschieden sie sich, Stephan deponiert den Rucksack vor der Türe, nimmt den Hut ab, betritt die Kapelle und kniet in einer Kirchenbank zum Gebet nieder (Komplex 1.11). Wie die Nahaufnahme des Gesichts im Profil nun aber zeigt, handelt es sich bei der Person im Bild nicht um Stephan, obwohl es gemäss Handlungs-

verlauf zweifellos er sein müsste, der sich in der Kapelle befindet. Der Mann, den wir stattdessen sehen, ist in der Handlung ansonsten nicht präsent (Abb. 103). Wie und weshalb diese Einstellung in den Film geriet, ist rätselhaft. Möglicherweise handelt es sich um eine zur Ausleuchtung gedrehte Probe-Einstellung, die entweder aus Versehen oder absichtlich, zum Beispiel als Notlösung, integriert wurde, weil die Aufnahme mit dem richtigen Darsteller zu schlecht war, vergessen oder verloren ging. Dass die Passage in der Version D-CH fehlt, könnte unter anderem mit diesem Fehler zusammenhängen, der sich im Variationsprozess leicht entfernen liess.

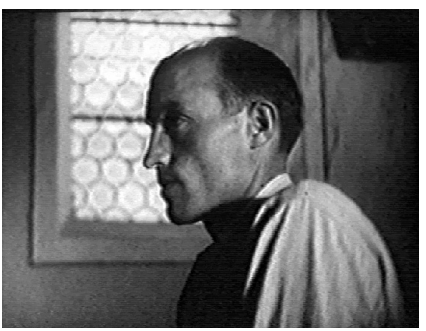


Abb. 103 Unbekannter Mann in der Kapelle.

Nach dem Beten verlässt Stephan die Kirche, setzt sich den Hut wieder auf, schultert den Rucksack und marschiert davon. Es folgt ein Panoramaschwenk über Berge und ein Gletscherfeld (1.12), auf dem sich eine Gruppe Bergsteiger fortbewegt, die von Touristen auf der Hotelterrasse via Fernrohr beobachtet wird (1.13).[10]

Komplex 1.16: Diese Szene fehlt in der Version D-CH vollständig, was, wie noch ausführlich beschrieben wird, rückwirkend Folgen für die Interpretation einer vorhergehenden Einstellung hat. Sie spielt sich auf dem Dorfplatz ab, wo Stephan dem Pfarrer, der soeben aus der Kirche kommt, begegnet. Der Dialog entwickelt sich wie folgt:

Stephan:	***Bonjour, monsieur le curé.***
Pfarrer:	***Bonjour, Jean-Pierre. Comment va la mère aujourd'hui?***
Stephan:	***Assez bien, je vous remercie, monsieur le curé.***
Pfarrer:	***Est-ce qu'elle a pu faire les foins toute seule?***
Stephan:	***Oui. Malheureusement je suis souvent en course.***
Pfarrer:	***Bah, il faut bien que quelqu'un gagne de l'argent à la maison. A vouloir trop gagner, souvent on perd. – Et Anne, hmm, est-ce que ce sera pour l'automne?***
Stephan:	***Pour ça, le père Blatte ne veut rien savoir.***

10 Diese und die folgende Szene aus der französischen Fassung sind im Bonusmaterial der DVD enthalten.

Pfarrer:	***Je crois qu'avec le père Blatte ça pourrait s'arranger.*** [Pfarrer klopft Stephan dabei auf die Schultern] ***A mon humble avis*** [Pfarrer hebt den Zeigefinger und fuchtelt bedrohlich] ***il y a autre chose qui n'est pas clair.***
Stephan:	***Quoi donc? A propos d'Anne?***
Pfarrer:	***Anne est une brave jeune fille.*** [Schnitt auf Stephans Gesicht in Grossaufnahme] ***Elle travaille comme un homme. Vois-tu –*** [Schnitt auf Gesicht des Pfarrers in Grossaufnahme] ***– je suis un vieux, hélas, qui en a beaucoup vu dans la vie. Crois-moi,*** [Schnitt auf Stephans Gesicht in Grossaufnahme] ***il faut se méfier des étrangères.*** [Stephan senkt den Blick] ***Quand elles sont chez nous, elles s'ennuient. Et alors elles cherchent des distractions.*** [Stephan blickt auf] ***Vois-tu – toi, tu es un beau gars, Jean-Pierre, grand et fort. Aussi n'oublie pas tes devoirs de guide, Jean-Pierre. Et tâche de rester honnête. Et si par étourderie tu te laisses prendre aux pièges, prends garde!***
Stephan:	***Je ne sais vraiment pas à quoi vous pensez, monsieur le curé.***
Pfarrer:	***Vraiment pas?***
Stephan:	***Non.***
Pfarrer:	***Alors – c'est très bien, Jean-Pierre. Que Dieu vous garde, toi et les tiens.***
Stephan:	***Au revoir, monsieur le curé. Bonne journée.*** [Händeschütteln, Stephan geht links ab, der Pfarrer rechts ins Haus]

Komplex 2.3: Der Schluss der ersten Einstellung in der Alphütte, bei der Rita im Stroh liegt, ist in der Version D-CH nur wenig gekürzt. Dafür fehlt der Anfangsdialog zwischen Stephan und Rita. Es ist zu vermuten, dass dieser Bestandteil der ursprünglichen Fassung ist, in der Version D-CH aber entfernt wurde. Dafür sprechen die in *Die Nation* vom 20. Januar 1944 zitierten Dialogzeilen (siehe Kapitel 5.2 sowie Materialien) Diese sind zum Vergleich dem nachstehend aufgeführten französischen Wortlaut beigefügt.

Rita:	***Pourquoi ne dites-vous rien?****/Warum segezi nüd?* [Rita liegt im Stroh/in Version D-CH gekürzt]
Stephan:	***Bah, j'ai pas l'habitude de beaucoup parler.****/Was – söll – i – sääge?* [Stephan kniet mit dem Rücken zur Kamera vor der Feuerstelle]
Rita:	***Je n'arrive pas à vous comprendre. On dirait que je vous fais peur.*** [Stephan steht auf und ergreift eine Tasse]

Komplex 3.2 und 3.6: Wie bereits festgehalten, findet hier eine Umstellung statt. Die Szene, in der Rita Stephan vorschlägt, mit ihr in die Stadt zu kommen, erfolgt in der Version D-CH an Position 3.2, in der Version

F-CH jedoch erst an Position 3.6. Die beiden sind, abgesehen von der Umstellung, nur minimal variiert, indem nämlich die Szene in der Version F-CH am Anfang leicht gekürzt ist.

An Position 3.2 rückt in der Version F-CH eine Einstellung, in der das Paar schweigend auf der Holzbeige sitzt.

Komplex 3.8: Auch diese Einstellung ist stumm. Gefilmt wird aus leichter Untersicht. Zu sehen ist die Mutter, die sich auf eine Holzbrüstung stützt und nach Stephan Ausschau haltend ins Tal blickt. Hinter ihr steht ein die Einstellung dominierendes Wegkreuz, das sich gegen das Bergpanorama und den Himmel abhebt. Enttäuscht senkt die Mutter den Kopf, wendet sich ab und geht davon.

Komplex 3.9: In der Version F-CH ist zu Beginn der Szene zu sehen, wie Männer der Rettungskolonne mit Fackeln durch die engen Gassen des Dorfes strömen.

Komplex 3.16: In der Version D-CH fehlt der Szenenbeginn, der sich in der Version F-CH so abspielt, dass Blatter zum Fenster hinaus auf die im Dorf angekommene Rettungskolonne blickt, den Kopf wieder hineinzieht und sich Antsch zuwendet, indem er «ihren» Stephan beschimpft, dem es offensichtlich gleichgültig sei, dass er sich an der Suche nach den Verschütteten nicht beteiligt habe. Dann geht Blatters Text weiter wie in Version D-CH.

Komplex 4.3: Die Szene zeigt Mutter Lorenz und Antsch, wie sie am Bach Wäsche waschen. Stephan stösst verärgert zu ihnen und verkündet seinen Entschluss, in die Stadt zu gehen. In der Version D-CH fehlt die fett markierte Dialogpassage:

Mutter:	*Di Vater...*
Stephan:	*Di Vater, di Vater, Immer heisst's din Vater. Mi Vater do, mi Vater det. Aber mi Vater würd mich besser verschtoh als ier alli mitenand. I han's afange satt.* ***Ici le monde est dur et glaçant comme les glaciers de nos vallées.***
Mutter:	***Jean-Pierre! Ce n'est pas une raison pour quitter les tiens, la maison et la vallée où tu as grandi!*** [Gesicht der Mutter in Grossaufnahme]
Stephan:	*S'isch grad recht, dass ier beide do sind. Mer het mier en Stell abote. Und i han zue gseit. I gan i d'Stadt.*
Mutter:	*Stephan – das isch doch ned di Ärnscht?*

Antsch:	*Nimm's der nöd so z'Herze, Muetter. De chunnt scho wieder zrugg.*
Mutter:	*Mir si vilech z'wenig guet gsi mit em.*

Komplex 4.4: In der Version D-CH fehlen zwei Einstellungen. In der ersten bewegt sich Stephan den Hang hinunter auf die Kamera zu. In der zweiten stürzt die Mutter aus der Haustüre, blickt hinab und schreit verzweifelt ***Jean-Pierre!!***

Komplex 5.3: Die sechs in der Version D-CH entfernten Einstellungen in der Kapelle zeigen den Altar, die in einer Kirchenbank betende Mutter und links und rechts von ihr Stephans kleinere Geschwister von hinten respektive von vorne. Einer Grossaufnahme des sorgenvollen Gesichts der Mutter folgt eine Grossaufnahme der Schwester, die ihr Kinn auf die gefalteten Hände abstützt und mit grossen Augen Richtung Altar blickt. Eine Einstellung auf den Altar beschliesst die Szene, die mit demselben Musikmotiv wie in Komplex 5.6 unterlegt ist.

Komplex 6.10: Nach dem Zusammentreffen von Stephan mit der Prozession geht er hastigen Schrittes den Hohlweg zum Elternhaus hinauf. Glockengeläut der Kirche begleitet ihn.

Komplex 6.11: Im Bild ist das Kirchenportal zu sehen, aus dem die Dorfbevölkerung strömt. Die Mutter wartet auf ihre beiden Kinder, um gemeinsam den Heimweg anzutreten.

Komplex 6.12: Blatter und Antsch gehen eine Weile schweigend nebeneinander her über den Dorfplatz, bevor sich folgender Dialog abwickelt:

Blatter:	***Pour la dernière fois je te défends de retourner encore chez les Laurence.***
Antsch:	***Madame Laurence...***
Blatter:	***Tais-toi, ça suffit. J'ai mes raisons. Tu m'entends?***

Komplex 6.13: Stephan sitzt gebeugten Hauptes am Tisch. Die Türe öffnet sich, Schwester und Mutter betreten die Stube. Während die Schwester sofort auf ihn zusteuert und sich in die Arme nehmen lässt, nähert sich die Mutter zaghaft. Stephan begrüsst sie: ***Tu vois, je suis de retour.*** Worauf die Mutter ihre Arme um die Kinder legt und antwortet: ***Oui, Dieu est bon. Comme je suis heureuse que tu reviennes au pays. Tous s'arrangera pour le mieux.***

Komplex 7.2: In der Version D-CH fehlen folgende, fett markierten Dialogzeilen:

Pfarrer:	*Sind sie doch vernünftig, Blatter. Me cha doch en junge Mensch nöd eifach us de Gmeinschaft usschalte. Zuege, er het en Fehler gmacht. Aber grad so müemmer em jetzt helfe.*
Blatter:	*Was, dem no go hälfe! Das fehlti grad no!* ***Qu'il étouffe maintenant dans sa honte jusqu'au bout. C'est à cause de sa mère et de la mémoire de son père que je ne lui retire pas son diplome définitivement.***
Pfarrer:	***Allons, allons, Blatte, lui jetez pas la pierre. Il peut devenir encore un brave garçon.***
Blatter:	***Ah oui, je vois. Vous voulez qu'il retombe amoureux de la première cliente qui lui plaira, ce vaurien.***
Pfarrer:	***Non, non, non, non. Ne vous montez pas la tête, Blatte. Soyez juste.*** *Schliesslich isch de Stephan ein vo de beschte Bergfüerer wit und breit. Und weret dere Zit, won er wider do isch, het er sich alli Müe geh, de Mueter z'helfe.*

Komplex 7.4: Mutter Lorenz steht mit einer Bäuerin beim Dorfbrunnen für Wasser an, dessen Ausgabe Blatter überwacht. In der Version D-CH ist der Dialog der beiden Frauen gekürzt. Auf den ersten Einsatz der Mutter, der in beiden Versionen identisch ist, entgegnet die Bäuerin in der Version F-CH mit ***Faudrait faire quelque chose.*** Die Mutter beklagt sich mit einer Kopfbewegung Richtung Blatter über dessen Sturheit und Einfluss: ***Mais voilà, c'est justement lui qui est le plus monté contre nous. Si Blatte voulait faire le premier geste, tous s'arrangerait. On l'écouterait, lui.*** Sobald sich Blatter zu Wort meldet, verlaufen die beiden Versionen wieder identisch.

Komplex 7.6: Die Einstellung dauert in der Version F-CH zwanzig Sekunden länger als in der Version D-CH. Zu sehen ist, wie die Mutter bedächtig Stephans Rucksack packt.

Komplex 8.5: Dieser Komplex bildet mit Antschs Sturz in den Wildbach und der Rettung durch Stephan den dramatischen Abschluss der Unwetter-Sequenz. In den neun Sekunden, um die die Version D-CH gegenüber der Version F-CH gekürzt ist, fehlen drei Einstellungen: In der ersten durchsucht Stephan die Schubladen im Wohnzimmer, in der zweiten nimmt er ein Bündel Banknoten aus einem Buch, steckt es ein und verlässt in der dritten das Wohnzimmer. Stephans Suche nach Geld ist parallel montiert mit Antschs Kampf gegen das Wasser. Gleich nach der ers-

ten fehlenden Einstellung stürzt sie, kann sich aber noch knapp am Steg festhalten; nach der zweiten sehen wir, wie die Mutter dies entsetzt beobachtet; nach der dritten wird Antsch vom Wildbach mitgerissen.

Komplex 8.7: In der Version D-CH ist die Versöhnungsrede von Blatter sowohl im Mittelteil wie gegen Ende hin gekürzt. Die fett markierten Dialogstücke aus der Version F-CH fügen sich wie folgt in die Version D-CH ein:

Stephan:	*Aber was seid denn din Vater?*
Blatter:	*Tüemer die alt Sach begrabe, Stephan.*
Antsch:	*Stephan!* [Antsch umarmt Stephan, Blatter löst ihren Arm von Stephans Brust]
Blatter:	*Nüt isch. Z'erscht wird jetzt emol de Schutt ufgrumt da usse. Zum andere händer fern no Zit gnueg.* ***Attendez au moins d'être seuls tous les deux. Et maintenant, reprenons le collier au plus vite. Tous à l'oeuvre!*** *Und vo hüt a hebed au mier zwe zäme, Stephan. Die da macht ja scho lang, was sie wott.* ***Mais je crois bien qu'elle aura toujours raison.*** *Und jetzt wämmer mitenand ufboue.*

6.3 Bestimmung der Variationsnorm

Die Norm einer Variation lässt sich nicht über den Sinn der einzelnen Variationselemente, sondern anhand ihrer Funktion ermitteln. Garncarz spricht in diesem Zusammenhang von «funktionale[r] Interdependenz» (1992, 42). Erfüllen die variierten Elemente verschiedene Funktionen, so sind diese auf einer höheren Syntheseebene zu integrieren. Diese funktionale Integration hat ihre Tücken. Es besteht beispielsweise die Möglichkeit, dass Elemente, die sich nicht integrieren lassen, gar nicht signifikant, sondern zufällig sind, etwa weil eine Kopie beschädigt ist. Um es vorwegzunehmen: Bei *Bergführer Lorenz* deutet alles darauf hin, dass wir es durchwegs mit signifikanten Variationen zu tun haben, selbst dann, wenn auf den ersten Blick einzelne Momente, von denen noch die Rede sein wird, auf eine zufällige Variation hindeuten. Es ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Funktionen der Variationselemente auf unterschiedlichen Integrationsebenen liegen. Dies würde bedeuten, dass der Film nicht einer, sondern verschiedenen Normen angepasst wird. Bevor wir unser Fallbeispiel auf die Funktion der Variationselemente hin untersuchen, sei auf Folgendes hingewiesen: Selbst wenn das Ziel der Variation von *Bergführer Lorenz* nur darin bestand, den Film für die

Zweitauswertung im Ausland zu kürzen, so kann das Ergebnis nichtsdestotrotz eine ideologisch wertbestimmte Kürzung bedeuten. Denn nicht auf die Absicht, sondern auf das Resultat kommt es an.

Funktion der Variationselemente

Die variierten Elemente der Version D-CH lassen sich zu verschiedenen Funktionsgruppen zusammenfassen, die zum Teil auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Die erste Gruppe bilden jene Elemente, die ausschliesslich der Kürzung der Länge dienen; die zweite machen Variationselementen mit religiösem Inhalt aus. Die dritte Kategorie umfasst Elemente mit moralischer, die vierte solche mit gesellschaftlicher Thematik. Der fünften Gruppe schliesslich gehören jene Variationselemente an, die wirtschaftliche Aspekte betreffen.

Aufgrund der funktionalen Interdependenz einiger Variationselemente sind die fünf Kategorien miteinander verknüpft und nur bedingt gegeneinander abgrenzbar, so dass sich Überschneidungen nicht vermeiden lassen. Die einzelnen Funktionsgruppen sollen im Folgenden unter Beizug von Beispielen aus dem Variationsprotokoll genauer betrachtet werden.

Anpassung des Tempos

Zu den Elementen, die dazu dienen, *Bergführer Lorenz* ausschliesslich der Länge nach zu kürzen, gehören die Variationen der Szenenübergänge. Auf- und Abblendungen oder Überblendungen in der Version F-CH werden in der Version D-CH durch harte Schnitte ersetzt (1.17→2.1, 3.1→3.2). Zudem wird Schwarzfilm zwischen den Szenen herausgeschnitten (2.6→2.7). Aber auch innerhalb einzelner Einstellungen werden einzelne Teile entfernt. Dies ist in den Komplexen 1.1 (Anstecken des Bergführer-Abzeichens), 2.2 (Ritas Sturz in den Bach) und 5.1 (Stephan am Paradeplatz) der Fall. Während das Verfahren beim Anstecken des Abzeichens und am Paradeplatz gelingt, weil es den organischen Fluss der Einstellungen nicht unterbricht, hat es in der Szene mit Stephan und Rita am Bach zur Folge, dass der Anschluss einem unbeabsichtigten *jump cut* gleichkommt.[11] Ebenso diskontinuierlich wirkt die Montage von

11 Bei genauem Hinsehen kann man erkennen, dass Stephan in der Version D-CH plötzlich zwei Wanderstöcke in der Hand hält. Kein Wunder, fehlt doch jene Einstellung, in der er seine Begleiterin auffordert, ihm ihren Wanderstock zuzuwerfen. Nach Ritas Sturz in den Bach erkundigt sich Stephan in der Version F-CH zudem, ob sie sich wehgetan habe.

Stephans Aufstieg zum Hotel (1.10→1.14). Der abrupte Schnitt von der Kapelle auf das letzte Wegstück wird zudem von einem Springen der Musik begleitet. Der Grund liegt darin, dass in der Version D-CH zwischen Komplex 1.10 und 1.14 drei Szenen fehlen, die Stephan respektive eine ansonsten unbekannte Figur bei der Andacht in der Kapelle zeigen (siehe Kapitel 3.3 und 6.1). Der Komplex 1.10 ist in der Version D-CH gegenüber der Version F-CH zudem 26 Sekunden kürzer. Die beiden Beispiele verdeutlichen, dass es sich hier kaum um zufällige, sondern um signifikante Variationen handelt. Diese sind aber als missglückt zu bezeichnen, da sie eine Diskontinuität im Handlungsverlauf bewirken. Auf weitere Beispiele dieser Art werden wir später erneut stossen.

Eine Kürzung von Längen erfolgt weiter in den Komplexen 7.8 (Bergtour mit Touristen) und 8.1 (Aufkommen des Unwetters im Dorf). Zur Verringerung der Filmdauer dient auch das Weglassen einer Einstellung in Komplex 1.2, in der Stephan mit einem Touristen von der Hotelterrasse zur Bergtour aufbricht. Die zeitliche Einsparung ist bei solcherlei Kürzungen äusserst gering, im Fall von 8.3, einer in der Version D-CH fehlenden Einstellung auf einen Blitz, nur gerade eine halbe Sekunde. Diese Kürzung macht angesichts des minimalen Zeitgewinns keinen Sinn, zumal sie zusätzlich ein Springen der Musik verursacht.

Religiöse Anpassung

Der Themenkreis Religion erfährt in der Version D-CH eine Variation, bei der das religiöse Sinnpotenzial und damit der Stellenwert der Religion erheblich reduziert wird. Dies geschieht zunächst durch Weglassen der Aussen- und Innenansichten von Kirche und Kapelle (1.10, 1.11, 5.3, 6.11). Damit entfallen auch die Andachtsmomente von Stephan (1.11) und der Mutter mit ihren Kindern (5.3). Durch den Verzicht auf Komplex 5.3, der das von Frömmigkeit geprägte Leben im Bergdorf unmittelbar städtischem Vergnügen gegenüberstellt, erfährt der Stadt/Land-Antagonismus eine Abschwächung. Das Streichen der Einstellung, in der Mutter Lorenz vor einem Bergkreuz Ausschau nach ihrem Sohn hält (3.8), bewirkt nicht nur eine Verflachung des religiösen Symbolgehalts, sondern auch eine Lockerung der Anbindung der Mutter an die Religion. Dasselbe gilt für die Komplexe 5.3 (Mutter mit Kindern in Kapelle) und 6.11 (Auszug der Prozessionsgemeinde aus der Kirche).

In der Version F-CH ist zu beobachten, dass die von religiösen Motiven geprägten Komplexe an Bergpanoramen geknüpft sind. Das Entfernen dieser Ansichten in der Version D-CH (1.12 bis 1.13, 3.7), das auch in der Schluss-Szene (8.7) in abgeschwächter Form und in Zusammen-

hang mit der unter dem Stichwort «Moralische Anpassung» subsummierten Versöhnung stattfindet, verringert den Stellenwert der Berge zur Legitimation des diegetischen Verlaufs.

Durch Entfernung der Komplexe 6.2, 6.3 und 6.6 vermittelt Stephans Wanderung zurück ins Heimatdorf nicht mehr den Eindruck eines Büsserwegs.[12] Die religiöse Komponente entfällt zugunsten eines stringenteren Handlungsverlaufs, impliziert aber eine geringere Bussfertigkeit der Hauptfigur. Schliesslich führen auch die Kürzungen der Prozessions-Komplexe (6.5 der Version D-CH im Vergleich zu 6.5 und 6.7 der Version F-CH, 6.9) zu einer geschmälerten Bedeutung der Religion.

Zusammengefasst erfüllen die erwähnten Variationselemente in der Version D-CH die Funktion, den Stellenwert des Glaubens, der Religion und der Berge als göttliche Legitimationskraft zu verringern.

Moralische Anpassung

Dass der Pfarrer erst hier zur Sprache kommt, ergibt sich daraus, dass seine religiöse Autorität nicht angetastet wird.[13] Die zahlreichen Variationen, die ihn betreffen, bezwecken vielmehr, seine Bedeutung als moralische Instanz zu schmälern. Seine Autorität als Vermittler zwischen den Generationen (1.5) und als strenger Sittenhüter, Heiratsvermittler und Lebensberater (1.16) wird in der Version D-CH massiv eingeschränkt.

Bei Komplex 1.16 handelt es sich um eine der auffälligsten Variationen der Version D-CH. Nirgends wird die Moral so explizit thematisiert wie in der Szene, in der der Pfarrer Stephan eine harsche Predigt hält

Abb. 104 Der Pfarrer hält eine Moralpredigt.

Abb. 105 Zweideutiger Blick des Pfarrers.

12 Eine Assoziation, die *Der Sonntag* vom 10.10.1943 expliziert.

13 Siehe dazu die in der Version D-CH nicht variierten Komplexe 1.7 (Friedhofszene) und 6.4 (Gespräch zwischen Pfarrer und Blatter).

(Abb. 104). Die integrale Kürzung dieser Szene markiert die bedeutendste Lockerung der rigiden Moralvorstellungen. Gleichzeitig zerstört aber das Tilgen dieses Komplexes das Netz von Vor- und Rückbezug, das in einer früheren Szene ausgelegt wird: Auf der Hotelterrasse beobachtet der Pfarrer mit missbilligendem Blick, wie Rita den Bergführer umgarnt (1.14) (Abb. 105). Durch die Variation erhält der Blick des Pfarrers eine andere Qualität und Bedeutung: In Version F-CH ist er Ausdruck von Tadel und Sorge und gleichzeitig eine Ankündigung, dass sich der Pfarrer in die Beziehung einmischen wird – was er auch tut, wenn er Stephan ins Gebet nimmt. Anders in der Version D-CH: Das Entfernen des Komplexes 1.16 lässt die angekündigte Intervention des Pfarrers nicht nur ins Leere laufen, sondern wirkt sich auch massgeblich auf die Interpretation seines Blicks aus. Diesem folgt nämlich unmittelbar eine Einstellung, in der die Kamera langsam an Ritas Beinen hinabgleitet und ihre hochhackigen Schuhe fixiert (Abb. 106). Aus dem missbilligenden Blick des Pfarrers in der Version F-CH ist somit ein subjektiver, voyeuristischer geworden. Die gekürzte Fassung erfährt dadurch eine pikante Veränderung, die nicht in der Absicht der für den Variationsprozess Verantwortlichen gelegen haben dürfte.

Abb. 106 Blickfang: Ritas Beine.

Die Unterwanderung der sittlichen Autorität des Pfarrers bezweckt insgesamt, die rigiden Moralvorstellungen ein wenig zu lockern und Stephan von Schuld zu entlasten. Dieselbe Absicht verfolgen weitere Variationselemente: Durch das Kürzen der Szene in der Berghütte (2.3) bei gleichzeitigem Entfernen eines Dialogteils verliert die Liebesnacht als moralisches Skandalon an Stellenwert. Die Überforderung des Bergführers angesichts einer sexuell initiativen Frau tritt dadurch weniger krass zutage.

Weiter ist zu beobachten, dass eine Gruppe von Variationselementen den Konflikt zwischen Blatter und Stephan entschärft, indem Blatters Vorwürfe dosierter auftreten (3.16, 6.12, 7.2). Das Dämpfen dieses Konflikts dient erneut dem Zweck, Stephans Fehlverhalten als weniger gravierend darzustellen.

Das Vergehen des Bergführers ist aber nicht nur ein moralisches, sondern auch ein gesellschaftliches, führt doch die Beziehung mit Rita dazu, dass er seine Pflichten gegenüber der Dorfgemeinschaft vernach-

lässigt. Der vorhin angesprochene Konflikt mit Blatter beinhaltet beide Komponenten, da moralisches und soziales Fehlverhalten von Stephan aneinander gekoppelt sind (siehe dazu 3.16 und 7.2).

Soziale Anpassung

Diese Koppelung von moralischem und gesellschaftlichem Verstoss lässt sich am Beispiel der Parallelmontage von Träger, Schäferstündchen und Rettungskolonne festmachen. Die Variationen in diesen Komplexen verfolgen ein doppeltes Ziel: Das Weglassen von Komplex 3.2 mindert in der Version D-CH den Stellenwert des moralischen Vergehens, das Kürzen der Komplexe rund um die Arbeit und Verschüttung der Träger (3.2, 3.3) und um die Bemühungen der Rettungskolonne (3.9, 3.11, 3.13, 3.15) schmälern die sozialen Konsequenzen von Stephans Eskapade. Die Kürzungen dienen der Entschärfung des gesellschaftlichen Konflikts, wirken sich aber auch auf die Gebirgswelt aus. Da die Verschüttung der Träger und die Suche nach den Verunglückten verkürzt sind, verliert der Berg an Bedrohlichkeit. Das Gefahrvolle, Unvorhersehbare der Natur rückt in den Hintergrund – eine Veränderung, die genrespezifische Folgen hat (siehe Kapitel 6.4).

Zurück zu den Variationen, die das soziale Umfeld betreffen. Durch die Kürzung von Szenen aus dem Dorfleben (1.5, 1.6, 3.2, 3.3, 6.11, 6.12, 7.2, 7.4) und den gemeinsamen Bemühungen um die Verunglückten (3.9, 3.11, 3.13, 3.15) verliert die Gesellschaft als integrierende Kraft an Bedeutung. Die reduzierte Darstellung der Konflikte in Stephans Umfeld – Mutter versus Blatter (7.4), Antsch versus Blatter (3.16), Blatter versus Pfarrer (7.2) – bedeutet ein «Abwerfen von sozialem Ballast», ein Herausschälen des Kerns der Geschichte. Der Akzent der Handlung verschiebt sich von der gesellschaftlichen auf die individuelle Ebene, vom öffentlichen Raum in die Privatsphäre der Hauptfigur: Der Bergführer wird «privatisiert».

Die Beobachtung, dass gerade die Komplexe rund um das Figurendreieck Stephan, Rita und Antsch bis auf wenige Ausnahmen (2.3, 3.2) nicht variiert werden, fügt sich nahtlos in dieses System ein. Die Nicht-Variation verschafft diesen privaten Elementen in einem reduzierten gesellschaftlichen Umfeld umso höheren Stellenwert. Der Prozess führt in der Version D-CH zu einer Fokussierung auf die Liebesgeschichte als individuelles, von sozialen Einflüssen möglichst nicht tangiertes Abenteuer.

Der Förderung des Individuums dienen zusätzliche Kürzungen, die im weiteren Sinn die Bedeutung der Familie als kleinste gesellschaftliche

Einheit – als «Urzelle des Staates» (Hafner 1940, 174)[14] –, im engeren Sinn die familiäre Einbettung der Hauptfigur betreffen. Dass entsprechende Variationen vorab die Mutter tangieren, ergibt sich aus ihrer traditionellen Rolle als Kern der Familie.[15] Durch die Kürzung des Komplexes 4.3 entfallen in der Version D-CH Dialogzeilen, in denen Stephan die Heimat kritisiert und die Mutter auf Schollenverbundenheit pocht. Das Weglassen der generellen Infragestellung überlieferter «Heimat»-Werte verleiht dem Auszug des Protagonisten in die Stadt den Status einer persönlichen Entscheidung, die weniger mit den Existenzbedingungen in den Bergen als vielmehr mit dem Wunsch nach eigener Lebensgestaltung zu tun hat. Die Heimat wird dadurch nicht mehr – wie in der Version F-CH – vorübergehend in Frage gestellt, so dass dieser Bereich nurmehr einer kürzeren Thematisierung bedarf. Beleg dafür sind die Kürzungen der Komplexe, die das Verlassen der Heimat beinhalten (4.4) als auch jene, die die Rückkehr des verlorenen Sohnes dokumentieren (6.9, 6.10, 6.13).

Mit dem Bedeutungsverlust der Familie sinkt die Autorität der Mutter.[16] Die Reihe der Variationen, die ihren Spielraum tangieren, ist lang (3.8, 4.3, 4.4, 5.3, 6.11, 6.13, 7.4, 7.6) und dient dem Zweck, ihre Dominanz in religiöser, moralischer und sozialer Hinsicht zu reduzieren. Die Schwächung elterlicher Autorität fördert in der variierten Fassung den Individualisierungsprozess der Kinder.

An dieser Stelle ist jedoch eine Warnung angebracht. Die differenzierte Betrachtung der Funktionen, die die Variationselemente ausüben, darf nicht dazu verleiten, die Veränderungen in der Version D-CH gegenüber der Version F-CH überzubewerten. Das ursprüngliche Sinnpotenzial erfährt durch die Kürzungen wohl eine ideologische Abschwächung, ist aber in der Version D-CH durchaus noch vorhanden. Das Sinnpotenzial wird weder eliminiert noch von Grund auf verändert, sondern lediglich in der Ausprägung reduziert, wobei sich gewisse Akzente durchaus verschieben können.

14 Zitat aus dem *Zürcher Bürger- und Heimatbuch*, das dem männlichen Nachwuchs bei der Jungbürgerfeier überreicht wurde. Die Frauen hingegen erhielten das *Zürcher Bürgerinnen- und Heimatbuch*, in welchem die weiblichen Funktionen in Haushalt, Wohlfahrt und Fürsorge im Zentrum stehen.

15 Da der Vater – das unbestrittene Familienoberhaupt im Patriarchat – in der Familie Lorenz fehlt, fällt Stephan als ältestem Sohn diese Rolle zu. Das Erbe bringt familiäre Pflichten mit sich, die sich aus dem finanziellen Unterhalt und der Repräsentation der Familie nach aussen zusammensetzen. Siehe dazu Feusi 1987, 30-34.

16 Durch das Kürzen des Komplexes 6.12 erfährt auch die Autorität des Vaters eine Abwertung, die mit einer – wenn auch minimalen – Aufwertung des Selbstbestimmungsrechts der Tochter bezüglich Partnerwahl einhergeht.

Wirtschaftliche Anpassung

Zwei Variationen dienen dazu, die Darstellung der wirtschaftlich prekären Lage der Hauptfigur in der Version D-CH zu verkürzen. Durch Weglassen des Geldbeutels in Stephans Albtraum (5.8) und das Herausschneiden der Einstellungen, die ihn auf der Suche nach Bargeld zeigen (8.5), nimmt die Thematisierung der Existenzangst ab. Die Variationen ändern zwar nichts am Stellenwert, den die ärmlichen Bedingungen der Bergbevölkerung als Ganzes einnehmen, aber an ihrer Präsenz im Leben der Hauptfigur. Die Variationen erfüllen somit den Zweck, den Protagonisten von alltäglichen ökonomischen Problemen zu entlasten und ihn samt seiner Liebesgeschichte aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen zu lösen: Der Rückzug in die Privatsphäre soll möglichst frei von finanziellen Sorgen sein.

Denkbar ist, dass der Komplex 8.5 noch aus einem anderen Grund gekürzt wird, beinhaltet er doch in der Version F-CH eine pikante Kausalität. Die Schnittfolge von Stephans Suche nach Geld und Antschs Kampf mit dem Wildwasser suggeriert, dass Stephan, wäre er nicht so lange im Wohnzimmer beschäftigt gewesen, Antsch aus ihrer misslichen Lage hätte befreien können, noch bevor sie von den Fluten mitgerissen wurde. In dieser Fassung drängt sich der Schluss auf, Stephans Fixierung auf Geld stürze Antsch ins Verderben. Die Kürzung in der Version D-CH schützt vor einer derartigen Interpretation und bewirkt, dass Stephans moralische Integrität nach der Rückkehr in die Heimat nicht mehr angezweifelt wird.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass die Version D-CH nicht einer, sondern mehreren Normen angepasst wird. Eine erste, leicht einsehbare Norm ist die der Beschleunigung des Erzählflusses. Der gemächliche Rhythmus der Version F-CH wird durch Kürzungen auf ein höheres Tempo gebracht.

Bei der Bestimmung der weiteren Normen sind mehrere Ebenen einzubeziehen. Funktional miteinander verknüpft sind Variationen, die den Einfluss von Religion, Moral und Gesellschaft zur Lockerung der rigiden Moralvorstellungen zurückbinden. Als Norm gilt die Entlastung der Hauptfigur von moralischer, religiöser und sozialer Schuld. Einer Anpassung an diese Norm dient auch die Autoritätsminderung der Nebenfiguren: Der Pfarrer verliert als moralische, Blatter und die Mutter als familiäre Autorität an Bedeutung, was zu einer Entschärfung des Generationenkonflikts führt. Als Folge der religiös motivierten Variationen er-

fährt aber nicht nur die Religion, sondern auch der Berg als Ikone göttlicher Legitimation einen Bedeutungsverlust.

Eine dritte Norm stellt die Reduktion des Films auf den Kern der Erzählung, die Liebesgeschichte dar. Variationen im gesellschaftlichen Bereich tragen zum Rückzug der Hauptfigur in die Privatsphäre bei, der auf Kosten sozialer Einbettung geht. Die Kürzungen verschieben den Fokus vom gesellschaftlichen Ganzen auf ein einzelnes Subjekt. In den privaten Bereich verlagert sich auch die Liebesgeschichte, indem sie sich als Privatangelegenheit dreier Individuen aus dem Umfeld löst. Demselben Zweck dienen die wirtschaftlichen Variationen: Finanzielle Sorgen sollen dem privaten Bereich möglichst fern bleiben.

Funktion der nicht variierten Elemente

Hiermit ist die Bestimmung der Variationsnormen von *Bergführer Lorenz* nach Garncarz abgeschlossen. Ich erachte es aber als sinnvoll, neben den variierten auch die nicht-variierten Elemente zu berücksichtigen, da sich ihre Bedeutung durch die Variationen im Umfeld ebenfalls ändert. Entsprechend leisten auch die Nicht-Variationen einen Beitrag zur Anpassung einer Filmfassung an eine veränderte Norm.

Vom Variationsprozess nur marginal tangiert werden in der Version D-CH drei Bereiche. Beim ersten handelt sich um jene Elemente, die die Dreiecksbeziehung zwischen Stephan, Rita und Antsch bilden. Die Nicht-Variation dieser Elemente hat die Funktion, die Liebesgeschichte als ein gesellschaftlich weitgehend autonomes, individuelles Erlebnis der Hauptfigur zu betonen, und entspricht somit der Norm vom Rückzug in die Privatsphäre.

Vom Variationsprozess nur geringfügig erfasst werden zudem jene Komplexe, die die Unwettersequenz – die Sequenz mit der grössten Dramatik und dem höchsten Sensationswert – bilden (8.1 bis 8.5).[17] Hinter der minimalen Variation dieser Elemente steckt die Absicht, die Spannung zu erhalten. Ihre Funktion liegt damit auf derselben Ebene wie das Kürzen der Länge. Der Rhythmus dieser Sequenz ist in unvariiertem Zustand schnell genug, so dass sich eine Temposteigerung erübrigt.

Ein dritter und letzter Bereich, den der Variationsprozess nur am Rand streift, betrifft einen spezifischen Aspekt der Inszenierung der Ber-

17 Die Variationen präsentieren sich wie folgt: In 8.1 werden die einzelnen Einstellungen in der Version D-CH minimal verkürzt, der Komplex 8.3 (Blitz) entfällt und in 8.5 werden die bereits besprochenen drei Einstellungen, die Stephan auf der Suche nach Bargeld zeigen, entfernt.

ge, die in *Bergführer Lorenz* als multiple Bedeutungsträger auftreten. Bisher haben wir bei der Analyse der religiösen und sozialen Anpassung gesehen, dass der Berg in der Version D-CH als Symbol göttlicher Legitimation und als Bedrohung für die Bevölkerung an Bedeutung verliert. Deshalb ist es interessant zu beobachten, dass jene Elemente, die ihn als touristische Attraktion in den Vordergrund stellen, weitgehend unvariiert bleiben. Die erste Tour des Bergführers mit einem Touristen (1.3), sein Ausflug über Felsen und Gletscher mit Rita (2.1, 2.2, 2.5)[18] sowie die dritte Tour mit zwei Touristen (7.8)[19] zeigen die Gebirgswelt als pittoreske Landschaft, als Erholungsgebiet für Städter. Angesichts der durch Kürzung geschmälerten Bedeutungsebenen der Berge führt die angesprochene Minimal-Variation dazu, deren «kulinarische» Ebene herauszustreichen.[20] Das Feld verengt sich auf einen für den Heimatfilm typischen Bereich: die Berge als Kulisse, als «dekorativer Hintergrund», vor dem sich die Handlung abspielt (Fiedler 1995, 44). Dies ist insbesondere von Belang, als die Funktion der Natur das wichtigste genrebestimmende Differenzierungsmerkmal zwischen Berg- und Heimatfilm darstellt. Dass der Variationsprozess in den Funktionsbereich der Natur eingreift, lässt aufhorchen, treffen wir doch auf eine genrespezifische Akzentverschiebung, die die gekürzte Version D-CH gegenüber der Version F-CH und damit auch im Vergleich zur ursprünglichen Fassung von *Bergführer Lorenz* erfährt: Die Verankerung im Bergfilm wird zusehends gelockert, während sich Elemente des Heimatfilms herauskristallisieren und genrebestimmend werden.

Die Variation kann nicht in allen Belangen als geglückt bezeichnet werden, verursacht sie doch Diskontinuitäten im Handlungsverlauf, unbeabsichtigte *jump cuts* und Bedeutungsveränderungen – erinnert sei an den Blick des Pfarrers – sowie häufiges Knacken auf der Tonspur und Sprünge in der Musik. Gesamthaft gesehen wirkt die Version F-CH deshalb organischer, in der Handlung ausbalancierter, harmonischer und im Erzählfluss rhythmischer. Die Version D-CH mutet dagegen unausgewo-

18 Die Komplexe 2.1 und 2.2 werden in der Version D-CH dahingehend variiert, dass im ersten die Aufblende beim Szenenbeginn durch einen Schnitt ersetzt und in der zweiten die Einstellung kurz vor Ritas Sturz ins Wasser unterschnitten wird. Diese Variationen haben keinen wesentlichen Einfluss auf das Sinnpotenzial, sondern dienen der Temposteigerung.

19 Auch dieser Komplex erfährt in der Version D-CH eine Variation; und zwar wiederum so, dass das Tempo sich steigert, das Sinnpotenzial hingegen unverändert bleibt. Dazu werden einzelne Einstellungen, nicht aber Einstellungen integral gekürzt. Die Variationen sind auch zeitlich geringfügig. In der Version F-CH dauert der Komplex 5 Minuten 26 Sekunden, in der Version D-CH lediglich fünf Sekunden weniger.

20 Als Norm ist dabei die Reduktion auf den Erzählkern beziehungsweise der Rückzug in die Privatsphäre zu betrachten.

gen, ja abgehackt an. Durch die Reduktion auf den Erzählkern wird die Handlung zudem so ausgedünnt, dass wenig Fleisch am Knochen übrigbleibt. Im Folgenden werden wir jedoch sehen, dass die Kürzungen der intendierten Standardanpassung gerecht werden.

6.4 Bestimmung des Standards

Nach der textvergleichenden Bestimmung der Variationsnormen können wir uns der Frage zuwenden, weshalb *Bergführer Lorenz* auf den Kinostart in Deutschland hin variiert wurde.

Erklärungen für die Anpassung eines Films an eine bestimmte Norm kann die Art der Verflechtung der Akteure liefern, die am Variationsprozess beteiligt sind. Zu rechnen ist mit zwei voneinander abhängigen Interessengruppen; mit der Filmbranche einerseits, die Garncarz «Spezialisten» nennt und damit Produktionsgesellschaften, Verleihe, Synchronstudios, Zentralinstitutionen und das Fernsehen meint, und mit dem Publikum andererseits. Grundsätzlich hat die Branche zwei Möglichkeiten, einen Film zu variieren:

> Die Spezialisten der Variation können einen Film einem bestimmten Standard des Publikums, oder sie können einen Film der Norm, die sie beim Publikum durchsetzen möchten, anpassen. Die Variation richtet sich also entweder nach dem vermuteten Publikumsstandard oder nach dem Standard der Spezialisten. (Garncarz 1992, 56)

Die Branche orientiert sich dann an einem bestimmten Publikumsstandard, wenn sie den Gewinn sichern oder steigern will oder den Standard mit den Zuschauern teilt. Ein Film kann jedoch auch im Sinn einer ästhetischen und politischen Erziehung gegen die Wertepräferenz des Publikums verändert werden.

Obwohl das konkrete Verhältnis von Branche, Publikum und allenfalls weiterer Interessengruppen für jeden einzelnen Fall recherchiert werden muss, ist grundsätzlich festzuhalten, dass die Abhängigkeit der Filmbranche vom Publikum besonders gross und der Handlungsspielraum entsprechend klein ist, wenn in einem marktwirtschaftlichen Umfeld gearbeitet wird. Staatliche Monopolkontrollstellen oder das öffentlich-rechtliche Fernsehen sind hingegen weniger publikumsabhängig. Wer konkret für eine Variation verantwortlich zeichnet, ist von Fall zu Fall anhand schriftlicher Dokumente oder mündlicher Zeugnisse zu bestimmen. Da zu unserem Beispiel weder das eine noch das andere überliefert ist, müssen wir wohl oder übel mit den eingangs formulierten Thesen vorlieb nehmen.

Auch bei der Klärung der Frage, ob sich die Variation von *Bergführer Lorenz* nach dem vermuteten Standard des Publikums oder der Filmbranche richtet, geizen die Quellen mit Informationen. Aus ihnen geht nur hervor, dass die FSK als Spezialistengruppe keinen unmittelbaren Einfluss geltend macht (Freigabeschein vom 10.11.1949, Archiv FSK), so dass sich eine Anpassung an den Standard einer Fachgruppe weder bestätigen noch widerlegen lässt.[21]

Die Gründe, die dagegen sprechen, hängen mit der Situation des Kinogewerbes in Deutschland und der Schweiz Ende der Vierziger- und Anfang der Fünfzigerjahre zusammen. In beiden Ländern ist die Filmbranche bei der Auswertung weitgehend dem Prinzip von Angebot und Nachfrage der freien Marktwirtschaft unterworfen. Staatliche Schutz- und Förderungsmassnahmen lassen sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz noch ein gutes Jahrzehnt auf sich warten (Fink 1968, 97; Schlappner 1987b, 79-108).[22] Unter diesen ökonomischen Bedingungen besitzt die Filmbranche einen minimalen Handlungsspielraum, während ihre Abhängigkeit vom Publikum umso grösser ist. Dieses entscheidet an der Kinokasse über Erfolg oder Misserfolg eines Filmes. Demnach ist dringend zu vermuten, dass sich die Variation von *Bergführer Lorenz* am Standard eines bestimmten Publikums orientiert.

Um diese Vermutung zu verifizieren, müssen wir uns ein Bild des Publikums verschaffen, auf das die Variation zugeschnitten ist. Dazu bieten sich grundsätzlich zwei Verfahren an:

> Einerseits kann man die Variationsnorm auf *erfolgreiche Filme* beziehen. Die Filme, die das Publikum anderen Filmen vorzieht, bilden miteinander analysierbare Strukturen des Erfolgs. Entspricht die Variationsnorm einem solchen Erfolgsmuster, so handelt es sich ersichtlich um die Anpassung des Films an diesen erfolgreichen Publikumsstandard. (Garncarz 1992, 68) (Hervorhebung im Original)

21 Die Möglichkeit eines indirekten Einflusses der FSK auf die Variation besteht, sofern die Variation dem Standard der FSK vorbeugend angepasst wurde.

22 In der damaligen BRD vergibt die Filmbewertungsstelle der Länder FBW seit 1951 die Prädikate «wertvoll» und «besonders wertvoll», die unter anderem Vorteile bei der Steuer oder der Prämienvergabe bieten (Birett/Kurowski 1975, 71). Erst 1967 tritt im Zuge der Bewegung des Jungen Deutschen Films und als Spätfolge des Oberhausener Manifests vom 28.2.1962 das Filmförderungsgesetz FFG in Kraft, das von der 1968 gegründeten Filmförderungsanstalt FFA in Berlin ausgeführt wird. Staatliche Produktionsförderung hingegen betreibt der Bund bereits in den Jahren 1950 bis 1956, indem er Bürgschaften für die Filmproduktion übernimmt (Osterland 1970, 57). Diese Massnahme wirkt sich jedoch nicht regulierend auf den Filmmarkt aus, da sich die mit Bürgschaften produzierten Filme nicht minder an der Kinokasse zu behaupten haben.

Andererseits lässt sich die Variationsnorm auf repräsentative Meinungsumfragen und Filmkritiken beziehen, die indirekt über den Standard des Publikums Auskunft geben.[23] Obwohl das zweite Verfahren in unserem Beispiel nicht zur Anwendung gelangt – Begründung folgt –, eine kurze Anmerkung: Garncarz hat im Zuge zahlreicher Fallstudien beobachtet, dass Zeitungskritiken nicht, wie vielfach behauptet, die Meinung einer kulturellen Elite wiedergeben. Vielmehr verändern sich die Positionen der Kritiker in dem Mass, «in dem sich die Präferenzen des Publikums (abgelesen anhand repräsentativer Meinungsumfragen) verändern». Daraus zieht der Autor den Schluss, dass Filmkritiken aus Tageszeitungen sehr wohl als Indikatoren für die Vorlieben des Publikums verwendet werden können (ebd., 70).

Standardbestimmung

Leider lässt sich diese These anhand von *Bergführer Lorenz* nicht überprüfen, liegen doch nur zwei Filmkritiken aus Deutschland vor, die beide nicht in Tageszeitungen erschienen sind.[24] Der Mangel an Quellenmaterial ist denn auch ein Grund, weshalb bei der Bestimmung des Publikumsstandards die zweite Möglichkeit nicht in Frage kommt. Vielversprechender mutet hingegen das erste Verfahren an: Die Variationsnorm auf Erfolgsfilme zu beziehen hat den Vorteil, dass sowohl Listen der erfolgreichen deutschen Produktionen als auch Studien über die zugkräftigen Filmgenres der Fünfzigerjahre vorliegen. Zudem besteht zwischen den ermittelten Variationsnormen der Version D-CH und dem Heimatfilm-Genre ein innerer Zusammenhang.

Wie sich das deutsche Publikum zusammensetzt, auf das *Bergführer Lorenz* zugeschnitten wurde, geht aus den überlieferten Dokumenten nicht hervor. Wie in Kapitel 5.3 hergeleitet, ist aber damit zu rechnen, dass die variierte Fassung ein auf Süddeutschland begrenztes Publikum erreicht. Dieses unterscheidet sich von der demografischen Struktur her nicht wesentlich von der lokalen Gesamtbevölkerung, weil sich die Ausdifferenzierung des Kinopublikums in Deutschland erst Ende der Sechzigerjahre durchsetzt (ebd., 75).[25] Die Variation von *Bergführer Lorenz* ist somit altersmässig auf kein bestimmtes Zielpublikum zugeschnitten,

23 Zur Problematik repräsentativer Meinungsumfragen in Bezug auf die demografische Struktur des Publikums siehe Garncarz 1992, 70.

24 Zur Erinnerung: *Katholischer Film-Dienst*, 7.7.1950, und *Illustrierte Film-Bühne*, Datum unbekannt.

25 Siehe dazu die sozialempirische Studie zum Kinopublikum von Henseler 1987.

sondern der Durchschnittsbevölkerung im süddeutschen Raum und der durch sie vertretenen öffentlichen Meinung angepasst.

Um zu klären, welche Filme und Genres zu Beginn der Fünfzigerjahre besonders hoch in der Gunst des bundesdeutschen Kinopublikums stehen, können die Ranglisten der erfolgreichsten Filme beigezogen werden, wie sie Sigl/Schneider/Tornow in ihrer 1986 erschienenen Studie *Jede Menge Kohle?* für die Jahre 1949 bis 1985 aufgestellt haben. Die Ermittlung der Kassenschlager birgt aber gerade für die Kinojahrgänge 1949 bis 1951 Probleme, da für diesen Zeitraum nur «sehr unvollständige Quellen» zur Verfügung stehen (Sigl/Schneider/Tornow 1986, 120).[26] Auch Gerd Albrechts *Die grossen Filmerfolge* (1985) ist eine wertvolle Quelle, obwohl darin pro Jahr nur der je erfolgreichste deutsche und ausländische Film aufgeführt sind.[27] Als Auswahlkriterium dienen dem Herausgeber soweit als möglich die Zuschauerzahlen, die vor 1951 auf Schätzungen der Filmwirtschaft basieren. Albrecht gibt aber zu bedenken, dass die Besucherzahlen «kein absoluter Massstab» sein können, da ein Film «unter den verschiedensten Gesichtspunkten» als erfolgreich bezeichnet werden kann (ebd., 11).

Die Frage, wie Erfolg zu definieren ist und von was er abhängt, würde genug Stoff für eine eigene Studie bieten. Nichtsdestotrotz soll das Thema nachfolgend kurz angerissen werden.

Exkurs zum Erfolg

Der Erfolg eines Films an der Kinokasse dient in der Filmwissenschaft gerne zur Rechtfertigung, sich mit einem bestimmten Werk zu beschäftigen. Norbert Feusi beispielsweise spricht einem Publikumserfolg «automatisch Repräsentanz» zu (1987, 16). Dieses Verfahren ist etabliert, seine Umkehrung weniger: Einem Misserfolg Repräsentanz zuzugestehen weckt Skepsis. Vor dem Hintergrund der Schweizer Produktion während des Zweiten Weltkriegs aber erscheint mir *Bergführer Lorenz* trotz oder vielmehr wegen des ausbleibenden Publikumserfolgs sehr wohl repräsentativ für den Grossteil der einheimischen Filme wie auch für die Haltung des Publikums ihnen gegenüber. Das Publikum kann sich zu bestimmten Produktionen nicht nur in regem Zuspruch, sondern auch in heftiger Ablehnung repräsentativ äussern.

26 Grundlage der Jahreslisten seit 1952 bilden die in der Fachzeitschrift *Filmecho* veröffentlichten Jahresrückblicke.

27 Zu den deutschen Filmen zählt der Herausgeber auch die österreichischen, «weil sie nach Sprache, Schauspielern und Umwelt nicht als ausländische Filme empfunden werden» (ebd., 12). Schweizer Filme scheinen nicht der Erwähnung wert.

Stephen Lowry schätzt Kassenschlager als «nicht unbedingt repräsentativ» für das Gros der Filme ein, hält sie aber für «besonders typisch für die Tendenzen ihrer Zeit». Sie sind – und da ist Lowry sicher zuzustimmen – «besonders bezeichnend sowohl für die Produktionsintentionen, die ideologisch und finanziell auf Massenwirksamkeit zielten, als auch für den Rezeptionszusammenhang, der die Wünsche und Vorlieben des Publikums und auch die Wirkung des Films umfasst» (1991, 22 f). Albrecht relativiert die Aussagekraft der Besucherzahlen dahingehend, dass sie einerseits von Jahr zu Jahr und von Film zu Film Schwankungen unterworfen sind, weil «das Interesse, das die einzelnen Filme wecken können, nicht immer gleich gross sein kann» – was neben Thematik und Qualität der Filme auch von Zeitströmungen, Witterungseinflüssen und Werbung abhängt (1985, 11).[28]

Erfolg ist ganz klar abhängig von verschiedenen Faktoren, die ich später noch diskutieren werde. In erster Linie aber ist Erfolg relativ; oder, um mit Sahli zu sprechen, «eine Frage der Perspektive» (1999, 8). Dies gilt vorab für die Kriterien, an denen Erfolg gemessen wird. Vom kommerziellen Standpunkt aus betrachtet ist ein Film erfolgreich, wenn er mehr einspielt, als er gekostet hat (Vale 1987, 244). Neben dem marktwirtschaftlichen Kriterium sind aber weitere denkbar. Regisseur Stefan Haupt etwa wertet sein Spielfilmdebüt *Utopia Blues* (CH 2001) unabhängig von den Besucherzahlen als persönlichen Erfolg, weil für ihn die zahlreichen positiven Feedbacks von Zuschauerinnen und Zuschauern massgeblich sind.[29] Weitere mögliche Erfolgskriterien stellen sowohl die Reaktionen der Presse in Form von guten Kritiken als auch kaum fass- und messbare kulturelle Werte wie nationale Identitätsstiftung oder Imageförderung im Ausland dar.

Doch nicht nur die Erfolgskriterien, auch ihre Interpretationen sind relativ. Ein paar Beispiele zu Einspielergebnissen aus dem Jahr 2000 verdeutlichen dies: *Billy Elliot* von Stephen Daldry (GB) gilt mit rund 112'000 in der Schweiz erzielten Eintritten als Erfolg, *O Brother, Where Art Thou* von Joel und Ethan Coen (USA) mit etwas über 110'000 Eintritten hingegen als Misserfolg.[30] Was die Auslegung von Erfolg oder Misserfolg bestimmt, ist letztlich eine an das Produkt geknüpfte Erwartung. Je nachdem, ob sie erfüllt und womöglich übertroffen oder aber enttäuscht wird, geht die Rede von Erfolg oder Misserfolg. Vor diesem Hintergrund

28 Siehe dazu auch Osterland 1970, 49 f.

29 Persönliches Gespräch mit Haupt vom 13.7.2001.

30 Telefongespräch mit Max Dietiker, Managing Director von United International Pictures (UIP) Schweiz, vom 17.7.2001. Siehe auch das Interview von Meret Ernst mit Dietiker zum Thema «Box Office» (1999, 29-35).

lässt sich obiges Beispiel leicht erklären: Die Coen-Brüder gelten als Kultfilmer mit eigenwilliger Handschrift, die ihnen einen hohen Bekanntheitsgrad, eine grosse Fangemeinde und ansehnliche Einspielergebnisse beschert hat. Entsprechend liegen die Erwartungen an *O Brother, Where Art Thou,* der überdies Produktionskosten von 26 Millionen US-Dollar einspielen muss, höher als bei *Billy Elliot,* der keine so genannten *hooks*, das heisst Bekanntheitsträger wie Schauspieler, Stabmitglieder, *locations* oder Reizthemen vorweisen kann und dessen Budget lediglich fünf Millionen US-Dollar betrug.[31]

Die Produktionskosten bilden jenen Faktor, der die an den Erfolg geknüpften Erwartungen massgeblich bestimmt. Schliesslich handelt es sich hier um die Investition, die mit den Einnahmen an der Kinokasse gedeckt werden muss. Der kommerzielle Erfolg eines Films hängt also nicht nur von seiner Besucherzahl ab, sondern «von der Relation der Besucherzahl zu den Herstellungskosten» (Höfig 1973, 130).[32]

Ein weiteres Beispiel: Rund 625'000 Menschen sehen sich Sam Mendes' *American Beauty* (USA) in den Schweizer Kinos an und machen ihn zum erfolgreichsten Film des Jahres 2000 (*Newsletter* 2001, 4). Auch dieser Erfolg ist relativ. Verglichen mit den Ergebnissen aus den letzten Jahrzehnten, als Produktionen wie *E.T. the Extraterrestrial* (Steven Spielberg, USA 1982), *Amadeus* (Milos Forman, USA 1984) und *The Lion King* (Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994) über eine Million Zuschauer erreichten, markieren die Zahlen von *American Beauty* gemäss Max Dietiker «kein Spitzenergebnis». Weil die Höchstwerte in den letzten Jahren gesunken sind, was Dietiker auf die zunehmende Schnelllebigkeit des Produkts Film zurückführt, gilt mittlerweile die 800'000-Grenze als absolute Erfolgsschwelle.[33] Für einheimische Produktionen liegt die Marge mit 100'000 Eintritten bedeutend tiefer – was die Relativität der Kategorie Erfolg einmal mehr verdeutlicht: Einerseits unterliegen Höchstwerte gewissen Schwankungen und hängen andererseits von weiteren Faktoren ab, die wir nun näher betrachten wollen (vgl. Abb. 107).

31 Gemäss Dietiker führen Filme ohne *hooks* immer seltener zu kommerziellen Erfolgen (Ernst 2000, 43 f).

32 Im amerikanischen Film beträgt der Anteil der Werbeausgaben am gesamten Produktionsbudget mittlerweile über 50 Prozent. In den Vierzigerjahren macht der Reklameanteil noch zwischen zwei und sieben Prozent aus (Hediger 2001, 15).

33 Telefongespräch mit Dietiker vom 17.7.2001.

Umfeld	Film			
Zeitpunkt des Release	*innerfilmisch*	*außerfilmisch*		
Konkurrenzprogramm Wetter	formale + inhaltliche Qualitäten(Story, Aktualität, Erlebniswert, Genrezugehörigkeit) Vermarktbarkeit (Starpotential, Sprache, Zielpublikum, Reichweite, Exportierbarkeit, Wiederholbarkeit)	Aktivitäten Verleih	Rezeption Branche	Rezeption Publikum
		Werbe- und Lancierungsmassnahmen (Kinoplatzierung, Anzahl Kopien)	Altersfreigabe Festivalpreise Institutionelle Auszeichnungen Kritiken	thematische, sprachliche, genre- und nationalspezifische Präferenzen Zeitgeist

Abb 107 Zusammenstellung der kommerziellen Erfolgsfaktoren.

Von einem kommerziellen Erfolg kann gesprochen werden, wenn das Einspielergebnis in Relation zum Produktionsaufwand inklusive Werbeausgaben, zum Potenzial des Films und zu den äusseren Rahmenbedingungen die an das Produkt geknüpften Erwartungen erfüllt oder übertrifft. Eine Rolle spielt dabei nicht nur der einzelne Film, sondern auch sein Umfeld. Faktoren wie der Zeitpunkt des *release* (Saison, Ferien, Feiertage), das Konkurrenzprogramm und damit zusammenhängend die Häufigkeit bestimmter Themen, Genres oder Produktionstypen (Studio- oder unabhängige Produktionen, Blockbusters) im Kinoprogramm sowie das Wetter können sich auf die Einspielergebnisse auswirken.

Das eigentliche Erfolgspotenzial eines einzelnen Films bilden seine innerfilmischen, formalen und inhaltlichen Qualitäten in Bezug auf Story, Aktualität, Erlebniswert, Genrezugehörigkeit sowie seine Vermarktbarkeit, bei der Komponenten wie Stars, Sprache, Zielpublikum, Reichweite, Exportierbarkeit und Wiederholbarkeit von Belang sind.[34] Hinzu kommen ausserfilmische Faktoren wie die Lancierungs- und Werbeaktivitäten des Verleihs, die unter anderem die Kinoplatzierung und die Anzahl der eingesetzten Kopien einschliessen, und die Rezeption von Bran-

34 Wiederholbarkeit ist ein von Matthias Esche, freier Produzent beim ndf, Köln, geäussertes Kriterium. Als weitere nennt er Quote, veröffentlichte sowie brancheninterne Kritik und Wirtschaftlichkeit (zit. nach: Ansén 1999, 92). Zum Thema Filmerfolg im Fernsehen siehe Bodmer 1999.

che und Publikum.[35] Von der Branchenrezeption hängen Altersfreigabe, Festivalbeteiligungen und -preise, institutionelle Auszeichnungen wie Oscar, Golden Globe, Felix oder Lola sowie die Kritiken in der Presse ab. Den unberechenbarsten, aber letztlich entscheidenden Erfolgsfaktor stellt das Publikum dar. Sein Rezeptionsverhalten wird unter anderem von thematischen, sprachlichen, genre- und nationalspezifischen Präferenzen sowie von schwer fassbaren Faktoren wie Zeitgeist und Modeströmungen beeinflusst. Auch die Mundpropaganda spielt eine evidente Rolle. Gemäss Vinzenz Hediger entscheidet sie über das kommerzielle Schicksal eines Films und ist daher wichtiger als jede Werbekampagne: «Die Werbung hat das erste, das Publikum das letzte Wort» (2001b, 254). Die heute gängige Praxis der simultanen Massenstarts allerdings lässt der Mundpropaganda häufig nicht mehr genug Zeit, ihre Wirkung voll zu entfalten.

Einige der erwähnten Erfolgsfaktoren sind kalkulierbar, andere hingegen nur bedingt oder überhaupt nicht, so dass die Box-Office-Zahlen trotz faktischer Nüchternheit nicht selten ein Rätsel bleiben.

Eine letzte Bemerkung zur Bedeutung der Filmkritik: Eine von AC-Nielsen EDI erstellte «Movie Pulse»-Studie über US-Kinobesucher beziffert den Einfluss von Zeitungen auf die Filmauswahl der Zuschauer auf sieben Prozent. Zum Vergleich: Die TV-Werbung macht 45 Prozent aus, der Trailer 34 Prozent (men, *Blickpunkt: Film* 1999, 24). Für Schweizer Verhältnisse liegen meines Wissens keine empirischen Untersuchungen vor, so dass auf Erfahrungswerte zurückgegriffen werden muss. Allgemein ist davon auszugehen, dass sich der Einfluss der Kritik umgekehrt proportional zur «Grösse» einer Filmproduktion verhält: je grösser der Film, das heisst je aufwändiger Produktion und Vermarktung, desto geringer die Auswirkungen der Kritik. Wird beispielsweise eine US-Major-Produktion wie *Tomb Raider* (Simon West, USA/GB 2001) von der Presse in der Luft zerrissen, so hat das keine massgeblichen Auswirkungen auf die Besucherzahlen, weil sich dieses Publikumssegment nicht an Feuilletons orientiert.[36] Für Amerika kommt die «Movie Pulse»-Studie denn auch zum Schluss, dass positive Kritik mehr Einfluss hat als schlechte (ebd.). Bei kleinen, unabhängig produzierten Filmen aus dem In- und Ausland hingegen entscheidet die Presse nicht selten über Erfolg oder Misserfolg, wobei es hier eine Unterscheidung zu machen gilt. Während schlechte Kritiken einem Studiofilm in der Regel

35 Zum Filmmarketing in kleinen europäischen Ländern siehe den Tagungsband *Sehen und Gesehen werden* (2000); zu Grundlagen der Filmvermarktung siehe Hediger/Vonderau 2005.

36 Telefongespräch mit Dietiker vom 17.7.2001.

schaden, sind gute noch lange kein Erfolgsgarant. Verkürzt heisst das: Negative Kritiken wirken sich tendenziell negativ aus, positive hingegen nicht unbedingt positiv. Diese These basiert auf persönlichen Erfahrungen aus dem Verleihgeschäft und bedarf natürlich der wissenschaftlichen Verifizierung. Immerhin wird sie von den stichprobenartig befragten, mehrheitlich unabhängigen Schweizer Verleihern bestätigt – wenn auch mit Differenzierungsvorschlägen.[37] So wäre für eine weitergehende Untersuchung einerseits der Einfluss der Medienprodukte zu bestimmen, in denen die Kritiken erscheinen, und andererseits zu definieren, was eine schlechte Kritik überhaupt ist. Schlimmer noch als jeder Verriss ist gemäss Christian Gerig von Rialto Film, wenn ein Film in der Presse nicht erwähnt wird. Kontroverse Besprechungen hingegen können sich durchaus positiv auf die Zuschauerzahlen auswirken, da damit das Publikumsinteresse geweckt werde. Erwin C. Dietrich von Ascot Elite schliesslich macht darauf aufmerksam, dass der Einfluss positiver wie negativer Kritiken historischen Schwankungen unterliegt.[38]

Zurück zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen und Genres der frühen Fünfzigerjahre. In der Rangliste von 1950 führt bei Sigl/Schneider/Tornow (1986, 124) *The Third Man/Der dritte Mann*, zu dem *Bergführer Lorenz* während seines Gastspiels in München in direkter Konkurrenz steht (siehe Kapitel 5.3). Dahinter folgen mit *Frauenarzt Dr. Prätorius* (Curt Goetz, 1949) und *Schwarzwaldmädel* (Hans Deppe, 1950) zwei deutsche Filme. Letzteren kürt Albrecht zum erfolgreichsten deutschen Film des Jahres 1952 (1985, 56 f).[39] Ein Jahr später macht erneut Hans Deppe das Rennen, diesmal mit *Grün ist die Heide* (ebd., 60 f).[40] Erwähnenswert ist dabei, dass *Schwarzwaldmädel* und *Grün ist die Heide* mit Sonja Ziemann und Rudolf Prack als neuem Traumpaar einen eigentlichen «Heimatfilm-Boom» einleiten.[41]

37 Befragt wurden Wolfgang Blösche (Filmcooperative), Erwin C. Dietrich (Ascot Elite Entertainment Group), Christian Gerig (Rialto Film), Roger Huber (Columbus) und Monika Weibel (Frenetic Films) in Telefongesprächen vom 24.7.2001.

38 Dietrich zitiert Kurt Ulrich, den Produzenten von *Schwarzwaldmädel* und *Grün ist die Heide*, der angesichts einer positiven Besprechung eines seiner späteren Filme gesagt haben soll: «Die wollen mich wohl vernichten.» Das Zitat stammt aus Ende der Fünfzigerjahre, als die Kritiker «Opas Kino» ins Visier nahmen und im Gegenzug Filme der Nouvelle Vague lobten, die von einem Grossteil des Publikums nicht verstanden wurden.

39 Als erfolgreichste ausländische Produktion des Jahres nennt Albrecht Julien Duviviers *Sous le ciel de Paris* aus dem Jahr 1950 (ebd., 58 f).

40 Erfolgreichster ausländischer Film des Jahres 1952 ist nach Albrecht die schwedische Produktion *Hon dansade en Sommar/Sie tanzte nur einen Sommer* von Arne Mattsson (1951) (ebd., 62 f).

41 Zu den beiden Filmen siehe Greis 1992, 51-60.

Betrachtet man die Liste von Sigl/Schneider/Tornow für die Jahre 1949 bis 1952, so fällt auf, dass viele deutsche Filme innerhalb der ersten zehn Plätze rangieren. 1949 sind es zwei, 1950 fünf und im darauffolgenden Jahr gar deren neun. 1952 platzieren sich immer noch sieben deutsche Filme unter den ersten zehn der Erfolgsrangliste. Auch Österreich ist mit zwei Filmen im Jahr 1949 und je einem in den Jahren 1950 und 1952 gut vertreten (1986, 123-125).

Die Ranglisten vermitteln einen Eindruck von der Beliebtheit, die die deutschsprachigen Filme zu Beginn der Fünfzigerjahre beim Publikum geniessen.[42] Die deutsche Filmproduktion verfügt zu dieser Zeit denn auch, bedingt durch das schnelle Wachstum der einheimischen Filmindustrie seit der Einführung der freien Markwirtschaft 1949, über einen «verhältnismässig grossen Marktanteil» (Osterland 1970, 56 f). Die Branche befindet sich insgesamt in einer Phase der Hochkonjunktur, die 1956 mit 818 Millionen Kinobesuchern ihren Höchststand erreicht (ebd., 38).[43]

Aber nicht nur die Beliebtheit von Filmen aus dem deutschsprachigen Raum, zu denen meines Erachtens trotz Dialekt die schweizerdeutschen Filme gehören, sondern auch Osterlands bereits zitierter Befund, dass in den Jahren 1949 bis 1952 fast die Hälfte aller Filme fünf Jahre und älter sind, dürfte *Bergführer Lorenz* den Weg in die süddeutschen Kinos geebnet haben.

Die bisher herangezogenen Unterlagen über die erfolgreichsten Filme der Zeit geben noch keine Auskunft über die analysierbaren Strukturen des Erfolgs, welche die vom Publikum bevorzugten Filme miteinander bilden. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Martin Osterlands soziologisch angelegte Studie aus dem Jahr 1970, die Gesellschaftsbilder in Filmen anhand des Angebots in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1949 und 1964 analysiert. Gegenstand der Untersuchung bilden 2'281 der insgesamt ungefähr siebentausend in besagtem Zeitraum ur- beziehungsweise erstaufgeführten Filme.[44] Für unsere Fragestellung sind die

42 Auch gemäss Albrecht ist der deutsche Film nach dem Zweiten Weltkrieg «erheblich erfolgreicher als der ausländische» (1985, 12).

43 Der Besucherrückgang – 1964 fällt die Zahl der Kinoeintritte auf 339 Millionen und damit unter den Stand von 1950 zurück – wird generell der Einführung des Fernsehens angelastet. Die Rezession zeitigt Folgen für die ganze Branche: Schliessung von Kinos, Rückgang der Produktions- und Verleihfirmen sowie gravierender Verlust von Marktanteilen des deutschen Films (ebd., 58).

44 Osterland untersucht nicht die Filmtexte, sondern die jeweils dazu vorliegenden Unterlagen wie Verleihinformationen, Pressenotizen, Reklameratschläge, Kritiken und Drehbücher.

Ergebnisse der Studie insofern interessant, als sie Aufschluss geben über genrespezifische Strukturen wie Handlungs- und Verhaltensmuster. Anhand dieser Erkenntnisse lässt sich überprüfen, ob die Variationsnorm von *Bergführer Lorenz* mit solchen Erfolgsmustern übereinstimmt. Kann die Frage mit ja beantwortet werden, so handelt es sich bei der Version D-CH um eine Anpassung an den erfolgreichen Publikumsstandard. Osterlands Untersuchung besitzt weiter den Vorteil, dass sie die Zusammenhänge zwischen Film und Gesellschaft aufzudecken sucht und vom Gesamtbild der Filme aus den Jahren 1949 bis 1964 Rückschlüsse auf die Gesellschaft zieht.

Heimatfilm als Erfolgsmuster

Ein paar statistische Daten aus Osterlands Studie zur Präsenz der Heimatfilme in den deutschen Kinos vorweg: Sie machen insgesamt 6,4 Prozent aller untersuchten Filme aus.[45] Diese 147 Heimatfilme bilden eine eigentliche Domäne der deutschsprachigen Länder Deutschland, Österreich und der Schweiz; nur gerade vierzehn stammen nicht aus einem dieser Produktionsländer.[46] In Deutschland sind die Heimatfilme gar das im untersuchten Zeitraum am häufigsten produzierte Filmgenre; in den Jahren 1949 bis 1951 beträgt ihr Anteil im Kinoangebot Deutschlands und Österreichs sagenhafte 30,3 Prozent (ebd., 76).[47]

In thematischer Hinsicht bemerkt Osterland nicht nur, dass die meisten Filme mit dem Thema «Liebe» aus Deutschland stammen, son-

45 Osterland zählt Heimat- und Touristenfilme zu einer Kategorie. Genrespezifisches Merkmal bei der Klassifizierung bilden Ort und Zeit des Geschehens. Im Heimat- und Touristenfilm findet sich als Schauplatz in der Regel ein vornehmlich in der Alpenregion gelegener «Ferienort oder dörfliches Idyll» beziehungsweise «die von Touristen geschätzten Erholungsgebiete im Süden» (ebd., 67).

46 Wie aus der tabellarischen Übersicht im Anhang hervorgeht, werden elf Filme aus der Schweiz in die Untersuchung einbezogen. Um welche Titel es sich handelt, geht daraus nicht hervor. Im Text namentlich erwähnt werden *Bergführer Lorenz* und *Der schwarze Jack* aus dem Jahr 1953 – dem Eintrag zufolge ein Kriminalfilm rund um Rauschgiftschmuggel (ebd., 108/162). Weder Aeppli noch Dumont führen den Film in ihren Listen auf. Tatsächlich handelt es sich dabei nicht um einen Schweizer Film, sondern um *Black Jack*, eine Koproduktion USA/Spanien/Frankreich/England aus dem Jahr 1951. Als Regisseur zeichnet Julien Duvivier verantwortlich. 1953 wird der Film in Deutschland erstmals im Kino gezeigt.

47 Die Filme, die das Angebot bestimmen, sind gemäss Osterland diejenigen, die beim Publikum am besten ankommen. Das Filmangebot besitzt also Aussagekraft über den Erfolg eines Genres. Osterland spricht vom deutschen und österreichischen Film. Es ist denk- aber nicht überprüfbar, dass die Filme aus der Schweiz mitgemeint sind. Zu dieser Vermutung verleitet die statistische Auswertung, bei der alle drei Produktionsländer aufgrund «inhaltlich-thematische[r] Verwandtschaften» beziehungsweise «häufige[r] Co-Produktionen» zu einer Gruppe zusammengefasst sind (ebd., 225).

dern auch, dass sich der deutsche wie der österreichische Film in auffälligem Masse dem Privatbereich zuwendet. Die bewegenden Probleme sind nicht politisch-sozialer Natur, sondern kreisen um Liebe, Ehe und Familie. Die Filme bieten dem Publikum Privatkonflikte in beschaulicher Umgebung an, die in der Regel mit einem befriedigenden Happy End gelöst werden. Politisch-soziale Themen aus der Vergangenheit oder die Aufarbeitung des Kriegs, wie sie im Trümmerfilm betrieben wird, stossen hingegen auf Ablehnung. Den Grund sieht Osterland in der allgemeinen politischen und sozialen Situation der Jahre 1949 bis 1952, in denen der zeitliche Abstand zum Zweiten Weltkrieg gering und «die unmittelbaren Folgen noch spürbar» sind (ebd., 84).

Deutlich zeigt sich hier, dass *Bergführer Lorenz* kurz vor der Konsolidierung des Genres dem inhaltlichen Erfolgsmuster des Heimatfilms angepasst wird, indem der Variationsprozess die Individualisierung des Bergführers auf Kosten des sozialen Gefüges vorantreibt und seinen Rückzug in die Privatsphäre einläutet.

Auch in dieser Hinsicht lehnt sich die Variation von *Bergführer Lorenz* an ein bewährtes Muster an. Im Vergleich zu Produktionen anderer Herkunft verfolgen nämlich die Figuren im deutschen und österreichischen Film am häufigsten persönliche Ziele und sind damit auch am erfolgreichsten (ebd., 88).[48] Die Liebesidylle, in der Privatkonflikte eine befriedigende und schnelle Lösung finden, stösst während der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs bis in die zweite Hälfte der Fünfzigerjahre auf grosses Interesse, weil das Bedürfnis «nach einer heilen Welt, in der sich alles zum Guten wendet», stark ausgeprägt ist:

> Die Versicherung, Liebe überwinde alle Schwierigkeiten, dient für den widrigen Alltag als Trost, den der Zuschauer in einer von wirtschaftlichen, politischen und sozialen Problemen unberührten Feiertags-Umgebung des Films zu finden meint. (Osterland 1970, 90)

Die in *Bergführer Lorenz* vorgenommene Kürzung bezüglich der wirtschaftlich prekären Situation der Hauptfigur kann unter diesem Aspekt als Eskapismus gedeutet werden. Die finanziellen Probleme sollen zugunsten des privaten Liebesglücks weitgehend verschwiegen werden mit dem Ziel, ein Stückchen heile Welt zu konstruieren, die vom harten Alltag ablenkt. Dass der Heimatfilm seiner eskapistischen Grundtendenz

48 Die Figurenkonstellation von *Bergführer Lorenz* bildet mit Dreiecksbeziehung von zwei Frauen und einem Mann eine Ausnahme. Nur gerade zwei Prozent der von Osterland untersuchten Filme weisen eine solche Konstellation auf. In der Regel buhlen zwei Männer um die Gunst einer Frau (ebd., 85/171).

zum Trotz sehr wohl Bezug nimmt auf die deutsche Nachkriegsgegenwart, kommt in Kapitel 6.5 zur Sprache.

Die wirtschaftliche Variation der Version D-CH lässt sich aber auch von einem anderen Gesichtspunkt her erklären. Ausgangslage bildet dabei der Gegensatz von Stadt und Land. Taucht die Stadt wie in *Bergführer Lorenz* als Gegenbild zur ländlichen Idylle auf, so tritt das Dorf als Element einer unerschütterlichen Bodenständigkeit noch offensichtlicher hervor. Es entspricht einem typischen Muster des Heimatfilms, das dörflich-landschaftliche Idyll gegen die Stadt, die für Hektik, Sittenzerfall und Entwurzelung steht, auszuspielen.[49] Wie in der Heimatliteratur stehen sich das Heimische, Naturhaft-Gläubige der bäuerlichen Lebensweise und die Rastlosigkeit, das Labile der städtischen Existenz gegenüber, die geprägt ist von (Selbst-)Entfremdung, Massendynamik und Bruch mit der Innerlichkeit (Schmidt-Henkel 1964, 63, zit. nach: Osterland ebd., 108 f). Reale Probleme wie die voranschreitende Technisierung und Industrialisierung der Agrarproduktion und der damit einhergehende Verlust der Ursprünglichkeit und der ländlichen Autarkie werden weitgehend ausgeblendet. Um die urtümlichen Lebensformen glaubhaft darstellen zu können, flüchtet sich der Heimatfilm oft in die Vergangenheit. Die filmische Schilderung dieser Vergangenheit aber stimmt kaum mit der historischen Wirklichkeit überein. Osterland deutet die Heimatfilme deshalb als «Projektion gegenwärtiger Wünsche und Vorstellungen»:

> [S]ie romantisieren ein Leben auf dem Lande, das einst wegen seiner Armseligkeit, Mühsal und sozialen Spannungen für einen nicht geringen Teil der ländlichen Bevölkerung Grund zur Flucht in die Stadt war. (Osterland 1970, 109)

Die Tendenz zur Romantisierung des Landlebens ist mit der Schilderung der in Berggemeinden herrschenden armseligen Verhältnisse, wie es in der Version F-CH von *Bergführer Lorenz* mehr der Fall ist als in der Version D-CH, nicht vereinbar. Um, wie intendiert, eine romantisierte heile Alpenwelt präsentieren zu können, müssen die wirtschaftlichen Nöte soweit als möglich, vor allem aber aus dem Privatbereich der Hauptfigur ausgemerzt werden.

Osterlands Studie eignet sich nicht nur als Erklärungsmodell für die an der Version D-CH vorgenommenen Variationen, sondern auch für jene

49 Was den Stadt/Land-Konflikt anbetrifft, entspricht *Bergführer Lorenz* bereits in der ursprünglichen Fassung dem gängigen Heimatfilm-Schema. Deshalb erübrigt sich bei der Variation der Version D-CH eine Anpassung dieses Aspekts.

Aspekte, die vom Kürzungsprozess nicht oder nur geringfügig tangierten werden. Als Beispiel sei der Bereich Arbeit erwähnt. Anders als in den ausländischen Produktionen der Jahre 1949 bis 1964 zeichnet sich im deutschen und österreichischen Film eine tendenzielle Abkehr von der Arbeitswelt ab. Der Beruf wird aber dann zunehmend relevant, wenn er einen «individuell verfügbaren Dispositionsspielraum» erlaubt und «relativ frei von Subordination» ist, wie dies auf Stephans Beruf in *Bergführer Lorenz* zutrifft:

> Das in der industriellen Arbeitsorganisation entfremdete Objekt tritt zurück, statt dessen präsentieren die Filme den von Arbeitsteilung relativ unberührten «ganzen» Menschen – das autonome Subjekt, dessen Handeln den Schein von Freiheit trägt. (Osterland 1970, 153)

Dabei werden nur jene Arbeitsbereiche gezeigt, die sich zur Visualisierung eignen. Der Beruf des Bergführers erfüllt alle nötigen Voraussetzungen, bietet sich doch der Arbeitsplatz zur Inszenierung eindrücklicher Alpenpanoramen und abenteuerlicher Kletterpartien geradezu an.[50] Zudem deckt sich der Alltag des Bergführers mit der Freizeit der Touristen und erscheint in deren Augen als frei von Unterordnung unter den technisierten Arbeitsprozess. Deshalb eignet sich der Bergführer als Projektionsfläche für die Wünsche und Sehnsüchte der in den industrialisierten Alltag eingebundenen Städter nach einer ganzheitlichen, naturverbundenen Beschäftigung. Und dies wohl ist der Grund, warum besagter Bereich – ein Fluchthelfer aus dem grauen Alltag in die heile Welt – bei der Variation von *Bergführer Lorenz* nicht angetastet wird.

Die variierte Version D-CH entspricht schliesslich auch in Sachen Liebe und Sexualität sowie im Frauenbild und dem Verhältnis zu den Eltern dem Erfolgsmuster der Jahre 1949 bis 1964. Wie *Bergführer Lorenz* befriedigt beispielsweise der deutsche und österreichische Film anhand von Liebesbeziehungen den Wunsch nach einem «Bündnis von Arm und Reich» und der «Überwindung von sozialen Gegensätzen» (ebd., 167). Die Eltern treten häufig als retardierendes Moment auf, indem sie die Verbindung ihrer Kinder verzögern, nicht aber verhindern. Wenn auch die variierte Version D-CH den Einfluss der Eltern schmälert, so wird – wie in der Mehrheit der Filme – ihre Autorität nicht grundsätzlich angezweifelt. Ihr Einverständnis zur Heirat ist nötig und wird zum Schluss auch gegeben, denn die Eltern bekennen sich immer zur Ansicht, «es

50 Bezeichnenderweise werden entsprechende Stellen in der Version D-CH nicht variiert.

käme letztlich nur auf den Menschen an, nicht auf seinen Besitz oder Status» (ebd., 168).

Obwohl sich die meisten deutschen und österreichischen Filme um das Thema «Liebe» drehen, wird Sexualität weitgehend verdrängt und äussert sich höchstens in sublimierter Form. Generell übernimmt die Frau in Liebesbeziehungen den passiven Part; nur selten tritt sie als aktive Verführerin auf. Tut sie es doch, wie Rita in *Bergführer Lorenz*, dann in einer Art «modernen Sündenfalls, als berechnende Verführerin», der der Mann blind verfällt (ebd., 177). Die deutschen und österreichischen Filme der Jahre 1949 bis 1964 bleiben im überkommenen Frauenbild befangen, das Sexualität negiert oder sie gegen die wahre, reine Liebe ausspielt. Nach wie vor findet die Frau in der Ehe, an der Seite des Mannes und in der Familie ihre Erfüllung.

Osterland kommt in seiner Untersuchung zum Schluss, dass der Film nicht nur reflektiert, was der Gesellschaft fehlt und sie sich wünscht, sondern auch, was sie ist:

> Eine «Gesellschaft des Privatinteresses» (Marx), deren Mitglieder vorwiegend als Objekte fungieren: in der Stellung des Mannes zur Frau, dem Rückzug in die geschlossene Privatsphäre, der Triebunterdrückung, der weitgehenden Abstinenz von politischen Problemen, der Verdinglichung sozialen Handelns und der Beschränkung auf das Individuum findet sie im Film ihren Ausdruck. (Osterland 1970, 220)

Das Zitat charakterisiert die Gesellschaft in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit und gibt gleichzeitig Auskunft über die Befindlichkeit des Publikums.[51] Die gesellschaftliche Befindlichkeit setzt den Standard, den die Zuschauer mit ins Kino tragen. Und diesem Standard trägt die Kürzung von *Bergführer Lorenz* Rechnung, indem sich die Version D-CH mittels Variationen dem Credo des Rückzugs in die Privatsphäre mit all seinen Konsequenzen – Abkehr von der Öffentlichkeit, Desinteresse an sozialen Zusammenhängen, Flucht in die heile Welt – anpasst. Auf diesem soziologischen Hintergrund macht die Variation der überlieferten schweizerdeutschen Fassung endlich Sinn.

51 Die Haltung der Gesellschaft mit derjenigen des Publikums gleichzusetzen ist erlaubt, da sich die Ausdifferenzierung des Publikums wie erwähnt erst gegen Ende der Sechzigerjahre durchsetzt.

6.5 Situierung im Heimatfilm

Dass *Bergführer Lorenz* um 1949 gekürzt wird, rückt die variierte Fassung auch zeitlich in den Rahmen des Heimatfilms als typischem «Genre der Nachkriegszeit» (Seeßlen 1990, 343), während der Bergfilm, wie in Kapitel 3.1 erwähnt, als ein Phänomen der Zwanziger- und Dreissigerjahre gilt. In seinem Einflussbereich haben wir die Version F-CH verortet. Da der Bergfilm die deutsche Filmgeschichte bedeutend beeinflusst hat und über «Besetzungen, Teams, Quellen und Titel [...] mit den ‹Blut und Boden›-Produktionen des Dritten Reichs als auch mit den Heimatfilmen der Ära Adenauer» verbunden ist (Rentschler 1992, 10), wird er häufig als Vorläufer des Heimatfilms bezeichnet (Jacobs 1988, 29). Eine wichtige Rolle für das Verständnis der beiden zur Diskussion stehenden Genres bildet der jeweilige historische Kontext, in dem sie entstanden sind:

> Ist die Blüte des Bergfilmgenres eine Reaktion auf die Folgen der durchgreifenden Umstrukturierung der Lebenszusammenhänge im Sinne des kapitalistischen Verwertungsprozesses, so ist die Entstehung des Heimatfilmgenres nur vor dem Hintergrund der Folgen des verlorenen Krieges und den Erfahrungen der Nachkriegszeit zu erklären. (Jacobs 1988, 29)

Probsts ursprünglicher Film steht mit dem Produktionsjahr 1942 zeitlich dazwischen und vereinigt in seiner Anlage sowohl Merkmale des Berg- wie des Heimatfilms, deren Ausprägung und Stellenwert sich aber im Verlauf des Variationsprozesses ändern. Bildlich gesprochen macht sich *Bergführer Lorenz* mit dem Export nach Deutschland auf den Weg zum Heimatfilm, wobei er sich von seinen Wurzeln im Bergfilm entfernt. Was die Produktion so speziell macht, ist die Tatsache, dass sie quasi werkimmanent gewisse Stationen in der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm durchläuft. Oder anders formuliert: Anhand zweier Fassungen ein- und desselben Films lässt sich ein Stück weit nachzeichnen, wie sich ein neues Genre in einem veränderten Kontext auf der Grundlage eines alten formiert. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass sich der Heimatfilm bei der Auswertung von *Bergführer Lorenz* im süddeutschen Raum 1950 noch in der Entstehungsphase befindet, das Genre also noch nicht vollständig konventionalisiert ist.[52]

52 Trimborn teilt den Heimatfilm in drei Phasen ein: in die Frühphase 1950-52, in der Filme wie *Schwarzwaldmädel* und *Grün ist die Heide* die Genrestandards setzen; in die Hauptphase 1953-56, in der Abwandlungen des genretypischen Schemas zu Ausdifferenzierung führen; und in die Spätphase 1957-59, in der eine Überzeichnung und Selbstironisierung der Genrekonventionen stattfindet (1998, 27).

Wie entwickelt sich aus einem bestehenden Genre im Lauf der Zeit ein neues? Dass der Heimatfilm der Nachkriegszeit in einer «ganz konkreten Kontinuitätslinie» steht (Trimborn 1998, 21), sagt nichts über den Vorgang aus, der dazu führt. Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmgenres wird gewöhnlich eine neues Genre identifiziert, seine konstitutive Charakteristik analysiert, eine Beschreibungsform etabliert und schliesslich ein entsprechendes Filmkorpus zusammengestellt, das als Basis für die Genreanalyse dient. Dieses Vorgehen, das Rick Altman als «*Critic's Game*» bezeichnet (1999, 36), ist retrospektiv, das heisst es versucht rückblickend Mechanismen aufzuspüren, die scheinbar aus dem Nichts entstanden sind. Altman hingegen verweist auf die kreative Rolle der Filmindustrie bei der Neuformation von Genres (ebd., 30 ff) und schlägt vor, anstelle des «*Critic's Game*» das «*Producer's Game*» zu spielen. Dieses funktioniert nach folgenden Regeln:

> 1. From box-office information, identify a successful film. 2. Analyse the film in order to discover what made it successful. 3. Make another film stressing the assumed formula for success. 4. Check box-office information on the new film and reassess the success formula accordingly. 5. Use the revised formula as a basis for another film. 6. Continue the process indefinitely. (Altman 1999, 38)

Dieser prospektive Ansatz hat den Vorteil, dass er die aktive Rolle sowohl der Filmbranche als auch indirekt des Publikums betont, das mit seinem Verhalten an der Kinokasse über Erfolg oder Misserfolg eines Films entschieden hat. Die Orientierung an der Praxis trägt dazu bei, den über der Entstehung von Genres hängenden Theorienebel etwas zu lichten. Denkt man das *Producer's Game* zu Ende, dann handelt es sich quasi bei allen Genrefilmen um eine Zweitverwertung in dem Sinn, dass jede neue Produktion in einem *trial and error*-Verfahren die Erfolgsformel einer vorhergehenden zu imitieren und rezyklieren sucht. Bei *Bergführer Lorenz* haben wir es sogar mit einer Zweitverwertung im wörtlichen Sinn zu tun. Die Grundlage für das *re-release* bildet hier allerdings nicht die Formel der Erstverwertung, die, wie wir gesehen haben, nicht zum Erfolg führte, sondern das in einem veränderten Umfeld entstandene, neue Erfolgsmuster des deutschen Heimatfilms.

Das *Producer's Game* entspricht weitgehend dem Mechanismus, den ich in der Terminologie von Garncarz als Anpassung von *Bergführer Lorenz* an den Publikumsstandard beschrieben habe. Ein Vorbehalt ist allerdings angebracht. Altman basiert seine theoretischen Überlegungen auf der amerikanischen Filmindustrie, die unter ganz spezifischen Produktionsbedingungen operiert, die sich nicht unreflektiert verallgemeinern

lassen. Schweizer Filme waren und sind artisanale Produkte, die bezüglich Kontinuität, Typisierung und Standardisierung nicht mit industriell produzierten Filmen vergleichbar sind. So wäre etwa zu überprüfen, wie weit das Genrebewusstsein derjenigen reichte, die die Variation von *Bergführer Lorenz* vorgenommen haben. Ihre Absicht lässt sich zwar aufgrund fehlender Primärquellen nicht erschliessen; immerhin deutet aber das Resultat des Variationsprozesses mit der geglückten Anpassung an das Erfolgsmuster des deutschen Heimatfilms deutlich darauf hin, dass man bei der Variation wenn nicht bewusst, so doch zumindest marktorientiert nach kommerziellen Kriterien vorging.

Welche Entwicklungslinien vom Berg- zum Heimatfilm lassen sich anhand von *Bergführer Lorenz* nachzeichnen? Und wo ist die gekürzte Fassung im Heimatfilm zu situieren? Ich möchte diese Fragen anhand dreier Aspekte erörtern: der Natur, des Stadt/Land-Gegensatzes und der unvollständigen Familienstrukturen. Dabei bediene ich mich Altmans Unterscheidung zwischen semantischen und syntaktischen Genreelementen (1995, 26-40). Unter semantischen Elementen versteht der Autor inhaltliche Merkmale wie Figuren, Schauplätze, Drehorte und Handlungsmomente. Syntaktische Elemente sind solche, die die Struktur, die Grammatik und damit die tiefere Bedeutung, den Kern eines Genres bestimmen. Die Kategorisierung genrespezifischer Elemente in semantische und syntaktische erlaubt einerseits, Innovationen zu beschreiben, die sich aus der Kombination der Syntax des einen Genres mit der Semantik eines anderen ergeben. Andererseits ermöglicht sie aufzuzeigen – so meine These –, wie sich in der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm dieselben Elemente funktional verändern, das heisst wie sie sich von der semantischen auf die syntaktische oder von der syntaktischen auf die semantische Bedeutungsebene verschieben. Diese funktionalen Verschiebungen ereignen sich sowohl kontinuierlich als auch in Wechselwirkung mit dem sich verändernden gesellschaftlichen Umfeld.

Natur

Der Natur als wichtigstes genrebestimmendes Differenzierungskriterium zwischen Berg- und Heimatfilm gilt besonderes Augenmerk. Sie ist im Bergfilm das zentrale narrative und visuelle Thema, das dominierende dramaturgische Element und Garant für Authentizität. Der Überformung des Genres mit melodramatischen Spielfilmhandlungen steht das dokumentarische Erkunden der Gebirgswelt gegenüber, was den Bergfilm zu einem hybriden Genre macht. Der Kampf des Menschen mit der

Natur bestimmt Struktur und tiefere Bedeutung des Genres. Damit ist die Natur das entscheidende syntaktische Element des Bergfilms. Zu ihrer Grammatik gehört ihre für den Menschen bedrohliche Seite, ihr Gefahrenpotenzial. Die tiefere Bedeutung dieser syntaktischen Struktur äussert sich darin, dass die mit anthropomorphen Zügen ausgestattete Natur sowohl zum «Leistungsbarometer» des Menschen (Gabel 1992, 52) als auch zur Projektionsfläche seiner innerpsychischen Vorgänge wird.

Im Heimatfilm der Fünfzigerjahre hingegen fehlt die «mythische und ideologische Aufladung» (Greis 1992, 69). Die Natur verliert von ihrem Schrecken, so dass im Heimatfilm nur noch selten Naturgewalten auftreten, die den Menschen bedrohen. Im Verlauf der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm wird die Natur mehr und mehr zum idyllischen Hintergrund, «zur blossen Kulisse degradiert» (ebd., 68). Durch bewusstes Auswählen und Zusammenstellen besonders reizvoller Landschaftsaufnahmen erscheint die Natur in einer geschönten Darstellung und wird durch die Entbindung von geografischer Realität zum «zumeist utopischen, irrealen Ort», zu einer idealtypisch, idyllisch-harmonischen Überzeichnung (Trimborn 1998, 60). Mit der Weiterentwicklung des Genres geht eine zunehmende Zivilisierung einher. Während die Heimatwelt zu Beginn der Fünfzigerjahre als eine emotional aufgeladene noch ein zentrales inhaltliches Moment darstellt, verkommt sie im Lauf des Jahrzehnts zur «Ferienwelt», zum «Ort touristischer Unterhaltung» (Greis 1992, 105/107). Tina Andrea Greis bezeichnet die Entwicklung als «Sinnentleerung der Heimat» (ebd., 106). Die Natur hat im Heimatfilm eine semantische Bedeutung, die mit fortschreitender Genregeschichte schliesslich zu einem stereotypen Versatzstück, einer bedeutungsleeren Klischee-Formel verkommt.

Anhand von *Bergführer Lorenz* lässt sich dieser Bedeutungswandel von der syntaktischen zur semantischen Ebene ein Stück weit nachvollziehen. Bereits die französische Fassung hat sich vom klassischen Fanckschen Bergfilm insofern entfernt, als die Natur dem sozialen Milieu den Vortritt lassen muss: Der zentrale Konflikt spielt sich nicht mehr zwischen Mensch und Natur, sondern in einem zwischenmenschlichen Rahmen ab (siehe Kapitel 3). In Probsts ursprünglichem Film verfügt die Landschaft damit nicht mehr über dieselbe syntaktische Relevanz, die sie in Fancks Bergepen besitzt. Bei Probst immer noch präsent ist jedoch die von der Natur ausgehende Gefahr für den Menschen. Im Verlauf der Variation wird die Bedrohung abgeschwächt. Durch Zurückbinden der aktiven, furchteinflössenden Komponente der Natur schiebt sich ihre passive, harmonische, idyllische Seite, wie sie im Heimatfilm mit Vorliebe dargestellt wird, in der gekürzten Fassung in den Vordergrund. Die

gekürzte Fassung von *Bergführer Lorenz* befindet sich im Anfangsstadium dieser Verschiebung, doch die dramaturgische Entwicklung des Landschaftsaspekts von einem syntaktischen zu einem semantischen Element zeichnet sich bereits deutlich ab.

Stadt/Land-Gegensatz

Durch den Krieg und seine Folgen erhält der emotional besetzte Begriff «Heimat» im Nachkriegsdeutschland eine neue Qualität: Die Heimat oder der Verlust von Heimat ist «*das* zentrale Thema der Deutschen in diesen Jahren» (Trimborn 1998, 24) (Hervorhebung im Original).[53] Heimat meint dabei immer ländliche Heimat und wird im Film mit der Fremde, der Stadt oder mit Amerika als «Negativbeispiel für eine letztlich menschenfeindliche und den menschlichen Ansprüchen nicht gerecht werdende Lebensumwelt par excellence» kontrastiert (ebd., 42).[54] Erst in der Gegenüberstellung zur Fremde schält sich der Eigenwert der Heimat heraus. Die meisten Konflikte im Heimatfilm lassen sich denn auch auf diesen grundlegenden Stadt/Land-Antagonismus zurückführen, der, in unterschiedlicher Form und Ausprägung, sämtliche Filme des Genres prägt und die syntaktische Struktur bestimmt.

Werfen wir einen Blick zurück auf den Bergfilm, so begegnen wir der Gegenüberstellung von Stadt und Land auch dort. Häufig sind es Fremde aus einem anderen Milieu wie Diotima in *Der heilige Berg* oder Städter wie die drei Hauptfiguren in *Die weisse Hölle vom Piz Palü*, die in der Gebirgswelt das Schicksal herausfordern oder deren heilende Wirkung suchen. Doch anders als im Heimatfilm ist die Gegenüberstellung im Bergfilm ein semantisches Element, das die Syntax des Genres – den Kampf des Menschen mit den Naturgewalten und letztlich mit sich selbst – nicht bestimmt. Die Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm verläuft im Vergleich zur Natur bezüglich des Stadt/Land-Gegensatzes gerade umgekehrt: Während erstere von der syntaktischen zur semantischen Bedeutungsebene wechselt, verschiebt sich der für den Heimatfilm konstitutive Antagonismus von Stadt und Land von der semantischen auf die syntaktische Ebene. Diese Entwicklung beruht auf dem ge-

53 Hier hat der deutsche Film ein Thema gefunden, das von ausländischen Produktionen – mit Ausnahme von Österreich und der Schweiz – nicht bedient wird. Die Konkurrenzlosigkeit erklärt die deutsche Vormachtstellung in diesem Genre. Zum Begriff Heimat siehe Höfig 1973, 3-17; Schlappner 1987a, 37-41; Kaschuba 1989, 15-17; Greis 1992, 7-16; Fiedler 1995, 5-11 sowie Trimborn 1998, 29-33.

54 Erinnern wir uns an Trenkers *Der verlorene Sohn*, der hinsichtlich des Stadt/Land-Gegensatzes ein prototypischer Heimatfilm ist.

sellschaftlichen Hintergrund der Nachkriegszeit und der daraus resultierenden Bedeutungszunahme des Heimatbegriffs.

Betrachten wir *Bergführer Lorenz*, so bemerken wir als erstes, dass sich der Konflikt – wie für den Heimatfilm typisch – am Gegensatz von Stadt und Land entzündet, der anhand einer Dreiecksbeziehung als «paradigmatische[m] Konfliktmuster» des Genres exerziert wird (Strobel 1990, 153 f). Die beiden Milieus werden einander kontrastierend gegenübergestellt mit dem Ziel, die Überlegenheit der Heimat anhand des Negativbeispiels Stadt zu schildern. Auch bei Probst spielt der Stadt/Land-Antagonismus also eine syntaktische Rolle, obwohl Heimat und Fremde im Vergleich etwa zu Trenkers *Der verlorene Sohn* bedeutend weniger schwarzweiss gezeichnet sind (siehe Kapitel 3.5). Überhaupt erscheint in *Bergführer Lorenz* die Heimat nicht nur als Idylle, sondern im Gegenteil als konfliktbeladener Raum. Ein Widerspruch zum Heimatfilm der Fünfzigerjahre? Nicht unbedingt, denn der gängige Vorwurf, der Heimatfilm sei ein rein eskapistisches Genre, das bar jeden Realitätsbezugs eine heile Welt vorgaukle, stimmt nur auf den ersten Blick:

> Bei genauerem Hinsehen wird jedoch schnell deutlich, dass die heilen Welten der Heimatfilme so heil und unbeschädigt gar nicht sind, sondern dass es hinter der scheinbar heilen, heiter-unbeschwerten Fassade durchaus deutliche Zeichen gibt, die auf die verletzte, beschädigte Heimat und auf die zentralen Problematiken hinweisen, mit denen sich die Deutschen nach 1945 konfrontiert sahen. (Trimborn 1998, 33)

Ohne die Verhandlung zeitgenössischer Probleme – auf eines kommen wir näher zu sprechen – wäre der durchschlagende Erfolg des Genres gar nicht denkbar. So erscheint Heimat auch im Film der Fünfzigerjahre als ein von Konflikten besetztes Feld. Doch es gehört zur Struktur des Genres, sämtliche angesprochenen, zumeist privaten, zwischenmenschlichen Probleme zugunsten des obligatorischen Happy End in Scheinlösungen münden zu lassen und damit vom Tisch zu wischen. Hier nun liegt der Unterschied zu Probsts ursprünglichem Film: Im Gegensatz zum vorwiegend heiteren Tonfall der Heimatfilme wiegen die in *Bergführer Lorenz* thematisierten Konflikte nur schon atmosphärisch schwer. Dem Ernst, mit dem die widrigen Lebensbedingungen im heimatlichen Raum vorgebracht werden, widerspricht das Happy End der Geschichte, das diesen Problemkreis weder überhaupt noch scheinbar löst. Vielmehr bleibt zum Schluss ein Stachel in der Welt der Heimat stecken, der sich bestenfalls – wie im Film intendiert – verschweigen, nicht aber entfernen lässt.

Mit der Präsentation einer versehrten statt heilen Welt begeht Probst in der Dramaturgie der Heimatfilme einen «Fehler», der im Rahmen des Variationsprozesses soweit als möglich ausgemerzt wird. Dies geschieht durch das Entfernen von Einstellungen, in denen sich die Hauptfigur mit ökonomischen Problemen quält. Dadurch sieht sich in der gekürzten Fassung wenn nicht die Heimat insgesamt, so doch wenigstens der Protagonist von wirtschaftlichen Zwängen befreit, was seiner Individualisierung ebenso förderlich ist wie der Privatisierung der Liebesgeschichte.

Unvollständige Familienstrukturen

Im Heimatfilm fehlen auffällig oft bestimmte Familienmitglieder, deren Verbleib nicht angesprochen wird. Unvollständige Familienstrukturen bilden ein genretypisches Merkmal, wobei sich das Phänomen auch im Bergfilm beobachten lässt. Die Absenz von Elternteilen hat aber in den beiden Genres eine je andere Ursache, Bedeutung und Relevanz. Erinnern wir uns, dass der Fancksche Bergfilm seine Helden von sozialen Bindungen entkoppelt, weil sie weder für den Grundkonflikt noch für die Dramaturgie eine entscheidende Rolle spielen. Wird das familiäre Umfeld überhaupt dargestellt, so genügt es, dieses mit einer einzigen Figur zu besetzen, die stellvertretend die Familie als Ganzes repräsentiert. Häufig wird dazu die Mutter gewählt, weil sie gemäss den gängigen Vorstellungen eine stärkere emotionale Beziehung zu den Söhnen, die den Hauptharst der Protagonisten stellen, aufweist als der Vater. Dass im Bergfilm Familienstrukturen nur angedeutet sind, hängt also mit der Ökonomie des Genres zusammen.

Im Heimatfilm hingegen haben wir es bei den fehlenden Familienmitgliedern mit einem syntaktischen Element zu tun, das die tiefere Bedeutungsstruktur massgeblich bestimmt. Mit der Ökonomie jedenfalls lässt sich das Phänomen nicht mehr erklären, bildet doch das soziale Umfeld im Heimatfilm den eigentlichen Konfliktherd. Die Verschiebung des Motivs der versehrten Familie von der semantischen auf die syntaktische Ebene hängt direkt mit der Gesellschaft im Nachkriegsdeutschland zusammen. Hier treffen wir auf den oben angesprochenen Realitätsbezug, den der Heimatfilm trotz eskapistischer Grundtendenz aufweist, indem er Themen der damaligen Gegenwart wie den Komplex der Heimatvertriebenen und Flüchtlinge aus den ehemals deutschen Ostgebieten oder eben die Thematik der lückenhaften Familienstrukturen aufnimmt. Das Ansprechen und Verhandeln von Folgeerscheinungen des Zweiten Weltkriegs geschieht jedoch mehrheitlich indirekt, ver-

kürzt und verharmlosend.[55] Statt der Väter, wie dies im Bergfilm der Fall war und wie es die Nachkriegsrealität eigentlich vorschreiben würde, fehlen im Heimatfilm auffällig oft die Mütter. Trimborn sieht in der indirekten Thematisierung der tatsächlich zerstörten Familienstrukturen eine Art Vermeidungsstrategie: Allzu direkte, authentische und schmerzliche Erinnerungen werden durch schlichte Umkehrung des tatsächlichen Erlebens umgangen. Das hat den Vorteil, die realen Gründe für den Verlust von Familienmitgliedern innerfilmisch nicht thematisieren zu müssen (1998, 82).

Bezüglich Familienstruktur weist *Bergführer Lorenz* eine deutliche Verbindung sowohl zum Berg- wie zum Heimatfilm auf: Der Vater fehlt in der Familie Lorenz, die Mutter bei Blatters.[56] Die Frage nun, ob es sich dabei um ein semantisches oder syntaktisches Element handelt, ist komplex. Meines Erachtens liegt die zerstörte Familienstruktur in der ursprünglichen Fassung analog zum Bergfilm auf der semantischen Ebene. Durch die penetrant häufige Erwähnung des Verlusts (siehe Kapitel 3.5) erlangt sie als impliziter Verweis auf die Situation während des Zweiten Weltkriegs jedoch eine zusätzliche, tiefere Bedeutung, die sich in einem veränderten Umfeld als Bezugnahme auf die gesellschaftliche Realität im Deutschland der Nachkriegszeit und damit als syntaktisches Element lesen lässt. *Bergführer Lorenz* schneidet 1942 ein Thema an, das acht Jahre später im Nachbarland an Aktualität und Relevanz massiv zugenommen hat. Es ist letztlich der Rezeptionszusammenhang, der über die Interpretation und die Zuordnung zur semantischen respektive syntaktischen Bedeutungsebene entscheidet. Dass die variierte wie die ursprüngliche Fassung das Fehlen der Familienmitglieder entgegen der Konvention des Heimatfilms der Fünfzigerjahre explizit thematisieren, ist eine Eigentümlichkeit, die sowohl mit der gesellschaftlichen Realität zur Zeit der

55 Trimborn sieht in den meist zu dritt herumziehenden, vagabundierenden Musikern einen Verweis auf die tatsächliche Lage in der Nachkriegszeit, die von Armut, Obdachlosigkeit und gesellschaftlicher Entwurzelung geprägt ist. Die Probleme werden aber nicht ernstgenommen, sondern in einer «verharmlosenden Pfadfinder-Romantik» dargestellt (1998, 108). Im utopischen Weltentwurf des Heimatfilms lassen sich so die in der Realität nicht lösbaren sozialen Gegensätze überwinden. Dieselbe Problemlösungsstrategie kommt in der Vertriebenen-Thematik als Solidaritätsutopie zum Tragen, die vom Liedgut aus den verlorenen Ostgebieten emotional befördert wird. Die expliziteste Thematisierung erfährt die Problematik übrigens in der Frühphase des Genres. Paradebeispiel ist *Grün ist die Heide,* das Remake eines gleichnamigen Films aus den Dreissigerjahren, der das Motiv der Heimatvertriebenen bezeichnenderweise noch nicht aufweist (ebd., 116-119).

56 Durch das Heiratsversprechen von Stephan und Antsch und der damit einhergehenden Versöhnung der Elternteile kündet sich eine Restauration der zerstörten Familienstruktur an: Beide Kinder bekommen wieder einen Vater respektive eine Mutter und damit eine vollständige Familie.

Produktion als auch mit den eingeschränkten Möglichkeiten zusammenhängt, im Verlauf des Variationsprozesses tiefgreifende inhaltliche Veränderungen vorzunehmen. Zudem ist es ein Anzeichen dafür, dass sich der Heimatfilm zur Zeit der Lancierung von Probsts Film noch in der Frühphase, das heisst im experimentierenden Stadium allmählicher Genrekonventionalisierung befindet.

Wie die drei Aspekte Natur, Stadt/Land-Gegensatz und unvollständige Familienstrukturen gezeigt haben, zehrt der Heimatfilm vom Erbe des Bergfilms, indem er syntaktische wie semantische Elemente für seine Zwecke umarbeitet. Doch die Neuformation des Genres ist damit noch nicht abgeschlossen. Vielmehr integriert der Heimatfilm auch Elemente anderer Genres. Am besten lässt sich diese strukturelle Aneignung am Beispiel der Musik veranschaulichen. Der Heimatfilm enthält eine Vielzahl musikalischer Darbietungen in Form von ländlicher Tanzmusik, die die obligaten Volksfeste begleitet, oder von zumeist sentimentalen Heimatliedern. Sie sind in der Regel als Show-Elemente angelegt und als Nummern konzipiert. Durch Aneinanderreihung dieser Nummern, die untereinander keine dramaturgische Verbindung aufweisen und reinen Schauwert besitzen, wird das Volksfest zur «Musik-Show» (Höfig 1973, 299).[57] Damit nimmt der Heimatfilm, den Artur Maria Rabenalt als «triviales Singspiel» bezeichnet (1959, 57), ein strukturelles Element des Musicals respektive des Revue-Films auf. *Bergführer Lorenz* weist mit seiner symphonischen Gestaltung der Musik und einem einzigen, extra-diegetischen Volkslied zu Beginn nichts Vergleichbares auf, was damit zu tun hat, dass die gekürzte Fassung als rezykliertes Produkt nur Elemente seiner ursprünglichen Form entfernen, nicht aber neue hinzufügen kann.

In formaler Hinsicht hingegen stimmt Probsts Produktion mit dem Heimatfilm überein – und dies nicht erst in der gekürzten, sondern bereits in der ursprünglichen Fassung. Während die Bergfilme häufig Grossaufnahmen, starke Untersicht, Gegenlichtprofilierung und spannungsreiche Montage verwenden, die Bilder im «NS-typischen, heroisch-imposanten Stil» erzeugen, pflegt der Heimatfilm mit Aufnahmen aus vorwiegend mittlerer Entfernung, statischer Kamera und mit wesentlich verhaltener agierenden Schauspielern eine «eher gemässigte Bildsprache» (Fiedler 1995, 36). *Bergführer Lorenz* besitzt längst nicht die visuelle Kraft, die die Dramatik der Bergfilme ausmacht, obwohl er sich

57 Es gehört zur Konvention des Heimatfilms, das Happy End im Rahmen eines Volksfestes zu zelebrieren.

beispielsweise bei der Verschüttung der Träger und der anschliessenden Suche nach den Verunglückten sichtlich um eben diese Ästhetik bemüht. Dass sich das formale Manko, das Probsts Produktion im Vergleich zum Bergfilm aufweist, im Zuge der Verflachung der Bildsprache im Heimatfilm als Vorteil herausstellen sollte, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Was ihm hingegen fehlt, ist die Farbe, die die Welt vieler Heimatfilme so schön bunt macht.

Für die Genrebestimmung von *Bergführer Lorenz* sind die vorgebrachten Aspekte wie folgt zusammenzufassen: Der Film weist in seiner ursprünglichen Form zahlreiche Parallelen zum klassischen Bergfilm auf und steht in dessen Tradition, wobei die genrespezifischen Merkmale schwach ausgeprägt und häufig nur zitiert sind.

Die 1949 angebrachten Kürzungen wirken sich genrespezifisch aus, indem sie die überlieferte Fassung von *Bergführer Lorenz* aus seiner vormaligen Verwurzelung im Bergfilm herauslösen und in die Nähe des Heimatfilms der frühen Fünfzigerjahre rücken, mit dem er den Stadt/Land-Antagonismus, die unvollständigen Familienstrukturen und die verflachte Bildsprache, nicht aber die Verwandtschaft mit dem Revue-Film teilt. Anhand der Variationen habe ich zudem aufzuzeigen versucht, wie sich in der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm syntaktische Elemente wie die Natur auf die semantische Ebene und semantische Elemente wie der Stadt/Land-Gegensatz und das Phänomen fehlender Familienmitglieder auf die syntaktische Ebene verschieben. Die Genrezuweisung von *Bergführer Lorenz* ist ein komplexes, aber aufschlussreiches Unterfangen, da sie nicht nur nach einer gesonderten Betrachtung der unterschiedlichen Fassungen verlangt, sondern Fragen nach dem Mechanismus stellt, wie sich ein neues Genre in einem veränderten zeitlichen Kontext auf der Grundlage eines bestehenden entwickelt.

Schlusswort

Die Karriere unseres missglückten Films ist keine Erfolgsstory. Für die Forschung hingegen ist *Bergführer Lorenz* ein Glücksfall. Als symptomatisches Studienobjekt lässt er sich von vielen Seiten mit verschiedenen Methoden beleuchten und gibt vielfältige Aspekte in produktioneller, rezeptioneller, fassungs- und genrespezifischer Hinsicht preis. Einige Fragen jedoch bleiben unbeantwortet, einige Rätsel ungelöst. So hat die Aufarbeitung der Überlieferungsgeschichte etliche Fakten ans Licht gebracht, hat aber auch, wo sie Irrwege ging und in Sackgassen endete, Leerstellen hinterlassen. Leerstellen, die zwar bedauerlich, aber in gewisser Hinsicht nicht minder aufschlussreich sind. Als Folge von teils verlorenem oder verschollenem, teils unzureichendem oder unzuverlässigem Quellenmaterial zeugen sie vom Fehlen einer Überlieferungstradition des Schweizer Filmschaffens von den Anfängen bis mindestens in die Fünfzigerjahre, die auf ein mangelndes Bewusstsein vor allem der Öffentlichkeit, aber auch der Filmbranche für den kulturellen Wert des Mediums Film zurückzuführen ist.

Diese Ausgangslage verunmöglichte von Beginn weg ein vollständiges, in allen Einzelteilen zusammenhängendes Bild der Überlieferungsgeschichte von *Bergführer Lorenz*. Trotzdem konnte die Vermutung, dass es sich bei der heute vorliegenden schweizerdeutschen Fassung nicht um die ursprüngliche handelt, belegt werden. Der überlieferte Film steht mit seiner heutigen Länge von 2’070 Metern und 75 Minuten als gekürzte Fassung der ursprünglichen gegenüber, die mit einer Länge von insgesamt 2’540 Metern und 93 Minuten (zweifelhafter Vorspann nicht mitgerechnet) achtzehn Minuten länger dauert. Oder besser: dauern würde, gilt die ursprüngliche Fassung doch als verschollen. Überliefert ist hingegen eine Kopie der französischen Synchronversion, die mit einer Länge von 2’419 Metern und einer Laufzeit von 88 Minuten der ursprünglichen Fassung näher steht als die Version D-CH.

Dieser Befund gab zunächst den Anstoss, die französische Fassung näher zu analysieren und im deutschen Bergfilm zu verorten. Auf der Folie der Werke von Arnold Fanck und Luis Trenker, zu denen der Regisseur und Produzent Eduard Probst als Fan wertvolles Material ge-

sammelt und in der Cinémathèque suisse deponiert hat, konnten sowohl die teils frappanten Parallelen als auch spezifische Eigenheiten von Probsts Produktion herausgearbeitet werden. Die Untersuchung hat nicht nur ein deutlicheres Bild zu vermitteln versucht, wie und was *Bergführer Lorenz* war, als er 1943/44 in die Schweizer Kinos kam. (Dies umso mehr, als konservatorische Massnahmen nur für die schweizerdeutsche Fassung getroffen wurden, so dass die Überlieferung der französischen Fassung nicht gewährleistet ist.) Sie hat auch gezeigt, dass formale und inhaltliche Traditionen länderübergreifende Phänomene sind, die nach einer Situierung der nationalen Produktion in einem internationalen Kontext verlangen.

Mit dem Vorliegen unterschiedlicher Fassungen stellte sich die Frage nach den Umständen, die zur Kürzung von Probsts Film geführt haben – was, wie erwähnt, in einigen, aber nicht in allen Punkten gelungen ist. Die Aufarbeitung der Produktions- und Aufführungsgeschichte von *Bergführer Lorenz* hat, wo nicht zur vollständigen Klärung des Fragenkatalogs, so doch zur Erhellung der im Zweiten Weltkrieg herrschenden Produktionsbedingungen beigetragen, mit denen sich die damalige Schweizer Filmszene konfrontiert sah. Die Zuflucht zu zweitklassigen Schauspielern, das Ringen mit den Behörden um Drehbewilligungen in den Bergen und um eine Arbeitsbewilligung für den ausländischen Kameramann Georges C. Stilly, das blinde Vertrauen in den Dialekt als Publikumsmagnet zu einer Zeit, als sich die Mentalität der Geistigen Landesverteidigung und mit ihr die identitätsstiftende Wirkung der Mundarten bereits aufgeweicht haben, die schweizerische Untertitelungstradition und das Wagnis einer französischen Synchronisation, der Misserfolg an der Kinokasse und der anschliessende Konkurs der Probst Film AG, beschleunigt noch durch kriegsbedingte Exportschwierigkeiten: Exemplarisch steht *Bergführer Lorenz* als Produkt seiner Zeit in der Schweizer Filmlandschaft.

Der Dilettantismus auf der Produktionsseite kontrastiert mit einer bemerkenswerten Professionalität in der Vermarktung. Monopol-Films AG scheut bei der Lancierung von *Bergführer Lorenz* keinen Aufwand, organisiert spezielle Anlässe – heute *events* genannt – und sorgt bereits im Vorfeld des Kinostarts für eine breite Medienpräsenz. Trotz gezieltem Einsatz der Werbemittel stossen die Massnahmen beim Publikum auf taube Ohren. Die Aufführungsgeschichte hält dafür drei Gründe parat. Erstens setzt man bei der Plakat-, Flugblatt- und Inseratgestaltung auf nationale Prägung und verlässt sich auf die Werbewirksamkeit des Sonderstatus der Schweizer Produktion. Mit der Abnahme der Bedrohung von aussen aber lässt das Interesse des Publikums am einheimischen

Film nach. Zweitens besetzt die Werbung für ausländische Produktionen derart viel Raum, dass die Schweizer Filme im Konkurrenzkampf mit den Importen allen Bemühungen zum Trotz chancenlos dastehen. Und drittens konkurrenziert sich die Filmbranche selber, indem sie ein Überangebot auf den Markt wirft, das beim Publikum zum Überdruss führt und mit Ablehnung quittiert wird.

Weiter lässt sich aus der Rezeptionsgeschichte herauslesen, wie gemischt die zeitgenössische Presse *Bergführer Lorenz* aufnimmt. Einmütigkeit herrscht einzig bei der positiven Bewertung der Kameraarbeit – eine Einschätzung, die heute noch geteilt werden kann, derweil die Anmeldung moralischer Bedenken gegenüber der Verführungsszene nur noch für Erheiterung sorgt. Der Grund für die gegensätzliche Einschätzung des Films ist aber weniger filmspezifischer als politischer Natur und hängt mit den ideologischen Grundsätzen zusammen, die *Bergführer Lorenz* vermittelt. Dass diese Wertvorstellungen identisch sind mit denjenigen der offiziellen Schweiz, expliziert das aussergewöhnliche Lobschreiben der Schweizerischen Filmkammer. Die Kritiken enthüllen in ihrer Gesamtheit eine ideologische Diskrepanz zwischen jenen Rezensenten, die dem Film falsch verstandenen Chauvinismus anlasten, und anderen, die die von offizieller Seite propagierten Werte verinnerlichen und in *Bergführer Lorenz* folgerichtig wünschenswerten Patriotismus dargestellt sehen.

Das Nachzeichnen der Karriere von *Bergführer Lorenz* verlangte nach Aufschluss über die Umstände, die zur Kürzung der schweizerdeutschen Fassung geführt haben. Wer hat den Film wann, wo, wie und warum gekürzt? Diese Fragen wurden methodisch unterschiedlich angegangen. Historische Recherchen sollten die Quellen zur Ermittlung von Urheber, Zeitpunkt und Ort der Kürzung liefern, haben es aber nur zum Teil getan. Zu viele der Personen, die über Informationen aus erster Hand verfügt hätten, sind verstorben, zu oft sind Dokumente achtlos weggeworfen worden. Dennoch hat sich herauskristallisiert, dass die Kürzung in direktem Zusammenhang mit dem Export des Films in die damalige Bundesrepublik Deutschland und eventuell nach Schweden und Dänemark steht. Sieben Jahre nach der Schweizer Uraufführung wird *Bergführer Lorenz* aufgefrischt und fit gemacht für einen neuen Karrierestart im Ausland. Das *re-release* findet im März 1950 in München statt, dauert aber nur gerade eine Woche.

Der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK wird der Film im November 1949 vorgelegt. Er passiert ohne Zensurschnitte. Die Kürzungen müssen also vor diesem Datum vorgenommen worden sein;

ob in der Schweiz oder in Deutschland, bleibt letztlich ungeklärt. Verschiedene Indizien und Begleitumstände geben jedoch Anlass zur Vermutung, dass erstens in der Schweiz und zweitens nicht im Negativ, sondern direkt in den Kopien geschnitten wurde. Als Urheber der Variation kommen am ehesten Probst, Stilly oder eine von Monopol-Films AG beauftragte Drittperson in Betracht.

Die Diskussion der verbleibenden Punkte aus dem Fragenkatalog basierte nicht mehr auf Recherchen, sondern auf der von Garncarz entwickelten Methode zum Vergleich von Filmfassungen. Zur exakten Bestimmung der Eingriffe in der überlieferten schweizerdeutschen Fassung wurde diese mit der französischen Fassung verglichen. Dem ausführlichen Variationsprotokoll sind nicht nur die Unterschiede zwischen schweizerdeutscher und französischer Fassung, sondern auch die Leitlinien zur Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung zu entnehmen. Die Rekonstruktion ist jedoch mit vielen Fragezeichen behaftet, da sich ein Rückgriff auf ausserfilmische und damit unsichere Quellen wie Produktionsnotizen, Standfotos und zeitgenössische Filmkritiken nicht vermeiden lässt.

Weil Filmvariationen in der Regel nicht zufällig, sondern sinnvoll und als Anpassung an eine oder mehrere Normen zu verstehen sind, galt es als nächstes, die spezifischen Normen zu analysieren, an denen sich die schweizerdeutsche Fassung orientiert. Es sind dies: Temposteigerung, Entlastung der Hauptfigur von religiöser, moralischer und sozialer Schuld sowie Rückzug in die Privatsphäre, was mit einer Reduktion auf die Liebesgeschichte als Handlungskern einhergeht.

Wie der Film in seiner ursprünglichen Fassung, so ist auch der Eingriff im Schneideraum zur Lancierung einer zweiten Karriere nicht in allen Belangen geglückt. Einerseits haben die Kürzungen in Form von Diskontinuitäten im Handlungsverlauf, unbeabsichtigten *jump cuts,* Knacken auf der Tonspur und Sprüngen in der Musik unliebsame Spuren hinterlassen. Andererseits werden der Rhythmus im Erzählfluss und die Balance der Erzählstränge gestört und die Handlung ausgedünnt, so dass die schweizerdeutsche Fassung, wie sie 1950 in München zu sehen war und heute auf Video und DVD erhältlich ist, im Vergleich zur französischen Version ärmlich, unausgewogen und holprig wirkt.

Dass die Variation von *Bergführer Lorenz* im Hinblick auf die Auswertung im süddeutschen Raum durchaus Sinn macht, hat die Bestimmung des Standards gezeigt. Ermittelt wurde dieser anhand der zur damaligen Zeit in der Bundesrepublik Deutschland erfolgreichen Filme und Filmgenres. Auf dieser Basis liess sich festmachen, dass sich die Eingriffe in die schweizerdeutsche Fassung am Standard des Publikums

orientiert, das zu Beginn der Fünfzigerjahre deutschsprachige Produktionen im Allgemeinen und den Heimatfilm als typisches Nachkriegsgenre im Besonderen allen anderen Genres vorzieht. Der Grund für die Kürzung der überlieferten Fassung liegt hiernach in der Anpassung an das Erfolgsmuster des Heimatfilms. Die Kürzungen wirken sich genrespezifisch aus, indem sie den Film von seiner ursprünglichen Mittelposition zwischen Berg- und Heimatfilm in Richtung Heimatfilm verschieben. Was *Bergführer Lorenz* meines Erachtens so speziell macht, ist die Tatsache, dass sich anhand zweier Fassungen ein- und desselben Films einzelne Schritte in der Entwicklung vom Berg- zum Heimatfilm beobachten lassen. Anhand der Aspekte der Natur, des Stadt/Land-Gegensatzes und des Phänomens unvollständiger Familienstrukturen habe ich die Linien aufzuzeigen und die gekürzte Fassung im Heimatfilm zu situieren versucht. Mit den Kürzungen trägt die schweizerdeutsche Fassung von *Bergführer Lorenz* nicht nur den aktuellen Genre-Präferenzen des westdeutschen Kinopublikums zu Beginn der Fünfzigerjahre Rechnung, sondern reagiert gleichzeitig auf die mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzenden, massiven gesellschaftspolitischen Veränderungen im Deutschland der Nachkriegszeit.

Mit der Wahl von *Bergführer Lorenz* als Studienobjekt hat das so genannt «wertvolle» nationalkinematografische Erbe der Schweiz für einmal einer formal und inhaltlich dürftigen, von der Filmgeschichtsschreibung kaum beachteten Produktion den Vortritt lassen müssen. Diesem Ansatz liegt die Auffassung zugrunde, dass eine Verschiebung des Fokus von einer ästhetisch-kritischen, Werturteile fällenden Auseinandersetzung hin zur Analyse von Produktions- und Verwertungszusammenhängen dem nationalen Spielfilmschaffen nicht nur gerechter wird, sondern aufschlussreicher ist. Auch wenn die Karriere von *Bergführer Lorenz* genauso missglückt ist wie der Film an sich, so liegt vielleicht gerade im Scheitern die Chance, ein differenzierteres Bild des historischen Kontextes sowie der ökonomischen und strukturellen Bedingungen auf nationaler wie internationaler Ebene zu gewinnen, denen der Film als Produkt seiner Zeit unterworfen ist.

Aufgabe zukünftiger Forschung wird es sein, den einheimischen Spielfilm in Relation zum nichtfiktionalen Film in der Schweiz, der bis zur Einführung der Eidgenössischen Filmförderung 1963 in der Regel Auftrags- und Gebrauchsfilm war, neu zu positionieren.

Materialien

Angaben zum Film

Besetzung

Geny Spielmann (*Stephan Lorenz/Jean-Pierre Laurence*); Madeleine Koebel (*Antsch Blatter/Anne*); Antoinette Steidle (*Mutter Lorenz/la mère Laurence*); Doris Raggen (*Rita*); Hans Fehrmann (*Pfarrer*); Emil Gyr (*Gemeindepräsident Blatter/Blatte*); Olga Gebhardt (*Susi*); Emil Kägi = Schaggi Streuli (*Beamter*); Karl Meier (*Kellner*).

Stab[1]

Produktion und Produktionsleitung: *Eduard Probst;* Produktionsgesellschaft: *Probst Film AG Zürich*; Verleih: *Monopol-Films AG Zürich (Benjamin Kady)*; Regie: *Eduard Probst*; Dialogführung: *Louis Mattlé, Lukas Ammann*; Buch: *Eduard Probst, Louis Mattlé unter Mitarbeit von Maurice Zermatten*; Französische Fassung: *Jean Hort*; Kamera: *Georges C. Stilly, Willy Schenkel*; Kamera-Assistenz: *Hans Schuler, Peter Meienberger*; Musik: *Gian Battista Mantegazzi und «La Chanson Valaisanne»;* Montage: *Georges C. Stilly*; Schnitt: *Irene Widmer;* Ton: *Bruno Müller, Karl Wiederkehr*; Beleuchtung: *Ernst Bolliger*; Maske: *Bruno Devizzi*; Standfotografie: *Attilo Meier*; Skript: *Eva Blickensdorfer*; Regie-Assistenz: *Hans Schuler*; Aufnahmeleitung: *Toni Hollenstein*.

Vorspann

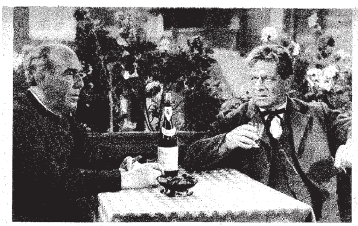
Version D-CH	**Version F-CH**
Monopol Films AG Zürich	Orage sur la Montagne
Bergführer Lorenz	d'après une idée de Maurice Zermatten
Mit	avec
Geny Spielmann	Geny Spielmann
Madeleine Koebel	Madeleine Koebel
Antoinette Steidle	Antoinette Steidle
Doris Raggen	Doris Raggen
Hans Fehrmann	Jean Fehrmann
Emil Gyr	Emile Gyr

1 Die Angaben basieren auf den Vorspanndaten der Versionen D-CH und F-CH, eigenen Recherchen sowie auf Dumont 1987, 349.

O. Gebhardt
K. Meier
E. Kägi
L. Mattlé
Und
«La Chanson Valaisanne»
Drehbuch: L. Mattlé, E. Probst
Nach Idee von: Maurice Zermatten
Photographie und Montage:
G. Stilly
Schnitt: J. Widmer
Musik: G. B. Mantegazzi
Dialogregie: L. Mattle [sic]
Produktionsleitung und Bildregie:
Ed. Probst
Eine Probst Film AG. Produktion

O. Gebhardt
K. Meier
E. Kägi
L. Mattlé
et
«La chanson valaisanne»
Direction et mise en scène:
Ed. Probst
Photographie et montage:
G. Stilly
Monteuse: J. Widmer
Musique: G. B. Mantegazzi
Dialogues: Jean Hort
Production et enregistrement
sonore:
Probst Film S.A.

Ausgewählte Pressedokumente zum Film

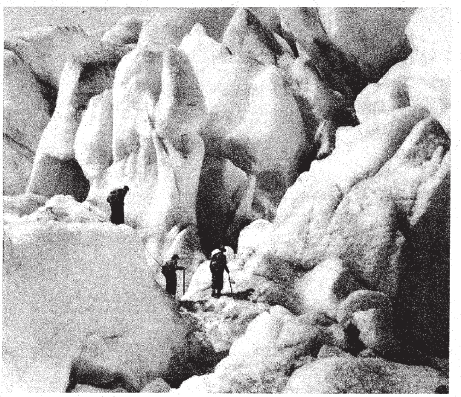


Der Pfarrer (Hans Fehrmann) und der Gemeindepräsident, Blatter (Emil Gyr), bei einem bedeutsamen Gespräch.

Bergführer Lorenz (Geny Spielmann) kehrt von seiner Flucht in die Stadt zurück und trifft die Bewohner seines Dorfes bei einer Bittprozession, darunter auch seine Geliebte (Madeleine Koebel) und seine Mutter (Antoinette Steindle).

Bei einem Unwetter rehabilitiert sich Bergführer Lorenz (Geny Spielmann), indem er die Tochter des Gemeindepräsidenten (Madeleine Koebel) aus den Fluten des Wildbaches rettet.

(Photos Attilio Meier, Zürich)



Bergführer Lorenz mit einer Partie in den Bergen.

EIN NEUER SCHWEIZER FILM

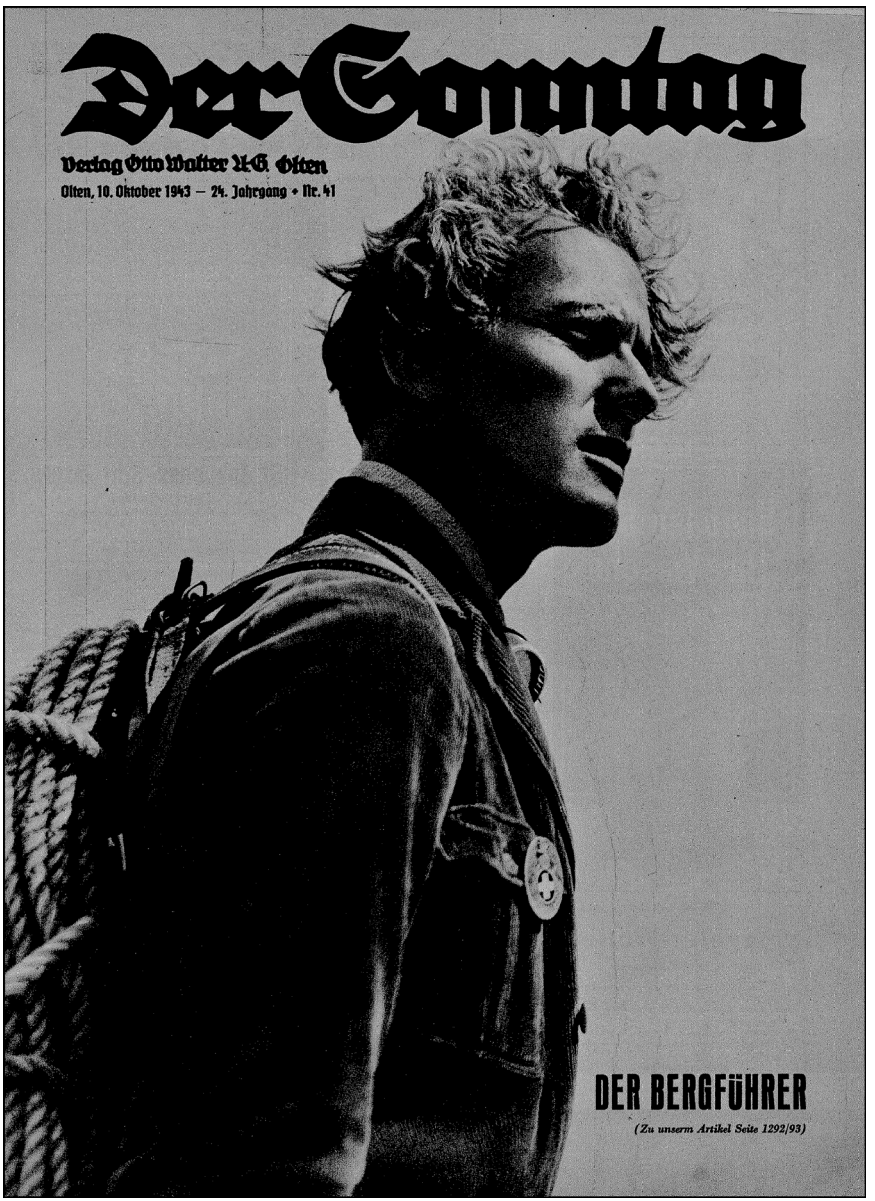
BERGFÜHRER LORENZ

Hätte dieser Film nur seinen landschaftlichen und volkstümlichen Teil, zeigte er nur jene Partien, in denen der Kampf der einfachen Bergler mit den Härten ihrer so schönen und doch herben Heimat dargestellt wird, dann könnte man sich über die gelungenen Aufnahmen von G. Stilly, die Regiearbeit von L. Matzig und Ed. Probst und über die Musik von G. B. Mantegazzi freuen und auch über die darstellerische Leistung der wichtigsten Schauspieler, die zwar nirgends ganz groß, aber doch zumeist recht natürlich und echt wirken. Dieses Volk paßt in die Gegend hinein und lebt sein hartes Leben aus der Landschaft heraus, in die es hineingestellt ist, es nimmt den Kampf mit dem Wasser, das in seiner Spärlichkeit gleich gefährlich ist wie in seinem Ueberfluß, tüchtig auf, und es schreckt auch vor den Bergen nicht zurück, in denen Grauen und Tod hart neben der Schönheit und stolzen Größe stehen.

Es wäre ein guter Schweizer Film geworden, wenn er nicht um den Bergführer Lorenz eine widerliche Liebesgeschichte aufgebaut hätte, die verlangt, daß sich dieser Naturbursche von einem kleinen Stadtfräulein einfangen, von seiner Umwelt entfremden und erst nach einer Eskapade in die Stadt zur Besinnung und zur engern Heimat zurückfinden läßt. Diese Zutat, über die man hinwegsehen muß, wird auch durch den Hinweis nicht besser, daß der Film nach Ideen von Maurice Zermatten gedreht wurde. Der Bergführer wird dadurch entmännlicht und kann sich auch durch seine tapfere Haltung bei einer nachherigen Naturkatastrophe kaum mehr rehabilitieren.

eh.

sie + er, 1.10.1943.



Der Sonntag, 10.10.1943 (1/3).

Die im Gletscher verunglückten Bauern werden von der Rettungskolonne zu Tal gebracht.

Ein Walliser Bergdorf. Die Abendglocken läuten. Die Familie des Bergführers Lorenz (Mutter, Sohn Stephan und jüngere Geschwister) ist beim Tischgebet. Sie beten auch für den Vater, der von einer Hochtour noch nicht zurückgekehrt ist. Er ist mit drei Touristen von einem Schneesturm überrascht worden und die vier halten sich in einer Alphütte auf. Am zweiten Tag läßt der Sturm nach, und die Gruppe tritt den Rückweg an, wobei einer der Touristen ausgleitet und die übrigen mitreißt. Dem Bergführer gelingt es, die Drei am Seil zu halten, merkt aber, daß seine Kraft schwindet. Er könnte das Seil durchschneiden und sich retten, aber das Pflichtgefühl siegt, und er wird durch die Last in die Tiefe gerissen. Seine Frau betet in der Kapelle; die ganze Alp betet. Mehr denn je ist die Familie nun auf den Führersohn Stephan angewiesen, da das Stücklein Land nicht genug zum Leben gibt. Zwischen der Tochter des Gemeindepräsidenten und Stephan besteht eine Liebschaft, die dem Gemeindepräsidenten wenig sympathisch ist, da er seine Tochter einem andern versprochen hat.

Ein neuer Schweizerfilm aus dem Wallis:

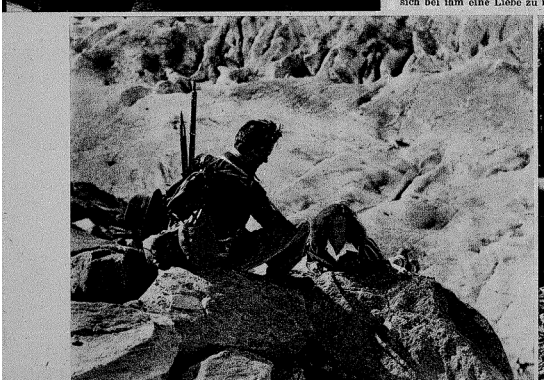
DER BERGFÜHRER

Der Pfarrer bespricht sich mit einem Ingenieur und dem Gemeindepräsidenten über Verbauungen, die notwendig wären, um den Wildbach einzudämmen. Aber die Kosten sind zu hoch.

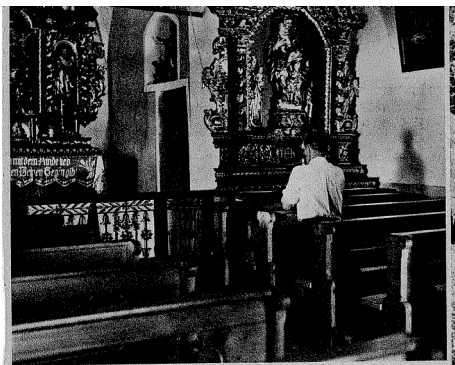
Auf den vielen Touren lernt Stephan manches Mädchen aus der Stadt kennen, darunter besonders eines, das an dem jungen, kräftigen Bergführer Gefallen findet. Auch Stephan verliebt sich in das Stadtfräulein. Im nahen Gletscher verunglücken einige Bauern aus dem Dorfe. Stephan, der gerade mit dem Mädchen unterwegs ist, beteiligt sich nicht an der Rettungsaktion. Dies wird ihm im Dorfe sehr übel genommen, und er wird fortan gemieden; auch für den Gemeindepräsidenten ein Grund mehr, seine Tochter nicht dem Stephan zu geben. Das Fräulein ist abgereist; aber die Leidenschaft zu ihr treibt den jungen Bergführer in die Stadt, trotz der Warnung der Mutter. Wie bitter wird er enttäuscht.

Auf einer der vielen Touren lernt Stephan Rita, ein Stadtmädchen kennen. Aus einem harmlosen Flirt entwickelt sich bei ihm eine Liebe zu ihr.

Als die Tochter des Gemeindepräsidenten ihm deswegen Vorhaltungen macht, kommt es zu Auseinandersetzungen und zum Bruch.



Der Sonntag, 10.10.1943 (2/3).

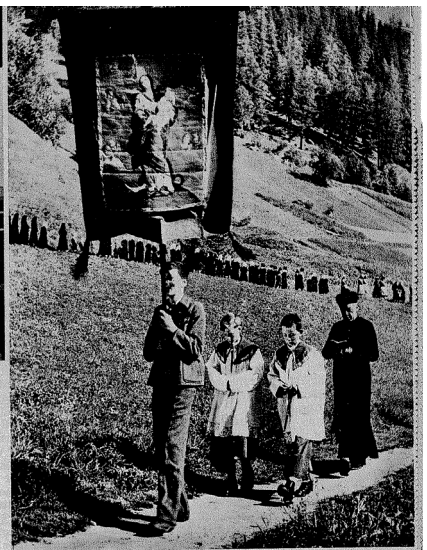


Heimkehr des verlorenen Sohnes. Nach mancherlei Irrungen findet sich Stephan wieder zurück zur Scholle und zum gläubigen Gebet.

Für das Mädchen hatte es sich nur um einen Flirt gehandelt, und lachend weist es den Bergler ab. Stephan ist ernüchtert und schämt sich zurückzukehren. Geld besitzt er keines mehr, Arbeit findet er keine passende. Was bleibt ihm schließlich anderes, mittellos wie er ist, als zu Fuß nach Hause zu wandern (Büßerweg).

Eine Wildwasserverheerung gibt Stephan Gelegenheit, sich wieder zu bewähren. Aus dem vom überbordeten Wildbach bereits umtobten Haus bringt er seine kleinen Geschwister in Sicherheit. Da sieht er jenseits des Baches von den steigenden Fluten bedroht die Tochter des Gemeindepräsidenten. Der Steg ist schon weggerissen und so kämpft er sich durch das tosende Wasser, um sie zu retten. Unterdessen ist man ins Dorf um Hilfe gegangen. Aber da Stephan immer noch verfemt ist, sind die Männer des Dorfes erst nach Ueberwindung anfänglicher Ablehnung zur Hilfeleistung bereit. Sie kommen eben recht, um den bis zum Aeußersten kämpfenden Stephan mit dem Mädchen aus den Fluten zu retten.

Hier handelt es sich um einen wirklich guten Heimatfilm, einen ausgezeichneten Schweizerfilm. Das Tempo der spannend gesteigerten Handlung wird angenehm unterbrochen mit anmutigen Bildern aus dem bäuerlichen und religiösen Leben dieser Walliser Bergler; neben dem Erleben der Tücken der Hochgebirgsnatur dürfen wir auch deren unvergleichliche Schönheiten genießen. Mit einem Wort: Walliser Volk und Heimat, wie sie ist und lebt.



Eine langanhaltende Trockenheit und Dürre veranlasst das gläubige Volk zu einer Bittprozession.

Stephan rettet die früher wegen einer Stadtjungfer von ihm verlassene Tochter des Gemeindepräsidenten aus dem hochgehenden Wildwasser . . .

. . . und gewinnt sie damit wieder für sich und zum Bund fürs Leben.

Aufnahmen Monopol Film.

Der Sonntag, 10.10.1943 (3/3).

Apollo: «Bergführer Lorenz»

):(Im festlich mit Blumen geschmückten Kino Apollo fand am Samstag im Beisein der Hauptdarsteller: Geny Spielmann, Madeleine Koebel, Antoinette Steidle, Doris Raggen, Emil Gyr und Hans Fehrmann die Uraufführung des Schweizer Films «Bergführer Lorenz» statt. Ein Heimatfilm, der sich in einem stillen Walliser Bergdorf, verbunden mit all seinen landschaftlichen Reizen, aber auch Gefahren, abspielt. Prächtige Naturszenerien, tosende Lawinen, ewiger Gletscherfirn umrahmen die im Grunde genommen alltägliche, aber immer wieder ergreifende Handlung. Der junge Bergführer Stefan Lorenz gerät in die Netze einer gelangweilten Stadtdame. Untreue gegenüber seiner treuen Braut Ange, Pflichtverletzung als Führer der Rettungskolonne, Flucht in die Stadt und dann der Weg zurück bilden den Inhalt des nach den Ideen des Walliser Schriftstellers Maurice Zermatten gedrehten Probst-Filmes. Er ist reich an eindrucksvollen Szenen. Hilflos und verlassen steht Stefan, der die schwierigsten Berghänge in kühner Klettertour bemeistert, im Getriebe der Großstadt. Er kann nicht verstehen, daß man ihm als Sohn der Berge, der in die Stadt kam, um Arbeit zu finden, auf dem Arbeitsamt als Hilfe zu den Bergbauern schicken will. Sympathisch mutet auch die Gestalt des klugen, lebenserfahrenen Dorfpfarrers an, der als verständnisvoller Seelsorger zwischen den harten Köpfen der Bergbauern und dem abseits geratenen jungen Lorenz vermitteln will. Bauern, Bergführer und Kurgäste beleben Dorf und Landschaft. Besonders glücklich ist die musikalische Untermalung des Films gelungen. Ein Cello-Solo von Jak Margoler, begleitet auf der Orgel von Hermann Kuypers, fand dankbare Zuhörer und lang anhaltenden Beifall.

Das Volksrecht, 25.10.1943.

589 **»Bergführer Lorenz«** TA 27.10

Der neue unproblematische Schweizerfilm erzählt das Schicksal eines Walliser Bergführers, der in die Netze einer Stadtdame gerät, sich zu einem Besuch in Zürich verleiten läßt, um von der Oberflächlichkeit seines Ideals enttäuscht wieder heimzukehren und seine wahre Berufung als Bergführer und Retter eines Menschenlebens zu finden. Die geradlinige Handlung entstammt einer Idee des Schriftstellers Maurice Zermatten und ist fraglos zur Verfilmung nicht schlecht geeignet. Ihre Problemlosigkeit darf sogar für schweizerische Atelierverhältnisse als besonders günstig gelten, sodaß der Filmstoff bei der Realisierung auf keine unüberwindlichen Hindernisse stieß. Die Probst-Film in Zürich hat die Sache allerdings von der leichtesten Seite her angepackt, indem sie die unkomplizierteste Form der Erzählung und Kameraarbeit wählte; aber das ist schließlich besser, als wenn man seine Fähigkeiten überschätzt. Der Wert des Films ist in den prachtvollen Außenaufnahmen im Wallis zu erblicken, die denn auch im »Apollo« dem Besucher ein Gefühl der Raumfreiheit und der Weite vermitteln, wie es reine Atelier-Filme nicht tun können. Die Einflechtung von Volksbräuchen und einer Prozession wirkt zudem milieufördernd, läßt aber anderseits den Mangel des Films deutlich werden, der in der sehr dürftigen Schilderung der in Zürich spielenden Episode liegt. Was wir also in erster Linie loben können, ist die Arbeit des Kameramanns G. Stilly, der den Bergzauber und Sonnenglanz unseres schönen Wallis in herrlichen Bildern eingefangen hat.

Darstellerisch steht der tonlich gute Film beträchtlich über den Qualitäten des Drehbuches, allen voran die Titelfigur, für welche Geny Spielmann einen natürlich wirkenden, markanten Typ stellt, der sich auch photogenisch restlos bewährt. Spielmann hat erfreulicherweise jede Pose und jede gekünstelte Charakterisierung des einfachen Berglers gemieden und dadurch diesem Film zu einer interessanten Figur verholfen. Neben ihm behaupten sich die Damen bedeutend weniger gut, da es offenbar an einer straffen Regieführung gefehlt hat. Indessen werden Madelaine Koebel (aus dem Film »Der doppelte Matthias« bekannt), Doris Raggen und Antoinette Steidle bei entsprechender Lenkung dem Schweizerfilm sehr wohl nützlich sein können. Technisch glänzend gelungen ist die Szene, wo der Bergführer das junge Mädchen aus dem reißenden Bergbach rettet. Vergessen wir nicht zu erwähnen, daß Hans Fehrmann als Dorfpfarrer und Emil Gyr als Bergbauer gute Charakterrollen verkörpern. Für Drehbuch und Regie zeichnen L. Mattlé und Ed. Probst verantwortlich.

Tages-Anzeiger, 27.10.1943.

Film

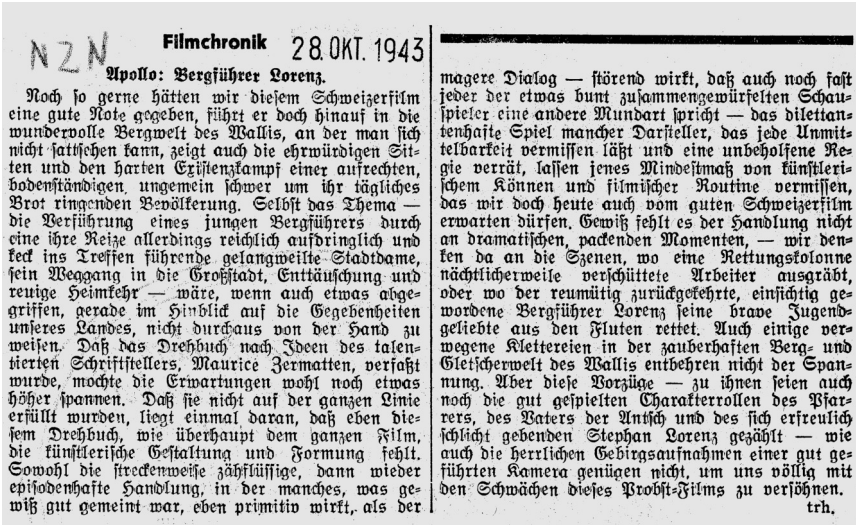
Apollo-Cinéma: «Bergführer Lorenz»

Produktion: Probst-Film. — Darsteller: Geny Spielmann, Madeleine Koebel, Antoinette Steidle, Hans Fehrmann, Doris Raggen, Emil Gyr u. a.

jg. Mit Beifall bekundete anläßlich der Uraufführung vom Samstagabend das in hellen Scharen aufmarschierte Publikum seine Zustimmung zum neuen Schweizer Film. Es scheint das Urteil der Filmkammer zu teilen, die sich über den nach Ideen des Walliser Schriftstellers Maurice Zermatten hergestellten Bergfilm wie folgt äußerte: «Wir möchten nicht verfehlen, Ihnen mitzuteilen, daß uns dieser Film einen guten Eindruck gemacht hat, und daß wir ihn zu den besten Streifen der inländischen Produktion der letzten Jahre zählen.» Diesem günstigen Doppelurteil dürfte die Auffassung zugrunde liegen, daß es ein Verdienst sei, auf das Dasein und die Probleme unserer Bergführer einmal auch im Film hinzuweisen. Auch sind Motive, wie etwa der nächtliche Aufbruch einer Bergungskolonne, die Bittprozession einer katholischen Berggemeinde um den Segen des Regens in sömmerlicher Dürrezeit, die Verführung eines braven Bergführers durch ein mit schönen Augen, schlanken Beinen und andern Reizen raffiniert kokettierendes Großstadtdämchen, und schließlich die Rettung eines jungen Menschenlebens aus den Fluten des urplötzlich mit dämonischer Gewalt ins Tal stürzenden Bergbachs, sicher dazu angetan, Phantasie und Gemüt weiter Kreise zu erregen und zu bewegen; hauptsächlich derjenigen Besucher, die sich über die Naivität des Dialogs und gewisse Banalitäten der psychologisch zu wenig differenzierten Handlung hinwegzusetzen vermögen. Im Zuge des konsequent durchgeführten Prozesses der Vereinfachung der Probleme auf Kosten der inneren Wahrheit wird etwa die Schollen-Verbundenheit einer gläubigen, gesunden, hart und ehrlich um ihr täglich Brot ringenden Bergbevölkerung mit der verwerflichen Leichtlebigkeit, Amüsierlust und Unmoral moderner Großstadtjugend kontrastiert. Hier «Sündenpfuhl» Zürich mit affektierten Swing-Babies — dort ländliche Sittenreinheit und biblische Gottergebenheit!

Zu den erfreulichen Erscheinungen dieses im Heimatstil verfertigten Werkes zählen wir neben einigen beachtenswert dargestellten Typen vor allem die Einbeziehung der majestätischen Berglandschaften. Ein mit dankbarem Applaus aufgenommener Cello-Vortrag des von *H. Kueppers* auf der Kinoorgel begleiteten *Jak. Margoler* bildete den musikalischen Abschluß des Vorprogramms.

Die Tat, 28.10.1943.



NZN

Filmchronik 28. OKT. 1943

Apollo: Bergführer Lorenz.

Noch so gerne hätten wir diesem Schweizerfilm eine gute Note gegeben, führt er doch hinauf in die wundervolle Bergwelt des Wallis, an der man sich nicht sattsehen kann, zeigt auch die ehrwürdigen Sitten und den harten Existenzkampf einer aufrechten, bodenständigen, ungemein schwer um ihr tägliches Brot ringenden Bevölkerung. Selbst das Thema — die Verführung eines jungen Bergführers durch eine ihre Reize allerdings reichlich aufdringlich und keck ins Treffen führende gelangweilte Stadtdame, sein Weggang in die Großstadt, Enttäuschung und reuige Heimkehr — wäre, wenn auch etwas abgegriffen, gerade im Hinblick auf die Gegebenheiten unseres Landes, nicht durchaus von der Hand zu weisen. Daß das Drehbuch nach Ideen des talentierten Schriftstellers, Maurice Zermatten, verfaßt wurde, mochte die Erwartungen wohl noch etwas höher spannen. Daß sie nicht auf der ganzen Linie erfüllt wurden, liegt einmal daran, daß eben diesem Drehbuch, wie überhaupt dem ganzen Film, die künstlerische Gestaltung und Formung fehlt. Sowohl die streckenweise zähflüssige, dann wieder episodenhafte Handlung, in der manches, was gewiß gut gemeint war, eben primitiv wirkt, als der magere Dialog — störend wirkt, daß auch noch fast jeder der etwas bunt zusammengewürfelten Schauspieler eine andere Mundart spricht — das dilettantenhafte Spiel mancher Darsteller, das jede Unmittelbarkeit vermissen läßt und eine unbeholfene Regie verrät, lassen jenes Mindestmaß von künstlerischem Können und filmischer Routine vermissen, das wir doch heute auch vom guten Schweizerfilm erwarten dürfen. Gewiß fehlt es der Handlung nicht an dramatischen, packenden Momenten, — wir denken da an die Szenen, wo eine Rettungskolonne nächtlicherweile verschüttete Arbeiter ausgräbt, oder wo der reumütig zurückgekehrte, einsichtig gewordene Bergführer Lorenz seine brave Jugendgeliebte aus den Fluten rettet. Auch einige verwegene Klettereien in der zauberhaften Berg- und Gletscherwelt des Wallis entbehren nicht der Spannung. Aber diese Vorzüge — zu ihnen seien auch noch die gut gespielten Charakterrollen des Pfarrers, des Vaters der Antsch und des sich erfreulich schlicht gebenden Stephan Lorenz gezählt — wie auch die herrlichen Gebirgsaufnahmen einer gut geführten Kamera genügen nicht, um uns völlig mit den Schwächen dieses Probst-Films zu versöhnen.

trh.

Neue Zürcher Nachrichten, 28.10.1943.

Bergführer Lorenz III. Für Erwachsene.

Prod.: Probst-Film AG. — **Verleih:** Monopol. — **Regie:** L. Mattlé und Ed. Probst.
Darsteller: Geny Spielmann, Madeleine Koebel, Doris Raggen, Emil Gyr, Antoinette Steidle, Hans Fehrmann.

Die Uraufführungen von Werken einheimischer Produktion beginnen recht selten zu werden. Selbst dieser Film ist bereits im Sommer 1942 zur Hauptsache fertiggestellt worden. Niemand zweifelt am guten Willen und am Eifer, mit dem die Hersteller an ihre Arbeit gingen, und tatsächlich ist der Film auch voll von ansprechenden Szenen; besonders der Einbezug einer herrlichen abwechslungsreichen Landschaft (Eggishorn, Aletschgletscher und Goms) gibt ihm ein ausgesprochen heimatliches Gepräge. Es ist viel Bergluft und Sonne in diesem Film, und auch ein Grossteil der Darsteller wirkt durchaus natürlich und volkstümlich. Auch wurde in der Szene mit der Flurprozession jede kitschige Übertreibung vermieden. Hans Fehrmann spielt überzeugend und echt den besorgten, gütigen Dorfpfarrer. Ein besonderes Lob gebührt dem Kameramann, G. Stilly. Der Film wird ohne Zweifel sehr vielen gefallen, und der Publikumserfolg dürfte ihm gesichert sein. Den anspruchsvollen Filmbesucher wird aber der Streifen nicht voll befriedigen. Schon das Thema ist recht wenig originell. Der Geschichte vom armen Bergler, der sich in ein Stadtfräulein verliebt, sie voller Hoffnungen aufsucht, enttäuscht in die Heimat zurückkehrt, und schliesslich durch eine heldenhafte Tat seinen Ruf wieder herstellt, sind wir schon unzählige Male in Romanen, Schauspielen und im Film begegnet. Aber das Drehbuch sollte wenigstens so gestaltet sein, dass dieser Sachverhalt glaubhaft erscheint. Jeder denkende Zuschauer wird diesem Burschen, der ein braves und liebendes Mädchen verlässt, um dem ersten besten Stadtfräulein nachzulaufen, unter diesen Umständen die Achtung versagen. Eine gut gelungene Rettungsszene im Wildbach am Schlusse des Filmes verdient besonders hervorgehoben zu werden. Anderseits würde man eine Szene zu zweit in einer Alphütte, trotzdem die strengen Grenzen der Schicklichkeit gewahrt bleiben, wegen einer gewissen kaum ausgesprochenen Schwüle gern vermissen. Der Musik fehlt es bisweilen, besonders bei den wunderbaren Landschaftsbildern, an der notwendigen Einfühlung.

230

Der Filmberater, 17/1943.

Um den Film

Wenn von Zeit zu Zeit ein Kommentar zum Schweizer Film aus dem Ausland zu uns dringt — und es gibt mitten im Kriege noch manches größere oder kleinere Land, das sich für unser Filmschaffen interessiert —, so finden wir neben wohlwollenden Hinweisen auf Qualitäten fast immer eine unverblümte Kritik des Mangels an Tempo, der anstrengenden Bedächtigkeit des Bewegungsablaufs. Auch unsere Presse weist ständig auf dieses Ausspielen von Detail und Verweilen in vermeintlich eigenartigen, filmischen Enfällen als Rückständigkeit und Gefahr für den Schweizer Film hin.

Dieser Vorwurf darf dem „Bergführer Lorenz" nicht so allgemein gemacht werden. Zum ersten Mal spielt dieser Film mitten in unsern Alpen und rührt an Probleme der Bergbevölkerung. Nun ist aber gerade das Wesen sowohl der natürlichen Hintergründe: Fels, Gipfel und Gletscher als auch der dargestellten Typen: Bergler, Wildheuer und Bergführer betont vorbedacht, ausholend und behäbig. Ein Film, der solches zeigt, braucht keine sprudelnde Montage und will sie nicht. Es gibt für ihn genug andere Klippen zu umfahren, und wenn es dabei auch ohne ein paar Kratzer nicht abgeht, muß man es doch begrüßen, daß das Schiffchen sicher seinen Weg macht.

Noch wenig Schweizer Spielfilme haben so sehr von unserer Heimat als Hintergrund profitiert, noch nie ist so sehr auf das Atelier verzichtet und mit der Kamera geschwenkt, gestiegen und gefahren worden bis hinein in die wirklichen Bergkirchlein, bis hinauf auf die wirklichen Gipfel. Dieser Film will kein Prospekt sein und macht keine Reklame, aber es wird jedem von uns wohl in seiner Landschaft und es überkommt uns etwas von der Sehnsucht nach den Bergen, die dem Schweizer angeboren ist.

Basler-Woche, 12.11.1943.

Bergführer Lorenz.

RZ 28.11.–4.12.43

Produktion: Probst-Film, Schweiz. – Drehbuch: Nach einer Idee von Maurice Zermatten. – Regie: Probst. – Darsteller: Geny Spielmann, Doris Raggen, Madeleine Koebel, Antoinette Steidle, Emil Gyr, Hans Fehrmann.

fw. Wenn uns ein Film mit guter Kameraarbeit mitten in die Berge führt und von ungewohntem Standpunkt aus die schöne Heimat zeigt, und wenn sich dann der Kinobesucher in einer verzeihlichen Anwandlung vaterländischer Blähung einbildet, diese Berge selber gemacht zu haben, dann ist die Geneigtheit, so einen Heimatfilm gut zu finden, leider recht groß. Ragende Berge, stürzende Wasser (am Rande denkt man flüchtig an J. C. Heers «An heiligen Wassern»), Menschen am Seil, Blicke in schwindelnde Tiefen — das alles schaut und genießt man immer gern und dankbar ein neues Mal. Auch die Handlung will einem gar nicht so übel vorkommen. Daß ein knorriger Bergführer und reiner Tor der Alpenwelt unter der Saugkraft eines Stadtvämpleins innerlich in Unordnung gerät und sich seiner dörflichen und berglerischen Gemeinschaft entfremdet, scheint so unwahrscheinlich nicht, und daß er dann nach etlichen Enttäuschungen und durch hereinbrechende doppelte Wassernot (nämlich erst zu wenig und dann zu viel Wasser) auf den Weg reuiger Rückkehr gebracht wird, ist ganz nach dem Geschmack des Zuschauers, der das glückliche und gerechte Ende heischt. «Der verführte Bergführer», das ist eigentlich das Motiv, daraus man entweder tragisch oder humoristisch etwas drehen könnte — sogar einen Film. Warum nur aber bleibt die Spannung aus? Verschiedenerlei Gründe mögen da zusammenwirken. Einmal verharzt sich die Handlung im Konstruierten. Sie ist so geführt, daß man immer hundert Filmmeter zum voraus weiß, wie sie sich weiter abwickeln wird, denn irgend ein nebenamtlich dichtender Dorfdramatiker würde das Stück genau so und nicht anders machen. Die Charaktereigenschaften der Hauptpersonen werden aus der leicht verspinnwebten aber zuverlässigen Requisitenkammer bewährter Volksstücke hervorgeholt: da ist der Vater, der die Tochter nicht den Mann ihrer Wahl heiraten lassen will, da ist der Parsival der Berge, männlich schön wie Siegfried, gemütsrein wie ein Sonntagsschüler, da ist die ganz und gar nicht luftgeschützte Sirene aus der Stadt, da ist die soziale Zutat «Alle für Einen», da ist hingegen nichts, rein gar nichts, das das Wort vom «neuen Wein in alten Schläuchen» auch nur teilweise wahr machte. Weder ist die Handlung so gefügt noch so dargestellt, daß die Konflikte glaubhaft werden; der Dialog ist meist Papier, nicht der Wirklichkeit abgelauscht, und die unechten Worte werden unecht gesprochen, so wie sie begabte Mitglieder eines dramatischen Vereins sprechen würden. Der Film aber stellt höhere Anforderungen, er wendet sich an ein so breites Publikum, daß er auch mit den Kritischen rechnen muß. Tut er das nicht, dann kann das abschließende Urteil auch in der wohlwollenden Form nicht anders lauten als: Gut beabsichtigt, aber unbeholfen gefingert.

Radiozeitung, 28.11.-4.12.1943.

Berner Filmschau

Gleich zwei Schweizer Filme werden uns in dieser Woche vorgeführt, und es ist ganz interessant, sie miteinander zu vergleichen. In Bausch und Bogen gesprochen, tragen sie beide die Vor- und Nachteile ihrer Herkunft: welscher Anmut und Leichtigkeit, aber auch Oberflächlichkeit steht deutschschweizerische Schwerfälligkeit und gewissenhafte Wirklichkeitstreue gegenüber. Aber hinter beiden steht so viel ehrliche Bemühung und Begeisterung, daß man sie nicht nur mit diesen allgemeinen Phrasen abtun darf.

Zunächst ist bei beiden ein erfreulicher rein technischer Fortschritt gegenüber frühern Schweizer Filmen in bezug auf Bild- und Tonschärfe (mit Ausnahme einiger Intérieuraufnahmen) festzustellen. Auch die beiden Komponisten, Carlo Hemmerling und G. Mantegazzi, zeigen recht viel Verständnis für die Erfordernisse der Filmmusik; Mantegazzi tut zuweilen eher des Guten etwas zuviel. Beide Operateure leisten gute Arbeit an der Kamera: Porchet hat besonders hübsche kleine Einfälle, Stilly dagegen gelingt es, die Walliser Berglandschaft in großen Zügen eindrucksvoll festzuhalten. Damit ist aber auch über den Probst-Film „Bergführer Lorenz" (im Bubenberg) das Beste gesagt. Denn der rein dokumentarische Teil dieses Films, die Landschaftsschau und die Szenen aus dem harten Leben der Bergler im Kampf mit den Naturkatastrophen, würde viel besser wirken ohne die mühsam und ganz unorganisch hineingezwängte Spielhandlung. Ein Film, in dem zwei Regisseure das Dokumentarische und die Spielhandlung unter sich aufteilen, kann nie ein Werk aus einem Guß werden. Zudem sind der Dialog und die Führung der Darsteller, beides von Louis Mattlé, denkbar unbeholfen und naiv. Schon in der Filmidee von Maurice Zermatten, in der Geschichte vom durch eine Stadtsirene verführten und der Heimatscholle wieder zurückgewonnenen Bergführer, liegt eine gewisse Gefahr des Abgleitens ins Kitschige. Der Dichter selbst hätte sie wohl vermieden, Mattlé aber hat sie noch kräftig unterstrichen. So bleiben die Gestalten in diesem Drama mit Ausnahme der jungen Antsch (Madeleine Koebel), der Mutter (Antoinette Steidle) in manchen stummen Szenen und des Großstadtkellners (Karl Meier) nur Figuren eines kleinen Welttheaters — zu Menschen, die uns etwas angehen, werden sie nicht. Packend wird der Film dagegen, wo das namenlose Kollektiv der Berggemeinde auftritt: in der Bittprozession, in der nächtlichen Suchkolonne, im Kampf gegen das Hochwasser. Besonders eindringlich aber zeigt sich in diesem Film das noch ungelöste Dialektproblem des schweizerdeutschen Films: in einem Walliser Bergdorf mit so betontem Lokalkolorit wirkt es einfach unerträglich, wenn von den Bewohnern in allen möglichen Schweizermundarten, nur kein Walliserdütsch gesprochen wird.

Der Bund, 6.1.1944.

Hallo, Bergführer!

So beginnt im Film „Bergführer Lorenz" ein Gespräch zwischen einem Zürcher Vamp und dem braven Bergführer Lorenz. Wirklich eine echt schweizerische Anrede! Wie aber dann der Vamp in der Alphütte leicht bekleidet auf dem Stroh liegt und den ob so viel weiblichen Reizen verstummten Bergführer frägt: „Warum segezi nüd?" - da antwortet der Gefragte nach einer langen Kunstpause, wie sie in fast allen Schweizer Filmen offenbar unumgänglich sind: „Was - söll - i - sääge?", worauf eine neuerliche, noch längere Kunstpause eintritt. Mitten hinein platzt ein offensichtlich ungeduldig gewordener Zuschauer mit den Worten:

„Fräulein, hänzi de Chäs gern?"

worauf das Publikum wenigstens einmal zum Lachen kommt.
Wir wollen aber nichts gesagt haben über den Film, der von der Schweizerischen Filmkammer e m p f o h l e n wird! Warum, ist uns allerdings unklar. Vielleicht weil der gute Bergpfarrer so viel und so oft, so breit und so lang salbungsvolle Worte spricht und immer wieder ausgiebig gebetet wird. Wer weiss? Vielleicht sind hier gewisse Zusammenhänge mit dem grossen Papstbild, das im Empfangszimmer der Filmkammer an der Wand hängt ...?

Die Nation, 20.1.1944.

Orage sur la montagne

Rome n'a pas été bâtie en un jour, dit un proverbe célèbre. Ce n'est ni manquer au devoir patriotique, ni être injuste envers des efforts méritoires que de reconnaître que la cinématographie suisse a encore beaucoup à faire pour égaler les meilleures réalisations internationales.

Dans le cas particulier, on ne saurait louer trop haut l'admirable beauté des paysages haut-valaisans, villages, montagnes, glaciers, ni le dynamisme puissant de plusieurs scènes, pas plus que le jeu direct et souvent prenant des principaux acteurs. Il y a là des réussites qu'il convient d'applaudir de tout cœur.

Mais une succession de belles images ne suffit pas pour faire un grand film. Il faut aussi un sujet approprié, et là le chroniqueur doit dire que « l'idée » de Maurice Zermatten ne paraît pas avoir coûté beaucoup de nuits blanches à son auteur : elle n'est pas seulement simple, elle est simplette. C'est celle qu'on trouve déjà à la source de la « Ville dorée » dont elle ne constituait pas le meilleur atout : si l'on veut montrer l'influence pernicieuse de la ville sur les campagnards, il est devenu nécessaire de quitter le style rudimentaire de l'image d'Epinal pour trouver une version moins naïve, plus nuancée.

Le plus grand regret qu'inspire l'« Orage sur la montagne », c'est toutefois que le film ne soit pas muet. Le texte, en effet, est déjà pauvre littérairement et psychologiquement ; il est de plus péniblement récité. Toute la partie sonosre — la charmante musique de Mantegazzi mise à part — est bien faible ; les meilleurs moments sont précisément ceux où les acteurs se taisent, se fiant simplement aux gestes, aux attitudes et à la mimique pour exprimer leurs sentiments.

Effort considérable et méritoire, certes, mais réussite discutable, tel est en définitive le film du Rex, qui offre certainement de très belles choses.

Ce qui, par contre, dans le même programme, mérite une admiration complète, c'est l'exécution, par un orchestre dont le nom n'est malheureusement pas indiqué, de l'ouverture de « Guillaume Tell », de Rossini. Dirigé avec une sobriété digne de toute louange, joué avec un sens remarquable des nuances et des effets, ce morceau soulève l'enthousiasme des mélomanes. Pour n'être pas nouveau, le procédé qui consiste à projeter la caméra à tour de rôle sur les divers chefs de pupitres montre bien toute la conviction passionnée des exécutants.

R.-O. F.

Feuille d'Avis de Lausanne, 31.1.1944.

589 **« Orage sur l'Alpe » (A) à l'Alhambra**

Voici des mois que nous n'avions vu sur nos écrans un film produit en Suisse. Après la surabondance néfaste du début, ce ralentissement n'était pas pour nous déplaire puisqu'il signifiait que l'ont mettrait plus de soins à produire les suivants.

Orage sur l'Alpe, d'après une idée de Maurice Zermatten. Je ne sais quelle est la part exacte qui revient à cet auteur estimé dans l'élaboration du scénario. Car cette histoire est bien conventionnelle, assez mince et, pour nous gens de la ville, un peu agaçante. Elle part de ce poncif qu'à la montagne tout est pur et beau et qu'à la ville tout est laid et corrompu. Merci ! Ainsi Jean-Pierre Laurence, un jeune guide valaisan, s'est épris d'une jeune Zurichoise qui a exercé sur lui les trucs classiques de la séduction : course en haute montagne et le reste. Un soir, alors que son devoir de guide l'appelle à porter secours à une colonne de travailleurs perdue en ascension sous une avalanche, il est en train de flirter avec l'étrangère et n'entend pas les signaux. Les gens du village ceux de sa famille lui font désormais grise mine. Furieux, il part à la ville, espérant rejoindre son flirt et trouver du travail. Désillusion : pas de travail et la jeune fille est si légère qu'elle l'a déjà remplacé.

Revenu au village, il reprend goût à son beau métier : Anne, sa fiancée, lui a pardonné. Et au moment où le torrent, qui menace constamment le village, grossi démesurément par l'orage dévale en ravageant tout sur son passage, Jean-Pierre prouvera son courage en sauvant Anne emportée par les eaux.

Si le scénario est conventionnel et mince, sa réalisation est souvent excellente, en particulier pour toutes les scènes villageoises et montagnardes. Les opérateurs ont saisi de fort belles images, d'un réalisme discret et charmant et d'une qualité photographique remarquable.

Le metteur en scène a manqué de goût dans les scènes de l'excursion des deux amoureux : il était inutile d'arriver à des détails d'une précision gênante pour faire comprendre aux spectateurs la faute de Jean-Pierre. D'autre part, la séquence de Jean-Pierre cherchant du travail est bien rapide et banale. Mais louons franchement l'atmosphère claire et limpide de la vie au village, et la qualité des parties techniques des ascensions. La procession est bien réussie — il y a sans doute des imbéciles qui rient de voir à l'écran de braves gens prier pour demander la pluie, mais qu'ils aillent en Valais et je parie gros qu'ils ne riront pas deux fois ! — et l'épisode de la rupture du barrage et de la dévastation causée par le torrent donne lieu à des scènes vivantes et vraies, fort bien agencées.

Interprétation excellente de Geny Spielmann, le guide, de Jean Fehrmann, un curé solide de corps et d'esprit. Emile Gyr, dans le rôle du syndic, appuie un peu trop ses effets. Antoinette Steidlé réussit assez bien son rôle difficile de mère. Madeleine Kœbel est moins heureuse dans le rôle d'Anne. Quant aux deux jeunes étrangères le choix eût pu être meilleur.

Musique agréable de Mantegazzi. On entend la Chanson valaisanne au début et durant la procession. Quant au doublage, il est imparfait. Le dialogue de Jean Hort est bon quand il est naturel, mais énervant quand il recherche une fausse simplicité.

Ce film est meilleur que plusieurs autres productions suisses et mérite l'attention du public. Il s'adresse à des adultes au sens large qui sauront dégager la leçon de courage et d'optimisme de cette histoire montagnarde.

x, 31.1.1944.

A propos d'*Orage dans la montagne*
M. Maurice Zermatten nous écrit...

PATERNITÉ ABUSIVE

Il est, certes, très désagréable de devoir parler de soi, mais il est plus désagréable encore de se voir attribuer des œuvres qui ne vous doivent rien. Je viens d'en faire l'ennuyeuse expérience et malgré la répulsion que j'éprouve à étaler mes propres désagréments, je me permets de lever le voile sur un aspect des mœurs de certains cinéastes.

La presse romande n'a pas été fort indulgente pour un film récent : Orage dans la montagne. *En particulier, de bons juges ont condamné comme il convenait l'indigence de cette histoire si souvent reprise et pauvrement exploitée du montagnard séduit par une gourgandine, mangeant son morceau de vache enragée et regagnant le village qu'il n'aurait jamais dû quitter. On a dit que l'auteur de ce conte ne s'était pas fatigué, l'auteur, c'est-à-dire le signataire de ces lignes. Et j'approuve: L'auteur n'a pas dû se fatiguer. Seulement, ce n'est pas moi.*

— Mais votre nom figure en grandes lettres...

— C'est justement de quoi je me plains.

Un jour de printemps tout plein de fleurs sur mon coteau sédunois, je reçus un pli inquiétant. Je n'aime pas les enveloppes jaunes. Elles n'apportent que du travail et des ennuis. Celle-ci contenait le projet d'un film, une idée, en une dizaine de pages, si j'ai bonne mémoire, l'histoire que l'on a vue en images dans Orage dans la montagne. *On me demandait de tirer de cette histoire, de cette idée, un scénario. Je me gardai bien de le faire.*

Des amis intervinrent alors pour me convaincre. « Gardez toute votre liberté, me disaient-ils; songez seulement qu'on peut réaliser un beau film dans le cadre de la haute montagne, avec la vie aventureuse des guides... » Je connais un peu la haute montagne, comme tout le monde. J'ai vu à l'œuvre ces hommes courageux et taciturnes et j'écrivis une histoire, à mon tour, qui n'avait de commun avec celle qui m'était soumise que le cadre dans lequel elle se déroulait.

Pendant une année, je n'entendis plus parler de ce projet. Je n'en étais nullement peiné. Je savais d'expérience à quel point le film peut rapetisser une œuvre écrite. Ramuz m'avait demandé, jadis, de défendre son Farinet. J'avais perdu la partie, et Ramuz aussi.

Hélas! ces messieurs n'avaient pas chômé. Sans que j'en fusse averti, le film avait été réalisé dans le Haut-Valais. Il était « monté ». On me demandait de l'aller voir, à Zurich.

Je ne trouvai que de vagues traces de mon travail, une « longue-vue » qui scrute les rochers, mais ce devait être pour suivre une lutte héroïque: une femme qui rentre son foin sous l'orage. L'histoire était celle que l'on m'avait soumise et que j'avais refusé de suivre.

Je priai donc ces messieurs de ne pas me rendre responsable d'un scénario qui ne me faisait que de rares emprunts.

Quelle ne fut pas ma stupéfaction quand j'appris que l'on m'attribuait la paternité de l'indigente et fameuse idée!

Mon intention n'est pas de nuire à un film qui n'est pas plus mauvais que tant d'autres. Peut-être, même, est-on enclin chez nous à user de quelque sévérité à l'égard de la production cinématographique suisse. Quand on songe à la fortune de certaines bandes étrangères, on considère Orage sur la montagne *sans honte.*

Mais là n'est pas la question en ce qui me concerne. Je désirais faire savoir publiquement que je ne suis pas l'auteur de cette fameuse idée mise en cause. Je puis même préciser qu'un certain M. Probst, de Zurich, en est le père légitime.

Je regrette qu'on ait eu la généreuse intention de m'attribuer ce qui ne m'appartient pas.

De ce cas particulier, peut-être, tirera-t-on une leçon générale. Nous nous sommes scandalisés, jadis, de certaines mœurs du monde du cinéma, à l'étranger. Nos maisons suisses suivraient-elles de déplorables exemples ? Il serait fâcheux de devoir le constater.

MAURICE ZERMATTEN.

Curieux, 17.2.1944.

CINÉ SUISSE

5e année, n° 160
4 mars 1944

RÉDACTION :
Ernest-R. Berner/Emile Grêt,
Kappelergasse 15, Zurich 1,
téléphones 7 89 76 — 44 57

IMPRESSION ET EXPÉDITION :
Verbanddruckerei AG., Laupenstrasse 7a, Berne, téléphone 2 48 45

ABONNEMENTS :
Suisse : Trois mois 4 francs, six mois 7 fr. 50, un an 14 francs, payables au compte de chèques postaux III 9123
Etranger : Trois mois 6 fr., six mois 10 francs, un an 19 francs

ANNONCES :
le mm. 30 ct. (colonne 54 mm.)

LE PROPOS DE LA SEMAINE

Les méfaits d'un Orage sur la Montagne

Un hasard bienheureux pour tout le monde a voulu que le jour même, à l'heure même et dans la ville même où l'on présentait à la presse la version doublée de « Bergführer Lorenz », après l'avoir ingénieusement parée d'un titre plus tonitruant, une invitation antérieure me fît savourer l'exquis « Premier Bal » de Christian Jaque. Plus tard cependant, mû par une sorte de pressentiment, je suis allé voir en représentation publique les orageuses élucubrations dont quelques braves gens, sans doute pavés de bonnes intentions, ont profané l'art et la nature. Et j'ai rarement subi cruelle humiliation qu'au spectacle affligeant de l'indigence, accusée par cet aspect les caractéristique de la production cinématographique suisse.

Certes, la seconde partie ne manque ni de force, ni par instants de grandeur. Certes la photographie, notamment des paysages alpestres, n'est pas si mauvaise qu'on s'acharne à le prétendre ; elle nous ménage par-ci par-là de belles images. Certes le doublage, pour aboutir à un échec, n'en est pas moins méritoire, si l'on songe aux conditions imparfaites dans lesquelles il fut réalisé. Et je suis persuadé, quant à moi, que tous et chacun se sont appliqués à bien faire. Le malheur est que la bonne volonté ne comble pas toujours le vide des idées. Or cette sombre histoire de la « mauvaise fille » venue de la ville pour troubler et séduire le naïf montagnard en exhibant ses cuisses, ce poncif antédiluvien auteur de quoi tourne la charnière psychologique du film tout entier bat le record de la bêtise crasse, illustre un état d'esprit scandaleux et crie vengeance. D'autant qu'on s'y appesantit avec une complaisance honteuse, avec un luxe de détails incroyablement simplistes et souverainement déplaisants. Faudra-t-il donc le dire ? Les jeunes et jolies citadines qui n'ont pas peur de montrer leurs genoux en vacances ne sont pas nécessairement des gourgandines ; et les habitants des villes ont leur labeur, leurs soucis, leur dignité. Les guides valaisans ne sont pas nécessairement de pauvres imbéciles dont les yeux chavirent à la peau bronzée de leur première cliente. Alors, pourquoi choisir l'exception (si exceptions il y a) en une époque où l'on n'est déjà que trop enclin chez nous à vouer un culte louable, mais trop exclusif et trop dithyrambique, aux divinités rustiques ? Et puis Zurich, cité active mais pondérée, n'a vraiment rien de comparable à une « ville de perdition ». (Au passage, je m'étonne que le directeur du Rex, l'une des salles les mieux achalandées du pays, ait autorisé que l'on tournât une scène aussi pénible devant son guichet.) Et puis, comme de bien entendu, comme déjà l'automne passé pour accompagner un numéro du « Ciné Journal Suisse », la partition musicale joue du jazz dans les moments antipathiques et du lento moderato dans les moments sympathiques... Bref, c'est complet. Un Fritz Lang eût renfloué l'affaire à coups de virtuosité, ainsi qu'il a bâti d'authentiques chefs-d'œuvre sur fond de sable. Et parce que la valeur intrinsèque de l'image mouvante, c'est l'essentiel. Seulement voilà : « Orage sur la Montagne » n'est pas de Fritz Lang. Outre que les personnages et l'ambiance, indépendamment du décor et des costumes, expriment très infidèlement l'âme du Valais ; les Valaisans que j'interrogeai sur ce point furent unanimes à clamer la trahision.

La générique du film brandit comme un étendard le nom de M. Maurice Zermatten, en lui prêtant la responsabilité d'une « idée » qui n'a pas d'idées ! « Paternité abusive », s'indigne légitimement l'écrivain valaisan dans un récent numéro de « Curieux » *. Sa mise au point ne m'a guère surpris ; je n'ai lu — faute de loisirs — que deux ou trois de ses œuvres, et ne saurais poser au critique littéraire. Mais, qu'on me permette de lui rendre cet hommage personnel, je l'estime trop intelligent pour le croire capable d'engendrer une aussi monstrueuse sottise. Ce qui me surprend davantage, c'est qu'il ait attendu si longtemps avant de manifester publiquement son indignation. Sur ses conclusions, je n'ai pas à me prononcer et ne me prononcerais d'ailleurs en aucun cas sans avoir entendu l'autre son de cloche.

Maintenant que l'« Orage sur la Montagne » a sévi, comment enrayer ses méfaits ? Une question, d'abord : est-il exact que la Chambre suisse de cinéma aurait plus ou moins officieusement recommandé ce film ? Si vous saviez avec quel soulagement je recevrais une réponse négative, avec quel empressement je la publierais ! Une autre question : quelle instance a-t-elle, après examen préalable du scénario, autorisé son développement en images ? Sinon, pourquoi ne fut-il pas soumis à la censure préventive ? Car il doit y avoir un responsable, aux yeux du pays, aux yeux surtout de ceux qui — officiellement ignorés — se donnent tout entiers, jour et nuit, à la cause ingrate mais si passionnante du cinéma. Une proposition formelle, enfin : je demande instamment que les autorités compétentes interdisent sans appel l'exportation d'« Orage sur la Montagne », comme nuisible au renom artistique et aux intérêts commerciaux de notre pays. Non qu'il soit notre plus médiocre film. Mais parce que le spectateur étranger en pourrait déduire, apparemment non sans raison, que la Suisse est une terre inhospitalière, où le port du short est l'attribut du vice, où les citadins n'ont qu'à ployer l'échine et croupir dans leur vase grouillante, où les gens d'en haut (en réalité si cordiaux dans leur simplicité) accueillent ceux d'en bas comme on accueille un chat dans un jeu de quilles. La bonne foi du producteur et du distributeur n'est pas en cause, je le répète ; et je regrette d'avoir à préconiser une mesure dont l'application leur causerait financièrement du tort. Mais j'ai conscience d'obéir à mon devoir.

Tournons la page, voulez-vous ? Et souhaitons que la Præsens, groupant autour de « Marie-Louise » nos plus sûres garanties de réussite, y date le jour de la réhabilitation dans les annales du cinéma suisse écrasé par sa lourdeur et son symbolisme de commande.

P.-S. J'apprends à l'instant qu'une salle genevoise affichera cette semaine déjà « Marie-Louise » en première romande. Je vous le présenterai dans le prochain numéro, après l'avoir évalué « de visu ». En attendant, rappelons que Léopold Lindtberg, l'auteur avec « Die missbrauchten Liebesbriefe » de notre meilleur film, en image le thème écrit par notre plus adroit scénariste Richard Schweizer, avec notre maître opérateur Emile Berna à la caméra. Notre plus sensible actrice, Margrit Winter, la plus populaire, Anne-Marie Blanc, et notre plus puissant acteur, Heinrich Greiler, en sont les principaux interprètes adultes, entourant une héroïne de treize ans, Josiane, petite réfugiée française dans la réalité comme dans la fiction. Tout dès lors nous promet un événement. *(eg.)*

* « Curieux » du jeudi 17 février

Hans Fehrmann (le curé) et Emile Gyr (l'homme influent du village) sont les deux seuls interprètes convaincants d'« Orage sur la Montagne » (« Bergführer Lorenzo »). La Monopole-Film, à Zurich, distribue cette production, et réalisation de M. Probst

Ciné-Suisse, Nr. 160, 4.3.1944.

Après l'«Orage sur la Montagne»

« L'Ennui naît de l'Uniformité »

Mon éditorial du 4 ct., explicitement intitulé « Les méfaits d'un Orage sur la Montagne », portait un jugement très sévère sur ce film suisse alémanique doublé. Je ne saurais aujourd'hui ni l'infirmer, ni même l'atténuer. Et je le confirme d'autant mieux à l'aise qu'il mettait expressément hors de cause la bonne foi du producteur et du distributeur intéressés, comme aussi de leurs collaborateurs.

En revanche, je conçois parfaitement que des appréciations différentes aient été émises. Le phénomène contraire me semblerait inquiétant. Ainsi plusieurs confrères ont publié une opinion plus indulgente ; je la respecte, quand bien même je ne la partage pas, et c'est très volontiers que je la signale. On me permettra d'être plus sceptique quant à la « compétence » de tel « critique » qui ne tarit pas d'éloges après avoir donné la mesure de ses capacités professionnelles en assimilant «Tobacco Road » à un navet, entre autres démonstrations concluantes. Mais il est clair que les pâtés de l'un n'entachent pas la copie des autres, qu'il s'est trouvé des plumes mieux aiguisées pour écrire les mérites d'« Orage sur la Montagne ».

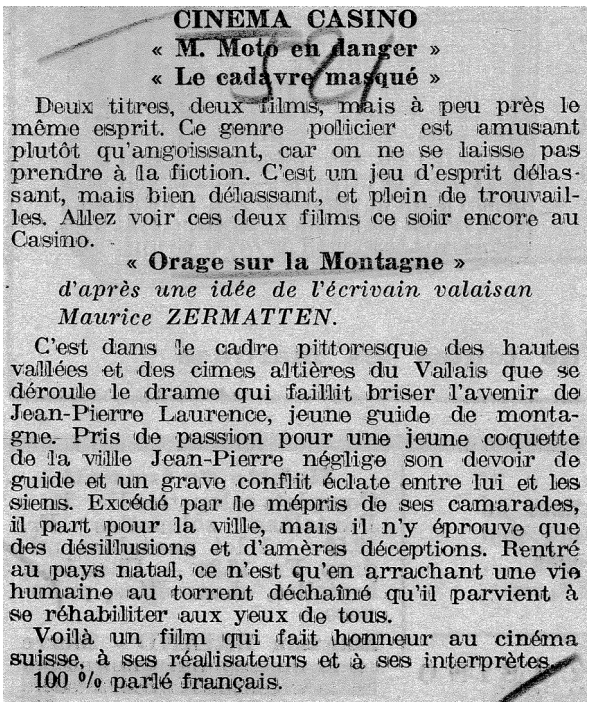
Mes lecteurs m'ont fait confiance, dans leur immense majorité ; et je les en remercie. Qu'il y en ait cependant pour n'être pas d'accord, c'est tout à fait normal ; je dirai même que c'est souhaitable. Et, si je ne vois pas l'opportunité d'ouvrir une «tribune libre» (car enfin, je n'aurais pas la prétention d'imposer mon point de vue dans un rayon d'activité qui m'est étranger, et je n'ai pas le droit d'abandonner mes colonnes à des apartés n'intéressant qu'une minorité), je citerai par souci d'objectivité quelques extraits d'une lettre franche et réfléchie émanant de M. C..... Z..... à Lausanne : « ... Les prises de vue des hautes vallées et de la montagne m'ont vraiment enthousiasmé... Mais aussi les scènes entre père et fille, la rencontre du fils prodigue et de sa fiancé lors de la procession, l'orage et l'inondation magnifiquement tournés m'ont fortement impressionné, et je doute que des « célébrités » étrangères auraient fait mieux. La musique de notre confédéré tessinois M. Mantegazzi m'a semblé sympathique... Quant à l'histoire, elle m'avait plus justement parce qu'elle est simple, humaine et vraie... (Là-dessus, M. Z..... déclare que mon « indignation » lui « paraît exagérée ».) Non, messieurs, ne soyons pas des tartufes. Ne prétendons pas que chez nous, il n'y a que des gens irréprochables sous tous les rapports. Prenons plutôt en exemple les films étrangers, et surtout la production française (!-Réd.), qui ont le courage de montrer les gens tels qu'ils sont, avec leurs qualités et leurs défauts. Je considère « Orage sur la montagne » comme l'un des meilleurs films suisses que j'ai vus jusqu'à présent. »

Je forme le vœu sincère que vous puissiez, après examen visuel, vous rallier à la position prise par M. Z..... Et je regrette qu'elle n'ait point la force d'ébranler la mienne. Je ne l'ai mentionnée d'ailleurs qu'à titre documentaire, parce qu'il s'agit d'un film suisse et que je crois aux vertus de la contradiction. Pour autant qu'on n'en soit pas influencé dans l'exercice de ses fonctions.

« L'Autre son de Cloche »

Toujours au fil du propos que je vous tenais le quatre, je fis état de la mise au point que M. Maurice Zermatten avait signée dans « Curieux » du 17 février, sous la réserve formelle d'entendre l'autre son de cloche avant de me prononcer définitivement. Depuis lors la Monopole-Film, maison distributrice d'«Orage sur la Montagne », m'a fait entendre cet autre son de cloche, comme elle le fit entendre jeudi dernier aux lecteurs de « Curieux ». J'ai donc sous les yeux la photographie d'une lettre autographe que M. Zermatten a datée du 5 février. Il y précise notamment : « ... j'ai eu l'occasion de voir notre fameux film... En gros, j'ai été heureusement surpris... (Plus loin, il manifeste des préoccupations commerciales assez défavorablement surprenantes sous la plume d'un écrivain réputé.) M. Probst a utilisé presque toutes mes idées — disons mieux : il ne les a pas toutes utilisées, mais toutes celles qu'il a utilisées viennent de moi... Vous m'aviez demandé de faire figurer mon nom dans le film. Comme la plupart des choses m'appartiennent, j'accepte. Je ne puis cependant prendre à mon compte ce qui ne m'appartient pas. Il faudrait trouver une formule un peu mixte : D'après un conte de... » (La formule adoptée : « D'après une idée de » ne l'engageait certes pas davantage.) Bref, ce document ne manque pas d'être singulièrement compromettant pour son auteur. Personnellement, je tenais M. Zermatten en haute estime, et ne vous l'ai point celé ; je ne vous tairai pas dès lors que mon estime a baissé. Et, quoi qu'il puisse entreprendre pour se justifier, le romancier valaisan pourra difficilement concilier les termes de sa protestation indignée dans « Curieux » avec ceux de la lettre en cause. Ajoutons qu'il a touché des honoraires appréciables pour sa collaboration au film, et ne les a point refusés. Cette bagatelle ne l'empêche pas de stigmatiser les « mœurs » douteuses que le cinéma suisse importerait de l'étranger. (Ah! le cinéma, ses pompes et ses œuvres, quelle proie facile!) Puisse la leçon profiter et nos producteurs choisir désormais leurs collaborateurs parmi les gens du métier. Puisqu'en vérité le monde du cinéma est si peu reluisant, lavons notre linge sale en famille, et ne mêlons pas à nos torchons les serviettes de la littérature moralisatrice — à usage externe. Car enfin, la morale de toute cette histoire, c'est qu'«Orage sur la Montagne » eût pu donner un film satisfaisant s'il n'avait dû subir le poids des « idées » chèrement appesanties par M. Maurice Zermatten. Le débat est clos en ce qui nous concerne. *(Réd.)*

Ciné-Suisse, Nr. 163, 25.3.1944.



CINEMA CASINO

« M. Moto en danger »

« Le cadavre masqué »

Deux titres, deux films, mais à peu près le même esprit. Ce genre policier est amusant plutôt qu'angoissant, car on ne se laisse pas prendre à la fiction. C'est un jeu d'esprit délassant, mais bien délassant, et plein de trouvailles. Allez voir ces deux films ce soir encore au Casino.

« Orage sur la Montagne »

d'après une idée de l'écrivain valaisan Maurice ZERMATTEN.

C'est dans le cadre pittoresque des hautes vallées et des cimes altières du Valais que se déroule le drame qui faillit briser l'avenir de Jean-Pierre Laurence, jeune guide de montagne. Pris de passion pour une jeune coquette de la ville Jean-Pierre néglige son devoir de guide et un grave conflit éclate entre lui et les siens. Excédé par le mépris de ses camarades, il part pour la ville, mais il n'y éprouve que des désillusions et d'amères déceptions. Rentré au pays natal, ce n'est qu'en arrachant une vie humaine au torrent déchaîné qu'il parvient à se réhabiliter aux yeux de tous.

Voilà un film qui fait honneur au cinéma suisse, à ses réalisateurs et à ses interprètes.

100 % parlé français.

Patrie valaisanne, 28.3.1944.

Stans. (Eingef.) Nach zweimonatiger Pauſe wird das Tonfilmtheater am kommenden Freitag ſeine regelmäßigen Aufführungen wieder aufnehmen. Wir hoffen, daß neben unſern bisherigen treuen Stammkunden recht viel neue den Weg zu unſerm Muſentempel finden werden. Mit einem reich befrachteten Programm treten wir in die neue Saiſon ein, wobei wir unſerer altbewährten Tradition treu bleiben nur gute Spiel- und Unterhaltungsfilme zu zeigen. Als würdigen Auftakt bringen wir den gemütvollen und packenden Schweizer Dialektfilm „Bergführer Lorenz". Es iſt die Erzählung aus dem Leben eines Bergführers. Den äußern Rahmen dazu bilden herrliche Aufnahmen aus den maleriſchen Hochtälern der Walliſeralpen mit ihrem Bergzauber und Sonnenglanz. Die Handlung ſchildert ſo recht den Gegenſatz zwiſchen Pflicht und Sehnſucht, zwiſchen der Schönheit der Berge und der Atmoſphäre der Großſtadt. Der Film führt uns ein heute beſonders aktuelles Thema vor Augen: den ſchweren Kampf des Bergbauern um ſein tägliches Brot, das er mit unſäglicher Mühe dem Boden abringt. Fürwahr ein herrlicher Heimatfilm, den ſich jeder Schweizer anſehen ſollte.

Unterwaldner Stans, 12.4.1944.

Chronique des films

— *«Orage sur la montagne» (Capitole).* — Le film qui passe cette semaine à l'écran mérite assurément d'être vu. L'action nous mène tout d'abord dans les hautes vallées du Valais, et nous fait participer aux fatigues des guides et des paysans du Haut-Pays. Un guide s'amourache d'une de ses clientes et à l'automne s'en va la rejoindre à la ville. Là, d'abord bien accueilli, il est bientôt repoussé. C'est l'écroulement de ses espoirs. Honteux et confus, il retourne à sa vallée, où l'attendent sa mère et sa fidèle fiancée. Bien qu'un peu mince, l'intrigue est fort attachante, et elle touche surtout du fait de la splendeur des paysages qui nous sont montrés. Les amis du Valais et de la montagne en général se feront un plaisir de voir un film qui, comme celui-ci, exalte les plus pures vertus morales et le patriotisme. — *G.-G. St.*

Express, 29.4.1944.

Capitol: „Bergführer Lorenz." ro. Nach Ideen des Walliser Schriftstellers Maurice Zermatten inszeniert, versucht dieser Schweizer Bergfilm nicht besonders überzeugend den Gegensatz zwischen Pflicht und Sehnsucht, zwischen der Schönheit der Berge und der lockenden Atmosphäre der Großstadt zu schildern. Im Mittelpunkt der Handlung, die nur um ein Geringes den Inhalt eines Familienblättchen-Romans an Bedeutung übertrifft, steht das Schicksal eines jungen Bergführers, den die Lockungen der Stadt in Konflikt mit sich und den Seinen bringen. Die treue Liebe seiner Jugendgespielin Antsch — eines unverdorbenen Bergkindes — führt zu seiner Rückkehr in das Hochtal, wo sich Bergführer Lorenz durch Rettung eines Menschen aus Todesnot rehabilitiert und schließlich wieder in die Dorfgemeinschaft aufgenommen wird. Unter den Darstellern begegnen uns u. a. Geny Spielmann und Hans Fehrmann, beides frühere Kräfte unseres Stadttheater-Ensembles.

Luzerner Tagblatt, September 1945.

Crise surmontée?...

L'année dernière à pareille date, mon éditorial posait une question alarmante: « Crise insurmontable...? » et répondait négativement, malgré la carence de notre production cinématographique. Cette année, malgré que « Marie-Louise» l'ait réhabilitée, je n'ose répondre affirmativement à une question d'apparence moins pessimiste. Car nous risquons d'être dépassés par les événements; et les demi-mesures, les films symboliques et sans originalité, les réussites au petit pied ne nous sauveront pas de l'oubli, lorsque s'épanouira sur nos écrans, à foison, la fine fleur de l'actuelle production américaine.

Pourtant la saison suisse 1943/44, quantitativement moins fournie, s'avéra qualitativement mieux lotie que la précédente. On ne mesure que deux longs métrages à scénario, tous deux à l'actif de la Praesens. « La Nuit sans Permission », qu'inspirait à Franz Schnyder un âpre roman de Kurt Guggenheim, développe un drame psychologique du temps présent. Il vaut surtout par l'admirable virtuosité photographique du maître opérateur Emile Berna; mais, délayé sur un rythme trop lent, il n'a pas la densité du texte écrit. Techniquement, c'est une réussite sans précédent dans notre pays; psychologiquement, cinématographiquement, c'est un échec. « Marie-Louise », dont le thème est plus proche du cœur, permet à Léopold Lindtberg d'accomplir sa maîtresse œuvre; traitée dans le style de « Mrs. Miniver » et riche d'au moins une séquence absolument saisissante, elle date dignement le vingtième anniversaire de sa firme productrice. On y doit saluer le plus beau film jamais issu de nos studios. Le fait que son sujet résolvait ipso facto le problème souvent insoluble et toujours complexe de notre diversité linguistique contribua sans doute à son légitime, et triomphal succès populaire. En Romandie, après la faillite de « Manouche », on se limitait au court métrage. C.-G. Duvanel, dans sa lignée, signait avec « Raison d'être » le vibrant manifeste de la Suisse devant le monde en guerre; il demeure un auteur probe et qualifié, peut-être notre plus expert cinéaste. Cinéac, à Lausanne, abandonnait temporairement la famille Durambois pour mener à chef avec « La Radio en Suisse », qu'a réalisé André Béart, un documentaire de bonne facture et de vif intérêt; elle patronnait de surcroît un sketch comique de formule assez originale, animé par Max Lerel. Enfin la danseuse Gita Horvath s'initiait à la mise en scène avec « Le Pinot noir », un documentaire valaisan qui n'est pas sans attester de prometteuses qualités. Sur un autre plan, notre « Ciné-Journal suisse » cherchait et ne réussissait pas toujours à se maintenir en équilibre entre l'actualité pure et le documentaire. Son rédacteur, M. Paul Ladame, démissionne aujourd'hui pour être remplacé par un compétent critique zurichois, M. Hans Læmmel. Durant que son chef opérateur Georges Alexath continue à faire de la belle et forte image, lorsqu'il en a les moyens.

De prime abord, on pourrait s'imaginer que la réussite artistique et commerciale de « Marie-Louise » va donner un nouvel essor au cinéma suisse. Pratiquement toutefois, les projets sérieux sont rares; et plusieurs d'entre ceux qui sembleraient dignes de soutien se heurtent aux obstacles d'ordre financier. Toujours les mêmes. J'en exposai l'an passé la nature inexorable. En vérité, au point où nous en sommes, je n'entrevois guère que cet espoir de salut: sortir carrément des chemins battus et faire du film qui, sans souci d'amortissement immédiat, rallie au cinéma suisse l'attention des élites étrangères. Le reste alors suivrait, avec profit. Or « Marie-Louise », pour être très émouvant et très réussi, n'apportera rien de neuf au public américain qui, dans le genre, a vu « Mrs. Miniver ». En revanche, il y a un quart de siècle, le cinéma suédois a conquis une renommée mondiale, prélude à une confortable situation commerciale, parce qu'il a su n'être pas comme les autres. La question n'est pas de faire « typiquement suisse », avec paysages alpestres, accordéons, armaillis et tout ce qui s'ensuit, en costumes du pays. La question est de traiter un sujet universel (sinon, il n'intéresse que les initiés) dans un style particulier. Et tous les sujets sont bons, lorsqu'ils atteignent tout le monde et surtout lorsqu'ils sont bien traités. Les Suédois ont imposé leurs films mystiques parce que c'étaient de purs chefs-d'œuvre; de même l'école expressionniste allemande avec les films d'épouvante, Alfred Hitchcock avec les films policiers. Etc. Il importe donc au premier chef qu'on ne déclare pas un scénario irrecevable sous le prétexte enfantin qu'il est incompatible avec la mentalité suisse. Un génie pessimiste ne pourra jamais s'accomplir que dans une atmosphère et sur un ton pessimistes; on n'y peut rien changer. Et l'on a constaté avec effarement, pendant que tonnait l'« Orage sur la Montagne », à quelles énormités aboutit le chauvinisme mal compris. Voyez-vous, le jour où l'on apprendra qu'un film suisse a été projeté six mois d'affilée dans une salle spécialisée new-yorkaise ou parisienne, ce jour-là le cinéma suisse pourra crier victoire. Tout est là.

Non, la crise n'est pas surmontée. Pas encore. Mais il est urgent de la dénouer. Ou de renoncer. Sinon, nous serons submergés par le flot provisoirement endigué de la production anglo-saxonne. Sous ma plume, ça devient un cliché. Au point que — je vous dois la franchise crue de cet aveu — j'eusse renoncé à ce numéro spécial, le plus ingrat de l'année, s'il ne comptait double et ne m'octroyait ainsi l'unique semaine de vacances dont je jouisse avec celle du Nouvel-An...

Hôtel «Rigi First» avec vue sur le lac des Quatre-Cantons, les Alpes centrales et bernoises. Photo Beringer et Pampaluchi (Numéro de censure 7532)

LE PROCHAIN NUMÉRO PARAITRA LE 17 AOÛT

Ciné-Suisse, Nr. 182/183, 1.8.1944.

Un nouveau film suisse

Orage sur la montagne

Jean-Pierre Laurence et son amie d'enfance, Anne.

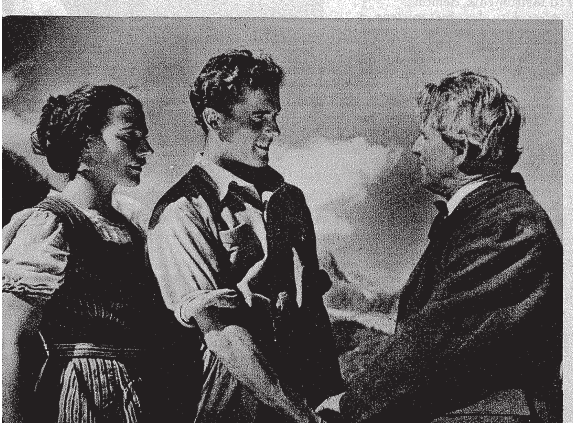
La Probst-Film S. A., à Zurich, s'emparant d'une idée de l'écrivain valaisan Maurice Zermatten, vient de porter à l'écran un drame de la montagne.

C'est dans le cadre pittoresque et grandiose des hautes vallées et des cimes altières du Valais que se déroule, en grande partie, le drame passionnant qui faillit briser l'avenir de Jean-Pierre Laurence, jeune guide, beau et plein de promesses.

Pris de passion pour une jeune coquette citadine, qui a tout fait pour le séduire, Jean-Pierre néglige son devoir de guide. Un grave conflit éclate entre lui et les siens. Excédé par le mépris de son entourage et des paysans de la vallée, il s'en va chercher fortune dans la grande ville. Mais il n'y trouve que désillusions et amères déceptions.

Rentré dans son village natal, Jean-Pierre retrouve Anne, sa gentille fiancée, qui lui pardonne généreusement, car elle n'a jamais cessé de l'aimer. Mais ce n'est qu'en arrachant une vie humaine au torrent déchaîné qu'il parvient à se réhabiliter aux yeux de tous.

Ces quelques lignes ne donnent naturellement que l'ossature, les grandes lignes d'une histoire émouvante,



Le jeune couple et le père d'Anne, qui est le syndic du village.

y, Datum unbekannt (1/2).

Sac au dos, piolet au bras, c'est Jean-Pierre, le guide.

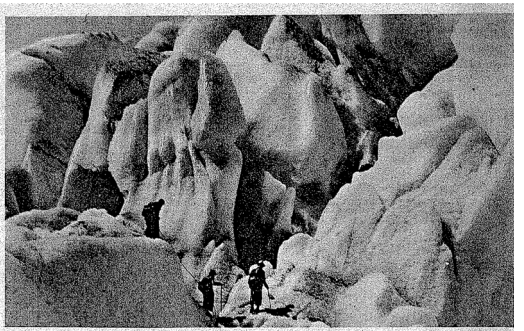
une de celles qui, simplement humaines, atteignent tous les cœurs.

Le film dépeint en traits saisissants le contraste entre la beauté sereine des montagnes et les tentations de la grande ville où tout s'amenuise dans la médiocrité... Il nous révèle aussi la lutte incessante des montagnards contre les forces impitoyables de la nature.

L'interprétation est de tout premier ordre avec Geny Spielmann dans le rôle de Jean-Pierre, le guide ; Madeleine Koebel, dans Anne, sa fiancée ; Antoinette Steidlé interprète avec ferveur et dignité la mère Laurence. Citons encore Emile Gyr, le syndic du village ; Jean Fehrmann, le curé ; Doris Raggen, Rita.

« Orage sur la Montagne » vient de faire son apparition sur les écrans de Suisse romande. La synchronisation de ce beau film a été faite à Zurich, sous l'experte direction de Jean Hort, qui est également l'auteur des dialogues français. Nous pourrons ainsi admirer des images splendides que souligne une musique sobre et prenante de J.-B. Montegazzi et entendre encore, avec le plaisir que l'on sait, « La Chanson valaisanne ».

A. V.



Au milieu des séracs, près du lac de Märjelen.

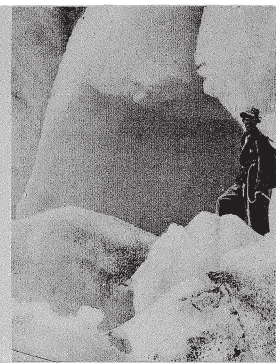
La colonne de secours a découvert la victime de l'accident.

Jean-Pierre, la mère et sa petite sœur.

Anne cherche du secours au village lors de l'inondation.

y, Datum unbekannt (2/2).

z, Nr. 52, Datum unbekannt (1/2).



Tous nos lecteurs connaissent de nom, sinon pour avoir lu ses œuvres, l'écrivain Maurice Zermatten, qui chante avec tant de ferveur et de talent les gens et les beautés naturelles de son beau pays : le Valais.

C'est d'après une idée de Maurice Zermatten, précisément, qu'a été tourné le superbe film dont nous donnons ci-contre quelques vues caractéristiques.

Intitulé

« ORAGE SUR LA MONTAGNE »,

son action se déroule en grande partie dans le cadre pittoresque des hautes vallées et des cimes altières du Valais.

Pris de passion pour une jeune coquette de la ville qui a tout fait pour le séduire, un jeune montagnard, Jean-Pierre Laurence, néglige un jour son devoir de guide : il s'ensuit un grave conflit entre lui et les siens. Excédé par le mépris de ses proches, paysans pour la plupart, il part pour la ville, mais il n'y éprouve que des désillusions et d'amères déceptions.

De retour au pays natal, Jean-Pierre y trouve le pardon généreux de sa gentille fiancée, Anne, qui n'a jamais cessé de l'aimer. Mais ce n'est qu'en arrachant une vie humaine au torrent déchaîné, qu'en triomphant de la nature sauvage et hostile qu'il parvient à se réhabiliter aux yeux de tous.

Ce scénario, on le devine, dépeint en traits saisissants le contraste entre la beauté grandiose de la montagne et les tentations de la grande ville. Il oppose, avec une grandeur par instants tragique, la nature dans ce qu'elle a de plus beau et de plus profond à la ville avec son cortège de laideurs.

Il nous révèle aussi la lutte constante des montagnards contre la nature impitoyable qui ne leur ménage ni les dangers ni les peines.

Un autre attrait d'« Orage sur la Montagne » réside dans sa bonne interprétation, confiée aux meilleurs acteurs que possède présentement la Suisse alémanique et qui, pour la version française, ont été doublés pour la plupart par les meilleurs éléments de la Troupe du Radiothéâtre du Studio de Lausanne. Les dialogues de Jean Hort sont vivants au possible, cependant que la musique, dont l'exécution est confiée en partie à la Chanson valaisanne, est évocatrice à souhait.

z, Nr. 52, Datum unbekannt (2/2).

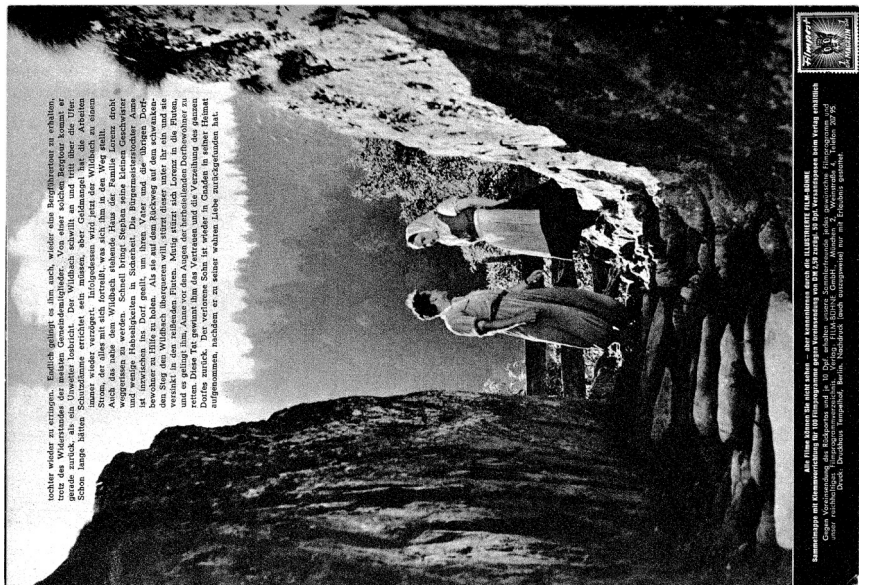
787. Bergführer Lorenz 2 J

Schweizer Hochgebirgsfilm. Süd-Verleih. Produktion: Probst-Film A.G. und Monopol-Film, Zürich. Regie: Probst. Drehbuch: L. Matté nach einer Idee von Maurice Zermatten. Musik: J. B. Mantegazzi. Kamera: Stilly. Hauptdarsteller: Geny Spielmann, Madeleine Koebel, Doris Raggen, Antoinette Steidle, Emil Gyr, Hans Fehrmann. Laufzeit: 74 Minuten. Selbstkontrolle: jugend- und feiertagsfrei.

Immer wieder ist es die Ausgeglichenheit und Gelassenheit in Antlitz und Geste, die uns an den Menschen der Schweizer Filme besonders anspricht. Auch in dieser volkstümlichen Ballade vom verlorenen Sohn, der dem Stadtfräulein Rita verfällt und ihretwegen bei einer Rettungsaktion seine Pflicht versäumt, sind alle Gestalten wie aus Holz geschnitzt; schlicht bis zur Naivität, langsam und karg an Worten, aber wahr und endgültig in ihren Gefühlen und Entscheidungen. Der ungetreue junge Bergführer Stefan Lorenz wird vom ganzen Dorf stillschweigend übersehen, bis er in der Stadt sein Heil versucht; es versteht sich von selbst, daß er, von der leichtsinnigen Rita enttäuscht, reumütig zurückkehrt — gerade, als wegen der anhaltenden Dürre eine Bittprozession abgehalten wird. Stefans Zerknirschung und Erschütterung bei diesem Zusammentreffen macht seinen kindlichen Glauben alle Ehre, wird aber vermutlich von einem Großteil der Beschauer mißverstanden werden. — Die Gewitter- und Hochwasserszenen des letzten Teils sind packend eingefangen und tragen in ihrer atmosphärischen Echtheit dokumentarischen Charakter; über bedeutende Filmlängen hinweg ist nichts anderes zu hören als das unheimliche, stoßweise Wimmern des Sturmes, dessen geballte Spannung manchen künstlichen Effekt schicksalsträchtiger Dramen aufwiegt. Daß Stefans Braut Anne, die Tochter des Bürgermeisters, bei Rettungsarbeiten in den reißenden Fluten des Wildbachs beinahe umkommt und Stefan sie rettet, gewinnt ihm die Achung des Dorfes zurück und bricht den Widerstand des Bürgermeisters gegen diese Heirat. Das herb-verhaltene Antlitz Annes, ihr schwerblütiges, edel-ernstes Wesen trägt einige der stärksten Szenen. Das Verständnis des Dialogs wird durch den unverfälschten Schweizer Dialekt leider etwas erschwert. Im übrigen wird die zuweilen aufdringliche, aber melodienreiche musikalische Untermalung störend unterbrochen durch allzu leichte Tanzmotive bei einer Gipfelszene. — Freunden des Hochgebirges, der bäuerlichen Lebens- und Glaubensauffassung sei dieser Film trotz gelegentlicher Verzeichnungen empfohlen.

E. P., M.

Katholischer Film-Dienst, Nr. 787, 7.7.1950.



llustrierte Film-Bühne, Nr. 547, Datum unbekannt (1;4).

Bergführer Lorenz

Ein Schweizer Bergfilm nach Ideen des bekannten Walliser Schriftstellers Maurice Zermatten

Produktion: Probst-Film A. G., Zürich, in Gemeinschaft mit Monopol-Films A. G., Zürich · Musik: I. B. Mantegazzi

D A R S T E L L E R

Stephan, der Bergführer . GENY SPIELMANN
Anne, seine Braut . . . MADELEINE KOEBEL
Mutter Lorenz . . . . . ANTOINETTE STEIDLE
Der Bürgermeister . . . . EMIL GYR
Der Dorfpfarrer . . . . HANS FEHRMANN
Rita, das Mädchen aus der Stadt . . DORIS RAGGEN

Die Familie des Bergführers Lorenz in einem Walliser Bergdorf hat durch dessen Absturz ihren Ernährer verloren. Nun ist die Familie auf den jungen Stephan angewiesen, der das Amt seines Vaters als Bergführer übernimmt und damit zugleich die Sorge für seine Mutter und seine jüngeren Geschwister.

Zwischen der Tochter des Bürgermeisters des Dorfes und Stephan besteht eine Liebschaft, die dem Bürgermeister nicht gerade sympathisch ist, da er seine Tochter einem andern versprochen hat. Auf seinen Bergtouren lernt Stephan manches junge Mädchen aus der Stadt kennen, darunter besonders eines, das an dem jungen, kräftigen Bergführer Gefallen findet. Auch Stephan verliebt sich in das Stadtfräulein Rita.

Im nahen Gletscher verunglücken einige Bauern aus dem Dorfe. Stephan, der gerade bei Rita ist, beteiligt sich nicht an der Rettungsaktion. Dies wird ihm im Dorfe sehr übel genommen und er wird fortan gemieden. Das ist auch für den Bürgermeister ein Grund mehr, seine Tochter nicht dem Stephan zu geben. Rita ist abgereist, aber die Leidenschaft zu ihr treibt Stephan in die Stadt. Es stellt sich zu Stephans Enttäuschung heraus, daß es sich für das Mädchen nur um einen Flirt gehandelt hat, und sie weist ihn lachend ab. Stephan ist verbittert und ratlos. Geld besitzt er keines mehr, in der Stadt hat man keinen Platz für ihn. Und er entschließt sich, mittellos wie er ist, zu Fuß nach Hause zu wandern.

Hart ist es für Stephan, nun wieder als einfacher Taglöhner in seinem Heimatdorf von vorn anfangen zu müssen, um sich langsam das Vertrauen der Dorfbewohner und die Liebe der Bürgermeisters-

llustrierte Film-Bühne, Nr. 547, Datum unbekannt (2-3).

Bibliografie

Buchpublikationen, Zeitschriften und Zeitungsartikel

[o.V.]. 1940. «Film-Produktionsmöglichkeit in der Schweiz: Rundgang durch die Studios Münchenstein.» In: *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse.* 3. Jahrgang. Hrsg. von Arnold Keller. Genf: Film-Press-Service.

[o.V.]. 1942. «Das Publikum hat das Wort: Was sagen Sie zum Schweizerfilm?» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.

[o.V.]. 1942. «Le public a la parole: Que dites-vous du film suisse?» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 77/78, 1. August.

[o.V.]. 1942. «Le film suisse devant le tribunal de la presse suisse.» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 77/78, 1. August.

[o.V.]. 1944. «Statistische Zahlen von Zürcher Kinotheatern.» In: *Der Filmberater*, 4. Jahrgang, Nr. 9, Mai.

[o.V.]. 1945. «Um den Schweizer Film…» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 286, 1. August.

[o.V.]. 1950. «Film-Spiegel.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. März.

Aeppli, Felix. 1976. «Der 2. Weltkrieg im Schweizer Film.» In: *Filmstellen beider Hochschulen Zürich: Dokumentation WS 76/77*. Zürich.

Aeppli, Felix. 1981. *Der Schweizer Film 1929-1964: Die Schweiz als Ritual*. Band 2: *Materialien*. Zürich: Limmat.

Albrecht, Gerd. 1969. *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Enke.

Albrecht, Gerd (Hg.). 1985. *Die grossen Filmerfolge: Vom Blauen Engel bis Otto, der Film; die erfolgreichsten Filme vom Beginn des Tonfilms bis heute*. Ebersberg: Edition 8 ½.

Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). 1968. *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*. Zürich: Rohr.

Altman, Rick. 1995. «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.» In: Grant, Barry Keith (Hg.). *Film Genre Reader II*. Austin: Texas University Press.

Altman, Rick. 1999. *Film/Genre.* London: BFI.

Amrein, Ursula. 1997. «‹Unschweizerisches Gedankengut›: Das Fremde im Diskurs der geistigen Landesverteidigung.» In: Caduff, Corina (Hg.). *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat.

Amsler, André. 1997. «*Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt»: Das Werk von Julius Pinschewer 1883-1961*. Zürich: Chronos.

Amstutz, Hans. 1996. *Das Verhältnis zwischen deutscher und französischer Schweiz in den Jahren 1939-1945.* Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg: Sauerländer.

Ansén, Vera. 1999. «Prädikat: Ein echter Edgar-Wallace-Krimi.» In: *Cinema*, Erfolg, 45. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Antonietti, Thomas. 2000. *Bauern – Bergführer – Hoteliers: Fremdenverkehr und Bauernkultur, Zermatt und Aletsch 1850-1950.* Baden: Hier + jetzt.

Bader, Lucie, Haberl, Barbara, Urban, Isabella und Weingartner, Christine (Hg.). 2000. *Sehen und Gesehen werden: Filmmarketing in kleinen europäischen Filmländern.* Wien: PVS.

Balázs, Béla. 1992. «Der Fall Dr. Fanck.» In: *Film und Kritik*, Heft 1, Juni. (Erstabdruck in: Fanck, Arnold. 1931. *Stürme über dem Montblanc*. Basel. Nachdruck in: Balázs, Béla. 1984. *Schriften zum Film*. Band 2. Budapest.)

Bamberger, Stefan. 1961. «Schweizerisches Filmschaffen». In: *Der Filmberater*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 12.

Bamberger, Stefan und Codoni, René. 1961. «Chronik des Filmschaffens in der Schweiz». In: *Der Filmberater*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 12.

Barbas, Samantha. 2001. *Movie Crazy: Fans, Stars, and the Cult of Celebrity.* New York, Houndmills: Palgrave.

Bauer, Alfred (Hg.). 1981. *Deutscher Spielfilm Almanach*. Band 2: *1946-1955*. München: Winterberg.

Bb. [Bierbaum, Paul Willi]. 1938. «Der Olympiafilm (2. Teil).» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni.

Beckermann, Ruth und Blümlinger, Christa (Hg.). 1996. *Ohne Untertitel: Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos*. Wien: Sonderzahl.

Beglinger, Martin. 1997. «Die verlorene Generation.» In: *Facts*, Nr. 7, 13. Februar.

Berg, Jan und Hoffmann, Kay (Hg.). 1994. *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu.

Bergier, Jean-François. 1992. «La montagne imaginaire: Réalité d'en-haut, perception d'en-bas.» In: Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Berner, Ernest R. 1942. «Schweizer Film.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.

Berner, Ernest R. 1943. «Krise…?» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 181/182, 1. August.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hg.). 2000. *Les cinémas européens des années cinquante.* Paris: AFRHC.

Bignens, Christoph. 1988. *Kinos. Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution. Themen der Kinoarchitektur: Zürcher Kinos 1900-1963*. Zürich: Rohr.

Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer. 1975. Band 7. Basel: Kirschgarten.

Birett, Herbert und Kurowski, Ulrich. 1975. «Deutschland: Deutsches Reich und Bundesrepublik.» In: *Lexikon des Internationalen Films*. Band 1. München: Hanser.

Blümlinger, Christa (Hg.). 1990. *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Bodmer, Michel. 1999. «Filmerfolg im Fernsehen: Quote und/oder Qualität.» In: *Cinema*, Erfolg, 45. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Bonjour, Edgar. 1970. *Geschichte der schweizerischen Neutralität: Vier Jahrhunderte eidgenössischer Aussenpolitik.* Band 6: *1939-1945*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.

«Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer vom 13. Juli 1937.» In: *Bundesblatt*, 1937, Band 2.

«Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung vom 9. November 1938.» In: *Bundesblatt*, 1938, Band 2.

Boveri, Walter, Diggelmann, Walter Matthias, Lindtberg, Leopold und Wechsler, David. 1966. *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film*. Zürich: Europa.

Bozonnet, Jean-Paul. 1996. «Die Alpen aus der Perspektive der Werbung.» In: CIPRA, Internationale Alpenschutzkommission (Hg.). *Mythos Alpen.* Schaan: CIPRA.

Branston, Gill. 2000. *Cinema and Cultural Modernity.* Buckingham, Philadelphia: Open University Press.

Buache, Freddy. 1974. *Le cinéma suisse*. Lausanne: L'age d'homme.

Bucher, Felix. 1963. «Ein Leben für den Film: Gespräch mit dem bald 80jährigen Ch. Weissmann.» In: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 15. Juli.

Bundesamt für Kultur (Hg.). 1997. *Die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg: Die neuere historische Literatur im Überblick. Auswahlbibliographie*. Bern: Bundesamt für Kultur.

Bundesamt für Statistik und Bundesamt für Kultur (Hg.). 1993. *Der Schweizer Film und seine Verbreitung: Die kommerzielle Auswertung im Inland.* Bern: Bundesamt für Statistik.

Chiquet, Simone (Hg.). 1992. *«Es war halt Krieg»: Erinnerungen an den Alltag in der Schweiz 1939–1945*. Zürich: Chronos.

Christen, Matthias. 2001. «Nationalzirkus: Politische Bildungsprogramme in Max Hauflers *Menschen, die vorüberziehen* und den grossdeutschen Artistenfilmen Arthur Maria Rabenalts.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Christen, Matthias. 2002. «Bodenständige Bauern und fahrende Zirkusleute: Max Hauflers Schweiz.» In: Keitz, Ursula von, Kraus, Petra und Bruns,

Brigitte (Hg.). *(Ein)blick in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens.* München: Münchner Filmzentrum.

Christen, Thomas. 2001. «La (Cinématographie) Suisse n'existe pas! Das Bild des Schweizer Films in den internationalen Filmgeschichten.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Ciné-Bulletin, «Rialto vendue à une société allemande», Nr. 276, Oktober 1998.

Cinema, «Filme 1930-1966», 12. Jahrgang, Heft 47/48, Nr. 3/4, November/Dezember 1966.

Cinema, «Der Generationenwechsel im Schweizer Film», 14. Jahrgang, Heft 56, Nr. 4, Dezember 1968.

Cinema, Landschaften, 47. Jahrgang, 2002. Hrsg. von Meret Ernst, Flavia Giorgetta, Andreas Moos, Jan Sahli, Alexandra Schneider und Doris Senn. Zürich: Chronos.

Columbia TriStar (Hg.). 2000. *Vertical Limit.* Deutsches Presseheft.

Cosandey, Roland. 1983. «Der Mythus Haufler oder Wie ein Geist Filme heimsucht.» In: *Cinema*, Die eigenen Angelegenheiten: Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983, 29. Jahrgang. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Courtade, Francis und Cadars, Pierre. 1975. *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München, Wien: Hanser.

Dadek, Walter. 1957. *Die Filmwirtschaft: Grundriss einer Theorie der Filmökonomie*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Dahinden, Martin. 1987. *Das Schweizerbuch im Zeitalter von Nationalsozialismus und Geistiger Landesverteidigung.* Bern: Lang.

Dejung, Christof, Gull, Thomas und Wirz, Tanja. 2002. *Landigeist und Judenstempel: Erinnerungen einer Generation 1930-1945.* Zürich: Limmat.

Diggelmann, Walter Matthias. 1966. «Lazar Wechsler: Fragmente eines Lebenslaufes.» In: Boveri, Walter, ders., Lindtberg, Leopold und Wechsler, David. *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film*. Zürich: Europa.

D. M. 1942. «La voix d'un jeune: Le film suisse au tournant décisif.» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 77/78, 1. August.

Donner, Wolf. 1995. *Propaganda und Film im «Dritten Reich».* Berlin: TIP.

Drewniak, Boguslaw. 1987. *Der deutsche Film 1938-1945: Ein Gesamtüberblick.* Düsseldorf: Droste.

Dreyfus, Madeleine et al. (Hg.). 1997. *Manifest vom 21. Januar 1997: Geschichtsbilder und Antisemitismus in der Schweiz*. Zürich: WoZ.

Dumont, Hervé. 1976. «Roméo et Juliette au village.» In: *Travelling*, Nr. 48.

Dumont, Hervé. 1977. «Max Haufler.» In: *Travelling*, Nr. 50.

Dumont, Hervé. 1981. *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935–1953*. Überarbeitete Neufassung. Neu-Ulm: Günter Knorr. (Originalausgabe: 1975. «Léopold Lindtberg et le cinéma suisse 1935-1953.» In: *Travelling*, Nr. 44/45/46.)

Dumont, Hervé. 1987. *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv.

Dumont, Hervé. 2002. «Randbemerkungen zur ‹Filmachse› Schweiz-Deutschland.» In: Keitz, Ursula von, Kraus, Petra und Bruns, Brigitte (Hg.). *(Ein)blick in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens.* München: Münchner Filmzentrum.

Eizenstat-Bericht II. 1998. Auszüge in deutscher Übersetzung unter dem Titel «Die Profiteure des Krieges». In: *Tages-Anzeiger*, 3. Juni.

Ellenius, Allan. 1998. «Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation.» In: Ders. (Hg.). *Iconography, Propaganda and Legitimation.* Oxford: Clarendon.

Elsaesser, Thomas. 1994. «Moderne und Modernisierung: Der deutsche Film der dreissiger Jahre.» In: *montage/av*, NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 3. Jahrgang, Nr. 2.

Ernst, Meret. 1999. «Box Office: Ein Gespräch mit Max Dietiker.» In: *Cinema*, Erfolg, 45. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Fanck, Arnold. 1931. *Der Kampf mit dem Berge.* Berlin: Hobbing.

Fanck, Arnold. 1956. *Erinnerungen an die einstige Freiburger Berg- und Sportfilm-Gesellschaft.* Freiburg im Breisgau: Privatdruck.

Fanck, Arnold. 1973. *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen: Ein Filmpionier erzählt.* München: Nymphenburger.

Feusi, Norbert. 1987. *Das Vaterbild im Schweizer Film: Eine Studie zur gesellschaftlichen Verankerung des Patriarchats und dessen Darstellung im Schweizer Film.* Stockholm: Dissertation am Institut für Theater- und Filmwissenschaft der Universität Stockholm.

Fiedler, Manuela. 1995. *Heimat im deutschen Film: Ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Coppengrave: Coppi.

Film und Kritik, Revisited: Der Fall Dr. Fanck: Die Entdeckung der Natur im Deutschen Bergfilm, Heft 1, Juni 1992.

Fink, M. 1968. «Kurze Übersicht des öffentlichen Filmrechts in der Schweiz.» In: Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*. Zürich: Rohr.

Fiske, John. 1995. *Understanding Popular Culture*. New York: Routledge.

Flury, Philipp und Kaufmann, Peter. 1981. *Schaggi Streuli: Kabarettist, Volksschauspieler, Mundartdichter*. Zürich: Fretz.

Forter, Adolf. 1944. «Wie der Armeefilmdienst entstand.» In: *Hat der Schweizer Film eine Zukunft?* Sonderbeilage zum *Echo*, Nr. 6, Juni.

Frankfurter, Bernhard. 1990. «Heile Welt und Untergang: Heimat/film als Subkultur.» In: Blümlinger, Christa (Hg.). *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK (Hg.). 1998. *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK.* Info-Mappe. Wiesbaden.

Friess, Jörg. 2001. «‹Du wirst nicht dümmer, wenn du über die Bauern nachdenkst›: Zur Darstellung bäuerlicher Lebenswelten in Schweizer Dokumentarfilmen.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Frischknecht, Jürg, Kramer, Thomas und Schweizer, Werner Swiss. 2003. *Filmlandschaft: Engadin, Bergell, Puschlav, Münstertal.* Chur: Bündner Monatsblatt.

Früh, Kurt. 1975. *Rückblenden: Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich: Pendo.

Gabel, Ben. 1992. «Der ewige Traum.» In: *Film und Kritik*, Heft 1, Juni.

Garncarz, Joseph. 1992. *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen 16.)

Garncarz, Joseph. 2000. «De la critique des films à l'étude du cinéma comme institution: Une nouvelle perspective sur le cinéma allemand des années cinquante.» In: Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hg.). *Les cinémas européens des années cinquante.* Paris: AFRHC.

Gasser, Manuel. 1943. «Angst vor der Wirklichkeit: Zum Problem des Schweizer Films.» In: *Die Weltwoche*, 22. Januar.

Graf, Christoph. 1979. *Zensurakten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs: Eine Analyse des Bestandes E 4450: Presse und Funkspruch 1939-1945.* Bern: Schweizerisches Bundesarchiv.

Greis, Tina Andrea. 1992. *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt am Main: Dissertation an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.

Grêt, Emile. 1942. «Le propos du 1er août: Faisons le point.» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 77/78, 1. August.

Guggenheim, Kurt. 1944. «Die Krise des Schweizerfilms.» In: *Der Geistesarbeiter*, 23. Jahrgang, Heft 1, Januar.

Hafner, Karl. 1940. *Zürcher Bürger- und Heimatbuch*. 2. erweiterte Auflage. Zürich: Erziehungsdirektion. (Erstauflage: 1938.)

Hafner, Karl. 1942. *Zürcher Bürgerinnen- und Heimatbuch*. 2. erweiterte Auflage. Zürich: Erziehungsdirektion. (Erstauflage: 1939.)

Harris, Cheryl und Alexander, Alison (Hg.). 1998. *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, Identity.* Cresskill, New York: Hampton Press.

Haver, Gianni. 2001a. «Eidgenössische Zensurpolitik 1913-1945.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Haver, Gianni. 2001b. «Le sport dans le cinéma militaire Suisse (1939-1945): Une double institutionnalisation.» In: Jaccoud, Christophe und Busset, Thomas (Hg.). *Sports en formes: Acteurs, contextes et dynamiques d'institutionnalisation.* Lausanne: Antipodes.

Haver, Gianni. 2001c. «Images de guerre sur les écrans suisses.» In: Ders. (Hg.). *La Suisse, les Alliés et le cinéma: Progagande et représentations 1939-1945.* Lausanne: Antipodes. (Médias & Histoire.)

Haver, Gianni. 2002. «L'alpe et l'alpinisme dans le cinéma suisse 1905-1945.» In: Hoibian, Olivier und Defrance, Jacques (Hg.). *Deux siècles d'alpinismes européens*: *Origines et mutations des activités de grimpe.* Paris: L'Harmattan.

Haver, Gianni. 2003a. «Le citadin dans les alpes et le montagnard en ville: Échanges initiatiques dans le *Bergfilm* européen entre la Première et la Seconde Guerre mondiale.» In: Mestre, Michel und Tailland, Michel (Hg.). *Le voyage initiatique en montagne.* La Garde Cédex: Université de Toulon et du Var. (Babel: Langages-imaginaires-civilisations 8.)

Haver, Gianni. 2003b. *Les lueurs de la guerre: Écrans vaudois 1939-1945.* Lausanne: Payot.

Haver, Gianni. 2003c. «Der Sport im Schweizer Armeefilm (1939-1945).» In: *Cinema*, Sport, 48. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Haver, Gianni und Jaques, Pierre-Emmanuel. 2003d. *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945).* Lausanne: Antipodes.

Hediger, Vinzenz. 2000. «Zur Angelegenheit der eigenen Bilder: Wie man Schweizer Filmgeschichte auch noch schreiben könnte.» In: *Cinema*, Heimspiele: Film in der Schweiz seit 1984, 46. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Hediger, Vinzenz. 2001a. «Bauer, nach getaner Arbeit die Zeitung lesend: Zur politischen Ikonografie des bäuerlichen Lebens in neueren Schweizer Dokumentarfilmen.» In: Ders., Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Hediger, Vinzenz. 2001b. *Verführung zum Film: Der amerikanische Filmtrailer seit 1912.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 5.)

Hediger, Vinzenz und Schneider, Alexandra. 2004. «Komische Beamte, vernakuläre Stars: Zum Phänomen des Filmstars in Deutschschweizer Filmen.» In: *Cinema*, Musik, 49. Jahrgang. Marburg: Schüren.

Hediger, Vinzenz und Vonderau, Patrick (Hg.). 2005. *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 10.)

Henseler, Stephanie. 1987. *Soziologie des Kinopublikums: Eine sozialempirische Studie unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Köln*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen 7.)

Higson, Andrew. 1989. «The Concept of National Cinema.» In: *Screen,* Vol. 30, Nr. 4, Oktober.

Hilzinger, Christian. 1994. *Institutionalisierte Bildzerstörung: Die Basler Filmkommission und die Erwachsenenzensur in den 1950er Jahren.* Lizentiatsarbeit am Historischen Seminar der Universität Basel. Basel: Staatsarchiv Basel.

Hilzinger, Christian. 2000. «Kampf dem Ungeheuer Film: Die Geschichte der Filmzensur in Basel.» In: *Basler Magazin*, 25. März.

Höfig, Willi. 1973. *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960.* Stuttgart: Enke.

Holenstein, Elmar. 2001. «Asiatische Werte – schweizerische Werte.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.) (Erstabdruck in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.7.1998.)

Horak, Jan-Christopher. 1997. «Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube.» In: Ders. (Hg.). *Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm.* München: Bruckmann.

Huber, Fortunat. 1937. «Unterhaltungen mit Dichtern.» In: *Schweizer Spiegel,* Dezember.

Hull, David Stewart. 1969. *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley: University of California Press.

Imhof, Kurt, Kleger, Heinz und Romano, Gaetano (Hg.). 1993. *Krise und sozialer Wandel.* Band 1: *Zwischen Konflikt und Konkordanz: Analysen von Medienereignissen in der Schweiz der Vor- und Zwischenkriegszeit.* Zürich: Seismo.

Imhof, Kurt, Kleger, Heinz und Romano, Gaetano (Hg.). 1996a. *Krise und sozialer Wandel.* Band 2: *Konkordanz und Kalter Krieg: Analysen von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit.* Zürich: Seismo.

Imhof, Kurt. 1996b. «Das kurze Leben der geistigen Landesverteidigung: Von der ‹Volksgemeinschaft› vor dem Krieg zum Streit über die ‹Nachkriegsschweiz› im Krieg.» In: Ders., Kleger, Heinz und Romano, Gaetano (Hg.). *Krise und sozialer Wandel.* Band 2: *Konkordanz und Kalter Krieg: Analysen von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit.* Zürich: Seismo.

Jacobs, Thomas. 1988. «Der Bergfilm als Heimatfilm: Überlegungen zu einem Filmgenre.» In: *Augen-Blick 5*, Heimat. Marburg: Schüren.

Jacobs, Thomas. 1992. «Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus.» In: *Film und Kritik*, Heft 1, Juni.

Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse. 1943-1972. 6.-33. Jahrgang. Hrsg. von Arnold Keller/Chapalay & Mottier S.A. Genf: Film-Press-Service.

Jansen, Peter W. und Schütte, Wolfram (Hg.). 1978. *Film in der Schweiz*. München, Wien: Hanser. (Film 17.)

Janser, Andres. 2001. «Es kommt der gute Film: Zu den Anfängen der Filmclubs in der Schweiz.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Jaques, Pierre-Emmanuel. 2000. «Cinéma suisse et paysage: Un parcours géographique.» In: Tortajada, Maria und Albera, François (Hg.). *Cinéma suisse: Nouvelles approches: Histoire – Esthétique – Critique – Thèmes – Matériaux.* Lausanne: Payot.

Jehle, Werner. 1983. «Die ‹neuen› Alpen.» In: *Cinema*, Die eigenen Angelegenheiten: Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983, 29. Jahrgang. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Jehle, Werner. 1984. «Das Matterhorn: Wäre es nicht schon dagewesen, hätten sie es gebaut.» In: *Unsere Kunstdenkmäler*, 35. Jahrgang, Heft 1.

Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture.* New York: Routledge.

Jenkins, Henry. 2000. «‹In my weekend-only world…›: Reconsidering fandom.» In: Stam, Robert und Miller, Toby (Hg.). *Film and Theory: An Anthology.* Malden, Massachusetts: Blackwell.

Jost, Hans Ulrich. 1986. «Bedrohung und Enge (1914-1945).» In: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. Basel: Helbing & Lichthahn.

Jost, Hans Ulrich. 1991. «Nachwort.» In: Kramer, Thomas und Siegrist, Dominik. *Terra: Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich*. Zürich: Chronos.

Jost, Hans Ulrich. 1998. *Politik und Wirtschaft im Krieg: Die Schweiz 1938-1948.* Zürich: Chronos.

Kalbus, Oskar. 1957. *Filme der Gegenwart: Jahrbuch des Filmschaffens*. Heidelberg: Ewalt Skulima.

Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.). 1989. *Der deutsche Heimatfilm: Bildwelten und Weltbilder: Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*. Tübingen: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen.

Keitz, Ursula von. 1994. «Reviere und Reservate: Natur als Projektionsraum im Heimatfilm der fünfziger Jahre.» In: Berg, Jan und Hoffmann, Kay (Hg.). *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu.

Keitz, Ursula von. 2002. «Russische Filmschaffende in der Schweiz.» In: Dies., Kraus, Petra und Bruns, Brigitte (Hg.). *(Ein)blick in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens.* München: Münchner Filmzentrum.

Kinder, Hermann und Hilgenmann, Werner. 1986. *dtv-Atlas zur Weltgeschichte: Karten und chronologischer Abriss*. 21. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (Erstauflage: 1966.)

König, Stefan. 1997. «Der Mythos vom heiligen Berg: Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilm.» In: Horak, Jan-Christopher (Hg.). *Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm.* München: Bruckmann.

König, Stefan, Panitz, Hans-Jürgen und Wachtler, Michael. 2001. *100 Jahre Bergfilm: Dramen, Trick und Abenteuer.* München: Herbig.

Konlechner, Peter und Kubelka, Peter (Hg.). 1972. *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-45*. Wien: Österreichisches Filmmuseum.

Kracauer, Siegfried. 1995. *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Originalausgabe: 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.)

Kramer, Thomas und Siegrist, Dominik. 1991. *Terra: Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich*. Zürich: Chronos.

Kreimeier, Klaus. 1994. «Von Henny Porten zu Zarah Leander: Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus.» In: *montage/av*, NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 3. Jahrgang, Nr. 2.

Kreimeier, Klaus. 2003. «Vielfältige Wege zu ‹Kraft und Schönheit›? Aspekte des dokumentarischen Films in Deutschland zwischen 1918 und 1933.» In: Zimmermann, Peter und Hoffmann, Kay (Hg.). *Triumph der Bilder: Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich.* Konstanz: UVK. (Close up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 16.)

Kreis, Georg. 1979. «Helvetischer Totalitarismus.» In: *Basler Magazin*, 27. Januar.

Kummer, Tom. 1998. «‹Ich wäre damals gern auf den Mars geflogen›: Fredi M. Murer, Filmregisseur.» In: *Das Magazin*, Nr. 10.

Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.). 1945. *Der Film gestern und heute: Probleme des Schweizer Films.* Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Zürich.

Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.). 1960. *Der Film: Geschichte, Technik, Gestaltungsmittel, Bedeutung.* Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Zürich.

Kury, Patrick. 2002. «‹Überfremdung› – Karriere eines Begriffs.» In: *Basler Magazin*, 16. November.

Kury, Patrick. 2003. *Über Fremde reden: Überfremdungsdiskurs und Ausgrenzung in der Schweiz 1900-1945.* Zürich: Chronos.

Lachat, Pierre. 1976. «Der Schweizer Film und seine Berge.» In: *Cinema*, Heft 1.

Lachat, Pierre. 1997. «Location Heidi.» In: *Zoom*, Dezember.

Laemmel, Hans. 1961. «Entstehung und Aufgabe der Schweizer Filmwochenschau.» In: *Der Filmberater*, Dezember.

Lasserre, André. 1992. *Schweiz: Die dunklen Jahre: Öffentliche Meinung 1939-1945.* Zürich: Orell Füssli. (Originalausgabe: 1989. *La Suisse des années sombres: Courants d'opinion pendant la Deuxième Guerre mondiale 1939-1945.* Lausanne: Payot.)

Leimgruber, Yvonne, Fenz, Patrick, Rossfeld, Roman und Tobler, Andreas (Hg.). 2001. *Chocolat Tobler: Zur Geschichte der Schokolade und einer Berner Fabrik.* Bern: Eigenverlag.

Leiser, Erwin. 1989. *«Deutschland, erwache!»: Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: rororo aktuell. (Originalausgabe: 1968. Rowohlt.)

Lewinsky, Mariann. 2001. «Medien und ihre Darbietung: Zur Programmgestaltung mit altem Filmmaterial.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Lewis, Lisa (Hg.). 1993. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media.* New York: Routledge.

Lexikon des Internationalen Films. 1975. Band 2. München: Hanser.

Lexikon des Internationalen Films: Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 1988. Band 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Originalausgabe: 1987.)

Linsmayer, Charles. 1983. «Die Krise der Demokratie als Krise ihrer Literatur: Die Literatur der deutschen Schweiz im Zeitalter der geistigen Landesverteidigung.» In: Ders. (Hg.): *Frühling der Gegenwart: Der Schweizer Roman 1890-1950: Erzählungen 3*. Zürich: Ex Libris.

Lorétan, François. 2001. «Les chroniqueurs de Genève et Lausanne face aux longs-métrages de propagande américains.» In: Haver, Gianni (Hg.). *La Suisse, les Alliés et le cinéma: Propagande et représentation 1939-1945.* Lausanne: Antipodes. (Médias & Histoire.)

Lowry, Stephen. 1991. *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus.* Tübingen: Niemeyer.

Lowry, Stephen. 1994. «Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms.» In: *montage/av,* NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 3. Jahrgang, Nr. 2.

Malfroy, Sylvain. 1984. «Le paysage de la Suisse comme valeur et comme problème.» In: *Unsere Kunstdenkmäler*, 35. Jahrgang, Heft 1.

Manz, Hanspeter. 1961. «Der Schweizer Film: Notizen eines Ketzers.» In: *Der Filmberater*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 12.

Manz, Hanspeter. 1968. «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz.» In: Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*. Zürich: Rohr.

Marchal, Guy P. 1992. «Das ‹Schweizeralpenland›: Eine imagologische Bastelei.» In: Ders. und Mattioli, Aram (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram (Hg.). 1992. *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram. 1992. «Nationale Identität – allzu Bekanntes in neuem Licht.» In: Dies. (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Mauerhofer, Hugo. 1944. «Aufbau und Stand der Schweizerischen Filmproduktion.» In: *Hat der Schweizer Film eine Zukunft?* Sonderbeilage zum *Echo*, Nr. 6, Juni.

Maurer, Thomas. 1982. *Filmmanufaktur Schweiz: Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte*. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum.

Meier, Dieter. 1998. «Start für Schweizer Filmstatistik.» In: *Ciné-Bulletin*, Nr. 270, April.

men. 1999. «ACNielsen EDI erstellte Erststudie über US-Kinobesucher: Positive Kritik hat mehr Einfluss als schlechte.» In: *Blickpunkt: Film*, Nr. 20/21.

Mikos, Lothar. 1994. «Zur Konstitution von Fankulturen: Anmerkungen zum ethnophatischen Aspekt populärer Kultur.» In: Friess, Jörg, Lowry, Stephen und Wulff, Hans Jürgen (Hg.). *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium.* Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation.

Ml. J. [Michel Jaccard]. 1940. «Les films de la semaine: *Le Brigadier Studer*.» In: *Feuille d'Avis de Lausanne,* 10. Juni.

Moeschler, Olivier. 2001. «La censure cinématographique fédérale en Suisse, 1939-1945: Notes sur un objet censuré.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Mooser, Josef. 1997. «Die ‹Geistige Landesverteidigung› in den 1930er Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit.» In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte,* Vol. 47, Nr. 4. Basel: Schwabe & Co.

Mottet, Jean (Hg.). 1999. *Les paysages du cinéma.* Seyssel: Champ Vallon.

Müller, Hans. 1957. *Der Film und sein Publikum in der Schweiz.* Zürich: Europa.

Naef, Robert. 1979. *Landi: Schweizerische Landesausstellung 1939*. Zürich, München: Ringier.

Neumann, Peter. 1988. *Der Spielfilm als historische Quelle.* Lizentiatsarbeit am Historischen Seminar der Universität Zürich. 2. Auflage. Zürich: Stiftung Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich. (Erstauflage: 1986.)

Niederer, Ulrich. 1994. *Geschichte des Schweizerischen Schriftstellerverbandes: Kulturpolitik und individuelle Förderung: Jakob Bührer als Beispiel.* Tübingen: Francke. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 61.)

Nottebohm, Rudolf und Panitz, Hans-Jürgen. 1987. *Fast ein Jahrhundert – Luis Trenker.* München: Herbig.

Osterland, Martin. 1970. *Gesellschaftsbilder in Filmen: Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964*. Stuttgart: Enke.

Pezold, Klaus (Hg.). 1991. *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen.

Pfister, Thomas. 1982. *Der Schweizer Film während des III. Reiches: Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933-1945*. Berlin: Magisterarbeit am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin.

Pithon, Rémy. 1986. «Cinéma suisse de fiction et ‹défense nationale spirituelle› de la Confédération helvétique (1933-1945).» In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Band 33, April-Juni. (Cinéma et société.)

Pithon, Rémy. 1992. «Alpes et identité nationale dans le cinéma suisse: De *La Croix du Cervin* à *Zwischen uns die Berge*.» In: Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Pithon, Rémy. 1998. «Origines et fonction du *Bergfilm* dans le cinéma suisse.» In: Quaresima, Leonardo, Raengo, Alessandra und Vichi, Laura (Hg.). *La nascita dei generi cinematografici.* Udine: Forum.

Pithon, Rémy. 2000a. «Le mythe de la frontière dans le cinéma suisse 1930-1990.» In: Tortajada, Maria und Albera, François (Hg.). *Cinéma suisse: Nouvelles approches: Histoire – Esthétique – Critique – Thèmes – Matériaux.* Lausanne: Payot.

Pithon, Rémy. 2000b. «Une cinématographie en circuit fermé: Les films suisses des années cinquante.» In: Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hg.). *Les cinémas européens des années cinquante.* Paris: AFRHC.

Pithon, Rémy (Hg.). 2002a. *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres.* Lausanne: Antipodes, Cinémathèque suisse. (Médias & Histoire.)

Pithon, Rémy. 2002b. «Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine.» In: Ders. (Hg.). *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres.* Lausanne: Antipodes, Cinémathèque suisse. (Médias & Histoire.)

Portmann, Stephan. 1992. *Der neue Schweizerfilm (1965-1985): Ein Studienbericht zur Analyse ausgewählter Spiel- und Dokumentarfilme*. Freiburg: Universitätsverlag.

Prodolliet, Ernest. 1961. «Schweizer Literatur im Film.» In: *Der Filmberater*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 12.

Prodolliet, Ernest. 1975. *Die Filmpresse in der Schweiz: Bibliographie und Texte*. Freiburg: Universitätsverlag.

Prodolliet, Ernest. 1999. *Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse 1933-1945: Eine Dokumentation.* Zürich: Chronos.

Rabenalt, Arthur Maria. 1958. *Film im Zwielicht: Über den unpolititschen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totaliären Anspruches*. München: Copress.

Rabenalt, Arthur Maria. 1959. *Die Schnulze: Capriccios über ein sämiges Thema*. München: Kreisselmeier.

Rapp, Christian. 1997. *Höhenrausch: Der deutsche Bergfilm*. Wien: Sonderzahl.

Réd. 1944. «250'000 francs enquête d'emploi.» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 182/183, 1. August.

Rentschler, Eric. 1992. «Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms.» In: *Film und Kritik*, Heft 1, Juni. (Erstabdruck in: Jung, Uli und Schatzberg, Walter (Hg.). 1992. *Filmkultur der Weimarer Zeit: Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg.* München, London, New York, Paris: Saur.)

Rentschler, Eric. 1997: «Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms.» Überarbeitete Neufassung. In: Horak, Jan-Christopher (Hg.). *Berge, Licht und Traum: Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm.* München. (Erstabdruck 1992.)

Rentschler, Eric. 1996. *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife.* Cambridge, London: Harvard University Press.

Rütter, Heinz und Vinciane, Vouets. 2000. *Schweizer Filmbranche und Filmförderung: Volkswirtschaftliche Bedeutung und europäischer Vergleich.* Bern: SRG SSR idée suisse.

Sahli, Jan. 1995. «Bilder aus Bildern für eine Nation: Das Plakat des alten Schweizer Films.» In: Beilenhoff, Wolfgang und Heller, Martin (Hg.). *Das Filmplakat*. Zürich, Berlin, New York: Scalo.

Sahli, Jan. 1999. «Editorial.» In: *Cinema*, Erfolg, 45. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Sahli, Jan. 2001. «Neue Fotografie im alten Schweizer Film?» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Sautter, Werner. 1944. «Die Schweiz – der grösste Filmverbraucher Europas.» In: *Hat der Schweizer Film eine Zukunft?* Sonderbeilage zum *Echo*, Nr. 6, Juni.

Sautter, Werner. 1968. «Der Filmverleih in der Schweiz.» In: Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz.* Zürich: Rohr.

Schärer, Thomas. 2001. «Flüchtlinge und Internierte in der Schweizer Filmwochenschau 1940-1945.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Schaub, Martin. 1983. *Cinema*, Die eigenen Angelegenheiten: Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983, 29. Jahrgang. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Schaub, Martin. 1997. *Film in der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia.

Schaufelberger, Walter. 1992. «Das ‹Réduit national› 1940, ein militärhistorischer Sonderfall.» In: Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität*. Zürich: Chronos.

Schenk, Irmbert. 1994. «Geschichte im NS-Film: Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung.» In: *montage/av*, NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 3. Jahrgang, Nr. 2.

Schenk, Irmbert. 1998. «‹Politische Linke› versus ‹Ästhetische Linke›: Zum Richtungsstreit der Zeitschrift *Filmkritik* in den 60er Jahren.» In: Ders. (Hg.). *Filmkritik: Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg: Schüren.

Schlappner, Martin. 1968. «Wandlungen im Schweizer Film.» In: Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*. Zürich: Rohr.

Schlappner, Martin. 1984. «Bilder der Schweiz im Schweizer Film.» In: *Unsere Kunstdenkmäler*, 35. Jahrgang, Heft 1.

Schlappner, Martin. 1987a. «Schweizer Kinobilder – Bilder der Schweiz: Hinweise auf Geschichte, Themen und Autoren des älteren Schweizer Films von 1896 bis 1963.» In: Ders. und Schaub, Martin. *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987): Eine kritische Wertung*. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum.

Schlappner, Martin. 1987b. *Bilder der Schweiz im Schweizer Film: Kontinuität und Veränderungen in Vergangenheit und Gegenwart*. Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg: Sauerländer. (Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik 9.)

Schmidt, Aurel. 1990. *Die Alpen: Schleichende Zerstörung eines Mythos.* Zürich: Benziger.

Schmitz, Norbert M. 1994. «Zwischen ‹Neuem Sehen› und ‹Neuer Sachlichkeit›: Der Einfluss der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre.» In: Cinema Quadrat e.V., Mannheim (Hg.). *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der zwanziger Jahre.* Berlin: Henschel.

Schneider, Alexandra. 2000. «Emotion. Fiktion. Identität: Transkulturalität und Geschlechterdifferenz in Filmen von jungen Regisseurinnen.» In: *Cinema*, Heimspiele: Film in der Schweiz seit 1984, 46. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Schneider, Alexandra. 2004. *Die Stars sind wir! Heimkino als filmische Praxis.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 9.)

Schoenberner, Gerhard. 1992. «Ideologie und Propaganda im NS-Film: Von der Eroberung der Studios zur Manipulation ihrer Produkte.» In: Jung, Uli (Hg.). *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Trier: WVT.

Schweizerisches Filmzentrum (Hg.). 2001. *Newsletter Swiss Films.* Frühling. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum.

Schweizerisches Landesmuseum und Bundesamt für Kultur (Hg.). 1998. *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998: Bildentwürfe einer Nation.* Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Chronos.

Schweizerisches Landesmuseum, Ernst, Andreas, Sarasin, Philipp und Kübler, Christoph (Gesprächsleitung). 1998. «Geistige Landesverteidigung: Helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss? Hans-Ulrich Jost und Kurt Imhof (in einem Streitgespräch).» In: Schweizerisches Landesmuseum und Bundesamt für Kultur (Hg.). *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998: Bildentwürfe einer Nation.* Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Chronos.

Seel, Martin. 1992. «Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft.» In: *Film und Kritik*, Heft 1, Juni.

Seeßlen, Georg. 1990. «Der Heimatfilm: Zur Mythologie eines Genres.» In: Blümlinger, Christa (Hg.). *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Sennhauser, Michael. 1998. «‹In der Liga, in der wir spielen, haben wir allein keine Chance mehr›.» In: *Zoom*, Oktober.

Sidler, Viktor. 1966. «Schweizer Film – Ende oder Neubeginn?» In: *Cinema*, 12. Jahrgang, Heft 47/48, Nr. 3/4, November/Dezember.

Siegenthaler, Hansjörg. 1992. «Hirtenfolklore in der Industriegesellschaft: Nationale Identität als Gegenstand von Mentalitäts- und Sozialgeschichte.» In: Marchal, Guy P. und Mattioli, Aram (Hg.). *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität.* Zürich: Chronos.

Sigl, Klaus, Schneider, Werner und Tornow, Ingo. 1986. *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit: Filmpreise und Kassenerfolge 1949-1985*. München: Filmland Presse.

Spaich, Herbert. 1994. «Bergwanderungen: Film, Menschen, Gebirge.» In: Berg, Jan und Hoffmann, Kay (Hg.). *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu.

Stacey, Jackie. 1994. *Star Gazing.* New York, London: Routledge.

Stämpfli, Regula. 2000. «Die Nationalisierung der Schweizer Frauen: Frauenbewegungen und Geistige Landesverteidigung 1933-1939.» In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte,* Vol. 50, Nr. 2. Basel: Schwabe & Co.

Stämpfli, Regula. 2002. *Mit der Schürze in die Landesverteidigung: Frauenemanzipation und Schweizer Militär 1914-1945.* Zürich: Orell Füssli.

Stettler, Bernhard. 1973. «Cinéma suisse 1930-1950.» In: *Travelling*, Nr. 39.

Stremlow, Matthias. 1998. *Die Alpen aus der Untersicht: Von der Verheissung der nahen Fremde zur Sportarena: Kontinuität und Wandel von Alpenbildern seit 1700.* Bern, Stuttgart, Wien: Haupt.

Strobel, Ricarda. 1990. «Heimat, Liebe, Glück: Schwarzwaldmädel (1950).» In: Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hg.). *Fischer Filmgeschichte.* Band 3: *1945-1960*. Frankfurt am Main: Fischer.

Tavel, Hans-Christoph von. 1992. «Das Zeitalter des Films.» In: Deuchler, Florens (Hg.). *Nationale Bildthemen: Ars Helvetica X: Die visuelle Kultur der Schweiz.* Disentis: Pro Helvetia, Desertina.

Theweleit, Klaus. 1995. *Männerphantasien.* Band 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (Originalausgabe: 1977, 1978. Klaus Theweleit, Stroemfeld.)

Tomkowiak, Ingrid. 2001. «Die *Heidi*-Filme der fünfziger Jahre: Zur Rezeption in der schweizerischen und bundesdeutschen Presse.» In: Halter, Ernst (Hg.). *Heidi – Karrieren einer Figur.* Zürich: Offizin.

Tortajada, Maria. 1998. «Cinéma suisse: Comment échapper au paysage narcissique?» In: Gonseth, Marc-Olivier, Hainard, Jacques und Kaehr, Roland (Hg.). *Derrière les images.* Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Tortajada, Maria. 2001. «Image de la Suisse, Image du ‹cinéma suisse›: Le stéréotype fondamental de l'identité et le statut du cinéma suisse des années 70.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Trefzer, Franziska. 2000. «‹Die Widersprüche sind die Hoffnungen›: Politische und mentale Endlosschlaufen in der Schweizer Filmpolitik und Filmproduktion.» In: *Cinema*, Heimspiele: Film in der Schweiz seit 1984, 46. Jahrgang. Zürich: Chronos.

Trenker, Luis. 1972. *Alles gut gegangen: Geschichten aus meinem Leben*. Gütersloh, München, Wien: Bertelsmann. (Originalausgabe: 1965. Stuttgart.)

Trenker, Luis. 1982. *Meine besten Geschichten.* Um unveröffentlichte Erzählungen erweiterte und mit einem Bildteil versehene Neuauflage der *Kameraden der Berge*. München, Berlin: Herbig. (Originalausgabe: 1934. Rowohlt.)

«Trenkers Besuch beim Führer: Reichskanzler Adolf Hitler über den deutschen Film», keine Quellenangabe, August 1933 (handschriftliche Datierung von Eduard Probst).

Trimborn, Jürgen. 1998. *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster.* Köln: Teiresias. (Filmwissenschaft 4.)

Turicum, Schweizer Film, 26. Jahrgang, Nr. 6, Dezember-Januar, 1995.

Ulrich, Franz. 1997. «Bild der Schweiz: Gesprächsverweigerung.» In: *Zoom*, Dezember.

Vale, Eugene. 1987. *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen.* München: TR-Verlagsunion. (Orginalausgabe: 1944. *The Technique of Screenplay Writing*.)

Waeger, Gerhart. 1997. «Ein Volk von Einzelgängern und Aussenseitern.» In: *Zoom*, Dezember.

Walzer, Pierre-Olivier (Hg.). 1991. *Lexikon der Schweizer Literaturen*. Basel: Lenos.

Weber, Caroline. 2001. «Ein Held wider Willen: Der Star Heinrich Gretler im Schweizerfilm von 1938-1944.» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Wechsler, David. 1966. «Kulturpolitik mit Geheimdossiers: Die Praesens-Film AG im Zweiten Weltkrieg.» In: Boveri, Walter, Diggelmann, Walter Matthias, Lindtberg, Leopold und ders. *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film*. Zürich: Europa.

Wechsler, Lazar. 1944. «20 Jahre Erfahrungen eines Produzenten.» In: *Hat der Schweizer Film eine Zukunft?* Sonderbeilage zum *Echo*, Nr. 6, Juni.

Wechsler, Lazar. 1968. «Voraussetzungen des Schweizer Films.» In: Allgemeine Kinematographen AG Zürich (Hg.). *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz*. Zürich: Rohr.

Wider, Werner. 1981. *Der Schweizer Film 1929-1964: Die Schweiz als Ritual*. Band 1: *Darstellung*. Zürich: Limmat.

Willner, Hans. 1974. *Vom Kino in Zürich*. Hrsg. vom Zürcher Lichtspieltheater-Verband zu seinem fünfzigjährigen Jubiläum. Zürich.

Winiwarter, Verena. 2001. «Wo geht's hier, bitte, zu den Alpen? Blick auf eine fragmentierte Peripherie mitten in Europa.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28./29. April.

Witz, Friedrich. 1943. «Das Schweizerische im Schweizer Film.» In: *Radiozeitung*, Nr. 11.

Wottreng, Willi. 2002. «Gleichgeschlechtliche Paare: Zürich – die Hauptstadt der Schwulen und Lesben.» In: *NZZ am Sonntag*, 15. September.

Zanotto, Piero. 1990. *Le Montagne del Cinema.* Turin: Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Club Alpino Italiano – Sezione di Torino.

Zimmermann, Yvonne. 2001. «Vom Berg- zum Heimatfilm: Zur Auswertungsgeschichte von Eduard Probsts *Bergführer Lorenz* (CH 1942/43).» In: Hediger, Vinzenz, Sahli, Jan, Schneider, Alexandra und Tröhler, Margrit (Hg.). *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse.* Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien 4.)

Zimmermann, Yvonne. 2002a. «Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm.» In: Schneider, Alexandra (Hg.). *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz.* Zürich: Museum für Gestaltung.

Zimmermann, Yvonne. 2002b. «Die Geistige Landesverteidigung: Ein zweifelhafter Segen für den Schweizer Spielfilm.» In: Keitz, Ursula von, Kraus, Petra und Bruns, Brigitte (Hg.). *(Ein)blick in Nachbars Garten: Eine kleine Betrachtung schweizerischen Filmschaffens.* München: Münchner Filmzentrum.

Zimmermann, Yvonne. 2004. «*Just Entertainment!* La presse et les films de divertissement du Troisième Reich en Suisse alémanique.» In: Haver, Gi-

anni (Hg.). Le cinéma au pas: les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse. Lausanne: Antipodes. (Médias & Histoire.)

Zu *Bergführer Lorenz* publizierte Materialien in Zeitungen und Zeitschriften

Film, Schauspieler, Stab

[o.V.]. 1942. «Neu im Schweizer Film.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.

[o.V.]. 1942. «Die Rolle meines Lebens.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.

[o.V.]. 1942. «Schweizerische Umschau: Neue Schweizerfilme.» In: *Schweizer Film Suisse*, Nr. 111, August.

[o.V.]. 1942. «Die Vorbedingungen eines neuen Schweizerfilms: 6 Maultiere, 4 Kameras, 25 Träger.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 142, 31. Oktober.

[o.V.]. 1942. «Im Wallis gedrehter Schweizerfilm.» In: *Walliser Nachrichten*, 27. Oktober.

[o.V.]. 1942. «Ein neuer Schweizer Film.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Oktober.

[o.V.]. 1942. «Film: *Der Bergführer*.» In: *National-Zeitung*, 22. November.

[o.V.]. 1942. «Neu im Schweizer Film [Madeleine Koebel].» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.

[o.V.]. 1942. «Figures nouvelles dans le film suisse [Madeleine Koebel].» In: *Ciné-Suisse*, Nr. 98/99, 26. Dezember.

[o.V.]. 1943. «Aus der Werkstatt des Schweizerfilms: Filmarbeit in den Bergen.» In: *Schweizer Film Suisse*, Nr. 118, 1. März.

[o.V.]. 1943. «Eine geistesgegenwärtige Filmschauspielerin.» In: *Das Volk*, 9. März.

[o.V.]. 1943. «Eine geistesgegenwärtige Filmschauspielerin.» In: *Der Freie Rätier*, 11. März.

[o.V.]. 1943. «Der Sprung ins Wasser.» In: *Gossauer Zeitung*, 3. April.

[o.V.]. 1943. «Neu im Schweizer Film [Doris Raggen; Geny Spielmann].» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 181/182, 1. August.

[o.V.]. 1943. «Hier haben wir nun die Endresultate unserer Abstimmung über die beliebtesten Filmschauspieler und Filme.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 181/182, 1. August.

[o.V.]. 1943. [Wettbewerb zu *Bergführer Lorenz*, Teil 1]. In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 187, 11. September.

[o.V.]. 1943. [Wettbewerb zu *Bergführer Lorenz*, Teil 2]. In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 188, 18. September.

[o.V.]. 1943. «Grosser Wettbewerb [Teil 3].» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 189, 25. September.
[o.V.]. 1943. «Die Resultate unseres grossen Wettbewerbes.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 191, 9. Oktober.
[o.V.]. 1943. «D'après Maurice Zermatten.» In: *Gazette de Lausanne*, 6. November.
[o.V.]. 1943. «Ein neuer Schweizerfilm aus dem Wallis: *Der Bergführer*.» In: *Der Sonntag*, 24. Jahrgang, Nr. 41, 10. Oktober.
[o.V.]. 1943. «Apollo: *Bergführer Lorenz*.» In: *Das Volksrecht*, 25. Oktober.
[o.V.]. 1943. «*Bergführer Lorenz.*» In: *Tages-Anzeiger*, 27. Oktober.
[o.V.]. 1943. «*Bergführer Lorenz*.» In: *Der Filmberater*, Nr. 17.
[o.V.]. 1943. «Um den Film.» In: *Basler-Woche*, 12. November.
[o.V.]. 1944. «Berner Filmschau.» In: *Der Bund*, 6. Januar.
[o.V.]. 1944. «Hallo, Bergführer!» In: *Die Nation*, Nr. 3, 20. Januar.
[o.V.]. 1944. «*Orage sur l'Alpe* (A) à l'Alhambra.» In: *x*, 31. Januar. (Quelle unbekannt.)
[o.V.]. 1944. «Zu einem Film [*Bergführer Lorenz* und Maurice Zermatten].» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Februar.
[o.V.]. 1944. «Cinéma Casino: *Orage sur la Montagne*.» In: *Patrie valaisanne*, 28. März.
[o.V.]. 1944. «Stans. (Einges.).» In: *Unterwaldner Stans*, 12. April.
[o.V.]. 1944. «Chur: Tonfilmtheater Rätushof.» In: *Bündner Tagblatt,* 13. April.
[o.V.]. 1944. «Chronique des films: *Orage sur la Montagne* (Capitole).» In: *Express*, 29. April.
[o.V.]. 1944. «*Bergführer Lorenz*.» In: *Anzeiger Sarnen*, 18. Mai.
[o.V.]. 1944. «Hier haben wir die Resultate des ersten Wahlganges der Abstimmung über die beliebtesten Schauspieler und besten Filme.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 224, 25. Mai.
[o.V.]. 1944. «Hier sind die Resultate des zweiten Wahlganges der Abstimmung über die beliebtesten Schauspieler und besten Filme.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 225, 1. Juni.
[o.V.]. 1944. «Hier sind die Resultate des dritten Wahlganges der Abstimmung über die beliebtesten Schauspieler und besten Filme.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 226, 8. Juni.
[o.V.]. 1944. «Hier haben wir nun die Endresultate unserer Abstimmung über die beliebtesten Schauspieler und die besten Filme.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 229, 29. Juni.
[o.V.]. 1958. «Gian Battista Mantegazzi si ritira a riposo.» In: *Libera Stampa*, 27. Januar.
[o.V.]. 1958. «In morte del maestro Giovan Battista Mantegazzi.» In: *Libera Stampa*, 7. Februar.
[o.V.]. 1959. «Maurice Zermatten lauréat d'un prix littéraire catholique.» In: *Tribune de Genève*, 20. März.

[o.V.]. 1959. «Dem Walliser Dichter Maurice Zermatten […].» In: *Die Tat*, 21. März.
[o.V.]. 1959. «Le Prix Gottfried Keller à Maurice Zermatten.» In: *Journal de Genève*, 16. November.
[o.V.]. 1970. [Todesanzeige Eduard Probst]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Dezember.
[o.V.]. [?]. «*Orage sur la montagne*: un nouveau film suisse.» In: *z*, Nr. 52. (Quelle und Datum unbekannt.)
[o.V.]. [?]. «*Bergführer Lorenz*». In: *Illustrierte Film-Bühne*, Nr. 547. (Quelle und Datum unbekannt.)
ag. 1958. «† Musikdirektor Mantegazzi, Zürich.» In: *Der Bund*, 6. Februar.
A. V. [?]. «Un nouveau film suisse: *Orage sur la Montagne*.» In: *y*. (Quelle und Datum unbekannt.)
Caduff, Leonard. 1958. «Der katholische Westschweizer Dichter Maurice Zermatten.» In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 12. Dezember.
E. Br. 1958. «† Maestro G. B. Mantegazzi.» In: *Der Bund*, 8. Februar.
eh. 1943. «Ein neuer Schweizer Film: *Bergführer Lorenz*.» In: *sie + er*, 1. Oktober.
E.P., M. 1950. «787. *Bergführer Lorenz*.» In: *Katholischer Film-Dienst*, 3. Jahrgang, Lieferung 26, 7. Juli.
Fa. 1944. «Vom Filmschaffen ennet der Saane: Kritik aus dem Welschland.» In: *National-Zeitung*, 20. Februar.
FIP, Fernseh-Informations- und Pressedienst, Woche 16, 1988.
fw. 1943. «Unsere Filmkritik: *Bergführer Lorenz*.» In: *Radiozeitung*, 28. November-4. Dezember.
ga. 1945. «Lichtspieltheater Capitol.» In: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 25. September.
G. D. 1944. «Pour l'honneur du métier» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 8, 4. Mai.
gh. 1958. «Trauerfeier für Gian Battista Mantegazzi.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Februar.
Grêt, Emile. 1944. «Les propos de la semaine: Les méfaits d'un *Orage sur la Montagne*.» In: *Ciné-Suisse*, Nr. 160, 4. März.
Grêt, Emile. 1944. «Crise surmontée?...» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 182/183, 1. August.
hb. 1958. «Trauerfeier für Maestro Mantegazzi.» In: *Tages-Anzeiger*, 10. Februar.
hl. 1944. «Missbrauchte Vaterschaft [*Bergführer Lorenz* und Maurice Zermatten].» In: *National-Zeitung*, 27. Februar.
jg. 1943. «Apollo-Cinéma: *Bergführer Lorenz*.» In: *Die Tat*, 28. Oktober.
J.W.St. 1949. «Ein Jubilar [70. Geburtstag von Emil Gyr].» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juli.
lf. 1960. «Bekanntschaft mit Maurice Zermatten.» In: *Der Bund*, 5./6. Februar.

M. H. 1958. «Ein Dirigent nimmt Abschied.» In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 28. Januar.
Réd. 1944. «Après l'*Orage sur la Montagne*.» In: *Ciné-Suisse*, Nr. 163, 25. März.
rn. 1958. «Abschiedsfeier für Maestro Mantegazzi im Stadthaus.» In: *Die Tat*, 30. Januar.
rn. 1958. «Abschied von Maestro Mantegazzi.» In: *Die Tat*, 10. Februar.
ro. 1945. «Capitol: *Bergführer Lorenz*.» In: *Luzerner Tagblatt*, September.
R.-O. F. [René-Oscar Frick]. 1944. «Dans nos cinémas: *Orage sur la montagne*.» In: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 31. Januar.
Savary, Léon. 1938. «Crayon d'écrivain valaisan: La carrière et le talent prometteur du romancier Zermatten, le jeune auteur du *Chemin difficile*.» In: *Tribune de Genève*, 8. Februar.
tl. 1942. «*Le Guide*.» In: *Ciné-Suisse*, Sondernummer «Le film suisse», Nr. 77/78, 1. August.
tl. 1942. «*Der Bergführer*.» In: *Schweizer Film-Zeitung*, Sondernummer «Schweizer Film», Nr. 128/129, 1. August.
trh. 1943. «Filmchronik: Apollo: *Bergführer Lorenz*.» In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 28. Oktober.
vz. 1958. «Gian Battista Mantegazzi †.» In: *Tages-Anzeiger*, 6. Februar.
Wirth, Michael. 2001. «Unüberbrückbare Distanz: Zum Tod von Maurice Zermatten.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Februar.
x. 1958. «Maestro G. B. Mantegazzi gestorben.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Februar.
Zermatten, Maurice. 1944. «A propos d'*Orage dans la montagne*: M. Maurice Zermatten nous écrit… Paternité abusive.» In: *Curieux*, 17. Februar.
Zy. 1958. «Abschiedskonzert für Maestro G. B. Mantegazzi.» In: *Tages-Anzeiger*, 28. Januar.

Inserate, Titelseiten und Kinomagnete (geordnet nach Erscheinungsdatum)

1942. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Schweizer Film Suisse*, 1. November.
1943. [Inserat *Bergführer* Lorenz]. In: *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse.* 6. Jahrgang. Hrsg. von Arnold Keller/Chapalay & Mottier S.A. Genf: Film-Press-Service.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Schweizer Film Suisse*, Nr. 122, August.
1943. [Titelblatt *Bergführer Lorenz*]. In: *Der Sonntag*, 24. Jahrgang, Nr. 41, 10. Oktober.
1943. [Titelblatt *Bergführer Lorenz*]. In: *Schweizer Film-Zeitung*, Nr. 192, 16. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 22. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 23. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 23. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23. Oktober.

1943. [Inserat gross + klein *Bergführer Lorenz*]. In: *Tages-Anzeiger*, 23. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Tages-Anzeiger*, 23. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Tages-Anzeiger*, 26. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Tages-Anzeiger*, 26. Oktober.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 30. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Tages-Anzeiger*, 30. Oktober.
1943. [Kinomagnet]. In: *Tages-Anzeiger*, 6. November.
1943. [Inserat *Bergführer Lorenz*]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. November.
1943. [Kinomagnet]. In: *Tages-Anzeiger*, 12. November.
1943. [Inserat *Orage sur la montagne*]. In: *Ciné-Suisse*, Nr. 150/151, 25. Dezember.
1944. [Inserat *Orage sur la montagne*]. In: *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie/Annuaire de la cinématographie suisse.* 7. Jahrgang. Hrsg. von Arnold Keller/Chapalay & Mottier S.A. Genf: Film-Press-Service.
1944. [Inserat *Orage sur la montagne*]. In: *La Suisse*, 28. Januar.
1944. [Titelblatt *Orage sur la montagne*]. In: *Ciné-Suisse*, Nr. 155, 29. Januar.
1950. [Inserate *Bergführer Lorenz*]. In: *Die Abendzeitung*, München, 24. März.
1950. [Kinomagnet]. In: *Die Abendzeitung*, München, 24.-30. März.

Unpublizierte Dossiers in Archiven

Cinémathèque suisse Lausanne, Dossier *Bergführer Lorenz.*
Cinémathèque suisse Lausanne, Dossier Eduard Probst.
Cinémathèque suisse Lausanne, Dossiers zu Arnold Fanck und seinen Filmen.
Cinémathèque suisse Lausanne, Dossiers zu Luis Trenker und seinen Filmen.
Cinémathèque suisse Penthaz, Depot OSEC.
Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Dossier 589, *Bergführer Lorenz.*
Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft FSK Wiesbaden, Dossier *Bergführer Lorenz.*
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 4450 5815 B (Dossier *Bergführer Lorenz*).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 4450 38 (Vorschrift Filmen, Drehbewilligungen).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 4450 5805 (Reglement Durchführung Filmzensur).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (A) -/5: Band 30, VI 18 (Ausfuhr: Allgemeines 1938-1941).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (A) -/5: Band 30, VI 2.2 (Besucherorganisationen).

Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 45, XIV 2.4.2 (Angelegenheit G. Stylianoudis).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 46, XIV 2.6.1 (Spielfilme: Allgemeines, Produktion 1944).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 46, XIV 2.7.2.10 (Dokumentarfilme: Einzelne Produktionen, Schweiz. Zentrale für Handelsförderung, *Forschung im Dienste der Industrie*).
Schweizerisches Bundesarchiv Bern, Bestand E 3001 (B) -/1: Band 47, XIV 3.4 (Ausfuhr 1942-1944).

Filmografie

Filmhistorische Dokumentationen

Fast ein Jahrhundert (Hans-Jürgen Panitz, D 1985) 108
Filmhelden im Réduit (Peter Neumann, CH 1993) 41
Petite Gilberte, La – Anne-Marie Blanc, Schauspielerin, (Anne Cuneo, CH 2001) 35

Spiel- und Dokumentarfilme

A

Achti Schwyzer, Der (Oskar Wälterlin, CH 1940) 156
Achtung, fertig, Charlie! (Mike Eschmann, CH 2003) 26
Al canto del cucù (August Kern, CH 1941) 50, 146
Amadeus (Milos Forman, USA 1984) 252
American Beauty (Sam Mendes, USA 1999) 252
Appel du Sud, L' (Charles-Georges Duvanel, CH 1953) 143

B

Bäckerei Zürrer (Kurt Früh, CH 1957) 159, 215
Bel ami (Willi Forst, D 1939) 211, 214
Berg, Der (Markus Imhoof, CH 1990) 75
Berg des Schicksals, Der (Arnold Fanck, D 1923/24) 81
Berge in Flammen (Luis Trenker, D 1931) 78, 83, 111
Bergführer, Der (Eduard Bienz, CH 1917) 75, 142
Berg ruft, Der (Luis Trenker, D 1937) 78, 100, 102-107, 111, 120f, 162
Besteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern, Eine (Arnold Fanck, D 1913) 86
Bider der Flieger (Leonard Steckel/Max Werner Lenz, CH 1941) 14, 36, 141, 154f, 159
Billy Elliot (Stephen Daldry, GB 2000) 251f
Black Jack/Der Schwarze Jack (Julien Duvivier, USA/SP/F/GB 1951) 257
Blair Witch Project, The (Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, USA 1999) 183
Blaue Licht, Das (Leni Riefenstahl, D 1932) 70, 77, 90, 95, 106, 112, 114, 120
Blutige Seide (Mario Bava, BRD/I/F/M 1963) 159
Boot ist voll, Das (Markus Imhoof, CH 1981) 55
Burgen und Schlösser in der Schweiz (Eduard Probst, CH 1936) 134

C

Café Odeon (Kurt Früh, CH 1958/59) 159
Chegelkönig, De (Edmund Heuberger, CH 1942) 48, 214
Condottieri (Giacomo Gentilomo/Werner Klingler, I/D 1937) 75, 162
Croix du Cervin, La/Das Kreuz am Mat-

terhorn (Jacques Béranger, CH 1922) 75, 162

D

Dalmatien (Eduard Probst, CH 1949) 138
David Golder (Julien Duvivier, F 1930) 156
Demokratie in Gefahr (Kurt Früh, CH 1949) 155
Demokrat Läppli (Alfred Rasser, CH 1961) 159
Dilemma (Edmund Heuberger, CH 1940) 41, 47, 153, 158
Doppelte Matthias und seine Töchter, Der/Das Fünfmäderlhaus (Sigfrit Steiner/Emile Edwin Reinert, CH 1941) 14, 50, 151, 153, 158, 214
Drôle de drame (Marcel Carné, F 1937) 156
Duell in den Bergen (Luis Trenker, D 1950) 78, 111

E

Eheferien in Luzern (Victor Janson, D 1927) 153
Emil – Me mues halt rede mitenand! (Max Haufler, CH 1941) 14, 150, 153, 155
Entstehung der Eidgenossenschaft, Die (Emil Harder, CH/USA 1924) 133
Esclave blanche, L'/Die weisse Sklavin (Georg Wilhelm Pabst, F 1939) 158
Es geschah am helllichten Tag (Ladislao Vajda, CH/BRD/SP 1958) 215
E.T. the Extraterrestrial (Steven Spielberg, USA 1982) 252
Ewige Traum, Der/Der König des Montblanc (Arnold Fanck, D 1933/34) 77
Extrazug – chum lueg d'Heimet a! (Edmund Heuberger, CH 1940/41) 153

F

Fähnlein der sieben Aufrechten, Das (Frank Wysbar, D/CH 1934) 102, 133f
Famille Durambois, La (André-Louis Béart, CH 1943) 174
Femme disparaît, Une (Jacques Feyder, CH 1941/42) 174
Farinet/L'or dans la montagne (Max Haufler, CH/F 1938) 143, 162
Feind im Blut (Walter Ruttmann, CH/(D) 1931) 157
Feuerteufel, Der (Luis Trenker, D 1940) 78, 111
Fledermaus, Die (Géza von Bolváry, D 1946) 210
Föhn (Eduard Probst, CH 1938/39) 134
Frauenarzt Dr. Prätorius (Curt Goetz, BRD 1949) 255
Fräulein Huser (Leonhard Steckel, CH 1940) 49, 141, 150
Frères corses, Les (Robert Siodmak, F 1938) 158
Füsilier Wipf (Hermann Haller/Leopold Lindtberg, CH 1938) 13, 26, 33-37, 43, 51, 54, 130, 141, 146, 154f, 172, 174ff, 180f, 197
Füür im Huus! (Valérien Schmidely, CH 1939) 153

G

Geld und Geist (Franz Schnyder, CH 1964) 37
Gemeinde als Staat, Die (Eduard Probst, CH 1942) 134

Gespensterhaus, Das (Franz Schnyder, CH 1942) 13, 50, 146
Gezeichneten, Die/The Search (Fred Zinnemann, CH/USA 1947) 55
Gilberte de Courgenay (Franz Schnyder, CH 1941) 13, 35, 37, 51, 146, 154, 219
Glückshoger, Der (Richard Brewing, CH 1942) 48, 181
Goldene Stadt, Die (Veit Harlan, D 1942) 185
Gossliwil (Hans Stürm/Beatrice Leuthold, CH 1985) 113
Grosse Sprung, Der (Arnold Fanck, D 1927) 77
Grün ist die Heide (Hans Deppe, BRD 1951) 255, 262, 269

H

Hast noch der Söhne ja? (Lukas Ammann, CH 1959) 155, 159
Heidi (Luigi Comencini, CH 1952) 74, 215
Heidi und Peter (Franz Schnyder, CH 1955) 74
Heilige Berg, Der (Arnold Fanck, D 1926) 77, 82, 87-91, 106, 121, 266
Herrgotts-Grenadiere, Die (Anton Kutter, CH/D 1932) 71, 75, 162
He Walked by Night/Schritte in der Nacht (Alfred L. Werker, USA 1948) 211
Hinter den sieben Gleisen (Kurt Früh, CH 1959) 155
Höhenfeuer (Fredi M. Murer, CH 1985) 130
Hon dansade en Sommar/Sie tanzte nur einen Sommer (Arne Mattsson, S 1951) 255
Hotelportier, De (Hermann Haller, CH 1941) 47f
Hunchback of Notre Dame, The (Wallace Worsley, USA 1923) 182

I

I ha en Schatz gha... (Ernst Biller, CH 1940/41) 160
Il neige sur le Haut-Pays (Charles-Georges Duvanel, CH 1943) 143
Im Kampf mit dem Berge (Arnold Fanck, D 1921) 162
Im Namen der Gerechtigkeit (Stefan Jäger, CH 2001) 178

J

Jä-soo! (Leopold Lindtberg, CH 1935) 36

K

Käserei in der Vehfreude, Die/Wildwest im Emmental (Franz Schnyder, CH 1958) 215
Kaiser von Kalifornien, Der (Luis Trenker, D 1936) 78, 111
Kampf dem Krebs (Nathan Schänker, CH 1945) 153
Kampf ums Matterhorn, Der (Luis Trenker, D 1928/1934) 102f, 162
Kleine Scheidegg (Richard Schweizer, CH 1937) 75
Kunst der Etrusker, Die (Georges C. Stilly/Walter Zollin, CH 1955) 159

L

Landammann Stauffacher (Leopold Lindtberg, CH 1941) 36f, 41, 136, 173, 181
Landschaftsgärtner, Die (Kurt Gloor, CH 1969): 113
Letzte Chance, Die (Leopold Lindtberg, CH 1945) 54f, 219
Letzte Postillon vom St. Gotthard, Der

(Edmund Heuberger, CH 1941) 50, 141, 150, 153
Liebesbriefe aus dem Engadin (Luis Trenker, D 1938) 78, 102, 111
Lion King, The (Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994) 252

M

Machtrausch – aber die Liebe siegt (Ernst Biller, CH 1942) 152f, 159
[Making of Bergführer Lorenz] ([Eduard Probst], CH 1942) 165, 220
Manouche – jeunesse d'aujourd'hui (Fred Surville, F/CH 1942) 174
Margritli und d'Soldate, S' (August Kern, CH 1940/41) 35, 47, 51, 146, 151
Marie-Louise (Leopold Lindtberg, CH 1943) 46, 54f, 141, 153f, 180, 192, 197
Maskerade (Willi Forst, A/D 1934) 217
Matto regiert (Leopold Lindtberg, CH 1946/47) 153f
Matura-Reise (Sigfrit Steiner, CH 1942) 49, 125, 153ff, 174, 180f, 192, 197
Mayerling (Anatole Litvak, F 1936) 158, 217
Meh Glück als Verstand (Ernst Bringolf, CH 1935) 157
Mein Traum/My Dream (Rudolf Eger/Valérien Schmidely, CH 1940) 160
Menschen, die vorüberziehen... (Max Haufler, CH 1941/42) 13, 50
Menschen unter Haien (Hans Hass, BRD 1948) 211
Menschlein Matthias, Das (Edmund Heuberger, CH 1941) 49, 125, 141, 153, 158ff
Mir lönd nöd lugg (Hermann Haller, CH 1939/40) 153
Missbrauchten Liebesbriefe, Die (Leopold Lindtberg, CH 1940) 13, 26, 36f, 47, 51, 136, 153f, 181, 192
Mitenand gahts besser (Kurt Früh, CH 1949) 155
Mob 39/Gränzbsetzig 39/D'Rössliwirtin, eusere Soldate-Muetter (Arthur Porchet, CH 1939/40) 136, 172f
Mrs. Miniver (William Wyler, USA/GB 1942) 52
Mustergatte, Der (Karl Suter, CH 1959) 152

N

Notre Armée/Unsere Armee (Arthur Porchet, CH 1937-39) 207

O

Oasis dans la tourmente, L' (Arthur Porchet, CH 1941) 47, 173f
Oberstadtgass (Kurt Früh, CH 1956) 154, 159
O Brother, Where Art Thou (Joel Coen, USA 2000) 251f
Oktjabr/Oktober (Sergej Eisenstein, SU 1927) 157
Olympia: *Fest der Völker* (Teil 1); *Fest der Schönheit* (Teil 2) (Leni Riefenstahl, D 1938) 28
O Schweizerland, mein Heimatland!/Heil dir Helvetia (Walther Zürn, D/CH 1924) 133

P

Phantom of the Opera, The (Rupert Julian, USA 1925) 182
Poil de Carotte (Julien Duvivier, F 1925) 156
Polizischt Wäckerli (Kurt Früh, CH 1955) 154, 159

R

Rächer von Davos, Der (Heinrich Brandt, CH 1924) 41
Rapt (Dimitri Krisanoff, CH 1933) 41, 162
Rebell, Der (Luis Trenker, D 1932) 78, 101, 111
Reise der Hoffnung (Xavier Koller, CH 1990) 55
Rhône, Le (Charles-Georges Duvanel, CH 1946) 143
Robinson, Ein: Das Tagebuch eines Matrosen (Arnold Fanck, D 1940) 77f
Romeo und Julia auf dem Dorfe (Hans Trommer/Valérien Schmidely, CH 1941) 13, 36, 138, 153, 160

S

Saboteur (Alfred Hitchcock, USA 1942) 185
Schuss von der Kanzel, Der (Leopold Lindtberg, CH 1942) 36, 136
Schwarzwaldmädel (Hans Deppe, BRD 1950) 255, 262
Schweizerische Landsgemeinde (Eduard Probst, CH 1938) 134
Seenparadies der Schweiz, Das (Eduard Probst, CH 1936) 134
Sergeant York (Howard Hawks, USA 1941) 184, 186
Sfinge sorride prima di morire – stop – London, La/Heisse Spur Kairo-London (Duccio Tessari, BRD/I/Ae 1964) 159
Simplon, Le (Charles-Georges Duvanel, CH 1956) 143
Snow White and the Seven Dwarfs/Schneewittchen und die sieben Zwerge (Ted Sears/Richard Creedon, USA 1937) 211
S.O.S. Eisberg (Arnold Fanck, D 1932/33) 77, 96
Sous le ciel de Paris (Julien Duvivier, F 1950) 255
Steibruch (Sigfrit Steiner, CH 1942) 49, 146, 153, 214
Strahler/Die Bergkristallsucher (Eduard Probst, CH 1941) 134, 167
Strahler, Der (Eduard Probst, CH 1947) 138
Stürme über dem Montblanc (Arnold Fanck, D 1930) 77, 82, 86f, 91, 96

T

Talk of the Town, The (George Stevens, USA 1942) 185
Taxichauffeur Bänz (Werner Düggelin, CH 1957) 152, 154
Third Man, The/Der dritte Mann (Carol Reed, GB 1949) 211, 255
This Above All (Anatole Litvak, USA 1942) 185
Titanic (Herbert Selpin/Werner Klingler, D 1943) 185
Tochter des Samurai, Die (Arnold Fanck, D 1937) 77
Tomb Raider (Simon West, USA/GB 2001) 254

U

Uli der Knecht (Franz Schnyder, CH 1954) 37, 166, 218
Uli der Pächter (Franz Schnyder, CH 1955) 37, 218
Utopia Blues (Stefan Haupt, CH 2001) 251

V

Vagabunden der Liebe (Rolf Hansen, A 1950) 211
Verlorene Sohn, Der (Luis Trenker, D

1934) 17, 65, 78, 100-103, 107-123, 125ff, 266f
Vertical Limit (Martin Campbell, USA 2000) 83
Vollmond (Fredi M. Murer, CH 1998) 130
Vom Mädchen zur Frau (Fritz Renel, BRD 1950) 211

W

Wachtmeister Studer (Leopold Lindtberg, CH 1939) 13, 26, 37, 47, 51, 154, 179
Wahrheit oder Schwindel (Victor Staub, CH 1950) 153
Waterloo Bridge (Mervyn LeRoy, USA 1940) 185
Wehrhafte Schweiz (Hermann Haller, CH 1939) 153, 156, 161
Weiberregiment (Karl Ritter, D 1936) 211, 214
Weisse Hölle vom Piz Palü, Die (Arnold Fanck, D 1929) 17, 77, 87, 89ff, 96, 121, 266
Weisse Majestät, Die (Anton Kutter, CH/D/F 1933/34) 71, 106
Weisse Patrouille, Die (Werner Stauffacher/Rudolf Bébié, CH 1940) 141
Weisse Rausch, Der: Neue Wunder des Schneeschuhs (Arnold Fanck, D 1930/31) 77
Weisse Stadion, Das (Arnold Fanck, D 1928) 77
Werther (Max Ophüls, F 1938) 158
Weyherhuus (René Guggenheim, CH 1940) 50
Wilder Urlaub (Franz Schnyder, CH 1943) 13, 49, 125, 141, 181
Wildheuer (Eduard Probst, CH 1938) 134
Wild im Schnee/Le grenier des neiges (Eduard Probst, CH 1942/43) 134
Wilhelm Tell (Heinz Paul, D/CH 1933/34) 102, 133f
Winzig simuliert, De/Der Pechvogel (Rudolf Bernhard, CH 1942) 48, 136, 153, 160f, 221
Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind (Fredi M. Murer, CH 1974) 113
Wissenschaftliche Forschung im Dienste der Industrie/Science et industrie: la recherche scientifique au service de l'industrie (Adolf Forter, CH 1946) 46
Wunder des Schneeschuhs, Das (Teil 1) (Arnold Fanck, D 1920) 72
Wunder des Schneeschuhs, Das (Teil 2): *Eine Fuchsjagd auf Schneeschuhen durchs Engadin* (Arnold Fanck, D 1922) 72
Wyberfind, De (Alfred Rasser/Arnold Winkler, CH 1941) 156

Z

Zéro de conduite (Jean Vigo, F 1933) 185
Zu Strassburg auf der Schanz (Franz Osten, D 1934) 133
Zum goldenen Ochsen (Hans Trommer, CH 1958) 154f
Zwischen uns die Berge (Franz Schnyder, CH 1956) 71, 215

Der Spielfilm *Bergführer Lorenz* von 1942/43 ist mit umfangreichem Bonusmaterial auf DVD erhältlich und kann im Internet-Shop der Praesens-Film AG, Zürich bestellt werden:
www.praesens.com