

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 172

Artikel: Sechs Jahrzehnte Schweizer Dialektspielfilme
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866908>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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



Heinrich Gretler und Paul Hubschmid in FÜSILIER WIPF (1938)

Sechs Jahrzehnte Schweizer Dialektspielfilme

Von Pierre Lachat

Einer der ersten Schweizer Tonspielfilme ist 1933 eine populäre Dialektkomödie von Richard Schweizer und Walter Lesch nach einem Lustspiel in vier Akten aus dem späten 19. Jahrhundert von August Corrodi, *WIE D'WARRET WÜRKT*. Da und dort tauscht der Titel das zürcherische *Warret* gegen das unverschliffene, noch eine Spur nachdrücklichere *Wahrheit* aus, wie das nämliche Wort, *Wahr-hey*t gesprochen, im Bernischen lautet. Damit hebt die Überschrift noch vollends hervor, was sie betonen will, nämlich dass Volkes Sprache nicht nur Volkes Stimme beinhaltet, sondern Volkes Stimme ist – und diese lügt bekanntlich niemals. Dialekt soll da offensichtlich Authentizität gewährleisten, wenn er nicht sogar zur Wahrheit schlechthin erhoben wird. Man muss von den Schweizern wissen, dass sie geläufi-

ger Dialekt statt Mundart sagen, und zwar darum, weil sie sich gern und häufig von allem abgrenzen, was allzu deutsch scheinen könnte, indem sie gallisch-lateinisches Wortgut geradezu demonstrativ entlehnen. Es gibt dementsprechend südlich des Rheins keinen Mundart-, nur einen Dialektfilm. In den Ohren des Publikums von 1933 hebt sich das Idiom der Deutschschweizer, das der genannte Film im Kino einführt, demonstrativ von der Hochsprache einer Reihe von Lichtspielen ab, die in denselben Jahren, sehr zum Missvergnügen früher hiesiger Antifaschisten, von helvetischen und drittreichsdeutschen Koproduzenten herausgebracht werden. Zu denken ist an Titel wie *AN HEILIGEN WASSERN*, *WILHELM TELL*, *DER SPRINGER VON PONTRESINA*, *DAS VERLORENE TAL* oder *DAS FÄHNLEIN DER SIEBEN AUFRECHTEN*.



Thomas Nock in HÖHENFEUER von Fredi M. Murer (1984)

Volkes Sprache

Volkes Stimme

Mit seinem Auftritt in der Komödie um die Wirkung der Wahrheit tut einer mehr für seine Karriere als die übrige Besetzung – mehr auch als etwa Heinrich Gretler, genannt *Heiri* –, und zwar ist es der Berufs-*Zürheger* Emil Hegetschweiler. Das Dialektwort *Hegel* bedeutet Messer, was insofern ins Auge sticht, als es verrät, womit sich die Zürcher, niemals vor phallischen Bildern bleich, gut und gern vergleichen. *Hegi*, wie er mit dem Kürzel für Hegetschweiler – und nicht etwa für *Hegel* – heisst, ist der Prototyp des alemannisch-helvetischen Dialekt-Leinwand-Volksschauspielers und der erste Star einer Gattung, die Fortüne machen wird.

Seiner Disposition nach ist er indessen alles andere als der schnittige heldische Typ, vielmehr jemand Mürrisch-Verschlossener und Kleinlaut-Spiessiger und eine

rechte, oftmals komische Jammerseele; mit einem Wort, er repräsentiert recht handlich den harmlosen oder harmlos wirkenden Deutschschweizer Kleinbürger der ersten Jahrhunderthälfte. *Heiri* Gretler, sein Partner in *WIE D'WARRET WÜRKT* und damit der andere frühe Star des Genres, spiegelt in seinem massig-autoritären, hart-geschalt-gutgekernten Habitus dagegen schon eher, was für Idealvorstellungen ein Philister in jener Epoche zwischen Rheinflut und Gotthardmassiv von sich selbst entwickeln mochte.

Anders als Gretler, der es noch zu Auftritten in internationalen Filmen bringen wird, fällt es Hegetschweiler in nachmaligen Rollen selten genug zu, nebst Dialekt auch die Hoch-, Schrift- oder Bühnensprache sprechen zu müssen. Doch wenn schon, tut er es trotzig mit knüppel-

dickem Akzent und umständlich-breiter Diktion: *Ssie müssen nicxht etwa mäinen, wihr kckönnen ehs nicxht. Wihr kckönnen ehs schon, aber halt ssou, wie wihr woln.* Was reden die Romands bei derlei Sprachgebrauch nicht von einem *allemand-fédéral*? Klingt es doch in ihren Ohren eben nur bedingt ähnlich wie der Dialekt, den sie als *chuitsère-tutch* bezeichnen. Stattdessen halten sie sich lieber an den Begriff des *bon allemand* und tun das vermutlich aus euphemistischer Liebesswürdigkeit.

Kernstück der Klassik

In seiner nun bald anhebenden ersten Periode zwischen 1939 und 1960, von FÜSILIER WIPF bis ANNE BÄBI JOWÄGER, fällt der Dialektfilm mit dem klassischen sogenannten Alten Schweizer Film nicht einfach zusammen, und sei's aus dem einfachen Grund, dass in dieser Zeit auch zahlreiche Dokumentarfilme entstehen. Doch stellt der Dialektfilm zweifellos das Kernstück und die auffälligste Besonderheit der fraglichen Klassik dar. Nicht zuletzt erklärt sich dieser Umstand auch daraus, dass der französischsprachige Landesteil noch unverhältnismässig wenig zum Filmschaffen dieser Epoche beiträgt. Und ist das nun wiederum deshalb der Fall, weil das Französische des 20. Jahrhunderts eigentliche Dialekte kaum mehr kennt? Ein Beweis wäre dafür wohl nur schwer zu erbringen.

Als *pars pro toto* des Alten Schweizer Films sieht sich der Dialektspielfilm gewissermassen von allein – und



Ruedi Walter in KLASSEZÄMEKUNFT (1988)

ten wirklich heiss oder kalt mitkriegt, die sich aber wenigstens gegen die jeweils eine Partei mit fast allen Mitteln zur Wehr setzt; ausgenommen bleiben die militärischen, welche für den hypothetischen Ernstfall einer Aggression seitens des für wahrhaft gefährlich erachteten Kontrahenten in Reserve gehalten werden, dies freilich in der Erwartung, die Streithähne würden's hoffentlich unter sich auskämpfen.

Auch in den Filmen, aber nicht nur dort steht jedenfalls das *Schwiizertüütsch* als kleinstaatliche und sogar regional-partikularistische Umgangssprache gegen das Deutsch der Deutschen, welches nicht nur als die Sprache des Geistigen Gegners gilt, sondern auch im weiteren Sinn als Medium imperialistischer Eroberung, grossstaatlicher Tyrannei und ganz allgemein anmassender Gesinnung empfunden wird. Was gegen Hitler treffliche Dienste leistet, hilft dann aber wenig gegen die Stalinisten, weil sie nur mehr zu einem kleineren Teil germanischer Zunge sind, ganz abgesehen davon, dass sie's mit dem Ernstfall unvergleichlich viel weniger eilig haben. Kommt hinzu, dass sie nur wenige deutschsprachige Filme produzieren, die es von den Leinwänden der Schweiz fernzuhalten gälte, also ganz anders als bei den Nazis, die über die Firma Terra mit helvetischen Hiwis jene bereits genannte Reihe von Kinostücken bedenklichster politischer Tendenz koproduzierten.

Von daher bleibt der späteren, der Nachkriegsklassik nur mehr übrig, den ursprünglich als Instrument verstandene-



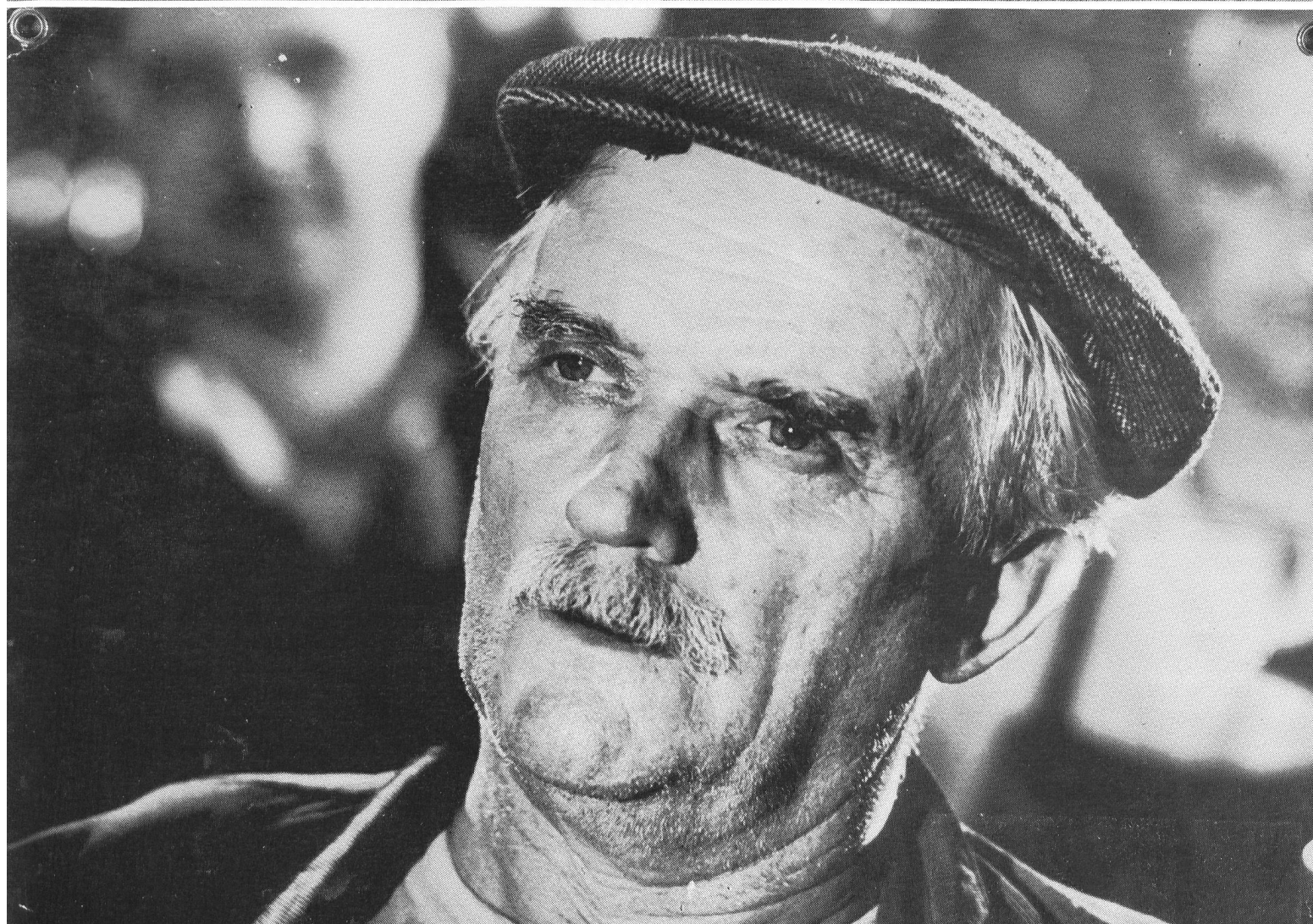
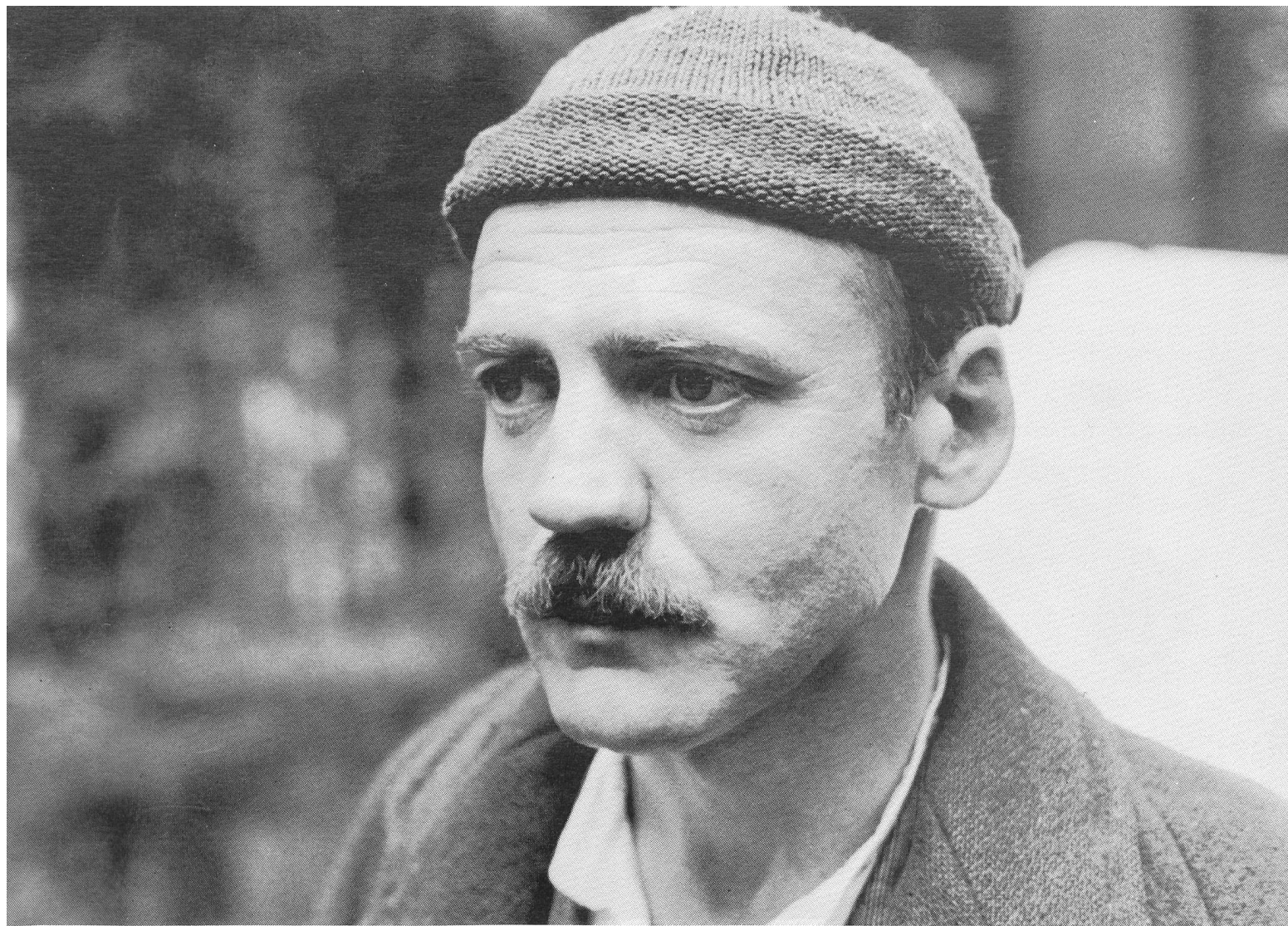
Sigrit Steiner, Emilia Krakowska in DAS GEFRORENE HERZ (1979)

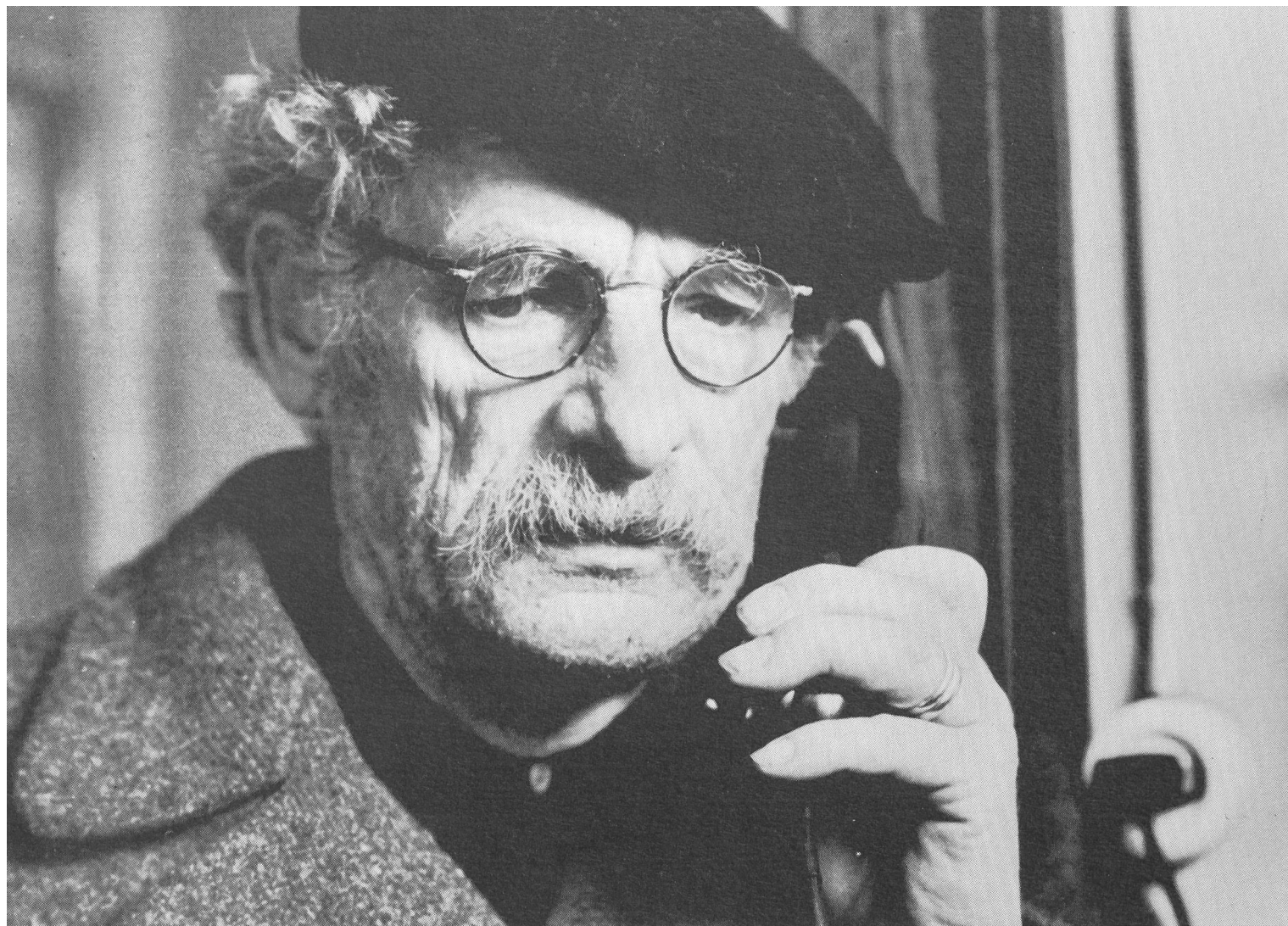
das heisst: im allerweitesten Sinn und wohl nicht bis ins letzte bewusst – in den Dienst der notorischen Geistigen Landesverteidigung kommandiert, und zwar gleich ziemlich weit nach vorn an die Kulturfront. Über den Weltkrieg hinaus bleibt diese Unterordnung nur noch insofern in Kraft, als sich die Geistige Landesverteidigung, statt mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches ausser Dienst gestellt zu werden, recht und schlecht in die Epoche des Kalten Krieges hinüberrettet.

Als schweizerische Staatsideologie im Kleinformat ist die Geistige Landesverteidigung eine Ausformung jener Neutralität zwischen Achse und Allianz wie nachmals zwischen Ost und West, die zwar auf keiner von zwei Sei-



Rolf Hoppe, Emil Steinberger in KAISER UND EINE NACHT (1985)





nen Dialektfilm fürderhin als Selbstzweck zu begreifen, nachdem er sich der Bindungen an die Staatsräson entledigt sieht. Es sind denn auch erst die fünfziger Jahre, die den eigentlichen Heimatfilm, den Dialektfilm *par excellence* hervorbringen, jene Untergattung, die noch inmitten rasanter Verstädterung vorgaukeln will, es bleibe ungeachtet sich abzeichnender Gebilde wie Lausève, Zürn oder Barich alles beim alten und die Kirche im Dorf. Mit den Gotthelf-Adaptationen Franz Schnyders, die in den *Ueli*-Dramen gipfeln, wird der Dialektfilm in den Fünfzigern vollends populär, obwohl sich der geistig genannte Verteidigungsreflex gegenüber dem Deutschen der Deutschen nur noch historisch rückwirkend zu rechtfertigen vermag. Aber allzu unpassend kann das nicht anmuten, denn diese Filme sind sowieso in jeder Beziehung nach der Vergangenheit ausgerichtet.

Kulturpolitische Selbstbehauptung

Das Deutsch der Schweizer, die keine Deutschen sind, aber trotzdem ihrer Sprache wegen Deutschschweizer heissen – dieses kurioserweise zwar gesprochene, doch kaum je geschriebene Idiom –, wird heutzutage von vielleicht dreieinhalb bis höchstens vier Millionen Menschen verstanden. Vor 1960 sind es entsprechend weniger, wohl nur eher um die drei Millionen, was dem derzeitigen Rom oder München mit Vororten entsprechen mag. Als Markt für eine eigene Tonfilmproduktion ist das fast unsinnig eng; etwelche Aussicht auf einigermaßen ausreichende Restfinanzierung bietet in der Regel nur das Mit-

und bisweilen erkünstelt wird in Filmen wie *DIE LETZTE CHANCE*, *DIE GEZEICHNETEN* oder *SWISS TOUR* mit vielsprachlichen Versionen und herbeigeflogenen Schauspielern gearbeitet. Wann immer es die Umstände, beziehungsweise Vorwände des Drehbuchs zulassen, sprechen diese Filme hochdeutsch, englisch und französisch, hie und da auch italienisch und sogar russisch, und in einigen Fällen tun sie das sogar ausschliesslich. Doch bleibt davon der Reflex unberührt, der weniger die Filme des geborenen Österreichers Leopold Lindtberg zu den eigentlichen und richtigen Schweizer Filmen erklärt und mehr diejenigen der authentischen Eidgenossen Franz Schnyder und Kurt Früh.

So verdeutlichen gerade die späteren Jahre der klassischen Periode mit letztem Nachdruck, wie sehr der Dia-



Ruedi Walter, Mathias Gnädinger in *BINGO* (1990)



Walo Lüönd in *DIE SCHWEIZERMACHER* von Rolf Lyssy (1978)

oder Nachproduzieren hochsprachlicher und französischer Versionen, die für eine selbst dann noch höchst beschränkte zusätzliche Auswertung in der Romandie und in Deutschland bestimmt sind.

Trotz dieser ausgesprochen ungünstigen Voraussetzungen, die etwa auch das Fehlen jeglicher Förderung aus öffentlichen Mitteln einschliessen, hält sich der Dialektfilm während der drei fraglichen Jahrzehnte über jede Erwartung gut. Vielleicht hundert einschlägige abendfüllende Produktionen, etwas mehr als durchschnittlich drei im Jahr entstehen in dieser Zeit. Selbst der unmittelbare Nachkrieg wird überdauert, der einen Teil der Produktionen internationalisiert, wie es nun heisst. Denn gezielt

lektfilm einen mehr oder weniger bewussten politischen und kulturpolitischen Selbstbehauptungswillen manifestiert – auch und gerade, heisst das, über die ausserordentliche Situation der eigentlichen Kriegsjahre hinaus, die den Schweizer Film sozusagen unter Heimatschutz gestellt haben, indem eine erschwerte Einfuhr die ausländische Konkurrenz in den Kinos vorübergehend abschwächte.

Wohl ohne sich dessen ganz bewusst zu werden, entdecken die genannten drei Jahrzehnte, wie sehr der Film geeignet ist, den Dialekt zu einer gewissen Geltung zu bringen, und zwar ganz im Unterschied zur Literatur; das mag die tiefere, in den Grundgegebenheiten der Medien beschlossene Ursache für den erstaunlichen Erfolg der Gattung sein, der dann selbst über das Ende der Klassik hinaus tragen wird. Aus Gründen, die bis weit vor die Gründung der modernen helvetischen Konföderation zurückreichen und die an dieser Stelle nicht zu erörtern sind, ist so gut wie die gesamte Literatur der Schweiz, soweit sie nicht in lateinischen Sprachen abgefasst ist, von Jeremias Gotthelf bis Peter Bichsel im fremden Schriftdeutsch geschrieben. Wenige Deutschschweizer vermögen mehr als zwei Druckseiten Dialekt auf einmal zu lesen, für den zwar eine theoretische, aber wegen der erheblichen örtlichen Besonderheiten keine praktizierte Orthographie besteht. Selbst auf dem Theater lässt jeder Autor, sobald ihm der Sinn nach Kunst steht, automatisch Bühnendeutsch vortragen, weswegen das Dia-



Sigfrit Steiner, Silvia Jost in KONRAD STEINER (1976)

lektschauspiel in der provinziellen Folklore eines August Corrodi steckenbleibt, oder noch, was besonders perwers anmutet, von grotesk verschweizerdeutschen Hits von den Bühnen des Londoner Westend zehrt.

Eine gegenseitige Anziehung

Der Film hingegen zieht aus seiner schon nur rein technisch gegebenen realistischen Präferenz heraus die Sprachen des alltäglichen Umgangs den literarischen vor oder stellt sie ihnen mindestens gleich. Dem amerikanischen Slang etwa oder dem französischen Argot verhilft er zu einer gewissen weltweiten Bekanntheit, und selbst das Berlinerische rückt dank des Kinos zu einer Art Behelfs-Cockney für den gesamten deutschen Sprachraum auf.

Aber Volkes Sprache, das *vernacular*, wirkt nur dann richtig, wenn es auch wirklich so aktualisiert wird, wie den Leuten der Schnabel gewachsen ist, also zum Beispiel ohne die Stilisierungen, die das Theater schon nur aus akustischen Gründen erfordert. Von daher ist es fast unumgänglich, dass Film und Dialekt dauerhaft Gefallen aneinander finden. Und mit den diversen lokalen Färbungen der Sprache, die unmittelbaren Alltag signalisieren, dem Theater aber nur ein Greuel sein können, darf das Kino nach Lust und Laune herumhantieren.

Der Deutschschweizer Dialektfilm macht sich die örtlichen Besonderheiten der Mundart jedenfalls schon bald

extensiv zunutze. Kurt Früh führt den langlebigen Begriff des *Bahnhofbuffets Olten* ein, der unterstreichen will, dass dem Durcheinander keinesfalls zu entkommen und es darum besser ist, aus der Not gleich eine Tugend zu machen – für Nichtschweizer ist zu erklären, dass das Bahnhofrestaurant von Olten wegen seiner annähernd gleichen Distanz von Zürich, Bern und Basel ein beliebter regionaler Treffpunkt ist.

Einer der Erben der *Heiris* und *Hegis*, der kürzlich verstorbene Ruedi Walter, vermutet, man habe ihn darum seit den fünfziger Jahren wiederholt in der Rolle des *Sau-chäibs* oder *Widerlings* besetzt, weil er *Baseldytisch* statt Bernisch, Zürcherisch oder Bündnerisch spricht und diese hörbar französisch beeinflusste Färbung des *Schwiizertüütsch* als verhältnismässig fremdländisch empfunden wird. Und ein guter Teil der komischen Wirkung des *Rodi* genannten Walter Roderer, eines weiteren Nachfahren Hegetschweilers und Gretlers, rührt fraglos von den fast opernhafte überoffenen *a* und *äu* des Ostschweizerischen her.

Im Fall der sogenannten Dialoglastigkeit, die noch keineswegs von vornherein etwas Ungehöriges zu sein braucht, vermag die Sprache den Tonfilm auf ähnliche Weise zu tragen, wie sie auf der Bühne Schillers *Tell* oder eine Komödie von Noël Coward trägt. Doch muss sie das eben nicht bei jedem einzelnen Film dann auch wirklich tun, sondern sie kann sich umgekehrt ebenso leicht von ihm tragen lassen, was dem Theater wiederum nicht gegeben ist. Im Grenz- und experimentellen Extremfall, heisst das, wird die Sprache im Film sogar Teil der Ton-



Hannes Schmidhauser, Liselotte Pulver in ULI DER PÄCHTER (1955)

Margrit Rainer und Peter W. Staub in DER 42. HIMMEL (1962)



montage, um nicht zu sagen der Geräuschkulisse, wie das bei Godard oder Fellini häufig der Fall ist. Die Sprache bewegt sich in einem weiten Feld zwischen zwei Polen, nämlich von der Verfilmung eines Broadway-Hits am einen zu Fellini am andern Ende der Skala, der die Dialoge oftmals erst kurz vor der Tonbearbeitung, sprich *nach* dem Drehen schreibt.

Der Film, heisst das, ist befähigt, die zahllosen konkreten Aktualisierungen von Sprache und Sprachen, Mundarten und Jargons viel ausgiebiger zu nutzen, als es die Literatur gemeinhin zu tun vermag. Ausgenommen davon bleibt einzig jene sehr spezielle literarische Disziplin in der modernen Epik und Lyrik, die auf das ausgefallene

Wort und eine weitestmögliche Ausnützung des gegebenen Vokabulars aus ist, wenn nicht auf eine eigentliche schöpferische Erweiterung des Sprachguts – Arbeit mit der Sprache genügt nicht mehr und wird zur Arbeit *an* der Sprache. Das ist nun freilich eine Übung, bei der der Film um einiges weniger gut mitzuhalten vermag als das Theater. Sprachliche Hermetik geht ihm absolut gegen die Grunddisposition.

Doch ist andererseits dem Dialekt der linguistische Selbstzweck nicht weniger fremd, weil er über ein viel zu schmales Vokabular und eine rudimentär-ärmliche Grammatik verfügt. Vor den Anforderungen einer längeren begrifflichen Diskussion zum Beispiel versagt er schlicht – ist das Zürcherische zweifellos meine Sprache, das heisst die Art, wie mir der Schnabel gewachsen



Emil Steinberger und Christina Amun in KASSETTENLIEBE (1981)

ist, so wäre es platterdings unmöglich, dass ich mich ihrer für die Abfassung des vorliegenden Aufsatzes bediente. So fallen denn selbst auf diesem Weg, sozusagen über eine gemeinsame Unfähigkeit, Film und Dialekt, als wären sie dafür bestimmt, noch einmal unweigerlich aufeinander zu.

Der zweite Anfang

Endgültig aus der politischen Aufsicht entlassen, läuft die Klassik in den sechziger Jahren aus und wird von der Nachklassik des sogenannten Neuen Schweizer Films abgelöst. Während dieser Übergangszeit ist in den Kinos der Dialekt zunächst um einiges seltener zu vernehmen, als es bis dahin der Fall gewesen ist, geht doch mit dem zweiten Anfang in der Filmgeschichte der Schweiz eine Ausweitung einher, die sich fürs erste ungünstig auf den Gebrauch von Volkes Sprache auswirkt.

Mit der Herausbildung eines eigentlichen Genfer Kinos wird nämlich zum Deutschen, beziehungsweise Schweizerdeutschen von 1965 an das Französische hinzu erschlossen, das noch verhältnismässig spät seine Aussicht wahrnimmt, die zweite Filmsprache des Landes zu werden. Zugleich kommt seinerseits der Dokumentarismus jetzt besonders stark auf, auch wenn er noch für eine Weile nach einem weniger aufdringlich volkserzieherischen Ausdruck als dem bis dahin geläufigen zu tasten hat. Erst von den siebziger Jahren an wird er dem Dialekt, parallel zu einer vergleichbaren Entwicklung bei

den Spielfilmen, seine ganze Aufmerksamkeit zuwenden und seinerseits Volkes Sprache für Volkes Stimme halten. Von 1974 an wird für die Dokumentarfilme, dem Beispiel von Yves Yersins *DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER* folgend, das *Schwiizertütsch* geradezu konstitutiv.

In ihrer Mehrheit betrachten die frühen Wortführer und Realisatoren des Neuen Schweizer Films, soweit sie deutscher Sprache sind, nicht zuletzt aus ihrer Schwäche für das Dokumentarische den Dialektfilm als das Kernstück eben jenes Kinos, von dem sie eigentlich Abstand zu nehmen trachten. Vorsichtshalber missbilligen sie es darum zunächst einmal, wenn einer von ihnen, Rolf Lyssy, schon 1968 wieder mit *EUGEN HEISST WOHLGEBOREN* einschlägig hervortritt. Vielsagenderweise stellt dieses Lustspiel das einzige Kinostück der fraglichen Art dar, das von einem der neuerungswilligen Deutschschweizer während des ganzen Jahrzehnts hervorgebracht wird. Demgegenüber kommt die etablierte Produzentenschaft ihrerseits noch auf eine ganze Reihe von Titeln des bewussten Typs, die freilich den Niedergang der Gattung auch nicht mehr abzuwenden vermögen; unter ihnen befinden sich, nach *ANNE BÄBI JOWÄGER*, immerhin noch *IM PARTERRE LINKS* und *GELD UND GEIST*, also keineswegs die beiläufigsten jemals produzierten Beispiele.

Da Kurt Früh anfangs der siebziger Jahre *DÄLLEBACH KARI* und *DER FALL* plant, begegnet er unverhohlener Skepsis. Der führende Regisseur der älteren Generation, fürchten manche von den Jüngeren, wird kaum imstand sein, in ihrem Geist zu realisieren, wie er es nun erklärter-



Annemarie Blanc, Alfred Rasser *MISSBRAUCHTE LIEBESBRIEFE* (1940)

massen zu tun sich anschickt; und zwar halten sie seine Projekte nicht zuletzt deshalb für abwegig, weil er sich dabei, seiner Gewohnheit gemäss, des Dialekts bedient, den sie mit einem für überlebt erklärten Herkommen praktisch gleichsetzen. Selbst unsere unmittelbare Gegenwart wird noch Filmemacher der neueren Generation kennen, die gleichsam aus Prinzip keine Dialektspiel-filme angehen mögen. Und vereinzelt ist das Argument heute noch zu hören, der Neue Schweizer Film sollte strenggenommen ohne solche auskommen können, oder er *hätte* ohne sie auskommen sollen – wie immer anders dann als anfänglich gedacht alles in dreissig Jahren hat kommen müssen.



Die Skepsis gegenüber Fröh erweist sich dann, mindestens was die Sprache angeht, als fehl am Platz, denn DÄLLEBACH KARI gerät zu einem der reichsten und gerade vom Dialekt her gesehen ergiebigsten Beispiele seiner Art, wenngleich sein Einfluss auf die folgende Entwicklung erstaunlich gering bleibt. Erstmals entfernt sich in dieser volkstümlichen Legende die schauspielerische Diktion mit einiger Konsequenz von jener Prägung durch die Bühne, die bis dahin noch immer deutlich genug – mindestens in der Form eines Substrats – zu vernehmen gewesen ist, und sie nähert sich umsichtig der Alltagssprache an, wie sie von den Leuten eben tatsächlich gesprochen wird. Mit Walo Lüönd, dem Darsteller des Titelhelden, tritt eine Schauspielergeneration in Erscheinung, die den *Hegis*, *Heiris*, *Ruedis* und *Rodis* nur noch wenig



Thomas Nock und Johanna Lier in HÖHENFEUER (1984)

zu verdanken hat und beispielsweise auch den Berliner *Zürihegel*, Chefrezitator von der Schaubühne und polyglotten internationalen Leinwandliebling Bruno Ganz hervorbringen wird.

Ob nun der Neue Schweizer Film überhaupt noch ein Kernstück hat, wie es der Alte Schweizerfilm im Dialektfilm besass, lässt sich kaum mehr ausmachen, denn nach 1970 ist die einheimische Produktion in jeder Hinsicht zu weitläufig und vielgestaltig dafür geworden. Immerhin wird bis in die siebziger Jahre hinein deutlich, dass der Dialektfilm zwar kaum seinen hergebrachten Primat, aber wenigstens einiges von seiner früheren Bedeutung zurückzugewinnen vermag, die sich mit dem Übergang in die Achtziger noch einmal unerwarteterweise verstärken wird. Sage und schreibe um die sechzig abendfüllende Produktionen entstehen in den zwanzig Jahren seit 1970, durchschnittlich drei im Jahr – das sind also wieder nahezu gleich viele, wie es in der klassischen Epoche waren.

Neuerungen und Rückfälle

Das Verhältnis, das der Neue Schweizer Film im folgenden zum Dialektkino entwickelt, ist ausgesprochen schwankend. Wohl ist es den Filmemachern einerseits redlich um einen neuen und authentischeren Ausdruck zu tun, der sich mindestens zum Teil auch von ihren Dokumentarfilmen herleitet. Andererseits neigen sie im Zwei-

felsfall gar leicht dazu, sich so sanft wie unauffällig in die lieben alten Gewohnheiten zurückgleiten zu lassen. Denn wenn sich nun zwar das Dialektkino der deutschen Schweiz in seiner überlieferten Gestalt weitgehend aufgelöst hat, so gilt doch keineswegs als erwiesen, dass es prinzipiell kein solches – keines von anderer Art – geben kann, wie immer lebhaft auch seine Wünschbarkeit debattiert werden mag und gewiss auch debattiert zu sein hat.

Wohl dreht Kurt Gloor zum Beispiel 1980 mit dem Neustar Bruno Ganz nach vorwiegend fortschrittlicher Manier *DER ERFINDER*. Doch mit einem Überlebenden aus den Zeiten des Alten Schweizerfilms, dem *Sigi* genannten Sigfrid Steiner, hat derselbe Gloor auf der andern Seite schon vier Jahre zuvor *DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER* realisiert. Dieses Schauspiel ist von so offensichtlich traditionsverhafteter Art, dass aufgrund seines leidlichen Kassenerfolgs erstmals in Erwägung gezogen wird, ob an eine Wiedergeburt des Genres nicht ernsthaft zu denken wäre.

Ähnlich wie Gloor verfährt seinerseits Rolf Lyssy, dessen *TEDDY BÄR* überwiegend den Charakter eines Autorenfilms hat, nicht zuletzt deshalb, weil der Autor auch als Hauptdarsteller darin erscheint und die Absicht bekundet, seine waschechte *Züri-Schnure* – die Art, wie ihm der Schnabel gewachsen ist – zur Geltung zu bringen. Doch wirken dagegen, kaum anders als später *KASSETTENLIEBE*, Lyssys *DIE SCHWEIZERMACHER* 1978 ausgesprochen restaurativ, und zwar tun sie das ungeachtet Walo Lüönds wie auch trotz seines dialekterprobten Partners, des Luzerner Komikers Emil Steinberger. In-



Johanna Lier und Rolf Illig in HÖHENFEUER (1984)

dem sich nun diese Komödie als der einträglichste Schweizer Film überhaupt erweist, belegt sie schlüssig die Existenzfähigkeit der Gattung wenigstens im Einzelfall – dabei ist kaum je ernsthaft an ihr zu zweifeln gewesen. Noch ist aber damit keine eigentliche Renaissance eingeleitet.

Einen Schwenker etwas anderer, aber trotzdem vergleichbarer Art vollzieht Markus Imhoof, nachdem es ihm 1974 gelungen ist, den Dialekt in *FLUCHTGEFAHR* auf eine Art und Weise anzuwenden, die in ihrer Wirklichkeitstreue, Eleganz und Sinnfälligkeit wie auch von ihrem ausgesprochen filmischen Charakter her als vorbildlich hätte empfunden werden müssen. Bloss kommt die Lek-



tion, die dieser zügige Thriller erteilt, wohl etwelche Jahre zu früh. Das Klima ist dem Dialektspielfilm noch abhold, und das Beispiel wird darum leider zu wenig beherzigt. Die Folge davon ist, dass sich Imhoof, statt weiter nach dieser Richtung hin zu experimentieren, in späteren Filmen der Hochsprache zuwendet.

Etwas später als seine Kollegen stösst Fredi Murer zum Dialektkino, nämlich erst von den frühen Achtzigern an und nach seinem dokumentarischen Präludium *WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND*. Er dreht *GRAUZONE* 1980 und fünf Jahre danach *HÖHENFEUER*, doch wächst sich dann gerade dieses schwermütige Drama aus dem Gebirge gleich zum Musterbeispiel für die neue dokumentarische Tendenz im Umgang mit dem Dialekt aus, wie sie schon in *FLUCHTGEFAHR* zu erkennen gewesen ist. Zwar werden die Stimmen der Laiendarsteller von *HÖHENFEUER* synchronisiert, jedoch nicht von Berufssprechern, sondern von andern Laien. Staunend beohrmuscheln die Deutschschweizer Städter ein *uurchiges* Idiom aus den Urner Bergtälern, das ihnen so gut wie unbekannt und auch ganz ohne weiteres nicht verständlich ist, obwohl es kaum von weiter weg als in der Luftlinie höchstens hundertzwanzig Kilometer stammt, je nach Stadt auch etliches weniger.

Als einziger von allen Filmemachern bringt es so der bedächtige Nachzügler Murer zuwege, im Spiel- wie im Dokumentarfilm jenes gleiche untrügliche, forschende Sprachbewusstsein an den Dialekt zu verwenden, das zwischen Dutzenden von Doppelvokalen zu unterscheiden weiss und mit dem die Deutschschweizer Innung der Filmemacher aufs ganze gesehen nicht überreichlich gesegnet scheint, wie immer Vielsprachigkeit sonst zu Recht als typisch helvetisches Forte gelten darf.

Die Renaissance

Je länger es dann dauert, umso weniger finden die Filmemacher zu einer einheitlichen Haltung in der Frage des Dialekts. Wo die einen schwanken – sei's zwischen Neuerung und Rückfall, sei's zwischen Mundart und Hochsprache, sei's zwischen Fiktion und Dokumentation –, da üben andere wie Daniel Schmid, Thomas Koerfer oder Beat Kuert in aller Regel Abstinenz und drehen nur oder fast nur auf deutsch. Xavier Koller und Mark

Hannes Schmidhauser, Ruedi Walter, Ursula Heyer, Zarli Carigiet



Annemarie Blanc in *GILBERTE DE COURGENAY* (1941)

Rissi rücken dagegen von den Siebzigern an – mit voller Wirkung aber erst im Lauf der Achtziger – zu eigentlichen Spezialisten des Genres auf, das nun spätestens von 1984 an, um die zwanzig Jahre nach dem Ende des Alten Schweizerfilms, seine langerwartete und von langer Hand vorbereitete Wiedergeburt erlebt. Etwelchen Anteil an der Entwicklung hat auch Clemens Klopfenstein, obwohl er zwischen *E NACHTLANG FÜÜRLAND* und *DER RUF DER SIBYLLA* immer wieder zu seinen Experimentalfilmen zurückkehrt.

Die beiden höchst eigenwilligen Komödien Klopfensteins mit dem dialogfesten Leinwand-Duo Christine Lauterburg und Max Rüdlinger gehören zusammen mit

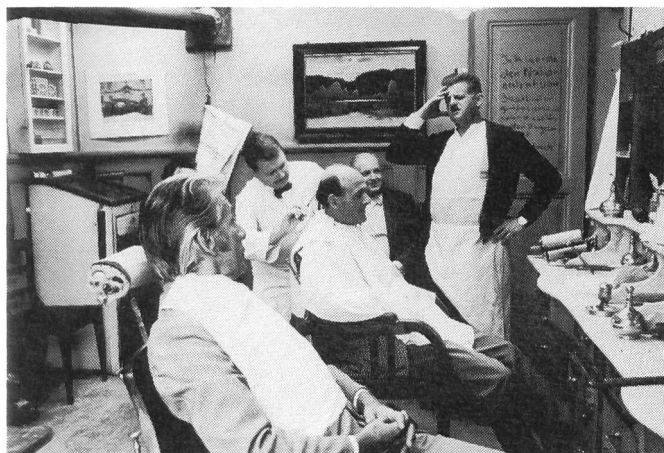


DER SCHWARZE TANNER von Xavier Koller (1986)

Xavier Kollers neuen Heimatfilmen *DAS GEFRORENE HERZ* und *DER SCHWARZE TANNER* zum Ansehnlichsten, was der Nachklassische Schweizer Dialektfilm hervorbringt – um ihn einmal probeweise so zu nennen. Die Rückbesinnung auf die klassischen Formeln geht bei Koller bewusst selbst dann über einen bestimmten Punkt nicht hinaus, wenn der arg vorbelastete Sigfrid Steiner sein Hauptdarsteller ist, und bei Klopfenstein lässt sich sogar kaum noch eine Sehnsucht nach vergangener Herrlichkeit spüren. Seine Darsteller, die in den Einbildungen des Emanzipiertseins gefangene Frau und der säuerlich neben ihr hertrabende Mann, haben sich von den historischen Vorbildern restlos abgesetzt. Auf

eine freilich noch immer betont helvetische Art und Weise repräsentieren sie bis weit in den Jargon hinein die Generationenfolge von 68 und danach, das heisst die harmlosen oder harmlos wirkenden Deutschschweizer Kleinbürger der zweiten Jahrhunderthälfte.

Ganz anders als Koller und Klopfenstein richtet sich dagegen Mark Rissi ein, der mit der Serie seiner Heimatfilme aus den Jahren 1975 bis 1987 – *DE GROTZEPUR*, *BROT UND STEINE*, *DIE SCHWARZE SPINNE* und *LISI UND DER GENERAL* – allzu offensichtlich nur und einzig auf das schwindende, aber noch vorhandene Restpublikum des Alten Schweizerfilms spekuliert, das sich kaum noch, es sei denn gerade für einen Dialektfilm, vom Bildschirm weglocken lässt. Seit mindestens 1975, muss man wissen, erzielen die Filme des Alten Schweizerfilms



Walo Lüond in *DÄLLEBACH KARI* von Kurt Früh (1970)

im Fernsehen mit kaum je erlahmender Absehbarkeit die breitesten Zuschaltungen. Der Zuspruch an den Kassen ist währenddessen sehr viel unberechenbarer geworden, als er in klassischer Zeit war, wo ein erfolgloser Dialektfilm eher eine Ausnahme bildete. Das leuchtende Beispiel der *SCHWEIZERMACHER* hat zwar den Produzenten beträchtlichen Auftrieb verliehen, ist aber in zwölf Jahren unerreicht geblieben.

Mit seiner neuesten Komödie *LEO SONNYBOY* ist mittlerweile Rolf Lyssy, der ja schon ein Spezialist des Nachklassischen Schweizer Dialektfilms war, bevor es überhaupt einen solchen gab, auf die Linie Rissis eingeschwenkt. Doch wurden dann beide Regisseure – Lyssy wie Rissi – ihrerseits wieder von den Neulingen Walo Deuber und Peter Stierlin übertrumpft, deren *KLASSEZÄMEKUNFT* die alten Abrakadabras noch einmal in aller schamlosen Ausdrücklichkeit heruntermurmelt und dort, wo *LEO SONNYBOY* wie *LISI UND DER GENERAL* wenigstens das Personal zu erneuern trachten, die Letztverwertung des Restbestandes an Akteuren der Alten-Schweizerfilm-Garde zum dramaturgischen Prinzip erhebt.

Das lebhafteste Interesse, das einige der jüngsten Autoren des Neuen Schweizer Films über die nunmehr vollzogene Renaissance des Dialektfilms hinaus für die Gattung bekunden, währt nun auch schon wieder zehn solide Jahre; und zwar tut es das, seitdem *ZWISCHEN BETONFAHRTEN* von Pius Morger 1981 erstmals eine neue,

alternativ-politisch begründete Hinwendung zu Volkes Sprache auch im Film initiiert hat. Den Protagonisten und Mitläufern der achtziger Bewegung gilt nämlich der Dialekt, anders als denen von 68, wieder mehr als etwas Erhaltens- und Erstrebenswertes. Dokumentarische Feldarbeit und Erprobung nach Murerschem Muster wird zwar kaum mehr voraus geleistet. Doch begeben sich die Filme von Christian Schocher, *REISENDER KRIEGER* und *LÜZZAS WALKMAN*, wie auch die von Christoph Schaub, *WENDEL* und *DREISSIG JAHRE*, einigermassen unbekümmert trotzdem auf ihre Suche nach Wahrheit gerade unter sprachlicher Form. Ähnlich versuchen, wie wohl auf konventionellere Weise, etwa *DER GEMEINDEPRÄSIDENT* von Bernhard Giger oder neuesterdings *BINGO* von Markus Imboden zu verfahren.

Der historisch gesehen bemerkenswerteste Film bleibt aber in dieser Gruppe zweifellos *AUS ALLEM RAUS UND MITTEN DRIN*. Ohne es eigentlich zu wollen – und vielleicht auch, ohne sich dessen ganz inne zu werden –, landet Morger 1988 auf seinen Erkundungen wieder unweit eines Gestus' und einer Diktion, wie man sie noch von den Schauspielern Kurt Frühs her in Erinnerung hat. Kaum ein anderer Film seit *FLUCHTGEFAHR* – selbst *HÖHENFEUER* nicht – hat in diesem Sinn so frappant und schlüssig die ungebrochene Lebensfähigkeit und den zähen Daseinswillen des Dialekts auch als eine der heutigen und voraussichtlich morgigen Sprachen des Schweizer Films bewiesen.

Es gibt nur ein noch stärkeres Indiz für die Permanenz von Volkes Sprache im Deutschschweizer Kino, nämlich die breite Vielgestaltigkeit ihrer Anwendungen durch so



Max Werner Lenz, Armin Schweizer, Max Haufler

verschiedene Filme wie *HÖHENFEUER* und *DREISSIG JAHRE* auf der einen, *DIE SCHWARZE SPINNE* und *KLASSEZÄMEKUNFT* auf der andern Seite. Denn der Neue Schweizer Film gebietet den Dialektfilm nicht einfach neu und gewährt ihm sozusagen vor dem unabwendbaren Verschwinden ein paar zusätzliche letzte Jahre oder Dekaden. Wo der Alte Schweizerfilm die Gattung auf einige wenige feste Formen festschrieb, entwickelt sie der Neue Schweizer Film vielmehr stetig weiter, und zwar hoffentlich gerade in die Breite, auch wenn es noch heute ab und zu aussieht, als täte er es, gleichsam sich ständig entschuldigend, wider seine ursprüngliche Überzeugung. ■