

**Forschungsarbeit**  
am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:  
«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmmacher zwischen den Welten»

# **Eine Stadt wird geboren**

## **Zürich in den Filmen von Kurt Früh**

**Verfasserin/Verfasser:** Elisa Bazzi

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP

Fächerkombination: Englische Literaturwissenschaft 90 KP, Filmwissenschaft 30KP

FS/HS 2013/2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: 28. März 2014

.....	1
.....	
.....	
.....	10
.....	1
.....	1
.....	1
OBERSTADTGASS, 1955.....	17
BÄCKEREI ZÜRRER, 1957 .....	21
DER FALL, 1972 .....	25
.....	
.....	
.....	1
.....	

Die Stadt Zürich dient heute weltweit als wichtige Filmkulisse, zum Beispiel in *THE BOURNE IDENTITY* (USA 2002), *THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO* (USA 2011) oder kürzlich in *THE WOLF OF WALL STREET* (USA 2013). Zürich kann sogar auf eine lange Tradition als Kulisse zurückblicken.<sup>1</sup> An diesem filmischen Stadtbild könnte man Veränderungen, Krisen und Entwicklungen durch das 20. Jahrhundert ablesen. Ich werde mich in dieser Arbeit auf die 1950er bis 70er Jahre und auf ausgewählte Filme von Kurt Früh konzentrieren. In seinen Filmen erfasst Kurt Früh die Essenz der werdenden Grossstadt und nützt diese als Hintergrund für mehrere seiner Filme. Ziel meiner Arbeit wird sein, zu analysieren, wie sich die Stadt Zürich in den drei Filmen *OBERSTADTGASS* (1955), *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) und *DER FALL* (1972) entwickelt, wie die Urbanisierung der Stadt und das Fortschreiten der Zeit festgehalten wird, und wie Früh Zürich als Kulisse in Szene setzt, wenn er die Filmhandlungen und Darsteller mit der Stadt zusammenschweisst und miteinander interagieren lässt. Als Herangehensweise werde ich sowohl die Filme selbst analytisch angehen als auch den historischen und kulturellen Hintergrund der Stadt Zürich untersuchen. Was ich dabei anstrebe, ist das Porträt einer Stadt zu zeichnen und deren Veränderung in der Zeit herauszuarbeiten. Zürich stellt nicht nur eine filmische Kulisse dar, in der Schauspieler und Filmemacher fantasievolle Welten kreieren, sie dient auch als essenzieller Zeuge einer Zeit: Ihre Veränderung, wie sie im Film porträtiert wird, ist analog zur Entwicklung der Schweizer Zivilisation und Kultur zu sehen. Früh setzt die Stadt Zürich gezielt ein, sie steht jedoch nicht im Mittelpunkt des Geschehens (wie z.B. in *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* von Walther Ruttmann, D 1927). Die Momente, in denen die Stadt dennoch prominent erscheint, gewinnen an Bedeutung durch unsere Sicht auf die Darsteller und auf die erzählte Geschichte. Der Fokus bleibt aber nicht allein auf die Charaktere und Geschichten gerichtet, sondern Kurt Früh beobachtet in seinen Filmen mehrere Generationen, den Fortschritt, oder besser, die Anpassung eines Landes an die sozialen Veränderungen zwischen den 1950er und den 1970er Jahren (wichtige Themen sind die Nachkriegszeit, die Urbanisierung, die Einwanderung etc.). Er bezieht in seine Analysen der Zeit und sein Porträt einer Gesellschaft auch die Entwicklung einer Stadt ein. Wir verfolgen mit, wie die Stadt Zürich wächst, pulsiert, wie ihr Rhythmus sich steigert und wie sie zur Kulisse von Dramen, Komödien, ja sogar Musicals wird.

Früh arbeitet in einer Zeit, in der die Schweiz sowie der Rest der Welt sich von einem globalen Konflikt erholen. Der Zweite Weltkrieg ist seit kurzem zu Ende, doch die Zeiten sind

---

<sup>1</sup> Vgl. die Internetseiten von Felix Aeppli: [http://aeppli.ch/Film/Abf/X\\_Zuerich\\_Jahre\\_1.html](http://aeppli.ch/Film/Abf/X_Zuerich_Jahre_1.html) und [http://aeppli.ch/Film/Abf/X\\_Zuerich\\_JahreNeu\\_1.html](http://aeppli.ch/Film/Abf/X_Zuerich_JahreNeu_1.html) (letzter Zugriff: 16.05.2014).

schwer. 1950 wird in der Schweiz kein einziger einheimischer Film produziert. Die *P a -F AG*, damals die einzige Produktionsfirma, spezialisiert sich seit dem Ende des Krieges auf internationale Themen. Die erhoffte friedliche Zusammenarbeit zwischen den europäischen Ländern bleibt jedoch aus, und die Thematisierung des Nachkriegs-Europa erweist sich somit als unmöglich. Wie Felix Aeppli berichtet, kehrt die *P a* in der Folge wieder vermehrt zu einheimischen Produktionen und Themen zurück: 1952 erscheint Luigi Commencinis *HEIDI*, 1953 Leopold Lindtbergs *UNSER DORF*. Laut Aeppli ist Commencinis *HEIDI* ein „Paradebeispiel für die Stadtfeindlichkeit“ (Felix Aeppli 1976: 24) und stellt also das unzeitgemässe Verhältnis der Schweizer zur Stadt direkt aus: *HEIDI*, erstmals 1880 in Buchform erschienen, porträtiert eine idyllische Bergwelt, in der ein junges Mädchen froh und sorgenfrei leben kann. Diese Hinwendung zu einer vergangenen Realität auf der grossen Leinwand wirft einige Fragen auf. Die 1950er waren die Jahre, in denen die Industrialisierung und Urbanisierung der Schweiz voranschritt. Die Städte wuchsen, die Industrie benötigte immer mehr Arbeitskräfte, doch dem Publikum scheint das sorglose und ländliche Leben Heidis auch in den 50er Jahren zu gefallen. Es folgen bis Mitte des Jahrzehnts mehrere Filme, die auf ähnlichen Themen beruhen. Filmemacher flüchten somit in diesen Jahren in die idyllische Schönheit der Schweizer Landschaften und ignorieren aktuellere Themen und Probleme der Zeit.<sup>2</sup>

Diese Situation verweist auf einige Problematiken. Die Heimatsfilme werden immer anspruchsloser, denn die Selbstzensur<sup>3</sup> die die Geistige Landesverteidigung rechtfertigt, verhindert eine kritische Filmproduktion. Franz Schnyder wagt es 1957 dennoch, das Genre des Heimatfilms zu verlassen, muss jedoch seinen Film *DER 10. MAI* selbst produzieren. Der schwache Erfolg des Filmes zwingt ihn dazu, sich wieder auf Heimatfilme zu konzentrieren. Dieses Genre wird nur langsam durch ein neueres, mehr der Gegenwart entsprechendes abgelöst. Langsam verlassen die Filmemacher die idyllische Berglandschaft, um sich dem Sujet des Kleinbürgers zu widmen. Kurt Früh, der 1955 mit *POLIZISCHT WÄCKERLI* den Startschuss wagt, bezieht sich auf eine Thematik die bereits als Hörspiel im Radio einen grossen Publikumserfolg erreichte. Er gibt somit der populären Figur des Schaggi Streuli ein Gesicht und verewigt in seinen Filmen die Verhaltensmuster des Kleinbürgermilieus. Sein zweiter Film, *OBERSTADTGASS*, stellt ebenfalls eine starke Streuli-Figur und deren rückwärtsgewandte Haltung ins Zentrum, jedoch verlegt Früh den hauptsächlichlichen Drehort von einem kleinen Dorf ausserhalb Zürichs in ein Quartier in der Stadt selbst. Hier kommen erstmals auch Thematiken zum Tragen, die zu exklusiven Eigenschaften der

---

<sup>2</sup> Ich stütze mich hier und im Folgenden für die filmgeschichtliche Situierung hauptsächlich auf Aeppli 1976.

<sup>3</sup> Obwohl es keine eigentliche Zensur gab, gab es zur Zeit mehrere Filmfachverbände, die die Filmproduktion und Vorführung regelten (vgl. Aeppli 1976: 27-28).

Grossstadt gehören: Die Darsteller leben in kleinen Wohnungen und mühen sich ab, um am Ende des Monats die Miete bezahlen zu können. Die filmische Oberstadtgass bleibt jedoch eine Art idyllisches kleines Dorf innerhalb der werdenden Grossstadt Zürich, und das gezeigte Quartierleben basiert auf Dynamiken und Beziehungen einer kleinen, geschlossenen Gemeinschaft.

Zwei Jahre später dreht Früh BÄCKEREI ZÜRRER, der noch heute als einer seiner besten Filme betrachtet wird. Das Setting verschiebt sich hier vom kleinen Innenquartier einer werdenden Grossstadt zur Langstrasse, dem Herz einer bereits pulsierenden Stadt. Die Handlungen der Darsteller entwickeln sich in einer anonymen Umgebung, und soziale, ethnische und generationelle Unterschiede werden markant hervorgehoben. Mit diesem Film zeigt sich auch, dass Zürich sich immer mehr zu einem wichtigen Bestandteil von Frühs filmischer Welt entwickelt. Die städtische Umgebung ist hier grundlegend für die Einbettung der Figuren und die Entfaltung der Handlung. Im Gegensatz zu OBERSTADTGASS zeigt dieser Film Frühs einen ersten Versuch, dem biederen ‚Bünzlischweizer‘ einen Hauch von Modernität und Fortschritt entgegen wehen zu lassen: Wo die Bäckerei Zürrer ihren Sitz hat, soll eine Grossgarage entstehen, der jüngste Sohn Zürrers verliebt sich in eine junge Italienerin, Tochter eines Marronibraters, und will unbedingt eine Karriere als Velorennfahrer starten. Das traditionelle Weltbild von Vater Zürrer kommt ins Wanken, als er sich mit einer ihm noch nicht bekannten Realität auseinandersetzen muss ... Frühs letzter Film, DER FALL von 1972, skizziert sodann ein völlig verändertes Stadtbild und grenzt sich eindeutig von den früheren Produktionen ab. Die düstere und traurige Geschichte eines gescheiterten Polizisten, der beim Versuch, einen Fall zu lösen, selbst ‚fällt‘, wird in einem grauen und einsamen Oerlikon gedreht: gross, anonym, industriell. Wenn die Langstrasse 1957 das pulsierende urbane Leben, aber auch seine Schattenseiten zeigte, dann erscheint Oerlikon 1972 als trostlos und verlassen.

Was sofort auffällt, ist die graduelle Entwicklung der Stadt zwischen OBERSTADTGASS und DER FALL, von einer kleinen Gasse im Zentrum hin zur weiten, anonymen Stadtlandschaft von Oerlikon, einem Aussenquartier. In meiner detaillierteren Analyse der drei Filme werde ich folgenden zwei Aspekten besondere Aufmerksamkeit widmen: der Veränderung des Stadtbilds in Frühs Filmen vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Stadt Zürich sowie der Charakterisierung der Figuren, d.h. der Frage, wie diese mit der Umgebung interagieren beziehungsweise wie Früh die Darsteller in die urbane Umgebung einbettet. In einem ersten Schritt werde ich jedoch, die historisch-kulturelle Entwicklung der Stadt Zürich und des Schweizer Films beschreiben. Dafür stütze ich mich zum einen auf historische Studien zur Schweiz, zum anderen auf filmgeschichtliche Arbeiten, insbesondere auf eine Untersuchung zum Bild der Stadt im Schweizer Film von Margret Bürgisser.

Um den Schweizer Film ab 1950 besser verstehen zu können, ist es grundlegend, die sozio-kulturellen und politischen Entwicklungen des Landes einzubeziehen. Was die Künste anbelangt, so ergriff die Schweiz erstmals während des ersten Weltkriegs Massnahmen, um sich auch im nichtmilitärischen Bereich zu verteidigen. Als man „den totalen Charakter des modernen Krieges erkannte“, befürchtete man, so Marco Jorio, dass auch Wirtschaft und Kultur gefährdet sein könnten (Jorio 2006: o.S.). Schon bald tauchte die Idee einer geistigen Verteidigung des Landes auf, und mit dem Begriff ‚Geistige Landesverteidigung‘ wurde dann zwischen den 1930er bis in die 60er Jahre eine anhaltende politisch-kulturelle Bewegung bezeichnet, welche „die Stärkung von als schweizerisch deklarierten Werten und die Abwehr der faschist[ischen], nationalist[ischen] und kommunist[ischen] Totalitarismen zum Ziel hatte“ (Jorio 2006: o.S.). Ab 1933 und insbesondere ab dem Zweiten Weltkrieg wurden die Massnahmen verstärkt, und immer mehr Kulturorganisationen, darunter die Pro Helvetia und die Neue Helvetische Gesellschaft (kurz NHG), widmeten sich ganz den blühenden Kulturbereichen wie Theater, Radio und Film. Ziel der Geistigen Landesverteidigung war es, die Grundwerte der Schweiz zu bewahren, darunter deren kulturelle Vielfalt und Demokratie, und diese dem deutschen Führerstaat entgegenzustellen. Dies sollte jedoch nicht eine exklusive Aufgabe des Staates sein, sondern aller Bürger.

Nach dem Krieg widmete sich die Pro Helvetia hauptsächlich der Kulturförderung durch das populäre Medium Kino, das zu der Zeit international aufblühte. Hier gilt es, die grenzenlose Macht des Kinos zu erkennen, eines Mediums, das durch ständig sich erneuernde Techniken immer mehr Leute weltweit erreichen konnte. In der Schweiz kontrollierten und regulierten Filmfachverbände die Filmproduktion und Distribution; es wurden wenige und hauptsächlich anspruchslose Filme gedreht. Wie Jakob Tanner in seiner Studie zur Schweiz in den 50er Jahren ausführt, war die imminente Nachkriegszeit von zwei gegensätzlichen Grundstimmungen geprägt. Zum einen war das Schweizer Volk verängstigt: Die unfassbare und nebelhafte Präsenz der Atombombe erinnerte an den Krieg. Zum anderen wuchs die Hoffnung auf ein besseres Leben und wirtschaftliches Wachstum. Wie Tanner schreibt: „Aus dieser Sicht stellen die 50er Jahre den kollektiven Einstieg in eine ökologisch verantwortungslose Massenkonsum-, Verschwendungs- und Wegwerfgesellschaft dar“ (Tanner 1994: 21). In diesen Jahren, wie wir später noch genauer betrachten werden, wächst die Schweiz beachtlich, zwar nicht so steil wie die restlichen europäischen Länder, jedoch sieht sie sich schnell an der Spitze was das Volkseinkommen anbelangt. „Nahrungsmittelversorgung und Ausstattungsgrad der Haushalte mit Apparaten, Gegenständen und Wohnmobiliar“ sind um einiges besser als im Rest Europas (Tanner 1994: 24).

Es herrscht jedoch auch eine hartnäckige Art von ideologischer Selbstzensur. Die Figur des ‚Bünzlischweizers‘ erhält, insbesondere im Schweizer Film, eine dominante Position. Wie auch Werner Wider in seiner polemischen Analyse von BÄCKEREI ZÜRRER erläutert:

Die Prinzipien, nach denen der Landischweizer Zürrer seine Familie zusammenhält, vor allem Fremden und Neuen, vor unheilvollen gesellschaftlichen Entwicklungen bewahren wollte, bildeten die Selbstzensur für die gesamte Produktion der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre. Als zensuriertes Angebot von Konflikten, Figuren und Örtlichkeiten schuf diese Selbstzensur einmal die exemplarische Wirklichkeit des Kleinbürgersfilms selbst; sie liess das Familienoberhaupt in seinen vier Wänden triumphieren, gab ihm recht gegen die neuen Entwicklungen und gegen seine Kinder und liess ihm im wesentlichen das Bild der Schweiz, wie er es im Zuge der geistigen Landesverteidigung akzeptiert hatte. (Wider 1981: 458)

Unter diesem Gesichtspunkt spiegelt der Film eine dominante Haltung in der Gesellschaft, denn wie Wider schreibt, diese aufgedrängte Selbstzensur banalisierte eine alltägliche und reale Bedrohung, „[d]en Druck der gesellschaftlichen Entwicklung“ (Wider 1981: 458), und vermied also die Konfrontation der Schweizer mit der gegenwärtigen Wirklichkeit. Trotz des steigenden Lebensstandards wird die Schweiz der 50er Jahre auch von Tanner als „atomverängstigt, kleinkariert“, aber auch als „wachstumsfreudig“ beschrieben (Tanner 1994: 20).

Die Schweizer sind zwar ‚wachstumsfreudig‘, aber doch eher mit Mass. Auch Edzard Schade und Adrian Scherrer stellen in ihrer Studie über die Medienentwicklung in den 50er Jahren fest, dass die Schweiz eher vorsichtig mit allem Neuen umging, in ihrem Fall mit neuen Kulturphänomenen. Wenn in Amerika oder England die neuen Massenmedien begeistert gefeiert wurden, reagierte unsere Populärkultur zaghaft. Nur Radio (u.a. Hörspiele) und Theater profitieren vom Wandel. Was Musik und Kino anbelangt, entwickelte sich die Branche in der Schweiz eher langsam. Man hat zu dieser Zeit den neueren Medien und insbesondere dem Fernsehen gegenüber, eher eine skeptische Haltung. Kurt Schenker, ehemaliger Radiodirektor, formuliert seine Sorgen folgendermassen: „Das Fernsehen ist zwar eine grossartige Erfindung [...]. Doch befürchten wir, dass das Kino zu Hause zu einer Vermassung führen wird“ (zit. in: Schade und Scherrer 2012: 138). Obwohl man den medialen Fortschritt lobte, fürchtete man in der Schweiz die globale Macht dieser neuen Formen, und unterstützte somit noch mehr die geistige Verteidigung der Nation, was sich, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, insbesondere auf den Schweizer Film auswirken wird. Auch wurden die Medien in der Schweiz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges fast noch stärker vom Staat beaufsichtigt als zuvor, und Radio, Zeitungen, Bücherverlage und Nachrichtenagenturen wurden mit allen Mitteln vor den Einflüssen aus dem Ausland, vor allem des Kommunismus, geschützt. Dies führte selbstverständlich zu Meinungsverschiedenheiten, denn viele Schweizer

sahen dadurch den Grundgedanken der Kommunikations- und Medienfreiheit gefährdet, und es kam sogar zu einigen durch politische Meinungsverschiedenheiten motivierten Entlassungen in der Branche der Medien (vgl. Schade und Scherrer 2012: 139). Zum einen also die wachsende Massenkongsumgesellschaft, zum anderen die Bedrohung durch den Kommunismus: Die Schweizer Regierung nahm sich in Acht vor diesen neuen gefährlichen Mächten, und versuchte alles, um die Einheit des Landes zu verteidigen. Nur langsam emanzipierten sich die Medien vom Staat, prinzipiell Dank der jüngeren Generation, die den Konflikt zu den älteren Generationen besonders spürbar machte.

Die Schweiz war seit den Anfängen der Filmgeschichte für ihre pittoresken Berg-Landschaften begehrt und wurde oft als Schauplatz für deutsche oder französische Produktionen benutzt. Sie bevorzugten die idyllische und einzigartige Schweizer Landschaft und die „dörflich-folkloristische Kultur“, die die Einwohner prägte (Schaub 1987: 7), um diese in Kontrast zu ihren Grosstädten zu setzen. Wie Martin Schaub weiter darlegt, sahen die Schweizer selbst ihr Land als Insel mitten in Europa, und das Kino spiegelte, trotz seines grundlegenden Wunsches, die weite Welt zu zeigen, diese Isolation. Dies hinderte die Schweizer jedoch nicht daran, Interesse für das Medium zu manifestieren. Es verging knapp ein Jahr, nachdem in New York zum ersten Mal das Kinetoskop von Edison vorgeführt worden war, da reiste bereits ein Welscher Uhrmacher mit einem solchen Apparat durch die ganze Schweiz (vgl. Schaub 1987: 10). Das Kino selbst war für die Schweizer eine grosse Sensation. Bis man jedoch hierzulande Filme drehte und produzierte vergingen noch einige Jahre: Bis in die frühen 1920er Jahre galt die Filmkultur in der Schweiz als passiv. Als dann endlich erste Kinofilme entstanden,<sup>4</sup> wurde sofort deutlich, dass im Zentrum des Bildes „die Alpen und die mythisierte Landesgeschichte“ standen (Schaub 1987: 10). Der Schweizer Film wirkte nach Martin Schaub insgesamt „künstlerisch uninteressant“, womit der Autor nicht behaupten möchte, dass es in der Schweiz keine Talente gab (Schaub 1987: 12). Im Gegenteil, nur dass diese das Land schnell verliessen, um in den europäischen Nachbarländern, insbesondere in Frankreich, ihr Glück zu versuchen.<sup>5</sup> Obwohl die 20er Jahre durch eine konservative Eintönigkeit charakterisiert waren, bemerkte die Regierung schnell, dass sich mit dem Aufstieg des italienischen Faschismus und des

---

<sup>4</sup> Nach Buache war einer der ersten Schweizer Filme, die das Ziel und das Potenzial hatten auch international erfolgreich zu werden, DIE ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT von 1924; Regie: Emile Harder (vgl. Freddy Buache 1998: 28).

<sup>5</sup> Einige Beispiele dafür sind Le Corbusier, der bereits 1917 nach Paris auswanderte, Blaise Cendrars und Robert Walser, zwei Schweizer Schriftsteller, oder Michel Simon, ein Genfer Schauspieler, der schliesslich nach Paris ging, wo ihm mehr Filmprojekte zur Verfügung standen (vgl. Schaub 1987: 10, 12).



deutschen Nationalsozialismus eine neue Bedrohung anbahnte. Man wollte das Land schützen und machte sich Gedanken über einen möglichen Zusammenbruch. Ab 1920 etablierte sich somit das Motiv der Berglandschaft im Schweizer Film und zwar aus zwei unterschiedlichen Gründen: Zum einen fixierten sich die einzelnen Produzenten auf eher konservative Motive des Landes, denn, wie Freddy Buache erläutert:

[l]’effet de réel suffit à justifier le spectacle pour les observateurs d’alors qui n’avaient pas la moindre notion de syntaxe: la mise en scène, sans invention au niveau même de son déploiement dans l’espace de jeu, est dirigée en fonction de sa mise en conserve par la caméra.

(Buache 1998: 29)

Zum anderen fürchtete die Regierung indirekte Propaganda aus dem Ausland und entschied sich für eine strengere Kulturpolitik. Im Jahr 1938 wurde diese offiziell unter die Ideologie der Geistigen Landesverteidigung gestellt.

1924 gründeten Lazar Wechsler, polnischer Ingenieur, und Walter Mittelholzer, Flugpionier und Reisefilmer, die *Pathé* und produzierten in den kommenden Jahren mehrere Werbefilme. Während über 10 Jahren blieb sie die einzige Produktionsfirma, später gefolgt von der *Gaumont*. Der begrenzte Markt erlaubte zum Anfang nur wenige Produktionen, die hauptsächlich dokumentarisch, wissenschaftlich oder Reisebilder waren.<sup>6</sup> Die einzigen erfolgreichen Filme waren jedoch die, die ausserhalb der Schweiz Erfolg hatten und die teilweise auch ausserhalb der Schweiz produziert worden waren wie z.B. FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK von 1929 (Koproduzent war Sergej M. Eisenstein, und man erkennt in dem Film auch die russische Stummfilmästhetik; vgl. Schaub 1997: 24). FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK wagte einen Schritt in Richtung anderer Themen und vermittelte zum ersten Mal den Eindruck, die Schweiz wende sich vom Einheimischen ab.

Die Popularität des Schweizer Films im Ausland verbesserte sich indes auch mit der Erfindung des Tonfilms nicht. Im Gegenteil, wie Martin Schaub betont, gab es zusätzliche Probleme hinsichtlich der Sprache: Schweizerdeutsch ist schon in einer kurzen Entfernung von der Grenze nicht mehr verständlich. Auch war der Erfolg des Schweizer Films gering, weil der Begriff eines nationalen Kinos als Label nicht so prägnant vorhanden war wie in anderen europäischen Staaten: Die verschiedenen Landessprachen und Dialekte erschwerten es den Filmen, ein Gefühl der nationalen Zugehörigkeit zu wecken. Erst der 1939 erschienene FÜSILIER WIPF, von Regisseur Leopold Lindtberg gedreht und von der *Pathé* produziert, war sowohl eine der ersten

---

<sup>6</sup> Einige Beispiele: AFRIKAFLUG, Walter Mittelholzer 1937, IM WASSERFLUGZEUG VON ZÜRICH NACH KAPSTADT, Walter Mittelholzer 1937, oder LA CROISIÈRE NOIRE, Leon Poirier 1926 (vgl. Schaub 1987: 12).

vollständig nationalen Produktionen als auch einer der ersten grossen Erfolge des Schweizer Films. Er konnte über eine Million Kinobesuche verzeichnen, unter anderem dank der Stadt Zürich, die zu einem der letzten Fluchtpunkte der „Emigration politisch engagierter Bühnenkünstler“ (Schaub 1997: 28) geworden war. Lindtberg, der 1933 in die Schweiz kam, wurde zwei Jahre später mit dem Projekt FÜSILIER WIPF unter Vertrag genommen. Der Film, der die Grenzbesetzung während des Ersten Weltkriegs thematisiert, enthält signifikante Parallelen zum zweiten globalen Konflikt der kurz darauf ausbrechen sollte und wurde somit zum ersten Propagandafilm der Geistigen Landesverteidigung. Sentimentale und patriotische Werte wurden besonders hervorgehoben, um die Schweiz als ein freies Land und als Heimat in den wunderschönen Landschaften zu porträtieren (vgl. Buache 1998: 37). Es folgen weitere Filme von Lindtberg,<sup>7</sup> die mehr oder weniger politisch angehaucht waren. In den späten 30er und anschliessend in den 40er Jahren war das Genre des Militärfilms üblich: Diese Filme zeigen „die militärische unabdingbare Gemeinschaft als Vorbild der zivilen“ (Schaub 1997: 35). Was jedoch die schweizerische Filmproduktion von den späten 20er Jahren bis hin zu den 40ern charakterisiert, ist das wiederkehrende dörfliche Milieu und die Überhöhung des tüchtigen Schweizers. Zum nationalen Selbstbild der Schweiz meint Schaub denn auch, der Schweizer Film dieser Zeit zeichne das Bild „eines in der Gefahr geeinten Volkes, das die Unterschiede zurückstellte, um bestehen zu können“ (Schaub 1997: 37).

Das Ende des Krieges bedeutete konsequenterweise auch die Rückkehr ausländischer Filme auf die grosse Leinwand. Das Vermächtnis der politisch und humanitär engagierten *P a -F* kam zu einem Ende, und der Schweizer Film drohte wieder im Provinzialismus zu versinken. Ab 1947, nach der Uraufführung von MATTO REGIERT, wurde in der Schweiz bis 1952 kein einziger einheimischer Film mehr produziert. Laut Aepli konzentrierte sich die *P a -F*, immer noch eine der wenigen Schweizer Firmen, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf internationale Themen, im Glauben durch den „humanitären Kosmopolismus“ die Vereinigung der Nationen zu fördern (Aepli 1976: 23). Dieser Versuch scheiterte jedoch, denn der Kalte Krieg zerstörte das Vertrauen in eine Versöhnung zwischen West und Ost, was sich auch im Scheitern des Streifens DIE VIER IM JEEP (1951) spiegelt.

Schaub beschreibt diese Nachkriegszeit innenpolitisch als ein „Entleerungsprozess“ (Schaub 1997: 39). Das Thema der einheitlichen Nation trat in den Hintergrund, und man kehrte zu bäuerlichen und kleinbürgerlichen Sujets zurück. 1952 kam mit Luigi Commencinis HEIDI ein prominenter einheimischer Stoff in die Schweizer Kinos, dicht gefolgt von Leopold Lindtbergs

---

<sup>7</sup> Einige Beispiele: LANDAMMANN STAUFFACHER 1941, DIE MISSBRAUCHTEN LIEBESBRIEFE 1940, WACHTMEISTER STUDER 1939 und DIE LETZTE CHANCE 1945.

UNSER DORF. Mit solchen Produktionen etablierte sich schnell wieder eine Art Stadtfeindlichkeit, und man versuchte dementsprechend das zu zeigen, was das Publikum begehrte, nämlich einen Blick auf die träumerische Berglandschaft und in die Vergangenheit von Heidi, die 1880 in Johanna Spyris homonymem Roman zum Leben erweckt wurde. Ein wichtiger Aspekt dieser Vergangenheit war jedoch die wachsende Industrie, die langsam das Bauerntum ersetzte. Das Schweizer Publikum erlebte den Wandel vom Agrar- zum Industriestaat und erfreute sich somit an einer Geschichte, die es zurück in die idyllische Berglandschaft brachte. Obwohl die Nation sich nach dem Krieg in einem Moment des wirtschaftlichen Booms befand, öffnete Commencinis HEIDI ihm also noch einmal die Tore der Vergangenheit und bot einen nostalgischen Blick zurück. Wie das Buch zeigt auch der Film anstatt zeitgenössischer Realität „ein unbeschwertes Kinderglück in Gottes freier Natur“ (Aeppli 1976: 24).

Kurios an der Sache und relevant für meine Argumentation ist die mangelnde Wahrnehmung der Stadt in der Schweiz. Heidi reist von der Bündner Alp, einer malerischen Berglandschaft, direkt nach Frankfurt, in Deutschland, „als ob es in der Schweiz keine Städte gäbe“ (Aeppli 1976: 24). Dies rechtfertigt sich zwar im Buch *H*, denn als dieses 1880 erschien, gab es in der Schweiz noch keine eigentlichen Grossstädte. In den frühen 50er Jahren war dies jedoch nicht mehr der Fall, und dass die Filme in diesen Jahren keine Stadt zeigen, muss somit anders begründet sein. Commencinis HEIDI ignoriert die wichtigsten Aspekte der Industrialisierung (unter anderem Kinder als Arbeitskräfte) komplett und fokussiert voll und ganz auf die Natur. Denn dieser Film sollte dem Zuschauer eine nostalgische Sicht der Vergangenheit vermitteln, zu einer Zeit, in der die Städte immer schneller wuchsen und die Bevölkerung sich multiplizierte. Fakt ist, die Schweiz kämpfte, um sich die ländliche Idylle zu erhalten – nicht nur in den Köpfen. Ziel war es schliesslich, die „landschaftlichen Schönheiten der Schweiz vor Augen zu führen“ (Aeppli 1976: 24). Es folgten andere Filme wie ULI DER KNECHT (1954), ein Paradebeispiel für das Motto „Schweizerart ist Bauernart“ (Aeppli 1976: 25). Nirgends in Europa hat sich „agrarisches und handwerkliches Bewusstsein so lange gegen die Moderne gehalten wie hier“ (Schaub 1997: 7).

Der Kalte Krieg wurde also thematisch nicht dargestellt, mehr noch, er stellte eben genau dies dar: eine grosse Abwesenheit. Der Kalte Krieg war, laut Wider, „filmisch nicht unbedingt spektakulär“ (Wider 1981: 451). Folglich wurde die Biederkeit und Sorglosigkeit des Schweizer Films in den frühen 50er Jahren nur dank dieser Absenz ermöglicht. Der typische ‚Landischweizer‘, dem das Schweizer Publikum z.B. in den Figuren eines Schaggi Streuli oder eines Emil Hegetschweiler nun (wieder) begegnete, konfrontierte sich eben nicht mit der Wirklichkeit. Die Kleinbürgerfilme hatten als Hauptdarsteller genau solche Figuren, die langsam als nostalgisch gelten konnten, solche, die zwischen Vergangenheit und Zukunft standen. Der einfache,

kleinkarierte Bürger, der in der Realität nach und nach verschwand, stand noch ein letztes Mal als Protagonist vor der Linse. Themen, die in diesen Filmen zentral waren, sind nach Aepli die Spiessigkeit der 50er Jahre, insbesondere „die Angst vor einem unehelichen Kind [...], und das übertonte, krampfhaftes Verhältnis zum Geld“ (Aepli 1976: 35).

Nur langsam wandte sich somit das Schweizer Kino vom Heimatfilm ab und dem Stadtfilm zu. Als sich dann Mitte der 1950er Jahre die Schweizer Städte langsam in der Vorstellung etablierten, änderte sich auch die dramaturgische Struktur. Dank einem veränderten Stadtbild wurden Charaktere und Ereignisse anders wahrgenommen. Anstatt des kleinen Dorfes auf dem Lande transportierten nun Filmemacher ihre Geschichten ins Zentrum des Geschehens. In ihrer Studie *Zur Heimatstadt des Schweizer Stadtfilms 1970-1990* nennt Margret Bürgisser wichtige Merkmale. Mittels Visionierung von über 20 Schweizer Stadtfilmen versucht Bürgisser, das Element im Film zu dekodieren und stellt dabei die Frage, ob die Filme ein Spiegel der Schweizer Stadtrealität seien, wobei „[a]ls Stadtfilm ein Film dann zu bezeichnen ist, wenn darin eine oder mehrere Dimensionen von Stadtrealitäten eine für die Geschichte prägende Rolle spielen“ (Bürgisser 1992: 3). Einige ihrer Aspekte werde ich später am Beispiel des 1972 erschienenen *DER FALL* aufgreifen. Obwohl Frühs andere beiden ‚Stadtfilme‘, *OBERSTADTGASS* (1955) und *BÄCKEREI ZÜRRER* (1956), nicht in Bürgissers Studie zu finden sind (da sie sich auf die Filme zwischen 1970 und 90 konzentriert), werde ich dennoch einige ihrer Merkmale in meine Analyse einfließen lassen. Zentral in Bürgissers These ist nämlich die Überlegung, dass die Kulisse der Stadt nicht unbedingt soziologisch zu verstehen ist. Vielmehr sei sie „von dramaturgischen Besonderheiten geprägt, vom Wunsch der Autoren/innen, Geschichten von Menschen zu erzählen“ (Bürgisser 1992: I). Mehr als nach einem simplen Abbild der Realität strebe der Filmemacher nach der Erschaffung einer „filmspezifischen Wirklichkeit, einer vom Regisseur subjektiv und selektiv gestalteten Welt“ (Bürgisser 1992: I). Ein Element, das in den neueren Stadtfilmen sofort auffällt, ist die zunehmende Mobilität, die einerseits einen Freiraum schafft, andererseits jedoch auch ihren Preis fordert, „indem sie Natur- und Lebensräume verändert und die Menschen beziehungs- und heimatlos macht“ (Bürgisser 1992: I). Es zeigen sich somit zwei gegensätzliche Aspekte der Grossstadt; einem eher negativen Element der Einsamkeit, der Marginalisierung, der Zerstörung oder der Aggression (was sich, wie wir später sehen werden, in *DER FALL* zeigt), steht ein positiver Aspekt gegenüber: Die Stadt bringt kulturelle Vielfalt und eine steigende Faszination für das urbane Leben (z.B. bereits in *BÄCKEREI ZÜRRER*).

Generell bringt die Entwicklung von Grossstädten in der Schweiz auch eine Veränderung des Stadtbilds im Film mit sich. Auch wenn die von Bürgisser festgestellte „Tendenz zur vollmobilen Single-Gesellschaft“ erst ab den 70er Jahren wirklich spürbar wird, so zeichnen sich der „Wandel der Familienstruktur und der Strukturwandel in der Arbeitswelt“ bereits in den 50er Jahren ab (Bürgisser 1992: I). Die Stadt führt in ihrer Grösse und steigenden Anonymität zur Individualisierung. In den Filmen ändern sich die Schauplätze, die die Charaktere rahmen und sie beeinflussen. In OBERSTADTGASS ist Herr Jucker als Postbote eine starke und zentrale Figur. Ähnlich wie in früheren Filmen, die wie POLIZISCHT WÄCKERLI auf dem Lande spielen, ist Streuli hier noch die integrierende Figur, so etwas wie das ‚Oberhaupt‘ der kleinen Stadtgemeinschaft, und es ist eben das Kleine und Familiäre dieser Gemeinde, das seine Rolle als Vater und Mann im Hause stärkt. Anders hingegen wirkt der nur ein Jahr später entstandene Film BÄCKEREI ZÜRRER. In der Zürcher Langstrasse spielend, entwirft der Film ein neues Bild des Oberhauptes der Familie: Vor dem Hintergrund des pulsierenden Stadtlebens, das ein Gefühl für die moderne Entwicklung entstehen lässt, wirkt der alte Zürrer wie aus einer anderen Zeit. Wie die drei am Anfang des Films gezeigten Clochards wandert er nach dem Bruch mit der Familie ziellos herum. In Frühs letztem Film, DER FALL, verändert sich die Filmkulisse dann komplett. Das weite und triste Oerlikon unterstreicht die Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit des Polizisten: Er wirkt wie ein Fremdkörper, fällt auf und verschwindet gleichzeitig in der Masse und in der Leere.

Laut Bürgisser bringt die Dichotomie von Integration und Isolation ab den 1970er Jahren drei unterschiedliche Typen von Individuen hervor (Bürgisser 1992: VIII): Der erste Typ erlebt die Stadt problematisch, als *Marginalisierung*, wie ein Gefängnis. In diesen Fällen wird der Protagonist zur Marginalisierung gedrängt und versucht entweder, diese durch Gewalt zu bekämpfen, oder er gibt sich resigniert der Situation hin. Der zweite Typ zeichnet die Individuen auch als *Marginalisierte*. Diese erleben die Stadt als positiv und nutzen sie aktiv, sind ihr aber nicht verbunden. Sie sind frei und nutzen die Stadt kreativ. Der dritte und letzte Typ erfasst diejenigen, die von Stadtbewohnern zu *Sakrileg* mutieren: Die Stadt wird für den Protagonisten zur ständig wechselnden Plattform und ist durch permanente Mobilität charakterisiert. Zunehmend verliert sich das spezifische Verhältnis zur Stadt, und das Individuum ist nicht mehr emotional mit seiner Umgebung verbunden.

Die Merkmale, die Bürgisser in ihrer Studie herausstellt, um die sich wandelnde Beziehung des Individuums zur Stadt zu beschreiben, beziehen sich zwar, wie erwähnt, auf die Schweizer Filme zwischen 1970 und 1990 und treffen in dieser Form höchstens auf DER FALL zu. Einige Elemente, die die späteren Entwicklungen ankündigen, sind aber bereits in den früheren Filmen von Früh auszumachen. Gewisse Aspekte der Untersuchung von Bürgisser scheinen mir also

erwähnenswert, weil sie den Kontrast zu den 50er Jahren deutlich machen und so auf die gesellschaftlichen Veränderungen hinweisen.

Ein solcher Aspekt ist zum Beispiel die Mobilität. Diese ist für Bürgisser deshalb so wichtig, weil sie den Figuren die Möglichkeit gibt zu fliehen. Transportmittel (z.B. Zug, Tram, Bus, Auto, Fahrrad) spielen allgemein eine wichtige Rolle als dramaturgisches Element. Sie erlauben es, sich in der Grosstadt zu bewegen, diese zu verlassen oder auch in sie zurückzukehren. Diese Art von Verkehr treffen wir in allen drei später analysierten Filmen an, jedoch nicht immer erfüllen sie genau diesen Zweck.

Ein anderer wichtiger Aspekt, den Bürgisser in den Filmen ab 1970er Jahren als neu hervorhebt, ist der Wandel vom Familienleben zum Single-Dasein. Immer mehr Filme zeigen *B*, die von der Spannung zwischen „Liebe und Verdruss, Treue und Betrug, Trennung und Versöhnung“ gekennzeichnet sind (Bürgisser 1992: IX). Die Filme unterstreichen somit den Trend zur Single-Gesellschaft. Eine essenzielle Figur wird in diesem Fall der Typ des *S*, der sich ohne Einschränkung bewegen kann. Im Kontrast dazu steht die Grossfamilie, wie wir sie in den Heimatfilmen der 50er Jahre antreffen, oder auch die noch funktionierende Kleinfamilie in Frühs Filmen dieser Zeit. In den 70er Jahren hingegen spielt die Familie nach Bürgisser keine zentrale Rolle mehr: Der (meist männliche) Single und dessen Unabhängigkeit stehen im Zentrum des Geschehens (vgl. Bürgisser 1992: IX).

Mobilität wird auch durch die veränderte Welt der Arbeit unterstrichen. Hier zeigt sich prägnant der Wandel von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft, der zunehmend auch durch einen technologischen Lebensstil geprägt ist. Zentral, so Bürgisser, sei die Schwierigkeit, teilweise gar die Unfähigkeit, sich diesem anzupassen. In den filmischen Welten der 70er Jahre äussert sich diese Problematik auf zweierlei Weise: Entweder reagieren die Figuren unwillig und stur, oder sie nehmen die Realität so an, wie sie ist, und versuchen, es sich gut gehen zu lassen. In den Filmen wird insbesondere die Unfähigkeit zur Anpassung thematisiert: Die einen scheitern und werden zu Aussenseitern, die anderen suchen sich Nischen, in denen sie ihren Lebensstil weiterleben können (vgl. Bürgisser 1992: IX).

Weitere Aspekte, die jedoch ausschliesslich auf *DER FALL* zutreffen, und die ich folglich nicht in die Analyse einbeziehen werde, beziehen sich auf die Entwicklungen im Bereich der Technologie und der Medien, die stark die Art der zwischenmenschlichen Kommunikation veränderten. Obwohl wir in allen drei später analysierten Filmen solche medialen Elemente antreffen (z.B. hören wir ein Radio im Hintergrund, Musik dröhnt laut aus einer Anlage, oder es wird über das Telefon kommuniziert), wirken diese Technologien nicht zentral für die Handlung. Hingegen ist der soziale und politische Wandel markant spürbar, z.B. als Konflikt zwischen

traditionellen und progressiven Ideologien. Einige politische Aspekte, die Bürgisser in den Filmen ab den 70er Jahren herausarbeitet, sind unter anderem „Mieterprobleme, soziale Not, Fragen der Mitbestimmung, Probleme mit den Behörden“ (Bürgisser 1992: X). Daraus entwickle sich ein „Diskurs der Autonomie“: Der Stadtbewohner, so Bürgisser, erkämpft sich seine Freiheit, was entweder durch ethnische oder zwischenmenschliche Konflikte thematisiert werde oder durch die Auseinandersetzungen mit Behörden und Arbeitgebern. Diese Konflikte spiegeln sich dann auch im Verhältnis zur Stadt wider. Dank der wachsenden Mobilität steige auch der Drang, die Stadt und deren Alltag zu verlassen, was Bürgisser als „Konflikt zwischen Dableiben und Wegfahren“ (X) bezeichnet. Dieser Drang wird durch den Gegensatz zwischen Stadt und Land betont. Wie ich später noch erläutern werde, handelt es sich dabei um ein unzertrennliches Paar. Doch wenn der Gegensatz in den Filmen der 50er Jahre noch präsent ist, so ebnen sich die beiden Pole immer mehr ein: „Die Grenzen zwischen Gross-, Mittel- und Kleinstädten einerseits, bzw. Stadt-Land andererseits, verschwinden. Das ganze Mittelland scheint auf dem Weg zum Grossdorf Schweiz“ (Bürgisser 1992: XI).

Zusammenfassend kann man somit feststellen, dass die Stadt in den 70er Jahren eine doppelte Bedeutung in sich trägt – und ich werde zeigen, dass sich dies in den 50er Jahren bereits ankündigt: Sie wird sowohl geliebt als auch gehasst, wirkt faszinierend und zerstörend, und genau diese Eigenschaften werden von Regisseuren und Filmemachern genutzt, um fantasievoll gestaltete Handlungen so realitätsnah wie möglich darzustellen. Der Stadtfilm repräsentiert nicht nur das Abbild einer Stadt, sondern die Stadt dient zur Einbettung einer Geschichte, die eben weil sie in einer gewissen Stadt spielt, gewisse Nuancen und Details dazugewonnen hat. Die Stadt ist somit ein idealer Schauplatz, um einen Film zu drehen, umgekehrt scheint der Film das ideale Medium, um eine Stadt in Szene zu setzen. Denn,

[w]ie kaum ein anderes Medium ist der Film geeignet, das [...] Atmosphärische, das Pulsierende, Lebendige, Dynamische der Städte einzufangen und wiederzugeben [...]. Über den Film wird das Phänomen Urbanität somit auch dem nichtintellektuellen Menschen zugänglich. (Bürgisser 1992: 1)

Im Fazit hält Bürgisser noch einmal fest, dass ein Stadtfilm immer eine Interaktion zwischen der Realität der Stadt und der Fiktionalität der Geschichte enthält. Es ist dem Filmemacher überlassen, hier ein Gleichgewicht zu finden und die Stadt so einzusetzen, dass sie die Handlung des Films unterstützt. Diese Aussage gilt auch für die ersten Stadtfilme der 50er Jahre, die Kurt Früh bekanntermassen in Zürich realisiert.

Im Laufe der Jahre von 1950 bis heute hat sich der Schweizer Film stark verändert. Einen grossen Beitrag dazu hat definitiv die Entwicklung der Schweizer Stadt geleistet. Wirtschaftlich, sozial und demographisch hat sie sich in dieser Zeit gewandelt. Der von Bürgisser erkannte „Trend zur Individualisierung“ (Bürgisser 1992: 43) setzt in den 50er Jahren ein und äussert sich sowohl positiv wie negativ. Die Möglichkeit zur Eigenständigkeit kontrastiert mit Einsamkeit und Isolierung. Eine Schweizer Stadt, die diese Entwicklung ganz besonders erlebte, ist Zürich. Noch heute grösste Stadt des Landes,<sup>8</sup> repräsentiert Zürich ein bedeutendes Zentrum, das alle Aspekte einer Grossstadt beispielhaft in sich trägt. Nicht ganz zufällig wird diese auch zur Kulisse in den meisten von Frühs Filmen. Kurt Früh schafft es nämlich, die Stadt so einzusetzen, dass er gleichzeitig ihr Porträt filmt und die Handlung seiner Filme dadurch in der alltäglichen Wirklichkeit verankert, die er so auf die grosse Leinwand bringt. Einige demographische Daten werden uns helfen, die Entwicklung der Stadt besser zu verstehen, um in einem zweiten Schritt die drei ausgewählten Filme Frühs zu analysieren.

In nur 20 Jahren von 1930 bis 1950 wächst die Zürcher Population um fast 100'000 Einwohner von 290'937 auf 390'020 (vgl. Statistisches Amt der Stadt Zürich 1972: 63). Die Kantonsbevölkerung besteht nun zu 50,2 % aus Stadt-Zürchern. 1952 überschreitet die Bevölkerungszahl zum ersten Mal die 400'000er Grenze. Mit 403'625 Einwohnern ist dies erst der Beginn des Wachstums. Bis 1962 erreicht die Bevölkerung 440'180 Einwohner. 1972, als *DER FALL* gedreht wird, zählt die Stadt Zürich nur noch 407'647 Einwohner. Doch dies heisst nicht, dass die Stadt sich nicht mehr erweitert: Die Bevölkerung lässt sich immer mehr in den Quartieren im Norden und Nordwesten (Zone 11) nieder, und die Anzahl der Bewohner in den Zonen 1 bis 4, 7 und 8 nimmt ab (vgl. Judith Riegeinig 2014). Grund für dieses Wachstum ist teilweise der Immigrationsstrom, der Anfang der 50er Jahre stark zunahm. In Zürich sprechen 1950 eine Mehrheit von 355'471 Menschen deutsch. Als zweitgrösste Sprachgemeinschaft folgt mit 15'121 das Italienische, was der wachsenden Einwanderung aus Italien zu verdanken ist (vgl. Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 1955: 46). Von den fast 400'000 Einwohnern sind 32'177 Ausländer. Die restlichen 357'843 sind gebürtige Schweizer (vgl. ebd. 41).

Dies schlägt sich auch in Frühs Filmen nieder: Bereits in *OBERSTADTGASS* berührt er das Thema des italienischen Einwanderers. Italienische Bauarbeiter sorgen in der ruhigen Gasse mit Presslufthammer und lauten Zurufen für Unruhe. Das gefällt den biedereren Einwohnern gar nicht. Im

---

<sup>8</sup> Mit 394'012 Einwohnern ist Zürich 2012 die grösste Stadt der Schweiz, gefolgt von Genf mit 193'150 Einwohnern. Im Jahre 2012 beträgt die Gesamtbevölkerung der Schweiz 8'036'917 Einwohner (vgl. Droz und Ehrliholzer 2013: 4).



späteren BÄCKEREI ZÜRRER freunden sich die jüngeren Generationen indes schon an. Der junge Heini Zürrer heiratet eine Italienerin, zum Bedauern seines Vaters. Doch nur Dank der italienischen Bauarbeiter (unter anderen) kann sich die Stadt entwickeln.

Ab 1930 nimmt sich das Parlament die Altstadtanierung vor – 1962 wird die Altstadt dann unter städtischen Schutz gestellt (vgl. Behrens 2013: 10). Auch werden die Bahnhöfe und öffentlichen Verkehrsmittel ausgebaut. Diese werden in mehreren Filmen Frühs gezielt in Szene gesetzt. Transportmittel sorgen in einer immer grösseren Agglomeration für Mobilität, ein Konzept, auf das ich noch zurückkommen werde. Dank der steigenden Mobilität wächst auch die Maschinen- und Elektroindustrie, und Zürich wird langsam zum Schweizer Finanzzentrum. Ab 1950 gilt die Stadt dank der Neuen Zürcher Zeitung, dem Tages-Anzeiger und der neu entstehenden Boulevardpresse als schweizerisches Medienzentrum. Etwas später wird Zürich auch zum Sitz des Deutschschweizer Fernsehens. Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet, ist die Entwicklung der Massenmedien hierzulande jedoch erst mässig spürbar. Im Gegensatz zu anderen europäischen Nationen setzt der mediale Massenkonsums erst gegen Ende des Jahrzehnts ein; dann steigt die Anzahl an gekauften Fernsehapparate in der Schweiz drastisch an.<sup>9</sup>

Ein markanter Wandel der Zeit betrifft den Lebensstil. Ab den 50ern Jahren erhöhen sich die Arbeitslöhne in der ganzen Schweiz, zur gleichen Zeit steigen jedoch auch die durchschnittlichen Lebenshaltungskosten. Die Wachstumsraten sind hoch, und die Ära des Massenkonsums hat begonnen. Wie Jakob Tanner in seiner Studie erläutert, wird Anfangs der fünfziger Jahre die Bevölkerung in drei Kaufkraftklassen, auch als KKK bezeichnet, eingeteilt. Hervorgehoben wird die mittlere Schicht, die KKK II, der 73% der in einer Umfrage befragten Familien angehören (vgl. Tanner 1994: 29). Zu dieser Gruppe zählen Leute „ohne wirkliche finanzielle Schwierigkeiten, die sich von Zeit zu Zeit auch etwas ‚Überflüssiges‘ leisten können“ (Tanner 1994: 29). Es ist also die mittlere Schicht, die heraussticht und von nun an nicht mehr als soziales Milieu, sondern als Lebensmilieu gilt. Gleichzeitig nimmt in Zürich die Anzahl Selbstständigerwerbender ab, von 26'680 im Jahr 1950 auf 22'997 10 Jahre später, während die Zahl der Angestellten von 162'270 auf 198'080 anwächst (vgl. Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 1972: 57). Diese Veränderung spiegelt sich in der Wohnsituation in Zürich wieder, die in den drei Filmen von Früh angesprochen wird. Zwischen 1950 und 1970 steigt die Anzahl an Wohnungen von 115'575 auf 168'988 (vgl. ebd. 220). In Oerlikon, wo DER FALL spielt, steigt die Zahl in diesen Jahren von 5'632 auf 7'683 (vgl. ebd. 221). Die Einwohnerzahl, sowohl aus Einheimischen wie Ausländern bestehend, steigt, und das mittlere Milieu wird in Zürich immer spürbarer. Die Stadt entwickelt sich – neben Genf – zur

---

<sup>9</sup> Von ca. 200'000 Apparaten 1961 stieg die Zahl in 10 Jahren auf 1,4 Millionen (vgl. Tanner 1994: 33).

pulsierenden Ader der Schweiz. Kurt Früh fängt dies mit seiner Kamera ein und schafft so ein Porträt nicht nur einer Stadt, sondern auch von deren Bevölkerung, Kultur und Geschichte.

Geboren am 12. April 1915 in St. Gallen, verbrachte Kurt Früh die ersten 11 Jahre seines Lebens in der Ostschweiz. 1926 übersiedelte die Familie nach Zürich, wo er zuerst die Matura abschloss und dann ein Sprach- und Musikstudium an der Zürcher Universität begann. Mit nur 18 Jahren war er 1933 bereits Regisseur und Autor an der Volksbühne Zürich und arbeitete nebenbei für das Kabarett Cornichon als Chansonredaktor. Bevor ihm 1955 mit *POLIZISCHT WÄCKERLI* der Durchbruch als Spielfilmregisseur gelang, war er über 10 Jahre lang Montagechef für die Schweizer Filmwochenschau und inszenierte mehrere Theater- und Chorstücke. Auch assistierte er 1949 bis 1953 bei drei Filmen von Leopold Lindberg. Seinen, Aeppli zufolge, besten Film drehte Früh 1956: Mit *BÄCKEREI ZÜRRER* bestätigte sich auch seine Stellung als Dialektfilmregisseur. Seine folgenden Filme hatten leider weniger Erfolg, so wandte sich Früh vom Spielfilm ab, um von 1964 bis 1967 beim Schweizer Fernsehen das Ressort Theater zu leiten. Ende der 60er Jahre fand er schliesslich Anschluss an den Neuen Schweizer Film und realisierte 1970 und 1972 seine letzten beiden Filme: *DÄLLEBACH KARI* und *DER FALL*, die sich klar von den früheren Filmen abhoben. Kurt Früh starb im Alter von 63 Jahren in Boswil (vgl. Aeppli 2006).

Von seinen, laut Aeppli, 33 kürzeren und längeren Filmen (vgl. Aeppli 2013), drehte Früh 11 in der Stadt Zürich (vgl. Bürgisser 1992: 10). Er setzte mit seinen Filmen immer wieder neue Akzente. Er befasste sich nicht mehr ausschliesslich mit Literaturverfilmungen, sondern konzentrierte sich auf aktuellere Themen. Buache bezeichnet seinen Stil als „une ébauche de néo-réalisme zurichois“ (Buache 1998: 53). Er selbst wünschte sich, wie er im Werk *R* schreibt „Filme zu drehen, die seine Faszination des poetischen Realismus“ von De Sica spiegelten (Früh 1975: 131). Der Zuschauer soll in eine alltägliche Welt eintauchen können, und die Stadt in Frühs Filmen, insbesondere eben Zürich, übernimmt diese Funktion. Früh führt uns nach und nach in die kleine städtische Welt ein, in der der Film spielt: Alle Darsteller, auch die, die für die Handlung nicht relevant sind, werden zuerst vorgestellt. Laienschauspieler sind üblich sowie auch das Drehen an öffentlichen Schauplätzen. Diese Aspekte sind zwar in *OBERSTADTGASS* noch nicht so markant, und auch die Handlung stützt sich noch stark auf . Jedoch legt Früh bereits in diesem Film den Fokus auf eine urbane soziale Schicht, nämlich das Kleinbürgermilieu. Frühs gesamte Filmographie spiegelt eine Reise, eine Weiterentwicklung seines Stils, die uns langsam vom stadtfremden Dorf in *POLIZISCHT WÄCKERLI* bis hin in das graue Oerlikon von *DER FALL*

führt und mit einer konkreteren Realität konfrontiert. Die anfängliche Entgegenstellung von Dorf und Stadt, die zeigt, wie die einfache Landbevölkerung auf den ‚falschen Weg‘ kommt (vgl. Tanner 1994: 478), weicht langsam einer ungeschönten und harschen Wahrnehmung und der Einsicht, dass es keinen Weg mehr gibt, sich der grossen Stadt zu entziehen. Ein gradueller Prozess bringt uns der alltäglichen Realität immer näher, bis wir schliesslich zusammen mit Walo Lüönd in der Rolle des Alfons Grendelmann ziellos in einer trostlosen Stadt umherwandern und von grünen Wiesen und Bergen träumen.

Kurt Früh hat in den meisten seiner Spielfilme eine Stadt als Schauplatz gewählt. Vorwiegend war dies Zürich, doch auch Basel oder Bern wurden von ihm porträtiert. Am wichtigsten scheint mir dabei, dass er in jedem seiner Filme eine sorgfältige Analyse des typischen Schweizer Milieus ins Zentrum stellt. Ausserdem entsteht in den drei ausgewählten Filmen nicht nur das Bild einer Stadt, sondern, indem wir diese Produktionen Frühs einander gegenüberstellen, zeigt sich uns eine Stadt im Wandel, eine Gesellschaft und Kultur, die mit den Problemen der Zeit kämpft und sich dabei immer wieder von Neuem erfindet. OBERSTADTGASS, BÄCKEREI ZÜRRER und DER FALL sind drei hervorragende Beispiele: Sie sind Zeugen einer Zeit, in der sich die Schweiz stark veränderte.

## , 1

Nach POLIZISCHT WÄCKERLI ist OBERSTADTGASS Kurt Frühs zweiter Spielfilm. Wie er selbst in seinem autobiografischen Werk *R* erklärt, war dieser jedoch ein eher unerwünschter Film (Früh 1975: 131). Bevor der Schweizer Regisseur selbst entscheiden durfte, welchen Stoff er verfilmen konnte, musste er ein letztes Mal dem Verleiher und dem Produzenten gehorchen und eine weitere Streuli-Produktion drehen. Doch, wie er erzählt, kam es mit der Zeit zwischen Streuli und ihm zu Unstimmigkeiten; „das ‚Rauhe-Schale-edler-Kern‘-Cliché des biedereren Schweizers“ scheint ihm immer mehr Mühe zu bereiten (Früh 1975: 131). Man versprach ihm, dass er nach einem weiteren Kassenerfolg ein eigenes Sujet verfilmen durfte. OBERSTADTGASS wurde dann tatsächlich einer der erfolgreichsten Filme der 50er Jahre. Nach der Uraufführung im Herbst 1956 lief der Spielfilm ganze 15 Wochen in den Zürcher Kinos (vgl. Aepli 2002).

Wenn wir an den ländlichen POLIZISCHT WÄCKERLI zurückdenken, ist für unsere Diskussion der Wechsel des Schauplatzes relevant: Während dieser in einem kleinen Dorf ausserhalb von Zürich spielt, situiert Früh seinen nächsten Film in der Mitte einer werdenden Grossstadt. Seine Oberstadtgasse ist in Wahrheit das Quartier rund um St. Peterhofstatt, in der heutigen Altstadt Zürichs. Zu dieser Zeit, um 1955, waren die meisten Wohnungen noch nicht

renoviert, was die soziale Zusammensetzung der Einwohner der kleinen Gasse erklärt: Alle scheinen der Mittelschicht zu stammen, und die einzige wohlhabende Familie sind die Winterhalters. In der lokalen ‚Beiz‘, dem Veltliner Keller, den wir gleich am Anfang des Films zu sehen bekommen, bestellen die Nachbarn ein Bier und etwas kalten Fleischkäse. Das Quartier wirkt von Anfang an klein, gemütlich und heimelig. Jeder kennt jeden, was durch die Figur Juckers akzentuiert wird. Er ist der Briefträger in der Oberstadtgasse, wirkt verbindend zwischen den Figuren und besitzt die Funktion eines moralischen Zentrums. Zwar sind auch Klatsch und Tratsch sehr beliebt, wie die Anfangssequenz zeigt: Ein frisch verheiratetes Paar sorgt hier für heftiges Gekeife unter den älteren Damen des Quartiers. Im Laufe der Handlung werden sie aber von Jucker wiederholt zurechtgewiesen oder ignoriert, sodass ihre Missgunst und Boshaftigkeit sozial unter Kontrolle bleiben.

Es scheint die Intention Frühs zu sein, mit diesem Stadtquartier ein modellhaftes, ja in gewissen Momenten geradezu idyllisches ‚Dorf‘ zu porträtieren. Der Vorspann kündigt dies bereits an. Die Kamera fährt über die Dächer der Stadt, über Gassen und Plätze, und ein friedliches Lied unterstreicht das malerische Bild: „In allen Gassen wohnt das Glück, ist neben den Sorgen zu Haus. Und regnet’s heut auf unser Dach, die Sonne kommt wieder heraus. Gassen oder Strassen sind in allen Städten gleich, heute voller Sorgen und morgen ein Himmelreich“, singt die reine Stimme der Sängerin Lys Assia. Der Fokus scheint hier also nicht spezifisch auf einer Zürcher Gasse zu liegen, denn sie sind in allen Städten gleich, sondern die Botschaft scheint eher zu sein: Dies ist zwar eine Gasse in einer Stadt, jedoch wird diese nicht als solche wahrgenommen. Das Quartier in der Innenstadt wird hiermit zum isolierten, ländlichen Dorf. Entsprechend wird das soziale Verhalten der Einwohner gezeichnet: Sobald etwas passiert, wissen alle davon. Die Leute schauen aus dem Fenster, die Frauen lästern über das Geschehen, die Kinder rennen zum Ort des Unfalls. Nur zwei der Einwohner stellen eine Ausnahme dar: eine junge Frau, Erna Walser, die Jucker nicht kennt, denn sie ist gerade erst in die Gasse gezogen, und Mäni Brändli, ein Halb-Waisenjunge, der öfters Probleme auf sich zieht und somit für Unruhe sorgt. Beider Fälle wird sich Postmann Jucker annehmen und den Betroffenen dabei helfen, sich in das Quartier einzuleben. So kommt es zum Schluss dazu, dass die Dorfeinheit wieder intakt ist: Erna heiratet einen jungen Gassenbewohner, und Mäni wird von der Familie Jucker adoptiert. Es gibt dann keine fremden Elemente mehr.

Diese beiden Figuren sind in ihrem Anderssein zwar hervorgehoben – wir merken bereits in den ersten Minuten des Films, dass es zwei Aussenseiter gibt –, jedoch wird uns bald schon auffallen, dass vor Erna und Mäni andere Einwohner das Gleiche durchgemacht haben. Theresa, eine österreichische Kellnerin, scheint schon länger in der Schweiz zu wohnen und hat sich gut integriert. Ihre ausländische Herkunft scheint jedoch einige der Oberstadtgässler zu stören: Ihre

geplante Hochzeit mit dem geizigen Kurt Müggli, gespielt von Walter Roderer, wird als Taktik gesehen, sich den Schweizerpass zu ergattern. Der Film macht aber deutlich, dass dem nicht so ist. Dennoch sind die beiden keines der gezeigten Brautpaare: Der übervorsichtige und übertrieben sparsame Müggli schiebt die Heirat immer wieder hinaus, obwohl Theresa ihren Verlobten mehrmals zur Rede stellt. Der Film beginnt und endet mit einer Hochzeit, ihre Geschichte bleibt jedoch offen. Ein weiterer externer Faktor, der die kompakte Einheit der Gasse zu stören vermag, sind die italienischen Bauarbeiter. Obwohl sie nur im Hintergrund agieren und für die Geschichte nicht wirklich relevant sind, sorgen sie für Lärm und Schmutz in der friedlichen Gasse. Sie sind genau das Element im Film, das uns daran erinnert, dass wir es mit einer Stadt zu tun haben, nicht mit einem Dorf. Sie repräsentieren die Grossstadt und deren Fortschritt.

Um nun einige der von Bürgisser besprochenen Aspekte aufzugreifen, möchte ich mit der Mobilität als einem prominenten Konzept beginnen. Nicht nur innerhalb der geschlossenen Gemeinde finden wir Bewegung, sondern auch in der Ferne, ausserhalb der Gasse. Zwei Orte werden wichtig, der eine ist zu Fuss erreichbar, nämlich Juckers Kaninchenstall, der andere mit dem Zug, und zwar Oerlikon, wo Frau Juckers Schwester wohnt.<sup>10</sup> In beiden Fällen handelt es sich um Orte der Zuflucht, gesicherte Plätze, an denen sich einzelne der Figuren verstecken können. Juckers Frau, betrübt durch den Gedanken, ihren jung verstorbenen Sohn durch Mäni zu ersetzen, droht ihrem Ehemann mit Flucht. Als dieser ihr nicht zuhört, packt sie tatsächlich ihre Sachen und fährt zu ihrer Schwester nach Oerlikon. Obwohl dieses Quartier auch in Zürich liegt, so erscheint es uns weit weg von der Gasse in der Innenstadt. Doch die gefühlte Ferne hilft der Frau, zu sich zu kommen, und sie kehrt schliesslich nach Hause zurück.

Juckers Kaninchenställe befinden sich zwar auch am Stadtrand – genauer: über der Stadt, wohl in Richtung Waid –, jedoch scheinen sie näher zu sein. Wir erfahren nicht, wie sich die Figuren dorthin bewegen, wir nehmen an zu Fuss. Auch dies ist ganz klar ein Ort der Zuflucht, an dem die Charaktere das finden, was sie in der Gasse vermissen: ein wenig Ruhe, Gelassenheit und Freiheit in der offenen Natur. Dieser Ort wird gleich von mehreren Darstellern als Oase benutzt: Jucker kauft das Land mit dem Ziel, ein kleines Plätzchen ausserhalb der Stadt zu haben. Diesem Gedanken schliessen sich weitere Figuren an, zum Beispiel Erna Walser und ihr zukünftiger Ehemann. Die beiden lernen sich dort sogar erst kennen. Ausserdem versteckt sich Mäni hier, als er von seinem neuen Zuhause bei Juckers flüchtet.

---

<sup>10</sup> Ein dritter Raum ausserhalb der Gasse wird genannt, und zwar die Stadt London. Der alte Rüttimann, gespielt von Emil Hegetschweiler, verreist am Ende der Geschichte, um seinen neu geborenen Enkel zu besuchen.

Obgleich die Gasse die Ruhe und Familiarität eines Dorfes vermittelt, wirkt sie bereits als animierte, laute und teilweise anonyme Stadt. Ein Ort der Ruhe und Zuflucht ist deshalb notwendig, um den Figuren eine Alternative bereitzustellen. Auf übertragender Ebene ist die Mobilität, verstanden als soziale Beweglichkeit und Veränderung, auch vorhanden, denn wir haben es in der ersten Hälfte des Films wenn auch noch nicht mit dem Wandel vom Familienleben zum Single-Dasein (wie dann ab den 1970er Jahren), so doch mit verschiedenen familiären Krisensituationen zu tun – auch wenn sich zum Schluss alles in einer Hochzeit oder in der Versöhnung auflöst. Die Familie Jucker ist vor einigen Jahren auseinandergebrochen. Als ihr einziger Sohn, der Albertli, starb, liess er die schwierige Beziehung der Eltern zurück. Der gutmütige und warmherzige Jucker will nun den jungen Mäni zu sich nehmen und dessen Vormund werden. Seine Ehefrau hingegen, porträtiert als klassische Hausfrau, die sich nur um den Haushalt kümmert, möchte dies nicht. Für sie ist die Erinnerung zu stark, und der Gedanke, ein fremdes Kind im Bett ihres verstorbenen Sohnes schlafen zu sehen, ist für sie undenkbar. Auf der anderen Seite wird Mäni Brändli im Verlauf des Films zum Waisenkind und erlangt somit totale Bewegungsfreiheit – dies zumindest bevor er einen Vormund bekommt. Mit dem gemeinsamen Entscheid bei den Juckers zu bleiben, geben am Schluss sowohl Mäni, Jucker und dessen Frau ihre individuelle Freiheit auf, um sich dem Familienleben zu widmen. Auch Erna Walser gibt ihr Single-Dasein auf, allerdings war dieses nicht positiv geprägt. Im Gegenteil, nach einem Selbstmordversuch, angetrieben durch einen Geliebten, der sie im Stich gelassen hatte, fasst sich die junge Frau wieder; doch bevor sie eigenständig ihr Leben in die Hand nehmen kann, lernt sie bereits den nächsten Verehrer kennen und heiratet ihn zum Schluss. Die einzige Geschichte, die offen bleibt, ist die zwischen Kurt und Theresa. Ihre Geschichte bleibt ungelöst. Wir erfahren zwar, dass sie beide entschlossen sind zu heiraten, jedoch erhalten wir keinen Beweis dafür.

Mit seinem zweiten Spielfilm zeigt Kurt Früh auch die bereits in *POLIZISCHT WÄCKERLI* geschaffene Faszination für die Stadt Zürich. Er nützt sie, obwohl noch minimal, um den Alltag eines städtischen Kleindorfes zu porträtieren. Was somit sofort auffällt, ist das soziale Milieu. Grundsätzlich verschieden von späteren Filmen Frühs zeigt *OBERSTADTGASS* eine verwickelte kleine Gesellschaft, in der jeder irgendwie dazugehört, und wer sich nicht integrieren will, der muss weg (wie z.B. die alte Lästertante, die zum Schluss wegzieht). Alle leben nach demselben Standard, die Wohnungen sind relativ klein und noch nicht renoviert, und verglichen mit späteren Filmen zeigt sich ganz klar eine Stadt in der Entwicklung: Zürich ist noch nicht die Grossstadt, die wir heute kennen, aber sie wird langsam zu einer solchen und wächst immer mehr.

## , 1

Obwohl zwischen OBERSTADTGASS und BÄCKEREI ZÜRRER nur zwei Jahre liegen, zeigt sich die Stadt vom einen zum anderen Film in einem komplett unterschiedlichen Licht. Die Handlung spielt immer noch in Zürich, jedoch nicht mehr in einer kleinen dorfähnlichen Gasse in der Altstadt, sondern auf der Langstrasse, der pulsierenden Ader der Stadt. Dieser Film war tatsächlich schon zur Zeit des Drehs von OBERSTADTGASS im Entstehen begriffen, denn Früh wünschte sich, wie gesagt, von dem „Rauhe-Schale-edler-Kern“-Cliché des biedereren Schweizers Streuli wegzukommen. So schreibt er in seinen Rückblenden: „Es sollte das Porträt der Lieblingsstrasse meiner Jugend sein, der Langstrasse in Zürich. Dort hoffte ich, Bilder zu finden, wie sie mich am poetischen Realismus eines De Sica so fasziniert hatten“ (Früh 1975: 131). So wie in OBERSTADTGASS finden wir auch in BÄCKEREI ZÜRRER eine signifikante Anfangssequenz, die uns stark an einen italienischen neorealistischen Film erinnert. Drei Clochards spazieren die Langstrasse entlang, dynamisch gefilmt und von einer erfrischenden Melodie begleitet. Die Atmosphäre des Quartiers wurde von Früh sorgfältig beobachtet, und bevor er mit der Produktion begann, ging er wochenlang auf Entdeckungsreise. Hier kam er schliesslich zu den Ideen für die Handlung und die Charaktere. Der Name ‚Zürrer‘ sollte den Zuschauer an den Namen der Stadt Zürich erinnern (Früh 1975: 132). Auch bei der Auswahl der Darsteller greift er gezielt ein. Die Hauptrolle besetzt er mit Emil Hegetschweiler, der vor seinem Schauspielberuf selbst Konditor war. Von Anfang an ist der Zuschauer nun in die Atmosphäre einer Stadt hineinversetzt und mit dieser ist die Geschichte des Bäcker Zürrer eng verwoben.

Der alte Witwer Zürrer betreibt in der Zürcher Langstrasse eine Bäckerei. Dort lebt er mit zweien seiner drei Kinder, Trudi und Heini. Trudi, die Mittlere, hat seit dem Tod von Zürrers Frau die Rolle der Mutter übernommen. Sie arbeitet im Familienbetrieb und hat keine grossen Ansprüche an die Zukunft. Heini, der jüngste Sohn, hingegen

zurück; sein Sohn übernimmt die Bäckerei. Nach einem ewigen Wandern durch die Stadt und Zürrers Einsicht, kommt es schliesslich doch noch zum Happy End: Trudi findet ihre grosse Liebe und zieht nach Genf; Heini ist glücklich zusammen mit Gina und ihrem Kind, die beiden übernehmen die Bäckerei, und der Sohn versöhnt sich mit dem Vater. – Richi zieht im Streit weg und verlässt die Schweiz.

Die Synopsis ist dicht. Die Darsteller sind zahlreich und ihre Bewegungen vielfältig. Auch dieser Film ist somit, wie bereits OBERSTADTGASS, durch Mobilität gekennzeichnet. Die Stadt ist insbesondere durch ihre Eigenschaft, Leute zu transportieren, markiert; Früh zeigt mit diesem Film zudem wie sich die Stadt selbst bewegt. Passend zur Situation wählt er als Quartier eine Strasse. Diese gibt uns die Idee des Weitergehens. Man läuft eine Strasse hinunter und zeigt damit den Akt des Fortschreitens an. Es gibt aber auch etliche Situationen im Film, in denen die Darsteller stehen bleiben oder sich – metaphorisch gesprochen – im Kreis drehen. Zum einen repräsentiert die geschlossene und runde Rennstrecke die Unmöglichkeit von Heinis Traum. Obwohl er sich von Herzen wünscht Radrennfahrer zu werden, wird er diese Ambition nie erfüllen können. Er fährt seine Kreise, kommt aber nicht weiter: Ihm fehlt sowohl das Talent als auch die volle Hingabe, um mehr zu trainieren, sonst würde er nicht alles so schnell aufgeben, als Gina ihm vorschlägt die Bäckerei zu übernehmen. Zum anderen beobachten wir die turbulente Reise von Vater Zürrer. Als er verzweifelt entscheidet, alles aufzugeben und sich nur noch zu betrinken, stapft er ziellos durch die Gegend, überquert betrunken die Strasse und versetzt sich in die Rolle der Clochards, indem er ihre Lebensweise annimmt. Sie stellen wichtige Zeugen der Zeit dar und spiegeln Zürrers Problem: Er will oder kann teilweise einfach nicht weitergehen. Stur und altmodisch, kann er keine Änderungen akzeptieren. Dies bringt ihn sogar so weit, die Stadt ganz zu verlassen. Er zieht in eine Pension in Wetzikon und will dort den Rest seiner Tage verbringen. Er ist jedoch nicht der Einzige, der Zürich verlässt. Auch zwei Mitglieder der Familie, Richi und Trudi, zeigen Mobilität, indem sie die Stadt ganz verlassen: Sie zieht in einen anderen Kanton, ja ein anderes Sprachgebiet; er überschreitet die Landesgrenzen. Beide sehen für sich selbst keine Zukunft in Zürich und suchen somit anderswo ihr Glück.

Wenn wir nun auf Bürgissers Terminologie zurückgreifen, können wir klar feststellen, dass die verschiedenen Darsteller – bereits in diesen 50er Jahren – die Stadt auf unterschiedliche Weise erleben. Vater Zürrer erlebt diese ganz klar als *M*. Die Modernität und der Fortschritt belasten ihn. Obwohl er bereit ist, sein Haus zu verkaufen, um zu erlauben, dass dort eine Grossgarage gebaut wird, sieht man ganz klar dass er psychisch nicht bereit ist, das Traditionelle und Familiäre loszulassen: Er hat ein Problem mit der Jugend (mit seinem Sohn Heini), mit Ausländern (den Pizzanis) und sympathisiert dafür mehr mit seinem Sohn Richi, denn er glaubt, dieser arbeite hart



an seiner Zukunft. Und er verhält sich nachsichtig gegenüber den drei armen Clochards, indem er dem einen für kleine Arbeiten bei ihm immer wieder ein paar Franken gibt. Wen er ganz und gar ignoriert, ist seine Tochter. Für ihn ist es selbstverständlich, dass sie ihre Rolle als ‚Mutter‘ und Hausfrau bis in alle Ewigkeit weiterführen wird. Der die Stadt erfassende Rhythmus wird somit indirekt zur Bedrohung, und Zürrer reagiert durch Resignation. Er gibt alles auf und verzieht sich.

Heini hingegen nutzt die Stadt aktiv. Er gehört zu denen, die Bürgisser *Ma a* nennt. Er widmet sich motiviert seinem Traum des Velorennfahrers, sucht einen guten Deal, um endlich ein eigenes Fahrrad zu besitzen, er benützt die Rennstrecke, und obwohl aus seinem Traum nichts wird, motiviert er sich dadurch weiterzugehen. Gina hilft ihm dabei, indem sie ihm die richtigen Nischen zeigt. Sie sieht, dass aus seiner Karriere nichts werden kann, denn er muss nun bald seine Pflicht als Vater und Ehemann wahrnehmen. Sie zeigt ihm den Weg und überzeugt ihn, die Bäckerei zu übernehmen.

Trudi dagegen kann mit Bürgisser als *S a* bezeichnet werden. Obwohl sie schon ihr Leben lang im selben Haus in derselben Familie dieselbe Arbeit leistet, setzt sie die Stadt aktiv ein, um endlich ihr eigenes Glück zu finden. Die Langstrasse wird für sie zur Plattform, die sie für ihr ‚Date‘ mit dem Unbekannten nutzt, und bald nachdem sie endlich das gefunden hat, was sie immer wollte (obwohl sie die ganze Angelegenheit eher schüchtern angeht), bricht sie ihre Verbindung zu Zürich ab und zieht mit ihrem neuen Ehemann nach Genf.

Die Familie erfüllt somit eine zentrale Rolle: zuerst durch die Krise, dann die Versöhnung respektive den Neuanfang. Insbesondere durch das Happy End wird klargestellt, dass BÄCKEREI ZÜRRER die Familienidylle zelebriert. Die Familie Zürrer wächst dank der zwei Hochzeiten von Trudi und Heini. Doch auch in der Nebenhandlung, die das Geschehen in der Familie Berger, den Nachbarn der Zürrer, beschreibt, fügt sich am Schluss noch alles zum Besten.<sup>11</sup> Die Wichtigkeit der Familie wird durch den ganzen Film hindurch unterstrichen, gerade auch dann, wenn nicht direkt von ihr die Rede ist. Besonders wenn die Kamera die drei Clochards verfolgt, will Früh eine Botschaft übermitteln, wie bereits das Epigramm am Anfang des Films besagt: „Die Einsamkeit ist ein dichter Mantel, und doch friert das Herz darunter.“ Eine der Szenen gegen Schluss, die nicht zufällig an Weihnachten spielt, zeigt einen der drei sonst so spaßigen Männer: Er liegt in der heruntergekommenen Behausung im Bett und klagt über seine Einsamkeit. Kurz darauf nimmt Zürrer endlich Vernunft an und kehrt nach Hause zurück. Dort erwartet ihn ein grosses Fest in

---

<sup>11</sup> Herr Berger, gelehrter Bäcker, gibt seine Arbeit bei Zürrer auf, um seinen Traum als Musiker zu leben. In seinem neuen Beruf betrügt er seine Frau mit einer Sängerin und zerstört somit langsam seine Familie. Erst als sein Sohn Fredi sein Schlagzeug zerschlägt, kommt der Vater zur Vernunft, widmet sich wieder seiner Familie und arbeitet, nun bei Heini, in der Bäckerei.

seiner wiedergewonnenen Familie. Es triumphiert also ganz zweifellos das Familienleben. Das anfänglich gewünschte Single-Dasein von Heini wird durch die Schwangerschaft seiner Freundin Gina verunmöglicht. Auch die Schwester, die sich bereits als alte Jungfer in ihrem Leben eingerichtet hatte, findet noch ihr Eheglück und zieht schliesslich nach Genf, um dort neu anzufangen und eine Familie zu gründen. Nur einer scheint dem Familienleben zu entfliehen und sich voll und ganz seiner Karriere widmen zu wollen (obwohl er nicht sehr erfolgreich ist und das Geld seines Vaters falsch investiert), das ist Richi. Jedoch wird auch er am Ende weggeschickt und von Früh quasi verbannt. Für ihn gibt es keinen Platz in dieser kleinen Welt.

Obwohl die Familienidylle über das Single-Dasein triumphiert, zeigt sich Frühs Langstrasse dennoch auch von einer moderneren Seite. Verglichen mit OBERSTADTGASS blüht Zürich auf. Was die Arbeitswelt und den technischen Fortschritt anbelangt, zeigt sich ein Generationskonflikt. Der alte Zürrer privilegiert einfache, aber stabile Berufe wie Bäcker oder eben ambitioniertere Karrieren wie Arzt. Dies führt zum Konflikt mit dem Sohn, der Sportler werden will, oder dem Nachbarn Herr Berger, der Musiker ist. Doch zeigt der Film auch technologische Fortschritte, die selbst dem alten Zürrer nicht ganz fremd sind. Eine Montagesequenz, die Heini bei der Arbeit begleitet, reflektiert die Mobilität der Maschinen und deren Macht. Auch stimmt Zürrer zu, die Bäckerei zu verkaufen: eine Grossgarage soll her. Der Generationskonflikt funktioniert hier sozusagen rückwärts: Heini und Trudi setzen sich dann dafür ein, dass das Haus nicht verkauft wird. Eine Vielfalt an kulturellen Haltungen wird somit ausgebreitet, die eine steigende Faszination für das urbane Leben spürbar machen, aber auch seine Schattenseiten zeigen.

BÄCKEREI ZÜRRER ist ganz klar ein Transitionsfilm, was die Entwicklung der Stadt, hier Zürich, anbelangt. Einige Sequenzen im Film werden typisch neorealistisch porträtiert und zeigen die Vielfalt des Alltäglichen. Als Zürrer, Richi oder Heini am Abend ausgehen, tauchen sie in eine belebte und feiernde Langstrasse ein. Laiendarsteller und Statisten füllen die Einstellungen, eine heitere Jazz-Musik bildet einen deutlichen Kontrast zu der düsteren Musik, die wir kurz zuvor hörten, und die Kamera filmt das Geschehen dynamisch, indem sie zwischen den tanzenden Leuten hindurchfährt. Hier vermischen sich Generationen, und alle scheinen den Abend in einer Bar ausklingen zu lassen. Aber auch unter freiem Himmel bietet Frühs Zürich Unterhaltung und Gelassenheit. Nach Ginass und Heinis Hochzeit besucht die ganze Familie Pizzani die Chilbi, und Trudi besucht mit ihrem neuen Freund ein Konzert im Park. Die Stadt blüht auf und wirkt durch solche grossen Ereignisse deutlich anonymer. Wir müssen die Hauptdarsteller manchmal in der Masse suchen, wie etwa auch auf der Radrennstrecke während des berühmten 6-Tage-Rennens, ein Ereignis, das auch in DER FALL wieder vorkommen wird. Bei dieser sportlichen Begebenheit trifft

sich vor allem die jüngere Generation, die den offenen und öffentlichen Raum gar zum Austausch von privaten Informationen zu nutzen weiss: Gina verkündigt hier Heini ihre Schwangerschaft.

In BÄCKEREI ZÜRRER wird die Stadt mehrheitlich als positiv erlebt. Alle Konflikte, die zwischen den Figuren aufkommen, werden am Ende gelöst, und die Stadt bietet ihnen letztlich die Möglichkeit dazu. Elemente der Moderne vermischen sich somit mit typisch traditionellen Haltungen, und Früh nutzt diese Umbruchsituation als narratives Mittel. Ganz anders präsentiert sich diese Einschätzung des Potentials der Stadt bei DER FALL, wo diese die Misere der Figuren nur unterstreicht.

, 1

Der letzte Film von Früh, der sich inhaltlich und formal ins Umfeld des Neuen Schweizer Films einordnen lässt, grenzt sich ganz von den Geschichten seiner früheren Filme ab. Viele Elemente der Stadt werden hier deutlich hervorgehoben, jedoch handelt es sich diesmal um eine Tragödie. Die Handlung ist düster und wird von einem beunruhigenden Bild der Stadt gerahmt. Der Film, der in Oerlikon spielt, handelt von einem ehemaligen Polizisten der nun als Privatdetektiv arbeitet. Dabei bezeichnet der im Titel angesprochene „Fall“ nicht nur seine Aufgabe als Ermittler, sondern spielt auch auf seinen Absturz in ein tristes Leben an. Alfons Grendelmann (Walo Lüönd) will für Gerechtigkeit sorgen, doch gerät er dabei selbst in eine Erpressergeschichte um die achtzehnjährige Marsha, gespielt von Katrin Buschor. Diese treibt nicht nur ein böses Spiel mit Grendelmanns Auftraggeber, sondern sie weckt bei Grendelmann Wünsche und Hoffnungen, nur um ihn dann zum Schluss seines Geldes zu berauben. Die Handlung ist hier von Anfang an viel minimalistischer als in Frühs früheren Filmen. Es gibt einen einzigen Hauptdarsteller, und alle anderen Figuren bleiben bis zum Schluss opak oder gar geheimnisumhüllt. Dabei spielt die Kulisse der Stadt eine fundamentale Rolle.

Die Anfangssequenz versetzt uns direkt in die Atmosphäre des Films. Sie zeigt den Übergang von einer grünen Landschaft ausserhalb der Stadt, wo Grendelmann seinen Vater im Spital besucht, zu einer industriellen und lauten Stadt. Dann sehen wir den Hauptdarsteller, der mit dem Zug in die Stadt zurückfährt. Am Fenster fliegen Bilder von Wiesen und Dörfern vorbei, die immer mehr, je näher der Zug der Stadt kommt, von Strassen und Fahrzeugen abgelöst werden. Aus der Landstrasse wird eine Autobahn, aus dem kleinen Dorf eine Vorstadt, aus dem Bauernhof eine Fabrik. Baukräne unterstreichen das schnelle Wachsen einer industriellen Stadt. Als der Zug Oerlikon erreicht, scheint der Polizist vom urbanen Leben überwältigt: überfüllte Strassen, Trams, Autos und Läden. In einer kurzen Einstellung bekommen wir sogar mehrere dieser Elemente auf einmal zu sehen: Ein Tram fährt ins Bild hinein, ein Zug durchquert dieses auf einer Brücke im

oberen Teil der Einstellung, Autos parken auf der rechten Strassenseite. Die düstere Silhouette der Stadt ist gekennzeichnet durch rauchende Kamine einer Fabrik und Elektrizitätsmasten. Die Stadt wird uns am Abend vorgeführt, sie wirkt düster und grau, nur teilweise erhellt durch eine grelle Beleuchtung von Warenhäusern, Büros oder öffentlichen Anlagen. Der Zug fährt in den Bahnhof ein, eine Frauenstimme kündigt die nächsten Verbindungen über den Lautsprecher an, Leute warten auf dem Quai. Als die Kamera nun den Hauptdarsteller filmt, wie er die Treppen hinuntersteigt, erkennt man ihn kaum wieder. Er taucht schnell in der anonymen Masse unter.

Eine ähnliche Situation wiederholt sich im Laufe des Films immer wieder, wenn ein Element – Figur oder Objekt – in einer Menschenmenge oder einem überladenen Bild verschwindet. Manchmal fällt eine Komposition auch durch ihre komplette Leere oder Einförmigkeit auf, wie in der Szene, in der Grendelmann eine Wohnung in einem Hochhaus sucht: Im Dunkel der Nacht scheint alles gleich auszusehen, nur dank des Lichts, das schliesslich in der Wohnung angeht, erkennen wir diese.

Verglichen mit Frühs früheren Filmen hat auch die Kneipe, in der sich der Hauptdarsteller öfters aufhält, eine andere Wirkung auf den Zuschauer. Die Bar ist fast immer voll, das Stimmengewirr ist laut, das Radio dröhnt im Hintergrund, und ein Sprecher kündigt die letzten Nachrichten an. Grendelmann sucht Orte, an denen er untertauchen kann. Ausser seinem Büro ist auch das Treffen mit seinem Auftraggeber im Kino ein Beispiel dafür. Für ihre heimliche Absprache nutzen sie zum einen die Leere und Dunkelheit des Saals, zum anderen die Lautstärke des Dialogs, der auf Italienisch gesprochen wird. Allgemein setzt Früh einen relativ lauten Soundtrack ein, der oft sogar den diegetischen Dialog überspielt.

Jedoch befindet sich Grendelmann auch immer wieder in einer isolierten Position, die er dann schnell aufzulösen bestrebt ist. Als er auf der Suche nach Marsha in eine Bar kommt, fällt er sofort wegen seines Alter und seiner unpassenden Kleidung auf. Eine neue Jacke muss her, farbenfroher und jugendlicher. So einfach kann man sich anpassen und in der Grossstadt ‚unsichtbar‘ werden. Diese Wandelbarkeit kommt auch zum Ausdruck, wenn er auf der Suche nach dem Mädchen verschiedene Frisuren und Outfits aus einer Zeitschrift ausschneidet: Er testet diese an einem ihrer Fotos und verändert somit ihre Identität. So schnell kann man Dinge und Menschen verändern, so schnell taucht man in einer Grossstadt unter.

Als urbanes Element steht natürlich auch Mobilität im Zentrum des Films, ein Konzept, das hier noch prägender ist als in den vorangegangenen Filmen, nicht nur in den Strassenbildern, sondern auch für die Charakterisierung der Figur. Ausser den kurzen Szenen in seinem Büro ist Grendelmann ständig in Bewegung. Er bewegt sich zu Fuss, mit dem Tram, mit dem Zug und mit dem Auto. Er reist von hier nach dort, und wir realisieren es kaum. Man kann sich in der Stadt

selbst bewegen, man kann diese aber auch verlassen. Eine Nachricht in der Zeitung verwundert Grendelmann und seine Sekretärin: Mehr als 300 Personen verschwinden in der Schweiz pro Jahr spurlos. „Was triibt sie furt? Wo sind sie ane?“, fragen sie sich. Als er bei Nacht erneut durch die Strassen wandert, hält er vor dem Schaufenster eines Reisebüros und fragt sich womöglich: Wo sind die über 300 Verschwundenen hin? Sind sie weggereist? – Mobilität wirkt hier ambivalent; sie verwirrt die Leute, macht sie ortlos, führt sie fort, oder sie täuscht sie gar, indem sie die Illusion nährt, sie könnten überall hin. Sie bleiben aber, wie Grendelmann selbst, stecken. Der Wunsch zum Schluss, mit Marsha zu verreisen, bringt ihn schliesslich dazu, sein ganzes Geld zu investieren. Er bleibt jedoch alleine und unglücklich zurück. Die Stadt wirkt sich hier, im Gegensatz zu BÄCKEREI ZÜRRER, negativ aus.

Ebenfalls sehr verschieden ist das Bild der Familie. Diese ist hier quasi inexistent. Das Single-Dasein triumphiert: Es wird nicht nur durch die Figuren gelebt, auch die Single-Inserate in der Zeitung, die Grendelmanns Sekretärin laut vorliest, weisen darauf hin: „Aktion gegen Vereinsamung“, steht dort geschrieben. Nicht nur ist Alfons Single, er scheint auch gar kein Interesse an einer konkreten Beziehung zu haben – ausser seiner eher naiven Vorstellung, mit Marsha zu verreisen: Er ignoriert die Flirtversuche seiner Sekretärin und konzentriert sich nur auf seinen Fall. Das einzige Familienbild zeigt (s)eine kaputte Familie, nur aus Vater und Sohn bestehend, zusätzlich durch ein schwieriges und kaltes Verhältnis akzentuiert.

DER FALL unterscheidet sich eindeutig von OBERSTADTGASS und BÄCKEREI ZÜRRER. Es handelt sich dabei nicht mehr um einen Kleinbürgerfilm. Die Handlung folgt nicht mehr dem typischen ‚Bünzlischweizer‘ in seinem Alltag, und die Szenerie der Stadt hat sich auch bedeutend verändert. Kurt Früh war somit einer der wenigen Schweizer Filmemacher aus den 1950er Jahren, dem es gelang, am Ende seiner Karriere noch zwei Filme mit dem Siegel des Neuen Schweizer Films zu realisieren. DÄLLEBACH KARI (1970) und DER FALL wenden sich vom Stil und von den Werten seiner früheren Produktionen ab. Doch die Stadt Zürich spielt weiterhin eine zentrale Rolle. Sie dient als Inspirationsquelle für Figuren und Handlung, während sie gleichzeitig Zeuge des Wandels der Schweizer Realität und Identität ist.

Beim Publikum der 1950er Jahre fand der Kleinbürgerfilm grosses Lob. Die Darsteller und deren Geschichten erinnerten die Zuschauer an sie selbst, sie fanden ihre eigene Welt in den Filmen wieder. Josef Roos erzählt in seinem Werk *K F F : B Z*

*W a 1945?*, wie er selbst die Filme Frühs wahrgenommen hatte:

„War das soziale Umfeld in anderen Filmen so fern, so zeigten Kurt Frühs Produktionen eine lebensnahe Kopie meiner eigenen Welt“ (Josef Roos 1994: 15). Diese Begeisterung hielt sich jedoch in Grenzen, und zwar innerhalb der nationalen sowie der sprachlichen Grenzen. Die Filme wurden in der deutschen Schweiz mit grossem Enthusiasmus aufgenommen, doch die französische und die italienische Schweiz erreichten sie kaum, geschweige denn das Ausland.<sup>12</sup> Ausserdem ist dieser Erfolg auch dem damaligen „Starsystem“ zu verdanken: Die Filmrollen waren öfters mit populären Persönlichkeiten der Zeit besetzt, die meistens bereits in der Welt des Theaters oder im Radio erfolgreich waren. Schauspieler wie Schaggi Streuli, Emil Hegetschweiler und später in den 1960er Jahren Walter Roderer waren insbesondere in der deutschen Schweiz bekannt. Jedoch beurteilte nicht nur das Publikum die aktuellen Filme, sondern auch die Filmkritiker. Diese fanden sich nur schwer mit den zeitgenössischen Kleinbürgerfilmen ab, denn sie bevorzugten internationale Produktionen, Stoffe die sich sozialpolitisch engagieren. Filme wie Frühs OBERSTADTGASS bezeichneten sie als konservativ, da sie ihren Wunsch nach progressiveren Produktionen nicht erfüllten. Diese strenge Kritik stand somit dem klaren Beweis gegenüber, dass die Filme beim Publikum meist gut ankamen. Somit kontrastieren hier zwei unterschiedliche Arten der Wahrnehmung: Die Kritik sah die Geschichten als realitätsferne, verharmlosende Alltagsbilder, während die Zuschauer genau das Gegenteil darin zu erkennen schienen.

Heutzutage hingegen werden die Werke Frühs positiver rezipiert, und man schätzt ihren historischen wie auch filmästhetischen Wert mehr. Denn genau die Rezeption von Filmen wie BÄCKEREI ZÜRRER, die direkt oder indirekt die heutige Filmproduktion beeinflusst haben, ist hier am wichtigsten. Die Art und Weise, wie Kurt Früh die Stadt Zürich inszeniert hat, können wir noch heute in mehreren nationalen Produktionen wiederfinden. In einigen neueren Filmen vermisst man jedoch das prägnante Bild der Stadt, wie es bei Früh zu sehen ist. Es werden Stoffe von Kurt Früh neu inszeniert. Man will die Klassiker wieder zum Leben erwecken. Leider gelingt dies nicht immer. Die Neuverfilmung von DÄLLEBACH KARI, Xavier Kollers EINE WEN IIG, DR DÄLLEBACH KARI (2012), wirkt, laut Christian Jungen, „weichgespült“ (Jungen 2012). Trotz der herausragenden technischen Machart und der humorvollen Interpretation der Hauptdarsteller scheint der Film in der Vergangenheit festzustecken. Grund für diesen Misserfolg mag vielleicht auch sein, dass heutzutage mehr stereotypische Elemente der Schweizerischen Realität verwendet werden, sei es eine Schweizer Flagge, ein ländliches Bauernhaus oder ein repräsentatives Gebäude (vgl. Jungen 2012).

---

<sup>12</sup> Einige Produktionen, wie z.B. Frühs DER 42. HIMMEL (1962), wurden auch als hochdeutsche Fassung vermarktet, wenn auch nicht mit grossem Erfolg. Die meisten Produktionen dieser Jahre blieben jedoch innerhalb der nationalen und kantonalen (Sprach-)Grenzen.

Kurt Früh wandte sich genau von diesem ‚touristischen‘ Bild ab. Er porträtierte die Stadt alltagsnah, benutzte simple und reale Schauplätze und schaffte einen Wiedererkennungseffekt, nicht indem er historische und berühmte Bauten filmte, sondern indem er die vielfältige Wirklichkeit der Schweizer Stadt einzufangen suchte: Er folgte den Leuten auf die Strasse, in die Stammbeiz, an die Arbeit etc. Dies wirft nun die Frage auf, ob der heutige Schweizerfilm noch realistisch sein will.

Laut Aeppli wurden in Zürich seit dem Jahr 2000 über 170 Filme gedreht; noch einige mehr lassen sich in den früheren Jahrzehnten aufzählen (vgl. Aeppli 2013). Obwohl wir heute hauptsächlich aus der Sicht Hollywoods die Filmlandschaft Zürich betrachten, wurden seit Kurt Früh weitere Filme gedreht, die das Bild der Stadt und ihrer Einwohner spiegeln. Die Zürcher Langstrasse wurde gar zur Kulisse von drei Filmen: 1988 *FILOU*, 2004 *STRÄHL* und 2005 *SNOW WHITE*. Alle drei zeigen charakteristische sozio-kulturelle Aspekte des heutigen Quartiers. In Samirs *FILOU* begegnen wir der neuen Generation der „Marronibrater“, den Secondos, und verfolgen eine Gaunergeschichte. In Manuel Flurin Hendrys *STRÄHL* haben wir es mit einem drogenabhängigen Polizisten zu tun, der sich mit der albanischen Drogenmafia anlegt. Und in *SNOW WHITE*, ebenfalls von Samir, dreht sich alles um die Drogenszene an der Zürcher Goldküste und in einem fiktiven Quartier, das stark an die Langstrasse erinnert (vgl. Panorama Nachrichten 2008). Zürich bietet also heute immer noch Inspiration und Ideen für Schweizer Filmemacher. Die Kulisse der sich ständig verändernden Stadt liefert Stoff für Charaktere und Geschichten, die wiederum die Stadt inspirieren und deren Wahrnehmung verändern. Und so geht es weiter; durch einen unendlichen Zyklus erleben wir mit, wie sich Zürich mit der Zeit verändert und wie sich, konsequenterweise, der Schweizer Film diesem Wandel anpasst.

Auf die eingangs gestellte Frage, inwiefern die Schweizer Stadt und ihre Entwicklung, in diesem Fall Zürich, die Filme Frühs beeinflusste, kann ich nun in meiner Schlussfolgerung antworten, dass Zürich eine zentrale Rolle in diesen Filmen spielt. Früh wendet sich in den frühen 50er Jahren vom damals populären Heimatfilm ab. Er möchte sich mehr der aktuellen Realität widmen und lässt sich von De Sicas neorealistischen Filmen inspirieren. Langsam etabliert sich das Genre der Kleinbürger-Filme, und Früh ist einer der schaffensfreudigsten Regisseure. Er versucht, in der kleinen und gefühlten Enge eines ländlichen Dorfes das alltägliche Geschehen von Familien und Nachbarn zu porträtieren, was ihm in *POLIZISCHT WÄCKERLI* gelingt. Was ihn aber von De Sica und anderen italienischen Filmemachern unterscheidet, ist die Verfügbarkeit eines geeigneten

urbanen Schauplatzes. Ein typisches Schweizer Kleindorf reicht nicht aus, um die Idee des Alltäglichen zu vermitteln. Zum Glück erleben die Schweizer Städte in den 1950er Jahren einen Boom, und einige wachsen tatsächlich zu Grossstädten, dabei wird Zürich zur grössten. In diesen Jahren zeigt uns Kurt Früh dank mehrerer Filme nicht nur ein Bild des Kleinbürgermilieus, sondern ein hautnahes Portrait einer Gesellschaft, die sich der Zeit und der Entwicklung anpasst. Diesem ständig sich wandelnden Bild der Stadt muss sich konsequenterweise auch der Filmmacher anpassen. Mit seinem Werk *R* hat uns Kurt Früh ein weiteres wichtiges Dokument hinterlassen; ein Werk, das uns eine Welt erschliesst, die nicht nur aus Erinnerungen an seine Vergangenheit besteht, sondern „in welcher zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Erzähltem und Reflexion über das Erzählte hinaus mannigfaltige Beziehungen entstehen“ (Martin Schlappner 1987: 69).

Seine Filme wurden zu „Kindern der Stadt“ und werden bis heute keineswegs als „historische Artefakte“ betrachtet (Binotto 2006), sondern als lebhafte Bilder, die die Stadt selbst schuf, eben als ‚Kinder‘ Zürichs. Das Zürich, das wir sehen, spiegelt über die Jahre die Wahrnehmung der Stadt, wie sie Kurt Früh selbst sah. Entwicklung und Wachstum der Stadt reflektieren somit auch die Entwicklung von Frühs Filmen, der kontinuierliche Aufstieg zum populären Erfolg, dann der ‚Abstieg‘ zu düstereren und ambitionierteren Themen. Der 1956 gedrehte *BÄCKEREI ZÜRRER* zeigt Aspekte von Stadt und Gesellschaft (z.B. die Ausländer, der Generationskonflikt, das Bild der traditionellen Familie), wie sie in den 50er Jahren wahrgenommen wurden. In *DER FALL* hat sich nicht nur die Stadt verändert, sondern auch das Publikum, der Regisseur und dessen Wahrnehmung der städtischen Realität. Die Veränderung der Stadt Zürich in Frühs Filmen spiegelt die Wahrnehmung des Filmmachers und gleichzeitig die Entwicklung des Schweizer Films und seines Publikums. Die Stadt dient als mobiler Hintergrund, der die Handlung und Figuren hervorbringt und somit immer neuen Stoff liefert, der sich mit der Zeit, mit der Stadt, mit dem Publikum und schliesslich mit dem Filmmacher selbst verändert und entwickelt.



*I A a a F :*

OBERSTADTGASS, Kurt Früh, CH 1955, DVD Praesens Film, 2003.

BÄCKEREI ZÜRRER, Kurt Früh, CH 1957, DVD Praesens Film, 2004.

DER FALL, Kurt Früh, CH 1972, DVD Praesens Film, 2004.

*W F :*

10. MAI, DER, Franz Schnyder, CH 1957.

42. HIMMEL, DER, Kurt Früh, CH 1962.

AFRIKAFLUG, Walter Mittelholzer, CH 1937.

BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, Walter Ruttmann, D 1927.

BOURNE IDENTITY, THE, Doug Liman, USA 2002.

CROISIÈRE NOIRE, LA, Leon Poirier, CH 1926.

DÄLLEBACH KARI, Kurt Früh, CH 1970.

EINE WENIG, DR DÄLLEBACH KARI, Xavier Koller, CH 2012.

ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT, DIE, Emil Harder, CH 1924.

FILOU, Samir, CH 1988.

FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK, Eduard Tisse, CH 1929.

FÜSILIER WIPF, Hermann Haller/Leopold Lindtberg, CH 1938.

GIRL WITH THE DRAGON TATTOO, THE, David Fincher, USA 2011.

HEIDI, Luigi Comencini, CH 1952.

IM WASSERFLUGZEUG VON ZÜRICH NACH KAPSTADT, Walter Mittelholzer, CH 1937.

LANDAMMANN STAUFFACHER, Leopold Lindtberg, CH 1941.

LETZTE CHANCE, DIE, Leopold Lindtberg, CH 1945.

MATTO REGIERT, Leopold Lindtberg, CH 1947.

MISSBRAUCHTEN LIEBESBRIEFE, DIE, Leopold Lindtberg, CH 1940.

POLIZISCHT WÄCKERLI, Kurt Früh, CH 1955.

SNOW WHITE, Samir, CH 2005.

STRÄHL, Manuel Flurin Hendry, CH 2004.

ULI DER KNECHT, Franz Schnyder, CH 1954.

UNSER DORF, Leopold Lindtberg, CH 1953.

VIER IM JEEP, DIE, Leopold Lindtberg/Elizabeth Montagu, CH 1951.

WACHTMEISTER STUDER, Leopold Lindtberg, CH 1939.

WOLF OF WALL STREET, THE, Martin Scorsese, USA 2013.

- Aeppli, Felix. 1976. „Die Geistige Enge der Heimat“. In: *C a* („Alter und neuer Schweizer Film“). Nr. 1. März 1976. S. 23-37.
- Aeppli, Felix. 1981. „BÄCKEREI ZÜRRER: Ein guter Schweizer Film“ (in: *D Ta*, 1.10.1957). In: *D S F 1929-1964. D S a R a*. Bd. 2: Materialien. Zürich: Limmat Verlagsgenossenschaft. S. 238-240.
- Aeppli, Felix. 2002. „Briefträger Jucker und der Kalte Krieg“. In: *NZZ a S a*. 8. Dezember 2002, Nr. 39, S. 73.
- Aeppli, Felix. 2006. „Früh, Kurt“. In: *H L S*. 2006: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11806.php> (letzter Zugriff: 3.6.2014).
- Aeppli, Felix. 2013. *S F F S*. 2013: <http://aeppli.ch/film.html> (letzter Zugriff: 3.6.2014).
- Angeli, Bruno. 2007. „Showdown im Wädli tempel“. In: *V a*. Ausgabe Nr. 1, 2007: <http://www.velojournal.ch/magazin/jahrgang-2007/ausgabe-1-2007/showdown-im-waedlitempel.html> (letzter Zugriff 3.6.2014).
- Behrens, Nicola et al. 2013. „Zürich (Gemeinde)“. In: *H L S*. 2013: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D171.php> (letzter Zugriff 3.6.2014).
- Binotto, Johannes. 2006. „Kinder Der Stadt: Ausstellung zum Regisseur Kurt Früh im Ortsmuseum Wiedikon“. In: *N Z Z*. 14. September 2006: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEGWE6-1.60396> (letzter Zugriff 3.6.2014).
- Buache, Freddy. 1998. *L a*. Lausanne: L'âge d'homme. 1998.
- Bürgisser, Margret. 1992. *Z H a N a a : B S a S S 1970-1990*. Zürich: Nationales Forschungsprogramm „Stadt und Verkehr“. 1992.
- Droz, Marc und Regula Ehrliholzer. 2013. *Z Za*. Hg. v. Präsidialdepartement Statistik Stadt Zürich. Zürich: Statistik Stadt Zürich. 2013.
- Früh, Kurt. 1975. „OBERSTADTGASSE: ein unerwünschter Film“. In: *R A F*. Zürich: Pendo Verlag. 1975. S. 129-131.
- Früh, Kurt. 1975. „BÄCKEREI ZÜRRER“. In: *R A F*. Zürich: Pendo Verlag. 1975. S. 131-140.
- Jorio, Marco. 2006. „Geistige Landesverteidigung“. In: *H L S*. 2006.: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php> (letzter Zugriff: 16.05.2014).
- Jungen, Christian. 2012. „Von Kurt Früh lernen: Viele Filmer der Swissness-Welle berufen sich

heute auf den grossen Regisseur der Nachkriegszeit. Ein Missverständnis: Kurt Früh setzte nicht auf Folklore, sondern auf Sozialrealismus“. In: *NZZ a S a* . 19. Februar 2012. S. 69.

Pa a a Na . 2008. „Die Langstrasse als Filmkulisse: von ‚Marronibratern‘ bis zu Koksern“. In: *N Z Z* . 30. März 2008:

<http://www.nzz.ch/aktuell/panorama/die-langstrasse-als-filmkulisse-von-marronibratern-bis-zu-koksern-1.697260> (letzter Zugriff 3.6.2014).

Portmann, P. F. 1957. „Gedanken zum Wege des Schweizer Films“ (in: *D F a* . Nr. 7, April 1957, S. 25-28). In: Aepli, Felix (Hg.) *D S F 1929-1964*. Bd. 2: Materialien. 1981. S. 252-254.

Riegeinig, Judith. 2014. „Einwohnerzahl wieder über 400'000“. 2014: [http://www.stadt-zuerich.ch/content/prd/de/index/statistik/publikationsdatenbank/webartikel/2014-01-24\\_einwohnerzahl-wieder-ueber-400-000.html](http://www.stadt-zuerich.ch/content/prd/de/index/statistik/publikationsdatenbank/webartikel/2014-01-24_einwohnerzahl-wieder-ueber-400-000.html) (letzter Zugriff: 12. 2. 2014).

Roos, Josef. 1994. *K F F : B Z W a 1945?*. Bern: Peter Lang. S. 395-410.

Schade, Edzard und Adrian Scherrer. 2012. „Medien zwischen Idealismus und Kapitalismus. Von einem nicht ganz erfolglosen Kampf gegen Kommerzialisierung und Boulevardisierung“. In: Buomberger, Thomas und Peter Pfrunder (Hg.) *S , a : D 50 Ja S G K* . Zürich 2012. S. 137-152.

Schaub, Martin. 1997. „Pioniere und Händler“, „Geburt einer Nation“ und „Des Igels Abschied von der Welt“. In: *F S* . Zürich: Pro Helvetia. S. 7-23, 24, 28, 39- 46.

Schlappner, Martin. 1987. „Von den Befindlichkeiten des Kleinbürgers“. In: *V a G a S F (1896 1987) E W* . Zürich: Schweizerisches Filmzentrum. S. 67-72.

Statistisches Amt der Stadt Zürich, Präsidialabteilung. 1955/56. *S a Ja S a Z* , 51. *Ja a 1955*. Zürich: Buchdruckerei Berichthaus Zürich. 1955/56.

Statistisches Amt der Stadt Zürich, Präsidialabteilung. 1972. *S a Ja S a Z* , 68. *Ja a 1972*. Zürich: Buchdruckerei Berichthaus Zürich. 1972.

Tanner, Jakob. 1994. „Die Schweiz in den 1950er Jahren: Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten. In: Blanc, Jean-Daniel und Christine Luchsinger (Hg.) *A : 50 Ja ! A a Z* . Zürich 1994. S. 19-50.

Wider, Werner. 1981. „Der Schweizer Film im Kalten Krieg“. In: *D S F 1929-1964 D S a R a* . Bd. 1. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft. S. 451-520.