

Schriftliche Übung
am Seminar für Filmwissenschaft

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

Zwischen Geistiger Landesverteidigung und 50er-Jahre-Boom

Ambivalenz in den Filmen von Kurt Früh

Verfasserin/Verfasser: Jessica Berry, Noemi Daugaard, Kilian Lilienfeld

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA-Netzwerk

Fächerkombination: Filmwissenschaft (120 KP)

HS 2013

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: Dezember 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
2. Die Ambivalenz der 1950er Jahre	1
2.1. Wirtschaftswunder und Konsumgesellschaft	1
2.2. Gesellschaft im Zwiespalt	4
2.3. „Doppelbödiges Koexistenz“	8
3. Fazit	10
4. Bibliografie	11

1. Einführung

Schon Siegfried Kracauer hat erkannt, dass der Film nicht nur ein Unterhaltungsmedium ist, sondern auch, und vor allem, ein Produkt und ‚Spiegel‘ der Gesellschaft, der er entstammt (vgl. Kracauer 1977, 279). Die Schweizer Gesellschaft der 1950er Jahre lässt sich wohl nur an wenigen Filmen so gut erkennen wie an den Filmen von Kurt Früh. Früh, der während seiner knapp zwanzigjährigen Karriere als Filmregisseur stets polarisierte, führte gleich bei mehreren der bekanntesten und beliebtesten Schweizer Filme Regie. Zu diesen Filmen gehören unter anderen POLIZISCHT WÄCKERLI (1955), BÄCKEREI ZÜRRER (1957), HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959) und DÄLLENBACH KARI (1970). Was all diesen Filmen gemein ist, ist die Art und Weise, wie sie die wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Lage der Schweiz in den fünfziger Jahren widerspiegeln und verhandeln. Ein zentrales Konzept ist dabei das der ‚Ambivalenz‘. In der Tat lässt sich die Schweiz der „langen 50er Jahre“ (1948-1963; Werner Abelshauser zit. in Tanner 1994, 22) als ein vielschichtiges und von Ambivalenzen geprägtes Land bezeichnen. Dasselbe lässt sich an den Filmen von Kurt Früh festmachen, welche diese Ambivalenzen indirekt und auf verschiedenen Ebenen thematisieren. Darin mag auch der Grund für den Erfolg von Kurt Frühs Filmen liegen, denn so wie Filme ein (wenn auch immer ver-rückter) Spiegel der Gesellschaft sind, so hat auch jedes Mitglied der Gesellschaft das Bedürfnis, sich in den Filmen wiederzufinden.

Im Folgenden wird das Thema der Ambivalenz in der Schweizer Gesellschaft der Nachkriegszeit anhand von drei Kernaspekten – ‚Wirtschaft und Konsum‘, ‚Gesellschaft‘ sowie ‚Politik‘ – angegangen und anhand der Filme von Kurt Früh diskutiert. (N.D.)

2. Die Ambivalenz der 1950er Jahre

2.1. Wirtschaftswunder und Konsumgesellschaft

Die langen fünfziger Jahre lassen sich in der westlichen Welt als Jahre des Wiederaufbaus und des wirtschaftlichen und technologischen Fortschritts fassen. Sowohl Jakob Tanner (1994) als auch Imbert Schenk (2008) beschreiben diese Jahre in verschiedener Hinsicht als ambivalent und widersprüchlich, insbesondere in Bezug auf den wirtschaftlichen Aufschwung und die daraus entstehende Konsumgesellschaft. Klar dargestellt werden diese Konflikte auch in den Filmen von Kurt Früh.

Jakob Tanner thematisiert in seinem Aufsatz „Die Schweiz in den 1950er Jahren“ aus der Perspektive eines Historikers die Gegensätze, die sich bereits seit Anfang der fünfziger Jahre in der Schweizer Gesellschaft abzuzeichnen begannen. So betont Tanner, dass nach dem zweiten Weltkrieg ein regelrechter Wirtschafts- und Konsumboom einsetzte, eingeleitet durch technologische Neuerungen und die Durchsetzung der tayloristisch-fordistischen Rationalisierungskonzepte. Was darauf folgte, war die rasche Verbreitung vieler Konsumgüter, allen voran des Fernsehapparats. Jedoch erwähnt Tanner, dass der allgemeine Wirtschaftsboom auch zu einer „tendenziellen Stigmatisierung des (Noch-)Nichthabens“ (Tanner 1994, 37) führte. Das heisst, dass bereits in den fünfziger Jahren dieser wirtschaftliche Aufschwung zur Folge hatte, dass die Menschen zeigen mussten, dass sie Teil dieses Booms waren, was ein Bedürfnis nach Statussymbolen nach sich zog. Es lässt sich demzufolge ein Wechsel von *Bedarfsgegenständen* zu *Wunschgegenständen* festmachen. Anders gesagt: die gedeckten Bedürfnisse mutierten in „geweckte Bedürfnisse“ (Tanner 1994, 38).

Imbert Schenk hingegen relativiert die Situation – zumindest für die BRD – teilweise, indem er klar macht, dass „der entscheidende Modernisierungsschub, gerade im Sinne sozialstruktureller Veränderungen, aber auch, banaler, der Kaufkraftentwicklung bei den niederen sozialen Klassen und Schichten, erst Mitte bis Ende des Jahrzehnts (und danach) stattfindet“ (Schenk 2008, 147-148). Das bedeutet, dass, obwohl der wirtschaftliche Aufschwung durchaus sehr bald nach dem Zweiten Weltkrieg begann, er sich bis Mitte oder gar Ende des Jahrzehnts nicht auf die breiten Massen der Bevölkerung niederschlug, sowohl was die Nivellierung der Gesellschaft als auch das Streben nach Konsumgütern betrifft. Sehr wohl war der *American Way of Life* allen ein Begriff, jedoch orientierten sich zu Beginn der fünfziger Jahre nur die wenigsten daran. Die ersten Konsequenzen der technologischen Neuerungen und des wirtschaftlichen Aufschwungs manifestierten sich zu der Zeit erst in der Umgestaltung der Produktionsverfahren – wie zum Beispiel in der Verdrängung des Kleingewerbes durch die Massenproduktion –, und im Aufkommen des Wohlstands – zum Beispiel durch die Verbreitung von Haushaltsmaschinen und Fernsehapparaten. Somit entstanden andere Spannungen, vor allem zwischen Altem und Neuem und zwischen den verschiedenen sozialen und ökonomischen Schichten der Bevölkerung (vgl. ebd.).

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die 50er Jahre in der Schweiz vor allem auch in dieser Hinsicht ambivalent waren; so profitierte zwar ein Grossteil der Gesellschaft vom wirtschaftlichen Aufschwung, jedoch, passend zur allgemeinen Zurückhaltung der Schweizer gegenüber den finanziellen Aspekten des Lebens, wurde dieser nicht offensichtlich ausgestellt.

Ausserdem blieben bis weit in das nächste Jahrzehnt sehr konservative gesellschaftliche und soziale Ansichten bestehen (vgl. Tanner 1994, 41-45).

All diese Ambivalenzen und Spannungen der langen fünfziger Jahre lassen sich wohl am deutlichsten an den Filmen von Kurt Früh veranschaulichen, die in dieser Zeit entstanden sind. Obwohl erwähnt werden muss, dass die Filme Kurt Frühs oft nostalgisch und verklärend wirken mögen und in der Kritik wie in der Filmgeschichtsschreibung auch oft so wahrgenommen wurden (vgl. z.B. Wider 1981, 458-459), so verbergen sich doch in allen seiner Filme kleinere oder grössere *Modernitätssplitters*, durch die die Situation der Schweiz in den fünfziger Jahren vielseitig thematisiert wird. So muss man zum Beispiel erwähnen, dass, obwohl die meisten Figuren Kurt Frühs keine finanziellen Probleme kennen und ihre existenziellen Bedürfnisse gedeckt sind, Früh es sich nicht nehmen lässt, auch soziale Positionen am Rande der Gesellschaft in seine Geschichten einzubauen. Bereits in seinen ersten Langspiel-filmen POLIZISCHT WÄCKERLI (1955), OBERSTADTGASS (1956) und BÄCKEREI ZÜRRER (1957) lassen sich mehrere Figuren erkennen, welche um ihren Wohlstand und ihr Wohlergehen kämpfen müssen.

In POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) ist das Hans Bader, ein Unehelicher, der als Gehilfe des örtlichen Milchmanns arbeitet. Hans, gezeichnet durch seine schwere Kindheit und seinen Status als unehelicher Sohn, hat keinen grösseren Wunsch, als selbst einmal den Milchladen pachten zu können. Sein Triumph, ermöglicht durch die Güte des Polizisten, wird am Ende des Films dadurch versinnbildlicht, dass Hans sich das Auto von seinem Chef ausleihen darf, um die Familie Wäckerli auf einen sonntäglichen Ausflug mitzunehmen. Obschon das Auto nur geliehen ist, symbolisiert hier der Konsumgegenstand einen neuen Lebensabschnitt für Hans, der langsam seine Vergangenheit zurücklassen kann und sich in den Wirtschaftsboom eingliedert.

Ganz anders ist die Situation in Frühs zweitem Film OBERSTADTGASS (1956). Der Film spielt in einem Zürcher Quartier, in dem die Wohlhabenden in Gestalt der Familie Winterswiler auf die Kleinbürger – wie so oft verkörpert durch Schaggi Streuli und Margrit Rainer, hier als Briefträger Jucker und seine Frau – treffen. Hinzu kommt eine weitere Gruppe, die Unterschicht, symbolisiert durch die alleinerziehende Toilettenfrau und ihren Sohn Mäni. Die Toilettenfrau muss sich und ihrem Sohn mit ihrer undankbaren Arbeit das Leben finanzieren, und ihr Sohn bezahlt den Preis dafür, indem er zuerst gehänselt wird und, als er versucht sich zu wehren, von der Gesellschaft als Störenfried und Problemkind abgestempelt wird.

Interessant ist hier ausserdem das Auftreten eines ehemaligen Verdingbubs, gespielt von Walter Roderer, der akribisch für seine Hochzeit und eine bessere Zukunft spart.

Auch in *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957), ein Film, in dem verschiedene soziale und wirtschaftliche Themen angedeutet werden – wie zum Beispiel die italienischen Einwanderer, die Vertreibung des Kleingewerbes und die Auswirkungen der Modernisierung auf die Entwicklung des Quartiers –, finden sich verschiedene Figuren, deren Leben sich um existenzielle Bedürfnisse dreht. So treten hier zum ersten Mal Clochards auf, welche bei Früh später eine wichtige Rolle einnehmen sollten. Dabei wird erkennbar, dass es sich bei diesen Clochards weniger um Aussteiger handelt als um Männer der alten Generation, die durch die Neuerungen der Nachkriegszeit ihren sozialen Status verloren haben.

Bereits durch diese kurzen Ausführungen wird ersichtlich, dass Kurt Frühs Filme, obwohl sie oft als nostalgisch, verklärend und realitätsfremd kritisiert wurden, doch beachtlich viele soziale Themen der Nachkriegszeit thematisieren, vor allem auch den wirtschaftlichen Aufschwung und seine Konsequenzen. Besonders die Vielfalt seiner Figuren – Clochards, Verdingkinder, alleinerziehende Mütter, uneheliche Kinder, Immigranten – erlaubt es zu argumentieren, dass Kurt Frühs Filme, wenn sie vielleicht auch den wirtschaftlichen Aufschwung und die sich herausbildende Konsumgesellschaft nicht explizit behandeln, doch die Folgen dieser Nachkriegsphänomene andeuten. (N.D)

2.2. Gesellschaft im Zwiespalt

Irmbert Schenk stellt im Kapitel „Derealisation‘ oder ‚aufregende Modernisierung‘?“ die Hypothese auf, dass das Kino der fünfziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland nicht nur als Ablenkung von und Flucht vor der Alltagsrealität gesehen werden kann, sondern auch den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg beziehungsweise die Bewältigung von Vergangenheit sowie der gegenwärtigen Situation darstellen konnte (vgl. Schenk 2008, 147 & 154). Er vertritt dies entgegen der allgemeinen Kritik an den deutschen Filmen dieser Jahre. Zu jener Zeit war ein gewaltiger Modernisierungsprozess im Gange, der zumal in der Bevölkerung willkommen geheissen wurde. Er fand vor allem auch auf individueller Ebene statt. Und laut Schenk spiegelt sich dieser Modernisierungsaspekt ebenfalls im filmischen Text (ebd.). Schenk geht also davon aus, dass die Filme der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren sich in einem Zwiespalt befunden haben müssen – sie waren ambivalent oder wie er schreibt: „voller nicht erwarteter Widersprüche“ (Schenk 2008, 161-162).

Der Heimatfilm machte damals einen wichtigen Teil der Produktion der Bundesrepublik Deutschland aus. Das Setting der Filme war eindeutig regressiv. Sie spielten sich in unberührter Natur ab und verdrängten somit die städtische Realität mitsamt ihren Problemen und ihrer Verwüstung (vgl. Schenk 2008, 160). Jedoch unterlagen die Gesellschaft und das Individuum einem Modernisierungsprozess, den Schenk selbst in jenen rückwärtsgewandten Filmen wiederfindet. So zeigt er auf, dass am Schluss der Filme – welche zumeist in ein Happy End münden – die ältere Generation meist der jüngeren unterliegt, welche sich mit ihren Vorstellungen behauptet (ebd.). In den Heimatfilmen, aber auch in anderen Genres wird hier der Wunsch der Jugend nach Freiheit thematisiert sowie der Zusammenprall der Generationen angesprochen (vgl. Schenk 2008, 161).

Schenk bezieht sich auf die Filme, die in der Bundesrepublik Deutschland produziert wurden. Es ist allerdings auffällig, wie ähnlich die Situation zu dieser Zeit in der Schweiz aussah. In den sogenannten ‚Kleinbürgerfilmen‘ entdeckt man viele der Elemente, die Schenk in Bezug auf den deutschen Film anspricht. Schaut man sich die Filme des Schweizer Regisseurs Kurt Früh genauer an, kann man ebenfalls eine allgemeine Rückwärtsgewandtheit feststellen. In keiner Weise wird die aktuelle politische Lage, die des Kalten Krieges, thematisiert, stattdessen führen die Filme ländliche Strukturen vor (auch die Stadt ist in den ersten Filmen eher als dörfliche Gesellschaft gezeigt). Dennoch ist hier genau dieser Konflikt zwischen der Jugend und der älteren Generation wiederzufinden. Frühs frühester Film *POLIZISCHT WÄCKERLI* (1955) wurde zwar vielfach kritisiert, weil er seine Geschichte in überholten gesellschaftliche Strukturen spielen lässt, die von der Wirklichkeit weit entfernt waren (vgl. Wider 1981, 482). Doch man kann selbst in diesem Film, der effektiv noch sehr rückwärtsgewandt ist, Aspekte des Konfliktes zwischen Jung und Alt erkennen. So befasst sich der Film mit der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Letzterer fühlt sich in seiner Stelle in einer Kanzlei nicht wohl und würde lieber einen künstlerisch-kreativen Beruf ausüben. Sein Vater begrüsst dies nicht, da der Künstlerberuf keine finanzielle Sicherheit bietet. Ausserdem mangelt es dem Sohn wegen seines Lebensstils oft an Geld, sodass er es sich entleihen muss. Dies stellt einen weiteren Reibungspunkt zwischen Vater und Sohn dar. Nach einem grossen Eklat und dessen Nachwirkungen (der Sohn kündigt seine Stelle und zieht in die Stadt) besinnt sich der Vater und besorgt seinem Sohn eine Anstellung als Lehrling beim Grafiker Stoffel, in der er sich kreativ entfalten kann.

Auch wenn dieser Film noch viele konservative Momente beinhaltet (der Vater ist der unumstrittene Patriarch, der Sohn entscheidet sich letztlich doch für eine finanziell stabilere

Stelle und nur aufgrund des väterlichen Einsatzes kann er einer Arbeit nachgehen, die ihn erfüllt), bemerkt man eine Tendenz, die die Aufbrechung der rigiden gesellschaftlichen Strukturen ankündigt. Die junge Generation (sei es auch nur die männliche, also der Sohn) widersetzt sich der Elterngeneration und äussert Wünsche in Bezug auf ihre Zukunft, und diese Wünsche werden in der Folge sogar berücksichtigt. Man kann hier klar die Ambivalenz zwischen den alten Strukturen – die unumstrittene Autorität des Vaters – und den neuen – der Sohn rebelliert gegen seinen Vater oder macht jedenfalls den Versuch – wiedererkennen.

Mit jedem weiteren Film wird die Tendenz zur Modernisierung bei Früh immer deutlicher. In *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) ist der Alt-Jung-Konflikt, aus dem die junge Generation als Sieger hervorgeht, besonders deutlich. Der letztgeborene Sohn des Bäckers Zürrer interessiert sich mehr für das Velorennfahren als für die Arbeit in der Bäckerei seines Vaters an der Langstrasse. Als er seinem Vater eröffnet, dass seine italienische Freundin schwanger ist – eine Information, die gekoppelt wird mit der Verkündung, dass die Tochter Zürrers einen Freund hat, und der Erkenntnis, dass der ältere Sohn ihm Geld entwendet –, ist der alte Bäcker Zürrer dermassen enttäuscht, dass er in eine Pension in Wipkingen zieht und alles aufgeben möchte. Aus dem Ehrgeiz heraus, seinem Vater zu beweisen, dass er im Unrecht ist, übernimmt der Sohn die Führung der Bäckerei – mit grossem Erfolg. Letztlich kehrt Vater Zürrer zurück und lenkt in die Versöhnung ein.

In diesem Film wird die alte Familienstruktur, an der der Bäcker Zürrer vehement festhalten will, vollständig aufgebrochen. Er verkörpert den konservativen, alten Mann schlechthin, der seine unverheiratete Tochter nicht respektiert, Italiener nicht mag, der jeglichen Veränderungen gegenüber negativ eingestellt ist und keinerlei Emotionen zeigen kann. Zum Schluss muss er jedoch klein begeben und sich entschuldigen. In diesem Sinne hat die junge Generation gesiegt. Auf der anderen Seite muss der Sohn seinen Traum des Velorennfahrens aufgeben und letzten Endes doch die Bäckerei seines Vaters übernehmen. Dies wollte er ursprünglich nicht, tut es dann aber aus eigenem Antrieb und findet Freude daran. Indes, seine Rebellion gegen den „kleinbürgerliche[n] Konservatismus der Familientradition“ schlägt gewissermassen fehl (Wider 1981, 485). Denn obwohl der Sohn zunächst eine Stelle in einer Grossbäckerei sucht, weil ihm diese Stelle mehr Freizeit ermöglicht, die er zum Training auf der Rennbahn nutzen will, und er sich somit also erst der Modernisierung fügt, lehnt er diese dann wieder ab, um die kleine Familien-Bäckerei fortzuführen. Diese kann sich sogar neben der Konkurrenz des Grosshandels weiterhin behaupten. Ausserdem kann Vater Zürrer den Verkauf des Hauses, in dem die Bäckerei lokalisiert ist, in letzter Minute noch ablehnen

und somit den Bau einer Garage verhindern (angesprochen sind hier Mobilität und städtebauliche Erneuerung als Wahrzeichen der Modernisierung). Auf dieser Ebene wird die Moderne also erfolgreich bekämpft. Solche Entwicklungen wirken weiterhin etwas realitätsfremd, aber die überwiegende Haltung ist die der Rebellion gegen die patriarchische, konservative Generation.

In beiden Filmen wird der Gegensatz von Stadt und Land thematisiert. Während dies in *POLIZISCHT WÄCKERLI* (1955) explizit ausgetragen wird – die Familie lebt im dörflichen Allenwil – geschieht dies in *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) etwas subtiler. In Ersterem wird die Stadt auch tatsächlich noch als das ‚Böse‘, das Verruchte und als Verführung dargestellt, und das ländliche Allenwil veranschaulicht das Gute, Familiäre, Anständige. *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) hingegen spielt in der Stadt Zürich, an der berühmten Langstrasse. Dennoch erscheint der Stadtteil, in der sich die Bäckerei befindet, eher wie ein Dorf: Jeder kennt jeden, sogar beim Namen (ähnlich wie in Frühs zweitem Film *OBERSTADTGASS* (1956)). Im Gegensatz dazu steht die Velorennbahn in Oerlikon, die Welt der grossen Konzerne usw.

Schenk zeigt am Beispiel der deutschen Heimatfilme, dass „die Zeitkategorie der Filme [...] fortwährend mit natürlicher Zeit einer ländlichen Lebenswelt [spielt,] im Gegensatz zur immer mehr erfahrenen linearen und Tauschwert-Zeit des Wirtschaftswunders und der forcierten Industrialisierung“ (Schenk, 2008, 160). Er deckt hier die Ambivalenz zwischen Stadt und Land auf, die in den Filmen ihren Ausdruck findet (vgl. Schenk, 2008, 161). Der Autor erklärt dieses Phänomen folgendermassen: Durch die Verschiebung des Settings in ein ländliches – bei Frühs Filmen handelt es sich eher um ein dörfliches – Milieu konnten die Zuschauer Luft holen und sich eine Pause von der unschönen Realität gönnen. Trotzdem werden in diesen Filmen die genannten Aspekte des Fortschritts und der Moderne verhandelt (vgl. Schenk, 2008, 161ff.).

Obwohl es in Schenks Text um die Filme der fünfziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland geht, kann man einige Aspekte ohne grosse Anpassungen auf die Schweizer Filme derselben Jahre, hier Frühs Filme, übertragen. Besonders auch Frühs *OBERSTADTGASS* (1956) spielt mit der Stadt-Land Widersprüchlichkeit. Das Stadtviertel St. Peterhofstatt wird schon in der ersten Einstellung wie ein Dorf porträtiert, und das kleine Landstück am Stadtrand, auf dem der Briefträger Jucker seine Hasen hält, stellt die absolute Idylle dar. Auf der anderen Seite ist der Sohn eines älteren Bewohners des Quartiers in die USA ausgewandert und schickt ihm Post mit einem Foto seines Enkels. Das könnte darauf schliessen lassen, dass

es die jüngere Generation nicht mehr aufs Land zieht, sondern in „die weite Welt“. Dadurch wird der Zwiespalt dieser Zeit weiter unterstrichen.

In den Filmen beider Länder sind Ambivalenzen zwischen Tradition und Moderne auf der gesellschaftlichen Ebene auszumachen, zunächst bezüglich des Konflikts von Alt und Jung oder weiterhin das Stadt-Land Problem betreffend. Schenk beschreibt diese Ambivalenzen sehr anschaulich, sodass man sie bei Kurt Früh wiederfinden kann. (J.B.)

2.3. Doppelbödige Koexistenz

Die „doppelbödige Koexistenz“ bezeichnet nach Tanner den allgemeinen Zustand der Schweizer Gesellschaft in den 1950er Jahren. Mit diesem Begriff beschreibt er einen weiteren Aspekt der von uns betrachteten Ambivalenz der damaligen Zeit. Der *American Way of Life* bildete hierbei den einen Pol, die sogenannte *Igelmentalität* im Zeichen der nach wie vor gepflegten Geistigen Landesverteidigung der 1940er Jahre den anderen (vgl. Tanner 1994, 45).

Durch die fortschreitende Industrialisierung wurde die Schweizerische Volkswirtschaft stärker in den internationalen Markt integriert. Die Lebensweisen der Menschen änderten sich, das bereits erwähnte wachsende Bedürfnis nach Statussymbolen mündete in einer Konsumeuphorie. *American Way of Life* bedeutete aber gerade für die jungen Menschen mehr als nur Kauf-Konsum. Wie gleich an einem Beispiel aus Frühs *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) dargelegt wird, gehörte dazu auch der Kleidungs- und Haarstil sowie Musik und Filme, kurz gesagt ein ganzer ‚Lifestyle‘. Demgegenüber verharrte die Schweiz vor allem auf politisch-ideologischer Ebene immer noch in der Geistigen Landesverteidigung (vgl. auch Jorio 2006, o.S.). Man übte sich in Konformität und Konsens, politische Opposition war praktisch nicht vorhanden und kontroverse Diskussionen um brisante Themen waren die Ausnahme. Die Bedrohungsängste, die schon in den 30er Jahren gehegt wurden, konnten sich vor dem Hintergrund des Kalten Krieges verfestigen. Tanner begründet dieses Fortbestehen alter Ängste mit einem sogenannten „isolationistischen Nationalmythos“ (Tanner 1994, 44). Dieser war gekoppelt mit einem vorherrschenden antikommunistischen Feindbild. So perpetuierte die Geistige Landesverteidigung „den Rückzug des helvetischen Selbstverständnisses in ein kulturelles Fortifikationssystem, legitimierte geistiges Stillesitzen und einen letztlich bequemen Grabenkrieg gegen den bösen Feind aus dem Osten“ (ebd.).

Diese Koexistenz zweier eigentlich sehr gegensätzlicher Aspekte des täglichen Lebens und politischen Denkens findet man in einigen von Kurt Frühs Filmen zwar ansatzweise wie-

der, gerade aber die politische Komponente ist nur sehr begrenzt vorhanden. So wie laut Tanner im täglichen Leben kaum über kontroverse politische Themen gesprochen wurde, so wenig direkte Ansätze gibt es dazu in Frühs Filmen. Themen wie Kalter Krieg und Kommunismus fehlen komplett. Jedoch lässt sich die beschriebene Ambivalenz indirekt über andere Aspekte – wie das ‚Konsumverhalten‘ der Protagonisten und deren Einstellungen gegenüber dem Fremden beziehungsweise gegenüber Veränderungen ganz allgemein – feststellen. Daraus folgend ist ausserdem eine Koppelung bzw. Gruppierung der von uns vorgestellten Ambivalenzen zu erkennen. So liegt es nahe, dass die junge Generation gegenüber einem *American Way of Life* offener war als die ältere Generation. Themen wie Selbstverwirklichung, z.B. der bereits erwähnte Traum vom Velorennfahren des jüngsten Sohnes in *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957), sind in Frühs Filmen oftmals Ansatzpunkt für Konflikte zwischen Jung und Alt. Aber auch zur blossen Ausschmückung der Handlung und der Spielorte werden die US-amerikanischen Einflüsse auf die Jugend gezeigt. So sieht man, wiederum in *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957), junge Männer mit Haartollen und modischen Anzügen, die vor dem Kino Roland (damals noch kein Sexkino) an der Langstrasse stehen, ein Plakat des neusten Hollywood-Streifens betrachten und sich angeregt über die Hauptdarstellerin unterhalten.

Man könnte sogar behaupten, dass die Darstellung der Zunahme von Konsumgütern und der Offenheit der jungen Generation gegenüber der grossen Welt und deren Vorzügen dominiert, hingegen wird die Darstellung einer Igelmentalität nicht an den grossen Themen der damaligen Politik, sondern an der Familie festgemacht. Somit wird das von Tanner beschriebene Bild der gesellschaftspolitischen Realität zwar nur begrenzt in Frühs Filmen wiedergegeben, tritt jedoch auf die individuellen, privaten Ebene zutage.

Obschon auch die potenzielle Bedrohung von aussen durch den Kommunismus in den Filmen praktisch nicht thematisiert wird, zeigt sich die Igelmentalität und die Angst vor dem Fremden in Form der Intoleranz gegenüber Einwanderern. Es wird aber deutlich, dass sich Früh auch hier eher auf die Seite der Jungen bzw. der moderneren Denkweise schlägt. Wie zuvor beschrieben scheitert Bäcker Zürrer mit seinen verrosteten und fortschrittsfeindlichen Ansichten auf ganzer Linie, während in den früheren Filmen wie *POLIZISCHT WÄCKERLI* (1955) der Patriarch noch dominanter war und die alten Werte ein grösseres Gewicht hatten. Dennoch schimmert in *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) – zumindest aus heutiger Sicht – noch eine gewisse Realitätsfremde des Gezeigten durch: eine Realitätsfremde, die in der Idealisierung und Typisierung des offenen und gutmütigen italienischen Einwanderers Renzo Pizzani (Ettore Cella) Gestalt annimmt. Ob Früh dies beabsichtigte und das Publikum von damals

gleich empfand, wäre zu untersuchen, muss aber im Rahmen dieser kurzen Arbeit offengelassen werden. (K.L.)

3. Fazit

Anhand von zwei kultur- respektive filmhistorischen Texten zu den fünfziger Jahren in der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland und gestützt auf mehrere Filme von Kurt Früh, wurde in dieser kurzen Arbeit beleuchtet, welches die zentralen Aspekte der Zeit waren und wie sehr sie in die Filme Eingang gefunden haben. Dabei lag der Fokus auf der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Ebene. Der Aspekt der Ambivalenz ist hier zweifelsfrei zentral, sowohl in den Texten als auch in den ersten Filmen von Früh. Es konnte festgestellt werden, dass gewisse Aspekte stärker hervortreten als andere. So wird der Konflikt zwischen Jung und Alt stark und wiederholt thematisiert. Der steigende Konsumtrend wird ebenfalls vermehrt angesprochen, jedoch nicht immer nur positiv, sondern auch in Form des Verlockenden und Sündigen. Die politische Komponente ist nur latent vorhanden, brisante Themen wie Kommunismus und Kalter Krieg werden gänzlich ausgeblendet. (K.L.)

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kritik, die sowohl den bundesdeutschen Heimatfilmen wie auch den Kleinbürgerfilmen von Kurt Früh entgegengebracht wurde – sie seien zu rückwärtsgewandt, sie würden sich nicht mit aktuellen Themen auseinandersetzen etc. –, in einigen Aspekten sicherlich gerechtfertigt ist. Jedoch wurde in dieser Arbeit anhand der Texte und der Filme gezeigt, dass diese Kritik zu undifferenziert ist und die vielen Momente, in denen moderne Gesichtspunkte aufgegriffen werden, ausser Acht lässt. Diese Zeit und die Filme, die sie hervorgebracht hat, waren zwiegespalten. In Frühs Filmen kann man zudem eine Entwicklung erkennen: Mit jedem neuen Film wuchs die ‚Modernität‘ und somit auch die Ambivalenz. (J.B.)

4. Bibliographie

Jorio, Mario (2006) „Geistige Landesverteidigung“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (1998-2013)*, Bern: Online-Ausgabe: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php> (Zugriff am: 15.01.2013).

Kracauer, Siegfried (1977) „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, in Ders., *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 279-294.

Tanner, Jakob (1994) „Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten“, in: Jean-Daniel Blanc / Christine Luchsinger (Hg.), *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos, S. 19-45.

Schenk, Irmbert (2008) „‘Derealisierung‘ oder ‚aufregende Modernisierung‘?“, in Ders., *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren, S. 146-170.

Wider, Werner (1981) „Rückzug ins Familiäre“, in Ders., *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Bd. I: Darstellung*. Zürich: Limmat, S.451-461.

Wider, Werner (1981) „Die heilige Familie des Kleinbürgerfilms“, in Ders., *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Bd. I: Darstellung*. Zürich: Limmat, S.462-522.