

**DER
ZWEITE WELTKRIEG
IM
SCHWEIZER FILM**

MARTIN SAUTER

Dieses PDF-Dokument (Version 1.1 vom 13.04.2008) ist – mit Ausnahme der Titelseite und dieser Anmerkung – bezüglich Inhalt und Layout identisch mit der gedruckten Fassung meiner Lizentiatsarbeit, die ich am 1. Oktober 1998 an der Universität Zürich im Fach Allgemeine Geschichte bei Prof. Dr. Bruno Fritzsche eingereicht habe.

© 1998–2008 Martin Sauter

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Dokument darf ohne schriftliche Zustimmung des Autors weder vollständig noch auszugsweise weitergegeben, vervielfältigt oder publiziert werden, weder in gedruckter noch in elektronischer Form.

Martin Sauter, lic. phil.
Höhenweg 20
CH-8032 Zürich
www.martinsauter.ch
martin.sauter@gmx.ch



Edgar Bonjour im Gespräch mit Niklaus Meienberg
und Richard Dindo während der Dreharbeiten zu
DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.
(Foto: Filmcooperative Zürich/Zoom-Dokumentation)

*«Es war nicht falsch, dass sich die Schweiz im Krieg
durchgeschlängelt hatte, wie sie konnte und musste –
grundfalsch war erst, den begründeten Opportunismus in eine
Heldengeschichte umzufälschen und jeden einen Lumpen zu
schelten, der sie nicht nachbetete.»*

Adolf Muschg

[Leerseite]

[Leerseite]

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	9
Zum Thema	9
Fragestellungen	12
Quellen	13
Forschungsstand	19
1 Der Zweite Weltkrieg im Alten Schweizer Film	23
1.1 Von der Geistigen Landesverteidigung zum «Praesens-Humanismus»	24
1.1.1 Armeefilme: Militärische Landesverteidigung im Kino	24
1.1.1.1 Dokumentarfilme über die Armee: Filmische Mobilmachung	25
1.1.1.2 FÜSILIER WIPF: Das Ideal des Schweizer Soldaten	28
1.1.1.3 GILBERTE DE COURGENAY und s'MARGRITLI UND D'SOLDATE: Die Soldatenmütter	30
1.1.1.4 LANDAMMANN STAUFFACHER: Armeefilm im historischen Gewand	34
1.1.1.5 WILDER URLAUB: GLV-Film trotz kritischem Ansatz	37
1.1.1.6 Fazit: Die Absenz von Feinden	40
1.1.2 «Praesens-Humanismus»: Filme über die Friedensinsel Schweiz	48
1.1.2.1 MARIE-LOUISE: Vorbehalte überhört	50
1.1.2.2 DIE LETZTE CHANCE: Kritik oder Rechtfertigung der Flüchtlingspolitik?	53
1.1.2.3 FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ: Die «Gegendarstellung» des EJPD	58
1.1.2.4 DIE GEZEICHNETEN UND NACH DEM STURM: Kriegsrückblick mit Einzelschicksalen	61
1.1.2.5 DIE VIER IM JEEP: Der Kalte Krieg verdrängt den Humanismus	65

1.1.2.6	Fazit: Mitleid statt Anklage	68
1.2	Die 50er Jahre	70
1.2.1	DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND: Rückblick im Abstimmungskampf	72
1.2.2	DER 10. MAI: Halbherzige Vergangenheitsbewältigung	73
1.2.3	HD-SOLDAT LÄPPLI: Antimilitarismus im Aktivdienst	79
2	Der Zweite Weltkrieg im Neuen Schweizer Film	81
2.1	Anpassung und Widerstand	82
2.1.1	DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.: Klassenjustiz bei Landesverrat?	85
2.1.2	ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN): Die Grenzen der filmischen Geschichtsschreibung	100
2.1.3	GLUT: Argumentekatalog zum Waffenexport	III
2.1.4	Fazit: Infragestellung von Einheit und Widerstandswille	120
2.2	Flüchtlingspolitik und humanitäre Hilfe	122
2.2.1	DAS BOOT IST VOLL: Die Mitverantwortung des einzelnen	126
2.2.2	DIE UNTERBROCHENE SPUR: Flüchtlingspolitik als Aspekt des Antifaschismus	136
2.2.3	Fazit: Vermittlung bekannter Missstände	144
	Schlusswort	149
	Bibliographie/Filmographie	155
	Quellen	155
	Archivbestände	155
	Ungedruckte Quellen	155
	Gedruckte Quellen	156
	Filme	164
	Literatur/Fernsehsendungen	166
	Literatur	166
	Fernsehsendungen	182

Danksagung

Für die vielfältige Unterstützung bei dieser Arbeit möchte ich mich bei folgenden Personen bedanken (in alphabetischer Reihenfolge):

Felix Aeppli

Regula Beck (Schweizer Fernsehen DRS, Zürich)

Marion Bigger

Regula Bobst (Schweizerisches Filmzentrum, Zürich)

Christine N. Brinckmann (Seminar für Filmwissenschaft, Zürich)

May M. Broda (Schweizer Fernsehen DRS, Zürich)

Daniel Büsser (Echo Film, Zürich)

Thomas Christen (Seminar für Filmwissenschaft, Zürich)

Peter Da Rin (Pro Helvetia, Zürich)

Hans M. Eichenlaub (Schweizer Radio DRS, Zürich)

Sonia Frick

Sabine Gisiger

Jürg Hassler

Monika Imboden (Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Zürich)

Mathias Knauer

Wolfram Knorr (Die Weltwoche, Zürich)

Bernadette Meier (Zoom-Dokumentation, Zürich)

Ursula Meier (Archiv für Zeitgeschichte, Zürich)

Fränzi Meister (Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Zürich)

Barbara Meixner (Cinémathèque Suisse, Lausanne)

Jacqueline Peter

Marianne Sauter

Silvia und Willi Sauter-Niederer

Carol Spycher (Schweizer Fernsehen DRS, Zürich)

Peter Fritz Stucki (Zoom-Dokumentation, Zürich)

Josef Stutzer (Filmbulletin, Winterthur)

[Leerseite]

[Leerseite]

Einleitung

Zum Thema

In seinen Literaturberichten zur Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg¹ konstatiert Georg Kreis eine in den 60er Jahren entstandene und in den 70er Jahren zum Durchbruch gelangte kritische Historiographie. Diese stellte den bisherigen, durch das relativ homogene Selbstverständnis der Aktivdienstgeneration geprägten Konsens massiv in Frage. Thomas Maissen spricht in diesem Zusammenhang von der *«revisionistischen Wende nach 1968»*.² Ähnlich findet man im Schweizer Film einen Bruch mit den bisherigen Traditionen, der sich Mitte der 60er Jahre in einem eigentlichen Neuanfang manifestierte und in den 70er Jahren seinen ersten Höhepunkt erlebte. Diese Parallelität ist natürlich kein Zufall: Beide Bewegungen – hier die Neue Schule³ in der Geschichtsforschung, dort der Neue Schweizer Film – waren letztlich das Produkt jener Infragestellung traditioneller Normen und Institutionen, welche für die späten 60er Jahre typisch ist.

Die vorliegende Arbeit macht den Versuch, diese beiden Tendenzen zueinander in Beziehung zu setzen. Sie soll zeigen, inwiefern nicht nur Historiker, Publizisten und Schriftsteller, sondern auch die – von Kreis kaum berücksichtigten⁴ – Filmemacher an der Erforschung,

¹ Insbesondere Kreis 1997a; siehe auch Anm. 28.

² Maissen 1997, S. 127.

³ Terminus aus Kreis 1992, S. 380.

⁴ Dieser Vorwurf bedarf einer Präzisierung. In den verschiedenen Literaturberichten von Kreis zur Schweiz im Zweiten Weltkrieg werden zwar einige der wichtigsten Filme genannt, namentlich DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S. (*«heftige Kontroverse [...] um [...] die offenbar speziell wichtige Frage, ob der Film vom Bund eine Qualitätsprämie erhalten soll und das schweizerische Fernsehen ihn ausstrahlen dürfe»*; Kreis 1997a, S. 453f), DAS BOOT IST VOLL (*«mit einem Berliner Bären ausgezeichneten Flüchtlingsfilm»*; Kreis 1997b, S. 560) und DIE UNTERBROCHENE SPUR (kommentarlose Erwähnung; Kreis 1992, S. 392), ferner die Fernsehserien DIE SCHWEIZ IM KRIEG (*«kontrastiert etwas stärker als Bonjour die restriktive Haltung der Behörden und die Tendenz zur*

Neuschreibung und Vermittlung der Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg beteiligt waren. Sie soll die Frage klären, ob nicht nur die *«gesellschaftspolitisch motivierte»* der *«akademischen»* Historiographie einen Schritt voraus war, wie Kreis darlegt,⁵ sondern ob nicht auch historische Filme wesentliche Impulse für die schriftliche Historiographie geliefert haben. *«Erst junge Filmer [...] haben die Schweiz gezwungen, ihre eigene Vergangenheit zu bewältigen»*⁶ – diese von Ewald Billerbeck sehr pointiert formulierte Behauptung gilt es zu überprüfen.

Das Kernstück der folgenden Ausführungen bildet eine Inhaltsanalyse der wichtigsten Schweizer Kinofilme aus der Zeit zwischen 1965 und 1989, welche sich mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen. Um die Frage klären zu können, wie weit diese Filme bekannte und allgemein akzeptierte Positionen vertreten und wie weit sie neue Ansätze verfolgen, wird auch der zum jeweiligen Zeitpunkt erreichte Stand in der Historiographie resümiert. Ausserdem wird die Rezeption der Filme anhand von Rezensionen in schweizerischen Zeitungen und Zeitschriften untersucht, um einen Hinweis auf die damalige öffentliche Meinung zu erhalten. Aus der Erkenntnis heraus, dass der Neue Schweizer Film immer im Gegensatz zum Alten Schweizer Film gesehen werden muss, werden vorgängig auch die zeitgenössischen Filme über den Zweiten Weltkrieg ausführlich behandelt. Aus der Breite dieses Ansatzes ergibt sich, dass die vorliegende Arbeit als Überblicksdarstellung zum Thema *«Der Zweite Weltkrieg im Schweizer Film»* konzipiert ist. Eine solche fehlte bisher weitestgehend, und somit hoffe ich, eine Basis für zukünftige, detailliertere Untersuchungen zu legen.

Die Arbeit ist im wesentlichen chronologisch gegliedert. Die Periodisierung dürfte durch die Ausführungen in den jeweiligen Kapiteln hinreichend begründet sein. Einzig die Wahl des Endpunkts im Jahr 1989 bedarf einer Erklärung. Ausgehend von der Überlegung, dass der Zerfall des Ostblocks und das Ende des Kalten Kriegs einen wesentlichen Einfluss auf die

«vorschriftswidrig humanen» Hilfsbereitschaft einzelner Kräfte»; Kreis 1997b, S. 558) und HOLOCAUST (beschrieben werden nur die zahlreichen Folgepublikationen, nicht der Film selbst; Kreis 1997b, S. 559) sowie die noch während des Kriegs gedrehten Filme DIE LETZTE CHANCE (*«erste und bemerkenswert schnell zustandegekommene <historiographische> Leistung»* – *«auch heute noch sehenswert»*; Kreis 1997b, S. 554) und MARIE-LOUISE (*«Beitrag zur Flüchtlingsproblematik»*; Kreis 1997b, S. 554, Anm. 4). Die angeführten Zitate enthalten allerdings bereits alle substantiellen Aussagen, welche Kreis zu diesen Filmen macht. – Wesentlich konsequenter wird das Medium Film in der Übersicht von Jürg Stadelmann miteinbezogen (Stadelmann 1998, S. 257–302). Jene ist allerdings auf die Flüchtlingsproblematik beschränkt, und auch hier sind die Kommentare sehr knapp ausgefallen.

⁵ Kreis 1997a, S. 464.

⁶ Billerbeck 1982, S. 16.

⁷ Zum Programmauftrag von *«Spuren der Zeit»* vgl. Broda 1996, S. 212. Viele dieser Sendungen sind – obwohl nach 1989 entstanden – trotzdem in diese Arbeit eingeflossen (vgl. Filmographie im Anhang), allerdings nicht als Quellen, sondern als *«Sekundärfilme»*.

Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts und damit auch auf Filme mit historischen Themen hat, ist hier eine Zäsur bezüglich unserer Fragestellung zu erwarten. Hinzu kommt, dass in diesem Jahr das Schweizer Fernsehen DRS begonnen hat, im Rahmen der Reihe «Spuren der Zeit» historische Themen – darunter viele aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs – kontinuierlich zu behandeln.⁷ Somit wäre es spätestens ab diesem Zeitpunkt nicht mehr gerechtfertigt, Fernsehproduktionen auszuklammern.⁸ Eine Ausdehnung des Untersuchungszeitraums über das Jahr 1989 hinaus hätte also neue Fragestellungen verlangt und den ohnehin schon umfangreichen Quellenbestand noch zusätzlich vergrössert.

Die Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg hat während der Entstehung dieser Arbeit eine ungeahnte Aktualität erhalten: Die Mitte 1996 aufgekommene und weiterhin anhaltende internationale Diskussion über nachrichtenlose Vermögen von Holocaust-Opfern auf Schweizer Bankkonten sowie über die Goldgeschäfte der Schweizerischen Nationalbank mit dem Dritten Reich hat die Geschichte der 30er und 40er Jahre ganz plötzlich ins Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt. Die Debatte ist in der Folge nicht nur auf das Verhalten der Banken beschränkt geblieben, sondern hat sich auf alle Aspekte der Schweizer Geschichte während des Zweiten Weltkriegs ausgedehnt. Die entsprechende Berichterstattung in den Medien sowie die in diesem Zusammenhang publizierten Kommissionsberichte, Zeitschriftenartikel, Aufsatzsammlungen und Monographien haben es mir erleichtert, den gegenwärtigen Forschungsstand zu erfassen und zugleich die Historiographie der letzten 50 Jahre nachzuvollziehen. Ausserdem sind in diesem Zusammenhang verschiedene für meine Arbeit zentrale Filme wieder im Kino, an Diskussionsveranstaltungen oder im Fernsehen gezeigt worden, die mir sonst kaum zugänglich gewesen wären. Andererseits haben die aktuellen Entwicklungen eine erhebliche Materialflut bewirkt, die es zu sichten galt. Dem damit verbundenen Mehraufwand steht jedoch die einmalige Erfahrung gegenüber, wie die breite Öffentlichkeit sich plötzlich für Themen zu interessieren beginnt, für welche Historiker und Filmemacher während Jahrzehnten nur ein beschränktes Publikum gefunden haben.

⁸ Natürlich ist auch schon die Nichtberücksichtigung einzelner früherer Fernsehbeiträge – insbesondere der Serien *ADVOKATEN DES FEINDES* (Werner Rings/Emanuel Schillig, 1966 – vgl. Rings 1966), *DIE SCHWEIZ IM KRIEG* (Werner Rings, 1973 – vgl. Rings 1990) oder «*WACH AUF, SCHWEIZERVOLK!*» (Heinz Bütler, 1979 – vgl. Bütler 1980) – diskutabel. Diese ebenfalls miteinzubeziehen war mir jedoch im Rahmen einer Lizentiatsarbeit und angesichts der beschränkten Zugänglichkeit der Fernseharchive nicht möglich.

Fragestellungen

Es liegt auf der Hand, dass bei der Analyse des Alten Schweizer Films andere Fragestellungen anzuwenden sind als beim Neuen Schweizer Film. Beim *Alten Schweizer Film* sind insbesondere folgende Aspekte von Interesse:

- *Themen:* Welche Ereignisse, Entwicklungen und Verhältnisse im In- und Ausland, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg stehen, wurden überhaupt in Filmen thematisiert? Welche Aspekte blieben dagegen unberücksichtigt? Waren die behandelten Themen während der gesamten Kriegszeit dieselben oder lässt sich – möglicherweise im Zusammenhang mit der Kriegsentwicklung – eine Veränderung bei der Themenwahl feststellen? Welche Auswirkungen hatte diesbezüglich insbesondere das Kriegsende?
- *Positionen:* Welche Aussagen machten die Filme zu den jeweiligen Themen? Wie weit waren sie einer realitätsgetreuen und kritischen Darstellung der Sachverhalte verpflichtet, und wie weit stellten sie sich in den Dienst der Unterhaltung oder der Propaganda? Deckten sich die Positionen der Filme mit dem, was man vereinfachend als das offizielle Selbstverständnis der Schweiz oder als die öffentliche Meinung bezeichnen kann, oder wurden im Kino eher unkonventionelle Standpunkte vertreten? Gab es über die verschiedenen Filme hinweg einen Konsens bezüglich bestimmter Themen, oder nahmen sie eher gegensätzliche Standpunkte ein?
- *Einschränkende Faktoren:* Wie weit wurden Themen und Aussagen durch die Filmschaffenden bzw. die Filmproduktionsgesellschaften bestimmt? Wie gross war demgegenüber der diesbezügliche Einfluss der eidgenössischen Filmzensur?

Für den *Neuen Schweizer Film* müssen diese Fragestellungen modifiziert und erweitert werden. Hier sind vor allem folgende Punkte zu untersuchen:

- *Themen:* Welche Ereignisse, Entwicklungen und Verhältnisse im In- und Ausland, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg stehen, wurden in Filmen behandelt? Wie weit stimmen die Themen des Alten Schweizer Films und des Neuen Schweizer Films überein, und wo erschloss der Neue Schweizer Film bisher nicht berücksichtigte Themen?
- *Positionen:* Welche Aussagen machten die Filme zu den jeweiligen Themen? Nutzten sie die zeitliche Distanz zu den Ereignissen für eine kritischere Darstellung der Ereignisse, oder lässt sich eine neue Form der Mythenbildung oder der Propaganda beobachten? Worin unterscheiden sich die Positionen des Neuen Schweizer Films von denjenigen, die der Alte Schweizer Film vertreten hatte? Gab es innerhalb des Neuen Schweizer Films einen Konsens darüber, wie die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs zu beurteilen sind?
- *Rezeption:* Welche Reaktionen lösten die Filme durch ihre Aussagen aus? Standen sie im Einklang mit der damaligen öffentlichen Meinung oder vertraten sie eher wenig akzep-

tierte Standpunkte? Wie beurteilten insbesondere die Rezensenten der Schweizer Printmedien die Filme? Wo wurde versucht, mit finanziellen Mitteln (z.B. Subventionen, Preisgelder) Einfluss auf Filme zu nehmen? Gab es allenfalls sogar Massnahmen mit Zensurcharakter?

- *Forschungsbeitrag*: Griffen diese Filme bevorzugt Themen auf, welche von Historikern und Publizisten bisher nicht oder selten berücksichtigt worden waren, oder beschränkten sich die Filmschaffenden eher darauf, bereits vorliegende Resultate in ein anderes Medium umzusetzen? Leisteten sie also eigentliche Forschungsarbeit oder gaben sie zumindest Anstösse dazu? Nahmen die Filme explizit auf schriftliche Untersuchungen Bezug und legten sie gegebenenfalls auch bestehende Forschungskontroversen dar?
- *Methoden*: Wie weit genügen die Filme in methodischer Hinsicht den Anforderungen der Geschichtswissenschaft, insbesondere im Umgang mit Quellen? Und inwiefern haben sie eigene Methoden entwickelt, welche durch das Medium begünstigt werden und eine Erweiterung der traditionellen Geschichtsschreibung darstellen?

Quellen

Die in der Geschichtswissenschaft übliche Unterscheidung zwischen Quellen und Sekundärliteratur ist bei filmhistorischen Arbeiten schwieriger. Im engeren Sinn stellen nur die untersuchten Filme Quellen dar, alle schriftlichen Dokumente wären demnach der Sekundärliteratur zuzurechnen. Quellencharakter im weiteren Sinn besitzen aber auch Exposés, Drehbücher, Visionierungsprotokolle, Begleitpublikationen, Pressedokumentationen, Materialiensammlungen, Veröffentlichungen von bzw. Interviews mit Filmschaffenden sowie Rezensionen aus der Entstehungszeit der Filme. Im Bewusstsein, dass letztlich keine Kategorisierung vollständig befriedigt, übernehme ich im wesentlichen die Methode von Rémy Python.⁹ Nebst den Filmen rechne ich also auch jene Schriftstücke und Publikationen zu den Quellen, welche von den Filmschaffenden selbst verfasst wurden bzw. in enger Zusammenarbeit mit ihnen und in direktem Zusammenhang mit den Filmen entstanden sind, ferner die zeitgenössischen Rezensionen. Trotz dieses erweiterten Quellenbegriffs bleiben jedoch die Filme der mit Abstand wichtigste Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Die nachfolgenden Ausführungen sollen den Umgang mit dieser für die Geschichtswissenschaft eher ungewöhnlichen Quelle darlegen.

Ziel dieser Arbeit ist es nicht, möglichst jeden Schweizer Film aufzuführen, welcher im weitesten Sinn noch mit dem Zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden kann.

⁹ Python 1992, S. 23ff.

Vielmehr sollen diejenigen Produktionen untersucht werden, welche für dieses Thema von zentraler Bedeutung sind – sei es, weil sie besonders typisch sind, sei es, weil sie eine Ausnahmeerscheinung darstellen. Um eine möglichst repräsentative Auswahl treffen zu können, wurde dennoch die gesamte Schweizer Filmproduktion seit 1935 systematisch nach entsprechenden Filmen durchsucht. Die Mittel und Methoden dieser Bestandsaufnahme sollen hier kurz dargelegt werden. Sie machen auch deutlich, wo Lücken beim Nachweis der hiesigen Filmproduktion bestehen.

Für die Zeit bis 1965 steht mit Hervé Dumonts *Geschichte des Schweizer Films*¹⁰ eine vergleichsweise umfangreiche und vollständige kommentierende Filmographie zur Verfügung, die als filmhistorisches Standardwerk gilt und vom Informationsgehalt her deutlich über die Aufstellung von Felix Aeppli¹¹ hinausgeht. Allerdings beschränkt sich Dumont auf Spielfilme; Dokumentarfilme werden nur berücksichtigt, sofern sie eine Spielhandlung enthalten. Eine entsprechende Publikation für den Neuen Schweizer Film fehlt hingegen: Der erste *Schweizer Filmkatalog* aus dem Jahr 1972 erfasst zwar auch Filme seit 1965 und schliesst somit nahtlos an Dumonts Werk an. Dieser Jahresindex (der seit 1977 unter dem neuen Titel *Swiss Films* erscheint) dient aber hauptsächlich der Vermarktung der einheimischen Produktion durch das Schweizerische Filmzentrum. Er beschränkt sich deshalb auf die allernötigsten Angaben und erfasst auch nur eine Auswahl der in der Schweiz oder von Schweizern im Ausland hergestellten Filme. Zudem kann man von einem solchen Promotionsinstrument keine kritische Analyse erwarten. Ergänzend zu den *Filmkatalog*- bzw. *Swiss Films*-Ausgaben von 1972 bis 1996 habe ich deshalb alle Ausgaben der Zeitschrift *Cinema* der Jahre 1955 bis 1996 ausgewertet.¹² Diese Publikation hat sich schon früh um die Dokumentation des schweizerischen Filmschaffens bemüht,¹³ wenn auch der darin enthaltene *Kritische Index der Jahresproduktion* erst

¹⁰ Dumont 1987. Zur Kritik an diesem Werk vgl. Cosandey 1988.

¹¹ Aeppli 1981, S. 295–419. Diese Filmographie umfasst Vorspanndaten und eine knappe Inhaltsbeschreibung aller Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme, die zwischen 1929 und 1964 hergestellt wurden und als eigenständige Beiträge (sogenannte Hauptfilme) im regulären Kinoprogramm zu sehen waren.

¹² Der Titel *Cinema* wurde erst mit der Nummer 25 im Jahr 1961 eingeführt. Die erste Ausgabe erschien 1955 als *Der Filmklub*, mit der Nummer 4 des gleichen Jahres erfolgte die Umbenennung in *Filmklub – Cinéclub*. Einen Überblick über die Geschichte dieser Zeitschrift vermittelt Aeschbach 1973.

¹³ Zu erwähnen sind insbesondere die Themennummern zum Schweizer Film: 13/1958, 47–48/1966, 56/1968, 1/1974, 1/1975 und 1/1976.

seit 1983 erscheint und zwar repräsentativ, aber ebenfalls nicht vollständig ist.¹⁴ Für ergänzende Angaben stütze ich mich hauptsächlich auf das *Lexikon des internationalen Films*.¹⁵

Bis anhin habe ich ohne weitere Erklärung den Begriff «Schweizer Film» verwendet. Spätestens bei der Durchsicht von Filmographien wird man jedoch unweigerlich mit dem Problem konfrontiert, wie Schweizer Filme gegenüber ausländischen Filmen abgegrenzt werden können, welche Kriterien dafür benutzt werden sollen. Ist es beispielsweise die Nationalität des Regisseurs, dessen Wohnsitz, der Drehort oder der Sitz der Produktionsfirma? Gerade in der Schweiz bilden eine spärliche Filmförderung, das Fehlen von Ausbildungsstätten, eine bescheidene Infrastruktur und ein kleines, auf verschiedene Sprachregionen verteiltes Publikum eine unheilvolle Allianz. Deshalb trifft man hier besonders häufig auf länderübergreifende Koproduktionen und auf Filmemacher, die ihre Projekte im Ausland realisieren oder ausländische Mitarbeiter beiziehen. Das Definitionsproblem stellt sich schon bei Filmen aus den späten 30er und frühen 40er Jahren, als viele Emigranten in der hiesigen Filmindustrie tätig waren. Dumont kommt zum Schluss, dass nur sehr sporadisch ein hundertprozentig autochthones schweizerisches Filmschaffen existiert hat.¹⁶ Ich habe mich bei der Auswahl der Filmbeispiele an die oben erwähnten Filmographien sowie an die einschlägige Sekundärliteratur gehalten – im Bewusstsein, dass durch die leicht unterschiedlichen Definitionskriterien dieser Werke eine gewisse Inkonsequenz bei Grenzfällen nicht ganz ausgeschlossen ist.

Auch der Terminus «Neuer Schweizer Film», der in der Literatur häufig in dieser Schreibweise verwendet und damit als feststehender Begriff gekennzeichnet wird, verlangt eine Erklärung. «Neu» heisst in diesem Fall nicht einfach «aus der jüngeren Vergangenheit stammend» (obwohl dies natürlich ebenfalls zutrifft), sondern vor allem «in einer neuen Art» oder «erneuernd». Ähnlich wie in anderen Ländern (Neuer Deutscher Film in der Bundesrepublik Deutschland, Nouvelle Vague in Frankreich, Neorealismus in Italien, Free Cinema in Grossbritannien) entstand auch in der Schweiz eine neue Filmtradition, die sich deutlich von der bisherigen abhob und distanzierte. Die genannten Bewegungen sollen dabei keineswegs gleichgesetzt werden, sie verliefen nicht einmal zeitlich parallel. Es soll nur darauf hingewiesen werden, dass in vielen europäischen Ländern die Unzufriedenheit mit den bisherigen Themen, Aussagen und Formen zu einer neuen Filmkultur führte, die sich markant von der bisherigen unterschied und auch zeitlich einigermaßen präzise festgemacht werden kann.

¹⁴ Zu den Auswahlkriterien vgl. Schneider 1983, S. 176f.

¹⁵ LIF 1996. Die darin enthaltenen Informationen über Schweizer Filme seit 1945 wurden von der Zoom-Redaktion bzw. von der Zoom-Dokumentation verfasst und erscheinen deshalb vergleichsweise zuverlässig; Gespräch mit Peter Fritz Stucki (Zoom-Dokumentation) vom 11. September 1998.

¹⁶ Dumont 1987, *Einleitung: Kann man schweizerisches Filmschaffen definieren?*, o.S.

In der Schweiz ist diese Zäsur unschwer Mitte der 60er Jahre auszumachen. Und das, wogegen sich diese neue Filmkultur abgrenzen wollte, war ein Vierteljahrhundert schweizerischer Filmproduktion, das von Geistiger Landesverteidigung, idealisierender Selbstdarstellung, Heimatfilmen und Kleinbürgerkomödien geprägt worden war. Dabei ist es müssig zu erörtern, mit welchem Film diese neue Epoche denn nun ganz genau begonnen hat. Es ist auch fraglich, ob es ein eigentliches Jahr Null des Neuen Schweizer Films gibt:¹⁷ Verschiedene Autoren weisen darauf hin, dass die jungen Filmemacher trotz der bewussten Abgrenzung gegenüber ihren Vorgängern gleichwohl auf einer Tradition aufbauten und dass es auch schon im Alten Schweizer Film vereinzelte Ansätze zu einer realitätsbezogenen, kritischen Darstellung gab.¹⁸ Es wäre auch falsch zu behaupten, die Exponenten des Neuen Schweizer Films hätten das Vorhandensein jeglicher Vorbilder vor 1960 geleugnet. Alexander J. Seiler etwa anerkannte durchaus die Leistungen von Regisseuren wie Hans Trommer oder Max Haufler,¹⁹ obwohl er eine klare Periodengrenze im schweizerischen Filmschaffen ausmachte²⁰ und meinte, die Arbeit seiner Generation stehe im *«bewussten und betonten Gegensatz zur Tradition der Praesens[-Film AG]»* und habe dem traditionellen Schweizer Film nicht mehr als *«ein paar Eindrücke und – das Vakuum, das er hinterlassen hatte»*, zu verdanken.²¹ Diese ganze Diskussion ändert aber nichts daran, dass der Terminus des Neuen Schweizer Films in der Literatur durchgehend verwendet wird und dass auch die Periodengrenze Mitte der 60er Jahre allgemein anerkannt wird.

Nachdem nun dargelegt wurde, was unter dem *Schweizer Film* und was unter dem *Neuen Schweizer Film* zu verstehen ist, muss noch präzisiert werden, welche Kategorien von *Film* behandelt werden sollen. Berücksichtigt werden sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme – was Zwischenformen miteinschliesst, welche gerade bei der Behandlung von historischen Themen vergleichsweise häufig sind. Nicht berücksichtigt wird hingegen die aktuelle Film-

¹⁷ Diese Formulierung findet sich etwa bei Wider 1981, hintere Umschlagseite, oder bei Seiler 1968.

¹⁸ So etwa Schlappner 1980, S. 19.

¹⁹ Konkret nannte Seiler die Filme *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* (Hans Trommer, 1941), *FARINET/L'OR DANS LA MONTAGNE* (Max Haufler, 1938) und *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* (Max Haufler, 1942). Diese hätten mit ihrem Interesse für Aussenseiter und Heimatlose bereits um 1940 die Grundthematik des Neuen Schweizer Films vorweggenommen (Seiler 1978, S. 20).

²⁰ *«Obwohl die Anfänge mit RHYTHMIK von Walter Marti und Reni Mertens und mit NICE TIME von Claude Gorretta und Alain Tanner bis in die Jahre 1956/57 zurückreichen, scheint es mir richtig, 1964 als das Geburtsjahr des neuen Schweizer Films anzusetzen.»* Die ersten Vertreter des Neuen Schweizer Films sind für ihn *LA SUISSE S'INTERROGE* (Henry Brandt, 1964), *LES APPRENTIS* (Alain Tanner, 1964) und *SIAMO ITALIANI* (Alexander J. Seiler, 1964); Seiler 1978, S. 10 – vgl. auch Seiler 1968.

²¹ Seiler 1978, S. 8 bzw. 12.

berichterstattung, welche zunächst durch die Filmwochenschau,²² seit den 50er Jahren zunehmend durch das Fernsehen geleistet wurde. Diese würde ganz andere Fragestellungen und methodische Ansätze erfordern – ganz abgesehen davon, dass die Zahl der zu untersuchenden Beiträge schlicht zu gross wäre. Wie bereits erwähnt muss auch die Analyse anderer Fernsehproduktionen zukünftigen Arbeiten überlassen bleiben. Somit kommen hier ausschliesslich Spiel- und Dokumentarfilme zur Sprache, welche im regulären Kinoprogramm gezeigt wurden.

Es hätte den Rahmen dieser Arbeit bei weitem gesprengt, für jeden behandelten Film eine detaillierte Inhaltsbeschreibung oder gar ein Filmprotokoll (das in chronologischer Reihenfolge für jede Einstellung die verschiedenen filmischen Parameter²³ erfasst) beizufügen. Ich verweise diesbezüglich auf die oben genannten Filmographien sowie auf die Sekundärliteratur, ferner auf die Filme selbst (welche mehrheitlich im Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich oder aber in der Cinémathèque Suisse in Lausanne verfügbar sind). Damit meine Ausführungen auch für jene Leser verständlich sind, welche die Filme nicht kennen, werde ich jedoch deren Inhalt an gegebener Stelle in knapper Form resümieren und relativ ausführlich aus Dialogen und Off-Kommentaren zitieren.

Wenn immer möglich habe ich bei der Analyse der einzelnen Filme mit eigenen Videokopien gearbeitet. Gelegentlich war mir jedoch nur eine einmalige Visionierung anlässlich einer öffentlichen Aufführung oder in der Cinémathèque Suisse möglich, so dass ich mich stärker auf schriftliche Quellen und Sekundärliteratur stützen musste. In solchen Fällen fehlen wörtliche Zitate aus der Tonspur sowie exakte Positionsangaben der einschlägigen Sequenzen. Dasselbe gilt auch für jene seltenen Fälle, in denen mir der Film überhaupt nicht zugänglich war. Dies ist natürlich unbefriedigend, widerspiegelt aber die teilweise prekäre Situation bei der Archivierung und Verfügbarmachung von audiovisuellen Medien.²⁴ Es bleibt zu hoffen, dass die Gründung des Vereins *Memoriav*²⁵ Ende 1995 als Dachorganisation der mit Bild- und Tondokumenten befassten Institutionen dazu führen wird, dass Filmhistoriker in Zukunft bessere Verhältnisse antreffen werden. Zu hoffen wäre aber auch, dass die Geschichtswissenschaft die Bedeutung von audiovisuellen Quellen für das 20. Jahrhundert noch mehr schätzen

²² Die Schweizerische Filmwochenschau ist relativ gut erforscht. Erwähnt seien hier die Arbeiten von Mazzola 1992, Gerdès 1985 und Gasser 1979; vgl. auch Ladame 1997.

²³ Solche Parameter wären etwa: Dauer der Einstellung, Kameraposition bzw. -bewegung und Einstellungsgrösse, Bildkomposition (Bildinhalt, Beleuchtung, Farbgestaltung), Ton (Dialoge, Off-Stimmen, Musik, Geräusche), Handlung.

²⁴ Zu dieser Problematik vgl. etwa Cosandey 1992, Graf 1993 und Graf 1995.

²⁵ Bürgi 1996, Küng 1996, <http://www.memoriav.ch>.

lernt. Ein solches Bewusstsein ist derzeit erst in Ansätzen vorhanden, weshalb auch ein eigentliches Instrumentarium für die Quellenanalyse und die Quellenkritik fehlt.²⁶

Abschliessend noch einige Bemerkungen zur Zitierweise von Filmen: Filmtitel sind durchgehend in KAPITÄLCHEN gesetzt, um die Unterscheidung gegenüber Buch-, Zeitungs- und Zeitschriftentiteln zu erleichtern (letztere sind *kursiv* gesetzt). Bei der ersten Erwähnung eines Films ist in Klammern nebst dem Namen des Regisseurs auch das Produktionsjahr beigefügt, um eine zeitliche Einordnung zu ermöglichen. Bei Filmen, welche während des Kriegs oder unmittelbar davor bzw. danach entstanden sind, werden diese Angaben nach Möglichkeit noch genauer spezifiziert, um die Parallelen zu den internationalen Ereignissen ziehen zu können. Der Zusatz «D» steht dabei für «Dreharbeiten», «E» für «Erstaufführung»; diese Jahreszahlen sind nicht notwendigerweise identisch, was auch die unterschiedliche Datierung bestimmter Filme in der Literatur erklärt. Wird auf bestimmte Szenen, Sequenzen, Einstellungen oder Dialoge verwiesen, so erfolgt die Positionsangabe in Stunden und Minuten in der Form [00:00], wobei auch der Vorspann in die Berechnung miteinbezogen wurde. Gewisse Ungenauigkeiten sind hier unvermeidbar, etwa wegen der unterschiedlichen Bildraten von Filmprojektion und Fernsehen bzw. Video, wegen der beschränkten Genauigkeit von Zählwerken bei Videorecordern oder weil gewisse Filme in unterschiedlichen Fassungen existieren. In aller Regel dürfte diese Zeitangabe jedoch genügen, um eine bestimmte Stelle schnell zu finden.

Was die schriftlichen Quellen anbelangt, so stammen diese zumeist aus der Zoom-Dokumentation für Film.²⁷ Diese Dokumentationsstelle führt Dossiers über in- und ausländische Filme, die nebst Zeitungs- und Zeitschriftenrezensionen auch ungedruckte Quellen wie Exposés und Drehbücher, Pressedokumentationen, Briefwechsel und andere Dokumente umfassen, welche anderweitig kaum greifbar wären. Insbesondere für die Untersuchung der Rezeption der Neuen Schweizer Filme hat mir die Zoom-Dokumentation unschätzbare Dienste geleistet. Einen Spezialfall stellt der Film FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ (Kap. I.1.2.3) dar: Die diesbezüglichen Quellen befinden sich im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern. Die übrigen schriftlichen Quellen, welche für diese Arbeit benutzt wurden, liegen in gedruckter Form vor und wurden mit den üblichen bibliographischen Methoden erschlossen.

²⁶ Bürgi 1996, S. 325–331.

²⁷ Zoom-Dokumentation für Film, Bederstr. 76, 8027 Zürich, <http://www.zoom.ch/zooms/Dok.htm>.

Forschungsstand

An Untersuchungen zum Themenkomplex «Krieg und Film» herrscht grundsätzlich kein Mangel. Die Frage, wie mit Filmen Kriegsberichterstattung und -propaganda betrieben wird oder wie Kriege in Spielfilmen ihren Niederschlag finden, ist immer wieder behandelt worden, wobei nebst dem Vietnamkrieg insbesondere der Zweite Weltkrieg im Zentrum des Interesses steht. Die Kriegspropaganda der Nationalsozialisten sowie diejenige der Alliierten, die Darstellung der unmittelbaren Kriegsfolgen im deutschen Trümmerfilm oder im italienischen Neorealismus sowie die Kriegserlebnisse von zivilen und militärischen Personen im (insbesondere amerikanischen) Unterhaltungskino sind verschiedentlich untersucht worden. Auch zu den damit zusammenhängenden theoretischen Fragestellungen – etwa über die Möglichkeiten der filmischen Geschichtsschreibung oder der Authentizität von Dokumentarfilmen – gibt es diverse Publikationen.

Untersuchungen zur Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg sind ebenfalls sehr zahlreich. Nicht zuletzt die internationale Diskussion über das Verhalten der Eidgenossenschaft während den Kriegsjahren hat Anlass zu weiteren Publikationen gegeben, so dass die diesbezügliche Literaturlage ausgesprochen gut ist. Ausführliche Hinweise auf die einschlägigen Studien sind in den jeweiligen Kapiteln zu finden. Auch an Spezialbibliographien zu diesem Thema mangelt es nicht.²⁸ Insbesondere die verschiedenen Literaturberichte von Georg Kreis erwiesen sich für meine Arbeit als sehr wertvoll, da sie die Entwicklung über die letzten 50 Jahre hinweg aufzeigen und es mir erleichtert haben, die einzelnen Filme zum jeweiligen Stand der historischen Forschung in Beziehung zu setzen.

Literatur über den Schweizer Film – insbesondere den Neuen Schweizer Film – ist ebenfalls reichlich vorhanden, wobei man hier differenzieren muss. Der überwiegende Teil der Publikationen ist von Journalisten und Filmliebhabern verfasst worden und hat eher essayistischen Charakter. Wissenschaftliche, speziell historische Ansätze sind dagegen vergleichsweise selten,²⁹ und die entsprechenden Arbeiten befassen sich zumeist mit Fragen der Produktion, Distribution und Rezeption, jedoch kaum mit den Filminhalten. Erschwerend kommt hinzu, dass viele davon Lizentiatsarbeiten und entsprechend schlecht zugänglich

²⁸ Kreis 1997, Kreis 1997a, Kreis 1992, Kreis 1990, Kreis 1990a, Kreis 1985, Guzzi-Heeb 1997, SLB 1998, ferner Jost 1986, S. 815–819 und Greyerz 1980, S. 1198–1212.

²⁹ Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass in der Schweiz erst 1988 (Lausanne) bzw. 1989 (Zürich) Lehrstühle für Filmwissenschaft eingerichtet worden sind.

³⁰ Einen guten Überblick über die Geschichtsschreibung des Schweizer Films vermittelt Pithon 1992. Zu den universitären Arbeiten vgl. insbesondere Cosandey 1992a und Pithon 1986.

sind.³⁰ Weiter fehlt auch eine umfassende systematische Bibliographie zum Schweizer Film,³¹ und für den Nachweis von Zeitschriftenartikeln muss man auf wenig spezifische Werkzeuge wie den *International Index to Film Periodicals* oder den *Film Literature Index* zurückgreifen.³²

Bildet man nun die Schnittmenge aus den drei Themenkomplexen «Krieg und Film», «Schweiz im Zweiten Weltkrieg» bzw. «Schweizer Film» und sucht nach Literatur zum Zweiten Weltkrieg im Schweizer Film, so ist der Ertrag ausgesprochen spärlich. Natürlich wird dieses Thema in den meisten Untersuchungen über den Alten Schweizer Film fast zwangsläufig mitbehandelt, da der Krieg in vielen Filmen der späten 30er und der 40er Jahre zentral ist und überhaupt erst die Entstehung einer schweizerischen Filmindustrie ermöglichte. Bezüglich des Neuen Schweizer Films konzentrieren sich die Arbeiten jedoch auf ganz andere Aspekte. Somit gibt es meines Wissens keine umfassende Darstellung, welche den Zweiten Weltkrieg als Thema im gesamten schweizerischen Filmschaffen zur zentralen Fragestellung erhoben hat und dabei die beiden Perioden einander gegenüberstellt. Ansätze dazu finden sich lediglich in zwei kurzen Texten: Der Aufsatz *Der Zweite Weltkrieg im Schweizer Film* von Felix Aeppli³³ ist bereits 1976 erschienen und endet deshalb bei DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. Das Kapitel *Die Schweiz neben dem Faschismus* in der Studie von Wolfgang Gersch³⁴ reicht bis 1984, lässt aber – abgesehen von einem kurzen Hinweis auf DIE LETZTE CHANCE – den Alten Schweizer Film unberücksichtigt. Diese beiden Texte bildeten den Ausgangspunkt für die nachfolgende Untersuchung.

³¹ Ein einziger Ansatz zu einer solchen Bibliographie (Dell'Ambrogio 1987) beschränkt sich auf die Jahre 1965–1986 und liegt nur als Typoskript vor (Exemplar im Schweizerischen Filmzentrum, Zürich).

³² Für eine Aufstellung schweizerischer Filmperiodika vgl. Prodolliet 1975, ferner Dell'Ambrogio 1987.

³³ Aeppli 1976; vgl. auch Aeppli 1976a und Aeppli 1976b.

³⁴ Gersch 1984, S. 110–119.

1 Der Zweite Weltkrieg im Alten Schweizer Film

Der Neue Schweizer Film definiert sich nicht zuletzt über den Gegensatz zu den Produktionen vor 1965. Um ihn beurteilen zu können ist es deshalb unerlässlich, sich vor Augen zu führen, wogegen er opponiert. Aus diesem Grund wird hier zunächst die Behandlung des Zweiten Weltkriegs in Filmen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit (Kap. 1.1) sowie der 50er Jahre (Kap. 1.2) erörtert. Die angeführten Beispiele sollen dabei keineswegs erschöpfend besprochen werden: Es geht vielmehr darum, gemäss den in der Einleitung formulierten Fragestellungen insbesondere diejenigen Merkmale herauszuarbeiten, die später für den Vergleich mit dem Neuen Schweizer Film von besonderer Bedeutung sind. Im Zentrum steht somit die Frage, welche Themen diese Filme behandeln und welche Standpunkte sie dabei vertreten, wobei speziell das propagandistische bzw. kritische Moment von Interesse ist.

1.1 Von der Geistigen Landesverteidigung zum «Praesens-Humanismus»

1.1.1 Armeefilme: Militärische Landesverteidigung im Kino

Folgt man der Kategorisierung von Werner Wider,³⁵ so lässt sich die schweizerische Filmproduktion der letzten Vorkriegs- und der ersten Kriegsjahre – also der zentralen Periode der sogenannten Geistigen Landesverteidigung (GLV)³⁶ – in vier Gruppen unterteilen:

³⁵ Wider 1981, S. 176–180; ähnlich auch Dumont 1987, S. 240.

- die *Armeefilme*, welche Soldaten im Aktivdienst zeigten und offen zur bewaffneten Landesverteidigung aufriefen;
- die *Literaturverfilmungen*, denen die Funktion zukam, über schweizerisches Kulturgut nationale Identität zu stiften und zugleich die Bewährung der zivilen Bevölkerung zu veranschaulichen;
- die *regionalen Heimatfilme*, welche Brauchtum und Landschaften vorführten und somit ebenfalls die bewahrenswerten schweizerischen Eigenheiten aufzeigten;
- und – zahlenmässig wenig bedeutsam – die «hollywoodelnden» *Unterhaltungsfilme*, die mit internationalen Produktionen konkurrieren wollten und weder einen nennenswerten Bezug zur Schweiz noch zur weltpolitischen Lage besaßen.

Für die ersten drei Gruppen lässt sich sagen, dass sie ihre Existenz mehr oder weniger direkt dem Krieg zu verdanken haben, wie ja die Entstehung einer schweizerischen Filmindustrie insgesamt durch diese Bedrohung erklärbar ist.³⁷ Da es in dieser Arbeit jedoch um Filme geht, die den Zweiten Weltkrieg *thematisieren*, ist für uns lediglich die erste Kategorie von Bedeutung: Der Armeefilm ist der einzige Typus, welcher nicht nur funktional, sondern auch inhaltlich in direktem Zusammenhang mit dem Krieg steht. In ihm findet sich eine bemerkenswerte Verknüpfung von geistiger und militärischer Landesverteidigung. Er definiert nicht nur das Schweizertum als eine bewahrenswerte Besonderheit, sondern zielt immer auch auf die Einsicht, dass dieses Schweizertum notfalls mit militärischen Mitteln geschützt werden *muss* und – mit Unterstützung jedes einzelnen, ob Milizsoldat oder Zivilistin – geschützt werden *kann*. Die Armeefilme sind somit die schweizerische Form der Kriegspropaganda im Kino.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier noch folgendes klargestellt: Armeefilme in Widers Sinn meinen *Spielfilme*, in denen die Armee Thema oder zumindest Hintergrund der Handlung ist. Sie sind nicht zu verwechseln mit den dokumentarischen Kurzfilmen, die seit 1940 vom Armeefilmdienst gedreht wurden und einerseits der Ausbildung der Truppe, andererseits der Dokumentation der Leistungsfähigkeit der Armee dienten. Diese werden in der

³⁶ Die Abkürzung GLV wird in der von mir konsultierten Literatur regelmässig verwendet (z.B. in Dumont 1987, Wider 1981, Kramer/Prucha 1994). Ich übernehme sie deshalb für meine Arbeit – trotz der berechtigten Kritik von Cosandey: «Indem er [Dumont] die Geistige Landesverteidigung in Gestalt des Kürzels GLV auftreten lässt [...], stellt er einen sehr weitgefassten ideologisch-politischen Rahmen als ein festgelegtes ästhetisches Programm dar, als eine «Bewegung», die sich in einer «von der Bundeshauptstadt propagierten Staatskultur» [...] manifestiert haben soll.» (Cosandey 1988, S. 90f).

³⁷ Es ist hier nicht der Ort um darzulegen, wie der Zweite Weltkrieg die zuvor erst in Ansätzen existierende einheimische Filmproduktion gefördert hat. In knapper Form wird dies in Lachat 1975 beschrieben, ausführlicher in filmhistorischen Standardwerken wie Wider 1981 oder Dumont 1987.

vorliegenden Arbeit nicht behandelt.³⁸ Hingegen erlaube ich mir, Widers Terminus auch auf längere *Dokumentarfilme* anderen Ursprungs auszudehnen.

1.1.1.1 Dokumentarfilme über die Armee: Filmische Mobilmachung

Nebst den anschliessend besprochenen Spielfilmen gibt es eine ganze Anzahl von Dokumentarfilmen, welche die Armee zum Thema haben. Die wichtigsten entstanden zwar bereits vor Kriegsausbruch und können somit nicht als Darstellungen des Zweiten Weltkriegs bezeichnet werden. Sie stehen aber gleichwohl in direktem Zusammenhang mit jenem: Sie sind eine Begleiterscheinung der Aufrüstung der Schweizer Armee vor dem Hintergrund der wachsenden Kriegsgefahr. Sie sollten der Bevölkerung zeigen, dass die aufgewendeten Mittel notwendig waren, gleichzeitig aber auch, dass sich die Investitionen gelohnt hatten (und dass sich allfällige weitere ebenfalls lohnen würden). Und sie sollten nicht nur die *Fähigkeit* zur bewaffneten Landesverteidigung demonstrieren, sondern auch die *Bereitschaft* dazu stärken. In diesem Sinne zeugen diese Filme von einer doppelten Mobilmachung: Indem sie die technische und organisatorische Kriegstauglichkeit der Armee vorführten, sollte die moralische Kriegstauglichkeit der gesamten Bevölkerung erreicht werden. Misst man diese Filme an der mangelhaften Ausrüstung der Armee bei Kriegsbeginn, so muss man sie wohl der Form nach als dokumentarisch, von ihrer Funktion her jedoch eindeutig als propagandistisch bezeichnen.

Der erste Versuch, die anstehende Modernisierung der Armee zum Thema eines Films zu machen, erfolgte unter dem Arbeitstitel *SO IST DER KRIEG*: Das vom Produzenten Lazar Wechsler 1935 ins Auge gefasste Projekt wurde allerdings nicht realisiert.³⁹ Kurz nach der Wehranleihe und dem Beschluss zur Neuorganisation der Armee im Jahr 1936 folgten dann aber gleich drei wichtige Produktionen: *LE DÉFILÉ DE LA 1ÈRE DIVISION* (Charles-Georges Duval, 1937),⁴⁰ *NOTRE ARMÉE* (Arthur Porchet, D 1937–39, E 1939) und *WEHRHAFTE SCHWEIZ* (Hermann Haller, D/E 1939). Aus der Zeit nach Kriegsausbruch wären *MOB 39/-GRÄNZBSETZIG 39* (Arthur Porchet, D 1939/40, E 1940)⁴¹ und *DIE WEISSE PATROUILLE* (Werner Stauffacher/Rudolf Bébié, D 1940, E 1941) zu erwähnen. Schliesslich verweise ich noch auf

³⁸ Ich verweise diesbezüglich auf Schöpf/de Hadeln 1985.

³⁹ Dumont 1987, S. 179; konkrete Gründe für die Nichtrealisierung nennt Dumont nicht. In Boveri 1966 ist überhaupt kein Hinweis auf dieses Projekt zu finden.

⁴⁰ Schlappner 1987, S. 21.

GRENZWACHT IN DEN BERGEN (Adolf Forter, D 1941/42, E 1942),⁴² worin die Arbeit von Gebirgstruppen, von Flieger- und Fliegerabwehrtruppen sowie von Grenzschutztruppen dokumentiert wird. Ich werde im weiteren auf zwei Filme eingehen, die noch vor Kriegsausbruch Premiere hatten, und insbesondere die oben angesprochene Funktion der doppelten Mobilisierung zu illustrieren versuchen.

NOTRE ARMÉE ist ein abendfüllender Dokumentarfilm, der unter dem Patronat des Eidgenössischen Militärdepartements (EMD) produziert und entsprechend von verschiedenen hohen Offizieren unterstützt, aber auch beeinflusst wurde.⁴³ Die Titel der sechs Teile sagen bereits einiges über die Breite des Ansatzes und über die verfolgte Strategie aus: 1. *Historischer Prolog*; 2. *Aufgebot und Dienstantritt*; 3. *Ausbildung*; 4. *Gebirgstruppen*; 5. *Grenzwacht*; 6. *Divisionsmanöver und Defilee*. Indem der Film zunächst die Geschichte der Miliz seit dem 13. Jahrhundert aufrollt, wird der erfolgreiche Verteidigungswille der alten Eidgenossen in Erinnerung gerufen und «die alte Tradition unseres Systems sinnfällig gemacht».⁴⁴ Die Teile 2 und 3 demonstrieren dann die vorbereitenden Schritte, die für das Funktionieren der modernen Armee notwendig sind, und machen so gewissermassen das Publikum mit dem Vorgang der Mobilmachung vertraut. Das Vorführen der verschiedenen Truppengattungen zeigt anschliessend nicht nur die neue Struktur der Armee, sondern auch ihre neue Ausrüstung. Das Finale mit Manöver und Defilee entlässt den Zuschauer schliesslich mit dem Eindruck, dass die Modernisierung der Armee erfolgreich war – ein erklärtes Ziel dieses Films, der laut Werbung «deutlich auch die Fortschritte [zeigt], die in den letzten Jahren auf allen Gebieten erzielt wurden.»⁴⁵ Bemerkenswert ist ausserdem, wie der Film während seiner fast zweijährigen Produktionszeit durch die internationalen Ereignisse eine neue Ausrichtung erhielt: Von der Illustration der positiven Auswirkungen der Wehranleihe verlagerte sich das Schwergewicht immer mehr auf die Illustration der Wehrbereitschaft der Armee. Damit lässt sich auch erklären, warum nachträglich noch der erwähnte Prolog hinzugefügt wurde, welcher diese Wehrbereitschaft in einen historischen Zusammenhang stellt und die bewaffnete Verteidigung des eigenen Landes als ein über die Jahrhunderte hinweg konstantes Element in der

⁴¹ MOB 39 ist allerdings kein reiner Dokumentarfilm, sondern kombiniert Dokumentaraufnahmen (z.T. Restmaterial von NOTRE ARMÉE) mit einer Spielhandlung; Dumont 1987, S. 254f.

⁴² Es handelt sich dabei um drei kürzere Produktionen des Armeefilmdienstes, welche in dieser Arbeit ansonsten nicht berücksichtigt werden. Da sie jedoch zu einem abendfüllenden Programm zusammengestellt wurden, scheinen sie mir dennoch erwähnenswert. Vgl. Aepli 1981, S. 349–351 und Dumont 1987, S. 284, Anm. 6).

⁴³ Für Details zu NOTRE ARMÉE verweise ich auf Dumont 1987, S. 208–211. Vgl. auch Perret 1979.

⁴⁴ Aus der zeitgenössischen Werbung, zit. in Dumont 1987, S. 208.

⁴⁵ Aus der zeitgenössischen Werbung, zit. in Dumont 1987, S. 208.

Geschichte der Eidgenossenschaft zeigt. (Ein solcher historisierender Rückgriff wird uns später auch bei LANDAMMANN STAUFFACHER in Kapitel 1.1.1.4 begegnen.)

WEHRHAFTE SCHWEIZ, den Hans Hausamann für das EMD produzierte, ist insofern das Gegenstück zu NOTRE ARMÉE, als hier nicht die Armee, sondern die Zivilbevölkerung im Zentrum steht. Der Film führt in Dokumentaraufnahmen und kleinen Spielszenen vor, welchen Beitrag nicht eingezogene Männer, Frauen und Kinder für die Landesverteidigung leisten können und sollen. So werden etwa Jugendliche in der vormilitärischen Ausbildung (Turnen, Kartenlesen, Schiessübungen), Frauen in Samariterkursen oder die Organisation von Ortswehren gezeigt. Diese Sequenzen, aber auch die Person des Produzenten Hausamann lassen keine Zweifel an der Ausrichtung des Films aufkommen: Die Schweiz sollte zum totalen Widerstand mobilisiert werden, bei dem die Armee von der Zivilbevölkerung nicht nur moralisch, sondern auch durch Taten unterstützt wird – wobei auch diesem Film eine doppelte Funktion zukommt, indem er nicht nur *informieren*, sondern in erster Linie *motivieren* will. Unter diesem Gesichtspunkt kam der von März bis Juli 1939 gedrehte Film zu einem optimalen Zeitpunkt in die Kinos: Die Erstaufführung fand am 9. August 1939 statt. (Der Aufruf zur Unterstützung der Milizarmee durch die Bevölkerung findet sich später in zwei Spielfilmen wieder, welche die Soldatenmütter ins Zentrum rücken und in Kapitel 1.1.1.3 behandelt werden.)

Den in diesem Kapitel genannten Dokumentarfilmen ist eines gemeinsam: Sie demonstrieren, ja propagieren die bewaffnete Landesverteidigung, ohne jedoch auf den konkreten Anlass einzugehen. Oder um es noch deutlicher zu sagen: Es wird in diesen Filmen nie explizit zum Ausdruck gebracht, welchem Feind diese technisch wie mental gut gerüstete Armee allenfalls entgegentreten würde. Zwar musste bereits vor und insbesondere nach Kriegsausbruch jedem Zuschauer klar sein, dass diese Filme auf die Bedrohung durch die Achsenmächte Bezug nahmen – namentlich genannt wurde der Feind jedoch nie, die Neutralität blieb gewahrt. Hierin besteht eine wesentliche Gemeinsamkeit mit den Spielfilmen, die nachfolgend behandelt werden und bei deren Analyse noch ausführlicher auf dieses Phänomen eingegangen wird (vgl. Kap. 1.1.1.6).

1.1.1.2 FÜSILIER WIPF:

Das Ideal des Schweizer Soldaten

Ähnlich wie die eben besprochenen Dokumentarfilme ist auch der Spielfilm FÜSILIER WIPF (Hermann Haller/Leopold Lindtberg, D/E 1938) strenggenommen keine Darstellung des Zweiten Weltkriegs. Erstens wurde er noch vor Kriegsausbruch gedreht, zweitens ist die Handlung während des Ersten Weltkriegs angesiedelt, und drittens wird im Vorspann explizit

darauf hingewiesen, es folge «weder ein Militär- noch ein Kriegsfilm», sondern man sehe ganz einfach «Episoden aus dem Zivil- und Militärleben eines jungen Schweizer» [00:00].

FÜSILIER WIPF aus dieser Untersuchung auszuklammern hiesse allerdings, ein wichtiges Prinzip zahlreicher GLV-Filme misszuverstehen: Die oberflächliche Distanzierung von der aktuellen Bedrohung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Filmmacher letztlich genau diese Bedrohung meinten und vom Publikum mit Sicherheit auch so verstanden wurden. Bei FÜSILIER WIPF lässt sich die implizite Bezugnahme sehr schön nachweisen. Schon auf der Ebene der Fakten gibt es Anachronismen, die bestimmt nicht auf die Nachlässigkeit des Regisseurs zurückzuführen sind, sondern bewusst eingesetzt wurden. So werden etwa im Verlauf des Films die Uniformen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs gegen solche getauscht, wie sie 1938 üblich waren.⁴⁶ Auch die «Flüchtlingssequenz», in der sich zwei Tschechen vor italienischen Soldaten über die Schweizer Grenze retten [01:18], ist historisch gesehen wenig plausibel (oder zumindest für den Ersten Weltkrieg nicht repräsentativ) und fehlt denn auch in der Romanvorlage von Robert Faesi.⁴⁷

Abgesehen von diesen Fakten, die einen Gegenwartsbezug schaffen, sieht Rémy Pithon einen solchen auch in Rhetorik und Ästhetik.⁴⁸ Wenn der Zugsälteste Heinrich Leu seine Kameraden in der «Grenzkoller-Sequenz» zum Durchhalten aufruft [01:28] – auch diese Passage ist in der Vorlage nicht zu finden⁴⁹ –, spricht er exakt die Themen der Geistigen Landesverteidigung an, auch wenn er von Problemen des Jahres 1918 (Rationierung, steigende Brotpreise, Spanische Grippe) ausgeht. Und die ikonenhaften Bilder in FÜSILIER WIPF, welche die Soldaten im Grenzdienst zeigen,⁵⁰ nehmen die Ästhetik der Darstellungen des Aktivdienstes 1939–45 vorweg. Für Pithon gibt es keinen Zweifel daran, dass der zeitgenössische Zuschauer sehr schnell vergass, dass der Film eigentlich nicht in der Gegenwart, sondern während des Ersten Weltkriegs spielt. Auch Felix Aepli ist der Ansicht, dass man FÜSILIER WIPF wegen seiner klaren Bezugnahme auf die aktuelle politische Situation als den ersten schweizerischen Filmbeitrag über den Zweiten Weltkrieg bezeichnen muss.⁵¹

⁴⁶ Die zeitgenössischen Uniformen werden ab [00:55] verwendet.

⁴⁷ Pithon 1987, S. 48. Lindtberg hatte diese Sequenz nach eigenen Worten deshalb ergänzt, um angesichts der Tschechenkrise und des Münchner Friedensabkommens Faesis Vorlage ihre Harnlosigkeit zu nehmen und den Stoff zu aktualisieren; vgl. Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 163f.

⁴⁸ Pithon 1987, S. 48–52. Praktisch identisch argumentiert auch Dumont 1987, S. 221.

⁴⁹ Für eine Aufstellung aller Abweichungen gegenüber der Romanvorlage vgl. Neumann 1988, S. 166f.

⁵⁰ Beispielsweise [01:27].

⁵¹ Aepli 1976, S. 19.

Auch in anderer Hinsicht ist FÜSILIER WIPF beispielhaft für den GLV-Film: Die Schweiz, die er zeigt und die verteidigt werden soll, ist immer eine ländliche oder sogar bäuerliche Schweiz. In FÜSILIER WIPF wird dies noch dadurch betont, dass der positiven ländlichen eine negativ gefärbte städtische Umgebung gegenübergestellt wird. Im Friseursalon, in dem Wipf vor der Einberufung arbeitet, ist er von einem auf den eigenen finanziellen Vorteil bedachten Chef und einer affektierten, aufdringlichen Geliebten umgeben. Die Kunden geraten regelmässig in Streit, weil sie unterschiedliche Kriegsparteien unterstützen – Wipf ist der einzige, der weder mit den Deutschen noch mit den Franzosen sympathisiert, sondern mit den Schweizern und somit das Neutralitätsprinzip verkörpert [00:52]. Auf dem Land dagegen, unter dem Einfluss des Gärtners Leu, findet er sowohl seine wahre Liebe (eine Bauerntochter) als auch seine wahre Bestimmung (als Bauer).⁵² Dieser Mythos des ländlichen Lebens als Inbegriff des einzig wahren Schweizertums und zugleich als Heilmittel gegen alle persönlichen und gesellschaftlichen Probleme ist ein wichtiges Element im gesamten Alten Schweizer Film⁵³ – ein Mythos, der sich nicht zuletzt auch in den einprägsamen Landschafts- und Gebirgsaufnahmen manifestiert.

Schliesslich ist FÜSILIER WIPF auch deshalb zentral für die Armeefilme, weil seine Hauptfigur eine Entwicklung durchläuft, welche dem gesamten Schweizervolk als Vorbild dienen soll: So wie aus dem unbeholfenen, unbedarften Friseur Wipf der stramme, allseits akzeptierte Füsilier Wipf und am Ende gar der Gefreite Wipf wird, so kann und soll jeder Bürger zum Soldaten werden. Pithon bezeichnet FÜSILIER WIPF deshalb als «Bildungsfilm» im Sinne eines «Bildungsromans», wobei hier der Grenzdienst – ähnlich der amerikanischen *Frontier* – «wahre» Männer formt.⁵⁴ Es ist jedoch nicht nur die Entwicklung zum Mann, sondern ebenso diejenige zum bewussten, stolzen Schweizer, die Wipf durchmacht. Am Nationalfeiertag, angesichts der durch Höhenfeuer erleuchteten Berggipfel, spricht Wipf seinen einprägsamen Schlusssatz: «Lueg da: euses Land! [...] Für das Land uf dr Wach z'si – 's isch si wohl dr Wert.» [01:47]. Und schliesslich geht es in diesem Film nicht nur um den individuellen Reifungsprozess, sondern auch um die Integration des einzelnen in die Gruppe: Aus dem bunt zusammengewürfelten Haufen Soldaten, unter denen anfänglich Neckereien und Zänkereien dominieren, wird eine verschworene Gemeinschaft.

⁵² Schlüsselsequenz: [01:04].

⁵³ Zentral dazu Wider 1981, S. 18f, ferner Pithon 1987, S. 55.

⁵⁴ Pithon 1987, S. 44.

1.1.1.3 GILBERTE DE COURGENAY und s'MARGRITLI UND D'SOLDATE: Die Soldatenmütter

GILBERTE DE COURGENAY (Franz Schnyder, D/E 1941) und s'MARGRITLI UND D'SOLDATE (August Kern, D 1940/41, E 1941) sind vom Thema her zwei eng verwandte Filme:⁵⁵ In beiden findet sich als zentrale Figur die Tochter eines Gastwirts, die sich um das Wohl der im Dorf stationierten Soldaten kümmert, und auch s'MARGRITLI UND D'SOLDATE hat letztlich die legendäre Gilberte Montavon aus Courgenay zum Vorbild, wie der Arbeitstitel GILBERTE 1940⁵⁶ belegt. Umgekehrt darf der Umstand, dass GILBERTE DE COURGENAY während des Ersten Weltkriegs spielt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser Film letztlich (ähnlich wie bei FÜSILIER WIPF bereits dargelegt) ebenfalls eine Stellungnahme zum Zweiten Weltkrieg ist. Somit behandle ich diese beiden Filme hier gemeinsam, da es mir primär um das Motiv der jungen Schweizer Frau geht, die sich fürsorglich bis aufopfernd um «ihre» Soldaten kümmert.⁵⁷

Wenn Füsilier Wipf zuvor als Vorbild für die Armeeangehörigen bezeichnet wurde, dann sind Gilberte und Margritli die Vorbilder für die Zivilbevölkerung. Deren Aufgabe besteht demnach darin, die Truppe in jeder Hinsicht zu unterstützen und dafür auch persönliche Opfer zu bringen. Gilberte ist nicht nur eine perfekte Gastgeberin, sondern hat auch immer ein offenes Ohr für die persönlichen Sorgen der Soldaten. Ihre eigenen – nicht zuletzt die erotischen – Bedürfnisse stellt sie dagegen völlig in den Hintergrund: Obwohl sie in Kanonier Hasler verliebt ist, klärt sie die Situation zwischen ihm, seiner Verlobten Tilly und deren Vater Odermatt.⁵⁸ Den Antrag eines anderen Soldaten lehnt sie mit der Begründung ab, es kämen noch viele Soldaten nach Courgenay, die sie brauchen würden.⁵⁹ Mit derselben Strenge, die sie gegen sich selbst walten lässt, verlangt sie allerdings auch von «ihren» Soldaten bedingungslose Pflichterfüllung: Als der von Tilly enttäuschte Hasler seinen Wachtdienst nicht antreten will, verurteilt ihn Gilberte schonungslos.⁶⁰ Ihrem Pendant Margritli wird immerhin

⁵⁵ Die beiden Filme kamen zudem fast gleichzeitig in die Kinos, was in der Realisierungsphase zu verschiedenen Versuchen führte, das jeweils andere Projekt zu behindern (vgl. Dumont 1987, S. 282f, 288 u. 291, Anm. 2).

⁵⁶ Dumont 1987, S. 281.

⁵⁷ Die Figur der Soldatenmutter gibt es auch im Film MOB 39/GRÄNZBSETZIG 39, der bereits in Kapitel 1.1.1.1 kurz erwähnt wurde und gelegentlich unter dem Alternativtitel D'RÖSSLIWIRTIN, EUSI SOLDATEMUETTER in der Literatur auftaucht; vgl. v.a. Dumont 1987, S. 254f, ferner Wider 1981, S. 237.

⁵⁸ Schlüsselsequenz: GILBERTE DE COURGENAY [01:30].

⁵⁹ GILBERTE DE COURGENAY [01:46].

⁶⁰ GILBERTE DE COURGENAY [01:03].

eine Liebesbeziehung zugestanden, aber auch sie ist «*l'amie de tous les soldats*»,⁶¹ und bezüglich ihrer mütterlichen Fürsorge um die gesamte Truppe steht sie Gilberte in nichts nach.

S'MARGRITLI UND D'SOLDATE nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als wir hier das Maximum dessen finden, was in einem Armeefilm an Kampfhandlungen zu sehen ist: Eine Flak-Batterie schießt einen fremden Bomber ab, der nach der Notlandung explodiert, wobei ein Schweizer Soldat umkommt.⁶² Somit wird hier die einzige Waffengattung der Schweizer Armee, welche (nebst dem Nachrichtendienst) effektiv einen Ernstfall erlebte, auch im Film in einem solchen gezeigt. Zwar wird verschwiegen, welcher Staat den schweizerischen Luftraum verletzt hat;⁶³ angesichts der Luftkämpfe zwischen schweizerischen und deutschen Flugzeugen im Mai/Juni 1940⁶⁴ wird der Zuschauer die abgeschossene Maschine jedoch intuitiv der Deutschen Luftwaffe zugeordnet haben. Der Tod des Soldaten wird lediglich dadurch entschärft, dass es sich nicht um eine Identifikationsfigur handelt und dass dieser ersten dramatischen Sequenz eine zweite folgt, die glücklich ausgeht: Zwei Soldaten werden durch eine Explosion verschüttet und in letzter Minute gerettet.⁶⁵ Ungewöhnlich konkret wird der Film in einer weiteren Sequenz, welche Schiessübungen auf Scheiben mit menschlichen Silhouetten zeigt.⁶⁶ Der Bildhauer Burri kann sich zunächst nicht überwinden, auf die Menschenattrappen zu schießen. Als er sich jedoch bewusst wird, dass ihm im Ernstfall «*e Find*» gegenüberstehen würde, trifft er exakt. Es scheint mir bemerkenswert, wie in S'MARGRITLI UND D'SOLDATE die Möglichkeit, dass Schweizer Soldaten töten oder getötet werden (und nicht nur, wie in FÜSILIER WIPF, hinter der sicheren Grenze dem Töten zuschauen),⁶⁷ zumindest ansatzweise thematisiert wird. Insofern ist es unverständlich, wenn Werner Wider hier «*die Armee als Dekor für reine [...] Unterhaltung*»⁶⁸ missbraucht sieht. Diesen Vorwurf müsste man viel eher GILBERTE DE COURGENAY machen, wo es nur eine einzige direkte Bezugnahme auf die Kriegsrealität gibt (die Verpflegung von Kriegsverwundeten in einem Zug des Roten Kreuzes, der auf dem Weg von Verdun nach Konstanz in Courgenay hält),⁶⁹ die zudem oberflächlich und wenig überzeugend in die Handlung integriert ist.

⁶¹ S'MARGRITLI UND D'SOLDATE [00:45].

⁶² S'MARGRITLI UND D'SOLDATE [00:52].

⁶³ Eine Einstellung, welche die Identifikation der Flugzeuge erlaubt hätte, wurde (offenbar auf Druck der deutschen Botschaft; vgl. Dumont 1987, S. 283) zensuriert; vgl. Aeppli 1981, S. 112.

⁶⁴ Bonjour 1970, Bd. IV, S. 85–114; Bucher 1991, S. 377–396; Wetter 1987.

⁶⁵ S'MARGRITLI UND D'SOLDATE [01:12].

⁶⁶ S'MARGRITLI UND D'SOLDATE [00:33].

⁶⁷ «Flüchtlingssequenz» in FÜSILIER WIPF [01:18].

⁶⁸ Wider 1981, S. 237.

⁶⁹ GILBERTE DE COURGENAY [00:47]; die gesamte Sequenz dauert lediglich 3 Minuten.

Alltäglichere Probleme des Aktivdienstes werden hingegen auch in *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* ganz in der Art der anderen Armeefilme behandelt, d.h. entschärft. Die Gefährdung der beruflichen und finanziellen Existenz durch die dienstbedingte Abwesenheit wird zwar angesprochen,⁷⁰ doch der Batteriekommandant liefert persönlich das Vorbild, wie man dies mit Gelassenheit hinnehmen soll.⁷¹ Er stellt ferner klar, dass Soldaten, welche durch das lange Warten zermüht und wegen privater Probleme deprimiert sind, deswegen noch keine schlechten Patrioten sind.⁷² Auch das Konfliktpotential der militärischen Hierarchie, welche bedingungslose Disziplin und absoluten Gehorsam verlangt, wird angesprochen: Die bescheidenen Ansätze zu einem Konflikt gehen allerdings von einem jungen Unteroffizier aus, der vom Batteriekommandanten umgehend zur Nachsicht ermahnt wird,⁷³ und im Ernstfall erfüllen die Soldaten ihre Pflicht aus eigenem Antrieb, wie die Rettung der Verschütteten zeigt.⁷⁴ Die Armee wird somit als funktionierende Gemeinschaft mit familienähnlichen Zügen dargestellt, welche auch die unterschiedlichsten Individuen zu integrieren vermag (wie den Tessiner Bauern Bossi und den Zürcher «Kapitalisten» Honegger, welche die gemeinsame Todesangst im Bunker miteinander versöhnt).⁷⁵

S'MARGRITLI UND D'SOLDATE entstand unter dem Patronat der Sektion «Heer und Haus» und rückt mehr die funktionierende Soldatengemeinschaft in den Vordergrund. *GILBERTE DE COURGENAY* hingegen wurde von der Nationalspende gefördert und konzentriert sich stärker auf die zur Mutter Helvetia hochstilisierte Wirtstochter. Beide Filme treten aber letztlich gleichermassen defätistischen Tendenzen in Truppe und Bevölkerung entgegen,⁷⁶ indem sie zeigen, wie mustergültiges Verhalten von Zivilisten und Soldaten in Zeiten der nationalen Bedrohung auszusehen hat. Daran ändern selbst die vereinzeltten Ansätze zur Gesellschaftskritik in *GILBERTE DE COURGENAY* nichts: Die Vorwürfe Haslers an den Hotelier Odermatt, die Mächtigen und Besitzenden hätten den Krieg verursacht, den die einfachen Soldaten nun ausbaden müssten, sind nicht so angelegt, dass sie den Zuschauer überzeugen könnten. Haslers Angriff entsteht aus einer persönlichen Frustration heraus, und Odermatt reduziert ihn

⁷⁰ *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* [00:49].

⁷¹ *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* [01:05].

⁷² *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* [00:49].

⁷³ *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* [00:37]. Möglicherweise hätte die unzensurierte Version des Films einen etwas anderen Eindruck vermittelt: Die Zensoren nahmen Anstoss an verschiedenen Passagen, welche mangelnde Disziplin der Soldaten und mangelnde Durchsetzungsfähigkeit der Unteroffiziere gezeigt hätten; vgl. Aepli 1981, S. 110–112.

⁷⁴ *S'MARGRITLI UND D'SOLDATE* [01:15].

⁷⁵ Etablierung des Konflikts: [01:03].

auf ein Generationenproblem.⁷⁷ In seiner Neujahrsansprache erklärt der Batteriekommandant zudem die Meinungsvielfalt als einen Ausdruck der schweizerischen Freiheit, die aber keinesfalls die Bereitschaft zur gemeinsamen Verteidigung der Heimat vermindere.⁷⁸ Zu Recht kommt Werner Wider in seiner detaillierten Analyse von GILBERTE DE COURGENAY zum Schluss, dass hier kritische Argumente nur deshalb mobilisiert werden, um sie ohne eine substantielle Diskussion aus der Welt zu schaffen.⁷⁹

1.1.1.4 LANDAMMANN STAUFFACHER: Armeefilm im historischen Gewand

Vordergründig ist LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, D/E 1941) ein Beitrag zum 650-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft: Er zeigt die Bewährung des jungen Bundes in der Schlacht am Morgarten, oder genauer die Entscheidungsfindung und die Vorbereitungen für den gemeinsamen Widerstand gegen die Habsburger. Die eigentliche Bedeutung dieses Films liegt jedoch darin, dass sein Publikum die Parallelen zwischen der damaligen und der aktuellen Bedrohung ziehen sollte: So wie die Waldstätte, deren Bund von 1291 zum Zweck von *«Freiheit und Friede»* geschlossen worden war, durch die Rivalität zwischen Ludwig dem Bayer und Friedrich von Habsburg um den deutschen Thron *«in die Händel der grossen Welt hineingezogen»* wurden,⁸⁰ so verstand sich auch die neutrale Schweiz als unfreiwillig in die Auseinandersetzungen zwischen Achsenmächten und Alliierten involviert. Und der unbeugsame Schwyzer Landammann Werner Stauffacher weckte zwangsläufig die Erinnerung an General Guisan, der seit dem Rütli-rapport als Symbolfigur des bewaffneten Widerstands galt.

Lindtberg erklärte schon 1942 unmissverständlich, dass *«der Film seine Berechtigung durch den Bezug erhält, den er zur gegenwärtigen politischen Situation herstellt.»*⁸¹ Diesen Bezug beschrieb er später folgendermassen: *«Der Film stand ganz bewusst im Rahmen der geistigen Landesverteidigung, der Gedanke des militärischen <Reduit> [...] in den Alpen [...] [Drehbuchautor Richard] Schweizer*

⁷⁶ Im Rapport, der die Grundlage für den Zensurenentscheid betreffend s'MARGRITLI UND D'SOLDATE bildete, wird die antidefätistische Wirkung des Films explizit hervorgehoben; Aeppli 1981, S. 110.

⁷⁷ GILBERTE DE COURGENAY [00:52].

⁷⁸ GILBERTE DE COURGENAY [01:07].

⁷⁹ Wider 1981, S. 208.

⁸⁰ So wird im Vorspann des Films die Ausgangslage beschrieben [00:01].

⁸¹ *Schweizer Filmzeitung*, 10. Januar 1942, zit. in Wider 1981, S. 214.

wollte eben diese Idee des Nichtnachgebens, des Widerstandes um jedes Opfer illustrieren.»⁸² LANDAMMANN STAUFFACHER ist somit von seiner Absicht wie auch von seiner Wirkung⁸³ her ein Appell zur bewaffneten Landesverteidigung um jeden Preis und ohne jegliche Kompromissbereitschaft – auch wenn der Bezug zum Zweiten Weltkrieg natürlich nirgends explizit hergestellt wird⁸⁴ und der Vergleich zwischen den Habsburgern und den Nationalsozialisten historisch ähnlich problematisch ist wie die Gleichsetzung der jungen Eidgenossenschaft mit dem Bundesstaat des 20. Jahrhunderts. Unter diesem Blickwinkel muss man diese Produktion sicher auch zu den Armeefilmen rechnen.

Das Prinzip, mit Filmen über historische Ereignisse Aussagen zur Gegenwart zu machen, ist bereits anhand von FÜSILIER WIPF und GILBERTE DE COURGENAY beschrieben worden. In LANDAMMANN STAUFFACHER ist nun aber die zeitliche Distanz wesentlich grösser, was zur Folge hat, dass konkreter über den Feind gesprochen wird. Der Machtanspruch des Habsburgers wird mit eindeutigen Worten kritisiert, und mit dem Grafen von Toggenburg als habsburgischem Vogt und seinem Landsknecht Goliath erhalten die Gegner auch erstmals ein Gesicht, man setzt sich verbal und physisch mit ihnen auseinander. Einzig die letzte Konsequenz dieser Auseinandersetzung, die eigentliche Schlacht, fehlt im Film, der mit dem Marsch der Eidgenossen zum Morgarten endet. Dies dürfte zunächst finanzielle Gründe haben, denn eine solche Massenszene hätte das Produktionsbudget der Praesens-Film AG definitiv gesprengt.⁸⁵ Hinzu kommt, dass Lindtberg vor allem zeigen wollte, «wie der Widerstand sich konstituierte».⁸⁶ Hingegen sehe ich keinen Anlass zur Annahme, dass die Filmschaffenden «plötzlich Angst vor dem eigenen Mut bekommen» haben, wie dies Felix Aeppli vermutet.⁸⁷

FÜSILIER WIPF, GILBERTE DE COURGENAY und S'MARGRITLI UND D'SOLDATÉ haben allesamt eine ausgeprägte unterhaltende Komponente: Die zahlreichen Musik- und Gesangseinlagen und die prominenten Liebesgeschichten geben ihnen den Charakter einer «Soldatenoperette»,⁸⁸

⁸² Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 171 (die grammatikalischen Mängel des ersten Satzes entsprechen dem Original, sind also nicht durch die Auslassungen bedingt).

⁸³ Vgl. etwa die Pressestimmen, die in Wider 1981, S. 216f zitiert werden.

⁸⁴ Der einzige explizite – aber sehr allgemein gehaltene – Bezug zur Gegenwart erfolgt über die Texttafel im Abspann: «Am Morgarten siegte die kleine Schar im Kampfe für die Freiheit, die heute noch besteht.» [01:40].

⁸⁵ Diggelmann 1966, S. 30. Der Film brachte die Praesens-Film AG auch so an den Rand des Konkurses (Dumont 1987, S. 334). Lindtberg führte ebenfalls den zu grossen Aufwand als Hauptgrund an: «Es war von Anfang an klar zwischen Richard Schweizer und mir, dass wir die Schlacht nicht zeigen. [...] Dazu waren wir finanziell und auch technisch nicht in der Lage.» (Lindtberg, zit. in Dumont 1981, S. 171).

⁸⁶ Lindtberg, zit. in Wider 1981, S. 214.

⁸⁷ Aeppli 1975 u. Aeppli 1976, S. 20. Belege für diese Vermutung liefert Aeppli allerdings keine.

⁸⁸ Wider 1981, S. 200 über GILBERTE DE COURGENAY.

was übrigens von Zeitgenossen verschiedentlich kritisiert wurde.⁸⁹ LANDAMMANN STAUFFACHER ist demgegenüber ein durchgehend ernster, ja geradezu feierlicher Film, der in jedem Moment ein Maximum an Symbolik und helvetischem Selbstverständnis transportiert. So wird zunächst die Demokratie als Gegenstück zu einem autoritären System definiert: *«Im Rat von Schwyz sitzen die, die das Volk gewählt hat»*⁹⁰ [00:08], wogegen ein König von den Kurfürsten gewählt werde und den freien Eidgenossen fremde Herren aufzwingen wolle [00:11]. Die Nichtanerkennung des Gegenkönigs Friedrich von Habsburg wird denn auch damit begründet, dass von ihm keine Bestätigung der verbrieften Rechte zu erwarten sei. Der entsprechende Beschluss (der einer Kriegserklärung an Habsburg gleichkommt) wird von den Räten der drei Länder in einer demokratischen Abstimmung gefasst [00:22]. Spätestens hier wird allerdings – angesichts des Vollmachtenregimes während des Zweiten Weltkriegs – die Analogie mit der Schweiz der Gegenwart fragwürdig. Einprägsam ist auch das Bild der Milizarmee, das hier vermittelt wird: Nachdem der Entschluss zur «Mobilmachung» gefallen ist, stellen die Männer zunächst ihre eigenen Waffen her [00:24] und ziehen schliesslich alle gemeinsam in die Schlacht – die drei Landammänner vorneweg [01:39].

Deutlicher als in den bisherigen Filmen kommt in LANDAMMANN STAUFFACHER der Aspekt der zahlenmässigen Unterlegenheit zur Sprache. Im vollen Bewusstsein dieser Unterlegenheit fordert Stauffacher die Verteidigung der eigenen Werte bis zur letzten Konsequenz: *«Ein jeder soll jetzt Abschied nehmen vom Leben. Aber [...] ist einer unter uns, der noch leben will, der noch leben kann [...] ohne Freiheit?»* [01:28]. Solche Parolen – die natürlich auf dem Wissen des Zuschauers über den erfolgreichen Ausgang der Schlacht aufbauen können – sind klare Stellungnahmen gegen jeden Defätismus, wie er sich insbesondere in der Krise vom Sommer 1940 breitzumachen drohte. Zudem liefert der Film auch gleich die Rezepte für den erfolgreichen Widerstand gegen einen zahlenmässig überlegenen Feind. Entscheidend ist demnach insbesondere, dass die Verteidiger geschlossen hinter ihren Anführern stehen: *«Dr Feind steit vor dr Türe, und im Stauffacher-Huus wird gschritte!»*, kritisiert Stauffachers Mutter, deren Autorität die Schwyzer im entscheidenden Moment hinter dem Landammann eint [01:25]. Dazu gehört, dass die Entscheidungen der gewählten Volksvertreter auch dann respektiert werden, wenn sie unpopulär sind: Stauffacher verurteilt den von seinen Männern eigenmächtig unter-

⁸⁹ Vgl. etwa Max Frischs und Hans Laemmels Kritiken von GILBERTE DE COURGENAY (Frisch 1941 bzw. Laemmel 1941) oder den Brief von Werner Sautter, Chef der Sektion Film (zit. in Dumont 1987, S. 283). Nicht zuletzt um dieses Bild des romantischen Soldatenlebens zu korrigieren, produzierte der Armeefilmdienst GRENZWACHT IN DEN BERGEN (vgl. Anm. 42).

⁹⁰ Für diese Arbeit stand mir lediglich eine hochdeutsch gesprochene Fassung von LANDAMMANN STAUFFACHER zur Verfügung. Daher sind auch die Zitate nicht (wie es der Originalfassung entsprechen würde) im Dialekt gehalten. Ein Ausnahme bildet lediglich das Zitat von Stauffachers Mutter: Diese Figur wurde (aus mir unbekannten Gründen) in der deutschen Fassung nicht synchronisiert.

nommenen und begeistert gefeierten Überfall auf das Kloster Einsiedeln, weil er die Politik des Rates von Schwyz unterläuft [00:06]. Wichtig ist ferner die Wachsamkeit gegenüber Verrätern: Durch die Bestechlichkeit von Balz, der im Hause Stauffachers lebt, wird der Plan für den Hinterhalt beinahe an das habsburgische Heer verraten. In Verhandlungen, welche unweigerlich Zugeständnisse verlangen würden, sieht der Film keine Lösung: So legt Stauffacher dar, dass das Vermittlungsangebot des Grafen von Toggenburg den Verlust der Freiheiten bedeuten würde [00:40/00:45]. Zum Erfolg führt vielmehr eine gut organisierte militärische Verteidigung (Stauffachers militärische Führungsqualitäten sind insbesondere in der Schlüsselsequenz [00:50] erkennbar). Dennoch vergisst auch dieser Film nicht, die Unumgänglichkeit von persönlichen Opfern zu unterstreichen, und er führt dies gleich am Beispiel der Stauffachers vor: Der Sohn Reeta wird erschlagen beim Versuch, den Diebstahl der Verteidigungspläne zu verhindern [01:04], und der zukünftige Schwiegersohn Büeler kehrt nur mit knapper Not von einem Kundschafterauftrag zurück [01:20].

1.1.1.5 WILDER URLAUB:

GLV-Film trotz kritischem Ansatz

Unter den zeitgenössischen Filmen über den Aktivdienst stellt *WILDER URLAUB* (Franz Schnyder, D/E 1943) die grosse Ausnahme dar. Ein Soldat, der gegen einen Vorgesetzten tötlich wird, desertiert und die Klassenunterschiede in der Armee kritisiert – das findet sich in keinem anderen Film dieser Periode. Selbst Alexander J. Seiler billigt *WILDER URLAUB* einen Ausnahmestatus innerhalb des Alten Schweizer Films zu und würdigt den «*unpathetischen und genauen Realismus*» Schnyders.⁹¹ Uns soll hier vor allem interessieren, wie die Vorwürfe an Armee und Gesellschaft im einzelnen lauten und inwiefern der Film diese Kritik unterstützt bzw. widerlegt.

Hintergrund dieser Produktion ist die Umgestaltung der Praesens-Film AG im Jahr 1943, mit der Lazar Wechsler die Firma zu stabilisieren suchte (Erhöhung des Aktienkapitals, Erweiterung des Verwaltungsrats mit Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens).⁹² In diesem Zusammenhang wurden auch die Firmenziele dahingehend neu gesteckt, dass in Zukunft aktuellen Themen den Vorrang zu geben sei. Damit sollte dem Vorwurf zeitgenössischer Kritiker begegnet werden, der Schweizer Film bewiese mit seinen Historienfilmen und Schwänken eine «*Angst und Flucht vor der Wirklichkeit*».⁹³ Für eines dieser aktuellen Themen –

⁹¹ Seiler 1978, S. 17.

⁹² Zur Reorganisation der Praesens-Film AG vgl. Dumont 1987, S. 360–362, ferner Aeppli 1981, S. 162f.

⁹³ Gasser 1943; vgl. auch Pierre-Bastien 1944.

die Auswirkungen des langen Aktivdienstes auf die Armeeangehörigen – fand sich in Kurt Guggenheims Roman *Wilder Urlaub* aus dem Jahr 1941 eine Vorlage.

Es ist unbestreitbar, dass in *WILDER URLAUB* Bilder gezeigt und Sätze gesagt werden, die für den GLV-Film absolut atypisch sind. Auf der Ebene der Bilder sind es die düsteren, bedrohlichen, an den Film Noir und den Expressionismus erinnernden Einstellungen aus dem nächtlichen Zürich, wohin der desertierte Soldat Hermelinger nach seinem vermeintlichen Totschlag an Wachtmeister Epper geflüchtet ist: Eine ungewöhnlich virtuose Kamera zeigt hier nicht Landschaft und Natur, sondern einen städtischen Lebensraum.⁹⁴ Auf der Ebene des Dialogs – untermalt von einprägsamen Rückblenden – findet eine Demontage des Mythos statt, dass die gemeinsame Verteidigung des Vaterlandes die sozialen Unterschiede aufhebe [00:20]. Hermelinger als Sohn eines Fabrikarbeiters beschreibt, wie sich sein aus besserem Hause stammender Schulfreund Epper zunehmend von ihm distanzierte und wie er als Unteroffizier im Militärdienst diese Distanz zusätzlich verschärfte, was schliesslich die tätliche Auseinandersetzung provozierte. Hermelingers Beispiel illustriert, dass sich die zivilen Klassegegensätze in der militärischen Hierarchie wiederfinden.

Dieser Konflikt wird allerdings einmal mehr nach dem typischen Muster des GLV-Films «gelöst»: Angesichts der militärischen Bedrohung treten alle anderen Probleme in den Hintergrund, die Kontrahenten versöhnen sich im Interesse des sprichwörtlichen einig' Vaterland. Nach der fundamentalen und überzeugend dargelegten Kritik wirkt dieses Happy-End von *WILDER URLAUB* besonders unglaublich und macht den Film in sich selbst widersprüchlich. Warum sollte sich der Deserteur Hermelinger (der zudem glaubt, Epper getötet zu haben) durch seinen Zürcher Zimmernachbarn Hablützel zur Rückkehr zur Truppe bewegen lassen [01:02], wo doch Hablützel exakt an jenes Gemeinschaftsdenken appelliert, das Hermelinger zuvor als Illusion entlarvt hat? Hablützel argumentiert nämlich ganz im Stil anderer Armeefilme: «*Mer händ e chlini Armee. [...] Drum chunnt's uf jede einzeln a.*» [01:06]. Damit nimmt der Film seine eigene Argumentation nicht ernst: Hermelingers radikale Gesellschaftskritik wird zur emotionalen Überreaktion auf ein individuelles Problem degradiert, welches schliesslich durch das Eingeständnis des persönlichen Fehlverhaltens auf beiden Seiten aus der Welt geschafft werden kann.⁹⁵

⁹⁴ Eine kleine Referenz an die klassischen Bilder des GLV-Films findet sich dennoch: Der Zimmervermieter Ruttishuser erzählt, wie ihn seine Tochter im Kino angesichts des Alpenpanoramas gefragt habe, ob dies das Paradies sei [00:14].

⁹⁵ Aussprache zwischen Epper und Hermelinger: [01:16]. Wider hat detailliert herausgearbeitet, wie *WILDER URLAUB* seine eigene Kritik unterläuft (Wider 1981, S. 231–235), ebenso Dumont: «*Der [...] Handlungsablauf enthält Ungereimtheiten, die jeden Marxisten [...] in Rage bringen müssen. [...] Diese eisensteinsche, sehr überzeugende Dialektik führt zu objektiven Fragestellungen, auf die der Film natürlich nie zu antworten gedenkt!*» (Dumont 1987, S. 368).

Es ist bemerkenswert, dass sich der Film genau in jenem Punkt selbst relativiert, den er der Romanvorlage hinzugefügt hat: Bei Guggenheim fehlt nämlich der soziale Aspekt im Konflikt zwischen Epper und Hermelinger.⁹⁶ Es ist typisch für Schnyder, dass in seinen Filmen zwar wesentlich kritischere Ansätze zu finden sind als bei anderen Regisseuren, dass er diese Ansätze aber nicht konsequent weiterverfolgt, sondern ihnen letztlich doch wieder die üblichen Parolen der Geistigen Landesverteidigung entgegenhält. Damit entkräftet oder widerlegt er die Kritik nicht, sondern er erklärt sie ganz einfach als nichtig angesichts des höheren Ziels einer geeinten, abwehrbereiten Schweiz. Werner Wider hat diese Diskrepanz kritisch untersucht und kommt zum Schluss: *«Je grösser [...] die realistisch-kritische Ambition in der Exposition von Problematiken, Typen und Konflikten, je spürbarer dann die Korruption in der Anpassung an die propagandistische Absicht.»*⁹⁷

Dass mit WILDER URLAUB der Mythos einer geeinten Schweiz nicht wirklich hinterfragt werden sollte, sondern dass man vielmehr der Dienstmüdigkeit vieler Soldaten begegnen wollte, belegt auch ein Vergleich zwischen Drehbuch und Roman: Die umstrittene Vorlage wurde in verschiedenen Punkten deutlich entschärft. Beispielsweise ist Wachtmeister Epper lediglich *«ein Vorgesetzter, der seine militärischen Pflichten mit Recht sehr ernst nimmt und nur manchmal nicht den richtigen Ton trifft»*.⁹⁸ Der Konflikt zwischen ihm und dem Soldaten Hermelinger entsteht *«nicht aus gegenseitigem Hass, sondern mehr durch eine Verkettung von Missverständnissen und unglücklichen Zufällen»*. Der Student Hablützel schliesslich (im Roman ein Offizier, der genau wie der Soldat Hermelinger gegen die Militärdisziplin verstossen hat) ist im Film nur noch anhand seiner Dienstpistole als Angehöriger des Armeekaders identifizierbar. Dass diese Änderungen aus *«Rücksicht auf filmische Gesetze»* notwendig waren, wie Schweizer in seinem Exposé argumentiert, leuchtet nicht ein – sie tragen jedoch dem ungeschriebenen Gesetz des GLV-Films Rechnung, das fundamentale Konflikte oder gar eine Rebellion gegen Autoritätspersonen verbot. Schweizer ging es erklärermassen darum, *«die Bedeutung der Moral unserer Milizarmee zu betonen.»* Dass WILDER URLAUB trotz Einwänden von Armeestellen die Zensur ohne Beanstandungen passierte,⁹⁹ ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Film nicht als grundsätzliche Kritik an Staat und Armee verstanden wurde.

⁹⁶ Wider 1981, S. 235.

⁹⁷ Wider 1981, S. 233.

⁹⁸ Dieses sowie alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt stammen aus der Vorbemerkung zum Filmexposé von Richard Schweizer und Kurt Guggenheim, zit. in Aepli 1981, S. 113f.

⁹⁹ Wechsler 1966, S. 66f. Die diesbezüglichen Informationen sind allerdings widersprüchlich: Wider schreibt, dass die Zensur nachträglich Schnitte verlangt habe (Wider 1981, S. 227f; seine Quellenangabe ist leider falsch). Gemäss Dumont mussten während der Dreharbeiten 1943 jene Sequenzen nachgedreht werden, welche Hablützel ursprünglich in Uniform zeigten (Dumont 1987, S. 370). Schnyder selbst berichtet, die Zensur

1.1.1.6 Fazit:

Die Absenz von Feinden

Bisher habe ich die Armeefilme hauptsächlich darauf hin untersucht, *was* sie zeigen (und *wie* sie es zeigen). Mindestens ebenso aussagekräftig ist aber eine Analyse dessen, was diese Filme *nicht* zeigen: Sie blenden nämlich gewisse Aspekte der Realität konsequent aus – Realitäten diesseits und jenseits der Landesgrenzen. Auffallend ist insbesondere die Absenz von Feinden – von äusseren Feinden wie auch von Feinden im Innern: So gibt es weder explizite Hinweise auf die militärische Bedrohung durch die Achsenmächte und die dahinterstehenden Ideologien, noch kommen die innerhalb der Schweiz vorhandenen politischen, sozialen oder ideologischen Konflikte wirklich zur Sprache. Dass Filme, die zur Verteidigung eines Staats und seiner Werte aufrufen, sich so konsequent über die drohenden Alternativen ausschweigen, scheint mir bemerkenswert – gerade auch im Vergleich zur Propaganda der kriegführenden Länder. Somit gilt auch für die Armeefilme der von Max Frisch auf die Armee selbst gemünzte Satz, dass die Devise «*nicht Kampf gegen Faschismus, sondern Kampf für die Schweiz*»¹⁰⁰ lautete.

Was die *äusseren* Feinde angeht, so vollführt der Armeefilm einen Spagat zwischen zwei sehr unterschiedlichen Positionen: Einerseits will er den Ernst der gegenwärtigen Lage begreiflich machen, andererseits versucht er aber die Realität des Kriegs und die Identität eines potentiellen Angreifers so weit als möglich zu ignorieren. Diese doppelte Taktik funktioniert nur deshalb, weil sich diese Filme darauf verlassen können, dass die Zuschauer die wenigen Andeutungen entschlüsseln und ergänzen. In GILBERTE DE COURGENAY etwa wird der aktuelle durch den vorangegangenen Weltkrieg ersetzt, es ist (abgesehen von den Verletzten) kein einziger fremder Soldat zu sehen, Schüsse werden einzig zu Übungszwecken abgefeuert, und der Schrecken des Kriegs tritt nur ganz kurz in Form des Verwundetenzugs in Erscheinung. Dennoch kann es keinen Zweifel geben, dass die Zuschauer, denen die aktuellen Vorgänge im Ausland nicht zuletzt dank der ebenfalls im Kino gezeigten Wochenschauen sehr präsent waren, automatisch den Bezug zur Realität hergestellt haben.

Dieselbe Tendenz lässt sich auch bezüglich der *inneren* Feinde feststellen: Einerseits beschwören die Filme eine geeinte Nation, andererseits unterlassen sie es aber, jene Differenzen aufzuzeigen, welche diese Einheit gefährden. Soweit soziale Unterschiede überhaupt angedeutet sind, werden sie durch die Integrationsrituale der Armeegemeinschaft umgehend

habe Streichungen im Drehbuch veranlasst, damit kein Offizier in Uniform mit Dienstkoller in Zusammenhang gebracht werde (zit. in Kühn 1984, S. 40). Andererseits steht bereits im Exposé von 1941(!): «*Hablützel wird [...] als rein zivile Person durchgeführt.*» (zit. in Aepli 1981, S. 114).

¹⁰⁰ Frisch 1974, S. 57.

neutralisiert. Nationalsozialismus bzw. Faschismus oder Sozialismus bzw. Kommunismus sind schlicht kein Thema: Die Ideologien, welche vor und während des Zweiten Weltkriegs von zentraler Bedeutung waren, fehlen im GLV-Film völlig. Die einzige Ideologie, die hier angeboten wird, ist ein konservatives, mythisches «Schweizertum». Dessen Definition kommt allerdings über die pauschale Beschwörung der althergebrachten Freiheit, der schönen Landschaft und der schweizerischen Wesensart nicht hinaus. In dieser allgemeinen Form, die spätestens seit der Landesausstellung von 1939 einen diffusen, aber breit verankerten Konsens darstellte, konnte sich eine grosse Zahl von Zuschauern mit dem «Schweizertum» identifizieren. Der GLV-Film widerspiegelt somit die Unschärfe, welche der Geistigen Landesverteidigung allgemein anhaftete. Er trägt kaum etwas zur Klärung der entsprechenden Schlagworte und Symbole bei, sondern wiederholt sie lediglich.

Wo keine unterschiedlichen Ideologien sind, da sind zwangsläufig auch keine grundsätzlichen Konflikte. Soweit sie für eine Spielfilmhandlung unabdingbar sind, werden die Auseinandersetzungen bevorzugt im persönlichen bzw. privaten Bereich angesiedelt. Und wenn sie doch einmal gesellschaftliche Dimensionen annehmen, dann entstehen sie immer aus der schuldhaften Illoyalität eines Einzelnen der Gemeinschaft gegenüber und münden zwangsläufig in der Integration des Aussenseiters – selbst wenn dazu die Argumentationslogik und die psychologische Plausibilität arg strapaziert werden müssen. Politische und gesellschaftliche Konflikte kommen also nur soweit zur Sprache, als umgehend eine von allen Parteien akzeptierte Lösung geliefert werden kann. Das Interesse gilt nicht der glaubwürdigen Exposition des Problems, sondern dessen Überwindung: Die Filme sind immer auf die Konfliktlösung hin angelegt und betreiben damit keine kritische Meinungsbildung, sondern eine Meinungsentpolarisierung.

Die Armeefilme haben also eine stark ausgeprägte Tendenz, das inländische Publikum zu einen und das ausländische nicht zu provozieren. Obwohl bei der Praesens-Film AG zahlreiche Emigranten arbeiteten¹⁰¹ und in verschiedenen anderen schweizerischen Produktions- und Verleihfirmen Juden in leitenden Positionen tätig waren,¹⁰² fehlt eine explizite Stellungnahme gegen den Nationalsozialismus. Der Schweizer Film ist somit nicht mit dem Theater zu vergleichen, wo sich neben Kabarett-Ensembles wie «Cornichon», «Resslirytty» oder «Pfeffermühle» insbesondere das Zürcher Schauspielhaus gegen den Faschismus engagierte.¹⁰³ Auf

¹⁰¹ Vgl. Dumont 1987, S. 139–141.

¹⁰² Lazar Wechsler ist nur *ein* Beispiel dafür; vgl. Dumont 1987, S. 174, Anm. 2.

¹⁰³ Zu den Kabaretts vgl. Mittenzwei 1978, S. 198–215 und Bircher 1987. Zum Zürcher Schauspielhaus vgl. Bachmann/Schneider 1987, Dumont 1981, S. 16–21 u. 24f, Dumont 1987, S. 139–142, Mittenzwei 1979 und Schoop 1957.

der anderen Seite findet sich aber – trotz einiger mit den Nazis verbundener oder zumindest sympathisierender Firmen in der schweizerischen Filmbranche¹⁰⁴ – auch kein offenkundig antisemitischer oder antikommunistischer Film.

Die Gründe für diese «ideologische Neutralität» sind sowohl wirtschaftlicher als auch politischer Art. Zunächst war der Schweizer Film finanziell davon abhängig, in seinem äusserst begrenzten Markt eine möglichst grosse Zahl von Zuschauern anzusprechen, was extreme oder sonstwie den Erwartungen des breiten Publikums widersprechende Standpunkte wenig ratsam erscheinen liess. Selbst die renommierte Praesens-Film AG lebte in der Regel von der Hand in den Mund, d.h. ein neues Projekt war von den Einnahmen des vorangegangenen Films abhängig. Zahlreiche andere Produktionsgesellschaften mussten ihre Arbeit wegen finanzieller Schwierigkeiten einstellen.¹⁰⁵ Eine staatliche Filmförderung existierte nur in Ansätzen,¹⁰⁶ die steigenden Produktionskosten und der allgemeine Besucherrückgang in den Kinos verschärften die Situation zusätzlich. Lindtberg sagte rückblickend, dass er im Film nicht dieselben Ansprüche wie im Theater habe realisieren können, weil die «*einheimische Filmproduktion [...] immer kommerziell gesteuert*» gewesen sei und man aus Rücksicht auf das Publikum «*volkstümliche*» Filme habe machen müssen, während zeitkritische Positionen erst allmählich und sehr behutsam eingebracht werden konnten.¹⁰⁷

Ein zweiter Faktor ist die Zensur durch die Abteilung Presse und Funkspruch (APF), welcher nicht nur Presse, Bücher und Radio, sondern auch Filme unterstanden. Einerseits sollte «*jede Gefährdung der korrekten Beziehungen unseres Landes zu allen Staaten*» verhindert werden,¹⁰⁸ indem Propaganda zugunsten oder gegen einen fremden Staat, dessen Regierung, System oder Ideologie eingeschränkt wurde. Der Bundesrat stellte sich sowieso gegen eine «*geistige Landesverteidigung, die im Defensiven und Negativen ihre primäre Aufgabe erblicken wollte*», und forderte vielmehr die «*positive Besinnung auf die geistigen Grundlagen unserer schweizerischen Eigenart*».¹⁰⁹ Andererseits sollten die innere Stabilität und die Unabhängigkeit der Schweiz garantiert werden, weshalb auch Äusserungen gegen den eigenen Staat zensuriert wurden, insbesondere wenn sie die Behörden, die Armee und die Wehrwirtschaft betrafen. Vor allem

¹⁰⁴ Für Details zu diesen Verbindungen vgl. Dumont 1987, S. 213–215.

¹⁰⁵ Dumont 1987, S. 249f.

¹⁰⁶ Bis 1943 richtete nur die Nationalspende Beiträge an GILBERTE DE COURGENAY und an LANDAMMANN STAUFACHER aus. Ab November 1943 stellte das EMD Subventionskredite bereit, mit denen aber lediglich ein Spielfilm (MARIE-LOUISE) und drei Dokumentarfilme unterstützt wurden. Vgl. Pfister 1986, S. 98–101.

¹⁰⁷ Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 166 u. 175f.

¹⁰⁸ Weisung der APF vom 8. September 1939, zit. in Wider 1981, S. 342.

¹⁰⁹ *Botschaft des Bundesrates über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung* vom 9. Dezember 1938, Bundesblatt 1938, Bd. II, S. 996 (Hervorhebung gem. Original).

Kampfbereitschaft und Disziplin in der Armee sollten aufrecht erhalten, deren Ansehen und Glaubwürdigkeit in der Bevölkerung gesichert und allgemein defätistische Einflüsse abgewehrt werden.¹¹⁰

Ging nun der Schweizer Film mit seinen wenigen, zurückhaltenden Stellungnahmen zur Tagesaktualität bereits an die Grenzen dessen, was ihm im Rahmen der Zensurbestimmungen möglich war? Die zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen der Praesens-Film AG und den Behörden könnten diesen Schluss nahelegen. Allerdings zeigt David Wechslers Darstellung, dass in diesen Konflikten letztlich persönliche Gründe wichtiger waren als das kritische Potential der Filme: Er stellt den «*permanenten Kampf*» mit den zivilen und militärischen Bundesbehörden als eine Überlebensfrage der Praesens-Film AG dar und dokumentiert, wie sich sein Vater Lazar Wechsler trotz willkürlicher Verfügungen und falscher Anschuldigungen gegen seine Person durchsetzen konnte.¹¹¹ Er spricht in diesem Zusammenhang von «*Schikanen*» und von «*gezielter Feindseligkeit*» von Milizoffizieren und Funktionären, hinter denen ein «*nur ungern erörterter, geschweige denn eingestandener Antisemitismus*» stand.¹¹² Ähnlich konstatiert Leopold Lindtberg (nicht nur bei den Behörden) eine «*gar nicht misszuverstehende antisemitische Haltung des Misstrauens, ja des Übelvollens*».¹¹³

Werner Wider vertritt demgegenüber die These, dass sich der Schweizer Film in den Kriegsjahren primär selbst zensurierte und zum Vorteil beider Seiten beflissen die offizielle Politik illustrierte. Mit der (unformulierten und wohl oft auch unbewussten) Selbstzensur nach dem Vorbild des amerikanischen *Production Code* hätten die Produktionsfirmen die «*doppelte Strategie der gewinnbringenden Herstellung und des systemwerbenden Produkts*»¹¹⁴ verfolgt. Wider wirft deshalb dem Praesens-Gründer Lazar Wechsler vor, die Schwierigkeiten mit Behörden und Armee hochgespielt zu haben.¹¹⁵ Dies hat ihm wiederum die Kritik von Hervé Dumont eingetragen, dass «*Historiker wie Wider und Aepli [...] die Praesens[-Film AG] vorschnell als <Sprachrohr der GLV> abtun und infolgedessen deren zahlreiche Zusammenstösse mit den Behörden herunterspielen*».¹¹⁶

¹¹⁰ Zur doppelten Funktion der Zensur als innen- und aussenpolitisches Instrument vgl. Graf 1980.

¹¹¹ Wechsler 1966, S. 89, vgl. auch S. 66f.

¹¹² Wechsler 1966, S. 91–93.

¹¹³ Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 176. Vgl. auch Graf 1979.

¹¹⁴ Wider 1981, S. 16 (Hervorhebung gem. Original).

¹¹⁵ Wider 1981, S. 174 u. 363.

¹¹⁶ Dumont 1987, S. 331.

¹¹⁷ Graf 1979, Graf 1980, Roth 1981. Wo nicht anders angegeben, beziehe ich mich in den folgenden Abschnitten grundsätzlich auf diese drei Arbeiten, wobei ich mich auf die *politisch-militärische* Zensur von *Schweizer* Filmen durch die APF beschränke (also weder die durch die Kantone ausgeübte moralische Zensur noch die

Auch aus den Untersuchungen von Christoph Graf und Niklaus Roth¹¹⁷ geht klar hervor, dass die Zensurbehörden Filme besonders sorgfältig überwachten. So wurden diese generell der Vorzensur unterzogen, während in den übrigen Bereichen lediglich eine Nachkontrolle stattfand.¹¹⁸ Schweizer Filme wurden dabei grundsätzlich visioniert, also nie bloss aufgrund von schriftlichen Unterlagen beurteilt. Zusätzlich musste bei inländischen Produktionen der Sektion Film schon vor Drehbeginn das Drehbuch vorgelegt werden, wobei die resultierenden Empfehlungen faktisch Gebots- bzw. Verbotscharakter hatten. Da über die grundlegenden Vorschriften und Reglemente¹¹⁹ hinaus keine speziell für die Filmzensur erarbeiteten Richtlinien vorlagen und in der Filmzensurkommission der APF nur ein einziger Filmfachmann einsass,¹²⁰ bestand eine grössere Unsicherheit als bei der Pressezensur, was tendenziell zu strengeren Beurteilungen, gelegentlich aber auch zu willkürlichen Entscheiden führte. Ein vollständiges Aufführungsverbot für eine schweizerische Produktion wurde zwar nur in zwei Fällen ausgesprochen.¹²¹ Mehr oder weniger einschneidende Auflagen waren jedoch – gemessen an der geringen Zahl der einheimischen Filme – keine Seltenheit.

Filme, welche die schweizerische Neutralitätspolitik tangierten, waren nur schwer zu realisieren. Dass eine unmissverständliche Kritik an einer fremden Staatsdoktrin keinesfalls geduldet wurde, machte die Filmzensurkommission bereits 1939 klar: Der radikal antikommun-

Zensur der ausländischen Filme berücksichtige). Ergänzende Informationen stammen aus Aepli 1981, S. 81–84 u. 99–121, Wider 1981, S. 171 sowie Dumont 1987, S. 25ff. Einen Eindruck davon, dass die Bildzensur im Vergleich zu anderen Zensurparten sehr streng war, vermittelt auch Monnier/Barth 1989 (obgleich es hier nicht um Filme, sondern um Pressefotos geht).

¹¹⁸ Graf 1980, S. 555; Roth 1981. Zu präzisieren wäre noch, dass Pressefotos faktisch ebenfalls der Vorzensur unterstanden (Monnier 1989, S. 15).

¹¹⁹ *Allgemeine Vorschrift über die Zensur von kinematographischen Filmen* vom 20. September 1939, *Reglement über die Durchführung der Filmzensur* vom 2. November 1939 und *Allgemeine Vorschrift über das Filmen bei der Truppe und von Objekten mit militärischer Bedeutung* vom 6. November 1939. Vgl. Aepli 1981, S. 99–103 u. Pfister 1986, S. 88.

¹²⁰ Gemäss Roth schloss die APF bei der Filmzensur die betroffenen Kreise bewusst aus, um dem Vorwurf zu begegnen, man sei nicht objektiv (Roth 1981). Dass man der Filmzensurkommission dafür den mindestens so schwerwiegenden Vorwurf machen konnte, sie sei nicht kompetent, war für die APF offenbar sekundär.

¹²¹ DIE ROTE PEST UND DE ACHTI SCHWYZER; vgl. nachfolgende Ausführungen.

nistische Film DIE ROTE PEST (Franz Riedweg-von Blomberg, D 1937, E 1938)¹²² wurde verboten, und auch die Auflagen für FREIHEIT ODER DIKTATUR (ein antifaschistischer Film der Arbeiterbildungszentrale Bern)¹²³ kamen faktisch einem Verbot gleich. Wie die verlangte Anonymisierung des abgeschossenen Flugzeugs in s'MARGRITLI UND D'SOLDATE¹²⁴ zeigt, wurde aber selbst in Details darauf geachtet, dass die kriegführenden Mächte möglichst keinen Anstoss an einem Schweizer Film nehmen konnten.

Im Interesse der inneren Sicherheit wurden verschiedentlich unsoldatische Verhaltensweisen von Truppenangehörigen beanstandet, etwa in s'MARGRITLI UND D'SOLDATE¹²⁵ und in WILDER URLAUB.¹²⁶ Insbesondere auf das Ansehen von Offizieren und Unteroffizieren waren die Zensoren bedacht: Kritisiert wurden Szenen, in denen die – in aller Regel als väterliche Figuren mit natürlicher Autorität gezeigten – militärischen Vorgesetzten ihre Führungsfunktion nicht korrekt wahrnahmen. Weiter wurden mit Ausnahme von Wochenschaubeiträgen bis 1944 keine Darstellungen des Kriegsgeschehens freigegeben, um dem Defätismus vorzubeugen. Ganz generell, so das Fazit von Roth, hatten es «*zeitbezogene Filme mit politischem oder militärischem Inhalt schwerer, die Zensur zu passieren.*»¹²⁷ Dies galt selbst für gesellschaftspolitische Filme, wie das Verbot von DE ACHTI SCHWYZER (Oskar Wälterlin, D 1940) zeigt.¹²⁸

Insgesamt waren die Armeefilme also zweifellos Propagandafilme im Dienste der offiziellen Landespolitik, auch wenn sie von privaten Filmgesellschaften produziert wurden. Das ist nicht weiter erstaunlich, wenn man sich die Bedrohungslage vor Augen hält, in der sie entstanden sind. Es ist auch deshalb nicht erstaunlich, weil der Bundesrat in der Diskussion über die Schaffung der Schweizerischen Filmkammer 1937/38 deutlich gemacht hatte, dass er den Film als hochwirksames Propagandainstrument gegen innen und aussen verstand, das es an-

¹²² Die Autoren von DIE ROTE PEST waren lange nicht bekannt, da der Film sie verschweigt. Der Name Riedweg wird übereinstimmend von Dumont 1987, S. 215 und Pithon 1987, S. 55, Anm. 20 genannt. Für Details zu diesem Film vgl. v.a. Wider 1981, S. 146–162.

¹²³ Abgesehen von kurzen Hinweisen in Graf 1979, S. 105, Roth 1981 und Dumont 1987, S. 252 lagen mir keine weiteren Informationen zu diesem Dokumentarfilm vor.

¹²⁴ Vgl. Anm. 63.

¹²⁵ Vgl. Anm. 73.

¹²⁶ Vgl. Anm. 99.

¹²⁷ Roth 1981.

¹²⁸ Anzumerken ist hier, dass dieser Film derart missglückt ist, dass er – obwohl *gegen* die Fremdenfeindlichkeit in der Schweiz konzipiert – mit der Begründung verboten wurde, er könnte eine unerwünschte fremdenfeindliche Stimmung in der Schweiz fördern. Für Wider ist das Verbot von DE ACHTI SCHWYZER dennoch ein Beleg dafür, dass eine kritische Behandlung der schweizerischen Realität zu diesem Zeitpunkt praktisch unmöglich war (Wider 1981, S. 341–350). Vgl. auch Dumont 1987, S. 263–265 u. Aepli 1981, S. 105–109.

gesichts der Lage in Europa für die eigenen Zwecke zu nutzen galt.¹²⁹ In diesem Zusammenhang sind auch die Schaffung der Schweizerischen Filmwochenschau¹³⁰ und des Armeefilmdienstes im Jahr 1940 sowie die strenge Zensurpraxis während des Kriegs zu sehen. Bemerkenswert ist hingegen, dass die Armeefilme zwar zur unbedingten Landesverteidigung aufriefen, aber immer sehr vage blieben, wofür bzw. wogegen die Armee mobilisiert worden war. Sie waren somit ein Spiegelbild der offiziellen Politik der bewaffneten Neutralität. Bei aller berechtigten Kritik durch die Filmemacher der späteren Generation muss man diesen Filmen jedoch eines zugute halten: Sie waren in ihrem Aufruf zur Landesverteidigung konsequent und trugen keine deutschfreundlichen oder defätistischen Züge.¹³¹ Leopold Lindtberg sagte in diesem Zusammenhang einmal: *«Heute ist es kaum vorstellbar, dass damals schon diese [...] ‹anständige› schweizerische Haltung, die von der im Volk unvorstellbar weit verbreiteten Kompromissbereitschaft mit nachbarlichen Ideologien unmissverständlich entfernt war, schon einigen Mut bedeutet hat.»*¹³² Dass die Mehrheit der Bevölkerung anpasslerisch und der Schweizer Film die letzte Bastion des Widerstandsgedankens gewesen wäre, ist zwar eine Überzeichnung; dies belegt nur schon der Umstand, dass Lindtbergs Filme sehr hohe Zuschauerzahlen verzeichnen konnten. Trotzdem darf man den Filmemachern bescheinigen, dass sie – im Rahmen des damals Möglichen – unzweideutig für die Unabhängigkeit der Schweiz eintraten.

1.1.2 «Praesens-Humanismus»:

Filme über die Friedensinsel Schweiz

Die zweite wichtige Gruppe von Schweizer Filmen, die während bzw. unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden und diesen zum zentralen Thema haben, lässt sich unter dem Schlagwort «Praesens-Humanismus»¹³³ zusammenfassen. Sie sind die Konsequenz aus der sich im Jahr 1943 abzeichnenden Kriegswende: Mit der schwindenden Kriegsgefahr liess auch das bedingungslose Interesse des breiten Publikums für die auf Abwehr ausgerichteten

¹²⁹ Verschiedene Autoren merken kritisch an, dass sich der Bund überhaupt erst für den Film zu interessieren begann, als dessen Propagandawirkung benötigt wurde – so etwa Dumont 1987, S. 174 u. 240, Wider 1981, S. 169f, Pithon 1987, S. 39.

¹³⁰ Mazzola 1992, S. 86f.

¹³¹ Dies wurde auch von Vertretern des Neuen Schweizer Films durchaus anerkannt: *«Der Praesens-Film jener Jahre war [...] ein redlicher Beitrag zu jener geistigen Landesverteidigung, die mindestens bis zu Hitlers Niederlage in Stalingrad von vielen hohen Vertretern der militärischen und politischen Landesverteidigung mehr verbal als mit Überzeugung betrieben wurde.»* (Seiler 1978, S. 15).

¹³² Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 176.

¹³³ Terminus von Wider 1981, S. 21.

GLV-Filme (insbesondere die Armeefilme) nach. Ein erster Ansatz zur Neuorientierung des Schweizer Films war jedoch wenig erfolgreich: Der Versuch, mit *WILDER URLAUB*¹³⁴ und *DE ACHTI SCHWYZER*¹³⁵ aktuelle Themen aus der schweizerischen Gegenwart aufzugreifen, wurde – wenn auch aus teilweise sehr speziellen Gründen – zum Fiasko.

Einen Ausweg aus dieser (auch zahlenmässig fassbaren) Krise¹³⁶ fand die Praesens-Film AG darin, dass sie auf rein schweizerische Stoffe verzichtete. Das Ziel war, ein internationales Kinopublikum anzusprechen (wobei «ansprechen» auch ganz wörtlich zu verstehen ist, denn diese auf eine internationale Auswertung ausgerichteten Produktionen zeichnen sich durch eine eigentümliche Vielsprachigkeit aus, welche die bisher gepflegte schweizerische Mundart in den Hintergrund drängte). In bezug auf jene Filme, welche sich mit dem Krieg befassen, bedeutet dies, dass sie nicht mehr die Schweiz als potentiell Opfer des Kriegs, sondern die Leistungen der Schweiz für die tatsächlichen Opfer ins Zentrum rücken, nämlich die Flüchtlinge, die Zivilbevölkerung und insbesondere Kinder.

Für eine kritische Analyse der schweizerischen Realität war in diesem Konzept genauso wenig Platz wie im Rahmen der Geistigen Landesverteidigung. Der Blick auf das eigene Land beschränkte sich darauf, dieses als Refugium, als Friedensinsel, als einen Hort der Humanität und als Beispiel der Solidarität darzustellen. Und indem sich die Handlungsschauplätze zunehmend ins Ausland verlagerten, wurde die Schweiz immer mehr zu einem rein abstrakten Ideal. Kritische Analysen von Problemen und Kontroversen im eigenen Land hätten dieses Bild der Schweiz gefährdet und die Filme somit ihres Hauptarguments beraubt. Der «Praesens-Humanismus» ist somit genauso Propaganda für die Heimat wie es der Armeefilm war. Allerdings sollte nun weniger der militärischen Umzingelung durch die Achsenmächte als vielmehr der politischen Isolation durch die Alliierten begegnet werden: Den Vorwürfen bezüglich der Zusammenarbeit mit Nazideutschland halten diese Filme die humanitären Leistungen der Schweiz entgegen.

Auch das Interesse für das Geschehen im Ausland beschränkte sich auf jene Aspekte, die sich für eine propagandistische Selbstdarstellung des eigenen Landes instrumentalisieren liessen. Die Menschlichkeit, wie sie der «Praesens-Humanismus» verstand, war apolitisch: Emotion statt Argumentation lautete die Devise. Der Krieg gleicht in diesen Filmen einer Naturkatastrophe, bei der es zwar Opfer, aber – ausser in *DIE LETZTE CHANCE*¹³⁷ – keine Täter gibt. Die Ursachen und Mechanismen, die dahinterstehen, werden weitgehend verschwiegen, denn die Strategie der Praesens-Film AG war es ja gerade, den «*Triumph der Menschlich-*

¹³⁴ Vgl. Kap. 1.1.1.5.

¹³⁵ Vgl. Anm. 128.

¹³⁶ Vgl. dazu die Produktions- und Einfuhrstatistik der Schweiz 1938–1943 in Aepli 1981, S. 155.

¹³⁷ Vgl. Kap. 1.1.2.2.

keit über die Politik»¹³⁸ zu zeigen. Wenn Martin Schlappner hier dennoch «*die einzigen Filme unseres Landes, in denen man einen Reflex auf die konsequent grausamen Prozesse der rassistischen Politik des Nationalsozialismus erkennt*»,¹³⁹ ortet, dann besagt dies vor allem, wie sorgfältig alle übrigen Produktionen dieses Thema ausgeklammert haben.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels konzentriere ich mich auf die wichtigsten Vertreter des «Praesens-Humanismus», wobei das Hauptinteresse wiederum auf deren propagandistischen bzw. kritischen Qualitäten liegen soll. Vorgängig sei jedoch noch auf einige weitere Filme verwiesen, in denen der Humanitätsgedanke ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, indem sie die Arbeit des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz (IKRK) zeigen. Mit *L'OASIS DANS LA TOURMENTE* (Arthur Porchet, D 1941, E 1942) nahm die Cinévox SA in einem gewissen Sinn die Thematik der späteren Praesens-Produktionen vorweg. Im Mittelpunkt steht die Schweizer Krankenschwester Jeanne Audibert, welche im Dienste des IKRK in Frankreich arbeitet und dort von der Invasion der Deutschen überrascht wird; sie stirbt im Artilleriefeuer, als sie ein Kind retten will. Bemerkenswert ist die realistische Darstellung der Massenflucht vor den Deutschen im Juni 1940 sowie die Verwendung von Archivfilmen des IKRK für Kriegs- und Gefangenschaftsszenen. Erstmals tritt auch die Schweiz als Refugium für kriegsgeschädigte Kinder in Erscheinung, wie es später in *MARIE-LOUISE* ausführlich gezeigt wird. Ansonsten ist der Film ausgesprochen schwülstig geraten und weist zahlreiche Schwächen auf; ausserhalb der welschen Schweiz erlangte *L'OASIS DANS LA TOURMENTE* deshalb keine Bedeutung.¹⁴⁰ Drei weitere Beiträge zu diesem Thema sind lediglich Kurzfilme: *LE DRAPEAU DE L'HUMANITÉ* (Arthur Porchet, E 1942) zeigt den Gefangenen- und Verwundetenaustausch des Roten Kreuzes unter Verwendung von Wochenschau- und Archivmaterial.¹⁴¹ In *EIN MANN WIRD VERMISST* (Franz Schnyder, D/E 1944) wird die Funktionsweise des Zentralen Suchdienstes des IKRK vorgestellt; der Halbdokumentarfilm wurde als Ergänzung zur Filmwochenschau gezeigt.¹⁴² Schliesslich wäre noch *KRIEGSGEFANGEN* (Kurt Früh, D/E 1945) zu erwähnen, der das trostlose Leben in den Kriegsgefangenenlagern (nicht den Konzentrationslagern!) und die dortige Arbeit der Hilfswerke zum Thema hat.¹⁴³

¹³⁸ Wider 1981, S. 369f, in Anlehnung an ein Praesens-Flugblatt von 1950.

¹³⁹ Schlappner 1987, S. 32. Er nennt konkret *MARIE-LOUISE*, *DIE LETZTE CHANCE*, *DIE GEZEICHNETEN* und *L'OASIS DANS LA TOURMENTE*.

¹⁴⁰ Zu *L'OASIS DANS LA TOURMENTE* vgl. Dumont 1987, S. 322–325, ferner Schlappner 1987, S. 33, Aeppli 1976, S. 20, Wider 1981, S. 69, Aeppli 1981, S. 35f.

¹⁴¹ Dumont 1987, S. 325, Anm. 8 u. S. 392; Aeppli 1976, S. 20; Aeppli 1981, S. 348.

¹⁴² Dumont 1987, S. 382f.

¹⁴³ Dumont 1987, S. 392.

1.1.2.1 MARIE-LOUISE: Vorbehalte überhört

MARIE-LOUISE (Leopold Lindtberg, D 1943, E 1944) ist für den «Praesens-Humanismus» das, was FÜSILIER WIPF für den Armeefilm ist: ein früher Schlüsselfilm mit grossem Publikumserfolg. Die Geschichte des französischen Mädchens aus dem kriegsversehrten Rouen, das dank der Kinderhilfe des Roten Kreuzes für einen Erholungsurlaub in die Schweiz kommt und dort von der Fabrikantenfamilie Rüegg umsorgt wird, ist in ihrer emotionalen Wirksamkeit auch für den heutigen Zuschauer noch nachvollziehbar. Hier soll allerdings nicht primär die für den Film zentrale Beziehung zwischen Marie-Louise und ihrer Gastfamilie dargelegt werden. Vielmehr soll untersucht werden, inwiefern sich das Bild vom Krieg und von der Schweiz im Vergleich zum Armeefilm verändert hat.

Ein wesentlicher Unterschied findet sich bereits in den ersten beiden Sequenzen: Im Juni 1940 bereitet Marie-Louises Mutter angesichts der vorrückenden Deutschen die Flucht aus Rouen vor. Dabei wird das Haus von Bomben getroffen, ein Nachbar stirbt [00:01]. Zwei Jahre später steht Marie-Louise bei den *Cuisines populaires* für Suppe an, erneut wird sie von einem Bombenangriff überrascht und erreicht nur knapp den Luftschutzkeller [00:05]. Das Trauma, das die Bombardierungen in dem Mädchen bewirkt haben, wird später nochmals thematisiert: Als das Haus der Rüeggs von zwei schweizerischen Militärmaschinen überflogen wird, erleidet Marie-Louise einen Nervenzusammenbruch [00:28]. Schliesslich wird kurz vor ihrer Rückkehr bei einem erneuten Angriff auf Rouen ihr Haus zerstört, wobei ihr Bruder umkommt; der Film zeigt in einer längeren Sequenz das Begräbnis [00:57]. Eine derart eindringliche Darstellung dessen, was Krieg für die Zivilbevölkerung bedeutet, war im Schweizer Film bis anhin nicht zu sehen – auch wenn es «nur» um Bombardierungen, Evakuierungen, Wohnungsnot oder die schwierige Lebensmittelversorgung geht, weitere Aspekte der deutschen Besatzung hingegen ausgespart bleiben. Obwohl diese Sequenzen natürlich auch den Effekt haben, dass die friedliche Schweiz um so strahlender erscheint, so wird hier doch das Elend der kriegsversehrten Bevölkerung im Ausland zumindest in Ansätzen thematisiert.¹⁴⁴

Dieser ungewohnten Konkretisierung des durch den Krieg verursachten Elends steht allerdings eine weitgehende Ignoranz bezüglich dessen Ursachen und Verursachern gegenüber.

¹⁴⁴ Regisseur Lindtberg hätte diesbezüglich sogar noch weiter gehen und die Flüchtlingsströme im Mai/Juni 1940 in Frankreich darstellen wollen. Produzent Wechsler befürchtete allerdings Kostenüberschreitungen und verunmöglichte diese Aufnahmen durch Hinhaltenaktik. Anstelle des enttäuschten Lindtberg drehte Franz Schnyder die am Anfang des Films zu sehenden Ersatzsequenzen, die im Vergleich zum ursprünglichen Drehbuch «recht blass» wirken (Dumont 1987, S. 374). Vgl. dazu Lindtberg, zit. in Dumont 1981, S. 178f.

Zwar wird nicht mehr bewusst verschleiert, dass es deutsche Truppen sind, welche Frankreich angreifen und besetzen.¹⁴⁵ Dennoch bekommt der Zuschauer keinen einzigen Wehrmachtssoldaten zu sehen, der Angriff wird in der abstrakten Form des in der Ferne hörbaren Artilleriefeuers und einer einschlagenden Bombe dargestellt [00:01]. Ähnlich abstrakt wirken auch die späteren Bombardierungen durch alliierte Flugzeuge [00:07]: Es sind Maschinen und nicht etwa Menschen, welche Häuser zerstören und ihre Bewohner töten. Entsprechend fragt der Film auch nicht danach, wie es soweit kommen konnte: Er begnügt sich damit, das Elend sowie dessen Linderung zu zeigen, benennt aber keine Verantwortlichen und weist keine Schuld zu.¹⁴⁶ Diesbezüglich beschränkt er sich auf die pauschale Bemerkung eines Fabrikarbeiters, man müsste *«z'ersch emal abfahre mit dene wo gschuld sind a dere ganze Sauerei»* [00:36]. Auch die Frage einer allfälligen Mitverantwortung der Schweizer bleibt in einem höchst naiven Ansatz stecken: *«Aber mir sind au gschuld. Mir händ's wieder emal nöd chöne verhindre. Und grad drum müend mir hälfe.»* [00:32].

Sieht man von der «Flüchtlingssequenz» in FÜSILIER WIPF ab, so wird in MARIE-LOUISE auch erstmals¹⁴⁷ die – wenn auch nur temporäre – Flucht vor den Kriegsereignissen in die Schweiz zum Thema. Angesichts der Diskussionen um die Grenzsperrung im Herbst 1942 sind die dreimonatigen Erholungsaufenthalte von kriegsgeschädigten Kindern allerdings eine äusserst zaghafte Art, sich dieser Frage anzunehmen. Der Film unterlässt es tunlichst, nebst der Kinderhilfe auch andere, weniger lobenswerte Aspekte der Flüchtlingspolitik zur Sprache zu bringen. Wenn Rüegg fordert, die Schweiz solle doch den Kriegsoffern nicht nur dreimonatige Erholungsaufenthalte bieten, sondern dauerhaftes Asyl gewähren, so meint er damit natürlich nur die Kinder [01:06]. Andere mögliche Kritikpunkte an dieser Hilfsaktion – etwa der Ausschluss jüdischer Kinder oder die Instrumentalisierung der Kinderhilfe für die bündesrätliche Politik¹⁴⁸ – werden nicht thematisiert. Mit MARIE-LOUISE beginnt sich das Selbstverständnis der Schweiz von einem abwehrenden zu einem solidarischen Land zu wandeln – der Mythos vom Flüchtlingsparadies hält Einzug auf der Kinoleinwand. Parallel dazu verliert

¹⁴⁵ Texttafel im Vorspann: *«12. Juni 1940. Die deutschen Armeen nähern sich der Seine. Rouen wird Kriegsgebiet. In panischer Angst flüchtet die Zivilbevölkerung.»* [00:01].

¹⁴⁶ Zwar keine Schuldzuweisung, aber immerhin eine klare Verurteilung des Kriegs findet sich in einem Satz, der von Dumont zitiert wird, in der von mir visionierten Fassung jedoch fehlt. Lehrer Bänninger gibt den abreisenden Kindern folgenden Rat: *«Sollte man Euch eines Tages sagen, dass Krieg notwendig sein kann, glaubt es ja nicht, auch wenn ein Erwachsener zu Euch spricht.»* (Dumont 1987, S. 373).

¹⁴⁷ Ich vernachlässige hier den Kurzfilm KINDERHILFE, welcher 1942 vom Armeefilmdienst produziert wurde und als solcher nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist. Er zeigt den Aufenthalt serbischer Kinder im Tessin. Vgl. Dumont 1987, S. 375, Anm. 3.

¹⁴⁸ Vgl. Teuwsen 1998 und Lang 1985, S. 325. Die Dissertation von Antonia Schmidlin über die Kinderhilfe des SRK in den 30er und 40er Jahren lag bei Abschluss dieser Arbeit noch nicht vor.

die Armee und überhaupt das Kollektiv ihre bisherige Bedeutung. Jetzt, wo es weniger um die Landesverteidigung als um die humanitäre Hilfe geht, stehen Zivilisten und private Initiative im Zentrum.

Vom Leben der schweizerischen Bevölkerung vermittelt der Film ein unrealistisches oder zumindest nicht repräsentatives Bild: Marie-Louise kommt in die Villa eines Fabrikanten, wo die Suppe nicht bei der Volksküche geholt, sondern vom Dienstmädchen serviert und statt aus Blechgeschirr mit Silberbesteck aus Porzellan gegessen wird [00:26]. In der Fabrik sieht man zwar auch Arbeiter, doch über deren Lebensrealität erfährt man wenig. Die Arbeit wird scheinbar von den Maschinen allein geleistet, während die Arbeiter eine weitere Hilfsaktion zugunsten französischer Kinder planen [00:36].¹⁴⁹ Aber immerhin nimmt dieser Film zur Kenntnis, dass es in der Schweiz nicht nur Landwirtschaft, sondern auch Industrie gibt. Allerdings verzichtet selbst er nicht darauf, dem Publikum einmal mehr die Berge und – während einer Schifffahrt über den Vierwaldstättersee – sogar die Tellskapelle und das Rütli vorzuführen [00:45].

Das Bild der Schweiz in *MARIE-LOUISE* ist also ein deutlich anderes als im Armeefilm, aber es ist nach wie vor verklärt. Die in Ansätzen geäußerte Kritik am ungenügenden humanitären Engagement des kriegsverschonten Landes wird durch die Hilfsaktion der Fabrikbelegschaft hinfällig. Nur in einer Hinsicht ist der Film wirklich kritisch: Er zeigt die Problematik, dass Kinder für eine begrenzte Zeit in ein «Paradies» geholt werden, dort persönliche Bindungen entwickeln und anschliessend wieder in die Kriegsgebiete zurückgeschickt werden.¹⁵⁰ Implizit drückt sich diese Kritik darin aus, dass sich sowohl Marie-Louise als auch Rüegg kaum mehr voneinander trennen können und das Mädchen gar auf der Heimreise den Zug verlässt, um zu den Rüeegs zurückzukehren [01:10]. Explizit wird die Kritik bereits früher von einem Fabrikarbeiter geäußert [00:32], vor allem aber in einem Gespräch zwischen Rüegg und Lehrer Bänninger zur Sprache gebracht [01:06]. Ich denke allerdings, dass dieser kritische Ansatz seine Wirkung nicht entfalten kann, weil der Zuschauer zu sehr von der Beziehung zwischen Rüegg und Marie-Louise vereinnahmt wird, als dass er sich der prinzipiellen Problematik richtig bewusst werden könnte. Insofern verdankt dieser Film seinen Erfolg letztlich einem Missverständnis, wie auch Regisseur Lindtberg rückblickend einräumte.¹⁵¹

¹⁴⁹ Der Film ist nur insofern realistisch, als in der Papierfabrik Rothrist tatsächlich eine solche Hilfsaktion lanciert wurde; vgl. Dumont 1987, S. 373, ferner Lindtberg, zit. in Dumont 1981, S. 177f.

¹⁵⁰ Sowohl Produzent Lazar Wechsler als auch Drehbuchautor Richard Schweizer hatten persönlich erlebt, wie schwer den Flüchtlingskindern der Abschied fiel; vgl. Diggelmann 1966, S. 30 und Lindtberg, zit. in Dumont 1981, S. 177.

¹⁵¹ Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 177f.

1.1.2.2 DIE LETZTE CHANCE:

Kritik oder Rechtfertigung der Flüchtlingspolitik?

Von allen bisher besprochenen Filmen ist DIE LETZTE CHANCE (Leopold Lindtberg, D 1944/45, E 1945) mit Abstand die offenste und kritischste Darstellung der Kriegsergebnisse sowie der Rolle der Schweiz. Er erzählt die gemeinsame Flucht von drei alliierten Kriegsgefangenen (Major Telford, Lieutenant Halliday, Sergeant Braddock) sowie einem Dutzend Zivilisten verschiedenster Nationalitäten aus dem von den Deutschen besetzten Italien anfangs September 1943. Dabei wird einerseits die Unmenschlichkeit der Besatzer offen angesprochen und andererseits die Flüchtlingspolitik der Eidgenossenschaft thematisiert. Die folgenden Ausführungen sollen erhellen, wie weit der Film bei der Verletzung der bisherigen Tabus geht.

Im Vergleich zu MARIE-LOUISE zeichnet DIE LETZTE CHANCE ein wesentlich detaillierteres Bild der Vorgänge in den kriegführenden Ländern, wobei das bisherige «Neutralitätsprinzip» weitestgehend preisgegeben wird. Erstmals sind Angehörige der verschiedenen Streitkräfte zu sehen und problemlos identifizierbar: deutsche und italienische Soldaten, amerikanische und englische Kriegsgefangene, ferner italienische Partisanen. Es werden auch direkte Kampfhandlungen gezeigt: In der ersten Sequenz bombardieren alliierte Flugzeuge einen Zug, welcher Kriegsgefangene von Italien nach Deutschland bringen soll. Als dabei einige Gefangene entkommen, werden sie von ihren Bewachern unter Feuer genommen [00:01].

Während solche Konfrontationen zwischen Armeemitgliedern zum Wesen eines Kriegs gehören und ihre Darstellung noch weitgehend wertfrei erfolgt, übt der Film im weiteren Verlauf unmissverständliche Kritik am Verhalten der deutschen Besatzer gegenüber der Zivilbevölkerung. So wird beispielsweise gezeigt, wie Zivilisten zur Deportation in Güterzüge verladen werden. Was eine solche Deportation bedeutet, wird einerseits dadurch verdeutlicht, dass sich die Frau eines Deportierten auf die Schienen legt, um die Abfahrt des Zuges zu verhindern, und andererseits durch die Verzweiflung der beiden alliierten Soldaten, welche die Szene aus ihrem Versteck heraus hilflos mit ansehen müssen [00:29]. Ein weiteres Element dieser Kritik ist das Massaker in einem italienischen Dorf. Als die Flüchtlinge das Dorf ihres Bergführers erreichen, finden sie Brandruinen und Tote vor: Weil die Deutschen ein einziges Gewehr gefunden hatten, wurden alle Männer erschossen und die Häuser angezündet [01:04]. Die Exekution eines Pfarrers, welcher zuvor den Flüchtlingen geholfen hatte [01:00], ist ebenso in diesem Zusammenhang zu sehen wie die Schüsse einer deutschen Grenzpatrouille auf die Flüchtlinge, denen insgesamt drei Menschen zum Opfer fallen [01:29]. Major Telford spricht sogar die Konzentrationslager an: «*[I] read in the papers about those concentration camps. Some things seemed too bad to be true. You simply can't believe them. But now I know. I've seen things with my own eyes. Not too pretty I can assure you.*» [01:38]. Diese einzige

diesbezügliche Aussage nennt zwar keine Details und stellt somit auf das individuelle Wissen des Zuschauers ab; da jedoch im Vorprogramm eine der ersten Filmreportagen über die deutschen Vernichtungslager gezeigt wurde,¹⁵² war dieses Wissen zweifellos präsent. Insgesamt ist DIE LETZTE CHANCE eindeutig ein Film gegen das Dritte Reich, so wie ihn seine Macher verstanden haben wollten.¹⁵³

Demgegenüber ist die Kritik an der schweizerischen Asylpolitik zwar unübersehbar, aber doch gemässigt. Dass die Flüchtlinge in jenem Land, das als Vorbild für das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher Menschen beschrieben wird [01:18], nicht ohne weiteres Aufnahme finden, muss dem Zuschauer zwangsläufig als unmenschlich erscheinen, nachdem er ihre Leidensgeschichte miterlebt hat. Insbesondere die unterschiedliche Behandlung – *«Meine Weisungen erlauben mir nur, Militär reinzulassen, und die Kinder, und Personen über 65.»*¹⁵⁴ – muss er als stossend empfinden angesichts der Solidarität unter den Flüchtlingen selbst. Auch der verlangte Nachweis einer politischen Verfolgung – *«Alle anderen muss ich zurückstellen, wenn sie nicht beweisen können, dass sie politisch verfolgt sind.»*¹⁵⁵ – erscheint absurd, nachdem die Verfolgung im bisherigen Handlungsverlauf nur allzu offensichtlich war und die von den Schweizer Behörden praktizierte Unterscheidung zwischen einer politischen und einer anders gearteten Verfolgung (namentlich aufgrund der Rassenzugehörigkeit) nicht weiter ausgeführt wird. Sogar der Polizeioffizier des Territorialkommandos, Oberleutnant Brunner, wird indirekt zum Kritiker der restriktiven Einreisepaxis. Zwar verteidigt er seine Vorschriften damit, dass die Schweiz unmöglich alle einreisewilligen Flüchtlinge mit Lebensmitteln versorgen könne [01:40]; der konkrete Fall stürzt ihn dennoch in einen akuten Gewissenskonflikt, aus dem heraus er telefonisch bei seinem Vorgesetzten in Bern um eine Ausnahmegewilligung ersucht.

Diese Ausnahmegewilligung wird auch tatsächlich erteilt: *«Die Weisungen wurden vorübergehend... ja, ja, ja: vorübergehend gemildert angesichts der Ereignisse an unseren Grenzen»*, erfährt Brunner und erhält die Kompetenz, selbst über den Fall zu entscheiden [01:40]. Offenbar nimmt der Film hier die Weisung der Polizeiabteilung vom 14./15. September 1943 vorweg, welche bezüglich Zivilpersonen folgenden Passus enthält: *«Ausländer, die glaubhaft machen, sie seien besonders gefährdet an Leib und Leben, sind von den Grenzposten telephonisch dem Polizeioffizier des Territorialkommandos zu melden, der verfügt, ob sie zugelassen werden können oder zurückzuweisen*

¹⁵² Diese Reportage stammt aus britischer Produktion; Dumont 1987, S. 389.

¹⁵³ Vgl. Boveri 1966, S. 51.

¹⁵⁴ Zitat der Vorschriften durch Oberleutnant Brunner [01:36].

¹⁵⁵ Zitat der Vorschriften durch Oberleutnant Brunner [01:36].

sind.»¹⁵⁶ Das Happy-End von *DIE LETZTE CHANCE* ist damit zwar historisch plausibel, aber nicht repräsentativ: Es klammert die Folgen der Weisungen vom 27. Juli 1943 (welche noch die ausnahmslose Abschiebung aller ausländischen Flüchtlinge aus Italien vorsah)¹⁵⁷ und vom 17. September 1943 (welche vorübergehend wieder die Rückweisung für männliche Flüchtlinge über 16 Jahren einführte)¹⁵⁸ aus.

Die explizite Kritik, welche der Film an der schweizerischen Asylpraxis übt, beschränkt sich also letztlich darauf, dass bedrohte Menschen *nicht ohne weiteres* Aufnahme finden. Die Rückweisung bleibt im gezeigten Fall eine theoretische Variante, welche für einen letzten Spannungshöhepunkt sorgt, deren allfällige Konsequenzen aber nicht weiterverfolgt werden. Ebenso weicht der Film der Frage aus, ob aus humanitären Gründen ein Verstoß gegen behördliche Anordnungen legitim wäre. Indem Oberleutnant Brunner die Ausnahmebewilligung erhält, braucht er sich nicht zwischen militärischem Gehorsam und menschlicher Verantwortung zu entscheiden.¹⁵⁹ Ich würde zwar nicht so weit gehen wie Wider, welcher in *DIE LETZTE CHANCE* ein Beispiel dafür sieht, wie der «Praesens-Humanismus» die drängenden Themen der Gegenwart nicht wirklich dokumentarisch, sondern nach den Regeln des Unterhaltungsfilms behandelte, mit seiner Konzentration auf Schicksale bzw. Heldentaten einzelner die grossen Zusammenhänge vernachlässigte und die Ereignisse insgesamt entpolitisierte.¹⁶⁰ Der Film stellt durchaus «einen der Schandflecke unserer Asylpraxis mutig zur Diskussion», wie ein zeitgenössischer Rezensent schrieb – allerdings mit einer wesentlichen Einschränkung: «Man sieht das zwar nicht direkt im Bild, man liest es aber deutlich ‹zwischen den Zeilen›».¹⁶¹

Ist *DIE LETZTE CHANCE* auch nur bedingt ein Protest gegen die restriktive Asylpraxis der Vergangenheit, so doch zumindest ein eindeutiges Votum für eine liberalere Asylpraxis in der

¹⁵⁶ Zit. in Ludwig 1957, S. 261. Das im Film dargestellte Telefonat entspricht allerdings *nicht* dem in der Weisung beschriebenen Vorgang: Oberleutnant Brunner ist selbst der Polizeioffizier des Territorialkommandos (gem. dem Schild «Pol. Of. Ter. Kdo.» an seiner Bürotüre [01:35]), und sein Telefonanruf geht nach Bern. Ausserdem ist davon auszugehen, dass diese Szene bereits am 10. September 1943 (also noch vor dem Erlass der zitierten Weisung) spielt.

¹⁵⁷ Ludwig 1957, S. 260.

¹⁵⁸ Ludwig 1957, S. 262f u. 267.

¹⁵⁹ Hier wäre anzumerken, dass im Exposé offenbar noch vorgesehen war, dass der Offizier gegen seine militärische Pflicht handelt. Die Beurteilung dieses Exposés durch die Filmzensur macht jedoch deutlich, dass der Film dann nicht freigegeben worden wäre; sie enthält deshalb den Vorschlag, den Gewissenskonflikt durch die telefonische Anordnung der Kommandostelle zu lösen (vgl. Aepli 1981, S. 117). Im Film betont Brunner denn auch, dass Befehle befolgt werden müssen [01:38].

¹⁶⁰ Wider 1981, S. 402–406.

¹⁶¹ *National Zeitung*, 10. Juni 1945, zit. in Aepli 1981, S. 167–169. Was die Intentionen Lindtbergs betrifft, so ist das Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 179–181, aufschlussreich.

Zukunft. Indem der Film die Not der Flüchtlinge eindringlich schildert, die Figuren ihre Individualität entwickeln lässt und damit die Möglichkeit zur Identifikation schafft, versucht er den Zuschauer für eine entsprechende Haltung zu gewinnen. Dabei vermeidet er es allerdings, die Frage der Judenverfolgung direkt anzusprechen, wodurch er antisemitischen Reflexen vorbeugt: Dass zumindest ein grosser Teil der Flüchtlinge Juden sind, lässt sich nur anhand von Indizien erschliessen.¹⁶² In der höchst einprägsamen Schlussequenz gelingt es Lindtberg zudem, auf die grosse Zahl der Flüchtlinge aufmerksam zu machen und dennoch der Überfremdungsangst jener Zeit zuvorzukommen: Vor dem geistigen Auge Telfords und Braddocks verwandelt sich die kleine Flüchtlingsgruppe durch eine Überblendung in einen langen Zug von Menschen. «*Millions more in Europe [are] walking the very same road.*» – «*Perhaps some day they'll go back.*» – «*Yes, they'll go back.*» [01:45].

Man mag einwenden, dass DIE LETZTE CHANCE bei der Premiere am 26. Mai 1945 – also nach der Anerkennung der Juden als politische Flüchtlinge, nach der Kapitulation Deutschlands und nach der Befreiung der Konzentrationslager – trotz des dargelegten kritischen Potentials kein besonders mutiger Film war. Das Drehbuch wurde allerdings schon ein ganzes Jahr früher fertiggestellt. Die lange Produktionszeit ist auf die beispiellosen Schikanen und Interventionen durch die Behörden zurückzuführen, welche den Film verhindern oder zumindest verzögern sollten.¹⁶³ Dies belegt, dass DIE LETZTE CHANCE offensichtlich an die Grenzen dessen ging, was damals an Kritik möglich war. Man kann sogar von einer «ersten [...] *historiographischen* Leistung»¹⁶⁴ bezüglich der Flüchtlingsproblematik sprechen, wie es Georg Kreis tut. Auf das zeitgenössische Publikum wirkte der Film allerdings nur teilweise so, wie es die Praesens-Équipe beabsichtigt hatte: Im Endeffekt förderte DIE LETZTE CHANCE wohl weniger das Verständnis der Schweizer Bevölkerung für die Flüchtlinge als das Verständnis des Auslands für die Lage der Schweiz.¹⁶⁵

¹⁶² Beispiele für solche Indizien sind das Jiddisch, welches das polnische Mädchen und ihr Onkel sprechen, oder das Forschungsthema des Wiener Professors («*Entwicklung des europäischen Minoritätenproblems seit 1815*») [00:41]. Ausserdem dürfte das zeitgenössische Publikum gewusst haben, dass die Schauspielerin Therese Giehse (welche die zentrale Figur innerhalb der Flüchtlingsgruppe spielt) selbst Jüdin war.

¹⁶³ Details dazu bei Duttweiler 1945 und Boveri 1966, ferner bei Wider 1981, S. 390–392, Dumont 1987, S. 384–386 und Imhoof 1983, S. 215.

¹⁶⁴ Kreis 1997b, S. 554.

¹⁶⁵ Diese beiden Funktionen hatte die Praesens-Film AG dem Film zugedacht; vgl. dazu die Äusserungen von Richard Schweizer anlässlich der Pressekonferenz vom 2. November 1944, zit. in Aepli 1981, S. 166f. Zur Wirkungsgeschichte von DIE LETZTE CHANCE vgl. etwa Dumont 1987, S. 386–389.

1.1.2.3 FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ:

Die «Gegendarstellung» des EJPD

Ganz bewusst für die schweizerische Asylpolitik werben sollte dagegen FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ¹⁶⁶ (Victor Borel, 1946/47), den die Praesens-Film AG im Auftrag des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements (EJPD) produzierte. Obwohl dieser Dokumentarfilm nicht im regulären Kinoprogramm gezeigt wurde¹⁶⁷ und damit eigentlich nicht zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit gehört, soll er hier Erwähnung finden: Dieses Musterbeispiel eidgenössischer Propaganda macht besonders deutlich, wie kritisch DIE LETZTE CHANCE für die damaligen Verhältnisse war. Und die Akten des EJPD dokumentieren eindrücklich, wie sehr die Polizeiabteilung den Praesens-Mitarbeitern wegen ihrer kritischen Haltung misstraute. Ausserdem wurde dieser Film in der Literatur bisher kaum behandelt.¹⁶⁸

«Dieser Bericht soll zeigen, wie die Zivilflüchtlinge betreut wurden.»¹⁶⁹ Mit dieser einleitenden Erklärung wird implizit auch gesagt, wozu sich der Film entsprechend den Vorgaben des Bundesrates nicht äussert – nämlich zur Frage, «wie viele an der Grenze Einlass begehrende Ausländer aufgenommen werden können und sollen. Dazu wären lange Darstellungen und Erklärungen notwendig, die den Rahmen des geplanten Filmes sprengen würden.»¹⁷⁰ Somit wird wohl die Aufnahme, nie jedoch die Rückweisung von Flüchtlingen erwähnt. Die «schwere Entscheidung», welche der Bundesrat treffen musste, ist lediglich die, dass «die Schweiz [...] für die meisten der Flüchtlinge nur Durchgangsland sein [kann]» [00:05]. Begründet wird diese Entscheidung ausschliesslich mit mangelnden Arbeitsplätzen, während die Angst vor Überfremdung – welche damals sogar zum Vokabular von Behördenmitgliedern gehörte – mit keinem Wort erwähnt wird. Ein einziges Mal nur wird die Grenzsperrung für einen kurzen Moment fassbar, als be-

¹⁶⁶ Dieser Film wird sowohl in der Literatur (z.B. Dumont 1987, S. 399, Stadelmann 1998, S. 210) als auch in EJPD-Dokumenten gelegentlich mit dem Titel [DIE] ZIVILFLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ genannt. Ich verwende den Originaltitel der VHS-Kopie im Bundesarchiv (BA 4260 (C) 1976/124 ZJ 0049).

¹⁶⁷ Der Film hat eine Länge von 44 Minuten und eignete sich deshalb nicht als Vorfilm für Spielfilme, was den Auftraggebern bereits vor Produktionsbeginn klar war (vgl. BR 1946). Andererseits gab es kaum eine Nachfrage für längere Dokumentarfilme. Der Film sollte in erster Linie verschiedensten Organisationen und Anlässen im In- und Ausland zur Verfügung gestellt werden (vgl. Mitteilung *Vorfürhungen des Dokumentarfilms «Zivilflüchtlinge in der Schweiz»* vom 17. Mai 1947, Bundesarchiv Bestand E 4800.1 (–) 1967/111).

¹⁶⁸ Der mit Abstand ausführlichste Hinweis findet sich nicht in einem filmwissenschaftlichen, sondern in einem historischen Werk und legt das Hauptaugenmerk auf die Entstehungsgeschichte des Films: Stadelmann 1998, S. 210–212.

¹⁶⁹ Texttafel im Vorspann [00:00] (Hervorhebung gem. Original).

¹⁷⁰ BR 1946.

waffnete Ordnungskräfte, welche offenbar Flüchtlinge am Grenzübertritt hindern, an einem verbarrikadierten Grenzübergang zu sehen sind. Der Off-Kommentar geht jedoch mit einer pauschalen Formulierung über diesen Vorgang hinweg: *«Einige vorsorgliche Abwehrmassnahmen verursachten Unbehagen und Nervosität.»* [00:10]. Der historische Rückblick auf die eidgenössische Asyltradition betont zudem die Bereicherung, welche die Schweiz in den letzten Jahrhunderten durch Emigranten erfahren hat und verstärkt dadurch den Eindruck, dass die 300 000¹⁷¹ während des Zweiten Weltkriegs aufgenommenen Flüchtlinge geradezu willkommen waren [00:02].

Im übrigen bringt der Film – ganz wie es der Bundesrat gewünscht hatte – hauptsächlich *«die Leistungen der Schweiz auf dem Gebiete des Flüchtlingswesens dem Zuschauer eindrucksvoll zum Bewusstsein»*.¹⁷² Dazu gehören nebst Unterbringung, Verpflegung und medizinischer Versorgung [00:14] insbesondere die Ausbildungsmöglichkeiten. Der Film zeigt ausländische Lehrlinge in Werkstätten und Studenten an Universitäten [00:04]. Besonders viel Raum nimmt die Ausbildung bzw. Umschulung ein, welche Erwachsene gegen Kriegsende im Hinblick auf ihre Ausreise erhielten [00:31]. Von der *«Wahrung einer objektiven, kritischen Einstellung»*,¹⁷³ welche der Bundesrat ebenfalls gefordert hatte, ist demgegenüber nichts zu spüren – was bereits verschiedene zeitgenössische Rezensenten beanstandeten.¹⁷⁴ FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ ist ein reiner Propagandafilm, der die Mängel im Flüchtlingswesen nur andeutet, um sie sogleich zu widerlegen. Sofern er entsprechende Kritik nicht einfach als der Situation völlig unangemessen darstellt, erschlägt er sie förmlich mit der ausführlichen Darstellung dessen, was zur Behebung anfänglicher Mängel unternommen wurde.

Vorwürfen betreffend die Internierung in Barackenlagern hält der Film beispielsweise entgegen: *«Viele Flüchtlinge brachte man in den schönsten Kurorten der Schweiz unter. Grosse Hotels wurden gemietet und als Heime eingerichtet.»* [00:22]. Die dazugehörigen Bilder zeigen kaffeetrinkende Menschen, stillende Mütter und spielende Kinder in südlichem Ambiente. Dem knappen Eingeständnis, dass es *«ungeeignete»* Lagerleiter gab, folgt eine ausführliche Darstellung dessen, wie jene durch *«neue, fähige Kräfte»* ersetzt wurden [00:25]. Vorbehalten gegenüber dem Arbeitsdienst begegnet der Film mit dem Argument: *«Die Mehrzahl der Flüchtlinge begrüsst die Gelegenheit, aktiv für das Gastland arbeiten zu können»* [00:09]; zudem schickt er voraus, dass

¹⁷¹ Diese Zahl, welche im Vorspann genannt wird [00:00], offenbart einmal mehr die propagandistische Absicht: Gemäss Ludwig nahm die Schweiz zwar *«insgesamt 295 381 schutzsuchende Ausländer»* auf – aber nur gut ein Sechstel davon waren Zivilflüchtlinge, denen sich der Film ja ausschliesslich widmet (vgl. Ludwig 1957, S. 318).

¹⁷² BR 1946.

¹⁷³ BR 1946.

auch alle Schweizer zum Arbeitsdienst verpflichtet waren [00:05]. Die Trennung von Familien wird als unumgängliche, aber zeitlich befristete Massnahme dargestellt [00:13/00:21]. Besonders perfide ist in diesem Zusammenhang eine Sequenz, in der sich eine Flüchtlingsfrau über die Trennung von ihrem Mann beschwert und sich zugleich erfolgreich dagegen wehrt, dass man ihr – vermeintlich – auch noch ihr Kind wegnehmen will. Statt auf ihre berechtigte Beschwerde einzugehen, setzt der Film sie selbst ins Unrecht: «*Dabei sollte das Kind nur zum Mittagessen geführt werden.*» [00:17].

Die Absicht, sich ganz auf die Leistungen der Schweiz zu konzentrieren, hatte ferner zur Folge, dass die Gründe für die Massenflucht völlig oberflächlich behandelt werden. Die Vorgänge im übrigen Europa tauchen nur ganz selten in Form von Radiosendungen und Zeitungsschlagzeilen auf. Die Tragweite des Nationalsozialismus wird in diesem Film nicht einmal ansatzweise begreifbar; der Holocaust wird mit einigen Bildern von webenden Juden abgehandelt, welche dank dieser Beschäftigung das Trauma der «*Hölle von Buchenwald*» überwinden sollen [00:39]. Man mag einwenden, dass solches Wissen beim zeitgenössischen Zuschauer ohnehin vorhanden war. Dennoch scheint mir, dass dieser – nicht zuletzt für das Ausland gemachte – Film ganz im Sinne der Neutralitätspolitik die Greuel und ihre Urheber schlicht nicht beim Namen nennen wollte.

Es mag erstaunen, dass ausgerechnet die Praesens-Film AG einen derartigen Film produzierte, nachdem sie kurz zuvor DIE LETZTE CHANCE realisiert und damit internationale Beachtung gefunden hatte. Dumont sieht darin einen eigentlichen Kurswechsel im Sinne einer Ausrichtung auf die Behörden, die unter dem Einfluss des Verwaltungsrats erfolgte.¹⁷⁵ Umgekehrt haben aber auch die Behörden diese Annäherung gesucht – offenbar nicht nur wegen des Know-hows der Praesens-Film AG, sondern auch wegen ihrem Ansehen. Anders lässt es sich jedenfalls nicht erklären, dass der ursprünglich vorgesehene Untertitel «*Ein Dokumentarfilm des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements*»¹⁷⁶ fallengelassen wurde und sich das EJPD (wenn auch vergeblich) darum bemühte, dass der Film als Praesens-Produktion gekennzeichnet werden sollte.¹⁷⁷ Zugleich gab es aber in der Realisierungsphase Befürchtun-

¹⁷⁴ Vgl. *St. Galler Tagblatt*, 2. Oktober 1947; *National Zeitung*, 30. September 1947; *Basler Nachrichten*, 1. Oktober 1947. Der *Neuen Zürcher Zeitung* (15. Juni 1947) hingegen erschien der Film angemessen und ausgewogen.

¹⁷⁵ Dumont 1987, S. 399.

¹⁷⁶ Brief der Praesens-Film AG an Oskar Schürch, Chef der Flüchtlingssektion der Polizeiabteilung des EJPD, vom 15. März 1947. Schürch seinerseits schlug in seiner Mitteilung *Dokumentarfilm* an Bundesrat Eduard von Steiger vom 14. Mai 1947 andere Varianten vor, die aber allesamt den Eindruck eines «offiziellen» Films erweckt hätten. Beide Dokumente: Bundesarchiv Bestand E 4800.1 (–) 1967/III.

¹⁷⁷ Die Praesens-Film AG lehnte dies offenbar mit dem Argument ab, das sei bei Auftragsfilmen unüblich; Mitteilung *Dokumentarfilm* von Oskar Schürch an Bundesrat Eduard von Steiger vom 14. Mai 1947, Bundesarchiv Bestand E 4800.1 (–) 1967/III.

gen, dass die Praesens-Film AG der Produktion trotz des detaillierten Exposés durch rein filmische Mittel eine andere Ausrichtung geben könnte als dies vom EJPD beabsichtigt worden war.¹⁷⁸ Dieses Misstrauen spricht selbst aus den Worten des Departementsvorstehers: «*Man kennt die Regisseure, Künstler – und die Praesens[-Film AG]. Wehe, wenn sie losgelassen!*»¹⁷⁹

1.1.2.4 DIE GEZEICHNETEN UND NACH DEM STURM: Kriegsrückblick mit Einzelschicksalen

Anhand von DIE GEZEICHNETEN/THE SEARCH (Fred Zinnemann, D 1947, E 1948) soll untersucht werden, inwiefern sich das Ende des Zweiten Weltkriegs auf dessen Darstellung im Schweizer Film ausgewirkt hat. Dabei versuche ich die These zu belegen, dass DIE LETZTE CHANCE bereits der vorläufige Höhepunkt einer realitätsbezogenen und kritischen Darstellung der Ereignisse im In- und Ausland war und dass sich nach dem Krieg propagandistische und entpolitisierende Tendenzen wieder verstärkt haben. Das führt zwangsläufig zum Schluss, dass es nicht die akute Bedrohung und die Zensur allein waren, welche die einheimische Filmproduktion zu diesem Thema geprägt haben.

Die Entstehungsgeschichte¹⁸⁰ von DIE GEZEICHNETEN offenbart vielmehr, dass man die Verbrechen des Dritten Reiches gar nicht im vollen Umfang thematisieren *wollte*. Zwei Jahre nach Kriegsende war das Argument, es fehle an gesicherten Informationen, definitiv hinfällig. Ebenso entfiel das Argument, die Schweiz müsse im Interesse der äusseren Sicherheit jede Provokation Deutschlands vermeiden. Schon eher hätte es im Interesse der Schweiz gelegen, durch eine Stellungnahme gegen den Nationalsozialismus die Beziehungen zu den Siegermächten zu verbessern; ausserdem war dieser Film eine schweizerisch-amerikanische Koproduktion. Wenn also die Handlung von DIE GEZEICHNETEN dennoch massiv entschärft wurde, dann muss dies andere Gründe gehabt haben.

Im Mittelpunkt des Films steht der tschechische Junge Karel Malik, der als vermeintlicher Kriegswaise vom amerikanischen GI¹⁸¹ Ralph «Steve» Stevenson aufgenommen wird. In einer

¹⁷⁸ Mitteilung *Dokumentarfilm über Zivilflüchtlinge* von Robert Jezler an Bundesrat Eduard von Steiger vom 19. Juni 1946, Bundesarchiv Bestand E 4800.I (–) 1967/III. In diesem Bestand sind auch verschiedene Fassungen des Exposés verfügbar.

¹⁷⁹ Mitteilung *Flüchtlinge: Dokumentarfilm* des Vorstehers des EJPD an Departementssekretär Stierlin, Bundesarchiv Bestand E 4800.I (–) 1967/III.

¹⁸⁰ Vgl. Dumont 1987, S. 409–411.

¹⁸¹ Die Figur des GI findet sich kurz darauf auch in *SWISS TOUR* (Leopold Lindtberg, D/E 1949) wieder, zu dem Wider schreibt, dass «*die grenzenlose Begeisterung für den Amerikaner und seine Art in keinem europäischen Land zu so bedingungsloser Darstellung gelangte.*» (Wider 1981, S. 415). Da dieser Film aber keinen direkten Bezug zum

Parallelhandlung sieht man Karels Mutter auf der Suche nach ihrem tot geglaubten Sohn. Die von Lindtberg stammende Idee¹⁸² für einen Film über die Suche von Naziopfern nach ihren Verwandten im zerbombten Deutschland sah ursprünglich vor, dass die Eltern im Zusammenhang mit dem Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 hingerichtet worden waren. Bereits für das erste Drehbuch machte Produzent Lazar Wechsler jedoch die Auflage, dass dieser Hinweis zu entfernen sei. Zudem seien direkte Anspielungen auf die «Endlösung» zu vermeiden – eine Forderung, welcher der fertige Film allerdings nicht durchgehend entspricht.¹⁸³ Bei der späteren Überarbeitung von Peter Viertels Drehbuchfassung durch Richard Schweizer und Wechslers Sohn David wurde der Stoff sukzessive weiter entschärft: Die Maliks sind keine Juden, sondern einfach eine Arztfamilie, welche der Verfolgung tschechischer Intellektueller durch «den Feind» zum Opfer fallen [00:12]. Dabei kommen die Verfolger nie ins Bild: Selbst in den eindrücklichen Bildern aus dem Konzentrationslager ist nur ein Augenblick lang eine einzige deutsche Uniform zu sehen [00:14]. Einmal erkennt man an einer Wand die verblichenen Embleme einer SS-Einheit [00:06]. Ansonsten werden die Verursacher des ausführlich geschilderten Leids nur gelegentlich auf der Tonspur genannt, und selbst dann sind es schlicht «die Deutschen» [00:08]: Das Wort «SS» fällt nur ein einziges Mal [00:41], der Nationalsozialismus ist überhaupt kein Thema. Die Anklage gegen die Täter wird somit durch das Mitleid mit den Opfern und das Lob auf die Helfer ersetzt.

Dass der Film letztlich doch nicht ganz so sentimental ist, wie es die Praesens-Film AG angestrebt hatte, ist vor allem Montgomery Clift zu verdanken, der den GI spielte: Weil er seine Rolle – gegen den erbitterten Widerstand Wechslers – stark modifizierte, ist die Figur des Amerikaners wesentlich differenzierter gezeichnet als ursprünglich vorgesehen. Es sind allerdings insbesondere die Sequenzen *vor* der ersten Begegnung zwischen Karel und Steve, in denen der Film den traumatischen Erfahrungen der Kriegskinder am ehesten gerecht wird.¹⁸⁴

Krieg herstellt, sondern nur eine Liebesgeschichte vor der Kulisse der touristischen Attraktionen der Schweiz zeigt, wird hier nicht weiter darauf eingegangen. Vgl. Dumont 1987, S. 418–420. – GIs als Urlauber in der Schweiz waren übrigens auch das Thema des Dokumentar-Kurzfilms *G.I.s in SWITZERLAND* (Hermann Haller, 1945); vgl. Dumont 1987, S. 419.

¹⁸² Lindtberg in einem Interview von 1974, zit. in Dumont 1981, S. 182.

¹⁸³ Folgende Hinweise auf den Holocaust finden sich in *DIE GEZEICHNETEN*: Zwei Mädchen schildern, wie ihre Eltern in Bergen-Belsen bzw. Dachau umgebracht wurden [00:08], ein jüdischer Junge hat aus Angst vor der Verfolgung einen nichtjüdischen Namen angenommen [00:32], und Karel Malik wird anhand seiner Tätowierung als ehemaliger Insasse von Auschwitz erkennbar [00:41]. Die Abreise jüdischer Kinder nach Palästina erinnert indirekt ebenfalls an die Judenverfolgung [01:27].

¹⁸⁴ [00:01] bis [00:25]. Die Wirkung dieser Sequenzen wird einzig durch einen pathetischen Off-Kommentar geschmälert, den Wechsler gegen den Willen Zinnemanns nachträglich hinzufügte; Dumont 1987, S. 410f.

Sie zeigen die Ankunft der Kinder in einem UNRRA-Lager,¹⁸⁵ ihre Verpflegung und Befragung, ferner eine Massenpanik, als die Kinder während der Fahrt in einem Krankenwagen glauben, vergast zu werden, wobei auch die Ruinen einer zerbombten Stadt ins Bild gesetzt werden. Im weiteren Verlauf konzentriert sich der Film dann auf die Beziehung zwischen dem lässigen Amerikaner und dem aufblühenden Karel. Die Unbekümmertheit, mit welcher Steve dem Jungen begegnet, lässt nicht nur jenen, sondern eben auch das Publikum ein Stück weit vergessen, was geschehen ist. Dass sich Karel und dessen tot geglaubte Mutter erst im letzten Moment wiederfinden, schafft zudem ein Spannungsmoment mit Happy-End, das ebenfalls vom zeitgeschichtlichen Hintergrund ablenkt.¹⁸⁶

Obwohl *DIE GEZEICHNETEN* mit Preisen überhäuft wurde, fand der Film sowohl in der Schweiz als auch in den USA nicht annähernd so viele Zuschauer wie *DIE LETZTE CHANCE*. Lazar Wechsler zog daraus den Schluss, dass das Publikum selbst in dieser gemässigten Form nicht mehr an das Elend in Europa erinnert werden wollte. In einer Zeit, als die wichtigste schweizerische Produktionsfirma davon träumte, sich einen Platz im internationalen Filmgeschäft zu erobern, war jedoch der Publikumserfolg für die Praesens-Film AG von entscheidender Bedeutung. Der Grund für die oberflächliche Auseinandersetzung mit dem Krieg in *DIE GEZEICHNETEN* und für das baldige Verschwinden dieses Themenkomplexes aus dem Schweizer Film ist somit ein primär kommerzieller.¹⁸⁷ Parallel dazu wuchsen die Differenzen zwischen der Praesens-Film AG und Lindtberg – jenem Regisseur, der insgesamt am meisten dazu beigetragen hat, dass die Realität des Zweiten Weltkriegs zumindest ansatzweise im zeitgenössischen Schweizer Film zu finden ist.

¹⁸⁵ UNRRA = United Nations Release and Rehabilitation Administration.

¹⁸⁶ Dies räumte sogar die Praesens-Film AG in ihrer Verlautbarung zum Film ein: *«Es entsteht dadurch eine unnatürliche, effektberechnende Spannung, die wohl einem Kriminalfilm, nicht aber einem solchen Werk angemessen ist.»* (zit. in Wider 1981, S. 407).

¹⁸⁷ Man würde der Praesens-Film AG allerdings unrecht tun, wenn man ihr vorwerfen wollte, sie hätte sich dem Thema völlig verschlossen. So erwarb sie beispielsweise 1947 die Exklusivrechte für zwei wichtige Vertreter des italienischen Neorealismus (*ROMA CITTÀ APERTA*, Roberto Rossellini, 1945) bzw. des deutschen Trümmerfilms (*DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, Wolfgang Staudte, 1946), ferner von *OSTATNI ETAP/ AUSCHWITZ* (Wanda Jakubowska, 1947) – alles unzweifelhaft antifaschistische Filme (Dumont 1987, S. 411f, Anm. 1). Doch was eigene Produktionen anbelangt, so blieb es bei Projekten: Ein neorealistischer Episodenfilm über die unmittelbare Nachkriegszeit mit dem Arbeitstitel *FÜNF STÄDTE* (Dumont 1981, S. 184 u. Dumont 1987, S. 433) kam ebensowenig zustande wie zwei 1945/46 von Wechsler und Lindtberg ins Auge gefasste Projekte über die Judenfrage und über einen Schweizer Konsulatsangestellten im Dritten Reich (Dumont 1987, S. 411f, Anm. 1). Noch 1963 lehnte Wechsler den Vorschlag von Jürg Federspiel für einen Film über die schweizerische Flüchtlingspolitik ab, weil ihm eine wahrheitsgetreue Darstellung zu diesem Thema verfrüht schien (Dumont 1987, S. 385).

Ebenfalls im Zusammenhang mit den internationalen Ambitionen der Praesens-Film AG ist der Umstand zu sehen, dass die Schweiz in *DIE GEZEICHNETEN* weder als Thema noch als Schauplatz vorkommt. War sie schon in *DIE LETZTE CHANCE* auf ein fernes Paradies reduziert worden, so ist ihre Rolle nun eine rein abstrakte, indem die humanitäre Hilfe (die wohlverstanden von Amerikanern und der UNRRA geleistet wird) als eine urschweizerische Haltung bezeichnet wird.¹⁸⁸ Damit ist der Höhepunkt einer Tendenz des «Praesens-Humanismus» erreicht, die Werner Wider so umschreibt: «*Von nun an ist die Schweiz nicht mehr ein konkretes gesellschaftliches Gebilde [...], sie ist nur mehr anwesend als Idee, Beispiel und Symbol in zeitlosen, gegliederten Operationen selbstloser Menschlichkeit.*»¹⁸⁹ Danach zu fragen, ob das Kriegsende vielleicht einen differenzierteren Blick auf das eigene Land ermöglichte, erübrigt sich somit.

Auch im nur wenig später produzierten Film *NACH DEM STURM* (Gustav Ucicky, D/E 1948) tritt der Krieg in ähnlicher Weise in Erscheinung wie in *DIE GEZEICHNETEN*: als eine der Dramatik förderliche Kulisse für das individuelle Schicksal von Überlebenden in der Nachkriegszeit. Schauplatz ist wiederum das ehemalige Dritte Reich (diesmal Österreich im Sommer 1945) – nur ein Erholungsaufenthalt findet bezeichnenderweise im Tessin statt. Und mit Major Sinclair gibt es wiederum die Figur eines Amerikaners, der sich der traumatisierten Europäer annimmt. Der Bezug auf die jüngste Vergangenheit besteht darin, dass die im Zentrum stehende Pianistin Barbara von Tretini Jahre im Arbeitslager verbracht hat, ihr Vater als Politiker ein Opfer der Nazis wurde und auch ihr als Wehrmachtssoldat eingezogener Verlobter als tot gilt.

Dessen Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft stürzt Barbara – die inzwischen mit dem Amerikaner verlobt ist – in einen Konflikt, der mit ihrem Selbstmord endet. Der Film rückt die zwischen zwei Männern stehende Frau ins Zentrum, während das zeitgeschichtliche Umfeld kaum beleuchtet wird, obwohl ja die erwähnte Vergangenheit der Figuren genügend Anlass dazu geboten hätte. Er reduziert Carl Zuckmayers gleichnamige Novelle auf eine melodramatische Romanze, während er die in der Vorlage ebenfalls enthaltenen Schilderungen der problematischen Nachkriegszeit weitgehend ausblendet. Die schweizerisch-österreichische Koproduktion wurde in der Schweiz praktisch ignoriert und soll deshalb auch nicht ausführlicher analysiert werden; in Deutschland allerdings, wo Kriegsheimkehrer zum Alltag gehörten, war der Film erfolgreich.¹⁹⁰

¹⁸⁸ «Und trotzdem darf man ihn mit gutem Grund einen Schweizerfilm nennen. Denn die Idee der Caritas hat doch wohl bei uns seit langem tiefste Wurzeln geschlagen.» Mitteilung der Praesens-Film AG, zit. in Wider 1981, S. 361; vgl. auch S. 409.

¹⁸⁹ Wider 1981, S. 394; für ihn setzt diese Tendenz bereits mit *DIE LETZTE CHANCE* ein.

¹⁹⁰ Dumont 1987, S. 412–414.

1.1.2.5 DIE VIER IM JEEP:

Der Kalte Krieg verdrängt den Humanismus

DIE VIER IM JEEP (Leopold Lindtberg, D 1950, E 1951) beschäftigt sich ebenfalls mit den unmittelbaren Folgen des Zweiten Weltkriegs. Im Vergleich zu den bisher behandelten Filmen ist jedoch der humanitäre Gedanke nur noch zweitrangig – wichtiger ist der sich abzeichnende Kalte Krieg. Die Handlung ist im Wien des Jahres 1950 angesiedelt, das in einen amerikanischen, einen englischen, einen französischen und einen russischen Sektor unterteilt ist. Im Stadtzentrum, das von den Alliierten gemeinsam verwaltet wird, fahren vier Militärpolizisten (William Long, Harry Stuart, Marcel Pasture, Wassilij Voroschenko) in einem Jeep Streife.¹⁹¹ Nach der Blockade von Berlin und der Koreakrise wird hier also das letzte Beispiel einer noch funktionierenden Kooperation zwischen den Siegermächten gezeigt.¹⁹² Insofern steht auch DIE VIER IM JEEP in der Tradition des «Praesens-Humanismus» mit seiner Propaganda für die internationale Verständigung. Andererseits kündigen sich bereits die verhärteten Fronten an, und meiner Meinung nach bezieht der Film eindeutig Stellung gegen die Sowjets. Da dies sowohl von Zeitgenossen (nicht zuletzt von Lindtberg selbst) als auch in der Literatur teilweise anders beurteilt wurde und wird,¹⁹³ möchte ich einige Argumente für meinen Standpunkt anführen.

Im Zentrum der Handlung steht die Wienerin Franziska Idinger, deren Mann Karl aus einem russischen Kriegsgefangenenlager geflohen ist und die deshalb von den Russen beobachtet wird. Gegen den Willen des Russen Voroschenko hilft ihr der Amerikaner Long zusammen mit seinen beiden französischen bzw. englischen Kameraden, sich zu verstecken und verhindert die erneute Gefangennahme Karl Idingers durch die russischen Sicherheitskräfte, als dieser in Wien auftaucht. Die vier Militärpolizisten sind dabei ausgesprochen klischeehaft gezeichnet und müssen dadurch zwangsläufig als Repräsentanten ihrer jeweiligen Nation gesehen werden: Sie führen dem Kinopublikum vor, was es von den beiden Blöcken zu halten hat. Während der Amerikaner sich zugunsten der Idingers notfalls auch über Befehle hinwegsetzt, stellt der Film den Russen über weite Strecken als unerbittlichen und willenslosen Vollstrecker eines unmenschlichen Machtapparats dar. Der Film differenziert zwar insofern, als sich in unbeobachteten Momenten der Mensch hinter dem Rotarmisten zeigt: Auf der zweiten Fahrt der Patrouille durch Wien scheint eine Verständigung möglich [00:50]. Im

¹⁹¹ Diese Ausgangslage wird in der ersten Sequenz durch einen Off-Sprecher kurz erläutert [00:01].

¹⁹² Dies wird auch von Longs Vorgesetztem betont: «*[T]his is the only place in the world where there's still any cooperation at all between the western powers and Russia.*» [00:19].

¹⁹³ Einen guten Überblick über diese Kontroverse liefert Dumont 1987, S. 434f. Lindtbergs Standpunkt ist aus dem Interview von 1974 zu ersehen (zit. in Dumont 1981, S. 185–187). Vgl. ferner Diggelmann 1966, S. 32.

entscheidenden Moment aber befolgt Voroschenko seine Befehle und verfolgt – wenn auch explizit gegen seinen Willen – die Idingers [01:23]. Die Bewertung des Sowjetregimes als Ganzes bleibt somit negativ, wenn es aus mitfühlenden und intelligenten Menschen gefühl- und willenslose Schergen macht. Dieser Unterdrückungsprozess wird durch eine Rückblende, welche das erste Zusammentreffen zwischen Long und Voroschenko zeigt, zusätzlich betont: Im April 1945 feierten sie an der Elbe ihren gemeinsamen Sieg und tranken Brüderschaft [00:10], doch bei der nächsten Begegnung unter den Augen seiner Kameraden musste der Russe bereits wieder leugnen, den Amerikaner zu kennen [00:15].

Auch dieser Film liefert allerdings keine politischen Analysen oder ideologischen Diskussionen: *DIE VIER IM JEEP* argumentiert nicht, sondern vermittelt seine Botschaft lediglich über die Sympathie bzw. Antipathie für die jeweiligen Figuren. Dem Zuschauer wird vorgeführt, dass die UdSSR das Land der Angst und der Willkür ist, die USA dagegen das Land des persönlichen Mutes und der Freiheit. Man braucht nichts Unrechtes getan zu haben, um Schwierigkeiten mit den Sowjets zu bekommen, erklärt Long Frau Idinger [00:23]. Auch der Kommandeur der sowjetischen Militärpolizei bestätigt, dass Karl Idinger weder ein Kriegsverbrecher noch ein Nazi ist [00:57]. Und da jener einige Tage nach seiner Flucht sowieso hätte entlassen werden sollen, wird die aufwendige Suche nach ihm zum Sinnbild für die Unerbittlichkeit des sowjetischen Apparats. Damit zeichnet sich mit *DIE VIER IM JEEP* das Ende des bisherigen Konzepts der *«überparteilichen, unpolitischen Menschlichkeit»*¹⁹⁴ und des *«Praesens-Humanismus»* insgesamt ab; der Film glaubt bereits nicht mehr an die Kooperation zwischen den Blöcken, und er ergreift Partei.¹⁹⁵

Die spannungsbetonte Handlung des Films wird über weite Strecken durch die Flucht der Idingers einerseits und den Konflikt zwischen dem Amerikaner und dem Russen andererseits bestimmt. Das in der Geschichte ebenfalls angelegte Problem der Kriegsgefangenen und ihrer Angehörigen wird dagegen kaum entwickelt. Die einzige sichtbare Folge der jahrelangen Trennung der Idingers ist ihre Sehnsucht, einander wiederzusehen (sie ist auch der Grund, warum Karl aus dem Lager flieht). Andere Konsequenzen der Kriegsgefangenschaft – z.B. die Traumatisierung der gefangenen Männer, die Entfremdung von Ehepartnern oder wirtschaftliche Probleme von Familien – werden nicht angesprochen. Nur eine einzige Sequenz bietet einen Einblick in diese Problematik: Sie zeigt zunächst, wie Franziska Idinger am Ra-

¹⁹⁴ Wider 1981, S. 416.

¹⁹⁵ Auch im letzten Film des *«Praesens-Humanismus»*, *UNSER DORF* (Leopold Lindtberg, 1953), wird der humanitäre Gedanke von einer antikommunistischen Haltung überlagert. Hier besteht der Konflikt darin, dass die polnische Regierung die polnischen Kinder aus dem Kinderdorf Pestalozzi in ihr Land zurückholen will. Somit wird wiederum deutlich gemacht, dass es der Ostblock ist, welcher das friedliche Zusammenleben der

dio vergeblich die Namensliste der zurückkehrenden Kriegsgefangenen abhört [00:38] und anschliessend auf dem Bahnhof ebenso vergeblich nach ihrem Mann Ausschau hält [00:41]. Dabei wird die Wiedersehensfreude von Heimkehrern und ihrer Angehörigen, aber auch die verzweifelte Suche nach Vermissten oder die Konfrontation mit Todesnachrichten sehr eindringlich gezeigt.

1.1.2.6 Fazit:

Mitleid statt Anklage

Die Wende im Zweiten Weltkrieg hat einen unverkennbaren Wandel im Schweizer Film bewirkt, und ebenso haben das Kriegsende sowie der aufkommende Kalte Krieg ihren unmittelbaren Niederschlag gefunden. Dennoch hat sich das schweizerische Filmschaffen in einigen grundlegenden Aspekten auch dann nicht wesentlich verändert, als die internationale Lage nach 1943 zunehmend mehr Spielraum bot und als im Juni 1945 die Filmzensur wegfiel: Der Schweizer Film blieb insgesamt auf den Konsens und die Neutralität fixiert, und er stellte sich weiterhin in den Dienst der Landesinteressen.

Damit konnte er der Realität diesseits und jenseits der Grenzen nach wie vor nicht gerecht werden. Das ist insofern bemerkenswert, als die hiesige Filmindustrie ihre Existenzberechtigung seit jeher aus den aktuellen Ereignissen ableitete¹⁹⁶ und die Kriegszeit an sich häufig thematisiert wird. Mit seinem idealistischen humanitären Engagement ab der zweiten Kriegshälfte ist der Schweizer Film jedoch vor allem eines: Propaganda für die international zunehmend kritisierte und isolierte Schweiz. Das wurde auch von den Filmschaffenden selbst verschiedentlich als Ziel bezeichnet, und dieses Ziel wurde offensichtlich erreicht – wie selbst Bundesrat Eduard von Steiger einräumen musste: *«In der Tat hat Direktor Wechsler [...], wie Presseberichte aus England und Amerika und aus andern Ländern beweisen, für die Praesens-Film hervorragende Erfolge erzielt. [...] Seine Filme haben während der Kriegszeit und seither durch ihre Erfolge für die Schweiz wertvolle Propaganda gemacht.»*¹⁹⁷ Vor diesem Hintergrund ist auch Werner Wi-

Völker (wie es im Pestalozzidorf modellhaft vorgeführt wird) verunmöglicht. Vgl. Dumont 1987, S. 444–448 u. Wider 1981, S. 424–429.

¹⁹⁶ Zum Phänomen, dass die schweizerische Filmindustrie ihre Existenzberechtigung immer wieder begründen zu müssen glaubte, vgl. Wider 1981, S. 18–21.

¹⁹⁷ Bericht des Vorstehers des EJPD an den Präsidenten der Vollmachtenkommission vom 21./27. März 1946, zit. in Wechsler 1966, S. 80. Vgl. auch Wider 1981, S. 360–365.

¹⁹⁸ Wider 1981, S. 23.

ders Einschätzung, dass es kein anderes Land mit einer derart auf die nationalen Interessen ausgerichteten Filmproduktion gebe, zu sehen.¹⁹⁸

Der angesprochene Wandel manifestiert sich primär darin, dass der Schweizer Film sein Verhältnis zum Ausland neu definierte und damit die Neuausrichtung der eidgenössischen Aussenpolitik nachvollzog: So wie sich das Neutralitätsverständnis vom «*n'être avec personne*» in Kriegszeiten zum «*être avec tout le monde*» in Friedenszeiten wandelte¹⁹⁹ und der Bundesrat die Solidarität zur zweiten Pflicht des Schweizer Volkes nach der Landesverteidigung erklärte,²⁰⁰ so schlug im Film die pauschale Frontenbildung gegen alles Nicht-Schweizerische in einen nicht weniger pauschalen Versöhnungsauf Ruf an die kriegsversehrte Welt unter Hinweis auf das Vorbild Schweiz um – ohne dieses Vorbild irgendwie kritisch zu hinterfragen. Dabei war der Schweizer Film weiterhin nicht wirklich daran interessiert, das Geschehene in seinem ganzen Ausmass zu erfassen: Der Blick über die Landesgrenzen blieb oberflächlich und selektiv. So wie die oft zu beobachtenden dokumentaristischen Ansätze der Filme in eine reine Spielfilmhandlung mündeten, so wurde der Krieg lediglich als Hintergrund für Einzelschicksale benutzt, welche nach den Regeln des Unterhaltungskinos inszeniert wurden.

Die ganze Kriegsproblematik wurde im «Praesens-Humanismus» auf den kleinsten gemeinsamen Nenner des grösstmöglichen Publikums reduziert: Wer hätte kein Mitleid mit den unschuldigen Opfern gehabt, und wer hätte sich zu diesem Zeitpunkt nicht ein friedliches und solidarisches Zusammenleben gewünscht? Zudem wurde das Elend wohl dosiert dargeboten und durch Happy-Ends gemildert. Im Vergleich mit den deutschen Trümmernfilmen oder den Werken des italienischen Neorealismus sind schweizerische Filme dieser Periode weit weniger bedrückend, und entsprechend sind auch die Forderungen weniger radikal. Pazifistische Argumente, die eine mögliche Konsequenz von humanitärem Engagement wären, werden bevorzugt von «naiven» Kindern geäussert.²⁰¹ Ausserdem fehlt eine Anklage derjenigen Personen, Gruppen oder Ideologien, welche die bemitleideten Opfer in ihre Situation gebracht haben.

Überhaupt entziehen sich diese Filme weitestgehend den politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen. Die Bewältigung des Kriegs ist allein eine Frage der Menschlichkeit und als solche Sache des Individuums. Die Hauptfiguren sind in der Regel Personen, die im privaten Rahmen handeln, während im Armeefilm noch die Gemeinschaft im Zentrum stand – eine Verlagerung in die Privatsphäre, die sich später im Schweizer Film der 50er Jahre noch verstärkt. Auch die Opfer bleiben individuelle Fälle, die kaum das Verständnis für die grö-

¹⁹⁹ Termini von Petitpierre 1971, S. 136.

²⁰⁰ *Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die «Schweizer Spende an die Kriegsgeschädigten»* vom 1. Dezember 1944; Bundesblatt 1944, Bd. I, S. 1409–1415.

²⁰¹ Als Ausnahme wäre allenfalls die in Anm. 146 erwähnte Stelle in MARIE-LOUISE zu nennen.

sseren Zusammenhänge ermöglichen: Die Einzelschicksale ziehen vielmehr das Mitleid des Publikums auf sich und verstellen dadurch die Sicht auf die Hintergründe.

1.2 Die 50er Jahre

Nach 1950 verschwand der Zweite Weltkrieg für rund zwei Jahrzehnte weitestgehend aus dem schweizerischen Filmschaffen. Man kann dies damit erklären, dass auf eine derartige Krise fast zwangsläufig eine Periode folgt, während der das Ereignis zu weit zurückliegt, um noch unmittelbare Aktualität zu besitzen, aber zuwenig weit, als dass eine kritische Analyse möglich wäre. Hinzu kommt, dass die kriegsverschonte Schweiz weder Helden zu feiern noch Verluste zu verarbeiten hatte, was das Interesse für die Kriegszeit noch schneller schwinden liess. Für das kostenintensive Medium Film ist jedoch das Interesse eines breiten Publikums von zentraler Bedeutung. Man kann also auch in dieser Periode die Behandlung bzw. Nichtbehandlung des Zweiten Weltkriegs ökonomisch begründen.

Eine rein ökonomische Argumentation würde allerdings wiederum zu kurz greifen. Das Filmschaffen wurde in den 50er Jahren sehr stark durch den Kalten Krieg geprägt. Im Westen führte dies einerseits zu offenkundig antikommunistischen, andererseits zu ausgesprochen apolitischen Filmen – auf jeden Fall aber zu einer Filmkultur, welche keine grundlegende Kritik an den eigenen Verhältnissen oder an der eigenen Vergangenheit übte. Da sich der Zweite Weltkrieg jedoch kaum darstellen lässt, ohne an den vormaligen Konflikt innerhalb der westlichen Welt, an die einstige Allianz mit der Sowjetunion und an gewisse dunkle Kapitel in der Geschichte der Siegermächte sowie der Neutralen zu erinnern, war dieses Thema nicht opportun. So lässt sich denn in den westlichen Ländern generell beobachten, dass der Zweite Weltkrieg seine Bedeutung als Filmthema vorübergehend verlor.

Auch für die schweizerische Filmproduktion hatte der Kalte Krieg einschneidende Konsequenzen:²⁰² Vor dem Hintergrund des dominierenden Ost-West-Konflikts wurde das bisherige Generalthema der internationalen Solidarität zunehmend anachronistisch. Wie in Kapitel 1.1.2.5 gezeigt, gab es eine kurze Übergangsphase, in der sich das neue und das alte Thema überlagerten. Für eine offenkundig antikommunistische Interpretation des Weltgeschehens fehlte der Schweiz als neutralem Land jedoch die Legitimation, oder zumindest war ihr spezieller Status kein Argument mehr dafür, dass Schweizer Filme zu diesem Thema etwas beizutragen gehabt hätten, was nicht auch amerikanische Filme hätte leisten können. So leitete denn der Kalte Krieg in der hiesigen Filmproduktion das ein, was Hervé Dumont eine «Wen-

²⁰² Zentral zum Schweizer Film im Kalten Krieg: Dumont 1987, S. 429–431 und Wider 1981, S. 451–611.

de zum Rückzug ins Regionale und zur Entpolitisierung»²⁰³ und Werner Wider eine «Flucht in die Heimat [...] als heile Gegenwelt» nennt.²⁰⁴

Die 50er und frühen 60er Jahre waren die Zeit der Postkarten-Schweiz auf Leinwand, die Periode der Heidi-, Gotthelf- und Kleinbürgerfilme, in denen hauptsächlich Generationenkonflikte als dramatisches Element dienten. Somit verstärkte sich nun die bereits erwähnte Tendenz des Alten Schweizer Films, keine Konflikte ausserhalb des privaten Rahmens zu thematisieren. Eine differenzierte oder gar kontroverse Darstellung der gesellschaftlichen und politischen Realitäten fehlte weitestgehend, zumal der Kalte Krieg ein Klima schuf, in dem Kritik an den eigenen Verhältnissen nur allzu leicht als subversiv empfunden wurde. Bei Thomas Kramer und Martin Prucha liest sich das so: «Der Schweizer Film der fünfziger und frühen sechziger Jahre zeichnete sich durch die frappante Angst vor relevanten Fragen aus. [...] Dies betraf nicht nur Gegenwartsstoffe, sondern auch die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte.»²⁰⁵

In Anbetracht solcher Tendenzen kann es nicht erstaunen, dass es die allermeisten Schweizer Filme der 50er und 60er Jahre vermieden, den Zweiten Weltkrieg zum Thema oder zumindest zum Schauplatz zu machen. Die wenigen Ausnahmen sollen in diesem Kapitel untersucht werden. Sie liefern zwar – wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise – eine neue Sicht der Dinge und zeigen sogar gewisse kritische Ansätze.²⁰⁶ Von einer eigentlichen Aufarbeitung, wie sie uns später beim Neuen Schweizer Film begegnen wird, sind sie jedoch noch weit entfernt.

An dieser Stelle wäre noch zu klären, ob die Filme von Erwin Leiser ebenfalls dem schweizerischen Filmschaffen zugerechnet werden können bzw. müssen. Dafür spricht, dass Leiser ab 1962 seinen Wohnsitz in Zürich hatte und zumindest einige seiner Filme im Auftrag von bzw. in Zusammenarbeit mit schweizerischen Geldgebern realisierte.²⁰⁷ Dagegen spricht, dass Leiser nicht nur ein gebürtiger Deutscher mit schwedischem Pass war, sondern auch seine Arbeit immer aus der Perspektive eines deutschen Juden betrieb, den der Nationalsozia-

²⁰³ Dumont 1987, *Einleitung: Fünf Etappen schweizerischen Filmschaffens*, o.S.

²⁰⁴ Wider 1981, S. 446.

²⁰⁵ Kramer/Prucha 1994, S. 210.

²⁰⁶ Andererseits sind in dieser Periode auch Filme produziert worden, welche eine ausgesprochen traditionelle Sicht insbesondere der Landesverteidigung im Zweiten Weltkrieg vermitteln. Ich denke hier an die Produktionen des Armeefilmdienstes, in denen als Reaktion auf die Ungarnkrise 1956 und unter Rückgriff auf den Zweiten Weltkrieg vor totalitären Systemen gewarnt wird. Sie waren jedoch ausschliesslich für Armeeingehörige bestimmt und wurden nicht in öffentlichen Kinos aufgeführt, gehören somit nicht mehr zum Thema dieser Arbeit. Eine Analyse dieser Filme in Form eines Dokumentarfilms (Arbeitstitel: BESCHWÖRUNG) ist derzeit in Vorbereitung (Telefongespräch mit Sabine Gisiger vom 18. Februar 1998).

²⁰⁷ Das würde der Logik von Dumont entsprechen, welcher den Gesellschaftssitz der Produktionsfirma als Hauptkriterium verwendet; vgl. Dumont 1987, *Einleitung: Auswahlkriterien und Arbeitsmethode*, o.S.

lismus zur Emigration gezwungen und der so den Holocaust überlebt hatte. Leisers zahlreichen Filmen über den Zweiten Weltkrieg fehlt sowohl die schweizerische Perspektive als auch das Interesse für die Schweiz als Objekt seiner Untersuchungen. Aus diesem Grund werde ich nicht näher auf sie eingehen – obwohl es sehr interessant wäre, Filme wie «MEIN KAMPF» (1959), EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (1961) oder «WÄHLE DAS LEBEN!» (1963) mit dem zu Ende gehenden Alten Schweizer Film und mit dem im Entstehen begriffenen Neuen Schweizer Film zu vergleichen. Auch auf Leisers spätere Beiträge zur Untersuchung der filmischen Propaganda während des Zweiten Weltkriegs – ich denke hier an Filme wie «DEUTSCHLAND, ERWACHE!» (1968), DIE UFA: MYTHOS UND WIRKLICHKEIT (1993) oder FEINDBILDER (1995) – kann ich in dieser Arbeit nicht eingehen.²⁰⁸

1.2.1 DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND: Rückblick im Abstimmungskampf²⁰⁹

Der Anlass, sich Mitte der 50er Jahre nochmals in einem fast einstündigen Film sehr explizit mit dem Zweiten Weltkrieg zu befassen, war das Referendum gegen den «Bundesbeschluss über ausserordentliche Hilfeleistungen an kriegsgeschädigte Auslandschweizer» vom 23. Dezember 1953.²¹⁰ DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND (Kurt Früh, 1954) führt – eingebettet in eine Verhandlung zwischen Behördenvertretern und Betroffenen – drei Beispiele von Auslandschweizern an, die durch den Krieg ihren Besitz oder gar ihre Angehörigen verloren haben. Durch die teilweise drastischen Fälle (der Sohn der Familie Bräker wurde in Ostdeutschland von Rotarmisten erschossen, die Mutter vergewaltigt) soll deutlich gemacht werden, wie die Landsleute im Ausland gelitten haben und dass ihnen deshalb eine angemessene Entschädigung durch das kriegsverschonte Heimatland zusteht. Der Beschluss sah demgegenüber vor, lediglich die Bedürftigsten zu unterstützen, wodurch die übrigen zwanzigtausend Betroffenen leer ausgegangen wären. Der Film entstand im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Organisationen kriegsgeschädigter Auslandschweizer-Rückwanderer und des Migros-Genossenschaftsbundes bzw. des Landesrings der Unabhängigen, welche auch hinter dem – letztlich erfolgreichen – Referendum standen.

Im Vergleich zu den in Kapitel 1.1.2 aufgeführten Filmen weist DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND gewisse Besonderheiten auf. Hier wird nicht im Hinblick auf ein ausländisches

²⁰⁸ Zum filmischen Werk Leisers vgl. insbesondere Leiser 1996, für biographische Angaben Leiser 1993.

²⁰⁹ Dieses Kapitel basiert primär auf Dumont 1987, S. 45ff.

Publikum die schweizerische Humanität herausgestrichen, sondern vielmehr ein Mangel an Solidarität vor dem inländischen Publikum angeprangert. Zu beachten ist allerdings, dass der Film nicht aus einer historiographischen Absicht heraus entstand mit dem Ziel, die bisherige unkritische Selbstdarstellung der Schweiz zu demontieren, wie dies später im Neuen Schweizer Film zu beobachten ist. Vielmehr entstand der Film primär aus einer tagespolitischen Notwendigkeit, als Abstimmungspropaganda, weshalb bei den Vorführungen auch kein Eintrittsgeld verlangt wurde. Entsprechend ist der Fokus sehr eng gewählt: Der Film beschränkt sich auf das Thema des Bundesbeschlusses und übt daher nur Kritik am Verhalten der Schweiz im Umgang mit den eigenen Landsleuten. Dennoch bereichert DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND den Alten Schweizer Film um ein Thema, das bisher nicht zu sehen war, und verdient deshalb Beachtung.

1.2.2 DER 10. MAI:

Halbherzige Vergangenheitsbewältigung

So wie WILDER URLAUB unter den Armeefilmen und DIE LETZTE CHANCE unter den Filmen des «Praesens-Humanismus» einen Ausnahmestatus haben, so sticht DER 10. MAI (Franz Schnyder, 1957) aus der Produktion der 50er Jahre hervor. Zum ersten Mal wird hier ein Versuch unternommen, das Verhalten der Schweizer Bevölkerung angesichts der akuten Bedrohung (am 10. Mai 1940 griff Hitler Holland und Belgien an, worauf auch die Schweiz mit einer deutschen Invasion rechnete) realistisch zu zeigen. Auch in diesem Fall lege ich das Hauptaugenmerk auf die Frage, wie weit der Bruch mit der bisherigen filmischen Tradition effektiv geht, ob der Ansatz durchgehalten und der Anspruch eingelöst wird.

Bemerkenswert ist bereits die erste, gut dreiminütige Sequenz, welche dokumentarisch die damalige internationale Lage zusammenfasst [00:00]. Diese Sequenz fehlt zwar in der Originalfassung und wurde erst für die Wiederaufführung 1976 von Hermann Haller hinzugefügt,²¹¹ weshalb sie nichts zur Frage beiträgt, wie Schnyder die Kriegszeit im Jahr 1957 darstellte. Im Hinblick auf unser übergeordnetes Thema scheint sie mir dennoch bedeutsam, ist sie doch eine der ganz wenigen Darstellungen des Kriegsgeschehens im Ausland, welche in einem Schweizer Kinofilm zu finden sind. In knapper Form rekapituliert DER 10. MAI die wichtigsten Ereignisse: Machtergreifung Hitlers – «Anschluss» Österreichs an das Dritte Reich – Boykott jüdischer Geschäfte – Überfall auf Polen – Deportationen – Konzentrati-

²¹⁰ Beschluss: Bundesblatt 1953, Bd. III, S. 1123–1126. Botschaft des Bundesrates: Bundesblatt 1953, Bd. I, S. 721–745. Der Bundesbeschluss wurde in der Volksabstimmung vom 20. Juni 1954 verworfen (Bundesblatt 1954, Bd. II, S. 263f).

onslager – Kriegserklärung Englands und Frankreichs – Überfall der Deutschen auf die Benelux-Staaten am 10. Mai 1940. Hitler, Chamberlain und Daladier sind ebenso zu sehen wie nationalsozialistische Massenaufmärsche, antisemitische Parolen an Schaufenstern, brennende polnische Dörfer, in Viehwaggons verladene Frauen und Kinder, Stacheldrahtzäune und Wachtürme eines Konzentrationslagers, Bombardierungen durch die deutsche Luftwaffe sowie das zerstörte Rotterdam. Derart konkrete Bilder sind – auch noch im Jahr 1976 – ungewöhnlich für einen Schweizer Film (wenn man von den Wochenschauberichten absieht, aus denen die Ausschnitte im übrigen stammen dürften). Andererseits wird auf der Tonspur sehr unsorgfältig mit diesem Material umgegangen: Originalkommentare aus deutschen Wochenschauen wechseln sich – akustisch oft schlecht unterscheidbar – mit einem von Haller hinzugefügten Off-Kommentar ab. Somit treffen hier Formulierungen wie «*polnische Provokationen*» und «*verantwortungsloser holländischer Regierungsklüngel*» einerseits und «*nationalsozialistische Mörderbande*» andererseits aufeinander. Hallers Kommentar übernimmt sogar Elemente aus dem nationalsozialistischen Sprachgebrauch («*Tausendjähriges Reich*», «*kehrt Österreich heim ins Reich*») und unterlässt es, Judensterne, Deportationen oder Konzentrationslager in irgendeiner Form zu kommentieren.

Es wäre allerdings verfehlt, dem Film deshalb vorzuwerfen, er habe bezüglich der internationalen Ereignisse der Jahre 1939 bis 1945 keinen klaren Standpunkt gehabt. Ich gehe vielmehr davon aus, dass Hallers diesbezügliche Meinung so eindeutig war (und dass er dieselbe Meinung auch bei seinem Publikum voraussetzte), dass ihm die potentiellen Missverständnisse, welche obige Sequenz bewirken kann, gar nicht bewusst waren. In einem anderen, entscheidenden Punkt hingegen ist die Position des Films wirklich unklar: Mit der Figur des in die Schweiz geflüchteten Deutschen Werner Kramer, der sich nach Zürich durchschlägt und dort bei Freunden Hilfe sucht, wird zwar die schweizerische Flüchtlingspolitik zum zentralen Thema erhoben, doch es erfolgt keine eindeutige Bewertung, ja nicht einmal eine aussagekräftige Darstellung dieser Politik.

Kramer ist ein atypischer Flüchtling, weder Jude noch Kommunist [00:07], er hat sich «*nie um Politik gekümmert*» [00:49] und schwebt nach eigenen Worten lediglich wegen einer unvorsichtigen Bemerkung über den deutschen Eroberungskrieg in Lebensgefahr. Will der Film damit zeigen, wie wenig es brauchte, damit man unter der nationalsozialistischen Diktatur gefährdet war – oder soll Kramer vielmehr als Exempel für einen «*unechten*» Flüchtling dienen? Diese Frage lässt sich nicht schlüssig beantworten, denn das Publikum erhält keine weiteren Informationen, es kann einzig auf die Schilderung Kramers abstellen. Man erfährt auch nicht, wie die Behörden den Fall beurteilen, nachdem Kramer auf einem Polizeiposten um Asyl nachgesucht hat: Wachtmeister Grimm beschränkt sich bei der Protokollaufnahme auf

²¹¹ Dumont 1987, S. 487, Anm. 6.

die Ermahnung, der Flüchtling müsse unbedingt die Wahrheit sagen, und kurz darauf endet der Film. Somit wird weder gesagt, ob eine Person wie Kramer zu Recht in der Schweiz um Asyl bittet, noch ob ihm dieses Asyl gewährt bzw. verweigert wird. Und es bleibt ungewiss, ob sein Vorwurf, die schweizerische Humanität sei offenbar nur ein Lippenbekenntnis,²¹² gerechtfertigt ist oder nicht. Entsprechend ist es auch nicht möglich, die ungewöhnlich abweisende Haltung der Schweizer gegenüber Kramer (sie reicht von mangelnder Hilfsbereitschaft über offene Feindseligkeit bis hin zur Denunziation) abschliessend zu bewerten. Als eine generelle Kritik an der schweizerischen Fremdenfeindlichkeit und an der Doktrin des «vollen Bootes» taugt das Beispiel Kramers jedenfalls nicht. Rückblickend bedauerte es Schnyder, dass sein Protagonist nicht abgeschoben wird: *«Aber wir getrauten uns das einfach nicht. Wir fanden es damals zu früh, ein derart schwarzes Gemälde von der jüngeren Schweizer Geschichte zu malen.»*²¹³

Flüchtlinge treten auch noch in Form einiger Nebenfiguren auf, und auch hier gibt es kritische Ansätze, die aber nicht ausgeführt sind. Ein alter Mann, der wie Kramer illegal in die Schweiz eingereist ist, wird an einem Grenzbahnhof den Behörden übergeben [00:17]. Der Chauffeur Neuenschwander als Zeuge des Vorfalls stellt sich offen gegen die bevorstehende Rückschaffung: *«Was het Euch jetzt dä arm Chaib z'Laid too? 's het doch waiss Gott Platz gnueg in dr Schwyz!»* [00:19]. Weil aber weder die Vorgeschichte noch das weitere Schicksal des Flüchtlings gezeigt werden, hinterlässt diese Episode beim Zuschauer kaum einen bleibenden Eindruck. Viel eher bleibt das alte jüdische Ehepaar Herz haften, das aus Warschau stammt und sich vor Jahren in Zürich niedergelassen hat. Julius Herz deutet zwar an, dass sie in der Schweiz nur geduldet sind: *«Dieses Land wird Dich preisgeben, sobald sie [die Deutschen] da sind.»* [00:43]. Andererseits hat er die hiesige Staatsbürgerschaft [00:24], und es bestehen durchwegs freundschaftliche Kontakte zu Schweizern [00:15]. Man muss dieses Paar also eher als ein Beispiel dafür nehmen, wie die Schweiz Bedrängte nicht nur aufgenommen, sondern auch integriert hat – die Frage des helvetischen Antisemitismus wird damit jedenfalls nicht adäquat behandelt. Einen wesentlichen Beitrag zur Flüchtlingsthematik leistet DER 10. MAI also auch mit diesen Nebenfiguren nicht.

Dass ein Film, der im Veröffentlichungsjahr des Ludwig-Berichts gedreht wurde, so wenig Konkretes zur Asylpolitik zu sagen hat, ist schon sehr merkwürdig. Es ist insbesondere deshalb merkwürdig, weil Schnyder mit diesem Film genau dagegen angehen wollte, dass das

²¹² Nachdem Kramer vom Dienstmädchen der befreundeten Familie Hefti bei der Polizei denunziert wurde, stellt er fest: *«So also sieht Eure Humanität aus, aus der Nähe betrachtet!»* [00:49].

²¹³ Schnyder, zit. in Kühn 1984, S. 36.

«traurige Kapitel der Asylpolitik während des Zweiten Weltkriegs nicht verarbeitet, sondern verdrängt»²¹⁴ wurde. Der Umstand, dass DER 10. MAI dieses Thema überhaupt behandelt, hat im Rückblick gelegentlich zu einer Überschätzung seines diesbezüglichen Gehalts geführt. Pauschale Aussagen wie diejenige von Urs Jaeggi, dass «der Regisseur mit der keineswegs über alle Zweifel erhabenen Asylpolitik der Schweiz ab[rechnet]»,²¹⁵ sind deshalb mit Vorsicht zu geniessen.

Bemerkenswertes leistet der Film hingegen insofern, als er das in den Armeefilmen geprägte Bild eines geeinten, zum unbedingten Widerstand entschlossenen Landes differenziert. Einerseits wird deutlicher als je zuvor gegen die Deutschen Stellung bezogen – «verfluechti Söischwabe» [00:28] und «verfluechti Nazi» [00:39] sind im Schweizer Film bisher nicht gehörte Ausdrücke –, andererseits sieht man aber im deutschen Konsulat einen Schweizer die Hand zum Hitlergruss erheben [00:33]. Da ruft Bundespräsident Marcel Pilet-Golaz in einer Radioansprache²¹⁶ zum Widerstand auf [00:37], während viele Schweizer mit dem Auto ins Landesinnere fliehen [00:52].²¹⁷ Am offensichtlichsten wird die Diskrepanz zwischen Durchhalteparolen und Realität in der Figur eines Armeeeoffiziers, welcher offiziell keinen Grund zu einer besonderen Aufregung sieht [00:25], seine Verlobte aber unter vier Augen zum Verlassen der Stadt auffordert [00:35]. DER 10. MAI zeigt somit, wie vielfältig und auch widersprüchlich das Verhalten der Schweizer Bevölkerung war, als die Widerstandsbereitschaft auf eine ihrer härtesten Proben gestellt wurde.

Von den Filmkritikern wurde DER 10. MAI positiv aufgenommen. Die *Neue Zürcher Zeitung* schrieb, Franz Schnyder habe «mutig und verpflichtend einen der Filme geschaffen, die für die Schweiz nötig, ihr bisher aber leider versagt geblieben sind.»²¹⁸ Gelobt wurde einerseits der Realismus, andererseits die kritische Haltung des Films, welche zu Diskussionen Anlass gebe. Schnyder zeige insbesondere, «[w]ie wenig Humanität [...] eine Selbstverständlichkeit, wie sehr sie vielmehr eine Aufgabe ist, der wir bewusst und stark unsere Kräfte zuwenden müssen» – eine offenkundige Anspielung auf den «Praesens-Humanismus». Letztlich mache DER 10. MAI vor allem eines deutlich: «Auch wir sind ein Volk mit unserem Widerspruch.» Das *Volksrecht* lobte eben-

²¹⁴ Schnyder, zit. in Kühn 1984, S. 36; vgl. S. 39: «Ich habe [als Soldat an der Grenze bei Genf] erlebt, wie Flüchtlinge erbarmungslos abgewiesen wurden. Danach hörte ich Garben, die diesen Menschen galten! Solche Szenen haben sich mir tiefeingepägt. Sie bildeten den Grundstein für meinen Film DER 10. MAI».

²¹⁵ Jaeggi 1978, S. 77.

²¹⁶ Es handelt sich hier *nicht* um die Ansprache, welche Pilet-Golaz den Vorwurf der mangelnden Distanzierung von Nazideutschland eingetragen hat; jene Ansprache datiert vom 25. Juni 1940, wurde also erst nach dem Fall Frankreichs gehalten (vgl. Bonjour 1970, Bd. IV, S. 115–137).

²¹⁷ Diese eindruckliche Sequenz basiert auf persönlichen Erlebnissen Schnyders, welche bei der Entstehung des Films eine massgebliche Rolle gespielt haben; Schnyder, zit. in Dumont 1987, S. 484.

²¹⁸ Dieses sowie die nachfolgenden Zitate: *Neue Zürcher Zeitung*, 21. Oktober 1957, zit. in Aepli 1981, S. 246–248.

falls die Differenziertheit des Films: *«Es wird in dieser Fabel nicht auf Beschönigung, Heroismus und Patriotismus gemacht, und doch strahlt aus dem Film das Bewusstsein: Die Bewährungsprobe wurde damals bestanden, nicht von allen, gewiss, aber vom Volk als Ganzem.»*²¹⁹ Allerdings werde diese Bewährungsprobe zuwenig ins Zentrum gerückt: *«Der Wunsch, Spannung zu erzeugen, [...] hat die drei Autoren [...] verführt, das Flüchtlingsproblem aufzugreifen.»* – *«So wird dieser Film vom 10. Mai zu einem Flüchtlingsfilm – ganz unnötigerweise, wie uns scheint. Und der 10. Mai liefert bloss Titel und Atmosphäre dazu.»* Auch der Filmberater lobte den Film, der *«mit verschiedenen selbstgefälligen patriotischen Klischees auf[räumt]»*, beanstandete allerdings den *«etwas mosaikartigen Charakter der Handlung»*.²²⁰

Beim Publikum hingegen hatte Schnyder mit DER 10. MAI – ähnlich wie schon mit WILDER URLAUB – keinen Erfolg. Dies mag die früher ausgeführte These bestätigen, wonach das erste Jahrzehnt des Kalten Kriegs ein denkbar ungünstiges Klima für Selbstkritik darstellte, insbesondere nach dem Ungarnaufstand. Diverse Autoren erklären jedenfalls den Misserfolg des Films hauptsächlich damit, dass das Schweizer Kinopublikum weder fähig noch willens gewesen sei, einen differenzierten oder gar kritischen Film zu würdigen.²²¹ Schnyder selbst meinte rückblickend, dass *«die Inhalte [...] für ein einfaches Kinopublikum [...] zu schwierig»* gewesen seien.²²² Andererseits ist DER 10. MAI nicht sehr konsequent oder gar radikal in seiner Kritik, sondern zeichnet ein episodenhaftes Stimmungsbild und greift sehr gegensätzliche Aspekte auf, ohne dabei eine eindeutige Position einzunehmen. Diese innere Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz des Films dürfte meiner Ansicht nach ein weiterer Grund für dessen mangelnde Akzeptanz gewesen sein.

DER 10. MAI war letztlich nur ein halbherziger Versuch zur Vergangenheitsbewältigung. Alexander J. Seiler kritisiert denn auch den Film dafür, dass er *«sein brisantes Thema weniger anpackt als antupft: die innenpolitischen Zusammenhänge bleiben ausgeklammert, und ein gesellschaftliches Problem wird auf die Ebene individueller Ethik reduziert.»*²²³ Tatsache bleibt aber, dass hier lange vor der eigentlichen wissenschaftlichen und publizistischen Aufarbeitung des Weltkriegs erste diesbezügliche Ansätze zu finden sind, die erst viel später im Neuen Schweizer Film weiterentwickelt werden. Tatsache bleibt auch, dass dieser Film eine ungewohnt heftige Diskussion provoziert hat, die ebenfalls einen Vorgeschmack auf die Auseinandersetzungen um die entsprechenden Filme der 70er Jahre gibt.²²⁴ Somit wird DER 10. MAI in zahlreichen Arbeiten

²¹⁹ Dieses sowie die nachfolgenden Zitate: *Volksrecht*, 26. Oktober 1957, zit. in Aeppli 1981, S. 248–251.

²²⁰ *Der Filmberater* 17/1957, zit. in Aeppli 1981, S. 251f.

²²¹ Vgl. etwa Wider 1981, S. 28, 453 u. 544; Jaeggi 1981, S. 8; Knauer 1985, S. 43.

²²² Schnyder, zit. in Kühn 1984, S. 38.

²²³ Seiler 1978, S. 18.

²²⁴ Schlappner 1987, S. 26–28.

zum Schweizer Film – trotz der oben angesprochenen Einschränkungen – zu Recht als lange Zeit einziger Versuch gewürdigt, der bisherigen propagandistischen Behandlung des Zweiten Weltkriegs etwas entgegenzusetzen.²²⁵

1.2.3 HD-SOLDAT LÄPPLI: Antimilitarismus im Aktivdienst²²⁶

Die Verfilmung der bereits 1945²²⁷ erstmals aufgeführten Komödie *HD-Soldat Lämppli* zeigt, wie das schweizerische Pendant des Soldaten Schwejk den Aktivdienst erlebt. Doch obwohl HD-SOLDAT LÄPPLI (Alfred Rasser, 1959) von der Mobilmachung [00:05] bis zum Kriegsende [01:44] den gesamten Zweiten Weltkrieg abdeckt, bildet dieser lediglich die Rahmenhandlung für Rassers Kritik am schweizerischen Militarismus, die an sich zeitlos ist. Nur jene Episode, in der ein aus dem Internierungslager entfloherer Deutscher Lämppli Uniform stiehlt [01:34], ist an den zeitgeschichtlichen Zusammenhang gebunden. Insofern ist dieser Film lediglich eine Randerscheinung bezüglich unseres Themas, und der Umstand, dass er hier überhaupt Erwähnung findet, mag als Indiz dafür dienen, wie wenig Filme in den 50er und 60er Jahren zu diesem Thema entstanden sind.

Immerhin wirft HD-SOLDAT LÄPPLI ein neues Licht auf das Klima in der Armee: Während die Soldaten in den Armeefilmen (vgl. Kap. 1.1.1) noch widerspruchslös und engagiert die Befehle von väterlichen Offizieren ausführen,²²⁸ zieht Lämppli durch eine Kombination aus Naivität, Unfähigkeit und Übereifer das autoritäre Verhalten seiner Vorgesetzten ins Lächerliche. An der Einfältigkeit dieses Soldaten scheitern die Offiziere reihenweise, und so werden letztlich die Mechanismen der Armee ad absurdum geführt. HD-Soldat Lämppli unterscheidet sich somit fundamental von Füsilier Wipf. Der Dienst am Vaterland wird hier in ein ganz anderes Licht gerückt, obwohl auch Lämppli nach eigener Einschätzung durchaus «*e patriotisch veranlagts Individuum*» ist [00:20]. Allerdings: Mit dieser «*Rache der <Kleinen>, der einfachen, schlecht behandelten Soldaten und Zivilisten*»,²²⁹ wie es Hervé Dumont nennt, demontiert Rasser zwar publikumswirksam den im GLV-Film gepflegten Mythos einer «Armeefamilie», doch liefert er keine genauere Analyse der Strukturen und der Mechanismen, die in der Armee wirksam

²²⁵ Vgl. etwa Schlappner 1987, S. 26–28; Schaub 1987, S. 85; Seiler 1978, S. 18; Aeppli 1976, S. 23; Wider 1981, S. 540–550; Kramer/Prucha 1994, S. 210; Dumont 1987, S. 483–487.

²²⁶ Dieses Kapitel basiert hauptsächlich auf: Dumont 1987, S. 512–515; Wider 1981, S. 550–567; Aeppli 1976, S. 23–25.

²²⁷ Zu den Gründen für die späte Verfilmung siehe Dumont 1987, S. 514; vgl. auch S. 460–463.

²²⁸ Einzig WILDER URLAUB bildet hier eine Ausnahme, wie in Kapitel 1.1.1.5 gezeigt wurde.

²²⁹ Dumont 1987, S. 514.

sind. Die komödiantischen Elemente drängen die politische Argumentation in den Hintergrund.

HD-SOLDAT LÄPPLI markiert gewissermassen den Endpunkt und zugleich den Tiefpunkt der Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg im Alten Schweizer Film. Von einem ernsthaften Versuch, sich mit der Kriegsrealität auseinanderzusetzen, kann man hier beim besten Willen nicht mehr sprechen, und es wurde auch keiner mehr unternommen während der nächsten eineinhalb Jahrzehnte. Erst der Neue Schweizer Film machte auch einen Neuanfang in der Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

[Leerseite]

[Leerseite]

2 Der Zweite Weltkrieg im Neuen Schweizer Film

Mitte der 70er Jahre stellte Pierre Lachat in Literatur, Journalismus und Film eine eigentliche «Wiederentdeckung der Geschichte» fest, die sich insbesondere auf die Periode von 1933 bis 1945 bezog.²³⁰ Nach einer Phase, in welcher Faschismus und Krieg kaum nennenswerte Spuren im schweizerischen Filmschaffen hinterlassen hatten, machte sich mit dem Aufkommen des Neuen Schweizer Films eine markante Veränderung bemerkbar. Ziel dieses Kapitels ist es aber nicht nur, eine Analyse der wichtigsten Schweizer Filme über den Zweiten Weltkrieg zu liefern, welche zwischen 1965 und 1989 entstanden sind, sondern zugleich auch, diese filmische Aufarbeitung vor dem Hintergrund der zum jeweiligen Zeitpunkt verfügbaren historiographischen Publikationen zu sehen. Die gesamte Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs abzudecken ist allerdings eine Aufgabe, welche eine solche Arbeit nicht leisten kann. Ich musste deshalb eine Auswahl treffen.

Georg Kreis unterscheidet bei der Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs vier grundlegende Debatten:²³¹ 1. die *Verräterdebatte* rund um die Frage, inwiefern Regierung und Armeeführung, bestimmte Gruppen oder auch Einzelpersonen gegen das Dritte Reich Widerstand geleistet, sich ihm angepasst oder gar mit ihm sympathisiert haben; 2. die *Neutralitätsdebatte*, die ursprünglich militärische und politische, inzwischen aber auch zunehmend wirtschaftliche Aspekte der Neutralitätsproblematik betrifft; 3. die *Armee-debatte*, welche die Bedeutung der militärischen Landesverteidigung für den nicht erfolgten Angriff auf die Schweiz diskutiert; 4. die *Flüchtlings- und Antisemitismusdebatte*, in welcher die Flüchtlingspolitik und die ihr zugrundeliegende Motivation untersucht werden. Aus diesen vier Themenkomplexen greife ich im folgenden zwei heraus, wobei ich eine etwas andere Terminologie verwende: *Anpas-*

²³⁰ Lachat 1976, S. 3.

sung und Widerstand (Kap. 2.1) sowie Flüchtlingspolitik und humanitäre Hilfe (Kap. 2.2). Die Auswahl dieser beiden Themen erklärt sich einerseits dadurch, dass ein Grossteil der existierenden Filme in eine dieser zwei Kategorien fallen. Andererseits korrelieren sie mit den in Kapitel 1 aufgezeigten Haupttendenzen, nämlich der Betonung der Verteidigungsbereitschaft auf der einen und der humanitären Haltung der Schweiz auf der anderen Seite. Somit ist ein direkter Vergleich möglich zwischen dem Anspruch, den der Alte Schweizer Film erhoben hatte, und der Wirklichkeit, wie sie der Neue Schweizer Film sah.

2.1 Anpassung und Widerstand

Das Thema «Anpassung und Widerstand» ist höchst komplex und zugleich reich an Kontroversen. Es umfasst nicht nur die geistige und militärische Landesverteidigung, sondern auch die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen der Schweiz und den kriegführenden Staaten. Ausgangspunkt ist die Frage, wie gross die jeweiligen Anteile der Armee, der Aussenpolitik und des Aussenhandels daran waren, dass die Eidgenossenschaft von einem militärischen Angriff durch die Achsenmächte verschont blieb. Dabei steht zur Debatte, wie konsequent die Schweiz die Neutralität gewahrt und ihre Unabhängigkeit gemäss dem eigenen Anspruch verteidigt hat – und ob allfällige Konzessionen nur unter Zwang erfolgten oder aber durch Sympathien mit dem Nationalsozialismus bzw. durch Gewinnstreben motiviert waren. Das Verhalten von Einzelpersonen steht dabei ebenso zur Diskussion wie dasjenige von Gruppen, Organisationen und Firmen, Behörden und Armeeführung, ja letztlich von Staat und Gesellschaft als Ganzes. Dabei zeigt sich immer wieder, dass bestimmte Handlungen vielfach nicht eindeutig als ein Akt der Anpassung oder aber des Widerstands gewertet werden können, wie die oft widersprüchlichen Resultate der verschiedenen Untersuchungen belegen.²³²

In den 50er Jahren wurde die Frage des Widerstands hauptsächlich in einem militärischen Sinn verstanden und diskutiert.²³³ Erst in den 60er und 70er Jahren zeichnete sich eine Differenzierung ab: In der von Georg Kreis als «Verräterdebatte» apostrophierten Auseinandersetzung ging es insbesondere darum, «wer politischer Kollaborateur war oder zuwenig gegen die politische Kollaboration angetreten war und damit die politische und geistige Unabhängigkeit in Frage gestellt hatte.»²³⁴ Einen der ersten Beiträge zu dieser Diskussion leistete Jon Kimche mit seiner The-

²³¹ Kreis 1997a, S. 453–463.

²³² Zu diesem Interpretationsproblem vgl. das Essay *Kollaboration und Widerstand* in Rings 1990, S. 416–426.

²³³ Ich stütze mich in den folgenden Abschnitten v.a. auf Kreis 1997a, ferner auf Maissen 1997, S. 125–131.

²³⁴ Kreis 1997a, S. 453.

se, General Guisan habe die schweizerischen Interessen besser gewahrt als der Bundesrat.²³⁵ Während Alice Meyer klar zwischen Anpassung und Widerstand unterschied und befand, die Schweiz habe sich letztlich für den Widerstand entschieden, zeigte Gerhart Waeger am Beispiel der «Zweihundert» auf, dass eine beschränkte Anpassung auch als eine Form des Widerstands interpretiert werden kann und dass deshalb die Kritik, welcher die «Zweihundert» nach Kriegsende ausgesetzt waren, unverhältnismässig war.²³⁶ Zu erwähnen sind im weiteren verschiedene Untersuchungen über den Frontismus²³⁷ sowie Edgar Bonjourns Neutralitätsgeschichte,²³⁸ welche insbesondere zu einer Kontroverse um Hans Frölicher, den Schweizer Gesandten in Berlin, und um Bundesrat Marcel Pilet-Golaz Anlass gab. Auch durch die Darstellung von Werner Rings zog sich als roter Faden die Frage um Anpassung und Widerstand.²³⁹ Zu erwähnen wäre ferner das *Dienstbüchlein*, worin Max Frisch das in seinen Soldatentagebüchern entworfene Bild einer verteidigungsbereiten Armee revidierte und dem Armeekader (das er mit dem Grossbürgertum gleichsetzte) Sympathien für die Nationalsozialisten vorwarf.²⁴⁰

Die Problematik der wirtschaftlichen Zusammenarbeit mit dem Dritten Reich wurde zunächst unter dem Versorgungsaspekt betrachtet. Sieht man von Christoph Geisers frühem Beitrag²⁴¹ ab, so etablierte sich erst in den 80er Jahren die Ansicht, dass diese Zusammenarbeit nicht nur unter Zwang erfolgte, sondern auch von Schweizer Seite angestrebt wurde, ja dass die Verschonung der Schweiz mindestens so sehr durch die Wirtschafts- und Finanzbeziehungen zu erklären ist wie durch die militärische Verteidigungsbereitschaft. Insbesondere die Bedeutung der Goldkäufe durch die Nationalbank wurde erst durch die Publikationen von Peter Utz und Werner Rings breiter diskutiert.²⁴² Nach dem vergleichsweise frühen Beitrag von Res Strehle über die Waffenexporte von Emil Georg Bührle wurden in den späten 80er und frühen 90er Jahren auch die Beziehungen verschiedener anderer Schweizer Firmen zum Dritten Reich untersucht.²⁴³ In pointierter Form wurden die verschiedenen Aspekte der nichtmilitärischen Landesverteidigung schliesslich von Markus Heiniger zusammengefasst,

²³⁵ Kimche 1962.

²³⁶ Meyer 1965, Waeger 1971.

²³⁷ Wolf 1969, Zöberlein 1970.

²³⁸ Bonjour 1970.

²³⁹ Rings 1990. (Die von mir verwendete 8. Auflage von 1990 ist textidentisch mit der 1. Auflage von 1974.)

²⁴⁰ Frisch 1974.

²⁴¹ Geiser 1970.

²⁴² Utz 1980, Rings 1985.

²⁴³ Strehle 1981. Weitere Untersuchungen sind in Barmettler 1995 besprochen; dort nicht aufgeführt ist Indermaur 1989, eine Studie über die Alusuisse (darin insbesondere S. 37–51).

dessen Publikation im Umfeld der Armeeabschaffungsinitiative entstand: Seiner Meinung nach spielte die Armee lediglich eine Statistenrolle – entscheidend für das Ausbleiben eines deutschen Angriffs war die faktische Integration der Wirtschafts- und Finanzmacht Schweiz in die deutsche Kriegswirtschaft.²⁴⁴

Die hier nur in groben Zügen nachgezeichneten Linien innerhalb der Historiographie sollen vor allem zwei Dinge illustrieren: erstens, dass der Themenkomplex «Anpassung und Widerstand» ein ebenso vielschichtiger wie vieldiskutierter ist; und zweitens, dass sich in der zeitlichen Entwicklung eine gewisse Verschiebung von politisch-militärischen zu wirtschaftlichen Fragestellungen ergeben hat. Damit ist der Rahmen abgesteckt, in dem die nachfolgend besprochenen Filme situiert sind. Es handelt sich dabei um *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* (Kap. 2.1.1), *ES IST KALT IN BRANDENBURG* (Kap. 2.1.2) und *GLUT* (Kap. 2.1.3). Abschliessend folgt eine vergleichende Betrachtung, welche auch Bezüge zum Alten Schweizer Film herstellt (Kap. 2.1.4).

2.1.1 DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.: Klassenjustiz bei Landesverrat?

DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. (Richard Dindo, 1975) ist ein Schlüssel-film für die Behandlung des Zweiten Weltkriegs im Neuen Schweizer Film. Rein chronologisch markiert er den Beginn der erneuten filmischen Auseinandersetzung mit diesem Thema, welches in den 50er und 60er Jahren aus dem Schweizer Film verschwunden war. Thematisch bereicherte er die Geschichtsschreibung um einen Aspekt, welcher von der schriftlichen Historiographie bis dahin kaum berücksichtigt worden war. Methodisch zeichnet er sich durch einen intensiven Einsatz der Oral History aus, welche zu diesem Zeitpunkt in der akademischen Geschichtsschreibung noch kaum zum Einsatz gekommen war. Rezeptionsgeschichtlich schliesslich hat dieser Film eine öffentliche Debatte ausgelöst, welche im Neuen Schweizer Film einmalig sein dürfte.

Gestützt auf Aussagen von Zeitzeugen sowie einige wenige schriftliche Quellen, Fotos und Wochenschauausschnitte erkundet *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* die Lebensgeschichte, den Prozess und die Hinrichtung des gleichnamigen Schweizer Soldaten, der 1942 wegen Landesverrats zugunsten des Dritten Reiches erschossen wurde. Dabei werden vier Argumentationslinien aufgebaut, die ich als die psychologische, die soziale, die juristische und die politische bezeichnen möchte. Die *psychologische Argumentation* legt dar,

²⁴⁴ Heiniger 1989. Die Armeeabschaffungsinitiative führte zu einer Reihe weiterer Publikationen, welche in Kreis 1997a, S. 458f resümiert werden.

dass Ernst S. in seiner Jugend durch den frühen Tod seiner Mutter und die Alkoholabhängigkeit seines Vaters eine Bezugsperson fehlte. Er wurde haltlos, undiszipliniert, arbeitsscheu und rebellisch, hat laut psychiatrischem Gutachten *«nie mehr ein andauernd treues Verhältnis zu seiner Umwelt gefunden, weder zu Sachen noch zu Personen.»* [00:11]. Dies brachte ihm Vormundschaft, Erziehungsanstalt, Arbeitslager und Disziplinarstrafen im Militärdienst ein, ferner eine Verurteilung wegen eines Schändungsversuchs.²⁴⁵ Spionage betrieb Ernst S. hauptsächlich deshalb, weil er dem deutschen Agenten Schmid, der ihm gegenüber als väterlicher Freund auftrat, hörig wurde [00:40]. Zeitzeugen korrigieren dieses Bild eines Psychopathen insofern, als sie Ernst S. als einen lebensfrohen, geniesserischen und kunstbegeisterten, als liebenswerten, aber auch etwas naiven Menschen, als *«e gueti Seel»* [00:19] und *«en glatte Siech»* [00:34] schildern.

Die *soziale Argumentation* schildert die Lebensumstände von Ernst S. und seiner Familie, welche geprägt waren durch harte, schlecht bezahlte Arbeit und Arbeitslosigkeit. Diese Umstände waren durch die Wirtschaftskrise grundsätzlich schwierig, im Raum St. Gallen jedoch durch das ausserordentlich tiefe Lohnniveau besonders prekär [00:24]. Gemäss Ernsts Bruder Otto S. achteten die Unternehmer darauf, keine politisch engagierten Arbeiter zu beschäftigen: *«Die sind hundertprozentig informiert gsi über 's politischi Denke vo jedem wo cho isch [...] Da het im Prinzip fascht 's Läbe devo abghanget, dass Du Dich schö ruhig verhalte hesch»* [00:13]. St. Gallen war deshalb nach den Worten des zweiten Bruders Emil S. *«echli e rückständigi Sach in Sache Arbeiterbewegig»* [00:24], und auch Ernst war *«in Sache Politik en Stubehocker»* [00:24], hatte *«gar kei Klassebewussti»* [00:42]. Otto S. erklärt dies damit, dass Ernst immer damit beschäftigt war, zum Lebensnotwendigsten zu kommen, und deshalb keine Zeit fand, sich eine differenzierte politische Meinung zu bilden. *«'s sind alls di gliiche Schlunggi, [...] i will vo überhaupt vo niemerem nüt wüsse»*, war seine Einstellung [00:43]. Die folgenden Zeilen in einem Brief an seinen Vormund schrieb er deshalb wohl nur aus Trotz, nicht aus Sympathie für den Nationalsozialismus: *«Ich habe das Recht, frei zu sein, oder dann gehe ich zum Hitler. Es wäre recht, wenn er käme und den Sklavenhandel ausrotten würde.»* [00:35]. Sein fehlendes politisches Bewusstsein führte letztlich auch dazu, dass er sich kaum Gedanken darüber machte, an wen er die militärischen Geheimnisse verkaufte.

Die *juristische Argumentation* untersucht die Straftaten, welche Ernst S. zur Last gelegt wurden, den Ablauf des Prozesses, die Berechtigung des Todesurteils und die Durchführung der Exekution. Bezüglich des Hauptanklagepunkts – Diebstahl von vier Artilleriegranaten und einer Panzergranate – stellt der Kommentar klar: *«Das Munitionsdepot war unbewacht, eine besondere Geheimhaltung hatte für die Granaten nicht bestanden.»* [00:46]. Und die Skizzen von Ar-

²⁴⁵ Letzteres bezeichnet der Film allerdings als ungerechtfertigt: Ernst S. und seine 16jährige Freundin hätten sich ganz einfach am Ufer der Sitter geliebt [00:31]. Vgl. Meienberg 1975, S. 195–198.

tillier- und Bunkerstellungen, welche Ernst S. ebenfalls anfertigte, waren gemäss Untersuchungsrichter «ungenau» [00:40]. Somit legt der Film den Schluss nahe, dass der effektive Schaden des Verrats gering und das Todesurteil deshalb unverhältnismässig war. Es werden in der Folge Zweifel geäussert am Engagement des Offizialverteidigers Dr. Rolf Zollikofer, der ein Jugendfreund des Anklägers war, was Ernsts Verdacht stützt, dass «Grossrichter, Ankläger und Verteidiger unter einer Decke stecken» [00:54].²⁴⁶ Da Zollikofer im Film nicht Stellung nehmen wollte, bleibt dies ebenso unwidersprochen wie der Vorwurf, den Emil S. den Richtern macht: «[D]ie wo ihn verurteilt händ, händ sich doch offekundig im Interesse der Staatsmacht effektiv nur a das ghalte, was ihn belaschtet hät.» [00:59]. Schliesslich wurde laut Kommentar auch die Exekution selbst nicht ordnungsgemäss durchgeführt: «Oberst Birenstil lud zahlreiche Offiziersfreunde zur Hinrichtung ein, auch solche, die laut Reglement dort nichts zu suchen hatten.» [01:09].

Die politische Argumentation schliesslich stellt den Fall Ernst S. dem Verhalten von deutschfreundlichen Politikern, Offizieren und Wirtschaftsvertretern gegenüber. Sie legt den Schluss nahe, dass jenes für die Selbstbehauptung der Schweiz wesentlich gefährlicher war, jedoch nicht geahndet wurde und dass somit ein Fall von Klassenjustiz vorliegt. Nicht nur «[e]inige von den herrschenden St. Gallern liebäugelten damals mit Hitler» [00:24];²⁴⁷ mit Philipp Etter, Giuseppe Motta und Marcel Pilet-Golaz gab es auch Bundesräte, «die der Demokratie skeptisch gegenüberstanden und recht viel Sympathie für den Faschismus zeigten» [00:36]. Edgar Bonjour, den Dindo ausführlich interviewte, bestätigt dies: «'s Allerschlimmschte isch natürlich gsi denn disi Red, wo me jetzt eso wott verharmlose wo dr Pilet-Golaz ghalte het, die Radiored» [00:37]. Auch wird die Frage gestellt, ob nicht andere Persönlichkeiten wie Oberst Gustav Däniker (welcher die Eingabe der Zweihundert mitunterzeichnet und enge Beziehungen zu schweizerischen Faschisten unterhalten hatte), Emil Georg Bührle (welcher Kriegsmaterial an das Dritte Reich geliefert hatte) oder Oberstkörpskommandant Ulrich Wille (welcher die Absetzung General Guisans und die Demobilisierung der Schweizer Armee erreichen wollte) «das Land mehr gefährdeten als Ernst S. und Seinesgleichen» [01:28]. Bonjour antwortet darauf mit dem entscheidenden Satz: «[D]e Chliner hanget ehnder als der Grösser.» [01:28]. Dass diese Ansicht auch in der Bevölkerung verbreitet ist, belegen zahlreiche Aussagen. Ernsts ehemaliger Vormund etwa sagt klar: «Me het de Idruck gha, d'Schwiz chönn sich [...] vor dene Apasser numme andersch rette als mit eme Exempel, und wer mues herehebe für's Exempel? Vo dene Zweihundert isch keine dracho...»

²⁴⁶ In Meienbergs Reportage wird zudem auf die persönliche Bekanntschaft zwischen Verteidiger Zollikofer und Grossrichter Lenzlinger hingewiesen (Meienberg 1975, S. 231). Im Film fehlt dieser Hinweis ebenso wie die Information, dass Ernst S. Zollikofer wegen Befangenheit als Verteidiger ablehnte, das Gericht diesem Antrag aber nicht stattgab (Meienberg 1975, S. 230).

²⁴⁷ Als Beispiel wird später im Film der Textilindustrielle Mettler genannt [01:22]; ich komme weiter unten auf diese Stelle zurück.

[01:00]. Ein Zeuge im Prozess weist darauf hin, dass Ernst S. für den Verkauf einiger Granaten an Deutschland erschossen wurde, während Bührle unbehelligt ganze Zugladungen mit Munition an das Dritte Reich lieferte [01:01]. Und nach Ansicht von Otto S. wurde sein Bruder allein deshalb so hart bestraft, «damit 's Volch denkt het, aha, üseri Höche da obe, die mit em Goldrand um de Huet ume, die sorged no für Sicherheit und mer Chlini wered nöd versecklet vo dene, uf die chasch Dich hundertprozentig verloh, bis uf Bern ue.» [00:51].

Auch wenn DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. grundsätzlich in die für die 70er Jahre typische Debatte um Anpassung und Widerstand eingebettet ist, so war doch die spezielle Frage der Todesurteile für Landesverräter in der Historiographie bis dahin noch weitgehend unberücksichtigt geblieben²⁴⁸ – nicht zuletzt wegen der Unzugänglichkeit der Quellen, wie auch der Kommentar zu Beginn des Films festhält: «Über die Landesverräter ist im allgemeinen wenig Genaues durchgesickert. Die Geheimnistuerei hatte angefangen, als die Armee den Soldaten des Erschiessungspeletons Schweigen auferlegte. Auch die schriftlichen Quellen werden von der Armee noch immer unter Verschluss gehalten» [00:00]. Niklaus Meienberg war zwar durch Bonjours Neutralitätsgeschichte auf die Thematik aufmerksam geworden,²⁴⁹ lieferte jedoch mit seiner Reportage *Tod durch Erschiessen 1942–1944*²⁵⁰ einen sehr eigenständigen Beitrag dazu. Dindos Film wiederum entstand zwar in Anlehnung an die erweiterte Fassung von Meien-

²⁴⁸ Jakob Tanner weist allerdings auf einen Roman von Kurt Guggenheim hin, welcher bereits 1949 eine Kritik formulierte, welche sich in DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. wiederfindet (Tanner 1996). Guggenheim warf den hochgestellten Persönlichkeiten innerhalb der Frontenbewegung vor, die hingerichteten Landesverräter auf dem Gewissen zu haben, ohne aber dafür bestraft worden zu sein: «Als der Krieg zu Ende war, konnte man jene [...] frank und frei durch unsere Strassen wandeln, ihren Beruf als Rechtsanwälte, Fabrikdirektoren, Architekten und Professoren ausüben sehen, im Besitze ihrer bürgerlichen Ehre, die ihnen manche Mitbürger durch den Gruss bezeugten. [...] Manche von ihnen mieden das Aufsehen nicht, wie es ihnen angestanden wäre, genossen frech und spöttisch des altväterlichen und gewissenhaften Rechts, das die böse Tat, nicht die Bereitschaft zu ihr ahndet. [...] Sie erfreuten sich einer guten Gesundheit und eines ruhigen Schlafes, obgleich sie Mörder waren.» (Guggenheim 1949, S. 124f).

Anzumerken wäre ferner, dass Franz Schnyder bereits während des Zweiten Weltkriegs einen Film über den ersten erschossenen Landesverräter plante. Das Projekt DER LANDESVERRÄTER gedieh damals bis zum fertigen Drehbuch, das der Regisseur bei Johann Müller-Einigen in Auftrag gegeben hatte und das «dem Geist von Richard Dindos DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. [...] sehr nahe» kam (Dumont 1987, S. 370f). Unter dem Eindruck der Schwierigkeiten mit WILDER URLAUB stellte die Praesens-Film AG jedoch die weiteren Arbeiten ein. Vgl. auch Kühn 1984, S. 39.

²⁴⁹ Meienberg, zit. in Schwarz 1976, S. 47.

²⁵⁰ Meienberg 1973.

bergs Reportage²⁵¹ und in enger Zusammenarbeit mit deren Autor, unterscheidet sich aber dennoch deutlich von seiner Vorlage. Insbesondere die Aussagen von Emil S. (welcher Meienberg für seine Reportage noch keine Auskunft geben wollte)²⁵² haben zur Folge, dass im Film verstärkt das politische Bewusstsein der Arbeiterschaft ins Zentrum gerückt wird. Andererseits ist der Kommentar des Films – der zwar ebenfalls von Meienberg verfasst wurde – wesentlich knapper und vor allem viel sachlicher als in der Reportage.

Kurz nach der Fertigstellung von *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* erschienen zwei grössere Publikationen über die exekutierten Landesverräter. In seinem breit angelegten Werk über Spionage und Landesverrat geht Karl Lüönd auch auf die vollstreckten Todesurteile ein. Er stellt Ernst S. als einen «*vergleichsweise eher leichten*» und deshalb nicht repräsentativen Fall dar.²⁵³ Zudem erweckt die Aufzählung der (teilweise mittelständischen) Berufe aller Erschossenen den Eindruck einer Replik auf die These von Meienberg und Dindos, dass nur Angehörige der einfachen Arbeiterschaft erschossen wurden.²⁵⁴ Allerdings verzichtet Lüönd auf eine direkte Kritik des Films und räumt – in Form eines Zitats, das er allerdings als «*links*» apostrophiert – Meienbergs Interpretation viel Raum ein.²⁵⁵ Bezüglich der Frage, ob kleiner Verrat härter bestraft wurde als grosser Verrat, vertritt Lüönd eine Mittelposition: «*Die Grenze zwischen juristisch fassbarem Verrat und politisch-geistiger Anpassung ist nur für einfache Denker eine klare und scharfe Linie.*» Aber: «*Kritik aus heutiger Sicht und ohne Rück-Sicht auf die damalige unmittelbare Bedrohung [...] wäre einfach, Nachdenklichkeit scheint angemessen.*»²⁵⁶

Die mit Abstand wichtigste Publikation, welche vor allem eine Beurteilung der juristischen Argumentation in Dindos Film erlaubt, stammt von Peter Noll, der alle 17 vollstreckten Todesurteile untersuchte. Für den Strafrechtler hinterlässt insbesondere das Urteil gegen Ernst S.²⁵⁷ «*ein ungutes Gefühl*», auch wenn es rechtlich vertretbar ist.²⁵⁸ Noll hält insbesondere zwei Aspekte für diskussionswürdig: Erstens waren die von Ernst S. an die Deutschen

²⁵¹ Meienberg 1975.

²⁵² Dass Emil S. vom Landesverrat seines Bruders möglichst nichts wissen wollte, weil er sich dadurch in seiner eigenen politischen Tätigkeit gehemmt fühlte, wird auch im Film deutlich [00:48].

²⁵³ Lüönd 1977, Bd. 2, S. 20f.

²⁵⁴ Lüönd 1977, Bd. 2, S. 8.

²⁵⁵ Lüönd 1977, Bd. 2, S. 20.

²⁵⁶ Lüönd 1977, Bd. 2, S. 8f.

²⁵⁷ Bei Noll figuriert Ernst S. unter dem Namen Karl Bürgi, da in dieser Untersuchung Namen und Ortsangaben geändert wurden (Noll 1980, S. 7). Der Sinn dieser Massnahme ist nicht ganz einsehbar, zumal die verurteilten Landesverräter damals mit vollem Namen in den Zeitungen und am Radio genannt wurden, wie Meienberg zu Recht kritisiert (Meienberg 1992, S. 120, Anm. 91). Es handelt sich aber um eine Auflage des EMD, der auch Meienberg mit dem abgekürzten Nachnamen Rechnung getragen hat.

²⁵⁸ Noll 1980, S. 90.

gelieferten Granaten diesen mit grösster Wahrscheinlichkeit bereits bekannt. Es handelte sich somit (wie auch in den anderen Anklagepunkten) nur um den Verrat von sogenannten Soll-Geheimnissen. Diesen aber gleich wie den Verrat von echten Geheimnissen zu ahnden, bezeichnet Noll generell als problematisch.²⁵⁹ Insgesamt bestätigt er somit Meienbergs und Dindos Darstellung, dass die Todesstrafe für Ernst S. in keinem Verhältnis zu seinem Vergehen stand, denn sein Fall war *«objektiv einer der leichtesten»*.²⁶⁰

Zweitens kritisiert Noll, dass die Argumente des psychiatrischen Gutachters ungenügend gewürdigt wurden. Hier liefert er ein deutlich anderes Bild als der Film, wo das zitierte Gutachten als hart und verständnislos erscheint. Gemäss Noll versuchte der Psychiater während des Prozesses mit dem Argument, Ernst S. sei Schmid hörig und somit vermindert zurechnungsfähig gewesen, diesem die Todesstrafe zu ersparen. Ernst S. selbst wehrte sich jedoch dagegen, für vermindert zurechnungsfähig erklärt zu werden. Diese unterschiedliche Beurteilung des Psychiaters ist dadurch zu erklären, dass Meienberg zwar das Gutachten, aber – im Gegensatz zu Noll²⁶¹ – nicht alle übrigen Akten kannte.²⁶² In einer späteren Auflage seiner Reportage revidierte er sein Urteil über den Psychiater, nachdem ihm ebenfalls sämtliche Akten zugänglich gemacht worden waren;²⁶³ Dindos Film jedoch war damals bereits fertiggestellt. Nebst dem Psychiater bewertet Noll aber auch den Verteidiger etwas positiver, als dies der Film tut: Jener reichte nach dem Todesurteil sowohl eine Kassationsbeschwerde (die er allerdings später wieder zurückzog) als auch ein Begnadigungsgesuch ein, und zwar beide Male ohne das Einverständnis von Ernst S.

Noll übt auch generelle Kritik an den verhängten Todesurteilen. Neben dem bereits erwähnten *«ungenauen und uferlosen Begriff des Soll-Geheimnisses»*,²⁶⁴ aufgrund dessen der Verrat von allgemein bekannten oder zumindest allen Personen zugänglichen Informationen mit dem Tod bestraft werden konnte, beanstandet er das Militärgerichtsverfahren. Das Gericht besass für die Strafbemessung zuwenig Kenntnisse über die Fälle, da der Sachverhalt jeweils vor der Hauptverhandlung geklärt wurde und nur der Grossrichter als Vorsitzender (nicht aber die anderen sechs Richter) Akteneinsicht erhielt. Als bedenklich stuft Noll ferner einen

²⁵⁹ Zum Begriff des militärischen Geheimnisses vgl. Noll 1980, S. 24–35.

²⁶⁰ Noll 1980, S. 90.

²⁶¹ Noll erhielt offiziell Einsicht in die noch unter Verschluss stehenden militärgerichtlichen Akten (Noll 1980, S. 7f).

²⁶² Für das Studium der Akten zum Fall Ernst S. stand Meienberg nur etwa eine halbe Stunde Zeit zur Verfügung, und er durfte sich lediglich handschriftliche Notizen machen. Einzig das psychiatrische Gutachten stand ihm im Original zur Verfügung, da er es bei der Akteneinsicht entwendete (Meienberg 1992, S. 120–122).

²⁶³ Meienberg 1992, S. 134 u. 141f.

²⁶⁴ Noll 1980, S. 32.

Brief ein, in dem General Guisan die Ansicht äusserte, dass *«nunmehr die Gelegenheit gekommen ist [...], die Todesstrafe auszusprechen.»*²⁶⁵ Damit untermauert er die in Dindos Film mehrfach geäusserte Ansicht, dass mit den Todesurteilen Exempel statuiert werden sollten. Immerhin stellt er klar, dass dieser Brief an den Armeeauditor (also den obersten Ankläger), nicht an einen Richter geschrieben wurde und dass die Gerichte, welche die Todesurteile fällten, in ihrer Entscheidung unabhängig waren. Trotzdem sieht er eine *«Tendenz, das Prinzip der Abschreckung über das Schuldprinzip zu stellen»*.²⁶⁶

Schliesslich nimmt Noll auch zur Quintessenz von DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. Stellung (ohne sich dabei allerdings explizit auf Dindo oder Meienberg zu beziehen) – nämlich zur Frage, ob *«nur die Kleinen gehängt»* wurden. Er räumt zwar ein, dass die meisten Erschossenen aus der Unter- oder der unteren Mittelschicht stammten. Aber: *«Die während des Krieges an hoher Stelle hervorgetretenen deutschfreundlichen und nazifreundlichen Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Oberstdivisionär Bircher und Oberst Däniker, sind keine Beispiele dafür, dass man etwa die grossen Täter geschont hätte. Diese und andere Sympathisanten mit Hitlerdeutschland hatten zwar eine rege politische Tätigkeit entfaltet, jedoch keine strafrechtlich erfassbaren Handlungen begangen.»*²⁶⁷

Was Noll somit in bezug auf Dindos Film leistet, ist eine Entflechtung von juristischer und politischer Argumentation. Er unterstützt zwar im wesentlichen die Kritik am Todesurteil im Fall Ernst S., zeigt aber zugleich auf, dass die Kritik an nazifreundlichen Persönlichkeiten auf einer anderen Ebene angesiedelt ist. Was hingegen der Film im Vergleich zu Nolls Untersuchung leistet, ist eine wesentlich gründlichere Darstellung der sozialen und psychologischen Aspekte, welche Noll lediglich in einem einzelnen Abschnitt abhandelt, obwohl er an gleicher Stelle moniert, dass *«die Behörden [...] damals noch weniger als heute einem Sozialfall sich gewachsen zeigten»*.²⁶⁸

Der Vorwurf, man habe mit der Bestrafung des kleinen Verrats den grossen Verrat vertuscht, wurde dennoch von verschiedenen Vertretern der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung aufrechterhalten. So argumentierte etwa Hans Ulrich Jost in seinem umstrittenen Beitrag zur *Geschichte der Schweiz und der Schweizer* ganz im Sinne Meienbergs und Dindos: *«Unter den Erschossenen fanden sich auch naive Verführte, die für eine weit grössere, aber sich in den gesellschaftlichen Oberschichten versteckt haltende Schuld büssen mussten.»*²⁶⁹ Auch Jakob Tanner schrieb jüngst unter expliziter Bezugnahme auf DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS

²⁶⁵ Guisan, zit. in Noll 1980, S. 22f.

²⁶⁶ Noll 1980, S. 44.

²⁶⁷ Noll 1980, S. 46f.

²⁶⁸ Noll 1980, S. 91f.

²⁶⁹ Jost 1986, S. 805.

ERNST S.: «Sie [die Landesverräter] hatten einen Sichtbarmachungseffekt: Sie demonstrierten ex negativo die entschlossene Abwehrbereitschaft des Landes. Und sie hatten einen Unsichtbarmachungseffekt: Sie verdeckten die intensive finanzielle, industrielle, forschungspolitische, transporttechnische Zusammenarbeit, die Kollaboration der Schweiz mit dem «Dritten Reich».»²⁷⁰

In den Medien wurde DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. nicht nur sehr ausführlich, sondern auch ausserordentlich kontrovers diskutiert. Ich beschränke mich im folgenden darauf, die wichtigsten Ereignisse und Argumente innerhalb dieser Debatte nachzuzeichnen, und verweise im übrigen auf die verschiedenen Publikationen zur Rezeptionsgeschichte dieses Films.²⁷¹

Nach der Premiere anlässlich der Solothurner Filmtage Ende Januar 1976 war das Presseecho auf DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. zunächst positiv, und zwar auch in bürgerlichen Zeitungen.²⁷² Vereinzelt wurde Kritik von einigen linken Zeitungen geäussert, welche die antifaschistische Haltung der Arbeiterschaft zu wenig gewürdigt sahen.²⁷³ Insbesondere in der *Neuen Zürcher Zeitung* und im *Bund*²⁷⁴ wurde dann aber zunehmend schärfere Kritik geübt. Im Rahmen der Berichterstattung über die Solothurner Filmtage schrieb Gerhart Waeger noch von einem «erschütternden Plädoyer für einen vom Schicksal stets betrogenen Gelegenheitsarbeiter»,²⁷⁵ wobei der Film eine «grössere Relevanz und Glaubwürdigkeit» habe als die ihm zugrundeliegende Reportage Meienbergs. Allerdings: «Dindo und Meienberg sehen, zweifellos nicht zu Unrecht, in Ernst S. einen jener kleinen «Diebe», die man hängt, während man die grossen laufen lässt. Leider haben es die beiden Autoren unterlassen, das Leben jener Personen, die sie namhaft erwähnen und der Nazifreundlichkeit oder gar des geistigen Landesverrats bezichtigen, etwas näher unter die Lupe zu nehmen.» Dies sei «fahrlässig, in einzelnen Fällen sogar verleumderisch, und steht in schroffem Gegensatz zur liebevollen Sorgfalt, mit der den verschiedenen Aspekten des Schicksals von Ernst S. nachgegangen wurde.»

Martin Schlappner als wichtigster Filmkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* attestierte Dindos Film einen Monat später ebenfalls «mehr Glaubwürdigkeit»²⁷⁶ als Meienbergs Reportage, und zwar «[e]infach darum, weil Richard Dindo zunächst die Brüder des Ernst S. und auch andere noch le-

²⁷⁰ Tanner 1996.

²⁷¹ Stillhard 1992, S. 33–40, Ruggle 1988 und Dindo 1977, ferner (mit Schwergewicht auf der Fernsehausstrahlung) SF DRS 1977. Nebst diesen Publikationen habe ich insbesondere das Zoom-Dossier 10104 ausgewertet.

²⁷² Ruggle 1988, S. 60f; Stillhard 1992, S. 34.

²⁷³ Stillhard 1992, S. 34, Anm. 71; Ruggle 1988, S. 65.

²⁷⁴ Zentral für die Berichterstattung im *Bund* – welcher eine ähnliche Position einnahm wie die *Neue Zürcher Zeitung* und deshalb hier nicht weiter behandelt wird – ist Zaugg 1976.

²⁷⁵ Dieses und alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt: Waeger 1976.

bende Personen reden lässt und weil er Kommentare aus dem Mund des Historikers Edgar Bonjour und von alt Ständerat Eugen Dietschi²⁷⁷ [...] hinzusetzt.» Im übrigen sieht er in DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. jedoch eine «bis ins Raffinement der Suggestion und der Unterstellung entwickelte Dialektik [...] der Klassenkampfesinnung.» Schlappner wirft dem Film vor, dass hier «ein Landesverräter, der keinerlei Hehl aus seiner Sympathie für die Nationalsozialisten gemacht hatte, zum Helden stilisiert wird, der – im Zug einer nicht haltbaren Gleichsetzung von Bürgertum und Faschismus – als ein Opfer von Klassenjustiz beklagt wird.» Die Urteile über Däniker, Wille, Bührle sowie über den St. Galler Textilindustriellen Mettler seien – auch wenn sie gegenüber der in Solothurn gezeigten Urfassung «unter Berufung auf Quellen präzisiert respektive gemildert» wurden – «pauschal» und «perfid». Und schliesslich mangle es dem Film ganz allgemein an «Einführung in die Situation der Schweiz in den Kriegsjahren».

Ähnlich argumentierten auch die späteren Kritiken in der Neuen Zürcher Zeitung. Schlappner bekräftigte sein Urteil nochmals mit Begriffen wie «Polemik», «Agitation» und «Geschichtsklitterung».²⁷⁸ Alfred Cattani befand rundweg, es handle sich hier «keineswegs um einen Beitrag zu irgendeiner historischen Wahrheitsfindung, sondern um einen politischen Agitationsfilm, zu dem [...] Ernst S. nur den Vorwand zu liefern hatte.»²⁷⁹ Hugo Bütler meinte, dass man «der damaligen Rechtsprechung Klassegeist nicht ernstlich unterstellen kann. [...] Weder Verratshandlungen noch die harten Urteile waren das Privileg eines Standes oder einer Klasse.»²⁸⁰ Georg Kreis schliesslich sprach ebenfalls von einem «polemischen Film»²⁸¹ und einem «klassenkämpferischen Agitationsstück». Er wies den Autoren «Irrtümer» bzw. «bewusste Fehldarstellungen» nach – etwa dass die ersten beiden Todesurteile über Offiziere verhängt wurden, «deren Fälle schlecht zur These passen, man habe bei der Verfolgung des Verrats militärischer Geheimnisse Klassenjustiz geübt».²⁸² Für die Untersuchung der Klassenstruktur habe man sich zudem «den denkbar schlechtesten Zeitabschnitt der schweizerischen Zeitgeschichte ausgewählt, die Jahre nämlich, da [...] die Frontlinien weniger entlang den Gesellschaftsschichten als vielmehr quer durch sie hindurch liefen». Letztlich werde «der nachgewiesene

²⁷⁶ Dieses und alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt: Schlappner 1976.

²⁷⁷ Dietschi schildert die Arbeit der parlamentarischen Begnadigungskommission (welche auch über das Begnadigungsgesuch von Ernst S. zu entscheiden hatte) [01:03] und rechtfertigt die Todesstrafe in Kriegszeiten: «Wenn i hüt wieder vor die Situation gstellt wurd, i wurd gliich handle.» [01:27].

²⁷⁸ Schlappner 1977.

²⁷⁹ Cattani 1977.

²⁸⁰ Bütler 1977.

²⁸¹ Dieses und alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt: Kreis 1977.

²⁸² Dieses Argument, das allein auf den militärischen Rang abstellt, ist allerdings gemäss Meienberg nur bedingt stichhaltig: «Auch unter den drei erschossenen Offizieren gab es keine Grossbürger.» (Meienberg 1975, S. 202). Zudem musste sich Kreis später selbst dahingehend korrigieren, dass es sich im genannten Fall nicht um Offiziere, sondern nur um höhere Unteroffiziere gehandelt hatte (Kreis 1977a).

Fall einer wirklichen Kollaboration verharmlost [...] und werden zugleich «die Herrschenden» mit unbelegten Behauptungen einer imaginären Kollaboration verdächtigt.»

Mit der Verleihung des Sonderpreises des Oberbürgermeisters der Stadt Mannheim für Dokumentarfilme mit besonderem sozialpolitischem Engagement im Oktober 1976 gewannen die Auseinandersetzungen um *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S.* eine neue Dimension. Was die verschiedenen Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* zuvor bemängelt hatten, hob die Jury nun als Vorzug heraus: *«Wir schätzen den Film wegen seines klaren politischen Standpunktes: Er unterstützt diejenigen, die nie die Macht besaßen und benennt diejenigen, die an der Macht waren und mit dem Faschismus kollaborierten, mit Namen und Daten.»*²⁸³ In einem Offenen Brief an den Mannheimer Oberbürgermeister protestierten darauf 18 Berner Professoren gegen diesen Entscheid, weil der Film statt einer *«möglichst objektiven Analyse geschichtlicher Fakten»* eine *«klassenkämpferische Tendenz»* zeige. Der Brief gipfelte im Vorwurf, die Auszeichnung sei entweder bedingt durch *«ein Ressentiment gegen die Tatsache, dass bei uns damals landesverräterische Sympathisanten und gekaufte Handlanger des Naziregimes streng bestraft wurden, oder es handelt sich um eine neomarxistische Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg.»*²⁸⁴ Die Berner Studentenschaft distanzierte sich umgehend von diesen Professoren.²⁸⁵ Im Januar 1977 organisierte sie zudem eine Vorführung von *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S.* mit einer vielbeachteten Podiumsdiskussion, in deren Verlauf die meisten Unterzeichner des Offenen Briefes zugeben mussten, den Film vorher gar nicht gesehen zu haben.²⁸⁶

Mit dem Entscheid von Bundesrat Hans Hürlimann – der ein Jahr später vom Gesamtbundesrat bestätigt wurde –, dem Film keine Qualitätsprämie zuzuerkennen, kippte die Diskussion Ende 1976 endgültig ins Politische und Grundsätzliche. Hürlimann stellte sich damit gegen die mit nur einer Gegenstimme zustande gekommene Empfehlung der Experten und kritisierte, der Film *«manipuliere historische Ereignisse und bediene sich in einer unzulässigen Weise eines ideologischen Rasters»*.²⁸⁷ Dadurch seien die Anforderungen, die an einen Dokumentarfilm gestellt werden müssten – die *«Erwägung der Billigkeit, der Gerechtigkeit und der Angemessenheit der Darstellung»*²⁸⁸ und das Bemühen, *«Fakten korrekt und aufgrund gesicherter Quellen darzustellen»*²⁸⁹ –, nicht erfüllt. Dindo liess in einer umfangreichen Stellungnahme nur einen einzigen Kritikpunkt gelten: *«Man kann dem Film vorwerfen, dass er Zusammenhänge herstellt, Schlüsse zieht,*

²⁸³ Begründung der Jury, zit. in Ruggle 1988, S. 68.

²⁸⁴ Bandi 1976.

²⁸⁵ Studentenschaft Bern 1976.

²⁸⁶ Vgl. z.B. ACK 1977.

²⁸⁷ Hürlimann 1976, S. 1.

²⁸⁸ Hürlimann 1976, S. 2.

²⁸⁹ Hürlimann 1976, S. 4.

Vergleiche macht, dass er die Dinge grundsätzlich anders sieht als andere [...] Man kann uns vorwerfen, dass wir Schwerpunkte falsch gesetzt haben, dass gewisse Informationen fehlen, andere zu breit ausgewälzt sind.»²⁹⁰ Und zu Hürlimanns Vorwurf, dass er die «politischen Gegebenheiten der Kriegszeit [...] vernachlässigt»²⁹¹ habe, schreibt Dindo, dass «es ein Gesetz der Geschichtsschreibung ist, dass historische Ereignisse von nachkommenden Generationen neu beurteilt werden.»²⁹² Hürlimanns Entscheid wurde von der *Neuen Zürcher Zeitung* begrüsst,²⁹³ in der übrigen Presse jedoch verschiedentlich bedauert.²⁹⁴ Dennoch versagten die Behörden diesem politisch missliebigen Film ein weiteres Mal die finanzielle Unterstützung, indem Dindo der Filmpreis von Kanton und Stadt Zürich verweigert wurde.²⁹⁵ Angesichts dieser Entwicklung ist es nachgerade erstaunlich, dass DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S. einst aufgrund des Exposés einen Herstellungsbeitrag des EDI erhalten hatte, obwohl offenbar im EMD Kritik an der Unterstützung eines solchen Projekts laut geworden war.²⁹⁶

Im Zusammenhang mit der Ausstrahlung im Deutschschweizer Fernsehen am 3. Juni 1977 wurde schliesslich sogar juristisch gegen den Film vorgegangen. Auf gerichtlichem Weg erreichten die Familien Wille und Mettler, dass die sie belastenden Passagen herausgeschnitten bzw. geändert wurden.²⁹⁷ So wurde die Aussage Bonjours, das Verhalten Willes sei «*e wüeschi Sach*» und nur im *juristischen* Sinn kein Landesverrat gewesen [01:29], durch den folgenden Satz aus seiner Neutralitätsgeschichte ersetzt: «*Wille war durch unzweifelhafte Meriten als militärischer Erzieher zu sehr mit der Schweiz verbunden, als dass man in seiner Handlungsweise landesverräterische Beweggründe sehen dürfte.*»²⁹⁸ Ferner musste Meienbergs Kommentar entfernt werden,

²⁹⁰ Dindo 1977a, S. 1.

²⁹¹ Hürlimann 1976, S. 4.

²⁹² Dindo 1977a, S. 9.

²⁹³ Schlappner 1977. Schlappner war allerdings auch jener Experte, welcher als einziger gegen die Qualitätsprämie für DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S. gestimmt hatte.

²⁹⁴ Stillhard 1992, S. 37; Ruggle 1988, S. 71.

²⁹⁵ Erziehungsdirektor Alfred Gilgen lehnte es – wiederum gegen die Empfehlung der Jury und explizit aus politischen Überlegungen – ab, Dindo den Filmpreis von Kanton und Stadt Zürich zu verleihen (Schaub 1977, Bauer 1977). Ferner verweigerte das EDI dem Schweizerischen Filmzentrum den üblichen Beitrag an die Kopie- und Untertitelungskosten für DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS ERNST S. (DDP 1977, SDA 1977, SFZ 1977).

²⁹⁶ Dindo 1977, S. 109f; Meienberg 1977a; Schaub 1976.

²⁹⁷ Alle Änderungen sind in SF DRS 1977, S. 36–38 dokumentiert. Für diese Arbeit wurde die unzensurierte Fassung des Films verwendet.

²⁹⁸ Bonjour 1970, Bd. IV, S. 432.

welcher Johann Arnold Mettler-Specker (der allerdings wie Ernst S. nur mit abgekürztem Nachnamen genannt wird) als Unterzeichner der Eingabe der Zweihundert darstellt und ihm die Finanzierung einer Nazizeitung sowie die Zahlung einer Kaution für fünf wegen Landesverrats verhaftete Schweizer Faschisten vorwirft. Auch der Hinweis darauf, dass einer seiner Söhne, Hannes Martin Mettler, als Mitglied der Waffen-SS in der Sowjetunion umkam, musste gestrichen werden [01:22]. Die zensurierten Passagen wurden allerdings in den Printmedien verschiedentlich abgedruckt und kommentiert – ebenso wie der Umstand, dass die Einordnung in den historischen Zusammenhang, welche der Ausstrahlung des Films vorausging, durch Peter Dürrenmatt erfolgte, welcher vor dem Krieg selbst den Frontisten nahegestanden hatte.²⁹⁹

Abschliessend soll hier noch auf einen methodischen Aspekt von *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* hingewiesen werden, welcher in der durch inhaltliche Argumente geprägten Debatte weitestgehend zu kurz kam. Innerhalb unseres Themas ist dieser Film ein zentrales Beispiel für Oral History. Meienberg hatte diese Methode bereits für seine Reportage verwendet: Da ihm die Akten nur sehr beschränkt zugänglich waren, musste er die meisten Informationen durch die Befragung von Zeitzeugen gewinnen. Dindo übernahm dieses Verfahren – das er bereits in *SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG* (1973) eingesetzt hatte – für seinen Film. Indem hier die Aussagen nicht bloss transkribiert (oder gar nur in indirekter Rede wie bei Meienberg), sondern in Bild und Ton wiedergegeben werden, sind auch nonverbale Äusserungen der Interviewpartner dokumentiert, was zusätzliche, der kritischen Interpretation des Gesagten dienliche Informationen liefert.³⁰⁰

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft weist die Art und Weise, wie in *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* Oral History betrieben wird, dennoch zwei empfindliche Mängel auf. Innerhalb der Diskussion um die methodologischen und wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Oral History wird verschiedentlich darauf hingewiesen, dass nicht nur der Interviewte, sondern auch der Interviewer mit seinen Fragen und die Interview-Situation als solche die Aussagen massgeblich mitbestimmen und somit in die Quellenkritik miteinzubeziehen sind.³⁰¹ Dies gilt um so mehr, wenn die Aufzeichnung eines Interviews für die Veröffentlichung bestimmt ist, insbesondere wenn eine Kamera zugegen ist.³⁰² In *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* sind jedoch – von einigen wenigen Ausnahmen abge-

²⁹⁹ Beispielsweise Lachat 1977 und Lienhard 1977.

³⁰⁰ Stöckle 1990, S. 140–142; Roth 1982, S. 133; Grabe 1988, S. 208f.

³⁰¹ Vgl. beispielsweise Vorländer 1990, S. 16–20.

³⁰² Zur speziellen Problematik der Befragung von Zeitzeugen vor der Kamera: Broda 1994, S. 133, Ruttmann 1988, Grabe 1988, S. 212–218.

sehen – keine Fragen hörbar, und auch die Fragesteller werden nicht identifiziert. Somit ist für das Publikum nicht ersichtlich, ob bzw. wie stark die Befragten in ihren Erinnerungen geführt oder gar beeinflusst wurden. Waren die Fragen offen oder suggestiv formuliert? Wurde gezielt nach ganz bestimmten Fakten bzw. Meinungen gefragt oder konnten die Befragten ihre Erinnerungen frei entwickeln? Waren bei der Befragung nebst den Filmemachern noch andere Personen anwesend (z.B. Familienangehörige, Bekannte, Autoritätspersonen), welche die Aussagen allenfalls beeinflussten? Diese Aspekte der Quellenkritik lassen sich aufgrund der gezeigten Ausschnitte nicht beurteilen, wären aber gerade bei diesem Film von besonderem Interesse, da hier die Zeitzeugen – im Gegensatz zu *DIE UNTERBROCHENE SPUR* (Kap. 2.2.2) – weniger nach Fakten als nach Meinungen befragt werden. Wenn Dindo argumentiert, dass man *«Leute aus dem Volk [...] einfach nicht widerlegen oder als ‹Agitatoren› abtun kann»*,³⁰³ dann unterschlägt er, dass ein Interviewer durchaus Möglichkeiten hat, solche Leute zu Aussagen zu bewegen, die sie von sich aus nicht (oder zumindest nicht in dieser Form) gemacht hätten. Die Kritik, welche er selbst an *SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG* übt – der Film sei *«scheinbar objektiv, in Wirklichkeit aber objektivistisch»* und man müsse sich als Filmemacher *«mehr persönlich manifestieren, auf dem Niveau seiner Subjektivität»*³⁰⁴ –, trifft auch auf *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* zu. Allein damit, dass Dindo und Meienberg gelegentlich ins Bild kommen,³⁰⁵ ist deren subjektiver Standpunkt jedenfalls nicht ausreichend definiert.

Der zweite Mangel betrifft die Verlässlichkeit (oder eben die Unzuverlässigkeit) von Erinnerungen als historische Quellen. Meienberg bekam im Verlauf seiner Arbeit *«ganz verschiedene Versionen von denselben Leuten zu denselben Dingen»* zu hören.³⁰⁶ Dindo erging es nicht anders: *«[E]s gab auch Leute, die sagten Niklaus etwas und mir etwas anderes. Die Versionen veränderten sich manchmal von einem Besuch auf den andern.»*³⁰⁷ Auch Bonjour berichtet von diesbezüglichen Erfahrungen bei seiner eigenen Forschungstätigkeit, was eines der elementaren Probleme der Oral History deutlich macht: *«Selbst wo keine eindeutige Rechtfertigungsabsicht dahinterstand, kam es vor, dass sich die Gesprächspartner die Dinge nachträglich mit der oft unbewusst nachschaffenden Phantasie ‹zurechtlegten›.»*³⁰⁸ Das Problem der – bewussten oder unbewussten – Manipulation der eigenen Erinnerung ist letztlich nicht lösbar. Dindos Film muss man allerdings vorwerfen, dass er diesen prinzipiellen Mangel seiner Methode nicht transparent macht, indem er kei-

³⁰³ Dindo 1977, S. 114.

³⁰⁴ Dindo, zit. in Schwarz 1976, S. 56.

³⁰⁵ Beispielsweise [00:55].

³⁰⁶ Meienberg, zit. in Schwarz 1976, S. 50.

³⁰⁷ Dindo, zit. in Schwarz 1976, S. 50.

³⁰⁸ Bonjour, zit. in Stahlberger 1977.

nerlei sich selbst widersprechende Zeitzeugen präsentiert. Auch sich gegenseitig widersprechende Aussagen sind – anders als in Meienbergs Vorlage – kaum zu finden, was den Vorwurf nährt, dass der Film keinen Diskurs führt, sondern lediglich seine Argumentation stützende Aussagen verwendet. Hier muss man allerdings anfügen, dass verschiedene Personen der «Gegenseite» nicht vor die Kamera treten wollten, insbesondere Staatsanwalt Eberle [00:52], Verteidiger Zollikofer und Feldprediger Geiger [00:55] sowie sechs der sieben Richter [00:56].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. eine durchaus überzeugende psychologische, soziale und juristische Argumentation aufweist. Kritiker warfen dem Film denn auch hauptsächlich seine politische Argumentation vor und sprachen ihm deshalb sowohl den dokumentarischen als auch den historiographischen Wert ab. Diese Kritik ist insofern berechtigt, als Dindo und Meienberg zu wenig deutlich zwischen strafrechtlich relevantem Landesverrat einerseits und nationalsozialistischer oder zumindest deutschfreundlicher Gesinnung andererseits unterscheiden. Ausserdem lassen sie es bei ihren Vorwürfen an die Adresse von Wille, Däniker, Bührlé, Mettler, Etter, Motta und Pilet-Golaz an jener Gründlichkeit vermissen, mit welcher sie den Fall Ernst. S. nachzeichnen (auch wenn gewisse Aussagen aus heutiger Sicht keineswegs so ungerechtfertigt erscheinen wie es die damaligen Kritiker darstellten).³⁰⁹ Dass der Film insgesamt parteiisch ist, ist unbestritten und wurde auch von seinen Urhebern nicht in Abrede gestellt. In der polarisierten Debatte wurde indes kaum darüber nachgedacht, wie weit denn Geschichtsschreibung überhaupt unparteiisch sein muss bzw. sein kann. «Wertfreie Geschichtsschreibung gibt es nicht; die meisten wissen es, aber viele geben es nicht zu»,³¹⁰ fasste Martin Schaub diesen Sachverhalt zusammen. Edgar Bonjour präziserte diesbezüglich: «Der Historiker kommt – unvoreingenommen – aufgrund der Fakten zu einer Wertung. Meienberg hat eine – vorgefasste – Meinung und unterlegt sie mit Interviews und solchen Fakten, die seine These stützen. Das nennt man Tendenz. Was der Historiker vertritt [...], ist ein Standpunkt. Ich meine, das ist nicht dasselbe. Aber ich meine auch, dass es einem jungen Filmautor durchaus erlaubt sein muss, eine Tendenz zu haben, eine selbständige, von der offiziellen Meinung unabhängige, kritische Auffassung der Zeitgeschichte zu vertreten.»³¹¹ Ähnlich argumentierte auch Georg Kreis: «Der Landesverräterfilm ist extrem einseitig und darf dies auch sein. Nicht unwiderlegt darf indessen der [...] Anspruch hingenommen werden, bloss eine unvoreingenommene und wahrheitsgetreue Dokumentation zusammengestellt zu haben. [...] Die Einsicht, dass jede Historiographie zeitbedingt sei,

³⁰⁹ Da Dindo und Meienberg ihre Vorwürfe nicht weiter ausführen, will ich an dieser Stelle auch nicht im einzelnen darauf eintreten. Nimmt man das Beispiel Philipp Etters, so sind diese Vorwürfe jedoch keineswegs abwegig, wie etwa in Kreis 1995 nachzulesen ist.

³¹⁰ Schaub 1976.

³¹¹ Zit. in Stahlberger 1977.

entbindet weder die Autoren noch ihr Publikum, sich dennoch um ein Bild zu bemühen, das der wissenschaftlichen Kritik (im Sinne der Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit durch Dritte) standhält».³¹² Doch selbst wenn die Meinungen darüber geteilt waren, inwieweit DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. einen Beitrag zur Geschichtsschreibung darstellt, so ist doch zumindest unbestreitbar, dass der Film ein Anlass für eine vertiefte Auseinandersetzung mit einem bis dahin nur ungenügend bearbeiteten historischen Problem war.

2.1.2 ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN):

Die Grenzen der filmischen Geschichtsschreibung

1938 versuchte der 22jährige Schweizer Maurice Bavaud mehrmals, Adolf Hitler mit einer Pistole zu erschiessen, bis er schliesslich verhaftet, zum Tod verurteilt und 1941 geköpft wurde. Der Dokumentarfilm³¹³ ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN) (Villi Hermann/Niklaus Meienberg/Hans Stürm, 1980) rekonstruiert diese Ereignisse. Vor allem aber will er die Motive Bavauds erhellen und damit klären, ob dieser junge Schweizer tatsächlich ein antifaschistischer Widerstandskämpfer war, wie man angesichts seiner Tat vermuten würde. Der Film gibt allerdings weniger Antworten auf diese Fragen, als dass er die Recherchen der Filmemacher zeigt, deren Interesse immer weniger der Person Bavauds und immer mehr den Relikten des Faschismus und des Militarismus galt, die sie auf ihrer Reise durch Deutschland antrafen. ES IST KALT IN BRANDENBURG soll hier als Beispiel dafür dienen, wo filmische Geschichtsschreibung an ihre Grenzen stösst.

Die wichtigsten Fakten des Falls sind weitestgehend geklärt und unbestritten. Bavaud kaufte sich in Basel eine Pistole und versuchte in Berlin, München und Berchtesgaden nahe genug an Hitler heranzukommen, um ihn zu erschiessen. Während des Erinnerungsmarsches am 9. November 1938 in München kam er jedoch nicht zum Schuss. Seine Versuche, mittels eines gefälschten Empfehlungsschreibens von Hitler persönlich empfangen zu werden, waren

³¹² Kreis 1977.

³¹³ Die Bezeichnung «Dokumentarfilm» ist hier insofern etwas vereinfachend, als der Film verschiedene szenische Darstellungen mit dem Schauspieler Roger Jendly enthält, der insbesondere aus den Gerichtsakten und aus Bavauds Briefen vorliest, aber auch Zeitzeugen befragt. *«Meine Rolle im Film war, eine Art stellvertretender Zeuge zu sein und in einigen Szenen die Rolle der Bavaud-Figur zu übernehmen, ohne jedoch eine Identifikation vorzugeben.»* (Jendly, zit. in Huber 1980, S. 114f). *«[D]ans l'équipe du film j'aurai la fonction du comédien qui joue le personnage de Maurice Bavaud, [...] qui le présente plus qu'il le joue.»* [00:05]. Gemäss der Terminologie von Wilhelm Roth müsste man hier eher von einem Essayfilm als von einem Dokumentarfilm sprechen (Roth 1982, S. 185f; übereinstimmend auch Schreitmüller 1990, S. 182).

³¹⁴ Sie + er 1948.

ebenfalls erfolglos, weil Hitler entweder nicht am vermuteten Ort war oder Bavaud nicht zu ihm vorgelassen wurde. Als er schliesslich Deutschland in Richtung Paris verlassen wollte, wurde er im Zug ohne Fahrkarte aufgegriffen. Die geladene Pistole und das Empfehlungsschreiben wurden ihm zum Verhängnis: Bavaud gestand schliesslich seine Absicht, Hitler zu erschiessen, und wurde hingerichtet, nachdem die Schweizer Behörden (insbesondere der Gesandte in Berlin, Hans Frölicher) keinen ernsthaften Versuch unternommen hatten, dies zu verhindern.

Die Attentatsversuche, der Prozess und die Hinrichtung wurden damals weder von der deutschen noch von der schweizerischen Presse gemeldet. Ein erster Artikel über Bavaud erschien erst 1948 in der Illustrierten *Sie und er*.³¹⁴ Im Zusammenhang mit den beiden Wiedergutmachungsprozessen 1955/56 (Bavauds Strafe wurde zunächst auf 5 Jahre Zuchthaus reduziert, in zweiter Instanz wurde er freigesprochen) berichtete die Schweizer Presse knapp über den Fall.³¹⁵ Erst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre setzte eine rege Publikationstätigkeit ein. 1975 erschien eine wissenschaftliche Untersuchung von Peter Hoffmann, der sowohl schweizerische und deutsche Akten als auch mündliche Quellen auswertete und damit die Basis für die weitere Forschung legte.³¹⁶ Ein Jahr später machte der Schriftsteller Rolf Hochhuth den Schweizer Hitler-Attentäter zum Thema seiner Dankesrede für den Basler Kunstpreis,³¹⁷ während Raymond Zoller den Fall in einer Illustrierten aufgriff;³¹⁸ damit wurde Bavaud einer breiten Öffentlichkeit ein Begriff. Wiederum zwei Jahre später veröffentlichte Klaus Uerner einen dreiteiligen Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung*.³¹⁹ 1980 kam *ES IST KALT IN BRANDENBURG* in die Kinos, während sowohl Meienberg als auch Uerner die Ergebnisse ihrer Recherchen in Buchform vorlegten.³²⁰

Bezüglich der Fakten sind sich die verschiedenen Autoren weitestgehend einig. Sehr unterschiedlich werden jedoch die Motive für Bavauds Handeln erklärt, wobei Hochhuth und Uerner die beiden Extrempositionen markieren. Hochhuth feiert Bavaud als einen unerschrockenen Helden in der Tradition eines Wilhelm Tell, der die Menschheit von einem Tyrannen befreien wollte und zum Märtyrer wurde. Er sei ein Idealist mit politischer Weitsicht gewesen, der bewusst sein Leben riskiert und dabei Mut und persönliche Grösse bewiesen habe. Den Vorwurf, es habe Bavaud an Realismus gemangelt, weist Hochhuth ebenso zurück wie die Vermutung, er sei geisteskrank gewesen. Seine Interpretation mutet dabei oft

³¹⁵ Beispielsweise Wolf 1955.

³¹⁶ Hoffmann 1975.

³¹⁷ Hochhuth 1976 (Kurzfassung), Hochhuth 1979 (vollständige Rede inkl. Anmerkungen).

³¹⁸ Zoller 1976.

³¹⁹ Uerner 1978, Uerner 1978a, Uerner 1978b.

³²⁰ Meienberg 1980, Uerner 1980.

pathetisch an, etwa wenn er den ehemaligen Theologiestudenten³²¹ als «geliebt, [...] gross, schön wie ein von Homer gezeichneter junger Krieger» beschreibt.³²²

Uerner kritisiert Hochhuth als einen «Meister der Verklärung»³²³ und lieferte eine grundlegend andere Interpretation. Er rückt Bavauds Beziehung zu dessen Studienkollegen Marcel Gerbohay, welcher 1943 als Anstifter von Bavaud ebenfalls verurteilt und hingerichtet wurde, ins Zentrum.³²⁴ Bereits Hoffmann – der sich allerdings über Bavauds Beweggründe kein abschliessendes Urteil erlaubt – schreibt, dass für die Freundschaft und Loyalität zwischen den beiden Männern der Begriff «Liebe» angemessener wäre.³²⁵ Uerner deutet die Möglichkeit einer homosexuellen Beziehung an und legt dar, dass Bavaud Gerbohay hörig gewesen sei. Gerbohay habe Bavaud davon überzeugen können, dass er ein Mitglied der Zarenfamilie sei, dass aber nur der Sturz des Kommunismus ihm den russischen Thron zurückgeben könne. Bavaud sollte deshalb Hitler dazu bringen, die Sowjetunion anzugreifen – oder ihn töten, falls er sich nicht überzeugen liesse. Diese gemeinsame Wahnvorstellung, eine *Folie à deux*,³²⁶ sei der eigentliche Grund für die Attentatsversuche gewesen. Uerner demontiert auch in anderer Hinsicht das Bild eines antifaschistischen Helden. Insbesondere Bavauds Mitgliedschaft beim rechtsextremen *front national* sowie sein Abonnement der deutschen Zeitschrift *Weltdienst* seien ein Beleg dafür, dass er ein Antisemit und Antikommunist war.³²⁷ Im übrigen habe er sich – nachdem er die Missionarsausbildung abgebrochen und keine Arbeitsstelle gefunden habe – in einer persönlichen Krise befunden, aus welcher er nur die beiden Auswege Selbstmord oder Selbstopferung gesehen habe.³²⁸ Insgesamt fehle bei Bavaud die politische bzw. ethische Überzeugung, welche die antifaschistischen Widerstandskämpfer auszeichnet.³²⁹

Es ist hier nicht der Ort, die Debatte um Bavauds Beweggründe im Detail zu erörtern. Es geht mir lediglich darum zu zeigen, dass eine Debatte stattfand – und zwar exakt zu jener Zeit, als Hermann, Meienberg und Stürm ihren Film drehten. Versteht man ES IST KALT IN

³²¹ Bavaud wollte Missionar werden, brach seine Ausbildung im französischen Saint-Illan jedoch kurz vor seiner Reise nach Deutschland ab.

³²² Hochhuth 1976.

³²³ Uerner 1978.

³²⁴ Uerner 1978b. Ausführlicher in Uerner 1980, S. 203–235.

³²⁵ Hoffmann 1975, S. 182.

³²⁶ Uerner vermeidet es, diese Wahnvorstellung nach psychiatrischen Kategorien zu definieren, und nennt deshalb die *Folie à deux* als eine von mehreren Möglichkeiten (Uerner 1980, S. 228f). Der Terminus wird jedoch von anderen Autoren benutzt, um auf Uerners These Bezug zu nehmen; ich erlaube mir deshalb, dies im folgenden ebenfalls zu tun.

³²⁷ Uerner 1978, ferner Uerner 1978a. Ausführlicher in Uerner 1980, S. 194–203.

³²⁸ Uerner 1978 («Selbstopferung») u. Uerner 1978a («Selbstmordgedanken»).

BRANDENBURG als einen Beitrag zur Geschichtsschreibung, so muss man zwangsläufig danach fragen, wie die Kontroverse Hochhuth–Urner aufgegriffen wird und welchen Standpunkt die Filmemacher vertreten. «*Maurice Bavaud wollte Hitler töten [...] Aber: Was waren seine Motive?*» [00:09]. Diese Frage wird wohl gestellt, aber nur in Ansätzen beantwortet. Für die Geschwister Bavauds ist das Verhalten ihres Bruders nach wie vor unerklärlich, sie können nicht einmal eine klare Aussage über dessen politische Haltung machen: Die einen bezeichnen ihn als links-, die anderen als rechtsstehend.³³⁰ Sie können auch den Widerspruch nicht auflösen, dass ein zukünftiger Missionar, ein Pazifist und Bewunderer Ghandis ein Attentat plante [01:19].

Die Filmemacher mussten deshalb ihre Methode ändern: «*So widersprüchlich wie die Geschwister reagierten auch Freunde und Bekannte, wenn man sie nach seiner Weltanschauung befragte. Also sind wir auf die Anklageschrift und das Urteil des Volksgerichtshofes angewiesen.*» [00:09]. Dieser Rückgriff auf die verfügbaren schriftlichen Quellen ist – angesichts des Versagens der mündlichen Quellen – im Sinne des historischen Arbeitens sicher die einzig richtige Lösung. Andererseits geben die Gerichtsakten nur *eine* mögliche Erklärung für Bavauds Motivation, nämlich die, dass er «*mit dieser Tat der Christenheit und der ganzen Menschheit einen Dienst [habe] erweisen wollen.*» [00:18]. Mit diesem Satz im Off-Kommentar übernimmt der Film kritiklos das Erklärungsmuster einer höchst problematischen Quelle. Er fragt nicht danach, ob Bavaud diese Aussage vielleicht aus taktischen Überlegungen machte und seine wahren Gründe verschwieg. Er erwägt auch nicht, ob Bavaud durch die Verhöre der Gestapo dahin gebracht wurde, eine bestimmte Aussage zu machen. Und er zieht nicht die Möglichkeit in Betracht, dass das Protokoll eines deutschen Gerichts aus dem Jahr 1939 die Aussage eines Hitler-Attentäters verfälscht wiedergeben könnte. Er merkt lediglich an, dass es sich um Naziakten handelt [00:09], ohne aber die Bedeutung dieses Umstands zu diskutieren.³³¹ Und die daraus gezogene Konsequenz – nämlich den Beizug von Bavauds Briefen als ergänzende Quelle – löst das Problem keineswegs. Bavaud wusste, dass die deutschen Behörden seine Briefe, welche er aus der Todeszelle an seine Familie schrieb, lasen und gegebenenfalls zurückhielten: «*C'est la septième lettre que je vous écris depuis le 18 décembre. Toutes les autres ne sont pas parties à cause de leur contenu.*»³³² Es ist somit nicht anzunehmen, dass er hier andere Beweggründe offenlegen würde als jene, welche er bereits vor Gericht genannt hatte.

³²⁹ Urner 1980, S. 306.

³³⁰ [00:08], transkribiert in Huber 1980, S. 14f.

³³¹ Den Filmemachern war die Problematik dieser Quelle durchaus bewusst: Ihre *Anmerkungen zu den Akten des Volksgerichtshofs* (in Huber 1980, S. 109) haben aber keinen Eingang in den Film gefunden.

³³² Bavaud im Brief vom 5. April 1940 [01:38]. Der 18. Dezember 1939 war das Datum seines Prozesses.

ES IST KALT IN BRANDENBURG ist weit davon entfernt, Bavaud als einen Helden im Sinne Hochhuths darzustellen. Weil die Gerichtsakten und Briefe als zentrale Quelle dienen, wird aber zumindest das Bild eines naiven Idealisten vermittelt. Dieser Standpunkt ist an sich vertretbar; fragwürdig ist hingegen, dass Urners These der *Folie à deux* weder unterstützt noch widerlegt, sondern schlicht und einfach ignoriert wird. Marcel Gerbohay wird nur ganz kurz erwähnt, sein möglicher Einfluss auf Bavaud nicht erörtert,³³³ obwohl nebst Urner auch Hoffmann diese Beziehung als wichtig einstuft. Und die Indizien für eine antisemitische oder rechtslastige Gesinnung Bavauds werden schlicht unterschlagen – Indizien, die immerhin so schwerwiegend waren, dass der Regisseur Rolf Lyssy das Angebot für einen Film über den Hitler-Attentäter abgelehnt hatte³³⁴ und die auch Hermann, Meienberg und Stürm vorübergehend am Sinn ihrer Arbeit zweifeln liessen.³³⁵ Es ist zwar nachvollziehbar, dass die Filmemacher ihr Publikum nicht mit widersprüchlichen Interpretationen dieses ohnehin schon komplexen Falls verwirren wollten. Aus Sicht der Geschichtswissenschaft stellt die Vernachlässigung einer derart fundamentalen Forschungskontroverse jedoch ein schweres Versäumnis dar.

Dieses Versäumnis ist um so erstaunlicher, als Meienberg in seinem Buch³³⁶ sehr wohl auf diese Kontroverse eingeht und dabei Urners Thesen detailliert widerlegt. So holte er bei Christian Scharfetter – einem Spezialisten für symbiotische Psychosen, den auch Urner zitiert

³³³ Der Off-Kommentar beschränkt sich auf folgende Informationen zu Gerbohay: «Die Idee, ein Attentat zu verüben, geht laut deutschen Akten auf die Zeit von Saint-Illan zurück, wo Bavaud mit dem Franzosen Marcel Gerbohay befreundet war. Nach Ansicht der Gestapo bildeten sie zusammen mit anderen Studenten eine Gruppe. Doch hat uns keiner von diesen über den Attentatsplan von Bavaud und die Rolle von Gerbohay näheren Aufschluss geben können. Die Gestapo hat nach der Verurteilung von Bavaud weitergefahndet und seinen Freund Gerbohay 1942 in der Bretagne verhaftet. Marcel Gerbohay kam wie Bavaud vor den Volksgerichtshof, und auch er wurde zum Tode verurteilt und in Plötzensee am 9. April 1943 hingerichtet.» [OI:18].

³³⁴ Leuthold 1980, Waeger 1980, Hermann/Meienberg 1979. Lyssy hatte sein grundsätzliches Interesse für die Thematik bereits mit dem Film KONFRONTATION (DAS ATTENTAT VON DAVOS) (1974) über den Gustloff-Attentäter David Frankfurter dokumentiert.

³³⁵ Hermann/Meienberg 1979.

³³⁶ Meienberg 1980. Auch in der Begleitpublikation zum Film (= Huber 1980) sind zentrale Passagen von Hochhuth, Urner und Hoffmann abgedruckt.

– ein Gutachten ein. Scharfetter bestätigte, dass bei Bavaud aufgrund der Akten keine überzeugenden Hinweise für eine Psychose oder gar eine *Folie à deux* zu finden seien.³³⁷ Meienberg begründet zudem, warum Bavauds Andeutung, im Auftrag des «Zarenabkömmlings» Marcel Gerbohay gehandelt zu haben, als eine bewusste Lüge einzustufen sei.³³⁸ Auch gegen die Indizien, welche den Antisemitismus und den Rechtsextremismus Bavauds stützen, bringt Meienberg überzeugende Argumente vor.³³⁹ Der Film *ES IST KALT IN BRANDENBURG* deckt sich zwar in seinen Aussagen mit Meienbergs Buch; es fehlt jedoch jeder Hinweis darauf, wie er aufgrund der verwirrlichen und widersprüchlichen Quellen zu seiner Interpretation kommt.

Es bleibt somit die Frage, was dieser mehr als zweistündige Film überhaupt zur Klärung von Bavauds Tat beiträgt. Insgesamt werden vor allem die unbestrittenen Fakten ausführlich behandelt, oft anhand von längeren Zitaten aus Gerichtsakten und Briefen. Viel Raum nehmen auch Details ein: So wird in einem längeren Gespräch mit dem Sohn des damaligen Basler Waffenhändlers erörtert, dass die von Bavaud gekaufte Waffe wegen ihres kleinen Kalibers schlecht für ein Attentat geeignet war [00:13], oder es werden Bavauds Schiessübungen auf dem Ammersee nachgestellt [00:01/00:10]. Daneben illustrieren zahlreiche zeitgenössische Filmausschnitte das historische Umfeld: Die Aufnahmen zeigen etwa den Münchner Erinnerungsmarsch [00:17/00:30], die Reichskristallnacht [00:28], Berchtesgaden [00:39] mit Hitlers Residenz auf dem Obersalzberg [00:43], eine Verhandlung vor dem Volksgerichtshof [01:04], den Gesandten Frölicher im Schweizerclub in Berlin [01:31] sowie Bavauds Heimatstadt Neuchâtel in den 20er Jahren [01:12].

Im übrigen nimmt aber vor allem ein zweites Thema viel Raum ein, das mit Bavauds Attentatsversuch nicht mehr direkt zu tun hat: «*Unser Anliegen ist nicht so sehr, eine lückenlose biographische und historische Darstellung des Falls Maurice B. zu geben, als vielmehr [...] einen differenzierten Einblick in jene Zeit zu gewinnen. [...] Uns interessiert die Geschichte da am meisten, wo sie auf uns und unsere heutige Zeit einwirkt; unser Film wird geprägt sein von den Erfahrungen, die wir heute machen, wenn wir der Geschichte von Maurice B. nachgehen*».³⁴⁰ Bei ihren Nachforschungen sehen sich die Filmemacher mit der Erkenntnis konfrontiert, dass der Faschismus nicht nur ein historisches Phänomen, sondern immer noch gegenwärtig ist. So werden eine Marktfrau in München³⁴¹ und ein Hitler-Imitator in Berchtesgaden [00:49] befragt, welche beide dem Dritten Reich nach wie vor gute Seiten abgewinnen können und sich «*einen kleinen Hitler*»

³³⁷ Meienberg 1980, S. 174–176.

³³⁸ Meienberg 1980, S. 126.

³³⁹ Meienberg 1980, S. 176–178.

³⁴⁰ Auszug aus dem Treatment, Herbst 1978, zit. in Huber 1980, S. 10.

³⁴¹ [00:31], transkribiert in Huber 1980, S. 31f.

wünschen, welcher etwa das Ausländerproblem lösen würde [00:52]. Ehemalige Widerstandskämpfer wie der Kommunist Emil Meier³⁴² oder ein in Plötzensee inhaftierter christlicher Antifaschist [01:40] kritisieren, dass sie weder Anerkennung noch Genugtuung erfahren haben: «[W]er im KZ war, das ist einfach ein Verbrecher, nicht politisch und gar nichts, einfach ein Verbrecher. Da bist du verhasst.» [01:03]. Dies empfinden sie um so stossender, als viele ehemalige Nationalsozialisten wieder öffentliche Ämter bekleiden – bis hin zum Bundespräsidenten Karl Carstens [01:48]. Ein Interview mit dem Leiter des Berlin Document Center belegt in diesem Zusammenhang, dass es nicht an Dokumenten mangeln würde, um ehemalige Nazis zu überführen, dass dies aber aus politischen Gründen nicht unternommen wird [01:51]. Und auf der Bildebene werden verschiedenste Formen des aktuellen Militarismus dokumentiert: Längere Aufnahmen von einer Musikgesellschaft im Münchner Bürgerbräukeller [00:36], von der Wachablösung beim Mahnmal gegen Militarismus und Faschismus in Ost-Berlin [02:00] sowie von der Zürcher Wehrschau des Jahres 1979 [02:05] sollen ganz offensichtlich Assoziationen an die nationalsozialistischen Massenaufmärsche wecken. Verbunden werden alle diese Elemente durch Aufnahmen von Autobahnfahrten durch Deutschland: Die Eintönigkeit der Landschaft und das trübe Wetter versinnbildlichen, wie die Filmemacher das politische Klima empfinden.

In der zeitgenössischen Kritik³⁴³ wurde *ES IST KALT IN BRANDENBURG* weniger als ein historischer Film verstanden, sondern vielmehr als ein politischer Film. «[D]ie Suche nach den Spuren von Bavaud hat sich ausgeweitet zu einer Konfrontation mit einem Klima der Kälte, das nicht nur von gestern ist»,³⁴⁴ schrieb etwa die *Basler Zeitung*. Die Bezugnahme auf die Gegenwart wurde hier durchaus positiv bewertet: «Dennoch sind die Assoziationen präzise und sind die politischen Stellungnahmen – ohne dass sie explizit verbal gefasst werden – ebenso präzise.»³⁴⁵ Ähnlich urteilte auch *Der Bund*: «Was angesichts solcher Werke, die Aspekte der Geschichte näher beleuchten sollen, unbedingt notwendig erscheint, ist die Stellungnahme der Autoren aus ihrer aktuellen Sicht; die Verbindung des Vergangenen mit der Gegenwart.»³⁴⁶ Das *Vaterland* ortete hier zumindest ein Konfliktpotential: «Darin liegt seine Brisanz und für jene, die nicht links gehen wie die Autoren, vielleicht auch ein Ärgernis.»³⁴⁷ Als eigentliches Ärgernis wurde der Film allerdings nur vom Rezensenten der *Neuen Zürcher Zeitung* empfunden: «Da wird mit Bildern aus der Bundesrepublik, der DDR und der Schweiz – in zum Teil suggestiven Montagen – ein Mischmasch von Verdammnis angerührt, in

³⁴² [00:55], transkribiert in Huber 1980, S. 33–36.

³⁴³ Als Quellenbasis für die nachfolgende Rezeptionsgeschichte diente das Zoom-Dossier 13231.

³⁴⁴ Zimmermann 1980.

³⁴⁵ Zimmermann 1980.

³⁴⁶ RRI 1981.

³⁴⁷ Ulrich 1980.

dem keinerlei stichhaltige Strukturen, weder politische noch gesellschaftliche, weder historische noch juristische, erkennbar und unterscheidbar gemacht werden.»³⁴⁸ Vereinzelt und auf bestimmte Sequenzen bezogen sprachen zwar auch andere Rezensenten von «polemischen Seitenhieben»,³⁴⁹ ein derart vernichtendes Gesamturteil wie in der *Neuen Zürcher Zeitung* ist jedoch in den von mir untersuchten Rezensionen einzigartig.

Dass im Film eine klare Aussage über Bavauds Motive ebenso fehlt wie eine Erörterung der darüber entstandenen Debatte, wurde zwar immer wieder vermerkt, aber nur selten kritisiert³⁵⁰ – am deutlichsten vielleicht in der *Weltwoche*: «Wie weit ihm [Bavaud] aufgrund der Quellenlage sogar Antisemitismus, Antibolschewismus und religiöse Wahnvorstellungen zugeschrieben werden müssen, ist Gegenstand heftiger Kontroversen. [...] Schade ist, dass diese Widersprüchlichkeit im Film von Hermann, Meienberg und Stürm keinen Niederschlag gefunden hat.»³⁵¹ Wesentlich typischer ist die Haltung des *Vaterlands*: «Über Bavauds Motive lässt sich [...] keine eindeutige Klarheit gewinnen, und die Filmautoren haben sich denn auch keine der sich widersprechenden Thesen zu eigen gemacht. [...] Die offene Struktur des Films spiegelt [...] ehrlich die Unsicherheit der Autoren.»³⁵² Ähnlich argumentierte auch *Der Bund*: «Die Autoren geben aus heutiger Sicht rekonstruierbare Zusammenhänge bekannt, ohne aber zu vergessen, dass dabei oft Widersprüchliches hervortritt. Dementsprechend unterbleibt eine eindeutige Schlussfolgerung; *ES IST KALT IN BRANDENBURG* ist eine betont ehrliche Spurensuche.»³⁵³ In der Rezension in *Zoom* wurde der Verzicht auf kontroverse Interpretationen explizit begrüsst: «Dass die Autoren des Films nicht verschiedene Versionen gegeneinander abgewogen haben, sondern die Andeutungen als Andeutungen offen haben stehen lassen, scheint mir im ganzen die ehrlichste und angemessenste Form der Annäherung.»³⁵⁴ Nur in Ausnahmefällen wurde eine grundsätzliche Kritik an der filmischen Geschichtsschreibung geübt, wie dies die *Bündner Zeitung* tat: «Bei allem Respekt vor der Arbeit der drei Filmemacher und ihrer Ehrlichkeit der Hauptfigur

³⁴⁸ Schlappner 1980a.

³⁴⁹ EI 1981. Gemeint ist hier die Gegenüberstellung des Wachaufzugs in Ost-Berlin und der Zürcher Wehrschau.

³⁵⁰ Völlig isoliert stand Hochhuth mit seiner Rezension im *Züri Leu* da, der in diesem Film die Bestätigung seiner Heldenthese zu sehen glaubte (Hochhuth 1980).

³⁵¹ Waeger 1980.

³⁵² Ulrich 1980.

³⁵³ RRI 1981.

³⁵⁴ Hilty 1980, S. 15. Schon so glaubte Hilty eine Überinterpretation der Fakten ausmachen zu können: «Man mag sich allerdings fragen, ob nicht auch die Filmautoren einer vorgegebenen Suggestion erlegen sind, indem sie Bavaud zum vornherein als Hitler-Attentäter sahen; das ist er aber erst in der Gestapohaft geworden. Die fingierten Empfehlungsschreiben und die Pistole [...] liessen auch die Mutmassung zu, er habe sich den Zugang zu Hitler auch ohne Attentatsabsicht erschleichen wollen: etwa als Journalist (denn sein fiebriges Zeitungsstudium gehört zu den am untrüglichen bezeugten Tatsachen).» (ebd.).

Bavaud gegenüber müsste man sich vielleicht doch fragen, ob der Film das geeignete Medium für historische Recherchen dieser Art sein kann.»³⁵⁵ Der Tages-Anzeiger beispielsweise zog einen ganz anderen Schluss: «Der Film <über> Bavaud ist gescheitert wie dessen Attentat. Es kann einen solchen Film nach menschlichem Ermessen gar nicht geben. Darüber haben Hermann, Meienberg und Stürm einen sehr guten Film gemacht, vielleicht schon das erste Beispiel einer <Geschichtsfilmung> neueren Typs.»³⁵⁶

Im Zusammenhang mit der Ausstrahlung im Schweizer Fernsehen DRS am 1. September 1982 erlebte die Diskussion um *ES IST KALT IN BRANDENBURG* einen späten Höhepunkt. Der Leiter der Abteilung Kultur und Gesellschaft, Eduard Stäuble, beanstandete zwei Passagen: zum einen die Äusserungen des ehemaligen Häftlings in Plötzensee über die Nazivergangenheit des damaligen deutschen Bundespräsidenten Karl Carstens, zum andern die gesamte letzte Viertelstunde des Films, welche vor allem die Wachablösung in Berlin und die Zürcher Wehrschau, aber auch die Wiedergutmachung³⁵⁷ umfasst. Die direkte Gegenüberstellung von DDR-Truppen und Schweizer Soldaten sei eine *«eher peinliche ideologische Agitation gegen die Schweizer Armee, und es wäre mehr als verständlich, wenn sich Angehörige unserer Armee durch diese sachlich in keiner Weise gerechtfertigte Assoziation beleidigt fühlen würden.»*³⁵⁸ In einer öffentlichen Erklärung protestierten die Filmemacher – unterstützt durch fünf Berufsorganisationen von Film- und Medienschaffenden – gegen die geplanten Schnitte, welche auch in den Printmedien fast ausnahmslos kritisiert wurden.³⁵⁹ Wohl unter dem Eindruck dieser Reaktionen verzichtete das Schweizer Fernsehen schliesslich doch darauf, die Schlussequenzen zu streichen.

³⁵⁵ Eichenlaub 1980a. Ähnlich argumentierten nur noch die *Luzerner Neuesten Nachrichten*: «Die Frage bleibt, ob in Form eines Filmes über die (psychologischen oder soziologischen) Hintergründe des verhinderten Attentäters genug mitgeteilt werden kann; es scheint, dass in schriftlicher Form – und Meienberg hat gleichzeitig ein Buch darüber veröffentlicht – schlüssigere Hinweise vermittelt werden.» (EI 1981).

³⁵⁶ Lachat 1981b.

³⁵⁷ Trotz der Schrifttafel «*Nachtrag: Wiedergutmachung 1955/56*» behandelt der Film nur den ersten Wiedergutmachungsprozess (1955), nicht aber den zweiten Prozess (1956), in dem Bavaud freigesprochen wurde [02:08]. Diese Unterlassung erweckt den falschen Eindruck, dass Bavaud juristisch nicht rehabilitiert worden sei und fördert dadurch das Bild eines Märtyrers. In seinem Buch verfährt Meienberg diesbezüglich korrekter (Meienberg 1980, S. 164–169).

³⁵⁸ Brief von Eduard Stäuble an das Filmkollektiv Zürich/Hans Stürm vom 19. Juli 1982, Zoom-Dossier 13231.

³⁵⁹ *Erklärung* von Hermann/Meienberg/Stürm vom 23. August 1982, Zoom-Dossier 13231. Als Beispiele für Stimmen gegen die Zensur seien Zimmermann 1982a, Schaub 1982a und BG 1982 genannt. Uneingeschränkte Unterstützung fand die Massnahme lediglich in der *Neuen Zürcher Zeitung* (insbesondere Livio 1982).

Hingegen wurden auf der Tonspur die Aussagen über Carstens unterdrückt, deren zentraler Satz lautet: *«Wenn ich Herrn Carstens daneben nur sehe oder höre, von seiner Stimme her und seiner Ausstrahlung, die er hat, so habe ich das Gefühl, dem knack ich jetzt eine Uniform drauf, mache ihn ein bisschen jünger, und dann marschiert er wieder los.»*³⁶⁰ Programmdirektor Ulrich Kündig kam den Forderungen der Filmemacher³⁶¹ aber insofern entgegen, als er keine rechtlichen Gründe geltend machte, sondern die Zensurmassnahme als einen persönlichen Entscheid im Rahmen der Programmgrundsätze der SRG deklarierte: *«Mit den Worten des Betroffenen [des ehemaligen Häftlings] wird dem heutigen Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Carl Carstens, eine bestimmte Gesinnung in bezug auf den Nationalsozialismus aus heutiger Sicht unterstellt, eine Behauptung, die durch die Filmautoren in keiner Weise journalistisch korrekt aufgearbeitet worden ist.»*³⁶²

Insgesamt hat *ES IST KALT IN BRANDENBURG* sicher einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass der lange Zeit vergessene Schweizer Hitler-Attentäter wieder zum Thema einer öffentlichen Diskussion wurde. Anders als bei *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* wurde diese Diskussion allerdings nicht von den Filmemachern selbst ausgelöst – dieser Verdienst kommt Hochhuth und Uner zu. Und substantiell trägt der Film von Hermann, Meienberg und Stürm – gerade auch im direkten Vergleich mit Meienbergs Buch – ausgesprochen wenig zum Thema bei. Unter Hinweis auf die schwierige Quellenlage verzichtet er nicht nur darauf, zu Bavauds Motivation eindeutig Position zu beziehen, sondern er lässt auch die Standpunkte anderer Autoren unberücksichtigt. Man kann ihn somit nicht als einen historiographischen Beitrag zum Thema Maurice Bavaud werten – nach den Worten der Filmemacher sollte er dies aber auch gar nicht sein.³⁶³ Dasselbe lässt sich auch in bezug

³⁶⁰ Zit. in *Erklärung II* von Hermann/Meienberg/Stürm vom 26. August 1982, Zoom-Dossier 13231. Die entsprechende Passage [01:48] fehlt in der von mir verwendeten Fernsehfassung, ist aber im wesentlichen in Meienberg 1980, S. 136f wiedergegeben.

³⁶¹ *«[M]indestens aber stellen wir den Anspruch, dass die Verantwortlichen bei der SRG [...] unzweideutig dazu stehen, dass es sich um eine Massnahme aus politischer Opportunität handelt, und dass sie das juristische Versteckspiel beiseite lassen.»* (Stellungnahme von Hermann/Meienberg/Stürm vom 23. August 1982, Zoom-Dossier 13231).

³⁶² Zit. in BG 1982.

³⁶³ *«So wie ich unseren Film sehe, ist es kein historischer Film [...] Die Person Bavaud wird nicht als Einzelperson ganz genau erklärt, und der Film gibt auch keine umfassende, eindeutige Antwort auf die Frage, warum er Hitler töten wollte. Das kann man mit dem Material, das wir hatten, auch nicht stichhaltig aussagen. Dieses Material gibt es gar nicht – auch wenn andere darüber ganze Bücher schreiben.»* (Stürm, zit. in Küng/Fehr 1980, Hervorhebung gem. Original).

³⁶⁴ Terminus von Meienberg, zit. in Huber 1980, S. 20. Solche Schauplatzbegehungen gelten etwa dem Bürgerbräukeller [00:34], den Bunkeranlagen des Berghofs am Obersalzberg [00:44], dem Konzentrationslager Dachau [01:01], den Gefängnissen Berlin-Moabit [01:35] und Berlin-Plötzensee [01:37], der Schweizer Gesandtschaft in Berlin [01:26] sowie dem ehemaligen Missionsseminar in Saint-Illan [01:15].

auf das zweite Thema des Films sagen: Die Frage des Fortbestehens des Faschismus ist viel zu komplex, als dass man sie mit einigen wenigen Zeitzeugen und einigen «Schauplatzbegehungen»³⁶⁴ in einem geschichtswissenschaftlichen Sinn behandeln könnte – wie übrigens die Filmemacher selbst einräumten: «Uns sind im Verlauf der Arbeit die Erklärungen abhanden gekommen. Der Film ist weitgehend auch ein Produkt davon, dass alle Erklärungen, die wir einmal hatten, nicht mehr galten, mindestens in Frage gestellt sind.»³⁶⁵ Somit liegt ES IST KALT IN BRANDENBURG eindeutig ausserhalb der Grenzen dessen, was man noch als Geschichtsschreibung bezeichnen könnte. Der Film gehört wohl – wie May Broda schreibt³⁶⁶ – zusammen mit DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. zu den Pionierleistungen auf dem Gebiet der Oral History; allerdings ist er zugleich ein Beispiel dafür, wie wenig ergiebig diese Methode unter Umständen sein kann.

2.1.3 GLUT:

Argumentekatalog zum Waffenexport

In DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. und ES IST KALT IN BRANDENBURG wird die Frage von Anpassung und Widerstand hauptsächlich in politischer Hinsicht behandelt. Der Spielfilm GLUT (Thomas Koerfer, 1983) beleuchtet demgegenüber die wirtschaftlichen Aspekte dieses Themas. Die Hauptfigur François Korb beliefert als Waffenfabrikant sowohl die Alliierten als auch das Dritte Reich und tritt daneben als Kunstsammler in Erscheinung. In diesem Kapitel soll vor allem erläutert werden, wie der Film Korbs Verhalten bewertet.

GLUT spielt auf zwei verschiedenen Zeitebenen: einerseits während des Zweiten Weltkriegs, andererseits in der Gegenwart, d.h. um 1980. Das Verbindungsglied zwischen den beiden Erzählsträngen ist Andres, der Sohn der Familie Korb, der zunächst als Kind, später als Direktor der väterlichen Waffenfabrik in Erscheinung tritt. Andres' Kindheit ist geprägt von emotionaler Kälte: Der Vater verzeiht seinem Sohn keine Schwäche, und die Mutter hat längst den Zugang zu ihrem Kind verloren. Auch die Eltern sind einander fremd geworden: Während der Vater für sein Unternehmen lebt und sich das Dienstmädchen gefügig macht, versucht die Mutter, ihrem Leben im goldenen Käfig durch eine Affäre mit ihrem Schwager Albert einen Sinn zu geben. Als die Familie Korb die polnische Kriegswaise Anna bei sich aufnimmt, entwickelt sich eine enge Freundschaft zwischen den beiden Kindern. Weil sie aber einem polnischen Soldaten die Flucht aus dem nahegelegenen Internierungslager er-

³⁶⁵ Stürm, zit. in Küng/Fehr 1980.

³⁶⁶ Broda 1985, S. 213.

möglichen und indirekt dazu beitragen, dass François Korb bei der Verfolgung versehentlich seinen Schwiegervater erschießt, muss Anna die Villa der Korbs wieder verlassen. Hanna Drittel (so ihr richtiger Name) und Andres treffen sich erst vierzig Jahre später am Rande der Zürcher Wehrschau wieder. Sie stellt als kritische Journalistin das Selbstverständnis der wehrhaften Schweiz in Frage. Er hat entgegen seinen ursprünglichen Absichten die Nachfolge seines Vaters als Waffenfabrikant angetreten und verzweifelt nun daran, dass er seine Ideale verraten und kein eigenes Leben gelebt hat.

Wie diese Synopsis zeigt, ist *GLUT* mehr als nur eine Darstellung des Schweizer Waffenhandels während des Zweiten Weltkriegs; der Film ist auch ein Psychogramm des Grossbürgertums und die Schilderung einer Kindheit in diesem Milieu.³⁶⁷ Im folgenden interessiert jedoch insbesondere, wie die Wirtschaftsbeziehungen zwischen der Schweiz und den kriegführenden Ländern beurteilt werden – von François Korb selbst, von seiner Familie, von Bundesrat und Armeeführung sowie vom deutschen und vom englischen Botschafter. Der Film thematisiert zudem die schweizerischen Waffenexporte der Gegenwart und die Bewertung der bewaffneten Landesverteidigung in Gegenwart und Vergangenheit: Hier sind insbesondere die Positionen der Journalistin Hanna einerseits und der Veranstalter der Zürcher Wehrschau andererseits von Interesse.

«Ein anderes Motiv als Geld kann ich mir bei Ihnen nicht vorstellen», antwortet der deutsche Botschafter auf die Frage, welche Gründe er hinter Korbs Lieferungen an Deutschland vermute [01:01]. Korb hat allerdings ein ganz anderes Selbstverständnis von seinem Handeln, das er nicht nur gegenüber dem Botschafter, sondern auch vor seinen Gästen gerne darlegt: «Sollten unsere Lieferungen an das Reich wirklich kriegsverlängernd wirken, so werden sie dazu führen, dass der Fall des Dritten Reiches nur noch tiefer und endgültiger sein wird.» [00:53]. Im übrigen glaubt er, primär im Interesse seines Landes zu handeln: «Sollen wir die Helden spielen? Sollen wir den Deutschen ihre Wünsche abschlagen, um uns dafür mit einer Exilregierung in London entschädigen zu lassen?» [00:52]. Mit den Aufträgen der Deutschen sichert er zudem die Arbeitsplätze in seiner Fabrik. «Und ich muss Ihnen nicht erzählen, welcher politischen Tendenz Arbeitslosigkeit Vorschub leistet. Die Promet-Werke sind ein voll ausgelasteter Betrieb und tragen somit ihren Teil zur Geistigen Landesverteidigung bei.» [00:52].

Es ist allerdings fraglich, wie weit Korbs Argumentation wirklich seine eigene ist und wie weit er diese Argumente nur vorschiebt. Bei anderen Gelegenheiten zeigt er nämlich herzlich wenig politisches Bewusstsein: Als er ein Bild von Ernst Ludwig Kirchner³⁶⁸ in seiner Villa

³⁶⁷ Regisseur Thomas Koerfer wuchs selbst in einem solchen Milieu auf, was dem Film teilweise autobiographischen Charakter verleiht; vgl. etwa Schlappner 1983, S. 28f oder Christen 1983.

³⁶⁸ Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) war ein führender Vertreter des Expressionismus. 1937 wurden seine Werke als «entartete Kunst» diffamiert und aus den deutschen Museen entfernt, er selbst aus der Akademie

aufhängt, fragt er sich zwar, ob diese «entartete Kunst» den deutschen Botschafter nicht provozieren würde. Als jedoch seine Frau meint, angesichts der Kriegswende sei es «an der Zeit, ein bisschen standhaft zu sein», entgegnet er lediglich: «Seit wann ist das eine Frage der Standhaftigkeit, welche Bilder hängen. Für mich ist das eine Frage des Geschmacks. [...] Und im weiteren Sinn auch eine Frage der Kultur.» [00:07]. Diese Negierung der politischen Bedeutung Kirchners, den man als ein Opfer des Nationalsozialismus bezeichnen muss, offenbart eine sehr selektive Wahrnehmung der Vorgänge in Deutschland. Angesichts von Korbs Verhalten gegenüber seiner Familie scheint es zudem fragwürdig, ob dieser Mann, der kaum persönliche Moral zeigt, so etwas wie eine soziale oder politische Moral haben kann, wie sie in seiner Argumentation mitschwingt. Ähnliche Zweifel kommen auf, wenn man sich den Umgang der Familie Korb mit Anna vor Augen hält: Jene findet nur deshalb in der Fabrikantenvilla ein vorübergehendes Heim, weil die Aufnahme eines Flüchtlingskinds in diesen Kreisen üblich ist und weil die Eltern eine Spielgefährtin für das Einzelkind Andres suchen [00:28]. Die Verständnislosigkeit gegenüber dem traumatisierten Kind, das zunächst nicht spricht und das die Mutter deshalb gegen ein anderes tauschen möchte [00:38], spricht Bände (insbesondere wenn man an das liebevolle Verhalten der Fabrikantenfamilie Rüegg gegenüber Marie-Louise zurückdenkt).³⁶⁹

Seinen schärfsten Kritiker hat François Korb in der Person seines Schwiegervaters, Oberst a.D. Wettach. Als der deutsche Botschafter in der Korbschen Villa zu Gast ist, greift Wettach ihn vor versammelter Gesellschaft an: «Sie sind gekommen, um gut Wetter für mehr und mehr Waffenlieferungen an das Reich zu machen. Der Krieg aber ist für Euch verloren, und es ist ein Verbrechen, einen sinnlosen Krieg mit Waffenlieferungen zu verlängern.» [00:15]. Diese Kritik ist zwar primär an die Adresse der Nationalsozialisten gerichtet, sie trifft aber auch den Schwiegersohn als Hersteller und Lieferanten dieser Waffen. Allerdings lassen sich weder Korb noch der deutsche Botschafter auf eine Diskussion ein, sondern übergehen die Einwände des alten Mannes. Der Kritiker wird schliesslich auf ganz andere Art zum Schweigen gebracht: Als Wettach in den Kleidern des entflohenen Polen auf dem Villendach um sich schiesst, während jener in der Oberstenuniform unerkannt entkommen kann, erschiesset Korb (wenn auch unwissentlich) seinen Schwiegervater, weil er den zu Besuch weilenden General gefährdet glaubt. [01:27].

Kritik erntet Korb auch vom englischen Botschafter. Durch die Vermittlung seines alten Freundes Wettach kommt er in Kontakt mit Anna. Diese schildert ihm, wie sie in Polen dem Transport in ein Vernichtungslager entkommen konnte [00:47]. Der Botschafter sieht da-

der Bildenden Künste in Berlin ausgeschlossen. Angesichts der geistigen und politischen Entwicklung in Deutschland verfiel Kirchner in eine schwere Depression und nahm sich 1938 das Leben.

³⁶⁹ Vgl. Kap. 1.1.2.1.

durch Meldungen seines Geheimdienstes bestätigt und erklärt Korb vor dessen Gästen zum Mitschuldigen an den deutschen Massenmorden im Osten: *«Dass dies möglich ist und auch weiterhin möglich sein wird, beruht auf dem ungebrochenen militärischen Widerstand des Reiches. Und dieser wiederum basiert zu einem wichtigen Teil auf Waffenlieferungen aus der Schweiz.»* [00:50]. Die Reaktion des Engländers beschränkt sich allerdings nicht auf verbale Kritik oder darauf, dass er die Abendgesellschaft im Hause Korb vorzeitig verlässt: *«Ich kann für die Sicherheit der Promet-Maschinenfabrik nicht mehr garantieren.»* [00:51]. Dieser Drohung folgt zunächst eine Protestnote der englischen Regierung [01:02], dann ein Luftangriff auf Korbs Fabrik,³⁷⁰ bei dem zwei Hallen durch Phosphorbomben getroffen werden [01:06].

Unterstützt wird die Korbsche Geschäftspolitik hingegen von Bundesrat und Armeeführung. Die Haltung des Bundesrats wird aus den Radionachrichten ersichtlich: *«Die Schweizer Regierung hat eine Protestnote der englischen Regierung zurückgewiesen, in der die Erhöhung des Exportes von Produkten der schweizerischen Metallindustrie an Deutschland verurteilt wird. Die Schweizer Regierung betont, dass sie sich in ihrer Neutralitätspolitik – diese umfasse auch den wirtschaftlichen Bereich – jeder fremdländischen Pressuren widersetzen wird.»* [01:02]. Auch der General hat offensichtlich nichts dagegen einzuwenden, dass seine potentiellen Gegner mit schweizerischen Waffen ausgerüstet werden: *«[W]er in seiner Firma wahrlich prometheisch das heilige Feuer bewahrt und schürt, der muss ein Unternehmer sein, der seine Heimat liebt. Monsieur Korb, Sie haben sich um unser Land und dessen Verteidigung verdient gemacht.»*³⁷¹ Auch ohne solche explizite Unterstützung ist sich Korb allerdings gewiss, dass seine Kontakte zu Deutschland letztlich *«nur in Übereinstimmung mit der Interessenspolitik unseres Landes»* erfolgen [00:20].

Ähnlich kontrovers wie die Lieferungen an das Dritte Reich behandelt GLUT auch die schweizerischen Waffenexporte der Gegenwart. Die Politiker und Offiziere, welche an einer

³⁷⁰ Die verschiedenen Bombenabwürfe auf Schweizer Territorium durch alliierte Flugzeuge wurden offiziell als Irrtümer gewertet. Die Bevölkerung hingegen interpretierte sie vielfach als Warnungen bzw. Vergeltungsmassnahmen für die Rüstungsexporte an das Dritte Reich, zumal verschiedene Abwürfe in der Nähe von entsprechenden Industrieanlagen stattfanden und die Alliierten immer wieder energisch gegen solche Lieferungen protestierten. Stichhaltige Beweise für diese Interpretation lassen sich allerdings keine finden (Kamber 1993, S. 261–277; Strehle 1981, S. 76–81). Der Film stellt hier also einen Zusammenhang her, der historisch nicht belegt ist.

³⁷¹ [01:25]. Koerfer selbst wollte die Figur des Generals zwar etwas differenzierter verstanden wissen: *«Er soll keineswegs als Kollaborateur bei den Waffenlieferungen an Nazideutschland hingestellt werden. Es gehörte doch wohl zu seinen Pflichten, Verbindung zum Hauptlieferanten der eigenen Armee zu halten. Und man merkt, dass er auf der Korbschen Soiree nicht aus vollem Herzen dabei ist, sondern versucht, die Sache möglichst elegant über die Runden zu bringen.»* (Koerfer, zit. in Lachat 1983). Insofern überliess es Koerfer den verschiedenen Publikationen in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, die bereits um 1970 in Ansätzen formulierte Kritik an Guisan zu vertiefen (vgl. Kreis 1990b, S. 419–423).

Pressekonferenz anlässlich der Zürcher Wehrschau Rede und Antwort stehen, stellen die internationale Aufrüstung und die daraus resultierende Abschreckung als ein Mittel zur Friedenssicherung dar: «Wir sind der Meinung, dass der Friede erst dann gesichert ist, wenn jedes Land mit Waffen gesättigt ist. Und zu dieser Sättigung wollen wir unseren wirtschaftlichen Beitrag leisten.» [00:56]. Und weiter: «Ich verstehe die Friedenssehnsucht eines jeden Privaten. Aber als Politiker muss ich die Schutzpflicht sehen. Und der Schutz für ein Land ist nur die hochgerüstete Armee.» [00:56]. Hanna hingegen stellt die militärische Landesverteidigung grundsätzlich in Frage und stösst sich insbesondere an deren Präsentation in einer Wehrschau: «Dass Ihr, die Ihr den Krieg nicht wirklich miterlebt habt, ihn weiterhin spielt, das kann, das will ich nicht begreifen.» [00:45] Den Einwand von Andres, auch die Schweiz habe den Krieg erlebt, weist sie zurück: «Nein, [...] Ihr habt Euch den Frieden erkaufte.» [00:46]. Diese retrospektive Interpretation der schweizerischen Verteidigungsstrategie – welche letztlich die Argumente von François Korb aufnimmt – wird jedoch von den Offizieren rundweg zurückgewiesen: «Unsere Wehrkraft, unser Abschreckungspotential – nur sie haben uns davor bewahrt, dass unser Land nicht von den deutschen Truppen überfallen worden ist.» [00:58]. Damit kritisiert der Film ein Geschichtsverständnis, das die Rolle der Armee über-, die Rolle der wirtschaftlichen Kooperation hingegen unterbewertet.

Ist GLUT nun ein historischer Film? Er ist es sicher nicht in jenem direkten Sinn, dass François Korb mit Emil Georg Bührle gleichzusetzen wäre, auch wenn sich dies durch die Paarung der beiden Reizwörter «Waffenfabrikant» und «Kunstsammler» geradezu aufdrängt. Koerfer selbst hat sich immer wieder gegen eine solche Gleichsetzung verwahrt: «Natürlich hatte ich mich über Zahlen, Daten, Fakten, über Waffenlieferungen an die Schweizer Armee und ins Ausland informiert.»³⁷² Aber: «Ich habe mich nicht in die Biographie dieses entsprechenden Herrn [Bührle] oder seiner Familie eingelesen.»³⁷³ Letztlich liefert GLUT auch nur wenige Fakten über Korb, anhand derer der Grad der Übereinstimmung mit Bührle nachprüfbar wäre und die einen Vergleich mit der zwei Jahre früher erschienen Arbeit von Res Strehle³⁷⁴ sinnvoll erscheinen lassen würden. Koerfer verstand Korb als eine synthetische Figur, als den Prototypen eines Schweizer Industriellen. Die historische Person Bührle in einem Spielfilm darzustellen schien ihm kaum möglich.³⁷⁵ Vor allem aber wollte er seine grundsätzliche Kritik an der schweizerischen Wirtschaftspolitik während des Zweiten Weltkriegs nicht nur auf eine bestimmte Person beschränken und damit relativieren: «Wenn GLUT nur ein Film über diese Familie wäre, könnte sich die Schweiz nur zu schnell reinwaschen. Schliesslich ist der Bührle ein Zuge-

³⁷² Koerfer, zit. in Lachat 1983.

³⁷³ Koerfer, zit. in Schlappner 1983, S. 30f.

³⁷⁴ Strehle 1981.

³⁷⁵ Koerfer, zit. in Lachat 1983.

³⁷⁶ Koerfer, zit. in Jaeggi 1983.

wanderter, ursprünglich Deutscher, und man könnte auch innerhalb des schweizerischen Industriellenmilieus das Ganze leicht als Einzelfall abtun und wegschieben. Daher gefällt mir die Unsicherheit des Betrachters von GLUT, der sich fragt, ist es jetzt diese Familie oder nicht: Weil die Immoralität dieses Geschäftsgebarens betroffener macht im Blick auf das ganze Land selbst, wobei natürlich Immoralität immer noch ein sehr höfliches Wort ist.»³⁷⁶

In einem abstrakteren Sinn kann man GLUT dennoch als einen historischen Film bezeichnen. Zur Frage der Waffenausfuhr – welche innerhalb der Geschichte des Zweiten Weltkriegs unzweifelhaft eine zentrale Rolle spielt – liefert er gewissermassen einen Argumentekatalog. Die Schweizer Industriellen, ihre Kritiker in der Schweiz, die Achsenmächte und die Alliierten – sie alle sind in diesem Film mit ihren jeweiligen Argumenten vertreten. Und auch in der retrospektiven Beurteilung kommen die beiden klassischen Positionen zum Zug: diejenige, welche den Nichtangriff auf die Schweiz ausschliesslich der abschreckenden Wirkung der Armee zuschreibt, aber auch diejenige, welche diesen Umstand ausschliesslich auf die wirtschaftliche Zusammenarbeit mit dem Dritten Reich zurückführt. Es fehlt einzig eine klare Stellungnahme, welche Interpretation der Film selbst als die zutreffende erachtet. Wenn dem Publikum gewisse Argumente zumindest nahegelegt werden, dann nur dadurch, dass sie von Identifikationsfiguren vertreten werden. Weil Oberst Wettach als der einzige integere Mensch innerhalb der Familie Korb erscheint (und deshalb die Vertrauensperson der beiden Kinder ist), erhalten auch seine Argumente mehr Gewicht. François Korb dagegen, dessen Umgang mit Frauen und seinem Sohn wenig moralisch ist, wirkt weniger glaubwürdig, wenn er von der Verantwortung gegenüber seinen Angestellten und seinem Land spricht. Dennoch darf er seine Argumente so überzeugend wie möglich vertreten, so dass das Publikum nicht darum herumkommt, sich mit ihnen ebenfalls auseinanderzusetzen und den Zwiespalt, den die Thematik in sich trägt, nachzuempfinden. Auch Koerfer sah diesen Zwiespalt und war deshalb bemüht, den Waffenfabrikanten fair darzustellen: *«Die politischen Argumente, die er vorbringt, um die Exporte zu rechtfertigen, wie Arbeitslosigkeit, Verantwortung dem eigenen Land gegenüber, das sind Argumente, die von den verschiedenen Generationen unterschiedlich beurteilt werden. Ich sehe in diesen Erklärungen, die ich zum Teil nachvollziehen kann, auch Vorwände, die ich in meiner Moral nicht akzeptieren kann.»*³⁷⁷ Ähnlich wie andere Schweizer Filmschaffende seiner Generation, welche sich mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandergesetzt haben, wollte Koerfer nicht das damalige Handeln pauschal verurteilen. Radikal war er nur in seiner Forderung, dass die lange vernachlässigte kritische Auseinandersetzung mit diesem Handeln nun endlich stattfinden müsse: *«Müsste eine Gesellschaft nicht daran interessiert sein, ihre eigene Geschichte möglichst offen zu besprechen, um als lebendige und offene Gesellschaft bestehen zu können? Ich,*

³⁷⁷ Koerfer, zit. in Schlappner 1983, S. 31.

Thomas Koerfer, geboren 1944, Gymnasium ab ca. 1958, aber im Geschichtsunterricht, nichts dergleichen über den II. Weltkrieg...». ³⁷⁸

Martin Schlappner hatte Koerfer vorausgesagt, er werde «mit diesem Film weit mehr als Markus Imhoof mit seinem *DAS BOOT IST VOLL* ³⁷⁹ in eine politische Diskussion geraten». ³⁸⁰ Diese Prophezeiung erfüllte sich zwar – doch fiel die Diskussion weit weniger heftig aus als bei *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* und *ES IST KALT IN BRANDENBURG*. ³⁸¹ «Thomas Koerfer hütet sich [...], einmal mehr die Generation der Väter einfach an den Pranger zu stellen», lobte etwa *Der Bund*. ³⁸² Auch die *Neue Zürcher Zeitung* hob die differenzierte Sichtweise hervor: «Das Verhalten und Handeln der Figuren soll [...] nicht moralisch gewertet, sondern aus seinen Bedingungen heraus sichtbar gemacht werden, in der Ergründung ihrer persönlichen Verhältnisse.» ³⁸³ Ähnlich äusserte sich das *Vaterland*: «Der Film stellt ja nicht nur ganz hartnäckige und fundamentale Fragen zum Verhalten der Schweiz im Zweiten Weltkrieg – ohne in bekannte Klischee-Antworten zu verfallen und ohne in penetranter Schwarz-Weiss-Manier Schuld zuzuschreiben, sondern indem er die ganze Widersprüchlichkeit jener Situation aufscheinen lässt.» ³⁸⁴

Wenn, dann wurde *GLUT* eher für die mangelnde Schärfe in seinem Urteil über den Waffenfabrikanten Korb kritisiert. Die *Berner Zeitung* etwa schrieb: «Vorzuwerfen ist diesem mit einer progressiven Etikette daherkommenden Film vor allem aber seine unkritische Haltung gegenüber der Unmoral der Rüstungsindustriellen.» ³⁸⁵ In dieselbe Richtung ging die Kritik in *Tele*: «Koerfer hat sich zwar merklich bemüht, kein buhmännisches Links-Klischee zu zeichnen, aber nun ist das Gegenteil daraus geworden: die Unmenschlichkeit von Korbs Tun (immerhin beliefert er Hitlers Mörder mit Waffen), die Unmenschlichkeit des «Systems» verschwindet hinter der menschlichen Maske seines Repräsentanten.» ³⁸⁶ Und die *Wochenzeitung* sprach sogar von einem «neutralen, ängstlichen Film». ³⁸⁷ Demgegenüber sah die *POCH-Zeitung* in der differenzierten Darstellung von François Korb eine fundamentale Kritik angelegt: «[G]erade die nicht gänzliche Verworfenheit des Waffenproduzenten im Dienste des Dritten Reiches [...] wirft einen viel zu dunklen Schatten auf die schweizerische Gross-

³⁷⁸ Koerfer, zit. in Schlappner 1983, S. 32.

³⁷⁹ Vgl. Kap. 2.2.1.

³⁸⁰ Schlappner 1983, S. 36.

³⁸¹ Als Quellenbasis für die nachfolgende Rezeptionsgeschichte diente das Zoom-Dossier 15452.

³⁸² Zaugg 1983.

³⁸³ Egger 1983.

³⁸⁴ Oberholzer 1983.

³⁸⁵ Eggenberger 1983.

³⁸⁶ Kämmerling 1983.

³⁸⁷ Schelbert 1983.

*bourgeoisie, als wenn Koerfer einen Typus gewählt hätte, der sogleich als schwarzes Schaf unter Unschuldslämmern hätte ausgegrenzt werden können.»*³⁸⁸

Nur wenige Rezensenten interpretierten hingegen die Nebenfiguren als Träger von Koerfers Kritik, wie dies insbesondere in *Zoom* zu lesen ist: *«Dabei fehlt die dezidierte eigene Meinung keineswegs. Durch den britischen Botschafter, der [...] die opportunistische, um nicht zu sagen feige Haltung der Schweiz in bezug auf die Waffenlieferungen an die Armee des Dritten Reiches kritisiert, lässt Koerfer gewissermassen ausrichten, was er von diesem trüben Kapitel im Geschichtsbuch der Schweiz hält. Und ebenso deutlich lässt er durch Hanna Drittel [...] sozusagen stellvertretend seine Vorbehalte zur wiederholt geäußerten Behauptung vorbringen, allein die Wehrbereitschaft habe die Schweiz vor dem Krieg bewahrt und das werde auch in Zukunft so sein.»*³⁸⁹ Nur selten wurde auch auf die kritische Darstellung des Generals hingewiesen; dass damit *«an ein helvetisches Tabu gerührt»* wird, empfanden nebst der *Zürichsee-Zeitung* nur wenige Blätter.³⁹⁰

Die positive Würdigung, welche GLUT in der bürgerlichen Presse erfuhr, und die teilweise negative Kritik von eher linker Seite könnten den Schluss nahelegen, dass der Film durchaus Verständnis für die Rüstungsexporte in das Dritte Reich aufbringt. Meiner Meinung nach wurde sein kritisches Potential jedoch von vielen Rezensenten unterschätzt (oder aber bewusst ignoriert, wie Koerfer rückblickend urteilt).³⁹¹ Wohl erhielt François Korb Gelegenheit, dem Vorwurf zu widersprechen, diese Exporte seien aus reinem Gewinnstreben oder gar aus Sympathie für das Dritte Reich erfolgt. Die Frage ist aber, ob seine staatspolitischen Argumente das Publikum überzeugen können – oder ob nicht die durch Oberst Wettach, den englischen Botschafter und Anna/Hanna vertretenen moralischen Argumente stichhaltiger erscheinen. Hierbei kommt der Charakterzeichnung der einzelnen Figuren entscheidende Bedeutung zu: Vater und Sohn Korb sind beide derart tragische, durch ihre Lebensumstände deformierte, in ihrem Verhalten höchst widersprüchliche Persönlichkeiten, dass auch ihre Handlungsweise nur schwer Zustimmung finden wird. Wettach und Anna/Hanna dagegen sind – auch wenn sie in einem gewissen Sinn ebenfalls scheitern – Identifikationsfiguren, und als solche vermögen sie das Publikum viel eher von ihrem Standpunkt zu überzeugen. Dies entspricht auch den Intentionen Koerfers, der die Argumente Korbs persönlich nicht rundweg ablehnte, aber die Frage nach den Relationen stellte: *«Kann man, um Arbeitsplätze zu*

³⁸⁸ Occhialio 1983.

³⁸⁹ Jaeggi 1983a, S. 22.

³⁹⁰ Charlot 1983. Vgl. auch Lachat 1983 und Occhialio 1983.

³⁹¹ *«Man ging mit einer erstaunlichen Konsequenz nicht ein auf das, was in Bildern und Geschichten gezeigt worden ist.»* Koerfer, zit. in Ruggle 1997.

erhalten, an das Dritte Reich in grossem Umfang Waffen liefern, Waffen, die den Vernichtungskrieg verlängern, wie auch die Politik der Massenvernichtung in Lagern?»³⁹²

Wie auch immer man aber die Aussage von GLUT verstehen will: Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass ein Film aus dem Jahr 1983 ein derart heikles Thema so kontrovers behandelt. Dass die Lieferungen kriegswichtiger Güter an Deutschland durchaus nicht nur erzwungen, sondern auch durch verteidigungspolitische Überlegungen einerseits und Gewinnstreben andererseits motiviert waren, ist nämlich eine Erkenntnis, die sich erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre durchsetzte.³⁹³ In diesem Sinn ist GLUT ein nicht zu unterschätzender Beitrag zur entsprechenden Historikerdebatte, auch wenn dieser Film mit seiner fiktiven Hauptfigur François Korb keine Fakten zur historischen Person Emil Georg Bührles liefern kann und will.

Auf der anderen Seite wird ein zweites Thema, das neben dem Waffenhandel ebenfalls im Film angelegt wäre, nicht vertieft: Als Kunstsammler profitiert Korb nämlich auch insofern von den Nationalsozialisten, als er «entartete Kunst» günstig erwerben kann, wie seine Frau beiläufig erwähnt [00:06]. Die geradezu zynisch anmutende Bemerkung, dass die Schweiz eine Verantwortung als Zufluchtsstätte für die «*wahren deutschen Künstler*» übernehme [00:11], wird nicht weiter diskutiert. Und die Frage, ob unter den Bildern in der Korbschen Sammlung auch Raubkunst zu finden ist, wird nicht einmal andeutungsweise gestellt – obwohl auch Koerfer wissen musste, dass sich 1948 und 1951 sogar das Bundesgericht mit geraubten Gemälden in Bührles Sammlung befasst hatte.³⁹⁴

2.1.4 Fazit:

Infragestellung von Einheit und Widerstandswille

Der Landesverräter Ernst S., der Hitler-Attentäter Maurice Bavaud und der Waffenfabrikant François Korb – drei höchst unterschiedliche Figuren stehen für die drei wichtigsten Beiträge, welche der Neue Schweizer Film zum Themenkomplex «Anpassung und Widerstand» beigesteuert hat. Auf einen gemeinsamen Nenner lassen sich DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S., ES IST KALT IN BRANDENBURG und GLUT kaum bringen. In ihrer Unterschiedlichkeit sind sie vielmehr ein Ausdruck davon, wie facettenreich die Frage ist, ob sich die Schweiz dem Dritten Reich angepasst oder aber ihm Widerstand geleistet hat. Jeder der drei Filme ist zudem ein Beleg dafür, dass sich diese Frage auch im Einzelfall selten ein-

³⁹² Koerfer, zit. in Schlappner 1983, S. 32.

³⁹³ Kreis 1997a, S. 455.

³⁹⁴ Buomberger 1996, Kreis 1997c.

deutig beantworten lässt. Nur weil er wegen Landesverrats zugunsten der Deutschen erschossen wurde, war Ernst S. noch kein Sympathisant des Nationalsozialismus. Umgekehrt gab es Persönlichkeiten in Politik, Armee und Wirtschaft, welche durchaus solche Sympathien hegten, aber dennoch gesellschaftliches und politisches Ansehen genossen. Nur weil Maurice Bavaud Hitler erschiessen wollte, war er noch nicht unbedingt ein Antifaschist. Andererseits bewies Hans Frölicher als Gesandter jener Schweiz, welche ihre Armee gegen Hitler mobilisiert hatte, weit mehr Verständnis für die Nazis als für seinen Landsmann. Und François Korbs Waffenlieferungen an Deutschland können je nach Standpunkt als Kooperation mit einem verbrecherischen Regime oder als Dienst am Vaterland interpretiert werden.

Letztlich ist genau diese Mehrdeutigkeit das gemeinsame Merkmal dieser drei Filme. Sie alle traten in den späten 70er und frühen 80er Jahren gegen vermeintlich eindeutige Befunde an, die damals erst ansatzweise in Frage gestellt wurden – wie nicht zuletzt auch die Kontroversen belegen, welche sie entfachten. Sie lieferten eine Neubewertung, sowohl von Unpersonen wie Ernst S. und Bavaud als auch von hochgestellten Persönlichkeiten aus Politik, Armee und Wirtschaft, und sie standen damit zumeist am Anfang einer Debatte, in deren Verlauf die oft provokanten Thesen der Filmemacher zumindest im Kern eine breitere Akzeptanz erfuhren. In den Details sind allerdings allen drei Filmen durchaus Mängel nachzuweisen, welche ihren historiographischen Wert mindern. Bei *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* wäre insbesondere die mangelnde Transparenz im Umgang mit den mündlichen Zeugnissen zu nennen, ferner die pauschalen Anschuldigungen gegen die «Grossen». Bei *ES IST KALT IN BRANDENBURG* ist die Nichtberücksichtigung der Forschungskontroverse um die Motivation Bavauds zu kritisieren. Auch die sehr oberflächliche Behandlung von faschistischen Ideen in der Gegenwart kann historiographischen Kriterien nicht genügen. *GLUT* schliesslich entzieht sich durch seine fiktionale Handlung jeder wissenschaftlichen Kritik: Der Film beschränkt sich auf Thesen, ohne diese durch Quellen zu belegen.

Im Vergleich mit dem Alten Schweizer Film nimmt der Neue Schweizer Film eine diametral entgegengesetzte Position ein, wenn es um die Beurteilung der militärischen und mentalen Verteidigungsbereitschaft geht. Reinhold Wipf und Ernst S., die Symbolfiguren der beiden filmhistorischen Epochen, haben zwar durchaus Gemeinsamkeiten in ihrer Biographie: Beides sind junge Männer aus einfachen Verhältnissen, beiden fehlt zudem der Halt einer Familie, und beide werden durch den Kriegsausbruch zum Militärdienst aufgeboten. Ihre weitere Entwicklung ist hingegen grundverschieden. Wipf mausert sich zum strammen Soldaten und stolzen Schweizer, der sowohl in seiner Kompanie als auch in seinem Land seinen Platz findet. Ernst S. dagegen gelingt es nicht, sich in einer solchen Ersatzfamilie zu integrieren, und entsprechend fehlt ihm jede Bereitschaft, die Schweiz gegen äussere Feinde zu verteidigen. Auch die Autoritäten geben in den beiden Filmen ein höchst unterschiedliches Bild ab. Die integeren Führungsfiguren aus *FÜSILIER WIPF* – etwa der Zugsälteste Leu oder der Kompaniekommandant – finden in *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.* keine

Entsprechung. In diesem Film erscheinen alle Führungsfiguren als ökonomische Ausbeuter und politische Verräter. Das von den Armeefilmen aus der Kriegszeit transportierte Bild einer Schweiz, welche geeint gegen den äusseren Feind antritt, wird im Neuen Schweizer Film als eine Propagandalüge entlarvt und der Alte Schweizer Film somit in einer seiner zentralsten Aussagen widerlegt.

Eine Gemeinsamkeit besteht nur insofern, als auch der Neue Schweizer Film kaum Aussagen über den äusseren Feind macht. Dass der Nationalsozialismus und das Dritte Reich weitestgehend ausgespart bleiben, lässt sich zunächst dadurch erklären, dass die Schweiz nie von der Wehrmacht angegriffen oder gar besetzt wurde. Da sich der Neue Schweizer Film nur mit den Verhältnissen im eigenen Land beschäftigt, spielt das Hitler-Regime zwangsläufig eine weit weniger wichtige Rolle als in der Filmproduktion jener Länder, welche direkt in das Kriegsgeschehen verwickelt waren. Die Schweiz hatte praktisch keine Opfer des Naziterrors zu betrauern, sie hatte keine Helden zu feiern, und sie hatte auch keine Kollaborateure einer Besatzungsmacht anzuklagen. Ebenso einleuchtend wie dieser historische erscheint aber auch ein filmhistorischer Erklärungsansatz: Versteht man den Neuen Schweizer Film als eine Richtigstellung oder als eine Gegendarstellung zum Alten Schweizer Film, so gibt es diesbezüglich ganz einfach keine Aussagen, die er hätte korrigieren müssen.

2.2 Flüchtlingspolitik und humanitäre Hilfe

Die Flüchtlingspolitik ist das wohl offenkundigste Problem innerhalb der Schweizer Geschichte während des Zweiten Weltkriegs. Entsprechende Diskussionen wurden denn auch bereits während der Kriegszeit in Presse und Parlament geführt. In den ersten Nachkriegsjahren erfuhr dieses Thema dann allerdings kaum Aufmerksamkeit.³⁹⁵ Erst die Veröffentlichung von deutschem Archivmaterial, welches die Rolle der Schweiz bei der Einführung des «J»-Stempels in jüdischen Reisepässen aufzeigte, führte zu einem umfassenden Bericht, den Carl Ludwig für Bundesrat und Parlament verfasste und 1957 vorlegte.³⁹⁶ Zehn Jahre später

³⁹⁵ Es wurden zwar verschiedene Verwaltungsberichte erstellt, doch waren diese in der Regel nicht für die Öffentlichkeit bestimmt (Stadelmann 1998, S. 263f) – so etwa der 1950 fertiggestellte Bericht von Oskar Schürch, dem Leiter der Flüchtlingssektion in der Polizeiabteilung während des Kriegs (Haas 1994, S. 11–14). Ansonsten muss man geradezu von einer *«amtlichen Verhinderung einer unabhängigen Forschung [...] mit dem Zweck, eine Infragestellung des offiziellen Geschichtsbildes zu verhindern»* (Zala 1997, S. 760), sprechen, die allerdings nicht nur jene Periode und nicht nur die Flüchtlingspolitik betrifft, sondern ein generelles Merkmal der Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs darstellt.

³⁹⁶ Zur Entstehungsgeschichte des Berichts vgl. Ludwig 1957, S. 145–150, zu den Bestrebungen zur Wiedereinführung des Visums für deutsche Pässe, welche schliesslich zum «J»-Stempel führten, S. 94–151.

folgte mit Alfred Häslers *Das Boot ist voll* das zweite zentrale Werk, welches dem zumeist auf amtlichen Dokumenten basierenden Ludwig-Bericht die Perspektive der Flüchtlinge und die kritischen Stimmen zur Flüchtlingspolitik entgegensetzte. Als weitere entscheidende Beiträge sind die Studien von André Lasserre³⁹⁷ und Jacques Picard³⁹⁸ zu sehen. Diese beiden liegen allerdings ausserhalb unseres Betrachtungszeitraums; hingegen seien nachfolgend die Werke von Ludwig und Häslers kurz beleuchtet, um sie anschliessend mit den Themen und Positionen der entsprechenden Filme vergleichen zu können. Damit lasse ich sowohl die Gesamtdarstellungen von Edgar Bonjour und Werner Rings³⁹⁹ als auch die weiteren, seit den 70er Jahren vergleichsweise kontinuierlich erschienenen Einzelbeiträge zur Flüchtlingsfrage ausser acht. Es kann jedoch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, einen ausführlichen Literaturbericht zu diesem Thema zu liefern,⁴⁰⁰ und für die Verdeutlichung des um 1970 erreichten Diskussionsstands dürften die beiden frühesten Studien genügen.

Der Ludwig-Bericht wird auch noch in der neusten Literatur als eine umfassende und differenzierte Untersuchung gewürdigt, welche die Flüchtlingsproblematik nicht beschönigt. Es kann *«kein Zweifel darüber bestehen, dass eine weniger zurückhaltende Zulassungspolitik unzählige Verfolgte vor der Vernichtung bewahrt hätte»*,⁴⁰¹ schreibt Ludwig – auch wenn er die kritische Zahl der zurückgewiesenen Flüchtlinge deutlich zu tief ansetzt, wie eine neuere Untersuchung belegt.⁴⁰² Er nennt nebst der Aufrechterhaltung der Landessicherheit und dem Schutz

³⁹⁷ Lasserre 1995. Zur Bedeutung dieser Studie vgl. Kreis 1997b, S. 557f, Mächler 1997, S. 84–86 und Stadelmann 1998, S. 294f.

³⁹⁸ Picard 1994. Zur Bedeutung dieser Studie vgl. Kreis 1997b, S. 561 und Stadelmann 1998, S. 285.

³⁹⁹ Darin zur Flüchtlingsfrage: Bonjour 1970, Bd. VI, S. 13–44; Rings 1990, S. 315–346. (Die von mir verwendete 8. Auflage von 1990 ist textidentisch mit der 1. Auflage von 1974.) Die zentralen Aussagen von Bonjour werden später im Zusammenhang mit den besprochenen Filmen referiert, soweit die Filmemacher darauf Bezug nehmen. Das Werk von Rings ergibt gegenüber Ludwig und Häslers keine grundlegend neuen Aspekte bezüglich der Flüchtlingsfrage.

⁴⁰⁰ Dies ist auch nicht notwendig, zumal bereits diverse Literaturberichte zur Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg vorliegen, insbesondere Kreis 1997b und Stadelmann 1998, S. 257–302, ferner Guzzi-Heeb 1997, S. 55–104 und Kreis 1997a, S. 460f.

⁴⁰¹ Ludwig 1957, S. 372.

⁴⁰² Koller 1996, S. 91–97.

des Arbeitsmarkts die «*Abwehr der Überfremdung*»⁴⁰³ als wesentlichen Grund für diese Zurückhaltung und hält somit fest, dass nicht nur pure Notwendigkeit, sondern auch eine fremdenfeindliche Grundstimmung ausschlaggebend war für die restriktive Flüchtlingspolitik. Er weist ferner darauf hin, dass die Behörden den Hinweisen auf die Vorgänge im Osten kaum Beachtung geschenkt haben und dass die Rechtfertigung von Bundesrat Eduard von Steiger, man hätte davon nicht gewusst, «*nur bedingt einleuchtend*» ist.⁴⁰⁴ Und er räumt gewisse Missstände in den Flüchtlingslagern ein, insbesondere das unnötig lange Festhalten am Lagerwesen.⁴⁰⁵ Allerdings basiert der Ludwig-Bericht hauptsächlich auf amtlichen Akten sowie auf früheren internen Berichten und liefert insofern eine einseitige Optik. Bemerkenswert scheint mir immerhin, dass sich Ludwig gewisser Lücken durchaus bewusst ist und in seinen Vorbemerkungen bereits die Themen vorgibt, welche später andere Untersuchungen vertiefen werden – etwa der Umgang mit den Militärflüchtlings, die Internierung in Lagern und Heimen oder die private Hilfstätigkeit.⁴⁰⁶ Auch Schilderungen von Einzelschicksalen fehlen bei Ludwig weitestgehend.

Häslers Werk *Das Boot ist voll* ist mehr als nur eine «*Vulgarisierung*»⁴⁰⁷ des Ludwig-Berichts: Es bringt zusätzliches, nichtamtliches Quellenmaterial in die Diskussion ein, welches insbesondere die Situation der Flüchtlinge, aber auch die kritischen Stimmen aus der Schweizer Bevölkerung und deren Hilfeleistungen zum Ausdruck bringt. Häslers konstatiert eine antisemitische Grundhaltung bei verschiedenen Exponenten der offiziellen Schweiz⁴⁰⁸ und weist nach, dass die Behörden zahlreiche ernstzunehmende Hinweise auf die Judenvernichtung lange Zeit ignorierten.⁴⁰⁹ Insbesondere das Verhalten von Heinrich Rothmund wird kritisch untersucht, wobei Häslers ihn aber nicht allein für die Flüchtlingspolitik verantwortlich machen will.⁴¹⁰ Angeprangert wird auch das Verhalten des Schweizerischen Schriftstellerver-

⁴⁰³ Ludwig 1957, S. 373.

⁴⁰⁴ Ludwig 1957, S. 373.

⁴⁰⁵ Ludwig 1957, S. 374. Vgl. dazu die (nicht publizierte) Stellungnahme des ehemaligen Chefs der Zentralleitung der Heime und Lager, Otto Zaugg, vom 23. November 1956, zusammengefasst in Hubáček 1994, S. 355–357.

⁴⁰⁶ Ludwig 1957, S. 13.

⁴⁰⁷ Kreis 1990, S. 422.

⁴⁰⁸ Häslers 1967, S. 13–33 u. 211–229.

⁴⁰⁹ Häslers 1967, S. 62–90 u. 189–210.

⁴¹⁰ Zentral dazu Häslers 1967, S. 116–121.

bands SSV, welcher durch seine Gutachten zuhanden der Fremdenpolizei diversen geflüchteten Schriftstellern und Journalisten Aufnahme oder Arbeitserlaubnis in der Schweiz verunmöglichte.⁴¹¹ Häsler belegt ferner Missstände in den Flüchtlingslagern⁴¹² und kritisiert, dass die Kosten für die jüdischen Flüchtlinge weitgehend den Juden auferlegt wurden.⁴¹³ Auf der anderen Seite dokumentiert er ausführlich das Engagement von Flüchtlingshelfern, würdigt dabei – wenn auch nur summarisch – Fälle der bewussten Übertretung von Vorschriften zugunsten von Flüchtlingen und vermerkt die im Vergleich zu Bern humanere Haltung einzelner Kantone.⁴¹⁴

Mit diesen beiden Werken waren zu jenem Zeitpunkt, als sich der Neue Schweizer Film zu etablieren begann, die meisten kritischen Aspekte der Flüchtlingspolitik bereits umrissen. Zudem nahmen sich die diesbezüglichen Kontroversen eher bescheiden aus, wenn man sie mit anderen Debatten um die Schweiz im Zweiten Weltkrieg vergleicht.⁴¹⁵ Dies mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass sich die Filmschaffenden lange nicht zu diesem Thema äusserten. Jedenfalls galt ihr Interesse zunächst dem Verhalten der Schweiz gegenüber Fremden in der Gegenwart: In den frühen 70er Jahren wurden – nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Überfremdungsdiskussion – zahlreiche Filme gedreht, welche die Haltung der Schweiz gegenüber Ausländern thematisierten.⁴¹⁶ Mit der historischen Dimension dieses Themas setzte man sich erst später auseinander, und selbst dann war die Zahl der betreffenden Filme bescheiden. Die beiden mit Abstand wichtigsten diesbezüglichen Beiträge – *DAS BOOT IST VOLL* und *DIE UNTERBROCHENE SPUR* – werden nachfolgend einer eingehenden Analyse unterzogen (Kap. 2.2.1 bzw. 2.2.2). Im Anschluss folgt eine vergleichende Betrachtung, welche nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Filme herausarbeitet, sondern diese auch den entsprechenden Beiträgen des Alten Schweizer Films gegenüberstellt (Kap. 2.2.3).

Nebst den beiden oben genannten Filmen wären noch einige weitere zu erwähnen, welche an sich in die Kategorie der Künstlerportraits fallen, aber auch die Emigration der Porträtierten in die Schweiz behandeln. Allerdings scheint mir darin die Flüchtlingsfrage zuwenig

⁴¹¹ Häsler 1967, S. 275–289.

⁴¹² Häsler 1967, S. 253–267.

⁴¹³ Häsler 1967, S. 238f.

⁴¹⁴ Häsler 1967, S. 297–318.

⁴¹⁵ Kreis 1997a, S. 460f.

⁴¹⁶ Die Thematik wird bereits in *SIAMO ITALIANI* (Alexander J. Seiler, 1964) aufgegriffen und setzt sich in den frühen 70er Jahren fort mit Filmen wie *BRACCIA SI, UOMINI NO* (Peter Ammann, 1970), *LO STAGIONALE* (Alvaro Bizzarri, 1972), *LE TRAIN ROUGE* (Peter Ammann, 1972), *CERCHIAMO PER SUBITO OPERAI, OFFRIAMO...* (Villi Hermann, 1974), *IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA* (Alvaro Bizzarri, 1974) oder *ARBEITEREHE* (Robert Bomer, 1974).

zentral, als dass sich eine Analyse innerhalb dieser Arbeit rechtfertigen würde. Ich möchte dies kurz am Beispiel von JOSEPHSOHN – STEIN DES ANSTOSSES (Jürg Hassler, 1977) erläutern. Hassler schreibt zwar: *«Der Faschismus in Deutschland und der Emigrantenstatus in der Schweiz sind darin [im Lebenslauf von Hans Josephsohn] die beiden dominierenden Elemente»*.⁴¹⁷ Dennoch beanspruchen diese beiden Themen nur gerade eine Viertelstunde innerhalb des eineinhalbstündigen Films,⁴¹⁸ der sich ansonsten mit der künstlerischen Arbeit des Bildhauers beschäftigt. Josephsohns Erinnerungen an die schweizerischen Interniertenlager, ergänzt durch einige assoziativ montierte Fotografien, bleiben fragmentarisch und oberflächlich. Nicht von ungefähr kritisierte deshalb die *Neue Zürcher Zeitung*, der Film präsentiere *«ein Standardthema rückwärts gewandter Gesellschaftskritik in unserem Land, vom ‹Bonjour›-Bericht vor langem schon zur Bewältigung aufgetragen, so dass daraus selbst bei völliger Verkennung der historischen Situation und der Relativitäten kaum historischer Zündstoff zu gewinnen ist»*.⁴¹⁹ Selbst wenn einzelne Rezensenten diese biographischen Passagen als besonders gelungen empfanden:⁴²⁰ dass damit *«ein wertvolles Stück wenig bekannter und wenig schöner Schweizer Geschichte»*⁴²¹ gezeigt wird, halte ich für eine Überschätzung des Beitrags, den der Film zu diesem Thema leistet. Auch die Ablehnung einer Qualitätsprämie durch die Eidgenössische Filmkommission⁴²² kann in diesem Fall kaum als Massstab für dessen historiographische Brisanz gewertet werden, wie dies für andere Filme gilt.

2.2.1 DAS BOOT IST VOLL:

Die Mitverantwortung des einzelnen

Rund 35 Jahre nach *DIE LETZTE CHANCE* – den er als einen *«beschönigenden Film»*⁴²³ bezeichnete – griff ein Lindtberg-Schüler die Flüchtlingsproblematik nochmals in einem Spielfilm auf. *DAS BOOT IST VOLL* (Markus Imhoof, 1980) geht nicht von Flüchtlingen aus, welche

⁴¹⁷ Dokumentation *Josephsohn: Stein des Anstosses: Ein Film von Jürg Hasler*, Zoom-Dossier 10903.

⁴¹⁸ [00:24] bis [00:33]: Faschismus im Vorkriegsdeutschland; [00:38] bis [00:46]: Emigration in die Schweiz, Aufenthalt in Internierungslagern.

⁴¹⁹ Weder 1977.

⁴²⁰ Rueb 1977.

⁴²¹ Zimmermann 1978.

⁴²² Zimmermann 1978.

⁴²³ Imhoof 1983, S. 215. Interessant ist, dass Lindtberg rückblickend Imhoofs Einschätzung teilte: *«Dass man das letzte Kapitel der LETZTEN CHANCE wahrscheinlich so hätte erzählen müssen, wie Sie's erklären, hat mich monatelang beschäftigt. Dass der Film nie gemacht worden wäre, hätte man das seinerzeit vorgenommen, steht auf einem anderen Blatt.»* (Lindtberg in einem Brief an Imhoof, zit. in Jaeggi 1981, S. 8).

trotz der restriktiven Aufnahmepolitik in der Schweiz Zuflucht finden, sondern von solchen, die als Folge dieser Politik zurückgewiesen werden. Imhoof wollte seinen Film zwar nicht als Korrektiv zu *DIE LETZTE CHANCE* verstanden wissen, aber doch als eine Art «zweite Strophe». ⁴²⁴ Symbolhaft für den ganzen Film ist die erste Sequenz [00:00]: Soldaten mauern einen Eisenbahntunnel an der schweizerisch-deutschen Grenze zu. Den für die Grenzsperrung mitausschlaggebenden, jedoch selten eingestandenen und wenig reflektierten Antisemitismus lässt Imhoof dadurch anklingen, dass einer der Soldaten dabei einen Judenwitz erzählt.

Im Zentrum der Handlung stehen sechs Flüchtlinge – Juden aller Altersgruppen sowie ein desertierter Wehrmachtssoldat –, welche im Sommer 1942 illegal in die Schweiz gelangen. In einem Grenzort werden sie von der Wirtin heimlich verpflegt, von deren Mann aber der Polizei gemeldet, worauf sie gemäss den neusten fremdenpolizeilichen Bestimmungen (Bundesratsbeschluss vom 4. August 1942 bzw. Kreisschreiben der Polizeiabteilung vom 13. August 1942) ⁴²⁵ behandelt werden. Während der Deserteur aufgrund des Haager Abkommens ohne weiteres in der Schweiz bleiben kann, müssen die Juden erfahren, dass ihnen ihre Verfolgung allein kein Anrecht auf Asyl gibt: «*Flüchtlinge nur aus Rassengründen, z.B. Juden, gelten nicht als politische Flüchtlinge.*» [00:47]. Ihr Versuch, durch Vortäuschung falscher Identitäten doch noch den behördlichen Ausnahmebestimmungen zu genügen [00:27], wird durch den Dorfpolizisten aufgedeckt [00:55/00:59]. Nur ein kleiner Junge entgeht dank der Freiplatzaktion im letzten Moment der Abschiebung und damit dem sicheren Tod [01:34].

Obwohl das Täuschungsmanöver die Handlung zu wesentlichen Teilen bestimmt, stehen in *DAS BOOT IST VOLL* die Flüchtlinge weit weniger im Zentrum als in *DIE LETZTE CHANCE*. Die Gründe, welche sie zur Flucht getrieben haben, werden nur ansatzweise genannt, und ihr weiteres Schicksal nach der Abschiebung wird auf einige Sätze im Abspann reduziert [01:36]. Imhoofs Interesse gilt weniger den Opfern der schweizerischen Asylpolitik als jenen, die sie zu verantworten haben. Seine erklärte Absicht ist es allerdings, diese Verantwortung nicht einer anonymen Behörde bzw. ihren Exponenten Heinrich Rothmund und Eduard von Steiger zuzuweisen, sondern nach der Verantwortung jedes einzelnen zu fragen. ⁴²⁶

Die verzweifelte Flüchtlinge auf der einen, der seine Vorschriften unbittlich ausführende Polizist auf der anderen Seite: Zwischen diesen beiden unvereinbaren Positionen müssen die Dorfbewohner ihren eigenen Standpunkt finden. Imhoof illustriert das breite Spektrum zwischen Fremdenfeindlichkeit und Solidarität, das insbesondere in den Kommentaren der versammelten Einwohnerschaft beim Abtransport der Flüchtlinge deutlich wird [01:09]. Vor

⁴²⁴ Imhoof, zit. in Livio 1980.

⁴²⁵ Vgl. Ludwig 1957, S. 203–206.

⁴²⁶ Imhoof an der Podiumsdiskussion vom 23. April 1997 im AKI Kath. Akademikerhaus, Zürich; vgl. auch Eichenlaub 1980.

allem aber wird das Schwanken zwischen Egoismus und Menschlichkeit einzelner Figuren gezeigt. Wo Häslar ein zwar nicht undifferenziertes, aber doch polarisierendes Bild der Schweiz entwirft – dezidierte Überfremdungsgegner auf der einen, engagierte Flüchtlingshelfer auf der anderen Seite –, belässt Imhoof seine Hauptfiguren in einer Ambivalenz zwischen diesen beiden Extremen.

Dies wird insbesondere beim Wirtehepaar Flückiger deutlich, in deren Haus die Flüchtlinge für einen Tag Aufnahme finden. Die Frau hilft ihnen zunächst gegen den Willen ihres Mannes [00:17], fällt dann aber nach deren Abtransport in eine fremdenfeindliche Haltung zurück, insbesondere weil ihr das Interesse ihres Mannes an der Jüdin Judith Krüger nicht entgangen ist [01:15]. Jener wiederum durchläuft den umgekehrten Prozess: Zunächst schickt er nach dem Polizisten, entwickelt dann aber zunehmend Mitgefühl und setzt sich verschiedentlich für die Flüchtlinge ein. Deren «Entführung» mit dem Motorrad [01:17], mit welcher er im letzten Moment die Abschiebung zu verhindern sucht und die ihm eine Gefängnisstrafe einbringt, entspringt allerdings keinem grundsätzlichen politischen oder humanitären Engagement, sondern einer spontanen, im Grunde erotisch motivierten Eingebung.

Eine ähnliche Ambivalenz ist auch bei den Vertretern von Kirche und Staat zu beobachten: Der Pfarrer, den Frau Flückiger um eine Intervention zugunsten der Flüchtlinge bittet, verteidigt zunächst die offizielle Politik, welche klüger sei als spontan empfundenes Mitgefühl [00:24]. Kurz danach gibt er ihr dennoch Ratschläge, wie durch die Vortäuschung falscher Identitäten die Vorschriften umgangen werden können, will aber keinesfalls als Urheber dieser Ratschläge bekannt werden. Der Polizist setzt zunächst alles daran, die Täuschung aufzudecken, verfügt die Ausschaffung nicht zuletzt aus persönlichen Ressentiments heraus und beschimpft die Flüchtlinge als «*huere Zigüner*» [01:05]. Anschliessend nimmt er dennoch einen langen Marsch auf sich, um die Flüchtlinge «schwarz» über die Grenze zu bringen, anstatt sie den deutschen Behörden zu übergeben [01:11]. Die sogenannte «Überstellung» entsprach allerdings einer üblichen Praxis bei der Ausschaffung⁴²⁷ und kann somit nicht als ein Akt des aktiven Widerstands gegen die Asylpraxis interpretiert werden.

Wie bewertet nun der Film die Ambivalenz und die weitgehende Tatenlosigkeit der Schweizer Bevölkerung? Um dies zu beurteilen, muss man berücksichtigen, was man damals vom Schicksal wusste, welches zurückgeschaffte Juden im Dritten Reich erwartete. Edgar Bonjour vertritt grundsätzlich die Meinung, dass die breite Bevölkerung Kenntnis von der Judenverfolgung gehabt haben musste.⁴²⁸ Gemäss neueren Untersuchungen besteht kein Zweifel, dass im Spätsommer 1942 entsprechende Informationen längst nicht mehr nur den

⁴²⁷ Imboden/Lustenberger 1994, S. 283.

⁴²⁸ «*Es ist nicht anzunehmen, dass dem gemeinen Mann die grauenvollen Judenverfolgungen, die im Flüsterton herumgeboten wurden, verborgen blieben.*» (Bonjour 1970, Bd. VI, S. 29).

Spitzen von Behörden und Armee zugänglich waren, dass dieses Wissen aber lange verdrängt wurde.⁴²⁹ Imhoofs Darstellung ist somit sehr präzise: *«[Meine Figuren] wussten ja recht genau, was den Juden in Deutschland drohte, sie konnten es wissen, wenn sie wollten. Aber sie waren oft froh, wenn's bei vagen Gerüchten blieb, denen man nicht unbedingt zu glauben brauchte.»*⁴³⁰ Wieviel die Bevölkerung wissen konnte, wird etwa im Gespräch zwischen den Wirtsleuten angedeutet: Franz Flückiger sieht es als einen Vorteil, dass die Flüchtlinge zu Fuss an die Grenze gebracht werden, weil sie dadurch noch ein bisschen länger leben [01:15]. Wie wenig man – nicht zuletzt auch auf offizieller Seite – wissen wollte, wird während der Vernehmung deutlich: Die Schilderungen der Flüchtlinge über Misshandlungen weist der verunsicherte Polizist mit den Worten zurück: *«Wir haben Weisung, nur offiziellen Berichten aus den Kriegsländern zu glauben.»* [00:43]. Indem Imhoof das Argument des Nichtwissenkönnens nicht gelten lässt, illustriert er seine auf Bonjour⁴³¹ basierende These, dass die restriktive Flüchtlingspolitik letztlich nur durch *«ein genügend breites Einverständnis in der Bevölkerung»* möglich war und somit *«die Basis der Demokratie die Entscheidungen der Regierung [...] mit zu verantworten hat.»*⁴³² Und er nimmt gewissermassen die Quintessenz von Jacques Picards Untersuchung über das Verhalten der Schweiz angesichts des Holocaust vorweg: *«Information ist nicht gleich Wissen, Wissen nicht gleich Handeln.»*⁴³³

Somit verneint Imhoof die – für Georg Kreis⁴³⁴ heute zentrale – Frage, ob die Schweiz die wahre Dimension des Holocaust intellektuell erkannt und emotional erfasst hat. Nachdem die Dorfbevölkerung die abmarschierenden Flüchtlinge noch ein Stück weit begleitet hat, stossen die Kinder auf eine lang vermisste Katze, und sogleich wendet sich das Interesse von den Flüchtlingen ab [01:14]. In diesem auf den ersten Blick beiläufig erscheinenden Vorgang drückt sich der Verdrängungsmechanismus aus, den Imhoof bei den Schweizern feststellt. Auch die Behandlung der Flüchtlinge unmittelbar vor der Überstellung an die deutschen Behörden – dem Jungen wird die Schokolade verfüttert, die er wegen der Rationierungsbestimmungen nicht ausführen darf, während dem alten Ostrowskij zur Stärkung eine Spritze verabreicht wird [01:32] – macht deutlich, dass sich die handelnden Personen nicht wirklich bewusst sind, was den Ausgewiesenen bevorsteht. Denn wenn diese Handlungen nicht durch

⁴²⁹ Haas 1994, S. 264–269; Picard 1994, S. 406–415.

⁴³⁰ Imhoof, zit. in Häberli 1981.

⁴³¹ *«Es gab damals [...] viele Schweizer, die [...] die behördliche Staatsräson guthiessen. [...] Die ganze damalige Generation hat versagt und ist mitschuldig. Denn in einer direkten Demokratie wie der schweizerischen wäre das Volk [...] durchaus nicht gezwungen gewesen, den ihm unleidlichen Kurs der Regierung während zehn Jahren passiv zu ertragen.»* (Bonjour 1970, Bd. VI, S. 40f).

⁴³² Imhoof 1983, S. 182 bzw. 199.

⁴³³ Picard 1994, S. 406.

Zynismus motiviert sind (und ich sehe keinen Anlass für eine solche Interpretation), dann sind sie nur dadurch zu erklären, dass die Handelnden ihr Wissen verdrängen.

Welchen Beitrag leistet nun DAS BOOT IST VOLL zur Geschichtsschreibung? Was die Fakten anbelangt, so erfährt das Publikum aus diesem Film nichts Neues, sofern es die Werke von Ludwig, Häsler oder Bonjour kennt, auf die sich Imhoof ja auch explizit beruft.⁴³⁵ Selbst seine Interpretation der Stimmungslage in der breiten Bevölkerung ist letztlich nur eine Illustration eines Satzes, der sich bei Bonjour findet: *«Der in jedem Bürger steckende Egoist und latente Antisemit liess ihn die Augen vor der Unmenschlichkeit gewisser Aspekte der behördlichen Asylpolitik schliessen.»*⁴³⁶ Den Film dafür zu kritisieren hiesse allerdings, Imhoof die Nichteinlösung eines Anspruchs vorzuwerfen, den er nie selbst erhoben hat. Im Gegenteil: Seine Motivation, DAS BOOT IST VOLL zu realisieren, gründet darin, dass die an sich vorliegenden Untersuchungen zur schweizerischen Asylpolitik in der breiten Öffentlichkeit kaum zur Kenntnis genommen wurden, ja dass auch er selbst sie bis Mitte der 70er Jahre nicht kannte und in militärischen Wiederholungskursen gedankenlos Übungen absolvierte, bei denen das Aufspüren von Flüchtlingen trainiert wurde.⁴³⁷ Aus dem Gefühl heraus, bezüglich seines Geschichtsbildes betrogen worden zu sein,⁴³⁸ betreibt Imhoof somit Gegengeschichtsschreibung für das breite Publikum: *«Wenn man vom historischen Aspekt dieses Filmes spricht, möchte ich, dass das Selbstbewusstsein der Schweiz im Hinblick auf diese Vergangenheit korrigiert wird.»*⁴³⁹ So wie die jüdischen Flüchtlinge im Film soll auch das Publikum erschrecken angesichts der schweizerischen Asylpraxis in den Jahren des Holocaust. Und so wie es sich fragt, was die Dorfbevölkerung von der Judenvernichtung wissen konnte, so muss es sich auch selbst fragen, was es bisher von der jüngeren Schweizer Geschichte wusste – oder hätte wissen können. Denjenigen Zuschauern, die sich solchen Einsichten nicht grundsätzlich verschliessen, bietet Imhoofs Film die Chance, die von Ludwig und Häsler angeführten Zahlen und Namen mit Bildern zu ergänzen und eine Identifikation mit Opfern aufzubauen. Diese Funktion ist es auch, welche Thomas Koerfer meint, wenn er über die spezifischen Vorzüge des Mediums bei der Vermittlung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs schreibt: *«Erst der Spielfilm mit seinen neuen*

⁴³⁴ Kreis 1997a, S. 462.

⁴³⁵ Häsler 1967, Ludwig 1957 und Bonjour 1970 werden im Abspann genannt [01:37]. Zur Bedeutung Häslers für den Film vgl. Imhoof, zit. in Lachat 1981a.

⁴³⁶ Bonjour 1970, Bd. VI, S. 41.

⁴³⁷ Imhoof 1983, S. 214 sowie 217.

⁴³⁸ Imhoof, zit. in Lachat 1981a.

⁴³⁹ Imhoof, zit. in Eichenlaub 1981.

*Bildern öffnete die Phantasie für die Vorstellung der individuellen Leidensgeschichten, der individuellen Tötung und Ermordung auch.»*⁴⁴⁰

Dass DAS BOOT IST VOLL eine gewisse Schockwirkung hatte, belegen die teilweise heftigen Angriffe, denen sich Imhoof und sein Film ausgesetzt sahen. Sie reichen von wütenden Briefen von Angehörigen der Aktivdienstgeneration über die Beschwerde eines Schweizer Konsuls beim Bundesrat bis hin zu einer Bombendrohung von Rechtsextremisten gegen ein Berner Kino, das den Film zeigte.⁴⁴¹ Aussagekräftig scheint auch die Verweigerung eines Produktionsbeitrags durch das EDI mit der Begründung: *«Dem Projekt fehlt die historische Distanz und Würdigung der Zeit. Zweifel sind am Platz, ob das Vorhaben, das in negativem Sinn an Volkstheater erinnert, der damaligen Situation gerecht wird.»*⁴⁴² Genau dies wird dem Film jedoch in den zeitgenössischen Rezensionen⁴⁴³ durchwegs attestiert. *«In welcher Atmosphäre und aus welchen Motiven das damalige Verhalten gegenüber einem Teil der Flüchtlinge geprägt wurde, zeigt nun Markus Imhoofs Film [...] in ausserordentlich eindrucklicher und zutreffender Weise auf»,* schrieben beispielsweise die *Neuen Zürcher Nachrichten*.⁴⁴⁴ Für Alfred Häsler als «Namensgeber» des Films wurde darin *«die komplexe, aus psychologischen, politischen, wirtschaftlichen, religiösen und <patriotischen> Elementen gemischte Geistes- und Seelenhaltung [der Schweizer] höchst eindrucklich sichtbar.»*⁴⁴⁵ Dabei – so die *Berner Zeitung* – *«vermeidet Imhoof die überhebliche Perspektive des Besserwissenden, des um vierzig Jahre Zeitgeschichte Klügeren».*⁴⁴⁶ Selbst die *Neue Zürcher Zeitung* sprach vom *«Recht des Nachgeborenen, der Generation der Väter gegenüber Einwände anzubringen»*, und sah in DAS BOOT IST VOLL *«keineswegs nur eine Anklage, die nun die damalige Situation völlig ausser acht liesse.»*⁴⁴⁷ Zudem wiesen die Kritiker immer wieder darauf hin, dass Imhoof mit seiner kritischen Interpretation der Geschehnisse keineswegs allein dastehe: *«Der Betrachter wird bei der politischen Beurteilung dieses Films, der keine bequemen Wahrheiten ausbreitet, Edgar Bonjours unmissverständliche, von Egoismus und latentem Antisemitismus redende Analyse nicht ausser acht lassen dürfen.»*⁴⁴⁸ Die *Basler Zeitung* wollte deshalb die Ablehnung eines Produktionsbeitrages neu überprüft wissen: *«Die Experten [...] können aber, angesichts des jetzt vorliegenden Films, [...] ihre*

⁴⁴⁰ Koerfer 1997.

⁴⁴¹ Imhoof 1983, S. 216.

⁴⁴² Zit. in Knorr 1997a.

⁴⁴³ Als Quellenbasis für die nachfolgende Rezeptionsgeschichte diente das Zoom-Dossier 13347.

⁴⁴⁴ Ulrich 1981.

⁴⁴⁵ Häsler 1981.

⁴⁴⁶ Schranz 1981.

⁴⁴⁷ Livio 1981.

⁴⁴⁸ Livio 1980 (Hervorhebung gem. Original).

damalige Einschätzung bestimmt nicht aufrechterhalten.»⁴⁴⁹ Sie behielt insofern Recht, als Imhoof eine Qualitätsprämie zugesprochen wurde, was den möglichen Vorwurf, die Verweigerung eines Produktionsbeitrags sei politisch motiviert gewesen, relativiert.⁴⁵⁰

DAS BOOT IST VOLL hat ohne Zweifel einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass in den frühen 80er Jahren die öffentliche Diskussion um die Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs neu lanciert wurde. Um die historiographische Bedeutung dieses Films zu beurteilen, muss man aber auch die Darlegung der Fakten und die Begründung der daraus gezogenen Schlüsse untersuchen. Man kann Imhoofs Film durchaus eine bemerkenswerte Detailgenauigkeit bescheinigen, wie dies Fosco Dubini tut.⁴⁵¹ Als Beispiele seien etwa der Pass mit dem «J»-Stempel [00:35], die Nachrichtensendung von Radio Beromünster [00:34] oder die abmontierten Wegweiser [01:05] genannt. Andererseits sind die gezeigten Personen nicht authentisch, obwohl sich Imhoof von einem konkreten Fall⁴⁵² inspirieren liess. Die Figuren sind allerdings auch nicht rein fiktiv, sondern sie stellen gewissermassen eine «*fiktive Verdichtung*»⁴⁵³ historischer Fakten dar. Dennoch ist Imhoofs Absicht, «*nicht eine vorhandene Geschichte [zu] rekonstruieren, sondern eine mögliche Geschichte [zu] erzählen*»,⁴⁵⁴ für den Historiker ebenso wenig befriedigend wie sein Standpunkt, dass «*historische Fakten [...] nur insofern von Belang [waren], als sie nicht falsch sein durften.*»⁴⁵⁵

Wie dies zu verstehen ist, mag an einem Beispiel erläutert werden: Die Vorschriften für Härtefälle, welche der Polizist befolgt [00:47], stammen offenbar nicht aus der Weisung der Polizeiabteilung vom 26. September 1942, sondern aus derjenigen vom 29. Dezember 1942 (also den restriktivsten Bestimmungen jener Jahre). Dies ist daran zu erkennen, dass nur noch «*Eltern mit eigenen Kindern unter 6 Jahren*» [00:49] aufgenommen werden – vorher lag die Altersgrenze bei 16 Jahren.⁴⁵⁶ Die zitierten Vorschriften sind also wohl authentisch, haben aber

⁴⁴⁹ Zimmermann 1981.

⁴⁵⁰ Aufschlussreich ist diesbezüglich Schlappner 1982, wo einerseits der Misserfolg von Imhoofs Film TAUWETTER (1977) als Grund für die Verweigerung eines weiteren Produktionsbeitrags genannt und andererseits darauf hingewiesen wird, dass die Qualitätsprämie bereits *vor* den Erfolgen von DAS BOOT IST VOLL an ausländischen Filmfestivals und *vor* der Oscar-Nomination beschlossen worden war. Auch Jaeggi warnt davor, eine «*Fehlbeurteilung*» als «*Politikum*» zu interpretieren (Jaeggi 1981, S. 8).

⁴⁵¹ Dubini 1985, S. 33.

⁴⁵² Imhoof erwähnt eine Zeitungsmeldung über einen Vorfall, der sich im August 1942 abgespielt hat (Imhoof 1982, S. 37). Wahrscheinlich handelt es sich um «*Wie's im Rettungsboot zugeht*» im Volksrecht vom 2. September 1942 – ein Fall, den auch Häsler verarbeitet hat (Häsler 1967, S. 109).

⁴⁵³ Terminus von Stolte 1988, S. 24.

⁴⁵⁴ Imhoof, zit. in Eichenlaub 1980.

⁴⁵⁵ Imhoof, zit. in Lachat 1981a.

⁴⁵⁶ Vgl. Ludwig 1957, S. 222f und 229–232.

im Sommer 1942 noch nicht existiert. Historisch korrekt wäre es somit gewesen, die Handlung entweder im Winter anzusiedeln (Imhoof wollte jedoch die «nur oberflächlich wirksamere Winterstimmung»⁴⁵⁷ vermeiden) oder aber die Altersgrenze bei 16 Jahren anzusetzen (was allerdings die dramatische Spannung beeinträchtigt hätte, welche darauf beruht, dass die Aufnahme der Flüchtlinge vom richtigen Verhalten eines kleinen Jungen abhängt).

Diskussionswürdig ist auch jene Szene, in welcher der Polizist die Vermögenswerte der Flüchtlinge aufnimmt mit dem Hinweis, dass ihre Verpflegung und Weiterreise Geld koste [00:49]. Zwar trifft es zu, dass den Flüchtlingen die Wertgegenstände abgenommen und entsprechende Listen erstellt wurden.⁴⁵⁸ Es entspricht auch den Tatsachen, dass die Kosten für die jüdischen Flüchtlinge grösstenteils von Juden aufgebracht werden mussten.⁴⁵⁹ Und man muss sogar davon ausgehen, dass die Behörden die Zahl der zugelassenen Flüchtlinge von den finanziellen Leistungen der einheimischen Juden abhängig machten.⁴⁶⁰ Dass aber die einzelnen Flüchtlinge für ihre Aufnahme in der Schweiz an Ort und Stelle gewissermassen ein «Eintrittsgeld» zu entrichten hatten, wie es diese Szene suggerieren könnte, ist eine dramatische Zuspitzung, welche der ganzen Problematik nicht gerecht wird. Ähnliches wäre zu jener Stelle zu sagen, an der Judith Krüger mit Befremden zur Kenntnis nehmen muss, dass sich ihr aus einem deutschen Arbeitslager geflohener Mann in der Schweiz wieder in einem Gefängnis befindet und dort für die «Anbauschlacht» arbeiten muss.⁴⁶¹ Tatsächlich wurden als Folge des Bundesratsbeschlusses vom 12. März 1940 Flüchtlinge in der Regel interniert und auch zum Arbeitsdienst herangezogen.⁴⁶² Die Gleichsetzung der deutschen Konzentrationslager mit den Schweizer Internierungslagern, welche hier in einem gewissen Sinn vorgenommen wird, ist jedoch höchst problematisch.⁴⁶³

Dennoch sehe ich keinen Anlass, dem Film deswegen bewusste Geschichtsfälschung vorzuwerfen. Vielmehr werden hier die Eigenheiten – man könnte auch sagen: die Grenzen – eines historischen Spielfilms deutlich, der eben nicht ausschliesslich ein *historischer* Film, sondern ebenso ein *Spielfilm* ist und als solcher anderen Gesetzmässigkeiten unterliegt als ein Dokumentarfilm. Von den zeitgenössischen Kritikern brachte Martin Schaub diesen Umstand am besten auf den Punkt: «Weil sein Film ein Spielfilm ist und kein Dossierfilm, braucht er

⁴⁵⁷ Imhoof 1982, S. 36f.

⁴⁵⁸ Koller 1996, S. 73.

⁴⁵⁹ Picard 1996, S. 280–282; Picard 1994, S. 368–381, Häsler 1967, S. 238f.

⁴⁶⁰ Kreis 1997b, S. 575.

⁴⁶¹ [00:14]. Dieser Arbeitsdienst unter militärischer Bewachung ist in der Sequenz ab [00:36] zu sehen.

⁴⁶² Imboden/Lustenberger 1994, S. 284f.

⁴⁶³ Die Problematik einer solchen Gleichsetzung war erst kürzlich wieder Thema einer öffentlichen Debatte; vgl. Häsler 1998, Somm 1998, Wälterlin 1998.

*starke Momente, Zuspitzungen, auch ein paar Karikaturen. Das sind die Gesetze des Genres, das ist nicht Nestbeschmutzermoralität, wie einige, die an der frommen Lüge festhalten wollen, gemeint haben.»*⁴⁶⁴ Insgesamt genügt DAS BOOT IST VOLL dennoch den Kriterien des historischen Dokumentarspiels, welches gemäss der Definition von Franz Neubauer *«auf Dokumenten fusst, ohne mit diesen identisch zu sein.»*⁴⁶⁵ Die wichtigste Anforderung an dieses Genre, wie sie Guido Knopp formuliert, scheint mir jedenfalls erfüllt: *«Alles in ihm [dem Film] Gezeigte muss als denkbar und möglich erscheinen und auf die Vermittlung historisch verifizierbarer Tatbestände abzielen.»*⁴⁶⁶

Das aus der Sicht des Historikers entscheidende Problem von historischen Spielfilmen scheint mir weniger diese fiktionalisierende Verdichtung der Fakten an sich, sondern dass diese vom Publikum kaum entschlüsselt werden kann. Die Zuschauer erhalten keine Informationen darüber, welche Elemente des Films historisch belegt sind und auf welchen Quellen sie basieren. Dem historischen Spielfilm fehlen gewissermassen die Fussnoten, und somit ist die Verifizierbarkeit der Fakten nicht gewährleistet.⁴⁶⁷ Angesichts dieser Schwierigkeit scheint mir der Abspann von DAS BOOT IST VOLL besonders problematisch: Dieser informiert zunächst über das weitere Schicksal der einzelnen Flüchtlinge nach der Abschiebung und nennt gleich anschliessend Ludwig, Bonjour und Häsler als wichtigste Quellen [01:36]. In dieser Kombination wird zwangsläufig der falsche Eindruck erweckt, es handle sich um authentische Personen. Der Abspann als einzige Möglichkeit des Spielfilms, Anhaltspunkte für die Beurteilung seiner Authentizität zu liefern, wird hier in einem gegenteiligen Sinn (oder zumindest ohne Bewusstsein für den bewirkten Effekt) genutzt.

Auch ein zweiter genereller Mangel von historischen Spielfilmen wird bei DAS BOOT IST VOLL offensichtlich: Sie können – zumindest solange sie gängigen Narrationstechniken folgen – nur beschränkt gegenläufige Tendenzen oder alternative Interpretationsvarianten der Geschehnisse aufzeigen.⁴⁶⁸ Mit der Entscheidung, die Indifferenz in bestimmten Kreisen der Bevölkerung zum Thema zu machen, bleiben sowohl bewusst antisemitische Strömungen als auch die vielfältige Opposition gegen die restriktive Asylpraxis unberücksichtigt. Die Figur des Pfarrers etwa, der sich im entscheidenden Moment nur gerade dafür einsetzt, dass die Flüchtlinge mit einem Lastwagen statt zu Fuss zur Grenze gebracht werden [01:12], wird dem

⁴⁶⁴ Schaub 1983b.

⁴⁶⁵ Neubauer 1988, S. 60. Allerdings weist auch Neubauer darauf hin, dass eine dokumentarische Spielhandlung eine wissenschaftsadäquate Dokumentation nicht ersetzen kann, weil sich gewisse Themen nicht für eine szenische Darstellung eignen (Neubauer 1988, S. 61).

⁴⁶⁶ Knopp 1988, S. 6.

⁴⁶⁷ In diesem Sinn argumentieren etwa Davis 1991, S. 61 oder Rosenstone 1991, S. 66.

Engagement von Paul Vogt, Karl Barth, Leonhard Ragaz, Alphons Koechlin oder Gertrud Kurz keinesfalls gerecht. Und indem er den Film 1942 spielen lässt, greift Imhoof den Höhepunkt der restriktiven Asylpraxis heraus, ohne den Veränderungen, welche diese Praxis in den verschiedenen Stadien des Kriegs durchlaufen hat, gerecht zu werden. Gerade im direkten Vergleich mit dem Buch, das dem Film seinen Titel gab, wird deutlich, was DAS BOOT IST VOLL sein kann – und was nicht: eine Gegenposition zu einem einseitigen Geschichtsverständnis, welches durch Filme wie MARIE-LOUISE und DIE LETZTE CHANCE geprägt ist, aber keine historische Darstellung, welche Vollständigkeit und Objektivität anstrebt. Zudem findet kein Diskurs statt, in dem die eigene Auffassung verteidigt, Einwände widerlegt und anderslautende Geschichtsinterpretationen kritisiert werden. Die *«diskursiven Defizite»*, die Ian C. Jarvie als ein generelles Problem von historischen Filmen bezeichnet,⁴⁶⁹ sind bei einem Thema wie der Flüchtlingspolitik vielleicht nicht ganz so schwerwiegend wie bei ES IST KALT IN BRANDENBURG,⁴⁷⁰ weil hier ein relativ breiter Konsens unter den Historikern besteht. Dennoch hinterlässt DAS BOOT IST VOLL den Eindruck einer gewissen Eindimensionalität, welche zwar der emotionalen Wirkung auf das Kinopublikum zuträglich sein mag, jedoch den Ansprüchen der Geschichtswissenschaft nicht vollumfänglich genügt – auch wenn Imhoofs Film zweifellos zu den besten Schweizer Spielfilmen über den Zweiten Weltkrieg gehört.

2.2.2 DIE UNTERBROCHENE SPUR:

Flüchtlingspolitik als Aspekt des Antifaschismus

Während der Spielfilm DAS BOOT IST VOLL die harte Haltung der Schweiz gegenüber Juden zeigt, hat der Dokumentarfilm DIE UNTERBROCHENE SPUR (Mathias Knauer, 1982) einen ganz anderen Aspekt der Flüchtlingspolitik zum Thema: Hier wird der Kampf deutscher und italienischer Emigranten gegen den Faschismus in ihren Heimatländern untersucht, der sich auf Schweizer Boden und mit Hilfe von Schweizer Antifaschisten abspielte, und zwar weitgehend in der Illegalität. Auch in zahlreichen anderen Punkten gibt es wesentliche Unterschiede zwischen diesen beiden Filmen, welche ungefähr gleichzeitig entstanden sind. Allerdings gibt es auch eine bedeutsame Gemeinsamkeit, welche über das Thema der Flüchtlingspolitik hinausgeht.

⁴⁶⁸ Vgl. etwa die Kritik von Rosenstone: *«Diese Art narrativer Strategie leugnet ganz offensichtlich historische Alternativen, verzichtet auf motivationale und kausale Komplexitäten und verbant jedwede Subtilität aus der geschichtlichen Welt.»* (Rosenstone 1991, S. 66). Ähnlich auch Davis 1991, S. 61.

⁴⁶⁹ Jarvie, zit. in Rosenstone 1991, S. 68.

Sehr ähnlich wie Imhoof begründet auch Knauer seine persönliche Motivation für den Film mit zwei Umständen, welche – anders als bei Imhoof – nicht nur über die Literatur, sondern direkt durch den Film erschliessbar sind: mit der eigenen Unwissenheit über die jüngere Geschichte einerseits und mit einem Buch, welches ihm diese Unwissenheit offenbarte, andererseits. Knauer erinnert sich daran, wie er in der Schule ausschliesslich lernte, die Schweiz sei ein «*Asylland der Verfolgten*».⁴⁷¹ Auch kannte er das Gelände des ehemaligen Interniertenlagers in Büren an der Aare aus seiner Pfadfinderzeit, ohne aber je von solchen Lagern gehört zu haben [00:01]. Und er hatte im Ferienhaus am Bodensee Grenzwächter gespielt, ohne auf die Idee zu kommen, Flüchtlingen zu helfen statt sie fernzuhalten [02:18]. Als entscheidend für die Neubewertung dieser Jugenderinnerungen bezeichnet er das Werk von Hans Teubner über das *Exilland Schweiz*:⁴⁷² «*Es fiel mir ein Buch in die Hände, das mich beschämt hat.*» [00:00].

Teubner beschreibt ausführlich die Tätigkeit der KPD-Organisation (als deren verantwortlicher Funktionär er 1939 bis 1945 tätig war) sowie der Bewegung «Freies Deutschland» in der Schweiz zwischen 1933 und 1945. Für unsere Fragestellung sind dabei jene Passagen von Belang, welche einerseits die Behandlung der (insbesondere kommunistischen) Emigranten durch die schweizerischen Behörden und andererseits deren Unterstützung durch die Bevölkerung betreffen. Teubner zieht folgende Schlussfolgerung: «*Die Flüchtlingspolitik der Regierung war emigrantenfeindlich. Dagegen war das Schweizer Volk, waren die fortschrittlichen Kräfte des Bürgertums und [...] die Arbeiterklasse, viele Intellektuelle und Schriftsteller gute Freunde und selbstlose Helfer der Emigranten.*»⁴⁷³ Das der marxistisch-leninistischen Geschichtsschreibung verpflichtete Werk kritisiert auf der einen Seite die «*profaschistische Politik des Bundesrates*», welche den «*Interessen der schweizerischen Monopolbourgeoisie*» entsprochen habe,⁴⁷⁴ womit er auch die besonders restriktiven Massnahmen gegen kommunistische Emigranten erklärt, denn in der «*angeblich neutralen und demokratischen Schweiz*»⁴⁷⁵ sei der Antikommunismus «*Staatsdoktrin*»

⁴⁷⁰ Vgl. Kap. 2.1.2.

⁴⁷¹ [00:00]. Dass dieser Vorwurf an den Geschichtsunterricht durchaus berechtigt ist, zeigt eine Untersuchung von Peter Haerle (= Haerle 1997): In den schweizerischen Geschichtsbüchern für die Volksschule wurde die Periode des Zweiten Weltkriegs erst seit den 70er Jahren kritischer behandelt. Knauer wurde jedoch 1942 geboren und ging somit in den 50er Jahren zur Schule.

⁴⁷² Teubner 1975. Teubner ist im übrigen nur einer von verschiedenen Autoren, welche in den 70er Jahren das Exil deutscher Antifaschisten in der Schweiz aus sozialistischer Sicht beschrieben haben: Zu nennen wären etwa Karl Hans Bergmann, Wolfgang J. Stock, Lore Wolf oder Werner Mittenzwei (vgl. Stadelmann 1998, S. 271).

⁴⁷³ Teubner 1975, S. 14.

⁴⁷⁴ Teubner 1975, S. 118.

⁴⁷⁵ Teubner 1975, S. 5.

gewesen.⁴⁷⁶ Auf der anderen Seite beschreibt er ausführlich die entscheidende Unterstützung, welche die deutschen Kommunisten von gewissen Schweizern erfuhren: *«Ohne die hochherzige Solidarität der Kommunistischen Partei, der Roten Hilfe und vieler Schweizer Bürger hätten sich die Illegalen nicht halten können.»*⁴⁷⁷

Die in diesen Zitaten erkennbare ideologische Prägung könnte nun allerdings zu falschen Schlüssen führen, was DIE UNTERBROCHENE SPUR anbelangt. Knauer wollte eine solche möglichst vermeiden: *«Es interessierten mich weniger die Intentionen, die Ideen des Widerstands in der Emigration als vielmehr die Arbeit, die Techniken der Illegalität in der Schweiz unter Hitler.»*⁴⁷⁸ Dieser Anspruch wird zumindest teilweise eingelöst. Nicht nur verzichtet Knauer auf die kommunistische Terminologie, er entwickelt auch ein wesentlich weiter gefasstes Verständnis des Antifaschismus, indem er beispielsweise auch Sozialdemokraten (welche Teubner heftig kritisiert)⁴⁷⁹ miteinschliesst und sich nicht für die (bei Teubner zentrale) Parteiarbeit der KPD-Organisation interessiert. Allerdings ist sein Urteil über die offizielle schweizerische Politik kaum milder als dasjenige Teubners. In den Off-Kommentaren spricht er etwa von der *«Doktrin des Opportunismus»* [00:01] und von einer Flüchtlingspolitik, deren *«[e]rstes Prinzip [...] neben den Gefälligkeiten für Hitler die Abwehr der Überfremdung»* gewesen sei [00:20]. Er stellt eine erhebliche Diskrepanz fest zwischen dem schweizerischen Selbstverständnis als Asylland und einer Politik, die *«offiziell hart sein musste, aber umgekehrt die Not, wo ihr Anblick störte, privat lindern liess, um nicht Anspruch und Wirklichkeit des schweizerischen Gutdenkens in den krassesten Widerspruch treten zu lassen.»* [00:08]. Er kritisiert zudem, dass selbst unter den wenigen, die als politische Flüchtlinge anerkannt wurden, nicht alle gleich willkommen gewesen seien: *«Für prominente Politiker gelten andere Gesetze als für den Landtagsabgeordneten der KPD oder den sozialdemokratischen Betriebsrat.»* [00:18]. Und er weist, indem er illegales Schriftgut präsentiert, das Argument zurück, der wahre Umfang des Naziterrors sei in der Schweiz nicht bekannt gewesen: *«Niemand kann sagen, er hätte nichts davon gewusst, am wenigsten die Behörden, die solche Texte streng überwachten, vielfach beschlagnahmten.»* [00:23].

Auch von den präsentierten Fakten her ist DIE UNTERBROCHENE SPUR keineswegs nur eine Illustration des Buches, welches den Anstoss dazu gab. Die für den Film zentralen Interviews mit ehemaligen antifaschistischen Emigranten und ihren Helfern in der Schweiz zeigen Personen, welche bei Teubner – mit zwei Ausnahmen – gar nicht erwähnt werden.⁴⁸⁰ Knauer

⁴⁷⁶ Teubner 1975, S. 18.

⁴⁷⁷ Teubner 1975, S. 18.

⁴⁷⁸ Knauer 1982, o.S.

⁴⁷⁹ Teubner 1975, S. 67–76, 122–126 u. 191–195.

⁴⁸⁰ Lediglich Lore Wolf kommt sowohl in Knauers Film [00:37] als auch in Teubners Buch (Teubner 1975, S. 24f) vor. Ferner stammt eine der im Off vorgelesenen Schilderungen von nicht namentlich genannten

hat nach eigenen Angaben in dreijähriger Arbeit über 100 Bücher durchgearbeitet, eine Kartei mit rund 3000 Personen angelegt und mit rund 150 Personen persönlich gesprochen.⁴⁸¹ Insofern basiert der Film auf selbst recherchiertem und bisher unveröffentlichtem Material⁴⁸² (aus dem später auch noch eine Buchpublikation⁴⁸³ und ein weiterer Film⁴⁸⁴ hervorgegangen sind). Knauer hat sich also weitestgehend von Teubner emanzipiert und damit einen frühen, eigenständigen Beitrag zu diesem Thema geliefert.

Worin aber besteht dieser Beitrag im einzelnen? Im Zentrum stehen die bereits erwähnten Interviews mit Zeitzeugen. Diese stehen insofern ganz in der Tradition der Oral History, als hier nicht nur ihre Methode der mündlichen Befragung angewendet, sondern auch ihr zentraler Untersuchungsgegenstand übernommen wird, nämlich der *«Alltag des Volkes, das keine Memoiren schrieb»* [00:08]. Minutiös wird hier rekonstruiert, wie die Emigranten in die Schweiz gelangten, wie sie von den hiesigen Kontakteuten untergebracht und gepflegt wurden, wie die Widerstandsarbeit (insbesondere Herstellung und Vertrieb illegaler antifaschistischer Schriften) aussah, was sie mit Behördenvertretern und in Internierungslagern erlebten. Dazwischengeschnitten sind immer wieder Dokumente (Bücher, Zeitungen und Zeitschriften, Korrespondenz, Ausweise, Landkarten) und Fotos, welche im Zusammenhang mit dem Gesagten stehen. Wichtig sind aber auch die Lokalitäten, an denen die geschilderten Ereignisse damals stattfanden: Mit der Kamera macht sich Knauer sehr konkret auf Spurensuche – allerdings fast immer mit dem Resultat, dass die Landschaften und Gebäude nichts mehr von den historischen Ereignissen verraten, welche hier stattgefunden haben. Diese verschiedenen Elemente sind in einer vergleichsweise losen Form montiert, wie Knauer selbst sagt: *«Der Film hat keinen roten Faden; es gibt kein argumentatives Vorgehen, keine Ableitung, keine Systematik, es gibt, zumindest an der Oberfläche, keine Chronologie.»*⁴⁸⁵ Er nennt seinen Film deshalb einen *«Querschnittfilm»*, welcher bis zu einem gewissen Grade auch zufällige Fakten zutage bringt – *«ganz im Unterschied zum üblichen Vorgehen des Historikers, der erstmal Quellenstudien betreibt und dann aus einer interpretierenden Sicht des Ganzen nach einem gewissen systematischen Ansatz die ein-*

Personen ganz offensichtlich aus Teubner; sie beschreibt die Abschiebung seiner späteren Frau Elsa Mayer ([01:02]; vgl. Teubner 1975, S. 83–86).

⁴⁸¹ Knauer 1982, o.S.; Schaub/Knauer 1982.

⁴⁸² Knauer, zit. in Brugger 1982; Knauer, zit. in Meier 1982, S. 21.

⁴⁸³ Knauer/Frischknecht 1983.

⁴⁸⁴ BERTA URECH, EINE HELFERIN DER FLÜCHTLINGE (Mathias Knauer, 1989). Dieser 16minütige Film ist im wesentlichen eine ausgebaute Fassung der entsprechenden Episode in DIE UNTERBROCHENE SPUR und wird deshalb in dieser Arbeit nicht weiter behandelt.

⁴⁸⁵ Knauer, zit. in Roth 1982a, S. 19.

zelen Quellen wieder sprechen lässt, zitiert, Belegstücke vorlegt, um die Entwicklung erkennbar werden zu lassen.»⁴⁸⁶

Aus der Sicht des Historikers ist DIE UNTERBROCHENE SPUR deshalb weniger eine Geschichtsdarstellung als vielmehr eine – mit 144 Minuten Dauer⁴⁸⁷ sehr umfangreiche – Quellensammlung (oder eine «*Montage von Funden*»,⁴⁸⁸ wie es Knauer nennt). Die Erinnerungen der Zeitzeugen haben ebenso Quellencharakter wie die zahlreichen Fotografien und die vereinzelten zeitgenössischen Filmaufnahmen (etwa der Amateurfilm über das Interniertenlager in Büren an der Aare [01:08] oder die Wochenschauausschnitte über Kinderhilfsaktionen [01:24]). Hinzu kommen zahlreiche schriftliche Quellen, die allerdings für den Zuschauer nicht direkt einsehbar sind: Die Akten aus dem Archiv des Schweizerischen Arbeiterhilfswerks [00:03], antifaschistische politische Literatur [00:21] und Tarnschriften [00:43] oder auch Bücher von Emigranten, die unter Pseudonym schreiben mussten [00:20], werden von den Händen des Filmemachers stellvertretend durchgeblättert, der Inhalt durch den Off-Sprecher kursorisch zusammengefasst. Diesen Typus von Quellen vermag der Film also nicht zu erschliessen – das kann nur das im Zusammenhang mit dem Film erschienene Buch⁴⁸⁹ –, aber er liefert zumindest den Nachweis ihrer Existenz.

Die Besonderheit dieses Films liegt aber nicht nur darin, dass eine ausgesprochen reichhaltige Quellensammlung präsentiert wird, sondern auch darin, dass er den Vorgang des Quellensammelns transparent macht. Ich meine damit beispielsweise den Umstand, dass Knauer bei mehreren Interviews selbst im Bild zu sehen ist – etwa wenn er, mit Mikrofon und Tonband ausgerüstet, Lore Wolf durch ein Zürcher Quartier begleitet [00:38]. Da es durchaus Möglichkeiten gegeben hätte, den Filmemacher nicht in Erscheinung treten zu lassen, werte ich diese Sequenz als Versuch, dem Zuschauer den Vorgang der Befragung bewusst zu machen. Ähnliches gilt auch für jene Einstellung, welche Knauer beim Studium von Personenakten im Archiv des Schweizerischen Arbeiterhilfswerks zeigt [00:03].

Selbst der Vorgang des Filmens an sich wird reflektiert: In der Episode mit Paul Nusch finden sich Aufnahmen von dessen damaligem Wohnhaus in Offenbach, die – wie man Knauer sagen hört – früher als das eigentliche Interview gedreht wurden [00:12]. Indem nun diese Sequenz nicht nahtlos in den Film einmontiert ist, sondern als «Film im Film» in einer Leinwandprojektion gezeigt wird, wird der Zuschauer daran erinnert, dass auch ein histori-

⁴⁸⁶ Knauer, zit. in Roth 1982a, S. 19f.

⁴⁸⁷ Es existiert auch eine gekürzte Fernsehfassung; für diese Arbeit wurde jedoch die Originalfassung verwendet. Die Frage, ob der Zuschauer diese grosse Menge an Material überhaupt aufnehmen und für sich nutzbar machen kann (was von den Kritikern verschiedentlich bezweifelt wurde – vgl. etwa Egger 1985), soll hier nicht weiter diskutiert werden.

⁴⁸⁸ Knauer/Frischknecht 1983, S. 6.

scher Dokumentarfilm nicht Wirklichkeit, sondern nur eine Rekonstruktion der Wirklichkeit zeigt. Es ist dies ein Ansatz zu einem «*selbstreflexiven Dokumentarismus*» im Sinne von Peter Zimmermann, dessen Ziel es ist, «*nicht [...] den Schein der Authentizität zu erzeugen, sondern die Künstlichkeit und den fiktionalen Charakter gerade auch dokumentarischer Filme deutlich zu machen.*»⁴⁹⁰ Knauer weist damit auf eine grundlegende Problematik hin, die zwar in vielen filmtheoretischen Abhandlungen angesprochen wird, ansonsten aber wenig Aufmerksamkeit erfährt. Robert A. Rosenstone fasst dies folgendermassen zusammen: «*Nur zu oft weisen Historiker die Dramatisierungen des Spielfilms verächtlich von sich, akzeptieren aber den Dokumentarfilm als eine genauere Form der Vergangenheitsdarstellung, als ob im letzteren Fall die Bilder ohne jede Vermittlung auf der Leinwand erscheinen.*»⁴⁹¹

Eine andere Methode, den Recherchevorgang (und seine möglichen Mängel) transparent zu machen, ist in den beiden Sequenzen zu sehen, welche den ehemaligen Standort des Lagers von Büren zeigen [00:01/01:08]. Das zunächst gefilmte Gelände stellte sich im Verlauf der weiteren Arbeit als das falsche heraus; statt nun aber bei der Montage ganz einfach die falschen durch die richtigen Bilder zu ersetzen, belässt Knauer beide in seinem Film und weist im Off-Kommentar explizit auf den Fehler hin, der ihm bei seinen Recherchen unterlaufen war. Ähnlich die zweimalige Erwähnung einer Familie im Erismannhof, welche Emigranten beherbergte: In der ersten Sequenz erzählt Knauer nur, was er vom Hörensagen weiss, und zeigt die Siedlung von aussen [00:06]. In der zweiten Sequenz hat er ein Kind jener Familie ausfindig machen können, welches im Off erzählt, während die Kamera die Wohnung von innen erkundet [02:16]. Auf diese Weise zeigt Knauer, wie er im Verlauf seiner Nachforschungen von Informationen aus zweiter Hand zu solchen aus erster Hand gekommen ist. Selbst die Erfahrung, dass er bei seiner Spurensuche immer wieder an Grenzen gestossen ist, ist in den Film eingeflossen: Einmal sind Personen, die man damals nur unter einem Decknamen kannte, «*heute unidentifizierbar, unauffindbar*» [00:50], ein anderes Mal sind Dokumente durch eine Überschwemmung verlorengegangen [01:47].

Von der Kritik⁴⁹² wurde DIE UNTERBROCHENE SPUR als wertvoller komplementärer Beitrag zur jüngeren Schweizer Geschichte, als positives Beispiel einer «Geschichte von unten», als verdiente Würdigung von mutigen, aber unbekannt gebliebenen Emigranten und Schweizern sowie als formal bemerkenswerter Film anerkannt. Es entstand allerdings eine Debatte darüber, ob die Bewertung der Flüchtlingspolitik ausgewogen sei bzw. inwiefern überhaupt eine solche Bewertung stattfinde. Knauer selbst bestreitet dies: «*Es fehlen die Argumentenreihe,*

⁴⁸⁹ Knauer/Frischknecht 1983.

⁴⁹⁰ Zimmermann 1990, S. 109.

⁴⁹¹ Rosenstone 1991, S. 73.

⁴⁹² Als Quellenbasis für die nachfolgende Rezeptionsgeschichte diente das Zoom-Dossier 14356.

Ableitung von Kausalitäten, Geschichtsinterpretation. [...] Stattdessen orientiert sich der Film streng am Faktischen, enthält kaum eine Äusserung zur Ideologie und wenig politische Urteile (ausser in der Auswahl dessen, was er vom gewonnenen Material endlich zeigt).»⁴⁹³ Bereits diese Klammerbemerkung relativiert allerdings das zuvor Gesagte ganz entscheidend. Dass dies auch Knauer sehr wohl bewusst ist, zeigt sich in einer anderen Äusserung: *«Jeder Dokumentarfilm wählt aus, betont etwas und muss [...] vieles weglassen; darin äussert sich allemal die Subjektivität der Autoren, auch wenn sie nicht in Ich-Form reden und das, was sie meinen, von den Leuten vor der Kamera sagen lassen.»*⁴⁹⁴ Wenn er also Lore Wolf, welche nach ihrer Ausweisung aus der Schweiz 12 Jahre in deutschen Zuchthäusern verbrachte, vor laufender Kamera sagen lässt: *«Für diesen Leidensweg mache ich die Schweizer Behörden verantwortlich!»* [00:42] und dieser Behörde in keiner Weise Gelegenheit zur Replik bietet, dann ist diese Auswahl sehr wohl ein politisches Urteil. Dasselbe gilt, wenn Paula Moser-Kehrli dem Eidgenössischen Politischen Departement vorwirft, es habe sich nicht für ihren Vater Robert Kehrli eingesetzt, der antifaschistische Literatur nach Deutschland geschmuggelt hatte und dabei verhaftet wurde [00:33]. Auch die Schilderung des ehemaligen Musikstudenten Hannes Becher, der von einem Lagerleiter trotz eines Schreibens der Konservatoriumsleitung in den Steinbruch geschickt wurde, was seine Hände für eine Pianistenlaufbahn unbrauchbar machte, trägt natürlich ein Urteil in sich [01:16].

Allerdings hat sich die erwähnte Debatte weniger an der Auswahl der Zeitzeugen und ihren Aussagen entzündet. Die *Neue Zürcher Zeitung* kritisierte vielmehr die *«penetrante Tendenz»* des Off-Kommentars, welcher *«weit über die berechtigte Kritik an Härte und Engherzigkeit der Behörden»* hinausgehe und suggeriere, dass in der Schweiz damals ein *«Klima der Willkür und der Repression»* geherrscht habe.⁴⁹⁵ Ähnlich bemängelte die *Berner Zeitung* die *«klassenkämpferischen Töne»* des Kommentars, welcher *«mehr oder weniger gehässig den Eindruck vermitteln will, als wären praktisch nur Arme und/oder Linke hilfsbereit gewesen und als hätten die Reichen und Rechten fast alle faschistische Neigungen gezeigt.»*⁴⁹⁶ Auch für das *Vaterland* liessen *«[g]ewisse Formulierungen im Kommentar [...] den Verdacht aufkommen, dass Knauer seine vorzügliche Dokumentation entgegen seinen eigenen Beteuerungen eben doch in den Dienst einer politischen Ideologie stellt, die mit Forderungen des aktiven Antifaschismus auftritt, bei deren Erfüllung die Schweiz ihre zwar ungenügende Rolle als Asylland endgültig ausgespielt gehabt hätte.»*⁴⁹⁷

Diese Einschätzung teilte auch der Zürcher Regierungsrat: Auf Antrag der Erziehungsdirektion und entgegen der Empfehlung des Filmsachverständigen der Kulturförderungskom-

⁴⁹³ Knauer 1982, o.S.

⁴⁹⁴ Knauer, zit. in Meier 1982, S. 21.

⁴⁹⁵ Cattani 1982.

⁴⁹⁶ Häberli 1982.

⁴⁹⁷ ZF 1982.

mission lehnte er einen Drehbuchbeitrag ab. Begründet wurde der Entscheid damit, dass «*der Autor – unter Ausserachtlassung der damaligen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse – die Flüchtlingspolitik der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs in ein schlechtes Licht rücken will*» und dass der Film «*in polemisch-undifferenzierter Weise die Haltung von Bevölkerung und Behörden während des letzten Weltkriegs angreift*.»⁴⁹⁸ Insbesondere werde zu Unrecht «*angeprangert, dass man die Flüchtlinge in Lagern gehalten, in Baracken untergebracht, von der übrigen Bevölkerung weitgehend abgesondert und zu <Sklavenarbeit> eingesetzt habe*.»⁴⁹⁹ Der Regierungsrat hatte sein Urteil allerdings aufgrund des Exposés zu fällen, in welchem Internierungslager und Arbeitsdienst tatsächlich relativ viel Raum einnehmen.⁵⁰⁰ Im Film selbst wird zwar die Internierung in Arbeitslagern mehrfach thematisiert und auch die Behandlung der Internierten kritisiert, doch ist dieser Aspekt insgesamt nicht dominant. Die Begründung der Kantonsregierung wurde deshalb im *Tages-Anzeiger Magazin* als «*völlig unhaltbar [...], polemisch, willkürlich, militant-politisch*»⁵⁰¹ und im *Vaterland* als «*absurd*»⁵⁰² bezeichnet. Auch mit der Einschränkung, dass die Behörde nicht den fertigen Film beurteilen konnte, darf man in diesem Fall wohl von einem Versuch sprechen, eine unliebsame Interpretation der neueren Schweizer Geschichte zu behindern.⁵⁰³

Dennoch scheint mir die von verschiedener Seite geäußerte Kritik an der Tendenz von *DIE UNTERBROCHENE SPUR* einer genaueren Analyse würdig. Die eingangs dieses Kapitels zitierten Passagen aus dem Off-Kommentar sind sicher sehr scharf formuliert. Nach heutigem Wissensstand wird es allerdings schwerfallen, sie als grundsätzlich falsch zu qualifizieren.

⁴⁹⁸ Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Zürich, Sitzung vom 26. März 1980, zit. in Knauer 1982, o.S.

⁴⁹⁹ Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Zürich, Sitzung vom 26. März 1980, zit. in Knauer 1982, o.S. Der Regierungsrat weiter: «Diese Art der Darstellung ist in wesentlichen Teilen polemisch und verschweigt völlig, dass in den Kriegsjahren der grösste Teil der männlichen Bevölkerung bewaffnet an der Grenze stand und die Frauen strenge zusätzliche Arbeit auf sich nahmen, um u. a. auch die Sicherheit und die Versorgung der Flüchtlinge zu gewährleisten, [...] dass praktisch keine andere Möglichkeit bestand, als die grossen Flüchtlingsgruppen in Lagern unterzubringen, dass die Mehrzahl der Flüchtlinge eine Beschäftigung wünschte [...] und dass es auch nach heutiger Ansicht der schweizerischen Bevölkerung nicht unangemessen ist, wenn das Land, das für Aufnahme und Unterhalt der Flüchtlinge sorgt, von diesen erwartet, dass sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten dem Gastland ihre Arbeitskraft zur Verfügung stellen.» (ebd.).

⁵⁰⁰ Knauer 1979.

⁵⁰¹ Schaub/Knauer 1982.

⁵⁰² ZF 1982.

⁵⁰³ Später wurde dem Film auch noch eine Qualitätsprämie des EDI verweigert. Da dies allerdings aus vorwiegend ästhetischen Gründen geschah und zudem auf einen Rekurs hin zumindest eine Studienprämie ausgerichtet wurde (Knauer, E-Mail an den Verf. vom 18. Mai 1998), möchte ich dies nicht als einen weiteren Versuch werten, eine kritische Geschichtsschreibung zu entmutigen.

⁵⁰⁴ Stellungnahme zum Entscheid des Regierungsrates vom 26. März 1980, zit. in Knauer 1982, o.S.

Knauer verwies zu Recht darauf, dass die Flüchtlingspolitik «von der gesamten ernstzunehmenden Geschichtsschreibung sehr kritisch dargestellt worden» ist.⁵⁰⁴ Ebenso berechtigt scheint mir sein Einwand, dass «meine Argumentationsweise [...] gerade nicht, wie andere es getan haben, die Exponenten der damaligen Emigrantenpolitik angreift, sondern über die damalige Politik reflektiert». ⁵⁰⁵ Bedenkenswert ist ferner sein Argument, dass DIE UNTERBROCHENE SPUR im Gegensatz zu Edgar Bonjour⁵⁰⁶ nicht die gesamte Generation des Versagens in der Flüchtlingsfrage bezichtigt, sondern diese Anklage differenziert, indem Beispiele angeführt werden für «hunderte von Familien, die entgegen der offiziellen Politik sich mit den Antifaschisten solidarisch zeigten». ⁵⁰⁷

Ein Brückenschlag zwischen diesen beiden Positionen, der zugleich den Beitrag des Films für die Geschichtsschreibung in ein angemessenes Licht rückt, findet sich in der Kritik von Gerhart Waeger. Er bezeichnete die ausführlichen Gespräche mit Zeitzeugen als das Wertvollste an Knauers Film: Sie belegen gleichermassen, «wie viel besser sich der einzelne Schweizer damals verhalten konnte als die offiziellen Behörden – oder wieviel schlechter.» ⁵⁰⁸ Allerdings kritisierte er, dass Knauers spezielles Interesse für die aktiven Antifaschisten unter den Emigranten zu wenig in den Gesamtzusammenhang der Flüchtlingspolitik gestellt und dass die Studien von Ludwig, Häsler und Bonjour nicht miteinbezogen werden: «Knauers Film hätte zweifellos gewonnen, wenn er sich deutlicher in der aktuellen Quellenlage situiert hätte – nicht im Sinne einer Wiederholung des Bekannten, aber in einer klareren Etikettierung des Speziellen, das einem historisch nicht informierten Betrachter nun zu Unrecht als *pars pro toto* erscheinen muss.» ⁵⁰⁹

2.2.3 Fazit:

Vermittlung bekannter Missstände

DAS BOOT IST VOLL und DIE UNTERBROCHENE SPUR sind in verschiedener Hinsicht zwei komplementäre Beiträge zur Geschichte der schweizerischen Asylpolitik im Zweiten Weltkrieg. Wo sich der eine auf jüdische Flüchtlinge (also auf die ethnisch Verfolgten) beschränkt, konzentriert sich der andere auf die Antifaschisten (also auf die politisch Verfolgten). Wo der eine das mangelnde Engagement der schweizerischen Bevölkerung zugunsten der Flüchtlinge zum Thema macht, führt der andere Beispiele dafür an, dass es solches Engagement durchaus

⁵⁰⁵ Stellungnahme zum Entscheid des Regierungsrates vom 26. März 1980, zit. in Knauer 1982, o.S.

⁵⁰⁶ Knauer bezieht sich auf folgenden Satz von Bonjour: «Die ganze damalige Generation hat versagt und ist mitschuldig.» (Bonjour 1970, Bd. VI, S. 41).

⁵⁰⁷ Stellungnahme zum Entscheid des Regierungsrates vom 26. März 1980, zit. in Knauer 1982, o.S.

⁵⁰⁸ Waeger 1982, S. 9.

⁵⁰⁹ Waeger 1982, S. 10.

gab. Wo der eine die Zurückweisung von Flüchtlingen thematisiert, zeigt der andere die Lebensbedingungen von Emigranten in der Illegalität und in Internierungslagern. Wo der eine die historischen Vorgänge in einer fiktionalen Form synthetisiert, verbleibt der andere streng im Dokumentarischen. Wo der eine bekannte Fakten resümiert, steuert der andere neue Quellen zu einem sehr speziellen Teilaspekt bei. Und wo der eine mit Vereinfachungen und Zuspitzungen zu einer eindimensionalen Aussage kommt, macht der andere das Übermass, aber auch die Unvollständigkeit und Widersprüchlichkeit der überprüfbaren Fakten zum Thema. Der Vergleich von *DAS BOOT IST VOLL* und *DIE UNTERBROCHENE SPUR* zeigt somit exemplarisch, wie unterschiedlich Filme ein historisches Thema behandeln können.

Betrachtet man die beiden Filme allerdings im grösseren Zusammenhang der Geschichtsschreibung über den Zweiten Weltkrieg, so weisen sie trotz dieser Verschiedenartigkeit auch bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf. Markus Imhoof und Mathias Knauer – beide im Jahr 1942 geboren – haben letztlich aus denselben Beweggründen die schweizerische Asylpolitik thematisiert: Sie wollten Ereignisse aus der Zeit ihrer frühen Kindheit in Erinnerung rufen, welche ihnen selbst nie bzw. verzerrt vermittelt worden waren. Ausgangspunkt ihrer Arbeit war dabei nicht etwa das Fehlen von entsprechenden Untersuchungen, sondern die fehlende Kenntnisnahme dieser Untersuchungen durch weite Kreise der Bevölkerung.⁵¹⁰ Durch mehr oder weniger deutliche Referenzen auf bereits vorliegende Publikationen reihen sich die Filmemacher denn auch explizit in die Geschichtsschreibung ein: Die Resultate von Historikern und Publizisten sind zugleich Ausgangspunkt und Rückversicherung für ihre Kritik an der Schweiz. Diese Bezugnahme auf die Geschichtsschreibung erklärt auch, warum sich in den beiden untersuchten Filmen zusammengenommen fast alle wesentlichen Aspekte der Diskussion um die Flüchtlingspolitik wiederfinden – wie auch ein Vergleich mit Georg Kreis' Fragenkatalog⁵¹¹ zu diesem Thema zeigt.

Andererseits hat der Neue Schweizer Film kaum dazu beigetragen, bestehende Lücken in der Erforschung der Flüchtlingspolitik zu schliessen. Die Untätigkeit des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz (IKRK) angesichts des Holocausts beispielsweise wurde erst in den späten 80er Jahren durch Studien von Jean-Claude Favez und Arie Ben-Tov kritisch beleuchtet.⁵¹² Favez zeigt auf, wie das IKRK unter Hinweis auf die unnachgiebige Haltung der Nazis und die fehlende rechtliche Grundlage weitestgehend tatenlos blieb – obwohl das

⁵¹⁰ Diese Einschätzung war vielleicht zu jenem Zeitpunkt, als die beiden Filme in die Kinos kamen, nicht mehr ganz so zutreffend, hatte doch die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *HOLOCAUST* im Schweizer Fernsehen im Mai 1979 zu einer breiten Rekapitulation der schweizerischen Flüchtlingspolitik in den Medien geführt (vgl. Kreis 1997b, S. 559f). Die Vorarbeiten für die beiden Filme reichen allerdings in die Zeit vor 1979 zurück.

⁵¹¹ Kreis 1997b, S. 564–578.

Rote Kreuz grundsätzlich darum bemüht war, seine Zuständigkeit für Militärpersonen auch auf Zivilpersonen auszudehnen. Ben-Tov konzentriert sich auf das Schicksal der Juden in Ungarn und kommt zum Schluss, dass das IKRK vor allem deshalb so spät intervenierte, weil es sein Vorgehen der bundesrätlichen Aussenpolitik unterordnete. Dass die Archive des IKRK nicht zugänglich waren (Favez und Ben-Tov erhielten erstmals uneingeschränkte Einsicht in die Archivbestände), mag ein Grund dafür sein, dass das Thema nicht in einem Film verarbeitet wurde. Andererseits hätte beispielsweise die Tätigkeit einzelner IKRK-Delegierter, welche sich über ihre offiziellen Befugnisse hinaus für die Opfer des Naziregimes eingesetzt haben, durchaus einen Zugang zu diesem Stoff geboten.⁵¹³

Ähnlich haben die Filmschaffenden auch ein zweites Thema, welches von den schreibenden Historikern lange kaum berücksichtigt wurde, nicht für sich reklamiert. Dass sich die katholische Kirche in Übereinstimmung mit Papst Pius XII. nicht zur Judenverfolgung äusserte und dass sich auch die reformierte Kirche nur zögernd für die jüdischen Flüchtlinge engagierte, hätte sehr wohl Stoff für einen Film abgegeben. Die Figur des Dorfpfarrers in *DAS BOOT IST VOLL* ist jedoch nicht mehr als eine Anspielung auf diesen Themenkomplex und macht die Gründe für das Verhalten der Kirche in keiner Weise transparent. Die entsprechende Lücke in der Geschichtsschreibung wurde erst in den 90er Jahren durch die Arbeiten von Ursula Käser-Leisibach, Hermann Kocher und Walter Wolf geschlossen.⁵¹⁴

Der Beitrag zur Geschichtsschreibung, den der Neue Schweizer Film bezüglich der Flüchtlingsfrage geleistet hat, besteht somit weniger in grundlegend neuen Fakten und Analysen als vielmehr in der Form ihrer Vermittlung: Durch Identifikationsmöglichkeiten bei Imhoof bzw. durch die direkte Konfrontation mit (insbesondere mündlichen) Quellen bei Knauer wird eine Unmittelbarkeit erreicht, wie sie schriftliche Geschichtsdarstellungen kaum

⁵¹² Favez 1989, Ben-Tov 1990 (die englische Originalausgabe erschien 1988).

⁵¹³ Zu erwähnen wären beispielsweise Louis Haeffiger oder Friedrich Born (zusammen mit dem Schweizer Konsul Carl Lutz). Soweit ich die Literatur überblicke, sind Studien zu diesen Personen ebenfalls erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre vorgelegt worden. Somit hätte hier für die Filmschaffenden durchaus die Möglichkeit bestanden, einen wesentlichen Diskussionsbeitrag zu leisten. Auch Mitglieder des Schweizerischen Roten Kreuzes wie August Bohny, Rösli Näf oder Anne-Marie Im Hof-Piguet, welche ihre Kompetenzen zugunsten der Verfolgten überschritten (vgl. Hasler 1997), hätten einen Ansatzpunkt geboten – der erst viel später in *JOURNAL DE RIVESALTES* 1941–42 (Jacqueline Veuve, 1997) genutzt wurde. Eine Parallele dazu ist die ausgesprochen spät verfilmte Affäre um den St. Galler Polizeihauptmann Paul Grüninger, der entgegen seinen Vorschriften Flüchtlingen die Einreise in die Schweiz ermöglichte. *GRÜNINGERS FALL* (Richard Dindo, 1997) kam erst in die Kinos, als der rund 30 Jahre dauernde Prozess der Rehabilitierung Grüningers bereits abgeschlossen und in einer umfangreichen Studie (Keller 1993) aufgearbeitet war.

⁵¹⁴ Käser-Leisibach 1994, Kocher 1996, Wolf 1997; vgl. auch Schoch 1997 und Meier 1997.

bieten können. Dadurch haben diese Regisseure das Thema der Flüchtlingspolitik einem wesentlich grösseren Publikum erschlossen.

Vergleicht man DAS BOOT IST VOLL und DIE UNTERBROCHENE SPUR mit der Darstellung der Flüchtlingsproblematik im Alten Schweizer Film, so zeigt sich ein unübersehbarer (und an sich wenig überraschender) Gegensatz. Dies betrifft nicht einmal so sehr die Themen: Jüdische Flüchtlinge, welche in der Schweiz nicht mit offenen Armen empfangen wurden, gab es bereits in DIE LETZTE CHANCE, und ein politischer Flüchtling wurde auch schon in DER 10. MAI vor den Behörden versteckt. Aber diese wenigen kritischen Ansätze innerhalb des Alten Schweizer Films sind natürlich in keiner Weise vergleichbar mit der fundamentalen Kritik, wie sie in den frühen 80er Jahren von jungen Filmemachern geübt wurde. Wo Lindtberg und Schnyder das in MARIE-LOUISE geprägte Bild der Schweiz als Refugium der Kriegsoffer bestenfalls ergänzen konnten, stand für Imhoof und Knauer das grundlegende Versagen der Schweiz fest, und somit waren für sie nur noch die Details dieses Versagens zu klären. Sie bemühten sich zwar um eine differenzierte Sicht der Dinge, indem bei Imhoof die Beweggründe und bei Knauer die Ausnahmen untersucht werden. Die Verurteilung der offiziellen Asylpraxis und die Parteinahme für Flüchtlinge und ihre Helfer ist jedoch so selbstverständlich, dass sie gar nicht mehr zur Diskussion gestellt wird. Und weil sich diese Filme als Korrektiv zu einem euphemistischen Geschichtsbild verstehen, werden die unbestrittenen Leistungen der Schweiz gar nicht mehr erwähnt. Oder wenn, dann nur um sie im Kontrast zu den Unterlassungen als Alibi zu entlarven: In DIE UNTERBROCHENE SPUR wird beispielsweise die Kinderhilfe als eine Aktion kritisiert, dank der Schweizer Familien «*ihr humanitäres Soll erfüllen und die offizielle Flüchtlingspolitik verdrängen*» konnten [01:24]. Somit widerlegt der Neue Schweizer Film den Alten Schweizer Film auch hinsichtlich der Flüchtlingsthematik.

Schlusswort

Zwei Aspekte des Zweiten Weltkriegs ziehen sich als Themen durch die gesamte schweizerische Filmproduktion zwischen 1939 und 1989: einerseits die Widerstands- bzw. Kollaborationsbereitschaft der Schweiz gegenüber dem Dritten Reich, andererseits der Umgang mit den Flüchtlingen. Der Alte Schweizer Film und der Neue Schweizer Film kommen dabei zu sehr unterschiedlichen Schlüssen.

Insbesondere in den ersten Kriegsjahren, als die Bedrohung durch die Achsenmächte am konkretesten war, stellte sich der Alte Schweizer Film ganz in den Dienst der Geistigen Landesverteidigung. Er hob die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Besonderheiten der Eidgenossenschaft hervor und leitete daraus die Forderung ab, diese gegen allfällige Angreifer unter allen Umständen und mit allen Mitteln zu verteidigen. Da Widerstand gegen eine äussere Bedrohung nur dann erfolgreich sein kann, wenn die innere Einheit gewährleistet ist, war der Alte Schweizer Film darum bemüht, soziale oder politische Konflikte innerhalb der Schweiz entweder zu verschweigen oder aber zu einer allseits akzeptierten Lösung zu führen. Das Ausmass, in dem dies geschah, macht diese Filme zur Propaganda. Dahinter stand einerseits die persönliche Überzeugung der Filmschaffenden, die – selbst oft Flüchtlinge – eine klare Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus hatten. Dahinter standen aber auch die ökonomischen Interessen der noch jungen und auf einen kleinen Absatzmarkt angewiesenen Filmindustrie, welche nur mit mehrheitsfähigen Filmen ihre Kosten amortisieren konnte. Und schliesslich ist auch der Einfluss der Zensur nicht zu unterschätzen, welche insbesondere beim Medium Film peinlich darauf achtete, keine Zweifel an der Einheit und an der Verteidigungsbereitschaft der Schweiz aufkommen zu lassen.

Genau hier meldete der Neue Schweizer Film erhebliche Zweifel an. Am Beispiel von Ernst S. zeigte er die sozialen Unterschiede innerhalb der Schweizer Bevölkerung auf, welche auch die politische Einheit in Frage stellten. Zudem legte er dar, dass die Verteidigungsbereitschaft oft nicht vorhanden war – weder beim kleinen Landesverräter Ernst S., der militärische Informationen an die Deutschen lieferte, noch bei einigen hohen Vertretern von Politik, Armee und Wirtschaft, welche gute Beziehungen zu den Nationalsozialisten

unterhielten. Auch Maurice Bavaud wurde als Beispiel für die mangelnde Einheit angeführt: Wäre er nicht der Sohn eines kleinen Postbeamten gewesen, so hätten die Bundesbehörden seine Hinrichtung nicht tatenlos hingenommen. Bavaud ist zugleich ein Symbol für die beschränkte Widerstandsbereitschaft der Schweiz: Wer Hitler töten (und damit die grösste Gefahr für die Eidgenossenschaft ausmerzen) wollte, konnte nicht mit der Unterstützung Berns rechnen. Wie relativ der Widerstandswille war, führte der Neue Schweizer Film auch am Beispiel des Waffenfabrikanten Korb vor, der bereitwillig Rüstungsgüter an das Dritte Reich lieferte. Dessen lukrative Kollaboration mit den Deutschen als einen Akt der Landesverteidigung und der Bekämpfung des Nationalsozialismus zu verstehen, erschien den Filmemachern höchst fragwürdig.

Die Kriegswende im Jahr 1943 bewirkte auch eine Wende im Alten Schweizer Film. So wie die Behauptung gegenüber den Achsenmächten an Bedeutung verlor und die guten Beziehungen zu den Alliierten wichtiger wurden, so wurde der Mythos einer sich geschlossen verteidigenden Schweiz durch den Mythos einer für Kriegsoffer offenen Schweiz abgelöst. Dieser Prozess der Öffnung, der Integration in die internationale Staatengemeinschaft ging so weit, dass die Schweiz bald einmal als Thema und Schauplatz ihrer Filme ausgedient hatte: Sie war zunehmend nur noch als Ursprung einer universellen Humanität von Bedeutung, welche auf ausländischen Schauplätzen und mit internationaler Besetzung in Szene gesetzt wurde. Auch diese Filme hatten unverkennbaren Propagandacharakter, selbst wenn sich insbesondere *DIE LETZTE CHANCE* um eine realistischere und kritischere Darstellung der schweizerischen Flüchtlingspolitik bemühte. Die Filmzensur und zunehmend auch die Ambitionen der Praesens-Film AG, ihre Position im internationalen Filmgeschäft auszubauen, förderten diese Tendenz gleichermassen.

Auch diesbezüglich lieferte der Neue Schweizer Film ein ganz anderes Bild. Er entmystifizierte das Asylland Schweiz, indem er dessen restriktive Flüchtlingspolitik in den Kriegsjahren vorführte: Die offensichtlich gefährdeten Juden wurden wider besseres Wissen nicht als politische Flüchtlinge anerkannt und deshalb oft in den sicheren Tod zurückgeschickt. Selbst Kommunisten, Sozialdemokraten und Gewerkschafter (deren politische Ziele durchaus Berührungspunkte mit der Politik der Eidgenossenschaft hatten) waren ungeliebte Gäste. Marie-Louise, die im zeitgenössischen Film zur Symbolfigur für die schweizerische Humanität wurde, erhielt im Neuen Schweizer Film ihren Gegenpart: Das nach Deutschland zurückgeschaffte jüdische Mädchen in *DAS BOOT IST VOLL* sollte deutlich machen, dass die Aufnahme in der Schweiz nicht die Regel, sondern die Ausnahme war.

Den Vorwurf, kein ausgewogenes, objektives Bild der Schweiz im Zweiten Weltkrieg geliefert zu haben, muss man allerdings den Filmen beider Epochen machen. Die Überbetonung bestimmter Aspekte und die Vernachlässigung anderer Aspekte sind unschwer aus den jeweiligen historischen Verhältnissen erklärbar. Die Schweiz der 40er Jahre, welche zunächst um ihre Existenz als unabhängiger Staat bangen musste und sich später der Kritik der Alliierten

ten ausgesetzt sah, brachte verständlicherweise Filme hervor, welche diesen drängenden Problemen etwas entgegenzusetzen versuchten. Die Darstellung von sozialen und politischen Konflikten im eigenen Land oder die Thematisierung der oft fragwürdigen Haltung gegenüber dem Hitler-Regime und dessen Opfern war in diesem Zusammenhang nicht opportun. Die diskussionsfreudigen und streitlustigen Filmemacher der 68er Generation hingegen konzentrierten sich ganz auf die bisher verschwiegenen oder gar verdrängten Aspekte der jüngeren Geschichte. Ihre ausgesprochen kritische Haltung und die gelegentlich pauschalisierenden Vorwürfe erweckten beim Publikum teilweise den Eindruck, dass ihnen jegliches Verständnis für die damalige Situation der Schweiz fehlte. Einige Kritiker wiesen darauf hin, dass die Filmemacher die Kriegszeit nicht selbst miterlebt hatten (Meienberg wurde 1940, Hermann 1941, Imhoof, Knauer und Sturm 1942, Dindo und Koerfer 1944 geboren) und sprachen ihnen damit die Fähigkeit und die Berechtigung ab, über die damaligen Ereignisse zu urteilen.

Eine solche Argumentation verkennt aber die Beweggründe dieser Filmschaffenden. Auch sie wussten, dass die Schweiz den Zweiten Weltkrieg unmöglich unbeschadet hätte überstehen können, ohne ein gewisses Mass an Schuld auf sich zu laden, und sie waren auch durchaus bereit, positive Leistungen als solche anzuerkennen. Letztlich waren sie jedoch der Meinung, dass diesen Aspekten in der Vergangenheit bereits genügend Rechnung getragen worden war und dass deshalb ein Gegengewicht geschaffen werden musste. Der Neue Schweizer Film war somit in seinen Aussagen über die Schweiz im Zweiten Weltkrieg nicht einfach konträr, sondern vielmehr komplementär zum Alten Schweizer Film. Die Filmemacher der jungen Generation stiessen sich weniger am Verhalten der Schweiz *während* des Kriegs als daran, dass sie auch *danach* jahrzehntelang ein völlig unkritisches Selbstverständnis bezüglich ihrer Kriegsvergangenheit an den Tag legte. Sie vertraten damit einen Standpunkt, den Adolf Muschg kürzlich wie folgt umschrieben hat: *«Es war nicht falsch, dass sich die Schweiz im Krieg durchgeschlängelt hatte, wie sie konnte und musste – grundfalsch war erst, den begründeten Opportunismus in eine Heldengeschichte umzufälschen und jeden einen Lumpen zu schelten, der sie nicht nachbete.»*⁵¹⁵ Gegen diese Tendenz war der Neue Schweizer Film vor allem gerichtet.

Aus der Sicht der Geschichtswissenschaft lassen sich den in dieser Arbeit untersuchten Filmen verschiedene methodische und inhaltliche Mängel nachweisen. Man würde es sich allerdings zu einfach machen, sie deshalb nicht als Beiträge zur Geschichtsschreibung zu akzeptieren. Die Bedeutung des Neuen Schweizer Films liegt insbesondere darin, Debatten über die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg ausgelöst zu haben. Filme zum Thema «Anpassung und Widerstand» brachten dabei zumeist neue Aspekte in die Diskussion ein, während Filme zum Thema «Flüchtlingspolitik und humanitäre Hilfe» eher von bekannten Fak-

⁵¹⁵ Muschg 1997, S. 16.

ten ausgingen und wenig Interesse für Forschungslücken zeigten. Vertreter beider Gruppen stiessen vielerorts auf Ablehnung, welche bis hin zur Verweigerung von Preisgeldern und zu Zensurmassnahmen bei der Fernsehausstrahlung führte. Es ist unbestreitbar, dass die Filmemacher nicht nur historische, sondern auch politische Urteile abgaben. Andererseits zeugt aber die Forderung gewisser Kritiker, historische Filme müssten objektiv, ausgewogen, vollständig und neutral sein, von einem seltsamen Verständnis der Geschichtsschreibung. Denn nebst dem Sammeln von Fakten gehört sicher auch die Auswahl und Deutung dieser Fakten zur Aufgabe des Historikers. Oder wie es Edgar Bonjour formulierte: *«[E]s gibt innerhalb der Geschichte Bereiche, wo exakte, richtige Ergebnisse, wo Eindeutigkeit, völlige Objektivität – wie etwa bei der Feststellung von Tatsachen – durchaus möglich sind. Gleichzeitig ist echte Geschichtsdarstellung aber immer auch mehr: Sie ist Interpretation, Kunst sogar, und enthält ein subjektives Element. [...] Ich glaube, es ist Pflicht des Historikers zu urteilen.»*⁵¹⁶

Die Urteile, welche die jungen Filmemacher in den 70er und 80er Jahren fällten, sind im einzelnen sicher kritisierbar. Dass aber die Pro Helvetia 1997 eine Auswahl dieser Filme in den USA gezeigt hat, um im Zusammenhang mit der aktuellen Diskussion über die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg die bereits gemachten Ansätze zur kritischen Aufarbeitung zu demonstrieren,⁵¹⁷ darf als Indiz dafür gewertet werden, dass diese Urteile heute eine wesentlich breitere Akzeptanz finden. Das macht sich auch in einem Gesinnungswandel bei der *Neuen Zürcher Zeitung* bemerkbar: Übte sie damals oft massive Kritik an diesen Filmen, so sieht sie nun in ihnen einen Beleg dafür, *«in welchem Ausmass und wie differenziert man sich in der Schweiz zwanzig Jahre vor D’Amatos Angriffen schon mit der eigenen Vergangenheit auseinandergesetzt hat.»*⁵¹⁸ Ähnlich lautet auch das Urteil eines anderen Kritikers derselben Zeitung: *«Man kann dem Schweizer Film [...] so ziemlich alles vorwerfen [...]. Nur das eine nicht: Dass er nicht schon seit langem das gute alte Schweizerbild, das sich zurzeit scheinbar so unerwartet zersetzt, kontinuierlich durchleuchtet und auf die drohenden Risse hingewiesen hätte.»*⁵¹⁹

Auch wenn die Befunde dieser Arbeit deutlich sind, so ist damit die Behandlung des Zweiten Weltkriegs im Neuen Schweizer Film sicher nicht erschöpfend beschrieben. So sind nach 1989 zahlreiche weitere Filme entstanden, welche ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören.⁵²⁰ Zudem wäre der Miteinbezug von Fernsehdokumentationen wünschenswert,

⁵¹⁶ Bonjour, zit. in Stahlberger 1977.

⁵¹⁷ Telefongespräch mit Peter Da Rin (Pro Helvetia) vom 4. Juli 1997; vgl. auch Geisel 1997 und Ruggle 1997a.

⁵¹⁸ Geisel 1997. Allerdings gibt es in der *Neuen Zürcher Zeitung* nach wie vor auch kritische Stimmen zu diesem Filmzyklus, z.B. Frenkel 1997.

⁵¹⁹ Horlacher 1997.

⁵²⁰ Zu nennen wären beispielsweise Filme wie PALAVER, PALAVER (Alexander J. Seiler, 1990), DECKNAME: ROSA (Heidi Specogna, 1993), ER NANNT SICH SURAVA (Erich Schmid, 1995), LE GÉNÉRAL GUISAN ET SON TEMPS

welche vereinzelt bereits in den 70er Jahren, vor allem aber seit 1989 im Rahmen der Programmreihe «Spuren der Zeit» des Schweizer Fernsehen DRS produziert wurden. In methodischer Hinsicht wäre über die reine Inhaltsanalyse hinaus die Untersuchung weiterer Parameter gemäss den filmwissenschaftlichen Analysemethoden lohnenswert – insbesondere um zu prüfen, inwiefern Aussagen auch über andere als die verbale Ebene gemacht werden. Bezüglich der Rezeptionsgeschichte schliesslich ist anzumerken, dass Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften nur ein unvollständiges Bild davon vermitteln können, wie ein Film vom Publikum aufgenommen wurde. Ergänzend wären etwa Leserbriefe in den Printmedien, aber auch quantitative Indikatoren wie die Spieldauer in den Kinos oder die Zuschauerzahlen miteinzubeziehen.

Trotz dieser Einschränkungen hat aber die vorliegende Arbeit sicher eines deutlich gemacht: Die Geschichtsschreibung über die Schweiz im Zweiten Weltkrieg ist nicht nur durch Historiker und Publizisten, sondern auch durch Filmschaffende geprägt worden. Die akademische Historiographie – welche sich an wissenschaftlichen Kriterien orientiert und der Popularisierung ihrer Erkenntnisse misstrauisch gegenübersteht – hat dies allerdings kaum wahrgenommen. Gerade die jüngsten Diskussionen um die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg haben jedoch deutlich gemacht, dass es ein langwieriger und schwieriger Prozess ist, das überlieferte Geschichtsbild einer Gesellschaft zu korrigieren, auch wenn die historische Forschung längst zu neuen Erkenntnissen gelangt ist. Hierbei kommt Filmen zweifellos eine wichtige Rolle zu, und es wäre zu wünschen, dass die akademische Historiographie dies vermehrt anerkennt. Ich hoffe, dass die vorliegende Arbeit einen Beitrag dazu leisten konnte.

(Claude Champion, 1995), GRÜNINGERS FALL (Richard Dindo, 1997), KADDISCH (Beatrice Michel/ Hans Stürm 1997), LA MONTAGNE MUETTE (Frédéric Gonseth, 1997) und JOURNAL DE RIVESALTES 1941–42 (Jacqueline Veuve, 1997).

[Leerseite]

[Leerseite]

Bibliographie/Filmographie

Quellen

Archivbestände

Zoom-Dokumentation für Film, Zürich

Von den Rezensionen in den hier aufgeführten Dossiers wurde nur diejenigen ausgewertet, welche in schweizerischen Publikationen erschienen sind.

Dossier 10104: DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.

Dossier 10903: JOSEPHSOHN: STEIN DES ANSTOSSES

Dossier 13231: ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN)

Dossier 13347: DAS BOOT IST VOLL

Dossier 14356: DIE UNTERBROCHENE SPUR

Dossier 15452: GLUT

Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

Bestand E 4800.1 (–) 1967/III (Handakten Dr. Heinrich Rothmund): Dossier FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ

Ungedruckte Quellen

BR 1946 | *Auszug aus dem Protokoll der Bundesratssitzung vom 19. August 1946.*

Bundesarchiv Bestand E 4800.1 (–) 1967/III.

Dindo 1977a | Dindo, Richard. *[Stellungnahme zur Ablehnung einer Qualitätsprämie für DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. durch Bundesrat Hans Hürlimann mit Brief vom 29. Dezember 1976 – ohne Titel]*. Ivry sur Seine [1977].

Zoom-Dossier 10104.

- Hürlimann 1976 | Hürlimann, Hans. *Ihr Förderungsgesuch vom 22. März 1976*. Brief an Richard Dindo. Bern 29. Dezember 1976.
Zoom-Dossier 10104.
- Knauer 1979 | Knauer, Mathias. *Spuren: Bausteine zu einem Memorial: Exposé zu einem Dokumentarfilm 16 mm, Farbe und s/w, ca. 90 Minuten*. Unter Mitarbeit von Urs Graf u. Rob Gnant. Zürich 1979.
Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich, Signatur C 61.
- Knauer 1982 | [Knauer, Mathias]. *Die unterbrochene Spur: Antifaschisten in der Schweiz 1933–1945: Dokumentarfilm des Filmkollektivs Zürich von Mathias Knauer: Pressematerial*. [Zürich 1982].
Zoom-Dossier 14356.
- Schlappner 1983 | Schlappner, Martin. «Martin Schlappner im Gespräch mit Thomas Koerfer». *Glut: Ein Film von Thomas Koerfer: Offizieller Schweizer Beitrag im Wettbewerb der XL. Internationalen Filmfestspiele Venedig 1983*. Pressedokumentation. [Zürich 1983]. S. 27–36.
Zoom-Dossier 15452.
- SF DRS 1977 | «Ernst S.», *das Fernsehen und die veröffentlichte Meinung: Dokumentation*. Hg. Radio und Fernsehen DRS, Presse- und Informationsdienst. [Zürich 1977].
Zoom-Dossier 10104.

Gedruckte Quellen

- ACK 1977 | ACK. «Eine Diskussion, die keine war: Ungleiche Voraussetzungen beim Gespräch über Ernst S.». *Der Bund* 22. Januar 1977.
- Anderegg 1996 | Anderegg, Roger. «Meine Filme sind Filme über Menschen, die sich selber treu geblieben sind». *SonntagsZeitung* 20. Oktober 1996.
- Bandi 1976 | Aebli, H[ans], H[ans]-G[eorg] Bandi, H[ans] Cottier, M[aria] Bindschedler, U[rich] Freudiger, R[obert] Fricker, Th[omas] Gelzer, G[eorges] Grosjean, H. Jucker, E[ugen] Läubli, E[rnst] F[riedrich] Lüscher, H[ans] J[ürg] Lüthi, H[ans] Merz, L[uc] Mojon, B[eat] Roos, W[alter] Rüegg, H[ans] Schultz u. H[ugo] Sieber. «Unverständliche Auszeichnung für einen Schweizer Film: Offener Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim». *Der Bund* 23. Oktober 1976.
- Bauer 1977 | Ba[uer, Linus]. «Zürcher Filmpreisverleihung mit Misston». *Neue Zürcher Nachrichten* 5. Dezember 1977.
- BG 1982 | BG. «Was das Fernsehen DRS nicht verantworten kann: Der Dokumentarfilm «Es ist kalt in Brandenburg» läuft am 1. September geschnitten über den Bildschirm». *Der Bund* 28. August 1982.
- Billerbeck 1982 | Billerbeck, Ewald. «Der lange Weg zur Wahrheit». *Schweizer Illustrierte* 5. April 1982. S. 16–20, 139.

- Boveri 1966 | Boveri, Walter. «Die letzte Chance». *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film: Lazar Wechsler zum 28. Juni 1966*. Hg. Walter Boveri, Walter Matthias Diggelmann, Leopold Lindtberg u. David Wechsler. Zürich 1966. S. 44–56.
- Brugger 1982 | Brugger, Walter. «Abrechnung mit der Vergangenheit: Mathias Knauers Dokumentarfilm «Die unterbrochene Spur» im Kino Atelier». *Luzerner Tagblatt* 14. Mai 1982.
- Bütler 1977 | Bü[tler, Hugo]. «Klassenjustiz?». *Neue Zürcher Zeitung* 7. Juli 1977.
- Bütler 1980 | Bütler, Heinz. «Wach auf, Schweizervolk!» *Die Schweiz zwischen Frontismus, Verrat und Selbstbehauptung, 1914–1940*. 2. Aufl. Bern 1980.
- Cattani 1977 | C[attani], A[lfred]. ««Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.»». *Neue Zürcher Zeitung* 7. Juni 1977.
- Cattani 1982 | C[attani], A[lfred]. «Filmspiegel: «Die unterbrochene Spur»». *Neue Zürcher Zeitung* 18. März 1982.
- Charlot 1983 | Charlot. ««Stille im Zentrum des Wirbelsturmes»: Zu Thomas Koerfers Film «Glut» im Zürcher Kino Movie 1». *Zürichsee-Zeitung* 24. September 1983.
- Christen 1983 | Christen, Ruedi. «Das Familienbild des Thomas Koerfer». *Schweizer Illustrierte* 25. April 1983. S. 42–45.
- DDP 1977 | D[eutscher] D[e]p[eschendienst]. «Filmzentrum protestiert». *Der Bund* 15. März 1977.
- Dindo 1977 | Dindo, Richard. «Anmerkungen zum Film «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.»». Meienberg, Niklaus. *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* Mit einem Nachwort von Richard Dindo. Darmstadt/Neuwied 1977. S. 103–128.
- Dindo 1996 | Dindo, Richard. «Alles ist Erinnerung». *Dokumentarisch arbeiten: Jürgen Böttcher, Richard Dindo, Herz Frank, Johan van der Keuken, Volker Koepp, Peter Nestler u. Klaus Wildenhahn im Gespräch mit Christoph Hübner*. Hg. Gabriele Voss. Texte zum Dokumentarfilm 1. Berlin 1996. S. 29–62.
- Dindo 1996a | Dindo, Richard. «Mich bewegt die Erinnerung: «Ernst S.»: Meisterstück einer bis heute aktuellen Geschichtsaufarbeitung». *Die WochenZeitung* 13. September 1995.
- Dindo/Schaub 1988 | Dindo, Richard u. Martin Schaub. ««Das und das wird nicht vergessen»». *Rekonstruktion: Geschichten und Geschichte im Film = Cinema* 34/1988. S. 13–23.
- Duttweiler 1945 | D[uttweiler], G[ottlieb]. «Es ist Zeit, es zu sagen! Zur Vorgeschichte des neuesten Schweizer Films «Die letzte Chance»». *Wir Brückenbauer* 8. Juni 1945.
- Eggenberger 1983 | Eggenberger, Hanspeter. «Missglücktes Unterfangen». *Berner Zeitung* 18. November 1983.
- Egger 1983 | E[gger], Ch[ristoph]. «Wiederholt sich die Geschichte – oder «mottet sie einfach weiter»? Zu Thomas Koerfers Spielfilm «Glut»». *Neue Zürcher Zeitung* 9. September 1983.
- Egger 1985 | E[gger], Ch[ristoph]. ««Die unterbrochene Spur» im Fernsehen DRS». *Neue Zürcher Zeitung* 14. Juni 1985.

- EI 1981 | EI. «Der Mann, der Hitler töten wollte: Zum Film «Es ist kalt in Brandenburg» (im Atelier 2)». *Luzerner Neuste Nachrichten* 10. März 1981.
- Eichenlaub 1976 | Eichenlaub, Hans M. «Ernst S. oder die Lackmusprobe: «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.» von Richard Dindo und Niklaus Meienberg». *Cinema* 1/1976. S. 65–71.
- Eichenlaub 1980 | Eichenlaub, Hans M. «Erinnerungen wachrufen: Markus Imhoof hat Dreharbeiten zu «Das Boot ist voll» abgeschlossen». *Der Bund* 13. September 1980.
- Eichenlaub 1980a | Eichenlaub, Hans M. ««Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)»». *Bündner Zeitung* 6. Dezember 1980.
- Eichenlaub 1981 | Eichenlaub, Hans M. «Der Regisseur Markus Imhoof». *Film demnächst* 6. Februar 1981. S. 13.
- Film 1976:3 | *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (II. Nov. 42): Ein Film von Richard Dindo & Niklaus Meienberg* = *Film: Kritisches Filmmagazin* 3/1976.
- Frisch 1941 | Frisch, Max. «Gilberte de Courgenay: Anmerkungen zu einem Schweizer Film, von einem Kanonier». *Du* 4/1941. S. 48.
- Gasser 1943 | G[asser], M[anuel]. «Angst vor der Wirklichkeit: Zum Problem des Schweizer Films». *Die Weltwoche* 22. Januar 1943.
- Häberli 1981 | Häberli, Hans P. «Ich möchte, dass die Schweiz zur Welt gehört: Gespräch mit dem Filmregisseur Markus Imhoof». *Berner Zeitung* 22. Januar 1981.
- Häberli 1982 | Häberli, Hans P. «Aus der Vergangenheit führt der Weg in die Gegenwart: Mathias Knauer und sein eindrucksvoller Dokumentarfilm «Die unterbrochene Spur»». *Berner Zeitung* 21. Mai 1982.
- Häsler 1981 | Häsler, Alfred A. «Die Inhumanität der Gerechten: Zu Markus Imhoofs neuem Film «Das Boot ist voll»». *Die Weltwoche* 14. Januar 1981.
- Hermann/Meienberg 1979 | Hermann, Villi, Niklaus Meienberg u. Hans Stürm. «Schwierigkeiten beim Schiessen auf Adolf Hitler: Der schweizerische Attentäter Maurice B. und seine Historiker». *Das Konzept* 1/1979.
- Hilty 1980 | Hilty, Hans Rudolf. «Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)». *Zoom* 23/1980. S. 14–16.
- Hochhuth 1980 | Hochhuth, Rolf. «Ein Teil des Jahres 1938: Film: «Es ist kalt in Brandenburg» von Niklaus Meienberg». *Züri Leu* 2. Dezember 1980.
- Huber 1980 | *Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten): Ein Film von Villi Hermann, Niklaus Meienberg, Hans Stürm*. Red. Jörg Huber, Hg. Schweiz. Filmzentrum in Zus'arbeit mit dem Schweizer Fernsehen DRS. Texte zum Schweizer Film 3. Zürich 1980.
- Huber 1980a | Huber, Jörg. «Auf den Spuren persönlicher und kollektiver Geschichte: Zum Film «Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)» von Hans Stürm, Villi Hermann und Niklaus Meienberg». *Cinema* 4/1980. S. 73–79.

- Huber 1980b | Huber, Jörg. «Der Mann aus Neuenburg, der Hitler töten wollte». *Tages-Anzeiger* 2. Dezember 1980.
- Huber 1980c | Huber, Jörg. «Es ist kalt in Brandenburg». *Tell* 31. Oktober 1980.
- Imhoof 1982 | Imhoof, Markus. «War das Boot wirklich voll?». *Ausgestossen: Schicksale in der Emigration: Drei Fernsehfilme*. Hg. Fritz Hufen u. Th. Jäschke. Materialien zu ZDF-Fernsehprogrammen. München 1982. S. 31–38.
- Imhoof 1983 | Imhoof, Markus. *Das Boot ist voll: Ein Filmbuch*. Mit Standphotographien von George Reinhart u. einem Vorwort von Friedrich Dürrenmatt. Zürich 1983.
- Jaeggi 1981 | Jaeggi, Urs. «Das Boot ist voll». *Zoom* 2/1981. S. 8–12.
- Jaeggi 1983 | Jaeggi, Bruno. «Menschen machen die Geschichte: Interview mit Thomas Koerfer (Glut)». *Basler Zeitung* 5. Oktober 1983.
- Jaeggi 1983a | Jaeggi, Urs. «Filmkritik: Glut». *Zoom* 18/1983. S. 18–22.
- Kämmerling 1983 | Kämmerling, Ch[ristian]. «Im Zentrum des Wirbelsturms». *Tele* 37/1983. S. 95f.
- Kästli 1982 | Kästli, Tobias. «Fragwürdige Manipulation: Zensur beim Schweizer Fernsehen». *Berner Tagwacht* 10. September 1982.
- Knauer 1985 | Knauer, Mathias. «Faschismus, Antifaschismus, Schweizer Film: Ein Exposé und Notizen zu einigen Aspekten der politischen Aesthetik». *Wider das Unverbindliche: Film, Kino und politische Öffentlichkeit = Cinema* 31/1985. S. 36–47.
- Knauer/Frischknecht 1983 | Knauer, Mathias u. Jürg Frischknecht. *Die unterbrochene Spur: Antifaschistische Emigration in der Schweiz von 1933 bis 1945*. Zürich 1983.
- Koerfer 1997 | Koerfer, Thomas. «Die Politik der Gesten und Bilder: Der Schweiz fehlen für die Aufarbeitung der eigenen Geschichte die Bilder der Trauer und Demut». *Tages-Anzeiger* 19. März 1997.
- Kreis 1977 | Kreis, Georg. «Geschichtsschreibung mit Film und Klassenkampf: Zur Kontroverse um den Landesverräter Ernst S.». *Neue Zürcher Zeitung* 7. Juli 1977.
- Kreis 1977a | K[reis], G[eorg]. «Zur Erschiessung des Ernst S.». *Neue Zürcher Zeitung* 10. August 1977.
- Kühn 1984 | Kühn, Christoph. «Nachforschungen im Kino der Nation: Gespräche zwischen Filmern». *Filmbulletin* 6/1984. S. 33–41.
- Küng/Fehr 1980 | Küng, Ruedi u. Marianne Fehr. «Eine Reise durch die Kälte: Gespräch zum Film «Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)»». *Das Konzept* 12/1980.
- Kurz 1981 | Kurz, Hans Rudolf. «Die Tragik des Maurice Bavaud: Publizistische Auseinandersetzungen um den Schweizer, der Hitler töten wollte». *Der Bund* 16. April 1981.
- Lachat 1977 | Lachat, Pierre. «Wichtige Teile fehlen: Der Landesverräterfilm von Dindo Meienberg am Fernsehen». *Tages-Anzeiger* 3. Juni 1977.
- Lachat 1981 | Lachat, Pierre. «Before hindsight: Filmen, wie Geschichte zustandekommt: Markus Imhoofs «Das Boot ist voll»». *Cinema* 1/1981. S. 5–11.

- Lachat 1981a | Lachat, Pierre. «Die Kriegszeit ist ein Katalysator für die Gegenwart: Interview mit Markus Imhoof zu seinem neuen Film ›Das Boot ist voll‹». *Tages-Anzeiger* 16. Januar 1981.
- Lachat 1981b | [La]chat, [Pierre]. «22.05 – Es ist kalt in Brandenburg». *Tages-Anzeiger* 9. Juli 1981.
- Lachat 1983 | Lachat, Pierre. «Ich stelle Geschichte nicht naturalistisch dar: Zu Thomas Koerfers Film ›Glut‹». *Zürtip* 16. September 1983.
- Lachat 1983a | Lachat, Pierre. «Die Friedensinsel als Waffenschmiede: Thomas Koerfers Film ›Glut‹ im Movie 1». *Tages-Anzeiger* 24. September 1983.
- Ladame 1997 | Ladame, Paul Alexis. *Une caméra contre Hitler: Souvenirs du rédacteur en chef du Ciné Journal Suisse (1939–1945)*. Suisse événements 2. Genève 1997.
- Laemmel 1941 | Laemmel, Hans. «Gilberte de Courgenay: Anmerkungen zu einem Schweizer Film, von einem Filmfreund». *Du* 4/1941. S. 49.
- Leiser 1993 | Leiser, Erwin. *Gott hat kein Kleingeld: Erinnerungen*. Köln 1993.
- Leiser 1996 | Leiser, Erwin. *Auf der Suche nach Wirklichkeit: Meine Filme 1960–1996*. Close Up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 7. Konstanz 1996.
- Leiser 1996a | Leiser, Erwin. «Holocaust und Film». *Fünfundzwanzig Jahre danach: Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Hg. Sigrid Weigel u. Birgit R. Erdle. Zürcher Hochschulforum 23. Zürich 1996. S. 91–115.
- Leuthold 1980 | Leuthold, Beatrice. «Ansichten eines Attentäters: Der verhinderte Hitler-Mörder Maurice Bavaud und die erste Verfilmung seiner Geschichte: ›Il fait froid en Brandenburg (Hitler töten)‹». *Tages-Anzeiger Magazin* 46/1980. S. 42–52.
- Lienhard 1977 | L[ienhard], T[oni]. «Dürrenmatt-Einführung: ›Beleidigung für das Volk‹». *Tages-Anzeiger* 7. Juni 1977.
- Livio 1980 | Liv[io, Balts]. «Vom Verhältnis der Heimat zu Heimatlosen: Bei den Dreharbeiten zu ›Das Boot ist voll‹ von Markus Imhoof». *Neue Zürcher Zeitung* 29. August 1980.
- Livio 1981 | Liv[io, Balts]. «Appell für mehr humanes Engagement: Zu Markus Imhoofs Spielfilm ›Das Boot ist voll‹». *Neue Zürcher Zeitung* 16. Januar 1981.
- Livio 1982 | Liv[io, Balts]. «Von der kaschierten zur offenen Pression: Zur Ausstrahlung von ›Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)‹». *Neue Zürcher Zeitung* 1. September 1982.
- Livio 1982a | Liv[io, Balts]. «Nicht Zensur, sondern redaktionelle Verantwortung: Entscheid der TV-Programmdirektion zu ›Es ist kalt in Brandenburg‹». *Neue Zürcher Zeitung* 27. August 1982.
- Märthesheimer/Frenzel 1979 | *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm ›Holocaust‹: Eine Nation ist betroffen*. Hg. Peter Märthesheimer u. Ivo Frenzel, unter Mitarb. v. Hellmuth Auerbach (Institut für Zeitgeschichte) u. Walter H. Pehle. Frankfurt a. M. 1979.
- Meienberg 1973 | Meienberg, Niklaus. «Tod durch Erschiessen 1942–1944 (Teil II)». *Tages-Anzeiger Magazin* 33/1973. S. 16f.

- Meienberg 1975 | Meienberg, Niklaus. «Ernst S., Landesverräter (1919–1942)». Meienberg, Niklaus. *Reportagen aus der Schweiz*. Mit einem Vorwort von Peter Bichsel. Darmstadt/Neuwied 1975. S. 162–239.
- Meienberg 1977 | Meienberg, Niklaus. *Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.* Mit einem Nachwort von Richard Dindo. Darmstadt/Neuwied 1977.
- Meienberg 1977a | Meienberg, Niklaus. «Hürlimann: Angst vor dem ‹Landesverräter›? Offener Brief von Niklaus Meienberg an Bundesrat Hürlimann». *Leser-Zeitung* 18. Januar 1977.
- Meienberg 1980 | Meienberg, Niklaus. *Es ist kalt in Brandenburg: Ein Hitler-Attentat*. Zürich 1980.
- Meienberg 1992 | Meienberg, Niklaus. *Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.* [Überarb. u. erw. Aufl.]. Zürich 1992.
- Meier 1982 | Meier, Martin. «Ich muss von da aus gehen, wo ich stehe.» Interview mit Mathias Knauer». *Tell* 22. Januar 1982. S. 21–23.
- Nau 1977 | Nau, Peter. «Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S. (11. November 1942)». *Filmkritik* 8/1977. S. 385–389.
- Oberholzer 1983 | Oberholzer, Niklaus. «Thomas Koerfers neuer Spielfilm ‹Glut›: Ein Blick von heute auf die Schweiz während des Zweiten Weltkrieges». *Vaterland* 15. September 1983.
- Occhialio 1983 | Occhialio. «Die Stille im Zentrum des Wirbelsturms: Ein neuer ‹Schweizer› Film stellt schweizerische Tabus zur Diskussion». *POCH-Zeitung* 8. September 1983.
- Pierre-Bastien 1944 | Pierre-Bastien. «Wirklichkeit im Schweizer Film». *Volksrecht* 20. September 1944.
- Rings 1966 | Rings, Werner. *Advokaten des Feindes: Das Abenteuer der politischen Neutralität*. Wien/Düsseldorf 1966.
- Rings 1990 | Rings, Werner. *Schweiz im Krieg 1933–1945: Ein Bericht mit 400 Bilddokumenten*. 8., erw. Aufl. Zürich 1990.
- Roth 1982a | Roth, Wilhelm. «Die unterbrochene Spur: Gespräch mit dem Schweizer Filmmacher Mathias Knauer». *EPD Kirche und Film* 10/1982. S. 19–21.
- RRI 1981 | RRI. «Ratlose Bilder gegen das Schweigen: ‹Es ist kalt in Brandenburg (Hitler töten)› – Schweizer Dokumentarfilm im Kellerkino». *Der Bund* 4. Februar 1981.
- Rueb 1977 | Rueb, Franz. «Hassler über Josephsohn». *Tat* 30. August 1977.
- Schaub 1976 | Schaub, Martin. «Heimatlose Verräter und heimatliebende Richter». *Tages-Anzeiger* 8. März 1976.
- Schaub 1977 | Schaub, Martin. «Filmpreis der Zürcher Filmschaffenden für Dindo: Ein Protest gegen den Entscheid von Regierungsrat und Stadtrat». *Tages-Anzeiger* 5. Dezember 1977.
- Schaub 1982a | S[chau]b, [Martin]. «Bavaud-Film: Zensur bei TV DRS: Film über Hitler-Attentäter soll massiv gekürzt werden». *Tages-Anzeiger* 25. August 1982.

- Schaub 1983b | Schaub, Martin. «Sie retten sich in ihr Verderben». *Tages-Anzeiger* 3. Juni 1983.
- Schaub/Knauer 1982 | Schaub, Martin u. Mathias Knauer. «Rettungsboot Zurlindenstrasse: Ein Stück Heimatkunde aus Mathias Knauers Film ›Die unterbrochene Spur‹». *Tages-Anzeiger Magazin* 10/1982. S. 48–50.
- Schelbert 1983 | Schelbert, Corinne. «Mhmamma mhia, diese Industriellen: Über Thomas Koerfers ›Glut‹». *Die WochenZeitung* 16. September 1983.
- Schertenleib 1982 | Schertenleib, Christof. «Positive oder negative Professionalität? Filmkollektiv 1982: ›Die unterbrochene Spur‹ und ›Wege und Mauern‹». *Cinema* 1/1982. S. 63–72.
- Schlappner 1976 | S[chlappner], M[artin]. «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.». *Neue Zürcher Zeitung* 12. März 1976.
- Schlappner 1977 | S[chlappner], M[artin]. «Begründete Ablehnung einer Qualitätsprämie: Der Film ›Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.‹». *Neue Zürcher Zeitung* 3. Januar 1977.
- Schlappner 1980a | S[chlappner], M[artin]. «Filmspiegel: ›Es ist kalt in Brandenburg‹». *Neue Zürcher Zeitung* 1. Dezember 1980.
- Schlappner 1982 | S[chlappner], M[artin]. «Ärgerliches um den Schweizer Film». *Neue Zürcher Zeitung* 21. Mai 1982.
- Schranz 1981 | Peter Schranz. «Menschlichkeit wird nicht vom Staat verordnet». *Berner Zeitung* 5. März 1981.
- Schwarz 1976 | Schwarz, Emil. «Gespräch mit Richard Dindo und Niklaus Meienberg». *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S. (II. Nov. 42): Ein Film von Richard Dindo & Niklaus Meienberg = Film: Kritisches Filmmagazin* 3/1976. S. 47–58.
- SDA 1977 | S[schweizerische] D[epeschen]a[gentur]. «Protest des Filmzentrums gegen das EDI: Verweigerung eines Promotionsbeitrags für Dindos Landesverräter-Film». *Neue Zürcher Zeitung* 16. März 1977.
- Seiler 1968 | Seiler, Alexander J. «Kurz nach dem Jahre Null: Das Filmschaffen in der deutschen Schweiz». *Die Schweiz: Jahrbuch der Neuen Helvetischen Gesellschaft* 1968. S. 187–194.
- Seiler 1977 | Seiler, Alexander J. «Der Künstler ist auch ein Mensch: Zu Jürg Hasslers ›Josephsohn‹». *Cinema* 4/1977. S. 52–59.
- Seiler 1978 | Seiler, Alexander J. «Die entfremdete Heimat: Entwurf einer Perspektive zum neuen Schweizer Film». *Film in der Schweiz*. Mit Beiträgen von Bernhard Giger, Urs Jaeggi, Hans Günther Pflaum, Wilhelm Roth, Karl Saurer, Martin Schaub u. Alexander J. Seiler. Reihe Hanser 265. Reihe Film 17. München/Wien 1978. S. 7–42.
- Seiler 1982 | Seiler, Alexander J. «Der ›alte‹ Schweizer Film: Mythos und Gegenmythos». *Basler Zeitung* 15. Oktober 1982.
- SFZ 1977 | [Schweizerisches Filmzentrum]. «Konflikt Filmzentrum – EDI». *Tages-Anzeiger* 12. März 1977.

- Stahlberger 1977 | Stahlberger, Peter. «Edgar Bonjour: ‹Geschichts-‘Schreibung’ durch Film oder Radio ist heikel»». *Luzerner Neuste Nachrichten* 16. Juli 1977.
- Studentenschaft Bern 1976 | Vorstand der Studentenschaft der Universität Bern. «Nochmals ‹unverständliche Auszeichnung›: Antwort des Vorstands der Studentenschaft der Universität Bern auf den Offenen Brief». *Der Bund* 30. Oktober 1976.
- TT 1944 | TT. «Der Krieg und der Film». *Volksrecht* 20. September 1944.
- Ulrich 1980 | Ulrich, Franz. «Der Hitler-Attentäter Maurice Bavaud». *Vaterland* 24. November 1980.
- Ulrich 1981 | U[lrich], F[ranz]. «Dunkles Kapitel der Flüchtlingspolitik». *Neue Zürcher Nachrichten* 23. Januar 1981.
- Vian 1983 | Vian, Walt R. «In der Stille des Wirbelsturms: ‹Glut› von Thomas Koerfer». *Filmbulletin* 5/1983. S. 9–13.
- Vian 1983a | Vian, Walt R. «Zum Teil baut man einen Film dramaturgisch und zum Teil prägt man ihn durch die eigenen Gefühle: Gespräch mit Thomas Koerfer über Strukturen, Stil, Form und Arbeitstechnik». *Filmbulletin* 5/1983. S. 14–19.
- VSF 1978 | Verband Schweizerischer Filmgestalter. «Einstellung – Standpunkt: Offener Brief an den Bundesrat in Sachen ‹Landesverräterfilm›». *Cinema* 2/1978. S. 33–38.
- Waeger 1976 | Waeger, Gerhart. «Konservative Züge in progressivem Gewand: Tendenzen im Schweizer Film des vergangenen Jahres». *Neue Zürcher Zeitung* 6. Februar 1976.
- Waeger 1980 | Waeger, Gerhart. «Kalter Krieg um ein Phantom: Maurice Bavauds privater Kreuzzug gegen Hitler in Film und Buch». *Die Weltwoche* 26. November 1980.
- Waeger 1982 | Waeger, Gerhart. «Filmkritik: Die unterbrochene Spur». *Zoom* 4/1982. S. 9–11.
- Waeger 1983 | Waeger, Gerhart. «Verschüttete Träume – schwelende Krisen». *TR* 7 26. September 1983. S. 10f.
- Wechsler 1966 | Wechsler, David. «Kulturpolitik mit Geheimdossiers: Die Praesens-Film AG im Zweiten Weltkrieg». *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film: Lazar Wechsler zum 28. Juni 1966*. Hg. Walter Boveri, Walter Matthias Diggelmann, Leopold Lindtberg u. David Wechsler. Zürich 1966. S. 62–93.
- Weder 1977 | W[e]d[er], P[aul]. «‹Josephsohn›: Ein Film von Jürg Hassler». *Neue Zürcher Zeitung* 9. September 1977.
- Zaugg 1976 | Zaugg, Fred. «Übung mit dem falschen Beispiel». *Der Bund* 11. April 1976.
- Zaugg 1983 | Zaugg, Fred. «Eingebundensein der Menschen: ‹Glut› von Thomas Koerfer im Kino Club». *Der Bund* 12. November 1983.
- ZF 1982 | ZF. «Asylpolitik Schweiz im Visier: ‹Die unterbrochene Spur› im Kino Atelier». *Vaterland* 14. Mai 1982.
- Zimmermann 1978 | Zimmermann, Verena. «‹Josephsohn›: Kantiger Kunstfilm». *Basler Zeitung* 24. Januar 1978.

- Zimmermann 1980 | Zimmermann, Verena. «Mein Herz wird zerspringen». *Basler Zeitung* 3. Dezember 1980.
- Zimmermann 1981 | Zimmermann, Verena. «Kein Platz für Fremde». *Basler Zeitung* 29. Januar 1981.
- Zimmermann 1982 | Zimmermann, Verena. «Die Rückseite der Geschichte». *Basler Zeitung* 29. April 1982.
- Zimmermann 1982a | Zimmermann, Verena. «Es ist kalt in Brandenburg». *Basler Zeitung* 1. September 1982.
- Zwicky 1978 | Z[wick]y, [Hans]. «Der Beschwerdeentscheid zum Landesverräter-Film: Die Erwägung des Bundesrates». *Neue Zürcher Zeitung* 27. Januar 1978.

Filme

In Klammern: Regie und Produktionsjahr.

- BERTA URECH, EINE HELFERIN DER FLÜCHTLINGE (Mathias Knauer, 1989)
- BIDER DER FLIEGER (Leonard Steckel/Max Werner Lenz, 1941)
- CLÉMENT MOREAU, GEBRAUCHSGRAFIKER (Richard Dindo, 1978)
- DAS BOOT IST VOLL (Markus Imhoof, 1980)
- DE ACHTI SCHWYZER (Oskar Wälterlin, 1940)
- DECKNAME: ROSA (Heidi Specogna, 1993)
- DER 10. MAI = ANGST VOR DER GEWALT (Franz Schnyder, 1957)
- DER PROZESS DER ZWANZIGTAUSEND (Kurt Früh, 1954)
- DER SCHWARZE TANNER (Xavier Koller, 1986)
- «DEUTSCHLAND, ERWACHE!» (Erwin Leiser, 1968)
- DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. (Richard Dindo, 1975)
- DIE GEZEICHNETEN = THE SEARCH (Fred Zinnemann, 1947)
- DIE LETZTE CHANCE (Leopold Lindtberg, 1945)
- DIE MITLÄUFER (Erwin Leiser/Eberhard Itzenplitz, 1984)
- DIE REISE (Markus Imhoof, 1986)
- DIE ROTE PEST (Franz Riedweg-von Blomberg, 1938)
- DIE UFA: MYTHOS UND WIRKLICHKEIT (Erwin Leiser, 1993)
- DIE UNTERBROCHENE SPUR (Mathias Knauer, 1982)
- DIE VIER IM JEEP (Leopold Lindtberg, 1950)
- DIE WEISSE PATROUILLE (Werner Stauffacher/Rudolf Bébié, 1940)
- DYNAMIT AM SIMPLON (Werner Schweizer, 1989)
- EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (Erwin Leiser, 1961)
- EIN MANN WIRD VERMISST (Franz Schnyder, 1944)

- EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE (Richard Dindo, 1985)
ER NANNT SICH SURAVA (Erich Schmid, 1995)
ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN) (Villi Hermann/Niklaus Meienberg/Hans Stürm, 1980)
FEINDBILDER (Erwin Leiser, 1995)
FLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ = DIE ZIVILFLÜCHTLINGE IN DER SCHWEIZ (Victor Borel, 1947)
FREIHEIT ODER DIKTATUR (Arbeiterbildungszentrale, o.J.)
FÜSILIER WIPF (Hermann Haller/Leopold Lindtberg, 1938)
G.I.s IN SWITZERLAND (Hermann Haller, 1945)
GILBERTE DE COURGENAY (Franz Schnyder, 1941)
GLUT (Thomas Koerfer, 1983)
GRENZWACHT IN DEN BERGEN (Adolf Forter, 1942)
GRÜNINGERS FALL (Richard Dindo, 1997)
HD-SOLDAT LÄPPLI (Alfred Rasser, 1959)
JOSEPHSOHN – STEIN DES ANSTOSSES (Jürg Hassler, 1977)
JOURNAL DE RIVESALTES 1941–42 (Jacqueline Veuve, 1997)
KADDISCH (Beatrice Michel/Hans Stürm, 1997)
KINDER DER LANDSTRASSE (Urs Egger, 1992)
KONFRONTATION (DAS ATTENTAT VON DAVOS) (Rolf Lyssy, 1974)
KRIEGSGEFANGEN (Kurt Früh, 1945)
L'OASIS DANS LA TOURMENTE (Arthur Porchet, 1941)
L'OGRE DE BARBARIE (Pierre Matteuzzi, 1981)
LA MONTAGNE MUETTE (Frédéric Gonseth, 1997)
LA TRAVERSÉE (Jacqueline Veuve, 1986)
LANDAMMANN STAUFFACHER (Leopold Lindtberg, 1941)
LE DÉFILÉ DE LA 1ÈRE DIVISION (Charles-Georges Duvanel, 1937)
LE DRAPEAU DE L'HUMANITÉ (Arthur Porchet, 1942)
LE GÉNÉRAL GUISAN ET SON TEMPS (Claude Champion, 1995)
LETTRES DE STALINGRAD (Jacqueline Veuve, 1970)
MARIE-LOUISE (Leopold Lindtberg, 1943)
«MEIN KAMPF» (Erwin Leiser, 1959)
MOB 39/GRÄNZBSETZIG 39 = D'RÖSSLIWIRTIN, EUSI SOLDATEMUETTER (Arthur Porchet, 1940)
NACH DEM STURM (Gustav Ucicky, 1948)
NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION (Werner Schweizer, 1996)
NOTRE ARMÉE (Arthur Porchet, 1939)
PALAVER, PALAVER – EINE SCHWEIZER HERBSTCHRONIK 1989 (Alexander J. Seiler, 1990)
S'MARGRITLI UND D'SOLDATE (August Kern, 1941)
SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (Richard Dindo, 1973)

SWISS TOUR (Leopold Lindtberg, 1949)
UNSER DORF (Leopold Lindtberg, 1953)
«WÄHLE DAS LEBEN!» (Erwin Leiser, 1963)
WEHRHAFTE SCHWEIZ (Hermann Haller, 1939)
WILDER URLAUB (Franz Schnyder, 1943)

Literatur/Fernsehsendungen

Literatur

Ein Teil der hier aufgeführten Literatur ist auch oder ausschliesslich im Internet zu finden. In diesen Fällen ist anstelle von Publikationsort und –datum die vollständige Adresse der betreffenden Web-Seite bzw. PDF-Datei angegeben (Stand: Mitte September 1998). Die übrigen Angaben (namentlich Titel und Urheberschaft) orientieren sich an den Richtlinien für gedruckte Literatur. Da es Web-Seiten meist an Vollständigkeit, Einheitlichkeit und Prägnanz bei den bibliographischen Daten mangelt, mussten die Angaben jedoch redigiert werden.

- Aeppli 1975 | Aeppli, Felix. «Schweizer Spielfilme als zeitgeschichtliche Dokumente: Unser Land beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im Spiegel der Filmproduktion». *Tages-Anzeiger* 24. Oktober 1975.
- Aeppli 1976 | Ae[ppli], F[elix]. «Der Zweite Weltkrieg im Schweizer Film». *Filmstellen beider Hochschulen Zürich: Dokumentation WS 1976/77*. S. 18–27.
- Aeppli 1976a | Aeppli, Felix. «Von Wipf bis zur Fahne der Menschlichkeit: Der Zweite Weltkrieg im Schweizer Film I». *Der Bund* 27. November 1976.
- Aeppli 1976b | Aeppli, Felix. «Die letzte Chance» und «HD Lämppli»: Der Zweite Weltkrieg im Schweizer Film II». *Der Bund* 11. Dezember 1976.
- Aeppli 1981 | Aeppli, Felix. *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual*. Bd. 2: Materialien. Zürich 1981.
- Aeppli 1998 | Aeppli, Felix. «Die letzte Chance 1944–1945». *Mythen der Nationen: Völker im Film*. Hg. Rainer Rother. [Berlin] 1998. S. 308–311.
- Aeschbach 1973 | Aeschbach, Karl. «Aufstieg und Krise der Zeitschrift Cinema – ein Kapitel schweizerischer Kulturpolitik». *Cinema* 4/1973. S. 1253–1258.
- Aeschbach 1994 | Aeschbach, Helga Noe. «Die Entwicklung der fremden- und asylrechtlichen Grundlagen seit dem Ersten Weltkrieg». «Zuflucht Schweiz»: *Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Carsten Goehrke u. Werner G. Zimmermann. Die Schweiz und der Osten Europas 3. Zürich 1994. S. 219–255.
- Angst 1997 | *Der Zweite Weltkrieg und die Schweiz: Reden und Analysen*. Hg. Kenneth Angst. Zürich 1997.

- Bachmann/Schneider 1987 | *Das verschonte Haus: Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Hg. Dieter Bachmann u. Rolf Schneider. Zürich 1987.
- Barmettler 1995 | Barmettler, Stefan. «Kriegsgewinnler: Sieg Heil in Schweizer Firmen: Neue Dokumente belegen, wie schamlos deutsche Tochterfirmen von BBC, Georg Fischer, Maggi und Aluminium-Industrie von Nazideutschland profitierten». *Facts* 42/1995. S. 70–78.
- Ben-Tov 1990 | Ben-Tov, Arie. *Das Rote Kreuz kam zu spät: Die Auseinandersetzung zwischen dem jüdischen Volk und dem Internationalen Komitee vom Roten Kreuz im Zweiten Weltkrieg: Die Ereignisse in Ungarn*. Aus dem Englischen von Tarcisius Schelbert. Zürich 1990.
- Bergmann/Stock 1974 | Bergmann, Karl Hans. *Die Bewegung «Freies Deutschland» in der Schweiz 1943–1945*. Mit einem Beitrag von Wolfgang Jean Stock: Schweizer Flüchtlingspolitik und exilierte deutsche Arbeiterbewegung 1933–1943. München 1974.
- Bircher 1987 | Bircher, Urs. «O, über die verstunkene Schweiz: Politisches Cabaret und Zürcher Schauspielhaus, 1933–45». *Das verschonte Haus: Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Hg. Dieter Bachmann u. Rolf Schneider. Zürich 1987. S. 163–178.
- BNF | *Bibliography of National Filmographies*. Compiled by Dorothea Gebauer with the assistance of the members of the Cataloguing Commission of the International Federation of Film Archives. Edited by Harriet W. Harrison. Bruxelles 1985.
- Bonjour 1970 | Bonjour, Edgar. *Geschichte der schweizerischen Neutralität: Vier Jahrhunderte eidgenössischer Aussenpolitik*. Bde IV–VI: 1939–1945. Basel 1970.
- Boveri/Diggelmann 1966 | *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film: Lazar Wechsler zum 28. Juni 1966*. Hg. Walter Boveri, Walter Matthias Diggelmann, Leopold Lindtberg u. David Wechsler. Zürich 1966.
- Broda 1985 | Broda, May B. «Oral History: Eine Sache der Praxis und nicht zur Hauptsache der Theorie? Ein Erfahrungsbericht». *Itinera* 2–3/1985. S. 211–230.
- Broda 1994 | Broda, May B. «Oral History: Nichts als Fragen?». *Traverse* 1/1994. S. 131–135.
- Broda 1996 | Broda, May B. «Historikerinnen und Historiker vorm Fernseher». *Schallwellen: Zur Sozialgeschichte des Radios*. Hg. Theo Mäusli. Zürich 1996. S. 209–227.
- Buache 1995 | Buache, Freddy. *Trente ans de cinéma suisse: 1965–1995*. Paris 1995.
- Bucher 1991 | Bucher, Erwin. *Zwischen Bundesrat und General: Schweizer Politik und Armee im Zweiten Weltkrieg*. St. Gallen 1991.
- Buomberger 1996 | Buomberger, Thomas. «Die Schweiz – ein wichtiger Markt für gestohlene Bilder im 2. Weltkrieg». *Tages-Anzeiger* 16. Oktober 1996.
- Bürgi 1996 | Bürgi, Katharina. «Sicherung und Vermittlung audiovisueller Quellen: Der Verein Memoriav: Ziele und Aktivitäten». *Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945 = Studien und Quellen: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs* 22/1996. S. 325–355.
- Cattani 1980 | C[attani], A[lfred]. «M. Bavaud – der Schweizer Hitler-Attentäter: Zu einer Studie von Klaus Urner». *Neue Zürcher Zeitung* 25. November 1980.

- Cinema 1985:31 | *Wider das Unverbindliche: Film, Kino und politische Öffentlichkeit* = Cinema 31/1985.
- Cinema 1986:32 | *Territorien* = Cinema 32/1986.
- Cinema 1988:34 | *Rekonstruktion: Geschichten und Geschichte im Film* = Cinema 34/1988.
- Cosandey 1988 | Cosandey, Roland. «Können Fakten und «Cinephilie» der Filmgeschichtsschreibung genüge tun? Zur Hervé Dumonts «Histoire du cinéma suisse», 1987». *Rekonstruktion: Geschichten und Geschichte im Film* = Cinema 34/1988. S. 82–93.
- Cosandey 1992 | C[osandey], R[oland]. «A la recherche des sources». *Histoire(s) de cinéma(s)* = *Equinoxe* 7/1992. S. 125–138.
- Cosandey 1992a | C[osandey], R[oland]. «Le cinéma à l'université: Répertoire des thèses consacrées au cinéma dans les facultés de sciences humaines des universités suisses de 1921 à 1992». *Histoire(s) de cinéma(s)* = *Equinoxe* 7/1992. S. 139–150.
- Davis 1991 | Davis, Natalie Zemon. «Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...»: Der Film und die Herausforderung der Authentizität». *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. Rainer Rother. Berlin 1991. S. 37–63.
- Dell'Ambrogio 1987 | Dell'Ambrogio, Lucia. *Bibliografia del Cinema Svizzero 1965–1986*. Diplomarbeit Kantonale Bibliothekaren-/Dokumentaristen-Ausbildung (masch.). Bellinzona 1987.
- Diggelmann 1966 | Diggelmann, Walter M[atthias]. «Lazar Wechsler: Fragmente eines Lebenslaufes». *Morgarten kann nicht stattfinden: Lazar Wechsler und der Schweizer Film: Lazar Wechsler zum 28. Juni 1966*. Hg. Walter Boveri, Walter Matthias Diggelmann, Leopold Lindtberg u. David Wechsler. Zürich 1966. S. 7–34.
- Dreyfus/Fischer 1997 | *Manifest vom 21. Januar 1997: Geschichtsbilder und Antisemitismus in der Schweiz: Eine Dokumentation mit Texten von Peter Bichsel, Nils de Dardel, Madeleine Dreyfus [u.a.]*. Hg. Madeleine Dreyfus u. Jürg Fischer. Zürich 1997.
- Dubini 1985 | Dubini, Fosco. «Geschichte im neuen Schweizer Film». *Wider das Unverbindliche: Film, Kino und politische Öffentlichkeit* = Cinema 31/1985. S. 28–35.
- Dumont 1981 | Dumont, Hervé. *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935–1953*. Aus dem Französischen von Günter Knorr unter Mitarbeit des Autors. Ulm 1981.
- Dumont 1987 | Dumont, Hervé. *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*. Vorwort von Freddy Buache. Lausanne 1987.
- Dumont 1987a | Dumont, Hervé. «Zürcher Schauspielhaus und Schweizer Film im Zweiten Weltkrieg». *Das verschonte Haus: Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Hg. Dieter Bachmann u. Rolf Schneider. Zürich 1987. S. 179–199.
- Dumont 1991 | Dumont, Hervé. *Praesens Film: Rise and Fall of the legendary Swiss Film Company*. [Zürich] 1991.
- Dunaway/Baum 1996 | *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*. Ed. by David K. Dunaway and Willa K. Baum. 2nd Edition. Walnut Creek (CA) [u.a.] 1996.

- Equinoxe 1992:7 | *Histoire(s) de cinéma(s)* = Equinoxe 7/1992.
- Fahrni 1981 | Fahrni, Dieter. «Tell 38» oder ein Kranker? Der Streit um Maurice Bavaud». *Basler Zeitung* 7. Februar 1981.
- Favez 1989 | Favez, Jean-Claude. *Das Internationale Rote Kreuz und das Dritte Reich: War der Holocaust aufzuhalten?* Unter Mitarb. von Geneviève Billeter. Zürich 1989.
- Ferro 1991 | Ferro, Marc. «Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?». *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. Rainer Rother. Berlin 1991. S. 17–36.
- FII 1997 | *Film Index International*. Ed. British Film Institute, Library and Information Services. CD-ROM. Cambridge [u.a.] 1997.
- Frenkel 1997 | Fre[nkel, Max]. «Biedermann und die Brandstifter: Schatten des Zweiten Weltkriegs». *Neue Zürcher Zeitung* 5. Juli 1997.
- Frisch 1974 | Frisch, Max. *Dienstbüchlein*. Frankfurt a. M. 1974.
- Furler 1997 | Furler, Andreas. «Ein ganz gewöhnlicher Held». *Tages-Anzeiger* 20. November 1997.
- Gasser 1979 | Gasser, Bernard. *Ciné-Journal Suisse: Aperçu historique (1923–1945) et analyse de tous les numéros de 1945* = *Travelling* 53–54/1978–79.
- Geisel 1997 | Geisel, Sieglinde. «Kein Feigenblatt: US-Tournee von Schweizer Filmen zum Zweiten Weltkrieg». *Neue Zürcher Zeitung* 19. Dezember 1997.
- Geiser 1970 | Geiser, Christoph. «Der Anschluss fand statt: Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg». *Neutralität* 1/1970. S. 19–29.
- Gerdès 1985 | Gerdès, Peter R. «Ciné-Journal Suisse and Neutrality, 1940–1945». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 5/1985, S. 19–35.
- Gersch 1984 | Gersch, Wolfgang. *Schweizer Kinofahrten: Begegnungen mit dem neuen Schweizer Film*. Texte zum Schweizer Film 10. Zürich 1984.
- Giger 1978 | *Film in der Schweiz*. Mit Beiträgen von Bernhard Giger, Urs Jaeggi, Hans Günther Pflaum, Wilhelm Roth, Karl Saurer, Martin Schaub u. Alexander J. Seiler. Reihe Hanser 265. Reihe Film 17. München/Wien 1978.
- Giger/Scherer 1977 | *1957–1976: Von Nice Time bis Früchte der Arbeit: Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz*. Red. Bernhard Giger u. Theres Scherer, Hg. Kellerkino Bern. Bern 1977.
- Goehrke/Zimmermann 1994 | «Zuflucht Schweiz»: *Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Carsten Goehrke u. Werner G. Zimmermann. Die Schweiz und der Osten Europas 3. Zürich 1994.
- Grabe 1988 | Grabe, Hans-Dieter. «Oral History». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 204–218.
- Graf 1979 | *Zensurakten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges: Eine Analyse des Bestandes E 4450, Presse und Funkspruch 1939–1945*. Bearb. von Christoph Graf, Vorwort von Oscar Gauye, Hg. Schweizerisches Bundesarchiv. Bern 1979.

- Graf 1980 | Graf, Christoph. «Innen- und aussenpolitische Aspekte schweizerischer Zensur während des Zweiten Weltkrieges». *Innen- und Aussenpolitik: Primat oder Interdependenz? Festschrift zum 60. Geburtstag von Walther Hofer*. Hg. Urs Altermatt u. Judit Garamvölgyi. Bern/Stuttgart 1980. S. 553–569.
- Graf 1993 | Graf, Christoph. «Kulturgut in Gefahr: Aufbewahrung schriftlicher und audiovisueller Quellen». *Neue Zürcher Zeitung* 5. Juni 1993.
- Graf 1995 | Graf, Christoph. «Die Archivierung audiovisueller Quellen: Referat am Schweizerischen Historikertag, 21. Oktober 1994». *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 1995. S. 514–520.
- Greyerz 1980 | Greyerz, Hans von. «Der Bundesstaat seit 1848». Helbling, Hanno [u.a.]. *Handbuch der Schweizer Geschichte*. 2 Bde. 2. Aufl. Zürich 1980. S. 1019–1246.
- Guggenheim 1949 | Guggenheim, Kurt. *Wir waren unser vier*. Zürich 1949.
- Guzzi-Heeb 1997 | Guzzi-Heeb, Sandro, Anne-Marie Schaubacher de Warren, Simon Thönnen u. Jeannette Voirol. *Die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg: Die neuere historische Literatur im Überblick*. Hg. Bundesamt für Kultur. 2., unv. Aufl. Bern 1997.
http://www.snl.ch/ch_33-45/01.pdf
- Haas 1994 | Haas, Gaston. «Wenn man gewusst hätte, was sich drüben im Reich abspielte...»: 1941–1943: Was man in der Schweiz von der Judenvernichtung wusste. Hg. Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Juden in der Schweiz 4. Basel/Frankfurt a. M. 1994.
- Haerle 1997 | Haerle, Peter. «Die Mythen sind am Verblässen: Aktuelle Geschichtsbücher für die Volksschule sind besser als ihr Ruf – doch die Verfehlungen in der Vergangenheit wirken noch bis heute nach». *Tages-Anzeiger* 16. Januar 1997.
- Hardtwig 1988 | Hardtwig, Wolfgang. «Personalisierung als Darstellungsprinzip». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 234–241.
- Häsler 1967 | Häsler, Alfred A. *Das Boot ist voll: Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945*. Zürich 1967.
- Häsler 1998 | Häsler, Alfred A. «Konzentrationslager in der Schweiz? Die Wahrheit stellt sich anders dar. Erfreulich ist sie dennoch nicht». *Die Weltwoche* 22. Januar 1988.
- Hasler 1997 | Hasler, Barbara. «Sagen Sie es der ganzen Welt». *Tages-Anzeiger* 31. Oktober 1997.
- Hattendorf 1994 | Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Close Up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 4. Konstanz 1994.
- Heiniger 1989 | Heiniger, Markus. *Dreizehn Gründe: Warum die Schweiz im Zweiten Weltkrieg nicht erobert wurde*. Zürich 1989.

- Helbling 1979 | H[elblin]g, [Hanno]. «Wer Rolf Hochhuth in die Quere kommt». *Neue Zürcher Zeitung* 29. September 1979.
- Heller/Zimmermann 1990 | *Bilderwelten – Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. Heinz-B. Heller u. Peter Zimmermann. Aufblende: Schriften zum Film 2. Marburg 1990.
- Hilty 1981 | Hilty, Hans Rudolf. «Filmisch freilegen: Marginalien zum neueren Schweizer Film». *Swiss Films – Films Suisses – Schweizer Filme* 1981. S. 15–18.
- Hochhuth 1976 | Hochhuth, Rolf. «Tell 38: Er wollte Hitler töten: Der Fall des Theologie-Studenten Maurice Bavaud». *Die Zeit* 17. Dezember 1976.
- Hochhuth 1979 | Hochhuth, Rolf. *Tell 38: Dankrede für den Basler Kunstpreis 1976 am 2. Dezember in der Aula des Alten Museums*. [Reinbek 1979].
- Hoffmann 1975 | Hoffmann, Peter. «Maurice Bavaud's Attempt to Assassinate Hitler in 1938». *Police Forces in History*. Hg. George L. Mosse. SAGE Readers in 20th Century History Vol. 2. London/Beverly Hills 1975. S. 173–204.
- Horlacher 1997 | H[orlacher], P[ja]. «Nestbeschmutzer? ›Das Boot ist voll‹ und ›Glut‹ kommen wieder ins Kino». *Neue Zürcher Zeitung* 21. Februar 1997.
- Hubáček 1994 | Hubáček, Ales. «Der ›Bericht Ludwig‹ (1957) in der Retrospektive». «*Zuflucht Schweiz*»: *Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Carsten Goehrke u. Werner G. Zimmermann. Die Schweiz und der Osten Europas 3. Zürich 1994. S. 345–367.
- Huber 1985 | Huber, Jörg. «Der politische Interventionsfilm – mort ou vif? Der Versuch, eine Spur zu sichern». *Wider das Unverbindliche: Film, Kino und politische Öffentlichkeit = Cinema* 31/1985. S. 48–67.
- IFB | *Internationale Filmbibliographie*. Hg. H[ans]-P[eter] Manz. 1 Bd. (1952–1962), 2 Suppl. (1963/64, 1965). Schriftenreihe der Schweizerischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmrecht 1. Zürich 1963–65.
- IFB-NF | *Internationale Filmbibliographie [Neue Folge]*. Hg. Hans-Peter Manz (Bde 1/2), Ulrich Höcherl u. Klaus Denicke (Bde 3/4). 4 Bde (1979/80–1983). München 1981–1985.
- Imboden/Lustenberger 1994 | Imboden, Monika u. Brigitte Lustenberger. «Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933 bis 1945». «*Zuflucht Schweiz*»: *Der Umgang mit Asylproblemen im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Carsten Goehrke u. Werner G. Zimmermann. Die Schweiz und der Osten Europas 3. Zürich 1994. S. 257–308.
- Indermaur 1989 | Indermaur, Peter. «Was andere können, können wir auch: Eine Geschichte der Alusuisse». Bauer, Tobias, Greg J. Crough, Elias Davidsson, Frank Garbely, Peter Indermaur u. Lukas Vogel. *Silbersonne am Horizont: Alusuisse: Eine Schweizer Kolonialgeschichte*. Vorwort von Toya Maissen. Zürich 1989. S. 15–87.
- Jaeggi 1978 | Jaeggi, Urs. «Enge Verhältnisse: Der Spielfilm in der deutschsprachigen Schweiz nach 1964». *Film in der Schweiz*. Mit Beiträgen von Bernhard Giger, Urs Jaeggi, Hans Günther Pflaum, Wilhelm Roth, Karl Saurer, Martin Schaub u. Alexander J. Seiler. Reihe Hanser 265. Reihe Film 17. München/Wien 1978. S. 75–112.

- Jost 1986 | Jost, Hans Ulrich. «Bedrohung und Enge (1914–1945)». *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. Basel/Frankfurt a. M. 1986. S. 731–819.
- Jost 1996 | Jost, Hans Ulrich. «Wieder müssen Historiker Feuerwehr spielen: Die Schweiz sucht schubweise nach Wahrheit – häufig erst dann, wenn das Ausland mit historischen Dokumenten Druck macht». *Tages-Anzeiger* 18. November 1996.
- Kamber 1993 | Kamber, Peter. *Schüsse auf die Befreier: Die «Luftguerilla» der Schweiz gegen die Alliierten 1943–45*. Zürich 1993.
- Käser-Leisibach 1994 | Käser-Leisibach, Ursula. *Die begnadeten Sünder: Stimmen aus den Schweizer Kirchen zum Nationalsozialismus 1933–1942*. Geleitwort von Prof. E. Stegemann, Basel. Winterthur 1994.
- Keller 1988 | Keller, Stefan. «Bildnis des Künstlers als Popanz: Fragen Sie doch einen NZZ-Leser». *Biederland und der Brandstifter: Niklaus Meienberg als Anlass*. Hg. Martin Durrer u. Barbara Lukesch. Mit Beiträgen von René Staubli, Walter Ruggle, Hanspeter Uster, Heinz Looser, Josef Lang, Marco Meier, Luise F. Pusch, Stefan Howald, Stefan Keller, Martin Durrer u. Barbara Lukesch. Zürich 1988. S. 31–39.
- Keller 1993 | Keller, Stefan. *Grüningers Fall: Geschichten von Flucht und Hilfe*. Zürich 1993.
- Kimche 1962 | Kimche, Jon. *General Guisans Zweifrontenkrieg: Die Schweiz zwischen 1939 und 1945*. Frankfurt a. M./Berlin 1962.
- Knopp 1988 | Knopp, Guido. «Geschichte im Fernsehen: Perspektiven in der Praxis». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 1–9.
- Knopp/Quandt 1988 | *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988.
- Knorr 1997 | Knorr, Wolfram. «Ein Renitenzler erfährt Anerkennung: Richard Dindo setzt dem Polizeioffizier Paul Grüninger ein filmisches Denkmal». *Die Weltwoche* 20. November 1997.
- Knorr 1997a | K[norr], W[olfram]. «Auf einmal sind sie brisant: Späte Kino-Aktualitäten». *Die Weltwoche* 27. Februar 1997.
- Kocher 1996 | Kocher, Hermann. «Rationierte Menschlichkeit»: *Schweizerischer Protestantismus im Spannungsfeld von Flüchtlingsnot und öffentlicher Flüchtlingspolitik der Schweiz 1933–1948*. Zürich 1996.
- Koller 1996 | Koller, Guido. «Entscheidungen über Leben und Tod: Die behördliche Praxis in der schweizerischen Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkrieges». *Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945 = Studien und Quellen: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs* 22/1996. S. 17–106.
- Kramer/Prucha 1994 | Kramer, Thomas u. Martin Prucha. *Film im Lauf der Zeit: 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien 1994.

- Kreis 1973 | Kreis, Georg. *Zensur und Selbstzensur: Die schweizerische Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg*. Frauenfeld/Stuttgart 1973.
- Kreis 1985 | Kreis, Georg. «Die schweizerische Neutralität während des Zweiten Weltkrieges in der historischen Forschung». *Les états neutres européens et la Seconde Guerre mondiale: Colloque international organisé par les Instituts d'histoire des Universités de Neuchâtel et de Berne [...], Neuchâtel–Berne, 5–9 septembre 1983: Actes*. Publ. par Louis-Edouard Roulet avec la collaboration de Roland Blättler. Neuchâtel 1985. S. 29–53.
- Kreis 1990 | Kreis, Georg. «Neue Forschungen zum Zweiten Weltkrieg in der Schweiz». *Neue Forschungen zum Zweiten Weltkrieg: Literaturberichte und Bibliographien aus 67 Ländern*. Hg. Jürgen Rohwer u. Hildegard Müller. Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte 28. Koblenz 1990. S. 418–426.
- Kreis 1990a | Kreis, Georg. «Neue Forschungen zum Zweiten Weltkrieg». *Die Kriegsmobilisierung der schweizerischen Armee und der Aktivdienst 1939–1945*. Eine Veröffentlichung der Schweizerischen Vereinigung für Militärgeschichte und Militärwissenschaft unter der Leitung von Louis-Edouard Roulet, mit den Beiträgen von Philippe Chenaux, Georg Kreis und Edwin Stettler. Bern 1990. S. 8–13 (Literaturbericht) u. 20–26 (Bibliographie).
- Kreis 1990b | Kreis, Georg. «Henri Guisan – Bild eines Generals: Glanz und Elend einer Symbolfigur». *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur* 5/1990. S. 413–431.
- Kreis 1992 | Kreis, Georg. «Die Schweiz der Jahre 1918–1948». *Geschichtsforschung in der Schweiz: Bilanz und Perspektiven – 1991*. Hg. Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, Redaktion der Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte. Basel 1992. S. 378–396.
- Kreis 1995 | Kreis, Georg. «Philipp Etter – «voll auf eidgenössischem Boden»». *Intellektuelle von rechts: Ideologie und Politik in der Schweiz 1918–1939*. Hg. Aram Mattioli. Zürich 1995. S. 201–217.
- Kreis 1997 | Kreis, Georg. «Die Historiker haben Hochkonjunktur – doch ihre Streitlust ist beschränkt». *Die Weltwoche* 23. Oktober 1997.
- Kreis 1997a | Kreis, Georg. «Vier Debatten und wenig Dissens». *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 4/1997. S. 451–476.
- Kreis 1997b | Kreis, Georg. «Die schweizerische Flüchtlingspolitik der Jahre 1933–1945». *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 4/1997. S. 552–579.
- Kreis 1997c | Kreis, Georg. «Die Schweiz und der Kunsthandel 1939–1945: Raubkunst – unvergangene Vergangenheit». *Neue Zürcher Zeitung* 21. Januar 1997.
- Küng 1996 | Küng, Thomas. «Die Schweiz restauriert ihr Gedächtnis: Die Schweiz bekommt endlich ein Sammelkonzept für audiovisuelle Dokumente von historischem und kulturellem Wert». *Tages-Anzeiger* 4. März 1996.
- Lachat 1975 | Lachat, Pierre. «Wie der Krieg dem Schweizer Film zugute kam». *Tages-Anzeiger* 24. Oktober 1975.

- Lachat 1976 | Lachat, Pierre. «Editorial: Die Wiederentdeckung der Geschichte». *Cinema* 1/1976. S. 3.
- Lang 1985 | Lang, Rosemarie. «Humanitäre Missionen auf Kriegsschauplätzen 1939–1945». *Schwedische und schweizerische Neutralität im Zweiten Weltkrieg*. Hg. Rudolf L. Bindschedler, Hans Rudolf Kurz, Wilhelm Carlgren u. Sten Carlsson. Basel/Frankfurt a. M. 1985. S. 321–335.
- Lanman/Ritchie 1990 | Lanman, Barry A. u. Donald A. Ritchie. «Trends der Oral History in den Vereinigten Staaten». *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte: Acht Beiträge*. Hg. Herwart Vorländer. Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552. Göttingen 1990. S. 120–130.
- Lasserre 1995 | Lasserre, André. *Frontières et camps: Le refuge en Suisse de 1933 à 1945*. Lausanne 1995.
- Ledergerber/Jaeggi 1985 | Ledergerber, Norbert u. Urs Jaeggi. *Solothurner Filmtage 1966–1985: Geschichte und Entwicklung*. Aus Anlass der 20. Filmtage hg. von der Schweizerischen Gesellschaft Solothurner Filmtage. Öffentliche soziale Kommunikation: Reihe Werkpapiere 16. Freiburg (Schweiz) 1985.
- Leuthold 1974 | Leuthold, Beatrice. «Der Schweizer Dokumentarfilm: Vom Traktat zum Essay». *Cinema* 2/1974. S. 60–66.
- Lewin 1990 | *Witnesses to the Holocaust: An Oral History*. Ed. Rhoda G. Lewin. Twayne's Oral History Series 2. Boston (MA) 1990.
- LIF 1996 | *Lexikon des internationalen Films: Die ganze Welt des Films auf CD-ROM*. Hg. Kath. Institut für Medieninformation (KIM) u. Kath. Filmkommission für Deutschland. München 1996.
- Lindtberg 1990 | *Leopold Lindtberg: Regisseur 1902–1984: Eine Nachlasspräsentation*. Hg. Akademie der Künste zur Ausstellung in der Archiv-Dependance 14. Oktober – 16. Dezember 1990. Berlin 1990.
- Ludwig 1957 | Ludwig, Carl. «Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933 bis 1955: Bericht an den Bundesrat zuhanden der eidgenössischen Räte von Professor Dr. Carl Ludwig». *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart: Beilage zum Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart*. [Bern] 1957. S. 1–376.
- Lüönd 1977 | Lüönd, Karl. *Spionage und Landesverrat in der Schweiz*. 2 Bde. Zürich 1977.
- Mächler 1997 | Mächler, Stefan. «Die Schweiz und die Flüchtlinge: Asylpolitik 1933–1945». Guzzi-Heeb, Sandro, Anne-Marie Schaubacher de Warren, Simon Thönen u. Jeannette Voirol. *Die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg: Die neuere historische Literatur im Überblick*. Hg. Bundesamt für Kultur. 2., unv. Aufl. Bern 1997. S. 83–88.
- Maissen 1997 | Maissen, Thomas. «Die Schweiz und die nationalsozialistische Hinterlassenschaft: Anlass, Phasen und Analyse einer neu entflammten Debatte». *Der Zweite Weltkrieg und die Schweiz: Reden und Analysen*. Hg. Kenneth Angst. Zürich 1997. S. 119–142.

- MAP-TV 1995 | *Film and Television Collections in Europe: The MAP-TV Guide*. Ed. Daniela Kirchner. Produced by MAP-TV, an Initiative of the MEDIA Programme of the European Union. London 1995.
- Marsiske 1992 | *Zeitmaschine Kino: Darstellungen von Geschichte im Film*. Hg. Hans-Arthur Marsiske. Marburg 1992.
- Mazzola 1992 | Mazzola, Roberta. «Le ciné-journal suisse, première année: Une analyse». *Histoire(s) de cinéma(s) = Equinoxe* 7/1992. S. 81–98.
- Meier 1997 | Meier, Michael. «Zur Vergasungsatmosphäre beigetragen»: Schweizer Protestantismus und Katholizismus und ihre Haltung in der Flüchtlingsfrage während des Zweiten Weltkriegs». *Tages-Anzeiger* 25. Februar 1997.
- Meyer 1965 | Meyer, Alice. *Anpassung oder Widerstand: Die Schweiz zur Zeit des deutschen Nationalsozialismus*. Frauenfeld 1965.
- Mittenzwei 1978 | Mittenzwei, Werner. *Exil in der Schweiz*. Kunst und Literatur im antisemitischen Exil 1933–1945 2. Leipzig 1978.
- Mittenzwei 1979 | Mittenzwei, Werner. *Das Zürcher Schauspielhaus 1933–1945 oder Die letzte Chance*. Deutsches Theater im Exil. Berlin (Ost) 1979.
- Monnier 1989 | Monnier, André. «Schweizer Presse und Pressefotos im Zweiten Weltkrieg». *Die verbotenen Bilder 1939–1945*. Hg. Photoforum Pasquart. Mit Texten von André Monnier, Karl Barth u. Georges Luks. Muri b. Bern 1989. S. 9–23.
- Monnier/Barth 1989 | *Die verbotenen Bilder 1939–1945*. Hg. Photoforum Pasquart. Mit Texten von André Monnier, Karl Barth u. Georges Luks. Muri b. Bern 1989.
- Muschg 1997 | Muschg, Adolf. *Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt: Fünf Reden eines Schweizers an seine und keine Nation*. Edition Suhrkamp 2045. Frankfurt a. M. 1997.
- Neubauer 1988 | Neubauer, Franz. «Das historische Dokumentarspiel». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 60–66.
- Neumann 1988 | Neumann, Peter. *Der Spielfilm als historische Quelle: Mit einer Analyse von «Füsilier Wipf»*. 2., unv. Aufl. Zürich 1988.
- Niederhauser 1986 | Niederhauser, Rolf. «Auf der Suche nach den eigenen Augen». *Territorien = Cinema* 32/1986. S. 84–95.
- Niethammer 1980 | *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der «Oral History»*. Hg. Lutz Niethammer unter Mitarb. von Werner Trapp. Frankfurt a. M. 1980.
- Niethammer 1980a | Niethammer, Lutz. «Einführung». *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der «Oral History»*. Hg. Lutz Niethammer unter Mitarb. von Werner Trapp. Frankfurt a. M. 1980. S. 7–26.
- Niethammer 1980b | Niethammer, Lutz. «Postskript: Über Forschungstrends unter Verwendung diachroner Interviews in der Bundesrepublik». *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der «Oral History»*. Hg. Lutz Niethammer unter Mitarb. von Werner Trapp. Frankfurt a. M. 1980. S. 349–353.

- Noll 1980 | Noll, Peter. *Landesverräter: 17 Lebensläufe und Todesurteile 1942–1944*. Frauenfeld 1980.
- Perret 1979 | Perret, Jean. *Cinéma et histoire: Aspects du cinéma documentaire en Suisse dans les années trente*. Mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève. Genève 1979.
- Pestalozzi 1979 | Pestalozzi, Karl. «Zur Kontroverse um Hochhuths ›Tell 38‹». *Neue Zürcher Zeitung* 12. Oktober 1979.
- Petitpierre 1971 | Petitpierre, Max. «Politique étrangère». *Die Schweiz seit 1945: Beiträge zur Zeitgeschichte*. Hg. Erich Gruner. Helvetia politica, Series B, Vol. VI. Bern 1971. S. 154–174.
- Pfister 1986 | Pfister, Thomas. *Der Schweizer Film während des III. Reiches: Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933 bis 1945*. 2., durchgesehene Aufl. [Hettiswil] 1986.
- Picard 1994 | Picard, Jacques. *Die Schweiz und die Juden 1933–1945: Schweizerischer Antisemitismus, jüdische Abwehr und internationale Migrations- und Flüchtlingspolitik*. Zürich 1994.
- Picard 1996 | Picard, Jacques. «Die Schweiz und die Vermögen verschwundener Nazi-Opfer: Die Vermögen rassistisch, religiös und politisch Verfolgter in der Schweiz und ihre Ablösung von 1946 bis 1973». *Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945 = Studien und Quellen: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs* 22/1996. S. 271–324.
- Pithon 1986 | Pithon, Rémy. «Films – Histoire – Société: Quelques publications récentes et quelques réflexions de circonstance». *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 1986. S. 51–58.
- Pithon 1987 | Pithon, Rémy. «Le cinéma suisse et les mythes nationaux (1938–1945)». *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identités suisses au XXe siècle = Histoire et société contemporaines* 6/1987. S. 39–61.
- Pithon 1992 | Pithon, Rémy. «Essai d'historiographie du cinéma suisse (1945–1991)». *Geschichtsforschung in der Schweiz: Bilanz und Perspektiven – 1991*. Hg. Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, Redaktion der Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte. Basel 1992. S. 228–237.
- Portmann 1992 | Portmann, Stephan. *Der neue Schweizerfilm (1965–1985): Ein Studienbericht zur Analyse ausgewählter Spiel- und Dokumentarfilme*. Öffentliche soziale Kommunikation: Reihe Werkpapiere 26. Freiburg (Schweiz) 1992.
- Prodoliet 1975 | Prodoliet, Ernest. *Die Filmpresse in der Schweiz: Bibliographie und Texte*. Öffentliche soziale Kommunikation 9. Freiburg (Schweiz) 1975.
- Rings 1985 | Rings, Werner. *Raubgold aus Deutschland: Die «Golddrehscheibe» Schweiz im Zweiten Weltkrieg*. Zürich/München 1985.
- Roschewski 1996 | Roschewski, Heinz. «Heinrich Rothmund in seinen persönlichen Akten: Zur Frage des Antisemitismus in der schweizerischen Flüchtlingspolitik 1933–1945». *Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945 = Studien und Quellen: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs* 22/1996. S. 107–136.

- Rosenstone 1991 | Rosenstone, Robert A. «Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen». *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. Rainer Rother. Berlin 1991. S. 65–83.
- Roth 1978 | Roth, Wilhelm. «Die Kehrseite der Medaille: Schweizer Dokumentaristen sehen ihr Land». *Film in der Schweiz*. Mit Beiträgen von Bernhard Giger, Urs Jaeggi, Hans Günther Pflaum, Wilhelm Roth, Karl Saurer, Martin Schaub u. Alexander J. Seiler. Reihe Hanser 265. Reihe Film 17. München/Wien 1978. S. 43–74.
- Roth 1981 | Roth, Niklaus. «Die schweizerische Filmzensur während des Zweiten Weltkrieges». *Neue Zürcher Zeitung* 16. April 1981.
- Roth 1982 | Roth, Wilhelm. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern 1982.
- Rother 1991 | *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. Rainer Rother. Berlin 1991.
- Rother 1991a | Rother, Rainer. «Der Historiker im Kino». *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. Rainer Rother. Berlin 1991. S. 7–15.
- Rudhard 1997 | *La Suisse et la Seconde Guerre Mondiale: Bibliographie*. Établi par François Rudhard, avec la collaboration d'Eveline Burkhard.
<http://www.tsr.ch/docu/livres.html>
- Ruggle 1988 | Ruggle, Walter. «Geistlose Landesverteidigung: Wirkungsgeschichte des Dokumentarfilmes «Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.»». *Biederland und der Brandstifter: Niklaus Meienberg als Anlass*. Hg. Martin Durrer u. Barbara Lukesch. Mit Beiträgen von René Staubli, Walter Ruggle, Hanspeter Uster, Heinz Looser, Josef Lang, Marco Meier, Luise F. Pusch, Stefan Howald, Stefan Keller, Martin Durrer u. Barbara Lukesch. Zürich 1988. S. 57–82.
- Ruggle 1996 | Ruggle, Walter. «Die Scheu vor der Vergangenheit». *Tages-Anzeiger* 20. September 1996.
- Ruggle 1997 | Ruggle, Walter. «Früher: Moskau einfach! Heute: Ab in die USA! «Das Boot ist voll» von Markus Imhoof und «Glut» von Thomas Koerfer: Zwei Schweizer Spielfilme thematisierten vor 15 Jahren verdrängte Geschichte(n)». *Tages-Anzeiger* 15. Februar 1997.
- Ruggle 1997a | Ruggle, Walter. «Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild: Von den Mühen im Umgang mit visuellen Befragungen der Vergangenheit in der Schweiz». *Tages-Anzeiger* 11. Juli 1997.
- Ruttmann 1988 | Ruttmann, Reinhard. «Zeitzeugen in historischen Sendungen». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 54–59.
- Schaub 1982 | Schaub, Martin. «Väter und Söhne». *Swiss Films – Films Suisses – Schweizer Filme* 1982. S. 15–18.
- Schaub 1983 | Schaub, Martin. «Die eigenen Angelegenheiten: Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983». *Cinema* 29/1983. S. 7–119.

- Schaub 1983a | Schaub, Martin. «Leitfilme: Anthologie der «eigenen Angelegenheiten» in 100 Filmen». *Cinema* 29/1983. S. 127–150.
- Schaub 1987 | Schaub, Martin. «Die eigenen Angelegenheiten: Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films von 1963 bis 1987». *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896–1987): Eine kritische Wertung*. Hg. Schweizerisches Filmzentrum. Red. Martin Schlappner u. Martin Schaub. Zürich 1987. S. 73–198.
- Schaub 1996 | Schaub, Martin. «Die Gegenwart der Vergangenheit: Rückblick auf den Rückblick». *Die WochenZeitung* 13. September 1996.
- Schaub 1997 | Schaub, Martin. *Film in der Schweiz*. Zürich 1997.
- Schäufelberger 1992 | Schäufelberger, Walter. «Von der Kriegsgeschichte zur Militärgeschichte». *Geschichtsforschung in der Schweiz: Bilanz und Perspektiven – 1991*. Hg. Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, Redaktion der Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte. Basel 1992. S. 339–377.
- Schenk 1980 | Schenk, Willy. «Historiker jagen den Attentäter Maurice Bavaud: Die Untersuchungen von Klaus Urner und Niklaus Meienberg». *Tages-Anzeiger* 13. Dezember 1980.
- Schlappner 1980 | Schlappner, Martin. «Vom Bild der Schweiz im neuen Schweizer Film». *Swiss Films – Films Suisses – Schweizer Filme* 1980. S. 19–23.
- Schlappner 1987 | Schlappner, Martin. «Schweizer Kinobilder – Bilder der Schweiz: Hinweise auf Geschichte, Themen und Autoren des älteren Schweizer Films von 1896 bis 1963». *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896–1987): Eine kritische Wertung*. Hg. Schweizerisches Filmzentrum. Red. Martin Schlappner u. Martin Schaub. Zürich 1987. S. 7–72.
- Schlappner/Schaub 1987 | *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896–1987): Eine kritische Wertung*. Hg. Schweizerisches Filmzentrum. Red. Martin Schlappner u. Martin Schaub. Zürich 1987.
- Schnauber 1980 | Schnauber, Cornelius. «Geschichte wird wieder erzählt: Oral-History-Programme zwischen Wahrheit und Legende». *Neue Zürcher Zeitung* 25. Oktober 1980. S. 69.
- Schneider 1983 | Schneider, Peter. «Kritischer Index der Jahresproduktion 1983». *Cinema* 29/1983, S. 176–198.
- Schnieper 1997 | Schnieper, Marlène. «Der leidige «Mist der Verdrängung»: Die Bundesräte Etter und von Moos – zwei alte Geschichten erhalten neue Brisanz». *Tages-Anzeiger* 17. Februar 1997.
- Schoch 1997 | S[choch], C[laudia]. «Zwischen Flüchtlingsnot und Flüchtlingspolitik: Das Wirken des Kirchenbundes von 1933 bis 1945». *Neue Zürcher Zeitung* 9. Mai 1997.
- Schoop 1957 | Schoop, Günther. *Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg*. Zürich 1957.
- Schöpf/de Hadeln 1985 | *Casques et caméras: Le service cinématographique de l'armée suisse 1912–1985*. Ed. Peter Schöpf et Moritz de Hadeln. Nyon 1985.

- Schreitmüller 1990 | Schreitmüller, Andreas. «Grenzbereiche und Zwischenformen: Das Beispiel «Film-Essay»». *Bilderwelten – Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. Heinz-B. Heller u. Peter Zimmermann. Aufblende: Schriften zum Film 2. Marburg 1990. S. 179–186.
- SF 19xx | *Swiss Films – Films Suisses – Schweizer Filme*. Hg. Schweizerisches Filmzentrum mit einem Beitrag des Eidgenössischen Departementes des Innern. Zürich 1977ff.
- SFK 19xx | *Schweizer Filmkatalog – Catalogue des Films Suisses – Catalogo dei Film Svizzeri – Catalogue of Swiss Films*. Red. Hans-Ulrich Schlumpf [u.a.]. Hg. Schweizerisches Filmzentrum mit einem Beitrag des Eidg. Departementes des Innern. 4 Bde (1972, 1973, 1974, 1975/76). Zürich 1972–76.
- Sie + er 1948 | [Anonym]. «Ein Schweizer wollte Hitler ermorden». *Sie und er* 17. September 1948. S. 8.
- SLB 1998 | *Die Schweiz 1933 bis 1945: Bibliographie*. Zus'gest. von der Schweizerischen Landesbibliothek, unter Mitarbeit von Diego Hättenschwiler, Josef Inauen, Simone Chiquet, Andreas Berz, Marc Kistler u. Pierre Surchat.
http://www.snl.ch/ch_33-45/biblio.htm
- Somm 1998 | Somm, Markus. «Die Flüchtlinge überlebten – im Lager hinter Stacheldraht». *Tages-Anzeiger* 15. Januar 1998.
- Somm 1998a | Somm, Markus. «Sehr späte Einsicht». *Tages-Anzeiger* 2. April 1998.
- Spuhler 1994 | Spuhler, Gregor. «Oral History in der Schweiz». *Vielstimmiges Gedächtnis: Beiträge zur Oral History*. Hg. Gregor Spuhler [u.a.]. Zürich 1994. S. 7–20.
- Spuhler 1994a | *Vielstimmiges Gedächtnis: Beiträge zur Oral History*. Hg. Gregor Spuhler [u.a.]. Zürich 1994.
- SQ 1996:22 | *Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945 = Studien und Quellen: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs* 22/1996.
- Stadelmann 1998 | Stadelmann, Jürg. *Umgang mit Fremden in bedrängter Zeit: Schweizerische Flüchtlingspolitik 1940–1945 und ihre Beurteilung bis heute*. Zürich 1998.
- Stillhard 1992 | Stillhard, Christof. *Meienberg und seine Richter: Vom Umgang der Deutschschweizer Presse mit ihrem Starschreiber*. Zürich 1992.
- Stöckle 1990 | Stöckle, Frieder. «Zum praktischen Umgang mit Oral History». *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte: Acht Beiträge*. Hg. Herwart Vorländer. Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552. Göttingen 1990. S. 131–158.
- Stolte 1988 | Stolte, Dieter. «Geschichte als Programmauftrag». *Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch*. Hg. Guido Knopp u. Siegfried Quandt. Darmstadt 1988. S. 21–26.
- Strehle 1981 | [Strehle, Res u.a.]. *Die Bührle Saga: Festschrift zum 75jährigen Jubiläum einer weltberühmten Waffenschmiede mit einem Zwischenwort an die Haupterin*. Zürich 1981.

- Streiff 1977 | Streiff, David. «Das Schweizerische Filmzentrum 1967–1977». *1957–1976: Von Nice Time bis Früchte der Arbeit: Materialien zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Schweiz*. Red. Bernhard Giger u. Theres Scherer, Hg. Kellerkino Bern. Bern 1977. S. 96–98.
- Südbeck-Baur 1997 | Südbeck-Baur, Wolf. «Und der Schweizer Hitler-Attentäter?». *Tages-Anzeiger* 1. Dezember 1997.
- SZG 1997:3 | *Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg = Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 4/1997.
- Tanner 1996 | Tanner, Jakob. «Oben wurde pensioniert, unten wurde fusiliert: Was «Ernst S.» für die Geschichtsschreibung der Schweiz bedeutet». *Die WochenZeitung* 13. September 1996.
- Teubner 1975 | Teubner, Hans. *Exilland Schweiz: Dokumentarischer Bericht über den Kampf emigrierter deutscher Kommunisten 1933–1945*. Berlin (Ost) 1975.
- Teuwsen 1998 | Teuwsen, Peer. «Eine Schweizer Medaille, die zwei Seiten hat». *Tages-Anzeiger* 18. Februar 1998.
- Urner 1977 | Urner, Klaus. «Oberstkorpskommandant Ulrich Wille ein «Landesverräter»? Historische Aspekte zu einem Gerichtsverfahren». *Neue Zürcher Zeitung* 10. August 1977.
- Urner 1978 | Urner, Klaus. «Der Schweizer Hitler-Attentäter Maurice Bavaud». *Neue Zürcher Zeitung* 1. Juli 1978.
- Urner 1978a | Urner, Klaus. «Auf dem Weg zum Attentat: Der Schweizer Hitler-Attentäter Maurice Bavaud». *Neue Zürcher Zeitung* 5. Juli 1978.
- Urner 1978b | Urner, Klaus. «Das einsame Sterben des Maurice Bavaud: Der Schweizer Hitler-Attentäter Maurice Bavaud». *Neue Zürcher Zeitung* 7. Juli 1978.
- Urner 1980 | Urner, Klaus. *Der Schweizer Hitler-Attentäter: Drei Studien zum Widerstand und seinen Grenzbereichen: Systemgebundener Widerstand/Einzeltäter und ihr Umfeld/ Maurice Bavaud und Marcel Gerbohay*. Frauenfeld 1980.
- Urner 1980a | Urner, Klaus. «Oralistik: Auf dem Weg zu einer neuen Hilfswissenschaft». *Neue Zürcher Zeitung* 25. Oktober 1980. S. 69f.
- Utz 1980 | Utz, Peter. «Goldfingers merkwürdige Machenschaften: Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg». *Tages-Anzeiger Magazin* 16/1980. S. 46–52.
- Volonterio 1983 | Volonterio, Guglielmo. «Schleier, Spiegel und seltsame Vögel des Schweizer Films». *Swiss Films – Films Suisses – Schweizer Filme* 1983. S. 35–43.
- Vorländer 1990 | Vorländer, Herwart. «Mündliches Erfragen von Geschichte». *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte: Acht Beiträge*. Hg. Herwart Vorländer. Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552. Göttingen 1990. S. 7–28.
- Vorländer 1990a | *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte: Acht Beiträge*. Hg. Herwart Vorländer. Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552. Göttingen 1990.
- Waeger 1971 | Waeger, Gerhart. *Die Sündenböcke der Schweiz: Die Zweihundert im Urteil der geschichtlichen Dokumente 1940–1946*. Olten 1971.

- Wälterlin 1998 | Wälterlin, Urs. «Aus einem Schneeball wurde eine Lawine». *Tages-Anzeiger* 5. Mai 1998.
- Wetter 1987 | Wetter, Ernst. *Duell der Flieger und der Diplomaten: Die Fliegerzwischenfälle Deutschland–Schweiz im Mai/Juni 1940 und ihre diplomatischen Folgen*. Frauenfeld 1987.
- Wider 1981 | Wider, Werner. *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual*. Bd. 1: Darstellung. Zürich 1981.
- Wolf 1955 | W[olf], Th[omas]. «Todesurteil gegen einen Schweizer im Dritten Reich: Revision des Prozesses». *Neue Zürcher Zeitung* 24. Mai 1955 (Morgenausgabe).
- Wolf 1969 | Wolf, Walter. *Faschismus in der Schweiz: Die Geschichte der Frontenbewegungen in der deutschen Schweiz 1930–1945*. Zürich 1969.
- Wolf 1997 | Wolf, Walter. *Eine namenlose Not bittet um Einlass: Schaffhauser reformierte Kirche im Spannungsfeld 1933–1945: Studie*. Verfasst im Auftrag des Evangelisch-reformierten Kirchenrates des Kantons Schaffhausen. Schaffhausen 1997.
- Wottreng 1998 | Wottreng, Willi. «Der Hitler-Attentäter». *Die Weltwoche* 26. Februar 1998.
- Wulff 1987 | *Bibliographie der Filmbibliographien – Bibliography of Film Bibliographies*. Zus'gest. u. hg. v. Hans Jürgen Wulff unter Mitarb. v. Karl-Dietmar Möller u. Jan-Christopher Horak. Mit einer Bibliographie der slawischen Filmbibliographien zus'gest. v. Andrzej Gwóźdz u. Anna Wastkowska. München [u.a.] 1987.
- Zala 1997 | Zala, Sacha. «Das amtliche Malaise mit der Historie: Vom Weissbuch zum Bonjour-Bericht». *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 4/1997. S. 759–780.
- Zimmermann 1990 | Zimmermann, Peter. «Dokumentarfilm, Reportage, Feature: Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus». *Bilderwelten – Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. Heinz-B. Heller u. Peter Zimmermann. Aufblende: Schriften zum Film 2. Marburg 1990. S. 99–113.
- Zöberlein 1970 | Zöberlein, Klaus-Dieter. *Die Anfänge des deutschschweizerischen Frontismus: Die Entwicklung der politischen Vereinigungen «Neue Front» und «Nationale Front» bis zu ihrem Zusammenschluss im Frühjahr 1933*. Marburger Abhandlungen zur Politischen Wissenschaft 18. Meisenheim am Glan 1970.
- Zoller 1976 | Zoller, Raymond. «Le Suisse qui voulut tuer Hitler». *Le Nouvel Illustré* 29. Dezember 1976.

Fernsehsendungen

In Klammern: Regie und Erstausstrahlung.

Serie «Spuren der Zeit» (Schweizer Fernsehen DRS)

AVANTI! LIBERTÀ! ANTIFASCHISMUS IN ZÜRICH (May B. Broda, 11. August 1994)

- «CONCENTRATIONSLAGER» BÜREN AN DER AARE 1940–1945 (Beat Regli/Jürg Stadelmann, 5. Dezember 1990)
- DAS IKRK UND DER HOLOCAUST: VOM VORSICHTIGEN TAKTIEREN ZUR LEISETRETEREI (Peter Garoni, 4. Oktober 1989)
- DAVOS – DIE DEUTSCHE ZITADELLE (May B. Broda, 9. Dezember 1992)
- DIE FLUCHTHELFER VON DIEPOLDSAU (Hansjürg Zumstein, 25. September 1997)
- FERIEN VOM KRIEG (Annemarie Friedli, 18. Mai 1995)
- FILMHelden IM REDUIT: DER SCHWEIZER FILM IM DIENSTE DER GEISTIGEN LANDESVERTEIDIGUNG (Peter Neumann, 22. Dezember 1993)
- HEIL DIR HELVETIA... (Stefan Lehner, 1. September 1989)
- HELDEN VOM HIMMEL: AMERIKANISCHE INTERNIERTE IN DER SCHWEIZ (Regula Bochsler/Pascal Derungs, 1. Dezember 1993)
- LÖCHER IM GRENZZAUN (Annemarie Friedli, 2. Dezember 1992)
- LUFTKAMPF ÜBER DER SCHWEIZ (Otto C. Honegger, 19. Juni 1991)
- MIT DER WEHRMACHT AN DER OSTFRONT: DIE SCHWEIZER ÄRZTEMISSIONEN VOR 50 JAHREN (Peter Garoni, 4. Dezember 1991)
- RAUBGUT FÜR SCHWEIZER KUNSTSAMMLER (Thomas Buomberger, 16. Juni 1993)
- STATIONEN EINER FLUCHT ODER DAS ASYL ZU BASEL (Theo Stich, 21. März 1990)
- VERBOTENE BEZIEHUNGEN: FRAUENSCHICKSALE MIT POLNISCHEN INTERNIERTEN (May B. Broda, 12. Dezember 1990)
- VERBRANNT DICHTER IM SCHWEIZER EXIL: DER SCHRIFTSTELLERVERBAND UND DER UMGANG MIT DEM «FREMDEN» (May B. Broda, 11. Dezember 1991)
- Serie «Die Schweiz im Schatten des Dritten Reiches» (Schweizer Fernsehen DRS)*
- DER «GAU SCHWEIZ» UND DIE ANPASSER [Teil 1/6] (9. Juli 1997)
- GESCHÄFTE MIT DEUTSCHLAND [Teil 2/6] (16. Juli 1997)
- JUDENHASS UND FLÜCHTLINGSPOLITIK [Teil 3/6] (23. Juli 1997)
- RAUBGOLD UND RAUBKUNST [Teil 4/6] (30. Juli 1997)
- SPIONAGEDREHSCHLEIBE SCHWEIZ [Teil 5/6] (6. August 1997)
- DER GENERAL UND DAS REDUIT [Teil 6/6] (20. August 1997)
- Einzelbeiträge (Schweizer Fernsehen DRS)*
- DIE VERLORENE EHRE DER SCHWEIZ: DIE ROLLE UNSERES LANDES IM 2. WELTKRIEG (Daniel Monnat/Thomas Buomberger, 1. Mai 1997)
- NAZIGOLD UND JUDENGELD (Christopher Olgiati, 3. Juli 1997)