

Forschungsarbeit
am Seminar für Filmwissenschaft

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

Eine Topologie des 'typisch Schweizerischen'
Auf Spurensuche mit Hilfe von Kurt Frühs
musikalischer Komödie DER 42. HIMMEL

Verfasserin/Verfasser: Seraina Büeler

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP

Fächerkombination: HF: Populäre Kulturen (90 KP), Filmwissenschaft (30 KP)

HS2013 / FS 2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: Juni 2014

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Die Schweizer Radio- und Filmlandschaft im Zeichen der <i>Geistigen Landesverteidigung</i> in der ersten und zweiten Generation.....	2
1.1 Eine intermediale Verschränkung als Symptomatik der Schweizer Filmlandschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren	4
1.2 Das „musikalische Lustspiel“ in der Tradition des „bürgerlichen Lachtheaters“ – Der Versuch einer Gattungsbestimmung.....	7
2. Zwei Fassungen eines Films – Zwei Misserfolge.....	10
2.1. Stimmen aus dem Inland – Berichte zur Rezeption.....	11
2.2 Humoristische Momente in DER 42. HIMMEL – Die Sprache der Komik..	14
3. Die Zusammenarbeit zweier Persönlichkeiten der Schweizerischen Unterhaltungslandschaft.....	16
3.1 Kurt Früh	16
3.2 Walter Roderer ein Schweizer Volksschauspieler und Unternehmer.....	18
4. Das Programm des ‚typisch Schweizerischen‘ als Instrument einer Zeitkritik.....	22
4.1 DER 42. HIMMEL als Vorbote – Ein ‚Schock‘ macht es möglich.....	23
Schlusswort	27
Bibliografie.....	30
Filmografie	32

Einleitung

In meiner Forschungsarbeit möchte ich der Frage nachgehen, welche Bedeutung das ‚typisch Schweizerische‘ für Kurt Frühs Filmschaffen hat. Dabei soll die musikalische Komödie *DER 42. HIMMEL* (Kurt Früh, CH 1962) im Sinne eines ‚Gegenbilds‘ als Schablone dienen. Mit Hilfe dieses Films soll herausgearbeitet werden, inwiefern die Schweizer Gesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre vorhandene Vorstellungen des „typisch Schweizerischen“ in der Unterhaltungslandschaft reproduziert sehen wollte und wie diese wiederum solche Vorstellungen geprägte.

Zu Beginn möchte ich die These formulieren, dass Kurt Frühs Film *DER 42. HIMMEL* das Ende einer Epoche markiert und sich der Misserfolg des Films nur damit erklären lässt, dass Kurt Früh in der Rolle als Vorreiter und Wegbereiter für den *Neuen Schweizer Film* in ‚Siebenmeilen-Stiefeln‘ unterwegs und damit seiner Zeit voraus war.

Den Anstoss für die vorliegende Arbeit hat die von Josef Roos eingereichte Dissertationsschrift aus dem Jahr 1993 mit dem Titel *Kurt Früh und seine Filme – Bild oder Zerrbild der Schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?* gegeben. Roos hat in einer breitangelegten Analyse von Kurt Frühs Spielfilmen das Portrait der ‚kleinen Leute‘ freigelegt und charakterisiert. Was bei dieser minutiös durchgeführten Studie jedoch auffällt, ist der Hinweis des Autors, dass der Film *DER 42. HIMMEL* nicht nach den von ihm kreierten Untersuchungskriterien, die sich auf eine Topologie des kleinbürgerlichen Alltags beziehen, analysiert werden könne, da es sich um ein Musical handle (vgl. Roos 1994: 100). Das schien mir eine interessante Aussage. Ist es in einem Musical nicht möglich, eben diese Sorgen und Nöte der kleinen Leute aufzuzeigen? Ist der Film durch seine musikalischen Einschübe weniger wirklichkeitsnah und vor allem zu wenig ernsthaft? Wenn man vom Film als Konstrukt ausgeht, wird diese Annahme überflüssig und gibt im gleichen Zug der These Raum, dass das Genre des Musicals oder der musikalischen Komödie keineswegs ausser Stande ist, eine kleinbürgerliche Realität mit all ihren Akteuren darzustellen. Im Gegenteil, vielleicht tut es dies einfach auf weniger offensichtliche Art und Weise, jedoch nicht minder prägnant.

Im ersten Kapitel der Arbeit soll zuerst die Beschaffenheit der Schweizer Radio-, Fernseh- und Filmlandschaft in der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg skizziert werden. Dabei lege ich das Hauptaugenmerk auf die das kulturelle Klima bestimmende Zeit der *Geistigen Landesverteidigung*, sowohl in der ersten Generation – während des Zweiten Weltkrieges – als auch in der zweiten Generation – während des Kalten Krieges. In einem zweiten Schritt gehe ich auf die intermediale Verschränkung ein, die in Bezug auf die Schweizer Filmlandschaft als symptomatisch verstanden werden kann. Dies sollte einen fruchtbaren Boden schaffen, um in

einem weiteren Schritt eine Gattungszuschreibung der musikalischen Komödie DER 42. HIMMEL vornehmen zu können.

Im zweiten Kapitel der Arbeit steht der Film DER 42. HIMMEL im Zentrum. Zum einen ziehe ich zeitgenössische Rezeptionsberichte bei, die Aufschluss über den Misserfolg des Films geben, und zum andern werden Aspekte der Komik herausgearbeitet, um der Bedeutung des ‚typisch Schweizerischen‘ auf die Schliche zu kommen.

Im dritten Kapitel stelle ich zwei der Persönlichkeiten näher vor, die mit ihrem künstlerischen Werk die Schweizer Filmlandschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren geprägt haben.

Im vierten und letzten Kapitel der Arbeit wird der Fokus zuerst auf das Programm des ‚typisch Schweizerischen‘ als Instrumentarium einer Zeitkritik gelegt, um danach die Bedeutung des Films DER 42. HIMMEL als möglicher Vorreiter einer neuen Ära beurteilen zu können.

1. Die Schweizer Radio- und Filmlandschaft im Zeichen der *Geistigen Landesverteidigung* in der ersten und zweiten Generation

In der Zeit des Nationalsozialismus sollte die Rückbesinnung auf Schweizer Werte die Nation von innen heraus stärken und gegen den Feind schützen. Dem Radio wurde dabei eine wichtige Rolle zuteil. Es hatte als Instanz der Öffentlichkeit die Aufgabe, die Schweizer Bevölkerung zu mobilisieren. Davon zeugt, dass im Jahr 1937 eine ganze Nummer der *Schweizer Radio-Zeitung* der Geistigen Landesverteidigung gewidmet war (vgl. Amstutz et al. 2000: 341). Die „Konstruktion des Schweizerischen“ fand ihre Form in den „geistigen Trägern der Nation“ wie Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf, Niklaus von der Flüe, Heinrich Pestalozzi, Johannes von Müller, Heinrich Zschokke, Paul Vital Troxler (Amstutz et al. 2000: 342). Ihre literarischen Beiträge wurden in der Radiozeitschrift in grossem Stil zitiert (vgl. Amstutz et al. 2000: 343). Die Vergegenwärtigung dieser Vorbilder sollte dem Radiopublikum das Vertrauen in die Staatsmacht und in die Mitmenschen nahelegen und humanistische Wertvorstellungen wie Menschlichkeit, Würde, Freiheit der Menschen und Patriotismus als Schweizer Tugenden zementieren. Laut Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach und Martin Stern wurde die Schweizer Radioprogrammgestaltung entscheidend durch die massive nationalsozialistische Rundfunkpropaganda mit geprägt: Da die deutschen Radiosender auch in der Schweiz empfangen wurden, wollte man die eigenen Programme möglichst attraktiv gestalten und durch die Betonung nationaler Werte dem enormen Druck von aussen gegensteuern. Es war ziemlich schnell klar, dass dies nur mit sogenannten „Wortsendungen“ in Dialekt möglich war, womit hauptsächlich Hörspiele gemeint waren (Amstutz et al. 2000: 343).

Selbstverständlich wurden die Schweizer Radiosendungen auch in Deutschland (ab-)gehört und interpretiert, was wiederum eine kritische Überwachung der eigenen Radiolandschaft mit sich brachte. ‚Zensur‘ lautete das Stichwort. Das Radio war von den schweizerischen Behörden stark beeinflusst, was sich darin zeigte, dass die Überwachung des Schweizer Radios stärker war als diejenige der Schweizer Presse. Diese Gegebenheit brachte mit sich, dass „Autoren, die sich nicht auf unverfängliche, schweizerische und wenn möglich historische Themen beschränkten, [...] damit rechnen [mussten], dass ihre Hörspiele nicht gesendet wurden“ (Amstutz et al. 2000: 344). Als problematisch erwiesen sich insbesondere zeitkritische Hörspiele, die sich direkt mit dem Krieg befassten und direkte Auswirkungen auf die Aussenpolitik hätten haben können.

Nach dem Krieg wurden die Wortsendungen im Rahmen des Unterhaltungsprogramms stark ausgebaut: Man strahlte vermehrt aufklärende sowie belehrende Inhalte in Form von unterhaltsamen Dialektszenen, Sketches und Gedichten mit musikalischer Untermalung aus (vgl. Amstutz et al. 2000: 345).

Was in der Zeit des Zweiten Weltkriegs die Bedrohung ausgehend von Hitler-Deutschland war, das stellte in den 1950er-Jahren, in der Zeit des Kalten Krieges, die Angst vor dem sowjetischen Kommunismus dar. So fand nach Edzard Schade und Adrian Scherrer die *Geistige Landesverteidigung* weiterhin neben der Presse auch in Radio, Fernsehen, Film und Theater nützliche Instrumente zum Erhalt von Schweizer Werten (vgl. Schade/Scherrer 2012: 139). Schade und Scherrer verdeutlichen das Ausmass der direkten Einflussnahme von politischen Vorkommnissen auf der europäischen Bühne anhand der Einschränkungen in der Schweizer Medienlandschaft. Das Beispiel der undemokratischen Machtübernahme der kommunistischen Partei in einigen osteuropäischen Staaten im Jahr 1948 alarmierte viele Schweizer. Dies hatte zur Folge, dass die Bundesversammlung den Staatsschutz im Bereich verfassungsfeindlicher Propaganda verschärfte (vgl. Schade/Scherrer 2012: 139). Edzard Schade und Adrian Scherrer führen weiter aus, dass diese Verschärfungen verheerende Auswirkungen auf das Privatleben von Medienschaffenden gehabt hatten. So gerieten einige Persönlichkeiten durch sogenannt ‚unschweizerisches Verhalten‘ unter Kommunismus-Verdacht, wodurch sie neben dem Verlust ihrer Arbeit auch eine gesellschaftliche Diskreditierung zu befürchten hatten (vgl. Schade/Scherrer 2012: 139). Es herrschte ein raues Klima vor. Auch die Schweizer Filmlandschaft war noch bis in die 1950er-Jahre stark vom Gedankengut der *Geistigen Landesverteidigung* geprägt. So waren die meisten Filme jener Jahre Filme über eine vergangene Epoche, wobei sie von ‚vaterlandstreuen und patriotischen Schweizer Soldaten während dem Ersten Weltkrieg, sowie [...] von freiheitsliebenden und nach Unabhängigkeit strebenden Eidgenossen während der Zeit des Morgartenkrieges‘ handelten (Roos 1994: 399).

1.1 Eine intermediale Verschränkung als Symptomatik der Schweizer Film-landschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren

Aufbauend auf diese einführenden Bemerkungen zum politischen und dem damit eng in Verbindung stehenden kulturpolitischen Klima, das die Schweizer Medienlandschaft massgeblich bestimmte, möchte ich nun die Unterhaltungsbranche ins Zentrum stellen. Darunter sind das Radio, das Theater, der Film und das Fernsehen zu verstehen. Hier lässt sich gleich eingangs die folgende These formulieren: Die konstante Präsenz von wenigen Persönlichkeiten im Schweizer Unterhaltungssektor zeigt, dass das Bedürfnis einer breiten Bevölkerungsschicht, insbesondere in Zeiten einer von aussen kommenden Bedrohung wie während des Kalten Krieges, gerade im Unterhaltungsbereich nach dem ‚typisch Schweizerischen‘ verlangt. Dieses Verlangen offenbart sich darin, dass das Publikum stets die gleichen Charaktere, die gleichen Gesichter, die gleichen Gesten sehen sowie die gleichen Stimmen hören wollte.

Werner Wider kommt in seiner Untersuchung zum *Schweizer Film* zum Schluss, dass für diesen Mechanismus hauptsächlich das „nationale Bestätigungs-Kino“ verantwortlich gewesen sei (Wider 1981: 494). Er begründet dies mit dem damals vorherrschenden „Dialekt-Code“, der den „Kantönligeist“ zementiert habe und sich seit der *Geistigen Landesverteidigung* im kollektiven Gedächtnis habe erhalten können. Als Folge davon attestiert er dem Kino der 1950er- und 1960er-Jahre eine „Überraschungslosigkeit“ (Wider 1981: 494).

Eine andere Perspektive nehmen Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider in ihrem Beitrag „Zum Phänomen des Filmstars in Deutschschweizer Filmen“ ein. Sie behaupten, dass der Erfolg eines Schauspielers in der Deutschschweiz an drei Bedingungen geknüpft sei:

Das Kino muss mit anderen Medien verschaltet werden; der Film muss einem bestimmten Genre angehören, nämlich einer spezifisch helvetischen Spielart der Komödie und die Darsteller und ihre Rollen müssen spezifischen regionalen Bedürfnissen entsprechen, wozu unter anderem gehört, dass sie Dialekt sprechen. (Hediger/Schneider 2004: 136)

Die Einführung des Starbegriffs macht in diesem Zusammenhang insofern Sinn, als dass es sich bei den Schweizer Volksschauspielern um Personen handelt, die durch öffentliche Auftritte in unterschiedlichen medialen Organen oder Institutionen einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis einer Zeit einnehmen und somit zu einem Bestandteil des öffentlichen Diskurses werden.

DER 42. HIMMEL soll hier als Beispiel fungieren, um zeigen zu können, inwiefern die Zusammenarbeit von Persönlichkeiten aus dem Deutschschweizer Unterhaltungssektor im Zuge einer intermedialen Verschränkung als symptomatisch für die Schweizer Filmlandschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren zu verstehen ist.

Das Drehbuch zum Film ist in Zusammenarbeit mit Hans Hausmann entstanden. Hausmann war seit 1952 beim Radio DRS im Studio Basel fest angestellt und wurde dort 1957 zum Leiter der Abteilung ‚Unterhaltung‘ ernannt. Seit Beginn seiner Tätigkeit beim Radio hatte er sich für das Format des Hörspiels in der Programmgestaltung des Radios eingesetzt. Dem Eintrag von Isabelle Hänni im *Theaterlexikon der Schweiz* ist zu entnehmen, dass sich Hans Hausmann des Weiteren für die Anerkennung des Hörspiels als Kunstgattung stark gemacht hatte, wobei er sich im Rahmen von Seminaren und Pressevorträgen für das Mundartspiel einsetzte und so jungen Schweizer Autoren eine Plattform ermöglichte. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Abteilungsleiter im Bereich Unterhaltung beim Radio Studio Basel und später als Leiter der Abteilung ‚Dramatik‘ sorgte er für eine abwechslungsreiche Programmgestaltung mit nationalen und internationalen Produktionen. Zu seinen erfolgreichsten Produktionen gehörte die satirische Hörspielserie *Spalebärg77a* (Hänni 2005: 808)¹, die während elf Jahren in über hundert Folgen regelmässig ausgestrahlt worden war. Die Hörspielfolgen wurden an jedem dritten Samstag-nachmittag anschliessend an die Nachrichten gesendet und erreichten durch diese optimale Platzierung im Tagesablauf eine hohe Anzahl an Hörern. Durch die Präsenz im Alltag von Herrn und Frau Schweizer wurde *Spalebärg77a* Ende der 1950er Jahre zu einem meinungsbildenden Element für eine breite Bevölkerungsschicht, insbesondere in Bezug auf aktuelle Geschehnisse im Land.²

Dieser kleine Exkurs zu einer der erfolgreichsten Hörspielserien der Schweizer Radiogeschichte soll die Bedeutung und Wirkungskraft einer intermedialen Verschränkung aufzeigen, vor deren Hintergrund das musikalische Lustspiel *DER 42. HIMMEL* zu verorten ist.

Neben dem bewährten Dreiergespann³ Kurt Früh, Max Dora von der Gloria-Praesens-Film und Emil Berna, dem Kameramann, die mit *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* (Kurt Früh, CH 1959), *DER TEUFEL HAT GUT LACHEN* (Kurt Früh, CH 1960) und *ES DACH ÜBEREM CHOPF* (Kurt Früh, CH 1961) zwei sehr erfolgreiche Produktionen – nämlich Erstere und Letztere – verbuchen konnten, war auch Hans Moeckel mit von der Partie. Er hatte die Musik für *DER 42. HIMMEL* komponiert. Hans Moeckel arbeitete wie Hans Hausmann seit Ende der 1940er-Jahre beim Basler Studio des Radio DRS (vgl. Schöb 2008)⁴. Dort war er Pianist und Arrangeur. Später wurde

¹ Vgl. auch: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Hausmann. [Zugriff am 24.2.2014]

² Vgl. <http://tvprogramm.srf.ch/details/40ad65f8-1073-4d44-82cd-35ab2bce41f0>. [Zugriff am 24.2.2014]

³ Kurt Früh und Max Dora verband eine längere, mehrheitlich erfolgreiche, gemeinsame Geschichte. Sie arbeiteten bereits bei *POLIZISCHT WÄCKERLI* (1955), *OBERSTADTGASS* (1956), *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) und *CAFÉ ODEON* (1958) zusammen. Letzterer war allerdings ein Misserfolg und so wurde in der Folge die Zusammenarbeit mit Kameramann Georges C. Stilly eingestellt und für die nachfolgenden Filme wurde Emil Berna engagiert.

⁴ Vgl. auch: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20709.php>. [Zugriff am 25.2.2014]

er stellvertretender Dirigent des Unterhaltungsorchesters des Schweizer Radio DRS, besser bekannt unter dem Namen *Unterhaltungsorchester Beromünster*.⁵

Die Tatsache, dass die von der Seite der Produktion beteiligten Personen in verschiedenen Konstellationen teilweise auf eine langjährige gemeinsame Zusammenarbeit zurückblicken konnten, zeugt von einer gewissen Beständigkeit, was die Schweizer Filmlandschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren betrifft. So scheint das Genre des Kleinbürgerdramas von grosser Beliebtheit gewesen zu sein, wovon auch die Schauspielerwahl in den Filmen jener Zeit zeugt. Die Nachfrage nach den immer gleichen, fast standardisierten Typen und Charakteren scheint gross gewesen zu sein. Daher überrascht auch die Wahl des Schauspielensembles nicht wirklich. Im Gegenteil: Es scheint, als seien sie nach dem Motto ‚Warum Altbewährtes ändern?‘ ausgewählt worden. Das für den Film *DER 42. HIMMEL* aufgebotene Schauspielensemble Walter Roderer, Ruedi Walter, Margrit Rainer und Heinrich Gretler⁶, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, konnte zum damaligen Zeitpunkt in unterschiedlichen Konstellationen sowohl vor der Kamera als auch auf der Theaterbühne und im Radio bereits auf eine längere Zusammenarbeit zurückblicken. So arbeiteten beispielsweise Margrit Rainer und Ruedi Walter im obengenannten ‚Hörspielknüller‘ des DRS *Spalebürg77a* als *Ehepaar Ehrsam* zusammen und zementierten so ihre Position gewissermassen als ‚kleinbürgerliches Ehepaar der Nation‘ in den Köpfen der Radiohörer. Eine Anekdote von damals berichtet davon, dass es sogar Menschen gegeben haben soll, die zum Basler Spalenberg pilgerten, um das Ehepaar Ehrsam zu besuchen.⁷ Auch die Paarung Walter Roderer, Margrit Rainer und Ruedi Walter war eine sehr beliebte und ergiebige. Ihren Anfang nahm sie in der Uraufführung der *Kleinen Niederdorfoper* von Paul Burkhard am 31. Dezember des Jahres 1951 und fand ihre Fortsetzung in den weiteren Jahren der Aufführungen von 1968, 1978, 1986, 1988 und 1989. Die Handlung der Mundart-Musical-Revue ist im Zürcher Niederdorf angesiedelt und berichtet vom alltäglichen Treiben sowie von den Sorgen und Nöten der Prostituierten und ‚kleinen Leute‘ im Niederdorf. Die *Kleine Niederdorfoper* ist heute ein Klassiker der Schweizer Unterhaltungsbranche, was sich nicht zuletzt in der erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks zeigt.⁸ Dem Spezialfall Walter

⁵ Vgl. <http://www.srf.ch/sendungen/firabigmusig/88-jahre-hans-moeckel>. [Zugriff am 2.5.2014]

⁶ Heinrich Gretler gebührt in dieser Aufzählung eine besondere Erwähnung. Er zählt gewissermassen zur ersten Generation von Schweizer Volksschauspielern, die sowohl auf der Theaterbühne als auch im Fernsehen grosse Erfolge feiern konnten. Heinrich Gretlers Mitwirken in diversen Schweizer Kinofilmen seit den 1920er-Jahren und insbesondere sein Mitwirken in Filmen der 1940er-Jahre, die im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung entstanden sind, machten ihn zu einer bedeutenden Figur der Schweizer Öffentlichkeit. (Vgl. Weber 2001: 201ff.)

⁷ Vgl. <http://www.srf.ch/shop/spalebaerg-77a>. [Zugriff am 25.2.2014]

⁸ Interessant ist die Tatsache, dass die zeitgenössische Besetzung aus der dritten und vierten Generation von Schweizer Volksschauspielern besteht. Auch heute kann von einer intermedialen Verschränkung gesprochen werden, denn die Schauspieler sind beispielsweise bekannte Personen aus Spielfilmen und Fernsehserien wie *Fascht ä Familie*. oder sie sind Radio- und Fernsehmoderatoren und daher einer breiten Öffentlichkeit bekannt; sie sind gewissermassen in einem kollektiven Gedächtnis verankert.

Roderer, der sowohl als Schauspieler in Theater und Film als auch als Unternehmer tätig war, wird in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zuteil. Darauf soll jedoch an späterer Stelle vertieft eingegangen werden.

Die anfangs genannte These lässt sich insofern bestätigen, als dass die intermediale Verschränkung von Theater, Radio und Fernsehen in den 1950er- und 1960er-Jahren gewissermassen zu einer Konzentration von Schauspielern in der Populärkultur geführt hatte. Und so kann die ‚Omnipräsenz‘ der obengenannten Persönlichkeiten der Szene retrospektiv als ein identitätsstiftendes Moment im Schweizer Unterhaltungssektor verstanden werden. Die Beständigkeit und die Konstanz bei den Produktionen – die nicht zuletzt durch die Nachfrage von Seiten des Publikums zu ihrer Form gekommen war – scheint bedeutenden Einfluss auf das Selbstverständnis des Schweizer Publikums gehabt zu haben. Die Identifikation mit den Persönlichkeiten des Unterhaltungssektor, die durch das Bedürfnis bestimmt war, die immer gleichen Charaktere durch die immer gleichen Schauspieler verkörpert zu sehen und so die Gewissheit zu haben, dass vertraute Werte erhalten bleiben, scheint die Bedeutung des ‚typisch Schweizerischen‘ für eine breite Öffentlichkeit offenzulegen.

1.2 Das „musikalische Lustspiel“⁹ in der Tradition des „bürgerlichen Lachtheaters“¹⁰ – Der Versuch einer Gattungsbestimmung

DER 42. HIMMEL ist laut Ankündigung von Seiten der Produktion ein „musikalisches Lustspiel“. Was hat eine solche Selbstverortung zu bedeuten und welche kulturell konnotierten Assoziationen hinsichtlich der Handlungsräume der Figuren bringt diese Zuschreibung mit sich?

Der Film selbst ist gewissermassen als Hybrid zu verstehen, denn er bedient sich formaler Elemente verschiedener Gattungen wie des Musicals, der Revue, des Kabarett, des Schwanks und der Posse. Er verfügt neben der aus dem amerikanischen Musical bekannten Mischung von Dialogszenen und Gruppengesangs- und Tanzeinlagen auch über kabarettistische Sequenzen, die in sich geschlossen im Film stehen. Zu denken ist hierbei beispielsweise an die Begegnung Wendelin Pfannenstils mit dem Bär August.

Im Rahmen des hier unternommenen Versuchs einer Gattungszuordnung von DER 42. HIMMEL wird schnell klar, dass dem Einfluss des Kabarett eine wichtige Rolle zu Teil wird. Zunächst sind aber ein paar allgemeinere Bemerkungen zum ‚Lachtheater‘ nötig, um den Bedeutungsrahmen abzustecken.

⁹ Diese Gattungszuschreibung im Titelzusatz des Films scheint Programm zu sein. Der Film wurde 1962 in der Einladung zur Premiere mit diesem Zusatz angekündigt.

¹⁰ Vgl. Klotz 1987: 253.

Volker Klotz schreibt in seinem Beitrag zum Bürgerlichen Lachtheater, dass im bürgerlichen Zeitalter das Lachtheater beweglicher, vor allem aber alltagsnaher geworden war als das klassische ernste Theater und es sich daher besonders eignete, alltägliche Sorgen und Nöte auf die Bühne zu bringen. Des Weiteren bemerkt er, dass die traditionelle Tragödie mit ihrer Fokussierung auf Einzelhelden grundsätzlich nicht in der Lage sei, sich auf die zeitgenössischen kollektiven Erschütterungen einzulassen. Diese Fähigkeit bleibt einzig und allein dem Lachtheater vorbehalten, wobei dies nach Volker Klotz' Definition ein Sammelbegriff für die Genres Komödie, Posse, Schwank und Operette ist (vgl. Klotz 1987: 253ff.).

Im Rahmen seiner Definitionsfindung für das Kabarett schreibt Benedikt Vogel, dass speziell „Zeitkritik und Komik“ das Genre konstituierende Elemente seien (Vogel 1993: 42).¹¹ Der Autor verweist ferner auf den entscheidenden Einfluss, den die Politik – insbesondere die Machtübernahme Hitlers in Deutschland im Jahr 1933 – auf die Gestaltung der Schweizer Theaterlandschaft genommen hatte (vgl. Vogel 1993: 180). Das in Deutschland von Erika Mann gegründete *Cabaret Pfeffermühle* musste in der Folge der politischen Entwicklungen mit einem Teil des Ensembles nach Zürich fliehen, was den Weg bereiten sollte für das wenig später gegründete *Cabaret Cornichon*. Vogel verweist darauf, dass das Pfeffermühle-Ensemble in der Schweiz zunächst auf ein sehr interessiertes Publikum gestossen war. Erst in den folgenden Jahren, im Zug der zunehmenden Bedrohung von aussen, wurde die gesamte Schweizerische Medienlandschaft und so auch die Gestaltungsfreiheit der Künstler von Seiten der Schweizer Regierung massiv zurückgebunden.¹² Gegen Ende des Jahres 1933 kam es aber unter den Ensemblemitgliedern Walter Lesch und Otto Weissert noch zur Gründung des mehrheitlich aus schweizerischen Staatsbürgern bestehenden Kabarettensembles mit dem Namen *Cabaret Cornichon* (vgl. Vogel 1993: 181). Es bestand bis 1951. Zu den Schauspielern des Ensembles zählten unter anderen Emil Hegetschweiler, Alferd Rasser, Heinrich Gretler, Margrit Rainer, Ruedi Walter und Schaggi Streuli.¹³

Der „neue Ton der Pfeffermühle“ hatte entscheidenden Einfluss auf die Inhalte des *Cabaret Cornichon* genommen (Vogel 1993: 185). Mit scharfer Zunge wurden in Dialekt die Strukturen des Staatsapparates und die darin involvierten Akteure auf vielseitige Weise parodiert. Diese kritische Form der Auseinandersetzung mit der politischen Gegenwart verlieh der Theaterland-

¹¹ Ich verzichte an dieser Stelle auf die vollständige Definition der Gattung des Kabaretts nach Benedikt Vogel, da die weiteren Elemente irrelevant für die nähere Bestimmung des Spezialfalls DER 42. HIMMEL sind.

¹² Im Laufe dieser Veränderungen wurde im Namen des Staatsschutzes die verfassungsrechtlich geschützte Meinungsäusserungsfreiheit eingeschränkt und eine umfassende Medienkontrolle eingeführt (vgl. Schade/Scherrer 2012: 139).

¹³ Vgl. http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Federal,_Z%C3%BCrich_ZH. [Zugriff am 20.3.2014]

schaft vordergründig für kurze Zeit ein neues Gesicht. Der Eingriff von Seiten des Staates beschnitt diese aufkeimende Kraft jedoch schnell wieder, und die Bedürfnisse der *Geistigen Landesverteidigung* sollten von diesem Zeitpunkt an auf den Bühnen der darstellenden Künste ihren Ausdruck finden. Trotz der massiven Einschränkungen von oben hatte sich das Wesen des Theaters indes in seinen Grundzügen verändert (vgl. Vogel 1993: 185ff.).

Der Nachfolger, das *Cabaret Fédéral*, wurde im Jahr 1949 gegründet. Es befasste sich zwar nicht mehr mit weltpolitischen Themen, sondern das eigene Land stand nun im Mittelpunkt. Laut Stefan Koslowski und Tanja Stenzl wurden neu aber aktuelle, gesellschaftliche und innenpolitische Themen aufgegriffen, und eine Vielzahl von Schauspielern der Nachkriegszeit trat regelmässig oder in vereinzelt Programmen auf. Darunter waren, um nur ein paar wenige zu nennen, neben Walter Roderer, Zarli Carigiet oder Schaggi Streuli auch Margrit Rainer und Ruedi Walter mit von der Partie. Koslowski und Stenzl sprechen sodann von einer ‚Schaffenskrise‘, die das Ensemble des *Cabaret Fédéral* im Jahr 1959 traf, und ordnen in diesen Kontext den Versuch zu einer neuen Form ein: Das Stück *Schön ist die Jugend* wurde nicht mehr im klassischen kabarettistischen Nummernmodus aufgeführt, sondern die Spielhandlung wurde als kontinuierliche konzipiert und gespielt. Trotz der erfolgreichen Aufführung des Stücks löste sich das *Cabaret Fédéral* danach auf.¹⁴ Indes gibt die Tatsache, dass diese neuartige Darstellungsform auf der Kabarettbühne beim Publikum angekommen war, der These Raum, dass mit dieser letzten Produktion eine Form geschaffen worden war, die nach einer neuen Ausdrucksweise verlangte, nämlich nach einer Transformation des *Cabarets (Fédéral)* in das Medium Film.

Ich möchte also vertreten, dass mit dem Ende des *Cabaret Fédéral* der Weg geebnet war, um mit der mehr oder weniger vollständigen ‚alten‘ Truppe einen Film unter der Regie von Kurt Früh zu drehen. Auch die musikalischen Leiter von DER 42. HIMMEL – Werner Kruse und Hans Moeckel –, die die Musik für den Film komponiert und die musikalische Leitung unter sich hatten, sind in der Reihe derjenigen zu sehen, die den Unterhaltungssektor der Deutschschweiz in jenen Jahren geprägt hatten. So hatte nämlich Letzterer auch als Komponist im *Cabaret Fédéral* gearbeitet.

Das Beispiel Paul Burkharths, aus dessen Feder einzelne Gesamtkompositionen des *Cabaret Fédéral* stammten, ist ebenfalls an dieser Stelle zu nennen. So steht auch er exemplarisch für die Konstanz in der Schweizerischen Theaterlandschaft in den 1950er- und 1960er-Jahren. Der

¹⁴ Vgl. http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Federal,_Z%C3%BCrich_ZH. [Zugriff am 20.3.2014]

1968 einsetzende und bis heute andauernde Erfolg der von ihm geschriebenen *Kleinen Niederdorfer* ist, gemessen am Popularitätsgrad, geradezu als Meisterwerk auf sein Konto zu verbuchen.¹⁵

Im diesem Klima geballter Schweizer Volkskultur gilt es letztendlich auch den Film DER 42. HIMMEL als Hybrid einzuordnen.

2. Zwei Fassungen eines Films – Zwei Misserfolge

Die musikalische Komödie DER 42. HIMMEL wurde 1962 zeitgleich in zwei Fassungen produziert, nämlich in einer Dialekt- und in einer hochdeutschen Fassung. Die beiden Fassungen sind teilweise mit unterschiedlicher Besetzung gedreht worden, wobei die Hauptfigur in beiden Versionen von Walter Roderer gespielt wird. Die Nebenfiguren hingegen wurden teilweise durch beliebte Volksschauspieler aus Deutschland ersetzt. Die Idee hinter diesem Kunstgriff von Seiten der Produktion war eine einfache: Man wollte zwei Fliegen – sprich Publika – auf einen Streich erwischen.

Pate für den Film stand laut eigener Aussage Kurt Fröhs die kabarettistische Nonsens-Revue *Drôle et Drame*, die er mehrere Male auf der Bühne in Paris gesehen hatte. Vor allem in stilistischer Hinsicht soll die Revue wertvolle Anregungen geliefert haben (vgl. Fröh 1975: 162). Der Erfolg der Revue in Paris hatte Kurt Fröh davon überzeugt, es mit einem ähnlichen Stoff in der Schweiz zu probieren. Dazu vermerkt er, dass ihn Ruedi Walter im Vorfeld allerdings vor dem Schweizer Publikum gewarnt habe, denn seine eigenen Versuche, dem Publikum eine ‚Crazy-Show‘ vorzusetzen, seien immer gescheitert. Es scheint, dass „das Schweizer Publikum offenbar für diese Form des höheren Blödelns nicht zu gewinnen war“ (Fröh 1975: 162). Doch diese Warnung konnte Kurt Fröh nicht von seinem Vorhaben abbringen. Der Film wurde in nur wenigen Monaten realisiert.

In seiner Autobiografie aus dem Jahr 1975 schreibt Kurt Fröh auch, dass ihm der Film noch immer gefalle. Er erwähnt weiter, dass er bei jeder Vorführung des Films immer wieder von neuem Lachen müsse, zum Beispiel auf Grund der Tatsache, dass Wendelin Pfannenstil eine beträchtliche Erbschaft von einem Känguru-Grosszüchter in Australien erhält. Dazu bemerkt er: „Nun muss man natürlich wissen, dass in Australien Känguruh-Plage herrscht und deshalb eine australische Känguruh-Züchterei purer Unsinn ist“ (Fröh 1975: 162).

¹⁵ Vgl.: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Federal,_Z%C3%BCrich_ZH. [Zugriff am 20.3.2014]

2.1. Stimmen aus dem Inland – Berichte zur Rezeption

DER 42. HIMMEL feierte als musikalisches Lustspiel am Freitag, den 30. November 1962 seine Premiere im Kino Urban an der Theaterstrasse 18 in Zürich.

Das *Zürcher Abendblatt* vom 2. Januar 1963 äussert sich negativ über das neueste Werk von Kurt Früh:

Bei Kurt Frühs Dialekt-Lustspiel DER 42. HIMMEL lässt man zwar die strengsten Massstäbe zuhause, weil der Streifen zum Vornherein dem wenig anspruchsvollen Genre der leichten Unterhaltung angehört. Dennoch kann man seine Enttäuschung nicht verschweigen. Was Kurt Früh aus der an sich reizvollen Fabel vom schüchtern verliebten, weltverbessernden Standesbeamten gemacht hat, ist doch etwas zu harmlos, um das Schweizer Publikum befriedigen zu können (oder überschätzen wir dieses Publikum, denn es findet immer wieder etwas zu lachen?!). (*Zürcher Abendblatt* Nr. 2, 2.1.1963: 7)

Der Film wird vom Abendblatt ausserdem mit den Prädikaten ‚nett‘ und ‚hübsch‘ versehen, und es wird ihm vorgeworfen, weder als Lustspiel noch als Musical überzeugen zu können.

Und so kommt der Autor der Filmkritik zum Schluss:

Nein, als grosser Wurf kann DER 42. HIMMEL kaum bezeichnet werden. Das Musical scheint unserem bewährten Kurt Früh nicht sonderlich zu liegen. Sein erster Versuch jedenfalls misslang. Schade! Man möchte erwarten, dass der Schweizer Film doch etwas höhere Ansprüche an sich selber stellt. (*Zürcher Abendblatt* Nr. 2, 2.1.1963: 7)

Was könnte mit den ‚höheren Ansprüchen‘ wohl gemeint sein? Vielleicht, dass der Schweizer Film in den 1960er-Jahren einen anderen Zweck erfüllen musste als lediglich der Unterhaltung zu dienen? Im Kontext von Kurt Frühs Filmschaffen ist die Aussage „[...] unserem bewährten Kurt Früh [...]“ durchaus als Erwartungshaltung zu deuten.

Seine erfolgreichen Filme der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre und zu Beginn der 1960er-Jahre wie POLIZISCHT WÄCKERLI (1955), OBERSTADTGASS (1956), BÄCKEREI ZÜRRER (1957), HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, ES DACH ÜBEREM CHOPF – die vier letztgenannten wurden alle mit dem Filmpreis der Stadt Zürich ausgezeichnet – sowie auch die etwas weniger erfolgreichen Produktionen CAFÉ ODEON (Kurt Früh, CH 1958) und DER TEUFEL HAT GUT LACHEN befassten sich thematisch mit den alltäglichen Sorgen und Nöten des „kleinen Bürgers“ (vgl. Früh 1975: 191). Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges sind diese Filme durchaus als identitätsstiftende Beiträge von grosser kultureller Tragweite zu verstehen. Werner Wider spricht in diesem Zusammenhang von der Bedeutung dieser Filme in der Tradition der *Geistigen Landesverteidigung*; mehr noch von der Bürde, die diese Tradition für Filmschaffende mit sich brachte. So kommt Wider zu einem klaren Urteil, was den Filmplatz Schweiz in den 1950er- und 1960er Jahren betrifft:

Es besteht kein Zweifel, dass BÄCKEREI ZÜRRER den Höhepunkt im Filmschaffen der fünfziger Jahre darstellt und vermutlich das Bestmögliche, das unter den Gegebenheiten überhaupt denkbar war. Anderes

und Besseres war nur ausserhalb des eidgenössischen Kontextes möglich und ohne die verpflichtende Vergangenheit der geistigen Landesverteidigung und der erhebenden Fassung, die sie im Film erfuhr. (Wider 1981: 521)

Wenn es nun darum gehen soll, den Misserfolg des Films DER 42. HIMMEL einzuordnen, erscheint diese Aussage Werner Widens durchaus plausibel. Mittels der formalen Anlehnung des Films an das Hollywood Musical der 1950er-Jahre kommt es nur schon aufgrund der Gesangs- und Tanzeinlagen als konventionellen Elementen der Realitätsferne zu einem Bruch mit der filmischen Illusion. Das heisst, in diesem Beispiel wird Alltäglichkeit bereits auf formaler Ebene ausgeblendet. Im Kontext von Kurt Frühs Filmschaffen betrachtet tanzt dieser Film daher sprichwörtlich aus der Reihe. Auf leichtfüssige und spielerische Art und Weise befasst sich der Film mit der Ehe, einer Institution der ‚alten Schweiz‘. Die von der *Landi-Ideologie* geprägte *Geistige Landesverteidigung* mass der Ehe als staatskonstituierender Institution eine besonders grosse Bedeutung bei. Diese Ideologie findet ihren Ausdruck in den patriarchalisch geprägten Familienstrukturen wie etwa in Frühs Filmen OBERSTADTGASS und POLIZISCHT WÄCKERLI.

Die Figur des Standesbeamten Wendelin Pfannenstil, der durch seine durchwegs positiven Absichten, Paare glücklich zu verheiraten, ist scheinbar der Hoffnungsträger der Stadt *Niemalsingen*. Er ist ein guter Mensch, der die Welt verbessern will.

Der *Filmberater*¹⁶ schreibt in der Nummer 20 aus dem Jahr 1962 über den Film DER 42. HIMMEL:

Ein inhaltlich und psychologisch-dramaturgisch glücklicher Ansatz für lustig-besinnliche Zeitkritik [...] Einzelne Szenen wie die – in sich sehr glückliche – mit dem Bären werden zu einer Gaudi-Einlage zerspielt. – Ein Lied, sagten wir. Ein Liedlein, besser, etwas zerfahren, aus ungleichen Teilen zusammengesetzt, aber immerhin eine Trällerei, die als anspruchslose, saubere Unterhaltung hinweggehen werden mag. (*Filmberater* Nr. 20, 1962)

Auch hier kommt das Verdikt zum Tragen, dass es sich um einen belanglosen Beitrag im Unterhaltungsbereich handelt. Der Rezension des *Filmberaters* ist ausserdem zu entnehmen, dass zwar die dramaturgische Struktur einem glücklichen Ansatz entspreche und einer ‚lustig-besinnlichen Zeitkritik‘ Raum biete, die tatsächliche Umsetzung jedoch etwas anderes gezeitigt habe (*Filmberater* Nr. 20, 1962).

Die Kritik der *Neuen Zürcher Zeitung* aus dem Jahr 1962 mit der Überschrift *Helvetische Posse mit Musik und Gesang* findet noch deutlichere Worte:

¹⁶ Der *Filmberater* war eine katholische Filmzeitschrift, die 1941 gegründet worden war und die durch ihre Einschätzungen bezüglich des Gehalts von zeitgenössischen Filmen entscheidenden Einfluss auf Besucherzahlen genommen hatte. Es erscheint mir deshalb interessant zu erwähnen, dass der *Filmberater* den Film DER 42. HIMMEL der Kategorie ‚für alle‘ zugeordnet hatte. Das heisst, dass dem Film offensichtlich die nötige Konformität, Sittlichkeit und Harmlosigkeit attestiert worden war, die einem christlichen Gedankengut entsprachen (vgl. <http://www.kath.ch/mediendienst/pdf/geschichte.pdf>. [Zugriff am 2.3.2014]).

Da sitzt man nun vor dem 42. HIMMEL wie sich dieses erste musikalische Lustspiel aus Filmhelvetien nennt. Und ein Teil des Publikums sitzt im Gelächter, ein anderer aber in Verlegenheit. Dort sitzt auch der Kritiker [...] Ans Lob möchte sich der Kritiker halten. Aber da kommen die Einwände gegen die Gestalten, die – als seien sie dem Wachsfigurenkabinett des Schwanks entronnen – einfach Schablonen sind. (*Neue Zürcher Zeitung* 1962)

Interessant ist an dieser Stelle, dass den Figuren das Schablonenhafte zum Vorwurf gemacht wird. Aber sind denn die in den früheren Filmen Kurt Frühs dargestellten Figuren tatsächlich weniger klischiert? Handelt es sich dort nicht auch um ‚ad absurdum‘ geführte Figurenver-satzstücke?

Auch in formaler Hinsicht wird harsche Kritik geübt. Einer anderen Kritik aus der *Neuen Zür-cher Zeitung* ist das Folgende zu entnehmen:

Wo sich Poetisches, wo die Daseinsverzauberung sich anbietet, verscheucht Kurt Früh diese Stimmung durch eine Kameraführung, die gegenüber allem Geheimnisvollen, Zarten; Hintersinnigen völlig ah-nungslos ist. [...] Nie gestaltet sie [die Kamera] mit; sie wagt keinen Blick aus der Totale oder aus der Vogelschau. Sie stilisiert das Geschehen niemals, wo doch gerade die musikalische Filmkomödie auch vom Bild her nach der Stilisierung ruft. (*Neue Zürcher Zeitung* zit. n. Roos 1994: 118)

Die Rezension – wie schon die zuvor zitierte – lässt jedoch die Vermutung aufkommen, dass sich die Meinungen zwischen der Filmkritik und zumindest einem Teil des Publikums unter-schieden haben mussten. Und so schliesst der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*:

Was bleibt? Ein Unterhaltungsfilm für ein Publikum, das keine Ansprüche stellt. Ein Jux mit Musik und Gesang, fern vom Nestroyschen Geist der zündenden Satire. Ein helvetisches Filmlustspiel. Und das Wort ‚helvetisch‘ hat für einmal wieder den Klang von ‚hinter den Wäldern‘, von Provinz. Wie lange soll das noch so und immer wieder so sein? Und soll es niemals wieder anders werden? (*Neue Zürcher Zeitung* zit. n. Roos 1994: 118)

Der Schrei von Seiten der Kritik nach einer Neugestaltung der Schweizer Filmlandschaft war laut. Doch es scheint, als wäre die Rechnung ohne den Wirt gemacht worden. Die Mehrheit des Schweizer Filmpublikums war mit den Filmen, die vor dem 42. HIMMEL entstanden waren zu-frieden, was anscheinend von Seiten der Filmkritik nicht behauptet werden kann. Eines steht indes an dieser Stelle fest: Sowohl die Filmkritik als auch das Publikum goutierten den 42. HIMMEL nicht. Doch scheinen die Beweggründe unterschiedlicher Natur gewesen zu sein. Die Gründe der Filmkritik sind nun bekannt. Welches sind aber die Gründe des Publikums jener Jahre? Hierzu lassen sich nur kühne Vermutungen anstellen. War dem Publikum, das was der Filmkritik zu universell, unpersönlich und leer erschien, schlicht und einfach zu wenig schwei-zerisch? Fehlten dem Publikum die Identifikationsmöglichkeiten mit den ‚wahren‘ Figuren und Lebenssituationen aus den vergangenen *Kleinbürgerdramen*?¹⁷

¹⁷ Leider muss es in Bezug auf die Meinung des Publikums bei Vermutungen bleiben. Es war mir nicht möglich, Zeugnisse über die Vorlieben des ‚normalen‘ Publikums ausfindig zu machen.

2.2 Humoristische Momente in DER 42. HIMMEL – Die Sprache der Komik

Der spielerische Charakter des Films lässt sich jedoch bereits schon anhand des gezeichneten Vorspanns des Films ausmachen. Durch den Kameraschwenk von links nach rechts in Bewegung gesetzt und mit klaren Strichen und in Frontalperspektive gezeichnet, werden zunächst zahlreiche Paare in Pferdekutschen in einer rudimentären Hügellandschaft dargestellt, worauf dann die Umrisse der Häuser der Stadt folgen und zum Schluss ein Wegweiser erscheint, der mit *Stadthaus* beschriftet ist. Die Entwicklung ist klar: Sie geht von links nach rechts im Bild. Auf der übertragenen Ebene heisst das: Alle strömen ins Stadthaus, um zu heiraten. Ebenfalls wird auch schon im Vorspann die grosse Bedeutung der Musik für den Film angekündigt.

Weiter geht es mit den Namensgebungen. Die Stadt heisst *Niemalsingen*, und der Bezirk heisst *Lügenau*. Dies ist der erste Moment im Film, der auf eine Pointierung hinweist. Die Phantasienamen der Schauplätze der Handlung mit den wortimmanenten Verweisen auf ‚niemals‘ und ‚Lügen‘ erzeugen bei den Zuschauern Hypothesen hinsichtlich der erzählten Geschichte. Es wird suggeriert, dass die Ortschaft *Niemalsingen* niemals existiert hat und dass im Bezirk *Lügenau*, in dem die Handlung angesiedelt ist, nur gelogen wird.

Diese Namensgebung begünstigt die These, dass Kurt Früh in Anlehnung an seine früheren Filme, durch die Ansiedlung der Handlung in einer Stadt, die zwar aussieht wie Zürich, tatsächlich aber *Niemalsingen* heisst, eine Dekonstruktion der von ihm geschaffenen bildsprachlichen Ästhetik vornimmt. Den lobenden Worten der Kritik, die ihm in der Vergangenheit entgegengebracht worden waren und die seinen Filmen durch die Ansiedlung der Handlungen in der Stadt Zürich besondere Alltagsnähe attestiert hatten, scheint er mit dem 42. HIMMEL indes den Rücken kehren zu wollen.

Der grösste Teil der humoristischen Momente im Film hängt jedoch mit der von Walter Roderer verkörperten Figur Wendelin Pfannenstil zusammen. Laut eigener Aussage hatte sich Kurt Früh mit dem Film eine „Nonsens-Story“ für Walter Roderer ausgedacht, die er zum ersten Filmmusical der Schweiz machen wollte (Früh 1975: 162). Die Rolle des einfachen Beamten, der in der Eingangshalle des Stadthauses singend den Informationsschalter bedient und durch seine langjährige und pflichtbewusste Tätigkeit zum Standesbeamten aufsteigt, letztendlich dann aber gesellschaftlich in Ungnade fällt und wieder in der Eingangshalle landet, scheint tatsächlich Walter Roderer auf den Leib geschrieben zu sein.

In einer Filmkritik zu DER 42. HIMMEL aus dem Jahr 1962 schreibt der Autor über Walter Roderers Schauspiel:

Und da ist der Darsteller des Pfannenstil – der Walter Roderer. Er zeigt, dass er seinen Humor verfeinert hat, dass er jetzt nahe der Charakterkomik steht. (Zeitschriftenquelle unbekannt, 1962, Dokumentationsstelle der Cinémathèque Suisse in Zürich)

So machen Walter Roderers Gestalt, seine Gestik und Mimik, seine Sprechweise sowie sein Dialekt ihn zur perfekten Hauptfigur dieses Filmes. Es fängt nur schon damit an, dass der ursprüngliche Standesbeamte, dargestellt von Heinrich Gretler, nicht in der Lage ist, sich Pfannenstils Name korrekt zu merken. Alle möglichen Abänderungen des Namens kommen vor, nur der Richtige wird selten ausgesprochen.

Inhaltlich werden unter anderem durch den Bürgermeister Anspielungen auf das wenig lukrative Geschäft des ‚Verheiratens‘ gemacht, das bei einem weiteren Rückgang das Stadthaus zur Schliessung zwingen würde, und dann müsse man sehen, wie man die Steuern bezahlen könne. Wendelin Pfannenstils Nervosität macht ihm oftmals einen Strich durch die Rechnung und so kommt es zu Versprechern wie: „Fräulein Lang, wollen Sie in der Ehe eingehen?“ Eine solche Formulierung wirkt komisch, da Pfannenstil in diese standardisierte Frage unabsichtlich eine weitere Bedeutungsebene einfließen lässt, die hier auf eine konventionelle gesellschaftliche Grösse verweist. Mit dem Lapsus wird also darauf angespielt, dass die Ehe für eine Frau eine Vielzahl an Pflichten mit sich bringt und so dem freien Leben ein Ende bereitet.

Bereits Henri Bergson hatte in seiner Studie *Das Lachen* von 1900 festgehalten, dass sich „komische Effekte auf die Sitten und Ideen einer ganz bestimmten Gesellschaft“ (Bergson 1991: 16) beziehen und nur so funktionieren. Und gestützt auf Volker Klotz' Ausführungen zum *Bürgerlichen Lachtheater*, lässt sich die Entstehung von Komik in den Genres von Komödie, Posse, Schwank und Operette auf eine simple Formel zurückführen: Kollektiv gegen Störenfried (vgl. Klotz 1987: 257). So dient in den von Klotz untersuchten Genres und ihren Untergattungen „das komische Widerspiel zwischen Störenfried und aufgestörtem Kollektiv [...] dem bürgerlichen Lachtheater als sinnfälliges Klärungsmodell für inner- und überpsychische Erschütterungen“ (Klotz 1987: 257). Eine Situation, die diesem Muster entspricht, findet sich auch in der Handlung von DER 42. HIMMEL: Wendelin Pfannenstil macht sich durch sein Einmischen in die Heiratsangelegenheiten der Bürger der Stadt *Niemalsingen* unbeliebt. Im vermeintlichen Wissen, einen grossen Geldbetrag zu erben, verschuldet er sich massiv, indem er Unmengen an Torten und Blumensträussen bestellt, um die verheirateten Paare zu besuchen und im seltenen Falle einer glücklichen Ehe zu beschenken. Es kommt soweit, dass er für dieses Unterfangen in eine Irrenanstalt eingeliefert werden soll. Die kabarettistisch inszenierte Gerichtsverhandlung setzt dem ganzen Wahnsinn des Films noch die Krone auf, als die junge Frau ihre Version der Geschichte singen muss, da sie es nicht anders sagen kann und der Richter darauf antwortet: „Ja, das kommt jetzt ja auch nicht mehr drauf an!“

Diese wenigen Beispiele zeigen, dass der Film auf Bild- und Ton- respektive Dialogebene Komik erzeugt, indem die Hauptfigur gegen gesellschaftliche Normen und Erwartungen verstösst.

Für diese Form der Unterhaltung, die solch böse Spitzen gegen die Institution der Ehe beinhaltete, scheint jedoch das Schweizer Publikum der Zeit, inklusive der Filmkritiker, noch nicht bereit gewesen zu sein.

3. Die Zusammenarbeit zweier Persönlichkeiten der Schweizerischen Unterhaltungslandschaft

Kurt Früh und Walter Roderer zählen in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu den prägenden Figuren des Schweizerischen Unterhaltungssektors. Im Folgenden möchte ich sowohl Kurt Früh als auch Walter Roderer ein Unterkapitel widmen, um ein möglichst vollständiges Bild von ihrem Schaffen und somit von ihrer Bedeutung für die Schweizer Unterhaltungslandschaft vermitteln zu können.

3.1 Kurt Früh

Kurt Früh war nach einigen Semestern des Studiums in Germanistik, Romanistik, Anglistik und Musikwissenschaft an der Universität Zürich von 1933 bis 1939 als Leiter, Autor, Regisseur und Darsteller der politisch engagierten Arbeiterbühne der *Volksbühne Zürich* tätig (vgl. Früh 1975: 191). Teilweise zeitgleich war er Mitarbeiter des in die Schweiz abgewanderten Cabarets *Pfeffermühle* und des späteren *Cabaret Cornichon* sowie Mitbegründer des Cabarets *Bärentatze* (vgl. Amstutz et al. 2000: 334). Kurt Früh schrieb auch einige Stücke für das Radio, die allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg produziert und im Radio gespielt wurden.

Im Jahr 1936 hatte er sein erstes Engagement bei der *Central-Film* in Zürich, wo er bei Werbe- und Dokumentarfilmen für Drehbuch und Regie verantwortlich war. 1949 kam Kurt Früh als Regieassistent zur *Praesens-Film* Zürich, wo er bei einigen Filmen, unter anderem der amerikanisch-schweizerischen Koproduktion *SWISS TOUR* (Leopold Lindtberg, CH/USA, 1949) und der englisch-schweizerischen Koproduktion *UNSER DORF* (Leopold Lindtberg, CH/GB, 1953), mitarbeitete.

Von 1955 bis 1963 produzierte Kurt Früh zunächst unter der Obhut der *Praesens-Film* und später, nach der Fusion der beiden Produktionsfirmen, unter der *Praesens-Gloria-Film* eine Reihe von eigenen Spielfilmen, für die er die Drehbücher verfasst und in denen er Regie geführt hatte. Der Misserfolg von *DER 42. HIMMEL* im Jahr 1962 beendete allerdings seine Zusammenarbeit mit der *Praesens-Gloria-Film*, da diese mit erheblichen finanziellen Verlusten zu kämpfen hatte. So mussten in der Folge sowohl in künstlerischer als auch in geschäftlicher Hinsicht neue Wege eingeschlagen werden.

Kurt Frühs erfolgreiche Filme der 1950er- und frühen 1960er-Jahre, wie *POLIZISCHT WÄCKERLI*, *OBERSTADTGASS* und *BÄCKEREI ZÜRRER* oder die Clochard-Film-Serie *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN*, *DER TEUFEL HAT GUT LACHEN* und *ES DACH ÜBEREM CHOPF*, waren im Kleinbürgermilieu angesiedelt, wobei in diesen Filmen die Sorgen und Nöte der kleinen Leute im Vordergrund standen. Die Genrebezeichnung *Kleinbürgerdramen* verweist vereinfachend auf die dramatische Struktur der Filme, in denen sich nach der Exposition eine Katastrophe ankündigt und sich die Hauptfigur oder das Ensemble der Figuren in einer zunehmend aussichtslosen Situation wiederfinden. Zum Schluss wendet sich dann aber doch alles zum Guten, und es kommt zu einem Happy End.

Kurt Frühs Engagement für die *Arbeiterbühne* verrät einiges über seine politische Gesinnung und prägt sein Filmschaffen entscheidend. Wie er in seiner Autobiographie *Rückblenden* aus dem Jahr 1975 schreibt, hatte er sich schon in seiner Gymnasialzeit politisch links positioniert (vgl. Früh 1975: 51ff.). Die Themen, die ihn in der damaligen Zeit beschäftigten, scheinen entscheidenden Einfluss auf die Schaffung des Genres des *Kleinbürgerdramas* gehabt zu haben. Anstatt jedoch den Fokus auf den Klassenkampf zu legen, gewährt Kurt Früh in den Spielfilmen aus jener Zeit vielmehr einen Einblick in den Mikrokosmos der kleinen Leute. Sein Gespür für die Nöte und Sorgen sowie für die Lebensgeschichten der einfachen Leute machten ihn gewissermassen zum Produzenten des in den 1950er- und 1960er-Jahren vorherrschenden idealen Schweizer Selbstbilds.

Kurt Früh muss als politisch linksgerichteter Intellektueller und Filmschaffender konsequenterweise jedoch auch in einem internationalen Kontext verortet werden. Die Vermutung, dass der Schweizer Film in Form seiner *Kleinbürgerdramen* gewissermassen eine Schweizer Version des italienischen Neorealismus sei, bestätigt Josef Roos zu weiten Teilen in seiner Dissertationsschrift *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild einer Wirklichkeit nach 1945?*. Laut Roos beabsichtigte Kurt Früh in seinen Filmen das „Situationsgemälde einer Dekade“ zu malen, wobei er „den damaligen Zeitgeist und das damalige Alltagsleben einfangen und unverblümt ohne jegliche Idealisierung darzustellen“ versuchte (Roos 1994: 398). Laut Roos war Kurt Früh der erste Schweizer Regisseur, der den verklärten Landschaftsaufnahmen der Vergangenheit abgeschworen hatte, sich mit städtischen Themen auseinandersetzte und die Filme auch dort gedrehte. Es muss dennoch gesagt werden, dass den Stadtaufnahmen aus den 1950er- und 1960er- Jahren im Vergleich zu seinen Spätwerken *DÄLLEBACH KARI* (1971) und *DER FALL* (1972) aus heutiger Sicht ganz klar der Mief einer Schwarzweiss-Zeichnung des ‚Stadt-Land-Gegensatzes‘ anhaftet. Die romantische Verklärung der Stadt findet ihren Höhepunkt in den Darstellungen eines Stadtidylls mit Dorfcharakter: Die schon damals vorherrschenden Miss-

stände in den Städten werden negiert. Nach Roos ist die harmlose Behandlung von problematischen Themen und die zurückhaltende Kritik Frühs dadurch begründet, dass es in den 1950er-Jahren noch keine staatliche Filmförderung gab – diese trat erst 1963 in Kraft – und Kurt Früh war daher auf die privaten Gelder der Produktionsfirma angewiesen. Man war von den Zuschauerzahlen abhängig, was zur Folge hatte, dass nur Inhalte verfilmt werden konnten, die erfolgsversprechend waren. Daher fällt Josef Roos zufolge die Gesellschaftskritik, die Kurt Früh in seinen beiden Spätwerken übt, umso radikaler aus.

Nun aber wieder zurück zum Gegenstand dieser Untersuchung: Was in Bezug auf die *Kleinbürgerdramen* auffällt, ist eine komischer Grundzug. Aufbauend auf die oben besprochene intermediale Verschränkung, die in jenen Jahren in der Schweiz vorzufinden war, scheint mir die Bemerkung von Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider interessant: „Tatsächlich eignet sich offenbar nur die Komödie für den Personaltransfer vom Bildschirm auf die Leinwand“ (Hediger/Schneider 2004: 141).

Die Komik in Kurt Frühs Filmen verfügt durch die einzelnen Schauspieler über viele Gesichter, das heisst auch Variationen von Mimik, Gesten, Gebärden und Dialekten und erfährt so wiederum eine Vielzahl an Abstufungen. Das hiermit angesprochene Ensemble von Schweizer Volksschauspielern unter der Regie von Kurt Früh verleiht dem Deutschschweizer Film in den 1950er- und 1960er-Jahren sein charakteristisches Antlitz.

3.2 Walter Roderer ein Schweizer Volksschauspieler und Unternehmer

Walter Roderer ist laut Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider einer der wenigen in der Schweizer Schauspielergeschichte, von denen man sagen kann, dass sie ein „Starimage“ nach dem Vorbild von Hollywood hatten (Hediger/Schneider 2004: 137). Wie Hediger und Schneider weiter ausführen, ist hierfür vor allem der ökonomische Aspekt von zentraler Bedeutung. Dieser hat zwei Seiten: Zum einen war Walter Roderer als Bestandteil des populären Schauspieleresembles in den 1950er- und 1960er-Jahren ein Garant für hohe Kinobesucherzahlen. Zum anderen agierte er vor allem als Unternehmer ökonomisch unabhängig, denn seine Produktionen waren nicht mit Staatsgeldern finanziert worden.

Er spielte seit seiner Studentenzeit Theater und wurde 1939 vom *Cabaret Fédéral* entdeckt. Im Jahr 1956 hatte er in Kurt Frühs OBERSTADTGASS sein Filmdebüt. Und bereits 1957 gründete er sein eigenes Tournetheater unter dem Namen *Gastspieltheater Walter Roderer*. Diese Gründung zeigt, dass er es verstanden hatte, seine Bedeutung für den Schweizer Unterhaltungssektor zu zementieren und durch seine Aktivitäten auf den verschiedensten Bühnen zu einem festen Bestandteil der Theaterlandschaft zu werden.

Durch die Verkörperung des Rollentypus¹⁸ des „linkischen Schweizer Biedermanns“ (Hediger/Schneider 2004: 138) in Spielfilm, Werbefilm und Theater hatte er sich einen Namen gemacht. Ob in der Position eines Beamten, der die Interessen von Vater Staat vertritt und so konstant in einem naturgegebenen Spannungsverhältnis mit seinen Mitmenschen lebt, oder als überkorrekter Kleinunternehmer, seine Figuren sind hauptsächlich an den Rändern der Handlung angesiedelt. Durch seine charakteristische zurückhaltende, schüchterne Spielart, die durch das Stottern und die sanfte Stimme untermalt wird, überspielt er gerne vor anderen, dominanter auftretenden Figuren. Und das, was dann von diesen Momenten zurückbleibt, ist das Kleinlaute als ‚typisch schweizerischer‘ Charakterzug.

Selbstverständlich gibt es in jeder einzelnen seiner Rollen weitere Details und Charaktereigenschaften, die seine Figuren auszeichnen. Laut Margrit Tröhler und Henry M. Taylor sind unter dem ‚Charakter‘ in Film und Theater „die individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person [...]“ zu verstehen (Tröhler/Taylor 1999: 141). Was nun aber bei Roderer grundsätzlich festgestellt werden kann, ist die Tatsache, dass Walter Roderer irgendwie immer Walter Roderer zu sein scheint. Der von ihm geprägte fiktionale Charakter mit seinen „individualisierten und psychischen“ Eigenschaften wurde wohl in der Vorstellung der Rezipienten rückwirkend auf die Privatperson Walter Roderer übertragen und mit ihr verschmolzen. Die Vermutung drängt sich auf, dass dieser Vorgang mitunter damit zusammenhängt, dass er, wie seine Kollegen des Volksschauspiels, durch die stetige Verkörperung seines Rollentypus sowohl in Radio und Theater als auch im Fernsehen im Grossen und Ganzen immer die gleiche Figur verkörperte. Bei ihm kam es nie zu einem sogenannten ‚Imagewechsel‘, mit dem er sich an einem völlig neuen Typus versucht hätte, sondern er blieb stets bei seiner alten Figur. Trotz der Vielzahl an kabarettistischen, unterschiedliche Thematiken behandelnden Nummern, seiner mannigfaltigen Figuren in Spielfilmen und seiner zahlreichen Auftritte in Hörspielfolgen im Radio ist in seinem Schaffen durchs Band mehr oder weniger der gleiche Charakter zu erkennen. Diese besondere Gegebenheit widerlegt in gewissem Masse die Definition des ‚Charakters‘, die Margrit Tröhler und Henry M. Taylor vorschlagen. So hat den Autoren zufolge der

¹⁸ ‚Typus‘ meint im Kontext der vorliegenden Arbeit die Ansammlung verallgemeinerbarer Merkmale. Er steht im Gegensatz zum ‚Charakter‘, der individuelle und persönliche Züge trägt (vgl. Tröhler/Taylor 1999: 142).

Charakter der filmischen Figur keine Existenz ausserhalb des filmischen Textes (Tröhler/Taylor 1999: 142), doch Walter Roderer scheint sowohl vor der Kamera wie auch vor dem Mikrofon, das heisst als öffentliche Privatperson¹⁹ über den gleichen Charakter zu verfügen.

Als begünstigenden und seinen Typus konstituierenden Faktor kommt Walter Roderers Aussehen hinzu: Er ist gross und schlank, was die etwas steifen und ungelenkigen Gebärden seiner Figuren in ihrer Wirkungskraft unterstützt. Seine hohe Stirn und die Geheimratsecken sowie sein meist auffällige Brille ermöglichen zwei Interpretationen: Zum einen verleihen ihm diese Merkmale den Ausdruck einer gebildeten und wissenden Persönlichkeit, zum anderen symbolisiert die Brille jedoch eine gewisse Eingeschränktheit der Figur in Bezug auf die Sicht der Dinge. Anders gesagt, und dies ist durchaus in einem übertragenen Sinn zu verstehen, verfügt die Figur über einen eingeschränkten Blick auf die Welt. Letzteres ist zugegebenermassen eine etwas freie Interpretation eines nicht wegzudenkenden Accessoires, doch laut Margrit Tröhler und Henry M. Taylor sind „kulturelle, körperlich konnotierte Merkmale der Person und des Schauspielers/der Schauspielerin als deren veräusserlichte Zeichen“ einzuordnen (Tröhler/Taylor 1999: 146), was wiederum Aussagen über das Handlungsprogramm der Figur möglich macht.

Der von Walter Roderer verkörperte Typus ist im Grunde eine Randfigur. So verfügt er nicht über die üblichen Prädikate eines klassischen ‚Helden‘, der in seiner „Kopplung an die Hauptfigur“ mit „moralischen Werten“ ausgestattet ist und die Eigenverantwortung hinsichtlich seines Glücks oder Unglücks übernimmt, das einzig und allein auf seine „inneren Qualitäten zurückzuführen“ ist (Tröhler/Taylor 1999: 145). Im Gegenteil, seine Figuren entsprechen eigentlich Nebenfiguren oder anders gesagt: Sie sind ‚Chargen‘. Karl Prümm vertritt, dass es sich beim Chargenspiel um ‚Formen der Reduktion und des Komprimierten‘ handelt, die immer auch den Aspekt des Komischen implizieren: „Charge und Komik sind beinahe identisch, das Chargenspiel kann und darf nicht ernst genommen werden“ (Prümm 1999: 94ff.). Beim Spiel von Nebendarstellern handelt es sich nach Karl Prümm um ein bis aufs Extremste ‚minimalisiertes und fragmentiertes‘ Spiel, wodurch dem Körper eine zentrale Bedeutung zukommt. Dies trifft auch auf Roderer zu, denn, wie ich gezeigt habe, ist die Körperlichkeit Walter Roderers neben seinem Dialekt und seiner Intonation ein zentraler Aspekt der Charaktergestaltung seiner Figuren.

¹⁹ Auf den ersten Blick handelt es sich um einen Widerspruch, doch gemeint ist das soziokulturelle ‚Image‘ der Privatperson, die Interviews gibt und sich öffentlich zeigt. Letztendlich handelt es sich hierbei um kühne Vermutungen meinerseits, die auf keinen handfesten Beweisen fussen. Dazu fehlen in dieser Untersuchung Zeugnisse von Zeitzeugen, die von Walter Roderer als Privatperson berichteten.

Prümm verweist indes auch darauf, dass das Chargenspiel die gewissermassen systemimmanente Gefahr von „Darstellungsklischees [...] mit Verschleiss und Wiederholungszwang“ (Prümm 1999: 99) birgt. Ähnlich spricht Jörg Schweinitz in seiner Studie *Film und Stereotyp* davon, dass „im populären Kino mit seiner Tendenz zu [...] seriellen Formen, die bei breiten Massen konventionalisiert sind, und mit seiner Tendenz zu psychischer Entlastung der genuin automatisierende Mechanismus des Stereotyps besonders auffällig hervor[tritt]“ (Schweinitz 2006: 105).

Hier möchte ich kurz etwas ausholen: Das Formelhafte und Vereinfachende des Stereotyps war laut Schweinitz im intellektuellen Diskurs der 1920er-Jahre über das, was Kunst, also Literatur, Theater und Film, leisten sollte, ein Kernthema. Den europäischen und russischen Konzepten der Filmtheorie, die sich ausgehend von der Literatur mit der Bedeutung des Kinos als Kunst befassten, stand die amerikanische Kinopraxis gegenüber. Die dort dominierenden populären Erzählweisen, die ihren Ausdruck in Genrefilmen fanden und sich dadurch dem Stereotyp und der Automatisierung verschrieben hatten, waren stark geprägt von der aufkommenden Massenkultur. Dem gegenüber wurden im marxistisch geprägten intellektuellen Diskurs der damaligen Zeit die Unselbständigkeit des Publikums und die konventionellen Ausdrucksweisen des Kinos einer strengen Untersuchung unterworfen, wobei das Bedürfnis nach dem ‚wirklichen‘ Blick auf die Welt aufkam (Schweinitz 2006: 106). Wie Jörg Schweinitz weiter ausführt, hatte sich der damit einhergehende filmtheoretische Diskurs im Filmschaffen der Nachkriegszeit niedergeschlagen; so wurde beispielweise im italienischen Neorealismus versucht, durch das Kino einen Blick auf die Welt, wie sie „wirklich“ ist, zu werfen. Im Zentrum dieser Filme stand die bewusste Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Alltags in jener Zeit (Schweinitz 2006: 113).

Ich möchte annehmen, dass diese Entwicklungen auch Einfluss auf das Schweizer Filmschaffen hatten. Die Stereotypisierung und die klischeehaften Darstellungen im Alten Schweizer Film, die gänzlich im Dienst der *Geistigen Landesverteidigung* gestanden hatten, prägten durch ihre Formelhaftigkeit den Schweizer Film. Kurt Frühs Schaffung des neuen Genres des *Kleinbürgerdramas*, das auf die vorgängige Situation reagierte, kann somit durchaus im Rahmen der gesamteuropäischen Entwicklungen verstanden werden. Diese Tatsache lässt mich vermuten, dass auch ihm der Blick auf das ‚wirkliche‘ Leben und daher der Blick auf den Alltag der kleinen Leute, die bis zu diesem Zeitpunkt selten im Zentrum des Interessens gestanden hatten, dringend erschien. Obwohl oder gerade weil ihm diese ‚wirkliche‘ Welt wiederum ziemlich schematisch geriet, hatte er damit anscheinend den Nerv der Zeit getroffen, denn dem ‚typisch Schweizerischen‘, das in seinen Filmen zum Ausdruck kommt, scheint bei der Analyse des

Alltags der kleinen Leute eine wichtige Funktion hinsichtlich der nationalen Identität zuteil geworden zu sein.

Aufgrund meiner Untersuchung von Walter Roderers Rolle als Schweizer Volksschauspieler und als erfolgreicher Unternehmer auf der Bühne der Schweizer Unterhaltungsbranche möchte ich also annehmen, dass er durch den von ihm gestalteten Typus im kollektiven Gedächtnis der 1950er- bis 1970er-Jahre das ‚typisch Schweizerische‘ verkörperte.²⁰ Doch was machte denn nun seinen Erfolg als Schweizer Volksschauspieler aus? Aus heutiger Sicht kann man sagen: Entweder man liebt ihn seines fiktionalen Charakters wegen, oder man lehnt ihn eben demselben Grund ab. So scheint es die gelungene Mischung aus „Klischee und Individualität“ (Prümm 1999: 93) zu sein, die Walter Roderer derart erfolgreich werden liess.

4. Das Programm des ‚typisch Schweizerischen‘ als Instrument einer Zeitkritik

Zum Zeitpunkt als Kurt Früh 1962 die musikalische Komödie *DER 42. HIMMEL* drehte, befand sich der Schweizer Film an einem Wendepunkt. Die zeitgenössischen Regisseure hatten das Genre des *Kleinbürgerdramas* „zu Tode gedreht“ (Roos 1994: 123). Josef Roos verweist in seiner Dissertation auf die, die Schweizer Filmlandschaft beherrschenden Wellenbewegungen, die er mit seinem Modell der „3-Stufen-Interaktion von Kritik und Filmemacher“ zu fassen suchte (Roos 1994: 123). Das Modell veranschaulicht anhand der Beschaffenheit der Schweizer Filmlandschaft seit den 1930er-Jahren die Wechselwirkung zwischen Kritik und Filmemacher. Die erste Generation des *Alten Schweizerfilms* war geprägt von der „Ländi-Ideologie“ (Roos 1994: 403). Die Filme ab Mitte der 1930er-Jahre sind charakterisiert durch die Verbreitung von Inhalten und Werten, die im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung stehen. Anfang der 1950er-Jahre waren diese Wertvorstellungen laut Roos nicht mehr aktuell, und somit entstand ein fruchtbarer Boden für ein neues Genre, nämlich jenes der *Kleinbürgerdramen*. Die anfängliche Begeisterung von Seiten der Kritik brachte mit sich, dass während gut zehn Jahren eine Vielzahl solcher Genrefilme produziert wurde. Das hatte wiederum zur Folge, dass am Ende sowohl die Kritik als auch das Publikum ihrer überdrüssig geworden waren. So ging auch diese zweite Epoche im Schweizer Film spätestens ab Mitte der 1960er-Jahre zu Ende, und damit war der Weg für den Neuen Schweizer Film geebnet (vgl. Roos 1994: 403ff.).²¹

²⁰ An dieser Stelle gilt es zu anfügen, dass die anderen Volksschauspieler der Zeit Heinrich Gretler, Emil Hegenschweiler, Zarli Carigiet, Max Haufler, Margrit Rainer und Ruedi Walter – um nur einige zu nennen – in ähnlicher Weise, jeder mit seiner Figur eine Art Archetyp des ‚typisch Schweizerischen‘ verkörperten.

²¹ Kurt Frühs Filme *DÄLLEBACH KARI* und *DER FALL* sind zwei Beispiele dieser neuen Richtung. Die dargestellten Stadtbilder sowie die depressiv-aussichtlosen Charakterstudien üben radikale Kritik und lassen sich als wenig verheissungsvolle Prognose für das Leben in der Schweizerischen Gesellschaft lesen. Auch diese Periode des Neuen

Josef Roos Modell macht deutlich, dass die Filmemacher in ihren jeweiligen Epochen dem Altbewährten und Geldbringenden treu geblieben waren, bis die Nachfrage zurückging. Die Reaktion auf Gegebenheiten eines neuen und aktuellen Zeitgeists war auch aus filmökonomischen Gründen des potentiellen Risikos eines Misserfolgs, das bei jeder Produktion latent mitschwingt, bis in die 1960er-Jahre nicht möglich. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Diagnose der Wechselwirkungen zwischen Filmemachern und Kritik in einer Epoche immer erst im Nachhinein gestellt werden kann, denn es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dass etwas, das gut funktioniert, bis zum Letzten genutzt werden will. Und so kommt Roos zum Schluss: „Ein Kulturgut muss immer als ein Element seiner Zeit und seines Zeitgeists verstanden werden“ (Roos 1994: 126). Diese Aussage macht Roos im Rahmen seiner Kritik an moderneren Darstellungen des Filmschaffens der 1950er- und 1960er-Jahre in der Schweiz, die stark durch das Gedankengut und die Ideologie der 1970er- und 1980er-Jahre geprägt sind. Der Hauptkritikpunkt jener Filmkritiken in Bezug auf Frühs Filme umfasst die Vernachlässigung der tatsächlichen Probleme der 1950er- und frühen 1960er-Jahre, beispielsweise der „Verstädterung, Abwanderung der Unterschichten in die Vororte, Verteuerung des Bodens und der Mieten, Bauerei, Unwirtlichkeit der Städte und Einsamkeit der Masse“ (Hervé Dumont zit. in Roos 1994: 125). Diese Kritiken seien – so Roos – in einem ganz anderen Kontext entstanden und darum auch nicht in der Lage, den tatsächlichen Gehalt dieser Filme zu erfassen. Damit der kulturelle Wert von Kurt Frühs *Kleinbürgerfilmen* überhaupt erkannt werden könne, müsse der in einem Film eingefangene Zeitgeist in Korrespondenz zu dem in einem bestimmten historischen Zeitpunkt spürbaren Zeitgeist verstanden werden und dürfe nicht der Maske einer spezifischen Ideologiekritik – jener der siebziger Jahre – unterworfen werden (vgl. Roos 1994: 126).

4.1 DER 42. HIMMEL als Vorbote – Ein ‚Schock‘ macht es möglich

Kurt Frühs im Kleinbürgermilieu angesiedelte Filme sind seit OBERSTADTGASS aus dem Jahr 1956 bis ES DACH ÜBEREM CHOPF aus dem Jahr 1961 von Kritik und Publikum mehrheitlich geschätzt und für das Schweizer Selbstbild als bedeutsam erachtet worden. Seine Dialektfilme, die den Alltag der kleinen Leute konventionalisiert auf die Leinwand bringen, nehmen wiederum Einfluss auf das Selbstverständnis und die schweizerische Identität einer bestimmten Bevölkerungsschicht jener Jahre, die der Kinobesucher. Wie ist nun diese Produktion und Reproduktion einer Schweizer Identität im europäischen Filmschaffen zu verorten?

Schweizer Films ist klar in einem internationalen Kontext zu verstehen, denn in den europäischen Nachbarländern hatten parallele Neuerungsbewegungen eingesetzt.

Was den schweizerischen Kontext betrifft, so konstatiert Werner Wider in dieser Nachkriegszeit ein Ausbleiben von gesellschaftlichen Veränderungen, die normalerweise eine Sensibilisierung von Filmschaffenden und Publikum zur Folge haben. Erst dann sei eine Verfremdung der vertrauten Wirklichkeit möglich, die eine neue Wahrnehmung provozieren und die Wirklichkeit wiederum bedeutsam machen würde (vgl. Wider 1981: 517). In der Tradition des Diskurses der frühen Theorien ist am Grad dieser Verfremdung letztlich auch der künstlerische Gehalt eines Films zu messen.

Stattdessen war jedoch in der Schweiz eine andere Situation zu beobachten, denn das Land schien stehen geblieben zu sein und die gesamtgesellschaftlichen Prozesse blieben aus. „In dem Masse, wie er [der Kalte Krieg] in unserem Lande eine selbstkritische öffentliche Meinung einfro, liess er auch den kritischen Blick auf unsere Verhältnisse verkümmern“. Der Ausdruck dieser unkritischen und selbstzufriedenen Haltung findet sich, so Werner Wider, am deutlichsten im „Ernst“ der Hauptfiguren, wie sie Schaggi Streuli und Emil Hegetschweiler verkörperten (Wider 1981: 517).

Das Filmmusical *DER 42. HIMMEL* bricht auf zwei Ebenen mit diesem „Ernst“ und schockiert das Publikum regelrecht: einerseits durch seine Form, die jeglichen Realitätsbezug und jegliche Ernsthaftigkeit untergräbt, und andererseits durch die ‚absurde‘ Figur Wendelin Pfannenstils. Es beginnt mit seinem Namen, der leichtfüssig und komisch zugleich daherkommt, und es endet mit seiner doch nicht eintreffenden Erbschaft der ‚australischen Känguru-Millionen‘, eine skurrile Idee, die dem Schweizer Alltag der frühen 1960er-Jahre fern nicht sein könnte.

Interessant scheint mir nun aber die Aussage von Josef Roos, dass nämlich Kurt Früh nicht nur durch die Darstellung der kleinen Leute im Schweizer Film ein Pionier war, sondern auch, weil er mit seiner künstlerischen Kreativität als erster versucht hatte „die Realität der 1950er-Jahre unterhaltend in moderne Märchen zu verpacken“ (Roos 1994: 410). Nach Roos sind neben *DER 42. HIMMEL* auch die Filme *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* und *ES DACH ÜBEREM CHOPF* charakteristische Vertreter dieses neuen kreativen Gestus. Josef Roos' Einschätzung von 1994 widerspricht damit Werner Widens Urteil über den *42. HIMMEL*, der diesen als „vermutlich einen der schlechtesten Filme, der je gedreht wurde“ einstuft (Wider 1981: 511).

Anhand dieser beiden Einschätzungen lässt sich indes das vorherrschende Spannungsverhältnis in der Filmgeschichtsschreibung aufzeigen. Wider argumentiert aus der Warte einer durch die Ideologiekritik der 1970er-Jahre geprägten Tradition, wobei er die Darstellung der werktätigen Bevölkerung in *DER 42. HIMMEL* gewissermassen als den ‚Gipfel‘ einer Reihe von verklärten Darstellungen des alltäglichen Lebens in den *Kleinbürgerdramen* versteht. Die Arbeiterschaft, die zur Schweizer Realität dieser Jahre gehörte, werde in *DER 42. HIMMEL* durch einen „Dreh-

orgelreparateur, einen Bärenkompteur und einen Zivilstandsbeamten“ vertreten. Ungeachtet ihrer Gegensätze würden die unterschiedlichsten Akteure „als isolierte Bereiche nebeneinander, bewusstlos aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang herauszitiert“ (Wider 1981: 512).

Um die historiographische Diskussion weiterzuführen, ist aus heutiger Sicht – im Jahr 2014 – festzuhalten, dass die Wahl der Vertreter der werktätigen Bevölkerung in DER 42. HIMMEL nur eine der Absurditäten des gesamten Films ausmacht. Aus heutiger Sicht muss er aber keinem Realitätsanspruch gerecht werden; dennoch gelingt ihm dies schon nur durch das historische Gesamtbild, das er vermittelt. Der künstlerische Gehalt des Films zeigt sich nun aber in der Aneinanderreihung von Absurditäten. Das heute im Volksmund gängige Prädikat ‚trashig‘ kann durchaus auch diesem Film verliehen werden. Die künstlerische Leistung Kurt Frühs in diesem Film besteht neben der „handwerklichen Perfektion“ (Roos 1994: 409) im Wagnis, einem festgefahrenen Publikum etwas in Bezug auf Form und Inhalt völlig Neues zu präsentieren. Es ist davon auszugehen, dass sich Kurt Früh durchaus des Risikos eines Misserfolgs bewusst war, dass er aber ungeachtet dessen dennoch den Film gedreht hat.²²

Der künstlerische Gehalt des Films, der sich in diesem Beispiel in der Kreativität des Regisseurs zeigt, und der damit verbundene Einfluss auf die Entwicklung des Schweizer Films nach 1962 scheint mir auf jeden Fall von einiger Bedeutung gewesen zu sein. So möchte ich die in der Einleitung aufgestellte These, dass Kurt Frühs DER 42. HIMMEL das Ende einer Epoche markiere und die Person Frühs selbst eine für das Schweizer Filmschaffen wegbereitende Funktion darstelle, nun noch anhand einiger auffälligen unkonventionellen Elemente dieser musikalischen Komödie aus dem Jahr 1962 stützen.²³

Die Ansiedlung der Handlung in einer nicht existierenden Ortschaft mit dem aussagekräftigen Namen *Niemalsingen* entsagt der in den Filmen Frühs entwickelten Tradition von Verbindlichkeit durch den Wiedererkennungswert der Stadt. Diese Anonymität der Stadt wird durch die fehlende Konstanz und Logik in der Bildfolge erreicht, sodass sich nicht wie in den früheren Beispielen von vornherein Zürich daraus herauslesen lässt. Stattdessen handelt es sich um einen Gemeinplatz, der durch die Beliebigkeit einer Grossstadt nach amerikanischem Vorbild glänzt. Das kann durchaus mit einer kulturkritischen Haltung in Verbindung gebracht werden, die die von der Massenkultur proklamierten Vorstellungen des *american way of life* in Frage stellt und diesen als oberflächliches und inhaltsloses Muster verurteilt. Aus dieser gesellschaftskritischen

²² Vielleicht ist das der Grund, weshalb zwei Versionen des Films gedreht wurden. Für den Fall, dass der Film in der Schweiz nicht erfolgreich wäre, bestünde immer noch die Hoffnung, dass er in Deutschland bessere Besucherzahlen generieren könnte.

²³ Diese Herausarbeitung einzelner Elemente will keinem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werden. Es geht mir vielmehr darum, einen Querschnitt durch die Palette an Elementen vorzunehmen. Diese stehen immer in einem Verhältnis zu Kurt Frühs Vorgängerfilmen jener Zeit.

Perspektive betrachtet, stehen die moderne Massenkonsumgesellschaft mit ihren universellen Ansprüchen und der Erhalt von schweizerischen Werten im Konflikt. Zum „Konflikt der Massenmedien“ in den 1950er-Jahren in der Schweiz äussern sich Edzard Schade und Adrian Scherrer folgendermassen:

Sie [die Medien] gerieten nämlich auf Grund ihrer Doppelfunktion als traditionelle Vermittler kritischer Gesellschaftsbeschreibungen und als Produzenten und Anbieter von Massenkonsumgütern in einen vielschichtigen Ziel- und Erwartungskonflikt: Sollten sie sich weiterhin der Geistigen Landesverteidigung verschreiben oder sich als moderne Boten internationaler Populärkultur profilieren? (Schade/Scherrer 2012: 141)

In Anlehnung an das Musical nach dem Vorbild Hollywoods bedient sich Früh einer universellen Bildsprache. So verweist der Film immer wieder explizit auf stereotype Bilder, wie es beispielsweise bei der Pedalo-Bootsfahrt auf der Limmat der Fall ist. Die Anordnung der Figuren im Bild, die Ausstattung sowie die Kostüme verleihen dem Film ein gewisses Mass an Allgemeingültigkeit. Selbstverständlich wissen die Kenner, dass diese Szene auf einem Abschnitt der Limmat in der Stadt Zürich spielt, genauer gesagt kurz nach der Gemüsebrücke, auf der Höhe des Rathauses und flussaufwärts.

Das ‚typisch Schweizerische‘, das seinen Ausdruck in den früheren Werken Kurt Frühs in der spezifisch zürcherischen Bildsprache und in der Verortung der Handlungen im dörflichen Idyll inmitten der Stadt, nämlich in der Altstadt, gefunden hatte, ist in DER 42. HIMMEL in diesem Sinne nicht vorhanden. Abschliessend kann jedoch gesagt werden, dass sich das ‚typisch Schweizerische‘ in DER 42. HIMMEL sehr wohl finden lässt.

Schlusswort

Die eingangs gestellte Frage, welche Bedeutung das ‚typisch Schweizerische‘ für Kurt Frühs Filmschaffen hat, lässt sich auf mehreren Ebenen beantworten.

So wird beispielsweise dem Konzept des Volksschauspielers in seiner Gesamtheit eine wichtige Rolle zuteil. Wie sich anhand von Kurt Frühs *Kleinbürgerdramen* aufzeigen lässt, handelt es sich hierbei um Filme die das Leben der kleinen Leute darstellen. Das Besondere dabei ist die Tatsache, dass diese Figuren bis dahin nicht Gegenstand des Schweizer Films waren. Die Art und Weise ihrer Darstellung lässt sich anhand des Figurenkonzepts der Chargen aufzeigen. So finden Hausfrauen, Kinder, Beamte, Clochards, Prostituierte, Kellner, Kleingewerbler, Polizisten und weitere Eingang in die Handlung. Karl Prümm schreibt über die Chargenspieler der Weimarer Republik:

Nebendarsteller sind Randfiguren der einzelnen Erzählung und der einzelnen Inszenierung, sie sind aber Hauptfiguren des Weimarer Kinos. Das Minimalisierte ihrer kleinen Auftritte machen sie durch die Häufigkeit der Engagements wieder wett. So sind sie oft nebeneinander und gleichzeitig in mehreren Filmen im Bild, sind öffentlich präsent und Objekt der Kritik, die als Verstärkungseffekt der gehäuften Auftritte funktioniert. (Prümm 1999: 101)

Dieser Hinweis scheint mir Aufschluss über das Phänomen des enormen Erfolgs der Schweizer Volksschauspieler in den 1950er- und 1960er-Jahren zu geben. Auch wenn zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort beobachtet, ist die Kernaussage, dass die Randfiguren Hauptfiguren geworden sind und dass sie diesen neu erlangten Status ihrer Omnipräsenz in zeitgenössischen Produktionen zu verdanken haben. Es handelt sich hierbei gewissermassen um eine auf die Schweizer Unterhaltungslandschaft analog zutreffende Beschreibung der Situation jener Jahre. Die intermediale Verschränkung wie sie für die Unterhaltungslandschaft der 1950er- und 1960er-Jahre symptomatisch war, brachte die Volksschauspieler als ‚typisch schweizerische‘ Charaktere hervor. Sie genossen damals ein grosses Mass an Popularität und zählen heute zu den bedeutenden Persönlichkeiten der Schweizer Filmgeschichte.

Das Beispiel Walter Roderers hat gezeigt, dass in erster Linie offen bleibt, wie weit er die einzelnen Eigenschaften seines fiktionalen Charakters, die in einem kollektiven Verständnis als ‚typisch schweizerisch‘ betrachtet werden können, bewusst gestaltet und reflektiert hatte. Was sich jedoch nachweisen lässt, ist die Tatsache, dass Walter Roderer wohl ziemlich schnell begriffen hat, dass er mit seiner Figur ein Konzept entworfen hatte, das den Nerv der Zeit traf, und er es in der Folge verstanden hatte, diese Qualitäten gewinnbringend einzusetzen.

Ein weiterer Aspekt der sich als ‚typisch schweizerisch‘ herausarbeiten liess, ist der Dialekt. In ihm sind regionale Eigenheiten, die keinem universellen Anspruch gerecht werden können, vereint. Die mythische und kulturgeschichtliche Komponente spielt hierbei eine grosse Rolle und

zwar insbesondere dann, wenn es um das kollektive Gedächtnis geht, das letztlich ein regionales Charakterbild prägt. Die Herausbildung von Klischees und die Stereotypisierung von Menschen gewisser Regionen sind daher als konstituierende Elemente der Unterhaltungskunst zu verstehen. Die Essenz der Komödie in Film und Theater sowie des Kabarett besteht aus diesen regionalen Eigenheiten, die laut Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider „vernakuläre Stars“ hervorbringen (Hediger/Schneider 2004: 136ff.).²⁴ Walter Roderes Ostschweizer-Dialekt ist hierfür ein gutes Beispiel. Werner Wider hält in seiner Untersuchung zum *Schweizer Film* fest, dass „der *St. Galler-Dialekt* peinliche Dienstbeflissenheit, übertriebene Loyalität signalisiert, die sich päpstlicher als der Papst [sehen] will“ (Wider 1981: 494). Und so dominiert das „Klein-karierte und Bünzlihafte“, wie Wider weiter ausführt (ebd.), durch die Verkörperung Walter Roderers während einer gewissen Zeit den Schweizer Film.

Beim Versuch, den Film *DER 42. HIMMEL* einer Gattung zuzuschreiben hat sich gezeigt, dass es sich um ein Hybrid handelt. Die Mischung aus Kabarett und Musical ist stark geprägt durch die Schweizer Kabarettgeschichte. Neben den Schauspielern ist die pointierte und häufig komische Erzählweise des Films zwar in ihrer Form an das Kabarett der Nachkriegsjahre angelehnt, doch fehlt für die Filmkritik der Tiefgang im Film. Das hat zur Folge, dass sie den *42. HIMMEL* als oberflächliche, leere und dramaturgisch unsaubere Produktion diskreditiert, die das Prädikat ‚helvetisch‘ nicht verdient. Im gleichen Atemzug wird indes auch der nahezu flehende Ruf nach einer Erlösung aus der desolaten Situation in der sich der Schweizer Film im Jahr 1962 befindet, laut.

Kurt Früh hat aus heutiger Sicht mit dem Film *DER 42. HIMMEL* ein kreatives Stück Schweizer Filmgeschichte geschrieben. Die ganze Geschichte kann sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene als reine Provokation verstanden werden. Das Märchenhafte des Settings, das Standesamt als Himmel, die Millionenerbschaft von der australischen Känguru-Zucht, der Spaziergang mit dem Bär sowie die Gesangs- und Tanzeinlagen, all das sind Indizien für das Realitätsferne und Unschweizerische des Films. Das einzige was bleibt sind die bekannten Figurentypen. Doch scheinen sie irgendwie auf der grossen Bühne der Gemeinplätze ihre Wirkungs- und vor allem ihre Überzeugungskraft verloren zu haben. Kurt Frühs Musical à la Hollywood wurde zu diesem Zeitpunkt nicht verstanden. Im Gegenteil, es wurde sogar missverstanden und

²⁴ „Vernakuläre Stars“ sind Schauspieler, die das Handlungsprogramm ihrer Figuren an regionale Eigenheiten anpassen. Es sind Schauspieler, die nach aussen hin mit ihren Figuren verschmelzen und die prototypisch für eine Sprachregion oder aber auch für ein kleines Land wie die Schweiz stehen. Letzteres ist logischerweise nur möglich, wenn sich die Sprache ihrer Figuren nicht nur auf Schweizerdeutsch beschränkt. Das spezifisch regionale Merkmal, wie beispielsweise „das regelmässig wiederkehrende Bedürfnis des Schweizer nach staatstragender Kritik am Staat“ (Hediger/Schneider 2004: 145), ist eine dieser regional schweizerischen Eigenheiten. Im internationalen Vergleich ist dieses Bedürfnis historisch einzuordnen und ganz klar als ‚typisch schweizerisch‘ zu verstehen.

zwar als schlechtes Zeugnis eines einmal gefeierten Schweizer Regisseurs, der am Puls der Zeit war.

Aus heutiger Sicht handelt es sich um einen künstlerisch wertvollen Beitrag zur Schweizer Filmgeschichte der sich für eine postmoderne Lesart anbietet. Kurt Früh hat die vertraute ‚typisch schweizerische‘ Wirklichkeit soweit verfremdet, dass letztlich nicht einmal mehr durch die bekannten Charaktere eine Identifikation möglich war. Mit seiner „Nonsens-Story“, wie Kurt Früh den 42. HIMMEL selbst nennt (Früh 1975: 162), hat er sich eine Spielerei erlaubt und gewissermassen die Figuren, die er in seinem Genre der kleinen Leute eingeführt hatte, und insbesondere den fiktionalen Charakter Walter Roderers ‚ad absurdum‘ auftreten lassen.

Das noch wenige Jahre zuvor gefeierte Genre des *Kleinbürgerdramas*, das durchaus auch von einer vielschichtigen Stereotypisierung von Vertretern einer bestimmten Bevölkerungsschicht, lebte, hatte seine Bedeutung verloren. Zwar begann durch die mediale Verbreitung der Massenkultur der *american way of life* durchaus auch Einzug in den Alltag der Schweizer Bevölkerung zu halten, doch schien das Kinopublikum noch lange nicht bereit für ein Schweizer Film-musical dieser Art.

Die in jenen Jahren von intellektueller Seite her geforderte Erneuerung der Schweizer Film-landschaft muss im europäischen Kontext von Neuerungs-bewegungen verstanden werden, wobei ich annehme, dass diese auch Kurt Früh nicht kalt liessen. Er war zweifellos ein grosser Künstler, der Anfang der 1960er-Jahre in einer ohnmächtigen Lage gefangen war. Und das Einzige was ihm in dieser nahezu aussichtslosen Situation übrigblieb, war ein endgültiger Befreiungsschlag vom ‚typisch Schweizerischen‘, der ihm ein gewisses Mass an Narrenfreiheit verlieh und den Weg für einen Neuanfang ebnete. Dieser Befreiungsschlag war DER 42. HIMMEL.

Bibliografie

Amstutz, Hans Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Drürrenmatt 1930-1950. Zürich: Chronos, 2000.

Bergson, Henri: Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main: Felix Mainer Verlag, 1991 (franz. ¹1900), S. 13-47.

Früh, Kurt: Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film. Zürich: Pendo, 1975.

Hänni, Isabelle: Theaterlexikon der Schweiz 2005, S. 808.

http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Hausmann. [Zugriff am 16.5.2014]

Hediger, Vinzenz und Schneider, Alexandra: Komische Beamte, vernakuläre Stars. Zum Phänomen des Filmstars in Deutschschweizer Filmen, in: CINEMA 49, 2004, S. 136-147.

Prümm, Karl: Klischee und Individualität: zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film, in: Heinz B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Marburg: Schüren, 1999, S. 93-110.

Roos, Josef: Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?. Bern: Peter Lang, 1994.

Schade, Edzard und Scherrer, Adrian: Medien zwischen Idealismus und Kapitalismus. Von einem nicht ganz erfolglosen Kampf gegen Kommerzialisierung und Boulevardisierung, in: Thomas Bumberger und Peter Pfrunder (Hg.): Schöner leben, mehr haben: Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums. Zürich: ((Verlag)), 2012, S. 137-152.

Schöb, Gabriela: Historisches Lexikon der Schweiz, 2008.

<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20709.php>. [Zugriff am 16.5.2014]

Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Tröhler, Margrit und Taylor, Henry M.: Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm, in: Heinz B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 1999, S. 137-151.

Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München/Wien: Hanser, 1987.

Vogel, Benedikt: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1993.

Weber, Caroline: Ein Held wider Willen: der Star Heinrich Gretler im Schweizerfilm von 1938-1944, in: Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): *Home Stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz – Nouvelles approches du cinéma et du film en suisse*. Marburg 2001, S. 201-217.

Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual*. Zürich: Limmat, 1981.

Weitere Internetquellen:

<http://tvprogramm.srf.ch/details/40ad65f8-1073-4d44-82cd-35ab2bce41f0>. [Zugriff am 24.2.2014]

<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20709.php>. [Zugriff am 25.2.2014]

<http://www.srf.ch/sendungen/fiirabigmusig/88-jahre-hans-moeckel>. [Zugriff am 2.5.2014]

<http://www.srf.ch/shop/spalebaerg-77a>. [Zugriff am 25.2.2014]

http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Federal,_Z%C3%BCrich_ZH. [Zugriff am 20.3.2014]

<http://www.kath.ch/mediendienst/pdf/geschichte.pdf>. [Zugriff am 2.3.2014]).

Filmografie

DER 42. HIMMEL (Kurt Früh, CH 1962)

POLIZISCHT WÄCKERLI (Kurt Früh, CH 1955)

OBERSTADTGASS (Kurt Früh, CH 1956)

BÄCKEREI ZÜRRER (Kurt Früh, CH 1957)

CAFÉ ODEON (Kurt Früh, CH 1958)

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (Kurt Früh, CH 1959)

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN (Kurt Früh, CH 1960)

ES DACH ÜBEREM CHOPF (Kurt Früh, CH 1961)

DÄLLEBACH KARI (Kurt Früh, CH 1971)

DER FALL (Kurt Früh, CH 1972)