

**Forschungsarbeit**  
am Seminar für Filmwissenschaft

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

**Die Töchter des Kleinbürgerdramas**  
**Ein Vergleich der Töchterfiguren in Kurt Frühs**  
**Filmen POLIZISCHT WÄCKERLI und**  
**BÄCKEREI ZÜRER**

**Verfasserin/Verfasser:** Anna Weber

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft Spez-MA

Fächerkombination: Filmwissenschaft (90 KP), Gender Studies (15 KP),

Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (15 KP)

HS 2013 / FS 2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: April 2014

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Beurteilung der Töchterfiguren	2
2.1 Werner Widens Anklage	2
2.2 Josef Roos' Verteidigung	5
2.3 Die Rezensionen der 1950er Jahre	8
3. Die Figurenanalyse	10
3.1 Marty Wäckerli	10
3.2 Trudi Zürrer	15
4. Die ‚Tochterfigur‘ als Rolle: Marty Wäckerli	19
4.1 Der Mythos als Referenz	22
5. Die Aneignung der Rolle: Trudi Zürrer	28
5.1 Die ‚Tochterfigur‘ als Repräsentantin des Aufbruchs	32
6. Schlusswort	35
7. Literaturverzeichnis	37
8. Filmverzeichnis	38
8.1 In der Arbeit analysierte Filme	38
8.2 Weitere zitierte Filme	39
Anhang	

## 1. Einleitung

Die Filme von Kurt Früh sind bis heute sehr beliebt. Auf der Liste der „unvergesslichsten Schweizer Filme“ des Schweizer Radio und Fernsehens (SRF) rangieren gleich mehrere seiner Werke unter den Top 30:<sup>1</sup> HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959) auf Platz 12, gleich dahinter DÄLLEBACH KARI (1971), POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) auf Platz 22, gefolgt von BÄCKEREI ZÜRRER (1957) und OBERSTADTGASS (1956). POLIZISCHT WÄCKERLI, OBERSTADTGASS und BÄCKEREI ZÜRRER werden der Gattung des Kleinbürgerdramas zugeschrieben. Mit dieser Bezeichnung werden diejenigen Filme von Kurt Früh zusammengefasst, die im kleinbürgerlichen Milieu spielen. Es sind Familiengeschichten, die in Zürich und Umgebung angesiedelt sind und damit einen Bezug zur Alltagsrealität ihrer Zeit herstellen. Es sind Filme, die dem Publikum noch heute gefallen, vielleicht gerade weil sie den Anschein erwecken, die Schweiz der 1950er Jahre zu zeigen. In dieser Arbeit wird aber nicht die Beziehung des Publikums zum Film zur Debatte stehen, sondern vielmehr die Frage nach der Verknüpfung der Filme mit ihrer Entstehungszeit. Beim Visionieren der Kleinbürgerdramen fällt auf, dass die Frauenfiguren und die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern irritierend einseitig und vereinfacht dargestellt werden. Das patriarchalisch geprägte Weltbild, das in den Filmen gezeigt wird, erscheint aus heutiger Sicht in einem starken Kontrast zu den damaligen Emanzipationsbestrebungen der Frauen. Deutlich wird dieses Spannungsverhältnis durch die Stimme von Iris von Roten, die 1958 das kontrovers diskutierte Buch *Frauen im Laufgitter* veröffentlichte und darin radikal die Gleichstellung der Frauen forderte. Nichtsdestotrotz lässt sich im Vergleich von POLIZISCHT WÄCKERLI und BÄCKEREI ZÜRRER eine Veränderung feststellen: Die beiden Töchter verhalten sich unterschiedlich zu ihren Vätern. Während Marty Wäckerli stumm gehorcht, verlässt Trudi Zürrer ohne das Einverständnis des Vaters ihre Familie, um zu heiraten und in die Westschweiz zu ziehen.

Mein Ziel ist es, die Verhältnisse dieser unterschiedlichen Töchterfiguren zu den 1950er Jahren zu untersuchen. Ich möchte herausarbeiten, auf welche Art und Weise sie mit dieser Zeit verknüpft sind. Meine These ist, dass Marty für die Rolle der Frau im Patriarchat steht, während die weniger typisierte Trudi einen stärkeren Bezug zur sich verändernden Lebenswelt der 50er Jahre aufweist. Mich interessieren die Fragen: Was steckt in den Figuren? Welchen Konzepten entsprechen sie? Im Hauptteil dieser Arbeit werde ich versuchen, anhand einer Figurenanalyse ihre Verknüpfungen zur ausserfilmischen Wirklichkeit möglichst nahe an der ästhetischen Ebene des Films und unter Zuhilfenahme verschiedener Theorien zu klären.

---

<sup>1</sup> Vgl. [www.srf.ch/sendungen/gipfelstuermer/die-unvergesslichsten-schweizer-filme-top-30](http://www.srf.ch/sendungen/gipfelstuermer/die-unvergesslichsten-schweizer-filme-top-30) (abgerufen am 29.3.2014).

## 2. Die Beurteilung der Töchterfiguren

In diesem Kapitel werde ich zunächst zusammenfassen, wie die Töchterfiguren in den ausgewählten Filmen, Marty Wäckerli und Trudi Zürrer, in den beiden zentralen Werken zu Kurt Früh eingeschätzt werden. Es handelt sich dabei um *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual* von Werner Wider und Felix Aepli, erschienen 1981, sowie um *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?* von Josef Roos von 1994. Weitere kürzere Beiträge zum Thema von Martin Schlappner, Felix Aepli und Martin Schaub werden ebenfalls in die Argumentation einfließen.

### 2.1 Werner Widers Anklage

Werner Wider und Felix Aepli vertreten eine kritische Position gegenüber dem Schweizer Film zwischen den späten 1920er und den frühen 1960er Jahren. Sie werfen ihm seine Affinität zur so genannten geistigen Landesverteidigung vor, das isolationistische Denken, das weit über das Kriegsende 1945 hinaus die Schweizer Bevölkerung prägte. Damit spiegeln sie die gesellschafts- und kulturkritische Sicht der 1970er und 1980er Jahre wieder. Geschuldet ist ihr strenges Urteil dem Anspruch, den Wider und Aepli als Vertreter ihrer Generation an den Film stellten: „Gehört es nicht zum ‘aufklärerischen’ Auftrag des Mediums Film, dass es auch jenen Aspekten und Figuren des gesellschaftlichen Alltags Rechnung trägt, die im politischen Film aus propagandistischen, in der Literaturverfilmung aus elitären Erwägungen keinen Platz finden?“<sup>2</sup> Sie verurteilen die reaktionäre Ideologie, die sie in Kurt Frühs Filmen vertreten sehen und vermischen ein Durchleuchten der helvetischen Wirklichkeit anstelle der Bestätigung der autoritären Strukturen.<sup>3</sup> Damit setzen sie im Sinne einer gesellschaftlichen Verantwortung eine aktive Sozialkritik an der Schweizer Gesellschaft der 1950er Jahre als (unerreichten) Massstab.

Das grösste Problem des Schweizer Films sieht Werner Wider zunächst in seinen stark beschränkten Distributionsmöglichkeiten. Er zitiert David Wechsler, Mitarbeiter und Sohn des Gründers der Praesens Film AG Lazar Wechsler:

Jeder einzelne Schweizer Film bedarf einer weit *überdurchschnittlichen Resonanz im einheimischen Publikum*, um auch nur seine Selbstkosten zu decken. Ein Schweizer Film muss thematisch und formal ein so allgemeines Interesse erwecken, dass auch die beste und originellste Leistung zum Scheitern verurteilt ist, wenn sie sich nur an einen bestimmten Kreis des Gesamtpublikums wendet.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Wider 1981, 37.

<sup>3</sup> Vgl. Aepli 1976, 33.

<sup>4</sup> David Wechsler, zit. n. Wider 1981, 26. Herv. i. O.

Es gilt zu bedenken, dass es zu dieser Zeit kaum staatliche Förderung der Schweizer Filmindustrie gab. Die einheimischen Filmproduktionen waren den Gesetzen der privaten Marktwirtschaft unterworfen und mussten das investierte Kapital einspielen. Am 1. Januar 1963 trat dann das Bundesgesetz über das Filmwesen, das Eidgenössische Filmgesetz, in Kraft.<sup>5</sup> Olivier Moeschler hat als Kultursoziologe unter dem Titel: *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum* (2013) die Geschichte des Schweizer Filmgesetzes detailliert aufgearbeitet. Die Filmförderung ist bis heute ein umstrittenes Feld, aber grundsätzlich war nun die Möglichkeit der finanziellen Förderung des Schweizer Films durch den Bund gesetzlich gegeben.

In den 1950er Jahre, in der Zeit der Wäckerlis und Zürriers, war der Schweizer Film vollumfänglich auf Publikumserfolge angewiesen, um finanziell zu bestehen. Werner Wider sieht im damaligen Publikum eine vergleichsweise homogene Masse: „Das Gesamtpublikum, das der Schweizer Film sich aneignete und dessen Erwartungen er erfüllte, war zur Zeit der geistigen Landesverteidigung die vom Faschismus bedrohte nationale *Schicksalsgemeinschaft*.“<sup>6</sup> Die angespannte politische Lage, die nach Kriegsende nahtlos in eine latente Bedrohung durch den Kalten Krieg übergegangen war, wirkte sich direkt auf die Kulturpolitik aus. Felix Aeppli bringt die Lage für die Filmschaffenden in seinem Artikel „Die geistige Enge der Heimat“ auf den Punkt: „Die Not der Tage ist tatsächlich gross: in einem solchen Klima, in dem alles, was hergebrachte Verhaltensweisen in Frage stellt, als kommunistisch und moskauhörig zurückgewiesen wird, kann sich natürlich keine kritische Filmproduktion entwickeln.“<sup>7</sup> Dieses Publikum, so Wider, war am einfachsten über die Bestätigung seiner Erwartungen zu erreichen.<sup>8</sup> Eine Möglichkeit war, an erfolgreiche Stoffe anderer Medien anzuknüpfen. Ein Beispiel dafür sind die Radiohörfolgen von POLIZISCHT WÄCKERLI, die von Kurt Früh ebenso erfolgreich für den Film adaptiert wurden. Auf diese Weise wurde ein „pfannenfertiges Publikum“<sup>9</sup> übernommen. Ein weiterer sicherer Wert für die Vermarktung und Distribution eines Filmes sind Klischees: „Aus seinem ökonomischen Zwang heraus, der ihn von einer relativ grossen nationalen Gesinnungsgemeinschaft abhängig macht, ist im Schweizer Film das Klischee dominanter als anderswo.“<sup>10</sup> Wider sieht das Klischee als „Informationseinheit, über die sich die

---

<sup>5</sup> Vgl. Moeschler 2013, 44–51.

<sup>6</sup> Wider 1981, 27. Herv. i. O.

<sup>7</sup> Aeppli 1976, 30.

<sup>8</sup> Vgl. Wider 1981, 28.

<sup>9</sup> Wider 1981, 27.

<sup>10</sup> Wider 1981, 29.

‘Verständigung’ mit einem Publikum abwickelt, das ‘es’ im Grunde schon weiss“<sup>11</sup>. Diese Anbietung an sein Publikum kritisiert der Autor scharf: „Landläufige Meinungen, festgefahrene Urteile, Volksmund wie sie in Elternhaus, Schule, Presse und Literatur gebraucht werden, hat der Schweizer Film kritiklos übernommen und damit reproduziert.“<sup>12</sup> Er nennt folgende stereotype Themenbereiche: der Unterschied zwischen Stadt und Land, ausserehelich Geborene, Fremdarbeiter, AusländerInnen im Allgemeinen, die Schweiz selbst und der Kantönligeist.<sup>13</sup> Zudem attestiert er den Filmen eine grundsätzliche Frauenfeindlichkeit:

Im Schweizer Film ist die *Frau* konsequent ein Accessoir des Mannes (so im gesamten GLV-Film), und sehr oft illustriert ihre Darstellung das abschätzige, patriarchalistische Urteil des Mannes (OBERSTADTGASS, Gotthelf-Verfilmungen). Von ihrer Arbeit, ihrem Alltag erfahren wir nichts, und die wenigen Darstellungen von Frauenschicksalen (FRÄULEIN HUSER, L. Steckel, 1940; OBERSTADTGASS, Früh, 1956; CAFÉ ODEON, Früh, 1959) zeugen von Einfühlungslosigkeit und gehören zu den grossen Entgleisungen des Schweizer Films. Er, der *Mann*, hat sich in seiner schmeichelhaften Selbsteinschätzung vom *Typ mit der harten Schale, aber weichem Kern* in zahlreichen Hauptfiguren ein Denkmal gesetzt – vom Landammann Stauffacher bis hin zum Polizisten Wäckerli. Hinter diese Apologie des Mannes hat der Schweizer Film nie einen Blick geworfen.<sup>14</sup>

Es ist ein hartes Urteil, das Wider über die Schweizer Filme im Allgemeinen und über die Darstellung der Frauen und Männer im Speziellen fällt. In POLIZISCHT WÄCKERLI ist die Handlung um den Vater-Sohn-Konflikt herum aufgebaut: „Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn drängt in der Regel Mutter und Tochter in den schweigsamen Hintergrund. Ihr Eingreifen beschränkt sich auf mitleidiges Umsorgen und zaghafte Trösten.“<sup>15</sup> Denn der Generationenkonflikt findet hier ausschliesslich zwischen dem Vater und seinem Sohn statt. Tochter Marty ist nur eine Nebenfigur. Das Verhalten Martys bei ihrem ersten Gespräch mit Hans Bader sieht Wider als Ergebnis der Erziehung zu Körper- und Lustfeindlichkeit, es bestehe aus einem Austausch von Angst und Zweifel.<sup>16</sup> Ein Gegensatz dazu verkörpert die „Bardame Mary, deren gebrochenes Deutsch wohl auf die sprichwörtliche Leichtlebigkeit der Französin hindeuten soll und die den Kontrast markieren soll zu den sittsamen Frauen der Wäckerlis“.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Wider 1981, 29.

<sup>12</sup> Wider 1981, 29.

<sup>13</sup> Vgl. Wider 1981, 30–32.

<sup>14</sup> Wider 1981, 31. Herv. i. O.; GLV steht für Geistige Landesverteidigung.

<sup>15</sup> Wider 1981, 474.

<sup>16</sup> Wider 1981, 469.

<sup>17</sup> Wider 1981, 472.

BÄCKEREI ZÜRREK würdigt Werner Wider als Kurt Frühs besten Film und als „einzigen Höhepunkt des Filmschaffens der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre“.<sup>18</sup> Er lobt die grössere Wirklichkeitsnähe und die zielstrebigere Dramaturgie dieses Films. Nichtsdestotrotz attestiert Wider auch diesem Film ein Übermass an Stereotypen, die bloss die Ansichten des Publikums bestätigten: „Italiener sind gefühlsgeladen, das weiss jeder Schweizer, dieses Wissen soll weder enttäuscht, noch soll ihm durch den Film etwas Neues zugefügt werden. Dasselbe gilt für die Unehelichen, die Frau, den Clochard.“<sup>19</sup> Die einzige lebendige Figur des Films sei der von Emil Hegetschweiler verkörperte Zürker: „Die Figuren um ihn herum – Heini, Pizzani, Trudi, Moser – bleiben schablonenhaft und stellen lediglich andeutungsweise Typen dar, wie sie zum Leben gehören. Sie haben keine lebendige Identität, ihre Entwicklung und ihre Reaktion ist psychologisch unplausibel.“<sup>20</sup>

## 2.2 Josef Roos' Verteidigung

Rund zehn Jahre später nahm sich Josef Roos in seiner 1994 veröffentlichten Dissertation den Filmen Kurt Frühs an. Er legte seinen Fokus auf die Frage, inwieweit die Filme ein Abbild oder ein Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit zeigten. Damit setzte er sich von vornherein von der Einschätzung Werner Widers ab, für den sich der Realitätsbezug, wenn überhaupt vorhanden, auf das Imitieren beschränkte. Dies genügte seinen Vorstellungen eines filmischen Realismus' nicht:

Denn tatsächlich ist es mit dem Realismus des Kleinbürgerfilms, Frühs und anderer, kläglich bestellt, und die Erwartung, dass die ideologisch-propagandistische Realität der Heimat entblättert würde, hat sich nicht erfüllt. [...] Wir begegnen in diesen Filmen zwar der kleinbürgerlichen Welt, als einem Sammelsurium von typischen Redensarten, bekannten Gesten und Mienen, von Sorgen und Vorurteilen. Über eine kritische Interpretation dieser Elemente wird kleinbürgerliches Selbstverständnis zwar *entzifferbar*, aber die Filme haben es sich nicht zur Aufgabe gemacht – oder dann ist sie gründlich misslungen –, kleinbürgerliche Welt *durchschaubar zu machen*.<sup>21</sup>

Wider bezieht sich ausdrücklich auf Bertolds Brecht Postulat der „Lust am Erkennen“, zu dem diese Filme aber keinen Anlass gäben.<sup>22</sup> Er erwartet von einem filmischen Realismus nicht ein blosses Wiedererkennen der Alltagswirklichkeit, sondern einen Mehrwert an Erkenntnis, ein Durchschauen und Verstehen dieser Wirklichkeit. Josef Roos hingegen kritisiert diesen Anspruch an den Schweizer Filmen der 1950er Jahre:

---

<sup>18</sup> Wider 1981, 482.

<sup>19</sup> Wider 1981, 490.

<sup>20</sup> Wider 1981, 489.

<sup>21</sup> Wider 1981, 518. Herv. i. O.

<sup>22</sup> Wider 1981, 519.

In der Tat haben die modernen Darstellungen recht, dass die *Kleinbürgerfilme* bloss ein gesellschaftliches Patriarchat mit seinen kleinen, in allernächsten Nähe greifbaren, Alltagsorgen zeigten und dabei die grossen *schweizerischen* Probleme negierten. Das bedeutet aber noch lange nicht, dass die Filme der fünfziger und sechziger Jahre aufgrund dieses Mangels grundsätzlich künstlerisch wie auch thematisch minderwertig sind und als Vertreter einer verlogenen und lächerlichen Filmepoche diskreditiert werden können. [...] Anstatt eine vergangene Epoche als ein Element innerhalb der chronologisch sich immer verändernden und in Bewegung begriffenen Kulturgeschichte zu verstehen, begehen jene Autoren den Fehler, den Zeitgeist ihrer Epoche auch bereits von der Kulturepoche der fünfziger und sechziger Jahre zu verlangen.<sup>23</sup>

Nach Roos' Einschätzung sah Kurt Früh „seinen Auftrag als Filmemacher vielmehr in der Schilderung des Alltagslebens der kleinen Leute“ und nicht darin, „jemanden oder ein System an[zu]klagen“<sup>24</sup>. Es werden hier also zwei unterschiedliche Erwartungen an den Realismus in Kurt Frühs Filmen herangetragen: Wider erwartet einen Zuwachs an Erkenntnis, der über die bloss Darstellung der Realität hinausgeht. Diese Erwartung sieht er enttäuscht, auch in *BÄCKEREI ZÜRRER*, dem er durchaus eine Realitätsnähe zugesteht. Roos hingegen sucht nach den einzelnen kleinen realistischen Details, um die Kritik der Realitätsferne zu verifizieren oder zu falsifizieren.<sup>25</sup> In der Beurteilung der Frauenfiguren (und auch der Tochterfigur) in *POLIZIST WÄCKERLI* stimmen die Meinungen von Roos und Wider indes überein, die Frauen nähmen die ihnen zugewiesenen (Neben-)Rollen in der klassischen Familie des Patriarchats wahr. Über die Kinder und damit auch über die Tochter des Polizisten Wäckerli schreibt Josef Roos:

*Marty* und *Ruedi* wirken eingeschüchtert und getrauen sich nicht, gegen ihren Vater aufzumucken. Besonders deutlich erkennt man diese untertänige ergebenheit, wenn die ganze Familie am Küchentisch sitzt. In eindrücklicher Weise gibt sich *Marty* untertänig ergeben und richtiggehend domestiziert. [...] *Marty* übt keinen Beruf aus. Sie hilft ihrer Mutter im Haushalt – ist also schon voll auf die Rolle der Hausfrau fixiert. Eigentlich wartet sie nur darauf, dass sie geheiratet wird.<sup>26</sup>

Ganz anders zeigt sich nach Roos die Situation in *BÄCKEREI ZÜRRER*, hier „bricht erstmals in der Person von *Trudi* eine Frau aus dem Korsett des familiären Patriarchats aus und setzt sich sogar gegen die Männerwelt durch. *Trudi* wird dadurch zur modernen selbständigen Frau von morgen“.<sup>27</sup> Und Roos geht noch weiter:

Kurt Früh zeigte in *BÄCKEREI ZÜRRER* eine *Schweizer* Gesellschaft, die sich im Umbruch befand. In der Person von *Trudi Zürrer* kam die damalige Ambivalenz des Frauenbildes deutlich

---

<sup>23</sup> Roos 1994, 125f. Herv. i. O.

<sup>24</sup> Roos 1994, 136.

<sup>25</sup> Vgl. Roos 1994, 16.

<sup>26</sup> Roos 1994, 152f. Herv. i. O.

<sup>27</sup> Roos 1994, 138. Herv. i. O.



zum Tragen. [...] Dieser Umbruch wurde mit der ambivalenten Ansicht der Frauenrolle durch *Trudi Zürrer* veranschaulicht. Kurt Früh zeichnete also mit *BÄCKEREI ZÜRRER* ein wahrhaftes Gesellschaftsbild der fünfziger Jahre und erwies sich zugleich als Visionär eines neuen, drei Jahrzehnte später verwirklichten Frauentyps.<sup>28</sup>

Diese Interpretation geht sogar über die Frage nach der realitätsnahen Darstellung hinaus. Roos zufolge zeigt Kurt Früh in diesem Film also nicht nur eine realistische Darstellung einer jungen Frau, die durchaus auch Möglichkeiten hat, dem Einfluss ihres patriarchalischen Vaters zu entgehen, sondern er verweist auf einer übergeordneten Ebene auf die beginnende Emanzipation, die in einem gesellschaftlichen Umbruch münden wird. Aufgrund dieser Argumentation müsste *BÄCKEREI ZÜRRER* sogar dem von Werner Wider formulierten Anspruch nach ‚Durchschaubarkeit‘ gerecht werden, die die Bedeutung hinter dem Handlungsstrang um Trudis Ausbruch offenbart. Und der Filmkritiker Martin Schlappner schreibt in seinem Aufsatz ‚Von den Befindlichkeiten des Kleinbürgers‘ dem Film *BÄCKEREI ZÜRRER* genau die Sozialkritik zu, die Werner Wider vermisst:

Hier wurde vor allem deutlich, woran Kurt Früh immer gelegen war. Er liess seine Filme zwar im kleinbürgerlichen Milieu spielen, identifizierte sie aber in ihrer Haltung nicht mit diesem Milieu. Vielmehr ging es ihm immer auch darum, das Kleinbürgertum kritisch zu reflektieren und zwar aus seinem sozialmoralischen Engagement heraus, das seinerseits seinen Ursprung in seiner politischen Weltanschauung hatte.<sup>29</sup>

Schlappner sieht in den Filmen von Kurt Früh Unterhaltung und Sozialkritik vereint: „Ein starker Zug zur sozialen und politischen Aufklärung ist überall erkennbar, oder zumindest sinnlich spürbar – und mit ihr der Glaube auch an die Veränderung der Menschen.“<sup>30</sup> Obwohl eine solch positive Bewertung des Films durchaus möglich ist, weicht Werner Wider mit seiner Einschätzung von *Trudi Zürrer* enorm von Josef Roos ab. Er sieht sie lediglich als angelegener „Typ“ ohne erkennbaren Charakter oder glaubhafte Entwicklung und keinesfalls als „starke Persönlichkeit“.<sup>31</sup> Darin stimmt Martin Schaub Werner Wider zu:

‘Gegenwart’ – in Anführungsstrichen – gab es in ein paar Zürcher Filmen der fünfziger Jahre. Mit der gesellschaftlichen und ökonomischen Wirklichkeit, hatte nicht einmal der zu viel gelobte *BÄCKEREI ZÜRRER* (Kurt Früh, 1957) viel zu tun; letztlich datieren ihn die Autos, die auf den Strassen im Langstrassequartier sporadisch zu sehen sind.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Roos 1994, 274f. Herv. i. O.

<sup>29</sup> Schlappner 1987, 71.

<sup>30</sup> Schlappner 1987, 72.

<sup>31</sup> Roos 1994, 274.

<sup>32</sup> Schaub 1987, 85.

Die unterschiedlichen Ansprüche an die Filme lassen die Ergebnisse der Untersuchung enorm divergieren. Während Roos und Schlappner die Realitätsnähe und den Unterhaltungswert hoch schätzen, geht der Realismus für Wider und Schaub zu wenig weit: sie erwarten eine Sozialkritik, die über das reine, realitätsgetreue Abbilden hinausgeht. Es liegen hier verschiedene Erwartungen an den filmischen Realismus vor: zum einen die möglichst nahe Anlehnung an die alltägliche Lebenswelt, zum anderen ein kritisches Durchleuchten derselben.

### 2.3 Die Rezensionen der 1950er Jahre

Das Abwägen zwischen einem angedeuteten, aber nicht zu Ende verfolgten Realismus spiegelt sich bereits in den zeitgenössischen Rezensionen wider. Der Verfasser der Kritik in der *Tat* vom 1. Oktober 1957 fand dafür eine schöne Formulierung:

Es scheint, wie wenn der Drehbuchautor, der zugleich der Regisseur ist, immer wieder einmal plötzlich eine geheime Angst vor dem eigenen Mut bekommen hätte und wegen irgendwelcher Hemmungen oder Bedenken zu sehr an sich gehalten hätte, nachdem er doch so vollkommen auf dem richtigen Weg war. [...] Warum denn immer dieses eigenartig zahme Abbiegen von scharfen Spitzen, die doch nun einmal im Alltag wie in der dramatischen Gestaltung die unvermeidlichen 'Nesseln unter Brombeersträuchern' sind?<sup>33</sup>

Hier offenbart sich aber auch, dass Werner Wider mit seiner Einschätzung dem Schweizer Filmpublikum nicht gerecht wird. Es war sehr wohl zu einer differenzierten Beurteilung der zeitgenössischen Filme fähig:

Kurt Früh, Regisseur der Schaggi-Streuli-Filme, hat sich von der Fessel der Streuli-Stoffe, vom allzu Liebetuerischen mit der Bürgerlichkeit, mit dem Biederem und Wohlanständigen, befreit. [...] Kurt Früh ist ein Dichter noch nicht; es fehlt ihm die Horizontweite noch dazu, ein Denken, das sich um letzte Menschendinge mit der Inbrunst des Zerlegers und Deuters kümmert. Aber er ist bereits ein freundlicher Erzähler, ein guter Schilderer der Daseinswirklichkeiten, in die wie alle hineingestellt, ein wenig liebend und ein wenig leidend (die Betonung liegt auf dem 'ein wenig').<sup>34</sup>

Dieser Ausschnitt aus einer Rezension, erschienen am 4. Oktober 1957 im sozialdemokratischen *Volksrecht*, beinhaltet verschiedene Aspekte. Zum einen wird BÄCKEREI ZÜRRER als Fortschritt gegenüber den als zu brav empfundenen Streuli-Filmen gesehen (zu denen auch POLIZISCHT WÄCKERLI gehört). Es wird die Alltagsnähe von BÄCKEREI ZÜRRER gelobt, aber auch darauf hingewiesen, dass der Film über die Ebene der Schilderung nicht hinausgehe, dass eine Deutung fehle. Diese Einschätzung kündigt also bereits die kritische Sicht Werner Widers gut zwanzig Jahre später an. In einer dritten Besprechung in den *Neuen Zürcher*

---

<sup>33</sup> „BÄCKEREI ZÜRRER: Ein guter Schweizer Film“ in Aeppli 1981, 239.

<sup>34</sup> „Die Langstrasse als Filmmilieu“ in Aeppli 1981, 240–242.

*Nachrichten* vom 28. September 1957 heisst es weiter: „Der Titel des neuen Schweizer Films BÄCKEREI ZÜRRER löst den Argwohn aus, die Sippe des Polizisten Wäckerli und Taxichauffeur Bänz habe hier einen höchst artverwandten Zuwachs bekommen.“<sup>35</sup> Diese Befürchtung zeugt ebenfalls von einem Vorbehalt gegenüber den Schaggi-Streuli-Filmen, die offenbar trotz ihres grossen Erfolgs an den Kinokassen damals schon kritische Stimmen hervorgerufen haben. Die Befürchtung bewahrheitete sich für den Verfasser indes nicht in ihrem vollen Ausmass, denn es „muss auch gleich gesagt werden, dass die Stärke des Films nicht so sehr im Milieumässigen steckt, sondern im Menschlichen und Schauspielerischen“.<sup>36</sup> Gelobt werden hier in erster Linie die Leistungen von Emil Hegetschweiler und Ettore Cella.

Um damit nun auf die Töchterfiguren zurückzukommen: Der Verfasser dieser Rezension freut sich zwar, die Schauspielerin der Trudi, Margrit Winter, wieder in einem Film zu sehen, hält aber die für Josef Roos so wichtige Nebenhandlung um Trudi Zürrer und Marcel Piboulot für überflüssig.<sup>37</sup> Auch die beiden anderen zitierten Filmbesprechungen sind voll des Lobes für die SchauspielerInnen: „Was die Kamera zusammen mit der im übrigen ausgezeichneten Regie aus den Darstellern herausholt, grenzt zuweilen ans Unwahrscheinliche“<sup>38</sup>, heisst es in der *Tat*. Und im *Volksrecht* stand geschrieben: „Die Darsteller tragen Menschenzüge. Es sind keine Schablonen. [...] Und sehr subtiles präsentieren Margrit Winter und François Simon (Michel Simons Sohn), die man gern länger auf der Leinwand sähe.“<sup>39</sup> Während Werner Wider die Figuren von BÄCKEREI ZÜRRER als „Typen“ bezeichnet, reiht sich Josef Roos also in den 1990er Jahren in den Tenor der damaligen Beurteilung ein.

Alle drei Rezensionen stimmen nun aber darin überein, dass sie in BÄCKEREI ZÜRRER einen Schritt in Richtung eines starken Schweizer Films sehen, der über die biedereren Kleinbürgerfilme hinaus gehe und mit internationalen Produktionen mithalten könne. „Es ist die Welt echten, unverfälschten Lebens, das bei uns so gut wie in anderen Filmländern wächst“<sup>40</sup>, heisst es zum Beispiel, und gar von einem „wesentlichen Schritt weiter in der Schweizer Filmkunst“<sup>41</sup> ist die Rede. Es ist anzunehmen, dass gerade diese Aufbruchstimmung, welche der Film verbreitet, die Filmkritiken insgesamt wohlwollend und freundlich ausfallen lässt. Was die Verfasser im Gegensatz zu späteren Generationen jedoch noch nicht wussten, ist, dass BÄCKEREI ZÜRRER ein ziemlich einsamer Höhepunkt im Schweizer Filmschaffen der

---

<sup>35</sup> „Hegi als Bäcker Zürrer“ in Aeppli 1981, 244.

<sup>36</sup> „Hegi als Bäcker Zürrer“ in Aeppli 1981, 245.

<sup>37</sup> Vgl. „Hegi als Bäcker Zürrer“ in Aeppli 1981, 246.

<sup>38</sup> „BÄCKEREI ZÜRRER: Ein guter Schweizer Film“ in Aeppli 1981, 239.

<sup>39</sup> „Die Langstrasse als Filmmilieu“ in Aeppli 1981, 243.

<sup>40</sup> „Die Langstrasse als Filmmilieu“ in Aeppli 1981, 244.

<sup>41</sup> „Hegi als Bäcker Zürrer“ in Aeppli 1981, 246.

späten 1950er und frühen 1960er Jahre blieb. Ein nachhaltiger Aufbruch erfolgte erst gegen Ende der 60er Jahre mit dem Jungen Schweizer Film. Es ist bestimmt auch dieses Wissen, das jeweils den Blick auf die Filme dieser Zeit mit beeinflusst: Dennoch kann Werner Wider mit seinem politischen Anspruch *BÄCKEREI ZÜRRER* kaum Positives abgewinnen, während Josef Roos ein flammendes Plädoyer für den Film hält. Was nun diese Arbeit betrifft, so möchte ich einen anderen Ansatz wählen: Ich werde nicht die Frage verfolgen, ob der Realismus in Kurt Frühs Filmen mit 'immerhin' oder 'zu wenig!' angemessen beschrieben werden soll, sondern untersuchen, in was für einem Verhältnis die Töchterfiguren zur Realität der 1950er Jahre stehen.

### **3. Die Figurenanalyse**

Um die Figuren zu analysieren habe ich zuerst die Sequenzen, in denen die Töchterfiguren in Erscheinung treten, notiert. Diese Aufstellung ist im Anhang dieser Arbeit zu finden. Für die systematische Beobachtung der verschiedenen filmischen Parameter habe ich (fast) jede Sequenz anhand eines festgelegten Schemas analysiert. Die Kategorien sind: Figuren, Körpersprache, Handlung/Interaktion, Kamera sowie Raum und Ausstattung. Die entsprechenden Tabellen sind ebenfalls im Anhang aufgeführt. Sie sind zur besseren Übersicht in einzelne kürzere Sequenzen unterteilt. Da ich weniger aussagekräftige Abschnitte gekürzt habe, sind die Sequenzen teilweise nicht lückenlos dokumentiert. Die Schlusssequenz von *POLIZISCHT WÄCKERLI* habe ich aus demselben Grund ganz weggelassen. Im Folgenden werde ich nun die Ergebnisse meiner Figurenanalyse darlegen.

#### **3.1 Marty Wäckerli**

Marty Wäckerli wird von der jungen Schweizer Schauspielerin Eva Haefeli verkörpert. Ihr Gesicht war dem Publikum wohl bekannt, denn sie gehörte zu den Fernseh-Ansagerinnen der ersten Stunde. Durch ihre Anstellung beim Schweizer Fernsehen bekam sie sodann das Angebot für die Rolle in *POLIZISCHT WÄCKERLI*.<sup>42</sup>

Die Handlung um die Figur der Marty Wäckerli lässt sich kurz zusammenfassen: Sie ist die Tochter des Polizisten Wäckerli, die zusammen mit ihrer Mutter den Haushalt der Familie führt. Eines Tages verabredet sie sich mit Hans Bader, dem Angestellten des Milchladens, zu einem Spaziergang. Da Wäckerli ihr nicht erlaubt, abends auszugehen, wartet Hans vergebens auf sie. Daraufhin lässt er sich dazu verleiten, das Geld, das ihm sein Vorgesetzter zum Ein-

---

<sup>42</sup> Vgl. <http://www.srf.ch/player/tv/glanz--gloria/video/nostalgie-serie-heute-mit-tv-ansagerin-eva-mezger?id=65f6d24d-2e6d-495f-a9c7-fc3630766941> (abgerufen am 22.3.2014).

zahlen anvertraut hat, in der Bar des Dorfes auszugeben. Polizist Wäckerli löst den Fall schnell, belässt es aber bei einer Mahnung. Später verprügelt Hans im Affekt seinen gewalttätigen Vormund. Wäckerli reagiert erneut verständnisvoll gegenüber dem 'Unhelichen' und bringt den Geschädigten von einer Anzeige ab. Hans schlägt ebenso reuig wie erfolgreich wieder einen ehrlichen Weg ein und pachtet mit der Unterstützung Wäckerlis, der die beginnende Beziehung zwischen ihm und seiner Tochter gutheisst, den Milchladen seines alten Vorgesetzten.

An der Filmhandlung insgesamt ist Marty nur sehr partiell beteiligt; dementsprechend interagiert sie nur mit einzelnen Figuren des Films, hauptsächlich mit Wäckerli und Bader. Während Marty am Rande in den 'Fall Bader' verstrickt ist, läuft der 'Fall Häberli' ohne ihre Beteiligung ab. Dieser Handlungsstrang ist jedoch weitaus zentraler für den Film. Nachdem auf dem Steuerbüro Geld gestohlen wurde, gehört Ruedi, der Sohn Wäckerlis, der lieber als Grafiker arbeiten würde, für den Polizisten (erneut) zum Kreis der Verdächtigen. Dieser Verdacht lässt den schwelenden Vater-Sohn-Konflikt eskalieren, worauf Ruedi seine Stelle im Steuerbüro und sein Zuhause verlässt. Im Zürcher Niederdorf lässt er sich in dubiose Geschäfte verwickeln und leiht dafür bei seinem ehemaligen Vorgesetzten Häberli 3000 Franken. Später erhält Wäckerli einen Haftbefehl gegen Häberli, der auf der Gemeinde Geld unterschlagen hat. Bevor er diesen verhaftet, begleicht er zornig den Betrag, den Ruedi diesem schuldet. Daraufhin kommt Ruedi reuig nach Hause und möchte seine Stelle im Steuerbüro wieder antreten. Da eröffnet der Vater ihm, dass er bei einem Grafiker arbeiten dürfe.

Den ersten Auftritt hat Marty Wäckerli im Büro ihres Vaters. Sie gibt vor, ihren Anteil an das Geburtstagsgeschenk der Mutter nicht bezahlen zu können, und bittet Wäckerli damit indirekt um Geld. Diese Szene eignet sich gut als Ausgangspunkt, um die Gestaltung, das Schauspiel und Inszenierung dieser Figur zusammenzufassen. Zunächst zur Ausstattung: Marty hat eine grosse Einkaufstasche und ein Milchkesseli dabei. Diese beiden Gegenstände trägt sie bei sich, sobald sie die Wohnung verlässt, denn ausserhalb der Familienwohnung begegnen wir Marty ausschliesslich im Milchladen von Herrn Büttikofer oder auf dem Weg dazwischen. Innerhalb der Wohnung trägt sie meistens eine Schürze, dazu hat sie mal ein Küchentuch, mal Flickzeug oder ähnliches in den Händen. Sie ist jederzeit adrett und dezent gekleidet, am Wochenende trägt sie ein helles, gemustertes Sonntagskleid. Es ist auffallend, dass wir Marty nie in ihrem eigenen Zimmer sehen und damit auch nie unfertig angezogen, in einem Morgenmantel oder gar unfrisiert. In der Wohnung sind keine persönlichen Gegenstände zu sehen, die etwas über ihre Interessen verraten würden. Wir erfahren auch nicht, ob sie einen Beruf

hat oder sonst einer Tätigkeit neben dem Familienhaushalt nachgeht. Diese Ausstattung lässt nur sehr wenige Rückschlüsse auf Marty zu. So definiert sich die Figur hauptsächlich bezüglich ihrer Rolle als brave Tochter, die ihre Mutter im Haushalt unterstützt, eine 'Nachwuchshausfrau', die im Verlaufe des Films ihren zukünftigen Ehemann kennenlernt.

Charakteristisch für die Körpersprache von Marty Wäckerli sind in dieser Szene sowie im gesamten Film zwei Aspekte: Zum einen senkt sie auffallend oft den Blick oder wendet ihn ab, zum anderen fingert sie häufig an etwas herum, sei es an der Tischplatte, an der Türe, an der sie sich festhält, am Auto, das Hans wäscht, oder am Bündel ihrer Schürze. Diese kleinen Gesten lassen sie unsicher und verlegen wirken. Ihre wiederholte Gestik und Mimik lassen das Schauspiel konventionalisiert, stilisiert und wenig natürlich erscheinen. Die Inszenierung betont ihre Mimik durch gelegentliche Gross- und Nahaufnahmen des Gesichts. Der Einsatz der Darstellungsmittel ist insgesamt unauffällig, die Aufmerksamkeit des Publikums wird nicht von der Handlung abgelenkt.

Zwei Sequenzen stechen jedoch hinsichtlich der Inszenierung hervor: In der einen erfährt Marty zufällig von ihrem Vater, dass Hans aus Liebeskummer delinquent geworden ist. Was Wäckerli nicht weiss: Er selbst war der Auslöser dieser unglücklichen Verkettung, denn er hatte Marty verboten auszugehen. Die Kamera fokussiert auf ihr Gesicht, unterstützt durch dramatische Musik: Sie schaut bekümmert in die Ferne. Obwohl Marty den Zusammenhang zwischen ihrem Verhalten und jenem von Hans versteht, äussert sie sich nicht dazu. In der zweiten Sequenz erfährt Marty, dass Hans Bader seinen Vormund brutal niedergeschlagen habe. Wiederum kommentiert sie die Angelegenheit nicht, sondern schweigt. Die Kamera fängt ihre Mimik in Grossaufnahme ein, die Musik unterstreicht erneut diesen Moment des Schweigens. Zwar lässt sich Martys Gesichtsausdruck isoliert schwer deuten, Besorgnis oder auch Enttäuschung lassen sich herauslesen. Der weitere Verlauf der Handlung legt aber den Schluss nahe, dass sich Marty in erster Linie um Hans sorgt, denn sie macht ihm bei der nächsten Begegnung keinerlei Vorwürfe, sondern sie redet ihm gut zu. In beiden Szenen wird durch die Kameraarbeit auf Martys subjektive Wahrnehmung verwiesen, und sie wird als mitfühlend und Hans zugeneigt beschrieben. Es wird aber auch eine Art Sprachlosigkeit gezeigt, ein Schweigen über Privates, Zwischenmenschliches und Gefühle. Das Unausgesprochene ist durch Nah- und Grossaufnahmen und den Einsatz von Musik deutlich hervorgehoben und lässt sich erst im Raum der Interpretationen kompensieren.

Martys Verhalten stimmt mit ihrer Rolle innerhalb der Familie überein: Sie mischt sich nicht in die kriminalistischen Angelegenheiten Wäckerlis ein, sondern kümmert sich zusammen mit

ihrer Mutter um das leibliche Wohl der männlichen Familienmitglieder. Das zeigen die Szenen der gemeinsamen Mahlzeiten. Während der Konflikt zwischen Vater und Sohn die zentrale Handlung des Films ausmacht, beschränkt sich Martys Beteiligung auf Beschwichtigungsversuche, auf die Wäckerli meistens unwirsch reagiert. Eine einzelne Aussage scheint für Martys sonst sehr beschwichtigendes Verhalten geradezu frech. Es geht um Ruedis Wunsch, Grafiker zu werden, wofür Vater Wäckerli überhaupt kein Verständnis hat. Marty schlägt sich hier mit einer beiläufigen spitzen Bemerkung auf die Seite ihres Bruders:

(5)<sup>43</sup> Marty:     Sisch ja scho schad, dass er sis Talent nöd cha usnützá.  
Wäckerli:     Äh wa, Pffedeckel. Er söll sis Talent uf am Büro bruchä.

Mit dieser knappen Aussage weicht sie kurz von ihrem sonstigen, sehr vorhersehbaren Verhalten als gehorsame, brave Tochter ab. Beispielhaft dafür ist die Szene, in der sie ihrem Vater abends mitteilt, dass sie nochmals weggehen möchte:

(4) Marty:     Sött no gschnell naimet anä.  
Wäckerli:     Nüt isch. Um diä Zit goht mer nümä furt. Du blibsch jetzt bi dä Mueter.  
Marty:         Die ganz Zit mues mer deheime hockä.

Wichtig ist hier anzumerken, dass Marty nicht trotzig reagiert sondern nur enttäuscht. Sie scheint sogar mit dieser Antwort gerechnet zu haben und versucht nicht, ihren Vater unzustimmen. Marty teilt mit ihrer Bemerkung zwar ihren Unmut mit, doch erwartet keine Änderung des Urteils. Hier versteckt sich indes eine gewisse Ironie, denn das Verbot ihres Vaters bringt die kriminelle Laufbahn Hans Baders in Gang. Und durch ihr Gehorchen wird Marty in diesen Fall verwickelt.

Hans Bader ist die zweite Figur, mit der Marty hauptsächlich interagiert. Die Annäherung der beiden jungen Leute geht zwar von Hans aus, aber auch Marty ist nach anfänglichem Kokettieren dafür empfänglich. Das zeigen nicht nur die Dialoge, sondern auch die Körpersprache. Als Hans Marty im Laden oder ihr später vor dem Milchladen nachruft, dreht sie sich sofort um und geht auf Hans zu, bis sie nahe beieinander stehen. Die Schuss-/Gegenschussaufnahmen während des Dialogs erlauben es dem Zuschauer, die Mimik der beiden Figuren in diesem beinahe schon intimen Moment zu beobachten. Sie machen beide einen etwas verlegenen und schüchternen, aber auch freundlichen und einander zugewandten Eindruck. Trotz dieser eindeutig erkennbaren Hinwendung zu Hans zeigt Marty auch hier hin und wieder ihre typischen Gesten der Unsicherheit und Verlegenheit, wendet ihren Blick ab

---

<sup>43</sup> Die Nummer verweist hier und im Folgenden auf die besprochene Sequenz (siehe Anhang).

oder beschäftigt ihre Hände. Und auch ihre beschwichtigende, wohlmeinende Art wiederholt sich in der Interaktion mit Bader, sie spricht ihm mehrmals gut zu: „Momol Hans, chunt scho no alles recht usä hesch“.<sup>44</sup> (10)

Die Dialoge sowie das Verhalten von Marty fügen der Figur also kaum weitere Eigenschaften zu, ebenso wenig wie der ausserfamiliäre Kontakt zu Hans Bader. Sie wirkt zurückhaltend, fast schon schüchtern, bringt sich nur wenig ein. Im Gegenteil: Sie ist abhängig von den Entscheidungen Wäckerlis, seinen Verboten und seinem Einverständnis. Letzteres zeigt sich in der Szene, in der Marty ihren Vater nach Hans Bader fragt:

(9) Marty:       Wo isch er?  
Wäckerli:       Warum?  
– Marty sagt nichts, schaut zu Boden –  
Wäckerli:       Mhm. Grad vorig d Stäge durab. Wänd echli springsch magsch em no nah.

Interessanterweise findet der Kern dieser Unterhaltung, die Information Martys über ihre Beziehung zu Hans sowie Wäckerlis Absolution oder Einverständnis, auf der nonverbalen Ebene statt. Das Schweigen über das Private, über Beziehungen und Gefühle wird gewahrt. Auch gegenüber Hans deutet sie ihre Zuneigung nur an:

(7) Marty:       Sie müend jetzt vergässe. S wichtig isch ja, dass Sie d‘Stell händ chönä bhaltä und dass dä Büttikofer wieder Zuetrauä hät zuenä.  
Hans:            Wenn nur all eso währed wiä dä Herr Büttikofer.  
Marty:           Ja äs hät au no ander Lüt, wos guet meined.  
Hans:            Isch wahr?  
– Marty antwortet nicht, schaut zu Boden –

Indem er seine Tochter dem jungen Mann hinterher schickt, heisst der Vater die Beziehung der jungen Leute gut. Er erteilt Marty auf diese Weise seine Erlaubnis und macht sie dadurch handlungsfähig. Marty selbst hat keinerlei Einfluss auf die Handlung des Films, in ihrer Tochterrolle ist sie zur Zurückhaltung und zum Schweigen ‚bestimmt‘. Interessanterweise erkennt Marty im Gegensatz zu Wäckerli den Grund für Hans’ Verhalten; durch ihr Schweigen bleibt sie aber in ihrer Rolle gefangen. Für die Dramaturgie stellt Marty zwar eine Nebenfigur dar, dennoch spielt sie eine unverzichtbare Rolle: Als gehorsame Tochter ist sie ein wichtiges Element in der Darstellung Wäckerlis als strengem, aber doch gütigem Vater und Polizisten. (Denn was wäre ein alter Patriarch ohne seine Gefolgschaft.)

---

<sup>44</sup> Zürcher Dialekt, ermunternder Zuspruch.



### 3.2 Trudi Zürrer

Die erfolgreiche Theater- und Filmschauspielerin Margrit Winter spielt die Figur von Trudi Zürrer. Sie ist dem Schweizer Filmpublikum bereits aus Filmen wie *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* von Hans Trommer und Valérien Schmidely (1941) sowie *MARIE-LOUISE* von Leopold Lindtberg (1944) bekannt.<sup>45</sup>

Trudi ist die Tochter des Bäckermeisters Zürrer, Verkäuferin in der familieneigenen Bäckerei; sie hatte nach dem frühen Tod der Mutter die Rolle der Hausfrau übernommen. Der alte Zürrer möchte seinen jüngeren Sohn Heini als Nachfolger sehen, der wiederum möchte Radrennfahrer werden. Die Handlung dreht sich auch in diesem Film von Kurt Früh um einen Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn. Auch der ältere Sohn, Richard, macht Zürrer Kummer, denn anstatt Studium und Karriere zu verfolgen, ist er in dubiose Geschäfte verwickelt und bringt dadurch auch seinen Vater um das Ersparte. Als Heinis Freundin Gina, notabene Italienerin und Tochter des ungeliebten Nachbarn, schwanger wird und die beiden heiraten wollen, eskaliert der Streit und Heini zieht aus. Später stiehlt Richard dem Vater Geld, als dieser ihm nichts mehr leihen will. Zur gleichen Zeit trifft die Hochzeitsgesellschaft bei Zürrer ein, um mit ihm zu feiern; der ist aber nicht an einer Versöhnung mit der Familie Pizzani interessiert. Gerade als er den Diebstahl entdeckt, möchte ihm Trudi ihren neuen Bekannten Marcel Piboulot vorstellen. Sie hat ihn aufgrund eines Missverständnisses kennengelernt, da sie ihn für den Verfasser der Kontaktanzeige hielt, auf die sie geantwortet hatte. Zürrer wirft ihr vor, ihn nach Heini und Richard nun auch noch verlassen zu wollen. Als Richard trotz des vorangegangenen Diebstahls erneut von seinem Vater Geld leihen möchte, 'verjagt' es den alten Zürrer. Er verlässt die Bäckerei und die Familie und steigt in einer Pension am Stadtrand ab. Daraufhin kümmert sich Trudi um den Weiterbestand des Geschäfts: Zusammen mit Gina bringt sie Heini dazu, die Bäckerei zu übernehmen. Sie selbst zieht danach mit Marcel Piboulot in die Westschweiz. Zu Weihnachten besucht der geknickte, einsame Zürrer Heini und Gina, die inzwischen Eltern geworden sind. Nun kommt es endlich zur Versöhnung mit seiner Familie und der Familie Pizzani.

In der Sequenz zu Beginn des Films, in der wir Trudi Zürrer kennenlernen, arbeitet sie im Laden der Bäckerei. Sie wird also zunächst über ihre Aufgabe innerhalb des Familienbetriebs eingeführt. In anderen Szenen sind ein paar wenige Arbeitsutensilien der Verkäuferin zu sehen: ein Buch für handschriftliche Einträge sowie Kuchenzange und -karton. Später gibt ihr der Vater Bescheid, dass Richard zum Abendessen komme – sie ist also auch für den Haus-

---

<sup>45</sup> Vgl. <http://www.srf.ch/player/tv/tagesschau/video/margrit-winter-gestorben?id=a2d19e4f-194d-4555-8816-348e0f81f22b> (abgerufen am 22.3.2014).

halt zuständig. Sie trägt hier sowie über weite Strecken des Films eine Schürze und ist immer ordentlich und unauffällig gekleidet. Nur zu Weihnachten, die sie dann mit Marcel Piboulot im Welschland verbringt, trägt sie ein eleganteres Kleid, Schmuck und eine etwas andere Frisur. Wir sehen Trudi in ihrem Schlafzimmer, das mit persönlichen Gegenständen ausgestattet ist: eine Sammlung kleiner Figuren, ein gerahmtes Foto, ein textiler Wandschmuck, ein Bild, Parfüm, eine Handtasche, ein Lippenstift. Die Gestaltung von Trudi ist zum einen auf ihre Rolle als 'Ersatzmutter' und Hausfrau ausgerichtet, zum anderen verweist sie auf eine eigenständige Seite der Figur. Die persönlichen Ausstattungsgegenstände sagen zwar nicht viel über die Figur aus, aber sie signalisieren: Diese fiktive Figur soll auf eine Persönlichkeit verweisen. Wenn Trudi in ihrem Schlafzimmer die Schürze auszieht und stattdessen Lippenstift aufträgt und ihre Handtasche unter den Arm klemmt, findet quasi ein Wechsel statt, von ihrer Rolle innerhalb der Familie zu ihrem Privatleben. Ihre Handlungsräume sind ebenso wie die sozialen Kontakte vielfältiger als die von Marty. Sie beschränken sich nicht auf die Bäckerei und die Wohnung der Familie, sondern sie bewegt sich durch die Stadt, geht aus und zieht in die Westschweiz. Im Gegensatz zu Marty ist Trudi ausserdem tatkräftig an der zentralen Erzählung des Films beteiligt. Sie interagiert dafür mit beinahe dem gesamten Figurenensemble von BÄCKEREI ZÜRRER.

In der oben erwähnten Eingangssequenz lässt sich bereits die typische Mimik feststellen: Trudi zieht die Augenbrauen zusammen und runzelt die Stirn, was sie angespannt und besorgt aussehen lässt. Sie scheint zudem dauernd in Eile zu sein, zum Beispiel wenn sie im Hinterhof Zürrer ans Telefon ruft oder Heini zum Essen holt. Ein anderes Merkmal zeigt sich ein erstes Mal, als sie eines Abends davoneilen will. Ihr Vater fragt sie, wo sie hinwolle und sie antwortet: „Ich triffän ä Fründin.“ (4/2) Dabei lächelt sie verlegen und knetet ihre Finger. Diese Geste des 'Herumfingerns' ist hier wie bei Marty Wäckerli ein Ausdruck für Unsicherheit und Verlegenheit. Besonders deutlich wird diese Körpersprache in zwei weiteren Szenen: Zum einen, als sie versucht, Heini nach Hause zu holen und ihm und Gina ihre Heiratspläne offenbart, zum anderen, als sie dem Vater ihre Bekanntschaft vorstellt. Sie hält sich die Handtasche vor den Oberkörper und klammert sich geradezu daran fest. Auch hier wird, wie in POLIZISCHT WÄCKERLI, nicht über Zwischenmenschliches gesprochen. Es sind die Grenzüberschreitungen zwischen Familie und Privatem, zwischen den zwei Sphären Trudis, die in dieser Darstellung Ausdruck finden.

Dann wiederholt sich diese Geste, als es zum Bruch zwischen Zürrer und Heini kommt (Zürrer bezeichnet Gina als ‘Luder’), sowie in dem Moment, in dem die Geschwister erfahren, dass der Vater das Haus so gut wie verkauft hat. Diese Körpersprache ist also ebenfalls ein Zeichen für Anspannung; sie zeigt sich, wie erwähnt, auch in Trudis Gesicht. Die zahlreichen Wiederholungen derselben Körpergestik lassen das Schauspiel zwar etwas stereotyp wirken. Die Darstellung der Figur ist aber durch die Handlung und die Eigenschaften Trudis gerechtfertigt. Die Entwicklung der Narration, der Familienstreit, der drohende Verlust der Bäckerei lassen Trudi gestresst und besorgt wirken. Und auch ihre Begegnungen mit Marcel Piboulot sind zunächst nervenaufreibend. Das Schauspiel verrät also Trudis Einstellung zu den Vorgängen, ihre Besorgnis bezüglich der Familiengeschichte und ebenso ihre Unerfahrenheit in ihrem Privatleben. Es sind nur zwei Szenen zu nennen, in denen Trudi einen gelösten Eindruck macht: die Schlusssequenz, in der Trudi am Telefon von der Versöhnung der Familie erfährt, sowie beim Gespräch mit Marcel im Park. Hier wird die gewohnte Körpersprache kurz unterbrochen.

Zunächst erfüllt Trudi dasselbe Bild wie die Frauen Wäckerlis: um Versöhnung und Harmonie bemüht, aber ohne tatsächlichen Einfluss. Sie versucht zwischen dem Vater und seinen Söhnen zu vermitteln. Als sich der Streit zwischen dem Vater und Heini zuspitzt, schreitet sie jedoch ein. Häufig wendet sie sich dabei an ihren Bruder, sie wagt es aber auch, ihren Vater zurechtzuweisen, als er Heini gegenüber dessen Verlobte Gina als ‘Luder’ bezeichnet: „Papa, das hetsch nöd söllä sägä.“ (9). Heini verlässt daraufhin die Wohnung der Familie und Trudi versucht vergeblich ihn aufzuhalten. Erneut wendet sie sich an den alten Zürrer:

(10) Trudi: Vater, du bisch z‘streng mitem! Mit äm Richi bisch niä so gsi!  
Zürrer: Säg nur grad no ich seg gschuld!  
Trudi: Aber du chasch doch nöd ...  
– Fredi, der Nachbarsjunge, kommt hinzu, unterbricht das Gespräch, Zürrer winkt ab –

Trotz ihrer Bemühungen kann Trudi die Eskalation nicht verhindern. Erst später zeigen ihre Interventionen Wirkung, wenn auch indirekt: Trudi setzt sich für den Fortbestand der Bäckerei ein, indem sie Heini bittet, dass er und Gina die Bäckerei übernehmen: „Lug Heini, du bisch dä einzig, wo’s jetzt no cha rettä.“ (17) Schliesslich ist es zwar Gina, die Heini endgültig umstimmt, aber auch sie ist von Trudi zum Handeln angeregt worden. Als der Hausverkauf droht, fordert sie Heini auf: Du musch di wehrä, muesch mit äm Papa redä.“ (19) Letztlich ist es dann aber Richard, der den Vater vom Hausverkauf abbringt.

Trudi ist also, wenn auch eher im Hintergrund, massgeblich an der zentralen Handlung des Films beteiligt. Als sich die Ereignisse überstürzen, mischt sie sich aktiv in das Geschehen ein und ergänzt das Bild der braven, arbeitsamen Tochter und Hausfrau um eine Seite, die von mehr Eigeninitiative zeugt. Dazu kommt die Nebenhandlung, in der sie sich aus ihrem Alltag befreit und sich für ihre Zukunftspläne einsetzt. Auch in diesem Erzählstrang wird der Figur ein weiterer Aspekt hinzugefügt. Für den Wunsch, ihrem Leben eine neue Wendung zu geben, ist Trudi bereit, ihre zerstrittene Familie gegen den Willen ihres Vaters zu verlassen und ins Welschland zu ziehen. Durch dieses Engagement entwickelt sich die Figur im Verlaufe der Handlung sichtbar weiter. Das Publikum erhält mit der Zeit neue Kenntnisse über das Innenleben von Trudi, damit gewinnt diese Figur an Charakter.

Von Nahem sehen wir Trudis Gesicht in verschiedenen Situationen. Eine aussagekräftige Szene ist beispielsweise diejenige, als sie sich für den Ausgang bereit macht und sie sich im Spiegel betrachtet. Die sonst so souveräne, erwachsene Frau reagiert ertappt, als ihr Vater nach ihr ruft, während sie sich für ihre Verabredung die Lippen schminkt. Diese Doppelung lässt Spielraum für die Interpretation, dass sich Trudi zwischen ihrer Rolle als Hausfrau und Mutterersatz und ihrer Emanzipation von der Familie befindet. Ein andermal wird Trudi in Grossaufnahme gezeigt, als sie Marcel von ihrer Familiensituation und von ihrem Wunsch nach einem Partner erzählt. Wie in der Spiegelszene geht es auch hier um ihre Zerrissenheit zwischen ihrer Familie und ihren eigenen Bedürfnissen. In einer weiteren Einstellung geht Trudi in der verlassenen Bäckerei umher. Hier blickt sie gedankenversunken und schweigend ins Leere, die Musik unterstützt die melancholische Stimmung. Die weitere Handlung offenbart, dass sie den Entschluss gefasst hat, zunächst erneut zu versuchen, ihren Vater in der Pension zu erreichen oder andernfalls Heini davon zu überzeugen, sich um die Bäckerei zu kümmern, während sie die Stadt verlässt. So gesehen ist sie auch in dieser Grossaufnahme mit ihrer Doppelrolle als Ersatzmutter und eigenständige Frau beschäftigt. Eine letzte Grossaufnahme zeigt Trudi als sie und ihre Geschwister Richard und Heini erfahren, dass der Vater das Haus verkauft hat. Die Kamera schwenkt hier über alle drei Gesichter. Die ganze Bemühung Trudis um den Weiterbestand der Bäckerei scheint in diesem Augenblick umsonst gewesen zu sein.

Die Gross- und Nahaufnahmen rücken die Subjektivität Trudis, ihre Innenwelt in den Vordergrund. Die Gestaltung sowie die Inszenierung der Figur sind aber grundsätzlich unauffällig und in die dramatische Struktur des Films eingebettet, sie unterstützen die Handlung ohne von

ihr abzulenken. Im Gegensatz zu den Grossaufnahmen der schweigenden Passivität Marty liegt hier die Interpretation eher auf der Zerrissenheit der Figur zwischen verschiedenen Ansprüchen, verweist aber auch auf Engagement und Handlungsmacht. Es gelingt Trudi zwar nicht, die Familie zusammenzuhalten, und auch für die Rettung der Bäckerei braucht sie die Unterstützung von Gina und Richard. Ein direkter Einfluss Trudis ist offenbar nicht möglich, es braucht eine Art Zwischenschritt. Dennoch vermittelt die Ausgestaltung dieser Figur einen Eindruck von Eigeninitiative und Wahlmöglichkeit. Ist die Emanzipation in ihrem gewohnten Umfeld nicht möglich, so muss sie es eben hinter sich lassen. Trudi verlässt ihren strengen Vater um ein eigenes Leben aufzubauen und setzt damit ein Zeichen. (Denn was ist ein alter Patriarch ohne seine Gefolgschaft?)

#### **4. Die ‚Tochterfigur‘ als Rolle: Marty Wäckerli**

Im letzten Kapitel habe ich versucht, die Charakteristiken der Töchterfiguren Marty und Trudi aufgrund ihrer Gestaltung, ihres Schauspiels und ihrer Inszenierung herauszuarbeiten. Im Folgenden werde ich diese analytische Ebene mit einer theoretischen verbinden. Dafür werde ich verschiedene Konzepte zur filmischen Figur heranziehen, um so das Wesen dieser spezifischen Töchterfiguren zu ergründen. Zunächst geht es darum, den Begriff der ‚Figur‘ zu differenzieren. Dafür dient mir der Text „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“ von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler (1999) als Grundlage. Taylor und Tröhler präsentieren in ihrem Aufsatz Vorschläge für eine einheitlichere Verwendung der für Filmfiguren geläufigen Bezeichnungen wie ‚Körper‘, ‚Charakter‘, ‚Protagonist‘, ‚Held‘, ‚Typ‘ und ‚Rolle‘. Wichtig ist, dass die unterschiedlichen Bezeichnungen als Facetten verstanden werden, die einander nicht ausschliessen, sondern in derselben Figur unterschiedlich gewichtet sind.<sup>46</sup> Für meine Arbeit sind zunächst die Facetten ‚Rolle‘ und ‚Typ‘ besonders von Interesse.

Die Rolle in einem engeren Sinne verweist [...] auf die horizontale Organisation der Erzählung, weist jedoch ebenfalls über den einzelnen Film und das Kino hinaus. Sie ist ein kulturbedingtes Muster, das ein Bündel von attributiven Eigenschaften sowie ein Handlungsprogramm enthält und das dem Charakter zugrunde liegen und sich durch den Typ veräusserlichen kann.<sup>47</sup>

Dieser Begriff umschreibt also sowohl die Rolle einer Figur innerhalb der Erzählung als auch ihre Verbindung zur ausserfilmischen Realität. Nehmen wir Marty Wäckerli als Beispiel: Sie stellt im Rahmen des Films die Tochter des Polizisten Wäckerli dar. Rufen wir uns noch einmal die Eigenschaften Marty in Erinnerung: Sie ist brav und gehorsam, tüchtig und zurück-

---

<sup>46</sup> Vgl. Taylor, Tröhler 1999, 149.

<sup>47</sup> Taylor, Tröhler 1999, 148.

haltend, mitfühlend und beschwichtigend. Ihr Verhalten ist vorhersehbar, sie unterstützt die Mutter in der Haushaltsführung und beginnt, erst nachdem der Vater seine Einwilligung gegeben hat, eine äusserst züchtige Beziehung zu einem jungen Mann. Diese Eigenschaften sind hier die Attribute der Rolle, die Marty besetzt: die brave und zukünftige Hausfrau. Ihre Eigenschaften und das Handlungsprogramm weisen aber auch gleichzeitig auch über den Film hinaus auf die Lebenswelt ausserhalb des Films, denn POLIZISCHT WÄCKERLI ist, wie alle Kleinbürgerdramen von Kurt Früh, bewusst in der Schweizer Realität der 1950er Jahre situiert.

Die Eigenschaften und das Handlungsprogramm prägen auch die ästhetische, körperliche Gestaltung der Figur. Hier kommt ein weiterer Aspekt, der Typ, hinzu: „Grundsätzlich [...] ist der Typ über körperlich nach aussen getragene Merkmale, die mehr oder weniger auffällig (*typisch*) sein können, definiert und unterscheidet sich dadurch von der Rolle.“<sup>48</sup> Diese Facette lässt sich, so der Vorschlag von Taylor und Tröhler, nochmals in zwei Elemente unterteilen. Der erste Aspekt betrifft den individuellen Körper des Schauspielers / der Schauspielerin, die physische Grundlage der Figur – das Referenzsystem bleibt auf dieser Ebene aussermedial.<sup>49</sup> Im Falle von Marty Wäckerli zielt dieser Punkt auf die Erscheinung der Schauspielerin Eva Haefeli. Ihr junges, unverbrauchtes Gesicht sowie ihre etwas hölzerne, wenig variable oder überraschende Darbietung verkörpern die Eigenheiten der Figur Marty Wäckerli überzeugend. Die Physis funktioniert auf einer weiteren Ebene als Referenz, die über diese Darstellung hinaus entweder auf eine reale Personengruppe oder auf ein kulturelles, mediales Phänomen verweist. So „markiert der zweite Aspekt das auf der physischen Grundlage veräusserte Zeichen als signifikante Konstruktion, als ‘Look’ zum Beispiel“.<sup>50</sup> Hier werden erneut zwei Ausprägungen vorgeschlagen: Die „tendenziell realitätsgebundene Kategorie“ legt den Schwerpunkt auf den Realitätsbezug, dabei fungiert der Typ als „Repräsentant einer sozialen Gruppe“. In der anderen, „stärker medial-kulturell gebundene Kategorie ist der Typ auch die Verkörperung einer abstrakten Personen-Idee, deren Ausformung sich empirisch in keinem spezifischen Individuum finden liesse und die vollständig im Dienst der Rolle steht“.<sup>51</sup> Hier ist der Referenzrahmen, auf den sich der Typ bezieht, kulturell oder medial geprägt; es sind Vorstellungen und Bilder, die keine Verankerung in der Realität zu haben brauchen. Diese Ausrichtung kann nach Taylor und Tröhler „ahistorisch zitiert oder der Zeit angepasst wer-

---

<sup>48</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146. Herv. i. O.

<sup>49</sup> Vgl. Taylor, Tröhler 1999, 146f.

<sup>50</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146.

<sup>51</sup> Taylor, Tröhler 1999, 147.

den“,<sup>52</sup> während die erstere Kategorie „historisch verankert ist und sich in der Zeit verändern kann“.<sup>53</sup>

Kann Marty Wäckerli einer dieser weiteren Differenzierungen zugeteilt werden? Ihr Gestaltung und Darstellung weisen nur wenig signifikante Merkmale auf, von einer Überzeichnung, wie sie für eine medial-kulturelle Ausprägung bezeichnend wäre, kann hier nicht die Rede sein. Obschon sehr dezent, verweist ihre Kleidung auf die 1950er Jahre: Die schmale Taille der Röcke und Kleider entsprechen der Mode der 1950er Jahre. Zusammen mit ihrer eleganten Kurzhaarfrisur wirkt Marty für eine junge Frau aber bereits zu dieser Zeit etwas altbacken. Modern waren Tellerröcke und Petticoats, Rebellinnen trugen sogar Jeans. Zusammen mit der Schürze verweist Martys ‘Look’ allenfalls auf die soziale Gruppe der jungen, braven ‘Nachwuchshausfrauen’ dieser Zeit. Ihr Typ ist somit tendenziell realitätsgebunden, aber ist das eine realitätsnahe Darstellung einer jungen Frau der 1950er Jahre?

Zurück von den Äusserlichkeiten zur Überlegung, wie Marty Wäckerli als Figur differenzierter gefasst werden kann. Taylor und Tröhler beschreiben die Rolle zunächst als „abstraktes, mehr oder weniger starres, semantisches Programm, das entweder transtextuell bestimmt ist [...] oder spezifischer kinematographisch einen starken Bezug zum Genre unterhält“.<sup>54</sup> Diese Bestimmung verweist auf einen stark medien- und filmübergreifenden Kontext der Rolle. Da es in dieser Arbeit um das Verhältnis zur Realität geht, ist aber eine andere Ausrichtung interessant: „Nebst diesen textuellen und eher *künstlichen* Rollen bestehen auch solche, die wirklichkeitsnäher und sozialer Natur sind, also eher referentiell bestimmt sind, die deshalb aber nicht von vorneherein weniger imaginär besetzt oder weniger kulturell und/oder medial bestimmt sind“.<sup>55</sup> Die Verankerung von POLIZISCHT WÄCKERLI in den 50er Jahren ist anhand unterschiedlicher Merkmale erkennbar, wie zum Beispiel an den Aufnahmen, die das Zürcher Niederdorf zeigen oder an der zeitgenössischen Werbung für Toni-Joghurt im Schaufenster des Milchladens.<sup>56</sup> Dementsprechend müssten auch die unterschiedlichen Figuren auf die 1950er Jahre verweisen, aber – und darauf weist das obige Zitat hin – diese Referenz schliesst eine mediale oder kulturelle Prägung nicht aus. Nun verfügt Marty nur über einzelne und wenig aussagekräftige Wesenszüge (vieles, was einen Charakter auszeichnen würde bleibt im

---

<sup>52</sup> Taylor, Tröhler 1999, 147.

<sup>53</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146.

<sup>54</sup> Taylor, Tröhler 1999, 148.

<sup>55</sup> Taylor, Tröhler 1999, 148. Herv. i. O.

<sup>56</sup> Mit den realistischen Elementen in Kurt Frühs Kleinbürgerdramen hat sich Sabine Ledermann (2010) beschäftigt.

Dunkeln, etwa ihre Interessen oder Träume). Ihre rollenspezifischen Eigenschaften und ihr Handlungsprogramm reichen nicht aus, um ihre Tochter-Rolle als wirklichkeitsnah zu bezeichnen. Dafür ist ihr Charakter zu wenig ausgestaltet. Mit diesem Stichwort kommen wir zu einem weiteren Aspekt, den Taylor und Tröhler in ihrem Text besprechen:

Im fiktionalen Universum definiert sich die Entität Darsteller/Darstellerin – Charakter durch ihr *Sein* und *Wirken* (ihre Aktivitäten, sie sich auf die eigentliche Handlung des Films auswirken – was vor allem im klassischen Kino prägend ist –, ihr Einwirken auf andere Figuren, die ebenfalls auf sie reagieren) und durch den sozialen Kontext der Diegese sowie jenen der Rezeptionssituation.<sup>57</sup>

Das ‚Sein‘ von Marty Wäckerli haben wir gerade behandelt und auch ihr ‚Wirken‘ wurde im Kapitel zur Figurenanalyse bereits gesprochen, dort habe ich sie als handlungsunfähig bezeichnet: In ihrem Fall ist es wohl berechtigt, von einem „flachen Charakter“<sup>58</sup> zu sprechen.

Vorerst möchte ich also Folgendes festhalten: Aufgrund der von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler ausgearbeiteten „Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“ lässt sich die Figur Marty Wäckerli durch ihre referentiell bestimmte Rolle der Tochter und jungen Hausfrau definieren. Sie zeichnet sich durch einen flachen Charakter und einen wenig ausgeprägten Typ aus, weshalb der Aspekt der Rolle hier besonders hervortritt. Unklar geblieben ist aber der Bezugspunkt der als referentiell bestimmten Rolle der Tochterfigur. Der Verweis auf die Lebenswelt 1950er Jahre bleibt unbefriedigend, da diese etwas blasse Figur kaum Berührungspunkte mit einer ausserfilmischen Realität bietet. Zu Beginn habe ich die Merkmale der Tochterfigur Marty als attributive Eigenschaften dieser Rolle bestimmt, was unter diesen Umständen nicht ganz korrekt ist, denn wenn die Realität nicht der Bezugsrahmen der Referenz ist, worauf sollen sich denn die Eigenschaften und das Handlungsprogramm beziehen? Ihr Bezug scheint auf einer anderen Ebene zu liegen, weniger wirklichkeitsnah und mehr von einer kulturellen Tradition geprägt.

#### **4.1 Der Mythos als Referenz**

Wichtige Inputs für das weitere Vorgehen stammen aus Jens Eders Monographie *Die Figur im Film*. Eder schlägt für die Figurenanalyse ein Modell vor, das er als „Uhr der Figur“ bezeichnet.<sup>59</sup> Ihm zufolge lässt sich jede Figur in vier Bereiche untergliedern, die miteinander in Verbindung stehen und unterschiedlich stark ausgeprägt sein können. Diese Bereiche nennt

---

<sup>57</sup> Taylor, Tröhler 1999, 141. Herv. i. O.

<sup>58</sup> Taylor, Tröhler 1999, 142.

<sup>59</sup> Vgl. Eder 2008, 131–161. Vgl. die Grafik auf Seite 141.



er: die „Figur als Artefakt“, als „fiktives Wesen“, als „Symbol“ und als „Symptom“. Der Bereich ‚Figur als Artefakt‘ beinhaltet die ästhetische Reflexion der Figurengestaltung, wie sie in der Figurenanalyse in Kapitel vier berücksichtigt wurde. Die ‚Figur als fiktives Wesen‘ bezieht sich auf die Figurenrezeption und die Entwicklung eines mentalen Figurenmodells. Für dieses Kapitel besonders interessant sind die Bereiche der ‚Figur als Symbol‘ und ‚Symptom‘.<sup>60</sup> Mit dem Bezug auf eine Figur als Symbol ist die Frage nach indirekten Bedeutungen gemeint: „Wir können Figuren als komplexe Zeichen begreifen, die über die dargestellte Welt hinaus auf Weiteres verweisen, etwa auf Eigenschaften, Probleme oder thematische Aussagen“.<sup>61</sup> Die Grundfrage für die Analyse der Figur als Symbol lautet nach Eder: „Wofür steht die Figur?“<sup>62</sup>

Dieser Hinweis bringt uns für die Analyse von Marty Wäckerli weiter, denn wir sind noch immer auf die Suche nach ihrer Referenz. Der Film *POLIZISCHT WÄCKERLI* verweist auf die 1950er Jahre. Die Figur Marty lässt sich aufgrund ihrer Farblosigkeit aber, wie ich gezeigt habe, schwerlich als authentische Vertreterin in dieser Zeit verankern. Bedenken wir nun, dass Marty nicht in erster Linie auf die damalige *Realität*, sondern auf ein damaliges *Ideal* verweist, können wir dieses Problem lösen. Als *Symbol* betrachtet benötigt die Figur von Marty keine individuellen Charaktereigenschaften, sondern sie weckt bereits mit ihren wenigen Attributen ein Bild, nämlich das der braven Tochter und ‚Nachwuchshausfrau‘ dieser Dekade. Dieses Vermögen erinnert an die Konzeption der „Typen“ von Jörg Schweinitz. Er definiert Typen als „Figuren, die als schematisch reduzierte, sofort an wenigen markanten Attributen erkennbare Konstrukte erscheinen“.<sup>63</sup> Nach Schweinitz wird der Typ durch eine intertextuelle Dimension zum „Stereotyp“.<sup>64</sup>

Im Weiteren differenziert er zwischen zwei Aspekten der Stereotypisierung. Der eine Aspekt ist derjenige des „narrativen Konzepts“, hier geht es um Stereotype, die vor allem innerhalb der imaginären Welten bestehen und keinen direkten Bezug zur Lebenswelt unterhalten.<sup>65</sup> Der andere Aspekt ist der des „sozialwissenschaftlichen Konzepts“, das sich mit der Frage nach dem „Bild von Anderen“ beschäftigt:

Es geht um ‚Typen‘ aus der Lebenswelt, um konventionelle und schematische Alltagsvorstellungen über *den Amerikaner*, *den Russen* [...] oder in anderen Kontexten auch *den Homosexu-*

---

<sup>60</sup> Vgl. Eder 2008, 135–138.

<sup>61</sup> Eder 2008, 137.

<sup>62</sup> Eder 2008, 522.

<sup>63</sup> Schweinitz 2006, 46.

<sup>64</sup> Vgl. Schweinitz 2006, 47.

<sup>65</sup> Vgl. Schweinitz 2006, 50.

ellen, *die Hausfrau...* Also um Vorstellungen, die – wie fragwürdig sie auch jeweils sein mögen – *für sich selbst dennoch eine gewisse Gültigkeit in der Lebenswelt beanspruchen.*<sup>66</sup>

Nun ist die Frage: kann Marty Wäckerli als Figurenstereotyp bezeichnet werden? Da Schweinitz' Definition des sozialwissenschaftlichen Konzepts der Stereotype genau auf diese Figur zutrifft, beantworte ich diese Frage mit ja. Zudem haben wir Marty vorhin bereits im Sinne von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler als Rolle definiert, die kaum eine individuelle Aneignung erfährt, also kein eigenes Handlungsprogramm ausformt und somit einen flachen Charakter behält. Sie entspricht also zunächst Schweinitz' Definition des Typs, dessen Funktion es ist, seine Eigenart und sein Handlungsprogramm immer wieder abzuspielen.<sup>67</sup> Taylor und Tröhler hingegen definieren den Typ „über körperlich nach aussen getragene Merkmale“<sup>68</sup> und unterscheiden ihn so von der Rolle. Ihr Verständnis der Rolle wiederum entspricht Schweinitz' sozialwissenschaftlichem Konzept der Figurenstereotype und tatsächlich weisen auch Taylor und Tröhler auf die Nähe zum Stereotyp hin:

Die Rolle unterhält einen engen Bezug zum Typ, jedoch keine zwingende; duldet diese Beziehung keine individuelle Ausformung, also keine Varianten, so ist der Beitrag des Charakters eher gering, und es besteht die Tendenz zur stereotypen Figur, welche [...] keinerlei persönliche Züge mehr trägt, oberflächlich und beliebig wiederholbar ist [...].<sup>69</sup>

Die Rolle liegt also grundsätzlich dem Charakter zugrunde, der Grad der individuellen Aneignung bestimmt die Ausdifferenzierung des Charakters. Auch diese Definition des Stereotyps passt zu Marty. Während Taylor und Tröhler von Wiederholbarkeit sprechen, spielt die Intertextualität bei Schweinitz für die Ausbildung des Stereotyps eine wichtige Rolle: Letztlich meinen die Autoren damit dasselbe.

Da *POLIZISCHT WÄCKERLI* nun aber der erste Film in der Reihe der Schweizer Kleinbürgerdramen ist, müssen wir für die weitere Analyse Marty's einen Blick über den Atlantik werfen, wo die Figur der jungen Hausfrau sich in eine Tradition einbetten lässt, die Robin Britta Georg die „Goodwives der 50er Jahre“<sup>70</sup> nennt. In ihrem Buch *Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods* beschreibt Georg die amerikanische Gesellschaft der 50er Jahre zwischen Wirtschaftswunder und Restauration, zwischen McCarthyismus und rigiden Moralvorstellungen auf der einen, Konsum und Fortschrittsglaube auf der anderen Seite.

---

<sup>66</sup> Schweinitz 2006, 49. Herv. i. O.

<sup>67</sup> Vgl. Schweinitz 2006, 46.

<sup>68</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146.

<sup>69</sup> Taylor, Tröhler 1999, 149.

<sup>70</sup> Georg, 2007, 27.

Als sich das während der kriegsbedingten Abwesenheit der Männer entwickelte emanzipatorische Bewusstsein der Frauen zu verselbständigen droht, reagieren Werbung, Literatur, populäre Kultur und Frauenjournale mit der Idealisierung der Frau als glückliche Mutter und Hausfrau. [...] In einer Vielzahl von Filmen aus dieser Zeit spiegelt sich die Begrenzung der Frauen durch ihre Ehemänner wider. Sie werden häufig in der häuslichen Umgebung als treusorgende Ehefrauen und reife, verantwortungsbewusste Mütter, so genannte ‚goodwives‘ dargestellt.<sup>71</sup>

Die Situation in den USA war derjenigen in der Schweiz nicht unähnlich. Die Zeit der 50er und frühen 60er Jahre war noch immer von der Geistigen Landesverteidigung geprägt. Von einer „doppelbödigen Koexistenz von ‘American way of life’ und Konsumeuphorie auf der einen, Reduitsyndrom und Igelmentalität auf der anderen Seite“ schreibt Jakob Tanner in einem Aufsatz über die Schweiz der 1950er Jahre.<sup>72</sup> Im Gegensatz zu unserem heutigen, oft idyllisierten Bild beschreibt Georg Kohler diese Zeit als „Periode tiefer Ambivalenzen und Widersprüche“ die sich auch auf die Lebensentwürfe der Menschen auswirkte: „zwischen der Realisierung möglich gewordener Lebenschancen und deren institutionalisierter Unterdrückung“ etablierte sich eine „Kultur der Verbote, des Mittelmasses, der Ausschliessung jedweder Alterität“.<sup>73</sup> Diese welt- und gesellschaftspolitischen Umstände während der 1950er Jahre wirkten sich direkt auf das Verständnis der Familie und der Rollen von Männern und Frauen aus. Helene Mühlestein erklärt in ihrem Buch über die *Geschlechterkonstituierung in der Schweizer Ratgeberliteratur 1945–1970*: „Mit dem Ziel der gesellschaftlichen Stabilität stützten Politik und Recht in der schweizerischen Nachkriegszeit die traditionelle Geschlechterordnung, in der verheiratete Frauen für Haushalt und Kindererziehung verantwortlich waren.“<sup>74</sup> Die Werbung dieser Zeit verrät das Idealbild der Frau als Hausfrau und Mutter: „weder jugendlich noch ältlich, zugleich brav und elegant, anziehend und sittsam, kurz: Tüchtig, perfekt gepaart mit Fröhlichkeit und Gepflegtheit“.<sup>75</sup> Wie Robin Britta Georg für Hollywood schreibt, drückt sich dieses Idealbild auch in der Schweiz in Filmproduktionen aus. Ein Beispiel hierfür sind – wenn auch die Fröhlichkeit getrübt ist – die Frauen des Polizisten Wäckerli: Hedwig und Marty. Marty Wäckerli kann also als *Stereotyp* bezeichnet werden, da sie einen intertextuell verankerten Typ darstellt: die Hausfrau der 1950er Jahre. Zum anderen handelt es sich hier um den von Schweinitz vorgeschlagenen sozialwissenschaftlichen Aspekt, da die Figur auf eine verbreitete Alltagsvorstellung zurückgreift – auch wenn diese fragwürdig ist. Auf diese Weise können wir erkennen, dass die Figur als referentielle Rolle (in der Terminologie von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler) dem *idealisierten* Bild einer

---

<sup>71</sup> Georg 2007, 29.

<sup>72</sup> Tanner 1994, 45.

<sup>73</sup> Kohler 2012, 7.

<sup>74</sup> Mühlestein 2009, 24.

<sup>75</sup> Joris 2012, 107.

jungen Hausfrau entspricht, das seinen Ursprung in der Alltagsvorstellung der 1950er Jahre hat.

Kommen wir zurück auf Jens Eders Analyse der Figur als ‚Symbol‘, die auf die Frage: „Wofür steht die Figur?“ antwortet.<sup>76</sup> Marty Wäckerli steht, wie eben gezeigt, als stereotypisierte Figur für die Idealvorstellung der jungen Hausfrau der 1950er Jahre und schreibt sich in das Gedankengut der Geistigen Landesverteidigung ein, das eine patriarchalisch organisierte Kleinfamilie als Ideal beinhaltet. Das konkrete Filmbild dieser Tochterfigur, die in Schürze und adrettem Kleid der Mutter zur Hand geht und die Männer der Familie umsorgt, evoziert im Publikum also mehr als die an sich wertfreie Idee einer Tochter und (angehenden) Hausfrau. Das Bild verweist über sich hinaus auf eine Wertvorstellung. Die Figur ist ein *Symbol* für die Rolle der Frau im patriarchalischen Ideal der 1950er Jahre. Es entsteht hier eine Art Zweistufigkeit, die sich mit Roland Barthes Mythosbegriff verdeutlichen lässt. Im Kapitel „Der Mythos heute“ seiner *Mythen des Alltags* überträgt Barthes den bis anhin vor allem in der Ethnologie verwendeten Begriff des ‚Mythos‘ auf seine Gegenwart: das Frankreich der 1950er Jahre. Barthes versteht Mythos als Rede (in früheren Übersetzungen: als Aussage), was bedeutet, dass „alles Mythos werden [kann], was in einen Diskurs eingeht“.<sup>77</sup> Und auch der Terminus ‚Diskurs‘ ist vielfältig: „Der schriftliche Diskurs, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, der Sport, Schauspiele, Werbung, all das kann als Träger der mythischen Rede dienen.“<sup>78</sup> Darauf aufbauend erklärt Barthes den Mythos als ein „sekundäres semiologisches System“.<sup>79</sup> Auf der Ebene der Objektsprache setzt sich der Sinn aus dem ‚Signifikanten‘ (Bezeichnendes) und dem ‚Signifikat‘ (Bezeichnetes) zusammen. Auf der Ebene der ‚Metasprache‘, also im Mythos, wird der ursprüngliche Sinn zur Form, also zu einem neuen Signifikanten. Dieser ergibt zusammen mit einem neuen Signifikat eine neue Bedeutung. Auf unser Beispiel übertragen heisst das, dass das Filmbild der Frau mit der Schürze (Signifikant 1) zusammen mit der abstrakten Idee der Hausfrau (Signifikat 1) als einfaches ‚Sinnbild‘ vom Publikum verstanden wird. Das Bild stellt eine Hausfrau dar, wie wir sie aus dem Alltag kennen, die Abbildung wird erkannt. Auf der zweiten Stufe, derjenigen des Mythos, wird diese einfache Abbildung mit weiterem Hintergrundwissen versehen, dem Wissen um das Ideal des Patriarchats und der Rolle der Frau. Dieses Mehrwissen ist das neue Signifikat (2), das mit dem ursprünglichen Sinn, der zum neuen Signifikanten (2) wird, verbunden

---

<sup>76</sup> Eder 2008, 522.

<sup>77</sup> Barthes 2013, 251.

<sup>78</sup> Barthes 2013, 252.

<sup>79</sup> Barthes 2013, 258–261.

ist. Zusammen ergeben diese Begriffe die Bedeutung des Mythos: Die Frau mit der Schürze ist nicht mehr einfach 'nur' Hausfrau, sondern sie verkörpert das Idealbild der Frau im Patriarchat der 50er Jahre. Wichtig ist hier, dass dieses an sich wertfreie Abbild (Frau mit Schürze) mit Bedeutung aufgeladen wird, es ist nicht mehr unbelastet. Dazu kommt, dass der Mythos seine Herkunft verschleiert: „Er verwandelt Geschichte in Natur.“<sup>80</sup> Das heisst, dass 'natürliche' Wahrheiten hergestellt werden, die aber tatsächlich kulturell konstruiert sind und damit veränderbar wären. Für Barthes ist ‚Mythos‘ gleichbedeutend mit ‚Ideologie‘, es ist seine normierende Kraft, die entpolitisiert und naturalisiert, die er in seinem Buch kritisiert.

Der Mythos funktioniert also ähnlich wie das Stereotyp: Es ist eine Vereinfachung, die (wenn sie vollumfänglich funktioniert) vom Publikum sogleich verstanden und mit Erweiterungen versehen wird. Diese Vereinfachung ist zwar erzähltechnisch ökonomisch, birgt aber auch ihre Tücken: Das Idealbild der braven Hausfrau wird unhinterfragt reproduziert, die Bemühungen vieler Frauen und Männer um mehr individuelle Freiheit und politisches Mitbestimmungsrecht wird ausgeklammert. Dieser Umstand wird von Werner Wider Anfang der 80er Jahre kritisiert: „Das Klischee ist jene 'gesellschaftliche Hieroglyphe', die dem Publikum die Einsicht in seine wahren Bedingungen verweigert“.<sup>81</sup> Das Stereotyp verspricht zum einen den ZuschauerInnen die Wiederholung bekannter Formen, zum anderen verhindert genau diese Wiederholung vorgefertigter Annahmen die Erörterung von realen Problemen. Das Ideal der braven Tochter und Hausfrau wird reproduziert, ohne dass der Ruf nach Gleichberechtigung thematisiert würde. Wider argumentiert letztlich ähnlich wie Barthes, dass das Klischee eine „unhistorische Sehweise“ sei: „Es zeigt die Menschen ohne ihre wirklichen Bedingungen, die Dinge ohne ihren Zusammenhang, die Konflikte ohne ihre Entstehungsgeschichte und die Geschichte als Natur.“<sup>82</sup> Das Stereotyp läuft – wie Barthes' Mythos – Gefahr, eine normierende Wirkung auszuüben, indem es überholte oder falsche Bilder nachahmt.

Nun noch einmal zurück zu Marty: Wir haben diese Figur als referenzielle Rolle beschrieben, die ihren Bezugspunkt in einer damaligen, idealisierenden Alltagsvorstellung der Frau hat. Sie kann damit als Symbol für die Rolle der Frau im Patriarchat der 1950er Jahre interpretiert werden. Zieht man Barthes hinzu, verkörpert Marty (zusammen mit Wäckerli, Hedwig und Ruedi) den Mythos der patriarchalischen Familie, der zum „Ideologiegebirge“<sup>83</sup> der Geistigen

---

<sup>80</sup> Barthes 2013, 278.

<sup>81</sup> Wider 1981, 33.

<sup>82</sup> Wider 1981, 34.

<sup>83</sup> Tanner 1994, 44.

Landesverteidigung gehört. Das Verhältnis dieser Figur zur Realität ist ein zweistufiges: Sie bezieht sich auf ein Ideal, das in der Lebenswelt verwurzelt ist. Diese Einschätzung ist derjenigen von Josef Roos diametral entgegengesetzt:

Wenn sich Polizischt Wäckerli im gleichnamigen Film aus dem Jahre 1955 als hartherziger uneinsichtiger und patriarchaler Familientyrann gibt, bei dem seine Gattin und seine Kinder keine Mitspracherechte besitzen, so zeichnete Kurt Früh damit nicht ein Idealbild, wie es in einer Familie aussehen sollte, sondern vielmehr ein Situationsgemälde der damaligen Dekade. Kurt Früh wollte den damaligen Zeitgeist und das damalige Alltagsleben einfangen und unverblümt ohne jegliche Idealisierung darstellen.<sup>84</sup>

Den Grund für diese Darstellung Wäckerlis sehe ich eher im Umstand, dass es sich bei dem Film um eine Verfilmung der Radiohörfolgen mit Schaggi Streuli handelt, der auch die Dialoge für den Film entwarf. Roos schreibt selbst, dass Kurt Früh mit diesem Film nicht zufrieden war: „Weil sie [die Thematik] jedoch ein populärer Stoff war und er die Gewähr hatte, dass der Film beim Publikum ankommen würde, biss er nun mal in den sauren Apfel.“<sup>85</sup> Dies tat Kurt Früh mit dem Ziel, nach einem Publikumserfolg einen Film nach seinen eigenen Vorstellungen drehen zu können. Wie ich im zweiten Kapitel bereits erläutert habe, war die Schweizer Filmproduktion damals vollständig privatwirtschaftlich organisiert und die Produktionsfirmen auf Filme angewiesen, die Gewinn abwarfen. Es kann damit kaum als Ziel von Kurt Früh bezeichnet werden, mit diesem Film ein differenziertes, realistisches Bild seiner Zeit zu zeigen. Es ist die Welt des Polizisten Wäckerli, die wir hier sehen – in den 50er Jahren verortet, aber eine idyllische Welt im fiktionalen Allenwil. Anders verhält es sich mit *BÄCKEREI ZÜRRER*, dem Film, bei dem Früh endlich seine eigenen Visionen verwirklichen konnte.

## **5. Die Aneignung der Rolle: Trudi Zürrer**

Als erstes werde ich auch hier die Figur mithilfe von Henry M. Taylor und Margrit Tröhlers Differenzierungen genauer betrachten. Trudi Zürrer besetzt wie Marty Wäckerli innerhalb der Narration die Rolle der Tochter. Hier stellen sich also dieselben Fragen: Welches sind die kennzeichnenden Eigenschaften, und wie sieht das Handlungsmuster aus? Wird die Rolle durch den Typ veräusserlicht, also durch den Körper der Schauspielerin verkörpert? Wie ausgeprägt ist ihr Charakter?

Die Eigenschaften von Trudi Zürrer habe ich in Kapitel vier herausgearbeitet: Sie verhält sich beschwichtigend und vermittelt bei Konflikten innerhalb der Familie, stemmt die Doppelbe-

---

<sup>84</sup> Roos 1994, 398.

<sup>85</sup> Roos 1994, 29.

lastung von Haushaltsführung und Arbeitsalltag, engagiert sich für den Familienfrieden sowie für den Weiterbestand der Bäckerei, verwirklicht aber aktiv ihren Wunsch nach einem neuen Leben. Sie zeigt Eigeninitiative und vermittelt den Eindruck von Handlungsmöglichkeit. Diese Eigenschaften lassen Trudi ein lebendigeres Handlungsmuster aufzeigen: Als ‘Nachwuchshausfrau’ der Familie (als Ersatz für die verstorbene Mutter) eingeführt, verlässt sie diesen vorgegebenen Pfad, sucht einen Ehemann und zieht in die Westschweiz. Ihr Verhalten als Tochter eines strengen, herrschenden Vaters ist – im Gegensatz zu Martys – weniger vorhersehbar. Es eröffnen sich in der Handlung durchaus verschiedene Handlungsmöglichkeiten und Trudi trifft eine Wahl.

Zunächst zum Typ, den „körperlich nach aussen getragene[n] Merkmale[n], die mehr oder weniger auffällig (*typisch*) sein können“.<sup>86</sup> Trudi wird von Margrit Winter verkörpert. Die Schweizer Schauspielerin war damals vierzig Jahre alt, was ihrer Konstruktion der Tochterfigur als ‘spätes Mädchen’ gerecht wird. Von einem erkennbaren sozialen Typ kann aber nicht die Rede sein. Ihr Schauspiel – das hauptsächlich die innere Anspannung der Figur widerspiegelt, sich also auf die Handlung bezieht – lässt keine ‘natürliche’ Gestik erkennen, welche die Schauspielerin aus dem historischen Kontext und in den Film hinein tragen würde.<sup>87</sup> Dieser erste Aspekt der Facette des Typs, der aufgrund des individuellen Körpers auf eine aussermediale Referenz verweisen würde, ist hier nicht gegeben. Der zweite Aspekt innerhalb dieser Facette baut auf dem ersten auf, denn hier wird nach dem „auf der physischen Grundlage veräusserte[n] Zeichen als signifikante Konstruktion“<sup>88</sup> gefragt. Im Gegensatz zu Eva Haefeli, die aufgrund ihrer braven Jugendlichkeit und mithilfe ihrer Kleidung zumindest ansatzweise als Tochter der 1950er Jahre erkennbar ist, kann diese Kategorie bezüglich Margrit Winter vernachlässigt werden.

Hingegen was die Rolle betrifft, so ist auch für die Figur Trudi Zürrer die Untergattung der referentiellen Rolle hauptsächlich von Interesse. Der Film *BÄCKEREI ZÜRRER* ist mehr noch als *POLIZISCHT WÄCKERLI* – an der realen Langstrasse anstatt im fiktiven Allenwil – an die Lebenswelt der Schweiz der 1950er Jahre gebunden. Sehr ausführlich hat sich, wie bereits besprochen, Josef Roos in seinem Werk *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?* mit diesem Thema befasst. Er sieht in *Bäckerei Zürrer*

---

<sup>86</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146.

<sup>87</sup> Vgl. Taylor, Tröhler 1999, 146.

<sup>88</sup> Taylor, Tröhler 1999, 146.

rer ein „reales Zeitdokument“<sup>89</sup> und in Trudi „die damalige Ambivalenz des Frauenbildes“<sup>90</sup> verkörpert. Roos meint damit den Gegensatz zwischen der lauter werdenden Forderung nach der Gleichstellung der Frauen und der noch immer in Gesetz und Alltag verankerten Unterordnung. Trudi selbst schwankt zwischen der Verpflichtung ihrer Familie und der Bäckerei gegenüber und ihrer Emanzipation, die ihr ein neues Leben ermöglicht. Um diesen Part innerhalb der Filmhandlung zu bewältigen, benötigt die Figur weit stärkere Eigenschaften als Marty Wäckerli. Zusammen mit ihrem individuellen, nachvollziehbaren Handlungsprogramm wird ein relativ differenziertes Bild von Trudi evoziert: Die Figur erhält einen ausgestalteten Charakter. Wie wir gesehen haben, definiert sich ein fiktionaler Charakter über sein ‚Sein und Wirken‘, seine Einwirkung auf die Handlung sowie auf die anderen Figuren.<sup>91</sup> Mit Trudis Aktivität und Einfluss auf den Verlauf der Handlung ist bei ihrer Figur auch der Aspekt des Wirkens gegeben. Aufgrund dieser Beobachtungen lässt sich diese Figur eindeutig als ‚runder Charakter‘ bezeichnen, denn sie wirkt lebendig und dadurch wirklichkeitsnah. Auch wenn es auf den ersten Blick widersprüchlich klingen mag: Die Facette der Rolle und jene des Charakters lassen sich nach Taylor und Tröhler gut vereinen:

Der Charakter kann auch auf Grund einer kulturell vorgeprägten Rolle gestaltet sein, er stellt dennoch immer eine spezifische Ausformung dieser Rolle in einem bestimmten Film dar, auch wenn er ihr Programm lediglich aktualisiert; der Charakter ist also eine mehr oder weniger eigenständige Variante der Rolle, die wir als Handlungsprogramm beschreiben werden.<sup>92</sup>

Pointiert ausgedrückt wandelt sich Trudi während des Films von der braven Tochter zur selbstständigen Frau. Die Figur wird zunächst in der Rolle der Tochter etabliert, bevor sie in ihrer Nebenhandlung beginnt, sich zu verselbständigen, und schliesslich die Familie verlässt. Sie eignet sich damit ihre Rolle aktiv an und erweitert sie im Vergleich zu Marty Wäckerli enorm. Eine solche Entwicklung gehört zur Facette eines runden Charakters: „Der Wirkungskreis des Charakters, seine Wirkungsart, sein ganzes *Wesen* kann sich innerhalb eines Films verändern, sofern diese Veränderungen (psychologisch oder vom Kontext her) motiviert sind.“<sup>93</sup>

Bei der Einschätzung dessen, ob Trudis Wandel psychologisch nachvollziehbar sei, scheiden sich indes die Geister. Werner Wider beklagt, wie wir wissen, die Realitätsarmut der Filme: „Um Leben in die dünne Atmosphäre des kleinbürgerlichen Alltags zu bringen, mussten die Schicksalsschläge unplausibel gehäuft, die Charaktere übertrieben und die Figuren zu psycho-

---

<sup>89</sup> Roos 1994, 397.

<sup>90</sup> Roos 1994, 274.

<sup>91</sup> Vgl. Taylor, Tröhler 1999, 141.

<sup>92</sup> Taylor, Tröhler 1999, 142.

<sup>93</sup> Taylor, Tröhler 1999, 141f. Herv. i. O.



logisch unrealistischen Kehrtwendungen gezwungen werden.“<sup>94</sup> Ob die Leistung Trudis aus psychologischer Sicht realistisch ist oder nicht, sei jedoch dahingestellt. Ich möchte hier lediglich festhalten, dass diese Figur aufgrund ihres eigenmächtigen und subjektiv sinnvollen Handelns lebensnah wirkt. Dieser Aspekt betrifft die fiktive Figur als Stellvertreterin eines realen Individuums, bezieht sich also auf die Facette des Charakters: „Wir verstehen unter Charakter also die individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person, den ‘Entwurf einer Person’“.<sup>95</sup>

Im Folgenden möchte ich mich noch einmal der Facette der Rolle zuwenden, genauer: der referentiellen Rolle. Wenn ich hier für die Figur Trudi Zürrer das Gewicht neben der Facette des Charakters auf jene der referentiellen Rolle lege, muss ich diese Entscheidung noch präziser erläutern. Ich habe im vorangehenden Abschnitt einen Zusammenhang zwischen der Realitätsnähe von BÄCKEREI ZÜRRER und dem individuellen Charakter Trudis hergestellt, der diese Figur ‘echt’ wirken lässt. Zur Erinnerung: die ‚referenziellen Rollen‘, die im Gegensatz zu den ‚textuellen Rollen‘ wirklichkeitsnäher und sozialer Natur sind, sind im Sinne von Taylor und Tröhler „nicht von vorneherein weniger imaginär besetzt oder weniger kulturell und/oder medial bestimmt“.<sup>96</sup> Lassen wir nun die Wirklichkeitsnähe, die wir vorhin besprochen haben, beiseite und wenden uns der kulturellen Prägung zu. Wenn Roos von der „Ambivalenz des Frauenbildes“ der 1950er Jahre spricht, meint er nicht nur die realistische Darstellung der Figur, sondern verweist darüber hinweg auf den Zeitgeist, der sich in dieser Figur niederschlägt: „die damalige Frau hatte sich noch nicht vom traditionellen Frauenbild losgesagt – vielmehr stand sie am Anfang eines Umbruchs“<sup>97</sup>. Dieser beginnende Wandel des Frauenbildes beeinflusst logischerweise die Rolle der Töchter: Neue Möglichkeiten tun sich auf, die Hoheit über das eigene Handeln nimmt zu. Die Referenz, auf die sich die Tochter-Rolle bezieht, ist also nicht nur die Realität der 1950er Jahre, sondern besonders auch der beginnende Aufbruch der jungen Frauen und Männer in dieser Zeit.

Somit ist Trudi als Figur folgendermassen zu umreißen: Sie konstituiert sich als runder Charakter, der auf einer eigenständigen Aneignung der ihm zugrunde liegenden referenziellen Rolle aufbaut. Die Referenz dieser Rolle liegt aufgrund des Realitätsbezug zum einen in der

---

<sup>94</sup> Wider 1981, 459.

<sup>95</sup> Taylor, Tröhler 1999, 141.

<sup>96</sup> Taylor, Tröhler 1999, 148.

<sup>97</sup> Roos 1994, 396.

Lebenswelt in der Schweiz der 1950er Jahre, zum anderen weist sie darüber hinaus auf den langsam beginnenden gesellschaftlichen Umbruch. Im folgenden Kapitel werde ich also der Frage nachgehen, wie sich dieser Umstand aufgrund theoretischer Arbeiten zu filmischen Figuren präziser beschreiben lässt.

### 5.1 Die ‚Tochterfigur‘ als Repräsentantin des Aufbruchs

Kommen wir nun noch einmal zu Jens Eder zurück. Wie ich im vorangehenden Kapitel dargelegt habe, schlägt der Autor vier Ebenen der Figurenanalyse vor. Eine davon betrifft die Figuren als ‚Symptome‘. Dieser Ansatz scheint mir für die Formulierung von Trudis Verhältnis zur ausserfilmischen Realität der 1950er Jahre fruchtbar, denn es geht um ihre „soziokulturellen Kontexte“: Figuren werden hier als „Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität“<sup>98</sup> verstanden. Die analytische Frage lautet hier: „Warum ist die Figur so, und welche Folgen hat das?“<sup>99</sup>

Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich noch einen anderen Aspekt einbringen: In *Offene Welten ohne Helden* hat sich Margrit Tröhler unter anderem mit dem Konzept des „Querschnittfilms“ beschäftigt. Für den „Film ohne Handlung“ hat sie eine Figurenkonzeption entwickelt, nämlich die Figuren als „individuelle RepräsentantInnen der Stadt“.<sup>100</sup> Es geht hier um den Film *MENSCHEN AM SONNTAG* von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer (D 1930) und seine jungen DarstellerInnen:

Auch wenn der Querschnitt durch die Gesellschaft unausgewogen ist und von der besonderen Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Bevölkerungssegment zeugt, aus dem eine kleine Gruppe herausgehoben wird, ist die Konzeption der Ensemblefiguren überindividuell angelegt. Obwohl ‚Durchschnittsmenschen‘, wie Kracauer schreibt, sind sie dennoch als unterscheidbare Charaktere konzipiert und individuell gestaltet; als Stadtmenschen der Zeit weisen sie über sich hinaus auf eine gewöhnliche Alltagswelt, die mit traditionellen Klassenbegriffen schwer zu fassen ist. So sind sie *RepräsentantInnen* der Stadt, ohne im eigentlichen Sinne repräsentativ zu sein, weder für die gesamte Gesellschaft noch für eine „Klasse“ (es sei denn für die der „Angestellten“).<sup>101</sup>

Die Stichworte, die uns in der Analyse von Trudi Wäckerli weiterbringen sind: ‚überindividuell‘, ‚Durchschnittsmenschen‘, ‚unterscheidbare Charaktere‘, ‚individuelle Gestaltung‘, ‚über sich hinaus weisen‘ auf die Alltagswelt, ‚RepräsentantInnen der Stadt‘. Wie lassen sich nun diese Elemente mit Trudi in Verbindung bringen? Ich habe ihre Figur als run-

---

<sup>98</sup> Eder 2008, 137.

<sup>99</sup> Eder 2008, 522.

<sup>100</sup> Tröhler 2007, 131–135.

<sup>101</sup> Tröhler 2007, 132. Herv. i. O.

den Charakter definiert, der auf der individuellen Aneignung der ihm zugrunde liegenden referenziellen Rolle basiert. Sie ist also individuell gestaltet und hätte, würde sie in einem Ensemble von ähnlichen Figuren agieren, wohl einen unterscheidbaren Charakter. Sie entspricht mit ihrer relativ realitätsnahen Ausformung aber einem ‚Durchschnittsmenschen‘, einer jungen Frau der 50er Jahre. Wie wir bereits gesehen haben, weist Trudi aber auch über sich hinaus: Sie verkörpert als fiktive Figur nicht nur einen Charakter, sondern steht auch stellvertretend für die gesellschaftlichen Veränderungen, für die Emanzipationsbestrebungen der Frauen. Damit steht sie nicht nur für sich, sondern, als „individuelle Facette eines Zeitphänomens“,<sup>102</sup> auch für ihre ‚MitreiterInnen‘. Sie ist also gleichzeitig auch ‚überindividuell‘ angelegt und – so passe ich dieses Konzept an – *Repräsentantin des Aufbruchs*. Die Referenzialität Trudis lässt sich so nur teilweise an der realitätsnahen Gestaltung festmachen, ein weiterer Aspekt ist ihr soziokultureller Bezugspunkt. Auch sie stellt so eine „historische Teilrealität“<sup>103</sup> dar, andere Existenzweisen (konkret zum Beispiel die VerfechterInnen der traditionellen Geschlechterordnung) hätten genauso ihre Berechtigung. Interessant an dieser Figur ist vor allem ihre Ambivalenz, denn sie verweist nicht nur auf die Alltagswelt, sondern auch auf die beginnende Erneuerung. Zuerst entspricht sie genau wie Marty dem Idealbild der Hausfrau, sie nimmt die Rolle ihrer Mutter ein und kümmert sich um die Familie und den Laden der Bäckerei. Erst im Verlauf der Handlung steht sie vor der Entscheidung: ihr bisheriges Leben mit der Familie unter der Knute des Vaters oder die Trennung im Streit und die Ehe mit Marcel Piboulot. Ihre Entscheidung macht diesen Aufbruch besonders deutlich. Um Jens Eders Frage zu beantworten möchte ich also behaupten: Die Figur von Trudi Zürcher ist so, weil sie als *Repräsentantin* die Aufbruchsstimmung ihrer Zeit vertritt, sie ist ein *Symptom*. Zur Frage, was diese Darstellung in der Realität wiederum als Folge zeitigte, kann ich mich im Rahmen dieser Arbeit nicht äussern. Die Frage nach der Wirkung auf das damalige Publikum würde eine andere Art der Analyse erfordern.

Josef Roos schätzt die Entwicklung der Töchterfiguren in den Kleinbürgerdramen Kurt Frühs folgendermassen ein:

[Früh] sah seinen Auftrag als Filmemacher [...] in der Schilderung des Alltagslebens der kleinen Leute. [...] So erstaunt es nicht, dass Kurt Früh grossmehrheitlich ein Patriarchat zeigte, das von Film zu Film immer mehr Macht verlor und Frauen, die von mal zu mal immer selbstbewusster und unabhängiger wurden“.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Tröhler 2007, 132.

<sup>103</sup> Tröhler 2007, 133.

<sup>104</sup> Roos 1994, 136f.

Ich sehe den Ursprung der beiden unterschiedlichen Figurenkonzeptionen nicht primär als Anpassung an die sich wandelnden Lebensumstände. Bedenkt man den Unterschied von nur zwei Jahren, wäre die Entwicklung von Marty zu Trudi enorm. Im Gegensatz zum Film POLIZISCHT WÄCKERLI ist BÄCKEREI ZÜRRER vollumfänglich ein Film von Kurt Fröh. Als Bewunderer des italienischen Neorealismus konnte er BÄCKEREI ZÜRRER nach seinen Vorstellungen gestalten. Ich möchte also vertreten, dass die Ursache der verschiedenen Konzeptionen vor allem in den unterschiedlichen Produktionsbedingungen der Filme liegt. Damit stimme ich mit Werner Wider überein, der den Wandel ebenfalls so einschätzt.<sup>105</sup> Ich bin teilweise aber auch mit Roos einverstanden: Die Filme fallen in eine Zeit, in der die Emanzipationsbestrebungen der Frauen einen neuen Aufschwung erhielten. In anderen europäischen Ländern wurde in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg das Frauenstimmrecht eingeführt – und auch in der Schweiz erreichte ein Postulat den Bundesrat, in dem der Nationalrat Hans Oprecht bittet ein Frauenstimm- und wahlrecht zu prüfen.<sup>106</sup> Die erste Volksabstimmung am 1. Februar 1959 war eine Niederlage, aber dennoch wurde ein Teilsieg errungen, denn einige Kantone führten nacheinander das Frauenstimmrecht auf kantonaler Ebene ein.<sup>107</sup>

Hingegen würde ich nicht so weit gehen wie Roos und Trudi als Inbegriff der „modernen selbständigen Frau von morgen“<sup>108</sup> bezeichnen, die sich gegen die Männerwelt durchsetzt. Zwei Einschränkungen sprechen meines Erachtens dagegen: Erstens wird Trudi als Akteurin von den männlichen Familienmitgliedern nicht vollumfänglich akzeptiert. Das zeigt sich darin, dass ihre Interventionen erst indirekt Wirkung zeigen. Heini reagiert ablehnend auf ihren Vorschlag, die Bäckerei zu übernehmen, erst als Gina ihm erzählt, dass ihm der Vater dies nicht zutraue, packt ihn der Ehrgeiz. Und als Trudi ihre Brüder fragt, was sie nun gegen den geplanten Hausverkauf unternehmen sollen, reagiert keiner. Ohne Absprache mit Trudi wendet sich dann Richard direkt an den Vater. Dieses Umfeld zwingt sie zweitens dazu, ihr Zuhause zu verlassen. Die Emanzipation *innerhalb* der Familie ist nicht möglich, die hierarchischen Strukturen sind festgefahren. Sie kann sich nur *von* ihrer Familie emanzipieren. Sie geht ins Welschland – wohl um dort erneut Hausfrau zu werden. Es ist erst ein kleiner Schritt, den die Figur in Richtung Selbständigkeit unternimmt. Der kann aber – wie gesagt – als Beginn eines Aufbruchs gelesen werden.

---

<sup>105</sup> Vgl. Wider 1981, 482.

<sup>106</sup> Vgl. Roos 1994, 259.

<sup>107</sup> Vgl. Roos 1994 264–267.

<sup>108</sup> Roos 1994, 138.

## 6. Schlusswort

Mein Ziel war es, zu untersuchen, auf welche Art und Weise die Töchterfiguren Marty und Trudi mit ihrer Zeit, den 1950er Jahren verknüpft sind. Die These, dass Marty die Rolle der Frau in einer patriarchal organisierten Gesellschaft repräsentiert, während Trudi auf die Aufbruchstimmung dieser Zeit verweist, konnte im Verlauf dieser Arbeit bestätigt und weiter ausdifferenziert werden. Im Zuge der Untersuchung wurde deutlich, dass in diesen Filmen nicht *die* Realität abgebildet wird, sondern dass die Gestaltung der Figuren auf einzelnen Realitätsbezügen beruht. Die Töchterfiguren verweisen auf verschiedene Ebenen der Lebenswelt der 1950er Jahre. Die Referenzebene von Marty bildet die idealisierte Vorstellung der Hausfrau, während Trudi als Repräsentantin des Aufbruchs interpretiert werden kann. Marty verbleibt in der ihr zugeordneten Rolle der passiven Tochter und Hausfrau. Sie handelt selbst dann nicht, wenn sie Zusammenhänge erkennt, die ihr Vater, der Polizist, nicht sieht. Im Moment des Verstehens sieht das Publikum das Gesicht der schweigenden Marty in Grossaufnahme – ich interpretiere diese Inszenierung als ein Zugeständnis Kurt Frühs an diese Figur. Schliesslich wurde in jenen Jahren den Frauen das Stimmrecht aufgrund angeblicher ‘Unfähigkeit’ vorenthalten. Die Steigerung zum eigenverantwortlichen Handeln Trudis zeigt nicht die reale Entwicklung der Emanzipation innerhalb zweier Jahre, sondern eine kulturelle Repräsentation dieses Prozesses, der sich auch in anderen Texten der Zeit spiegelt. Insofern wage ich zu behaupten, dass diese Darstellung der aufkommenden Emanzipationsbewegung mit der Realität in den 50er Jahren in Verbindung steht. So lässt sich erklären, in welchem Sinn Realität in diesen beiden Filmen steckt: Sie stellen Themen zur Diskussion die damals wie heute Gültigkeit und Relevanz besitzen, nämlich die Frage nach der Rolle der Frau in der Gesellschaft und in der Familie.

Für diese Arbeit habe ich zwei Töchter aus den Kleinbürgerdramen der 1950er Jahren ausgewählt. Die Entwicklung der Töchterfiguren in den realistischen Filmen Kurt Frühs zieht sich aber in die 1960er Jahre weiter. In *ES DACH ÜBEREM CHOPF* (1961) ist die Tochter noch selbständiger und vor allem aufmüpfiger, bis sie zum Schluss von den bürgerlichen Konventionen eingeholt wird. Gut zehn Jahre später tritt in *DER FALL* (1972) wiederum eine Tochterfigur in Erscheinung: Marsha scheint gänzlich unabhängig vom Einfluss ihrer Eltern und von den gesellschaftlichen Konventionen zu agieren, was aber eher als Verwahrlosung denn als Befreiung dargestellt wird. Es wäre nun interessant, den Gedanken einer intertextuell nachvollziehbaren Repräsentation der Emanzipationsbewegung im Film anhand dieser Werke von Kurt Früh weiterzuerfolgen. Die Frage wäre auch, inwiefern die Darstellung gesellschaftli-

cher Entwicklungen ihrerseits als realistische Elemente im Film funktionieren. Solche und ähnliche Überlegungen könnten ein Ausgangspunkt für weiterführende Arbeiten sein.

## 7. Literaturverzeichnis

Aeppli, Felix: Die geistige Enge der Heimat: Der Schweizer Film in den fünfziger Jahren. In: Cinema 22/1, 1976, S. 23-37.

Aeppli, Felix: Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Bd. 2: Materialien. Zürich: Limmat Verlag, 1981.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Berlin: Suhrkamp, 2013 (1957).

Dumont, Hervé: Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896-1965. Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.

Eder, Jens: Die Figuren im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren, 2008.

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

Georg, Robin Britta: Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods. Würzburg: Diametric Verlag, 2006.

Joris, Elisabeth: Dezentere Sexappeal – eklatante Diskriminierung. Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen in Zeiten von Textilrevolution und Kaltem Krieg. In: Buomberger, Thomas; Pfrunder, Peter (Hg.): Schöner Leben, mehr haben: Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums. Zürich: Limmat Verlag, 2012, S. 105-119.

Kohler, Georg: Konsumglück, Kalter Krieg und Zweite Moderne. In: Buomberger, Thomas; Pfrunder, Peter (Hg.): Schöner Leben, mehr haben: Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums. Zürich: Limmat Verlag, 2012, S. 7-19.

Ledermann, Sabine: Realistische Elemente in Frühs Kleinbürgerdramen der 1950er Jahre. Eine Analyse der Figurenkonzeption und -konstellation sowie des Milieus. Abschlussarbeit am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich (unpubliziert) 2010.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2003.

Moeschler, Olivier: Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Marburg: Schüren, 2013.

Mühlestein, Helene: Hausfrau, Mutter, Gattin. Geschlechterkonstituierung in Schweizer Ratgeberliteratur 1945-1970. Zürich: Chronos, 2009 (Populäre Literaturen und Medien, Bd. 3, hg. v. Ingrid Tomkowiak).

Roos, Josef: Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945? Bern: Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften).

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

Schaub, Martin: Prozesse mit den Vätern. In: Schlappner, Martin; Schaub, Martin: Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum 1987, S. 85-99.

Schlappner, Martin: Bilder der Schweiz im Schweizer Film: Kontinuität und Veränderungen in Vergangenheit und Gegenwart. Aarau (etc.): Sauerländer, 1987.

Schlappner, Martin: Von den Befindlichkeiten des Kleinbürgers. In: Schlappner, Martin; Schaub, Martin: Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum 1987, S. 67-72.

Schenk, Irmbert: „Derealisierung“ oder „aufregende Modernisierung“? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: Schenk, Irmbert: Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip. Marburg 2008, S. 146-170.

Schumacher, Beatrice: Coolness (at) home. Der Kühlschrank und die eiskalte Revolution am heimischen Herd. In: Buomberger, Thomas; Pfrunder, Peter (Hg.): Schöner Leben, mehr haben: Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums. Zürich: Limmat Verlag, 2012, S. 69-83.

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

Tanner, Jakob: Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten. In: Blanc, Jean-Daniel; Luchsinger, Christine: Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit. Zürich 1994, S. 19-50.

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margrit: Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm. In: Heller, Heinz B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Marburg: Schüren, 1999, S. 137-151 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7).

Wider, Werner: Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Bd. 1: Darstellungen. Zürich, Limmat Verlag, 1981.

## **8. Filmverzeichnis**

### **8.1 In der Arbeit analysierte Filme**

POLIZISCHT WÄCKERLI, Kurt Früh, CH 1955  
(DVD: Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

BÄCKEREI ZÜRRER, Kurt Früh, CH 1957  
(DVD: Archiv Seminar für Filmwissenschaft).



## **8.2 Weitere zitierte Filme**

DÄLLEBACH KARI, Kurt Früh, CH 1971.

ES DACH ÜBEREM CHOPF, Kurt Früh, CH 1961.

FALL, DER, Kurt Früh, CH 1972.

FRÄULEIN HUSER, Leonard Steckel, CH 1940.

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, Kurt Früh, CH 1959.

MARIE-LOUISE, Leopold Lindtberg, CH 1944.

MENSCHEN AM SONNTAG, Robert Siodmak / Edgar G. Ulmer, D 1930.

OBERSTADTGASS, Kurt Früh, CH 1956.

ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE, Hans Trommer / Valérien Schmidely, CH 1941.

Timeline	0	10	20	30	40	50	60 min	70	80	90	100	110
Anfang:	2:27"	6:25"	9:10"	11:03"	23:24"	30:57"	42:04"	46:00"	58:21"	76:56"	79:56"	101:00"
Ende:	3:50"	8:00"	10:10"	11:14"	25:14"	31:56"	43:38"	49:57"	61:23"	77:56"	82:04"	103:30"
Sequenznr: Handlung:	<p><b>N°: 1</b> Marty bittet ihren Vater um Geld für das Geburtstagsgeschenk der Mutter, da Ruedi seinen Anteil nicht leisten kann. Sie gibt vor, selber nicht zahlen zu können, um Ruedi in Schutz zu nehmen. Wäckerli durchschaut den Plan, gibt ihr dann aber den Betrag trotzdem.</p> <p><b>N°: 2</b> Marty kauft im Milchladen ein. Während ihrer Anwesenheit übergibt Herr Büttikofer seinem Angestellten Hans Bader Geld, damit er es am nächsten Morgen einzahlt. Marty und Hans verabreden sich zu einem Spaziergang am Abend.</p> <p><b>N°: 3</b> Abendessen zuhause. Ruedi geht aus, der Vater ist damit nicht einverstanden, Marty beschwichtigt ihn. Sie räumt mit ihrer Mutter den Tisch ab, während sich die Familie über Ruedi unterhält.</p> <p><b>N°: 4</b> Marty gibt ihrem Vater Bescheid, dass sie nochmals nach draussen gehe. Wäckerli verbietet es ihr. In der Folge wartet Hans vergebens auf sie und wird dazu überredet, in der Chérie Bar etwas zu trinken, wo er dann spät nachts das ihm anvertraute Geld ausgibt.</p> <p><b>N°: 5</b> Frühstück bei Familie Wäckerli. Hedwig und Marty kümmern sich um den verschlafenen Ruedi. Der Vater kommt hinzu und streitet sich mit seinem Sohn, der die Nacht in der Chérie Bar verbracht hat. Er gibt indirekt zu verstehen, dass er ihn verdächtigt, etwas mit dem Diebstahl bei Büttikofer zu tun zu haben.</p> <p><b>N°: 6</b> Unterdessen wurde der Mutter ihr Geschenk, ein Mantel, übergeben. Ruedi überreicht ihr zudem ein selbstgemaltes Bild. Dann erfährt Marty, dass Hans den Diebstahl begangen hat, weil ihn jemand sitzen gelassen habe und er sich daraufhin zum Trinken verleiten liess.</p> <p><b>N°: 7</b> Marty hat wieder im Milchladen eingekauft. Sie will bereits gehen, als sie auf der Strasse von Hans aufgehalten wird. Sie spricht ihm Mut zu und sie verabreden sich erneut für einen Spaziergang.</p> <p><b>N°: 8</b> Die Familie sitzt beim Mittagessen. Der Vater schimpft wieder mit Ruedi, der die letzte Nacht wieder die Chérie Bar (die sich nun im Niederdorf befindet) besucht hat. Ruedi verlässt den Tisch und geht in sein Zimmer. Wäckerli folgt ihm und verdächtigt ihn erneut, diesmal soll er auf der Kanzlei Geld entwendet haben. Daraufhin verlässt Ruedi die Wohnung. Dann erhält Wäckerli einen Anruf. Marty bekommt mit, dass Hans seinen Vornamen zusammengesprochen hat.</p> <p><b>N°: 9</b> Wäckerli kommt abends nach Hause. Er ist beunruhigt, weil sich der Verdacht gegen Ruedi erhärtet hat. Marty teilt ihm mit, dass Hans in seinem Büro sei. Der Polizist spricht mit Bader, während Marty in der Wohnung wartet. Nachdem Hans das Büro verlassen hat, fragt Marty ihren Vater wo Hans sei. Dieser schickt seine Tochter nach und beobachtet dann durchs Fenster, wie Hans und Marty davon spazieren.</p> <p><b>N°: 10</b> Marty ist bei Hans im Milchladen und beklagt sich über die schlechte Stimmung zuhause. Hans Bader hätte die Möglichkeit, den Milchladen zu pachten, aber die finanziellen Mittel dazu nicht. Marty verspricht ihren Vater zu fragen, ob er für ihn bürgen würde.</p> <p><b>N°: 11</b> Wäckerli hat inzwischen herausgefunden, dass Ruedi von seinem Vorgesetzten Häberli Geld ausgeliehen hat, um sich an einem dubiosen und schliesslich gescheiterten Geschäft zu beteiligen. Er streitet sich zuhause mit Hedwig über die Erziehung Ruedis. Marty ist besorgt, da die Bürgschaft nun doch nicht zustande kommt. Dann erfährt Wäckerli, dass Häberli unterschlagen habe. Er beschliesst, den Betrag, der Ruedi Häberli schuldig ist, selber zurückzuzahlen.</p> <p><b>N°: 12</b> Abendessen bei Wäckerlis. Überraschend kommt Ruedi wieder nach Hause. Die Frauen kümmern sich um ihn, während der Vater schweigt. Ruedi bittet ihn, ob er dafür sorgen könne, dass er wieder auf der Kanzlei arbeiten kann. Wäckerli eröffnet ihm darauf, dass er (seinem Berufswunsch entsprechend) bei einem Grafiker arbeiten kann. Dann herrscht ein Moment Schweigen, bis Wäckerli einen Witz macht und in ein Gelächter ausbricht, dem sich die ganze Familie erleichtert anschliesst.</p>											

Timeline	0	10	20	30	40	50	60 min	70	80	90	100	110									
Anfang:	2:57	4:20	5:34	12:56	16:53	17:44	20:59	31:19	36:20	41:27	43:51	48:36	54:30	56:46	57:58	61:15	72:03	73:29	79:37	87:49	101:32
Ende:	3:05	4:32	6:15	16:53	17:44	22:43	22:43	31:53	38:28	42:57	44:57	51:05	55:19	57:48	59:02	64:04	73:29	74:20	79:56	89:31	102:43
Sequenznr: Handlung:	N°: 1 Die drei Landstreicher gehen auf der Suche nach einer kleinen Arbeit zur Bäckerei Zürrer. Im Laden schickt Trudi Fink nach hinten, zu ihrem Vater.  N°: 2 Bäckermeister Zürrer streitet mit seinem Nachbarn Pezzani im Hof. Trudi kommt und ruft Ihrem Vater, Richard sei am Telefon.	N°: 4 Richard, Heini und Zürrer streiten wegen Geld. Zu guter Letzt erhält Heini den Betrag, den er für ein neues Rennvelo braucht. Trudi versucht zu beschwichtigen und verabschiedet sich dann, sie sei mit einer Freundin verabredet.	N°: 5 Trudi macht sich in ihrem Zimmer fürs Ausgehen bereit. Zürrer ruft nach ihr, sie antwortet aber, sie könne nicht kommen, sie ziehe sich um.	N°: 6 In einem Café kommt es zu einem Missverständnis, Trudi hält einen fremden Mann für den Urheber der Anzeigte, auf die sie geantwortet hat. Verlegen verlässt sie den Ort.	N°: 7 Heini und Trudi kommen alarmiert vom Lärm aus der Wohnung, als Fredi die Trommel seines Vater zerstört. Sie mischen sich nicht ein, sehen sich aber den Schaden an.	N°: 8 Trudi ist in der Bäckerei am Arbeiten, als plötzlich ihre Bekanntschaft aus dem Café in den Laden kommt. Er kauft eine Packung Schokolade, um sie dann ihr zu schenken. Zudem verabredet er sich mit ihr für den morgigen Abend.	N°: 9 Heini erzählt seinem Vater, dass Gina und er ein Kind erwarten und heiraten werden. Deswegen streiten sie sich erneut. Trudi steht dabei.  N°: 10 Im Streit mit seinem Vater verlässt Heini das Haus. Trudi möchte ihn aufhalten. Daraufhin streitet sie selber mit Zürrer, sie ist der Meinung, er sei zu streng mit Heini.	N°: 11 Trudi trifft sich am Abend mit ihrem Verehrer. Sie erzählen sich von ihrem Leben und nähern sich einander an.	N°: 12 Trudi erscheint am Hochzeitstag von Heini und Gina. Pizzani besteht darauf, mit ihr und Marcel zu Zürrer gehen.  N°: 13 Die Hochzeitsgesellschaft trifft bei Zürrer ein. Dieser reagiert wütend und fördert sie auf, wieder zu gehen. Trudi versucht zu vermitteln.	N°: 14 Zürrer merkt, dass Richard ihm Geld gestohlen hat. Trudi möchte ihrem Vater Marcel vorstellen. Zürrer hört aber nicht zu und wirft ihr vor, ihm auch noch verlassen zu wollen.	N°: 15 Trudi holt Vater Zürrer aus der Backstube, Richard ist in der Wohnung. Er gibt dem Vater einen Teil des Geldes zurück, pumpt ihn aber gleich wieder an. Zürrer schickt ihn fort und Richard macht ihm Vorwürfe wegen seiner Erziehung. Daraufhin verlässt Zürrer sein Haus..	N°: 16 Trudi steht in der leeren Bäckerei. Sie ruft zum wiederholten Mal ihren Vater in der Pension an, in der er abgestiegen ist.  N°: 17 Darauf berät sie sich mit Heini und Gina. Sie sorgt sich um den Fortbestand der Bäckerei, möchte selber Marcel heiraten und in die Westschweiz ziehen.  N°: 18 Inzwischen führen Heini und Gina die Bäckerei. Zürrer beobachtet heimlich, wie Marcel Trudi besucht und ihr einen Brief zeigt. Die beiden werden nun wohl ins Welschland ziehen.	N°: 19 Trudi kommt in die Backstube um Heini zu sagen, dass der Immobilienmakler hier sei. Der Vater hat heimlich in die Wege geleitet, dass das Haus verkauft wird. Trudi rät Heini, mit dem Vater zu reden, was der aber nicht tun möchte.	N°: 20 Zu Weihnachten kehrt Zürrer nach Hause zurück. Nach seiner Entschuldigung wird er freundlich wieder aufgenommen. Die Eltern Pizzani finden sich ebenfalls zur Feier ein. Zürrer ruft Trudi in Yverdon an. Sie freut sich über die Versöhnung der Familie.							

Auswahl Einstellungen:		von 2:27 bis 2:46	von 2:46 bis 3:43	von 3:43 bis 3:50
Figuren	Wäckerli, Marty			
Auszug Dialog			<p>Marty: I cha mit Teil nöd zahlä, ich...</p> <p>Wäckerli: Was? Du? Oder... Hät öppä dä Ruedi wieder kei Geld und cha sin Teil nöd zahlä? Und jetzt wötsch äs uf dich näh? Was isch? Chasch kei Antwort gäh?</p> <p>Marty: Ja, ich... (äh) han...</p> <p>Wäckerli: Soso. Gohs däwäg mit dem.</p>	
Körpersprache Marty	hält Einkaufstasche und Milchkesseli vor sich, wirkt angespannt, senkt Blick		stellt Gegenstände auf Tisch ab, fingert an Tischplatte herum, senkt ein paar Mal den Blick, lächelt, als sie das Geld erhält, scheint erleichtert	
Handlung / Interaktion	Marty kommt ins Büro und möchte ihren Vater sprechen. Sie wartet, bis der Vater Zeit für sie hat.		Marty bittet Wäckerli um Geld. Sie versucht zu verheimlichen, dass Ruedi seinen Beitrag nicht zahlen kann, deshalb behauptet sie, sie könne nicht bezahlen. Der Vater durchschaut sie, reagiert streng, spricht mit ihr wie bei einem Verhör, gibt sich dann aber väterlich grosszügig und gibt ihr das Geld.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	erste Nahaufnahme von Marty		Nahe Dialog: Schuss- Gegenschuss	wechselnde Einstellungsgrösse durch Bewegung der Figuren Untersicht (Treppe)
Raum / Ausstattung	Büro Tasche, Milchkesseli		Portemonnaie	Treppenhaus
Ton	Dialog			

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 6:25 bis 7:16	von 7:16 bis 8:00	von 0:00 bis 0:00
<b>Figuren</b>	Marty, Hans, Büttikofer		Marty, Hans	
<b>Auszug Dialog</b>			Marty: Ja, das säged ihr amigs eso. Hans: Es isch mir ernscht. Marty: Sicher? Hans: Ganz sicher.	
<b>Körpersprache Marty</b>	stützt sich auf den Verkaufstresen ab, räumt dann Einkaufstasche ein, wendet sich erst zum gehen und dann Hans zu, der näher gekommen ist			
<b>Handlung / Interaktion</b>	Marty kauft Milch ein, Hans bedient sie. Zwischendurch kommt Herr Büttikofer und gibt Hans das Geld zum Einzahlen. Marty reicht Hans das Milchbüchlein und möchte im Anschluss aufbrechen, Hans hält sie aber auf.		Er fragt sie, ob sie mit ihm spazieren komme, sie verabreden sich vague.	
<b>Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)</b>	Halbnah		Nahe Dialog: Over-the-Shoulder-Shot (bei Marty etwas höher) Perspektivierung: leichte Aufsicht Marty (Hans Normalisicht)	
<b>Raum / Ausstattung</b>	Milchladen Einkaufstasche, Milchkesseli			
<b>Ton</b>	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 9:10 bis 9:40	von 9:40 bis 10:10	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Wäckerli, Hedwig, Ruedi, Marty		Wäckerli, Hedwig, Marty	
Auszug Dialog	Marty: Er chunt ja sicher gli wieder hei. Wäckerli: Ja hilf em jetzt no.		Marty: S'isch ja scho schad, dass er sis Talent nöd cha usnützü. Wäckerli: Äh wa, Pffedeckel. Er söll sis Talent uf am Büro bruchää.	
Körpersprache Marty	(isst)		(räumt den Tisch ab)	
Handlung / Interaktion	Wäckerli und Ruedi streiten sich, Marty versucht, den Vater zu beschwichtigen, dieser reagiert ruppig, Ruedi geht aus.		Die Familie spricht über Ruedi, Marty stellt sich auf Ruedis Seite, Wäckerli reagiert erneut ruppig.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale		Halbnahe	
Raum / Ausstattung	Küche Schürze			
Ton	Dialog teilweise Musik			

Auswahl Einstellungen:		von 11:03 bis 11:14	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Wäckerli, Hedwig, Marty			
Auszug Dialog	Marty: Du Vati! Wäckerli: Was? Marty: Sött no gschnell naimet ane. Wäckerli: Nit isch. Um diä Zit goht mer nümä furt. Du bleibsch jetzt bi dä Mueter. Marty: Die ganz Zit mues mer deheime hockä.			
Körpersprache Marty	steht in der offenen Türe, erst lächelnd, dann enttäuscht, fingert an der Türe herum, blickt nach unten			
Handlung / Interaktion	Marty gibt Bescheid, dass sie ausgeht. Der Vater verbietet es ihr aber, sie geht enttäuscht wieder hinaus			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Eltern: Halbnahe dann Marty: Nahe Kamera bleibt während Dialog auf Marty Reaktion auf die Worte Wäckerlis ist sichtbar			
Raum / Ausstattung	Büro Jäckchen			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 23:24 bis 23:49	von 24:54 bis 25:14	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Hedwig, Ruedi, Marty	Wäckerli, Hedwig, Marty		
Auszug Dialog	Ruedi: Wöit nit ässä. Hedwig: Warum nöd? Ruedi: Mag nit. Marty: Chum Ruedi, iss doch äs bitzeli.	Wäckerli: Mues nomol gschnäll zum Büttikofer vurä. Marty: Chum Vater, iss zerscht no Zmorgä. Wäckerli: Dä Appetit isch mir jetzt vergangä.		
Körpersprache Marty	(isst) berührt Ruedi am Arm, während sie mit ihm spricht	seufzt und zuckt mir der Schulter, als Wäckerli ohne Frühstück wieder aus dem Haus geht.		
Handlung / Interaktion	Ruedi ist unzufrieden, Hedwig und Marty kümmern sich um sein leibliches Wohl, dann kommt Wäckerli hinzu. (streitet sich mit Ruedi, dieser verlässt die Wohnung)	Die Figuren stehen am Frühstückstisch, Marty schenkt dem Vater Kaffee ein, Hedwig schmiert eine Scheibe Brot, Wäckerli geht.		
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Hedwig: Nahe Bewegung zurück und Schwenk: Halbnahe Frühstückstisch	Nahe - Gross die Kamera bewegt sich auf die Figuren zu Schwenk nach unten Detail Frühstückstisch		
Raum / Ausstattung	Küche Schürze			
Ton	Dialog			



Auswahl Einstellungen:		von 31:17 bis 31:36	von 31:36 bis 31:56	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Marty, Ruedi, Hedwig, Wäckerli			
Auszug Dialog	Hedwig: Du, isch das nöd dä Giebel vom Büttikofer sim Hus? Ruedi: Mol. Wäckerli: Warum, lueget öppä no dä Hans Bader zum Faischter us?		a) Marty: Vati! Muesch jetzt nöd no gschpassä. Mich verbarmet er eifach. b) Wäckerli: Ja er bereut schwer was er gmacht hät. Aber s hät en schints geschter eini lah hangä und dänn i sim Weltschmerz inä hät än einä verleitet zum Sufä. Dänn chunts ebä däwäg usä.	
Körpersprache Marty	Marty schaut sich das Bild an, nestelt am Bündel ihrer Schürze herum, lächelt		a) wendet sich dem Vater zu, als sie ihn anspricht, blickt dann aber seitlich zu Boden als sie von Hans spricht, macht ein trauriges Gesicht b) wendet den Kopf als Wäckerli sagt, es habe ihn jemand versetzt, blickt dann wieder seitlich weg in die Ferne, besorgt	
Handlung / Interaktion	Ruedi schenkt der Mutter ein selbstgemaltes Bild, die Familie schaut es sich an, Wäckerli macht einen Witz über Hans Bader		Marty reagiert erst unwirsch (Vati) auf den Witz des Vaters, dann sprechen sie über Hans. Marty erfährt, dass Hans ihre wegen (oder genauer: wegen Wäckerli) in Schwierigkeiten geraten ist.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbnahe: ganze Familie		Schwenk und hin: Nahe, Marty und Wäckerli Wäckerli bewegt sich, Fokus bleibt auf Marty Ablende	
Raum / Ausstattung	Wohnzimmer Schürze			
Ton	Dialog sanfte Musik		Musik wird dramatisch	

Auswahl Einstellungen:		von 42:04 bis 42:34	von 42:34 bis 42:55	von 42:55 bis 43:38
Figuren	Marty, Büttikofer, Hans			
Auszug Dialog		Marty: Sie müends jetzt vergässe. S wichtig isch ja, dass Sie d Stell händ chönä bhaltä und dass dä Büttikofer wieder zuetrauä hät zuenänä. Hans: Wämm nur all eso währed wiä dä Herr Büttikofer		Marty: Ja äs hät au no ander Lüt wos guet meined. Hans: Isch wahr? (Marty antwortet nicht)
Körpersprache Marty	bleibt eine Weile während Büttikofer stehen, versorgt ihre Einkäufe, dann geht sie langsam, den Blick nach unten gerichtet		als sie gerufen wird, dreht sie sich sofort um und geht zurück, wendet sich Hans zu, während sie mit Hans spricht, blickt sie seitlich zu Boden, fingert am Auto herum	lächelt Hans an, schaut zu Boden, scheint verlegen, beim Abschied möchte sie Hans die Hand geben (diese sind aber Nass vom Autoschwamm), berührt ihn stattdessen am Arm, Marty wendet sich ab und geht, schaut sich noch einmal um
Handlung / Interaktion	Büttikofer begleitet Marty aus dem Milchladen hinaus und spricht mit Hans, der das Auto wäscht. Marty ist im Begriff zu gehen, als sie von Hans gerufen wird.		Hans erkundigt sich, ob Marty böse auf ihm sei wegen seinem Diebstahl, sie redet ihm gut zu.	Marty und Hans verabreden sich erneut für einen Spaziergang, diesmal am Nachmittag.
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale		Kamerafahrt, Schwenk: Halbnah	Nah, Schuss- Gegenschuss (Dialog Auszug) Halbnah Ablende
Raum / Ausstattung	Vor dem Milchladen Einkaufstasche, Milchkesseli, Einkäufe, Portemonnaie			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 48:45 bis 49:02	von 49:02 bis 49:33	von 49:33 bis 49:57
Figuren	Wäckerli, Hedwig, Marty, Ruedi	Wäckerli, Marty	Wäckerli, Marty, Hedwig	
Auszug Dialog	Hedwig: Was isch au los? Sind ihr nöd ganz bi Troscht? Marty: Was isch mit äm Ruedi, warum hät er eso tah? Wäckerli: Nüt, wird dänn uscho.	a) Wäckerli: Wiä gheisst dä? --- Hans Bader? --- Mol, so einä händ mir z Allewil. --- Was hät er? --- Momol. --- b) Tot? ---	Marty: Was isch mit äm Hand Bader? Wäckerli: Er heg schints sin Vormund zämägschlagä z Eggebäd änä. (Marty sagt nichts mehr)	
Körpersprache Marty	steht im Flur, hält ein Abtrocknungstuch in der Hand, nestelt daran herum	a) dreht erschrocken den Kopf b) öffnet entsetzt den Mund	schaut entsetzt, hält das Abtrocknungstuch fest in den Händen a) blickt besorgt in die Ferne, dann auf den Boden	
Handlung / Interaktion	Ruedi verlässt nach wiederholtem Streit mit dem Vater die Wohnung, die Frauen begegnen im Flur erst dem vorbei stürmenden Ruedi und dann Wäckerli	Wäckerli telefoniert, erfährt, dass Hans Bader seinen Vormund zusammengeschlagen hat, Marty steht neben ihrem Vater	Der Vater bricht auf zu Hans Bader, Hedwig hilft ihm anziehen, Marty bleibt zurück, sagt nichts zu dieser Situation	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale	Nahe: Wäckerli Grossaufnahme: Marty	Kamerafahrt zurück: Halbnahe, alle drei Figuren a) Kamerafahrt hin: Grossaufnahme Marty	
Raum / Ausstattung	Flur Sonntagskleid, Abtrocknungstuch			
Ton	Dialog Telefonklingeln	Dialog b) Musik setzt plötzlich ein, erst dramatisch	Dialog sanfte Musik	

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 60:29 bis 60:34	von 60:34 bis 60:47	von 60:58 bis 61:23
<b>Figuren</b>	Marty, Wäckerli			Wäckerli, Marty, Hans
<b>Auszug Dialog</b>	Marty: Bischof fertig mit äm Hans? Wäckerli: Jaja.	Marty: Wo isch er? Wäckerli: Warum? a) - Marty sagt nichts - b) Wäckerli: Mhm. Grad vorig d Stäge durab. Wännnd echli springsch magisch em no nah, - Marty sagt nichts -		Wäckerli: Hagelschrot (Hagels-Chrot)
<b>Körpersprache Marty</b>	hört Wäckerli kommen, wendet den Kopf	a) blickt zu Boden, verlegen b) schaut Wäckerli an, lächelt Marty springt davon, zur Wohnungstür hinaus und die Treppe hinunter		
<b>Handlung / Interaktion</b>	Marty wartet vor dem Büro, in dem Wäckerli mit Hans spricht.	Sie spricht mit ihrem Vater, als er aus dem Büro kommt. Er schickt sie Hans hinterher.		Wäckerli beobachtet Marty und Hans aus dem Fenster, diese sprechen kurz miteinander und spazieren los.
<b>Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)</b>	Grossaufnahme: Marty	Marty macht einen Schritt auf Wäckerli zu: Nahe, beide		Wäckerli: Nahe Marty und Hans: Totale Perspektivierung: Aufsicht Point-of-View-Shot, Sicht Wäckerli
<b>Raum / Ausstattung</b>	Flur Sonntagskleid			Büro / Strasse
<b>Ton</b>		Dialog Musik setzt ein, als Marty davon springt		Musik Telefonklingeln

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 76:56 bis 77:25	von 77:25 bis 77:56	von 0:00 bis 0:00
<b>Figuren</b>	Marty, Hans			
<b>Auszug Dialog</b>			<p>Marty: Ich pass nur dä richtig Momänt ab und dänn --- dänn frög ich dä Vater glich ob er nöd well Bürgä si.                      Hans: Ich ha kei grossi Hoffnig meh.                      Marty: Momol Hans, chunt scho no alles recht usä hesch.</p>	
<b>Körpersprache Marty</b>	lässt Schultern hängen, trauriges Gesicht		stützt sich auf dem Verkaufstresen ab, lehnt sich etwas vor lächelt freundlich	
<b>Handlung / Interaktion</b>	Marty erzählt Hans von der schlechten Stimmung zuhause.		Hans ist auch niedergeschlagen, weil er kein Geld hat, um seine Chance zu packen und den Milchladen zu pachten. Marty spricht ihm gut zu.	
<b>Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)</b>	Halbnahe		Hans: Grossaufnahme Beide: Nahe, „Zweiter“	
<b>Raum / Ausstattung</b>	Milchladen Jäckchen, Einkaufstasche, Milchkesseli, Portemonnaie			
<b>Ton</b>	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 80:30 bis 80:44	von 80:44 bis 81:41	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Marty, Hedwig		Marty, Hedwig, Wäckerli	
Auszug Dialog	Marty: Uf das abä will dä Vater jetzt sicher nümä Büрге si für äm Hans sis Gschäftli. Hedwig: Nei. A das muesch jetzt nümä dänkä.		a) Wäckerli: Und du chasch dini Bürgerschaft is Chämi schriebö! Marty: Aber Yati. Do cha doch dä Hans nüt defür. Wäckerli: Meinsch ich heg nonig gnueng a dim suberä Herr Brüeder! --- 3000 Stei... (Marti schweigt)	
Körpersprache Marty	schaut zur Mutter (ausserhalb des Bildes), bekümmert hält etwas in der Hand (Flickzeug? Jäckchen?)		blickt besorgt zur Mutter empor, die neben ihr am Sofa steht die Mutter sitzt ab, Marty blickt weg, seitlich nach unten a) schaut zum Vater empor, der vor ihr steht, bekümmert	
Handlung / Interaktion	Die Eltern stritten wegen der Erziehung von Ruedi. Wäckerli hat den Raum verlassen. Marty spricht mit der Mutter über die Bürgerschaft.		Vater kommt zurück ins Zimmer, er hat einen Haftbefehl für Häberli erhalten, der auf der Kanzlei unterschlagen habe. Der Vater schimpft, da Ruedi Häberli 3000 Franken schuldet. Er fährt Marty an, so werde nichts mit der Bürgerschaft, Marty verteidigt Hans, sagt dann aber nichts mehr. Wäckerli macht sich mit dem Kassenbüchlein auf zu Häberli.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Grossaufnahme: Marty leichte Aufsicht Kamerafahrt zurück: Nahe Hedwig im Vordergrund, Marti im Hintergrund auf dem Sofa		Nahe - Grossaufnahme (bewegt sich nach vorne): Wäckerli Halbnahe - Nahe, leichte Aufsicht: Hedwig und Marty Schuss- Gegenschuss	
Raum / Ausstattung	Wohnzimmer Schürze evtl. Flickzeug			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 99:10 bis 99:58	von 99:58 bis 100:37	von 100:37 bis 101:00
Figuren	Marty, Hedwig, Wäckerli, Ruedi	Ruedi, Wäckerli	Ruedi, Hedwig, Wäckerli, Marty	
Auszug Dialog	Wäckerli: Chunt öpperer? --- Gang mol go luegä Marty. Marti: Dä Ruedi!			
Körpersprache Marty	(steht auf, geht zur Türe hinaus, kommt zurück) strahlt, freut sich sichtlich		steht am Tisch, lacht herzlich mit, setzt sich	
Handlung / Interaktion	Hedwig und Marty haben zusammen das Abendessen vorbereitet. Die Familie sitzt beim Essen, Ruedi kommt nach Hause. Die Frauen kümmern sich um das leibliche Wohl von Ruedi.	Ruedi fragt seinen Vater, ob er schauen könnte, dass er wieder auf der Kanzlei arbeiten könnte. Wäckerli eröffnet ihm, dass er in einem Grafikbüro eine Arbeit aufnehmen kann.	Nach längerem Schweigen bricht Wäckerli in Gelächter aus. Er macht einen Witz über die Nachbarin und die ganze Familie stimmt in sein Gelächter ein.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Nahe: Wäckerli im Vordergrund im Mittelgrund hinter der Glas-türe ist der Schatten von Ruedi zu sehen Kamerafahrt zurück: Halbnahe, die ganze Familie um den Tisch	Grossaufnahmen: Ruedi und Wäckerli Schuss - Gegenschuss	Kamerafahrt zurück: wieder Halbnahe, alle Ablende	
Raum / Ausstattung	Küche Schürze			
Ton			Musik setzt ein	

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 2:57 bis 3:05	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
<b>Figuren</b>	Die drei Landstreicher, Trudi, eine Kundin			
<b>Auszug Dialog</b>				
<b>Körpersprache Trudi</b>	schickt Fink mit einer Geste nach hinten, beugt sich über den Tresen der Kundin zu, zieht die Augenbrauen zusammen, wirkt eher angespannt, gestresst			
<b>Handlung / Interaktion</b>	Der Landstreicher Fink fragt in der Bäckerei Zürrer nach Arbeit, Trudi schickt ihn nach hinten und bedient eine Kundin.			
<b>Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)</b>	Halbtotale - Halbnah Blick durch das Schaufenster			
<b>Raum / Ausstattung</b>	Bäckerei Schürze, Haarband			
<b>Ton</b>	Musik			



Auswahl Einstellungen:		von 4:20 bis 4:32	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Zürrer, Pizzani und ein Freund/Verwandter, die drei Landstreicher			
Auszug Dialog	Trudi: Papä! Äs Telifon! Zürrer: Kei Zit! Seig imnä Teig inä! Trudi: Sisch dä Richt! Zürrer: Aha!			
Körpersprache Trudi	kommt hinaus geeilt, wirkt geblendet von der Helligkeit, ruft ihren Vater, eilt wieder hinein			
Handlung / Interaktion	Zürrer streitet mit seinen italiensichen Vater, Trudi kommt aus dem Haus um ihren Vater ans Telefon zu rufen.			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Nahe: Trudi und zwei der Landstreicher Halbtotale: Zürrer, Fink, Pizzani und ein Freund/Verwandter Schuss- Gegenschuss			
Raum / Ausstattung	Hinterhof der Bäckerei Schürze			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 5:34 bis 5:41	von 5:41 bis 5:59	von 5:59 bis 6:15
Figuren	Trudi, Zürrer	Trudi, Zürrer, Frau Berger	Trudi, Zürrer	
Auszug Dialog	Zürrer: Du! Trudi: Ja? Zürrer: Dä Richi chunt dänn hüt z Abig zum Ässä. Trudi: Ja isch guet.			Zürrer: Und wa isch a mit em Heini? Loht mi dä dä ganz Nami-tag allei? Trudi: Ach, s wird em öppis dezwüschä cho si, är hät gseit är gieng nur ä Viertelstund. Sich öppis wägämä Velo. Zürrer: Wägämä Velo! Dass mer so än Galöri nöd cha zur Ver-nunft bringä!
Körpersprache Trudi	(lässt den Rollanden hinunter) blickt kurz nach hinten zum reden	noch während sie mit Frau Berger spricht, ist Trudi mit einer Buchführung beschäftigt		sie arbeitet weiter, blickt erst am Schluss kurz auf
Handlung / Interaktion	Zürrer gibt Trudi Bescheid, dass Richard zum Abendessen bei ihnen sein wird.	Frau Berger kommt hinzu, sucht nach ihrem Sohn Fredi.		Zürrer fragt ungeduldig nach Heini, der irgendwo unterwegs ist. Trudi wiegelt ab, lässt sich nicht vom Arbeiten abhalten.
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale, leichte Aufsicht	Nahe: Trudi, Frau Berger, Zürrer		Nahe: Trudi, Zürrer
Raum / Ausstattung	Laden der Bäckerei Schürze	Buch („Arbeitswerkzeug“)		
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 12:56 bis 13:10	von 13:48 bis 14:17	von 14:43 bis 16:53
Figuren	Heini, Trudi		Heini, Zürrer, Richard, Trudi	
Auszug Dialog	Trudi: Mer cha grad ässä... Heini: Issä nöd da! --- Wo isch dä Papä? Trudi: Was isch denn wieder los? Was wotsch denn? Heini: Da Zahltag dank!		Heini: (...) und ich? --- wänn ich emol 300 Fränkli wott für äs neus Velo dänn --- dänn isch dä Tüfel los. Trudi: Bis doch still Heini	
Körpersprache Trudi	scheint in Eile zu sein, bleibt dann aber in der Türe stehen, stützt sich am Türrahmen ab, schaut besorgt		greift nach Heinis Arm, dann hält sie die Hände vor dem Bauch verschränkt und schaut zu Vater und Richard  (später hält sie wieder Heinis Arm)	steht noch immer im Raum, schaut der Szene bestürzt zu, zögert einen Moment, geht Heini nach
Handlung / Interaktion	Trudi holt Heini zum Essen, dieser reagiert aber wütend. Trudi erkundigt sich, was los sei. Heini antwortet schroff und geht ab.		Heini geht im Wohnzimmer umher und tut seinem Unmut kund, Richard erhält erneut finanzielle Unterstützung von seinem Vater.	Heini verlässt den Raum, Trudi eilt und ruft ihm nach.
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbnahe Heini steht im Vordergrund vor dem Spiegel, Trudi erscheint in der Bildmitte in der Türe, sie spiegelt sich		Halbnahe: Heini und Trudi	Halbtotale - Halbnahe (Trudi ohne Füsse)
Raum / Ausstattung	Flur Schürze, Küchentuch		Wohnzimmer Schürze	
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 15:07 bis 15:11	von 15:26 bis 15:37	von 16:28 bis 16:53
Figuren	Heini, Trudi	Heini, Trudi, Richard	Heini, Trudi, Richard, Zürrer	Heini, Trudi, Richard, Zürrer
Auszug Dialog	Trudi: Chum, blieb jetzt da.	Richard: Heini! --- Chum, mach kei Meis. Er git dirs ja. --- Ja, söllsch cho. Trudi: Gsehsh jetzt... Gang!	Richard: Heini! --- Chum, mach kei Meis. Er git dirs ja. --- Ja, söllsch cho. Trudi: Gsehsh jetzt... Gang!	Trudi: Ou, scho siebni. Gönd go ässä, ich mues gah. Zürrer: Ja, wo wötsch dänn du hie? Trudi: Ich? --- Ich triffän ä Fründin. Zürrer: Ja? Was isch jetzt das? (für sich)
Körpersprache Trudi	packt Heini an den Schultern und dreht ihn um, schaut ihm ins Gesicht, dann mit Heini zusammen zum Wohnzimmer, die Augenbrauen zusammengezogen, besorgt	lächelt, spricht Heini zu, etwas ärgerlich, ungeduldig (im Sinne von: ich habe es dir doch gesagt), stupft ihn in den Rücken und schliesst die Türe, geht ihm zusammen mit Richard nach	steht neben Heini, die Hände auf einer Stuhllehne, schaut noch immer etwas bekümmert, wendet erschrocken den Kopf, als die Uhr schlägt, dann eilt sie davon und wendet sich noch einmal um, als der Vater mit ihr spricht, sie lächelt verlegen und knetet nervös ihre Finger, dann geht sie ab	steht neben Heini, die Hände auf einer Stuhllehne, schaut noch immer etwas bekümmert, wendet erschrocken den Kopf, als die Uhr schlägt, dann eilt sie davon und wendet sich noch einmal um, als der Vater mit ihr spricht, sie lächelt verlegen und knetet nervös ihre Finger, dann geht sie ab
Handlung / Interaktion	Trudi hat Heini an der Türe aufgeholt, sie möchte, dass er hier bleibt, Heini zögert.	Richard kommt auch aus dem Wohnzimmer und holt Heini wieder herein, der Vater hat es sich unter dem Zureden von Richard anders überlegt, er kauft ihm das Velo und erlaubt ihm auch das Velofahren.	Die Familie spricht über Gina, als die Uhr schlägt. Trudi eilt davon.	Die Familie spricht über Gina, als die Uhr schlägt. Trudi eilt davon.
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbnahe	Halbnahe	Halbnahe	Nabe: Trudi und Heini, dahinter Richard Kamera zurück: Halbnahe, die ganze Familie Schwenk nach rechts: Richard und Trudi
Raum / Ausstattung	Flur			Wohnzimmer
Ton	Dialog			Uhr schlägt

Auswahl Einstellungen:		von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Trudi		
Auszug Dialog	Zürrer: Trudi! Trudi: Ja? --- Was isch? Zürrer: Dä Herr Berger isch da. Trudi: Was wott er? Zürrer: Er fröget wo dä Fredi seig. Chum schnell! Trudi: Cha nid jetztä! --- Ich zieh mi grad um!		
Körpersprache Trudi	zieht die Schürze aus, hält kurz inne und dreht sich um, als es an der Türe klingelt, dann hantiert sie an der Kommode mit Blume und Lippenstift, schminkt sich als Zürrer nach ihr ruft, wendet ihren Kopf erschrocken, verunsichert, wirkt etwas hilflos, wischt sich den Lippenstift mit Fingern und Taschentuch wieder ab		
Handlung / Interaktion	Trudi macht sich für den Ausgang bereit. Zürrer ruft vor der Türe nach ihr, sie leistet der Aufforderung aber keine Folge.		
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale - Halbnahe (Trudi ohne Füße) Kamerabewegung auf Trudi zu -> Grossaufnahme Trudi spiegelt sich, im Spiegel von vorne zu sehen		
Raum / Ausstattung	Trudis Zimmer Schürze Blume, Lippenstift		
Ton	Türklingel Dialog		

Auswahl Einstellungen:		von 20:59 bis 21:33	von 21:33 bis 22:43	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Trudi		Trudi, Marcel	
Auszug Dialog			<p>Trudi: Bi s Trudi Zürrer.                      Marcel: Aha.                      Trudi: Aber Sie händ doch da die brun Mappä.                      Marcel: Ja? Und?                      Trudi: Ja sind Sie dänn nöd dä Herr wo das Inserat ufgeh hä?                      Marcel: Ein Inserat? Ich?                      Trudi: Oh --- entschuldiget Sie vielmals. --- Ich ha mi tüscht.</p>	
Körpersprache Trudi	kommt langsam hinein, schaut sich etwas unsicher um, spielt an der Blume herum, die sie in den Händen hält, beisst sich kurz auf die Lippe		hat etwas entdeckt, bleibt einen Moment unschlüssig und setzt sich dann hin, hält noch immer die Blume in der Hand und schaut zum Herrn am Nebentisch, lächelt beim Blickkontakt, spricht sie den Herrn an, als ihr das Missverständnis klar wird hält sie sich die Hand an den Mund, steht auf und geht, dabei schaut sie sich noch einmal um	
Handlung / Interaktion	Trudi kommt in das Lokal und schaut sich um. Sie sucht nach dem Herrn, der das Inserat aufgegeben hat, auf das sie sich offenbar gemeldet hat.		Trudi meint ihre Verabredung getroffen zu haben. Als sich das Missverständnis herausstellt, verlässt sie schnell und verlegen das Lokal.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale Trudi kommt näher -> Nahaufnahme und entfernt sich wieder -> langsamer Schwenk. Halbtotale		Halbnahe Trudi steht auf und geht: Halbtotale	
Raum / Ausstattung	Tea Room Memphis Deux Piece, Blume, Handtasche, Handschuhe			
Ton	Musik		Dialog	

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 31:19 bis 31:53	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
<b>Figuren</b>	Fredi, Herr Berger, Trudi, Heini			
<b>Auszug Dialog</b>				
<b>Körpersprache</b> Trudi	kommt angeeilt, wirkt alarmiert, beunruhigt, sie beobachtet zusammen mit Heini die Szene			
<b>Handlung / Interaktion</b>	Fredi beschädigt im Hausflur das Schlagzeug seines Vaters mit den Füßen. Trudi, Heini und Herr Berger kommen wieder hinzu. Herr Berger geht mit Fredi nach oben, Trudi und Heini schauen sich den Schaden an.			
<b>Kamera</b> (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Nahe: Fredi im Vordergrund Im Hintergrund kommen Trudi und Heini aus der Wohnungstüre			
<b>Raum / Ausstattung</b>	Hausflur Schürze			
<b>Ton</b>	Dialog Musik setzt ein			

Auswahl Einstellungen:		von 36:20 bis 36:47	von 36:47 bis 37:41	von 37:41 bis 38:28
Figuren	Trudi, Frau Berger, Marcel	Trudi, Marcel drei Mädchen	Trudi, Marcel drei Mädchen	Trudi, Marcel drei Mädchen
Auszug Dialog		<p>Marcel: Ich hätte gestern gerne noch ein bisschen mit Ihnen geredet. Trudi: Mir isch das so pinlich. (die drei Mädchen unterbrechen das Gespräch)</p>	<p>Marcel: Also, Fräulein Zürcher, ich bin morgen wieder am acht am gleichen Ort. Lassen Sie mich nicht zu lang warten. Adieu. --- Je suis bête, das gehört ja Ihnen. Trudi: Mir? Marcel: Oh pardon, ich habe mich noch gar nicht vorgestellt, permetez... --- Auf Wiedersehen. Trudi: --- Uf Wiederluegä.</p>	
Körpersprache Trudi	hält die Hände verschränkt, hält eine Kuchenzange und einen Karton, hört Frau Berger zu, zuckt ein wenig zusammen, als sie Marcel erkennt, weicht etwas zurück	knetet nervös ihre Finger, schaut skeptisch und unsicher, blickt mehrmals kurz nach unten		
Handlung / Interaktion	Trudi ist im Laden am Arbeiten, als plötzlich der unbekannt Mann aus dem Café vor dem Schaufenster auftaucht.	Marcel kommt in die Bäckerei und kauft eine Packung Schokolade. Er spricht den vergangenen Abend an.		
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbnahe Trudi und Frau Berger im Vordergrund, im Hintergrund, auf der anderen Schaufensterseite kommt Marcel daher, bleibt stehen	Trudi: Halbnahe, Nahe Marcel: Grossaufnahme, Nahe (verschiedene Einstellungsgrössen) Schuss- Gegenschuss	erst: Halbtotale dann: Nahe Trudi Halbnahe: Marcel und die drei Mädchen Schuss- Gegenschuss	
Raum / Ausstattung	Bäckerei Schürze Kuchenzange, Karton (Arbeitsutensilien)			
Ton	Dialog Musik	Musik während dem Dialog nicht mehr		



Auswahl Einstellungen:		von 41:27 bis 42:57	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Zürrer, Heini, Trudi			
Auszug Dialog	<p>a) Zürrer: Jetzt hämmers! Kein Rappä im Sack aber --- aber mit somene --- Lueder go umäziäh.                      Heini: Sie isch kei Lueder!                      b) Zürrer: Jawoll äs Lueder isch ä so eimi!                      Heini: So. (geht)                      Trudi: Papa das hetsch nöd söllä sägä!                      (Zürrer erwidert nichts)</p>			
Körpersprache Trudi	<p>steht hinter Zürrer, der sich auf einen Schemel setzt, sie hält den Blick gesenkt und knetet ihre Finger, schaut besorgt zwischen den beiden hin und her                      a) Zürrer ist aufgestanden, Trudi kommt näher                      b) schaut erschreckt, hält sich immernoch die Hände vor den Bauch, tritt zu ihrem Vater, sie schauen Heini nach</p>			
Handlung / Interaktion	Heini hat seinem Vater erzählt, dass Gina schwanger sei. Vater und Sohn streiten daraufhin, Trudi steht dabei. Als Heini bereits gegangen ist, rügt sie Ihren Vater, der darauf nicht antwortet.			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	<p>Halbnah: Zürrer                      Kamera zurück: Halbtotale alle drei, Zürrer sitzt auf einem Schemel, Trudi steht hinter ihm, Heini von hinten im Vordergrund                      Gegenschuss: Heini Nah                      Zürrer steht auf und geht nach vorne: Halbnah alle drei</p>			
Raum / Ausstattung	Backschubel Kleid			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 43:51 bis 44:29	von 44:29 bis 44:39	von 44:39 bis 44:57
Figuren	Zürrer, Heini, Trudi, Landstreicher Fink	Heini, Trudi	Trudi, Zürrer, Fredi	
Auszug Dialog	Trudi: Heini was machsch dänn? Zürrer: Furt wotter dä Herr, furt! Lass en nur gal! Dä Berger überobä.isch au no froh, wenn er wieder bi mir cha schaffä! Trudi: He! Heini!	Heini (zu Zürrer): Muesch kei Angscht ha, i chumä nümä. Du wotsch jo kei Lueder i dä Familie. Trudi: Heini! So chasch doch nid devo laufä!	Zürrer: Lass ihn! Trudi: Vater, du bisch z streng mitem! Mit äm Richi bisch niä so gsi! Zürrer: Säg nur grad no ich seg gschuld! Trudi: Aber du chasch doch nöd... (Fredi kommt hinzu, Zürrer winkt ab, sie verstummt)	
Körpersprache Trudi	Tschaut zu, wie Heini seine Sachen packt, nicht passiv, sondern läuft ihm nach, lehnt sich vor, redet ihm zu, sie schaut bekümmert	steht neben Heini, leicht vorgebeugt, stützt sich an der Wand ab, gestikuliert mit beiden Händen, als Heini geht	neigt sich während dem Reden leicht zu Zürrer vor, stützt sich hinten mit den Händen ab (Tisch? Herd?), atmet sichtbar, schaut verärgert und besorgt, schaut weg und kurz nach unten, als Zürrer mit Fredi spricht	
Handlung / Interaktion	Heini packt seine Sachen, Trudi versucht in zu beschwichtigen. Fink kommt und fragt wegen Arbeit, Zürrer verwendet ihn gleich als Beispiel, wie weit ihn seine Kinder getrieben haben. Heini verlässt die Küche.	Heini wendet sich an der Wohnungstür noch einmal zu Zürrer um (ausserhalb des Bildes). Trudi versucht immernoch, ihn aufzuhalten.	Trudi geht zurück in die Küche und schimpft mit dem Vater, der ist uneinsichtig, beide sind verärgert.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale - Halbnah (Figuren im Vordergrund und im Hintergrund)	Halbnah	Halbnah, „Zweier“	
Raum / Ausstattung	Küche Kleid	Flur	Küche	
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 48:38 bis 49:05	von 49:28 bis 49:47	von 49:52 bis 51:05
Figuren	Trudi, Marcel			
Auszug Dialog				<p>a) Trudi: Wüssed Sie, d Mueter isch a dä Geburt vom Heini gschtorbä. Hät en halt niä so recht mögä.                  b) Marcel: Ah, c'est ça.                  Trudi: Ja, denn bin ich halt so öppis wiänä Mueter wordä für dä Heini.                  Marcel: Oh.                  c) Trudi: Ich bi Jahr i Jahr us chum zum Ladä und zu dä Wohnig us cho. Drum hani dänn uf das dumm Inserat hie gschriebä. Ja mer wott doch au, bevors z spot isch.</p>
Körpersprache Trudi	kommt zülig herangelaufen, bleibt abrut stehen, weil Marcel unerwarteter Weise vor der Türe wartet, lächelt, weicht etwas zurück, nestelt an den Handschuhen herum, schaut nach unten, lächelt wieder und geht mit Marcel ab		sitzt gerade auf der Bank, Marcel ihr zugewendet, sie hält die Finger verschränkt auf dem Schoß, den Kopf mal Marcel zugewendet, mal blickt sie zur Seite und nach unten, sie gestikuliert, wenn es darum geht, Sprachschwierigkeiten zu überwinden	gestikuliert während dem Erzählen mit einer Hand, lächelt und wirkt souveräner als vorher, blickt nachdenklich nach unten und Marcel wieder fest in die Augen, als sie vom Inserat erzählt, wirkt sie wieder verlegen, schaut nach unten, winkt lächelnd ab, als Marcel sie berührt, reagiert sie erst etwas verunsichert, lächelt dann aber wieder entspannter
Handlung / Interaktion	Trudi trifft Marcel vor dem Lokal, es ist bereits voll, daher schlägt Marcel vor, ein Platzkonzert in der Bäckieranlage zu besuchen.		Sie sitzen zusammen auf einer Parkbank bei der Bäckieranlage, Marcel erzählt ihr, dass er in Yverdon lebt.	Trudi erzählt Marcel von ihrer Familie.
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale (ohne Füße)		Nahe, leichte Aufsicht Schnitt	<p>a) Nahe, Normalischt                  b) Grossaufnahmen Marcel und Trudi                  Schuss- Gegenschuss                  c) Kamera zurück, wieder Nahaufnahme dann wieder Kamera hin und Schwenk nach unten:                  d) Detailaufnahme: Marcel legt seine auf Trudis Hand</p>
Raum / Ausstattung	Vor dem Memphis Mantel, Handtrache, Handschuhe			
Ton	Dialog Musik Strassenlärm		Dialog Musik	d) Tschimellen aus dem Orchester (auch sichtbar: zwischen Detailaufnahme Hände geschnitten)

Auswahl Einstellungen:		von 54:30 bis 55:19	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Heini, Gina, Herr Pizzani, Frau Pizzani, Familienangehörige, Trudi			
Auszug Dialog	a) Trudi: Nei, Herr Pizzani, mached Sie das nöd. Das... das git nur Striit. Pizzani: Che Striit. Va prendere il Chianti. Trudi: Nei, glaubed Sie, dà Richard isch... binem, diä händ ä Besprächig.			
Körpersprache Trudi	erscheint strahlend in der Türe, begrüsst ihre Gastgeber auf italienisch, übergibt Gina Blumen, umarmt Heini a) greift Pizzani an die Schulter, an den Arm, wird ernst, besorgt, wirkt etwas hilflos, überfordert			
Handlung / Interaktion	Die Familie Pizzani feiert die Hochzeit. Trudi kommt vorbei, um zu gratulieren. Herr Pizzani schlägt vor, mit dem Hochzeiteessen zu Zürcher zu gehen, um dort zu feiern. Trudi versucht erfolglos, ihn davon abzuhalten. Marcel wartet derweil draussen.			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale: Teil der Hochzeitsgesellschaft Kamera hin, Halbnahe: Dialog Trudi/Pizzani, Heini steht neben Trudi			
Raum / Ausstattung	Wohnzimmer Pizzani Jacke, Handtasche, Handschuhe, Blumenstrauss			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 56:46 bis 57:08	von 57:26 bis 57:41	von 57:41 bis 0:00
Figuren	Pizzani, Trudi, Marcel, Zürrer, Familienangehörige	Pizzani, Trudi, Marcel, Familienangehörige	Trudi, Marcel	
Auszug Dialog	a) Zürrer: Bruchen Ihres Poulet nöd! Trudi: Papä, bis doch nöd eso. Zürrer: Nei, ich wott mini Rueh ha! Adieu.	a) Trudi: Es mues öppis passiert si, bitte gönd Sie jetzt. Pizzani: Dann leged mir dä Pollo da ane.	a) Trudi: Wetsch nid au lieber gah? (Marcel schüttelt den Kopf)	
Körpersprache Trudi	beobachtet besorgt ihren Vater, hält sich mit beiden Händen die Handtasche vor den Oberkörper a) berührt Zürrer mit dem Handrücken am Oberkörper	schaut besorgt dem Vater hinterher, blickt zu Pizzani, zuckt mit den Schultern a) greift Pizzani an den Ellbogen, schiebt ihn so zur Türe dasselbe macht sie mit einem der Angehörigen, schliesst die Türe	schaut besorgt, mit zusammengezogenen Augenbrauen und gerunzelter Stirn zum Wohnzimmer hinüber a) legt Marcel die Hand auf den Arm	
Handlung / Interaktion	Die Hochzeitsgesellschaft ist bei Zürrer eingetroffen, der schickt sie aber gleich wieder weg. In dieser Zeit stiehlt Richard im Wohnzimmer Geld.	Richard ist an der Gruppe vorbei zur Wohnung hinaus, Zürrer zurück ins Wohnzimmer, wo er dann den Diebstahl entdeckt.		
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Grossaufnahme Pizzani Kamera zurück: Halbnahe	Halbnahe	Nahe, „Zweiter“	
Raum / Ausstattung	Flur Familie Zürrer Jacke, Handtasche			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 57:58 bis 58:14	von 58:14 bis 59:02	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Trudi, Marcel, Zürrer			
Auszug Dialog	Trudi: Papa! --- Was isch denn? Zürrer: Wer isch das?		a) Trudi: Das isch dä Marcel. --- Herr Piboulot us Yverdon. --- Än Bekannte vor mir. Marcel: Enchanté. --- Herr Zürrer, ich... ich habe Ihre Tochter vor ein paar Wochen kennengelernt und sie hat... wir sind... Zürrer (unterbricht): Jo jetzt säget Sie nur grad no ihr welläd hürotä. Marcel: Ja, so schnell geht das auch nicht, aber... b) Zürrer (unterbricht): Zerscht dä Heini --- dänn dä Richard --- und jetzt wotsch du... au no devo laufä.	
Körpersprache Trudi	besorgt, schaut sich kurz zu Marcel um		Trudi: Papa, was seisch dänn. Zürrer: Jetzt langets aber. Trudi: Papa säg doch, was isch dänn passiert? --- (zu Marcel) Was hät er echt? --- S mues wägäm Richi si.	
Handlung / Interaktion	Trudi möchte ihrem Vater Marcel vorstellen. Der hat gerade bemerkt, dass Richard ihm Geld gestohlen hat.		a) hält Marcel am Oberarm, führt ihn näher zu Zürrer, hält ihre Handtasche mit beiden Händen. .nstellt daran herum, blickt zwischen Zürrer und Marcel hin und her und ein paar mal nach unten, lächelt verlegen b) wird ernst, wirkt wieder besorgt, geht ein paar Schritte hinter Zürrer her, als der das Wohnzimmer verlässt	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Nahe, Marcel steht hinter Trudi Grossaufnahme Zürrer Schuss- Gegenschuss		Halbnahe Trudi und Marcel Schwenk: Trudi, Marcel und Zürrer Zürrer geht: Schwenk dann wieder Trudi und Marcel alleine, Nahe	
Raum / Ausstattung	Wohnzimmer			
Ton	Musik Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 63:12 bis 64:04	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Richard, Zürrer, Trudi			
Auszug Dialog	Richard: Wenns dir lieber isch, dass din Sohn Konkurs macht. Villicht sogar vors Gericht mues. Aber du häsch es ja wellä. a) Trudi: Richi! Richard: Natürlä hät ers wellä! (Auslassung) b) Trudi: Vater!			
Körpersprache Trudi	steht dabei, sieht seitlich zu Boden beim Stichwort „Konkurs“ schaut sie zu Richard, zuckt bei „Gericht“ erschrocken zusammen a) hält sich die Hand vor den Mund hält sich die Hände wieder vor den Körper, knetet die Finger b) hält sich erschrocken beide Hände vor den Mund läuft Zürrer ein paar Schritte nach			
Handlung / Interaktion	Richard bringt dem Vater einen Teil des Geldes zurück. Trotzdem versucht er erneut, Zürrer in seine Geschäfte zu verwickeln. Daraufhin schiebt der Alte ihn fort, der Streit eskaliert. b) Zürrer schlägt Richard ins Gesicht und verlässt das Haus			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbnahe Schwenks folgen Richard und Zürrer			
Raum / Ausstattung	Wohnzimmer Schürze			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 72:03 bis 72:27	von 72:27 bis 73:29	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Trudi			
Auszug Dialog				
Körpersprache Trudi	geht in der leeren Backstube umher, lässt die Schultern hängen, winkt kraftlos besorgt, verschränkt die Hände vor dem Körper, stützt sich kurz auf einem Regal ab, seufzt, geht hinaus		kommt in den Laden, stützt die Hände auf die Hüften, seufzt und schaut zum Telefon, geht hin und telefoniert, hält den Hörer erst mit beiden Händen, seufzt nach dem Auflegen wieder	
Handlung / Interaktion	Trudi befindet sich in der verlassenen Bäckerei.		Sie geht umher und entschliesst sich, in der Pension anzurufen, in der Zürrier abgestiegen ist. Der Vater möchte nicht mit ihr sprechen, offenbar hat sie schon mehrmals versucht, ihn zu erreichen.	
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Halbtotale -> Grossaufnahme (Trudi läuft in den Vordergrund) Grossaufnahme -> Halbtotale (sie verlässt die Backstube)		Halbtotale -> Nahaufnahme (Telefon)  (Zwischenschnitt in Pension Wullschleger)	
Raum / Ausstattung	Backstube Jäckchen über Schulter			
Ton	Musik		Musik hört auf Dialog	



Auswahl Einstellungen:		von 73:29 bis 73:48	von 73:48 bis 74:20	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Trudi, Gina, Heini			
Auszug Dialog	<p>a) Trudi: Lug Heini, du bisch dä einzig wos jetzt no cha rettä.                      b) Heini: Dänn sött ich also dä Ladä schmeissä. --- Grad jetzt won ich endlich emol zumnä richtigä Training chum!</p>			
Körpersprache Trudi	<p>hält den einen Arm vor ihrem Oberkörper, stützt den anderen Ellbogen auf diesem Arm auf und hält sich die Hand ans Kinn                      a) dann vor die Brust, schaut Heini eindringlich an                      b) hält beide Hände vor dem Oberkörper, knetet sie</p>			
Handlung / Interaktion	<p>Trudi besucht Gina und Heini. Sie bittet Heini den Laden zu übernehmen. Der Vater will offenbar nicht zurückkommen und sie selber zieht in absehbarer Zeit um. Heini ist aber nicht gewillt, diese Aufgabe zu übernehmen.</p>			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	<p>Halbtotale                      Kamera hin: Halbnahe                      Halbnah                      Kamera hin: Grossaufnahme Gina                      (im Folgenden spricht sie mit Zürrer in der Pension und holt die Erlaubnis ein, dass Heini und sie die Bäckerei weiterführen)</p>			
Raum / Ausstattung	Ginas Zimmer Jäckchen über Schulter			
Ton	Dialog			

<b>Auswahl Einstellungen:</b>		von 79:37 bis 73:56	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
<b>Figuren</b>	Zürrer, Marcel, Gina, Trudi			
<b>Auszug Dialog</b>				
<b>Körpersprache Trudi</b>	kommt lächelnd daher, schaut gespannt, wirft einen kurzen Blick auf den Brief und hält ihn sich vor die Brust, umarmt Marcel, beide lachen und freuen sich			
<b>Handlung / Interaktion</b>	Zürrer beobachtet unbemerkt, wie Marcel Trudi einen Brief zeigt. Anscheinend hat es mit der Stelle und der Wohnung in Genf geklappt.			
<b>Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)</b>	Halbnahe in die Bäckerei (durch die Scheibe) Nahe: Zürrer beobachtet			
<b>Raum / Ausstattung</b>	Vor der Bäckerei			
<b>Ton</b>	Musik			

Auswahl Einstellungen:		von 88:45 bis 89:31	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Heini, Richard, Trudi			
Auszug Dialog	<p>a) Trudi: Heini! --- Du musch di wehrä, muesch mit äm Papa redä.</p> <p>b) Heini: Nüt. Schluss. --- Ich ha au min Stolz schliesslich.</p> <p>Richard: Aber Heini...</p> <p>c) Heini (unterbricht): Nüt aber! Mir chönd au uf eigenä Füess stah. --- Mir bruched dä Herr Zürrer senior nöd. Und sis Hus nöd. Und sin Chlotz nöd.</p> <p>d) Trudi: Ja aber, was mached mir jetzt?</p>			
Körpersprache Trudi	<p>a) kommt näher, fasst Heini am Ellbogen</p> <p>b) verschränkt die Hände vor dem Bauch, knetet wieder ihre Finger</p> <p>d) schaut von Heini (links) zu Richard (rechts), wirkt nahe am Verzweifeln</p>			
Handlung / Interaktion	Die Kinder des Bäckers Zürrer haben erfahren, dass der Vater das Haus verkauft hat.			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	<p>Halbnahe</p> <p>c) Kamerafahrt -&gt; Grossaufnahme Heini</p> <p>d) Schwenk -&gt; Grossaufnahme Trudi</p> <p>Kamera folgt ihrem Blick, Schwenk weiter nach rechts -&gt; Grossaufnahme Richard</p>			
Raum / Ausstattung	Backstube Schürze			
Ton	Dialog			

Auswahl Einstellungen:		von 101:32 bis 102:43	von 0:00 bis 0:00	von 0:00 bis 0:00
Figuren	Zürrer, Gina, Trudi, Marcel			
Auszug Dialog	Zürrer: Nei ich... wieder deheimä. Bim Heini und bi dä Gina dank. Trudi: Nei. --- Ja wänn bisch dänn... Dä Papä isch wieder dehei (zu Marcel) --- Ja sind ihr dänn alli binenand? Ja isch äs dänn wieder...? Zürrer: Momo, es chunt alles id Omig. Ich ha dir nur wellä gratulierä und em... Marcel. Und sinä Elterä au!			
Körpersprache Trudi	strahlt, freut sich sichtlich, hält mit einer Hand den Hörer, mit der anderen erst die Kordel, dann Marcel's Hand			
Handlung / Interaktion	Väter Zürrer ruft zu Weihnachten bei Trudi an. Sie freut sich über die Wiedervereinigung der Familie und Zürrer ist (vor Rührung oder vor Freude) den Tränen nahe, als er aufhängt.			
Kamera (Einstellungsgrösse Perspektive Bewegung)	Nahe, Zürrer/Gina und Trudi/Marcel Schuss- Gegenschuss			
Raum / Ausstattung	Wohnung Gina und Heini / Wohnung Trudi und Marcel schönes Kleid, kein Haarband mehr, Fingerring			
Ton	Dialog			